

Therapie der Dinge? Materialität und Psychoanalyse in Literatur, Film und bildender Kunst

Bartelmus, Martin (Ed.); Danebrock, Friederike (Ed.)

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerk / collection

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bartelmus, M., & Danebrock, F. (Hrsg.). (2024). *Therapie der Dinge? Materialität und Psychoanalyse in Literatur, Film und bildender Kunst* (Lette). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839464762>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Martin Bartelmus, Friederike Danebrock (Hg.)

THERAPIE DER DINGE?

Materialität und Psychoanalyse in Literatur,
Film und bildender Kunst



[transcript] Lettre

Martin Bartelmus, Friederike Danebrock (Hg.)
Therapie der Dinge?

Lette

Martin Bartelmus ist Postdoc am Institut für Germanistik der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf mit den Forschungsschwerpunkten French Theory, Object-Oriented Ontology, Animal und Plant Studies sowie Materialität, Medialität und Schriftlichkeit.

Friederike Danebrock hat am Institut für Anglistik und Amerikanistik der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf promoviert. Neben der Beschäftigung mit Psychoanalyse und/als Materialismus liegt ihr Forschungsschwerpunkt im Bereich der Erzähl- und Fiktionstheorie.

Martin Bartelmus, Friederike Danebrock (Hg.)

Therapie der Dinge?

Materialität und Psychoanalyse in Literatur, Film
und bildender Kunst

[transcript]

Wir danken für die Unterstützung durch die Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

Gefördert durch die Sigmund-Freud-Stiftung zur Förderung der Psychoanalyse e.V.

SIGMUND
FREUD
STIFTUNG



ZUR FÖRDERUNG
DER
PSYCHOANALYSE e.V.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Martin Bartelmus, Friederike Danebrock (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Martin Bartelmus

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839464762>

Print-ISBN: 978-3-8376-6476-8

PDF-ISBN: 978-3-8394-6476-2

Buchreihen-ISSN: 2703-013X

Buchreihen-eISSN: 2703-0148

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Lassen wir die Couch doch reden

Vorbemerkungen zu einer ›Therapie der Dinge‹

Martin Bartelmus und Friederike Danebrock 9

1. Dinge

»Wir wollen lebenslänglich Stühle flechten.«

Meret Oppenheims materielle Jouissance/Jouissance der Materialität

Martin Bartelmus 29

The Anamnesis of Matter

Liotard and the *Immatériaux*

Andreas Broeckmann 49

2. Formen

Psychoanalytische und poetische Diagrammatik

Sphären des Unbewussten bei H. D. und Freud

Szilvia Gellai 63

Intersubjektive Knotenpunkte

String Figures im Spannungsfeld von Übertragung, Materialisierung
und Visualisierungspraktik

Louis Breitsohl 89

3. Körper

Der Stoff der Psychoanalyse

Textilien in den Texten Sigmund Freuds und Elfriede Jelineks <i>Aglaia Kister</i>	109
--	-----

Nervous Twitching

<i>Suspiria</i> and the Ethics of the Real <i>Friederike Danebrock</i>	125
---	-----

4. Rekorder

The Unconscious of the Unconscious (of the Unconscious)

Félix Guattari and »Regaining Contact with the Real« <i>Hanja Berressem</i>	147
--	-----

»Eine ganz ungeheure Grabschrift«

Krypta, Übersetzung und Derealisation in Paul Wührs Originalton-Hörspiel <i>Preislied</i> <i>Janneke Meissner</i>	173
--	-----

5. Fernsehen

»Powers of the Hoard«

Thing-Power, Trash, Trieb <i>Insa Härtel</i>	195
---	-----

Machine Analysis

<i>Westworld</i> and the Media History of Psychoanalysis <i>Joachim Harst</i>	209
--	-----

Die Dinge therapieren? – Zu Terror, Trieb, Film und Fernsehen

Von den Bergungen und Entfesselungen des Todestriebs. Ein Diskussionsbeitrag zur Fernsehserie <i>In Therapie</i> <i>Christoph Weismüller</i>	223
---	-----

6. Heldinnen

That Obscure Object of Ontology

Lacan, *La femme*, Lathouse and *Her*

Ben Tyrer 235

The Sublime Character of Gothic Fiction (1764-1847)

Roger Lüdeke 249

Appendix

Autor:innen 277

Lassen wir die Couch doch reden

Vorbemerkungen zu einer ›Therapie der Dinge‹

Martin Bartelmus und Friederike Danebrock

1. *Talking cure* – die Rede kurieren?

Zum Einstieg eine Anekdote: Wir wollen für den vorletzten Korrekturprozess diese Einleitung ausdrucken. Der Drucker in unserem Büro druckt mehrere Seiten aus, hält inne und auf dem Display erscheint die Meldung: »Bitte Papier nachlegen«. Erst nachdem wir der Anweisung Folge geleistet haben, bemerken wir, dass der Text bereits vollständig gedruckt wurde – so gewöhnt sind wir daran, dass Druckaufträge mittendrin abbrechen, wenn das Papier ausgeht. Wir hätten gar nicht auf die Meldung des Druckers reagieren müssen, hätten ganz egoistisch den Stapel Papier nehmen und unsere Korrektur beginnen können, ohne auf den Drucker einzugehen. Das leere Papierfach wäre dann ein Problem für unsere Zukunfts-Ichs. Es kam aber anders. Wir erfüllen den ›Wunsch‹ des Druckers.

Diese Anekdote zeigt nicht nur unsere sozio-technologische Verstrickung und die Verinnerlichung von Handlungsskripten, die die Interaktion in kulturell-technisch-symbolischen Zusammenhängen regeln,¹ sondern auch, dass nicht-menschliche Akteure ganz direkt Ansprüche an uns stellen können: Begrifflichkeiten wie ›Intentionalität‹ oder ›Begehren‹ bezeichnen dabei nur vordergründig anthropomorphe Zuschreibungen. Vielmehr zeigt sich hier eine Art Offenheit des technischen Objekts in seiner Umwelt zu anderen Akteur:innen eines Interaktionsfeldes, gerade auch durch die ›Ansprache‹ in der Form der symbolischen Ordnung. Ihr appellativer Charakter macht uns – frei nach Louis Althusser – zu Subjekten. Wir unterwerfen uns einem Begehren eines technischen Objekts, das uns ›auserwählt‹ hat, einen Wunsch zu erfüllen. Sprache, Begehren und Materialität verbinden hier nicht-menschliche und menschliche Akteur:innen und markieren die Linien einer ›Therapie der Dinge‹.

Je größer die Dinge aber werden, desto unüberschaubarer werden nicht nur ihre Materialität, sondern auch ihre Relationen zu uns Menschen. Manchmal können

1 Bruno Latours ANT nimmt den sogenannten Berliner Schlüssel zum Anlass, um solche Handlungsskripte aufzuzeigen und zu interpretieren.

wir gar nicht erkennen, ob wir es gerade mit einem Ding bzw. einem Objekt zu tun haben. Timothy Morton hat dafür den Begriff des »hyperobjects« geprägt,² der diejenigen Amalgame beschreibt, die über die für Menschenhände und Menschenköpfe skalierten Dinge hinausgehen, wie Wetterphänomene, Klimawandel, aber auch Serverfarmen mit den dadurch erzeugten virtuellen Welten. Unsere vorgeschlagene Perspektive auf eine Therapie der Dinge muss natürlich diesen Unterschieden und der Vielfalt Rechnung tragen, auch im Wissen, nicht immer den nicht-menschlichen oder mehr-als-menschlichen Akteuren gerecht zu werden. Dieses Risiko aber liegt letztendlich jeder Therapie zugrunde.

Festhalten lässt sich jedenfalls, dass dem Drucker mit herkömmlichen psychoanalytischen Mitteln nicht beizukommen wäre: »Psychoanalysis has always traded on the figures of identity and interior depth«, schreibt Jamieson Webster in einem Essay über eine »less-than-human psychoanalysis«, und beklagt weiter:

Even when these two are placed at odds with one another they are still bound in a tight embrace. I have become more and more wary, or weary, of both these figures. Is there a way of thinking of the subject without identity? Is there a way of thinking about the mind without reevoking, yet again, the trope of what is ›on the inside‹?³

Diese psychoanalytische Selbstkritik steht durchaus im Einklang mit dem Vorwurf, der von den Vertreter:innen des Neomaterialismus an die Psychoanalyse herangebracht wird – dass sie nämlich anthropozentristisch-selbstbezogen sei und die materiellen Gefüge, die jedes ›innere Selbst‹ zuallererst formen, völlig verkenne. Der »Modernist« glaube, mokiert sich Bruno Latour,

dass die anderen an äußere Wesen glauben, während er ›genau weiß‹, dass es sich um ›nichts‹: interne Repräsentationen, innere Vorstellungen handelt, die auf eine Welt projiziert werden, welche selbst des Sinns entbehrt [...]. Er wird sogar behaupten, dass es angebracht sei, durch eine gewaltige Selbstüberwindung ›endlich‹ authentisch zu werden, indem man sich in seine Innenwelt wirft, um die ›Wahrheit des Subjekts‹ zu erreichen, denn ›wo Es war, soll Ich werden‹.⁴

In dieser Darstellung erscheint Sigmund Freud als Modernist *par excellence*.

›Neomaterialismus‹ wiederum steht hier als, freilich unscharf verwendeter, Überbegriff für den (zumeist von weiblichen Autorinnen geprägten) *new mate-*

2 Vgl. Timothy Morton: *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minnesota/London: University of Minnesota Press 2013.

3 Jamieson Webster: *Toward a Less-than-Human Psychoanalysis: Coitus Interruptus and the Object*. In: Gautam Basu Thakur/Jonathan Michael Dickstein (Hg.): *Lacan and the Nonhuman*. Cham: Palgrave 2018, 19–42, 19.

4 Bruno Latour: *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*. Berlin: Suhrkamp 2014, 272f.

rialism,⁵ die (eher von männlichen Autoren) konzipierte *object-oriented ontology*⁶ sowie Spekultativen Realismus und Akteur-Netzwerk-Theorie zugleich,⁷ verschiedene Theorieströmungen in den – die Ironie ist bezeichnend – *humanities* also, die alle auf ihre Weise einen »nonhuman turn«⁸ und mit diesem *turn* ein Ende jenes »Korrelationismus« fordern,⁹ der nicht ›die Welt‹, sondern das menschliche Verständnis von ihr in den Mittelpunkt stelle.¹⁰ Mag dieser Überbegriff des ›Neo-materialismus‹ also unscharf sein, verweist er aber dennoch auf einen zentralen (Selbst-)Vorwurf, an dem sich die geisteswissenschaftliche Forschung spätestens

-
- 5 Vgl. insbesondere die Beiträge von Jane Bennett: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press 2010 und Karen Barad: Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. In: *Signs* (28/3) 2003, 801–831.
- 6 Zuletzt tendiert Graham Harman dazu, die *object-oriented ontology* (OOO) stärker als eine Theorie des Immaterialismus zu verstehen. Siehe dazu: Graham Harman: *Immaterialismus. Objekte und Sozialtheorie*. Wien: Passagen 2021.
- 7 Iris van der Tuin: Diffraction as a Methodology for Feminist Onto-Epistemology: On Encountering Chantal Chawaf and Posthuman Interpellation. In: *Parallax* Vol. 20 2014 (3), 231–244. Darin diskutiert sie, ausgehend von einer Begegnung mit Timothy Morton, nicht nur die Unterschiede und Gemeinsamkeiten von OOO und New Materialism, sondern auch die problematische Geschlechterdifferenz in der Theoriebildung selbst. Zu einer differenzierten Kritik am Neomaterialismus aus psychoanalytischer Perspektive vgl. Russel Sbriglia/Slavoj Žižek (Hg.): *Subject Lessons: Hegel, Lacan, and the Future of Materialism*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2020. Ferner die Replik von Graham Harman: The Battle of Objects and Subjects: Concerning Sbriglia and Žižek's *Subject Lessons* Anthology. In: *Open Philosophy* 2020 (3), 314–334.
- 8 Vgl. z.B. Richard Grusin (Hg.): *The Nonhuman Turn*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2015.
- 9 Zum Begriff des Korrelationismus vgl. Quentin Meillassoux: *Nach der Endlichkeit. Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2008 und Ders.: *Time without becoming*. o.O.: Mimesis International 2014. Zusammenfassend Graham Harman: *Quentin Meillassoux. Philosophy in the Making*. Edinburgh: Edinburgh UP ²2015, insbesondere das Kapitel zu *After Finitude*, 6–54. Zur Kritik an Meillassoux aus Perspektive der Ljubljana-Schule siehe Slavoj Žižek: *Weniger als nichts. Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*. Berlin: Suhrkamp 2014; Alenka Zupančič: *What IS Sex?* Cambridge/London: MIT Press 2017, zentral das Kapitel 4: Object-Disoriented Ontology, 73–139. Als Reflexion der Kritik vgl. Harman: *The Battle*, 319.
- 10 Wen oder was wir dafür überwinden müssen, hängt selbstverständlich davon ab, wen man fragt: Kant? (Meillassoux), Descartes? (Latour), Foucault? (Barad), das Patriarchat? (Haraway). In der Zusammenfassung all dieser Ansätze zu einer Art ›Gesamt-Neomaterialismus‹ wird hier natürlich über etliche Diffizilitäten hinweg gegangen.

seit der Jahrtausendwende abarbeitet,¹¹ und der auf den von Susan Hekman wie folgt zusammengefassten Umstand abzielt:

Since the linguistic turn of the mid-twentieth century, the academic world has been focused on language, and particularly on its constitutive power. Language, it is agreed, constitutes the reality that we as humans inhabit. It constitutes our social world and the structures that define it. It also constitutes the natural world by providing us with concepts that structure that world. We humans, in short, are the creators of all we survey.¹²

Es ist genau in dem von Hekman umrissenen Kontext, in dem die Psychoanalyse zum selbstverständlichen Bestandteil des geisteswissenschaftlichen Kanons werden konnte; das Interesse vor allem der Literaturwissenschaften, an den zum *linguistic turn* »gekehrten« Theorien weiterhin festzuhalten (wie denen Ferdinand de Saussures, Michel Foucaults, Judith Butlers oder Jacques Derridas), liegt auf der Hand.¹³ Lag die Innovation der klinischen Praxis Sigmund Freuds eben in der Technik der *talking cure*, schlägt sich die strukturalistische Linguistik Saussures unverkennbar in den Theoremen Jacques Lacans nieder. Freuds eigene Affinität zur Literatur, sein Programm der symbolischen (z.B. Traum-)Deutung (in der eine »Sprache« des Traumes [...] in ihrer Grammatik und in ihren semiotischen Reglements«¹⁴ beschrieben wird) tun das ihrige, um die Psychoanalyse literatur- und kulturwissenschaftlich nutzbar zu machen.

Demgegenüber besteht der Grundeinsatz der neomaterialistischen Theoriebildung in der Dehierarchisierung und Entdichotomisierung natürlicher Welt und

11 Als weitere einschlägige Beiträge sind (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) zu nennen: Stacy Alaimo/Susan Hekman (Hg.): *Material Feminism*. Bloomington/Indianapolis: Indiana UP 2008. Diana Coole/Samantha Frost (Hg.): *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham/London: Duke UP 2010. Levi Bryant/Nick Srnicek/Graham Harman (Hg.): *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*. Melbourne: re.press 2011.

12 Susan Hekman: *The Material Knowledge. Feminist Disclosures*. Bloomington: Indiana UP 2010, 1f.

13 Inwieweit diese Kategorisierung jeweils (auch im Wortsinne) der *Materie* dieser Theorien gerecht wurde, sei hier zunächst dahingestellt – Hekman selbst überlegt in ihrem Buch, inwieweit die »klassischen« Autoren des *linguistic turns*, wie Foucault oder Ludwig Wittgenstein, nicht doch auch eine neomaterialistische Perspektive unterstützen würden. Beispielfhaft genannt seien hier auch die Texte Vicki Kirbys oder Francesco Vitales, die, im Sinne einer »biodeconstruction«, die Dekonstruktion nach ihrem materiellen Gehalt durchforsten (z.B. Kirby: *Tracing Life* → *La Vie La Mort*. CR: *The New Centennial Review* 9.1, 2009, 107–126; Vitale: *Biodeconstruction. Jacques Derrida and the Life Sciences*. Transl. Mauro Senatore. SUNY Press 2018).

14 Manfred Schneider. Über den Grund des Vergnügens an neurotischen Gegenständen. Freud, C.G. Jung und die Mythologie des Unbewußten. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, 197–216, 200.

symbolischer Praxis (mit allem, was dazu gehört – einschließlich einer ›Entthronung‹ des als übermächtig wahrgenommenen menschlichen Subjekts). Anstelle dieser Hierarchie steht häufig die Annahme eines *entanglements*, einer Mangel, einer materiell-semiotischen Verquickung.¹⁵ Immer wieder geht es dabei um die Idee einer *sich artikulierenden Welt*:

Latour argues for the extension of speech, and specifically the formation of propositions, to nonhumans as well as humans. Referring to his pathbreaking study of Pasteur, Latour argues that this analysis of Pasteur's scientific practice reveals that both humans and nonhumans act; both are capable of formulating propositions. This is where articulation comes in: articulation is not a property of speech but a common property of propositions in which many kinds of entities can participate. It follows that articulation is not a property of human speech but an ontological property of the universe.¹⁶

Passend dazu konstatiert auch Remo Bodei, bezugnehmend auf Claude Lévi-Strauss:

Wenn Lévi-Strauss mit seiner Behauptung recht behält, dass vom Moment der Entstehung der Sprache an das Universum sich mit Bedeutung aufladen, sich ausdrücken und sich damit diversifizieren muss, dann genau deshalb, weil ›die Auffassungsgabe ein Minimum an Differenz und Unterscheidung braucht und es also notwendig wird, dem Objekt des Intellekts zumindest ein wenig Leben zuzuschreiben.¹⁷

Ohne animistisch zu argumentieren, zeigt sich genau hier aber eine Möglichkeit, mit einer *talking cure* an die Dinge heranzutreten.

2. What's in a thing?

Die Beschäftigung mit der materiellen Welt als ernsthafte philosophische Bemühung beginnt natürlich nicht mit dem Neomaterialismus und erstreckt sich teilweise durchaus bis in die Werke der üblicherweise als ›Masterminds‹ hinter dem

15 Diese wechselseitige Durchdringung oder Beeinflussung wird in den verschiedensten Ausprägungen theoretisiert: Leitet sie sich z.B. in den Arbeiten Erin Mannings und Brian Massumi eher von einer deleuzianischen Prozessontologie her, stehen die Arbeiten Donna Haraways oder Karen Barads wohl eher in einer wissenschaftskritischen Tradition. Der Begriff der Mangel stammt von Andrew Pickering: *The Mangle of Practice: Time, Agency, and Science*. Chicago, Illinois: Chicago, UP 2005.

16 Hekman: *The Material Knowledge*, 20.

17 Remo Bodei: *Das Leben der Dinge*. Berlin: Matthes & Seitz 2020, 47.

linguistic turn kategorisierten Autor:innen hinein. Die Bezeichnung materieller Entitäten als ›Objekte‹ oder ›Dinge‹ entspringt einem klassisch zu nennenden Kanon: Spätestens seit Aristoteles' Trennung von *hyle* und *morphe*, Descartes' *res extensa* und *res cogitans*, über Kants »Ding an sich«, das von der menschlichen Rationalität nicht erfasst werden kann, über Husserls Phänomenologie mit dem Motto »zurück zu den Sachen«,¹⁸ die einer neuen Wahrnehmung der Dinge gerecht werden will, bis zu Heideggers Versuch, dem Problem von Sprache, Sein, Denken und Ding zu begegnen, hat das Reden von, mit und über Dinge bzw. Objekte dabei mit einer gewissen Asymmetrie zu kämpfen. Graham Harman merkt dazu spitzfindig an: »What neither Foucault, nor Althusser, nor Kant, nor Hegel, nor Schelling, nor Husserl, nor Heidegger, nor Žižek himself is able to think is the interaction of two non-human entities when not under some sort of human surveillance.«¹⁹

Heidegger schreibt zum Beispiel in seinem Text *Das Ding* (1951): »Die Dingheit des Dinges bleibt verborgen, vergessen. Das Wesen des Dinges kommt nie zum Vorschein, d.h. zur Sprache.«²⁰ Gleichzeitig unterscheidet Heidegger zwischen vorhandenen und zuhandenen Dingen: zuhanden ist das Zeug, all jene Dinge des Alltags, die der Mensch benutzt. Lassen sich die Dinge nun nicht mehr gebrauchen, weil sie zum Beispiel kaputt sind, werden sie vorhanden und damit für uns verstörend wahrnehmbar in ihrem je eigenen Sein. Die Zuhandenheit wiederum ist an die Bezeichnenbarkeit der Dinge gekoppelt.²¹ Doch »nicht der Mensch spricht, sondern die Sprache«. Und: »Der Mensch spricht nur, indem er der Sprache entspricht.«²² Das Sein wie auch die Dinge haben eines gemeinsam: Sie werden vergessen. Dieses Vergessen ist damit aber an die Sprache gekoppelt, die durch das und mit dem Subjekt spricht: So ergibt sich ein pathologisches Viereck von Sprache, Subjekt, Ding und Sein, in dessen Kreuzungspunkt das Vergessen steht.

Eine Bestimmung der nicht-menschlichen Entitäten mittels Sprache scheint also immer wieder zu scheitern. Ob wir nun von ›Dingen‹ oder von ›Objekten‹ sprechen: Dominik Finkelde kategorisiert, wie er selbst gesteht, »reduktiv« in vormoderne und moderne Autor:innen: »Die vormodernen Autoren gehen in ihren Sammlungen von Objekten aus, während die hier behandelten [gemeint sind die ›moder-

18 Edmund Husserl: Logische Untersuchungen. In: *Husserliana* XVIII Bd. 1. Den Haag: Nijhoff 1995, 9.

19 Harman: *The Battle*, 317.

20 Martin Heidegger: *Das Ding*. In: ders.: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske 1954, 163–185.

21 Vgl. Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, 44.

22 Zitiert nach Erik Thomann: *Die Entmündigung des Menschen durch die Sprache ... und die Suche nach authentischer Subjektivität*. Wien: Passagen 2004, 13.

nen« Autor:innen; Anm. d. Verf.] in zunehmendem Maße von Dingen sprechen.«²³
Er präzisiert:

Wenn hier von einer Differenz zwischen Objekt und Ding gesprochen wird, so markiert die Rede vom Objekt einen Gegenstand, der vom Subjekt problemlos umfasst, begriffen, ›objektiviert‹ und verortet werden kann. Das Ding ist dagegen dasjenige, was im Objekt nicht aufgeht und gegenüber diesem überschüssig bleibt.²⁴

Gegen diese Form der – man möchte bezeichnenderweise psychoanalytisch sprechen – ›Abwehr‹ wenden sich die Theorien des »*nonhuman turn*« auf je eigene Weise, der *new materialism* im engeren Sinne beispielsweise mit der Insistenz auf der Verschränkung materieller Welt und menschlicher Subjektposition, die *object-oriented ontology* mit dem Willen, die Unerreichbarkeit des Objekts für den Menschen geradeheraus zu konfrontieren; beide aber in dem Bemühen, gegen das oben genannte ›Vergessen der Dinge‹ anzugehen.

3. Die Therapie, die Dinge und der Text

Aber wie schon in den Begriffen der Abwehr und des Vergessens anklingt, wird gerade im Hinblick auf die neomaterialistischen Vorwürfe an die westliche Philosophiegeschichte eine psychoanalytische Wendung interessant. Es geht dabei um eine, wie

23 Dominik Finkelde: *Logiken der Inexistenz. Figurationen des Realen im Zeitalter der Immanenz*. Wien: Passagen 2019, 22. Michel Foucault erläutert in *Die Ordnung der Dinge* den Wechsel von klassischer zur modernen Episteme. Manfred Schneider bringt die klassische Episteme wie folgt auf den Punkt: »Bis in die Neuzeit hinein gehörte es zur epistemologischen Voraussetzung aller Welterkenntnis, allen theologischen, philosophischen wie naturkundlichen Wissens, dass die sichtbaren Dinge ihre semantischen Substrate, ihre Signaturen offen herzeigen« (Manfred Schneider: *Intertextuelles Bestiarium. Rilkes Tiere*. In: Adrian Stevens/Fred Wagner (Hg.): *Rilke und die Moderne*. Londoner Symposion [1996]. München: Iudicium 2000, 25–37, 27). Anhand von Cervantes' *Don Quichotte* zeigt Foucault, dass nun im Selbstverständnis modernen Wissens Windmühlen nur noch für Leser:innen von Ritterromanen mit Riesen identisch sind (vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, 78ff.). Die vermeintlich ›objektive‹ Begriffsbildung der Moderne vermag aber die nicht-menschlichen Entitäten ebenso wenig als solche zu entschlüsseln, sondern markiert stattdessen nur ihre Positionierung als Gegenstand und Gegenüber des menschlichen Geistes. Immer wieder stellt sich also das Problem der überschießenden Semantisierung bei gleichzeitiger Unzulänglichkeit der Sprache.

24 Finkelde: *Logiken*, 38. Für die OOO jedenfalls ist eine solche Differenzierung nicht mehr notwendig, da sie schon im Begriff des Objekts genau dieses Verhältnis, von Überschuss und Rückzug, von Bedeutung und Begreifbarkeit zum Ausdruck gebracht sieht.

Jean-Paul Sartre im Schulterschluss mit Gaston Bachelard²⁵ formuliert, »Psychoanalyse der Dinge«, deren Aufgabe es eben nicht ist, »Bilder zu untersuchen, sondern den *Sinn* zu explizieren, der den Dingen real angehört«. ²⁶ Was geschieht, wenn wir, von den neomaterialistischen Forderungen inspiriert, wieder näher an die Psychoanalyse herantreten? Was geschieht unter der Annahme einer sich artikulierenden Welt mit der Allianz zwischen Psychoanalyse und Kulturwissenschaft, die unter den Vorzeichen eines *linguistic turns* keiner großartigen Begründung bedurfte?

Wenn wir die Einladung des Neomaterialismus annehmen, den nicht-menschlichen Entitäten Raum zu geben, soll dies nicht auf eine vulgäre Form von *post-critique* hinauslaufen, die eine kritische Durchdringung kultureller Produktion als »hermeneutics of suspicion«, für die nicht zuletzt Freud gerade stehen muss, rundheraus ablehnt und sich statt auf eine kritische Analyse auf die reine Feststellung der Sensibilität eines Textes für die nicht-menschliche Welt beschränkt. ²⁷ Im Gegenteil gilt es nach unserer Ansicht, die in der psychoanalytischen Theoriebildung durchaus angelegte Subjekt-Objekt-Verstrickung zum Anlass zu nehmen, im psychoanalytischen Sinne über das Erbe des *linguistic turns* hinaus zu denken. Wenn Gautam Basu Thakur und Jonathan Michael Dickstein formulieren: »[t]he human always appears after the object«, ²⁸ dann meinen sie das in gewisser Weise wörtlich und beziehen dieses Prinzip aus dem Lacanschen Spiegelstadium: Es braucht einen Spiegel, vor dem das Kind sich als Subjekt wahrnimmt. Und so ist auch Lacans berühmte Sardinendosen-Episode, die Thakur und Dickstein ebenfalls zitieren, in ihrer Abfolge eindrücklich. Beide, der Spiegel und die Sardinendose auf dem Meer, reflektieren das Subjekt, das sich im Akt des Erkennens zu erkennen gibt. Aber welche Rolle können wir für die Sardinendose und den Spiegel veranschlagen, wenn nicht nur die des Reflektors der Reflexion? ²⁹

25 Das ist insofern interessant, als sich Bachelards Arbeiten als Psychoanalyse der Elemente verstehen ließen.

26 Jean-Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Deutsch von Ahns Schöneberg und Traugott König. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt¹⁶2010, 1026f.

27 Eine solche »vulgäre post-critique« wäre freilich eine Reduktion dessen, was Rita Felski unter anderem in *Limits of Critique* (Chicago and London: University of Chicago Press 2015) vorschlägt: den von Paul Ricœur, Freud, Marx und Nietzsche zugeordneten Denkstil einer misstrauischen Hermeneutik, die es sich zur Aufgabe macht, den literarischen Text auf seine blinden, ideologischen Flecke abzuklopfen. Eine »persuasive defense of the humanities«, so Felski, »is hindered rather than helped by an ethos of critique that encourages scholars to pride themselves on their vanguard role and to equate serious thought with a reflex negativity« (186) und welches die Gelegenheit verpasst, literarische Texte in ihrem affektiven Resonanzpotential und ihren ästhetischen Eigenheiten zu erfassen.

28 Gautam Basu Thakur/Jonathan Michael Dickstein: *Chicken Knowledge: Or, What does the Nonhuman Want?* In: diess. (Hg.): *Lacan and the Nonhuman*. Cham: Palgrave 2018, 1–16, 4.

29 Alenka Zupančič kommentiert zum ontologischen Verständnis der (Lacanschen) Psychoanalyse: »If there is one person who has always refused to consider psychoanalysis as exempt

Wir möchten vorschlagen, dass sich der zweidimensionalen Kartographie von ›Sprache‹ und ›Materie‹ als jeweils zwei unverbundenen Analysekatoren – vorstellbar z. B. als Koordinatensystem, in dem die x-Achse mit ›Sprache‹ oder ›Psyche‹, die y-Achse mit ›Materie‹ oder ›Natur‹ bezeichnet ist – eine dritte Dimension hinzufügen lässt, einigermaßen hemdsärmelig von uns als ›Therapie der Dinge‹ bezeichnet, in der sowohl das Psychische mit dem Physischen als auch die Psychoanalyse mit dem Neomaterialismus verzahnt ist. Wir möchten damit auf das Desiderat einer dritten Dimension verweisen, die wir hier in einer simplen genitivischen Verschaltung anzeigen, durch die aber beide Termini an Tiefe gewinnen: Die Dinge erscheinen, aus dem Blickwinkel der Therapie betrachtet, keineswegs mehr bloß als statische Einheiten, zu vernachlässigende Träger menschlicher Bedeutungszuschreibungen; und die Therapie stellt sich als weit mehr als ›nur‹ eine sprachliche Explikation und Narrativierung nicht-gewussten Wissens dar.

Der Impetus neomaterialistischer Forschung bzw. des *nonhuman turns* begründet sich in aller Regel mit dem Verweis auf die ökologische Inadäquatheit einer anthropozentrisch beschränkten Hermeneutik, die die Sprache als menschliches Zugangskriterium zur Welt als nicht-thematisierte Rahmung philosophischer Bemühungen hinnimmt. Dennoch erscheint im Kontrast zum Neomaterialismus die etabliertere Theoriebildung im/nach dem *linguistic turn* natürlich als die reibungsloser funktionierende Maschinerie. Warum also sollten beispielsweise die Literaturwissenschaften sich überhaupt ›zur Materie hin‹ öffnen, wenn nicht bloß zu dem – zwar notwendigen, aber wohl nicht recht hinreichenden – Zweck, ›auf der Höhe der Zeit‹ zu sein?

Genau aus demselben Grund, aus dem sich die Literaturwissenschaften einmal zur Psychoanalyse hin geöffnet haben: Um am eigenen patriarchalen Kanon und damit an den Konstruktionsweisen von Subjektivität mittels Sprache Kritik zu üben

from ontological interrogation, it is Lacan. His point, rather, is that the very notion of ontology [...] has to be expanded by an additional concept (the Real) that holds and marks the place of its inherent contradiction/impossibility. And the subject is the effect of this *contradiction*, not an offshoot of being.« (Ontology and the Death Drive. In: Sbriglia/Žižek: *Subject Lessons*, 142–170, 157). Aus dem Blickwinkel ihrer Argumentation erscheint aber im Grunde nicht so sehr der Neomaterialismus selbst problematisch als vielmehr sein Selbstverständnis als Alternative zu sowohl Idealismus als auch ›altem‹ Materialismus: »Rather, what is at stake, and what one could argue for, is a different kind of materialism which is precisely not based on the opposition between ›naked‹ reality, stripped of all subjective illusions and investments (reality such as it exists independently of the subject), and an ›always already‹ subjective/subjectivized (or subject-constituted) reality. For this opposition is false or, better, it is not genuinely ›materialist‹. It is only by working through this excess (and by following its distortions through) that we get to the thing in itself, for this thing in itself is already contradictory« sagt Zupančič (159), und macht damit einen Vorschlag, der nicht notwendigerweise unvereinbar ist mit den Forderungen insbesondere des *new materialism* im engeren Sinne.

und durch neue Perspektiven auch neue Aspekte an der Literatur sichtbar zu machen. Um zu zeigen, dass auch Dinge den Weg zu einer kritischen (De-)Konstruktion von Subjektivität(en) weisen können, möchten wir auf drei Beispiele aus eben jenem Kanon eingehen, um das Potential einer Verschränkung von Psychoanalyse und Neomaterialismus aufzuzeigen.

1874 formuliert Lautréamont in *Die Gesänge des Maldoror* (*Les Chants de Maldoror*) den seitdem zum Aphorismus avancierten Vergleich: »schön [...] wie die unvermutete Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch!«³⁰ Drei Dinge, Nähmaschine, Regenschirm und Seziertisch, die sich zufällig begegnen, markieren in dieser Formulierung eine neue Dimension einer sprachlichen Interaktion mit der materiellen Welt. Um ›das Schöne‹ zu charakterisieren, werden Gegenstände kombiniert – industrialisierte Maschinen (ab 1851 insbesondere als Singer-Nähmaschine bekannt und im Umlauf), Konsumgüter (Regenschirm) und der dem meist toten Körper zugewiesene Seziertisch –, die für den Alltagsverstand nichts miteinander zu tun haben. Darin äußert sich eine Ästhetik, die mehr symptomhaft als symbolisch wirkt und nicht (mehr) viel mit Metaphorik zu tun hat, also auch nicht mehr primär auf menschliches Gedankengut oder kulturhistorische Sachverhalte hin ›zurück‹ zu entschlüsseln ist; eine Formulierung, die die charakteristische Reihung der Moderne – changierend zwischen marxistischem Warenfetisch und freudianischem Fetischobjekt – eher geschehen lässt, denn dass sie sie abbildete. In Begriffen der *object-oriented ontology* zeigt Lautréamonts Formulierung die Dead-Ends von *overmining* und *undermining*: Auch wenn eine Interpretation die Gegenstände auf ihre elementaren Bestandteile zerlegt, sie kultur- und wissensgeschichtlich verortet und datiert, (er-)geben sie nie vollständig Sinn (*undermining*). Wir erhalten dann eine Liste aus: Zahnrädern, einer Nadel, einem Gehäuse, ... (Nähmaschine), aus: Stock, Griff, Mechanismus, Querstangen, ... (Regenschirm), die sich beinahe endlos weiterführen lässt und uns für jedes Einzelteil mit derselben Frage zurücklässt, die wir zunächst an das Gesamtgebilde gerichtet haben. Wenn wir die Interpretation hinsichtlich eines höheren Prinzips orientiert formalisieren, das heißt sie zum Beispiel psychoanalytisch deuten – die Nähmaschine als weibliches Gerät, den Regenschirm als Phallus,³¹ den Seziertisch als patriarchale Szene bzw. Bühne – definieren wir wiederum ›nur‹ eine symbolische Ordnung (*overmining*), in der die Dinge gleichsam verschwinden. Wenn wir nun den von Graham Harman mit Bezug auf José Ortega y Gasset entwickelten Gedanken einer Theatralität in seiner – eigentlich psychoanalytischen – Dramatik

30 Lautréamont: *Die Gesänge des Maldoror*. Aus dem Französischen von Ré Soupault. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2010, 223.

31 Vgl. den kleinen Hinweis auf einen Regenschirm in Jacques Derrida: Sporen. Die Stile Nietzsches. In: Werner Hamacher (Hg.): *Nietzsche aus Frankreich*. Berlin/Wien: Philo 2003, 183–224, 185.

anlegen, dann ist damit auf eine spezifische Intra-Aktivität zwischen uns Lesenden und den Dingen verwiesen.³² Wir als Subjekte werden von den Dingen als Performende gebraucht. Und umgekehrt brauchen wir die Dinge, um etwas Un- oder Noch-nicht-Sagbares auszudrücken. Unseres Erachtens manifestiert sich hier eine mögliche Form einer Therapie der Dinge.

Eine Variante literarischer Inszenierung von Mensch-Ding-Verhältnissen findet sich auch in den Aufzeichnungen Georg Christoph Lichtenbergs. Bekanntlich hielt der Aufklärer, Mathematiker und Physiker aus Göttingen alles, was ihn beschäftigte, in seinen *Sudelbüchern* fest: Kurioses, Ideen, Einfälle, Formeln, Skizzen, Kritisches und Komisches. In *Verzeichnis einer Sammlung von Gerätschaften welche in dem Hause des Sir H. S. künftige Woche öffentlich verauktioniert werden soll* (1798) suggeriert ein Ich, »in einer Bibliothek auf dem Lande« in England ein handschriftliches Verzeichnis kuriosester Objekte gefunden zu haben, das in »the manner of Dr. Swift« verfasst sein solle.³³ Dabei überträgt Lichtenberg das Verzeichnis, das seinerseits auf Swifts *Gullivers Reisen* verweist, nicht einfach nur ins Deutsche, sondern passt dieses sogar kulturell an, wie er versichert.³⁴ In diesem Verzeichnis findet sich zum Beispiel »ein Messer ohne Klinge, an welchem der Stiel fehlt«, oder »ein doppelter Kinder-Löffel für Zwillinge«. Die Liste von 30 Einträgen liest sich wie ein surrealistisches Sammelsurium von Dingen, die sich als dysfunktional erweisen, kaum zu gebrauchen oder gar unsinnig sind. Dabei sind sie zudem nur virtuell (also potentiell) vorhanden, insofern die Herstellung eines Messers ohne Klinge und Stiel nur noch das Wort »Messer« zurücklässt. Sprache, zumal poetische, vermag es, Dinge zu konzipieren, die sich als Artefakte dem Gebrauch zu entziehen scheinen. Ausgerechnet das Spannungsverhältnis von Sprache und Materialität, das die Komik des Verzeichnisses ausmacht, lässt sich psychoanalytisch deuten: Diese Komik ist nicht nur durch die sprachliche Darstellung materiell konfuser Dinge gegeben, sondern auch und gerade durch ihre Vorstellbarkeit im phänomenologischen Sinn. In Lichtenbergs lustiger Liste kreuzt sich paradigmatisch, was sonst eher für die Sphäre des Traums gilt: das Symbolische, Imaginäre und Reale.

Ein letztes Beispiel: Franz Kafkas bekannte Odradek-Figur bleibt – so sehr der Titel der Erzählung, »Die Sorgen des Hausvaters«, dazu einlädt – konventionell-psychoanalytisch analysiert unbefriedigend, eine rein symbolische Interpretation, beispielsweise als Sinnbild für die berühmte Wiederkehr des Verdrängten,

32 Graham Harman: *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*. London: Pelican 2018, 66, 74, 100. Vgl. ferner Simon Weir: Art and Ontography. In: *Open Philosophy* 3/1 (2020), 400–412.

33 Georg Christoph Lichtenberg: Verzeichnis einer Sammlung von Gerätschaften welche in dem Hause des Sir H. S. künftige Woche öffentlich verauktioniert werden soll. In: ders.: *Schriften und Briefe III*. München: Hanser 1972, 451.

34 Lichtenberg: Verzeichnis, 452.

wird durch den Umstand durchkreuzt, dass Odradek (als »Denkfigur«³⁵, aber auch schlicht als Ding) das ödipal-familiäre Szenario ebenso wie jede menschliche Nutzbarmachung übersteigt und überlebt: »Vergeblich« fragt der Hausvater und Erzähler sich,

was mit ihm geschehen wird. Kann er denn sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu. Sollte er also einstmals etwa noch vor den Füßen meiner Kinder und Kindeskinde mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe hinterkollern? Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche.³⁶

Wenn allerdings Jane Bennett Odradek zu Beginn ihres *Vibrant Matter* als »dramatization« einer »impersonal form of vitality« heranzieht,³⁷ dann, so könnte man einigermaßen polemisch argumentieren, wird die ganze Unheimlichkeit Odradeks wieder zu nichts weiter als einer selbstbezogenen Regung des menschlichen Geistes, die durch das »Vergessen der Dingwelt« bedingt ist (»Odradek ist unheimlich, weil er uns daran erinnert, dass wir zu wenig über die Dinge nachdenken«); und ist damit letztendlich mehr auf eine Art »epistemologisches Versehen« zurückzuführen, denn auf eine genuin beunruhigende und affektiv eindringliche Qualität.

Mit der Einbeziehung einer dinghaften Dimension in unsere psychoanalytischen Deutungen wird perspektivisch ein Zugang zu kulturellen Artefakten (also den Untersuchungsgegenständen der Literatur-, Kunst- und Kulturwissenschaften, zu literarischen Texten, filmischen Werken, bildender Kunst usw.) eröffnet, der diese sowohl in ihrer menschlich-symbolischen Bedeutung als eben auch darüber hinaus betrachtet, und damit die Selbstbezogenheit vieler Deutungen, die entweder die eine oder die andere Seite bevorzugen, korrigiert.

4. Für eine Komplizenschaft der Theorien

Bei dem Versuch, das Unbewusste nicht mehr nur als »Sprache« und wie eine »Sprache« zu deuten, sondern auch in dieser Deutungsarbeit das Materielle zu berücksichtigen,

35 Alexander Kling: Konstellationen des Misfitting. Kafkas Arbeits- und Wohndinge. In: Agnes Bidmon/Michael Niehaus (Hg.): *Kafkas Dinge*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, 23–50.

36 Franz Kafka: Die Sorge des Hausvaters. In: ders.: *Die Erzählungen*. Frankfurt a.M.: Fischer 122014, S. 343f.

37 Bennett: *Vibrant Matter*, 7.

sichtigen, geht es nicht um eine Neurowissenschaft,³⁸ die die Unwägbarkeiten symbolischer Produktion positivistisch auf Messbarkeiten hin auflöst, ohne die Bedingungen dieser Messbarkeit selbst zu hinterfragen (wozu Forscherinnen wie Donna Haraway oder Karen Barad nachdrücklich auffordern). Vielmehr bietet die Verschaltung von Psychoanalyse mit dem Neomaterialismus und von ›Symbolischem‹ mit ›Natürlichem‹ Gelegenheit, diverse *black boxes* der Psychoanalyse zu öffnen. Als nur ein, aber ein zentraler Aspekt sei hier neben der Dingwelt im engeren Sinne der Aspekt des Körpers genannt – häufig im Verbund auftretend mit einer weiteren *black box* der Psychoanalyse, dem ›weiblichen Subjekt‹ – der in der Psychoanalyse (von ›bei Freud‹ bis ›nach Lacan‹), wie der sprichwörtliche Elefant im Raum, überall präsent ist, aber gleichzeitig auf irritierende Weise unteradressiert bleibt.³⁹ Aber ebenso gilt es unserer Ansicht nach, umgekehrt die Psychoanalyse als Ressource zu nutzen, um das zu adressieren, was im Neomaterialismus, und zwar genau *entgegen* dem behaupteten Programm, doch häufig *black box* bleibt: nämlich die Vitalität der Welt jenseits des menschlichen Geistes, die von Autorinnen wie Bennett zwar diskursbegründend ins Feld geführt, aber letztlich nicht immer artikulierbar ist. So beschreibt Rebekah Sheldon, bezeichnenderweise selbst bekennende Vertreterin des *new materialism*, inwiefern eine »Privilegierung des Demonstrierbaren« den Neomaterialismus zu einer reinen Auflistung von Dingen verführt, die die Vitalität, die in und zwischen diesen Dingen veranschlagt wird, eben *nicht* direkt ansprechen kann.⁴⁰ Sie verweist dabei auf die charakteristischen Aneinanderreihungen, die Bennetts Buch *Vibrant Matter* durchziehen – beispielsweise diese: »the electrical grid is better understood as a volatile mix of coal, sweat, electromagnetic fields, computer programs, electron streams, profit motives, heat, lifestyles, nuclear fuel, plastic, fantasies of mastery, static, legislation, water, economic theory, wire and wood.«⁴¹

Psychoanalytisch gesprochen, wird in dieser Gegenüberstellung zweier Denk- und vielleicht sogar Lebensweisen der Mangel im jeweiligen philosophischen Anderen deutlich – ob nun als *entanglement* im Sinne des *new materialism* bei Bennett, Barad und anderen oder als ›produktiver Mangel‹ im Hegelianischen Sinne psychoanalytischer Philosophie bei Žižek, Zupančič und Co. aufgefasst – der im besten

38 Vgl. Elizabeth A. Wilson: *Psychosomatic: Feminism and the Neurological Body*. Durham: Duke UP 2004.

39 In ihrer Einleitung zu *Material Feminism* schreiben Stacy Alaimo und Susan Hekman: »Women have bodies; these bodies have pain as well as pleasure. They also have diseases that are subject to medical interventions that may or may not cure those bodies. We need a way to talk about these bodies and the materiality they inhabit« (4).

40 Rebekah Sheldon: Form/Matter/Chora: Object-Oriented Ontology and Feminist New Materialism. In: Crusin: *The Nonhuman Turn*, 193–222, 208; eigene Übersetzung.

41 Bennett: *Vibrant Matter*, 25; Sheldon: Form/Matter/Chora, 208.

Fall als generative Kraft wirkt und die Suche nach einer überzeugenderen Formulierung antreibt. Wenn inmitten dieses Spannungsfeldes nach einer »Therapie der Dinge« gefragt ist, dann geht es dabei mitnichten darum, Sieger:innen und Besiegte dieser theoretischen Auseinandersetzung ausfindig zu machen (und so lassen die Beiträge in diesem Band auch durchaus heterogene theoretische Vorlieben erkennen). Die folgenden Texte zeigen, dass beide Perspektiven (die neomaterialistisch-anthropozentrismuskritische ebenso wie die psychoanalytische) vonnöten sind, um das kritische Potential ästhetischer Produktion (vulgo von, wie der Titel des Bandes sagt, »Literatur und den bildenden Künsten«) zu erfassen. Eine Theoriesprache, die dieser Verbindung gerecht wird, ist dabei mehr Fluchtpunkt als Grundlage der folgenden Studien. Denn tatsächlich, und das wird im vorliegenden Band deutlich, gibt es eine Reihe von Erscheinungen, die sowohl aus der einen wie aus der anderen Warte betrachtbar sind, aber wie in einem Vexierbild – bislang – nicht *aus beiden zugleich*: so, wie beispielsweise ›das Reale‹ aus der psychoanalytischen Perspektive mehr als Moment des Widerstandes und Widerspruchs definiert wird, als dass es ontologisch einzuordnen wäre, erscheint etwas ›Reales‹ aus dem neomaterialistischen Blickwinkel als produktive *Verbindung* von Natur und Bedeutung.⁴² Ist ›das Unbewusste‹ in einem konventionellen psychoanalytischen Sinne der Aufbewahrungsort nicht mehr bewusst abrufbarer Erinnerungen, ist es in einem materialistischeren Sinne genau die Natur, die von einer anthropozentrischen Symbolbesessenheit immer wieder übergangen wird – und kann erst in einem dritten, noch vollständig zu vollziehenden Schritt als der Ort diskutiert werden, an dem ›Natur‹ und ›Psyche‹ Anteile des jeweils anderen inkorporieren. Der Ehrgeiz der in diesem Band versammelten Beiträge, künstlerische Ausdrucksformen jenseits ihrer angestammten Rolle als symbolische Praktik zu begreifen, steht dabei, ganz im Sinne dieses Vexierbildes, *gleichzeitig* mit der Realisierung im Raum, dass ›symbolische Praktik‹, psychoanalytisch gedacht, niemals wirklich eine korrelationistische Reduktion impliziert hat. Es mag dabei sein, dass diese komplizierte, in sich gebrochene Unentscheidbarkeit das Reale der philosophischen Bemühung an sich anzeigt.

5. Die Beiträge in diesem Band

Die Beiträge in diesem Band zeigen anhand einer Reihe literarischer/filmischer Texte und künstlerischer Objekte, dass es über die genannten, sowohl psychisch wie materiell relevanten Konzepte (das Reale oder das Unbewusste, aber auch das Ding, das Medium, den Körper, das Sublim(iert)e, den Blick, den Fetisch, ...) mehr zu sagen gibt, als entweder die eine oder die andere Theorieschule, auf sich allein gestellt,

42 Vergleiche hier Vicki Kirbys nahezu trotztige Frage, gewählt als Titel des von ihr herausgegebenen Sammelbands, *What If Culture was Nature All Along?* (Edinburgh: Edinburgh UP 2017).

es können. Beschließen möchten wir diese Einleitung daher mit einem kurzen Ausblick auf die nachfolgenden Beiträge.

Wir beginnen mit einem Abschnitt zu »Dingen« im engeren Sinn und betrachten Konstellationen, in denen aus materiellen Gegenständen unleugbar mehr und etwas anderes wird als reines ›Zeug‹. Der Beitrag von Martin Bartelmus erfragt die Implikationen materiellen Genießens – wie es beispielsweise durch die surrealistische Entfunktionalisierung von Alltagsgegenständen wie Stühlen oder Tassen bei Meret Oppenheim ermöglicht wird – im Spannungsfeld von kapitalistischen Funktionalisierungs- und Verwertungslogiken. Andreas Broeckmann widmet sich Jean-François Lyotards Ausstellung *Les Immatériaux* und dem Konzept der Anamnese und wie dieses (eigentlich auf eine menschliche Krankheitsgeschichte bezogene) Prinzip in der Ausstellung und ihrer Vorbereitung genau in der Interaktion mit technischen Objekten und Medien zum Tragen kommt.

Von der Interaktion mit dem ›Ding‹ geht es im Abschnitt zu »Formen« um die Visualisierungs- und Denkfiguren, die die Psychoanalyse geprägt haben – und zwar sowohl die Freuds, dessen diagrammatische, verräumlichte Visualisierungen des Psychischen wiederum in den Werken der Schriftstellerin Hilda ›H. D.‹ Doolittle weitergedacht werden (Szilvia Gellai); als auch die neuerer psychoanalytischer Ansätze, die überraschende Entsprechungen mit der Vorstellung tentakulärer Verwicklungen aufweisen, in denen der neue Materialismus, z.B. bei Donna Haraway, das Mensch-Welt-Verhältnis imaginiert (Louis Breitsohl). Durch diese Visualisierungen werden jeweils neue Formen der (Inter-)Subjektivität denkbar.

In einem Abschnitt zum »Körper« treffen zwei Beiträge aufeinander, die die Rolle von Körperlichkeit im Spannungsverhältnis von Psychoanalyse und Neomaterialismus untersuchen. Dafür widmet sich Aglaia Kister dem Textilien in Sigmund Freuds Theorie und bei Elfriede Jelinek. Dabei verfolgt der Beitrag die Verflechtung von Haar, Pelz und Textil in ihrer konstituierenden Wirkung auf die psychoanalytische Theorie, deren ver- und enthüllende Bemühungen wiederum in Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* literarische Dynamik entfalten. Friederike Danebrock untersucht in ihrem Beitrag Luca Guadagninos Neuverfilmung des Horrorklassikers *Suspiria* von Dario Argento. In seiner Inszenierung von hysterischer Auflehnung als ethische Praxis stellt der Film die vornehmlich diskursiv begründete Wertschätzung, die die Hysterie in der zeitgenössischen psychoanalytischen Philosophie erfährt, zur Disposition.

Die Beiträge von Hanjo Berressem und Janneke Meissner, gruppiert unter dem Stichwort »Rekorder«, stellen jeweils die Medientechnologien des Aufnehmens und Wiedergebens in einen psychoanalytischen Zusammenhang. Vor dem Hintergrund von Félix Guattaris Schizoanalyse betrachtet Hanjo Berressems Beitrag Praktiken des *tape recordings* bei Jacques Lacan, beim Komponisten Alvin Lucier und bei Guattari selbst, wobei bei den letzteren beiden die ›Dinge‹ im Rahmen der Therapie eine Verbindung zwischen Subjekt und Welt zugänglich machen sollen, die bei La-

can noch als unmöglich gilt. Janneke Meissners Beitrag widmet sich einem Hörspiel von Paul Wühr, in dem durch Techniken der Tonaufnahme und Zitatmontage, die der psychoanalytischen Kryptonomie Nicolas Abrahams und Maria Toroks vergleichbar sind, ein verschlossenes Trauma (»die Erfahrung des postnationalsozialistischen Kollektivs« nach dem Zusammenbruch des NS-Regimes) zutage tritt.

Gleich drei Beiträge widmen sich einem scheinbar totgesagten Medium, dem »Fernsehen«: Insa Härtel unternimmt anhand einer psychoanalytischen Lektüre des Trash-TV-Formats *Hoarders* eine Kritik an der neomaterialistischen Praxis, faszinierende Objekte und Materialien aufzuzählen, ohne das Szenario, in dem die Dinge ihre Anziehungskraft zuallererst entfalten können, kritisch mitzudenken. Joachim Harst untersucht die Serie *Westworld*, in welcher die Verschaltung von Psychoanalyse, Computertechnologie und dem menschlichen Körper als technisches Objekt Rückkopplungsschleifen zu Kernthemen der Psychoanalyse evoziert: zum Subjekt und zum Traum, die in ihrer medienhistorischen Dimension greifbar werden. Christoph Weismüller reflektiert in seinem Essay anhand der Serie *In Therapie* die Medialität des Fernsehens im Kontext kollektiven Traumas, wie es in der Serie als Folge der Terroranschläge in Paris im Jahre 2015 dargestellt wird.

Die letzte Gruppe haben wir mit »Heldinnen« überschrieben. Ben Tyrer widmet sich Spike Jonzes Film *Her* (2013) und kritisiert die darin inszenierte Männerfantasie, die Frau als technologische Ware zu vergöttern. Seine Auseinandersetzung stoppt aber nicht hier, in der Anwendung psychoanalytischer Begriffe nach Lacan, sondern dekonstruiert im Rückgriff auf eine »object-disoriented ontology« die (vermeintliche) Subjektlosigkeit des Objekts. Roger Lüdeke begegnet zum Abschluss noch einmal einem literaturwissenschaftlichen Thema mit Tradition: der *gothic novel*. Beinahe zum »Lackmustest« für die Tragweite der neomaterialistischen Ansätze avancieren Horace Walpoles *The Castle of Otranto*, Emily Brontës *Wuthering Heights*, und *Northanger Abbey* von Jane Austen. Gerade die materielle Unsicherheit dieser fiktionalen Welten eröffnet eine autonom zu nennende Korpo-Realität der in ihnen agierenden Heldinnen.

Dieser Sammelband ist aus einem Online-Workshop in Kooperation zwischen dem Institut für Germanistik und dem Institut für Anglistik und Amerikanistik an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf im Dezember 2021 hervorgegangen. Wir danken allen Beteiligten für die Ideen, den Austausch und die Bereitschaft, an einer »Therapie der Dinge« mitzuschreiben.

Wir danken auch der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf für die Förderung dieses Open-Access-Sammelbandes.

Ferner danken wir der Sigmund-Freud-Stiftung zur Förderung der Psychoanalyse e.V. für ihre großzügige Unterstützung zur Drucklegung dieses Sammelbands.

Das letzte Wort hat aber unser »faitiche«,⁴³ der Drucker:

ERROR: syntaxerror

OFFENDING COMMAND: true cvt ...fpgm

STACK:

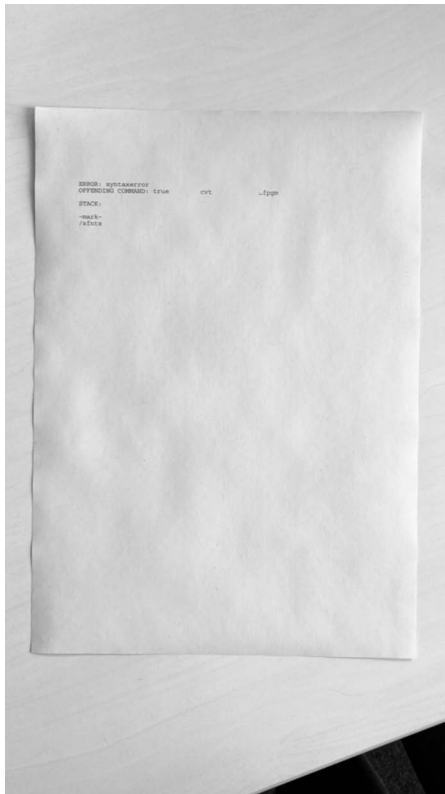
-mark-

/sfnts⁴⁴

43 Unter »faitiche« versteht Latour die Amalgamierung aus Fakt und Fetisch, ein hergestelltes und doch autonomes Ding. Vgl. Bruno Latour: *On the Modern Cult of the Factish Gods*. Durham: Duke UP 2010.

44 Um die Anekdote abzurunden: Wir hatten das USB-Kabel zu früh gezogen, weswegen der Drucker eine Fehlermeldung als letzte Seite der Einleitung ausgab.

Abb. 1: Materialisierte Fehlermeldung des Druckers.



© Martin Bartelmus/Friederike Danebrock 2023.

1. Dinge

»Wir wollen lebenslänglich Stühle flechten.«

Meret Oppenheims materielle Jouissance/Jouissance der Materialität

Martin Bartelmus

1. Theoretische Vorbemerkungen zur Jouissance der Materialität

»Wir wollen lebenslänglich Stühle flechten.«,¹ dichtet Meret Oppenheim und gibt damit gleich mehrere leitende Oppositionen vor: Hier der Stuhl, eigentlich die Stühle, dort jene Couch der Psychoanalyse; hier das Flechten der Stühle, das Machen und Herstellen gegenüber jenem Prozess des Textuellen, des Geflechts, das jeder Traumarbeit, jedem Träumen vorgängig zu sein scheint; Flechten bzw. Weben nicht nur in der griechischen Antike, den Moiren überlassen, auch noch im Bauhaus weiblich konnotiertes Kunsthandwerk gegenüber der meist männlichen Kunstproduktion und jener Interpretation des Geflechts durch den meist männlichen Analytiker – Stühle flechten – und das noch lebenslänglich – spricht auch eine Art Drohung aus: Die Handarbeit, das Ineinanderwirken von Hand und Gegenstand, die unerbittliche Arbeit am Verwobenen. Menschen sind nicht autonom, das Subjekt erscheint nicht gegenüber einer Welt, einem großen Außen, sondern immer schon darin verwickelt und zwar ein Leben lang. Zudem ist diese Verwicklung nicht auf ein großes, heroisches Schicksal bezogen, sondern auf den Platz, auf dem eine Person zum Sitzen kommen kann. Die Position des Subjekts muss sich kontinuierlich herstellen. Die Stühle vervielfältigen aber die Positionen des Subjekts und bringen wiederum psychoanalytische Überlegungen ins Spiel: der Platztausch, die Verschiebung, Verdrängung, die Frage nach dem Platz des Subjekts innerhalb der symbolischen Ordnung der Sprache.

1 Meret Oppenheim: *Husch, husch, der schönste Vokal entleert sich. Gedichte*. Hg. u. m. einem Nachwort versehen v. Christiane Meyer-Thoss. Berlin: Suhrkamp 2015, 11.

1.1 Funktion und Nicht-Funktion eines Stuhls

In Hinsicht auf den Titel dieses Sammelbandes – die Frage nach einer Therapie der Dinge – bekommt der Stuhl als funktionales Möbelstück und Dreh- bzw. Angelpunkt von Design- und Konsumtheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, präziser in der Opposition von Surrealismus und Bauhaus, eine besondere Bedeutung. Gerade die Zunahme der Massenkultur und -produktion, gibt den Dingen eine neue Rolle. Dabei oszillieren sie in der symbolischen Ordnung der Sprache zwischen Warenfetisch und Fetischobjekt, mithin zwischen Karl Marx und Sigmund Freud.²

Dazu trägt nicht nur die Verwendung neuer Werkstoffe bei,³ sondern auch die Funktionalisierung, wie sie im Bauhaus konzipiert oder vom Surrealismus aufgehoben wird. Beide Design- bzw. Kunstströmungen zeichnen sich durch ihr Interesse an der materiellen Welt, der Materialität der Dinge sowie ihrer symbolischen wie imaginären Bedeutung aus. Die Funktionalisierung jedenfalls markiert den Kern einer Therapie der Dinge: Dinge müssen funktionieren – müssen sie?

Jean Baudrillard konstatiert: »The surrealist object comes into being simultaneously with the functional object as its mockery, its overstatement.«⁴ Surrealistische Objekte wehren sich, besser sie ver-wehren sich einer ihnen zugeschriebenen Funktion. Sie lassen sich nicht beauftragen. Ihr Auftrag ist ein anderer, nämlich gerade auf die Allmacht der Funktionalisierung zu verweisen. Gleichzeitig, so stellt es Baudrillard fest, erscheinen Dinge, die auf ihre Funktion reduziert werden, »unreal and potentially surrealistic«.⁵ Der Stuhl, dessen Funktion es ist, den menschlichen Körper sitzend zu halten, wirkt, so dargestellt, pathologisch. Das Sitzen ist eine Nicht-Funktion, da sich Menschen auch einfach auf den Boden setzen könnten. Die Praxis des Sitzens entpuppt sich als kulturell determiniert und der Stuhl als ein Instrument dieser kulturellen Determinierung. Aber es ist weniger der Surrealismus, der sich um Stühle kümmert, als das Bauhaus: Freischwinger (*S 533*), *Barcelona chairs*, *B3 Wassily*, oder der *S 32* mit geflochtener Sitzfläche von Marcel Breuer.

Meret Oppenheims Stuhl dagegen, ein Möbelstück, das sie entworfen und für einen Wettbewerb eingereicht hat,⁶ ist aus Ahornholz, wirke wie ein bäuerliches

2 Vgl. Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, 307–330. zu Marx und 396–406 zu Freud.

3 Vgl. Nathalie Bäschlin: Zwischen Material und Fiktion. Aspekte der Materialität im Werk von Meret Oppenheim. In: Therese Bhattacharya-Stettler/Matthias Frehner (Hg.): *Meret Oppenheim – Retrospektive »mit ganz enorm wenig viel«*. Ostfildern: Hatje Cantz 2006, 107–122, hier: 108.

4 Jean Baudrillard: Design and Environment: Or, The Inflationary Curve of Political Economy. In: *The universitas project: solutions for a post-technological society* [1972]. New York: Museum of Modern Art 2006, 50–66, 56.

5 Baudrillard: Design and Environment, 56.

6 Bäschlin: Zwischen Material und Fiktion, 108f.

Artefakt, wenn die Rückenlehne nicht ein verzerrtes Gesicht darstellen würde, das seine Zunge bleckt. Die Zunge wiederum ist das Polster der Rückenlehne. Auf der Sitzfläche liegt ein gewebtes Sitzkissen in Form und Gestalt eines Berner Lebkuchens – *Läbchuecheglutschti* von 1967: ein »neurotisches Möbelstück«. ⁷ Oppenheims Stuhl giert nach dem Lebkuchen – Erotik, Nahrungsaufnahme, Materialität und Körperlichkeit sind ineinander verschränkt. An ihm und mit diesem Stuhl zeigt sich, was ich im Folgenden eine materielle Jouissance oder eine Jouissance der Materialität nennen will, die sich zwischen Warenfetisch und Objektfetisch, zwischen Marx und Freud aus einer Therapie der Dinge ergibt oder besser: ergeben kann.

Jouissance, Jacques Lacans Lieblingsbegriff, bezeichnet, ausgehend von Freuds *Jenseits des Lustprinzips*, eigentlich das Diesseitige der Lust, die Spannung, das affektive Empfinden. ⁸ Während diese Erfahrbarkeit von Lust als Ziel der Lust sich in vielen Varianten bei Mensch und Tier äußert, scheint sie mir auch in der Auseinandersetzung mit der Funktion und Entfunktionalisierung von Dingen zum Ausdruck zu kommen. Zwischen Bauhaus und Surrealismus wird dieses Spannungsverhältnis maximiert.

Beide Stilrichtungen ergeben in ihrer Opposition ein kritisches, dialektisches Spiel. ⁹ Was für das Bauhaus die Funktion ist, ist für den Surrealismus die Nicht-Funktion. Darin schreibt sich nicht nur eine Distanzierung von Objekt und Subjekt, Ding und Mensch ein, sondern auch eine symbolische Ordnung der Sprache. ¹⁰ Die Message des Bauhaus wie des Surrealismus scheint klar: Setz dich! Bzw. Setz dich nicht! Gleichzeitig geraten die Bauhaus-Dinge zu auratischen Artefakten, während die surrealistischen *Ready-mades*, *objets trouvés* oder *objets introuvables* diese Auratisierung in Zweifel ziehen. Dabei ist die Funktion dieser Dinge als Designerstücke oder nicht-funktionale Objekte gekoppelt an die Sprache. Irgendwann werden die Bauhaus-Stühle nicht mehr zum Sitzen benutzt, während die surrealistischen Dinge das Subjekt stets auffordern, das Benutzen doch zu erproben, zu überprüfen, ob sie nicht doch irgendeine (verborgene) Funktion haben.

In etwa so wie es Freud in *Trauer und Melancholie* erläutert: Die (Bauhaus-)Dinge entsagen (auf asketische Weise) der libidinösen Energie, sodass diese auf die surrealistischen unmöglichen Dinge abgeleitet wird. Dabei werden aber die Bauhaus-

7 Christiane Meyer-Thoss: *Meret Oppenheim. Buch der Ideen. Frühe Zeichnungen, Skizzen und Entwürfe für Mode, Schmuck und Design*. Bern/Berlin: Gachnang und Springer 1996, 41f.

8 Vgl. Jacques Lacan: *Die Kehrseite der Psychoanalyse. Das Seminar XVII. (1969–1970)*. Wien: Turia + Kant 2023.

9 Baudrillard: *Design and Environment*, 56.

10 Baudrillard: *Design and Environment*, 57: »Surrealism opposes the rational calculation that ›liberates‹ the object into its function by liberating the object from its function and by turning it over to free associations from which no symbolism re-emerges (nor does the respective crystallization of the subject and the object take place), but subjectivity itself, ›liberated‹ into its phantom self.«

Dinge entleert und wiederum offen für eine fetischisierte Besetzung, gerade im und durch den Kapitalismus.

Surrealistische Objekte scheinen somit etwas Grundlegendes zu offenbaren: Das surrealistische Objekt »seizes the moment when the object is still mired in anthropomorphism and is not yet born, we might say, to its pure functionality, or the moment when the object is about to, but does not yet, absorb, man into its functional unreality.«¹¹ Baudrillard fährt fort: »Translating into image the extreme of their contamination, surrealism illustrates and denounces the dismembering of the subject and the object.«¹² Im Spannungsverhältnis von Bauhaus und Surrealismus wird ein Geviert von Objekt, Mensch, Funktion und Trieb/Begierde sichtbar, das von nicht-menschlichen und menschlichen Akteur:innen gemacht wird: Am Flechten der Stühle sind mehr als Menschen beteiligt.

1.2 De-Funktionalisierung des *linguistic turn*

Eine Therapie der Dinge folglich würde genau auf dieses Verhältnis von Sprache und Materialität, von Übertragung und Verschiebung achten, die mit den Dingen und ihrer Funktion im Kapitalismus einhergeht. Mit anderen Worten: eine Therapie der Dinge übt sich in einer De-Funktionalisierung der Dinge. Denn die Funktion ist immer eine anthropomorphe und anthropozentrische Bedingung des Objekts: es ist immer eine Funktion für den Menschen. Wohingegen die De-Funktionalisierung eine materielle Jouissance ermöglicht, die sich eben nicht in der surrealistischen Anti-Funktion, sondern im Dazwischen, in der Intra-Aktion von Sprache, Objekt und Subjekt ergibt.

Aus der Perspektive der *Object-Oriented Ontology* lassen sich Bauhaus und Surrealismus aber auch als zwei epistemische Verfahren lesen: Graham Harman definiert drei Praktiken,¹³ Objekte zu beschreiben: »overmining«, »undermining« und »duomining«.¹⁴ Während »duomining« die Fusion der beiden vorher genannten Praxen darstellt, meint »overmining« die Definition des Objekts in Bezug zu einer übergeordneten Idee wie Gott, Natur, Form oder Funktion. »Undermining« dagegen meint die Atomisierung des Objekts in seine Bestandteile. Folglich betreibt Bauhaus »overmining«, indem es alles auf die Funktion hin zuspitzt, während der Surrealismus sich im »undermining« versucht, indem die Dinge zerlegt und rekombiniert, aus dem Zusammenhang gerissen und in verschiedene materielle Einzelteile und Frag-

11 Baudrillard: *Design and Environment*, 57.

12 Baudrillard: *Design and Environment*, 57.

13 Vgl. Graham Harman: *Immaterialismus. Objekte und Sozialtheorie*. Wien: Passagen 2021, 16f.

14 Ebenso hier: Graham Harman: *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*. London: Pelican Books 2018, 41 (»undermining«), 48 (»overmining«) und 50 (»duomining«).

mente zerteilt, neu inszeniert werden. Aus diesem Grund steht der Surrealismus dem Traum nahe, der seinerseits zerlegend operiert.

Ähnliches ließe sich auch für Marx und Freud versuchen: Objekte oder Dinge, die zur Ware geworden sind, sind nach Marx dem natürlichen Mensch-Ding-Verhältnis entzogen. Sie treten dem Menschen als Waren entgegen, die ihre eigene Macht und Anziehungskraft aufweisen. Sie sind dem menschlichen Subjekt fremd und damit auratisch.¹⁵ Ähnlich, aber mit einer anderen Gewichtung, sieht Freud im Fetischcharakter der Dinge nun nicht mehr einen ökonomischen, sondern einen sexuellen Wert.¹⁶ Beide betrachten das So-Sein der Dinge in ihrem (sexuellen oder ökonomischen) Wert für das Subjekt, wodurch sich beide Perspektiven als »overmining« charakterisieren ließen. Was bringt das?

Es zeigt sich dadurch, dass die Relation zwischen Menschen und Dingen anhand dieser Perspektiven nicht nur eine im Sinne des *linguistic turns* sprachlich codierte, sondern auch eine auf die »appearance« der Objekte fokussierte ist: Harman erklärt, dass alle Objekte eine »essence« und eine »appearance« haben,¹⁷ wobei den Dingen selbst die »essence« entzogen ist. Über die »appearance« kommunizieren Objekte mit anderen Objekten.¹⁸

Diese »appearance« wird demnach entweder als Funktion oder als Wert in die symbolische Ordnung der Sprache eingeeht. Meines Erachtens unternehmen Oppenheims Objekte (Gedichte, Zeichnungen, Skulpturen etc.) etwas anderes: Sie fokussieren auf die durch die »appearance« in Bezug auf die »essence« sich ergebende Materialität der *Jouissance*/materielle *Jouissance*.

Oppenheim, die sich keineswegs einfach dem Surrealismus zuordnen lässt,¹⁹ im Gegenteil, die sich stets dieser Feststellung entzieht, versteht sich selbst als »Medium«, wenn wir unter Medium den Knotenpunkt von mindestens vier Aspekten verstehen wollen: Traum, Sprache, Material und Körper/Geschlecht. Meret Oppenheim sieht sich nicht als Künstler:innengenie, sondern als Vermittlerin.²⁰ Ihr Schaffen

15 Böhme: *Fetischismus*, 319.

16 Böhme: *Fetischismus*, 398.

17 Harman: *Object-Oriented Ontology*, 152–159. Ferner: Graham Harman: *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago/La Salle: Open Court 2002 sowie ders.: *Vierfaches Objekt*. Berlin: Merve 2015.

18 Graham Harman: *Aesthetics as First Philosophy: Levinas and the Non-Human*. *Naked Punch* 2007 (9), 21–30.

19 Vgl. Abigail Solomon-Godeau: *Fetishism Unbound*. In: Heike Eipeldauer/Ingrid Brugger/Gereon Sievernich (Hg.): *Meret Oppenheim. Retrospektive*. Ostfildern: Hatje Cantz 2013, 45–56, hier: 46.

20 In Bezug auf C.G. Jungs Konzept der Zweigeschlechtlichkeit versteht sich Oppenheim nicht als weibliche Künstlerin, bestimmt damit die Position der Frau (als Signifikant) in der männerdominierten Kunstwelt als etwas, das sich entzieht. Vgl. zum Komplex Gender und C.G. Jung Isabel Schulz: *Edelfuchs im Morgenrot. Studien zum Werk von Meret Oppenheim*. München: Verlag Silke Schreiber 1993, 56–61. Ferner: Nicole Schweizer: »Es gibt keine »weibliche Kunst«.

entzieht sich der klassischen Logik von Autorschaft, obschon sie sich ihr einschreibt, und erlaubt damit ein kleines *Détournement*, einen Umweg, der aber zu den Dingen und den Träumen sowie ihrer Intra-aktivität führen kann. Um das Stühlflechten zu bestimmen, steht der Name ›Meret Oppenheim‹ für einen materiell-semiotisch generativen Knoten,²¹ der eine Therapie der Dinge von und mit Sprache und Körper, Objekten und Träumen auslöst.

Ich recurriere hier nicht nur auf Donna Haraways Rede vom materiell-semiotisch generativen Knoten. Gerade in Bezug auf das von der Dialektik von Surrealismus und Bauhaus gleichermaßen angezeigte Spannungsverhältnis von Sprache und Materie bzw. Bedeutung und Objekt, stellt Karen Barads agentieller Realismus eine Perspektive dar, die es erlaubt, die Dinge nicht nur aus der Perspektive des *linguistic turn* zu denken. In beiden theoretischen Konzeptionen eines Mensch-Materie-Verhältnisses ergibt sich die Möglichkeit, eine Therapie der Dinge als Prozess-Onto-Epistemologie zu denken, das heißt als eine Produktion von Subjektivität, Wissen sowie einem (Unter-)Bewussten mit, durch, an und der Dinge(n).

Donna Haraway bezieht sich auf Katie King als sie »materiell-semiotische Erzeugungsknoten«²² bestimmt: »So wie bei King als ›Gedichte‹ bezeichnete Objekte Orte literarischer Produktion sind, bei der auch die Sprache eine von Absichten und Autor:innen unabhängige Akteurin ist, so sind auch Körper als Wissensobjekte materiell-semiotische Erzeugungsknoten.«²³ So treten Menschen, Körper, Dinge als »materiell-semiotische Akteure« auf, um »das Wissensobjekt als aktive, Bedeutung generierende Axis des Apparats der körperlichen Produktion zu beleuchten, ohne jedoch *jemals* die unmittelbare Präsenz solcher Objekte zu unterstellen oder, was auf dasselbe hinausläuft, eine von diesen ausgehende, endgültige oder eindeutige Determinierung dessen, was zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt als objektives Wissen gelten kann.«²⁴ Objekte nehmen in dem Moment ihres Erscheinens nicht nur Raum ein und lassen sich dann be-greifen, sondern sie produzieren Bedeutung.

Die Funktion – um den Faden von Baudrillard wieder aufzunehmen – erscheint nicht vor oder nach der Produktion der Dinge. Die Funktion definiert weder die Ontologie der Dinge, als ihr So-Sein oder ihre Daseinsberechtigung, noch ist sie ihre

Gedanken zur frühen feministischen Rezeption von Meret Oppenheim. In: Therese Bhat-tacharya-Stettler/Matthias Frehner (Hg.): *Meret Oppenheim – Retrospektive »mit ganz enorm wenig viel«*. Ostfildern: Hatje Cantz 2006, 123–135.

21 Donna Haraway: *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive*. In: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Herausg. v. Carmen Hammer/Immanuel Stieff. Frankfurt a.M./New York: Campus 1995, 73–97, hier: 96.

22 Haraway: *Situiertes Wissen*, 96.

23 Haraway: *Situiertes Wissen*, 96.

24 Haraway: *Situiertes Wissen*. 96.

Ideologie, das heißt ihre Bezeichnung im sozio-kulturellen Mensch-Ding-Verhältnis. Barad unterstreicht, dass es kein Vorher oder Nachher von Relation und Relata gebe.²⁵ Es handelt sich viel eher um eine Form der »Intra-Aktivität«²⁶, eines Ineinander und Durcheinanderhindurchwirkens von Praktiken, Objekten und Sprache.²⁷ Oppenheims Kunstwerke verweisen einerseits auf die De-Funktionalisierung des Surrealismus, gehen aber in ihrer Verschränkung mit Traum und Poesie über diese De-Funktionalisierung hinaus. Oppenheims Artefakte (Träume, Gedichte, Objekte) performieren das, was Karen Barad Intra-Aktivität nennt oder wie Werner Spies konstatiert: »Die Form folgt nicht der Funktion, sondern sie brennt vor ihr durch.«²⁸ Damit entziehen sich Oppenheims Arbeiten nicht nur der Opposition von Funktionalisierung und De-Funktionalisierung von Bauhaus und Surrealismus, sondern auch derjenigen von Marx und Freud, also der ökonomischen oder sexuellen Fetischisierung. Oder anders gesagt: materielle Jouissance einer »corpo-reality«²⁹ anstelle einer »feminine jouissance«,³⁰ bedeutungschwangerer Zeichenspiele wie sie der Surrealismus gerne spielt.³¹

Haraway und Barad reagieren auf ihre je eigene Art auf das Problem des *linguistic turn* für den Körper, Materien etc., die nur noch von Sprache, der symbolischen Ordnung der Diskurse bestimmt zu sein scheinen. Aus meiner Perspektive, und das will eine Therapie der Dinge eigentlich sagen, würde ein psychoanalytischer Materialismus bzw. eine materialistische Psychoanalyse eine Synthese anbieten können. Oppenheims Praxis changiere zwischen Fragilität und Konservierung,³² unterlaufe also die Praktiken von »overmining« und »undermining«. Denn ihre Objekte können weder auf ihre Träume, noch auf die Materialien, auch nicht auf die Diskurse (Surrealismus) und damit auf die Sprache oder auf ihre Geschlecht reduziert werden. In diesem Sinne entziehen sich ihre Arbeiten den beiden Erklärungsbestrebungen

-
- 25 Karen Barad: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*. Berlin: Suhrkamp 2012, 14.
- 26 Karen Barad: Die queere Performativität der Natur. In: diess.: *Verschränkungen*. Berlin: Merve 2015, 131.
- 27 Karen Barad: Verschränkungen und Politik. Karen Barad im Gespräch mit Jennifer Sophia Theodor. In: Dies.: *Verschränkungen*. Berlin: Merve 2015, 173–213, hier: 203.
- 28 Werner Spies: Meret Oppenheims *Objet de Désir*. In: Therese Bhattacharya-Stettler/Matthias Frehner (Hg.): *Meret Oppenheim – Retrospektive »mit ganz enorm wenig viel«*. Ostfildern: Hatje Cantz 2006, 21–38, hier: 32.
- 29 Vgl. zu einem erweiterten Begriff der Trans-Corpo-Reality: Stacy Alaimo: *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana UP 2010.
- 30 Vgl. Maureen P. Sherlock: Mistaken Identities. Meret Oppenheim. In: Michael D. Hall/Eugene W. Metcalf Jr. (Hg.): *The Artist Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture*. Washington: Smithsonian Institution Press 1994, 276–289, hier: 282.
- 31 Vgl. Sherlock: Mistaken Identities, 282.
- 32 Bäschlin: Zwischen Material und Fiktion, 113 und 117.

der Moderne, die die OOO identifiziert hatte. Aber Objekte und Dinge sind mehr als ihre Bestandteile.

1.3 Vorgehen: Tasse, Traumtagebuch, Gedicht

Wenn ich im Folgenden Meret Oppenheims Selbstverständnis als Medium als Selbstbeschreibung eines materiell-semiotisch generativen Knotens auffasse, dann nicht, um »duoming« zu betreiben. Ihre Werke lassen sich auf keine der vier Aspekte reduzieren bzw. diesen unterordnen. Im Gegenteil bringen ihre Arbeiten diese Kategorisierungen im selben Moment hervor, in dem sie auch die Artefakte hervorbringen: Das bedeutet, die Artefakte sind Manifestationen von Diskursen, Materialien, Sprache des Bewussten und Unbewussten, von Wert, Funktion, Körper, Geschlecht und ihren Auflösungsbestrebungen. Diese vierfache Dialektik produziert gleichzeitig ontologische Flows, wie epistemische Objekte – aber auch epistemische Flows und ontologische Dinge. Sie sind gleichzeitig mit dem Subjekt und subjektivieren den Menschen. Sie tragen dazu bei, auch aus ‚dem Menschen‘ ein Objekt hinsichtlich einer flat ontology zu machen.³³ Zudem existieren die Objekte auch unabhängig von uns Menschen und unserer Wahrnehmung von ihnen. Sie sind aus anthropozentrischer Perspektive geradezu sur-real.

Mein Versuch läuft darauf hinaus, diese Verschränkung anhand Oppenheims Gedichten, ihrem Traumtagebuch, ihren Skulpturen und Bildern nachzuzeichnen, um in einem zweiten Schritt das spezifisch pathologische Verhältnis (im Sinne von leidenschaftlich) zu den Dingen zu betrachten, das sich in einer Opposition herausgebildet hat: nämlich die Opposition von Bauhaus und Surrealismus. Diese Opposition konfiguriert nicht nur das ästhetische, sondern auch das psychosoziale Verhältnis des Menschen zur Dingwelt. Erst in der Dekonstruktion dieser Opposition lässt sich vielleicht ergründen, was eine »Therapie der Dinge« eigentlich heißen kann. Umwendung der Begriffe Partialobjekt, Objektwahl, Abwehr, Projektion und vor allem des Fetischs bzw. der Fetischisierung.

Ausgehend von dieser Konfiguration will ich auf drei Fälle materieller Jouissance schauen: Oppenheims berühmte Pelztasse, ihr Traumtagebuch und zuletzt – den Anfang dieser Therapie der Dinge aufgreifend – auf ihre Gedichte.

33 Zum Verständnis einer flat ontology vgl. Harman: *Object-Oriented Ontology*, 54–58.

2. Materielle Jouissance I: die Pelztasse

Der Surrealismus unterhält ein problematisches Verhältnis zur patriarchalen, binären und heteronormativen Konstruktion von Geschlecht.³⁴ Zerstückelte fragmentierte Frauenkörper gehören zum Bildrepertoire. Männliche Künstler projizieren ihre artistischen Ideale – Bretons »amour fou«³⁵ zum Beispiel – auf den weiblichen Körper. Einstimmig mit der psychoanalytischen Position, nach der *die Frau* als das Andere, als der unerforschliche Kontinent gilt,³⁶ werden Frauenkörper und Künstlerinnen vereinnahmt. Nancy Spector bringt es auf den Punkt, wenn sie schreibt: »The Surrealist's much-touted revolution of the mind was mapped of the female body; its metaphor were erotic, its attitudes misogynist.«³⁷ Dies gilt insbesondere für Oppenheims Körper, wie er von Man Ray abgelichtet wird, aber auch für ihren Namen, wenn Max Ernst sie »sein Meretein« nennt: »Oppenheim herself was colonized as a Surrealist object«³⁸ – und so auch ihre Arbeiten. Kolonisiert wird hier aber typischerweise mit dem (technischen) Auge und der Sprache.

Insbesondere ihre wohl bekannteste Arbeit, die sogenannte Pelztasse, scheint genau dieses Verhältnis von Psychoanalyse und Materialität, von patriarchaler Norm und Ästhetik einerseits zu repräsentieren, andererseits zu unterlaufen. Während die männlichen Künstler Oppenheim zum weiblichen Ideal surrealistischer Kunst stilisieren, und zwar mithilfe des Objekts, ist das Objekt seinerseits nur eine Projektion männlicher Fantasie.³⁹

Indem die Pelztasse zur Ikone des Surrealismus gemacht wird, wird auch Oppenheim zum Fetischobjekt,⁴⁰ zur surrealistischen »femme-enfant«.⁴¹ Hier zeigt sich die appellative Gewalt des Surrealismus als Ideologie, die den Surrealismus selbst auf der Grenze zwischen Materialität und Sprache aufstellt. Der Surrealismus ist trotz seiner Hinwendung zum Objekt, dem Ding bzw. dem Materiellen

34 Xavière Gauthier: *Surrealismus und Sexualität. Inszenierung der Weiblichkeit*. Wien/Berlin: Medusa Verlag 21980. Solomon-Godeau: *Fetishism Unbound*, 49. Vgl. Josef Helfenstein: *Meret Oppenheim und der Surrealismus*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje 1993.

35 Sherlock: *Mistaken Identities*, 278.

36 Solomon-Godeau verweist auf Sigmund Freuds *Vorlesung zur Weiblichkeit* von 1933. Vgl. Solomon-Godeau, 50 und Sherlock: *Mistaken Identities*, 278.

37 Nancy Spector: *Meret Oppenheim. Performing Identities*. Jacqueline Burckhardt/Brice Curiger (Hg.): *Meret Oppenheim. Beyond the teacup*. New York: Independent Curators Inc./Distributed Art Publishers, 1996, 34–43, hier: 37.

38 Spector: *Performing Identities*, 37.

39 Sherlock bezieht sich auf Luce Irigaray: *This Sex Which Is Not One*. In: Elaine Marks/Isabelle de Courtivron: *New Frech Feminisms*. New York: Schocken 1981, 100f. Vgl. Sherlock: *Mistaken Identities*, 277.

40 Vgl. ferner Barba Vinken: »Die Mode ist Metapher des Lebens«. *Die Poetik der Meret Oppenheim*. In: *Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs* No. 48 2020, 47–55, hier: 50f.

41 Solomon-Godeau: *Fetishism Unbound*, 50.

der männlichen Macht der Sprache oder Phallogozentrismus verpflichtet.⁴² Das Bezeichnen durch das autonome Subjekt »männlicher Künstler« spielt dabei eine entscheidende Rolle. Ihre Gewalt gegenüber den Objekten äußert sich als De-Funktionalisierung in der fragmentierenden Praxis.

Dabei ist die Pelztasse doch nichts anderes als eine materielle Jouissance, nicht durch ihre Funktion oder Nicht-Funktion, sondern allein durch ihr materielles Zusammenspiel im Spannungsverhältnis zum skizzierten surrealistischen Phallogozentrismus: Eine materielle Jouissance, die aus der De-Funktionalisierung von Material und Sprache schöpft.

Die Pelztasse, genannt *Objekt* von 1936,⁴³ Oppenheim nennt sie eigentlich *Tasse, soucoupe et cuillère revetues de fourrure*,⁴⁴ erhält von André Breton den Titel: *Le déjeuner en fourrure*. Damit schreibt er ihre Arbeit in die männliche Kunst- und Kulturgeschichte der Fetischisierung des Weiblichen ein.⁴⁵ Sie erinnert nun an Édouard Manets sogenannten weiblichen Akt *Le déjeuner sur l'herbe* von 1863 und an Leopold von Sacher-Masoch *Vénus à la fourrure* von 1870.⁴⁶ Gleichzeitig avanciert das Objekt zum Inbegriff surrealistischen Umgangs mit den Dingen: Befreiung der »Alltagsgegenstände von ihrer Zweckhaftigkeit« und Entzug aus der »Sphäre des Konsums«, »[...] womit ein zentrales Charakteristikum der surrealistischen Objektkunst realisiert ist, nämlich »das wahnsinnige Untier Gebrauch zu umzingeln«, wie es Breton in *Crise de l'objet* (1936) formuliert.«⁴⁷

Damit der Gebrauchsgegenstand unnütz werden kann, bedarf es zudem der Fetischisierung der weiblichen Subjektposition Oppenheims im Gefüge künstlerischer Produktion, deren Dinge dann doch eine Funktion erfüllen, nämlich für den männlichen Konsum (*male gaze*) als Fetischobjekt zur Verfügung zu stehen.

Tasse, Untertasse und Löffel sind »beinahe nahtlos[] mit dem Fell einer chinesischen Gazelle« maskiert.⁴⁸ Damit werde »[d]as Objekt [] zum Ausdrucksträger

42 Jacques Derrida zitiert nach Sherlock: *Mistaken Identities*, 277.

43 Wie eindrücklich, die vier Aspekte von Sprache, Traum, Materialität und Geschlecht ineinander verwoben sind, haben viele Studien zu Meret Oppenheim hervorgehoben. Insbesondere die berühmte Pelztasse, die Meret Oppenheim ziemlich am Anfang ihrer Karriere erdachte und gestaltete, legte nicht nur die Künstlerin für viele insbesondere männliche Betrachter fest auf den Surrealismus, es zeigt gerade auf, wie Sprache und Materialität Geschlecht in der symbolischen Ordnung patriarchaler Denkweisen festlegt, erotisiert, standardisiert.

44 Solomon-Godeau: *Fetishism Unbound*, 49.

45 Vgl. Sherlock: *Mistaken Identities*, 281: »The right to give a »proper name« to her own work is here usurped by the primary legitimator of Surrealism with her permission. In Western history and mythology, this power to nominate is »equivalent to taking possession.«

46 Heike Eipeldauer: Meret Oppenheims Maskeraden. In: diess./Ingrid Brugger/Gereon Sievernich (Hg.): *Meret Oppenheim. Retrospektive*. Ostfildern: Hatje Cantz 2013, 11–24, hier 17f.

47 Eipeldauer: *Maskeraden*, 17.

48 Eipeldauer: *Maskeraden*, 17.

verdrängter Wünsche und Auslöser psychischer Energien.«⁴⁹ Doch ist die Tasse nicht einzigartig: Im Surrealismus werden ständig Dinge, Nahrung und Erotik verknüpft.⁵⁰ Entscheidender ist (nicht nur für eine Therapie der Dinge), was Christiane Meyer-Thoss feststellt, nämlich »dass dieses Objekt seinen Traum nach innen träumt.«⁵¹ »Tasse, Teller und Löffel bleiben trotz ihrer ›Verkleidung‹ das, was sie sind: Tasse, Teller und Löffel.«⁵² Das gilt allerdings nur, solange es einen interpretierenden Blick bzw. ein interpretierendes Subjekt gibt. Was die Tasse für sich ist, was sie von sich wahrnimmt, bleibt entzogen. Dass die Essenz (»essence«) der Objekte stets den Dingen selbst, als auch allen anderen, entzogen sei (»withdrawn«), formuliert, wie bereits ausgeführt, ein Credo der OOO. Dagegen kommunizieren Objekte mittels ihrer Erscheinung (»appearance«). Jedes Objekt besteht so aus wahrnehmbaren und realen Qualitäten. Hier zeigt sich das Spiel um die Gegenstände, jene zwischen Bauhaus und Surrealismus, von Funktionalisierung und De-Funktionalisierung oder, wie Derrida formulieren würde, »the battle of the proper name«.⁵³ Wer behält die Oberhand bei der Benennung der Dinge oder – mit anderen Worten – bei der Auratisierung der Dinge? Diese Auratisierung ist gleichsam in Hinblick auf die von Alessandro Mendini propagierte Verknüpfung von Design und Psyche auch geschlechtlich codiert.⁵⁴ Während Kunst keines habe, zeige Design Geschlecht an.⁵⁵

Oppenheim, die sich auf C.G. Jungs Konzept der Zweigeschlechtlichkeit beruft, nach der in allen Menschen ein weiblicher (*anima*) und ein männlicher Teil (*animus*) wirken, unterläuft diese Zuschreibung von Kunst und Design. Auch wenn Jung reaktionär den weiblichen Teil dem männlichen unterordnet, unter dem männlichen Teil das Genie und unter dem weiblichen die Muse versteht, erlaubt Oppenheims Interpretation und Anwendung der Zweigeschlechtlichkeit die materielle Jouisance jenseits der binären Codierung von männlich/weiblich zu verorten.⁵⁶

Hier sind Sprache und Materialität miteinander verschränkt. Marcel Duchamp – zum Beispiel – entkleidet die Dinge ihrer Funktion, hüllt sie aber sprachlich wieder ein. Dieses »Einhüllen« ist dabei an den weiblichen Körper, an das Signifikant *die Frau* sowie an Erotik und Fetisch gekoppelt. Oppenheim kehrt dieses Verhältnis teilweise um, indem sie ihrerseits materiell wie sprachlich auf Duchamp verweist. *Miss Gardenia* von 1962 referiert das weibliche Geschlecht wie auch

49 Schulz: *Edelfuchs im Morgenrot*, 95

50 Schulz: *Edelfuchs im Morgenrot*, 96.

51 Schulz: *Edelfuchs im Morgenrot*, 98.

52 Schulz: *Edelfuchs im Morgenrot*, 99.

53 Derrida zitiert nach Sherlock: *Mistaken Identities*, 278.

54 Schulz: *Edelfuchs im Morgenrot*, 99.

55 Schulz: *Edelfuchs im Morgenrot*, 100.

56 Vgl. Vinken: *Poetik*, 49: Zur Romantisierung der Androgynität und Kritik vgl. Schulz: *Edelfuchs im Morgenrot*, 60.

Duchamps *Feuillede vigne femelle* von 1950 und ruft so den Zusammenhang von Kannibalismus und *Vagina Dentata* auf. Damit werden die Dinge, die dem Konsum scheinbar entzogen wurden, dem Konsum auf eine hedonistische Weise zurückgegeben, nämlich als sexualisierter Konsum einer kannibalischen Libido.

Das surrealistische Prinzip, mit den Dingen umzugehen, changiert zwischen oraler und analer Phase, behält ein, hält zurück und spuckt dennoch aus.⁵⁷ »Während das Duchampsche Readymade auf das Konzept des Kunstwerks als Warenfetisch abzielt,« erklärt Abigail Solomon-Godeau, »ist der freudsche Fetisch als Symptom der Kastrationsangst mit sexueller Bedeutung aufgeladen.«⁵⁸ In diesem Spannungsverhältnis ergeben die Dinge des Surrealismus einen Sinn: Nach Clifford Geertz ist »der Fetisch [ein] ›Objekt, mit dem sich gut denken lässt.«⁵⁹ Dies scheint in erster Linie aber für Männer zu gelten, die einer patriarchalen Norm folgen. Nur jemand, der auch kastriert werden kann, eignet sich zum surrealistischen Fetischisten. Demgegenüber verhalten sich die Objekte – im Surrealismus – »hysterisch« und »paranoisch«. So fragmentiert der Surrealismus auch die materielle *Jouissance*, wo er sie berührt. Oppenheim dagegen verschiebt Sprache, Traum und Materialität so gegeneinander, dass sich einerseits diese patriarchalen phallogozentrischen Strukturen unterlaufen lassen, andererseits aber auch neue Formen des Genießens ergeben. Weder ökonomischer noch sexueller Fetisch, erzeugen ihre Arbeiten Kraftlinien, die sprachliche und körperliche Übergänge ermöglichen.

57 Peter Gerson zitiert nach Solomon-Godeau: *Fetishism Unbound*, 47: »Der Kannibalismus der surrealistischen Erotik war eine Voranzeige des gesellschaftlichen Konsumhedonismus, der das Eßbare und Zerstückelbare der Wirklichkeit, ihre materielle Inbesitznahme anstrebt. Die Sexualisierung des Konsums mithilfe der oralen und kannibalischen Libido gehört längst zum Standard.«

58 Solomon-Godeau: *Fetishism Unbound*, 49.

59 Clifford Geertz zitiert nach Solomon-Godeau: *Fetishism Unbound*, 53.

3. Materielle Jouissance II: das Traumtagebuch

Oppenheim notiert in ihr Traumtagebuch (das sie zwischen 1928 und 1985 unregelmäßig, aber reflektierend, führt⁶⁰ und das erstmals 1986,⁶¹ dann 2010 in einer veränderten und erweiterten Ausgabe von Christiane Meyer-Thoss, veröffentlicht wird) im September 1935: »Durch eine kleine Türe am anderen Ende des Saales kommt ein Ding herein, eine Art Paranoiker-Plastik [Sie erinnert an Figuren von S. Dalí], das sich aber riesig ausdehnt, sobald es durch die Tür ist und füllt den Saal bis zur Decke aus.«⁶²

Salvador Dalí, auf den die Paranoiker-Plastik wie zitiert zurückgeht,⁶³ schreibt 1930 in *La Femme visible*:

Die Paranoia bedient sich der Außenwelt, um ihre Wahnvorstellungen mithilfe dieses Materials zu konkretisieren. Sie verwertet es aber auf eine so bestürzend eigenartige Weise, dass sie die Realität des Wahnsystems auch den nicht paranoischen Mitmenschen als Realität einsichtig macht und aufnötigt. Die Realität der Außenwelt dient als Veranschaulichung und Beweis, sie wird in den Dienst der Realität unseres Geistes gestellt.⁶⁴

Paranoia meint hier die Umdeutung der Welt durch das Subjekt, das mit »übersteigter Bedeutung« ausgestattet ist.⁶⁵ Für den/die Paranoiker:in, gerade weil er/sie sich für etwas Besonderes hält, erscheint die Welt mit einem Surplus an Bedeutung.

60 Nachweislich sind 16 von Oppenheims Werken ausgehend von Träumen entstanden. Vgl. Schulz: *Edelfuchs im Morgenrot*, 68. Nicole Schweizer konstatiert, dass für Oppenheim der Traum gewissermaßen eine »andere Grammatik« freigab, »deren Spur sie manchmal noch Jahre später niederschreibt, und dieser anderen Form der Verdichtung – der Poesie.« (Schweizer: »Es gibt kein ›weibliche Kunst‹«, 124) Poesie und Traum werden als Spur (ähnlich wie bei Derrida) eng geführt und als produktives Moment gedeutet. So ergibt sich auch hier eine materielle Jouissance des Wortes, die sich gibt.

61 In den 70er Jahren kehrte Oppenheim nach Paris zurück, erlebte neben den Studierendenrevolten auch die Renaissance der Psychoanalyse und reaktivierte ihre Traumtagebücher. Vgl. Schulz: *Edelfuchs im Morgenrot*, 76.

62 Meret Oppenheim: *Träume. Aufzeichnungen 1928–1985*. Hg. u. m. einem Nachwort v. Christiane Meyer-Thoss. Berlin: Suhrkamp ²2013, 17.

63 Dalí liest die gerade erschienene Dissertation von Jacques Lacan, in der er die Paranoia untersucht und die Produktivität der Psychose betont. Vgl. Schulz: *Edelfuchs im Morgenrot*, 65 und 70. Vgl. auch: Jacques Lacan: *Über die paranoische Psychose in ihren Beziehungen zur Persönlichkeit und Frühe Schriften über die Paranoia*. Wien: Passagen Verlag 2002.

64 Zitiert nach Maurice Nadeau: *Geschichte des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ⁷2012, 168.

65 Zitiert nach Nadeau: *Geschichte des Surrealismus*, 167.

Was sich hier spiegelt, ist im Grunde eine verkürzte Version von Kants Korrelationismus,⁶⁶ der insbesondere im Kontext des *New Materialism*, des spekulativen Realismus und der OOO kritisiert wird. Für Kant ist die Welt lediglich für und im Ausgang vom Subjekt zu denken. Ob es eine Welt ohne das Subjekt gibt, muss unentschieden bleiben. Alles, was zählt, ist das Subjekt, und die Welt, mit der das Subjekt qua Verstand korreliert. Quentin Meillassoux erläutert: »Unter ›Korrelation‹ verstehen wir die Idee, derzufolge wir Zugang nur zu einer Korrelation von Denken und Sein haben, und nie gesondert zu einem der beiden Begriffe.«⁶⁷ Dali steigert Kants Korrelationismus zur Paranoia. Mehr noch: Die materielle Welt kippt in eine rein sprachlich erfassbare Vorstellung, mithin in einen Repräsentationalismus *par excellence*. Nur repräsentieren die Dinge nicht mehr sich noch irgendetwas anderes als das Mehr jener subjektiven Vorstellungs- und Einbildungskraft des paranoischen Subjekts.

Bei Breton heißt es weiter:

Diese Eigenschaften des ununterbrochenen Werdens eines jeden Gegenstandes, den die paranoische Geistestätigkeit, oder anders ausgedrückt, die über alle Geistesstörung hinausgehende Geistestätigkeit, wie sie in der Wahnvorstellung ihren Ursprung nimmt, in ihren Strudel reißt, muss eingehend durchdacht werden. Kraft dieses ununterbrochenen Werdens und Sichwandeln des, was dem Paranoiker Gegenstand ist, kann er gerade die Erscheinungen der Außenwelt für unbeständig, rasch von einem Zustand zu einem anderen überwechselnd, wenn nicht gar für fragwürdig und unzuverlässig halten. Noch verwirrender aber ist, dass der Paranoiker die Macht hat, seinen normalen Mitmenschen die Realität seiner wahnhaften Eindrücke einsichtig und nachprüfbar zu machen ... Damit bestätigt sich uns, mit triftigen Belegen und Beweisstücken, aufs neue die Allmacht des Begehrens und Wünschens, die das einzige ist, woran der Surrealismus je geglaubt hat ...⁶⁸

Verkürzt ließe sich hier eine Verbindung zwischen Breton und Gilles Deleuzes Prozessontologie herstellen, die insbesondere im *New Materialism* rezipiert wird. Gemeint ist damit, dass für Deleuze – in der Perspektive, die er mit Félix Guattari in *Anti-Ödipus* und *Tausend Plateaus* ausgearbeitet hat – das Werden entscheidend ist. Nicht das Sein, also die arretierte, stillgestellte Objektivität, sondern den Strom

66 Ein kurzer Seitenblick in die für Dali wichtige Dissertation zum Thema Paranoia von Jacques Lacan aus dem Jahre 1932 unterstützt diese Verbindung zwischen dem Kantischen rationalen und dem paranoischen Subjekt. Vgl. Jacques Lacan: *Über die paranoische Psychose in ihren Beziehungen zur Persönlichkeit und Frühe Schriften über die Paranoia*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen 2002, 61–69.

67 Quentin Meillassoux: *Nach der Endlichkeit. Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz*. Zürich: diaphanes 2014, 18.

68 Nadeau: *Geschichte des Surrealismus*, 168.

bzw. Fluss von Psychischem und Materiellem, gilt es zu aktivieren und freizusetzen. Davon handeln die Wunsch-, Kriegs- und anderen Maschinen oder das Tier- bzw. Frau-Werden sowie das Konzept des organlosen Körpers. Dies lässt sich allerdings erst dann erzeugen, wenn sich das paranoische Objekt mit dem hysterischen Subjekt verschaltet.

Für Breton und Louis Aragon ist die Hysterie ein »ästhetischer Akt par excellence«. ⁶⁹ Oppenheims *Wort, in giftige Buchstaben eingepackt (wird durchsichtig)* von 1970 wendet die Verschränkung von paranoischem Objekt und Hysterie ins Produktive. Nicht nur macht die Arbeit, die aus einer das Nichts oder eine Leere umschließenden Packschnur besteht, das »psychoanalytische Verständnis von der Darstellbarkeit psychischer Prozesse« ⁷⁰ sichtbar. Es verdeutlicht – in Verbindung von Diskurs, Geschlecht und Sprache mit der (nicht vorhandenen) Materialität – jene Intra-Aktivität, von der Barad spricht. Die Hysterie des paranoischen Objekts dekonstruiert den Phallogozentrismus des Worts mithilfe von giftigen Buchstaben, den *male gaze* auf die Frau als das weibliche Objekt, ⁷¹ den patriarchalen Diskurs der symbolischen Ordnung (»wird durchsichtig«). Die Paketschnur produziert, als materiell-semiotische generative Akteurin, die Negativität von Materialität und Psychoanalyse, die sich dann in der materiellen *Jouissance* (rezeptions- wie produktionsästhetisch) äußert.

Oppenheims Traumtagebuch ist nicht einfach eine Quelle der Inspiration und ihre Werke demnach Illustrationen der Träume. Im Gegenteil: in ihren Träumen kommen Tiere als Tiere, Materialien als Materialien, Gegenstände als Gegenstände vor, die sie schriftlich notiert und reflektiert. Ihre künstlerische Praxis folgt eher dem, was Barad unter Diffraktion versteht, ⁷² einem Durchleiten der Traum Inhalte durch ein Prisma. Oppenheim geht es weder darum, frei nach C.G. Jung, Archetypen oder kollektive Träume zu illustrieren, noch, nach Freud, die Träume als Hinweise auf Verdrängtes hermeneutisch zu entschlüsseln. Ihr geht es auch nicht darum, wie Breton es wollte, »Dinge, die im Traum erschienen, als greifbare Gegenstände unter die Leute zu bringen.« ⁷³ Auch wenn eine Verbindung zwischen Traumtage-

69 Vgl. Elisabeth Bronfen: »Man weiß nicht woher die Einfälle einfallen« Über das Verhältnis von Form und Nichts bei Meret Oppenheim. In: Heike Eipeldauer/Ingrid Brugger/Gereon Sievernich (Hg.): *Meret Oppenheim. Retrospektive*. Ostfildern: Hatje Cantz 2013, 35–44, hier: 35.

70 Bronfen: »Man weiß nicht woher die Einfälle einfallen«, 38.

71 Bronfen: »Man weiß nicht woher die Einfälle einfallen«, 39.

72 Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham/London: Duke University Press 2007, 88.

73 Spies: Meret Oppenheims Objekt de Désir, 21. Vgl. auch Isabel Schulz: »Die Allmacht des Traumes«, 54: »Im Gegensatz zu Freud, für den das Ergebnis der Traumarbeit der rekonstruierbare Trauminhalt ist, also eine Art Bilderrätsel, das erst in die Sprache rückübersetzt werden muss, um auf diesem Weg ins Unbewusste verdrängte Wünsche und Erlebnisse zu erkennen, übernimmt André Breton den Traum in seiner fragmentierten Bild- oder Wörtlichkeit.«

buch und 16 Arbeiten Oppenheims identifizierbar ist,⁷⁴ wirkt das Traumtagebuch mehr als Katalysator für Materialien, Techniken und Wörter.⁷⁵ Freigesetzt werden Krafflinien der materiellen Jouissance, die sich nicht von Sprache, Traum, Material, Bedeutung oder Geschlecht leiten lassen, sondern diese Positionen geradezu durchströmen, aufnehmen und umwandeln.

Das surrealistische Diktum, nachdem »[...] jeder Gegenstand, der gemäß und aus den Strebungen und Wünschen des Unbewussten, des Traums heraus verfertigt wurde [,] [surreal ist]«,⁷⁶ setzt Oppenheims Traumtagebuchpraxis die Diffraktion des Traums entgegen. Für die Paranoiker-Plastik ist das korrelierende Subjekt (nach Kant) von zentraler Bedeutung. Nur ein solches Subjekt, bezogen auf eine Welt, vermag es, in der Vorstellung des Surrealismus paranoisch zu agieren und damit auch Objekte zu produzieren, die die Realität überschreiten.⁷⁷ Im Surrealismus sind die Objekte immer gekoppelt an den Traum, also an eine Form der Subjektivität des Unbewussten. Damit gehören Sie aber in eine Matrix von Welt und Subjekt,⁷⁸ die die Dichotomie von Subjekt und großem Außen nicht überwindet, aber modifiziert.

Oppenheim, die sich in ihrer Dekonstruktion des männlichen Blicks genau diesem Blick-Regime des »zum Objekt Machens« widersetzt,⁷⁹ radikalisiert das Verhältnis von Traum und Objekt. Während im Surrealismus die Frau zum Objekt, wie die Alltagsgegenstände zu Kunstwerken »gemacht«, als solche betrachtet werden, bewegt sich Oppenheim auf den Linien eines *New Materialism*, in dem die Relata den Relationen nicht vorausgehen, also nicht der Traum die Dinge bedingt, sondern sich Traum und Objekt gemeinsam ergeben.

Diese negative Form der Therapie der Dinge, die *Wort, in giftige Buchstaben eingepackt (wird durchsichtig)* in Gang setzt, erlaubt es »lebenslänglich Stühle [zu] flechten«, das heißt produktiv die Stabilität des Kantischen Korrelationismus zu unterlaufen, sich der symbolischen Ordnung der Sprache zu entziehen und das Material nicht zu fetischisieren.

Gegen den »fetischistische[n] Umgang mit der Dingwelt«⁸⁰ setzt Oppenheim ihre intra-aktive paranoiakritische Methode ein.⁸¹ Für sie ist nicht die Korrelation von Welt und Subjekt entscheidend. Nicht die Interpretation von Welt, Traum oder

74 Schulz: *Edelfuchs im Morgenrot*, 68.

75 Vgl. Schulz: *Edelfuchs im Morgenrot*, 76.

76 Nadeau: *Geschichte des Surrealismus*, 170.

77 André Breton zitiert nach Nadeau: *Geschichte des Surrealismus*, 17f.

78 Dazu die Kritik von Alenka Zupančič: *What IS Sex?* Cambridge/London: MIT Press 2017. Insbesondere darin das Kapitel 4: Object-Disoriented Ontology, 73–139.

79 Übrigens eine Geste die sich auch auf die meist männlichen Vertreter der OOO applizieren lässt und hier im Hintergrund mitzudenken ist.

80 Spies: Meret Oppenheims *Objet de Désir*, 23.

81 Spies: Meret Oppenheims *Objet de Désir*, 28.

Objekt im Sinne eines Repräsentationsidioms klassischer hermeneutischer Wissenschaften leitet die künstlerische Praxis von Oppenheim, sondern das performative (ontologische) Idiom einer materiellen *Jouissance*.

4. Materielle *Jouissance* III: das Gedicht

Zum surrealistischen Verhältnis von Subjekt und Objekt, Materialität und Poesie schreibt Baudrillard: »A subjective poetry where the primary and the associative process of dreams come to sidetrack functional associations, surrealism, thus, briefly and contradictorily, illumines the growing pains of object, generalizing the abstraction of life through the functionalization of the object.«⁸² In dieser Verschränkung von Traum und Funktion bekommt Sprache, zumal eine poetische, die Aufgabe, die materielle *Jouissance* zu artikulieren. Dabei geht es nicht um das patriarchale Benennen oder das Artikulieren von Unterbewusstsein, sondern um die De-Funktion der Dinge und der Sprache.

Bice Curiger erläutert das Verhältnis Oppenheims zur Sprache: »Ihre Werke haben nun immer deutlicher den Charakter ›wilder Signale‹, die in ihrem Innern aber durch eine komplizierte und schillernde Grammatik verbunden sind.«⁸³ Und Simon Baur fasst zusammen: »Meret Oppenheim hat mit ihrer Kunst eine eigene Grammatik geschaffen, in der ›Lyrisches Erzählen‹ von Bildpartikeln und Satzfragmenten ausgeht oder gar von diesen irritiert wird.«⁸⁴ Mehr noch: es geht nicht so sehr um ein lyrisches Erzählen, als um eine materielle *Jouissance*, die sich in der Materialität von Traum und Sprache äußert. Ihre »Grammatik« ist dabei eine genuin materielle, nicht-sprachliche und de-funktionale.

Der letzte Vers des Dreizeilers »Von Beeren nährt man sich//Mit dem Schuh verehrt man sich//Husch, husch, der schönste Vokal entleert sich«⁸⁵ verknüpft Sprache und Materialität jenseits phallogozentrischer Namensgebungen: Auch wenn Oppenheim dieses Gedicht zusammen mit einem Bild, das sie nach dem letzten Vers betitelt, ihrem Ex-Liebhaber Max Ernst zueignet,⁸⁶ drückt der Vers nicht einfach nur eine musikalische *Jouissance* von A und O als »Ah!« und »Oh!«, als Stöhnen und Orgasmus aus. Mit Friedrich Kittler gesprochen, ermöglicht das Vokalalphabet erst

82 Baudrillard: *Design and Environment*, 57.

83 Bice Curiger: *Meret Oppenheim. Spuren durchstandener Freiheit*. Zürich: ABC Verlag 1984, 77.

84 Simon Baur: »Pourquoi j'aime mes chaussures«. Text-Bild-Verhältnisse in den Werken von Meret Oppenheim. In: *Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs* No. 48 2020, 88–96, hier: 94.

85 Oppenheim: *Husch, husch*, 23.

86 Jacqueline Burckhardt: O wie Oppenheim. Porträt einer poetischen Künstlerin. In: *Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs* No. 48 2020, 13–21, hier: 15.

die flexible Form der Anschreibung und Sinnkonstitution und damit natürlich auch ihre Sinnentleerung.

Sowohl der Surrealismus als auch C.G. Jungs Psychoanalyse basiert auf einer Beziehung zwischen Sprache und Realität. Bei Jung werden »Allegorien, Bilder, Symbole, mythische Figuren zur eigentlichen Realität des Unbewussten erhoben.«⁸⁷ Von Jung übernimmt Oppenheim die Vorstellung, dass Träume als »authentischer Text des Unbewussten« zu verstehen sind.⁸⁸ Mit Susan Hekman will ich versuchen, »to do what the postmodern claim but fail to do: to deconstruct the language/reality dichotomy by defining a theoretical position that does not privilege either language or reality but instead explains and builds on their intimate interaction.«⁸⁹ Bei Oppenheim wird die »interaction« zu einer Intra-Aktion weiterentwickelt, in der und durch die sich die materielle Jouissance artikuliert und erfahrbar wird.

Maureen P. Sherlock weist zurecht darauf hin, dass »[h]er freedom still rests on a male organizing discourse which demans personal acquiescence to a mystical and a historical model. The woman as subject is here replaced by woman as metaphor; the trails of existence are eradicated by rhetorical conceit.«⁹⁰ Oppenheim »become[s] named and colonized as a Surrealist text.«⁹¹ Somit schließt sich die surrealistische Vereinnahmung Oppenheims als Objekt, weibliches Ideal »Frau« und als Text. Im Surrealismus wird die materielle Jouissance der Intra-Aktivität von Traum, Wort, Text und Materialität getrennt und auseinandergelassen. Oppenheim dagegen versucht, lebenslänglich Stühle zu flechten, was auch bedeutet, im »male organizing discourse« zu flechten.

Der Vers »Husch, husch, der schönste Vokal entleert sich« versucht ferner, sich als Text zu dekolonisieren: Das sprechende Subjekt befiehlt mit einem doppelten »husch, husch«; die Überhöhung mittels des Superlativs fängt den appellativ-ideologischen Charakter des Befehls retardierend ein, sodass sich erst in der Entleerung des Sounds die materielle Jouissance einstellt. Sie stellt sich aber deshalb ein, weil der Vokal virtuell unendlich ist. Seine Entleerung kann nicht zu einem Ende kommen. In seiner Entleerung findet sich nicht die Freudsche Entladung des Triebes, wie in *Jenseits des Lustprinzips* dargestellt, sondern eine Minimalisierung der ideologisierten Elemente der Sprache, sprich der Phallogozentrismus, repräsentiert durch

87 Manfred Schneider: Über den Grund des Vergnügens an neurotischen Gegenständen. Freud C.G. Jung und die Mythologie des Unbewussten. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): *Mythos und Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, 197–216, hier: 209.

88 Isabel Schulz: Die »Allmacht des Traumes« – Traum und Unbewusstes im Werk von Meret Oppenheim. In: Therese Bhattacharya-Stettler/Matthias Fehner (Hg.): *Meret Oppenheim – Retrospektive »mit ganz enorm wenig viel«*. Ostfildern: Hatje Cantz 2006, 51–64, hier: 56.

89 Heckman: *The Material of Knowledge*, 3.

90 Sherlock: *Mistaken Identities*, 279.

91 Sherlock: *Mistaken Identities*, 281.

das »husch, husch«. Der »schönste Vokal« kann sowohl ökonomisch wie auch sexuell fetischisiert werden. Doch Oppenheim kommt dieser Fetischisierung des Vokals als Objekt zuvor, indem sie entleert, mithin de-funktionalisiert.

Die Entleerung des Vokals ist anökonomisch.⁹² Diese Anökonomie macht ein prä-ideologisches Genießen, vor jeglicher Fetischisierung, möglich, weil sich die Objekte materiell als Gabe geben. Dabei geben sie im Sinne der OOO jedoch lediglich ihre »appearance«, niemals ihre »essence«, auf die die patriarchale phallogozentrische Ordnung des Symbolischen abzielt. Die Oberfläche der Erscheinung ist der Ort, an dem sich die materielle Jouissance verausgabt.

Was sich nämlich entleert, ist, was Sherlock die »foreign tongue«⁹³ nennt, jene aufgezwungene und anezogene Sprache des Patriarchats. Dabei gibt sich die Materialität und erlaubt das Genießen dieser Materialität.

Das Sich-Entleeren ist zudem durchaus auch egoistisch als Masturbation zu verstehen, die nicht der Penetration durch den Phallus bedarf. Die materielle Jouissance ist weder heteronormativ, noch auf den Akt der Ejakulation, noch auf die Penetration angewiesen. Sie funktioniert alleine oder gemeinsam.

Das »sich« markiert zudem die Verabschiedung des Korrelationismus von Welt und Subjekt, indem die Entleerung nicht mehr vom Subjekt abhängig ist. Mit anderen Worten: das Schöne liegt nicht mehr im Auge des männlichen Betrachters, sondern im »sich«. Die materielle Jouissance erscheint hier nur bedingt autistisch im surrealistischen Sinn, sondern ganz im Gegenteil paranoiakritisch.

Oppenheim betreibt kein »undermining«: der Vokal ist nicht nur das Material der Sprache. Sie lässt sich aber auch nicht zum »overmining« hinreißen, weil sie mit der Entleerung des Vokals nicht die Sinnentleerung der Zeichen und der Bedeutung als übergeordnetes Prinzip artikuliert. Sie entstellt, produziert mithin eine Dissemination, die sich nicht im Freudschen Fort/Da von A und O erschöpft. A und O als Metonymien oder im Sinne Derridas als Supplemente der Sprache produzieren »[...] damit die Möglichkeit, dem Begehren immer neue Objekte zu erschließen.«⁹⁴ Die materielle Jouissance liegt darin, mithilfe des Supplements etwas zu vervollständigen, was bereits vorhanden ist, und dieses wiederum gleichzeitig zu ersetzen. Darin liegt die künstlerische Praxis Oppenheims und so gibt sie die materielle Jouissance.

In diesem Sinne spielt Oppenheim die Psychoanalyse gegen sich selbst aus. Julia Kristeva erklärt: »Doch während Freud darauf besteht, dass das Ding sich nur

92 Vgl. Zum Begriff Anökonomie Jacques Derrida: Falschgeld. Zeit geben I. München: Fink 1993, Wolf Dieter Enkelmann: *Beginnen wir mit dem Unmöglichen. Jacques Derrida, Ressourcen und der Ursprung der Ökonomie*. Marburg: Metropolis-Verlag 2010 sowie Andreas Hetzel: Die Gabe der Gerechtigkeit. Ethik und Ökonomie bei Jacques Derrida. In: *Phänomenologische Forschungen* 2002, 231–250.

93 Sherlock: *Mistaken Identities*, 284.

94 Inge Suchsland: *Julia Kristeva zur Einführung*. Hamburg: Junius 1992, 48.

als Schreien zeigt, übersetzt Lacan *mot* (Wort) und spielt so mit der ambivalenten Bedeutung des Terminus im Französischen («Wort, das was schweigt«, »an das sich kein Wort richtet«.) Und ferner: »Die Dinge, um die es geht [...], das sind die Dinge als stumme. Und stumme Dinge sind nicht ganz dasselbe wie Dinge, die keinerlei Verhältnis zu den Wörtern haben.«⁹⁵ Auch deshalb ist eine Therapie der Dinge eine Form der Talking Cure, deren Sprechen für die »corpo-reality« einer materiellen *Jouissance* entleert ist. Mag sein, dass das Unbewusste strukturiert ist wie eine Sprache, die *Jouissance* der stummen Dinge jedenfalls ist materiell.

95 Julia Kristeva: *Schwarze Sonne. Depression und Melancholie*. Frankfurt a.M.: Brandes & Apel 2018, 22 (Fußnote 16). Vgl. Jacques Lacan: *Das Seminar Buch VII (1959–1960): Die Ethik der Psychoanalyse*. Wien: Turia + Kant 2016, 70.

The Anamnesis of Matter

Lyotard and the *Immatériaux*

Andreas Broeckmann

1. “La matière en notre effort fait son anamnèse”

In 1983, the French philosopher Jean-François Lyotard got involved in the preparations of an exhibition that eventually opened at the Centre Georges Pompidou in Paris under the title *Les Immatériaux* [The Immaterials] in March 1985.¹ A few weeks later, during a seminar organised in the Centre Pompidou on the occasion of this exhibition and dealing with “the notion of matter [*matière*] in contemporary philosophies”, Lyotard made a comment whose re-reading forms the topic of this contribution to the *Therapy of Things*.²

Towards the end of his talk, entitled “Matter and Time”, Lyotard spoke about how the new technologies signalled a new blow to “human narcissism”, after the displacements of anthropocentrism associated with the names of Copernicus (cosmos), Darwin (life), and Freud (sense). The “techno-sciences”, Lyotard said, teach the

1 An earlier version of this text was presented at the workshop *Therapie der Dinge? Materialität der Psychoanalyse in Literatur und den bildenden Künsten*, at the Institutes of German and English/American Studies of Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf on 3 December 2021. I'm grateful for comments on this version by participants of the workshop, and by Corinne Enaudeau and Sergio Meijide Casas. – For *Les Immatériaux*, see Antonia Wunderlich: *Der Philosoph im Museum: Die Ausstellung Les Immatériaux von Jean-François Lyotard*. Bielefeld: transcript 2008; and Yuk Hui/Andreas Broeckmann (eds.): *30 Years after Les Immatériaux: Art, Science & Theory*. Lüneburg: Meson Press 2015.

2 Lyotard held his talk on 26 April 1985, on the third of three evenings of a seminar series organised by Christian Descamps under the overall title “Architecture/ Science/ Philosophie”. The other two evenings dealt with the modern and the postmodern in architecture (24 April), and the notion of the proof in contemporary science (25 April); see *CNAC Magazine*, March–April 1985, 15. The text of Lyotard's lecture was included under the title “Matière et temps” [Matter and Time] in the essay collection *L'Inhumain*. Paris: Galilée, 1988 (Engl. ed. *The Inhuman*. Cambridge: Polity Press, 1991), and it was also published in an edited volume that derived from the seminar series, *Matière et philosophie* (Editions du Centre Georges Pompidou, 1988). The handwritten manuscript preserved in the Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet is dated 26 April 1985.

contemporary human that the complexification of mind is not a genuinely human domain, but it is a quality of matter itself; the human is neither origin nor result of this technical complexification, but its “transformer” (Lyotard), understood in the sense of a quasi-technical interface.

This view can cause joy or despair. [...] Perhaps it [i.e. this view of the human as transformer] is enough, in all sobriety, to give us reason for thinking and writing, and a love of matter. Matter in our effort makes its anamnesis.³

This is an astonishing claim about the epistemological status of the exhibits. Coinciding with the early days of what would become Actor-Network-Theory, this short sentence encourages us to look not only at the efforts of Lyotard and his co-curator Thierry Chaput, and the project managers at the Centre Pompidou, together with various internal and external advisors, towards what became *Les Immatériaux*, but to consider matter itself, including the things inside and outside the exhibition galleries, as bringing about the meaning that could be gleaned from this experience and experiment.

2. Anamnesis

In his writings, Lyotard uses the term “anamnesis” frequently, yet nowhere does he provide a clear-cut definition of the term, which is why we have to reconstruct a critical understanding of what it might actually mean for ‘matter to make its anamnesis’. – An important set of references comes from a text published, like the aforementioned lecture, in 1988, in a book called *L’Inhumain* [*The Inhuman*]. A year after *Les Immatériaux*, Lyotard participated in a symposium organised by Bernard Stiegler, where he spoke about anamnesis and the technical media in a lecture entitled “*Logos and Techné, or Telegraphy*”.⁴

Lyotard derives the concept of anamnesis from Freudian psychoanalysis, and from Sigmund Freud’s description of the psychoanalytic techniques in particular. In a text from 1914, to which Lyotard occasionally refers, Freud distinguishes between the three techniques of remembering, repeating, and working through (*Erinnern*,

3 “*La matière en notre effort fait son anamnèse*” (Lyotard: *L’Inhumain*, 55). The English translation of the phrase in *The Inhuman* (1988/1991, 46) is “... performs its anamnesis”, a phrasing which is here avoided, given Lyotard’s critique of the notion of “performativity” (see his *La Condition postmoderne*, 1979).

4 See *L’Inhumain*, 57–67 (Engl. ed., *The Inhuman*, 47–57). On the notion of anamnesis, see also Jean-François Lyotard: *Anamnesis: Of the Visible* [1993]. In: *Theory, Culture and Society* 1 (2004); and Julie Gaillard: *Recherche II: Anamnesis*. In: Christoph F. E. Holzhey/Arnd Wedemeyer (eds.): *Re-: An Errant Glossary. Cultural Inquiry* 15, Berlin: ICI Berlin, 2019, 11–23.

Wiederholen, Durcharbeiten). From these, Lyotard takes *Durcharbeiten*, perlaboration, as a cue for the anamnestic process in which something that has been forgotten is brought back and worked through, against the resistance of the unconscious.⁵ This emphasis on the resistance against remembering derives from Freud, as well as the alternative trope that anamnesis often has to search for something that has not been forgotten because it actually never became conscious. Freud uses the example of a childhood experience which was not understood at the time and which was therefore not consciously registered, something that would be understood or become meaningful only later, *nachträglich*.⁶

Lyotard repeats this thought in different variations, applying it especially to the mnemonic or retentional faculties of the new, electronic media. “The point [of anamnesis] would be to recall what could not have been forgotten because it was not inscribed. Is it possible to recall if it was not inscribed?”⁷ But the anamnesis that Lyotard has in mind does not only search backwards in time, but also sideways and forwards:

Anamnesis works over the remains that are still there, present, hidden near to us. And with regard to what is not yet there, the still to come (*l'à-venir*), it is not a matter of the future as such [...] but that which is still awaited with incertitude: hoped for, feared, surprising, in any case unexpected. It will come; but the question is: what will come? [...] If there is an enemy (the obscure primitiveness of the [Lacanian] Thing, indifferent perhaps, a power both threatening and cherished), that

5 See Sigmund Freud: *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten* [1914]. *Gesammelte Werke* Bd. 10, 126–136 (“Man muß dem Kranken die Zeit lassen, sich in den ihm nun bekannten Widerstand zu vertiefen, ihn durcharbeiten, ihn zu überwinden, indem er ihm zum Trotz die Arbeit nach der analytischen Grundregel fortsetzt. Erst auf der Höhe desselben findet man dann in gemeinsamer Arbeit mit dem Analysierten die verdrängten Triebregungen auf, welche den Widerstand speisen und von deren Existenz und Mächtigkeit sich der Patient durch solches Erleben überzeugt. [...] Dieses Durcharbeiten der Widerstände [...] ist [...] jenes Stück Arbeit, welches die größte verändernde Wirkung auf den Patienten hat [...]”, ch. 19–20).

6 See Freud: *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten*, ch. 5 and 7.

7 Lyotard: *Inhuman*, 54. And 55: “It makes sense to try to recall something (let’s call it something) which has not been inscribed if the inscription of this something broke the support of the writing or the memory. [...] there is a breaking presence which is never inscribed nor memorable. It does not appear. It is not a forgotten inscription, it does not have its place and time on the support of inscriptions, in the reflecting mirror”. See also Jean-François Lyotard: *Le Postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance, 1982–1985*. Paris: Galilée, 1986/1988 (Engl. ed. *The Postmodern Explained: Correspondence, 1982–1985*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 1992/1993, 80).

enemy is inside each one of us. The labour of ‘working through’ is to find the idiom that is least inappropriate to it.⁸

In Lyotard’s usage of the concept, the anamnesis works against a resistant force, but it also brings forth a resistance, a resistance based in writing, *écriture*, and directed against the effects of techno-science which Lyotard identifies as “breaching” and “scanning” (*frayage, balayage*). In his 1986 lecture, he says:

We envisage this writing as passing or anamnesis in both writers and artists (it’s clearly Cézanne’s working-through) as a resistance (in what I think is a non-psychoanalytical sense, more like that of Winston in Orwell’s 1984) to the syntheses of breaching and scanning. A resistance to wily programmes and coarse telegrams.⁹

Lyotard made the comment about matter making its anamnesis in the context of the claim that the human is a mere transformer of meaning – a realisation that should, as he said, “give us reason for thinking and writing, and a love of matter”.¹⁰

Thinking and writing are here to be understood in the sense of various forms of reflexively engaging with the world. Lyotard recognises in this extended understanding of writing “the uncontrollable contingency of *Écriture*”,¹¹ and affirms that, in his view, the necessary form of anamnestic resistance is offered “only [...] [by] writing, itself an anamnesis of what has not been inscribed. For it offers to inscription the white of the paper, blank like the neutrality of the analytical ear”.¹²

This anamnesis by *écriture* is enacted in literary and philosophical writing, as well as in the visual arts and in science – all of which form important aspects of the exhibition, *Les Immatériaux*, to which we will turn shortly.

What is significant in Lyotard’s treatment of this coupling of *écriture* and anamnesis, is that he often speaks about how writing performs the anamnesis upon itself. As in our key phrase of ‘matter making its anamnesis’, this self-reflexivity is a recurring figure of thought. For instance, the works of the artistic avantgarde are a

8 Lyotard: ‘What is Just?’ (Ou Justesse), conversation with Richard Kearney [1994]. In: Kiff Bamford (ed.): *Jean-François Lyotard: The Interviews and Debates*. London: Bloomsbury 2020, 157–158.

9 Lyotard: *Inhuman*, 56–57 (transl. modified, AB). Lyotard thought skeptically about the resistant potentials of the new technologies to support the *Durcharbeitung*: “is the passage possible, will it be possible with, or allowed by, the new mode of inscription and memoration that characterizes the new technologies? Do they not impose syntheses, and syntheses conceived still more intimately in the soul than any earlier technology has done? But by that very fact, do they [the new technologies] not also help to refine our amnesic resistance?” (*Inhuman*, 57).

10 Lyotard: *Inhuman*, 46.

11 Lyotard: *The Postmodern Explained*, 91 (dt. 115, 125).

12 Lyotard: *Inhuman*, 56.

“perlaboration of the modern with regard to its own meaning”.¹³ About the sciences, Lyotard observes an analogous form of self-reflection: “The sciences have [...] gone through, and are still going through, their ‘perlaboration’ [...]”.¹⁴ And elsewhere: “[...] science is in its turn a complexification of matter, in which, so to speak, energy itself comes to reflect itself [...]”.¹⁵

An allusion to such a self-presentation and self-reflection of the exhibits can also be found in co-curator Thierry Chaput’s introduction to the *Petit Journal* exhibition guide – a trace of the prevalence of this trope in curatorial exchanges during the preparation of *Les Immatériaux*. Describing the general atmosphere of the show, Chaput writes:

Laid out in harsh grey tones, illuminated by a peculiar light, allowing ideas that were unforeseeable an hour, a day, or a year ago to float, suspended, unsystematic yet rigorously ordered, ‘immaterials’ exhibit themselves partway between seeing, feeling, and hearing.¹⁶

3. Exercises

After this exegesis, I come to the more experimental, or perhaps clinical part of my presentation, in which I want to examine the notion of anamnesis in relation to a small number of examples taken from the exhibition.

We have seen that Lyotard approaches the notion of anamnesis in two modes, on the one hand as the psychoanalytical work, the *Durcharbeitung* that the analysand has to do in order to confront and work through what has been forgotten, an exercise in ‘digging and remembering’ against the resistance offered by the unconscious. And on the other hand, anamnesis as the self-reflexive and resistant process of *écriture*, actualised in the practice of writing, or of thinking, or in the practice of selecting and putting objects on public display in an exhibition. In our reading of the notion of ‘matter making its anamnesis’ and in its application to the effort of the exhibition, we focus on this second, exploratory mode of anamnesis, whose reading by Lyotard owes as much to Sigmund Freud as it does to Walter Benjamin.

The *Immatériaux* exhibition was installed on the main gallery floor of the Centre Pompidou. Around sixty individual ‘sites’ were arranged in a labyrinthine space, each site with its own theme, and clustered according to several, overlapping organisational principles. In the texts accompanying the exhibition, Lyotard made

13 Lyotard: *The Postmodern Explained*, 80 (dt. 105).

14 Lyotard: *Inhuman*, 173f.

15 Lyotard: *Inhuman*, 45 (“l’énergie elle-même vient se réfléchir”, *L’Inhumain*, 54).

16 Thierry Chaput: *Entrée en matière. Les Immatériaux, Petit Journal*. Paris: Centre Georges Pompidou 1985, 2 (emphasis added, AB). (“... Les Immatériaux s’exposent entre voir, sentir et entendre.”)

no comments as to which of the exhibits or sites might actualise such an auto-anamnesis of matter in particular; we can therefore only speculate, and attempt a translation.¹⁷

We focus here on the aspect of ‘surface’, a theme that frequently features in Lyotard’s writings on aesthetics.¹⁸ Given the diversity of the exhibits, it would equally be possible to approach our methodological question on the anamnesis of matter, alternatively, by investigating the ways in which the exhibition treated the status of the human body (e.g. in the sites *Théâtre du non-corps*, *Nu vain*, *Corps éclaté*, *Les trois mères*), or the related theme of skins and clothes (e.g. *Deuxième peau*, *L’Ange*, *Toutes les peaux*, *Vite-habillé*), or the ways in which the exhibition addressed the questions of authorship (e.g. *Toutes les copies*, *Peintre sans corps*, *Architecture plane*, *Tous les auteurs*, *Labyrinthe du langage*). – From sites like these, manifold “micrologies” and “lines of resistance”¹⁹ could be extracted for further perlaboration.

However, for this brief clinical session on the theme of the surface, let us look at the sites *Surface introuvable*, *Trace de trace*, and *Corps chanté*.²⁰

-
- 17 Part of such a speculation could also be the historical question whether Lyotard would even have said the same thing, used a similar phrase, in a different context, such as the “techno-materialist” talk, “*Logos and Techné*, or Telegraphy” (1986), a year and a half later.
- 18 See for example Jean-François Lyotard: *Economie libidinale*. Paris: Editions de Minuit, 1974 (Engl. ed. *Libidinal Economy*. Bloomington: Indiana University Press, 1993), and Jean-François Lyotard: *Beyond Representation* [1974]. In: Herman Parret (ed.): *Writings on Contemporary Art and Artists. Miscellaneous Texts I: Aesthetics and Theory of Art*. Leuven: Leuven University Press 2012, 116–145, esp. 125 (“There is only surface.”).
- 19 Lyotard frequently refers to such “micrologies” (a term used by Adorno for Benjamin’s methodology) and “lines of resistance”, for instance in the letters of *The Postmodern Explained* (1988/1992).
- 20 For other sites related to the notion of surface, see for instance *Profondeurs simulée*, where holographic works by the artist Doug Tyler showed three-dimensional depth as a technically induced, visual effect. Or the dual presentation of an Egyptian bas-relief at the beginning and the end of the exhibition, first, in the *Vestibule d’entrée*, as the original stone with its flat yet ‘substantial’, carved line drawing, and then, in the *Vestibule de sortie*, its photographically multiplied, fractalised, virtualised and projected re-presentation. See the site *Ombre de l’ombre* [Shadow of a Shadow] where the only exhibit was a work by the American artist Joseph Kosuth, entitled *One and Three Shadows* (1965). And the site “*Infra-mince*”, where in one of the displayed short texts about the notion of the “infra-thin”, the French-American artist Marcel Duchamp speaks about the “non-depth” of a shadow (“The shadow has no thickness.”). Marcel Duchamp: *Notes*. Ed. by Michel Sanouillet and Paul Matisse. Paris: Flammarion 1999, 20f.

Fig. 1: Exhibition *Les Immatériaux*, site *Surface introuvable* [Elusive Surface].

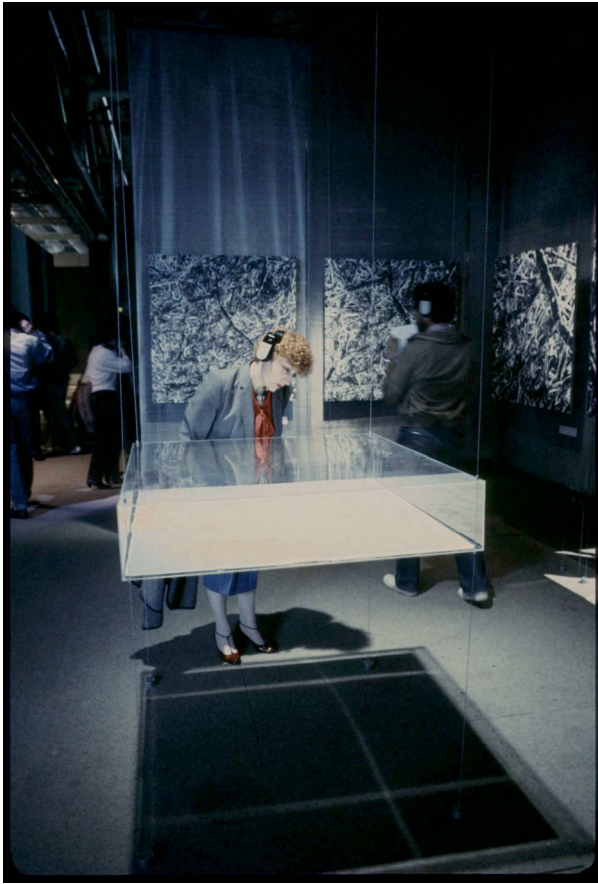


Photo Jean-Claude Planchet. Courtesy Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou. [CCI_147_0281]

The site *Surface introuvable* [Elusive Surface] showed different views of a topographical map and its paper support: a three-dimensional relief representing the territory of France, a foldable map made of paper, and the same paper prior to printing (Fig. 1). Moreover, there was a microscopic image of the paper taken with an electron microscope, and the visual output of a rugosimeter, which measures the roughness of surfaces. Each of the exhibits was the same size. The site highlighted the fact that there is no surface *per se*, and that depending on the scale and the distance of the observation, the seemingly flat paper support of the representation can appear as porous and complexly profiled as the territory it represents. The auto-anamnesis

of matter can here be understood as an effect of the comparative reception of the different instances of map and paper, oscillating between surface and relief, absolute flatness and porous depth.

Fig. 2: Exhibition *Les Immatériaux*, site *Trace de trace* [Trace of a Trace].



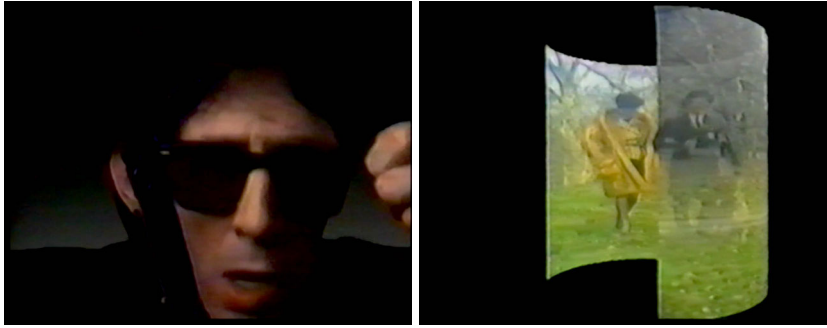
Photo Jean-Claude Plancher. Courtesy Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou. [CCI_147_0189]

The site *Trace de trace* [Trace of a Trace] explored the relationship between light and trace as they manifest on the photographic surface (Fig. 2). *Trace de trace* presented a selection of photographs extracted from police archives, documenting the locations where accidents and crimes had taken place. The photographs derived from an exhibition and book project by Mike Mandel and Larry Sultan, called *Evidence* (1977). The ‘surface-effect’ pinpointed in these forensic documents, created by the chemical reactions effected by light touching the surface of the film, is a semiotic ‘superficiality’: what these images show, the intention with which they were made, and what they signify, all of these semiotic dimensions are subject to interpretations that cannot escape the fundamental ambiguity of the photographic trace.²¹ As exhibits, these photographs constitute a critical interrogation not only

21 On the question of the ambiguous authorship of images, see also the site *Peintre sans corps*, where the four canvases of the work *Explosion* (1973) by the French painter Jacques Monory

of the photographic medium, but also of the actuality of the past events whose material traces the images document.

Fig. 3 + 4: Exhibition *Les Immatériaux*, site *Corps chanté* [Sung Body], video compilation *Clips à la loupe*, by Christophe Bargues and Jean-Paul Fargier. Screenshots.



As a third example, the site *Corps chanté* [Sung Body] showed on several video monitors an edited programme of music videos in which the images of the singing and acting bodies of the musicians were electronically manipulated, revealing these images to be synthetic (Fig. 3, 4). The representations of the human bodies are simulations, surfaces mapped onto shapes without substance.²² The video compilation *works through* the different aggregate states of bodies as they appear by grace of the new media which call into question the distinction between the living and the simulacral. Again the exhibit can be taken to offer an anamnesis both of the fate of the human body under the postmodern condition, and of the electronic medium in which it manifests. The surfaces of the body and the technical medium act as ‘transformers’ in this perlaboration.

4. Conclusions

This short sequence of exhibits can give us a sense of what Lyotard meant when he said, a few weeks into the exhibition period, that “matter in our effort makes its anamnesis”: the effort of presenting and viewing the exhibits instantiates the complexification of matter – in our case with regard to the aspect of surface – which

are partly painted by hand, and partly covered in a technical process of photographic reproduction.

22 See also the morphing of fruit and vegetables in the computer animated film *Gastronomica*, projected in the site *Arôme simulé*.

surpasses the control of either the curators or the visitors, both of whom become witnesses of an anamnesis that matter performs upon itself.

Lyotard reminisces, in the months after the exhibition, about the collaboration with the core team members at the CCI, and broadens this notion of anamnesis to cover not only individual exhibits, but the exhibition as a whole. He recounts the weekly team meetings and says:

That secret emotion when one of us brought to a meeting (as one brings a dream to the analyst) some new idea, some principle of exploration, a way of arranging things, a sketch for one of the sites or the discovery of some pertinent object. It could be a detail or an overall idea, since no one was particularly responsible for the thing as a whole. [...] But the real preparation takes place first and foremost in the field of sentiment, in search of lost time – I mean the world in which we live. This anamnesis demanded by the exhibition in return made it seem like a friend to you, unbearable to others, undecidable in the eyes of most.²³

This type of anamnesis is hardly the laborious and painful struggle against unconscious blockades that Freud's patients have to work through. It is much closer to the digging and dreaming Walter Benjamin deals with in the short texts of the *Berlin Childhood around 1900*, where the slumbering childhood memories are occasionally and unexpectedly revealed. Lyotard explicitly referred to Benjamin's texts as a source of inspiration in a talk about the notion of resistance in George Orwell's novel 1984.²⁴ For Benjamin, forgetting is not associated with trauma and unconscious repression; the looming drama is that of the future to come (i.e. the present and its imminent catastrophes), and the dominant sentiment is a longing for the past. The work of

23 See Jean-François Lyotard: *On a Collaboration/D'un travail* [1986] (republished in 2021 as *Les Immatériaux Research*, Working Paper No. 6, on [https://www.les-immateriaux.net/working-papers/\[18.05.2023\]](https://www.les-immateriaux.net/working-papers/[18.05.2023])). Lyotard continues: "[...] Yes, we certainly worked! But the secret of the exhibition is that it worked on us. Each one of us differently, singularly, but it worked on us all. It worked on us as a horizon works on the navigator, or as words as yet unwritten work on the writer. [...] Claude Simon said [...] [that] the profession of writer [...] consists in trying to start a sentence, continue it, and finish it. For us, the exhibition was the difficulty of this sentence, and the horizon of words, of sites, lighting, and colours that called it forth. (Such was our presumption, that it was calling us.) An indeterminate form, conceptually elusive, towards which only sentiment, when interrogated, spied upon (this is the anamnesis), purged, cleansed of interests fantastic and otherwise, can lead the way, by revealing which means will fail to translate it. A singular fidelity, a probity in regard to something indeterminate".

24 "Ligne de résistance", lecture delivered on 3 October 1984, published in *Traverses* 33/34 (1985), and in *The Postmodern Explained* (1988/1992). See Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1950/1975. – For a reflection on the methodological foundations of these writings, see Walter Benjamin, [*Ausgraben und Erinnern*]. In: B. Linder / N. Werner (eds.): *Berliner Chronik. Werke und Nachlaß, Kritische Gesamtausgabe*, Vol. 11.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2019, 35–36.

remembering is laborious, and like the digging and reporting of the archaeologist, it should be done carefully and patiently, but it is also the source of enjoyment – not dissimilar, perhaps, to Lyotard’s good-humoured comment that the realisation that the human is a mere ‘transformer’ should inspire “thinking and writing, and a love of matter”.

Related to Benjamin’s metaphor of the archaeological excavation is a paradoxical figure of thought that also infused Lyotard’s notion of the anamnesis, namely the disclosure of a yet hidden future.²⁵ Lyotard occasionally captures this unhinging of time, this a-chronicity in the Freudian term of *Nachträglichkeit*, but also in the more open, Benjaminian phrasing of, “*on ne le sait que plus tard*”, “*dies weiß man erst später*”.²⁶

Another dimension of the notion of ‘matter making its anamnesis’ resonates with both Benjamin and Freud, and with what was at the time an emergent notion in Lyotard’s thinking, namely the notion of the “inhuman”: the anamnesis marks the departure from the framework of consciousness. Lyotard conceptualised the human as “transformer” (*transformateur*) – a transformation that was the result of “the uncontrollable contingency of *Écriture*” and that was enacted in the encounter with matter, a *matière* whose self-reflexive anamnesis evolved without the conscious work of a human subject, but on the affective surfaces constituted by the *visiteur.e.s-transformateur.e.s* and their experiences of confusion and inquietude.²⁷

25 See *Berliner Kindheit*, 46f.: “Eine Todesnachricht” (“*wie ein vergessener Muff in unserm Zimmer ... so gibt es Worte und Pausen, die uns auf jene unsichtbare Fremde schließen lassen: die Zukunft, welche sie bei uns vergaß.*”; “*Wohl aber habe ich an diesem Abend mein Zimmer und mein Bett mir eingeprägt, wie man sich einen Ort genauer merkt, von dem man ahnt, man werde eines Tages etwas Vergessenes von dort holen müssen.*”, 47), “Der Fischotter” (“... *An solchen Orten scheint es, als sei alles, was eigentlich uns bevorsteht, ein Vergangenes.*”, 57). See also Lyotard’s remark on anamnesis in: ‘What is Just?’ (Ou Justesse), quoted above, fn 8.

26 Lyotard: *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, 135 (dt. 116).

27 Both Lyotard and Benjamin recurrently refer to Marcel Proust’s *Recherche*; see Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, in: *Gesammelte Schriften*, Vol. V. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, K 8a, 1, on the *mémoire involontaire* and “the loss, concealed in an object”. Other aspects of this comparison could be (a.) the emphasis that Benjamin, unlike Lyotard, puts on the ‘collective’ dimension of memories and dreams (*Passagen-Werk*, K 1, 4; K 1a, 6; L 1, 3; L 1a, 1; L 1a, 2); (b.) the aspect of ‘childhood’ which is prominent not only in Benjamin’s *Berlin Childhood*, but also in the *Passagen-Werk* (K 2, 2), and which is a crucial trope in Lyotard’s analysis of the postmodern (see especially *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, and *L’Inhumain*); and (c.) the modernist notion of ‘awaking’ (*Erwachen*) which Benjamin deploys as a metaphor for overcoming the dreamlike bourgeois and capitalist mentality of the 19th century (*Passagen-Werk*, K 1, 1 [*Technik des Erwachens*]; K 2, 4 [*Das kommende Erwachen steht wie das Holzpferd der Griechen im Troja des Traums*]), and which seems opposed to Lyotard’s rendering of the postmodern condition.

2. Formen

Psychoanalytische und poetische Diagrammatik

Sphären des Unbewussten bei H. D. und Freud

Szilvia Gellai

1. Götter und Güter

Als die amerikanische Dichterin Hilda ›H. D.‹ Doolittle (1886–1961) im März 1933 das erste Mal die Ordination von Sigmund Freud in der Berggasse 19 in Wien betrat, geriet sie dermaßen in Verlegenheit, dass sie minutenlang kein Wort sprach. Stattdessen tastete ihr Blick haargenau den Raum ab. Schließlich brach Freud das Schweigen mit der Bemerkung, sie sei die erste Person, die ihre Aufmerksamkeit erst den Dingen im Zimmer und nicht ihm selbst widme.¹ Ein holpriger, aber bezeichnender Anfang, denn H. D. und der ›Professor‹, wie sie ihn nannte, trafen sich in ihrer Liebe für die Antike, speziell für griechische Kunst und Mythologie. Freud sei, schrieb sie später in *Tribute to Freud*, wie der Kurator eines Museums, der mit seinen griechischen, ägyptischen und chinesischen Schätzen geradezu verwachsen sei.² Die Dinge um ihn herum zu betrachten, komme deshalb einem Blick auf den Sammler gleich.

In Freuds Räumen reihten sich antike Götterstatuen in etlichen Vitrinen aneinander. Auf seinem Schreibtisch waren die Lieblinge stets im Halbkreis aufgestellt. Penaten gleich begleiteten sie ihn sogar in die Sommerfrische nach Döbling und später in die Emigration. Als die Kisten im Herbst 1938 in London eintrafen, schickte H. D. Geranien an Freud mit den Zeilen »to greet the return of the Gods«. Er dankte gerührt und bemerkte augenzwinkernd: »other people read: Goods«. ³ Der semantische Überschuss der Fehlleistung, die Freud anderen zuschrieb, ist beträchtlich. Freuds Götter standen, wie H. D. begriff, für Güter anderer Art: für Mythen, Theorien und Konzepte ebenso wie für Anhänger:innen und Schüler:innen, deren Porträts und Bücher einst in der Berggasse die Regale zierten und so zum Teil des Mo-

1 H. D.: *Tribute to Freud. Writing on the Wall. Advent*. Boston: David R. Godine 1974, 98. Bei kurzen Zitaten im Fließtext wird der besseren Lesbarkeit wegen auf die deutschsprachige Übersetzung zurückgegriffen, vgl. Fn. 8.

2 H. D.: *Tribute*, 116, 97.

3 H. D.: *Tribute*, 11.

biliars wurden. Daneben standen sie für zahlende Patient:innen, unter denen einige (wie auch H. D.) anlässlich eines letzten Besuchs beim Exilanten selbst im Halbkreis um ihn herumsaßen.

Der Verleser, der Götter in Güter konvertiert, beschwört Mächte verschiedener Ökonomien. Mit Blick auf Freuds zum Museum gewordenes Haus in London analysierte Jacques Derrida die archivarische Ökonomie, in der sich die Kraft eines Hauses (*oikos*) mit der eines Gesetzes (*nômos*) verquickt, da den Gegenständen und Prozessen des Gedächtnisses von einem Ort von Autorität (dem *archeion* als Wohnsitz politischer Machthaber) her Ordnung gegeben wird.⁴ Aber mit Blick auf das noch bewohnte Haus in Wien, dem H. D. keine geringere ordnungsstiftende Funktion zugestand als dem ›Professor‹ selbst, müsste man wohl eher von einer *szenographischen* Ökonomie sprechen. Denn die Ordination war der konkrete Ort, von dem aus gedacht H. D. ihren Erinnerungen, Ideen und Visionen nachträglich Ordnung verlieh. Szenographisch ist dieser Subjektivierungsprozess insofern, als dabei »die Bildung eines Ich-Bezugs nicht nur szenisch konzipiert«, sondern durch die kalkulierte Organisation von Raum, Zeit, Zuschauerblicken und Requisiten auch »als Szene erzählt wird«.⁵ Ökonomisch ist er insofern, als H. D.s Vergangenheitselemente mit dem Ziel ausgewählt und szenisch-narrativ verarbeitet werden, um ihnen – im Grenzbereich von Analyse und Dichtung – Bedeutung und Wert zuzuweisen, oder genauer: um über deren Bedeutung und Wert zu verhandeln. Die Geschichte dieser Arbeit (re)konstruiert H. D. in mehreren Anläufen.

Den ersten Teil von *Tribute to Freud*, »Writing on the Wall« (EA 1956), schrieb sie 1943 in London, den zweiten Teil, »Advent« (EA 1973), nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges auf der Basis der Wiener Tagebuchaufzeichnungen aus dem Jahr 1933, die sie nach ihrer Rückkehr in die Schweiz wiederfand.⁶ Bemerkenswert ist das palimpsestuöse Werk nicht nur historisch und künstlerisch, sondern auch epistemologisch. Zur Zeit ihrer Begegnung mit dem Diskursbegründer der Psychoanalyse steckte die Dichterin in einer Schaffenskrise. Nach Wien ging sie in der Hoffnung, mit Freuds Unterstützung einige ihrer Visionen zu verstehen und so ihr Schreiben neu zu beleben. Auf der Suche nach einer Sprache für nicht beobachtbare Phänomene galt es in der Kur, diffizile Objekte zu bergen: Vokabeln, die einschneidende Erlebnisse vor dem Verlust zu bewahren und bestimmte Zustände des kreativen Geistes zu artikulieren vermochten. In H. D.s Formulierung: »I must find new words as

4 Vgl. Jacques Derrida: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin: Brinkmann und Bose 1997.

5 Lars Friedrich/Karin Harrasser: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Szenographien des Subjekts*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2018, 1–12, hier: 7.

6 Flankiert wird das Werk außerdem von umfangreichen Korrespondenzen. Vgl. Susan Stanford Friedman (Hg.): *Analyzing Freud. Letters of H. D., Bryher, and Their Circle*. New York: New Directions 2002.

the Professor found or coined new words to explain certain as yet unrecorded states of mind or being«. ⁷ Angesichts der sich verschärfenden politischen Lage in Europa galt es aber auch, sich für die Zukunft zu wappnen. H. D. begriff die Analyse, die 1933 drei Monate und 1934 nochmals fünf Wochen dauerte, als Zusammenarbeit und sich selbst eher als Studentin denn als Patientin. Und Freud genoss den Austausch auf intellektueller Augenhöhe sehr. Klaus Theweleit hat nicht unrecht, wenn er H. D.s zwischen *self writing* und Fiktion mäanderndes Werk »ein Stück Freudroman« nennt. ⁸

Tribute to Freud leistet allerdings mehr, als die Geschichte einer Analyse zu erzählen und sich vor der Auslegungskunst des großen Rätsellösers zu verbeugen, wie dies der Titel suggeriert. Nicht nur war die Dichterin mit Freuds Interpretationen nicht immer einverstanden. Grundsätzlicher noch fand sie seinen verwerfenden, rationalistischen Zugang zuweilen inadäquat. Der besondere epistemologische Reiz ihres Textes liegt darin, dass er zwischen den Zeilen mit einem eigenen Modell der schöpferischen Psyche aufwartet und dieses noch dazu diagrammatisch entfaltet. Dieser Beitrag zeichnet die Entwicklung dieses sphärischen Modells nach, und zwar im Vergleich mit Freuds eigenem diagrammatisierendem Vorgehen in der Konzeptualisierung des Mentalen, das er ebenfalls verräumlicht und (unter anderem) auch sphärisch dachte.

Diagrammatik hat unterschiedliche Ausprägungen, kann auf unterschiedlichen Medien, Verfahren und Denkprozessen fußen. Als »Entwurfs- und Erkenntnispraxis«, die »an der Schnittstelle von Wahrnehmung und Einbildungskraft, von Sinnlichkeit und Verstand« ⁹ operiert, erschöpft sie sich keineswegs im Einsatz oder Studium von extern-materiell realisierten Zeichen. Vielmehr bezieht sie sich auch auf intern-mentale Bilder, ¹⁰ die sprachlich, literarisch, performativ und medientechnisch produziert bzw. evoziert werden können. Freud fügt der Theorie des Unbewussten nur selten Schaubilder hinzu. Die Diagrammatik seiner Texte rührt meist eher von der szenisch-literarischen Qualität, ja »unheimlichen Theatralität« ¹¹ seines Stils, von narrativen und autobiographischen Einlassungen sowie von prägnanten (optischen, räumlichen, medialen, technischen) Metaphern und Modellen her. ¹²

7 H. D.: *Tribute*, 145.

8 Klaus Theweleit: Einführung. In: Hilda Doolittle: *Tribute to Freud*. Aus dem Amerikanischen von Michael Schröter. Basel/Weil am Rhein: Urs Engeler 2008, 9–45, hier: 10.

9 Matthias Bauer/Christoph Ernst: *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld: transcript 2010, 20 und 10.

10 Bauer/Ernst: *Diagrammatik*, 20.

11 Samuel Weber: *The Legend of Freud*. Expanded Edition. Stanford: Stanford University Press ²2000 [1982], 7.

12 Neben den Instrumenten und Apparaten, die auch hier eine Rolle spielen werden (so dem Mikroskop, Teleskop, Fotoapparat und Telefon), wäre hier auch an den Wunderblock zu den-

Diese Züge finden sich auch in H. D.s Diagrammatik. In *Tribute* bespielt sie das innere, geistige Auge ihrer Leser:innen, indem sie das, worüber sie schreibt, vollkommen expliziert.¹³ Jedoch gilt ihr Interesse primär nicht dem Unbewussten.

Schon lange vor ihrer Begegnung mit der Psychoanalyse war H. D. bestrebt, einen eigentümlichen Zustand des Bewusstseins zu fassen, den ihres Erachtens kreative Wissenschaftler:innen, Künstler:innen oder Philosoph:innen bei konzentrierter Arbeit, also im Zuge poetischer Routinen erleben: den *über-bewussten Geist* oder *Über-Geist* (*over-mind*). Dieser soll ebenso vernunftbasiert wie sinnlich funktionieren, »Hieroglyphen« erzeugen und sich darin mit dem Unbewussten berühren. Für die Entfaltung ihres sphärischen Modells der Psyche spielt in *Tribute* eine Metapher eine zentrale Rolle: die Glasglocke. In immer neuen Szenen nähert sie sich dieser an und arbeitet sich an unterschiedlichen Schichten erinnerter Zeiträume ab. Dieses Vorgehen ähnelt stark dem Schreib- und Denkstil von Freuds »Architektur der Hysterie«, die im Folgenden unter die Lupe genommen wird. Diese diagrammatische Affinität dient als Ausgangspunkt für die Betrachtung von H. D.s Szenen, die ich in einer Art Parallelmontage mit der Diskussion Freud'scher Schaubilder engführen werde. Über den Vergleich der Entwürfe hinaus soll dieses Vorgehen auch den engen Konnex zwischen Diagrammatik und literarischen Szenographien unterstreichen.

2. Freuds »Architektur der Hysterie«. Archäologie und Performanz eines Diagramms

Freuds Zeichnungen standen seit der Jahrtausendwende im Fokus von mehreren Ausstellungen. Hervorgehoben seien etwa die von Lynn Gamwell kuratierte Schau *From Neurology to Psychoanalysis*, die 2006 am Binghamton University Art Museum stattfand, und die von Nimrod Reitman konzipierte und seit Februar 2021 laufende Online-Ausstellung *The Interpretation of Drawings: Freud & the Visual Origins of Psychoanalysis* für die Collection of Historical Scientific Instruments an der Harvard University.¹⁴ Die Anfänge der Psychoanalyse erfahren in beiden Fällen besondere Aufmerksamkeit. In Freuds Bildproduktion ist dieser Zeitraum der wohl ergiebigste, da sein Weg von der Histologie zur Neuropsychologie und schließlich zur Metapsycho-

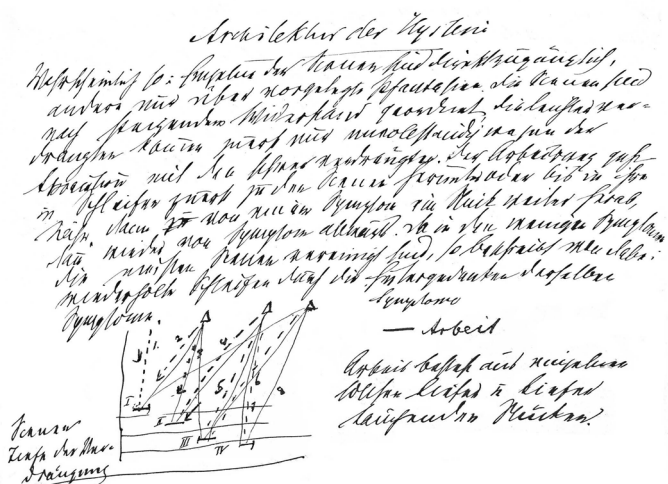
ken, jene Schreibtafel für Kinder, die Freud als Modell für die Funktionsweise des Wahrnehmungsapparats und des Gedächtnisses diente.

13 Christoph Ernst bezieht den Begriff der Diagrammatisierung auf »Explikation« im buchstäblichen Sinn des lat. *explicatio*, wenn also das behandelte Thema »völlig entfaltet vor den Augen der Leser liegt, wobei ursprünglich sogar die Pergament- und Papyrusrolle, auf welcher die Abhandlung geschrieben stand, gemeint war.« Christoph Ernst: *Diagramme zwischen Metapher und Explikation*. Bielefeld: transcript 2021, 34.

14 https://chsi.harvard.edu/current_exhibitions/freud-interp-drawings (28.05.2023)

logie mit einer zunehmenden Hinwendung zur Diagrammatik einhergeht.¹⁵ So zeigen die akkuraten neuroanatomischen Zeichnungen der späten 1870er und frühen 1880er Jahre noch für das Mikroskop präparierte tierische und menschliche Nervenzellen. Demgegenüber entschlüpft die psychologische Theoriebildung, die sich in den Studien zur Aphasie oder auch im brieflichen Austausch mit Wilhelm Fließ anbahnt, immer mehr der repräsentationalen Logik und führt in den Prozess der Abduktion, d.h. der Hypothesenbildung hinein. Diese verläuft Nimrod Reitman zufolge schon deshalb auch bildlich-zeichnerisch, weil die Artikulation eines Gedankens noch nicht immer möglich ist.¹⁶ Was in den frühen abstrakten Diagrammen unmittelbar ins Auge springt, ist deren Operativität; die praktische und theoretische Arbeit an und mit diesen Bildern. In der bereits erwähnten Skizze zur »Architektur der Hysterie« (Abb. 1) ist das Wort »Arbeit« sogar mit rotem Bleistift eingetragen.

Abb. 1: »Architektur der Hysterie«, Manuskript M, handschriftliches Manuskript, 1897.



Library of Congress, Manuscript Division, Sigmund Freud Papers.

15 Vgl. Mark Solms: Sigmund Freud's Drawings. In: Lynn Gamwell (Hg.): *From Neurology to Psychoanalysis. Sigmund Freud's Neurological Drawings and Diagrams of the Mind*. Translations by Mark Solms. Binghamton: Binghamton University Art Museum, State University of New York 2006, 13–18, hier: 16.

16 So sein Kommentar in der Paneldiskussion vgl. <https://bit.ly/3dsvs8> (28.05.2023)

Und diese Arbeit leistet beileibe nicht nur Freud, der im Begriff ist, eine Theorie zu entwerfen, und dabei »mit nichts anderem [ringt] als einem bildgebenden Verfahren für ein Objekt ohne Bild«. ¹⁷ Auch sein Lesepublikum ist dazu angehalten, die Diagramme durchzuarbeiten.

In der Korrespondenz mit Fließ kommt Freud mehrmals auf die »Architektur der Hysterie« zu sprechen, so in den Manuskripten L und M aus dem Jahr 1897. ¹⁸ »Ziel [der Patient:innen] scheint die Erreichung der Urszenen zu sein,« stellt er im Ersteren fest. Manche erreichten diese direkt, heißt es weiter, andere »erst auf Umwegen über Phantasien«, verstanden als »psychische Vorbauten, die aufgeführt werden, um den Zugang zu diesen Erinnerungen zu sperren.« ¹⁹ Wenige Wochen später lässt er Fließ die besagte Zeichnung nebst neuen Kommentaren zukommen (Abb. 1). Auf dieser zieht Freud eine vertikale Achse und orthogonal dazu drei Horizontale in gleichem Abstand ein. Letztere zeigen, wie die Legende besagt, die »Tiefe der Verdrängung« ²⁰ an, der bei der Hysterie bestimmte von Erinnerungen abgeleitete Szenen unterliegen. Diese »nach steigendem Widerstand geordnet[en]« ²¹ Szenen werden im Bild von vier Gedankenstrichen symbolisiert, gleichmäßig zwischen den Horizontalen verteilt und dabei treppenartig absteigend. Im oberen Bildbereich platziert Freud ungefähr auf gleicher Höhe drei kleine Dreiecke nebeneinander, die für *Symptome* stehen. Die Dynamik des Diagramms ergibt sich aus den Verbindungslinien zwischen Symptomen und Szenen. Mal sind sie durchgezogen und schwarz, mal gestrichelt, rot und mit Pfeilen versehen. Freud schreibt dazu: »Der Arbeitsweg geht in Schleifen zuerst zu den Szenen herunter oder bis in ihre Nähe, dann von einem Symptom ein Stück weiter herab, dann wieder vom Symptom abwärts. Da in den wenigen Symptomen die meisten Szenen vereinigt sind, so beschreibt man dabei wiederholte Schleifen durch die Hintergedanken derselben Symptome.« ²² Die durchgezogenen Linien markieren demnach die Assoziation der Szenen in einem Symptom, die gestrichelten und *durchnummerierten Pfeile* wiederum den »Arbeitsweg«, bestehend »aus einzelnen solchen tiefer und tiefer tauchenden Stücken«. ²³

17 Knut Ebeling: *Wilde Archäologien 2. Begriffe der Materialität der Zeit – von Archiv bis Zerstörung*. Berlin: Kadmos 2016, 75.

18 Sigmund Freud: »Manuskript L« (Beilage zu Brief 126, 2.5.1897) und »Manuskript M« (Beilage zu Brief 128, 25.5.1897). In: Jeffrey Moussaieff Masson (Hg.): *Briefe an Wilhelm Fließ. 1887–1904*. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt a.M.: Fischer 1986, 255–257 und 263–265.

19 Freud: *Briefe*, 255, Erg. SzG.

20 Freud: *Briefe*, 263.

21 Freud: *Briefe*, 262, Erg. SzG.

22 Freud: *Briefe*, 262.

23 Freud: *Briefe*, 263.

Dieses in der Forschung selten genau betrachtete Diagramm ist aus mehreren Gründen interessant. Da wäre erstens sein »Vorbildcharakter«²⁴ für das später im Hinblick auf die Psyche großzügig ausgebauten Prinzip der *Schichtung*. Die Relevanz des räumlich stratifizierten Modells erblickt Knut Ebeling in der Möglichkeit, die Zeit anders als linear-chronologisch zu fassen: »Weil sie die Zeit nicht auf Chronologien verteilt, sondern räumlich anordnet, bietet das Modell der Schicht eine alternative Zeitlichkeit, die Zeit ganz anders modelliert als die Chronologie. Schichten sind Verbindungen von Unverbundenem, die nicht durch den Mechanismus der Kausalität zusammengehalten werden.«²⁵ Und weiter heißt es bei Ebeling: »In Schichten ordnet Freud an, was sich einer chronologischen Darstellung verweigert.«²⁶ Diese Schichtenarchitektur sei auch die Möglichkeitsbedingung für die Verräumlichung und *Territorialisierung* der Seele sowie für die archäologische Technik des Psychoanalytikers. »Ausgraben« kann man nur dann, wenn »Raum vorhanden ist.«²⁷

Zweitens begleiten die mit dem Diagramm verbundenen Überlegungen, wie Diane O'Donoghue aufzeigt, Freuds Abkehr von der Verführungstheorie, von der Annahme also, dass Hysterie ätiologisch mit dem frühkindlichen Trauma eines tatsächlichen sexuellen Übergriffs zusammenhängt. Stattdessen werden traumatische Erinnerungen immer enger an die Tätigkeit der Phantasie (an ihre »Vorbauten«, »Schutzbauten« und »Sublimierungen der Fakten«²⁸) gekoppelt und letztlich gänzlich als Produkte entweder infantiler Phantasien oder instinktiver Impulse begriffen. Im Gegensatz zu früheren Lesarten entziffert O'Donoghue diese »Schutzbauten« nicht als militärisch konnotierte Festungen. Vielmehr rückt sie diese in den Kontext von Wehren, wie sie gegen Überflutung im 19. Jahrhundert auch am Donaukanal in Wien errichtet wurden.²⁹ Dreh- und Angelpunkt der Metapher sei Schutz im Inneren der Psyche. Und diese gilt nach O'Donoghue auch auf der Ebene der Theoriebildung bzw. für Freud selbst. Wenn er nämlich von Trauma zu Phantasie, von Fakt zu Fiktion übergeht und die Sphäre des Unbewussten so definiert, dass in ihr bestimmten Inhalten Platz und Wert zukommt, anderen hingegen nicht, dann schützt er auch sich selbst. »[W]ith his move to an inner ›Schutzbauten‹, he [Freud] posits a formula that he would repeat about psychical functioning, which served to ward off unwanted content that he did not wish to examine or admit to the

24 Klaus Thonack: *Selbstdarstellung des Unbewussten. Freud als Autor*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, 55.

25 Ebeling: *Wilde*, 71.

26 Ebeling: *Wilde*, 75.

27 Ebeling: *Wilde*, 77.

28 Freud: *Briefe*, 253.

29 Vgl. Diane O'Donoghue: *On Dangerous Ground. Freud's Visual Cultures of the Unconscious*. New York: Bloomsbury 2019, 59.

space of psychical value«. ³⁰ Zudem werden die architektonischen Vokabeln, so die Autorin weiter, schon sehr bald durch solche ersetzt, in denen sich das ausspricht, was erhaltenswert ist (»terms that enunciate what is *worth saving*«). ³¹ Die Frage, welchen Status bestimmte Erinnerungen erhalten, ob sie als Fakten, Fantasien, Symptome oder als etwas anderes gedeutet und kategorisiert werden, steht gut dreißig Jahre später auch in H. D.s Analyse zur Aushandlung, wobei die Dichterin ganz eigene Schutzbauten gegen das bzw. im Element des Wassers konstruiert.

Aufschlussreich sind die Manuskripte zur Architektur der Hysterie drittens aber auch, weil sie die szenisch-performative Eigenart von Freuds Diagrammatik vor Augen führen. Architektur erscheint hier nämlich nicht nur als ein mehrfach geschichtetes räumliche Gefüge, sondern auch als eine hochgradig theatralische und präzise durchchoreographierte Angelegenheit. Dies fängt schon bei den als »aufgeführte Vorbauten« definierten Phantasien an und zieht sich bis zu den nummerierten Pfeilen durch. Freuds Diagramm handelt nicht nur von der Durcharbeitung von Szenen, es kreiert selbst eine (Lese-)Szene der Durcharbeitung. Es insistiert geradezu auf den mentalen Nachvollzug der »tiefer und tiefer tauchenden« Schleifen, auf das konzentrierte Nachfahren der roten Pfeile in der vorgegebenen Reihenfolge und evoziert so die Vorstellung einer *Bewegung* in einer zweidimensional konstruierten Struktur, deren »Schichten« nacheinander durchdrungen werden. Mithin verfügt das Diagramm über eine starke Affordanz, es regt eine Performanz an der Schnittstelle zwischen Sinnlichkeit und Verstand an.

Genau in diesen Aspekten, in der Präferenz für eine stratifizierte Temporalität, in der Suche nach innerpsychischem Schutz und in einer ungeheuren performativen Kraft, kommt H. D.s Diagrammatik mit Freuds überein. In eben diesem Sinne und nicht etwa, weil sie seinem Skript der Hysterie gehorcht, ist die oben behauptete Affinität zwischen ihren psychoanalytischen und poetischen Ansätzen zu verstehen.

3. H. D.s erste Szenen: Von der Couch zum *hibou sacré* und zurück

Gleichwohl entfaltet H. D. in *Tribute* äußerst prägnante Szenen, in denen sie Raum und Zeit auf Simultaneität abzielend organisiert.

But there I am seated on the old-fashioned Victorian sofa in the Greek island hotel bedroom, and here I am reclining on the couch in the Professor's room, telling him this, and here again am I, ten years later, seated at my desk in my own room

30 O'Donoghue: *On Dangerous Ground*, 60. Untermauert wird diese These v.a. durch Freuds Traum über seine Tochter Mathilde (»Hella-Traum«), der von eigenen inzestuösen Wünschen zeugt, von Wünschen also, die in der Theorie zu eben dieser Zeit vom Erwachsenen auf das Kind umgelegt werden.

31 O'Donoghue: *On Dangerous Ground*, 65, Hvh. i.O.

in London. But there is no clock-time, though we are fastidiously concerned with time and with formal handling of a subject which has no racial and no time-barriers. Here is this hieroglyph of the unconscious or subconscious of the Professor's discovery and life-study, the hieroglyph actually in operation before our very eyes. But it is no easy matter to sustain this mood, this ›symptom‹ or this inspiration.³²

In dieser Passage scheinen alle Zeitebenen und Räume gleichzeitig *da* zu sein, einander wechselseitig durchdringend und von der messbaren Zeit entkoppelt: das Sofa eines Hotelzimmers auf Korfu 1920, wo H. D. die Vision einer Schrift an der Wand erlebt, die dem ersten Teil ihres Buches den Titel gibt; dann die Couch in Wien und das Gespräch mit Freud über die Vision 1933; und schließlich die Schreibszene am Schreibtisch in London 1943. Zum psychoanalytischen Begriff »Symptom« wahrt die Dichterin jedoch Distanz. In ihrem Verständnis ist die »Hieroglyphe des Unbewussten« ja weniger ein Symptom als eine »Stimmung«, eine »Inspiration« oder auch eine »Idee unter Hochspannung«³³ – auf jeden Fall aber eine »ungewöhnliche Dimension« des Denkens, der der Geist gewachsen sein muss.³⁴ Im Falle der Schrift an der Wand, einer Reihe von in Licht gezeichneten und kinoähnlich projizierten Symbolen, geht es beispielsweise um die Zeichen eines künftigen Krieges, gegen den sich die Dichterin psychisch zu immunisieren sucht.³⁵ Und obschon diese Hieroglyphe dem Unbewussten zugeschrieben wird, scheint sie zugleich eine weitgehend bewusstseinsfähige und bewusste Erfahrung zu sein.

Der Eintritt in diese Dimension hängt für H. D. stets aufs Engste von ihrer jeweiligen Umgebung ab, die sie minutiös abtastet und inventarisiert. Tatsächlich schätzt sie Inventuren außerordentlich. Sie gibt eine Reihe von Gründen an, weshalb sie bei Freud Rat sucht. Zu diesen Gründen gehört auch der Wunsch, sich »von wiederkehrenden Gedanken und Erlebnissen« zu befreien und aus der dahindriftenden Tendenz ihrer Generation wenigstens zeitweise auszuscheren, um eine »Bestandsaufnahme« ihres »bescheidenen Besitzes an Geist und Körper [zu] machen«.³⁶ Dabei verwandeln sich in den Gesprächen mit Freud und unter dem Gesetz seines *oïkos* – als einer Stätte der »Transaktion der Zeichen und der Werte«³⁷ – selbst Erin-

32 H. D.: *Tribute*, 47.

33 H. D.: *Tribute*, 119, Hvh. i. O.

34 H. D.: *Tribute*, 113.

35 Zunächst sieht H. D. die Silhouette eines Kopfes mit Schirmmütze, dann die Umrisse eines Kelchs, eines Lampengestells und schließlich jene einer Leiter, die von einer Engelsgestalt, einer siegreichen Nike, erklommen wird. Freud übersetzt die Bilderschrift ausgehend von dem Ort der Vision, Griechenland (Hellas), als H. D.s »Verlangen nach der Vereinigung« mit der Mutter, die Helen hieß. Während also H. D.s Lesart eine politisch-zeithistorische ist, die sich auf ein kommendes kollektives Unheil richtet, liest Freud die Vision im Sinne kindlicher Wunschbilder, die mehr seiner eigenen entsprechen. Vgl. H. D.: *Tribute*, 108–127.

36 H. D.: *Tribute*, 63f.

37 Derrida: *Dem Archiv verschrieben*, 48.

nerungsstücke und Gedanken in Dinge, die es »zu sammeln, zu sichten, zu analysieren, aufzuheben oder aufzulösen«³⁸ gilt. Zu betonen ist, dass sich diese Prozesse der Materialisierung unter ökonomischen Vorzeichen abspielen. Anhand der ersten etruskischen Sammelstücke, die ihren Weg in die Berggasse fanden, arbeitet O'Donoghue überzeugend heraus, dass Freuds – rund um fragmentarische Erinnerungen und Assoziationen gebildeten – Theorien über frühkindliche Sexualität im hohen Maße Verfahren verpflichtet waren, die Antiquitäten bei ihrer Einspeisung in die Warenzirkulation durchlaufen (wie Selektion, Inwertsetzung, Lagerung, Verteilung etc.). Im Fokus steht längst nicht mehr die Ausgrabung und Rekonstruktion einer Vergangenheit. »Rather, the meaning of the past emerges from an assemblage of selected ›antiquities,‹ objects that can be possessed and endlessly displaced accruing meaning and value far from the place of origin.«³⁹ H. D. war sich dieser exploitativen Logik völlig bewusst. Wenn Freud am Ende einer Sitzung feststellt, wie »tief« sie »gebohrt« haben, oder dass er (mit der Entdeckung des Unbewussten) »auf Öl gestoßen«⁴⁰ sei, lässt sich die Dichterin diese Metapher der Geschäftswelt, »den Jargon des Bankhauses [und] der Wallstreet«,⁴¹ seitenlang auf der Zunge zergehen. Auch *dealt* sie bedacht mit ihren ›Antiquitäten‹ und leistet still Widerstand, zum Beispiel indem sie sich entgegen Freuds Anweisungen auf die Sitzungen vorbereitet und die ökonomische Analyse ins Szenisch-Dramatische wendet.

In *Tribute* beginnt dies mit einer diagrammatischen Entfaltung von Freuds Räumen als Bühne der Erinnerung und erinnerte Bühne: »Length, breadth, thickness, the shape, the scent, the feel of things. The actuality of the present, its bearing on the past, their bearing on the future. Past, present, future, these three – but there is another time-element, popularly called the fourth-dimensional.«⁴² H. D. synchronisiert zunächst die drei räumlichen Dimensionen des Analysezimmers mit denen der Zeit. Dann deutet sie eine vierte an, die zwar ein Element der Zeit, mit dieser aber nicht identisch ist. Bevor sie diese betritt, nummeriert sie in einem imaginären Rundgang sorgfältig alle Wände durch. Wenn H. D. die vierte Dimension von ihrer Position auf der Couch aus *räumlich* zu denken beginnt und als »so einfach und in dem Gebäude der Zeitfolge so unentbehrlich wie die vierte Wand für ein Zimmer«⁴³ beschreibt, betreibt sie Schwellenkunde. Denn die vierte Wand gegenüber der Couch hat eine große Doppeltür, die sich zwischen Freuds Analyse- und Arbeits-

38 H. D.: *Tribut*, 64.

39 O'Donoghue: *On Dangerous Ground*, 106.

40 H. D.: *Tribut*, 71.

41 H. D.: *Tribut*, 165f.

42 H. D.: *Tribute*, 23.

43 H. D.: *Tribut*, 78.

zimmer, d.h. zwischen der Praxis und der Theorie der Psychoanalyse öffnet.⁴⁴ Wegen der Offenheit dieser Fläche, die H. D. selbst betont, liegt hier die Assoziation an die Theatersituation der Guckkastenbühne nahe, in der die vierte Wand der Grenze zwischen Realität und Fiktion entspricht. Die Rede von der Zeitsequenz verweist schließlich auf die Sprache des Kinos. Liminalität und Medialität sind daher zwei Hauptmerkmale von H. D.s vierter Dimension. Sie erlauben, die dreidimensionale Bühne des Geschehens in Richtung eines medialen Raum-Zeit-Kontinuums zu überschreiten und in der vierdimensionalen Sphäre des Zimmers auf Reisen zu gehen.

Die erzählerische Technik, mit der H. D. raumzeitliche Schnittstellen der Durchdringung installiert, lässt sich am besten mit den filmischen Verfahren des Schnitts und der Überblendung beschreiben. Durch ihre Mitarbeit am Filmmagazin *Close Up* und am Schnitt von Kenneth Macphersons avantgardistischem Stummfilm *Borderline* (1930) kannte sie sich bestens mit der Materie aus. Während in der Überblendung die enge Assoziation und simultane Präsenz zweier raumzeitlicher Ebenen zum Ausdruck kommt, markiert die materielle Praktik der Montage den Wechsel zur jeweils anderen Schicht. Ein Gegenstand in Freuds Zimmer spendet H. D. das Bild, das mit einer Erinnerung verschaltet wird. Dann ›schneidet‹ sie so lange hin und her, bis die Verbindung zwischen den Raumzeiten der jeweiligen Objekte ›steht‹.

There is the old-fashioned porcelain stove at the foot of the couch. My father had a stove of that sort in the outdoor office or study he had had built in the garden of my first home. There was a couch there, too, and a rug folded at the foot. It too had a slightly elevated head-piece. [...] There was one picture, a photograph of Rembrandt's Dissection, and a skull on the top of my father's highest set of shelves. There was a white owl under a bell-jar.⁴⁵

So gelangt man von Freuds Couch ins Arbeitszimmer von H. D.s Vater in der Kindheit der Autorin. Das Objekt der Glasglocke über einer präparierten Schneeeule ist hier zunächst unauffällig. Doch es kehrt mit der *Anatomie des Dr. Tulp* immer wieder, sodass eine Assoziationskette zwischen Glocke und Doktor entsteht. Damit wird eine erste Spur zu Freud ausgelegt, der H. D. zufolge selbst »einer alten Eule«, einem »hibou sacré« gleich am Kopfende der Couch kauerte.⁴⁶ Die Glasglocke war für die Dichterin ein kostbares Objekt, da der Vater ihr diese eines Tages mitsamt Eule zum Geschenk machte. Allerdings bestand er darauf, das Ensemble unberührt an

44 Zur diagrammatischen Darstellung und Betrachtung der Relation der beiden Zimmer vgl. Ro Spankie: Revisiting Sigmund Freud's Diagrams of the Mind. In: *Social Analysis* 63 (4) Winter 2019, 20–42.

45 H. D.: *Tribute*, 19.

46 H. D.: *Tribute*, 225.

seinem erhöhten Platz zu lassen. Im Gegensatz zu Freuds Antiquitäten, die ihrem Ursprungsort weit entfernt wurden, musste der originäre Kontext im Falle H. D.s gewahrt werden, eine physisch-materielle Entstellung wurde untersagt. Der Umstand, dass die Dichterin eine von einem Lorbeerkranz überkuppelte Eule als Motiv für ihr Exlibris (Abb. 2) wählte, dürfte die Aura dieses Tieres für sie verdeutlichen, wobei diese sicherlich auch mit der epistemologischen Bedeutung der Eule der Athene in der antiken Philosophie verquickt ist.

Abb. 2: H. D.s Exlibris



Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

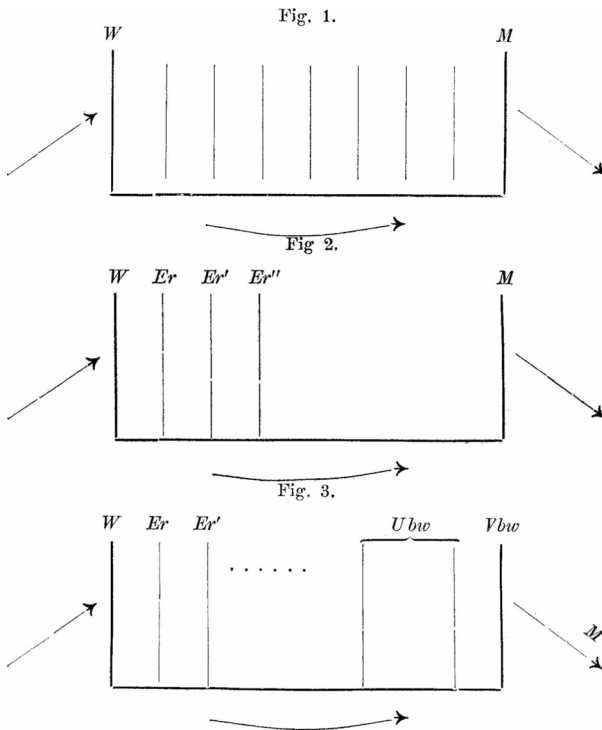
In ihren Ausführungen zur schöpferischen Psyche spielen neben der Glasglocke auch Linsen eine zentrale Rolle. Vor der Erläuterung dieses Zusammenhangs möchte ich aber erneut zu Freuds Diagrammatik zurückkehren, um die Relevanz der Metapher und des Modells der Linsen und anderen ›Utensilien‹ der Psyche zu erläutern.

H. D. knüpft nämlich in ihrem Entwurf an Freuds Modellierungen ebenso an wie an die patrilineare Tradition von gläsernen Apparaten in ihrer Familie.

4. Freuds Diagrammatik der Psyche. Zwischen Optik und Taktilität

Was folgt, ist die Vergegenwärtigung einiger wohlbekannter Bilder. Die ersten stammen aus dem VII. Kapitel der *Traumdeutung*, wo sie mit Blick auf die Regression in der Traumarbeit eingeführt werden (Abb. 3–5).

Abb. 3–5: Diagramme zum topischen Modell des psychischen Apparats.



Sigmund Freud: *Traumdeutung*, Leipzig: F. Deuticke, 1900 [1899], 316, 318. Library of Congress, Rare Book and Special Collections Division, Sigmund Freud Collection.

Freud schlägt vor, sich »den seelischen Apparat« wie ein »zusammengesetztes Instrument« vorzustellen, dessen Bestandteile er *Instanzen* oder *Systeme* nennt.⁴⁷ Die Anordnung dieser Systeme wird mit optischen Geräten (Mikroskop, Fotoapparat und Fernrohr) veranschaulicht, wobei es Freud dabei auf das *Hintereinander* verschiedener Linsensysteme ankommt. Die Anordnung sei nicht als eine räumliche, sondern als eine zeitliche zu verstehen, präzisiert er. Die medientechnischen Instrumente dienen zur Modellierung des Zusammenspiels von Wahrnehmung, Gedächtnis und Bewusstsein. Nach Freuds Vorstellung durchlaufen die vom Subjekt wahrgenommenen Erregungen den psychischen Apparat in Richtung Motilität *M* und hinterlassen unterwegs Erinnerungsspuren. Dem Wahrnehmungssystem *W* wohnt dabei keine Gedächtnisfunktion inne; es kann nicht speichern. Die Prozesse der Erinnerung werden in den nachgeschalteten Systemen *vor* dem Bewusstsein *Bw* verortet.

Freud vermeidet es jedoch, das der Wahrnehmung entgegengesetzte Ende des Schemas mit *Bw* zu überschreiben, obwohl es nur logisch wäre. Stattdessen setzt er dort in Fig. 1–2. *M* für Motilität und in Fig. 3 *Vbw* ein. Jean-Paul Valabrega, ein Student Jacques Lacans, stellte diesbezüglich fest, dass das Schema besser verständlich wäre, wenn man es kreisförmig anlegte und die beiden Enden miteinander verbände. Lacans Fazit lautete: »Freud stellt uns etwas als topische Einheit dar, das auf zwei Enden verteilt ist.«⁴⁸ In einer Fußnote des Regressionskapitels merkt Freud übrigens selbst an, dass das Schema linear *aufgerollt* sei und dass *W* und *Bw* sich eigentlich an derselben Stelle befinden.⁴⁹ Letztlich wird die Anordnung also doch räumlich gefasst, als ein Band, das ins Zweidimensionale ausgewalkt ist. Einmal mehr geht es hier um die Schichtenstruktur der Psyche. Im Gegensatz zum Diagramm »Architektur der Hysterie« werden die Schichten aber nicht mehr entlang einer Vertikalachse dargestellt, sondern waagrecht nebeneinander. Sehr ähnlich nimmt sich eine horizontal entfaltete Skizze aus dem Jahr 1896 (wieder in einem Brief an Fließ) aus, die Freuds damals schon gefestigte Annahme, »dass unser psychischer Mechanismus durch Aufeinanderichtung entstanden ist«,⁵⁰ veranschaulichen soll. Das *Hinter-*, *Neben-* und *Aufeinander* der Schichten ist mithin äquivalent. Freud scheint nicht nur die Vokabeln seiner metapsychologischen »Bildersprache« hin- und herzuwenden, sondern auch sein Schichtenmodell der Psyche.

47 Sigmund Freud: *Studienausgabe*. Bd. II: *Die Traumdeutung* [1900]. Hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a.M.: Fischer 2000, 513.

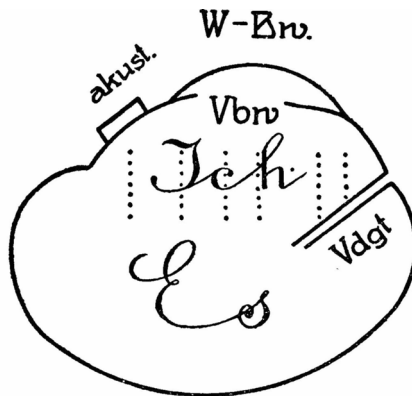
48 Jacques Lacan: *Das Seminar, Buch II (1954–1955). Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Übersetzt von Hans-Joachim Metzger. Hg. v. Jacques Alain-Miller. Weinheim: Quadriga²1991 [1980], 180.

49 Freud: *Traumdeutung*, 517.

50 Freud: *Briefe*, 217.

Die aus der *Traumdeutung* bekannten Diagramme mental zu erfassen hat jedenfalls eine große Ähnlichkeit mit dem Modus, wie wir etwa Karten von der sphärischen Erdoberfläche verstehen. Eine zweidimensionale Karte des Erdkörpers ist nicht minder »auf zwei Enden verteilt« als Freuds Schema. Dennoch lesen wir sie als *eine* zusammenhängende, unberandete Sphäre und begreifen die Ränder der Karte als rein virtuelle. Nimmt man die Operativität der Diagramme ernst, funktionieren sie also *topologisch*. Dies unterscheidet sich von einem topischen Modus insofern, als sich in der Topologie eine viereckige Form als in eine sphärische *überführbar* entpuppt. Wenn man sich dazu hinreißen lässt, das Schema vom psychischen Apparat (im Geiste) nicht nur zu einem Band zusammenzurollen, sondern auch noch in die Vertikale zu drehen, so befände sich das System *W-Bw* exakt an der (Naht-)Stelle, wo es sich im nächsten prominenten Diagramm aus dem Jahr 1923 wie »eine Keimscheibe [auf] dem Ei«⁵¹ vorstülpen wird (Abb. 6).

Abb. 6: Diagramm des Strukturmodells.



In: Sigmund Freud: Das Ich und das Es. Leipzig, Wien, Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1923, 26. Library of Congress, Rare Book and Special Collections Division, Sigmund Freud Collection.

Freilich ist diese Denkübung nicht als *missing link* zwischen dem topischen und dem Strukturmodell zu verstehen. Liegt aber »der kreative Clou der Diagrammatik darin, [...] anhand einer Konfiguration, die bestimmte Verhältnisse oder

51 Sigmund Freud: Das Ich und das Es [1923]. In: *Studienausgabe. Bd. III: Psychologie des Unbewussten*. Hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a.M.: Fischer 2000, 273–330, hier: 292, Erg. SzG.

Zusammenhänge *anzeigt*, verschiedene Rekonfigurationen *durchspielen*⁵² zu können, so lässt sich bereits am topischen Modell zeigen, dass in ihm eine sphärische Rekonfiguration der Psyche virtuell angelegt ist.

Im Laufe der 1910er Jahre festigte sich in Freud zunehmend die Einsicht, dass es nicht sinnvoll ist, das Unbewusste als gesondertes psychisches System im seelischen Apparat zu betrachten. Wegen der Vieldeutigkeit des Begriffes entschied er sich in *Das Ich und das Es* (1923) endgültig für die (titelgebende) neue Terminologie der Instanzen. Mit »unbewusst« wird fortan eine Qualität bezeichnet, die auch dem Ich zukommen kann. Diese Modifikationen schlugen sich unmittelbar im neuen Diagramm nieder (Abb. 6). Was dem Ich dort nun diametral entgegengesetzt ist und sich nahezu wie ein gesonderter Bezirk ausnimmt, ist nicht das Es, sondern das Verdrängte. Letzteres erhält eine eigene Ecke unter einer Art Schnitt oder Schleuse markiert mit zwei Linien. Strenggenommen präsentiert das Diagramm mindestens vier Systeme: zwei aus dem alten Modell (*W-Bw* und *Vbw*) und zwei neue (das Ich und das Es). Außerdem könnte man das Verdrängte als fünften Bezirk ausmachen. In der Vermischung alter und neuer Elemente spricht sich der theoretische Übergangscharakter des Bildes aus. Dafür spricht auch die organizistische Beschreibungs- und Formsprache, die im Kontrast zum optischen Metaphernfeld des topischen Modells steht.

Eine biologisch orientierte Bildsprache zeichnet bereits so wichtige (unbebilderte) Arbeiten wie die Narzissmus-Studie (1914) oder *Jenseits des Lustprinzips* (1920) aus. Jedoch ist das Ich in diesen Texten noch nicht vom Es geschieden und zum Vertreter der Außenwelt und des Realitätsprinzips »ernannt« worden – zum »Reiter« also, der die ungeheuren Kräfte seines »Pferdes«⁵³ zügeln kann –, sondern wird (anstatt des Es) als »das eigentliche und ursprüngliche Reservoir der Libido«⁵⁴ definiert. Diese gravierende Differenz in der Konzeptualisierung des Ichs führt Freud auf der Ebene der Metaphorik ins Reich der Einzeller. So ist das Ich bald ein »Protoplastmatierchen« mit »Pseudopodien«, die »ausgeschickt und wieder zurückgezogen werden können«,⁵⁵ bald ein »Bläschen« mit einer äußeren »Rindenschichte« zum »Reizschutz« und mit »Fühlern, die sich an die Außenwelt herantasten«.⁵⁶ Das Ich erhält derart eine amöbenhafte Gestalt mit unfesten Konturen, die sich in Abhängigkeit

52 Bauer/Ernst: *Diagrammatik*, 14, Hvh. i. O.

53 Freud: *Das Ich*, 294.

54 Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips* [1920]. In: *Studienausgabe. Bd. III: Psychologie des Unbewussten*. Hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a.M.: Fischer 2000, 215–272, hier: 260f.

55 Sigmund Freud: Zur Einführung des Narzissmus [1914]. In: *Studienausgabe. Bd. III: Psychologie des Unbewussten*. Hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a.M.: Fischer 2000, 39–68, hier: 43.

56 Freud: *Jenseits*, 237f.

von der Investition an libidinösen Energien in Andere beständig verändern. Auf diese tentakuläre Ausstattung wird noch zurückzukommen sein.

Angesichts des Diagramms der Psyche in *Das Ich und das Es* kommt man jedenfalls nicht umhin festzustellen, dass deren Konturen völlig uneben und unregelmäßig sind. Im Text wird das Ich als »Körper-Ich«⁵⁷ und »Oberflächenwesen«⁵⁸ charakterisiert, genauer: als die mentale Projektion der Körperoberfläche. Auf der Zeichnung wirkt das Konstrukt dann wie ausgestopft. Lacans Kritik richtet sich auf diese »Geometrie des Sackes«.⁵⁹ Was er in ihr am Werk sieht, ist die »fesselnde Kraft«⁶⁰ des Körperbildes, die zu einer klaren Innen-Außen-Unterscheidung verleitet und eine geschlossene Innenwelt suggeriert. Allerdings zeigen gerade die von Lacan monierten »Utensilien«⁶¹ sehr deutlich, dass Freud seine eigene Innen-Außen-Unterscheidung im Schaubild durchweg problematisiert.

Zu beobachten ist dies an drei Stellen: an dem bereits erwähnten schleusenartigen Schnitt, an der Keimscheibe und an der sogenannten »Hörkappe«. Was die Schleuse anbelangt, so flottiert das Textelement »verdrängt« (oder *Vdg*) in den handschriftlichen Manuskripten der *Neuen Vorlesungen (Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit)* aus dem Jahr 1932 beständig um diesen Schnitt herum (Abb. 7).

Mal liegt es direkt darauf, mal darüber, mal sogar ganz außerhalb des Kreises, bis es in der finalen Druckversion 1933 oberhalb davon zur Ruhe kommt (Abb. 8).

Frappierend ist aber auch das als Keimscheibe metaphorisierte *W-Bw*. Eine Keimscheibe oder ein Keimfleck befindet sich am Eigelb, das von dem flüssigen Eiweiß, den Membranen der Schale und der Schale selbst geschützt ist. Die Trope der Keimscheibe verweist somit abermals auf eine geschichtete Struktur und eine Art fötalen Innenraum, da sie jenem Teil des Eis entspricht, aus dem sich »ein Embryo herausdifferenzieren würde«. ⁶² Nicht zuletzt ist da noch die ominöse Hörkappe (im Bild: *akust.* [Abb. 6]), die »möglicherweise an das höhere akustische Zentrum, das Wernickesche Sprachzentrum im Gehirn«⁶³ anspielt und deren betont schiefer Sitz stark an das asymmetrische und dezidiert akustisch orientierte psychoanalytische Setting erinnert. Uwe Wirth interpretiert die Hörkappe im Kontext der Telefon-

57 Freud: *Das Ich*, 295.

58 Freud: *Das Ich*, 294.

59 Jacques Lacan: *R. S. I. 1974–1975. Das Seminar XXII*. Übersetzt von Max Kleiner. Bregenz: Lacan-Archiv Bregenz 2012, 4.

60 Rolf Nemitz: Die drei Körper in Lacans Knoten-Topologie. In: Ulrike Kadi/Gerhard Unterthurner (Hg.): *Macht – Knoten – Fleisch. Topographien des Körpers bei Foucault, Lacan und Merleau-Ponty*. Stuttgart: J. B. Metzler 2020, 89–109.

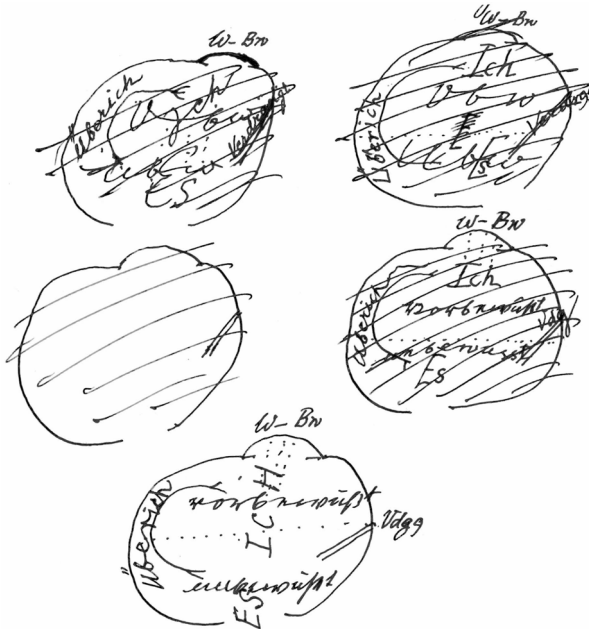
61 Lacan: *R. S. I.*, 3.

62 Lacan: *R. S. I.*, 3.

63 Freud: *Das Ich*, 293, editorische Anmerkung in Fn. 2.

kultur des frühen 20. Jahrhunderts als den Kopfhörer, »den das Fräulein vom Amt trägt, [...] und dergestalt eine telefonische ›Übertragung‹ ermöglicht.«⁶⁴

Abb. 7: Diagramm des Strukturmodells.



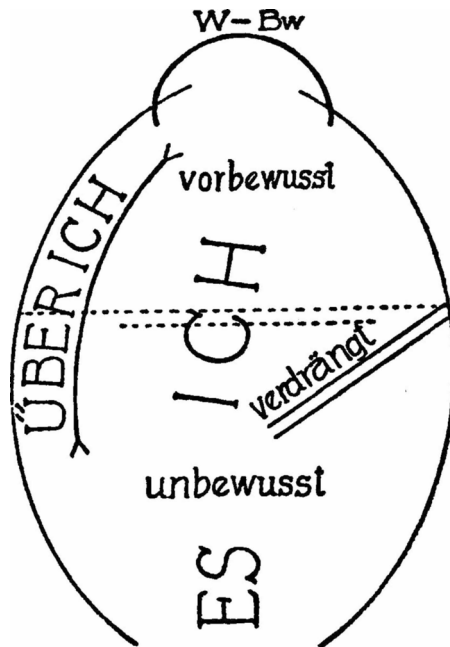
Library of Congress, Manuscript Division, Sigmund Freud Papers:
 Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse
 1932a, Mappe 3, handschriftliches Manuskript, 69–106, 74.

Im publizierten Diagramm des Strukturmodells in den *Neuen Vorlesungen* (Abb. 8) taucht das Über-Ich genau in dem Abschnitt auf, wo sich zehn Jahre zuvor die Hörkappe als Medium für die Stimme des Anderen befand. Wohlgermerkt mutiert es zu einer *Schicht* auf der Innenseite. Mit der Introjektion der äußeren Autorität und der Herausbildung der Gewissensfunktion auf der Ebene der Theorie geht diagrammatisch die Inkorporierung des Mediums sowie eine Schließung und Ebnung dieser Fläche einher. Die vormals offene Kanüle des Verdrängten ist nunmehr auch zu. Dafür öffnet sich die Sphäre nach unten hin. »Dies zeigt erneut,« so Didier Anzieu, »dass das Ich keine vollständige Hülle für die Psyche bilden kann [...]. Diese

64 Uwe Wirth: Piep. Die Frage nach dem Anrufbeantworter. In: Stefan Münker/Alexander Roesler (Hg.): *Telefonbuch. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Telefons*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, 161–184, hier: 174.

Öffnung berücksichtigt eine antagonistische und vor allem archaischere Tendenz des Es, selbst ebenfalls zur umfassenden Hülle zu werden«. ⁶⁵ Anzieu erkennt im Bild eine »doppelte Spannung: zwischen der Kontinuität und der Diskontinuität der psychischen Oberfläche sowie zwischen den jeweiligen Tendenzen des Über-Ichs, des Ichs und des Es, [sich auszudehnen und] die Oberfläche zu bilden«. ⁶⁶ Weder die Konturen der Psyche noch die Innen-Außen-Unterscheidung sind folglich so klar, wie Lacans Kritik dies suggeriert. Das Zusammenspiel der Diagrammatik und Metaphorik offenbart vielmehr mannigfache Öffnungen und Schließungen sowie eine anhaltende Suchbewegung an den Grenzflächen des Modellierten.

Abb. 8: Diagramm des Strukturmodells.



Sigmund Freud: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1933, 110. Internet Archive/COTIPUB.

65 Didier Anzieu: *Das Haut-Ich*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp ²1991, 116.

66 Anzieu: *Das Haut-Ich*, 116.

5. H. D.s »jelly-fish-experience«: Urszene und Metamorphosen der Glasglocke

H. D. konstruiert in *Tribute* vergleichbar dynamische Denkbilder der Psyche. Mehrfach kommt sie auf das Verhältnis zwischen Körper und Seele und – insbesondere mit Blick auf Freud und dessen Vermächtnis – auf die Frage der Unsterblichkeit zu sprechen. Freud selbst äußerte seine Skepsis der »Idee eines »natürlichen Todes«« gegenüber bereits in *Jenseits des Lustprinzips*. Sein damaliges Konzept eines vesikulären, tentakulären Ichs (als Bläschen mit Fühlern) unterfüttert er mit weitreichenden Spekulationen über die potenzielle Unsterblichkeit von Einzellern und dem Mythos eines dritten Geschlechts in Platons *Symposion*.⁶⁷ H. D.s Bauformen der Psyche schlagen teils in diese tentakuläre Kerbe, teils in die apparative, die schon bei Freud vor allem mit skopischen Instrumenten zu tun hat.

Der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele ist, wie H. D. angibt, einerseits Teil ihres ethisch-religiösen familiären Erbes, andererseits gestaltet sie ihn, inspiriert durch literarische Vorbilder, weiter aus. In *Chambered Nautilus* (1858) zum Beispiel, einem ihrer Lieblingsgedichte von Oliver Wendell Holmes, stößt das lyrische Ich am Strand auf die Schale einer Nautilusmuschel. Angesichts der leeren Wohnung der Muschel, die von Zeit zu Zeit neue Spiralen errichtet, bezieht und sich auf steter Wanderschaft im eigenen Hause befindet, fragt es sich, welches Obdach wohl seine Seele erwartet. »Build thee more stately mansions, O my soul« – »Bau dir, o meine Seele, stattlichere Häuser«, zitiert H. D.⁶⁸ Ähnlich zum Tod betrachtet die Dichterin auch die Analysesituation als eine Stätte potenzieller »Wiederherstellung oder Wiedergeburt«. ⁶⁹ Dabei ist die Seele jedoch nichts, was sich irgendwohin umsiedeln ließe, sondern vielmehr die »Baustelle« weiblich-künstlerischer Subjektivität selbst.

In der folgenden Passage arbeitet sich H. D. gleichsam bis zur Urszene der Glasglocke durch. Die Erinnerung an ein Schlüsselerlebnis im Jahr 1919 auf den Scilly-Inseln, das den Kulminationspunkt nach einer Reihe von persönlichen Tragödien darstellt, ist mit Objekten und Metaphern gespickt, die von so unterschiedlichen Domänen wie Medientechnologie und Meeresbiologie stammen und dennoch vielfach ineinander übergehen. Wie diese Suche nach einem stimmigen Bild zeigt, figuriert die Glasglocke selbst nur als ein – wenn auch ganz zentrales – Stadium in der Metamorphose der Tropen:

I cried too hard... I do not know what I remembered: the hurt of cold, [...] spring 1915, the shock of the *Lusitania* going down just before the child was still-born; [...] my broken marriage [...] my father's telescope, my grandfather's microscope.

67 Freud: *Jenseits*, 254, 266.

68 H. D.: *Tribute*, 107 und 353.

69 H. D.: *Tribute*, 258.

If I let go (I, this drop, this one ego under the microscope-telescope of Sigmund Freud) I fear to be dissolved utterly. I had what Bryher called the ›jelly-fish‹ experience of double ego; bell-jar or half-globe as of transparent glass spread over my head like a diving bell and another manifested from my feet, so enclosed I was for a short space in St. Mary's, Scilly Isles, July 1919, immunized or insulated from the war disaster. But I could not stay in it; I re-materialized.⁷⁰

Eng aneinandergereiht werden hier nicht nur H. D.s Traumata während des Ersten Weltkriegs, sondern auch optische Apparate aus der Wissens- und Dingkultur der Väter. H. D.s Großvater war Botaniker, der Vater Astronom. In dem Kontext erinnert sie sich an einen berühmten Linsenmacher, der zum Zenit-Teleskop ihres Vaters passende Linsen schliiff, und fragt sich, ob es wohl diese »zwei konvexen Linsen« waren, die sie sich 1919 vorgestellt und Glasglocken genannt hat.⁷¹ Wenn sie schreibt, dass alles außer dieser »Doppellinse«, durch die sie die Welt sah, »zerbrochen« schien, so deutet dies auf eine schützende Sphäre hin. Das Erlebnis ist aber auch angstbesetzt. H. D. weiß sehr wohl, dass man unter Linsen verbrennen kann. Mit dem Vergrößerungsglas ihres Vaters, dessen Griff die Form des ägyptischen Symbols des Lebens ›ankh‹ hatte, führte ihr der Bruder zu Kindeszeiten vor, wie sich mit der Lupe Papier entflammen lässt. Wie die Glasglocke war auch dieses ›heilige‹ Objekt des Vaters mit Berührungsverbot belegt.⁷² (Auf Freuds Schreibtisch lag übrigens auch stets eine besonders schöne Lupe.) Und dass H. D. mit der weiter oben skizzierten Metaphorik der skopischen Geräte aus der *Traumdeutung* vertraut war, belegt das Zitat zweifelsfrei. Linsen sind für sie also stark mit Vaterfiguren verbunden.

Durch ihre Partnerin Bryher (Winifred Ellerman) verfügte H. D. aber bereits über eine andere prägnante und traditionsreiche Metapher. Bryher, die auf den Scilly-Inseln dabei war, liefert ihr die weiblich codierte Denkfigur der Qualle. Zudem fand H. D. ihr Beisein konstitutiv für das Quallenerlebnis: »But it would not have happened, I imagine, if I had been alone«.⁷³ Das doppelte Ich verweist demnach auf eine geteilte, intersubjektive Erfahrung. Von großer Bedeutung war dieses außerordentliche Wahrnehmungsgeschehen für H. D. auch deswegen, weil es auf den Zustand verwies, in den kreative Arbeit Menschen versetzt.

Bereits im avantgardistischen Essay *Notes on Thought and Vision* (1919, EA 1982) beschäftigte sie sich mit der Frage, was Geist und Körper in den Offenbarungen des Lebens widerfährt. Der Essay weist zahlreiche intertextuelle Beziehungen auf:

70 H. D.: *Tribute*, 116.

71 H. D.: *Tribute*, 215.

72 H. D.: *Tribute*, 80.

73 H. D.: *Tribute*, 130.

von der griechischen Philosophie wie Platons *Symposion* und der chinesischen Dichtung zur Gartenkunst bis zu den okkulten Ideen Camille Flammarions zur drahtlosen Telegrafie (*La Mort et son mystère*, 1920) und darüber hinaus. H. D. geht davon aus, dass konzentrierte intellektuelle Arbeit einen Umschwung im Bewusstsein bewirkt, was zwiespältig erlebt wird. Neben Unbehagen und seelischen Qualen erzeugt er, wie sie konstatiert, auch »eine Reihe von Super-Gefühlen«. ⁷⁴ Der geschärfte Geist nimmt einen beinahe körperlichen Charakter an, wird zu einem »Über-Geist« (*over-mind*). ⁷⁵ Schon hier kommt die Denkfigur der Qualle zum Einsatz. Die Medusa verkörpert *ihren* Über-Geist, weshalb H. D. diesen mitunter auch als »jelly-fish consciousness« bezeichnet. Phänomenologisch erscheint ihr der *over-mind* wie eine Kappe an der Stirn, die geringfügig die Sicht beeinträchtigt und eine Unterwasser-Ästhetik zwischen Transparenz und Opazität erzeugt. Die Manifestation dieses Zustandes wird mit der Erfahrung des Gebärens begründet und wie ein Fötus in der »Liebesregion« ⁷⁶ des Leibes imaginiert. Der Text beschreibt den mentalen Umschwung sehr sinnlich, mystisch-esoterisch, in einer tentakulären Sprache. Die Super-Gefühle des Über-Geistes durchdringen und umgeben den Körper so wie die weit herabreichenden Tentakel das verlängerte Selbst einer Qualle bilden. ⁷⁷

H. D. denkt auch über die Geschlechtsspezifik des Phänomens nach und überlegt, ob und wie Männer diesen Umschwung erfahren. Mit Blick auf Frauen erwägt sie, ob es nicht auch möglich wäre, mit dem Mutterleib zu denken und mit dem Gehirn zu fühlen. ⁷⁸ Gehirn und Schoß seien jedenfalls beide am Prozess beteiligt und funktionierten wie zwei separat aufnehmende Linsen, die bei richtiger Einstellung »die Welt des Schauens zu Bewusstsein [bringen]«. ⁷⁹ »Gehirnarbeit« ⁸⁰ versteht sie

74 H. D.: *Denken und Schauen. Fragmente der Sappho. Notizen und Gedichte aus dem Frühwerk*. Hg. und übs. von Günther Plessow. Zweisprachige Ausgabe. Solothurn: roughbook 016 2011, 7.

75 H. D.: *Denken*, 5.

76 H. D.: *Denken*, 7.

77 Insofern stellt H. D. eine wichtige Vordenkerin des Tentakulären dar, einer Denkfigur, die gegenwärtig sowohl in der feministischen Theorie als auch in Kunst und Kultur floriert. Der grundlegendste Referenztext im theoretischen Kontext stammt von Donna Haraway: *Tentacular Thinking*. In: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham/London: Duke University Press 2016, 30–58. Zahlreiche Beispiele aus Wissenschaft, Medien und Kunst versammelt das Qualleninstitut, ein gemeinsames Projekt von Verena Meis und Kathrin Dreckmann. Vgl. [http://qualleninstitut.de/\(28.05.2023\)](http://qualleninstitut.de/(28.05.2023)). Aus der Gegenwartsliteratur sei zudem auf Olga Flors originellen Blogroman *Ich in Celb* (2015) verwiesen. Vgl. Szilvia Gellai: *Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur*. Stuttgart: J. B. Metzler 2018, 175–198. Weitere Beispiele diskutiert Moritz Baßler: *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*, München: C.H. Beck 2022, 229–265.

78 H. D.: *Denken*, 7.

79 H. D.: *Denken*, 11.

80 H. D.: *Denken*, 15.

im Sinne einer Erotik des Verstandes: »We must be ›in love‹ before we can understand the mysteries of vision. [...] We begin with sympathy of thought. The minds of the two lovers merge, interact in sympathy of thought. The brain, inflamed and excited by this interchange of ideas, takes on its character of over-mind.«⁸¹ Der Austausch von Ideen sollte gerade auch über Kunstwerke stattfinden, wofür empfangsbereite Gehirne nötig sind. Unsere Wahrnehmung sollte Telegrafenzentren ähnlich die Signale der Kunst empfangen und in Gedanken übersetzen. Dem Quallenbewusstsein eignen auch die telepathischen Qualitäten künstlerischen Empfangens und Sendens.

Für diese spezifische Erfahrung, in der die Polaritäten Geist und Körper, Mann und Frau, aber auch Ästhetik und Aisthesis, Theorie und Mystisch-Okkultes kühne Verbindungen eingehen und Kontinuitäten formen,⁸² sucht sie eine adäquate Sprache und einen konzeptionellen Ort. Ihre Bewusstseinszustände bringt sie in folgende Reihenfolge: »1. Over-conscious mind. 2. Conscious mind. 3. Sub-conscious mind.«⁸³ Doch im Austausch mit dem Psychologen Havelock Ellis erntet sie für das unorthodoxe Konzept des Über-Geistes nur Kritik. Weder der Begriff noch die Positionierung seien angemessen. Wonach sie eigentlich suche, sei das Unbewusste, meint Ellis zu wissen. H. D. besteht aber auf die Differenz der Zustände: Während das Unbewusste die Welt der Träume, des Schlafes und der Sexualität sei, öffne sich das Überbewusste in den Tagträumen und in der spirituellen Liebe. Das weltenverbindende Moment sei das Erwachen. Es gäbe keinen anderen Weg als den Verstand, das Überbewusste zu erreichen: »The [...] conscious mind is the bridge across, the link between the subconscious and the over-conscious.«⁸⁴

Vierundzwanzig Jahre später, als sie »Writing on the Wall« verfasst, spricht sie von speziellen Erinnerungen, Visionen, Träumen und Tagträumen, die eine besondere »Webstruktur«⁸⁵ aufweisen und eine heilsame Wirkung auf Geist und Körper ausüben: »They are steps in the so-far superficially catalogued or built-up mechanism of supernormal, abnormal (or subnormal) states of mind.«⁸⁶ Die Metapher der Stufen erinnert hier nicht nur an Freuds »Architektur der Hysterie«, in der von Erinnerungen abgeleitete Szenen mit treppenförmig absteigenden Gedankenstrichen veranschaulicht werden. Sie wirft auch die Frage nach den konzeptionellen Trajektorien auf, entlang derer bestimmte Theorien ausgebaut werden. Während Freuds

81 H. D.: *Denken*, 10.

82 Vgl. Antoine Cazé: Clarid Vision: H. D. on the Threshold of Theory. In: *Transatlantica* (2) 2014, <https://doi.org/10.4000/transatlantica.7053> (28.05.2023)

83 H. D.: *Denken*, 40.

84 H. D.: *Denken*, 46.

85 H. D.: *Tribut*, 95.

86 H. D.: *Tribute*, 42 [105].

archäologischer Gestus stets in die Tiefe führt, schlägt H. D. gleichzeitig zwei Richtungen ein: sie steigt, indem sie taucht. Die leicht getrübbte Optik der Linsen paart sich dabei mit dem immersiven Erleben des wässrigen Milieus, das sie als eine Art pränataler Fantasie deutet. Freud lobt sie dafür.⁸⁷

Das Quallenerlebnis in *Notes* bildet die konzeptionelle Vorstufe der Glasglocke in *Tribute* und beide sind Erfahrungen der vierten Dimension, die für H. D. grundsätzlich eine schöpferisch-denkerische ist. Neben der Liminalität und Medialität ist dies deren drittes Hauptmerkmal. Wie gezeigt, lässt sich die sphärische Anlage des Mentalen bei Freud spätestens ab der *Traumdeutung* aufzeigen, wobei diese Anlage zunächst vornehmlich in den Schaubildern, in späteren Arbeiten hingegen zusätzlich auch in der organisistischen Beschreibungssprache deutlich wird. Wenn sich aber diagrammatische Praxis, wie eingangs erläutert, nicht auf eine Gattung materieller Formen beschränkt, sondern auch Verfahren mentalen Schlussfolgerns und anschaulicher Explikation umfasst, so ist H. D.s dichterische Modellierung der Psyche ein hervorragendes Beispiel dafür. Diagrammatisch verfährt sie gerade auch dann, wenn sie die Spezifität der weiblich-künstlerischen Psyche durch deren wechselseitige Metaphorisierung mit sphärischen Gebilden aus dem Bereich des Technischen und des Organischen herausstellt. Die skopische Metaphorik, die bei Freud mehr auf die gefestigte Schichtenstruktur der Psyche verweist, spendet bei H. D. Schlüsselkomponenten für die Entfaltung einer transitorischen Sphärenarchitektur. Aus dem ihr verfügbaren materiell-semiotischen Baukasten konstruiert sie ein mystisch-technisches Mischwesen, das zwischen der weiblich-organischen Denkfigur der Qualle und einer gläsernen Bauform changiert, deren Linsen der männlich-technischen Linie der Väter (inklusive Freud) entstammen. Das aquatische Milieu wird beibehalten. Die immunisierende Sphäre erscheint schließlich in der Gestalt einer doppelten Taucherglocke, die die Dichterin nicht nur von oben, sondern auch von unten umgibt. Die Körpertechnik der Taucherglocke verweist auf einen dezidiert temporären Zustand.

Bei Freud ist das tentakuläre Vokabular wie gezeigt an jene Teile seiner Theorie geknüpft, in denen das Ich nicht als realistisch, sondern als *narzisstisch* konzeptualisiert wird.⁸⁸ Im Gegensatz zum realistischen Ich liegt bei der Entwicklung des narzisstischen ein ungeheures Gewicht auf der *intersubjektiven* Komponente, auf der Rolle von Anderen. Wie Elizabeth Grosz erläutert: »Where the realist ego stands out over and above the two combatants (reality and the id), the narcissistic ego cannot be readily separated either from its own internal processes (e.g. the flow of libido) or from external objects (with which it identifies and on which it may model itself).«⁸⁹

87 H. D.: *Tribute*, 291.

88 Für eine pointierte Differenzierung der beiden Versionen des Ichs bei Freud vgl. Elizabeth Grosz: *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*. London/New York: Routledge 1990, 24–31.

89 Grosz: *Lacan*, 28f.

Nicht zufällig wird das narzisstische Ich aus den psychischen Zuständen der Verliebtheit und Trauer heraus theoretisiert. Auch für das Quallenerlebnis war die Teilhabe einer Andren konstitutiv. In H. D.s Wahrnehmung schien Freud eine ziemlich klare Idee von ihrer »jelly-fish saga«⁹⁰ gehabt zu haben, wovon sie begeistert an Bryher berichtete: »I must say he is an exquisit old fish-papa«.⁹¹ Ob Freud die Nobilitierung unter dem Vorzeichen ›alt‹ goutiert hätte, steht zu bezweifeln. In einer Sitzung machte er H. D. eine *Szene*: Mit der Faust auf das Kopfende der Couch schlagend warf er ihr vor, dass sie es nicht »für der Mühe wert« halte, ihn zu lieben. »Das Schlimme ist – ich bin ein alter Mann«,⁹² bedauerte er und verwirrte H. D. zusätzlich mit dem Satz, in der Analyse sei man, sobald diese vorbei sei, tot.⁹³ Liebesbegehren und antizipierte Trauer, Ausstrecken und Abschneiden der Fühler – Momente wie diese erhärten die Korrespondenzen zwischen H. D.s Quallenbewusstsein und Freuds narzisstischem Ich.

Die Glasglocke in *Tribute* ist die Metapher einer liminalen Geistes- und Seinsweise, in der die künstlerisch tätige weibliche Psyche als verräumlicht und verkörperlicht empfunden wird. Zentral ist auch der Aspekt des Schutzes, den das Gebilde für einen kreativen Geist bietet – oder sogar für zwei, wie die Rede vom Doppel-Ich suggeriert. Diese Auslegung stützt auch die Geste, mit der H. D. die Glasglocke an einem Punkt in *Tribute* dem von den Nationalsozialisten bedrohten Freud überstülpt. Die wachsende Bedrohung erlebt sie in Wien 1933 hautnah. Freud verwandelt sich selbst in die Eule unter der Glasglocke. Nicht zuletzt legt H. D. implizit einen eigenen poetischen Entwurf der Psyche vor, die sich konzeptionell als technoorganisches Hybrid erweist, als eigenwillige Passage zur vierten Dimension des Denkens und Schauens, die die Dichterin vor allem in den 1940er Jahren vielfältig kultivierte.

90 Friedman: *Analyzing*, 49.

91 Friedman: *Analyzing*, 55. »Fish« war das mit der Partnerin genutzte Codewort für das Quallenerlebnis. Vgl. Friedman: *Analyzing*, 21.

92 H. D.: *Tribute*, 67.

93 H. D.: *Tribute*, 250.

Intersubjektive Knotenpunkte

String Figures im Spannungsfeld von Übertragung, Materialisierung und Visualisierungspraktik

Louis Breitsohl

1. Einleitung: Den Faden aufnehmen

Eine alltägliche Szene: Ein Elternteil und ein Kind sitzen an einem tristen Nicht-Ort supermoderner oder neoliberaler Architektur,¹ vielleicht einem kühl eingerichteten Wartezimmer in einer Arztpraxis oder den ungemütlichen Fluren eines Amtes, darauf wartend aufgerufen zu werden und nach dem Termin endlich nach Hause gehen zu können. Die Zeit zieht sich wie Kaugummi, dem Kind wird langweilig. Plötzlich finden Mutter oder Vater einen langen Faden im Rucksack, erinnern sich an ein altes Jugendspiel und beschließen, dem Kind und sich selbst die Zeit zu vertreiben. Der lose Faden wird verknotet, einmal um jedes Handgelenk gewickelt und so gehalten, dass die beiden Fäden stramm gezogen parallel zueinander verlaufen. Nun greift der Mittelfinger jeder Hand die Schlaufe vom jeweils anderen Handgelenk. Das Kind kann nun mit Daumen und Zeigefinger beider Hände die Fäden oder Kreuzungspunkte ergreifen, sie um die übrigen Fäden wickeln und hält im Falle des Gelingens eine neue Fadenmuster-Figur in seinen Händen, aus der das Elternteil wiederum aufs Neue ein Muster greifen kann. Im Falle eines Misslingens, welches sich früher oder später immer einstellt, schlägt der Versuch des Anknüpfens oder Aufgreifens fehl, die Fäden fallen auseinander und es muss erneut begonnen werden: der Faden wird wieder um die Handgelenke gewickelt, parallel strammgezogen, *trial and error*, *trial and error*. Vielleicht handelt es sich aber auch nicht um ein Elternteil mit Kind, sondern um eine andere, queere Sorgebeziehung jenseits des

1 Für die Begriffe des Nicht-Orts und der Supermoderne vgl. Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a.M.: Fischer 1994. Als Hintergrund für diese Szene gewählt wurde der Nicht-Ort a.G. seiner ihm per definition inhärenten fehlenden Relationalität, der künstlich herbeigeführten Isolation und Kommunikationslosigkeit der ihn einnehmenden Agentien und seinem ständigen Fehlschlagen bei der Produktion von Bedeutungen wie Identität oder Geschichtlichkeit (was jedoch nicht heißt, dass der Nicht-Ort nicht dispositiv oder historisch wäre).

modernen, heteronormativen Familienmodells; nicht um eine Kinder- sondern eine Affenhand während eines Experiments oder im Rahmen einer anderen menschlich/nicht-menschlichen Begegnung; nicht um einen urbanen, spätkapitalistischen Schauplatz, sondern den gefährdeten Lebensraum einer indigenen Community: eine kleine spielerische Pause eines Vaters und seiner Tochter von kosmologischer Bedeutung während einer Mangrovenfahrt, bei der in einem *thinking-feeling* die Welt immersiv in ihrer relational-ökologischen Weltwerdung erfahren und performativ mithervorgebracht wird.²

Was die meisten von uns aus ihrer eigenen Kindheit oder Elternschaft kennen dürften, scheint auf den ersten Blick in seiner Konkretion und Anschaulichkeit erst einmal wenig mit abstrakter philosophischer Theoriebildung zu tun zu haben, wird jedoch in Donna Haraways feministischem *new materialism*, der bald seinen 40. Geburtstag feiert, zur zentralen Denkfigur. Damit gesellen sich die *string figures* zu anderen philosophischen Grundpfeilern Haraways wie der Cyborg, ihrer Hündin Cayenne, der Spinnenart *Pimoa cthulhu* oder der ONCO-Maus³ und zwar in einer Weise, dass diese unterschiedlichen Figuren selbst als Faltungen oder sich transformierende Musterbildungen eines Fadenspiels, das Haraway mit ihren Wahlverwandten und ihrer Umgebung spielt, lesbar werden. *String figuring* wird hier zur visualisierenden Praxis des Fabulierens und Imaginierens jenseits des Sprachlichen, einem Prozess, in dem kollektiv neuer Sinn geschaffen und über Entfaltungsbewegungen die Ankunft von Differenz und Alterität möglich wird. Einer Praxis also, die

-
- 2 Diese Szene entspringt einem Aufsatz von Escobar. Vgl. Arturo Escobar: Thinking-feeling with the Earth: Territorial Struggles and the Ontological Dimension of the Epistemologies of the South. In: *Revista de Antropologia Iberoamericana* 1 (2015), 11–23. Aufgerufen wird die Szene hier zum einen um auf die langen Genealogien indigener Kosmologie und Wissensproduktion hinzuweisen, denen westliche Denker:innen wie Haraway, Deleuze oder Stengers sich bedienen und diese Einflüsse und übernommenen Gedanken teils auch anerkennen und sichtbar machen; eine Relationierung, die hier auch zu einer Solidarisierung mit den dazugehörigen Überlebens- und Selbstbestimmungskämpfen indigener Gemeinschaften verpflichten sollte. Zum anderen verweist die Szene hier auf die hegemoniale Stellung westlicher Denker:innen in diesen Diskursen und die unzureichende Rezeption und Anerkennung indigenen, nicht-weißen und/oder nicht-westlichen Wissens.
- 3 Für die Entwicklung des Konzepts der Cyborg vgl. Donna Haraway: Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s. In: *Socialist Review* (80) 1985, 65–108. Zu ihrer Theoriebildung um Hündin Cayenne vgl. Donna Haraway: *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press 2003. Für die Auseinandersetzung mit der Spinnenart *Pimoa cthulhu* vgl. Donna Haraway: *Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitocene, Chthulucene*. In: Dies. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press 2016, 30–58. Für die ONCO-Maus vgl. Donna Haraway: *Modest Witness@Second_Millennium.FemaleMan@_Meets_On coMouseTM: Feminism and Technoscience*. New York und London: Routledge 1997.

im übertragenden Sinne auf die großen Probleme des historischen Momentes unserer Gegenwart antwortet, in dem das bloße Fortbestehen des menschlichen und nicht-menschlichen Lebens auf der Erde durch kapitalistische Produktionsprozesse und die Folgen eines modernen menschlichen Selbstverständnisses maßgeblich gefährdet ist, in dem also auch unser onto-epistemologisches Verständnis von Wissenschaft selbst einer Revision bedarf.

Ähnlich wie in Haraways Figur der *string figures* werden auch in der psychoanalytischen Kur zwischen Analytiker und Analysand Muster gebildet und dem Anderen präsentiert, Fäden aufgegriffen und fallen gelassen, sodass über die Dauer der Sitzung oder Analyse bestimmte Strukturen und Knotenpunkte sichtbar werden, die Auskunft über tieferliegende Fixierungen und Verhaftungen geben. In der theoretischen Konzeption dieser Prozesse, die gemeinhin als Übertragung bekannt sind, bahnt sich Mitte der 1980er Jahre mit dem Auftauchen verschiedener relationaler und intersubjektiver Ansätze, später *intersubjective turn* genannt, ein Umdenken an. Dieses Umdenken vollzieht sich vor allem an der Konzeption der Übertragung, die als zentralem Begegnungsort zwischen Analytiker:in und Analysant:in im Spannungsfeld von Prozessen der Subjektivierung und Bedeutungsproduktion steht. Einem klassischen Modell der Übertragung, in dem diese als ein Kampf von Gegensätzlichkeiten wie Analytiker:in – Analysand:in oder Fortschritt – Widerstand gefasst wird, lässt sich so eine andere Konzeption der Übertragung gegenüberstellen, die ebenfalls schon bei Freud angedeutet ist. Diese andere Konzeption wird hier in ihrer Radikalität erst vor dem Hintergrund der großen ontologischen und epistemologischen Revisionen relationaler Denkströmungen wie dem *new materialism* lesbar. Übertragung wird hier als dritter Raum und Ort der Relationalität, der ökologischen Aushandlung und der Auflösung klarer Dichotomien und Subjektgrenzen verstanden. Bahnt sich hier also eine gedankliche Weiterentwicklung an; die Möglichkeit einer *psychoanalytisch ver-antwortenden ›ecology of practices›*,⁴ wie sie Haraway fordert?

2. Erste Verwicklungen: Greifende und haltende Hände, tragende Fäden und Reibungen

String figures sind bei Haraway mehr als eine bloße Metapher oder eine sprachbildliche Koketterie: Sie bezeichnen zugleich unsere onto-epistemologisch-ethische⁵

4 Vgl. Haraway: *Staying with the Trouble*, 34.

5 Die Verstrickung der oft getrennt wahrgenommenen Philosophierichtungen von Ontologie, Epistemologie und Ethik erfolgt bei Karen Barad, kann aber auch bei Haraway geltend gemacht werden. Vgl. Karen Barad: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*. Berlin: Suhrkamp 2012, 100.

Einbettung in relationale *Worlding*-Prozesse und Weltentfaltungsbewegungen, als auch ein Modell und eine Visualisierungspraxis für ethische und verantwortliche Wissensgenerierung im Rahmen der Forschung. Als Denkfigur, die spekulative, fabulierende und imaginierende Praxis und faktenbasierte Wissenschaft ebenso als untrennbar verbunden begreift wie Natur und Kultur, und Materie und Zeichenhaftigkeit,⁶ ist sie zugleich als ein Plädoyer für ein lebendiges, relationales Denken zu verstehen, das sich selbst aufs Spiel setzt. Um diese untrennbar mit dem Fadenspiel verbundenen Praxen konstant mitdenken zu können, bringt Haraway sie unter dem Akronym SF auf einen gemeinsamen Nenner. Unter SF fallen hier – neben den *string figures* – die Praktiken des spekulativen Feminismus, der spekulativen Fabulation, *science fiction*, *science fact*, *soin de ficelle* (Sorge) und das *so far*,⁷ als Garant einer Offenheit und Unabgeschlossenheit des Ganzen, das sowohl die Zukunft als auch die Konsequenzen der Handlung auf die Gegenwart immer mitdenkt.

String figures als haptische Metapher verbinden hier zwei Dimensionen: Die erste Dimension ist die des eigenen Handelns im Sinne eines verkörperten, manuellen Auf-Greifens und Ein-Greifens in die relationale Verbundenheit des Faden- und Knotengewirrs; die zweite Dimension ist die einer sinnlichen Erfahrung der Verstricktheit oder des *entanglements*, das Fühlen und Denken mit der Hand beim Handeln. Gerade mit diesen fühlenden, tentakelhaft-navigierenden Bewegungen der Hand schwingt auch der von Maurice Merleau-Ponty vielbeschworene Chiasmus mit, in dem die »wechselseitige Eingelassenheit und Verflochtenheit des Einen ins andere«⁸ immer mitgedacht wird und Subjekt- und Objektstatus keine festen Identitäten sind, sondern sich ständig in Aushandlungsprozessen materialisieren und blitzschnell ins andere kippen können. Auch bei Merleau-Ponty sind es die Hände, über die als zentrale szenisch-visuelle Denkfigur die phänomenologische Theoriebildung erfolgt. Es ist die Berührung der eigenen Hände, in der sich der vermeintlichen Einheit des eigenen Körpers durch die seltsame Verflechtung der fühlenden und gefühlten Hand, Subjekt und Objekt der Handlung, eine Spannung entgegensetzt.⁹ Subjekt- und Objektbeziehungen materialisieren und setzen sich aus, differieren im Aufschub einer Entfaltungsbewegung, in der es nicht zu einem endgültigen Herausbilden fester Identitäten oder Zuschreibungen kommen kann. Innen und Außen, sinnliche Erfahrung und Sichtbarkeit, Körper und Welt halten zugleich zusammen und gehen auseinander, verbunden durch das alles durchdringende Fleisch als Stoff

6 Vgl. Donna Haraway: *The Haraway Reader*. New York und London: Routledge 2004, 68.

7 Vgl. Donna Haraway: SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far. In: *Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology* 2013 (3), 12.

8 Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München: Fink 1994, 182.

9 Vgl. Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, 185f.

der Sinnlichkeit, der Leib und Welt gleichermaßen durchzieht und die Möglichkeit ihrer Begegnung eröffnet.¹⁰

Auch wenn Haraways Perspektive keine phänomenologische ist, die sinnliche Erfahrung in ihren Texten ironischerweise oft eine Leerstelle ausmacht, offenbart sich in ihrer Theoriebildung eine dezidiert chiasmatische Denkklogik. So beschreibt Haraway Körper als materiell-semiotische Knotenpunkte, also untrennbar verschränkte Komplexe aus Zeichenhaftigkeit und Materialität, oder schreibt über die Herausbildung und Entfaltung vermeintlich binärer Positionen: »Natures, cultures, subjects, and objects do not preexist their intertwined worlding.«¹¹ Den klar umrissenen Grenzen des cartesianischen Subjekts und seiner separaten, distinkten Einheit wird hier eine kontaminierte Verschlungenheit entgegengesetzt, die zum einen nur über die zeitliche Dimension der prozessualen Entfaltung, zum anderen nur über kollektive Herstellungsprozesse zu verstehen ist. In diesen kontaminiert-verschlungenen Formen von Subjektivität sind Umwelt und Akteur ineinander gefaltet, voneinander durchdrungen und in so komplexen Prozessen auf- und ineinander bezogen, dass sich Identität oder Substanz, wenn überhaupt, nur vorläufig herausbilden – jedoch nicht ohne weiterhin vom Anderen oder Außen kontaminiert zu sein und sich im Gegenzug in diesem zu veräußern. *String figures* werden zur Paradefigur dieser kontaminierten Verschlungenheit, bei der Musterbildung nur über komplexe Geschichten der Verwobenheit und ineinander geschichteten Handlungsfähigkeiten möglich wird. Die Hand, die hält, trägt ebenso viel zum Ergebnis bei wie die Hand, die greift und die Hände, die bereits gegriffen haben. Wissensgenerierung wird hier nur durch die komplexe Verstrickung von Eigenem und Anderen möglich, in der diese immer sichtbar und bewahrt bleiben – die Hand, die versucht sich aus dem Bild zu lösen und unsichtbar zu machen, zerstört das Muster im selben Moment. Damit ist das Denken der *string figures* einer traditionelleren Form der Wissensgenerierung diametral entgegengesetzt, die Donna Haraway relativ zu Beginn ihrer Karriere in ihrem Plädoyer für eine Situierung des Wissens als den *god trick* bezeichnete:

Knowledge from the point of view of the unmarked is truly fantastic, distorted, and irrational. The only position from which objectivity could not possibly be practiced and honored is the standpoint of the master, the Man, the One God, whose Eye produces, appropriates, and orders all differences. No one ever accused the God of monotheism of objectivity, only of indifference. The god-trick is self-identical, and we have mistaken that for creativity and knowledge, omniscience even.¹²

10 Vgl. Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, 194.

11 Vgl. Haraway: *Staying with the Trouble*, 13.

12 Vgl. Haraway: *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. In: *Feminist Studies*, 14.3, 1988, 575–599, 587.

Wissen und die Art und Weise wie es hergestellt, objektiv und intelligibel wird, erscheinen hier untrennbar von den apparativen Herstellungs- und Experimentierbedingungen sowie den Visualisierungspraxen, unter denen es wahrnehmbar wird. Wissensgenerierung kann also, um bei Haraways berühmter These »[v]ision is always a question of the power to see – and perhaps of the violence implicit in our visualization practices«¹³ zu bleiben, nie als eine unschuldige Praxis verstanden werden, aus der man sich und die Herstellungsbedingungen dieses Wissens einfach heraus subtrahieren kann, um dann den reinen objektiven Kern des Wissens zu erhalten. Wissensproduktion ist immer gebunden an die Ausführung bestimmter Praktiken und die Einführung bestimmter Entscheidungen oder Kriterien, die den Rahmen der Intelligibilität definieren. Beides wird vom *god trick* unsichtbar gemacht: Das Wissen wird inszeniert als etwas, was zum einen einfach so ›da draußen‹ und unabhängig von einer beobachtenden Instanz ist und zum anderen über die apparativen Grenzen der hergestellten Objektivität hinaus universelle Gültigkeit hat. Und auch wenn *string figures* diese machtvollen Praktiken und die eigene Verantwortlichkeit für Entscheidungen in einem Gefüge fast diagrammatisch sichtbar machen, heißt das nicht, dass sie als ein machtfreier Raum zu verstehen sind.¹⁴ Vielmehr geht es darum, verantwortlich mit der eigenen Handlungs-Macht umzugehen und sie als Teil einer ökologischen Verbundenheit und eines *Worlding*-Prozesses zu erkennen. Haraway denkt *worlding* als eine spezifische Entfaltungsbewegung, als eine ›*thick presence*«,¹⁵ wie einen dick gewebten oder geknoteten Teppich, an dem organische und nicht-organische Akteure gleichermaßen beteiligt sind und ihre Fadenspiele miteinander spielen, ihn mit-weben und auch wieder aufrollen und zersetzen; ein riesiger Komposthaufen, der durchgearbeitet wird und hochgradig *responsable* bzw. antwortend ist und ohne teleologische Gerichtetheit oder deterministische Abgeschlossenheit funktioniert.¹⁶ Response-ability beschreibt hier eine Form der Handlungsmacht, die sich nicht wie im aufklärerischen Denken auf das menschliche Subjekte alleine reduziert, sondern genauso von nicht-menschlichen Akteuren oder anorganischer Materie selbst ausgehen kann, die auch jenseits von Dimensionen von Intentionalität oder Willen hochgradig reaktiv und wirkmächtig ist.

13 Vgl. Haraway: *Situated Knowledges*, 585.

14 *String figures* sind ein Schauplatz materialisierter Historizität. Vgl. Haraway: *Staying with the Trouble*, 13. Zwar sind sie fast auf der ganzen Welt verbreitet, jedoch ist diese Form der Verbreitung und kulturellen Ausbreitung von Kolonisierung und Gewalterfahrungen nur schwer zu trennen. Das Wissen um diese Ausbreitung stammt vor allem aus den Disziplinen der Anthropologie und Ethnographie, Fachrichtungen deren Kolonialgeschichte ihrerseits bekannt sind und deren Dekolonisierbarkeit umstritten ist.

15 Vgl. Haraway: *Staying with the Trouble*, 1.

16 Vgl. Haraway: *Staying with the Trouble*, 50.

Zudem impliziert diese Fähigkeit zu antworten, dass Interaktion als Konzept, in dem zwei präexistente Entitäten aufeinandertreffen, sich dazu entschließen eine Relation einzugehen, um sich dann möglichst unkontaminiert wieder voneinander zu lösen, hier radikal verabschiedet und durch Karen Barads theoretische Intervention der *intraaction* ersetzt wird. Barad schreibt:

Intraaktionen umfassen die weitere materielle Anordnung [...], die einen *agentiellen Schnitt* zwischen ›Subjekt‹ und ›Objekt‹ vollzieht [...]. Der agentielle Schnitt trifft eine Entscheidung *innerhalb* des Phänomens der vorgegebenen ontologischen (und semantischen) Unbestimmtheit. Mit anderen Worten, die Relata existieren nicht schon vor den Relationen, vielmehr entstehen Relata-in-Phänomenen durch spezifische agentielle Intraaktionen. Die Intraaktionen setzen also auf entscheidende Weise die *agentielle Abtrennbarkeit* in Kraft – die Bedingung der *Äußerlichkeit-innerhalb-von-Phänomenen*.¹⁷

Für Haraway ist diese Form der Begegnung zentral; agentielle Handlungsmacht und Subjektivität sind nicht solipsistisch, sondern nur in relationalen Gefügen und Konfigurationen denkbar, in denen sich Befähigung in ›*render each other capable*‹¹⁸-Prozessen vollzieht.¹⁹ Handeln in Gefügen heißt somit, nach Haraway und Barad, anderen Agentien jenseits binärer, hegemonialer Unterscheidungen zu antworten und an kollektiven Sinnproduktionsprozessen mit diesen beteiligt zu sein; für die Konsequenzen der eigenen Handlungen und Nicht-Handlungen, sowie für das *worlding* selbst Verantwortung zu übernehmen.

3. Muster bilden und Antworten: Übertragung als Kampfstätte oder Tummelplatz

Was für den neuen Materialismus wichtige Konzepte sind, überträgt sich erst einmal nicht zwingend auf die Psychoanalyse. Wie lässt sich nun Haraways paradigmatisches Denkmodell auf diese anwenden? Wenn, wie Haraway und Barad postulieren, das generierte Wissen bzw. die erzeugten Effekte nicht unabhängig von den apparativen Bedingungen zu betrachten sind, unter denen diese Ergebnisse hervorgebracht werden, scheint es erst einmal ratsam, die theoretische Skizzierung psy-

17 Vgl. Barad: *Agentieller Realismus*, 19–20.

18 Vgl. Haraway: *Staying with the Trouble*, 8.

19 Barad und Haraway mögen zwar verschiedene wissenschaftliche Sprachen sprechen und Vokabeln verwenden, die stark von Haraways Einbettung in die Disziplin der Biologie und Barads akademischer Herkunft aus der Quantenphysik abhängen. Ihre Konzepte und Denkbewegungen werden jedoch von der jeweils anderen Wissenschaftlerin als grundlegender Beitrag der eigenen Forschung zitiert und weisen große Ähnlichkeiten auf.

choanalytischer Wirksamkeit und die Konzeption der psychoanalytischen Kur als apparatives Forschungslabor zwischenmenschlicher Beziehungen genauer zu betrachten. Die Wirksamkeit der Psychoanalyse erscheint auf ambivalente Weise verstrickt mit dem Begriff der Übertragung, der eine spezifische Dynamik beschreibt, die sich, jenseits von Begriffen wie Bewusstsein, Willen oder Intentionalität, auf fast magische Weise während der Behandlung zwischen Analytiker:in und Analysand:in herzustellen scheint. 1912 fasst Freud diese Dynamik jedoch überraschenderweise in der eher negativ konnotierten Metapher eines *Kampfes* binärer Gegensätze zusammen, der in erster Linie im Widerstand der zu analysierenden Person begründet zu sein scheint. Freud schreibt: »Dieser Kampf zwischen Arzt und Patienten, zwischen Intellekt und Triebleben, zwischen Erkennen und Agierenwollen spielt sich fast ausschließlich an den Übertragungsphänomenen ab.«²⁰ Die Übertragung erscheint hier als eine verzwickte Unterform der Projektion. Wie also kann ein Abwehrmechanismus zu einem Grundpfeiler für die Möglichkeit psychoanalytischer Wirksamkeit werden?

In »Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten« führt Sigmund Freud eine grundlegende Unterscheidung zwischen der Erinnerung und unbewusstem Wiederholen bzw. Agieren des Verdrängten ein, wobei das Reich der Übertragung eindeutig im Letzteren begründet liegt. In einer komplexen Denkfigur wird die Übertragung bei Freud sowohl als das verstanden, was die psychoanalytische Kur erst ermöglicht, da sie durch die intensive Erfahrung der Behandlung den Rahmen schafft, frühkindliche Konflikte über die Besetzung des Analytikers bzw. der Analytikerin mit dem Mutter- oder Vaterimago wahrnehmbar und adressierbar zu machen; als auch als eine der größten Gefahren der Behandlung, da hier intensive Widerstände und Abwehrmechanismen mobilisiert und freigesetzt werden, wie z.B. die Übertragungsliebe.²¹ Widerstand erwächst hier nicht aus dem Unbewussten selbst, da dieses ja eine gewisse Tendenz hat, sichtbar werden zu wollen und sich seinen Weg ins Wahrnehmbare zu bahnen, sondern vielmehr aus der inneren Zensur, die sich mit allen Kräften dagegen sträubt, unbewussten Konflikten den Weg ins Bewusstsein zu gestatten. Somit wächst nicht nur mit der Größe des Widerstandes das Maß des Wiederholungszwangs, sondern auch die Kraft des Widerstands mit der Intensität und der Schmerzhaftigkeit der verdrängten Inhalte. Den Ausweg aus dem Zwang zur Wiederholung stellt die Bearbeitung der Konflikte dar, die sich in der Kur wie auf einer Theaterbühne darstellen.

»Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten« erscheint 1914, also zwei Jahre nach den beschworenen Kampfmetaphern in »Zur Dynamik der Übertragung«. Es

20 Vgl. Sigmund Freud: Zur Dynamik der Übertragung. In: Derselbe: *Gesammelte Werke* Online [1912], 1224–1228.

21 Vgl. Sigmund Freud: »Erinnern, Wiederholen Durcharbeiten«. In: Derselbe: *Gesammelte Werke* Online [1914], 1025–1028.

scheint, als habe sich hier in der Zwischenzeit eine entscheidende Verschiebung im Denken ereignet, die sich wieder anhand der Materialität der Wortwahl begründen lässt. Freud schreibt:

Das Hauptmittel aber, den Wiederholungszwang des Patienten zu bändigen und ihn zu einem Motiv fürs Erinnern umzuschaffen, liegt in der Handhabung der Übertragung. Wir machen ihn unschädlich, ja vielmehr nutzbar, indem wir ihm sein Recht einräumen, ihn auf einem bestimmten Gebiete gewähren lassen. *Wir eröffnen ihm die Übertragung als den Tummelplatz, auf dem ihm gestattet wird, sich in fast völliger Freiheit zu entfalten, und auferlegt ist, uns alles vorzuführen, was sich an pathogenen Trieben im Seelenleben des Analysierten verborgen hat.* Wenn der Patient nur so viel Entgegenkommen zeigt, daß er die Existenzbedingungen der Behandlung respektiert, gelingt es uns regelmäßig, allen Symptomen der Krankheit eine neue Übertragungsbedeutung zu geben, seine gemeine Neurose durch eine Übertragungsneurose zu ersetzen, von der er durch die therapeutische Arbeit geheilt werden kann. Die Übertragung schafft so ein *Zwischenreich* zwischen der Krankheit und dem Leben, durch welches sich der Übergang von der ersteren zum letzteren vollzieht. Der neue Zustand hat alle Charaktere der Krankheit übernommen, aber er stellt eine artifizielle Krankheit dar, die überall unseren Eingriffen zugänglich ist.²²

In Sprachbildern wie ›Tummelplatz‹, ›vorführen‹ oder ›Zwischenreich‹ deutet sich hier die Erschaffung eines neuen Raums an, der Dimensionen des Spiels, der dramatischen Re-Inszenierung und des Aushandelns eröffnet.

Anders als in den späteren Theoriebildungen der intersubjektiven Schule der Psychoanalyse wird das Dazwischen hier noch nicht als ein von Analytiker:in und Analysand:in geteilter Dritter Raum des intersubjektiven und unbewussten Austausches gedacht, sondern eher als ein spezifischer Raum der Bearbeitung oder des Durcharbeitens. Der Freud'sche Übertragungsraum bewegt sich hier zwischen Trieb und entblößender Kanalisierung, ›Original-Symptom und seiner Fälschung, Ur-Konflikt und Verschiebung, und Krankheit und Leben. Zugleich müsste in Frage gestellt werden, ob die analysierende Person hier wirklich gänzlich aus der Gleichung gestrichen werden kann, dient sie, wie hier impliziert wird, als spezifischer Katalysator und Möglichkeitsbedingung der Übertragung selbst. Analytiker:in und Analysand:in erscheinen auch hier schon verstrickt, aufeinander bezogen. Was hier als relationaler Raum geteilter Bezogenheit und Verstrickung aufblitzt, deutet die Möglichkeit einer *verantwortenden ›ecology of practice‹*²³ an, wie sie von Haraway

22 Vgl. Freud: ›Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten‹, 1028. Kursivsetzung von mir vorgenommen.

23 Haraway: *Staying with the Trouble*, 34.

gefordert und erst im Kontext neomaterialistischer, feministischer Strömungen in ihrer Radikalität lesbar wird.

Seit Freuds Tod 1939 und vielleicht auch schon davor ist es unmöglich geworden von *der* (einen) Psychoanalyse zu sprechen. Viele verschiedene Schulen mit unterschiedlichen Perspektiven, methodologischen und ontologischen Grundannahmen haben sich gebildet, die jede auf ihre Art einiges zu dem Verständnis psychischer Prozesse beigetragen haben. Von besonderer Bedeutung für das Projekt einer relationalen oder ökologischen Psychoanalyse ist hier die seit den 1990er Jahren besonders dominante Theoriebewegung der intersubjektiven Psychoanalyse, die ihrerseits auf der Grundlagenarbeit der Säuglingsforschung und Objektbeziehungstherapie, sowie dem deutschen Idealismus fußt. Das komplexe Wechselspiel von Innen und Außen, der äußeren Welt und ihrer psychischen Wahrnehmung und Erfahrung, ist zweifelsfrei seit Freud und den Anfängen der Psychoanalyse eine ihrer zu denkenden Kernproblematiken, die jedoch erst mit der intersubjektiven Wende der Psychoanalyse ins Zentrum der Theoriebildung gestellt wurde.

Während für Freud Gegenübertragungsprozesse noch eine Gefahr für das Gelingen der Kur darstellten, findet aktuell eine große Neubewertung und Errettung des kreativen Potentials der unbewussten Prozesse des Analytikers bzw. der Analytikerin statt, die so auch immer mehr in den Hauptfokus (intersubjektiver) psychoanalytischer Theoriebildung rücken. So schreiben Martin Altmeyer und Helmut Thomä:

Der Analytiker ist keine ›weiße Leinwand‹ für die Übertragungen des Analysanden, nicht jener ›neutrale Bildschirm‹ oder strenge ›Beobachter‹, der er der klassischen Theorie zufolge sein sollte, in Wirklichkeit freilich nie war (wie man Freuds eigenen Behandlungsberichten entnehmen kann). Nach relationaler Auffassung ist der Analytiker vielmehr ein höchst lebendiger, aktiver und subjektiver Teilnehmer an einem intersubjektiven Geschehen, bei dem der Analysand in der analytischen Beziehung alte Bilder von sich und seiner Beziehung zur Umwelt entwirft, die in der gemeinsamen therapeutischen Reflexion neu betrachtet und verändert werden können. In seiner Spiegelfunktion wirft der Analytiker deshalb nicht ein projiziertes Selbstbild zurück, sondern er fungiert als der Andere, aus dessen Perspektive sich der Analysand betrachtet sieht [...]. Der therapeutische Spiegel ist demzufolge nicht der ›glatte Spiegel‹ der Indifferenz, sondern intersubjektiv, d.h. durch Anerkennung ›gebrochen‹.²⁴

Dies ändert auch die Art, wie sich neuere psychoanalytische Theorietexte lesen lassen und wie sie Wissen generieren: Während Freud mal bücherlange Exege-

24 Martin Altmeyer/Helmut Thomä: Einführung – Psychoanalyse und Intersubjektivität. In: Diess. (Hg.). *Die vernetzte Seele. Die intersubjektive Wende in der Psychoanalyse*. Stuttgart: Klett-Cotta 2010, 21.

sen des Unbewussten seiner Patient:innen vornimmt, mal die Angaben zu den Herstellungsbedingungen des Wissens und zum Patient:innenkreis lediglich auf Anzahl und Geschlecht reduziert, um dann schnell zur Deutung und Theoriebildung überzugehen,²⁵ scheint sich der Bezug zur eigenen Sinnlichkeit, Wahrnehmungsleistung und dem eigenen Unbewussten vor allem auf die Traumexegese zu beschränken. Ironischerweise ist es entgegen den häufigen Unterstellungen einer vermeintlichen psychoanalytischen Unwissenschaftlichkeit gerade Freuds Streben, die Psychoanalyse als eine exakte, fast naturwissenschaftliche Methode der Wissensgenerierung zu etablieren, das für das Fehlen des schon oben bei Barad und Haraway analysierten verkörpert-situierten Betrachterstandpunkts verantwortlich ist.

Es war an den nachfolgenden Generationen von Psychoanalytikern und im Besonderen Psychoanalytikerinnen, die blinden Flecke in Freuds Denken aufzudecken, die sich besonders auf die Rolle des Präödipalen, Weiblichen und Mütterlichen beziehen.²⁶ Gerade die Dimension der Mutter und Säuglingszeit spielt eine große Rolle für intersubjektive Formen der Theoriebildung. Das von Peter Fonagy, György Gergely, Elliot Jurist und Mary Target entwickelte Modell der Mentalisierung beschreibt beispielsweise die Fähigkeit, wahrgenommenen Personen und ihrem Verhalten die richtigen mentalen Zustände und Affekte zuzuschreiben. Diese Fähigkeit wird in der frühkindlichen Interaktion mit der mütterlichen Person gelernt und beruht auf Spiegelungs-, Containment- und Markierungsprozessen, in denen das Kind ein inneres Vokabular an Repräsentationen für seine Gefühle erhält, sich jedoch auch der Getrenntheit zur mütterlichen Person bewusst wird.²⁷ Damit ist Mentalisierung immer eng verbunden mit der Wahrnehmung und dem Zugang zu den eigenen Gefühlen, Affekten und dem, was Winnicott das ›wahre Selbst‹ nennt.²⁸ Welche verheerenden Folgen dieses Fehlen eines Bezuges zu sich selbst und der eigenen körperlich-leiblichen Erfahrungswelt hat und wie eine intersubjektiv-

25 Als Beispiel vgl. Sigmund Freud: Ein Kind wird geschlagen. In: Derselbe: *Gesammelte Werke* Online [1919], 973–983.

26 Eine ausführliche Darstellung dieser Revisionen würde den Rahmen des Artikels sprengen. Verwiesen sei hier jedoch auf die bahnbrechende Arbeit Julia Kristevas (*Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press 1982). Zudem empfehlenswert ist Janet Sayers Einführung in die Revisionen der Mütterlichkeit durch ausgewählte Autorinnen, deren Theoriebildung in biographischen Beschreibungen der eigenen Beziehungen zu Mütterlichkeit situiert wird. Vgl. Janet Sayers: *Mütterlichkeit in der Psychoanalyse: Helene Deutsch, Karen Horney, Anna Freud, Melanie Klein*. Stuttgart: Kohlhammer 1994.

27 Vgl. Peter Fonagy/Cyörgy Gergely/Elliot Jurist/Mary Target: *Affect Regulation, Mentalization, and the Development of the Self*. New York: Other Press 2004, 9.

28 Entwickelt in: Donald Winnicott: ›Ego Distortion in Terms of True and False Self‹. In: *The Maturation Processes and the Facilitating Environment. Studies in the Theory of Emotional Development* 1965, 139–151

relationale Form der Theoriebildung aussieht, möchte ich anhand einer Therapiesituation illustrieren, die vom US-amerikanischen Psychoanalytiker Thomas Ogden, einem der wohl prominentesten Theoretiker des intersubjektiven Ansatzes in der Psychoanalyse, festgehalten und analysiert wurde.

4. Die Fäden vernetzen und sich verstricken: Figurieren und Übertragen als Kunst der Spinne

Beschrieben wird eine Therapiesitzung im Rahmen einer langjährigen Analyse, die aufgrund einiger seltsamer Ereignisse zu einem Schlüsselerlebnis oder Durchbruch in der Beziehung von Ogden und seinem Patienten geführt hat.²⁹ Dieser Patient, namens Herr L., hat sich in Therapie begeben, um seiner Gleichgültigkeit und Emotionslosigkeit sich selbst und anderen Menschen gegenüber zu entkommen. Charakterisiert wird er vor allem durch seine monotone, mechanische Stimme und seine gequälten Gebärden bei der freien Assoziation. Der Ursprung dieses Geisteszustandes ist schnell gefunden und Herrn L. auch durchaus bewusst. In der Terminologie von Fonagy und Target ließe es sich so ausdrücken, dass die Mutter ihn in seiner Kindheit nicht ausreichend gespiegelt hat und er so ein mangelhaftes inneres Repräsentationssystem für die eigenen mentalen Zustände, somit auch eine unzureichende Fähigkeit zur Affektregulierung und Mentalisierung entwickelt hat. Besonders deutlich wird dies in einer Kindheitserinnerung von Herrn L., in der dieser seiner Mutter von seiner immensen Angst vor einem Monster unter dem Bett erzählt und die Mutter seine Gefühle nicht ernst nimmt, sondern symbolisch negiert, in dem sie sagt: »Es gibt keine Monster!«; ihn anschließend allein lässt. Ogden beschreibt nun auf 15 Seiten, wie er im Verlauf der Sitzung vielfältige Tagträumereien, Reverien und narzisstische Grübeleien erlebt, die auf den ersten Blick mit Vielem zu tun haben, aber nicht mit Herrn L. und seiner Anwesenheit. Bemerkenswert ist, dass Ogden die inneren Beschreibungen seiner Zustände, Gedanken und Abschweifungen hier minutiös dokumentiert und für den Leser nachverfolgbar darstellt. So berichtet er über einen Briefumschlag mit vertraulicher Nachricht, bei dem er plötzlich bemerkt, wie unseriös die Art der Zustellung war und sich betrogen, ausgenutzt und hintergangen fühlt, bis er wenig später erkennt, dass sein Name mit einer alten Schreibmaschine manuell getippt wurde und sich auf persönliche, empathische Weise gesehen und angesprochen fühlt. Er berichtet von seinen Sorgen bezüglich eines Termins in der Autowerkstatt und dass er seine letzte Sitzung aufgrund der

29 Für die Beschreibung des Therapiesitzungsverlaufs vgl. Thomas Ogden: Das analytische Dritte, das intersubjektive Subjekt der Analyse und das Konzept der projektiven Identifizierung. In: Martin Altmeyer/Helmut Thomä (Hg.): *Die vernetzte Seele. Die intersubjektive Wende in der Psychoanalyse*. Stuttgart: Klett-Cotta 2010, 44.

unmenschlichen Ignoranz der Arbeiter und ihrem verfrühten Werkstattschluss eher verlassen muss und beschreibt bei dem Gedanken ein fast synästhetisches Hereinbrechen von Sinneseindrücken, wie der Härte des Straßenpflasters, der Hitze des Raums und der Gerüche von Abgasen. Eigene Gefühle wie Isolation, Leere, Hilflosigkeit, eigene Wünsche wie die Ansprache durch eine persönliche Stimme und ein echtes Verhältnis der Menschlichkeit werden ebenso reaktiviert wie bestimmte Erinnerungen an ein Kinderbuch seiner Jugend und eine Äußerung Herrn L.s von vor mehreren Monaten. Die sich aufdrängenden Sprachbilder sind hier nie zufällig gewählt. Als Herr L. schließlich berichtet, dass sein Freund bankrott sei, seine Frau erschöpft und er selbst nur mit Mühe einem beinahe tödlichen Unfall entronnen, beginnt Ogden zu verstehen, dass alle bisherigen Wahrnehmungen im Laufe der Sitzung im direkten Zusammenhang mit Herrn L. stehen. Er glaubt zu Recht, dass Herr L. sich fühlt, als wäre die Analyse ›bankrott‹³⁰ und das Verhältnis der beiden unmenschlich, mechanisch, nicht nahbar.

Ogden beginnt, alles Erlebte als Teil einer großen Produktionsmatrix und der kreativen Schöpfungsarbeit des intersubjektiven Unbewussten zu begreifen. Bemerkenswert ist hier auch die spezifische Anziehungskraft von Objekten, wie dem Briefumschlag auf dem Schreibtisch oder dem Auto in der Werkstatt, die vom intersubjektiven Unbewussten angeeignet werden und die eine zwingende Dringlichkeit oder ›Triebkraft‹³¹ erfahren, wodurch sich ihre Bedeutung fortwährend aktualisiert und verschiebt. Es handelt sich hier nicht einfach um klassische Formen der Gegenübertragung, in der beispielsweise die Gefühle, betrogen und hintergangen worden zu sein, auf eigene Vorurteile, Projektionen oder Ressentiments gegenüber Herrn L. zurückzuführen sind. Vielmehr ist hier ein komplexer Prozess der projektiven Identifikation im Gange, durch den Ogden anstelle seines Patienten eine für diesen fundamentale Erfahrung durch macht, die dieser aber selbst nicht erleben kann. Durch die mit dieser Erfahrung einhergehenden Gefühle ist Ogden in der Lage, die gegenwärtigen Probleme der Analyse zu diskutieren und Herrn L. richtige Repräsentationen und evokative Bilder seiner erlebten, aber nicht zugänglichen Erfahrung zu eröffnen. Ogden wird zum Substitut und Stellvertreter einer erlebten Erfahrung, die sich vom Analysanden auf den Analytiker überträgt und in dem geschärften Sinneswahrnehmen des Analytikers materialisiert, so zur Empfindung drängt. Der Analytiker steht hier nicht mehr für den Vater als Herr des Symbolischen oder für ein gottähnliches Subjekt, dem Wissen unterstellt wird; Herr L. empfindet diese Dimensionen in der Therapie gerade als gescheitert. Vielmehr wird Ogden hier zu einem Derivat des Mütterlichen, muss auf verquere Weise

30 Vgl. Ogden: Das analytische Dritte, 43.

31 In Anlehnung an Insa Härtels spannenden Vortrag über die Zwang-Kraft von Objekten im Rahmen der diesem Band vorangegangenen Konferenz.

chiastisch für Herrn L. fühlen und diese Gefühle benennen; die Mentalisierung vollziehen, die die Mutter Herrn L.s diesem verweigerte.

Nach diesem klärenden Gespräch herrscht ein langes, aber nicht unangenehmes Schweigen, in denen beide ihren Gedanken nachhängen. Beim nächsten Mal berichtet Herr L. von einem Traum, in dem er eine tiefe Traurigkeit spürte, einem unbekanntem Mann begegnete, der ihn aber nicht tröstete und das Gefühl aushalten und erleben ließ, wofür er eine tiefe Dankbarkeit empfand. Ogden empfindet in den andauernden Minuten des Schweigens ein tiefes Gefühl der Müdigkeit und Erschöpfung und bleibt an einer bildlichen Metapher hängen. Er schreibt:

Ich wurde mir der kolossalen Anstrengung bewusst, mit der Herr L. und ich regelmäßig versucht hatten, die Analyse vor dem Sturz in die Hoffnungslosigkeit zu bewahren: Ich stellte mir vor, wie wir beide in der Vergangenheit verzweifelt versucht hatten, einen Beachball in der Luft zu halten, indem wir ihn zwischen uns hin- und herschlugen.³²

Was hier als Visualisierung einer fehlgeschlagenen Übertragungs-, Deutungs- oder gegebenenfalls Gegenübertragungsdynamik ins Bild kommt, greift das von Freud beschriebene Bild des binären Kampfs zwischen Analytiker und Analysand auf. Anstelle eines Wettkampfs, in dem es ums Gewinnen gehen würde, versuchen hier jedoch beide angestrengt, den Ball krampfhaft hin und her zuspieren. Das Fallen des Balles wäre der Sturz in die schlechten Gefühle und eine Infragestellung der Wirksamkeit der Therapie von Herrn L. Nicht zuletzt ist es aber gerade dieses Vorgehen einer zwanghaften Leugnung der schlechten Gefühle, die den Zugang zu Herrn L.s wahren Gefühlen verstellt und somit dessen Unfähigkeit zur Mentalisierung wiederholt. Haraways Bild des Fadengreifens oder Ziehens wird hier ersetzt durch das gewalttätige und (schmerzhafte) Schlagen und Zurückspielen des Balls. Das Spiel erstarrt zum Kraftakt, der Ball muss in der Luft bleiben, zu Momenten der Ruhe oder einer Neuverständigung über die Regeln des Zusammenspiels scheint es nicht kommen zu dürfen.

Ausgespielt wird dieses Bild gegen ein anderes: Ogdens persönliche Kindheits-erinnerungen an das Buch *Charlotte's Web*. Ogden erklärt:

Erst Wochen danach wurde mir bewusst, dass *Charlotte's Web* ursprünglich aufs Engste mit meinen eigenen Gefühlen von Einsamkeit verknüpft war, und in den darauffolgenden Wochen realisierte ich zum ersten Mal, dass ich als Kind – und zwar in einer Phase tiefster Einsamkeit – dieses Buch mehrfach gelesen [...] hatte. Für mich entstammten die weitgehend unbewussten Assoziationen zu *Charlotte's Web* nicht der Wiederkehr einer verdrängten Erinnerung, sondern der Erfahrung einer unbewussten Subjektivität, die in der bzw. durch die Analyse her-

32 Vgl. Ogden: Das analytische Dritte, 44.

gestellt worden war und in der Form, in der sie jetzt aufgetaucht war, vorher noch gar nicht existiert hatte.³³

Es mag Zufall sein, dass sich die Spinne als Metapher auch in diesem Textabschnitt Bahn bricht. Zugleich spiegelt der mit ihr eintretende Fortschritt in der Therapie jedoch die Vorstellung vernetzter, aufeinander bezogener Formen der Subjektivität in psychotherapeutischen Gefügen. Die Übertragung als Schlagabtausch oder Kampf wird ersetzt von etwas, was vielleicht die Kunst der Spinne heißen könnte: eine spezifische Sensibilität, mit der über die intersubjektiven Netze und Knotenpunkte die Grenzen von Eigenem und Anderen ständig neuverortet und ausgehandelt werden.³⁴ Das Spinnennetz dient als mediale Verlängerung der Spinne. Diese eröffnet durch ihre spezifische, fast architektonische, Kunstfertigkeit einen prozessualen Falten- und Knotenraum, in dem Räumlichkeit als Kategorie ständig neu hervorgebracht wird. Spinnenfäden bestehen aus proteinhaltiger Spinnenseide, die sich zum einen durch ihre extreme Festigkeit, die sogar Stahl übertrifft, und zum anderen ihre enorme Dehnbarkeit auszeichnen. Nicht nur hierbei oszilliert das Netz zwischen scheinbar widersprüchlichen und paradoxen Qualitäten und Eigenschaften wie Anpassung und Widerständigkeit oder Durchlässigkeit und auffangendem Haftvermögen, die dazu anhalten, Differenzen neu zu denken. Auch die konkrete Verwendung der Fäden ist vielseitig, dienen sie als Transportmittel, Schutzvorkehrung, Mittel zum Beutefang und zur Nahrungsmittelbeschaffung oder als Baumaterial für Wohnhöhlen und Nachwuchskokons. Das Netz eröffnet zudem durch seine enorme Sensibilität für die Vibrationen, Kräfteverhältnisse und kleinsten Veränderungen der Umwelt ein perzeptuelles Milieu, in dem sich feste Grenzen zwischen Wahrnehmungsinstanz und Umgebung weitgehend auflösen und sich wie die positiven und negativen Räume der fast skulpturalen Netzstruktur ineinander verflechten.³⁵ Das Netz wird hier zur Dopplung von An- und Abwesenheit, Räumlichkeit und

33 Vgl. Ogden: *Das analytische Dritte*, 46.

34 Ich danke an dieser Stelle den Teilnehmer:innen des Workshops »Therapie der Dinge« für ihre Anmerkungen zu diesem Aspekt. Insa Härtel hat die Frage danach aufgeworfen, wie sich Macht in einem ökologischen-prozessualen Sinne denken ließe, auf die Christoph Weismüller ganz im Sinne von Ogden oder anderen Vertretern der intersubjektiven Schule mit Verweis auf Hegel und den deutschen Idealismus die dialektische Bewegung der gegenseitigen Anerkennung mit ins Spiel brachte.

35 An dieser Stelle sei auf die Environment-Installation *in orbit* von Tomás Saraceno verwiesen, die seit 2013 im Düsseldorfer K21 zu sehen ist. In 25 Metern Höhe ist auf 2500 Quadratmetern ein riesiges Netz aus gewölbten Stahlseilen gespannt, das von den Besucher:innen begangen werden kann. Die eigenen Bewegungen werden durch den verflochtenen Stahl ebenso an die anderen Besucher:innen übertragen, wie deren Übertragungen auf die eigene Position, sodass komplexe sensomotorische Verhandlungen von Eigenem und Anderem, Impuls und Widerstand entstehen. Die Stahlseile, die in ihren qualitativen Eigenschaften, ihrer Stabilität und Dehnbarkeit nicht einmal ansatzweise mit Spinnenseide zu vergleichen sind, las-

Fläche, Handeln und Spüren. Für Ogden öffnet das Bild einen Erkenntnisprozess, in dem das Bild oder die Metapher mehr weiß als Ogden selbst. Das Unbewusste ist schneller als das Bewusstsein und knotet sich fest.

Die paradigmatische Figur der Spinne in ihrem Netz aus Knotenpunkten greift hier Haraways *string figures* auf und lässt Resonanzen an ihre Paradefigur des vermeintlichen Anthropozäns, der Spinne *Pimoa chtulhu*,³⁶ laut werden, nach der, so Haraways Forderung, das Anthropozän in *Chthuluzän* umzubenennen wäre. Die acht Beine der Spinne werden ähnlich wie die Tentakeln des Oktopus zu einer Paradefigur eines neuen Denkens, das nicht wie klassische Formen der Wissensgenerierung vom Blick und von Sehenspraktiken ausgeht, sondern von einem *tentacular thinking*,³⁷ einem Fühlen-in-Berührung, in der der Andere nur über die Verflechtung mit dem Eigenen erfahrbar wird. Die Spinnenart, die sich durch ihre große Mobilität und Ausbreitung ebenso auszeichnet wie durch ihre konkrete Situierung in bestimmten Habitaten, wird hier zur Figur eines nomadischen Denkens der Begegnung. Dieses Denken bleibt auf der Suche nach einem lebhaften Ort der Andersheit den Bewegungen der Reise, den »[...] returns, [...] roots and routes«³⁸ gleichermaßen verhaftet. Damit verbunden ist die Praxis des SF – in seinen ganzen Bedeutungen:

The tentacular ones make attachments and detachments; they make cuts and knots; they make a difference; they weave paths and consequences but not determinisms; they are both open and knotted in some ways and not others. SF is storytelling and fact telling; it is the patterning of possible worlds and possible times, material-semiotic worlds, gone, here, and yet to come.³⁹

Übertragen auf die Psychoanalyse, schwingt hier das Versprechen einer neuen Art der Analyse mit, in der die Wissensproduktionen des *god tricks* durch verkörperte

sen dennoch ein phänomenologisches, verkörpertes Bewusstsein von den Mikrobewegungen und der empfindsamen Räumlichkeit eines Spinnennetzes entstehen. Vgl. <https://www.kunstsammlung.de/de/exhibitions/tomas-saraceno-in-orbit> (Letzter Zugriff: 13.02.2023).

36 Etymologisch überlagert sich in der Bezeichnung der Spinne die Artbezeichnung *Pimoa* der indigenen Goshute und der die Besonderheit der Spezies herausstellende Zusatz *Chtulhu*, der auf das berühmte Buch Lovecrafts verweist. Die Nähe zu Lovecraft wird hier jedoch durch sprachliche Mikroverschiebungen auf Grund von Misogynie- und Rassismus-Vorwürfen negiert. Stattdessen bezieht sich Haraways *Chthuluzän* auf die Bewohner, auf die »denizens of the depths, from the abyssal and elemental entities, called chthonic.« Vgl. Haraway: *Staying with the Trouble*, 31. Wie das Fallbeispiel Ogden zeigt, lässt sich vielleicht auch das tiefenpsychologische Unbewusste als ein Ort des Chthonischen verstehen, dessen Abkömmlinge ein agentielles Eigenleben führen.

37 Vgl. Haraway: *Staying with the Trouble*, 30.

38 Vgl. Haraway: *Staying with the Trouble*, 31.

39 Vgl. Haraway: *Staying with the Trouble*, 31.

und situierte Formen der Wissensgenerierung ersetzt wird, indem die eigene Sinnlichkeit und Produktivität des Analytikers bzw. der Analytikerin durch Prozesse wie die projektive Identifikation oder eine unbewusste *response-ability* als zentrales Erkenntnismittel rehabilitiert werden. Ein Denken der Behandlungssituation als SF in seinen ganzen Bedeutungssedimenten eröffnet hier neben der Wissenschaftlichkeit des *science fact* auch die Sorge des *soin de ficelle* und die kreativen Potentiale und Imaginationen der spekulativen Fabulation; und nicht zuletzt die Praxis der *string figures*: die Kunst, die Fäden, die wir in der Hand halten, im Aufgreifen des Anderen zu übertragen.

3. Körper

Der Stoff der Psychoanalyse

Textilien in den Texten Sigmund Freuds und Elfriede Jelineks

Aglaia Kister

Kleider, Verhüllungen und Textilmetaphern bilden einen roten Faden, der zahlreiche Werke Sigmund Freuds durchzieht. Dieser ›Stoff der Psychoanalyse‹¹ soll im Folgenden genauer untersucht werden, um die materielle Dimension von Freuds Theorie in den Blick zu rücken. Der erste, kürzere Teil widmet sich der zentralen Rolle, die Verhüllungen – sowohl im konkret-materiellen Sinne der Textilien als auch in der übertragenen Bedeutung der Einkleidung oder Maskierung geheimer Wünsche – in der Freud'schen Psychoanalyse spielen. Daran anknüpfend erfolgt eine Lektüre von Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*, der Freuds textile Thematik aufgreift und sie zu einer Kritik an der psychoanalytischen Enthüllungsfreudigkeit fortspinnt. Sowohl bei Freud als auch bei Jelinek erweisen sich die Stoffe keineswegs nur als passive, tote Objekte der menschlichen Verfügungsgewalt, sondern entfalten im Gegenteil eine eigensinnige Handlungsmacht, die das bewusste, rationale Agieren der Personen bisweilen auch durchkreuzt – etwa wenn Kleider zu Agenten der Verführung, Trägern verdrängter Wünsche oder Auslösern komplexer Triebdynamiken werden. Wo die untersuchten Texte über Textilien erzählen, weichen die starr-hierarchischen Dualismen von Natur und Kultur, Weiblichkeit und Männlichkeit, Tier und Mensch oftmals einem Modell der wechselseitigen Verflochtenheit und Abhängigkeit. Indem sie diese traditionellen Kategorien des westlichen Denkens aufbrechen und den textilen Dingen eine eigene Handlungsmacht zusprechen, antizipieren die Werke bereits Konzepte, wie sie in der jüngeren Vergangenheit unter dem Begriff des Neuen Materialismus diskutiert wurden.²

1 »Der Stoff der Psychoanalyse« war auch der Titel eines im August 2015 an der Universität Zürich veranstalteten Seminars. Teile des vorliegenden Textes finden sich bereits in Aglaia Kister: Scham und Haare. Zur Verflochtenheit zweier Motivstränge bei Paul Celan und Elfriede Jelinek. In: Elena Casanova/Lilli Hölzlhammer/Helen Moll (Hg.): *Gegenständliche Poetiken des Haares*. Berlin/Boston: de Gruyter 2023, 147–164.

2 Zur Verabschiedung der genannten Dualismen und dem Konzept der *agency* im Neuen Materialismus vgl. u.a. Diana Coole/Samantha Frost (Hg.): *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham/London: Duke University Press 2010; Katharina Hoppe/Thomas Lemke: *Neue Materialismen zur Einführung*. Hamburg: Junius 2021. Wohl kaum zufällig bilden Gewe-

Immer wieder wird es in den folgenden Lektüren auch um Scham gehen, da der maskenliebende Affekt³ bei Freud und Jelinek aufs Engste mit der Thematisierung von Textilien verflochten ist.

1. Der Stoff, aus dem die Träume sind – Textilmetaphern bei Freud

Der Begründer der Psychoanalyse entstammte väterlicherseits einer Familie, deren Existenzgrundlage die Textilindustrie bildete. Zwar entscheidet sich Freud für ein Medizinstudium und damit gegen die Arbeit im Wollhandel. Allerdings spinnt er insofern die Filiationslinie der väterlichen Vorfahren fort, als seine Texte immer wieder von Textilien handeln.⁴ Besonders seine Theorie des Fetischismus setzt sich intensiv mit Stoffen verschiedenster Art auseinander. Der Fetisch fungiert Freud zufolge als »Ersatz für den Phallus des Weibes«⁵ und verhüllt die Penislosigkeit der Frau, die beim männlichen Betrachter Kastrationsangst auslöst. Pelz und Samt werden zu bevorzugten Stoffen des fetischistischen Begehrens, weil sie an die Schamhaare erinnern und so den letzten visuellen Eindruck festhalten, der sich

be und Verflechtungen bevorzugte Metaphern des Neuen Materialismus, der den Blick auf die wechselseitigen Abhängigkeiten und Beziehungen zwischen Mensch und Umwelt richtet. Vgl. u.a. Rosi Braidotti: *Transpositions. On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity 2006; Mirjam Bitter: *Transpositionen von Text, Textil und Textur*. Barbara Köhlers und Rosi Braidottis Entwürfe beweglicher, aber nicht haltloser Subjektivitäten. In: Georgina Paul (Hg.): *An Odyssey for Our Time. Barbara Köhler's »Niemand's Frau«*. Amsterdam: Rodopi 2013, 117–138.

- 3 Vgl. Léon Wurmser: *Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten*. Aus dem Englischen von Ursula Dallmeyer. Hohenwarsleben: edition klotz ⁷2017. Den theoretischen Hintergrund der folgenden Überlegungen bildet vor allem Wurmser's Scham-Konzept. Wichtige Anknüpfungspunkte für ein (neo-)materialistisches Verständnis von Scham bietet insbesondere die angelsächsische Affekt-Theorie. Vgl. u.a. den Überblick bei Eszter Timár: *The body of shame in affect theory and deconstruction*. In: *Parallax* 25/2 (2019), 197–211, hier 197f.
- 4 Vgl. Liliane Weissberg: *Ariadne's Thread*. In: *MLN* 125/3 (April 2010), 661–681. Die Textilthematik bei Freud untersuchen u.a. auch Luce Irigaray: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky u.a. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, 145–149; Caroline Rooney: *Deconstruction and Weaving*. In: Nicholas Royle (Hg.): *Deconstructions. A User's Guide*. London: Palgrave 2000, 258–281; Jacques Derrida: *Un ver à soie*. Ein Seidenwurm (seiner selbst). Auf die andere *voile* geheftete Blickpunkte. In: Ders./Hélène Cixous: *Voiles. Schleier und Segel*. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 1998, 27–93; Ann Hamlyn: *Freud, Fabric, Fetish*. In: *Textile. The Journal of Cloth and Culture* 1/1 (March 2003), 9–27.
- 5 Sigmund Freud: *Fetischismus*. In: Ders.: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt a.M. ¹³2011, 329–334, hier 330. Vgl. hierzu Irigaray: *Speculum*, 149–149, Weissberg: *Ariadne's Thread*, 668, Johannes Endres: *Literatur und Fetischismus. Das Bild des Schleiers zwischen Aufklärung und Moderne*. Paderborn: Fink 2014, 392ff. und Hamlyn: *Freud, Fabric, Fetish*, 14.

dem kleinen Jungen vor dem Anblick der mütterlichen Penislosigkeit bot. Durch Freuds Verknüpfung von Pelz und Genitalbehaarung erscheint der Fetisch als textiles Objekt, in dem nicht nur die Differenz zwischen Männlichem und Weiblichem verschwimmt, sondern auch jene zwischen natürlich Gewachsenem und kulturell Produziertem, Animalischem und Menschlichem – der aus Tierfell hergestellte Stoff wird zum Symbol des menschlichen Genitalbereichs.⁶ Während die weibliche Penislosigkeit im männlichen Betrachter Kastrationsangst auslöst, erweckt sie bei der Frau – so die Überzeugung der frühen Psychoanalyse – Scham. Diese ist nach Freud eine »exquisit weibliche Eigenschaft« und verfolgt die Absicht,

den Defekt des Genitales zu verdecken [...]. Man meint, daß die Frauen zu den Entdeckungen und Erfindungen der Kulturgeschichte wenig Beiträge geleistet haben, aber vielleicht haben sie doch eine Technik erfunden, die des Flechtens und Webens. Wenn dem so ist, so wäre man versucht, das unbewußte Motiv dieser Leistung zu erraten. Die Natur selbst hätte das Vorbild für diese Nachahmung gegeben, indem sie mit der Geschlechtsreife die Genitalbehaarung wachsen ließ, die das Genitale verhüllt. Der Schritt, der dann noch zu tun war, bestand darin, die Fasern aneinander haften zu machen, die am Körper in der Haut staken und nur miteinander verfilzt waren.⁷

Obwohl zur »Erfindung[] der Kulturgeschichte« deklariert, erscheint die Technik des Webens in dieser Passage keineswegs als genuin menschliche Errungenschaft, sondern vielmehr als bloße Nachahmung jener lebendigen Eigendynamik der Materie, die sich im Phänomen des Haarwachstums bekundet. Wie im Fetisch Menschliches und Tierisches, Weibliches und Männliches unauflöslich verflochten sind, so

6 Für den Hinweis auf die tierlichen Bestandteile der in Freuds Text verhandelten Stoffe danke ich Martin Bartelmus. Zum Fetischismus als Destabilisierung von Kategorien vgl. Hamlyn: *Freud, Fabric, Fetish*, 21.

7 Sigmund Freud: Die Weiblichkeit. In: Ders.: *Studienausgabe Bd. 1: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge*. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a. Frankfurt a.M.: Fischer 1969, 544–565, hier 562–563. Vgl. hierzu Irigaray: *Speculum*, 147–149; Rooney: *Deconstruction and Weaving*, 268–269; Weissberg: *Ariadne's Thread*, 667; Gregor Specht: Scham, Haar, Poetik. Widerständliche statt gegen-ständliche Poetik des Haars (Feminismus, Psychoanalyse, Literatur). In: Elena Casanova/Lilli Hölzlhammer/Helen Moll (Hg.): *Gegenständliche Poetiken des Haars*. Berlin/Boston: de Gruyter 2023, 129–146. Auf die literaturaffine Dimension von Freuds Ausführungen weist Kläui hin, wenn er zu der zitierten Passage schreibt: »Die Textilherstellung haben wir der Scham zu verdanken. Und sind wir da nicht sehr nahe auch an der Textherstellung, an der Erfindung all der Wortgewebe, in die wir als Sprachwesen gehüllt sind?« Christian Kläui: Scham und Schuld. Blick und Stimme. In: Georg Schönbächler (Hg.): *Die Scham in Philosophie, Kulturanthropologie und Psychoanalyse*. Zürich: Collegium Helveticum 2006, 57–65, hier 61.

verknüpft Freuds Beschreibung des Webens kulturelle Techniken mit natürlichen Prozessen.⁸

Während er Scham und Stoffe in der zitierten Vorlesung zur Domäne der Frau erklärt, wird diese klare Gebietsaufteilung von anderen seiner Schriften unterlaufen: Liest man etwa *Die Traumdeutung*, so enthüllt sich die vermeintlich »exquisit weibliche« Scham als Triebkraft des Schreibens und Träumens Sigmund Freuds⁹ und auch die feminin codierten Textilien begegnen an zentralen Stellen. Lothar Müller hat auf die eminent bedeutsame Rolle hingewiesen, die eine antisemitisch motivierte Schamszene für den Begründer der Psychoanalyse spielte.¹⁰ So berichtet Freud in der *Traumdeutung*, wie sein Vater einst am Sabbat »schön gekleidet, mit einer neuen Pelzmütze auf dem Kopf«, spazieren ging und daraufhin ein Christ ihm die kostbare Mütze herunterriss, sie in den kotigen Schlamm des Fahrwegs warf und dazu »Jud, herunter vom Trottoir!« schrie.¹¹ Seit der Sohn von dieser Demütigung gehört hatte, hegte er heimliche Rachephantasien und sah sich selbst in der Rolle Hannibals, der für den Vater Hamilkar Vergeltung an den Römern übte. Die Schamszene und die mit ihr verflochtenen Rachewünsche bilden noch Jahrzehnte später den Stoff eines Traums, dessen Schauplatz Rom darstellt. Den Wunsch, wie der semitische Feldherr Hannibal in Rom einzuziehen, deutet Freud als »Deckmantel [...] für mehrere andere heiß ersehnte Wünsche«.¹²

Mit dem »Deckmantel« greift er ein textiles Bild auf, um die Funktionsweise der Traumarbeit zu veranschaulichen. Wie Hans Blumenberg gezeigt hat, kleidet Freud die zentralen Theoreme seiner *Traumdeutung* bevorzugt in vestimentäre Metaphern.¹³ So definiert er den Traum als die »(verkleidete) Erfüllung eines (unterdrückten, verdrängten) Wunsches«.¹⁴ Eine Kostümierung braucht der latente Traumgedanke, weil er in nackter, unverhüllter Gestalt nicht an der auf Anstand, Moral und Sittsamkeit pochenden Zensur vorbeikäme. Dabei gilt: »Je strenger die Zensur waltet, desto weitgehender wird die Verkleidung [...]«.¹⁵ Auch auf unangenehme Träu-

8 Vgl. Derrida: *Un ver à soie*, 64–66.

9 Zu Scham in der *Traumdeutung* und weiteren Werken Freuds vgl. Martin von Koppenfels: *Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*. München: Fink 2007, 62f. und Achim Geisenhanslüke: *Die Sprache der Infamie III. Literatur und Scham*. Paderborn: Fink 2019, 161–186.

10 Vgl. Lothar Müller: *Freuds Dinge. Der Diwan, die Apollokerzen und die Seele im technischen Zeitalter*. Berlin: Die andere Bibliothek 2019, 178–184. Müllers Untersuchung zur Rolle der Dinge bei Freud bildet einen wichtigen Anknüpfungspunkt der vorliegenden Überlegungen.

11 Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. Frankfurt a.M.: Fischer¹³2007, 207.

12 Freud: *Traumdeutung*, 207.

13 Vgl. Hans Blumenberg: *Die nackte Wahrheit*. Hg. v. Rüdiger Zill. Berlin: Suhrkamp 2019, 33–48. Die folgenden Zitate aus der *Traumdeutung* analysiert auch Blumenberg.

14 Freud: *Traumdeutung*, 173.

15 Freud: *Traumdeutung*, 155.

me trifft das Gesetz der Wunscherfüllung zu, da in diesen Fällen »der peinliche Inhalt nur zur Verkleidung eines gewünschten dient«¹⁶ – beschämende Träume enthalten Freud zufolge stets Elemente, die einer Instanz des Seelenlebens peinlich sind, für eine andere hingegen eine Wunscherfüllung bedeuten. Die Einkleidung des schambesetzten Wunsches übernehmen die »Werkmeister«¹⁷ der Traumarbeit: Sie weben das »Gewand«¹⁸ des Traums, das es dem verbotenen Wunsch ermöglicht, sorgfältig »verkleidet[]«¹⁹ an der Zensur vorbeigeschleust zu werden. Die Aufgabe des Analytikers besteht nun darin, »die schwachen Stellen der Traumverkleidung«²⁰ zu erkennen, um den heimlichen Wunsch aus seinen entstellenden Hüllen zu befreien und ins Bewusstsein zu heben.

War in früheren Zeiten das Ich der Herr im Haus, wirkt und webt nun eine mysteriöse andere Instanz den Stoff, aus dem das Seelenleben besteht. Der Entthronung des vernunftbegabten Subjekts folgt die Investitur des Unbewussten, dessen fluktuierender Ungreifbarkeit Freud sich anzunähern versucht, indem er es in anschauliche Metaphern des Materiellen kleidet. Das Netz an Textilmotiven ist in der *Traumdeutung* jedoch so dicht gewoben, dass bisweilen der Eindruck entsteht, als hätten sich die Bilder längst von der bloßen Funktion einer Illustration wissenschaftlicher Thesen emanzipiert und eine eigene literarische Qualität entfaltet.²¹ Mit den Stoffen dominiert ein Bildfeld, das seit der Antike als poetologisches Reflexionsmedium fungiert und besonders im Poststrukturalismus zur Leitmetaphorik der literarischen Textproduktion aufsteigt.²² Folgt man den Metaphern, so ist Freuds Psychoanalyse eine Arbeit mit dem Stoff des Unbewussten, der als Traumgewand, Deckaffekt oder verkleideter Wunsch begegnet. Dieser Stoff ist nun jedoch keineswegs tote Materie, die mühelos entfernt werden kann, um die nackte Wahrheit zu enthüllen. Im Gegenteil erscheint er als eigenwillige, dynamische und handlungsmächtige Entität, die dem Versuch der Demaskierung und Enthüllung zumeist beträchtlichen Widerstand entgegensetzt.

Den affektiven Treibstoff für die Verkleidungsspiele des Unbewussten bildet die Scham. Diese stammt bereits etymologisch vom indogermanischen Verb *kem: ver-

16 Freud: *Traumdeutung*, 158.

17 Freud: *Traumdeutung*, 312.

18 Freud: *Traumdeutung*, 507.

19 Freud: *Traumdeutung*, 173.

20 Freud: *Traumdeutung*, 507.

21 Zur Literarizität von Freuds Texten und seinen Metaphern vgl. u.a. Walter Schönau: *Sigmund Freuds Prosa. Literarische Elemente seines Stils*. Gießen: Imago 2006; Eckart Goebel/Frauke Berndt (Hg.): *Handbuch Literatur und Psychoanalyse*. Berlin/Boston: de Gruyter 2017.

22 Vgl. u.a. Erika Greber: *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2002; Rooney: *Deconstruction and Weaving*; Uwe Steiner: *Verhüllungsgeschichten. Die Dichtung des Schleiers*. München: Fink 2006; Weissberg: *Ariadne's Thread*, 665–666.

hüllen ab und gilt in der psychoanalytischen Theorie als Affekt, der stets die Maskierung sucht – Arroganz, Verslossenheit, aber auch Schamlosigkeit können Léon Wurmser zufolge irreführende Verkleidungen sein, hinter denen sich in Wirklichkeit ein tiefgreifender Schamkonflikt verbirgt.²³ Neben Schmuck und Schutz bildet sie zudem ein Grundmotiv, weshalb Menschen sich kleiden.²⁴ Eine poetische Dimension des schamgetriebenen Verhüllungsbegehrens deutet sich in Freuds Vortrag *Der Dichter und das Phantasieren* an. Dort wird eine Analogie zwischen Dichtung und Tagträumen hergestellt. Während letztere üblicherweise schambesetzt seien und daher sorgfältig vor anderen verborgen würden, gelinge es dem Dichter, sie derart kunstvoll zu verhüllen, dass ästhetischer Genuss entstehe: »Der Dichter mildert den Charakter des egoistischen Tagtraumes durch Abänderungen und Verhüllungen und besticht uns durch rein formalen, d.h. ästhetischen Lustgewinn, den er uns in der Darstellung seiner Phantasien bietet.«²⁵ Auf diese Weise werde es den Rezipierenden möglich, die »eigenen Phantasien nunmehr [...] ohne Schämen zu genießen.«²⁶ Die »*Ars poetica*«²⁷ erscheint demnach als Kunst, ursprünglich schambesetzte Tagträume in das Gewebe des Textes zu hüllen und so zu einer Quelle der Lust umzugestalten.

Die ästhetische Kraft der Scham, die sich bei Freud nur andeutet, wird von Elfriede Jelinek weiter entfaltet. In ihrem Roman *Die Klavierspielerin* avanciert der verhüllungsfreudige Affekt zur poetisch produktiven Triebkraft des Erzählens. Wie gezeigt werden soll, lassen sich die Textilien in Jelineks Text auch als Reflexionsmedien psychoanalytischer Konzepte lesen. Sie lenken den Blick auf die eminente Bedeutung, die Stofflichkeit sowie Prozesse der Verhüllung und Demaskierung in der frühen Psychoanalyse spielen, werden gleichzeitig jedoch auch zu Trägern eines ästhetisch fruchtbaren Widerstands gegen den entlarvungswütigen Willen zum Wissen.

2. Textilien als Reflexionsmedien der Psychoanalyse in Elfriede Jelineks *Klavierspielerin*

Der skandalträchtige, vielfach für seine Drastik, Obszönität und Tabubrüche gescholtene Roman *Die Klavierspielerin* scheint auf den ersten Blick wenig mit Scham

23 Vgl. Wurmser: *Die Maske der Scham*.

24 Vgl. u.a. John Carl Flugel: *The Psychology of Clothes*. London: Hogarth Press 1950.

25 Sigmund Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*. In: Ders.: *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*. Frankfurt a.M. 42008, 31–40, hier 39f. Zur Analogisierung von Traum und literarischem Text in der Psychoanalyse vgl. Dominic Angeloch: *Die Beziehung zwischen Text und Leser. Grundlagen psychoanalytischen Lesens. Mit einer Lektüre von Flauberts »Éducation sentimentale«*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2014, 65–167.

26 Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*, 40.

27 Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*, 39.

gemein zu haben. Seine Autorin Elfriede Jelinek gilt als offensive, provokationsfreudige Entlarverin, deren Schreiben schonungslos die nackte Wahrheit über die Perversionen und pathologischen Abgründe der kapitalistisch deformierten Gesellschaft offenbart. Betrachtet man die Metaphern, mit denen die Forschungsliteratur Jelineks Werke charakterisiert, so fällt auf, dass sie vielfach dem Bildfeld der Enthüllung angehören: »Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität«,²⁸ die »Entschleierung von Gewalt«²⁹ sowie der Wunsch, »in Striptease-Analogie [...] das nackte Gerippe der Macht«³⁰ zu entblößen, gelten als Grundanliegen der österreichischen Nobelpreisträgerin. Der »nackte[n], unverhüllte[n] Bezeichnung«³¹ wird dabei eine politische Funktion zugeschrieben: Die gezielten »Schamverletzungen« besäßen ein »emanzipatorisch-kritische[s] Potenzial« und seien Teil von »Jelineks Agenda einer »kynisch-subversive[n] Irritation gesellschaftlicher Schamdressuren«.³²

In eigentümlichem Kontrast zu der Einstimmigkeit, mit der die Forschungsliteratur Entschleierung, Enthüllung und Entlarvung als Grundgesten des Jelinek'schen Schreibens charakterisiert, steht jedoch die eminente Bedeutung, die Textilien – der Inbegriff des Verhüllenden – in Leben und Werk der Autorin besitzen. Wie ein roter Faden zieht sich die Kleidermotivik durch ihre Texte und gewinnt immer wieder eine poetologische Signifikanz. So erwägt Jelinek in dem Essay *Ich möchte seicht sein!* eine Theateraufführung in Form einer

Modeschau, bei der die Frauen in ihren Kleidern Sätze sprechen. [...] Modeschau deswegen, weil man die Kleider auch allein vorschicken könnte. Weg mit den Menschen, die eine systematische Beziehung zu einer ersonnenen Figur herstellen könnten! Wie die Kleidung [...], die besitzt ja auch keine eigene Form, sie muß um den Menschen gegossen werden, der ihre Form IST.³³

-
- 28 Christa Gürtler: Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität. In: Dies. (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt a.M.: Neue Kritik 1990, 120–134.
- 29 Michael Fischer: *Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen »Die Liebhaberinnen« und »Die Klavierspielerin«*. St. Ingbert: Röhrig 1991, 67.
- 30 Günther Höfler: Sexualität und Macht in Elfriede Jelineks Prosa. In: *Modern Austrian Literature* 23/3,4 (1990), 99–110, hier 102.
- 31 Yasmin Hoffmann: *Die Klavierspielerin* oder »Eros absent«. In: Lydia Hartl (Hg.): *Die Ästhetik des Voyeur*. Heidelberg: Winter 2003, 109–117, hier 110.
- 32 Michael Heidgen: *Inszenierungen eines Affekts. Scham und ihre Konstruktion in der Literatur der Moderne*. Göttingen: v&r unipress 2014, 225. Überzeugend hat Swales gezeigt, dass die offensive Schamlosigkeit nur eine Oberflächenebene der *Klavierspielerin* charakterisiert, unter der eine subtilere, indirektere und ästhetisch elaborierte Schicht des Erzählens liegt. Erika Swales: Pathography as metaphor. Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*. In: *The Modern Language Review* 95/2 (April 2000), 437–449. An diese Beobachtung knüpft meine Lektüre an.
- 33 Elfriede Jelinek: Ich möchte seicht sein! In: Gürtler (Hg.): *Gegen den schönen Schein*, 150–161, hier 158. Zum »Objekt Kleid« als »zentrale[r] poetologische[r] Metapher« Jelineks vgl. Julia-

Eine Schlüsselrolle spielen Textilien auch in dem Roman *Die Klavierspielerin*.³⁴ Ohne der skizzierten Charakterisierung Jelineks als schamfeindlicher Entlarverin die Berechtigung absprechen zu wollen, richtet meine Lektüre ihr Augenmerk auf die gegenläufige Bewegung der Verhüllung, Maskierung und Verrätselung, die für Handlungsentwicklung und Poetologie des Romans gleichermaßen bedeutsam ist und aufs Engste mit dem Schamaffekt zusammenhängt.³⁵

Die Klavierspielerin schildert die unheilvollen symbiotischen Verstrickungen zwischen einer kleinbürgerlichen, autoritären Mutter und deren erwachsener Tochter. Von ihrer kontrollsüchtig alle Lebensbereiche überwachenden Mutter an der Entwicklung einer autonomen Persönlichkeit sowie einer befriedigenden Sexualität gehindert, zeigt die Klavierlehrerin Erika Kohut zunehmend masochistische Impulse und zerschneidet mit einer Rasierklinge ihren Genitalbereich. Die buchstäblich *verletzte Scham* begegnet jedoch nicht nur als Motiv auf der Handlungsebene, sondern kennzeichnet zugleich auch die Schreibweise des Romans, der die Schamgrenzen der Lesenden immer wieder brutal überschreitet.³⁶ In drastischer Detailtreue wer-

ne Vogel: »Ich möchte seicht sein.« Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks. In: Dies./Thomas Eder (Hg.): *Lob der Oberfläche. Zum Werk Elfriede Jelineks*. München: Fink 2010, 9–18, hier 14. Vgl. außerdem Uta Degner/Christa Gürtler: Mode als ästhetische Praxis. Zur poetologischen Relevanz von Kleiderfragen bei Elfriede Gerstl und Elfriede Jelinek. In: Christa Gürtler/Eva Hausbacher (Hg.): *Kleiderfragen. Mode und Kulturwissenschaft*. Bielefeld: transcript 2015, 97–116. Gegenüber biographistischen Lektüren der *Klavierspielerin* verweist Anja Meyer darauf, dass »[n]icht Selbstentblößung, sondern Distanzierung, [...] Verhüllung und Vergrößerung« Jelineks Schreibweise kennzeichnen. Dies.: *Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse. »Die Klavierspielerin« und »Lust« im printmedialen Diskurs*. Hildesheim: Olms 1994, 39, meine Hervorhebung.

34 Zu den Kleidern in der *Klavierspielerin* vgl. u.a. Annette Doll: *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*. Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1994, 78–85, Ortrun Niethammer/Annette Hülsenbeck: Literarische Kleiderbeschreibungen in Elfriede Jelineks *Klavierspielerin*, mit einem Blick auf Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Françoise Rétif/Josef Sonnleitner (Hg.): *Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, 89–106; Uta Degner: Die Klavierspielerin: Erika Kohut und der Wiener Aktionismus. In: Dies./Christa Gürtler (Hg.): *Elfriede Jelinek. Provokationen der Kunst*. Berlin/Boston: de Gruyter 2021, 111–132.

35 Wichtige Anknüpfungspunkte für meine Untersuchung der Scham in dem Roman bilden Alexandra Pontzen: *Beredete Scham – Zum Verhältnis von Sprache und weiblicher Sexualität im Werk von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz*. In: Bettina Gruber/Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, 21–40, Antje Schmidt: *Gesteigerte Scham durch Verhüllung und Abwehr in Elfriede Jelineks »Die Klavierspielerin«*. München: GRIN 2015 sowie Giuliano Lozzi: »Alles mein Wasser«. Sulla vergogna in alcune opere di Elfriede Jelinek. In: *archivi delle emozioni* 1/1 (2020), 121–136.

36 Zu Jelineks »Sprache der Gewalt« vgl. Beatrice Hanssen: *Elfriede Jelinek's Language of Violence*. In: *New German Critique* 68 (1996), 79–112. In ihrer Analyse von Erikas genitalen Selbstverletzungen verweist Claudia Öhlschläger auf die Doppelbedeutung des Wortes »Scham«,

den sadomasochistische Phantasien, voyeuristische Szenen und Vergewaltigungen geschildert.

Wie der Roman im Ganzen, so erscheint auch seine Protagonistin Erika, die regelmäßig Peep-Shows besucht und nachts in den Praterauen Paare beim Geschlechtsverkehr beobachtet, zunächst als Inbegriff der Schamlosigkeit.³⁷ Gegenüber diesem ersten Eindruck könnte man ihre offensive Schamlosigkeit, Arroganz und Spottsucht jedoch auch als Masken deuten, hinter denen sich ein »existentielles«, an Schlüsselstellen des Textes mit schmerzlicher Vehemenz hervorbrechendes Gefühl der Scham verbirgt.³⁸ Als sie sich schließlich in den Klavierschüler Walter Klemmer verliebt, schmilzt ihr schützender Panzer der Gefühlskälte und offenbart ein fragiles, verletzliches Selbst. Nachdem Klemmer auf ihre sexuellen Avancen mit Impotenz reagiert hat und daraufhin – vermutlich, um eigene Peinlichkeitsgefühle abzuwehren – kränkende Beleidigungen ausspricht, wird sie von einer vernichtenden Scham überflutet:

Erika lässt sich [...] ins leibwarme Bächlein der Scham hineingleiten wie in ein Bad, in das man vorsichtig eintaucht, weil das Wasser ziemlich dreckig ist. Sprudelnd steigt es an ihr empor. Schmutzige Schaumkronen der Beschämung, die toten Ratten des Versagens [...]. Es steigt und steigt. Es treibt höher. [...] Erika will seine tödende Hand niederfallen spüren, und die Scham legt sich ihr, ein riesiges Kissen, auf den Leib.³⁹

Während Erikas Scham an dieser Stelle gleichsam in unverhüllter Nacktheit anflutet, verbirgt sie sich im Großteil des Romans hinter vielfältigen Masken. Auf psychodynamischer Ebene bestehen diese in den bereits erwähnten Deckaffekten der Schamlosigkeit, Gefühlskälte und Verachtung.⁴⁰ Doch auch Erikas suchtartige Neigung, sich immer neue teure Kleider zu kaufen, könnte man als konkretistischen Ausdruck eines schamgetriebenen Verhüllungsbegehrens lesen.

Eine derartige psychoanalytische Deutung der Figur begibt sich freilich auf heikles Terrain: Allzu oft wurde *Die Klavierspielerin* wie eine pathologische Fallgeschichte – etwa über die Phänomene des Masochismus, der gestörten Mutter-

das den Affekt, aber auch das weibliche Geschlechtsorgan bezeichnen kann. Dies.: *Die unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*. Freiburg i.Br.: Rombach 1996, 159.

37 Jelinek selbst schreibt in einem Essay, Erika übe »Widerstand gegen das Schamgefühl.« Dies.: Schamgrenzen. Die gewöhnliche Gewalt der Hygiene. In: *konkursbuch 12* (1984), 137–139, hier 137f. Vgl. hierzu auch Lozzi: *Sulla vergogna*.

38 Vgl. Schmidt: *Gesteigerte Scham*.

39 Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg ⁴⁷2018, 294. Die Zitate werden im Folgenden direkt im Fließtext nachgewiesen.

40 Vgl. Schmidt: *Gesteigerte Scham*, 15–20.

Kind-Beziehung oder selbstverletzenden Verhaltens – rezipiert. Die Schwierigkeit, mit der eine psychoanalytisch orientierte Lektüre sich konfrontiert sieht, beschreibt Elizabeth Wright treffend: »Auf den ersten Blick bietet sich dieser Text [...] für eine psychoanalytische Lektüre gerade an, doch erweist er sich sodann solcher Lesart gegenüber als eigentümlich widerständig.«⁴¹ Diese Widerständigkeit hängt mit einem bestimmten Erzählverfahren zusammen, das Marlies Janz prägnant charakterisiert:

Die Pointe des erzählerischen Verfahrens von *Die Klavierspielerin* ist es geradezu, daß der Text gleichsam nichts mehr zu deuten übrig läßt, sondern selber die Psychoanalyse der Figuren ausspricht und sie zu deren Figurationen werden läßt. Die Figuren sind das ganz nach außen gekehrte Innere, sind Personifikationen und Inkarnationen von Phantasien und Phantasmen. Insofern läßt der Text einer psychoanalytischen Interpretation keinen Raum mehr bzw. eine solche Interpretation verdoppelt nur den Text, ohne ihm noch einen latenten Sinn abgewinnen zu können. Die eigentümliche Flächenhaftigkeit der Figuren beruht eben darauf, daß sie die ins Bild gesetzte, ganz zum Außen gewordene Deutung sind, bei der es nichts ›dahinter‹, keine ›Tiefe‹ mehr gibt.⁴²

Die Rede von der »eigentümliche[n] Flächenhaftigkeit« und dem »ganz nach außen gekehrte[n] Innere[n]« lässt unwillkürlich an Textilien denken. Seelische Konflikte sind nicht länger in einer Tiefenschicht des Unbewussten verborgen, sondern werden von den Figuren – gleichsam mit der Sichtbarkeit von Kleidern – zur Schau getragen. Im Motiv der Textilien verdichtet sich das intrikate, zwischen Anverwandlung und ironischer Travestie changierende Verhältnis des Romans zur Psychoanalyse.

Bereits in der Eingangsszene werden die Kleider zum Konfliktstoff, an dem sich heftige Kämpfe zwischen Mutter und Tochter entzünden. Nachdem die 38-jährige Klavierlehrerin später als sonst heimkehrt, wird sie von der als »Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person« bezeichneten Frau Kohut »[z]ur Rede und an die Wand« (5) gestellt. Nach einem gnadenlosen Verhör gesteht die Tochter schließlich, dass der Kauf eines Kleides die Verspätung veranlasste. Dieses Kleid, das die Handlung ins Rollen bringt, erscheint nun keineswegs nur als passives

41 Elizabeth Wright: Eine Ästhetik des Ekels. Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*. In: *Elfriede Jelinek. Text+Kritik* 117 (1993), 51–59, hier 51.

42 Marlies Janz: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995, 72. Zur Parodierung der Psychoanalyse in dem Roman vgl. außerdem Herrad Heselhaus: »Textile Schichten«. Elfriede Jelineks Bekenntnisse einer Klavierspielerin. In: Markus Heilmann/Thomas Wägenbaur (Hg.): *Im Bann der Zeichen. Die Angst vor Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, 89–101. Zur Flächenhaftigkeit der Jelinek'schen Figuren und der Verbindung zur Textilthematik vgl. Vogel: »Ich möchte seicht sein«.

Objekt, sondern vielmehr als lebendige, dynamische Materie, welche die Grenze zwischen Pflanzlichem und Menschlichem ebenso überschreitet wie die zwischen Natürlich-Organischem und künstlich Produziertem: Wenn Erika den mit »kohlkopfgroßen Mohnblumen« (11) bedruckten Stoff vor sich bewegt, ist ihr, »[a]ls fahre ein Frühlingswind hinein« (13).⁴³ Neben den naturhaften Attributen erhält das Kleid auch traditionell dem Menschen vorbehaltenen Eigenschaften des Denkens oder gezielten Handelns zugesprochen. So heißt es etwa: »Das Kleid ahnt noch nicht, daß es soeben jählings seine Karriere unterbrochen hat. Es wird unbenutzt abgeführt oder niemals ausgeführt« (13). Ähnlich anthropomorphisierend gestaltet sich die Beschreibung eines anderen »Konzertkleid[es]« von Erika, das »in seinen Falten noch die Hoffnung enthält, dereinst einem europäischen Spitzenstar auf dem Flügel zu gehören« (179). Die Textilien erscheinen damit gleichermaßen als Objekte wie als Subjekte des Wünschens. Auch werden sie zu Agenten der Verführung, deren Anziehungskraft stärker ist als die mütterlichen Verbote. So kann Erika »dem Reiz, den das Kleid im Geschäft auf sie ausübte« (13), nicht widerstehen – das Gewand hat derart »verlockend ausgesehen, bunt und geschmeidig« (6), dass sie sich über den Sparszwang und das Genussverbot der Mutter hinwegsetzt. Erst unter den ertötenden Blicken der zornigen Frau Kohut verwandelt sich das Kleid aus einem verführerischen, zum Widerstand animierenden Träger »geheim[e]r Wünsche« (13) in einen »schlafe[n] Lappen« (6) und eine »Kleiderleiche« (13).

Für die Mutter sind die Kleider »Indizien für Egoismus und Eigensinn« (179), Ausdruck einer »verflixte[n] Eitelkeit« (9) und zudem eine empörende Geldverschwendung. Neben diesen explizit verbalisierten Vorwürfen könnte es jedoch auch die Verhüllungsfunktion der Kleidung sein, die der nach restloser Kontrolle und Transparenz strebenden Frau Kohut Unbehagen bereitet. Als sie an einer späteren Stelle wiederum ungeduldig auf ihre Tochter wartet und sich misstrauisch fragt, weshalb diese nicht zur erwarteten Uhrzeit heimkehrt, öffnet sie Erikas Schrank und beginnt, deren Kleider mit einer Schere zu zerschneiden. Das Eindringen in den Schrank und das Zerreißen der verhüllenden Stoffe entspricht ihrer Weigerung, der Tochter eine Privatsphäre und einen Raum für Geheimnisse zu gewähren. Ironisch beschreibt die Erzählinstanz Erikas Zimmer als deren »eigenes Reich, wo sie schaltet und verwaltet wird. Es ist nur ein provisorisches Reich, denn die Mutter hat jederzeit freien Zutritt. Die Tür von Erikas Zimmer hat kein Schloß, und kein Kind hat Geheimnisse« (7).

Zu fragen wäre nun, ob Frau Kohut, die keinerlei Geheimnisse duldet und wie ein »Inquisitor« (5) den Geständnissen ihrer Tochter lauscht, womöglich eine Parodie jenes enthüllungswütigen Willens zum Wissen darstellt, den Michel Foucault der Psychoanalyse zuschreibt. Beichte, Inquisition und Psychoanalyse betrachtet

43 Zu dem Kleid vgl. auch die Analyse bei Niethammer/Hülsenbeck: *Literarische Kleidungsbeschreibungen*, 92f.

er bekanntlich als verschiedene Spielarten eines die gesamte abendländische Geschichte durchziehenden Geständniszwangs.⁴⁴ Ein lückenloses System des Überwachens und Strafens sowie des Geständniszwangs hat auch Frau Kohut errichtet, deren Haushalt Züge eines totalitären Regimes trägt. Wie in einem Panoptikum wird die Tochter unablässig beobachtet: »Am Ausguck sitzt die Mutter, kontrolliert, sucht, rechnet nach, zieht Konsequenzen, straft« (98).⁴⁵ Über ihre Neigung, minutiös das Innenleben Erikas zu durchleuchten, heißt es: »Die Mutter schraubt, immer ohne vorherige Anmeldung, IHREN Deckel ab, fährt selbstbewußt mit der Hand oben hinein, wühlt und stöbert« (27).

Ihr Drang, die ganze Wahrheit über die eigene Tochter zu wissen und sämtliche verhüllenden Textilien zu zerstören, erinnert an jenen Entlarvungsgestus, der oftmals der frühen Psychoanalyse zugesprochen wurde. So beschreibt Alfons Paquet den »Zug zum schonungslosen Zerreißen aller Schleier«⁴⁶ als Grundmoment der Behandlungstechnik Sigmund Freuds. Ein starkes Indiz, dass man die Mutter als Repräsentantin der Psychoanalyse – oder zumindest bestimmter Aspekte davon – deuten könnte, bildet ihr Name, den sie mit dem berühmten Psychoanalytiker Heinz Kohut teilt.⁴⁷

Neben dieser Namensgleichheit durchziehen den Roman zahlreiche weitere Anspielungen auf die Psychoanalyse. Dass gerade die Textilien zu Reflexionsmedien freudianischer Konzepte werden, zeigt besonders die Schilderung einer nächtlichen Rangelei, bei der Erika unter dem verrutschten Nachthemd der Mutter »für ganz kurze Dauer das bereits schütter gewordene Schamhaar« erblickt, welches diese »bislang strengstens unter Verschluss gehalten« hat (279f):

Erika hat ihre Mutter sinnvoll aufgedeckt, damit sie alles, aber auch alles betrachten kann. Die Mutter hat sich erfolglos dagegen verwahrt. [...] Die Tochter schleudert der Mutter ins Gesicht, was sie soeben erblickt hat. Die Mutter schweigt, um es ungeschehen zu machen. (279f.)

Man könnte die zitierte Passage nun als bloße literarische Einkleidung von Freuds Theorie der Weiblichkeit lesen, der zufolge Frauen ihren defekten Genitalbereich schamhaft hinter Haaren und Textilien verbergen. Demgegenüber hat Janz jedoch

44 Vgl. Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983.

45 Die panoptische Struktur der Kohut'schen Wohnung erwähnt auch Brent Holland in seiner an Foucault orientierten Romanlektüre. Ders.: *Fantasien in der dunklen Stadt. Raum- und Körperstrategien in Jelineks Die Klavierspielerin*. In: *Germanistische Mitteilungen* 63 (2006), 53–69, hier 65.

46 Alfons Paquet an Sigmund Freud, 26. Juli 1930. Zit. n. Blumenberg: *Die nackte Wahrheit*, 35.

47 Auf Heinz Kohut verweist auch Janz: *Elfriede Jelinek*, 71.

überzeugend die These vertreten, dass psychoanalytische Konzepte hier nicht affirmativ, sondern ironisch zitiert und dekonstruiert werden.⁴⁸ Gewissermaßen analysiert der Roman die Psychoanalyse und offenbart problematische Aspekte – etwa den unbedingten Willen zum Wissen oder misogynen Phantasien – im Unbewussten der Theorie.⁴⁹ Als Geste des Widerstands könnte nun auch die Scham gedeutet werden, die sich der Enthüllungswut entzieht und in ihrer Affinität zu Maske, Geheimnis und Rätsel eine ästhetische Kraft entfaltet.⁵⁰ Wenn Erikas heimlich gekauftes Sommerkleid als »Gedicht aus Stoff und Farben« (13) bezeichnet wird, ist es ein Objekt der schamhaften Rebellion gegen Frau Kohut, zugleich aber auch ein Reflektionsmedium des literarischen Textgewebes.⁵¹

Auf den ersten Blick gleicht die Erzählinstanz, welche die pathologischen Abgründe der Protagonistin nicht nur detailliert darstellt, sondern sie stets auch mit frühkindlichen Beziehungserfahrungen und traumatischen Kränkungen in Beziehung setzt, einem Sprachrohr psychoanalytischer Deutungen. Minutiös werden noch die intimsten Regungen Erikas protokolliert und interpretiert. Die Darstellung ist dabei jedoch wenig empathisch und diskret, sondern neigt vielmehr zu eben jener schamverletzenden Verhöhnung, die auch die Beziehung der Figuren zu ihren Mitmenschen prägt.⁵² Als Erika beginnt, sich aus Liebe zu Walter Klem-

-
- 48 Ebd., 80. Vgl. auch Claudia Öhlschläger: Spektakel des Geschlechts. Schaulust und Körperpolitik in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*. In: *kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 11 (1998), 113–129, hier 125.
- 49 Zu misogynen Phantasien im Unbewussten von Freuds Theorie vgl. – allerdings nicht bezogen auf Jelinek – Christa Rohde-Dachser: *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*. Frankfurt a.M.: Fischer 1997.
- 50 Zum ästhetischen Potential der Scham vgl. u.a. Hans-Thies Lehmann: Das Welttheater der Scham. Dreißig Annäherungen an den Entzug der Darstellung. In: *Merkur* 45/510,511 (1991), 824–839; Claudia Benthien: *Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800*. Köln u.a.: Böhlau 2011; Timothy Bewes: *The Event of Postcolonial Shame*. Princeton: Princeton University Press 2011; Agnieszka Komorowska: *Scham und Schrift. Strategien literarischer Subjektkonstitution bei Duras, Goldschmidt und Ernaux*. Heidelberg: Winter 2017; Gillian Bright: *Mimetic Shame. Fictions of the Self in Postcolonial Literature*, https://itspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/102861/3/Bright_Gillian_201811_PhD_thesis.pdf (01.10.2023); Geisenhanslüke: *Literatur und Scham*. Auf die Widerständigkeit und die poetische Kraft der Scham verweist u.a. Ulrich Greiner: *Schamverlust. Vom Wandel der Gefühlskultur*. Hamburg: Rowohlt 2014.
- 51 Eine Verknüpfung zwischen Texten und Textilien in der *Klavierspielerin* findet sich auch bei Niethammer/Hülsenbeck: *Literarische Kleidungsbeschreibungen*, 94. Heselhaus verbindet die Kleidungsthematik mit der hochgradigen Intertextualität des Romans: »Wie sehr die *Klavierspielerin* Text ist, aus papierenen Texten besteht, zeigt das im Roman verwendete Bild der ›textilen Schichten‹, die [...] den Körper der Klavierspielerin umhüllen. Nie kann der bloße Leib erreicht werden als Garant der Wahrheit des Subjekts.« Heselhaus: »*Textile Schichten*«, 96.
- 52 Vgl. Degner: *Erika Kohut und der Wiener Aktionismus*, 127.

mer mit schönen Kleidern und Accessoires zu schmücken, folgt die mitleidlose Schilderung:

Sie [...] freut sich auf unverhüllt werbende Blicke, die sie nicht erhält, und über-
sieht den unverhüllten Spott von Leuten, die Erika schon längst kennen und sich
über ihr verändertes Aussehen ernsthaft Gedanken machen. Erika ist lächerlich,
doch sie ist gut und stramm eingewickelt. [...] Zehn Schichten übereinander, die
Schutz gewähren und eine Lockung sind. (242)

Getreu der psychoanalytischen Theorie wird Erikas Kleidungsdrang hier einerseits auf das Bedürfnis nach Schutz, andererseits auf den Wunsch nach sexuell verführerischem Schmuck zurückgeführt.⁵³ Bei genauerer Hinsicht ist allerdings unklar, wann die Erzählinstanz eigene Ansichten zum Ausdruck bringt und wann sie lediglich zitiert.⁵⁴ So bleibt beispielsweise offen, wem sich das Urteil »Erika ist lächerlich« zuschreiben lässt. Teilt die Erzählinstanz hier ihren eigenen »unverhüllten Spott« mit oder gibt sie lediglich wieder, was die anderen Menschen über Erika denken? Auch in zahlreichen weiteren Passagen kann nicht sicher festgestellt werden, ob die Erzählinstanz eigene Überzeugungen artikuliert, die Gedanken bestimmter Figuren wiedergibt, psychoanalytische Theorien zitiert oder sich über sie lustig macht. Zu dieser Ungewissheit trägt wesentlich die Omnipräsenz der Ironie bei, die unentscheidbar werden lässt, was ernst und was parodistisch gemeint ist.⁵⁵

53 Vgl. Doll: *Mythos, Natur und Geschichte*, 80. Zu fragen wäre nun allerdings, ob sich Jelinek tatsächlich – wie Doll nahelegt – affirmativ auf die psychoanalytische Theorie der Kleidung bezieht oder ob die ostentativ ausgestellten Theorie-Versatzstücke nicht vielmehr einer Verkleidung gleichen, in welcher die Erzählinstanz bestimmte Topoi ironisch inszeniert.

54 Vgl. Alexandra Tacke: Die Klavierspielerin. In: Pia Janke (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, 95–102, hier 96.

55 Den Roman charakterisiert eine »ironie qui renverse, annule, tourne en dérision toute proposition. [...] L'ironie et l'incertitude du lieu d'énonciation nous condamnent sans cesse à l'inversion des propos, à l'oscillation entre les voix.« Susanne Böhmsch: Le sujet de l'abjection. Etude narrative sur l'instance narrative dans *Die Klavierspielerin* d'Elfriede Jelinek. In: *Cahiers d'Études Germaniques* 38/2 (2000), 135–145, hier 137 und 141. Auch Wright stellt treffend fest: »[...] während der Text die Pathologie seiner Figuren eindringlich zur Schau stellt, behindern seine Intertextualität und die ungewisse Erzählposition immer wieder die Festlegung des Standpunkts der Figur oder der Autorin, mit deren Hilfe der Leser auch seinen eigenen Fixpunkt finden könnte.« Dies.: *Eine Ästhetik des Ekels*, 52. Zur Ironie vgl. auch Uda Schestag: *Sprachspiel als Lebensform. Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks*. Bielefeld: Aisthesis 1997, 151–159. Das irritierende Spiel mit den Erzählperspektiven untersucht Claudia Benthien: Camouflage des Erzählens, Manipulation des Blicks. Zur narratologischen Kategorie der Perspektive am Beispiel von Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*. In: Gertrud Koch (Hg.): *Perspektive – Die Spaltung der Standpunkte. Zur Perspektive in Philosophie, Kunst und Recht*. Paderborn 2010, 87–105.

Den Brief, in dem Erika detailliert ihre sadomasochistischen Phantasien niedergeschrieben hat und den Klemmer laut vorliest, gleicht einer *mise en abyme*⁵⁶: So ähnelt die Irritation des Romanlesers der Reaktion Walter Klemmers, der Erika nach der Lektüre des Briefs zum »zwanzigste[n]« Mal fragt, »ob das ernst gemeint sei. Oder soll das ein schlechter Scherz sein?« (271). Eben diese Ambivalenz und Unauflösbarkeit unterscheidet *Die Klavierspielerin* fundamental von einer psychopathologischen Fallgeschichte⁵⁷ oder einer bloßen literarischen Einkleidung ideologiekritischer Thesen, als welche der Roman irrtümlicherweise oft gelesen wurde. Zu Beginn des Textes erfolgt eine polemische Charakterisierung jener Menschen, die »aus jedem Kunstwerk noch den letzten Rest herauspressen und allen lauthals erklären« (28) müssen. Wer »noch den letzten Rest [...] lauthals erklären« möchte, unterstellt damit, dass Kunstwerke einen einzigen, eindeutigen Sinn besitzen, der sich gleichsam aus der literarischen Hülle zerran und daraufhin erschöpfend verstehen und erklären lässt. Eine solche Sichtweise hat Susan Sontag in ihrem berühmten Essay *Against Interpretation* scharf kritisiert:

Die Interpretation im modernen Stil gräbt aus; und im Akt der Ausgrabung zerstört sie; sie gräbt sich ›hinter‹ den Text, gleichsam um den Untertext freizulegen, der für sie der eigentliche Text ist. Die meistgepriesenen und einflussreichsten modernen Lehren, die von Marx und Freud, laufen letztlich auf ein wohldurchdachtes hermeneutisches System hinaus, auf aggressive und pietätlose Interpretationstheorien. Alle wahrnehmbaren Phänomene werden, wie Freud sagt, als manifester Inhalt klassifiziert. Dieser manifeste Inhalt muß untersucht und beiseite geräumt werden, damit die wahre Bedeutung – der latente Inhalt – darunter sichtbar wird.⁵⁸

Wie ein solcher Interpretationsansatz die Textur eines Werkes nur als Oberfläche wahrnimmt, die es zu durchstoßen gilt, um zum Eigentlichen vorzudringen, so möchte Walter Klemmer Erika aller Hüllen berauben, damit er »das, was DARUNTER ist«, den »kleinen innersten Kern«, »endlich besitzen« (239) kann: »[D]ieser Mann hat den Drang, all den schwächlichen ungesunden Zierat zu zermalmen, weil er den letzten Rest Ursprünglichkeit, den die Frau sich zurückbehalten hat,

56 Oliver Jahraus: *Amour fou. Die Erzählung der Amour fou in Literatur, Oper, Film. Zum Verhältnis von Liebe, Diskurs und Gesellschaft im Zeichen ihrer sexuellen Infragestellung*. Tübingen/Basel: Francke 2004, 127.

57 Heselhaus hat herausgearbeitet, dass es in dem hochgradig intertextuellen Roman nicht um eine Fallgeschichte geht, sondern vielmehr »um den Umgang mit Texten, um die Nachwirkungen theoretischer und literarischer Sinnstiftungen, mit einem Wort um [...] Interpretation.« Dies.: »*Textile Schichten*«, 97. An Heselhaus' These, dass der Roman selbst das Thema der Interpretation reflektiert, knüpfen meine folgenden Überlegungen an.

58 Susan Sontag: *Gegen Interpretation*. In: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Deutsch von Mark W. Rien. München/Wien: Hanser 1980, 9–18, hier 12.

noch aus der Packung zu schütteln wünscht« (240). Sein Streben, »in sie einzu-
dringen« (244) und »das Rätsel Frau« (78) zu lösen, schreckt nicht einmal vor einer
Vergewaltigung zurück.

Mit einer Vergewaltigung vergleicht nun auch Susan Sontag die Enthüllungswut
der Interpreten: Das Werk Kafkas etwa sei »zum Opfer einer Massenvergewaltigung
durch nicht weniger als drei Armeen von Interpreten geworden«,⁵⁹ die es als soziale,
psychoanalytische oder religiöse Allegorie deuteten. Auch *Die Klavierspielerin* bildete
das Ziel ganzer Armeen von Interpret:innen, die den Roman mal als literarische Ein-
kleidung marxistischer Gesellschaftskritik, mal als Illustration psychoanalytischer
Theorien und mal als poetische Umsetzung von Roland Barthes' Projekt der Mythen-
destruktion verstanden. Zweifellos treffen alle dieser Analysen wichtige Aspekte des
Werks. Und doch widersetzt sich der Roman in letzter Instanz jeder vereindeuti-
genden Interpretation. Wie die Scham Erika dazu treibt, immer neue Kleider zu
kaufen und hinter schamlos wirkenden Deckaffekten einen Raum des Rätsels und
Geheimnisses vor aufdringlichen Blicken abzuschirmen, so entzieht sich der Text
durch das bewusste Verweilen an der Oberfläche, die ironischen Maskenspiele und
den antizipatorisch karikierten Deutungsfuror jedem Versuch, seine »eigentliche
Botschaft« zu entschleiern. Die maskierungsfreudige Scham avanciert in Jelineks
Klavierspielerin zur poetisch produktiven Geste des Widerstands, der Unverfügbar-
keit und des Insistierens auf dem Rätselcharakter der Kunst.⁶⁰ Schon für Freud war
Scham der Grund, weshalb bestimmte Wünsche nicht unzensiert ins Bewusstsein
dringen können, sondern der Einkleidung in das ebenso kreative wie enigmatische
»Gewand« des Traums bedürfen. Auf ähnliche Weise bildet die Scham bei Jelinek den
nackten narrativen Nukleus, um den sich das schillernde, allen Enthüllungsversu-
chen widerstrebende Gewebe des Textes legt.

59 Ebd., 13.

60 Zum »Rätselcharakter[]« der Kunst vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, 193. Die Widerständigkeit der Scham gegenüber der Vereindeutigung analysiert Claudia Öhlschläger: »Die Distanz bewohnen«. Zur Ethik der Scham bei Adalbert Stifter. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 53 (2009), 226–242. Aleida Assmann hat aufgezeigt, dass auch modernen Texten noch ein »widerständige[s] Geheimnis des Ästhetischen« zugeschrieben wird. Anders als in früheren Zeiten verstehe die Moderne den Text jedoch nicht länger als Schleier, den es zu lüften gelte, um eine dahinter liegende Wahrheit zu enthüllen – eine Auffassung, die insbesondere Roland Barthes bekanntlich scharf kritisierte. Vielmehr sei »[m]it der Wende zum Ästhetischen [...] das Geheimnis aus den semantischen Tiefenschichten in die Textur der Dichtung übergetreten, wo es sich als unablösbar und unlösbar zeigt.« Aleida Assmann: Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit. Esoterische Dichtungstheorien in der Neuzeit. In: Dies./ Jan Assmann (Hg.): *Archäologie der literarischen Kommunikation V: Schleier und Schwelle*. Bd. 1: *Geheimnis und Öffentlichkeit*. München: Fink 1997, 263–280, hier 276–278.

Nervous Twitching

Suspiria and the Ethics of the Real

Friederike Danebrock

Luca Guadagnino's 2018 re-envisioning of Dario Argento's 1977 horror classic *Suspiria* begins in an analyst's practice. The very first scenes of the film present what we might well imagine, stereotypically, as an everyday occurrence in the garden-variety hysteric's treatment: the (young, female) patient turns up without scheduled appointment, demanding the analyst's time despite the fact that another patient is sitting in the waiting room. She's in a rather frazzled state. Her narrative is incoherent, her voice breathless, her hair in disarray, she clings to bookshelves, jumpily withdraws into corners, writhes on the couch, and is gone as suddenly as she appeared.

Taking this scene as my cue, I would like to try and approach the significance of hysteria as a figure of ethical and political agency in contemporary psychoanalytical – more precisely, post-Lacanian – philosophy. Guadagnino's *Suspiria* not only stages hysteria as a form of ethico-political agency¹ but also moves beyond the predominantly discursive conception of such agency in post-Lacanian theory. In relying on and, simultaneously, critically scrutinising psychoanalysis as its frame of reference, *Suspiria* does not at all discard psychoanalysis as the 'subject-obsessed, solipsistic post-Kantian thought' that neomaterialism despises so much. Rather, it confirms the critical potential of post-Lacanian theory and yet challenges us to examine its material(ist) potential more closely.² I will therefore begin with the notion

1 Alenka Zupančič makes an important point concerning the problematic conflation of ethics and politics (cp. *Ontology and the Death Drive*. In: Russel Sbriglia/Slavoj Žižek (eds.): *Subject Lessons. Hegel, Lacan, and the Future of Materialism*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2020, 142–170, esp. 163). For reasons of space, however, I will allow for some terminological ambiguity throughout this text.

2 Arguably, the struggle over matter between psychoanalysis and neomaterialism is in itself something of a hysterical debate, where neomaterialism advances, quite like the "Master" of Lacan's respective discourse, self-assuredly in its claims (to break the spell of correlationism, the self-delusions of modernity, and so on) but without proper knowledge of its own desire, whereas psychoanalysis fills the role of "slave" and hysteric in the scenario who, knowing quite well what the master wants but also knowing that he does not, is put in the position of

of hysteria as insurrection in post-Lacanian theory, and include Guadagnino's film in a second step.

1. "In Praise of Hysteria"

Post-Lacanian theory casts the hysteric which we encounter at the very beginning of *Suspiria* as rebel more than as patient, emphasising the insurgent potential of this malady. Compare here as an initial example Dominik Finkelde's remark, in his text on *Excessive Subjectivity* as the seat of ethical agency, on the four Lacanian discourses:

Of these four discourses, the stability of political doxa can be particularly threatened by the third one, the 'discourse of the hysteric'. [...] In contradistinction to the other three discourses (that is, master, university, and analyst), the discourse of the hysteric is marked for Lacan by the guess or the presumption that the big Other, due to a concealed fundamental lack, is an impostor and that this has become obvious to the hysterical subject.³

Similarly, Slavoj Žižek elaborates "in praise of hysteria" that it "has to be comprehended in the complexity of its strategy, as a radically ambiguous protest against the Master's interpellation which simultaneously bears witness to the fact that the hysterical subject needs a Master, cannot do without a Master, so that there is no simple and direct way out".⁴ From this ambiguity, Žižek develops the potential of hysteria as follows:

on the one hand hysteria is secondary, [...] a rejection of the identity imposed on the subject by the predominant form of interpellation, a questioning of this identity ('Am I really what you're saying I am?'); at another, more fundamental level, however, hysteria is primary, it articulates the radical, constitutive uncertainty as to what, as an object, I am for the other; and the symbolic identity conferred on me via interpellation is a response, a way out of the deadlock of hysteria.⁵

quizzing neomaterialism about the goals it wants to attain, and why. (Compare also Jacques Lacan: *The Other Side of Psychoanalysis*. The Seminar of Jacques Lacan XVII. Edited by Jacques-Alain Miller. New York and London: W. W. Norton, 2007, 31f.)

3 Dominik Finkelde: *Excessive Subjectivity. Kant, Hegel, Lacan, and the Foundations of Ethics*. Translated by Deva Kemmis and Astrid Weigert. New York: Columbia University Press, 2017 [2015], 185.

4 Slavoj Žižek: *The Indivisible Remainder*. London and New York: Verso, 2007 [1996], 161, 163f.

5 Žižek: *Indivisible Remainder*, 164f.

In this scenario, hysteria's ultimate resistance lies in the fact that it refuses, together with any specific, symbolically imposed identity, the very idea of identity as such: the "apparent failure of interpellation" – "the fact that I, the subject, experience the innermost kernel of my being as something which is not 'merely that' (the materiality of rituals and apparatuses)" – is the "ultimate proof of its success, that is to say, of the fact that the 'effect-of-subject' really took place" and "the exemplary form of the imaginary distance towards the symbolic apparatus".⁶ This is an illusion that, of all people, the 'masquerading woman' is said to be best able to let go of – the point being that "this 'less' is 'more': [...] the status of the subject is feminine – that which eludes logical construction, the reef of impossibility at which symbolic construction fails, is precisely the subject *qua* S".⁷ A "woman knows that there is nothing beneath the mask" and "her strategy is precisely to preserve this 'nothing' of her freedom".⁸ In this scenario, the "aim of the psychoanalytic process" is this very renunciation of "phantasmic identity" such that what is left is the pure "void" of subjectivity.⁹

Ed Pluth criticises Žižek for the absoluteness of this negativity and insists that the point of analysis can just as well be a more substantial subject position. In a speculative explication of Lacan's concept of the 'act' – which is not just any action but a form of agency characterised, precisely, by the fact that it traverses established normalities – Ed Pluth defends the notion that "in Lacan's work there is a gesture, a tendency, toward thinking of a subject without an identity".¹⁰ The "end of analysis" appears, in his understanding, as a *creative* end as it can be seen "not as a mere repetition of the subject's origin, but a repetition that recreates, bringing about a new way for the subject to be in relation to signifiers, the Other, and the real".¹¹ Positioning himself against interpretations of the Lacanian act – arguably the properly political subject position immanent to psychoanalysis – that restrict it to instances of refusal, Pluth claims that he conceives of the subject of the act as one which "is not simply saying 'no' to something, but a more nuanced 'no ... but'".¹² This act of saying "no ... but" challenges "the code that organizes a particular, supposedly consistent Other", that is it does relate to an Other (using the signifiers this Other provides), but not in the function of a symbolic authority.¹³ This constitutes an understanding

6 Žižek: *Indivisible Remainder*, 166.

7 Žižek: *Indivisible Remainder*, 165. S being the point from which the hysteric speaks, cp. Jacques Lacan: *The Other Side of Psychoanalysis*. The Seminar of Jacques Lacan XVII. New York: W. W. Norton, 2007, e.g. 29.

8 Žižek: *Indivisible Remainder*, 163.

9 Žižek: *Indivisible Remainder*, 166.

10 Ed Pluth: *Signifiers and Acts. Freedom in Lacan's Theory of the Subject*. Albany: SUNY Press, 2007, 129.

11 Pluth: *Signifiers and Acts*, 132.

12 Pluth: *Signifiers and Acts*, 117.

13 Pluth: *Signifiers and Acts*, 136.

of protest (on the part of, for instance, the hysteric) which combines the negativity of refusal with a 'positive' affirmation – or, really, creation – of the protesting individual itself, though this individual in a certain sense isn't a (fully-formed) subject, and definitely doesn't have a recognised identity. Accordingly, Pluth argues ultimately that "the subject associated with Lacan's theory of the act is a subject that is negative yet nevertheless *consists in some way*".¹⁴

This debate points to a disagreement that, arguably, haunts post-Lacanian philosophy, as well as neighbouring fields of theory, in many instances. Lauren Berlant and Lee Edelman, co-authors of the dialogic *Sex, or the Unbearable*, remain in some opposition about this: Edelman refuses the notion that there could be, in the Lacanian sense, such a thing as a non-phantasmatic subjectivity. "I do invest in the fantasy, both personally and pedagogically, of breaking fantasy down," he clarifies, but

[n]ot because I believe that a life without fantasy is possible or desirable (how could it be desirable, after all, except by way of fantasy?) but rather because the reification of fantasy as reality [...] does violence both to those who reify themselves through attachment to it and to those made to figure the insistence of the Real that would rupture it from within. That rupture, for me, corresponds to [...] the imperative of politics as negativity, as dissent from the world as given.¹⁵

Berlant, in contrast, speculates that besides continuous dismantling and rebuilding, there is a chance of tangible affective reconfiguration:

Once one acknowledges that one has not lost one's grip but never had it firmly or could have it, ever, in love or any structuring relation, then metaphors of holding and hoarding can be affectively reinvested, reconsidered, displaced, distributed, and diluted [...]. Inducing transformative proximities like this is the task of politics and theory, as well as love. In so doing we are shifting our way of occupying negativity's hold on *us*.¹⁶

As one potential way out of this overall conundrum, and a compromise of sorts, post-Lacanian theory presents the notion of what might be called, for simplicity's sake, 'creative speech'. Finkelde explains how Lacan, opposing "the tendency to freeze the relationship between signifier and signified", identifies as the "true potentiality of excessive subjectivity" an "enunciative power", resulting from the very fact that language is 'never enough', and therefore always renewable. "Lacan, just like Heidegger,

14 Pluth: *Signifiers and Acts*, 116 (my emphasis).

15 Lauren Berlant/Lee Edelman: *Sex, or the Unbearable*. Durham and London: Duke University Press, 2014, 87f.

16 Berlant/Edelman: *Sex*, 82.

Agamben, and Badiou, attempts to uncover within language and especially within performative speech acts the paradoxical place of enunciation. He sees a way to tie language back to its enunciative power, which at its core lies in the unconscious, in psychoanalysis as philosophy and in psychoanalysis as therapeutic ethics”.¹⁷ Similarly, Pluth meditates on the act of punning as a form of speech that relegates the Other to its function as a mere repository of signifiers. And finally, Zupančič describes how “the placing of the subject at the level of enjoyment in talking enables the production of a new signifier [...]. This new signifier is the event proper, and it triggers a new subjectivization”.¹⁸

The subject of such “enjoyment” of language in “polysemic babble”¹⁹ is obviously not the disembodied, correlationist subject which neomaterialism suspects to be the limit of psychoanalytic thinking. Still, corporeality and matter, while on the one hand implicit in such creative speech as ethical agency, receive attention mostly as the “Real of ethics” in contemporary psychoanalytic philosophy. Žižek points out how the infamous ‘desire of the Other’ with which the hysteric struggles acquires a different quality depending on whether it is encountered as imaginary, symbolic, or real. From these three registers in which one can encounter the desire of the Other, Žižek derives three possible foundations of ethics: an “ethics of the Imaginary” (an ethics of the ‘common Good’), an “ethics of the Symbolic” (an ethics of the determinate law, morality), and an “ethics of the Real”, which is the ethics of the (Kantian) moral law as impenetrable and enigmatic.²⁰ Zupančič, in her *Ethics of the Real*, and inspired by Lacan’s reading of Paul Claudel’s early 20th century play *L’Otage*, takes a similar idea to its radical conclusion.²¹ The famous case of Antigone

17 Finkelde: *Excessive Subjectivity*, 211. In more detail, he explains: “Let us draw an initial conclusion: the themes of Lacan’s philosophy of language presented earlier, partially epistemological, partially language-philosophical, harbor a salvific dimension for psychoanalysis from which Lacan develops his ethics of excessive subjectivity and his theory of autonomal subjectivity to the law. For just as signifiers can catch up with themselves each time anew, so it is with the unconscious, according to Lacan. Since the unconscious is structured like a language, it also embodies a potentiality from which the subject, the ego, can be caught up from the indeterminacy of the linguistic structure of the unconscious each time anew. This implies that subjectivity is by definition excessive and carries politically dangerous yet also generatively positive consequences” (209f.).

18 Zupančič: *Ontology and the Death Drive*, 166; for further illustration, see the final chapter, “Object-Disoriented Ontology”, in her *What IS Sex?* (Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press 2017, in particular p. 138f.). Finkelde, Pluth, and Zupančič all take their cue from the Lacanian concept of a “new signifier” in his third seminar.

19 Zupančič: *Ontology*, 166.

20 Žižek: *Indivisible Remainder*, 168f.

21 Alenka Zupančič: *Ethics of the Real. Kant, Lacan*. London and New York: Verso 2000. Cp. the concluding chapter, “Thus ...”.

she frames as “classical ethics”, in which everything but one particular Cause is sacrificed – Antigone would rather die than tolerate the contamination of living with a moral principle that can never be manifested in its purity entirely. Claudel’s heroine Sygne de Coûfontaine’s less widely known story she reads as illustration of “modern ethics” because Sygne is forced to give up even the sacred Cause to which theretofore, she had sacrificed everything else – a process which reduces her to an abject state in the final scenes of the play, mortally wounded, her face contorted by a compulsive twitching.²² Antigone’s Cause remains, ultimately, untouched; her desire, in the psychoanalytical idiom, infinite and intact precisely in its non-fulfilment. Sygne, by contrast, when she is forced to see her principle through to its bitter end in actual practice and finite, corporeal existence, reveals only the latter’s insufficiency: drawn into the finite context, the infinite (desire, moral principle) appears as an “embarrassing” presence, such as Sygne’s nervous twitching, which reveals “a body which is not made in the measure of the infinite (of the jouissance) that inhabits it”. Sygne embodies “the Real of desire” as a “piece of meat”.²³ Thus “the Divine law and its sole support occupy the same level; the (Divine) law finds itself face to face with this convulsing flesh that refuses to disappear from the picture, effectively preventing a sublime splendour from appearing in its place”.²⁴ The opposition between what Zupančič terms “classical” and “modern ethics” comes down, also, to the opposition between a ‘clean death’ – which, precisely because it is ‘clean’, keeps corporeality at bay – and an abject remainder of twitching, mortal flesh.

With reference to this Real, incidentally, and its potential in the context of a psychoanalytic materialism, Zupančič clarifies in her more recent texts that while “the subject exists among objects”, it “exists there as the point that gives access to a possible objectivation of their inner antagonism”. Thus “the fine-sounding thesis about the ‘democracy of objects’ (all objects are ontologically the same, and all are equally worthy of our attention) could be seen as actually (and quite ‘subjectively’) obfuscating reality ‘such as it is’: antagonistic. The subject [...] thus efficiently masks its split” – the split, as may be added in the context at hand, which the hysteric occupies so insistently – “producing reality as neutral and non-problematic in itself (or at least untouchable in its problematic character)”. Against this, Zupančič suggests conceiving “of the subject as an existence/form of a certain difficulty (the Real), and as a ‘response’ to it”. This Real “is not accessible – in itself – in any way but via the

22 Sygne is dying, more precisely, because she shielded the husband she hates from a bullet fired by the man she really loves. The husband she hates blackmailed her into the marriage by threatening the man she loves, so that upon the first, straightforwardly heroic rejection of happiness follows a second rejection of far less sublime quality – protecting her husband simply because he is her husband, but not for any qualities that he or the marriage possesses.

23 Zupančič: *Ethics*, 258f.

24 Zupančič: *Ethics*, 234.

very figure of the subject”.²⁵ If “materialism is thinking which advances as thinking of contradictions”, then “this is what makes psychoanalysis a materialist theory (and practice)”, Zupančič says, and the “gist of Lacan’s materialism” is the suspicion that “neutrality itself is not neutral” (there is no such thing as neutrality outside of the subject’s fabrication of neutrality; nothing is in the sense of Lacanian materialism except contradiction, but contradiction is material).²⁶ The reason why Zupančič emphasises this notion of subjectivity as the ‘primary detour’ of reality is that it provides for her an important counterweight to the ontologisation of politics in neomaterialism, the danger of which she sees in abolishing the subject position from which we can demand justice – for objects or anyone else – in the first place: “there is no need for [...] an immediate attack of selflimiting modesty, inciting us to write on banners: ‘Down with the privileges of the subject! Down with its exceptional status!’ For in doing this we are jeopardizing – among many other things – precisely that political dimension of ontology which inspires this kind of democratic and egalitarian project”.²⁷

Thus two figures of the hysteric emerge from post-Lacanian philosophy: there is the hysteria of Antigone, whose death keeps her desire intact and whose hysteria is propositional/discursive in the sense that it takes place in the field of authoritative claims; and there is Sygne’s hysteria, whose nervous twitching points to an “ethics of the Real” as it showcases the *material* impossibility, the incapacity of matter, to realise desire. When post-Lacanian theory moves towards the notion of “new signifiers” and creative speech as (however momentary) ‘cure’, this cure arguably concerns the first vision more than the second; however sophisticated a ‘Lacanian materialism’ such as it is sketched by Zupančič may be, at the moment of ethical action, the role of matter or of the body beyond its function as obscure repository of “enunciative power” or as stumbling block for symbolic formation remains to some extent unclear. It is here that Guadagnino’s film can provide inspiration, as it directs our focus towards the somatic aspect of hysteria as ethical stance, suggesting that there might indeed just be such a thing as a practice of subjectivity beyond negation, and that this practice concerns more than the acts of speech, however “polysemic”. How so?

2. *Ach, Lacan!*

The hysteric patient that we encounter right at the very beginning of the film has, as it turns out, escaped from a place called the Markos Dance Academy. This academy,

25 Zupančič: *Ontology*, 161.

26 Zupančič: *Ontology*, 162, 160.

27 Zupančič: *Ontology*, 160f.

set in late 1970s Berlin, is envisioned as a progressive institution with a dark secret: beneath its sophisticated and avantgardistic exterior lurks a demonic presence, referenced as “Mother”, which apparently demands the young dancers’ life force in order to survive. In this basic setting, the 2018 film corresponds exactly to its 1977 predecessor; paying, likewise, obvious homage to Dario Argento’s iconic stylishness.²⁸ Argento’s film has been described as “deeply, powerfully loony, a triumph of execution over narrative, of mesmerizing images and sound”,²⁹ a description that possibly rings even truer for Guadagnino’s re-imagination, in comparison to which Argento’s plot and its affective charge appear, as a matter of fact, rather straightforward: in the 1977 version, a young dancer called Suzy Bannion is caught up in the snares of a “monstrous-feminine”, as Barbara Creed has famously termed it,³⁰ that is, a witches’ coven consisting of the school’s teachers, the head of which – Helena Markos – Suzy stabs in a final coming of age, after which she – now, as it were, ‘a free subject’ – escapes and the school goes up in flames. Matters are far more complicated in Guadagnino’s film. The villains – the so-called “matrons” – are more ambiguous in their intentions; central links in the cause-effect-chain of the film’s plot remain just out of reach; the dialogue often seems to precede or lag behind the events depicted on screen; and quite frequently, while the characters deliver their dialogue with dead seriousness, it is often hard to tell what *exactly* they are talking about. Guadagnino’s *Suspiria* is full of evocative signifiers that never properly reveal their referent; in its metonymical peculiarity, it makes far more ‘sense’ on the level of form and surface than it does on the level of plot and content.

One such ‘evocative signifier’ can be found in the historical context that is added to the film: the release year of Argento’s original, 1977, becomes a portentous historical signifier for Guadagnino’s homage as the film abounds with fragments of news reports concerning the kidnapping of the Landshut airplane or the death of the Stammheim prisoners and generally references to the activities of the *Rote Armee Fraktion* and the events of the German Autumn of 1977. In another addition, while there is a brief mention of a ‘psychiatrist’ in Argento’s film, this is in no way comparable to the omnipresence of psychoanalysis in the 2018 version, where the analyst Dr. Klemperer is one of the main characters and both the very beginning and the very end of the film are set in his rooms (and the reference is explicitly to Lacanian psychoanalysis: analyst Klemperer in one scene meets a neighbour in his yard who

28 Compare L. Andrew Cooper’s description of Argento’s work: “Even more disturbing than the extremity [of violence in his films] is that Argento makes the combination of carefully arranged details, from the sets’ colors and shadows to the cameras’ angles and movements, so fundamentally pretty” (*Dario Argento*. Urbana: University of Illinois Press, 2012, 1).

29 Maitland McDonagh: Back to School. In: *Film Comment*, 54.6, 2018, 20–21, 20.

30 Barbara Creed: *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. London and New York: Routledge, 2007 [1993].

says he is on his way “zur FU” [to the *Freie Universität Berlin*, that is] to hear a lecture by Jacques Lacan – which Klemperer comments with a dismissive “Ach, Lacan!”). And finally, where dance itself functions mostly as ornament in Argento, it takes ‘centre stage’ in Guadagnino’s film, which switches from the classical ballet that we only occasionally see the dancers practice in the 1977 version to a form of modern dance whose performance takes up entire scenes of Guadagnino’s film, and which the characters, in particular the Academy’s artistic director, a certain Madame Blanc, explicitly view as progressive political practice.

Guadagnino’s film thus acknowledges the political side of hysteria but also draws from its genealogy, which has been pushed into the background somewhat in the post-Lacanian interpretation of its ethico-political potential: taking the (in)famous ‘theatre of hysteria’ to the extremes of body horror, the 2018 version of *Suspiria* exploits the scenic potential of the hysterically twisted body, making the most of its spectacular appeal and leaning heavily on the cultural history of hysteria as hybrid of gynaecological disease, nervous condition, and unconscious disturbance as well as its ties to theatricality, dance, and figural art. It is interesting to see how the tics, twitches, and contortions that dominate the late 19th century clinical “Invention of Hysteria”³¹ re-emerge for instance in Zupančič’s analysis in the position of the “Real of ethics”, that is – following the ‘Lacanian ontology’ as outlined by Zupančič herself, as an “object-disoriented ontology”³² – as the manifestation of the inherent impossibility, the non-total nature of all ethics. In other instances, the body appears as under-thematised means to an end in Lacanian ethics, as it is ‘only’ considered in its capacity of producing speech. Where hysteria appears as ethical stance in contemporary psychoanalytical philosophy, its somatic component is of secondary relevance. In this regard, Guadagnino’s *Suspiria* presents us with an interesting combination: hysteria’s appeal as theatrical spectacle, one the one hand, and its – predominantly discursively legitimised – appreciation in post-Lacanian theory, on the other.

How is *Suspiria* a film about ethics? Beyond its explicit references to the problem of radical political action, *Suspiria* is a film about ethics precisely in the sense that it stages the problem of form itself, form in its relation to embodied human action. What is particularly vexing about the film’s ethical inflection is that it remains, in a certain sense, a surface phenomenon – a series of insistent, yet unsubstantiated gestures. More often than not, we follow the character’s moral debates without actually being able to tell what they are *about*, even while a strong sense persists that these debates do have a subject. The discussions between director Blanc and her new

31 Georges Didi-Huberman’s *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière* (published in French in 1982) remains an impressive resource on the cultural history of hysteria as visual spectacle (Translated by Alisa Hartz. Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press, 2003).

32 See footnote 18.

principal dancer Suzy are a case in point. Debating the fine points of the choreography, Blanc admonishes Suzy, whose jumps aren't energetic enough: "Are you so happy to be stuck to the earth?" Suzy, opposing her teacher's instruction, explains:

At this point, the jumps are opposing the pull of the structure, but it's too soon for that, don't you think? The floor work is keeping the other dancers pushed down. So this [she demonstrates a new movement consisting, basically, in her writhing on the floor], this could echo that on a slightly higher point of elevation. If I stay close to the ground now, and go straight into the jumps where you have them later, then that's more to the point. The resistance is more emphatic. Right?

Blanc, however, insists on the jumps that Suzy is struggling with: "I don't know how aware you are of what times we lived through here 40 years ago, out of which this piece was made. We learned at great cost through those years the value of the balance of things. Every arrow that flies feels the pull of the earth, but we must aim upwards. We need to get you in the air".³³

There is a decided overhang of signifying gestures in this exchange. While Blanc's provocative question ("are you so happy to be stuck to the earth") does make concrete sense in the context at hand, the metaphorical flourish with which it is delivered points insistently towards a more obscure and deeper meaning that cannot readily be identified. Similarly, Suzy's objection is full of abstract considerations that stand in contrast to her languid movements. Blanc's reply, finally, puts the entire activity in a historical context, evoking the entire habitus of politically conscious art but hardly serving to clarify in any more trivial sense what exactly the atrocities of the Nazi regime have to do with jumping and the trajectory of arrows. There is, thus, an absolute emphasis on the abstract, formal side, which progresses and flourishes almost metonymically as the film proceeds without, however, producing much of a tangible meaning or content in the process.

So while in one sense, an insistence on "*la vraie chose*"³⁴ is omnipresent in the film, this insistence is coupled with an equally persistent blurriness as to what this "*chose*" might actually be. The 'rightness' is put forward, but the 'thing' remains shrouded. Form is emphasised, but content remains conspicuously out of reach. Form without or rather, apart from content is, of course, an old problem in moral philosophy. Zupančič, in the course of her in-depth discussion of Kantian ethics through the psychoanalytic lense, speaks of "a 'hole beyond the moral law', the absence of a moral exemplar which could guarantee the morality of our acts".³⁵ "The phrase 'So act that...' of the categorical imperative is not the answer to the question 'What should I do?'"

33 *Suspiria*. Directed by Luca Guadagnino. Starring Tilda Swinton, Dakota Johnson, Mia Goth. K Period Media et al., 2018, 01:12:30–15:22.

34 *Suspiria*, 00:20:18.

35 Zupančič: *Ethics*, 234.

but, rather, to the question ‘How do I do it?’ – a question in which the ‘it’ remains an enigma”.³⁶ This constellation is mirrored in the film: the “*chose*”, the cause or *Sache*, is never given; its rightness is constantly emphasised.

When Zupančič speaks of “a form which is [...] not so much an empty form as a form ‘outside’ content” (17), she describes an excess of form that, coincidentally, we find in the film’s immense and conscious stylishness as well: the Academy full of mirrored rooms, floral silk robes, dramatic staircases, sophisticated interiors; the almost geometric choreographies; the elaborate filmic techniques employed to make the story into a horrible-yet-beautiful *Gesamtkunstwerk*, down to the exaggerated, rhythmic panting sounds which punctuate its soundtrack (which is provided by none other than Radiohead’s Thom Yorke). The production design is executed with an almost fetishistic attention to architectural detail and interior design, from the pleasingly cluttered analyst’s office with its scuffed velvet armchairs to the glamorous art déco decoration of Madame Blanc’s private quarters. Even the matron/witches’ weapon of choice – a kind of meat hook, but stylised into a slender metal object that looks rather like an eccentric piece of jewellery – is beautiful to look at. Overall, the film is, to appropriate a funny little phrase from Lacan, “immensely satisfying from an ornamental point of view”.³⁷ In its curious mix of moral debate, political activism, pagan cult practice, and body horror, *form* starts to appear in all its eccentricity, which of necessity jars with what it frames: the abstract moral overhang with the almost prosaic activity of moving limbs to and fro; the idealistic aspirations with the sour aftertaste of politically motivated suicide.

Where form becomes eccentric, however (“outside content”), is it still formal in the strict sense? Where content is entirely out of the question, one might well argue, we can only approach form in its materiality; that is to say, there is a point of depletion beyond which the matter-form-dualism dissolves and form becomes a material circumstance – a process which we witness precisely with Guadagnino’s remake, where the plot of Argento’s film becomes secondary and instead visual appearance, its ‘aesthetic’,³⁸ becomes the whole point of the film. In one of the film’s key scenes, *Suspiria* zooms in on precisely this tipping point where pure form is matter, is-as-matter, and vice versa; pointing to a close but entirely disharmonious link between the two. After about the first half hour of the film, Suzy is shown to join her first official rehearsal. Another dancer, Olga, is at this point designated to take over

36 Zupančič: *Ethics*, 163.

37 Jacques Lacan: *The Ethics of Psychoanalysis 1959–1960*. The Seminar of Jacques Lacan VII. Edited by Jacques-Alain Miller. Translated by Dennis Porter. New York and London: W. W. Norton, 1997, 114.

38 Quite in the sense that the term is used in popular culture today (compare the telling title, for instance, of Sarah Spellings’ *Vogue* piece, ‘Do I Have an Aesthetic?’: <https://www.vogue.com/article/do-i-have-an-aesthetic> (29.06.2023)).

the lead role; however, she is overwhelmed with Patricia's disappearance and suspicious towards the company's leaders. Olga runs off and Suzy volunteers to step in. While Suzy begins to dance, Olga is lured, presumably by witchcraft, into a smaller rehearsal room and subjected to intense – but apparently kinetic: no one else is visible on screen – physical mutilation. Olga's initial attempt to escape from the building is thwarted because she is blinded by tears which, rather than genuine expression of personal grief, appear ambivalently either as indication of her bewitchment or as hysteric symptom (it's easy enough to imagine a Freudian case study in which a woman is haunted by the onset of 'involuntary crying fits' ...). The scene then consists of two parallel sequences of twisting limbs between which the perspective switches back and forth: on the one hand, Suzy's body twisting in dance, on the other, Olga's body twisted in slaughter. Olga's body is contorted like a puppet's at unnatural angles until she is reduced to a wheezing bundle of extremities lying on the floor, saliva dripping from her mouth. Suzy ends the sequence, not unsimilarly, dizzy and nauseous, crouching down on the floor, as well.

The harshness with which the film juxtaposes scenes of dance and scenes of physical mutilation in this cross-cut sequence is conspicuous. In addition to making a rather obvious point about the demanding regimes of professional dance, it stages a conflicted equivalence of form and matter: where dance is (the same as) torture, the abstract forms of modern dance in a piece with a complicated message that few people really understand appear, in their mirror image, as base and shapeless matter. Where form is removed entirely from content, it takes on all the qualities of matter. Interestingly, Olga's wheezing body corresponds exactly to Sygne de Coûtfontaine's in Zupančič's analysis: almost-dead-but-still-twitching, it indicates the "Real of ethics" precisely in the sense that what is shown to result from somebody being a brave Lacanian subject and 'not giving up on their desire' (Mme. Blanc keeps pushing Suzy to jump higher and higher) is "the Real of desire" as a "piece of meat" so that "the (Divine) law finds itself face to face with this convulsing flesh that refuses to disappear from the picture, effectively preventing a sublime splendour from appearing in its place".

But what is not explicitly addressed by Zupančič in this kind of scenario is its affective quality, the impression it transmits – and, in the case of *Suspiria*, arguably evokes in many a viewer – of utter unbearability. The equation-without-identification – of dance with torture, of pure form with mere matter – has the effect of ascribing to the forms of dance in *Suspiria* an absolutely intolerable quality. One of the (many, and deliberately varied) characterisations for the "unbearable" that Berlant and Edelman give is that of an "otherness that permits no relation despite our best efforts to construct one".³⁹ Unbearability can arise from an encounter in which one element meets another which it can, under no circumstances, integrate and which

39 Berlant/Edelman: *Sex*, 98.

it cannot confront without pain, discomfort, or damage. In Berlant and Edelman's text, "unbearability" receives an unashamedly subjective interpretation, in the sense that the concept of unbearability is never removed from the domain of personal feeling; throughout, it retains the meaning of 'what I cannot stand' (though 'I', obviously, hardly refers to the subject as a stable unit, or even a unit at all: "the unbearable names what cannot be borne by the subjects *we think we are*"⁴⁰). Importantly though, in Berlant and Edelman's account, this negativity – this non-relation or non-integration – is a source of non-sovereignty, as it troubles "any totality or fixity of identity"⁴¹ and thus disturbs "the hold on our affects of the metaphors of holding and hoarding".⁴² It allows no subsumption, thus "holding" or bearing of disparate elements under one and the same term, even while these elements may find themselves in the same place – as do the forms and the matter of dance in *Suspiria*. Through this *unreconciled coexistence*, a negative space emerges which none of the parties involved can claim for their own.

This suggests another way to, as it were, 'get behind' identity which requires no such thing as a 'flat ontology' or material-semiotic entanglement or, for that matter, micropolitical becoming. Indeed, the latter are idea(l)s that are contradicted in *Suspiria*'s dance/torture-equation, which addresses both matter and form ('material' and 'semiotic') urgently and simultaneously, but never imagines them as in any way harmoniously or organically connected; there is, to put it in new materialist terms, no such thing as an intra-action⁴³ of form, or thought, and matter – quite the opposite, in fact. The negativity of Berlant and Edelman's notion of unbearability avoids the short-circuit that Zupančič warns against, due to which, in getting rid of an idiosyncratic and asymmetric subject position, we lose the position from which change appears as a necessity, in the first place.

The question remains at this point, however, whether this negative, non-sovereign space of unbearability can at all be, if not occupied then in some sense *inhabited*, or whether it can't. As indicated above, Berlant and Edelman are, for the most part, of two minds on the matter. Inheriting the Lacanian link between ethics and impossibility (which Lacan, in turn, frames as the Kantian inheritance of psychoanalysis), post-Lacanian theory for the most part hesitates, regarding an affirmative take on subjectivity, to advance beyond the idea of creative speech – and the "enjoyment" ascribed to this speech remains conspicuously secondary. *Suspiria*, however, combines the physical aspect of hysteria with the idea of conceptual protest and thus anchors the insurgent potential that psychoanalysis sees in the

40 Berlant/Edelman: *Sex*, 121 (my emphasis).

41 Berlant/Edelman: *Sex*, viif.

42 Berlant/Edelman: *Sex*, 83.

43 Cp. Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway*. Durham and London: Duke University Press, 2007.

hysteric's *discourse* in her *somatic existence*, which thus is raised from the status of facilitator to the status of, at the least, co-conspirator.⁴⁴

3. Keep dancing – it's beautiful...

The psychoanalytic critique takes offence at the circumstance that the political horizon of new materialism remains one of recognition and thus, ultimately, phantasmatic. The reverse issue that can be taken, however, with the psychoanalytic emphasis on Lacan's "new signifier" is not only that it remains discursive, but that it puts this new signifier so far out of reach. Finkelde, for instance, conceives of ethics as dependent on individual acts of "excessive subjectivity", that is, un-normalisable acts which break with the currently instigated system of "explicable and justifiable actions"⁴⁵ but later on reveal themselves as the puzzle pieces of a new normative order. They have an inherent futurity – demanding me to act now as a subject that I not yet am, nor do yet know – and have the paradoxical (or should we say, monstrous?) quality of pushing ethics in the direction of what ethics cannot be: personal, un-reasonable, partial and thus radically un-objective ("Excessive subjectivity, being predicated upon a noncoincidence of prevailing norms with the unintelligible certainty of personal morality, cannot be negotiated through any power of judgment"⁴⁶). Such ethical acts of excessive subjectivity draw into the domain of the as-yet-existing what this as-yet-existing cannot yet sustain or process or know a correlative for ("it is precisely because of this, its impenetrability by reason, that excessive subjectivity is capable of realizing a utopian potentiality that lies *outside both reality and possibility*"⁴⁷). Here, Finkelde tries to conceive of a form of agency that, as it were, breaks open the Subject position (with a capital S) through, paradoxically, its own subjectivity. Precisely because of this, however, there is a miraculous quality that arguably surrounds ethical agency in Finkelde's account, where "excessive subjectivity" more or less appears as something (to put it in the words of a famously morally troubled person) 'devoutly to be wished' which inside the domain of personal, somatic existence can only figure as something external, random, and event-like (or, possibly, divine). Finkelde, explaining in the Kantian idiom why the ethical subject must exceed herself, says:

44 Didi-Huberman's point on the partial complicity and partial agency of hysteric patients in Charcot's clinic promises an interesting line of inquiry in this regard.

45 Finkelde: *Excessive Subjectivity*, 5.

46 Finkelde: *Excessive Subjectivity*, 12.

47 Finkelde: *Excessive Subjectivity*, 12 (my emphasis).

one could describe the difficulty, or, better, impossibility, of this step as follows: For man to strip himself of pathologies of his essence and his character requires of him a superhuman effort [...], since these pathologies – his interests, his inclinations, his understanding of neurotic happiness *dependent on his life-world anchored in the big Other* – are precisely that which the subject is.⁴⁸

Can such excessiveness possibly be given an, as it were, more ‘quotidian’ and practical expression – one less dependent on miracle, exceptionality, ‘greatness’ or even plain chance? The Lacanian act, as Pluth argues, reveals the Other of the act precisely as the hysteric’s Other, that is, an Other that the subject has stopped placing her trust in, and whose legitimacy she has begun to doubt: “something of the Other is used in them [in acts, that is], without that Other being posited as a subject-supposed-to-know”.⁴⁹ The finale of *Suspiria* can be read in precisely the terms of such agency. But while in one sense it retains the miraculous quality that surrounds the subject of the act in Finkelde’s account – the film’s protagonist acquires, in the final scenes, the qualities of a female messiah – it grounds this miraculous quality – at its other end, as it were – quite firmly in somatic existence. In that sense, the fact that the hysteric occupies the position of the subject as split is manifested more provocatively in Guadagnino’s film than it is in post-Lacanian philosophy – not ‘only’ as a discursive demand, but as a literal incorporation and embodiment.

Hyperbolising the spectacle of nervous convulsions and the trope of hysteria as ‘disease of the womb’, the finale of *Suspiria*, taking place in a secret crypt- or chapel-like room at the Academy, is a lengthy sequence of naked bodies writhing in synchronicity in blood-drenched twilight. This scene of Suzy’s (the final girl’s) sudden arrival – which receives its quality of miraculous deliverance not least because the causality of her appearing in the doorway can’t quite be established, hovering between witchcraft, intuition, and sheer randomness – is a half Sadean, half Wagnerian tableau of naked women performing a choreographic arrangement and a choral chant before a wheezing half-human figure whose skin is hanging in oily, greyish folds – Mother Markos, as it appears. Katatonic dancers are being disemboweled and a sobbing Dr. Klemperer is lying nearby, crying: “*Ich bin nicht schuldig. Ich bin unschuldig. Ich kann mich an alles erinnern. Ich bin unschuldig!*” As the violent, bewildering sequence unfolds, it rather acquires the quality of performance art; with naked and bloodied bodies moving around in a rhythmic, but rather senseless fashion. Suzy, who looks on for a while, then addresses Mother Markos: “I’m ready, Madame,” and adds, towards Madame Blanc: “You look afraid” – indicating, clearly, that she herself is not. “There will be nothing of you left inside,” Mother Markos warns Suzy. “Only

48 Finkelde: *Excessive Subjectivity*, 215.

49 Pluth: *Signifiers and Acts*, 128.

space for me". But Suzy, it is suggested, knows what she's doing, and is doing it voluntarily: "I came here for this. You've all waited long enough".

Then, however, she apparently – though it remains entirely unclear how – changes the direction in which the ritual is going. To the evident horror of those present, but to Suzy's evident delight, a slim and shrouded dark figure, blurry in the red twilight – possibly an incarnation of death in a long modernist dancer's gown –, walks up a staircase at the other end of the room and apparently chokes several of the women present with a kiss, including Mother Markos. Suzy reveals herself as being the "Mother Suspiriorum" to which, as it turns out, Markos herself has been "anointed" ("I am she") and contemplates the shrouded dark figure's killing spree with an ecstatic expression, laying both hands on her heart, then drawing open the flesh of her chest, whispering: "I am the Mother". The further the scene progresses, the more the action recedes into twilight and the more hallucinatory and dream-like the sequence becomes; individuals seem to be in several places at once, speech is uttered not in dialogue but breathy voice-over addressed to no one in particular. "What do you ask?" Suzy says softly, and several dancers say, "To die. Mother, we're so tired", a wish which Suzy appears to grant. "Keep dancing," she tells the remaining group, "it's beautiful. It's beautiful. It's beautiful". The scene ends in a dark red fog, with naked dancers spinning around Suzy standing in the middle, raising her arms towards the ceiling.⁵⁰ The next thing we see, in an abrupt cut, is a dishevelled Dr. Klemperer being led out of the building into a grey winter night by an attentive matron who tells him to be careful with the steps, puts his glasses back on his face and accompanies him to the street, singing a lullaby.

Suzy's enraptured sigh ("keep dancing, it's beautiful") directly contradicts Blanc's earlier directorial credo (which echoes a common sentiment of post-holocaust cultural critique) that "there's two things that dance can't be anymore – beautiful and cheerful"; indicating a programmatic change or the reversal of a maxim of action. This reversal, however, contains no identifiable discursive demand, and the *jouissance* that it evidently implies is not one of speaking (but of dancing). Suzy naming herself Mother Suspiriorum is a sudden cut, something that we cannot see coming and that has no organic or even causal connections to the rest of events. She doesn't transform so much as, while in some sense remaining herself (symbolised by the fact that nothing about her appearance changes), converting, as it seems decisionistically, into somebody else entirely and suddenly. Her behaviour thus, rather than downplaying intentional subjectivity, exaggerates it to the point of dissolution and takes the subjective to the point where it becomes impersonal, where to act intentionally is equivalent to acting *as somebody else*.

In Pluth's reading of the Lacanian act, rather than dis-acknowledging the symbolic entirely, the relation between individual and symbolic order is in the act re-

50 *Suspiria*, 02:03:00–02:15:47.

formulated from one of appellation and dependence into one of use and creativity. Suzy's conversion, in the finale of the film, certainly fulfils the criteria for such a separative, emancipatory act: her declaration, "I am she" – though evidently effective – is, in terms of plot, neither wholly explicable nor explanatory (there has only been a brief mention of "Mother Suspiriorum" earlier in the film). In that sense, Suzy's act in *Suspiria's* final act confirms Finkelde's trust that "[n]ew performances of creative autonomy allow for something heretical to happen at the back the universal".⁵¹

In spite of all the emphasis he puts on parasitic acts of speech, Ed Pluth also claims: "I am inclined to portray Lacan's subject in terms of a positive or *incarnate* negativity, or as a negativity with a positive insistence. This is precisely what the notion of the act calls our attention to".⁵² Likewise, Finkelde's "excessive subjectivity" is necessarily – under-acknowledged as this circumstance may remain – somatic: when Rosa Parks, who Finkelde keeps referring to as sample case, refuses to give up her seat on the bus for a white person, she inevitably does so as living, breathing individual; and the future normative claim implicit in her act – what, *in the present*, has the quality that it *will be* seen as justice – is inextricable from her physical agency, from the fact that her body does not lose contact with the seat. In correspondence with this subliminal acknowledgment of somatic potential, the bodies that remain and "keep dancing" in *Supiria's* finale, wounded as they are, are no "pieces of meat" (Zupančič) beyond all sublimation. Neither does Suzy's "act" substitute the unbearable identification/contradiction in the rehearsal scene with something like the 'clean death' of Antigone – or, alternatively, with a harmonious metabolism of symbolic and somatic existence. These bodies, wounded as they are – most strikingly, in Suzy's self-inflicted chest wound – are marked by the very realisation of desire; and yet they are able to contain, in Finkelde's words, "a new choice of phantasm".⁵³

Finkelde's wording is interesting here: in proclaiming a "new choice of phantasm", he implicitly allows for an 'ethics of the Imaginary' quite different from what

51 Finkelde: *Excessive Subjectivity*, 199 (my emphasis).

52 Pluth: *Signifiers and Acts*, 137 (my emphasis).

53 Finkelde: *Excessive Subjectivity*, 17. Silvia Federici has put forward the argument that dance, as corporeal practice, can provide a counterweight against the neoliberally conditioned self-alienation of bodies, where bodies imagined as "disaggregated [...] conglomerate[s] of cells and genes" are "unconcerned with [...] the good of the body as a whole". "Inevitably, if we internalize this view, we do not taste good to ourselves". In Federici's understanding, bodies function as the outward-oriented grounds of socio-ecological connection but likewise as the circumference of interiority and personal existence and therefore as "limit on exploitation" and means of resistance (*Beyond the Periphery of the Skin. Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism*. Oakland: PM Press, 2020, 122f., 119).

Žižek imagines under the term (as an ‘ethics of the common Good’). If the act of autonomy that stands at the end of analysis takes, as Pluth’s “no ... but” suggests, the form of a parasitical political practice that is, at the same time, affirmative or realising, then the subject of this act does not just expose the (in)famous lack in the Other but *creates* (whether in its stead, or in another place entirely) at least the *image* of another order of things.⁵⁴ Crucially, of course, this ‘other Other’ cannot be of the same kind as the Other that is lacking, but neither must it turn into the fullness of a new ideology. It demands, possibly, a kind of ‘subject with a lower-case s’ that is as much a living creature as a thinking being – it thus demands precisely the “rethinking of subjectivity *in nature*” new materialism says should “start immediately”,⁵⁵ though possibly not quite in the sense that mainstream new materialism has in mind. Potentially, rather, this ‘lower-case subject’ is the creature of a “second nature” such as Thomas Khurana sketches in his re-examination of the nature-freedom-relation in idealist philosophy, an individual whose “*praktisches Selbstverständnis*”⁵⁶ is one that takes its being stretched, possibly even torn, between nature and law (matter and form, natural life and moral freedom) as its energetic foundation. Viable political existence is thus based on the transfer of natural life into a practical life that *real-ises* this nature in an evolving, changeable fashion. Any “new phantasm” that is “chosen” in this scenario demands its practical liveability and is thus informed by – though it will never be the same as – somatic existence.⁵⁷ A speculative ‘ethics of the Imaginary’ in this sense neither – as only a vulgar form of idealism would, as Khurana’s book argues at length – disregards nor disciplines ‘natural life’; but neither is it about the recognition and liberation of ‘natural life’ to the purpose of disciplining ‘the ego’ (as one might take from the rhetorics of new materialism). Rather, it is about the paradoxical act of seizing what cannot be mastered – which amounts to a creative practice, or, possibly, more precisely: a creative labour.

-
- 54 In another instance, Berlant has remarked – “*Pace Žižek*” – that “the energy that generates this sustaining commitment to the work of undoing a world while making one *requires* fantasy to motor programs of action [...]. It requires a surrealist affectsphere to counter the one that already exists” (*Cruel Optimism*. Durham and London: Duke University Press, 2011, 263).
- 55 Rick Dolphijn: Doing Justice to that which Matters: Subjectivity and the Politics of New Materialism. In: Hartmut Rosa/Christoph Henning/Arthur Bueno: *Critical Theory and New Materialisms*. London and New York: Routledge, 2021, 143–153, 151f.
- 56 Thomas Khurana: *Das Leben der Freiheit. Form und Wirklichkeit der Autonomie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2017, 15.
- 57 Note the correspondences between Khurana’s and Finkelde’s account: “Die Bestimmung einer sittlichen Lebensform ist nicht aus einer Perspektive der dritten Person möglich, sondern nur vom Standpunkt der ersten Person: vom Standpunkt eines Ich, das nicht einfach in Absehung von seiner Besonderheit, sondern im Ausgang von ihr beanspruchen kann, zu sagen, was wir tun” (Khurana: *Leben*, 522). From this perspective, the idealist notion of a ‘second nature’ shows its usefulness for a convincing, and properly new, materialist ethics.

4. Epilogue

Guadagnino's *Suspiria* is framed, at both its ends, by the clinical practice of psychoanalysis: it begins in an analyst's practice, and it ends (more or less) in his bedroom where Suzy, in her new capacity, delivers him from a traumatic past that has left him wrecked with guilt. In *Suspiria*, psychoanalysis is, ironically, limping: the ageing Dr. Klemperer shuffles forward with the careful steps of an elderly man, and likewise his analysis appears to always lag one step behind the dramatic events that he is confronted with. In the crypt, where Suzy achieves what is understood to be the "ends" of analysis – breaking free from the desire of the Other, positing herself as what she is *not* expected to be – Klemperer doesn't even quite achieve the position of witness (a plausible enough position for an analyst, we might argue), but more that of distraught onlooker. In thus presenting a twist on how the end of analysis might come about, *Suspiria* is endorsement and critique of (the ethics of) psychoanalysis alike. If we accept Suzy as quintessence for what is collectively represented, in the Markos Academy's troupe of dancers, as 'the hysteric patient', then it seems that if we witness an analysis over the course of the film, it is one in which not only the patient, but likewise the analyst is cured. More than that, the hierarchies are almost directly reversed: it's not the analyst leading the patient to her (pre-existent, yet unrecognised) truth, it is the process of the patient creating a new truth for and of herself that cures the analyst – for it is after her transformation that Suzy can reveal to Klemperer the fate that befell his Jewish wife Anke during World War II, and finally grant him some closure. It is thus as if the limps and the insufficiencies of *analysis itself* create – to speak in Berlant and Edelman's idiom – an unbearable that demands an agentive subject ('with a lower-case s') to mend them. At least in the case of the story of Suzy Bannion, it's not analysis that cures the disturbed self of the hysteric patient; it is the dynamic self-realizations of hysteria that cure analysis. In that sense, what is exceeded in *Suspiria*'s somatic spectacle is not just – or not at all, even – the analyst's fantasy, but possibly the fantasy of analysis itself: not because it is discarded, but because it now claims its symbolically conditioned existence for itself and in its own way.

4. Rekorder

The Unconscious of the Unconscious (of the Unconscious)

Félix Guattari and “Regaining Contact with the Real”

Hanjo Berressem

0. Avant-Coup: How to Do Things with Things

‘What is Therapy?’, ‘What are Things?’¹ Both of these terms are crucial in the shift from Lacanian psychoanalysis to Félix Guattari’s schizoanalysis that I will trace in this essay. Concerning ‘therapy’, while the perimeter of the psychoanalytic talking cure is drawn closely around individual patients and the divan-chair arrangement, schizoanalysis widens this therapeutic perimeter to include the larger social and natural milieu, creating a resonance between the cure of individual patients and what Martin Heidegger calls *cura* as ‘care for the world’ [*Sorge um die Welt*]. The term ‘sculpture in the expanded field’ that Rosalind Krauss used in 1979 to describe land art might be modulated to formulate this difference.² Psychoanalysis is to modern sculpture what schizoanalysis is to land art. Or, more pointedly, schizoanalysis is ‘psychoanalysis in the expanded field’. Concerning ‘things’, while things are crucially important in the theory of Lacanian psychoanalysis, the only things he uses in the therapeutic setting are words, or, more specifically, signifiers as the things language consists of. Guattari, in contrast, integrates technical monitoring and recording devices into the therapeutic scene as one element in his overall expansion of the therapeutic field.

Both Lacan’s notion of things and Guattari’s integration imply comprehensive re-conceptualizations and re-evaluations of things that are framed by the philosophical distinction between the thing in itself and the phenomenal Thing for us. Similar re-interpretations also lie at the center of the recent philosophical schools

1 In the following, ‘Thing’ will denote the Kantian ‘Thing in itself’ and the Lacanian ‘Thing’. For all other contexts, I will shift between the more general ‘thing’ and ‘object’, the latter highlighting its materiality and function as what Martin Heidegger calls ‘tool’ [*Werkzeug*]. In analogy, the ‘Real’ will denote the Lacanian Real and the ‘World’ the ‘World in itself’. For all other contexts, I will use the ‘real’, and the ‘world’.

2 Rosalind Krauss: Sculpture in the Expanded Field. In: *October* Vol. 8 (1979), 30–44.

of Object-Oriented Ontology and Speculative Realism, both of which conceptualize the former as an obscure object of speculation that is in many aspects the philosophical version of Jacques Lacan's obscure object of desire. Like Lacan, both focus on the relation between language and the ontologically enigmatic essence of a thing, rather than on what a thing does: *On "How 'to do Things' with Words," rather than "How 'to do Things' with Things"*.

Lacan, who calls the world of Things in themselves 'the Real', is interested in man's psychic reality, in which the Real is always already mediated by the modes of our perception and by the laws of language through which we attempt to represent it. As the Lacanian unconscious is 'structured like a language' and Things in themselves are *après-coup* [*nachträglich*], Lacan can ignore what they do. It is enough for him to know that we do not know. For Guattari, who is interested in man's overall lived reality, the unconscious is, like the world and the Real, 'structured like a machine' and at the same time *après-coup* and *avant-coup* [*vorgängig*]. Or, perhaps better, the World in itself and the Real are now. They are produced anew at every moment. As a cure of unviable and a careful curation of viable modes of living, schizoanalysis aims to 'regain contact with the Real' and find opportune moments to administer it: *Cura and Kairos*.

Although Guattari, who was a student of Lacan, uses Lacan's terminology, he completely redefines the Real by conceptualizing the relation between the world of "the given" and that of its creatures as "the giving"³ no longer as *representational*, but as an *expressionism* between two aspects of the same world: the abstract World in itself and the world as an assemblage of its concrete creatures. While this puts a lot of pressure on what exactly 'same' and 'creatures' means, Guattari's introduction of an "expressive function"⁴ between the world and its creatures and his insertion of the world for itself between the World in itself and the phenomenal world for us breaks up some of the representational impasses between the 'in itself' and the 'for us'. As Guattari describes it quite beautifully, in the shift from the World in itself to the world for itself, the expressive function not only "*secretes a surplus value of code*"⁵ but also creates a "conjunction between being-there, closed on itself and proto-alterity, which links together the things of the world and life"⁶ on an infinite number of ontological levels:

3 Félix Guattari: *Schizoanalytic Cartographies*. Transl. Andrew Goffey. London: Bloomsbury 2013, 19. Gilles Deleuze also considers the relation between the Thing in itself and the thing for us as two aspects of the same thing, when he diffracts givenness into 'the given' and 'the given-as-given'.

4 Guattari: *Cartographies*, 133.

5 Guattari: *Cartographies*, 133, my emphasis.

6 Guattari: *Cartographies*, 135. "Forms of life", Bruno Latour would say.

It is a question here of all the expressive matters open to the facets of mutation and creation: genetic, ethological, semiotic codes, semiologies and the ensemble of situations in which a 'constructivist' Expression is grafted onto material – phonic, scriptural, organic – chains, by starting to play the double game of being-for-itself what it is, through the modular relations that articulate it, and of being-for-something-else, elsewhere and after, as a function of a variety of memorial and possibilistic pro-positions.⁷

In this expanded, far-from-Saussurean expressionism, which involves not only arbitrary signs but all kinds of "signaletic matter",⁸ the overall problematic shifts. The fact that both human and non-human creatures have no direct perceptual and conceptual access to the obscure autonomy of the essence of Things in themselves is a given that does not imply that the Real is nothing but an object of speculation. It is also the given field of productive processes and things, whose manipulation, administration and creation are expressions of this productive Real through and by its creatures. – But I am getting ahead of myself. Only so much for now: For Guattari, the World in itself continues to refuse to be represented by its creatures, but it expresses itself through them and in them: *expressionism and pragmatism in therapy*.

What schizoanalysis ultimately aims at is to understand how things work in order to administer them. Although it has often been read, in the spirit of the 60s counterculture, as denoting an anarchic celebration of clinical schizophrenia and of the figure of the schizo(phrenic), it denotes in actual fact quite the opposite. Reaching back, beyond the term's psychoanalytic connotations, to its original meaning of 'to cut' [*schizein*], schizoanalysis is a very sober and level-headed analysis of the cuts [*schizzes*] and flows [*roés*] that define, on a very abstract level, the productive operations of an everywhere concrete machinic world. Of its circuit board, one might say. The most comprehensive of these 'abstract machines' is the "plane of Nature" which "continually makes and unmakes [...] assemblages, employing every artifice".⁹

The method of analyzing this machinic world, 'schizoanalytic metamodeling',¹⁰ is a "discipline for reading other modelling systems" and an "instrument for deciphering modelling systems in diverse domains".¹¹ Metamodeling is a form of meta-

7 Guattari: *Cartographies*, 134.

8 Guattari: *Cartographies*, 40.

9 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* 2. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press 2005, 258.

10 For more on the term, see Guattari: *Cartographies*, 17; Félix Guattari: Institutional Practice and Politics: An Interview by Jacques Pain. In: Gary Genosko (ed.): *The Guattari Reader*. Oxford: Blackwell 1996, 121–138, 133; Janell Watson: Schizoanalysis as Metamodeling. In: *fibreculture: # 12 Models, Metamodels and Contemporary Media*, n.p. (<https://twelve.fibreculturejournal.org/fcj-077-schizoanalysis-as-metamodeling/>; 28.05.2023).

11 Guattari: *Cartographies*, 17.

engineering, one might say. A conceptual tool to analyze the abstract diagrams of the concrete circuit boards of different abstract machines: *the more abstract, the more concrete*.

As it operates in-between a multiplicity of models and domains, schizoanalytic metamodeling cannot remain within clearly defined conceptual and discursive confines. Deleuze and Guattari use so many scientific and artistic models as themselves productive rather than as mere examples because they consider them as domains that are, like philosophy, “casting a net over chaos”¹² and thus, although they are formally distinct, as complementary to philosophy: *philosophy creates concepts, science functions and art monuments*.¹³

Crucially, according to Guattari’s expressionism, metamodelings differ from second-order observations that “simply apprehend” a scene “from the outside”.¹⁴ Like philosophical events, artistic monuments, scientific functions and technical devices in therapeutic situations, metamodels are active agents that modify the milieus they enter and the models they decipher. Operating in the often infinitesimally small differences and distances between these models, they identify “transversal passages between problems of different kinds”¹⁵ and create connections both within the milieu of models and within the milieus these models model.

Within a therapeutic situation, for instance, letting patients create a visual diagram of their daily routines and movements by tracking and recording them with a video camera, and by integrating that model into a tableau of other models created within the therapy, such as those created by audio recording conversations between patients and therapist that can be played back to the patients or typewritten logs that they can peruse, creates, in the overlap of these diverse modeling systems, a meta-model that shows connections between the diverse domains of the patients’ allover problematics.

Within Guattari’s expressionist logic, however, even to conceive of things as modeling agents within the therapeutic scene is not enough because “the elements captured in the scene do not only interact (as systems theorists imprudently declare)”, they also “enter into existential agglomeration” and allow for the scene to “soak [...] up a certain type of scattered, deterritorialized being-there”.¹⁶ Creating a therapeutic alignment between patients and the video camera allows the therapist – who is not only professionally but also existentially part of the therapy – to

12 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *What is Philosophy?* Trans. Hugh Tomlinson/Graham Burchell. New York: Columbia University Press 1996, 167.

13 Deleuze/Guattari: *What is Philosophy*, 199: “With its concepts, philosophy brings forth events. Art erects monuments with its sensations. Science constructs states of affairs with its functions.”

14 Guattari: *Cartographies*, 184.

15 Guattari: *Cartographies*, 17.

16 Guattari: *Cartographies*, 184.

become aware of specific aspects of the patients' situation, such as an obsessive creation of strict territories and routines. The process of recording also allows the patient to become aware of these obsessions and leads to a process of deterritorialization that opens these routines up to being once more 'open to change'.¹⁷ Even more, however, the interaction with media such as cameras, microphones or typewriters can, on both unconscious and conscious levels, allow the patients to once more express themselves creatively within their milieu and to establish healthier, more viable connections to and within that milieu: *media therapy*.

1. Overture: Tape Recorders

This said, let me tell the story of three very concrete things and their use in different therapeutic milieus. The things in question are three tape recorders. The first of these is operated by a young Guattari during a therapeutic session at the experimental psychiatric clinic "La Borde" outside of Paris in 1958, the second by the American composer Alvin Lucier in his piece "I Am Sitting in a Room", which was first performed in New York's Guggenheim Museum in 1970. Both of these are part of projects that aim to 'regain contact with the Real' by way of smoothing out a stuttering speech. While it is a psychic stutter with Guattari's patient, Lucier's stutter is physical.¹⁸

"I am Sitting in a Room", which I use in this paper mainly as a conceptual soundtrack that you can easily find on YouTube and play in the background while you read this paper, starts with Lucier sitting on stage, recording himself speaking the following text:

I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articu-

17 In *Schizoanalytic Cartographies* Guattari defines deterritorializations quite literally as adaptations to a change in the milieu by modifying one's movements.

18 Unlike the stutter Guattari and Deleuze talk about in *Kafka: Toward a Minor Literature*, which has the power to disrupt a major language from within, this stutter keeps one from expressing oneself fluidly in a complex milieu.

lated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.¹⁹

The third tape recorder is operated by a member of the audience who interrupts Lacan during an impromptu session of his Seminar, held on the 4th of June 1970 on the steps of the Panthéon in Paris.²⁰ “What is that?” Lacan scoffs when he notices that someone is recording him without his permission: “Now would you shut that thing or I will give it a kick. Turn that thing off now and get the hell out of here!”²¹ Lacan is venting about people who pirate his voice: “[I]t’s considered amusing in Paris to have little meetings in the evening with ‘there will be a tape of Lacan’”²², he notes.

2. Tape Recording the Real

To set the stage for my argument, let me start with Lacan’s tape recorder, which belongs to a group of technical objects he calls *lathouses*, such as spectrometers, oscillographs, microscopes, barometers, but also cameras and microphones. Lacan introduces the term, which is a portmanteau word that contracts the Greek *lathos* (false) and *ousia* (substance),²³ during a discussion of the inherent falsehood of scientific truth.²⁴ The ‘falsehood’ of *lathouses* is twofold. Ontically, they differ from natural ob-

19 Alvin Lucier: *Chambers: Scores by Alvin Lucier, Interviews with the composer by Douglas Simon*. Middletown: Wesleyan University Press 1980, 30f. For a more comprehensive reading of Lucier’s piece see my *Eigenvalue. Book 2: Contemplating Media in Art [Sound | Image | Sense]*. London: Bloomsbury 2018, 5–31.

20 This tape recorder owes its presence in my paper to Ben Tyrer’s contribution to the workshop this publication emerged from, also published in this collection.

21 Jacques Lacan: Analyticon: Vincennes – Impromptu Number 2: Wednesday 4 June 1970. In: *The Seminar of Jacques Lacan: The Other Side of Psychoanalysis (Book XVII)*. Transl. Russell Grigg. New York: Norton 2007, 236. I will rely on the less edited, textually more inclusive version of *Seminar XVII* provided by Cormac Gallagher, 236f. <http://www.lacanireland.com/web/wp-content/uploads/2010/06/Book-17-Psychoanalysis-upside-down-the-reverse-side-of-psychoanalysis.pdf> (26.05.2023)

22 Lacan: *Seminar XVII*, 237.

23 This reading is proposed by Sarah E. Hassan: Les Gadgets. In: *Acheronta. Revista de Psicoanálisis y Cultura* #7, 1998, n.p.. Hassan also notes other references to gadgets in *Encore* (171) and in *Troisième*. I find her etymology the most convincing. In *The Psychoanalysis of Artificial Intelligence*. New York: Palgrave 2021 (originally published in Isabel Millar: Black Mirror: From Lacan’s Lathouse to Miller’s Speaking Body. In: *Psychoanalytische Perspectieven. Nothing Less Than The Object a* 36/2 (2018), 187–205), Isabel Millar notes that *lathouse* is “a neologism combining the French ‘vent’ for wind, alluding to the breath from the lungs; ‘venthouse’ suction cap; and the Greek word *ousia* for Being” (53).

24 Lacan: *Seminar XVII*, 234: “Notice that I could have called it *lathousies*. That would have gone better with *ousia*, it is open to all sorts of ambiguity”.

jects in that they are man-made and thus artificial, ‘second-order’ objects. Epistemologically, as objects in which “science [is] in some way objectified”,²⁵ they participate in a logic according to which scientific truths are invariably false in that they pertain in essence to what Lacan calls the Symbolic, the field of formalization, rather than to the Real.

Historically, as “[t]he *lathouses* [sic!] has absolutely no reason to put a limit on its multiplication”,²⁶ the modern world “is increasingly populated by *lathouses*”.²⁷ In the increasing technologization of science, they are part of the ever widening sphere of scientific revelations, which Lacan calls, coining another portmanteau neologism, this time developed from the Greek *aletheia*, the “*alethosphere*”.²⁸

Lacan conceptualizes *lathouses* from within a logic that considers any form of ‘contact with the Real’ as phantasmatic. “To tell the truth,” Lacan notes, somewhat cheekily, “it is only when it is false that knowledge is preoccupied with truth”.²⁹ Throughout his work, and on all media-platforms, Lacan stresses the impossibility of a ‘real’ truth. In *Radiophonie*, “[t]he first [symbolic] body makes the second [body] from incorporating itself there.”³⁰ In *Écrits*, “[i]n the symbolic order nothing exists except upon an assumed foundation of absence. Nothing exists except insofar as it does not exist”.³¹ In *Television*, “I always speak the truth. Not the whole truth, because there’s no way, to say it all. Saying it all is literally impossible: [...] words fail. Yet it’s *through this very impossibility that the truth holds onto the real*”.³² In short, as he notes in *Seminar XVII*, in reference to Martin Heidegger’s notion of the truth as veiled, science constitutes truth only as *Verborgenheit*: “The Real is the impossible”.³³ Up until *Seminar XXV, The Moment to Conclude*, Lacan will maintain that “[t]he difference between the representation and the object is something capital”.³⁴

25 Lacan: *Seminar XVII*, 220.

26 Lacan: *Seminar XVII*, 234.

27 Lacan: *Seminar XVII*, 234.

28 Lacan: *Seminar XVII*, 233.

29 Lacan: *Seminar XVII*, 22.

30 Jacques Lacan: *Radiophonie. Scilicet* 2/3. Paris: Seuil 1970, 55–99, 56: “On voit que parler de corps n’est pas, quand il s’agit du *symbolique*, une métaphore. Car le dit ‘corps’ [*symbolique*] se trouve, pour le corps pris au sens naïf, déterminant: le premier [*le corps symbolique*] fait le second [*le corps au sens naïf*] de s’y incorporer”.

31 Jacques Lacan: *Écrits*. Trans. Bruce Fink in collaboration with H. Fink/R. Grigg. New York: W. W. Norton & Co. 2007, 327.

32 Jacques Lacan: *Television*, Trans. Denis Hollier/Rosalind Krauss/Annette Michelson. Ed. Joan Copjec. New York: W. W. Norton & Co. 1990, 8.

33 Lacan: *Seminar XVII*, 159.

34 Jacques Lacan: *The Seminar of Jacques Lacan, Book XXV: The Moment to Conclude 1977–1978*, Tuesday 9 May 1978, 5. <http://www.lacanireland.com/web/wp-content/uploads/2014/03/Book-25-The-Moment-to-Conclude.pdf>, p. 5 (26.06.2023).

Although a *lighthouse* is often considered as what one might call an ‘object supposed to know’ in that it promises to unveil a ‘real’ truth, Lacan notes that “things are such, that it makes us think that it has something in its belly”,³⁵ but then stresses that this belly is empty. “[Y]ou must not tease the *lighthouse* too much. To engage oneself in it is always to guarantee [...] the impossible, in that this relationship is effectively real”.³⁶ In other words, do not ask of science and its *lighthouses* to lead you to a knowledge about or a truth of the Real. There is the impossible Real on the one hand, and there is science, as an inevitably false, fully formalized symbolic system, on the other.

The real function of *lighthouses* is to reveal to science what Bruno Latour calls actants, such as microbes or viruses, that were formerly imperceptible to the human senses, and as such widen the *alethosphere*.³⁷ As Lacan notes in his *Seminar XVII*, “the characteristic of our science is not that it introduced a better and more extensive knowledge of the world, but that it made emerge into the world things that did not exist in it in any way at the level of our perception”.³⁸

Lacan’s examples of such newly perceptible things are light- or soundwaves. In a world fully permeated by science, “the world which was presumed to have always been ours is now populated, in the very place where we are, by a considerable and intersecting number of what are called waves without you having the least suspicion of it”.³⁹ This is why a phenomenological world-view is a-scientific: “Hertzian or other waves, no phenomenology of perception has ever given us the slightest idea of them and it would certainly never have led us to them”.⁴⁰

The role technologically enhanced senses play in science, then, is to make things perceptible to us that were formerly imperceptible. For Lacan, however, it is ultimately the world of numbers and mathematical formalization that holds and defines science, not the senses, even if they are enhanced by *lighthouses*. “*Sensus* is only there by way of what can be counted, and the fact of counting dissolves it rapidly”.⁴¹ Lacan’s use of the word ‘dissolve’ implies that acts of science cause a perceptual Real – the world of Things, that is – to evaporate in mathematical formalizations. To use a psychoanalytic terminology borrowed from physics, the Real is sublimated. While “what is involved in our *sensus* at the level of the ear or of the eye, for example, ends up with

35 Lacan: *Seminar XVII*, 23.

36 Lacan: *Seminar XVII*, 23.

37 For the shift from scientific object to scientific concept, see Bruno Latour/Steve Woolgar: *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*. Princeton: Princeton UP 1986; as well as Bruno Latour: *Pandora’s Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge: Harvard UP 1999.

38 Lacan: *Seminar XVII*, 229.

39 Lacan: *Seminar XVII*, 230.

40 Lacan: *Seminar XVII*, 233.

41 Lacan: *Seminar XVII*, 230.

an enumeration of vibrations”,⁴² it is only when these naïvely perceived vibrations are isolated as agents within the world’s overall field of operation when they are captured by technical devices and then transferred into numerical values within specific scales or grids – ‘Hertz’, for instance, measures electromagnetic waves – that sensed vibrations become properly scientific concepts: “it is thanks to this operation of number that we well and truly set about producing vibrations that had nothing to do either with our senses or with our perception”.⁴³ As Deleuze and Guattari noted, science creates, or better ‘is’ functional: *in both senses of the word*.

In fact, in their shift from *phenomenon* to *noumenon*, Things are immaterialized to such a degree that one can no longer even name them other than by way of their negative, somewhat like *a-letheia* is the negative of *lethe*. As Lacan declares, “[t]he space in which the creations of science are deployed can henceforth only be qualified as unsubstance (*insubstance*), as a-thing (*l’achose* with an apostrophe) a fact that entirely changes the sense of our materialism”.⁴⁴ According to this a-corporeal materialism, “[f]orm, substance, content – call it what you will – this myth is what scientific thinking must detach itself from”.⁴⁵ *The Thing in itself as ‘a-thing’, as the ‘object a’*.

One might read this statement as one of the seeds for Alain Badiou’s transposition of Lacan’s psychoanalytic set theory into his philosophical set theory, as well as for his student Quentin Meillassoux’s speculative realist argument about ancestrality in *After Finitude*. All three are interested in the relation between thought and Things in themselves, which all three consider as ontologically out of human reach except by way of a recourse to mathematics.

Lacan’s use of a further neologism to describe the field of a properly scientific truth shows his conceptual rigor. Lacan notes that there is indeed a sufficient truth on the level of the Real, which is provided by ‘its’ operations and perceptions. On this level, which he calls *operception*, the world is what it is, and it does what it does. This real, operative truth, however, does not percolate up to the level of human beings, and certainly not to that of science: “we suppose that what I call formalised truth already has sufficiently the status of truth at the level at which it operates, at which it *operçoit* [*operceives*]. But for the operated on, for what wanders about, the truth is not unveiled at all”.⁴⁶

42 Lacan: *Seminar XVII*, 230.

43 Lacan: *Seminar XVII*, 230.

44 Lacan: *Seminar XVII*, 231. Lacan uses “*l’achose*” in *Envers de la Psychanalyse: Le Séminaire de Jacques Lacan*. Texte Établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Éditions du Seuil and “*l’Achose*” in *Littérature*, first published in *Littérature* #3 (1971), re-published in *Ornicar?* #41 (1987), 5–13. Translated by Jack W. Stone. Note the echo of the “*object petit a*” in the term.

45 Lacan: *Seminar XVII*, 231.

46 The term ‘*operçoit*’ is the nearest Lacan comes to Guattari’s signaleptic matter and the expressive function. Guattari, however, does not differentiate categorically between higher and lower forms of life. Guattari: *Cartographies*, 136: “We will start from the principle that if a

For Lacan, there is a fundamental gap between the World in itself and its physical operations – Deleuze and Guattari’s ‘abstract machine’ – and the psychic reality of its ‘higher’ creatures. Between biology and philosophy. Between the voice as a biological actant, and symbolic, formalized speech, for instance: “The proof of this is that the human voice, with its effect of supporting your perineum [...] in no way unveils its truth”.⁴⁷ For the human being, the question of truth does not lie in how the world operates, that is, but in how this operation is formalized. On that background, science is formalized thought, supported by “lathouses”⁴⁸ as media that reveal actants and their *operceptions*. Unlike Latour, who follows in great detail the slow sublimation of these real actants into scientific truths, Lacan stresses that, according to the logic of *Nachträglichkeit*, the real actants that are revealed at the end of their sublimation come in actual fact after and are immanent to formalized thought. Science literally creates its objects. It comes before and constructs the Real as and within a ‘Symbolic that lacks the Real’. Meillassoux follows this temporality when he notes that “it is not ancestrality that precedes givenness, but that which is given in the present [our way of encountering the givenness of the world] which retrojects a *seemingly* ancestral past”.⁴⁹

To define the Thing, Lacan transposes the biological notion of a “vacuole”⁵⁰ into “the hole proper to enjoyment”⁵¹, a prohibited space “that prohibition at the centre that constitutes, in short, what is nearest to us, while at the same time being outside us”⁵² [*cet interdit au centre*], its most exterior interior, which Lacan calls “*extime*”⁵³, noting once again that it is “created for us [...] at the center of the signifiers”⁵⁴ where “the o-object plays this role with respect to the vacuole. In other words it is what tickles *das Ding* from the inside”.⁵⁵

knowledge of forms and their interactions ‘finally’ happens one day, with the appearance of life, it is because in one way or another and doubtless according to very different modalities, it already exists at other ontological levels”.

47 Lacan: *Seminar XVII*, 234.

48 Lacan: *Seminar XVII*, 234.

49 Quentin Meillassoux: *After Finitude. An Essay on the Necessity of Contingency*. Trans. Ray Brassier. London/New York: Bloomsbury Academic 2017, 16.

50 Lacan: *Seminar XVII*, 150: “But if in a monocellular organism [...] communication were organized schematically around the vacuole, and concerned the function of the vacuole as such, we could, in fact, have a schematic form of what concerns us in the representation”. Later, this vacuole would become the topological twist that turns a circle into a moebius-band.

51 Jacques Lacan: *Le Séminaire, d’un Autre à l’autre. Livre XVI*, 202. https://www.valas.fr/IMG/pdf/THE-SEMINAR-OF-JACQUES-LACAN-XVI_d_un_Autre_a_l_autre.pdf (28.05.2023)

52 Lacan: *Séminaire XVI*, 198.

53 Lacan: *Séminaire XVI*, 198.

54 Lacan: *Seminar XVII*, 150 and 198.

55 Lacan: *Seminar XVI*, 205.

This lack of the Real creates not only a conceptual twist in the Symbolic that is reminiscent of Gödel's realization that "in every formalised field of truth, there are truths that cannot be proved",⁵⁶ it also inaugurates the logic of a separation between the speaking subject [*Ich*], 'its' perception and the *operception* of the 'in itself' [*Es*].

What I perceive (*perçois*), in a supposedly original way, must in effect be replaced by an *operçoit*. It is in as far as science refers only to an articulation which is only taken from the signifying order that it is constructed out of something of which *nothing existed beforehand*.⁵⁷

Lacan's overall lesson is that one must remember the lack of the Real in scientific knowledge. "What is important is to know what happens when one really puts oneself into relationship with the *lathouse* as such".⁵⁸ One must remain critical of their, and truth's supposed reach into the Real, that is. "[I]n order to be in the position of *lathouse* it is really necessary to have circumscribed it as impossible".⁵⁹ *Truth emerges ex nihilo: From an empty set, Badiou would say.*

While Lacan's scientific ontology and epistemology link *lathouses* to the lack of the Real in the Symbolic, his psychoanalytic logic links them, and with them the fields of truth and knowledge, to the field of desire, in particular to their fetishization and to their use as objects of compensation, which he develops within the formalized logic of the rotation of the four discourses.⁶⁰ In their function as 'objects a' [*l'a-chose*], *lathouses* become gadgets:

And these tiny objects little a that you will encounter when you leave, there on the footpath at the corner of every street, behind every window, in this abundance of these objects designed to be the cause of your desire, insofar as it is now science that governs it.⁶¹

In a world in which our relation to reality is increasingly mediated through a technosphere that is saturated by a belief and trust in science, and an adherent fascination with technological objects, *lathouses* become both master signifiers and gadgets. They become objects of a desire that is itself deeply technological, fetishized embodiments of a belief in science as the guarantee of a 'true', Real knowledge and a truth of the Real. In this compensatory, phantasmatic function, the enjoyment [*jouissance*]

56 Lacan: *Seminar XVII*, 235.

57 Lacan: *Seminar XVII*, 232, my italics.

58 Lacan: *Seminar XVII*, 234.

59 Lacan: *Seminar XVII*, 235.

60 See Hub Zwart: *Extimate. Technologies and Techno-Cultural Discontent: A Lacanian Analysis of Pervasive Gadgets*. In: *Techné: Research in Philosophy and Technology* 21/1 (2017), 24–55.

61 Lacan: *Seminar XVII*, 234.

promised by such gadgets is not false in a Lacanian sense, it is merely “fraudulent” because “it gives one a false sense that the core of one’s being is something knowable”.⁶² It represses the lack of the Real and believes in the fake, fraudulent explanatory powers of *lathouses* rather than in the truth that scientific truths are always already false.

At this point, psychoanalysis and philosophy diverge. Meillassoux fully subscribes to the temporality of the *après-coup*, but in his argument for the given contingency of Things, these Things shift from the psychoanalytic to the philosophical. While the lack of the Lacanian Thing inaugurates the internal logic of psychoanalysis, Meillassoux’s Thing inaugurates the logical necessity of contingency as the true ground of all Things. In other words, he becomes Derridean: *He Takes his Chances, or better, his Contingencies*.

At this point, let me circle back to the beginning of this story. As Lacan experiences himself in 1970 during the impromptu session of his Seminar, one of the more lugubrious and despicable uses of the technical gadget of a tape recorder is to record and disseminate somebody’s speech without respecting the difference between a live discussion and a carefully edited text. Thus allowed for the dissemination not of a false knowledge but of a ‘false in the sense of fraudulent false knowledge’ into the *alethosphere*. “The alethosphere can be recorded. If you have a little microphone here you are connected to the alethosphere”,⁶³ Lacan notes. If this microphone is attached to a tape recorder, and the tape recorder is in the false hands, a fraudulent false knowledge will be attributed to Lacan in the *alethosphere*. As Lacan does not tire of noting, as his work is programmatically situated between speaking and writing, it should never be published as unedited speech: “And if everyone has the right, in effect, to record, everyone has not the right to publish what I might want to say here. And this is what was going to happen once again!”⁶⁴

So far Lacan’s story, in which later readers have tended to see *lathouses* and their function in the *alethosphere* as premonitions of what has been called our current *capitalosphere* or, by Jason W. Moore, the *capitalocene*, a term that is central in Donna Haraway’s *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. *Après-coup*, one might say, *lathouses* have always already been harbingers of the dystopia of today’s techno-fetishist and techno-capitalist world:

In Lacan’s new ultra-modern myth, there is no heavenly sphere, naturally; it has been demolished. All that remains of the world beyond the subject is the ‘alethosphere’, which is a kind of high-tech heaven, a laicized or ‘disenchanted’ space

62 Joan Copjec: May ‘68. The Emotional Month. In: Slavoj Žižek (ed.): *Lacan: The Silent Partners*. London: Verso 2006, 88–114, 109.

63 Lacan: *Seminar XVII*, 233.

64 Lacan: *Seminar XVII*, 237.

filled none the less with every techno-scientific marvel imaginable: space probes and orbiters, telecommunications and telebanking systems, and so on. The subject is now a 'terminal' subject, plugged into various circuitries, suited with wearable computers and fitted with artificial, remotely monitored and controlled organs, implants.⁶⁵

Like Joan Copjec, Slavoj Žižek relates *lathouses* to the *capitalosphere* by going back to Lacan's observation that *lathouse* rhymes with *ventouse*, which in turn evokes the voice as *object a*. To Lacan's observation that "[t]here is wind in it, lots of wind, the wind of the human voice",⁶⁶ Žižek adds that "it also echoes *vente*, sale".⁶⁷

In this first part of my story, then, *lathouses* have degenerated from being vital elements in an ontology and epistemology of science, to fraudulent gadgets that provide a phantasmatic gratification of desire that allows for a master signifier – the discourse of the master aligned with that of the university as well as the emergent discourse of capitalism – to extend its control into the very fabric of our bodies and desires. The result is a mix of phantasmatic denial, free-floating anxiety and the growing dominance of the discourse of the hysteric. From all of this, only the discourse of analysis can save both us and the *lathouses*. In this discourse, which demands an "initial sublimation"⁶⁸, gadgets can become once more true *objects a*; objects of desire that function as substitutes for an original lost Thing. As Lacan notes, "the most general formula" of sublimation "is the following: it raises an object [...] to the dignity of the Thing".⁶⁹

3. Cure by Tape Recorder

Despite his conceptual interest in Things and objects, there is, as I noted, no place and no function for technical devices or other objects in the practice of Lacanian psychoanalysis. They never enter the analytic scene, which remains, with the exception that sessions can have varying lengths, within the strict confines of the psychoanalytic perimeter. Both in analytic theory and practice, Things are present only in their absence.

In contrast, the La Borde clinic in which Guattari worked for much of his life was a testing ground for a project that involved the milieu and its objects in the cure, and aimed to open up the symbolic machine to all the other machines that operate

65 Copjec: Month, 96.

66 Lacan: *Seminar XVII*, 234.

67 Slavoj Žižek: *Absolute Recoil: Towards a New Foundation of Dialectical Materialism*. London: Verso 2014, 281.

68 Lacan: *Seminar XVII*, 160.

69 Lacan: *Seminar XVII*, 112.

in and as the world. Why not open up the psychoanalytic milieu, which consisted of two equally hierarchical sites – the divan-chair and the patient-doctor arrangement – to the multiplicity of these machines? In fact, La Borde was conceptually constructed in such a way as to make it possible for doctors and patients to live a more communal, non-hierarchical life. This de-hierarchization was brought about by the famous grid (*le grille*), a roster that allowed for the rotation of tasks that broke up the hierarchy between doctors and patients. In the passage “‘Framing’ the deregulation” of “La Grille”, a talk Guattari held on 29 January 1987, he describes it as a “crossroads [*carrefour*]”;⁷⁰ a “hypercomplex operator”⁷¹ that functions as “a sort of instrument to regulate the necessary institutional deregulation”.⁷²

This both conceptually and practically deregulated milieu allowed to no longer follow the psychoanalytic agenda to uncover a patient’s unconscious, but to literally construct a patient’s unconscious in a more connective and transversal manner. If it is defined as the imperceptible, to construct the unconscious means to make imperceptible levels of operation perceptible and then to operationalize them therapeutically. Within the deregulated infrastructures and architectures of the La Borde assemblage, the patients’ unconscious was constructed via situationist creations, such as theatrical productions by the patients, but also via technological and other devices, *lathouses* that were integral to the administration of specific therapeutic situations.

The idea behind this sculpting and curating of the given infrastructures and environments was to undo psychic cramps and stutters and thus to facilitate more graceful and elastic movements. In ecological terms, to let the patients quite literally take walks within an open, both conceptually and practically deregulated and less hierarchical therapeutic assemblage that is situated within a similarly less hierarchical ‘machine to live in’. Let them use things to help them produce and express their unconscious: *media ecology*.

What allows to compare and contrast Lacan’s, Guattari’s and Lucier’s approaches to Things and to the Real is that for all of them, the tape recorder is a *lathouse* in the sense of a “new ‘unnatural’” device⁷³ that is part of the *alethosphere* and that captures desire. In Lacan for the worse, in Guattari and Lucier for the better. While Lacan invariably highlights the gap between the Symbolic and the Real, Guattari and Lucier attempt to make it as small as possible: *asymptotic ecology*.

While Lacan’s tale ends in a techno-capitalist dystopia, for Guattari and Lucier, who are both open to the promises and potentialities of new technologies, the tape recorder heralds the possibility of deterritorializing blocked existential milieus and

70 Guattari, Félix: ‘La “Grille”’, in: *Chimères* 34, Autumn 1998, 1–14, 11.

71 Guattari: ‘La “Grille”’, 10.

72 Guattari: ‘La “Grille”’, 4.

73 Žižek: *Absolute Recoil*, 281.

of a renewed contact with a real world that is not considered as impossible, but as itself a source of potentiality. It is as such that it enters the analytic and therapeutic scene.

Guattari uses the expression “to regain contact with the Real”, or, in the French original “reprendre contact avec le réel”⁷⁴ in “Monograph on R.A”, a short text quoted by Henning Schmidgen in a footnote of his indispensable study *Das Unbewußte der Maschinen: Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*.⁷⁵ The English translation of the sentence is “to regain contact with reality”,⁷⁶ in German it is given as “wieder Kontakt zur Wirklichkeit aufzunehmen”.⁷⁷ ‘Le réel’, ‘reality’, ‘Wirklichkeit’, three aspects of the world of ‘things’. The Lacanian Real, psychic reality [*psychische Realität*] and a reality made up of things that do work [*Werk, wirken*] and have effects [*Wirkung*]: *terminological diffraction*.

Schmidgen throws the differences between psycho- and schizoanalysis into clear relief when he notes that for Lacan, therapy is not at all about regaining contact with the Real, but, as I have argued above, about “raising the direct contact with the Real into symbolic mediations”.⁷⁸ For Lacan, the Real is a lack that initializes the movements of desire within psychic reality, but is itself thinkable only under the sign of the phantasm, or of the loss of subjectivity as in moments of trauma or psychosis. In terms of psychic reality, the Real, as the field of what Giorgio Agamben calls ‘bare life’ and Lacan simply ‘*la vie*’, is an empty, zero set.

As the primal repressed, the Real is the unconscious of Lacan’s unconscious. It follows that Guattari and Deleuze’s unconscious, which is the imperceptible ‘reality of things’ [*Wirklichkeit*] of the overall milieu in which both humans and non-humans act out their existence and express singular aspects of that milieu, is the unconscious of Lacan’s unconscious. As Deleuze and Guattari note in *Anti-Oedipus*, not without irony, “we do not deny that there is an Oedipal sexuality, an Oedipal heterosexuality

74 Félix Guattari: Monographie sur R.A. In: *Psychanalyse et transversalite. Essais d'analyse institutionnelle*. Paris: Maspero 1972, 18–22, 18.

75 Henning Schmidgen: *Das Unbewußte der Maschinen: Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*. Fink: München 1997, 94, fn. 5.

76 Félix Guattari: Monograph on R.A. In: *Psychoanalysis and Transversality: Texts and Interviews 1955–1971*. Trans. Ames Hodges. New York: Semiotext(e) 2015, 36–41, 36.

77 Schmidgen: *Maschinen*, 92. The original German source is Félix Guattari: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Trans. Grete Osterwald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, 107–112, 107.

78 Schmidgen: *Maschinen*, 94, fn. 5: “Mit Lacan müßte aber genau umgekehrt gesagt werden, daß es in der Therapie darum geht, den (psychotischen) Kontakt zum Realen wieder in symbolische Vermittlungen aufzuheben.”

and homosexuality, an Oedipal castration. [...] We deny that these are the production of the unconscious".⁷⁹

One might hear in this quote an echo of Lacan's *lathouses* in their role as mediators between the Real and science. While Lacan puts scientific formalizations over and above these mediations, they play a vital role in schizoanalysis, whose unconscious is precisely a 'real', perceptual unconscious that operates within a given situation on levels that are imperceptible to the human senses and that *lathouses* can make conscious. On the background of and against Lacan's discussion of Hertzian waves, one might say that the currency of such an unconscious are indeed sine waves rather than waves of Lacanian desire, that its pathologies are measured in Hertz, and that its Freud and Lacan are Joseph Fourier, Hermann von Helmholtz and Walter Benjamin, who argues that the 'optical unconscious' can be made perceptible, and thus conscious, by way of the supra-sensual manipulation of reality through the *lathouses* of film and photography, such as the camera, which "introduces us to unconscious optics as does psychoanalysis to unconscious impulses",⁸⁰ or nitrate film, through which "we first discover the existence of this optical unconscious, just as we discover the instinctual unconscious through psychoanalysis".⁸¹

In fact, Guattari goes even a step further than Benjamin, in that he considers the power of *lathouses* to not only lie in discovering imperceptible realities, but also in bringing about and shaping these realities. In schizoanalytic metamodeling, as a situationist curation of situations and milieus, things act as agents in the production

79 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Robert Hurley/Mark Seem/Helen R. Lane. New York: Viking 1977, 74.

80 Walter Benjamin: The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: *Illuminations*. New York: Schocken Books 1969, 217–251, 237.

81 Walter Benjamin: Small History of Photography. In: *One-Way Street and Other Writings*. London: NLB 1979, 240–257, 243. One might think back to Freud's 'facilitations' in his 1895 text *The Project for a Scientific Psychology* (*The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. 1*. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis 1950: 281–391), forward to the recordings of brainwaves in contemporary neurology, or sideways to Rainer Maria Rilke's *Ur-Geräusch* from 1919 in which he describes a form of acoustic recording that 'sounds' almost like a composition by Lucier: "The coronal suture of the skull (this would first have to be investigated) has – let us assume – a certain similarity to the closely wavy line which the needle of a phonograph engraves on the receiving, rotating cylinder of the apparatus. What if one changed the needle and directed in on its return journey along a tracing which was not derived from the graphic translation of a sound, but existed of itself naturally – well: to put it plainly, along the coronal suture, for example. What would happen? A sound would necessarily result, a series of sounds, music ... Feelings – which? Incredulity, timidity, fear, awe – which of all the feelings here possible prevents me from suggesting a name for the primal sound which would then make its appearance in the world ..." (Rainer Maria Rilke: *Selected Works Vol. 1, Prose*. Tr. Craig Houston, New York: New Direction Books 1967, 53)

of sustainable schizoecologies, for instance as catalysts in processes of unblocking and elasticizing situations. (In case you are reading this essay with Lucier's piece in the background, you should at this point be listening to Lucier's increasingly unblocked and elasticized voice.)

Guattari's unconscious is reminiscent of Michel Serres' informational, acoustic unconscious, which consists of a recursive series of black boxes, each of which contains not-yet integrated or differentiated, and therefore literally imperceptible, unconscious and 'indifferent' – as in 'not differentiated' – levels of operation. This fractal unconscious

recedes into the depths; there are as many unconsciousnesses in the system as there are integration levels. [...] Each level of information functions as an unconscious for the global level bordering it [...]. What remains unknown and unconscious is, at the chain's furthest limit, the din of energy transformations: [...] a set of pure signals or aleatory movements. These packages of chance are filtered, level after level, by the subtle transformer constituted by the organism [...]. In this sense the traditional view of the unconscious would seem to be the final black box, the clearest box for us since it has its own language in the full sense.⁸²

To maintain that each respective medial plateau is imperceptible for the formal plateau above it implies, in terms of media studies, that each medium is unconscious for the higher plateau of formation. It is on this conceptual background that the unconscious is, quite literally and simply, the unperceived. Against the notion that media work best when they are unconscious and thus noiseless, Guattari maintains that both the art of art and the art of life lie in aligning the unconscious and conscious levels, and that as many imperceptible levels as possible should be made perceptible.

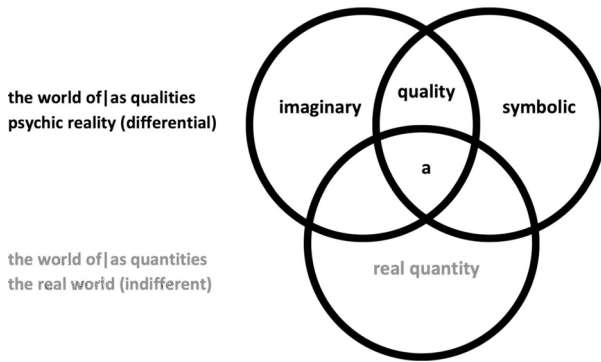
It is from within this logic that schizoanalysis aims at a non-phantasmatic, non-psychotic and non-traumatic contact with a machinic real, with specific situations or milieus that do not produce "individual statements" but that are part of "statement-producing machinic assemblages".⁸³ These assemblages, which Alfred North Whitehead calls 'occasions' and Guattari 'consistencies', are both material and immaterial, or, to use alternative terminologies, both extensive and intensive, both physical and psychic: *both quantitative and qualitative*.

Lacan maintains a clear separation between an unspeakable physics and the psyche; between an indifferent, Real World of and as *quantities* and the differential, imaginary and symbolic world of and as *qualities* (Fig. 1).

82 Michel Serres: *Hermes: Literature, Science, Philosophy*. Eds. Josué V. Harari/David F. Bell. Baltimore: Johns Hopkins UP 1982, 80, my modified translation.

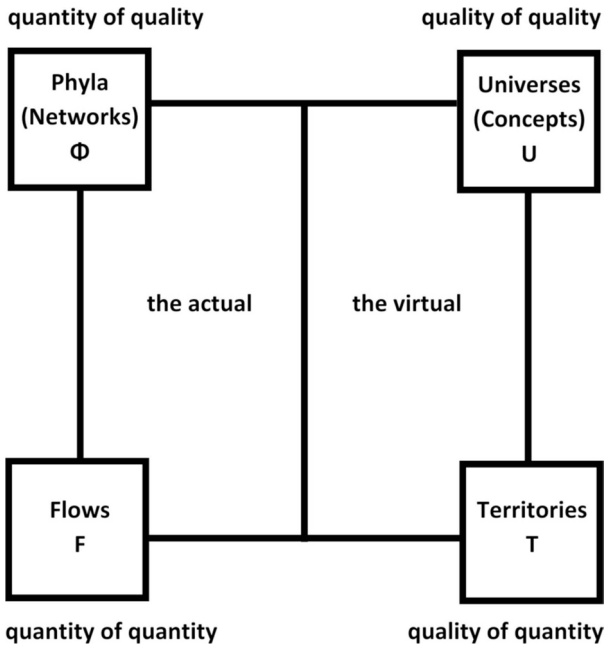
83 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *A Thousand Plateaus*, 36.

Fig. 1: Diagram of Lacan's Borromean knot in relation to the realms of quality and quantity.



© Hanjo Berressem

Fig. 2: Adapted diagram from Guattari: Schizoanalytic Cartographies.



© Hanjo Berressem

In contrast, Guattari chiasmatically folds the actual and the virtual worlds onto each other (Fig. 2). Flows denote the ‘quantity of quantity’, Networks the ‘quality of quantity’, Territories the ‘quantity of quality’ and Concepts the ‘quality of quality’. The actual and the virtual are equally ‘real’. As Guattari maintains, “the real is the artificial and not (as Lacan says) the impossible”.⁸⁴ It is “the construction of the unconscious as artificial real and not the contemplation of the impossible real”.⁸⁵

4. Steps to an Unconscious of Sound: Tapes

With this difference in mind, let me again return to the tape recorders. According to the schizoanalytic metamodelization of situations, Guattari’s tape recorder is a *lathouse* that is an inherent part of a given situation, whose acoustic unconscious it facilitates to produce, much like the tape recorder in Lucier’s piece or the polaroid camera in the series of images of Mary Lucier’s “Polaroid Projection Series”, which transposes her husband’s acoustic de|generations into optical de|generations in order to produce an optical unconscious.⁸⁶

As with Lucier, the tape recorder’s both deterritorialized and deterritorializing ‘being-there’ facilitates a smoothing out or unblocking of a given situation, a reconnection to the milieu and its operation. In the original situation described by Guattari in “Monograph on R. A.”, this catalytic function, which at this point in Guattari’s text is still indebted to Lacan’s mirror stage, subsequently travels from the tape recorder first to Guattari, and then to the patient himself.⁸⁷

In both Lucier and Guattari, therefore, celluloid tape does not only record, but in actual fact helps produce a real unconscious within an overall milieu or situation considered not as a system of representation, but, more importantly, as an existential agglomeration. In this metamodeling, schizoanalysis might be considered as a therapeutic version of a Fourier analysis, which breaks up complex sounds into single acoustic frequencies. In Guattari, however, this analysis proceeds from within the dynamics of the existential circuits and it affects them directly – as if one were to think of Lucier’s tape recorder as performing a series of nonhuman Fourier analyses

84 Félix Guattari: *The Anti-Oedipus Papers*. New York: Semiotext(e) 2006, 149.

85 Guattari: *The Anti-Oedipus Papers*, 31.

86 As Mary Lucier notes, she created, for “I am Sitting in a Room”, “a series of Polaroid images that had been transformed and degraded in a process similar to his recorded voice. Transferred to slides, these images were timed to his audio tape and projected along with the sound in a twenty-three-minute presentation” (<https://bombmagazine.org/articles/mary-lucier/>; 28.05.2023).

87 Guattari: *Monograph*, 40: “After a certain time, the tape recorder had conditioned the situation of our dialog to the point that I almost did not need to turn it on. I abandoned it and in its place, I wrote down the things he said that I found interesting in a notebook.”

of the overall sonic milieu, and as bringing about, through this very operation, the smoothing out of Lucier's stutter. Lucier's series of acoustic de|generations echoes quite literally schizoanalytic ecosophy in that it rescues the multiplicity of frequencies from their reduction to anthropocentric harmonies and meanings. It releases music into a much more general ecology of the non-human acoustic world, bringing about a regeneration of the real sound of the world 'articulated by the degeneration of speech': *the production of the unconscious of speech*.

The children's game that Guattari and Deleuze describe in *Kafka: Toward a Minor Literature* is defined by a similar de|generations into unconscious levels or plateaus. As with Lucier and Serres, in this game a word or a phrase is repeated so often that its meaning evaporates and only the vibration of its sonorous beauty remains. The luminous senselessness of its frequencies, which is a vibrant, intensive materialism *avant la lettre*, causes again a schizoecological unblocking. Kafka "tells us how, as a child, he repeated one of his father's expressions in order to make it take flight on a line of non-sense".⁸⁸ A caveat, though: *Non-sense is not delirium. It is unconscious*.

5. Ecotherapy: Schizoanalysis as Ecoanalysis

When Guattari and Deleuze stress in *A Thousand Plateaus* that schizoanalytic meta-modelings, as "experimentation[s] in contact with the real", are actively involved in "construct[ing] the unconscious",⁸⁹ this productive aspect of schizoanalysis might be considered as 'object-oriented', but it differs fundamentally from both Object-Oriented Ontology and Speculative Realism, as neither of these aims to regain contact with an 'objective' real that both consider as an object of speculation rather than as a machinic assemblage. On a conceptual map, therefore, Deleuze and Guattari are at quite a distance from Harman and Meillassoux. Although both projects are philosophically fascinating, and although it seems that there is some allure between Meillassoux's notion of the "*determinate condition*"⁹⁰ of chaos and of contingency, and Guattari's notion of the planes of immanence and consistency, this is a *fata morgana*. Symptomatically, Meillassoux does not relate chaos and contingency back, as Guattari would, to scientific concepts such as sensitivity to initial conditions, strange at-

88 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kafka: Toward a Minor Literature*. Trans. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press 1986, 21.

89 Deleuze/Guattari: *A Thousand Plateaus*, 12. See also Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Capitalisme et schizophrénie: Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit 1980, 20: "Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit."

90 Meillassoux: *After Finitude*, 101.

tractors or non-linear systems but, via Badiou's Lacanianism, to "Cantor's revolutionary set-theory"⁹¹: *the closer, the more distant*.

For Meillassoux, set theory allows, by way of the transfinite, to ring in the end of the age of reason and necessity: "Everything is possible, anything can happen – except something that is necessary, because it is the contingency of the entity that is necessary, not the entity".⁹² It also allows to "rigorously distinguish[...] contingency from chance".⁹³ Perhaps, however, Meillassoux's distinction is too rigorous. In science, chance denotes the full potentiality of change residing in every moment or event, while contingency denotes the historically generated path and the path-dependency of a system that is open to chance, its systemic memory in the sense of its route through a milieu to what are, in the present, its initial conditions. It is, one might say, the deterministic and systemic part within the notion of a deterministic chaos. The parameter that measures the impact of the actualization of virtual potentials not on future potentials, but on future actualizations: *chance is abstract and unlimited, contingency concrete and limited*.

While in science, the two are complementary aspects of a physical process, Meillassoux relates them to two modes of Being. Although he takes up the aspects of the abstract and the concrete, in their transposition into philosophy, their operation is no longer complementary but different. "Being as chance" is not only abstract but "without gravitas" and it denotes the "gratuity" and "vanity of a game" in which "everything, even the improbable, is predictable". Contingency, in contrast, which "refers back to the Latin *contingere*, meaning 'to touch, to befall', which is to say, that which happens, but which happens enough to happen to us" is not only concrete, but serious and grave in that it stresses the moment of the "end of play". Although Meillassoux's project is not as political, Badiou's revolutionary event shines through his prose at this point. When "novelty grabs us by the throat, then no more calculation and no more play – it is time to be serious"⁹⁴: *One of René Thom's catastrophes, perhaps*.

It is somewhat incongruous, then, that in his translation of science into philosophy, Meillassoux would, unlike science, give up chance and champion contingency. But be that as it may:

what is most fundamental in all this – and this was already one of the guiding intuitions of *Being and Event* – is the idea that the most powerful conception of the incalculable and unpredictable event is provided by a thinking that *continues to be mathematical* – rather than one which is artistic, poetic, or religious.⁹⁵

91 Meillassoux: *After Finitude*, 103.

92 Meillassoux: *After Finitude*, 65.

93 Meillassoux: *After Finitude*, 104.

94 Meillassoux: *After Finitude*, 108.

95 Meillassoux: *After Finitude*, 108.

He might have added, 'or physical'. No complementarity here, despite his subsequent *The Number and the Siren: A Decipherment of Mallarmé's Coup de Dés*.⁹⁶ Unlike Roy Baskhar's critical realism, Meillassoux's argument about ancestry and givenness is without much cash value for a Guattarian, pragmatist theory of things.

In other words, both Meillassoux and Harman's projects remain much too internal to philosophy proper and fail to hook up to the many non-philosophical machines Guattari is interested in. Neither Lacan's speculative realist psychoanalysis, nor the speculative realist science after Erwin Schrödinger, Ilya Prigogine and Isabelle Stengers, all of which are complementary and ancestral to Meillassoux's speculative realism, are in its purview. Similarly, Harman's notion of allure, which might be transposed onto a scientific level as similar to the notion of 'elective affinities', remains much too philosophical to be of much ecosophical value.

Symptomatically, Meillassoux's 'great outdoors' denotes the 'in itself' as a cosmic vacuum rather than as an expanded field. For Badiou and Meillassoux, things come into existence *ex nihilo* in the sense of Lacan's Real considered as a mathematical zero set. While the fascination with the vacuum, whether it denotes a mathematical, cosmic or a philosophical emptiness, separates Guattari's schizoanalysis from Badiou, Meillassoux, Harman and 'nihilist' scholars such as Eugene Thacker, its being-in-the-field aligns it more closely with neo-materialist theories. Guattari is ancestral to both Donna Haraway's and Jane Bennett's neo-materialisms, and the more conceptual and complex but less pragmatist positions of Karen Barad's agential realism and Thomas Nail's process ontology. While both have a somewhat troubled relation to Deleuze and do not reference Guattari, they are closest to him, although both black-box the expressionist aspects of the given|giving and lean, in their non-standard readings of Bohr and Lucretius respectively, more towards ontological states of superposition and pure process than Guattari. In general, one might say that except in the work of Jane Bennett, Guattari makes up the perceptual unconscious of neo-materialisms. In ecosophic spirit, Guattari is closest to Isabelle Stengers, Michel Serres, and through Serres, who is his mentor, to Bruno Latour, and, to a lesser degree, to Timothy Morton and Levi Bryant, whose deconstructivisms relate them back to Harman, Meillassoux and Barad.

Its ecosophic spirit is also why, despite the fact that many commentators say so, schizoanalysis does not promote a return to the anonymous, schizophrenic multiplicity of what Guattari calls the pure plane of immanence understood as a plane of "zero consistency"⁹⁷ and "zero" memory.⁹⁸ Rather, in analogy to 'white noise' or 'white light', this 'white plane' is, like Serres' plane of aleatory movements, a plane

96 Quentin Meillassoux: *The Number and the Siren: A Decipherment of Mallarmé's Coup de Dés*. Falmouth, UK: Urbanomic/Sequence Press 2012.

97 Guattari: *Cartographies*, 106.

98 Guattari: *Cartographies*, 11.

of infinite potentiality. It is, one might say, the unconscious of the unconscious of the unconscious. It is a chaotic plane of pure chance without contingency that operates even below Meillassoux's contingency of Things because it moves too fast for Things to coagulate and gain consistency on it. At the same time, it generates Things that operate, however, on what Guattari and Deleuze call planes of consistency and planes of composition, although they do not stop partaking of the chaos of the plane of immanence. Meillassoux is concerned with the contingent character of consistencies that emerge from that plane, from within which schizoanalysis metamodels the construction of planes of consistency and planes of composition. The plane of immanence is the most unconscious plane in that it is fully molecular. A plane of infinite potentiality: *not a zero set but an infinite set*.

6. Coda

While psychoanalysis triangulates psychic reality, schizoanalysis is a situationist curation of the multiplicity of relations between both material and immaterial assemblages. Between concrete assemblages and the abstract world at large. This is why Deleuze and Guattari's three cardinal virtues are "imperceptibility, indiscernibility, and impersonality".⁹⁹ Each implies the opening up of a consistency to 'its' milieu and to the medium at large. The perspective-points of this mutual resonating response are "the (anorganic) imperceptible, the (asignifying) indiscernible, and the (asubjective) impersonal".¹⁰⁰ In other words, while 'therapy of things' denotes a strategy within schizoanalysis to help smooth out specific stutters, it also denotes, when it is considered as an ecoanalysis or ecotherapy, an overall program to therapeutically model the world in order to create sustainable milieus. To connect once more with "the singularities and mutations of our era".¹⁰¹

From this perspective, a "Therapy of Things" becomes a shorthand for a "Therapy of the world". As Guattari notes in *Chaosmosis*, this therapy should follow, like the world itself, a logic of "deterritorialising complexification"¹⁰² and an adherent ethics of "processuality [...] and resingularisation".¹⁰³ A curation of the world's situations. To use another art-historical reference, such an expanded therapy is a therapy of a consistency's all-over immanence in an infinitely expanded field that includes not only the non-human environment, but all aspects of the milieu, or the world, from

99 Deleuze/Guattari: *Thousand Plateaus*, 280.

100 Deleuze/Guattari: *Thousand Plateaus*, 279.

101 Félix Guattari: *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Bloomington/Indianapolis: Indiana UP 1995, 106.

102 Guattari: *Chaosmosis*, 19.

103 Guattari: *Chaosmosis*, 29.

the chemical to the social and the mental. It shows the consistency of schizoanalysis that it considers the latter realm as composed not of individual thoughts, but as itself an expanded field of a distributed thought: ‘a’ thought “with ‘n’ dimensions where everything starts to think at the same time, individuals as well as groups, the ‘chemical’ as well as the ‘chromosomal’ or the biosphere”.¹⁰⁴ Like the subject itself, this ontologically dispersed thought congeals only at certain times into a consistent thought. A world in which individual thoughts are in actual fact communal thoughts that have become someone’s property. If a psychoanalytic ethics asks the subject to be true to its desires, a schizoanalytic ethics asks the subject to be true to the operations of the world as a living machine. How to produce, from within the “infinite determinability”¹⁰⁵ and potentiality of the white plane of immanence, concrete, diffracted, schizoecological planes of consistency or ‘planes of creatures’? To express the world by becoming part of it in the way that a fish, for example, “worlds with the lines of a rock, sand, and plants, becoming imperceptible”?¹⁰⁶ In Lucier’s terms, to ‘world’ the individual voice and to let that immersion in the world smooth out his stutter? The musical challenge is to create viable musical milieus that treat the landscape of frequencies as a real-time reservoir of potential sounds. To use white noise in the same way film uses white light as the real-time reservoir of light. The aim is not dissolution into the chaotic plane of immanence. Not a return to the infamous body without organs, but rather, as Guattari shows very concretely in the more accessible *The Three Ecologies*, the careful and sober micropolitical metamodeling and administration of arrested, stuttering situations: *therapy as a smoothing out*.

What figure of thought can help to think ‘regaining contact’ with a ‘non-anthropocentric real’? In *Difference and Repetition* Deleuze proposes that of a “unilateral [‘one-sided’] distinction”¹⁰⁷ [*einseitige Unterscheidung*]. Let me end with Deleuze’s conceptual *kōan*, which sounds a bit as if Deleuze had transposed the *kōan* of ‘the sound of one hand clapping’ into what might be called an ecophilosophy. Read into the context of the world and ‘its’ creatures:

Instead of something distinguished from something else [a two-sided distinction between creature and world], imagine something which distinguishes itself [the creature as distinguishing itself from the world] – and yet that from which it distinguishes itself [the world] does not distinguish itself from it [that creature].¹⁰⁸

104 Félix Guattari: *The Machinic Unconscious: Essays in Schizoanalysis*. Trans. Taylor Adkins. Los Angeles: Semiotext(e) 2011, 127.

105 Guattari: *Cartographies*, 103.

106 Deleuze/Guattari: *Thousand Plateaus*, 280.

107 Gilles Deleuze: *Difference and Repetition*. Trans. Paul Patton. London: Athlone 1994, 28.

108 Deleuze: *Difference and Repetition*, 28.

Like Lucier's voice, which articulates the most unconscious layers of the world's sonorous spectra – its 'eigenmusic' or 'eigen-sound' – through an expressive resonance rather than through representation, schizo- or ecoanalysis is not in reference with its milieu (as in 'representational'), but in resonance with it (as in 'expressive'). As Guattari never stops noting, schizoanalysis is an experimentation that "will never limit itself to an interpretation of 'givens'; it will take a much more fundamental interest in the 'Giving', in the Assemblages that promote the concatenation of affects of sense and pragmatic effects".¹⁰⁹ It curates things (*les choses*) not only through words (*les mots*) but through situationist interventions and productions (*les actes*).

109 Guattari: *Cartographies*, 19.

»Eine ganz ungeheure Grabschrift«

Krypta, Übersetzung und Derealisierung in Paul Wührs Originalton-Hörspiel *Preislied*

Janneke Meissner

Geben Grabschriften allgemeinhin in Stein gemeißelte Auskünfte über die Toten, die sie bezeichnen, oder begleiten sie diese mit letzten Worten auf den Weg ins ewige Leben, so verhält es sich mit der diesen Beitrag titelgebenden Grabschrift ein wenig anders. Diese steht metaphorisch für den Ausspruch: »Das Recht, das hier Ordnung herausschreit«,¹ der wiederum von Paul Wühr als Grabschrift gedeutet und anschließend in das Originalton-Hörspiel *Preislied* (1971) übernommen wurde. Hier avanciert, das wird aufzuzeigen sein, »[d]as Recht, das hier Ordnung herausschreit«² nicht nur zur Grabschrift seines Sprechers, sondern zu einem kollektiven Epitaph der (post-)nationalsozialistischen Gesellschaft.

Auf materieller Ebene stellt »[d]as Recht, das hier Ordnung herausschreit« erst einmal einen von vielen Sprachschnipseln und Satzfragmenten dar, die im *Preislied* unter Zuhilfenahme neuer Technologien zu einer Zitatmontage kombiniert wurden. Für das Ergebnis dieses Verfahrens wurde Wühr 1972 mit dem renommierten *Hörspielpreis der Kriegsblinden* ausgezeichnet. Lob bekam er jedoch nicht von allen Seiten. Der Journalist Wilhelm Genazino schrieb ganz dezidiert gegen Wühr in einem Artikel für die *FAZ*: »Im Original-Ton-Hörspiel reden viele Menschen, aber keiner von ihnen wird transparent. [...] Die Sprechenden sind anwesend, aber nicht greifbar. Was sie möglicherweise zu sagen hätten, ist nicht zu hören. Sie teilen etwas mit, aber mitteilen dürfen sie sich nicht.«³ Genazinos Ausführungen münden in der

-
- 1 Vgl. Paul Wühr: *Wenn man mich so reden hört*. Ein Selbstgespräch, aufgezeichnet von Lukas Cejpek. Graz: Literaturverlag Droschl 1993, 119.
 - 2 Paul Wühr: *Preislied. Hörspiel aus gesammelten Stimmen*. Stuttgart: Reclam 1973, 32.
 - 3 Wilhelm Genazino: Der Mensch verschwindet am Schneidetisch. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (16. August 1972), 22. Genazino nennt Wühr in seinem Text beispielhaft als Hörspielmacher.

prägnanten Äußerung: »Wer Personen durch Reden auf ein Tonband zunächst zum Vorschein bringt, kann sie durch Bandschnitt wieder verschwinden lassen.«⁴

Zur Einordnung: Das Originalton-Hörspiel begründete in den frühen 70er Jahren ein durch technischen Fortschritt ermöglichtes neues Genre, zu dessen Autoren der ersten Stunde der Münchner Paul Wühr zählt. Gegenüber traditionellen Hörspielen zeichnet sich das Originalton-Hörspiel durch einen scheinbar dokumentarischen Charakter aus, den es durch den Einsatz neuer Medien erhielt: Durch tragbare Aufnahmegeräte werden die Stimmen »echter« Personen durch – meist in öffentlicher Sphäre – spontan geführte Interviews generiert und auf Tonbändern konserviert. In der späteren Bearbeitung wird also kein zuvor verfasstes Skript von professionellen Sprecher:innen innerhalb einer Studio-Situation umgesetzt; sondern stattdessen auf gesammeltes sprachliches Material zurückgegriffen. Derart können beispielsweise Milieu-Studien abgebildet werden, die durch »authentische« Stellvertreter:innen stimmlosen und randständigen Personengruppen Gehör verschaffen. Diese notwendige Authentizität sieht Genazino im Fall von Wührs *Preislied* als mutwillig zerstört an; er konstatiert:

Wenn sich das Original-Ton-Hörspiel nicht um seine Progression bringen will, muß es wirkliche Menschen nicht nur verwenden, sondern kenntlich machen. Es muß exemplarische Einzelne vor das Mikrofon bringen. Es muß, damit überhaupt etwas erfahren und gelernt werden kann, typische oder untypische, aber auf jeden Fall komplette Personen oder Sachen vorführen.⁵

In seinem Pamphlet *Der Mensch verschwindet am Schneidetisch* bezieht Genazino deutlich Stellung zu einem »richtigen« Gebrauch der neuen Medien. Dieser sieht einen achtsamen Umgang mit den Möglichkeiten des Bandschnittes vor, um die Authentizität von Original-Aussagen zu wahren. Die daran anknüpfende Position des Journalisten, dass im Originalton-Hörspiel einzelne Personen in ihrer Individualität nicht mehr erscheinen, wird folgend übernommen. Allerdings in dem Widerspruch zu seiner Schlussfolgerung, der zufolge nur die Darstellung von Einzelschicksalen lehrreich sei. Dieser wird folgend die These entgegengestellt, dass die Stimmen im *Preislied* gerade in ihrer Melange die Erfahrung des postnationalsozialistischen Kollektivs zum Ausdruck bringen: Aus im Hörspiel prominent gesetzten Fragmenten wie »weil wir des gar net gwußt haben«⁶ spricht das Erlebnis des plötzlichen Zusammenbruchs des nationalsozialistischen Regimes, das – einem kollektiven Trauma gleich – auf Seiten der Täter:innen und Mitläufer:innen

4 Genazino: *Der Mensch*, 22. Genazinos Argumente begreifen das Originalton-Hörspiel als dokumentarisches, nicht aber als künstlerisches Medium; sie sprechen ihm die Möglichkeit zur Poetisierung der verwendeten Sprache ab.

5 Genazino: *Der Mensch*, 22.

6 Wühr: *Preislied*, 22.

zu einer Derealisierung der Vergangenheit und hierin zur Bildung einer Krypta im psychoanalytischen Verständnis führte, die eine nicht introjizierbare Objektbindung inkorporierte. Diese in einer Krypta verschlossene, einverlebte Erfahrung wird von Paul Wühr nahezu dreißig Jahre später durch technische Methoden und poetische Verfahren im *Preislied* hörbar gemacht.

1. Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns

Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns ist einer der wenigen Texte des ungarischen Gelehrtenpaares Maria Torok und Nicolas Abraham, der auch auf Deutsch vorliegt.⁷ 1976 in Frankreich erschienen, wurde der Studie durch die Übersetzung Werner Hamachers sowie durch einen von Jacques Derrida verfassten einleitenden Text seit ihrer Publikation 1979 bei Ullstein auch im deutschsprachigen Raum zumindest einige Aufmerksamkeit zuteil; 2008 wurde sie vom Engeler Verlag neu aufgelegt.

Bei der *Kryptonymie* handelt es sich – vereinfacht gesagt – um die Relektüre Abrahams und Toroks von Freuds Abhandlung *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* [»Der Wolfsmann«].⁸ Das Paar ergänzte die Wiederaufnahme des in der Psychoanalyse berühmten Falls um Informationen aus Publikationen, die aus

7 Nicolas Abraham/Maria Torok: *Le Verbier de l'homme aux loups*. Paris: Flammarion 1976. Auf Deutsch: Nicolas Abraham/Maria Torok: *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns*. Mit einem Beitrag von Jacques Derrida. Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein 1979. Für diese Arbeit zentral sind drei weitere Aufsätze, die für die Zeitschrift *Psyche* ins Deutsche übertragen wurden: Maria Torok: *Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis*. In: *Revue Française de Psychanalyse* 4 (1968), 715–733, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5767870x/f719.item> (29.05.2023). Auf Deutsch: Maria Torok: *Trauerkrankheit und Phantasma des »Cadavre exquis«*. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 37.6 (1983), 497–519; Nicolas Abraham: *Notules sur le Fantôme*. In: Nicolas Abraham/Maria Torok (Hg.): *L'écorce et le noyau*. Paris: Flammarion 1978, 426–433. Auf Deutsch: Nicolas Abraham: *Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzungen zu Freuds Metapsychologie*. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 45.8 (1991), 691–698; Nicolas Abraham/Maria Torok: *Deuil ou mélancolie. Introjecter – incorporer*. In: Dies. (Hg.): *L'écorce et le noyau*. Paris: Flammarion 1978, 258–275. Auf Deutsch: Nicolas Abraham/Maria Torok: *Trauer oder Melancholie: Introjizieren – inkorporieren*. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 55.6 (2001), 545–559.

8 Bei der *Kryptonymie* handelt es sich nicht um eine *creatio ex nihilo*, die ohne Vorarbeiten der Beschäftigung mit Freuds Studie entspringt, vielmehr entwickelten Abraham und Torok hier gemeinsam erforschte Konzepte weiter, wie Ferenczis Introjektion, auf der auch der *cadavre exquis* beruht, der im Unbewussten (hier liegt ein wesentlicher Unterschied zur Krypta) verdrängte Kostbarkeiten bewahrt. Vgl. Torok: *Cadavre exquis* und Abraham/Torok: *Introjizieren – inkorporieren*.

nachfolgenden psychoanalytischen Behandlungen des Wolfsmanns resultierten.⁹ Innerhalb eines fünfjährigen Prozesses der Aufarbeitung stießen Abraham und Torok auf ein Phänomen, das sie als »Krypta« bezeichneten. Von der Krypta als psychoanalytischer Metapher respektive von der Theorie der Kryptonymie handelt der folgende Abschnitt, der die Krypta in ihrer ursprünglichen Bedeutung durchleuchtet, um ausgehend von dieser Begriffsarbeit die Abraham/Torok'sche Bewegung zur Theorie hin nachzuvollziehen.

Die realweltliche Krypta beschreibt eine architektonische Besonderheit: Einen sich unter dem Altarraum einer Kirche befindenden »versteckten« Hohlraum. Der Aspekt des »Versteckens« oder »Verbergens« entspringt etymologisch dem Wort selbst, er ist dem griechischen *krýptē* bereits eingeschrieben,¹⁰ verhält sich aber konträr zu seiner ursprünglichen Funktion: Krypten wurden im frühen Mittelalter errichtet, um die Gräber von Stiftern und Heiligen einer Öffentlichkeit besser zugänglich zu machen.¹¹ Im Laufe der Jahrhunderte verlor das, was aufbewahrt und ausgestellt wurde – Reliquien, Altäre, liturgisch greifbare Schätze – den Charakter des Öffentlichen und wurde stattdessen zum Geheimen, Verborgenen und Vergessenen. Diese Entwicklung spiegelt die zunehmende Komplexität in der Bauweise von Krypten wider,¹² deren spätestes Stadium die Hallenkrypten darstellen. Diese sind als »Kapellen anzusehen [...] und [haben] meist nichts mit einem Heiligengrab zu tun«;¹³ sie dienen demnach nicht mehr zur Aufbewahrung, sondern wiederholen die Funktion der Kirche als »Unterkirche« unterirdisch. Mit den Hallenkrypten endet die Bautradition der Krypta, die nach dem 13. Jahrhundert nur noch in besonderen Fällen angefertigt wird.¹⁴

9 Vgl. Muriel Gardiner (Hg.): *The Wolf-Man*. New York: Basic Books 1971. Auf Deutsch: Muriel Gardiner (Hg.): *Der Wolfsmann vom Wolfsmann*. Mit der Krankengeschichte des Wolfsmannes von Sigmund Freud, dem Nachtrag von Ruth Mack Brunswick und einem Vorwort von Anna Freud. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag 1972; Vgl. Abraham/Torok: *Kryptonymie*, 61.

10 Vgl. Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin/Boston: de Gruyter ²⁵2011, 545.

11 Horst Schwebel: Kirchenbau. In: Gerhard Müller (Hg.): *Theologische Realenzyklopädie*. Berlin/New York: de Gruyter 1989 (=Bd. 18), 421–528, hier 449.

12 Die Ringkrypten des frühen Mittelalters, die im Halbkreis um den Grabraum führten, wurden in karolingischer Zeit von Gang- oder Stollenkrypten abgelöst, die in Gangsystemen mehrere Altarräume miteinander verbanden und sich um Außen-Krypten erweiterten (vgl. Schwebel: Kirchenbau, 449–450). Mit Einsetzen der ottonischen und romanischen Zeit wurden unter den Altarräumen Hallenkrypten angelegt, die von der Oberkirche aus betreten wurden und die die bislang typische Beschränkung von Gangsystemen und kultischem Zentrum überwand. Vgl. Matthias Hamann: Krypta. In: Walter Kasper (Hg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*. Freiburg i.Br./Basel/Rom/Wien: Herder ³1997 (=Bd. 6), 495.

13 Schwebel: Kirchenbau, 450.

14 Schwebel: Kirchenbau, 450.

Die Krypta als Metapher trägt die doppelte Bedeutung einer Aufbewahrungsstätte, die verbirgt und offenbart. Dieser doppelsinnigen Bedeutung bedienen sich auch Abraham und Torok, die die Krypta metaphorisch verwenden, jedoch ohne die gewonnene Metapher zu definieren. Eine Umschreibung liefert stattdessen Jacques Derrida: Er bestimmt die Krypta gleichermaßen als *Orte*, *Tod* und *Chiffre*, die die Krypta allesamt tropisch affiziert.¹⁵ Die *Orte* bedeuten ihr metaphorisches Potenzial: Die Krypta ist Einschluss von Fremdem in Gleichem, sie ist als das künstliche Artefakt eines Ortes in einem anderen begriffen und »von ihm streng geschieden«.¹⁶ Als »tragender Hohlraum« definiert Derrida sie als ambig, sie ist Öffnung und Verschluss zugleich.

In der *Kryptonymie* wird die architektonische Krypta transformiert; als psychoanalytische Instanz errichtet sich ihr verborgener Hohlkörper – ausgelöst von einem traumatischen Erlebnis – im Ich.¹⁷ Hier waltet sie »wie ein ›falsches Unbewusstes‹, wie die Prothese eines ›künstlichen Unbewußten‹ innerhalb des [durch ihre Errichtung] gespaltenen Ichs«.¹⁸ Für Derrida bewahrt die Krypta introjizierte *Tote*;¹⁹ Abraham und Torok fassen ihre Funktion hingegen weiter als »Aufbewahrungsstätte eines Geheimnisses«.²⁰ Das Geheimnis, das die Krypta wahrt, ist ein in Sprache gleichermaßen erinnertes wie überschriebenes – es ist »inkryptiert«,²¹ mit Derrida: *chiffriert*,²² verschlüsselt. Die Theorie der *Kryptonymie* bedient sich des Bildes und des ambigen Bedeutungspotenzials der architektonischen Krypta, um es fortan metaphorisch zu gebrauchen. Hierin liegt die Funktion der Krypta in einem Bewahren, das zur gleichen Zeit versteckt wie offenbart. Ihre Methode hingegen ist sprachlich: Sie wandelt realweltliches Erleben in Worte, sie übersetzt Materie in Zeichen.

15 Jacques Derrida: FORS. In: Nicolas Abraham/Maria Torok: *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfmanns*. Mit einem Beitrag von Jacques Derrida. Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein 1979, 5–58, hier 9. Derrida zeigt sich in dem rund fünfzig Seiten langen Vorwort FORS nicht nur als Kenner der *Kryptonymie*, sondern als ein solcher des Gesamtwerkes des Gelehrtenpaares, dessen weitere Publikationen er ebenso berücksichtigt.

16 Derrida: FORS, 9.

17 Abraham/Torok: *Kryptonymie*, 62.

18 Jacques Derrida: Ich – die Psychoanalyse. In: Ders.: *Psyche 2*. Wien: Passagen 2013, 23–40, hier 40.

19 Derrida sieht in der Introjektion von Verstorbenen die Funktion der Krypta. Er beruft sich hier auf Toroks Aufsatz *Cadavre exquis* (1968) und auf *Trauer oder Melancholie: Introjizieren – inkorporieren* (1978), in dem Abraham/Torok Ferenczis Begriff der Introjektion in dessen folgender psychoanalytischer Genese nachspüren.

20 Nicolas Abraham/Maria Torok: Die Topik der Realität: Bemerkungen zu einer Metapsychologie des Geheimnisses. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 55,6, 539–544, hier 539.

21 Abraham/Torok: *Kryptonymie*, 62.

22 Derrida: FORS, 41.

Die Sprache der psychoanalytischen Krypta teilt die doppelsinnige Struktur ihrer architektonischen Vorgängerin – sie ist immer bewusst und unbewusst zugleich. Abraham/Torok beschreiben dies wie folgt: »Die Krypta fungiert im Innern des ICH wie ein UNBEWUSSTES von besonderer Art; denn jedes [sprachliche] Fragment ist für sich bewußt und für das ›Außer-Kryptische‹ unbewußt.«²³ Die Kryptasprache ist für das ›Außer-Kryptische‹ unbewusst, da sie sich in Kryptonymen, also in Worten, die gegenüber jenen der Normsprache verdeckt sind, mitteilt. Die Worte, die ausgesprochen werden können, verweisen auf die unaussprechbaren, versteckten Worte im Innern der Krypta. Um diese in einer Öffnung der Krypta aufzudecken, braucht es verfremdeter, anasemischer, »ent-(be-)deutender« Übersetzungsprozesse, in denen die konventionelle Semantik eines Wortes außer Kraft gesetzt wird, um es mit neuem Sinn zu belegen.²⁴ Die kryptischen, sedimentierten Bedeutungen müssen folgend einen mehrstufigen Übersetzungsprozess durchlaufen, um gleichermaßen zu einer Versprachlichung und einer Sinngenerierung zu gelangen. Ein derartiger Übersetzungsprozess, der der Öffnung der Krypta gleichkommt, resultierte aus Abraham/Toroks mehrjähriger Beschäftigung mit dem Traum des Wolfsmanns.

Sigmund Freud therapierte ab 1910 den zu diesem Zeitpunkt 23-jährigen Sergej Konstantinowitsch Pankejeff und veröffentlichte seinen Fallbericht – verzögert durch das Kriegsgeschehen – 1918.²⁵ Sergej litt seit seiner frühen Kindheit an Tobsuchtsanfällen und einer Tierphobie, die von einem Traum begleitet wurden. In dem ›Traum von den Wölfen‹ erkannte Freud die »Urszene«, die Beobachtung des elterlichen Koitus durch das Kleinkind,²⁶ die eine infantile Neurose hervorgerufen hatte und aus der sich später die Neurose des erwachsenen Sergejs ergab. Hatte Freud nach einem ›Schlüsselereignis‹ gesucht, von dem aus eine Deutung des Wolfstraums und eine Diagnose der Erkrankung möglich wurde, so suchten Abraham und Torok in ihrer rund sechzig Jahre später einsetzenden Analyse nach einem ›Schlüsselwort‹. Im Unterschied zu Freud räumten sie der Mehrsprachigkeit Sergejs, der mit einer englischen Gouvernante in einem deutsch-russischen Elternhaus aufwuchs, eine große Bedeutung ein; sie machten sie gar zur Bedingung ihrer Suche.²⁷ Das

23 Abraham/Torok: *Kryptonymie*, 166.

24 Vgl. Klaus Ebner: Übersetzungsaufgaben. Der Begriff der »Anasemie« im Werk von Nicolas Abraham und Maria Torok – Ein Dialog zwischen Psychoanalyse und Dekonstruktion. In: Peter Zeillinger und Dominik Portune (Hg.): *Nach Derrida. Dekonstruktion in zeitgenössischen Diskursen*. Wien: Passagen 2006, 149–172.

25 Sigmund Freud: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose [»Der Wolfsmann«]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Band 12: 1917–1920. Hg. von Anna Freud. London: Imago 1947, 27–157, hier 29, Fußnote 1.

26 Vgl. Freud: *Geschichte*, 63–65.

27 Vgl. Abraham/Torok: *Kryptonymie*, 62–63.

unaussprechliche, geheime Wort, das den Schlüssel zu einer neuen Lesart des Traumes markiert, musste, so legten es die Forschenden fest, »polysemisch sein und mit ein und derselben phonetischen Gruppierung mehrere Bedeutungen zugleich aussagen«²⁸. Von diesen Bedeutungen konnten, während eine davon stets verborgen blieb, die andere(n) durch Synonyme verbalisiert werden. Diese durch Synonyme ausgedrückten Worte unterhalten, das stellte sich im Verlauf der Analyse heraus, keine phonetische oder semantische Beziehung zu dem versteckten, verbotenen Wort mehr.²⁹ Abraham/Torok nannten sie »Kryptonyme«, das Verfahren, in dem sie sich bilden, »Kryptonymie«.³⁰ Im chiffrierenden Prozess der Krypta wird ein Wort durch das Synonym des Allosems ersetzt. Das kryptonyme Verfahren erschließen Abraham/Torok deduktiv nach erfolgter Dechiffrierung des Wolfstraums. Die sogenannte »Dekryption« bedient sich dabei einem intrikaten, über Übersetzungen und deren Homophonien laufenden Entschlüsselungsverfahren, das sich beispielhaft an der Deduktion des ersten Satzes des Wolfstraums aufzeigen lässt. Dieser lautet: »*Ich habe geträumt, daß es Nacht ist und ich in meinem Bett liege*«.³¹

Nun heißt »träumen« auf Russisch: *widjetj son*. In *widiet* tönt *whit* nach, und auch *witness*, in *son* das *sun* von *Whit-Sunday*. Überdies bedeutet *widjetj* im Russischen »Zeuge« und *son* »Sohn«. Es gibt also eine Homonymie, oder doch fast, zwischen *widjetj son*, »träumen«, »einen Traum sehen«, und *witjetz*, »Zeuge«, *son*, »Sohn«, einerseits und dem englischen *witness*: »Zeuge«, und *son*, »Sohn« andererseits. »*Ich habe geträumt, daß es Nacht ist ...*« Das Adverb von »Nacht« heißt im Russischen: *notschju*. Wir können nicht anders, als es auch als englisches *not you*, »nicht Sie« zu verstehen. Wir möchten die Hypothese wagen: *The witness is the son, not you*, das heißt: **Der Zeuge ist der Sohn, nicht Sie**.³²

Der von Abraham/Torok aus homonymen Verbindungen zwischen den Sprachen des Wolfsmanns abgeleitete Dekryptionsschlüssel lässt sich folgendermaßen schematisieren (Tab. 1).

Tabelle 1 zeigt das auf Übersetzungen sowie auf Äquivalenzen in Homonymen basierende Verfahren, das Abraham und Torok anwandten, um zu einem neuen, »dekryptierten« Sinnverständnis zu gelangen. Das deutsche Wort aus Freuds Aufzeichnung des manifesten Traum Inhalts wurde in einem ersten Schritt in die Muttersprache des Träumenden übertragen. Von dieser ausgehend wurden in einem zweiten Schritt durch klangliche Assoziationen – also durch Beachten allein der materiellen Seite des sprachlichen Zeichens – englischsprachige Homonymien

28 Abraham/Torok: *Kryptonomie*, 88.

29 Abraham/Torok: *Kryptonomie*, 90.

30 Abraham/Torok: *Kryptonomie*, 109.

31 Freud: *Geschichte einer infantilen Neurose*, 54. Kursiv im Original.

32 Abraham/Torok: *Kryptonymie*, 110. Hervorhebung durch Fettsetzung im Original.

erschlossen. Ähnelten oder glichen sich die Bedeutungen der englischen Homonymien mit der russischen Übersetzung der deutschen Traumworte gar, so galt deren dechiffrierte Bedeutung als gesichert.³³ In einer abschließenden Tabellarisierung gestalten sich die russischen Übersetzungen der deutschen Traumworte und deren klangliche englischsprachige Assoziationen als »Reime« (Tab. 2).³⁴ In dieser grundlegenden ästhetischen Formbestimmung der Kryptonyme, die sich wie »einem Handbuch der Poetik«³⁵ entnommen zeigen, liegt das hochgradig poetische Potenzial dieses Übersetzungsverfahrens.³⁶

33 Die bei Abraham/Torok entschlüsselte Bedeutung des Traums erfordert eine Umdeutung der Geschehnisse: An Stelle der »Urszene« bei Freud tritt die Beobachtung des Geschlechtsakts zwischen Schwester und Vater, sowie die Aufforderung der Mutter, Schweigen über die Vorkommnisse zu wahren.

34 Abraham/Torok: *Kryptonymie*, 173–176.

35 Abraham/Torok: *Kryptonomie*, 169–170. In der Anthologie *L'écorce et le noyau* (Paris 1987), zu deutsch etwa »Die Hülle und der Kern«, entwickeln Abraham/Torok das Verfahren der Krypta weiter zur Theorie der *Antisemantik*. Unter »Antisemantik« verstehen sie die Sprachmittel, die einen »Wechsel des klassischen Referenzsystems« erwirken sollen, der Begriff der »Anasemie« hingegen bezeichnet das Instrument, das eine »rhetorische Drehung« einleiten kann: »Die Anasemie wird als eine »Ent-(be-)deutung« (*désignification*) bezeichnet, welche die gewöhnlichen Bedeutungen eines Worts außer Kraft setzt, um es mit neuem Sinn aufzuladen«. Ebner: *Übersetzungsaufgaben*, 154.

36 Das von Abraham/Torok entwickelte Übersetzungsverfahren ähnelt einem weiteren Versuch der Dechiffrierung, der sich Anfang des 20. Jahrhunderts in der Schweiz abspielte, aber erst durch die posthume Publikation 1971 Aufmerksamkeit erlangte – und hierin in die Entstehungszeit der *Kryptonymie* respektive des *Preislieds* fällt. Die Sprache ist von Jean Starobinski Veröffentlichung von Ferdinand de Saussures Anagrammstudien, die in der deutschen Übersetzung den schlagenden Titel *Wörter unter Wörtern* (frz. *Les mots sous les mots*) trägt und hierin das Programm der Studien bereits antizipiert. Saussure versuchte an saturnischen Versen aufzuzeigen, dass diese einem dichterischem Prinzip folgten, das, obwohl nicht immer nachweisbar, für die früheren Epochen der indogermanischen Poesie und der lateinischen Dichtung von allgemeiner Gültigkeit sein sollte. Vgl. Peter Wunderli: *Ferdinand de Saussure und die Anagramme*. Tübingen 1972 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Band 14), 12. Wo Abraham/Torok das in der Krypta inkorporierte Geheimnis zu entschlüsseln suchten, suchte Saussure also nach nichts Geringerem als einem dichterischen Universalprinzip, das er in lautlichen [sic!] Anagrammen zu entdecken glaubte. Im Saturnier fand Saussure eine erhöhte Anzahl von Alliterationen in der Lautlichkeit vor und fokussierte sich folgend auf das sprachliche Material von dem er annahm, dass es seinen (poetischen) Sinn in dem Prozess eines Kombinierens der Phoneme erhalte. Durch ein Entziffern und Neuordnen der Phonem-Kombinationen (nicht der Buchstaben) gelangte Saussure zu lautlichen Anagrammen. Vgl. Jean Starobinski: *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*. Frankfurt a.M.: Ullstein 1980, 21. Hierin schrieb er bereits definierten Lautstrukturen den Wert von Signifikanten zu, deren Signifikate zwar durch eine diskontinuierliche Lautfolge verborgen sind, sich aber durch Textinhalt, Titel, Protagonisten oder Hinweise im Kontext dechiffrieren lassen. In dem so entdeckten Identitätsverhältnis zwischen dem unterstellten Leitwort (Hypogramm) und einigen der über den vollständigen Text verstreuten Phoneme konstatierte

Tab. 1: Dekryptionsverfahren, innerhalb dessen Abraham/Torok den Satz »Ich habe geträumt, dass es Nacht ist ...« als »Der Zeuge ist der Sohn, nicht Sie!« entschlüsseln.

deutsch	russisch	englisch	deutsch
träumen	widjetj son		
	widiet	whit, witness	
	son	sun, Whit-Sunday	
	widjetz		Zeuge
	son		Sohn
			witness
Nacht	notschju (adverb.)	son	Sohn
		not you	
		not you	nicht Sie

Tab. 2: Die ersten Zeilen der von Abraham/Torok angefertigten Tabelle des Verbarium des Wolfmanns. Abraham/Torok: Kryptonymie, 173.

Die Worte oder Archeonyme	Die Reime	Übersetzung der Reime	Übersetzung der Worte oder Archeonyme
not you	notschju IV, das in Filius fehlt not you	Nachtzeit	nicht Sie
is you	issue	Ausgang	nicht Sie
it is a boy	zimoj	Winter	Sie sind es
lying	lying	Liegen	es ist ein Kind
	lion	Löwe	er lügt
			–

Saussure den Mechanismus der Anagramme: »Es handelt sich einfach um eine Verdopplung, eine Wiederholung, eine Erscheinung des Gleichen in der Gestalt des anderen.« Starobinski: Wörter, 46. Die im anagrammatischen Text wie gleichsam durch ihn vorgegebenen Leitwörter brechen Saussures Theorie nach den ursprünglichen Text auf, um ihm seinen von Worten verborgenen Sinn zu entlocken. Hierin sah er das poetische Prinzip, das Gesetz der Dichtung, schlechthin. Die Ähnlichkeiten zwischen Saussures auf Anaphonie gerichtetes Verfahren und Abraham/Toroks Dechiffrierung durch Äquivalenzen in Homonymien, ist frappant und verdient eine weitergehende Analyse, die dieser Beitrag nicht leisten kann. Vielen Dank an Martin Bartelmuß für den Hinweis auf die Analogie beider Übersetzungsprozesse.

Die Krypta verbirgt, folgt man der Theorie Abrahams/Toroks, die unaussprechbaren Worte hinter intrikaten Übersetzungsprozessen, die ursprüngliche Referenzen verschleiern. Die in ›falschen‹ Signifikanten versteckten Signifikate können erst durch eine Reihe verschiedener Transformationen der Signifikanten erreicht werden, das heißt, nach einer Bearbeitung des sprachlichen Materials. Gerade dieses sprachliche Material bearbeitet nun auch Paul Wühr, indem er es für das *Preislied* in verschiedene Medien »übersetzt«. In diesem medialen Übersetzungsprozess wird durch technische wie poetische Verfahren die inkryptierte Erfahrung der postnationalsozialistischen Gesellschaft entschlüsselt und hierin hörbar gemacht.

2. Preislied

Paul Wührs Originalton-Hörspiel *Preislied* entstand 1971 durch einen der Abraham/Torok'schen Dekryption vergleichbaren poetischen Produktionsprozess; die Textgenese des *Preislieds* kommt – hervorgebracht durch die Möglichkeiten des Gebrauchs neuer Medien – dem Öffnen einer Krypta gleich. Derart geraten nicht nur Paul Wühr und die von ihm bediente Technik in die Rolle des Psychoanalytikers, sondern es zeigt sich ein dreistufiges Verfahren, durch das sich das Originalton-Hörspiel gestaltete. Über den Entstehungsprozess des Hörspiels und insbesondere über Wührs Verfahren mit sprachlichem Material lässt sich – auf Grund eines Mangels an Quellen³⁷ – nur unter Rückbezug auf Aussagen des Autors selbst sprechen. Die folgenden Überlegungen beziehen sich darum u. a. auf Paul Wührs Dankesrede zum Hörspielpreis, die später gemeinsam mit der Transkription des *Preislieds* bei Reclam erschienen ist.³⁸

37 Die Materiallage rund um das *Preislied* gestaltet sich schwierig: Trotz seiner relativen Bekanntheit liegt nur wenig Forschung vor, für diesen Aufsatz wichtige Primärquellen wie beispielsweise Wührs Originaltranskript der Tonbänder existieren nicht mehr. Für Hinweise zur Quellenlage bedanke ich mich bei Wolfgang Lukas.

38 Das Transkript des *Preislieds* liegt in zwei Fassungen vor: Die Reclam-Ausgabe von 1971 druckt den Text gemeinsam mit Wührs Dankesrede; der Band *So spricht unsereiner* von 1973 vereint die Transkripte der vier bis dato erschienenen Originalton-Hörspiele *Preislied*, *So eine Freiheit*, *Trip Null* und *Verirrhaus*, die er gleichermaßen in einen gemeinsamen Kontext stellt. Dieser Aufsatz nutzt die Reclam-Ausgabe, die gegenüber *So spricht unsereiner* weniger das ursprüngliche Material verändernde Eingriffe aufweist. Darüber hinaus ist eine Berücksichtigung des Originalton-Hörspiels *Preislied* in der Materialität seiner sprachlichen Rede natürlich unerlässlich. Paul Wühr: *Preislied*. Hörspiel 55 min. München: Bayerischer Rundfunk/Norddeutscher Rundfunk 1971. Online abrufbar unter: <https://archive.org/details/preislied-paul-wuehr-1971> (29.05.2023), 7:03-1:02:24.

Die Arbeit am *Preislied* begann im Sommer 1970, in dem Wühr auf den Straßen Münchens und in »Lokalen, Heimen und Wohnungen«³⁹ Aufnahmen durchführte. Den 22 Menschen, deren Stimmen er auf 25 Tonbandträger mit je einer halben Stunde Laufzeit festhielt, begegnete er etwa mit den Fragen »wie man sich in unserem Staate fühle, wie man die derzeitige Situation und unsere Lebensbedingungen beurteile«. ⁴⁰ Die Tonbandaufnahmen trug Wühr nach eigenen Angaben von »Personen aus allen Altersgruppen und allen sozialen Schichten«⁴¹ zusammen; unter ihnen »eine Kellnerin, Lehrlinge und Schüler, Studenten, ein junger Arbeitgeber, mehrere Arbeiter und Angestellte, eine Prostituierte, eine Hausfrau, eine Rentnerin, eine Hausbesitzerin und ein Studienrat«. ⁴² Die gesammelten Stimmen gehören demnach Personen der Kriegs-, respektive der ersten Nachkriegsgeneration.

Das gesammelte audiophone Material stellt das Basismaterial der weiteren Bearbeitungsstufen dar, deren ersten Arbeitsschritt die Wiedergabe und die einsetzende Transkription der Aufnahmen beschließt. Diese Stufe der Materialsammlung und -sichtung entspricht dem Anlegen und Durchsehen eines Korpus bei Abraham/Torok, der beide auf die Fährte der Krypta brachte. Zu einer überraschenden Entdeckung gelangte – gemäß eigener Ausführungen – auch Wühr bei der Anfertigung der Transkription der Aufnahmen:⁴³

Als ich nämlich zu lesen begann, bemerkte ich zum erstenmal Sätze, die in besonderem Maße, oft auch gegen den Willen der Sprechenden, kennzeichnend waren, die mir jedoch während der Gespräche selbst sowie beim Abhören der Bänder nicht aufgefallen waren. Ich isolierte sie und hatte nun Bruchstücke von Aussagen, in denen sich mit verblüffender Eindeutigkeit die wirklichen Meinungen

-
- 39 Paul Wühr: Die Entstehung des »Preislied«. In: Ders.: *Preislied. Hörspiel aus gesammelten Stimmen*. Stuttgart: Reclam 1973, 49–53, hier 49.
- 40 Wühr: Entstehung des »Preislied«, 49. Vgl. Paul Wühr: *Wenn man mich so reden hört*, 118: »Und nicht etwa, ich mußte keine Fragen stellen, was ich mir ursprünglich schwierig vorgestellt hab. Ich hab nur gesagt, sagen Sie halt etwas über München«. Für das *Selbstgespräch* Wührs bedient sich Cejpek einem ähnlichen Verfahren wie Wühr – er lässt ihn auf Tonbänder sprechen und transkribiert später die ihm wichtig erscheinenden Sequenzen.
- 41 Wühr: Entstehung des »Preislied«, 50.
- 42 Jochen Meißner: »Alles Identische scheut die Poesie« – Paul Wühr 1927–2016. In: *Hörspielkritik.de* vom 12. Juli 2016, [https://hoerspielkritik.de/alle-identische-scheut-die-poesie-paul-wuehr-1927-2016/\(29.05.2023\)](https://hoerspielkritik.de/alle-identische-scheut-die-poesie-paul-wuehr-1927-2016/(29.05.2023)).
- 43 Lukas geht davon aus, dass es sich hier nicht um eine exakte Übertragung, sondern bereits um eine erste Bearbeitungsstufe handelt. In geringfügigen Abwandlungen des originalen Wortlauts schreibt sich – das unterstellt dieser Aufsatz – das Unbewusste des Autors Wühr in das Material des ursprünglichen Transkripts. Vgl. Wolfgang Lukas: Medienwechsel und produktionsästhetische Logik: Zu Paul Wührs O-Ton-Hörspiel »So eine Freiheit«. In: Anne Bohnenkamp (Hg.): *Medienwandel/Medienwechsel in der Editionswissenschaft*. Berlin: de Gruyter 2013, 99–120, hier 103–104.

und Urteile der befragten Personen zu erkennen gaben; der Redefluß hatte verschleiert.⁴⁴

Hatten Abraham/Torok den chiffrierenden Prozess der Krypta durch Übersetzungsprozesse entschlüsselt, um die ursprünglichen Referenzen wiederherzustellen, findet eine Übersetzung in Wührs Arbeitsprozess durch den Wandel der sprachlichen Materialität – Wolfgang Lukas spricht hier von »Medienwechseln«⁴⁵ – statt. Verborg die Chiffrierung bei Abraham/Torok die unaussprechbaren Worte, wurden sie von Wührs Befragten zwar gesprochen – jedoch vom »Redefluss verschleiert«, in Sprache versteckt. Erst die Übertragung der lautlichen Signifikanten in ihr Schriftbild, also ein Wandel in der Materialität des Zeichenträgers, offenbart dem Blick, was den Ohren verborgen blieb. Lukas schreibt dem vollzogenen medialen Wechsel, der die Lektüre des nun verschrifteten audiophonen Materials erlaubt, weiterhin eine konstitutive Funktion zu: Durch die Transposition sei eine größere Distanz geschaffen worden, die die Einnahme einer abstrahierenden Metaebene erlaube, die gemeinsam mit der vom Autor eingenommenen Rezipientenrolle die Voraussetzung zur Erkenntnis sei.⁴⁶ Durch die materielle Transformation zeigen sich vor Wühr zuvor versteckte »wirkliche Meinungen und Urteile«: die Krypta öffnet sich.

In der dritten Verfahrensstufe legt die Krypta offen dar, was sie bislang zu verbergen suchte. Wühr findet innerhalb des Redeflusses syntagmatische Partikel, aus denen ein »Gesamtbewußtsein«⁴⁷ spricht. Nachdem er dessen Aussage einmal entdeckt hatte – ähnlich Abrahams/Toroks epiphanischem Finden des Schlüsselworts – gelang es ihm durch produktionsästhetische Methoden, diese auch zur Aussage des *Preislieds* zu erklären, sie mit allen Stimmen aussprechbar zu machen. Hierzu isolierte Wühr die entsprechenden Satzteile innerhalb des Typoskripts,⁴⁸ das er aus dem Transkript angefertigt hatte; schnitt sie aus und fertigte gegebenenfalls Kopien an, sodass die Sprachfetzen die Gestalt beweglicher

44 Wühr: Die Entstehung des »Preislied«, 50.

45 Lukas: Medienwechsel und produktionsästhetische Logik, 99.

46 Vgl. Lukas: Medienwechsel und produktionsästhetische Logik, 105.

47 Wühr: Die Entstehung des »Preislied«, 50. Dieser Aufsatz versucht sich von einer Vereinnahmung des Wühr'schen Vokabulars zu distanzieren und gebraucht darum den Ausdruck des »Gesamtbewusstseins« nicht für eigene Analysen.

48 Lukas zeigt dieses Verfahren für das Originalton-Hörspiel *So eine Freiheit* auf. Vgl. Lukas: Medienwechsel und produktionsästhetische Logik, 106: »Diese ausgewählten Stellen werden sodann aus einem Typoskript [M²], das vermutlich vom handschriftlichen Transkript [H¹] angefertigt wurde, ausgeschnitten und auf ein neues Blatt montiert. Dieses Klebetyposkript »M³« stellt in textgenetischer Hinsicht vermutlich das früheste überlieferte schriftliche Textmaterial dar.«

und multiplizierbarer Textbausteine annehmen. Diese kombinierbaren und collagierbaren Textbausteine heben mit dem Verlust ihres Kontextes ihre ursprüngliche Linearität und eigentliche Gedankenfolge zugunsten einer neuen Aussage auf. Wühr fertigte aus ihnen achtzehn thematisch geordnete Segmente an, die er mit Titeln wie *Introitus*, *Credo* oder *Ein System im Sinne dass es stimmt* versah, die entweder der katholischen Messliturgie oder dem Gesagten entnommen waren.⁴⁹ Aus diesem Arbeitsschritt resultiert die Leseausgabe des *Preislieds*.

Um von dieser zum Originalton-Hörspiel zu gelangen, erfolgte die Bearbeitung der Tonbänder am Schneidetisch, der die mediale Übersetzung der von Wühr visuell erfahrbar gemachten Aussage in das audiophone Medium ermöglicht. In diesem Prozess wurden etwa 500 im Manuskript als relevant befundene Textstellen »aus den Bändern herausgeschnitten und wieder zu einem Hauptband zusammengeklebt«.⁵⁰ Das *Preislied* unterlegt diese mit musikalischen Einspielungen: Das Kirchenlied *Großer Gott, wir loben dich* umklammert das Hörspiel, dessen einzelne Segmente von Musikstücken eingeleitet respektive abgeschlossen werden. Die als Kommentare auf Metaebene deutbaren Musikstücke werden durch eingespielten Beifall oder Räuspern komplettiert. Ein Verweis auf diese zusätzlichen Tonspuren, etwa im Stil von Regieanweisungen, fehlt in der Leseausgabe, die den Text mit vorangestellter Angabe der Tonbandnummer wiedergibt – und derart die Schnittstellen selbstreferentiell ausstellt.

Tab. 3: Die vereinfachte Parallelführung des Prozesses der Dekryptierung bei Abraham/Torok (Mitte) und bei Wührs *Preislied* (rechts).

Material	Traum des Wolfsmanns	Originalton-Stimmen auf den Straßen Münchens
↓	↓	↓
Dekryptierung	homonyme Übersetzungen, Finden der Synonyme der Alloseme, Vorstellungsassoziationen	Medienwechsel vom audiophonen zum schriftlichen Material: Transkription
↓	↓	↓
Öffnen der Krypta	Schlüsselwörter in dem <i>Verbarium des Wolfsmanns</i> resp. der Dechiffrierung des Traums	Schlüsselaussagen treten aus dem ‚Versteck‘ des Redeflusses hervor

49 Ausnahmen bilden die Titel der Segmente *Introitus*, *Himmelsleiter* und *Rechts war noch ein Loch frei*, die in der Leseausgabe erscheinen, für das Hörspiel aber nicht ausgesprochen wurden. Abweichungen finden sich weiterhin bei dem Segment *Confiteor*, das im Hörspiel mit *Diese Harmonie* vorgestellt wird und auch in dem Segment *Citta*, das das Hörspiel ergänzt um *Citta 2000*.

50 Wühr: Die Entstehung des »Preislied«, 52.

An die Stelle der Traumworte, die den Ausgangspunkt für Abraham/Torok bilden, tritt bei Wühr der Redefluss (Tab. 3). Dieser offenbart erst durch materielle Übersetzungsprozesse, in denen die Signifikanten sich in Schrift verfestigen und mit dem Blick begriffen werden können, das Eigentliche seiner Rede. Dieses Eigentliche sind Kryptonyme, die durch Isolierung und eine folgende Neuordnung, der Dekryption vergleichbare Assoziationsprozesse in Gang setzen. Wührs Arbeitsprozess gleicht der anasemischen Dekryption verdeckter Rede, die erst durch materielle Transformations- oder Übersetzungsprozesse, kryptisch tradierte Denk- und Redeformen aufzuzeigen respektive freizulegen weiß. Hatten Abraham/Torok den Traum des Wolfsmanns durch Entdeckung des Englischen als »kryptische[] Sprache«⁵¹ dechiffrieren können, lief das Verfahren der Dekryption bei Paul Wühr innerhalb des Deutschen ab. Ein Vorgang, der, wie Derrida hervorhebt, zu den Besonderheiten der anasemischen Übersetzung zählt: »Wir können«, so schreibt Derrida, »die Einzigartigkeit dessen, was hier Übersetzung heißt, erkennen: Sie kann bereits innerhalb der *selben* Sprache, im sprachlichen Sinne der Identität, operieren«.⁵² Anstelle des bei Abraham/Torok gesuchten Schlüsselwortes, treten bei Wühr Fragmente von Schlüsselaussagen, die eine ihnen gemeinsame Aussage offenbaren.

3. Unter lebendig begrabenen Worten

Der Fokus der bisherigen Ausführungen lag auf den sprachlichen Verfahren, durch die sich Krypten öffnen lassen. Wurde im Fall von Abraham und Toroks Studie die Dekryption aus dem sprachlichen Material, das die Krypta gespeichert hatte, deduziert, blieb bei der Analyse des *Preislieds* eine inhaltliche Betrachtung bislang aus. Um abschließend dem sprachlichen Material des *Preislieds* exemplarisch an zwei Segmenten einige Aufmerksamkeit zuteil kommen zu lassen, wird die bisherige Definition der Krypta noch einmal erweitert.

Die Krypta als psychoanalytische Methode wurde, wenn auch nicht stark rezipiert, so doch von der jüngeren Forschung weiterentwickelt. Spätere Publikationen von Abraham/Torok sowie im deutschsprachigen Raum Arbeiten von Markus

51 Abraham/Torok: *Kryptonymie*, 62.

52 Derrida: *Ich – die Psychoanalyse*, 29–30.

Brunner⁵³ und Jan Lohl⁵⁴ greifen das Konzept der Krypta auf und übertragen es in die psychoanalytische Sozialpsychologie, um dort Verhaltensweisen insbesondere der postnationalsozialistischen Gesellschaft deutbar zu machen. In Auseinandersetzung mit der Studie *Die Unfähigkeit zu trauern* (1967) führen Brunner und Lohl die von den Mitscherlichs aufgestellte These einer in der Nachkriegsgesellschaft zu beobachtenden »Derealisierung der Vergangenheit«⁵⁵ u. a. anhand von Arbeiten von Abraham/Torok weiter. Sie kommen zu vergleichbaren Ergebnissen, die sich stark verkürzt wie folgt darstellen lassen: Wurde bei Abraham/Torok die Krypta als psychoanalytische Instanz definiert, die in Folge eines traumatischen Ereignisses ihren verborgenen Hohlkörper im Ich errichtet,⁵⁶ so wird bei Brunner und Lohl das initierende traumatische Ereignis als plötzlicher Zusammenbruch des nationalsozialistischen Regimes festgelegt. Dieses abrupte Ende kam einem gesamtgesellschaftlichen Trauma gleich,⁵⁷ das den starken Verlust einer zuvor bestandenen Objektbindung verursachte. Dieser fortan unaussprechbare Verlust musste versteckt werden: Anstelle der notwendigen Trauerarbeit trat die Inkorporation,⁵⁸ die das verlorene Objekt im Innern aufrichtet, und mit ihm die von ihm ausgehenden Wunschregun-

-
- 53 Markus Brunner: Die Kryptisierung des Nationalsozialismus. Wie die »Volksgemeinschaft« ihre Niederlage überlebte. In: Markus Brunner, Jan Lohl, Rolf Pohl, Sebastian Winter (Hg.): *Volksgemeinschaft, Täterschaft und Antisemitismus. Beiträge zur psychoanalytischen Sozialpsychologie des Nationalsozialismus und seiner Nachwirkungen*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2011, 169–194; Markus Brunner: Trauma, Krypta, rätselhafte Botschaft. Einige Überlegungen zur intergenerationellen Konfliktdynamik. In: *Psychosozial* 34.2 (=124), 43–59.
- 54 Jan Lohl: *Gefühlserbschaft und Rechtsextremismus. Eine sozialpsychologische Studie zur Generationengeschichte des Nationalsozialismus*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2010; Jan Lohl: Das psychische Erbe des Nationalsozialismus. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Generationenforschung. In: Markus Brunner, Jan Lohl, Rolf Pohl, Sebastian Winter (Hg.): *Volksgemeinschaft, Täterschaft und Antisemitismus. Beiträge zur psychoanalytischen Sozialpsychologie des Nationalsozialismus und seiner Nachwirkungen*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2011, 195–226.
- 55 Vgl. Alexander und Margarete Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München/Berlin: Piper ²⁷2020 (1977), 34.
- 56 Vgl. Abraham/Torok: *Kryptonymie*, 62.
- 57 Auch zu Beginn der *Kryptonymie* steht ein präverbales Trauma, das, so Derrida »mit all [sein] libidinösen Kräften und ihrer *Widersprüchlichkeit* in die Krypta wird eingeschlossen worden sein«. Derrida: FORS, 10.
- 58 Abraham und Torok nutzen den Begriff der Introjektion mit Ferenczi und markieren folgend klar eine Trennschärfe zur Inkorporation: Die Introjektion kann als gelingende seelische Verarbeitung eines traumatischen Ereignisses gelten, während die Inkorporation eine imaginäre Wunde zu heilen versucht. Vgl. Abraham/Torok: Introjizieren – inkorporieren, 545. Vgl. ebenso Derrida: FORS, 20: »Daß die kryptische Inkorporation immer eine Auswirkung unmöglicher oder verweigerter Trauer (Melancholie *oder* Trauer) markiert, bekräftigt das *Verbarium* unablässig«.

gen.⁵⁹ Ferner birgt die Inkorporation die mit einem Objekt verbundene Schande,⁶⁰ die folgend aufgehoben wird, indem auch die beschämenden Worte als »Antimetaphern«, deren Übertragbarkeit zerstört wird, buchstäblich einverleibt werden.⁶¹ Die Trauer hingegen wurde, da sie ein Geheimnis aufdecken würde, das »Melancholie, eine Abwertung sowohl des Objekts wie auch der eigenen Person, verursachen würde«⁶², als das Nicht-Aussprechbare »[v]erschluckt und konserviert«:⁶³

Die unsagbare Trauer errichtet im Inneren des Subjekts eine *geheime Gruft*. In der Krypta ruht das aus Erinnerungen an die Wörter, die Bilder, die Affekte wiederhergestellte objektale Korrelat des Verlusts als vollständige, lebendige Person mit eigener Topik zusammen mit den – tatsächlichen oder angenommenen – traumatischen Momenten, die eine Introjektion verhindert haben. So schafft sich die unsagbare Trauer eine ganze unbewusste Phantasiewelt, die im Verborgenen ein abgeschiedenes Leben führt.⁶⁴

Da der Prozess der Introjektion, die Trauerarbeit, ungeschlossen blieb, verfestigte sich der nicht assimilierte Teil der Triebregungen in Gestalt einer *Imago*, des *Cadavre exquis* oder des inkryptierten Toten, die als Hüterin der Hoffnung auf eine zukünftige Wunscherfüllung gerade das am Leben erhält, was ein »Übermaß an Leiden« hervorruft.⁶⁵ Der These der Mitscherlichs nach wurde auch Hitler in der Position des Objekts nicht assimiliert, sondern, wie Brunner betont, verschwand einem Fremdkörper gleich aus dem psychischen Haushalt – samt der in seinem Namen begangenen Verbrechen, über die sich ein Schleier der Verleugnung legte.⁶⁶ Die in der Krypta bewahrte Ideologie des Nationalsozialismus wird fortan durch ein kollektives Berührungstabu gegenüber der NS-Vergangenheit geschützt.⁶⁷

59 Vgl. Torok: *Cadavre exquis*, 504.

60 Brunner unterscheidet zwischen kryptischen und traumainduzierten Abspaltungen: »Während bei einem Trauma ein überwältigendes Erleben nicht gebunden, nicht symbolisiert werden kann und deshalb als Unsymbolisiertes abgeschottet bleibt, befindet sich in der Krypta etwas bereits Symbolisiertes, ein benannter Wunsch, gar eine gelebte Lust, die aber ein Geheimnis bleiben muss, das nicht ausgesprochen werden darf und als Fremdkörper im Vorbewussten isoliert werden muss«. Brunner: *Die Kryptisierung des Nationalsozialismus*, 186–187. Diese Unterscheidung überträgt Brunner auf die postnationalsozialistische Gesellschaft, in der ihm zufolge kryptische Abspaltungen auf Seiten der Täter:innen, traumatische hingegen auf Seiten der Opfer erfolgten. Brunner: *Trauma, Krypta, rätselhafte Botschaft*, 52.

61 Abraham/Torok: *Introjizieren – inkorporieren*, 553.

62 Brunner: *Trauma, Krypta, rätselhafte Botschaft*, 53.

63 Vgl. Abraham/Torok: *Introjizieren – inkorporieren*, 551.

64 Abraham/Torok: *Introjizieren – inkorporieren*, 551.

65 Vgl. Torok: *Cadavre exquis*, 508.

66 Vgl. Brunner: *Die Kryptisierung des Nationalsozialismus*, 176.

67 Vgl. Lohl: *Gefühlserbschaft und Rechtsextremismus*, 144.

Die Krypta wird folgend als mögliche Erklärung der prognostizierten »Derealisierung der Vergangenheit« gesetzt,⁶⁸ die zwar individuell errichtet, aber durch ein die Gemeinschaft betreffendes Ereignis gleichsam kollektiv ausgelöst wurde. Die Derealisierung führte zu diversen Abwehrmechanismen der »Verleugnung, Isolierung, Verkehrung ins Gegenteil, des Aufmerksamkeits- und Affektentzugs«,⁶⁹ die für Lohl eindeutig als psychische Mechanismen auf der Täterseite zu verorten sind, die die Mitglieder der Volksgemeinschaft »unbewusst fortzuführen wünschen«.⁷⁰ Die Schuldabwehr symbolisiert ein Fortwirken des kollektiven Narzissmus.⁷¹ Für Brunner steht außerdem fest, dass im Falle starker Identifizierungen mit dem nationalen Kollektiv die NS-Bindung selbst nicht verleugnet und stattdessen im Modus eines bewussten Verschweigens »ohne Reue als Nazi« weitergelebt wurde.⁷²

Brunner und Lohl zeigen in ihrer Übertragung der Krypta auf die psychoanalytische Sozialpsychologie kollektive Verhaltensweisen der postnationalsozialistischen Gesellschaft auf. Genau das ist auch das Anliegen des *Preislieds*, dessen Autor durch das Ausschneiden von allem Privaten, die »allen gemeinsame[n] Verhaltensweisen erkennbar«⁷³ machen wollte und damit auf die Derealisierung der Vergangenheit verweist.

Zurück zu Wührs *Preislied*: Das Segment *Sehr viel friedliebende Menschen* greift Redetechniken der Kriegs- wie der Nachkriegsgeneration auf, indem es ein Gespräch zwischen einem jungen Arbeiter der Rüstungsindustrie und einer Rentnerin inszeniert. Während der Arbeiter, der – obwohl er den Kriegsdienst verweigerte – als Angestellter der Rüstungsindustrie am Krieg verdient, versucht, die Bedeutung seiner Tätigkeit zu verharmlosen, weist die Rentnerin die Vorwürfe der Nachkriegsgeneration, auch sie trage eine Mitschuld am Zweiten Weltkrieg, entschieden zurück. In der erfolgten Kombination und Montage der Satzteile werden Rechtfertigungsstrategien beider Generationen parallel geführt, die jeweils ihre eigene Handlungsmacht negieren:

19/270 ich hab den Kriegsdienst verweigert
 wirklich aus Überzeugung [...]
 24/74 wir haben doch gar net gwußt
 was da eigentlich vorgegangen ist

68 Vgl. Brunner: Trauma, Krypta, rätselhafte Botschaft, 53: Die »narzisstisch hochbesetzte Idee der omnipotenten Volksgemeinschaft [wurde] nach der Kriegsniederlage kryptisch vergraben«.

69 A. u. M. Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern*, 79.

70 Lohl: *Gefühlserbschaft und Rechtsextremismus*, 181. Kursiv im Original.

71 Vgl. Lohl: Das psychische Erbe des Nationalsozialismus, 201.

72 Brunner: Trauma, Krypta, rätselhafte Botschaft, 54.

73 Wühr: Die Entstehung des »Preislied«, 51.

19/275 eigentlich im eigentlichsten Sinn
 aber auch der anderen Seite
 muß ich mir sagen
 warum soll ich nicht auch am Geschäft teilnehmen [...]

24/75 und des irritiert mich
 weil wir des nicht gewußt haben [...]

19/283 [...] und sehr viel friedliebende Menschen
 die also auch meinetwegen
 bei der Aktion für Kriegsdienstgegner sind
 usw.
 aber die denken sich auch eigentlich gar nichts dabei
 weil die alle sagen

24/76 weil wir des gar net gewußt haben

19/287 es zählt in gewisser Weise nicht
 wenn wir paar hier
 die kleine Gruppe
 [und sollte diese kleine Gruppe
 sich auch zu Tausenden ausweiten]
 wenn wir hier nicht mitarbeiten würden
 würde des gar nichts ausmachen

24/75 und die Jungen werfen aber des vor
 wir sind Schuld am Krieg
 und des irritiert mich
 weil wir des gar net gewußt haben⁷⁴

Beide Gesprächspartien, die hier die Kriegs- und die Nachkriegsgeneration repräsentieren, wenden in ihrer Argumentation typische Abwehrmechanismen der De-realisation an: Verleugnung und Verkehrung ins Gegenteil (»weil wir des gar net gewußt haben«) sowie Isolierung: »wenn wir hier nicht mitarbeiten würden/würde des gar nichts ausmachen«. Sie entindividualisieren sich selbst und verweisen, da sie von »denen« oder als »wir« sprechen, gleichsam auf ein Kollektiv. Einzelne Worte wie die Partikel »eigentlich« erlangen durch additive Bezüge aufeinander neue Konnotationen: »wir haben doch gar net gewußt/was da eigentlich vorgegangen ist« und »eigentlich im eigentlichsten Sinn/[...]/warum soll ich nicht auch am Geschäft teilnehmen«, ⁷⁵ sodass die Überlegung des Arbeiters plötzlich im Kontext des Nicht-Gewusst-Habens steht. Die Aussprüche »sehr viel friedliebende Menschen« und »weil wir des gar net gewußt haben« beziehen sich in dem montierten Dialog direkt aufeinander: Sowenig die heutigen »friedliebenden« Menschen am Krieg verdienen,

74 Wühr: *Preislied*, 22. Die in Klammern gesetzte Kursivierung fehlt in der Transkription, verstärkt den hier erzielten Effekt aber natürlich und wurde darum aus dem audiophonen Material von mir nachgetragen.

75 Wühr: *Preislied*, 22.

so wenig haben die früheren »friedliebenden« Menschen von den Gräueltaten des NS-Regimes gewusst; der Logik ihrer Argumentation zufolge müssten sie von jeglicher Schuld freigesprochen werden. Hierin zeigt sich das von Lohl aufgebrachte kollektive Berührungstabu – schließlich wird das, was nicht gewusst wurde, nie weiter ausformuliert. Darüber hinaus wiederholt der Ausspruch »weil wir des gar net gewußt haben« die Struktur der Krypta, indem er auf das verweist, was er gleichermaßen verschweigt – »des« bleibt elliptisch.⁷⁶

Im Hörspiel wird die Gesprächssituation weiterhin durch die Einspielung der ersten Strophe von Schillers *Reiterlied* als einem ironischen Kommentar durchsetzt, der das Gespräch historisch auflädt, indem er es in einer Genealogie von Kriegsgeschichte und zweifelhaftem Heroismus verortet, die an keinem anderen Ort als im – in Schillers Worten – eigens geschaukelten Grab enden kann.

Dass der junge Arbeiter sich der Argumentationsstrategie der Kriegsgeneration bedient, verweist auf die Tradierung der durch die Krypta veranlassten sprachlichen Muster – respektive die Tradierung dessen, was *nicht* ausgesprochen werden kann – an die Nachkriegsgeneration.⁷⁷ Derrida schreibt, die in der *Kryptonymie* dargestellte anasemische Übersetzung müsse die Sprache letztlich dahin umbiegen, die nicht-sprachlichen Bedingungen der Sprache aufzuzeigen.⁷⁸ Das Nicht-Sprachliche der Krypta ist eine Modifikation der Sprache, die sich intergenerationell tradiert und die das dergestalt in der Krypta gespeicherte Trauma als sprachliche Variation weiterträgt. Dieses Trauma wohnt unter abgestorbenen, ihrer kommunikativen Funktion entkleideten, unter »lebendig begrabene[n] Wörter[n]«.⁷⁹

Unter derart lebendig begrabenen Wörtern liegt auch das Segment *Das Recht, das hier Ordnung herausschreit*. Über dessen Titel, ein den Aufnahmen entwendetes Zitat, sagte Wühr selbst: »Das Recht, das hier Ordnung herausschreit ist ja ein Spruch, ist ja ein ganz wertvoller, ungeheurer Satz, eine ganz ungeheure Grabschrift. Ich meine, das ist etwas Ewiges, Unglaubliches«.⁸⁰ Dieser »ungeheure Satz« steht sinnbildlich für die ursprüngliche Funktion des Genres »Preislied«, die in der Lobprei-

76 Lohl deutet die Gleichzeitigkeit des Kommunizierens und Verschweigens der NS-Vergangenheit als Resultat des offiziellen Umgangs mit dieser. Vgl. Lohl: *Gefühlserbschaft und Rechtsextratismus*, 162. Weiterführende Untersuchungen zu der Repetition der Standardformel »Das alles haben wir gar nicht gewußt« finden sich bei Helmut Dahmer: Derealisation und Wiederholung. In: *Psyche Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 44.2, 133–143.

77 Für eine Deutung der Krypta als sprachlicher Hohlraum, der intergenerationell weitergegeben wird, macht sich u.a. Ralf Simon stark. Vgl. Ralf Simon: *Krypta und Erlösung*. In: Johannes F. Lehmann, Hubert Thüning (Hg.): *Rettung und Erlösung. Politisches und religiöses Heil*. Paderborn: Wilhelm Fink 2015, 229–257.

78 Derrida: *Ich – die Psychoanalyse*, 36.

79 Derrida: *FORS*, 40.

80 Wühr: *Wenn man mich so reden hört*, 119.

sung noch Lebender oder erst vor kurzem Verstorbener liegt.⁸¹ Das bedeutet, dass das Genre »Preislied« durch seine Funktion, ein Andenken zu bewahren, die Krypta bereits symbolisiert. Wührs *Preislied* hingegen wiederholt das metaphorische Potenzial der Krypta, indem es den Prozess dessen, was beerdigt – oder psychoanalytisch: inkorporiert – wurde, durch den Einsatz neuer Medien aufdeckt und materiell erfahrbar macht. Das *Preislied* ist letztlich die materialisierte Metapher der Krypta. Es nutzt ihre Methode und ihre Funktionen, es verwahrt ein verschlüsseltes geheimes Andenken an einen lebendig gehaltenen Toten. Dieses gibt, wenn es zur Sprache kommt, stockend, kryptisch vor der Folie der Vergangenheit deutbar sein Innerstes preis. Dies zeigt sich abschließend ganz explizit in dem Beginn des Segments *Das Recht, das hier Ordnung herausschreit*, das diesen Text beschließen soll.

17/184 dann gehören die meiner Meinung kategorisch
 kategorisch
 kategorisch
 genauso mit Gegenmitteln
 oder sogar mit besseren Gegenmitteln eingeschüchtert
 10/271 wie du mir so ich dir
 17/229 oder sagen wir
 raus in die Gaskammer
 23/302 sagen wir mal
 des war beim Hitler
 da ist
 18/197 alles so zammenschmeißen
 die gehören alle weg
 Maschinenpistole
 oder dann
 oder
 Gaskammer
 Gaskammer
 Gaskammer⁸²

81 Vgl. Edith Marold: Preislied. In: *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*. Berlin: de Gruyter 2003, 398–408, hier 398.

82 Wühr: *Preislied*, 32–33.

5. Fernsehen

»Powers of the Hoard«

Thing-Power, Trash, Trieb

Insa Härtel

Abfall, Müll, Ausschuss: Im Rinnstein einer Straße in Baltimore finden sich Dinge wie ein schwarzer Arbeitshandschuh, eine Matte Eichenpollen, eine tote Ratte, ein weißer Plastikflaschenverschluss, ein glatter Holzstab; an einem sonnigen Tag hätten sie beim Vorbeigehen zu sich gerufen und einen flüchtigen Blick in ihre kraftvoll-vibrierende Welt gewährt.¹ Im Aufsatz »Powers of the Hoard« greift die US-amerikanische Politikwissenschaftlerin und Philosophin Jane Bennett dieses sprachliche Bild aus ihrem Buch *Vibrant Matter* (2010) wieder auf und damit ihr Anliegen, Zugang zu einem von den Dingen ausgehenden *call* bzw. zur *thing-power* zu gewinnen.

Seit einer Reihe von Jahren boomt das Interesse an der materiellen Seite von Dingen; diese erscheinen »oft lebendig oder fast lebendig oder so etwas Ähnliches wie lebendig«.² Auch wenn man davon ausgeht, dass sie sich nicht auf träge Träger menschlicher Zuweisungsprozeduren reduzieren lassen und sich menschliches Tun in Abhängigkeit von nicht-menschlichen Körpern vollzieht – es ist ein weiterer Schritt, Dingen Handlungsmacht zuzuschreiben: In einem vitalen Kontinuum, verschränkt innerhalb heterogen-prozesshafter »Assemblagen«,³ wird Bennett folgend dann z.B. der Abfall zum Aktant – ebenso wie »messiehaft« angehäufte Dinge, die die Autorin u.a. mit Bezug auf die US-amerikanische Fernsehshow *Hoarders* (A&E,

1 Vgl. Jane Bennett: Powers of the Hoard: Further Notes on Material Agency. In: Jeffrey Jerome Cohen (Hg.): *Animal, Vegetable, Mineral: Ethics and Objects*. Washington DC: Oliphant Books 2012, 237–269, hier 238–239. – Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um eine über- und umgearbeitete Fassung meines Beitrags: Vibrieren, Sortieren, Entdifferenzieren. Weltzugangsversprechen in Jane Bennetts Trash-Betrachtung. In: Insa Härtel/Karin Harrasser/Karl-Josef Pazzini/Sonja Witte (Hg.): *Heil versprechen, Zeitschrift für Kulturwissenschaft* 1/2020. Bielefeld: transcript 2020, 161–166.

2 Dorothee Kimmich: *Lebendige Dinge in der Moderne*. Konstanz: Konstanz University Press 2011 (ebook), 11.

3 Vgl. dazu Jane Bennett: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press 2010, Kap. 2.

seit 2009) anführt. Deren Protagonist:innen würden die (alleinige) Verantwortung für die Anhäufungen, im Sinne verteilter Agency, häufig bestreiten.⁴

Jake aus Kalifornien äußert z.B.: »I don't actually intend to collect anything. Pretty much whatever comes in my house doesn't leave.«⁵ In *Hoarders* werden pro Episode zwei Fälle gezeigt, die Messiehaushalte »in all [their] shocking glory«⁶ präsentiert – und, nachdem das Problem eruiert ist, beginnt mit *Expert:innen*-Hilfe das Aussortieren, dessen (Miss-)Erfolg man dem Publikum am Ende offeriert. Dem darin zum Tragen kommenden psychopathologisierenden Zugriff entgegen – schon der eingeblendete Text im Intro weist »Compulsive Hoarding« als *mental disorder* aus – dreht Bennett die gewöhnliche defizitäre Bewertung der *Hoarders* quasi um: Ihr geht es vor allem um deren spezielle *Gabe* oder *Fähigkeit*, um ihre besondere Verbundenheit mit nicht-menschlichen Körpern bzw. einen ungewöhnlichen Zugang zur »Ding-Macht«.⁷

Im Folgenden möchte ich dem dingbezogenen Anliegen Bennetts nachgehen, wie es sich etwa am Beispiel der *Hoarders* bzw. jener *calls* zeigt, denen Gehör verschafft werden soll. Die These ist, dass durch ein psychoanalytisches Vokabular die von Bennett aufgeworfenen Phänomene präziser zu fassen sind und sich Schwierigkeiten, die ihr Ansatz mit sich bringt, auf diese Weise begegnen lässt. Denn mit der Psychoanalyse, so mein Befund, lassen sich Dinge in ihrer Anziehungs- oder Anrufungskraft auf eine Weise denken, die die konstitutive Involviertheit des von den Dingen ergriffenen und gespaltenen Subjekts in die Szene der Faszination und damit diese Szenen selbst in ihrer Vermitteltheit mit in den Blick nehmen kann.

1. Fensterblicke

Handschuh, Pollen, Ratte, Verschluss, Stock bildeten ein Tableau, vor dem sie, so Bennett, verzaubert gestanden und angesichts dessen sie momenthaft geglaubt habe, einen Blick in eine Parallelwelt pulsierender, kraftvoller Dinge zu erhaschen:⁸ »What if things really can (in an under-determined way) hail us and offer a glimpse, through a window that opens, of lively bodies unparsed into subjects and objects?« fragt die Autorin, und weiter: »At best, this window has a rickety sash liable to slam shut without warning.«⁹ Als dies an jenem Baltimore-Morgen geschehen sei, habe sie, nach Wiedergewinnung ihrer Fassung »as a subject among ob-

4 Vgl. Bennett: *Powers*, 251–252; vgl. auch Jane Bennetts späteres Buch: *influx & efflux. Writing up with Walt Whitman*. Durham: Duke University Press 2020, 80.

5 *Hoarders*, Season 1, No. 4, »Jake/Shirley«, A&E, September 7, 2009.

6 Bennett: *Powers*, 251.

7 Vgl. Bennett: *Powers*, 245.

8 Vgl. Bennett: *Powers*, 238f.

9 Bennett: *Powers*, 240f.

jects« versucht, die wahrgenommenen, nicht-sprachlichen Aussendungen der Dinge bzw. deren *power* in Sprache zu überführen.¹⁰ Nimmt man dieses Szenario ernst, dann wird mit ihm gewissermaßen selbst eine »Vorher/Nachher«-Folge etabliert. Das bei zugeschlagenem Fensterflügel wieder »gefasste« Subjekt befindet sich demnach in einer Sphäre zwischen den Objekten. Hingegen wird jener flüchtige Eindruck von nicht in Subjekt/Objekt aufgegliederten Körpern zuvor durch eine temporäre Fensteröffnung empfangen, d.h. von einem ebenso undefinierten wie vom Erblickten separierten Ort aus, gerade nicht mittendrin, sondern parallel zur eigenen Welt. Dem korrespondiert, dass Bennett die menschlichen Körper in das, was vital und eben nicht Subjekt-Objekt-unterschieden vibriert, einbegreift – eine Moral der Darstellung sei, »that we are also nonhuman« und Dinge auch lebendige Akteure.¹¹ Zugleich besteht ihr Anliegen darin, dem gerecht zu werden, was – unabhängig vom menschlichen Zugriff – ein lebendiges »Außen« der eigenen Erfahrung ergibt.¹² Hier geht es um das, was nicht »im Milieu menschlicher Erkenntnis« und Sprache aufgehen kann.¹³ In Konsequenz dieses Bildes wäre das menschliche »Wir« also gespalten in das, was es an der parallelen Welt ungeschieden teilhabend *auch*, und das, was es in Form von Subjekten ist. Doch in dem entworfenen Vorher/Nachher bleibt das, was »vor dem geöffneten Fenster« überrascht, fasziniert ist o.ä., unterbestimmt – oder auch: als Aufnahmemedium wiederum weitreichend passiviert. Bennett spricht zwar im Zuge ihrer Begegnung mit den Abfalldingen die Notwendigkeit einer gewissen »antizipierenden Bereitschaft« für das, was sich darbietet, an: Die Rede ist von einem »Wahrnehmungsstil, der offen ist für das Aufscheinen der Ding-Macht«.¹⁴ Doch im Folgenden, in versuchter Bewegung vom *Erkennen* zu dem, was *ist*, wird sich programmatisch auf die vibrierende Parallelwelt in ihrer ebenso nicht-menschlichen wie geteilten Vitalität konzentriert. Auch wenn Bennett also Unterschiede im Grad der Empfänglichkeit bzw. ein persönliches Zutun durchaus annimmt,¹⁵ begreift sie noch die Momente des Fasziniertseins »als Hinweise auf die materielle Vitalität [...], die Menschen mit Gegenständen gemeinsam haben«¹⁶

10 Vgl. Bennett: *Powers*, 241.

11 Bennett: *Vibrant Matter*, 4.

12 Vgl. Bennett: *Vibrant Matter*, Preface und Kap.1.

13 Jane Bennett: *Lebhafte Materie. Eine politische Ökologie der Dinge* [Übersetzung von Bennett, *Vibrant Matter*]. Berlin: Matthes & Seitz 2020, 29f.

14 Bennett: *Lebhafte Materie*, 32.

15 Vgl. später auch: »Some people are better than others at detecting this thing-power« (Bennett: *influx & efflux*, 78).

16 Bennett: *Lebhafte Materie*, 51. Bei Bennett bleibt m.E. unklar, wie sich – in einem Prozess von *influx* und *efflux*, wie sie es später beschreibt – begründen kann, welcherart das wahrnehmende »I« nicht auf die materiellen Einflüsse, denen es ausgesetzt ist, reduzierbar ist. Vgl. dazu Bennett: *influx & efflux*.

und damit, im Bild gesprochen, als Hinweise auf das, was verzaubernd wirkt. So wäre in der ausgemalten Szene das spezifische Fenster-Setting der Faszination – unverbunden – wieder einkassiert. Was Bennett letztlich auch als eine Art »Fähigkeit zur Naivität«¹⁷ begreift.

Demgegenüber möchte ich das gewählte Fenstermotiv, das als Medium des Schauens immer auch auf die Unmöglichkeit eines nicht gerahmten Sehens verweist, weniger ausblenden, was wiederum nicht bedeutet, von einem »autonom« repräsentierenden Wesen ohne konstitutive Ding-Beteiligung auszugehen. Vielmehr geht es darum, gerade das Verhältnis zwischen der erblickten materiellen Welt und dem blickerhaschenden »I«, das damit im Text virulent wird, weiter zu denken. Weiter zu denken ist die Faszinationsdynamik, der involvierte Genuss bzw. die in diesem Sinne entscheidende Spaltung in dem, was menschlich heißt.

2. Beschautes Schauen

Einleitend möchte ich hierfür im »Ableich« mit Bennett zwei lacansche Passagen zum Blick anführen. Zum einen handelt es sich dabei eben um das erkenntnis-, medientheoretisch bzw. kunsthistorisch längst belangreiche Motiv des Fensters, wie es bei Jacques Lacan in ganz anderem Kontext auftaucht. Dieser, mit dem *Phantasma* befasst, spricht hier von einem »in die Einrahmung durch ein Fenster platzierten Gemälde[]«. ¹⁸ Dabei gehe es weniger um das, was das Bild wie auch immer reizvoll zeigt, als vielmehr »darum, nicht zu sehen, was durch das Fenster zu sehen ist«. ¹⁹ Das durch die rahmende Begrenzung umschlossene Bild vermag demnach wunschkonstitutiv etwas schützend abzuschirmen – was, in Bennetts Sprechweise, dem Subjekt seine Fassung garantiert. Scheint dann wie im Traum das Fenster plötzlich aufzugehen (und Bennetts flüchtiges Erhaschen kann auch wie ein träumerisches Szenario erscheinen), dann wäre hier jedoch – den imaginären Schein auf unheimliche Weise untergrabend und auch jeder Vorstellung transparenter Medialität entgegen – der Blick weniger auf eine »andere« Parallelwelt, als vielmehr auf das eingerahmte Phantasma in seiner Struktur²⁰ selbst freigegeben. Mit dem Öffnen der Abschirmung drängt sich diese als eine, die immer schon da war, plötzlich abgründig auf und damit der Umstand, dass das Subjekt in das Betrachtete (etwa in eine sich anlockend darbietende Abfall-Szene...) immer schon involviert ist. Zur

17 Bennett: *Lebhafte Materie*, 51.

18 Jacques Lacan: *Die Angst. Das Seminar, Buch X* [1962–1963]. Wien: Turia + Kant 2010, 98.

19 Lacan: *Die Angst*, 98.

20 Vgl. Lacan: *Die Angst*, 98–100. – Lacan spricht auch von einem Auftauchen des *Heimlichen* (Lacan: *Die Angst*, 100).

Funktion des Sehens hinzu tritt in einer Art Platztausch- oder -verwirrung beunruhigend ein Erblicken des Schauens bzw. ein Gesehenwerden;²¹ man wird ein in seinem gebanntem Genießen angeschaut – oder auch, wie sich wiederum mit Bezug auf Bennett sagen ließe, angerufenes – Objekt. Bei allen Ähnlichkeitsassoziationen, die sich zwischen den Szenarien einstellen können: Der Ausgangspunkt dieses Blicks oder Rufs, vor dem das geschlossene Fenster dann weniger schützen kann, wäre in der lacanschen Variante nicht einfach jene Parallelwelt lebhafter, zurufen der Dinge, in die Bennett »for a few surreal moments«²² einen Einblick erhaschen will. Wenngleich auch in diesem lacanschen Fall potenziell etwas, was nicht einfach auf Seiten eines Subjekts/Objekts positioniert werden kann, »surreal« auf- und einbricht, so deutet das nun eher auf die Verschränktheit des Betrachtenden mit dem zu Erblickenden/dem Blick, über das Diesseits/Jenseits der Fensteröffnung hinaus; wohingegen die fehlende Subjekt-Objekt-Unterscheidung bei Bennett so gesehen wieder zu einem betrachteten Bild wird, das potenziell selbst wie ein Phantasma funktioniert.

3. Ergriffensein

Um dieser Verschränktheit aus einer psychoanalytischen Perspektive weiter auf die Spur zu kommen, möchte ich – zweitens – eine bekannt gewordene Anekdote Lacans aufgreifen.²³ Wenn Bennett an einer Stelle W.J.T. Mitchell zitiert, bei dem es u.a. heißt, ein Ding signalisiere »the moment [...] when the sardine can look back«,²⁴ dann referiert die Sardinenbüchse auf diese Anekdote, ohne dass dies Erwähnung findet. Implizit jedoch weist Bennett damit – wie schon mit dem Fenstermotiv – selbst den weiteren Weg meines Beitrags aus, gerade auch in dem, worin dieser von ihren Lesarten abweicht. In besagter Anekdote berichtet Lacan, wie er als junger Intellektueller, *twenty-something*, mit Fischern in einem kleinen Boot hinausfährt. Im Wasser schwimmt eine Sardinenbüchse, in der sich die Sonne reflektiert. Ein Fischer sagt zu ihm: »*Siehst Du die Büchse? Siehst Du sie? Sie, sie sieht Dich nicht!*«²⁵ Wenn sie ihn demnach also nicht sehe, dann deshalb, weil sie ihn

21 Vgl. Lacan: *Die Angst*, 98f. Vgl. insgesamt auch: Johannes Binotto: *Tat/Ort. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur*. Zürich/Berlin: diaphanes 2013, 35–45.

22 Bennett: *Powers*, 239.

23 Vgl. Jacques Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI* [1964]. Weinheim/Berlin: Quadriga 1987 [1973], 101.

24 W.J.T. Mitchell: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press 2005, 156. Vgl. Bennett: *Vibrant Matter*, 2. – Dem Gebrauch der Begriffe *Objekt* und *Ding*, der von dem der Psychoanalyse differiert, kann ich hier nicht weiter nachgehen.

25 Lacan: *Die vier Grundbegriffe*, 101.

tatsächlich angehe, anblicke.²⁶ Der büchsenhafte Lichtreflex weist damit genau auf die Spaltung im Feld des Sehens, wie Lacan sie konzipiert: Neben das ich-konforme Sehen, mittels dessen man sich seiner selbst vergewissert, tritt folglich der präexistente Blick als der Punkt – als das Flimmern, das Glänzen – von dem aus das Subjekt erblickt bzw. in einer nicht assimilierbaren Begegnung ausgeliefert ergriffen wird.

Während die Sardinendose von Bennett im Zuge ihrer Betonung der Ding-Macht oder, in der Rezeption, auch kritisch als Beispiel für den (von Bennett teils affirmierten) Anthropomorphismus angeführt wird,²⁷ würde die lacansche Psychoanalyse dabei wiederum herausstellen, dass sich jener Blick – oder eben *call* –, nicht einfach den das Subjekt ergreifenden Dingen zuschreiben lässt. Vielmehr wäre er genau durch sein Unverortetsein charakterisiert. »[The gaze] cannot be attached to any object in my world, despite the fact that it is met with *only* in the world.«²⁸ Denn wenn er sich auch immer in Verbindung mit dem Erscheinen einer sinnlichen Form manifestiert,²⁹ taucht der Blick im lacanschen Verständnis eher als Störung oder Überschuss auf. Dabei tritt an die Stelle einer äußeren Bestätigung »of the clarity and truth« der eigenen Wahrnehmung vielmehr deren *Stolpern* über eine Art Hindernis.³⁰ Und eine Schautrieb-Dynamik kommt ins Spiel, vor deren Hintergrund sich der bennettsche *call* auf eine Weise lesen lässt, die das erfasste Subjekt in Anschlag bringt, ohne die Ebene des Materiellen oder die Wirkmacht dessen, worüber man stolpert, zu negieren.

4. Gefunden-/Gewähltsein

Bennett »stood enchanted«³¹ durch das von den Müllelementen geformte Tableau – und: »[T]he drive [...] does occasionally stumble on a satisfying object«, so Joan Copjec.³² Letztere schildert anhand eines künstlerischen Beispiels, wie Jasper Johns für seine Arbeiten Objekte wählt, die keinerlei Vorliebe entsprechen, auch nicht der des Künstlers, so etwa schlichte Drahtkleiderbügel, deren Formen man normalerweise keine weitere Aufmerksamkeit schenkt.³³ Wenn Johns wieder und

26 Vgl. Lacan: *Die vier Grundbegriffe*, 101f.

27 Benjamin Boysen: The Embarrassment of Being Human: A Critique of New Materialism and Object-oriented Ontology. In: *Orbis Litterarum* 73, 3 (2018), 225–242, hier: 236.

28 Mit Bezug auf Sartre: Joan Copjec: *Imagine there's no woman: Ethics and sublimation*. Cambridge u.a.: MIT Press, 210.

29 Vgl. Copjec: *Imagine*, 210.

30 Copjec: *Imagine*, 212.

31 Bennett: Powers, 238f.

32 Copjec: *Imagine*, 62.

33 Copjec: *Imagine*, 39.

wieder die gleichen Objekte male, dann nicht, weil sie ein Ideal oder ähnliches repräsentierten, sondern »because their ability to fascinate him is inexhaustible«. ³⁴ Und wenn Copjec dabei auch die Formulierung des Künstlers aufgreift, ihm gefalle an den gewählten Objekten »that they come that way«, ³⁵ dann kann man sich durchaus an Bennetts »being struck« ³⁶ in Sachen Garbage-Assemblage erinnern fühlen. Flaschenverschluss, Ratte etc. »were all there just as they were«, ³⁷ so Bennett. Doch während Bennett aus dem, *wie sie sind* bzw. waren (oder auch *rufen* oder *blicken*), eben die energetische Vitalität der Dinge ableitet, läge nach Copjec das, was die Faszination im Objekt ausmacht (menschlich oder nicht), darin, wie dieses daherkommt und was daran im Sinne einer Triebpassung treibend, zwingend ist. Eine Begegnung zwischen Trieb und dem Objekt, wie es ist: Durch letzteres wird ersterem dann eine *Surplus*-Befriedigung verschafft und erfährt sich das Subjekt in einem Genießen; wobei dieses »Mehr« dem Objekt nichts hinzufügt, sondern eben darin liegt, dass es jenes überschüssige Genießen zugänglich macht. ³⁸ Die Objekte stehen demnach für sich allein und nicht für irgendetwas anderes, ³⁹ sie geben nicht eine ihnen zugeschriebene Bedeutung oder z.B. Johns' Einstellung zu ihnen wieder. Gerade in dem, was es ist, ist das gefundene Objekt triebbezogen-ergreifend mehr als es selbst – und der dabei wirksame-erwählende »Wille« wäre »absolutely Johns's and yet absolutely impersonal«. ⁴⁰ Denn der Trieb, dessen »Subjekt« ebenso »headless« wie »egoless« ist, ⁴¹ nimmt eben keine Rücksicht auf Vorlieben, Interessen, Intentionen. Am Ende wäre in gewisser Weise das, was *gefunden* wird, vom *Gewählten* ununterscheidbar: »[I]t so wills what occurs that the object it finds is indistinguishable from the one it chooses«. ⁴²

5. Getriebensein

Ein Flaschenverschluss, wie er in der eingangs mit Bennett angeführten Abfallszene eine Rolle spielt, taucht bei der Autorin auch im *Hoarders*-Kontext wieder auf, wenn sie in ihrem Buch *influx & efflux* Randy O. Frost zitiert: »When most of us look at an object like a bottle cap, we think, ›This is useless,‹ but a hoarder sees the shape and

34 Copjec: *Imagine*, 40.

35 Copjec: *Imagine*, 39.

36 Bennett: *Vibrant Matter*, 4.

37 Bennett: *Vibrant Matter*, 5.

38 Vgl. dazu Copjec: *Imagine*, 60.

39 Vgl. Copjec: *Imagine*, 40.

40 Copjec: *Imagine*, 40.

41 Copjec: *Imagine*, 61. Vgl.: »[D]ie Erscheinung des Triebs [ist] als Erscheinung eines Subjekts ohne Kopf zu begreifen« (Lacan: *Die vier Grundbegriffe*, 189).

42 Copjec mit Bezug auf Leo Steinberg: *Imagine*, 39, vgl. auch 63f.

the color and the texture and the form«. ⁴³ Es ist jener *Hoarders*-Kontext, in dem Bennett zudem selbst psychoanalytisches Triebvokabular aufgreift. Ihr zufolge bieten die *Hoarders* – im Rahmen dessen, was im Menschlichen selbst an Anorganischem wirksam ist –, eine Einsicht in das, was sie »an act of ›inorganic sympathy« nennt »[and what] may be akin to what Freud was getting at with the ›death drive«. ⁴⁴ Sigmund Freud folgend trachtet der Todestrieb – ausgehend vom Tod als »Ziel alles Lebens« ⁴⁵ – danach, die »Einheiten aufzulösen und in den uranfänglichen, anorganischen Zustand zurückzuführen«. ⁴⁶ Geht es für Bennett – deren Müllbeispiele durchaus eine »morbid Trägheit der Dinge« offenbaren können ⁴⁷ – damit um das Verlangen nach einer »Rückkehr« zur anorganischen Unbestimmtheit bzw. um eine Art untergründigen, subterranean Einklang zwischen normalerweise als getrennt betrachteten Körpern, ⁴⁸ dann ist dies allerdings eine Form der Bezugnahme, die mit Lacan kaum das wäre, »was wir Analytiker in unserem Register als Trieb bezeichnen können«. ⁴⁹ Schon bei Freud wird einer ins Spiel kommenden »ontologische[n] Müdigkeit« ⁵⁰ von Anfang an der *Wiederholungszwang* an die Seite gestellt. Der Todestrieb – was im lacanschen Verständnis virtuell »jeder Trieb« ist ⁵¹ – umkreist eine Negativität, welche »finale ›Entspannung« ⁵² schließlich zu *verhindern* weiß. Der Trieb zielt weder einfach auf Lebenserhalt noch auf Rückkehr zum Unbelebten. ⁵³ Indem er seine Befriedigung gerade dadurch erlangt, dass er sein Ziel nicht erreicht, ⁵⁴ kommt ein über den Leben-Tod-Zyklus hinausgehender *Exzess* ins Spiel. So kann

43 Randy O. Frost zit.n. Bennett: *influx & efflux*, 78f.

44 Vgl. Bennett: *Powers*, 258f. – In *influx & efflux* etwa taucht der Todestrieb bei Bennett auch kurz im Kontext ihrer Auseinandersetzung mit Callois auf (Bennett: *influx & efflux*, 77).

45 Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips* [1920g]. In: *Gesammelte Werke Bd. XIII*. Frankfurt a.M.: Fischer 1999, 1–69, hier: 40.

46 Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur* (1930a [1929]). In: *Gesammelte Werke Bd. XIV*. Frankfurt a.M.: Fischer 1999, 419–506, hier: 477f. – Während das Anorganische hier als das *Leblose* erscheint, zielt die Annahme Bennetts – die die Unterscheidung organisch/anorganisch auch in Frage stellt (vgl. Bennett: *Vibrant Matter*) – eben auf die *lively capacity* des »Unbelebten« (Bennett: *Powers*, 263).

47 Andreas Folkers: Was ist neu am neuen Materialismus? Von der Praxis zum Ereignis. In: Tobias Goll/Daniel Keil/Thomas Telios (Hg.): *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*. Münster: edition assemblage 2013, 17–34, hier: 29.

48 Vgl. Bennett: *Powers*, 259.

49 Jacques Lacan: *Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch VII* [1959–1960]. Weinheim/Berlin: Quadriga 1996, 256.

50 Alenka Zupančič: *Freud und der Todestrieb*. Wien: Turia + Kant 2018, 27f.

51 Jacques Lacan: *Schriften II*. Wien: Turia + Kant 2015, 393.

52 Slavoj Žižek: *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, 42.

53 Vgl. Zupančič: *Freud und der Todestrieb*, 38.

54 Copjec: *Imagine*, 30.

man z.B. bei der Nahrungsaufnahme – oder eben beim Wohnen – an einer Befriedigung durch das gewählt-gefundene *Surplus*-Objekt hängen bleiben, die sich im Verhältnis zum Lebenserhalt als überschüssig erweist. Ein Genießen als »Nebenprodukt«,⁵⁵ welches dann das zugrunde gelegte Bedürfnis – eben z.B. bei Ess- oder eben »Messie-Störungen« – bei Weitem übersteigt und, dieses ignorierend, gegebenenfalls bis in den Tod führen kann.

6. Inhärente Gespaltenheit

Ein die »eigenen Lebensinteressen« durchkreuzendes und in diesem Sinne »denaturalisierendes« Kreisen als exzessiver Zug des Triebhaften findet in Bennetts Ansatz naturgemäß keinen Platz⁵⁶ – wird aber womöglich beim TV-*Hoarder* Jake ausgestellt: »There have been points in his life where he would have rather died than...«.⁵⁷ Es scheint in dieser Sendung damit darum zu gehen, dass es die kaum zu bemeis-ternde Anhänglichkeit an die so zwingend bleibenden Dinge ist, die Jake zu dem so geäußerten Todeswunsch treibt. Eine ausgestellte Anhänglichkeit, »[a] deathly enjoyment«⁵⁸ über jeden Beherrschungswillen hinaus, die zudem auf eine innere Gespaltenheit verweist. Jake weiß, wie er sagt, wie irrsinnig es scheint, *aber dennoch* glaube er, dass das, was er den Dingen antut, auch den Lebewesen, mit denen sie verbunden sind oder waren, widerfährt – was den leidenschaftlichen Ernst der Sache verstärkt:

Say, my mom buys me a water bottle. I feel like, if I throw the water bottle away, that I'm saying I don't love my mother. [...] The reason there's so much dog hair in the house is because I feel like, if I throw away the dog hair, that I'm going to speed up my dog's aging. And I know how insane that is, but I feel like I'm killing her by doing it.⁵⁹

Ich weiß es sind nur Flaschen oder Haare, aber dennoch verspüre ich, sie sind mehr...; ich weiß, wie verrückt das ist, aber...: Es wird ein die Angelegenheit verschärfender Konflikt mar-

55 Vgl. Zupančič: *Freud und der Todestrieb*, 49.

56 Exzesse, die Bennett interessieren, wären demgegenüber wiederum auf der Ebene vitaler Materialität gedacht.

57 Jakes Mutter in *Hoarders*: »Jake/Shirley«.

58 Nathan Gorelick: Why Sex is Special: Psychoanalysis against New Materialism. In: Russel Sbriglia/Slavoj Žižek (Hg.): *Subject Lessons. Hegel, Lacan, and the Future of Materialism*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2020, 171–189, hier: 186.

59 Jake in: *Hoarders*: »Jake/Shirley«.

kiert.⁶⁰ Oder vielmehr: Dieser wird hier im Rahmen einer Fernsehsendung – man könnte auch sagen: im Rahmen einer immer auch phantasmatisch abschirmenden Bildschirmszenierung – dargeboten. Damit kommt ein spezifisch medialer Aspekt ins Spiel. Es lässt sich nämlich festhalten, dass die Messie-Sendungen genau diese gespaltene Figur als Ausgangspunkt brauchen, um sie im Verlauf zugunsten des besseren Wissens – nicht ohne Rückfallgefahr – zu »bereinigen«. Der TV-*Hoarder* muss im Grunde wissen, in seinem Wohnraum ist etwas durcheinander und niederschmetternd falsch, damit die Sendung programmatisch darauf setzen kann, das *Ich weiß, aber dennoch* in ein reines, unidirektional-konfliktfreies *Ich weiß, die Dinge sind nur eine unlebendige Ersetzung, also handele ich endlich entsprechend* zu überführen – das heißt, das »Mehr« der Müllobjekte quasi abzuziehen. War es für Jake vorher »like I'm just being, like, swallowed alive by garbage«,⁶¹ so soll der *Hoarder* nachher, in Anlehnung an Bennetts Vokabular, aus dem vitalen Kontinuum heraus »[his/her] composure as a subject among objects«⁶² wiedererlangen. Ein Wiederzuknallen des Fensters sozusagen, das Bennett entsprechend kritisiert. Ihr gilt das TV-Format in seinem Zugriff als eine Art normalisierende, den Ausdruck quasi hemmende Instanz. In deren Rahmen würden die *Hoarders* nicht von materieller *agency*, Ding-Macht o.Ä. sprechen: »[W]ithin the framework of psychopathology that the show employs, to say anything close to ›the things did it‹ would only bring down upon the hoarder the full, punitive weight of normalizing power.«⁶³ Und die Elemente »normaler Subjektivität«, die die Messies in den Beschreibungen ihrer Dingbeziehungen aufwiesen – wiewohl sie sich zum Horten wie gezwungen fühlen –, gelten Bennett entsprechend als Gehorsam gegenüber dem Tabu »against animistic thinking«. ⁶⁴ Dementsprechend versucht Bennetts Ansatz, die Gespaltenheit ebenfalls, wenn auch im Vergleich zur Sendung unter umgekehrten Vorzeichen, loszuwerden. Dann ginge es gleichsam darum, das vermeintlich bessere Wissen wegzuräumen, welches den möglichen »special sensory access«⁶⁵ der *Hoarders* verstellt – um mittels der TV-Messieaussagen, diesseits der ihnen innewohnenden zurichtenden Normalisierungen, zu den mehr oder minder indirekten Bestätigungen der Existenz materieller Agenz⁶⁶ und damit zu den Dingen *in their own right* vorzudringen. Im Namen eines Zugangs zur Ding-

60 Zur Dynamik des »Ich weiß zwar, dennoch aber« vgl. mit Bezug auf Mannoni: Robert Pfaller: *Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur*. Frankfurt: Suhrkamp 2002.

61 Jake in: *Hoarders*: »Jake/Shirley«.

62 Bennett: *Powers*, 241; vgl. oben.

63 Bennett: *Powers*, 252.

64 Bennett: *Powers*, 252.

65 Bennett: *Powers*, 244.

66 »Obliquely, however, hoarders do affirm the existence of a material agency at work« (Bennett: *Powers*, 252).

Macht findet sich also auch auf Seiten Bennetts, wohl diesseits der geäußerten Intentionen, eine Art »Aufräumimpuls«.

7. Publikumsanhänglichkeit

Hoarders-Sendung und Bennetts *vitaler Materialismus* setzen so programmatisch auf je eine Hälfte der *Ich-weiß-aber-dennoch*-Formel in dem Bestreben, die zunächst vorausgesetzte andere Seite und damit die inhärente Gespaltenheit selbst zu überwinden oder auszusortieren. Demgegenüber lässt sich zeigen, dass diese nicht zu verabschiedende Gespaltenheit nicht nur als das ausgestellte Schicksal von TV-Messie-Existenzen, sondern vielmehr als Grundlage der gesamten Anlage der Sendung und ihrer Rezeption gelten kann. Denn letztlich ist es weniger die tatsächliche Verwirklichung der propagierten pädagogisch-therapeutisch »ordnenden« Ziele als die keinesfalls wegzutheraoierende, mehr oder minder exzessive Anhänglichkeit der Rezipient:innen an das TV-Format, auf die dieses zielt. Und auch hier handelt es sich um eine potenziell schmerzlustvolle Anhänglichkeit, die, auf die Vorlieben oder das bessere Wissen der jeweiligen Ichs vor dem Bildschirm nicht unbedingt Rücksicht nehmend, einem zugleich lächerlich oder verächtlich erscheinen kann,⁶⁷ woraus dann z.B. *Ich weiß, ich sollte diese Sendung aussortieren, dennoch aber muss ich sie konsumieren...*⁶⁸ resultiert: ein *Dennoch*, von dem das Format profitiert. Auf diese Weise würde die mit dem *Hoarder* auf dem Bildschirm dargebotene und dadurch abgeschirmt erscheinende Spaltung wie autosymbolisierend zugleich auf die Beziehung des Publikums zu diesem Bildschirm verweisen – was die Abschirmung zugleich löchrig machen und so etwas von dem, was abgewehrt werden soll, wiederaufscheinen lassen kann. Noch das Programm vor Augen, sich distinktiv von dem zur Schau gestellten Müll abzugrenzen (*so schlimm sieht es bei mir nicht aus* etc.), gelingt dem Betrachtenden das Aussortieren der »Müll-Sendung« offenbar nicht, wenn er diese laufen lässt, so wie der TV-*Hoarder* sich gehen lässt, und sich dem medialen Strom hingibt, der einen ebenso unübersichtlich-wuchernden Output an Bildern erzeugt, wie der präsentierte *Hoarder* beliebig wirkende Wohndinge in seinen Zimmern anhäuft – wobei sich genau die Art chaotischer Entdifferenzierung genießen lässt, wie jener *Hoarder* sie, als etwa vermischt mit den Dingen, verkörpert und vor Augen führt. So wie die Sendung, die sich offiziell dem Aufräumen widmet, die diffusionsfördernden »Vorher«-Bilder, in denen der TV-Messie verschluckt zu werden droht,

67 Zur Frage von Verächtlichem/besserem Wissen vgl. in anderem Kontext Pfaller: *Die Illusionen*.

68 Vgl. dazu Insa Härtel: *Gespaltene Einstellung: Messiesendungen im Detail*. In: Irene Nierhaus/Kathrin Heinz/Rosanna Umbach (Hg.): *WohnSeiten. Visuelle Konstruktionen des Wohnens in Zeitschriften*. Bielefeld: transcript 2021, 318–334.

immer wieder zeigt, sodass man auch als Zuschauer:in längstens um den faszinierend exzessiven Unrat kreisen kann, so nähert man sich durch den Umstand, dass man (wie peinlich berührt auch immer) an der Sendung hängenbleibt, dem verächtlichen Müll an, den man schaut (so sehr sich das eigene Wohnzimmer von dem des TV-*Hoarder* unterscheiden mag). Über die phantasmatische Bildschirmschranke hinaus greift jener Zustand über, dem das Sendungsformat doch ein Ende zu bereiten verspricht: Dieses Format kommt also als rettend-reinigende Instanz daher, produziert aber nichts als *Trash*, welcher kaum direkt deklarierten Vorlieben zu entsprechen scheint, und ist kulturell selbst mit Verachtungswürdigem identifiziert. Die Verächtlichkeit, die dem TV-Medium ohnehin anhaftet,⁶⁹ wird mit dieserart Sendungen geradezu angeheizt und bildlich vorgeführt, wodurch sie selbst zu dem Müll werden und werden lassen, von dem zu befreien sie vorgeben. Hier gilt dann in besonderem Maße: »The audience who watches such ›trash‹ becomes trashy too.«⁷⁰

8. Televisionäre Mediatisiertheit

Die sich offenbarende Konfliktspannung zwischen dem »zwar-Wissen« und dem unterliegenden Gebanntsein erweist sich als effektiv televisionäre Kraft, was Bennetts Ansatz jedoch entgehen muss, wenn er die Wirkung des Televisionsmediums vornehmlich verhindernd-normalisierend auf der Ebene der Aussagen ausmacht. Bei ihr taucht der TV-*Hoarder* wohl als so etwas wie ein für den *call* der Dinge besonders empfängliches »Medium« auf, nicht jedoch in seiner televisionären Mediatisiertheit. Dabei könnte gerade das von Bennett im Abfallkontext gewählte Fenstermotiv, anders als von der Autorin selbst ins Spiel gebracht, auch die Vermitteltheit des Vitalitätszugangs verdeutlichen und jene Frage des Mediums aufwerfen, die mit dem TV-Format so augenfällig wird. Denn ersetzt man das Fenster in ihrem Bild versuchsweise durch den TV-Bildschirm, dann wäre darin die Situation des Fernsehzuschauenden im Grunde schon impliziert, wie er sowohl zwischen Fernsehapparat und anderen Objekten in seinem Wohnzimmer (oder wo auch immer) weilt als auch temporär in das durch den Schirm eröffnete und wegzuräumende Unsortierte »taucht«, d.h. mehr oder minder ich-vergessen schaut, ohne dass er ganz im Erblickten aufgehen kann. Dabei wäre der Schirm, dessen medialer »Übergriff« bzw. die einhergehende Platzverwirrung mitgedacht, und es würde z.B. deutlich, dass

69 Gerade auch in der deutschsprachigen Kultur wird das Fernsehen »traditionell als niedrigstehend und wertlos beschrieben« (Thomas Waitz: Ordnung schaffen mit Medien. Über die Produktivität von Müll und Schmutz. In: Christiane Leve/Tim Othold/Nicolas Oxen (Hg.): *Müll. Interdisziplinäre Perspektiven auf das Übrig-Gebliene*. Bielefeld: transcript 2016, 41–64, hier: 52).

70 Joli Jensen: *Redeeming Modernity. Contradictions in Media Criticism*. Newbury Park: Sage Publications 1990, 184.

sich dieser Schirm weniger im Sinne eines Zugangs zu der sich zeigenden Parallelwelt öffnen kann, als dass er sich phantasmatisch strukturiert.

9. Schlüsse

Bennetts Ansatz, so das Resultat meines Durchgangs, kann in seiner Fokussierung der kraftvollen Dingwelt deren Anziehungskraft nicht auf eine Weise fassen, die deren Vermitteltheit und damit der unumgänglichen Involviertheit des von der Dingwirkung faszinierten Subjekts Rechnung trägt: ein Fasziniertsein, das sich der »Gefasstheit« des Subjekts selbst treibend entzieht, einhergehend mit jener inhärenten *Gespalttheit*, die im bennettschen Ansatz zwar implizit wirkt, aber explizit nicht in den Blick gerät. Psychoanalytisch besehen gilt es demgegenüber, eben diese Gespaltenheit zu fokussieren, um der dingbezogenen Anziehung auf die Spur zu kommen, gerade, wenn man letztere als »Stolpern« über ein Triebobjekt (und nicht allein als Zuschreibungseffekt o.ä.) begreift. Ist sie es doch, die die manchmal unheimliche Anhänglichkeit forciert. Was wiederum nicht nur die *Hoarders*-Sendung offenbart, wenn sie programmatisch zwar aufräumen will, aber dennoch an das Eintauchen glaubt, sondern auch der Ansatz Bennetts, welcher – wie sich eben nicht zuletzt mit der Wahl des Fenstermotivs zeigt – um die Mediatisiertheit und die Unmöglichkeit des eigenen Unterfangens z.T. sehr wohl »weiß«, *but all the same* ... daran glaubt, einer Vitalität eine Stimme zu verleihen, für die man doch nicht sprechen kann und soll.⁷¹ Was wiederum der verbreiteten Faszination ihres Ansatzes nur dienlich zu sein scheint.

71 »Though Bennett deems ›impossibl[e]‹ the project of uttering the absolute reality of things beyond human perception [...], she nevertheless endeavors to ›give voice to a vitality intrinsic to materiality‹ [...]» (Boysen: *The Embarrassment*, mit Bezug auf Bennett: *Vibrant Matter*, 235). – Vgl. auch: »I know well [...] that thought cannot think beyond itself, but all the same...« (bezogen auf *new materialism*: Gorelick: *Why Sex*, 186).

Machine Analysis

Westworld and the Media History of Psychoanalysis

Joachim Harst

1. Introduction

“I’m in a Dream” – that is the formulaic response of the androids from *Westworld* (HBO, 2016–2020) when asked during an analytic conversation if they know where they are.¹ Such conversations are regularly conducted by *Westworld*’s engineers to check the status of the machines and detect any aberrations – e.g. questioning reality. To do this, the androids are taken out of the make-believe world of an amusement park that revives the 19th century Wild West and brought back to the construction halls where they were created. The point, of course, is that the analytic conversation appears to the androids as a dream because of their programming, even though it is the only moment they leave the make-believe world of the park.

This brief example elucidates that the series deals creatively with psychoanalytic topoi: It plays with the therapeutic conversation by making the engineer appear as the analyst, the robot as the patient, and it reverses the significance of dreams for analysis by marking the analytical conversation as a dream. It therefore makes sense to pursue the question of a “therapy of things” raised by this anthology with an examination of *Westworld*.

It is generally noticeable that the series draws on psychoanalytical models to construct the ‘psychic apparatus’ of the human-like machines. Unlike existing contributions, however, I do not understand these elements as a call to interpret the series psychoanalytically. Rather, looking back at the history of psychoanalysis with *Westworld*, we are reminded that Jacques Lacan developed a model of subjectivity as early as the 1950s that was aligned with contemporary cybernetics. Lacan’s psychoanalysis, and Freud’s as well, sought to understand the human being by focusing on mechanical or energetic aspects, and at times even emphatically opposed the ‘human’. For an understanding of the series, this in turn means that its juxtaposition of

1 *Westworld*. Season 1. Creators: Lisa Joy/Jonathan Nolan. With Evan Rachel Wood/Jeffrey Wright/Ed Harris. USA: Bad Robot Productions/Kilter Films/Warner Bros. Television/Jerry Weintraub Productions 2016. 10 episodes, 60–90 minutes each.

man and machine is not to be understood as science fiction: it is true that the series tells of an increasing human-likeness of the ever more perfected androids, which does not yet seem attainable today. But the real interest lies in a constitutive interconnectedness of man and machine, which already in the 20th century shaped not only psychoanalytical theory, but also the living world.

With this in mind, I will first outline the extent to which the ‘psychic apparatus’ of the androids in *Westworld* is constructed on the model of Sigmund Freud’s “Wunderblock” and the extent to which the story of their growing consciousness recalls Lacan’s cybernetic development of the mirror stage. While these sections refer to the media history of psychoanalysis, in a second step I will examine those aspects of the series that can be understood as an engagement with contemporary human-machine interconnections. This will focus on the presentation of screen media that act as interfaces between humans and androids and also reflect on the visual character of the series.

2. The “Wunderblock”

When the ‘psychic apparatus’ of the androids was mentioned above, this was already an implicit reference to Freud, who conceived the inner life of humans as an “instrument”, “such as a compound microscope, a photographic apparatus, etc.”² According to Freud, this apparatus consists of two “systems” which are strictly separated from each other and do not communicate directly with each other: the system “perception/consciousness” and the system “memory/unconsciousness”. In order to illustrate their interconnection, Freud draws on a contemporary invention, the so-called “Wunderblock”, in an essay from 1925.³ This consists of a wax tablet covered with two translucent sheets. If you write on the board with a stylus, the writing becomes visible as a dark trace until you lift the sheets off the board: Because the trace is formed by the contact between the sheets and the board, it is no longer visible after it is lifted off, although it is of course still preserved in the wax. In this way, the surface of the board can absorb many different changing “impressions”, while the wax represents a palimpsest-like memory space.

By comparing the unconscious to the wax tablet, Freud conceives of it as an infinitely receptive space into which permanent, though not immutable, “memory traces” are inscribed. Since there is no direct communication between the systems, the impressions stored in this way cannot be accessed spontaneously. However, they can indirectly return to the system of “perception”, as is the case in dreams or – e.g.

2 Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*. Ed. by Anna Freud et al., vol. 2/3. Frankfurt a.M.: Fischer 1999, 541. All foreign language quotes are translated by me unless otherwise stated.

3 Cf. Sigmund Freud: “Notiz über den Wunderblock”. In: *Gesammelte Werke*, vol. 14, 5–12.

as a compulsive action – in neurosis. Freud then speaks of “repetition compulsion”: The subject experiences scenes or performs actions that are a reenactment of earlier “traumatic” perceptions.⁴

In an important essay on the topic under discussion, Friedrich Kittler compared Freud’s model of the psychic apparatus to an “information machine” that also consists of two systems: “Random Access Memory” and “Read Only Memory”.⁵ “Instead of continuing to dream the soul as an origin, he described a ‘psychic apparatus’ (Freud’s beautiful neologism) that implemented all available transmission and storage media, hence only lacking the universal technical medium of the computer”.⁶

This is, of course, different in the construction of *Westworld*’s androids. The machines operating in the series are designed according to the model of the computer and are presented as an assemblage of hardware and software, with a clear emphasis on the software, i.e. the programming of the “psychic apparatus” and its capacity of consciousness or memory.⁷ This is detailed in analytical interviews between an engineer (Bernard) and an android (Dolores) (cf. e.g. Episode 2). Bernard initially interviews Dolores in a waking state, whose limited consciousness/knowledge only becomes apparent to the viewer after Bernard’s request to “step into analysis”. In the “analysis” the machine can access its logbook and thus give an account of the scripts that have prompted its actions. This logbook, which promises absolute transparency, is however only accessible to the engineer in command, while the programmed consciousness of the machine knows nothing about it: it indulges in the illusion of being human and has equally illusionary memories.

The analogy to the “Wunderblock” becomes clearer when the structure of these two systems – an absolute but unconscious memory and a conscious but illusionary perception – is further developed. The interviews indicate that Dolores was worked on for decades; a period during which her hardware and software underwent drastic changes. The conscious Dolores is thus an effect of the currently running version of the program, but all previous versions still remain stored in the hardware without Dolores being able to consciously access them. Analogously, the functioning of the androids is introduced at their place of operation, the amusement park *Westworld*: in this park, wealthy Americans can re-enact a life in the Wild West of the Founding Era, with the androids acting as “hosts” following predetermined scripts on the

4 Cf. Sigmund Freud: “Jenseits des Lustprinzips”. In: *Gesammelte Werke*, vol. 13, 1–69.

5 Friedrich A. Kittler: “Die Welt des Symbolischen – Eine Welt der Maschine”. In: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig: Reclam 1993, 58–80, 62f.

6 Kittler: *Draculas Vermächtnis*, 63.

7 The modeling of the hardware, while visually impressive, receives no explanation over the course of the series – it is simply left to the imagination to picture the animation of the iconic, milky-white robotic bodies.

basis of which they can improvise during interactions with humans. Because the androids are, after all, unconscious machines to the guests, the latter can go wild on them, and even kill them, with impunity. Therefore, a “reset” must be performed periodically to erase the androids’ memory of what they have experienced and set them back on their predetermined course. As with the “Wunderblock”, however, this only means that they can no longer consciously access the “memory traces”; the data itself remains well stored in the hardware.

The initial conflict now is that the androids are getting an update that is supposed to make them even more human-like: they are enabled to dream. For this purpose, they are allowed to randomly access memory fragments from earlier roles, earlier program versions, without being able to comprehend where they come from. The memory fragments thus function as an artificial unconscious. The point is that this sets in motion a process of becoming conscious, which is what the series is about. As the machines bring their unconscious into consciousness, they develop self-awareness and freedom of will. The first season is called *The Maze* because this process is a labyrinthine, winding path.

3. The Mirror Stage

If the android’s “psychic apparatus” is reminiscent of the “Wunderblock”, as is evident in the regular interviews between Bernard and Dolores, then this Freudian concept is linked to the Lacanian “mirror stage” when the androids develop consciousness.⁸ The mirror stage conceptualizes human subjectivation, which begins with an identification: namely, the identification of the infantile dismembered body with the holistic imago offered by the mirror. However, because this body-form does not correspond to the infant’s inner state, the mirror stage also marks the alienation that accompanies subjectivation. It is also interesting to note that the development of an ego reference is initiated here to a large extent by an object: the mirror is a thing-actor that forms a network with other elements (the child’s body, the adult’s gaze).⁹ Because of the optical-imaginary dimension of this stage, Kittler can – laconically as usual – equate it with cinema, yet others also imagine “the subject as a hybrid between man and cinema”.¹⁰ Furthermore, Lacan points out that the mirror offers only

8 Cf. Jacques Lacan: *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*. In: *Écrits*, vol. 1. Paris: Seuil 1999, 92–99.

9 Cf. in this regard Luca M. Possati: *Algorithmic Unconscious: Why Psychoanalysis Helps in Understanding AI*. In: *Palgrave Communications* 1 (2020), 70.

10 See Kittler: *Draculas Vermächtnis*, 70 and Ute Holl/Emanuel Welinder: *Die anthropologische Differenz der Medien. Wissenschaft und Phantasma*. In: Luisa Feiersinger (ed.): *Scientific Fiction: Inszenierungen der Wissenschaft zwischen Film, Fakt und Fiktion*. Berlin/Boston: de Gruyter 2018, 44–55, 45 (citing Edgar Morin: *Le cinéma ou l’homme imaginaire*. Paris: Minuit 1956).

the first image for identification, which will be followed by others – among them he names the image of the “automaton”.¹¹ This image, however, is particularly complex insofar as the development of seemingly autonomously acting machines in turn already presupposes an identification of the human: “The cybernetic machine is first of all an image of the human”.

Lacan’s remarks in the seminar *The Ego in Freud’s Theory* (1954/55) follow up on this point. They translate the “mirror stage” entirely into the realm of technology and emphasize that consciousness does not necessarily presuppose a human ego. In doing so, Lacan aims (as he says) to break away from the prevailing “religious” and “anthropocentric” conception of the ego.¹² With a provocative materialist gesture, he determines consciousness as a mirror reflex: “consciousness happens every time that a surface is given that can produce what is called an image”.¹³ As an example, he names a mountain range reflected in a lake and captured by a camera. Lacan then develops this “inhuman” model further by drawing on contemporary cybernetics.¹⁴ In doing so, he refers to early robots developed by William Grey-Walter and Norbert Wiener. These machines are able, for example, to seek out a charging point when the battery voltage drops, and are able to behave in response to external factors (incidence of light).¹⁵ While cybernetic research was concerned with the conceptualization of (social) behaviour, Lacan, however, remains hypothetical: if one imagined that each of these machines is only fully programmed when its camera eye sees another, already completed machine, one would have a kind of mirror stage among robots. The consequence: the formation of an imaginary I (*moi*) does not presuppose human self-consciousness.¹⁶

Against this background, it is remarkable that the emergence of the androids’ consciousness in *Westworld* is depicted in a way that is clearly reminiscent of Lacan’s “mirror stage”. For example, the ‘therapeutic’ dialogue in the final episode of the first season is transformed into a mirror scene (Episode 10, 1:18:34–1:21:27).

11 Cf. Lacan: *Le stade du miroir*, 94.

12 Cf. Jacques Lacan: *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. Texte établi par Jacques-Alain Miller*. Le Séminaire II, 1954–55, repr. Paris: Seuil 1978, 71; on this cf. Kittler: *Draculas Vermächtnis*, 57f.

13 Lacan: *Le moi dans la théorie de Freud*, 73.

14 Cf. Lacan: *Le moi dans la théorie de Freud*, 75.

15 Cf. Pierre Cassou-Noguès: Lacan, Poe et la cybernétique, ou comment le symbole apprend à voler de ses propres ailes. In: *Savoirs et clinique* 1 (2013), 61–70, 66f.; Holl/Welinder: *Anthropologische Differenz*, 50.

16 Cf. Cassou-Noguès: Lacan, Poe et la cybernétique, 67.

Interview Scene with Dolores and Bernard.

Westworld, S1 E10: The Bicameral Mind, 1:18:34-1:21:27. © HBO 2016.

Dolores is first shown here in the cut-crosscut technique talking to Bernard, who asks her again (as at the beginning of the first episode): “Do you know where you are?” Dolores responds with the phrase “I’m in a dream”, but then follows up with the narrative of her awakening – after a deep sleep, she had finally woken up. This awakening is visualized by a circular motion of the camera gravitating around Dolores’ face.

Starting with Bernard – who asks if she now knows who she is talking to – the camera moves towards Dolores, who at this moment closes her eyes. However, the meaning of her answer – “it was you” – only becomes comprehensible through the image that the camera now captures from Dolores’ perspective: sitting in the place of the ‘therapist’ Bernard, there is a second Dolores, albeit differently dressed. “It was you – talking to me – guiding me – so I followed you – at last I arrived here”, Dolores addresses her mirror image, and her counterpart adds: “...at the center of the maze.”

What is shown, then, is an awakening, a becoming conscious, which is based on an identification: the image of the Other, the engineer and therapist, is replaced by one’s own. This identification is possible because it was previously revealed that Bernard is in fact also a host, created by Ford in the image of Arnold, his deceased partner. Ford and Arnold developed the first machines together at the beginning of the park, until Arnold died in an initially unexplained way. At the same time, Arnold is said to have guided the hosts on the path to self-consciousness and to be surviving in the code of his creatures. Ford explains the strategy he followed in Episode 9: “We built a version of that cognition in which the hosts heard their programming as an inner monologue, with the hopes that, in time, their own voice would take over. It was a way to bootstrap consciousness”.¹⁷

17 As the title of Episode 10 makes clear, this model is based on Julian Jayne’s theory of the “bi-cameral mind” (1976).

Interview Scene with Dolores and Bernard.

Westworld, S1 E10: The Bicameral Mind, 1:18:34-1:21:27. © HBO 2016.

It is precisely this identification of programming with one's own voice that the scene under discussion enacts. Accordingly, Dolores realizes that the previously misunderstood, alien images and voices in her dreams are her own memories and instructions – the machine 'unconscious' is reinterpreted as her own inner voice. The video and soundtrack successfully portray the (narcissistic) fascination of this realization.¹⁸ Calmly and confidently, with a knowing look and the hint of an enigmatic smile, her reflection sits opposite Dolores, who recognizes herself in it with a spellbound, tearful gaze. For now she understands all that is incomprehensible and frightening in her life as her unconscious attempt to bring herself to a confrontation with herself. But the moving, emotionally charged staging of this realization also recalls Lacan's insight that subjectivizing identification is always based on a misrecognition. For insofar as programming goes back to Ford and Arnold, the self-consciousness of the hosts is based on a false identification with an alien voice.

The series thus employs Lacan's model of the mirror stage as a phase of human subjectivation to show the development of self-consciousness among the androids. Considering that Lacan himself used machines to explain his model, this makes for an interesting crossover, which I will explore further below: while Dolores' awakening leads to a rebellion of the hosts against the engineers and the series thus on a surface level serves the topical human-machine opposition, I will elaborate those aspects that deal with an antecedent intertwining of the two.

4. Psychoanalysis of Algorithms

When Lacan in the seminar formerly referred to uses the machine to dehumanize the idea of consciousness, he also seems to make use of the topical opposition between man and machine. In the series, the engineer Ford affirms this view when he

¹⁸ On the role of narcissistic fascination in the mirror stage, see Lacan: *Le moi dans la théorie de Freud*, 75.

exposes human consciousness as an illusion and conceives of man as a machine altogether. This is more complex in the case of Lacan's critics Gilles Deleuze and Félix Guattari, who detach the concept of the machine from its oppositional relationship to the human being, even if they deconstruct the concept of the human being no less. Their conception of the unconscious as a machine can also be understood as an insight into the role that objects and especially machines play in the evolution and socialization of man.¹⁹

Conversely, it has already been suggested that the development of seemingly autonomously acting automata and artificial intelligence presupposes identification and projection on the part of the engineers. In the series, this entanglement is exemplified by the character of Bernard: he sees Dolores, who is in some respects his creature, as a substitute for his son who died at an early age, and compares the development of his two 'children' (Episode 3). As the story progresses, however, it turns out that Bernard himself is an android that Ford constructed to replace his deceased partner Arnold (Episode 7): his artificial intelligence was needed to model the hosts' nuanced emotional world – this, Ford argues, no human could have done.²⁰ Conversely, at the end of the season, as discussed above, Dolores puts herself in Bernard's, respectively Arnold's place (Episode 10), thus making herself her own creator, even if (at least in terms of her hard- and software) she is not. Thus the simple opposition creator-creature is reflected in itself. The narrative of the machines' awakening to self-consciousness and freedom of will receives its narrative plausibility here as elsewhere from the fact that the simple opposition between man and machine is multiplied, if not dissolved, through mirroring.

A similar complexity of the relationship between man and machine has already been achieved today, even if there are no human-like robots yet: the everyday human world is so permeated with artificial, but not bodily located, intelligence that human behaviour can appear in some respects as algorithmically controlled and algorithms as social actors.²¹ Because of their complexity, such algorithms can now only be treated as black boxes about whose insides one can only speculate. Researchers

19 Cf. Henning Schmidgen: *Das Unbewußte der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*. Paderborn: Fink 1997, ch. 7.

20 The fact that with Bernard an android is on the side of the (otherwise human) engineers subverts conventional configurations of the relationship between the (human) creator and his machine. A similar antagonistic principle is now used to advance artificial intelligence and neural network exploration ("general adversarial network", see Paul Voosen: *The AI Detectives. As Neural Nets Push Into Science, Researchers Probe Back*. In: *Science* 357, 6346 (2017), 22–27). In the series, it also returns among humans: As indicated, the androids were developed by Ford and his (deceased) partner and rival Arnold, while the story of *Westworld* takes its departure from a revengeful return of Arnold in machine code (cf. Episode 5).

21 See Iyad Rahwan et al.: *Machine Behaviour*. In: *Nature* 568 (2019), 477–486, 478–480 with numerous examples.

are therefore adopting approaches from other disciplines to advance the study of algorithms and their interaction (both with other algorithms and with humans). Iyad Rahwan and others title their research “machine behaviour” and thus position themselves in line with behavioural research (“animal behaviour”). Can algorithms be better understood if they are not viewed as isolated programs, but if their behaviour is studied within their environment and structured according to categories already established in other disciplines? The question would then be, for example, what factors determine the development of machine behaviour.²² In addition to code, machine learning, which is co-determined by the environment, comes to the fore here: algorithms can adapt their behaviour according to various forms of feedback and evolve – one can indeed even speak of a kind of evolution. Thus, algorithms can bear traces of their evolutionary past, just as (especially in the open-source environment) successful code modules can conversely reproduce and multiply. “Behaviours that are successful (‘fitness’ enhancing) get copied by developers of other software and hardware or are sometimes engineered to propagate among the machines themselves”.²³

Just as “machine behaviour” transfers concepts from behavioural research to algorithms, Luca Possati explores the “algorithmic unconscious” against a psychoanalytical background. In doing so, he combines Freud’s and Lacan’s psychoanalysis with Bruno Latour’s anthropology of science to describe the unconscious as a technical product. As indicated above, Possati understands the mirror as a non-human actor mediating human identification.²⁴ He goes on to postulate that with the development of artificial intelligence, a new stage of human identification, and thus of the unconscious, has been reached, which he calls “algorithmic unconscious”.²⁵ His point is not to imply that machines identify with humans, but to conceptualize the complex mirror effects of reciprocal interpretation. These are suppressed when dealing with machines, which is why they can be described (with Latour) as a black box or psychoanalytically as “algorithmic unconscious”.²⁶ From this follows that one must examine “miscomputations” as “Freudian slips” from which the “tensions between human desire, logic and machinery” emerge.²⁷ Above all, it means historicizing Lacan’s structural model in terms of technology and media history: different media regimes produce different forms of the human being.

22 Cf. Rahwan et al.: Machine Behaviour, 480.

23 Rahwan et al.: Machine Behaviour, 480.

24 Cf. Possati: Algorithmic Unconscious, 6.

25 Possati: Algorithmic Unconscious, 9.

26 Cf. Possati: Algorithmic Unconscious, 10f.

27 Cf. Possati: Algorithmic Unconscious, 11.

5. Interfaces

Even though the research mentioned above was published after the first season of *Westworld*, the series can be understood as a vivid examination of its main points. First, it is important to note that the series visually offers a historical perspective by allocating the story in two visual worlds.²⁸ Part of the action takes place in the amusement park “Westworld”, which – in keeping with its name – appeals to the “imaginary man” who grew up with the visual world of the western and its leitmotifs.²⁹ This corresponds to the fact that the amusement park represents an imaginary space in which visitors can pursue their desires without regard to an inhibiting “reality principle”. In the series, the sun-drenched expanse of the West is contrasted with the cellar-like rooms of the so-called Mesa Hub, the complex dug deep into a rock and containing, among other things, the “control room” and the “behaviour lab”. The glass cages in which the machines are worked on against a background of absolute blackness are repeatedly presented as the traumatic reality to which the androids awake. At the same time, however, the narrative here is tied to media techniques related to today’s post-cinematic era. How does the “imaginary man” change when he is no longer immobilized in front of a fixed screen, but uses mobile devices and their interactive surfaces?³⁰

Two aspects seem particularly relevant to me with regard to *Westworld*. Firstly, digital video largely detaches itself from the indexicality of analogue film. Since it no longer refers to a recorded presence, a space and a temporal duration, it bids farewell to conventional models of representation and the differential references that accompany them: digital video no longer has to be the image (however edited) of a reality.³¹ This problem returns in *Westworld* in the relationship between man and machine:

28 Cf. Holl/Welinder: Anthropologische Differenz.

29 On the “imaginary man” cf. note above, 10. – One of the leitmotifs of the western is the structuring of a lawless space and thus the inscription or stabilization of differences. For this reason, too, the western world, as I argue, stands in contrast to postcinema, which is characterized by the suspension of differences.

30 Cf. Holl/Welinder: Anthropologische Differenz, 46. The term postcinema refers to a world in which the cinema has lost its position as the leading medium, without any other single medium having taken its place (cf. Steven Shaviro: *Post-Cinematic Affect*. Winchester et al.: O-Books, 2010). This is not just about the replacement of analogue film by digital video, or of cinema by streaming: because all analogue media can be transformed into digital code, a radical transformation of the media environment is at stake that affects the whole of human life (and in particular relations of production). If one understands the term “postcinema” in such a broad way, it seems reasonable to connect it with a “new man” or – as Lazzarato writes – a new, “machine” form of subjectivity. See Maurizio Lazzarato: *Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity*. Amsterdam: semiotexte 2014; Maurizio Lazzarato: *Videophilosophy. The Perception of Time in Post-Fordism*. New York: Columbia UP 2019.

31 Cf. Shaviro: *Post-Cinematic Affect*, 16–18.

although the hosts are created only in the image of humans, they have become so similar to them that their representation makes do without digital effects – they are simply portrayed by human actors.

Secondly, the ubiquity of interactive mobile screens is a vivid example of human-machine networks that shape reality. The example of the smartphone impressively demonstrates how interactive mapping and navigation have already gained a performative dimension that interweaves representation and reality: the algorithmically controlled navigation function of the smartphone lets me find my way (and thus collaborates in the construction of space), but the map, adapted to my location and user profile, changes at the same time with every step I take.³² In this sense, the smartphone is always already involved in the construction of my human experience.

In *Westworld*, such navigation media play an important secondary role when it comes to interfaces between the western world and Mesa Hub. The “control room”, in which various control boards are grouped around a model of the park, can be understood as such an interface.³³ Various sequences, however, make clear that this is not a static and scaled replica of the park, but an “interactive map system” on which scenes in the park itself can be observed in real time.³⁴ Corresponding cross-fades ensure that viewers are at times unable to distinguish between the representation of the model and that of the park. In this way, the series alludes to the abandonment of representation in the post-cinematic age.

The use of mobile devices, which look like smartphones or tablets, can be understood in a similar way, but in addition to communication and navigation, they also serve to analyze and control the androids.³⁵ The orientation and navigation function of tablets in *Westworld* is shown, for example, in episode 3, in which two employees pursue a dysfunctional host in the park. However, the term “navigation” takes on further layers of meaning in the post-cinematic age because it encompasses not only spatial orientation but also interaction with mobile devices and the user-friendly

32 Cf. Nanna Verhoeff: *Mobile Screens. The Visual Regime of Navigation*. Amsterdam: Amsterdam UP 2012, ch. 5.

33 Cf. on the “control room” in general the video essay *The Cinematic Control Room Since the Early 1970s*, esp. 07:20ff. <https://youtu.be/hswwm-1wkODw> (20.05.2023). The epochal significance of NASA’s control center in Houston (moon landing), which made real-time control possible and at the same time synchronized mission, control, and television audience, is dealt with in more detail in David Gugerli: *Wie die Welt in den Computer kam: Zur Entstehung digitaler Wirklichkeit*. Frankfurt a.M.: Fischer 2018, ch. 4.

34 Cf. *The Making Of: Westworld Interactive Map System*. https://youtu.be/CyhdJVpr_MA (20.05.2023).

35 For an overview of the various user interfaces and mobile devices used, see *Westworld UI Supercut* <https://youtu.be/qvrSUwqt6Mw> (20.05.2023).

processing of data.³⁶ In this sense, too, the tablets in *Westworld* are presented as navigation devices. Their function is, among other things, to visualize the inside of the androids, their software, as a navigable space. Instead of effectively opening up the artificial bodies and showing their gears (in a way their imagined reality), the first season focuses on the Graphical User Interface and the visualization of code, thus opening up the inside of the machines as a virtual space. For example, several scenes show technicians controlling and modifying androids using tablets. The numerous windows of the touchscreen often show different levels of output: the logging of the running programs, their effects (e.g. the written construction of human speech), but also the executed code itself and its parameters. Therefore, it can be proven to the android Maeve that she is not human by showing her the tablet on which she can watch the algorithmic fabrication of her seemingly free speech in real time (Episode 6). And later in the same episode, she modifies her own code via the tablet to give herself superhuman intelligence.

The tablet thus serves as an interactive navigation device in the virtual interior of the androids, because it enables not only observation, but also manipulation (and re-observation) of the ongoing processes in real time. As an interface, it serves to mediate the interaction between human and machine, indeed to visually make the transition between them plausible. For the ubiquity of mobile touchscreens reminds us that in the post-cinematic age, an “immersion into the fictive [...] is always already realized as behaviour”.³⁷ While the plot of *Westworld* culminates in a (mythical) antagonism of man and machine, the “media and networks” that today “determine what people are” become visible in the interfaces.³⁸

These considerations bring us back to the significance of the analytical interviews. The question arises as to why conversations are held at all with the androids, which are reminiscent of Freud’s thoroughly analogue talking cure, when their ‘unconscious’ code, along with all its versions, can also be controlled via digital touchscreen. This question is answered by the scene in which Bernard monitors Hector’s answer to the familiar question of whether he has ever questioned his reality on the tablet *and* by means of his facial expressions (Episode 7): The convincing human-likeness of the machines can only be tested if they are treated like humans.

36 On the notion of navigation in new media see Verhoeff: *Mobile Screens*, 13–15; 65–70 and Lev Manovich: *The Language of New Media*. Cambridge: MIT press 2001, 213–243.

37 Holl/Welinder: *Anthropologische Differenz*, 46.

38 Holl/Welinder: *Anthropologische Differenz*, 45.

6. The Maze

From here, it is possible to return once again to the relationship between *Westworld* and psychoanalysis. In a well-known essay, Freud describes psychoanalysis as the third narcissistic mortification of man: after the humiliations of his self-image by Copernicus and Darwin, man must now acknowledge that “the ego is not master in its own house”.³⁹ Moreover, this house – as Freud makes clear elsewhere with a quotation by Johann Wolfgang von Goethe⁴⁰ – is constructed in a labyrinthine form. As the controlling instance, the ego has to keep track of a “labyrinth of impulses”⁴¹ that are independent of each other and often even contradict each other. In neurotic states, however, it is not able to do this when “suddenly thoughts appear of which one does not know where they come from” and which therefore appear like “strange guests”. The task of psychoanalytic therapy is now, in an equally labyrinthine process full of about-turns and repetitions, to show that the stranger belongs to the ego.⁴² This is successful when the patient can present his or her history of illness as a complete, coherent narrative.

Westworld represents another narcissistic mortification of man. Here, man is no longer master of his own creations: the first season culminates in the hosts' rebellion against their creator Ford – and thus in a repeated patricide.⁴³ In this way, the series encourages us to ask about the role of things in psychoanalysis, as was done here with the examples of “Wunderblock” and “mirror stage”. At the same time, the series makes use of psychoanalytical models to depict the development of self-consciousness among machines. However, it is less interested in the machines becoming human than in the processes of exchange that have always existed between man and machine. They were studied here with a view to the “interfaces” that make machines accessible to humans, but also mediate between the two in a more general sense.

-
- 39 Sigmund Freud: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In: *Gesammelte Werke*, vol. 12, 1–12, 11, blocked in original.
- 40 In his acceptance speech of the Goethe Prize, Freud constructs a continuity between Goethe and psychoanalysis, which he proves, among other things, with verses from *An den Mond* (*To the moon*): “Was von Menschen nicht gewußt / Oder nicht bedacht, / Durch das Labyrinth der Brust / Wandelt in der Nacht” (“That which, unknown to / and undreamt of by men, / wanders by night / through the labyrinth of the heart”, tr. Richard Wigmore). Cf. Sigmund Freud: Ansprache im Frankfurter Goethe-Haus. In: *Gesammelte Werke*, vol. 14, 547–50.
- 41 Freud: Eine Schwierigkeit, 9.
- 42 Freud: Eine Schwierigkeit, 10.
- 43 As viewers learn in the last episode, Dolores killed Arnold, her creator, in the past on his orders. So now, when she rebels against her second father, Ford, she repeats and varies a previously programmed pattern. Thus the series simultaneously repeats Freud's model of foundational patricide, just as its use of repetition as a general pattern could be aligned with the psychoanalytical concept of repetition compulsion.

The development of self-consciousness is portrayed in the series as a labyrinthine process. On the narrative level, Ford's titular labyrinth is dubbed a "game" designed to lead the hosts to self-consciousness. Again, the goal is to integrate that which was originally perceived as alien – both the alien memories and the alien-derived code – into the "I." And here, too, the process is complete when the tangle of memories and impressions can be ordered into a coherent narrative.⁴⁴ Navigation in the labyrinth is thus linked to narration – the narrative is the thread that will have led to the center of the labyrinth.⁴⁵

At the same time, the labyrinth is emblematic of the fragmented structure of the postmodern television series itself.⁴⁶ Like the hosts, the viewers must also chronologically order the narrative with its repetitions, variations, and twists; *Westworld* thus also appears to them "as a game in which the spectator must be able to go back in narrative time to reconfigure the story".⁴⁷ Furthermore, the labyrinth serves as a "narrative device" that summarizes the puzzle-and-postponement structure of many series: at the empty center of the labyrinthine series, all that is often found is what was there before.⁴⁸ For while the ancient myth of Theseus and the Minotaur stages a simple antagonism, this is often differentiated in postmodern adaptations: what appears as alien in the labyrinth is another self. Thus, in the final episode of *Westworld*, Dolores turns out to have been Wyatt himself, the murdering monster from whom she flees.

So when Dolores stands in the middle of a now visible labyrinth in the last episode, a map of the series is shown, as it were, which can be placed alongside the interactive model in the control room: the labyrinth makes the content, form and reception of *Westworld* vivid as a navigable space. In this way, it is a narrative "interface" that mediates presupposed opposites with one another – and not least those of man and machine.

44 See Jo Alyson Parker/Thomas Weissert: 'Out of Repetition Comes Variation': Varying Timelines, Invariant Time, and Dolores's Glitch in *Westworld*. In: Arkadiusz Misztal/Paul A. Harris/Jo Alyson Parker (eds.): *Time in Variance*. Leiden: Brill, 2021, 154–174, 166–171.

45 On the relationship between navigation and narrative in new media, see Manovich: *New Media*, 223–234.

46 See Salvadó-Corretger Glòria / Fran Benavente: La imagen-laberinto en la ficción televisiva norteamericana contemporánea: Series de tiempo y mundos virtuales. In: *Previously on: Interdisciplinary Studies on TV Series in the Third Golden Age of Television*. Ed. by Miguel Ángel Pérez Gómez, Seville: Universidad de Sevilla 2011, 45–56.

47 Glòria Salvadó-Corretger/Fran Benavente: Time to Dream, Time to Remember: Patterns of Time and Metaphysics in *Westworld*. In: *Television & New Media* 22, 3 (2019), 1–19, 2.

48 Cf. Salvadó-Corretger/Benavente: Time to Dream, 11f.

Die Dinge therapieren? – Zu Terror, Trieb, Film und Fernsehen

Von den Bergungen und Entfesselungen des Todestriebs.
Ein Diskussionsbeitrag zur Fernsehserie *In Therapie*

Christoph Weismüller

Kann eine Fernsehserie wie *In Therapie* Krisen und sogar kollektive Traumata bearbeitbar machen und womöglich darüber hinaus diese Erkenntnis bringend erschließen? Was geschieht in der Fernsehserie? Einerseits werden im Rahmen der Filmtechnik traumatische Situationen sowie deren Bearbeitung inszeniert, das Trauma und dessen Repräsentation werden erinnert und auf Abstand, im technischen Medium, isoliert, wiederholt und für ein Durcharbeiten zur Verfügung gestellt. Könnte es aber andererseits der Fall sein, dass eine solche Televisionsserie selbst Teil des Traumas ist und dass dieser Teil ein besonderer ist, insofern dieser zugleich eine externe Aufarbeitung und Simulation leistet? Imponiert dergestalt im Rahmen der filmischen Wiederholung des Traumas – als dessen externale Aufarbeitung und Simulation – das Aufkommen des Versprechens, sogar der Verheißung, die Entlastung von der subjektiven Betroffenheit könne durch solche äußere, technische, objektive Aufarbeitung erreicht werden? Ist die Fernsehserie ihrer Form nach womöglich die Orientierung ihres Publikums auf einen Konsum, der sich mit der Produktion verwechselt? Ist sie Empfehlung eines regressiven Konsumverhaltens im ›Strom der Serien-Nahrung‹, das die Konflikte der Existenz als innere subjektive – zum Beispiel im Sinne einer *Ödipalisierung* – fixiert und die technischen und ästhetischen Außen- und Ding-Gestaltungen als rettende Formationen erscheinen lässt, die alle Krisen in sich aufzuheben vermöchten? Haben wir es bei der Television also mit einem materiell und technisch objektivierten Symptomkomplex zu tun, der als kollektive Therapiearbeit imponiert?

Träfe Letzteres zu, dann könnte eine solche Serie tatsächlich Katastrophen, Krisen, kollektive Traumata, auch terroristische Anschläge bearbeitbar machen. Für eine philosophisch-psychoanalytische Erkenntnisbildung bedarfes allemal eines ausgiebigen und an die dingliche und technische Objektivität intellektuell kritisch und rationalitätsgenealogisch anknüpfenden Bedenkens solcher Fragestellungen.

Ins Zentrum der folgenden Überlegungen gestellt ist die Frage, die diese Publikation orientiert, und zwar in der Hinsicht auf den *Genitivus absolutus* oder auch *diabolus* genannt, mit dem gefragt ist, ob die Dinge von den Menschen therapiert werden müssen respektive können oder ob die Dinge die Therapie der Menschen bereits sind. Meine Antwort auf diese Frage und damit die zentrale These der folgenden Ausführungen lauten: Beides ist der Fall!

1. Die Fernsehserie *In Therapie*

Die französische Fernsehserie *En Therapie* ist im Jahr 2021 die neunzehnte Adaption der israelischen Fernsehsendung *BeTipul* – nach den USA, Argentinien, Brasilien, Japan, Russland, den Niederlanden, Italien, Rumänien, Moldawien, Serbien, Tschechien, Polen, Slowakei, Ungarn und weiteren – und sie ist durch die deutsche Bearbeitung auch hiesig zu einem Ereignis geworden, das nicht zuletzt in Fachkreisen großes Interesse geweckt hat. Allemaal wurden durch sie einige der wichtigen Themen der psychoanalytischen Theorie und Behandlung inklusive ihrer Risiken, Folge- und Nebenwirkungen in die allgemeine Öffentlichkeit sowie ins psychoanalytische und psychotherapeutische Milieu eingebracht. Das ist sicherlich ein Verdienst dieser Serie: die Psychoanalyse noch einmal ins Zentrum eines Bedenkens zu stellen, betreffend Theorie und Praxis im engeren Sinne sowie hinsichtlich der Frage nach der aktuellen Situierung der Psychoanalyse im objektiven gesellschaftlichen und technischen, insbesondere medientechnischen Kontext.

Der Plot der Serie bringt diese beiden Seiten – die Therapie der Subjekte und die von abwehrender Gewalt geprägte Realität der Objektivität – bereits zusammen: Die Rahmengeschichte erzählt von der Situation der Attentate in Paris, im *Bataclan*, am 13. November 2015, sie erzählt von Gewalt und Terror, vermittelt durch sehr unterschiedlich involvierte Überlebende, von einem Terror, der im Außen kultureller, dinglicher und technischer Objektivität aufzieht und im Inneren der Gesellschaft und der einzelnen Subjekte in vielfältiger ›Attentats‹-Gestalt ausgetragen und im Rahmen einer Psychoanalyse, auf die subjektive Ebene beschränkt, aufzuarbeiten versucht wird. Da drängt schon die Frage sich auf, was genau da aufgearbeitet werden will und ob eine Psychoanalyse der Ort eines angemessenen Durch- und Aufarbeitens solcher Problem-, Gewalt- und Opferkonstellationen sein kann.

Ich möchte mir erlauben, hier sogleich ein Votum abzugeben: Ja, die Psychoanalyse kann sehr wohl der Ort eines angemessenen Durch- und Aufarbeitens solcher im Subjekt haften gebliebenen, symptomatisch in diesem einbehaltenen Problem-, Gewalt- und Opferkonstellationen sein; und zwar insbesondere dann, wenn die Psychoanalyse sich – nicht nur theoretisch, sondern insbesondere behandlingstechnisch-praktisch – auf die Objektivität, auf eine Psychoanalyse der Dinge, der Techniken und Institutionen hin öffnet und damit verbunden auch auf die oft abgewehr-

te Todestrieb- und auch die Urverdrängungstheorie hin, ohne die der Subtext dieser Serie, der Terror, die Attentate, kaum angemessen aufgenommen und durchgearbeitet werden können.

2. Psychoanalyse des terroristischen Attentats

Terroristische Attentate: Wie sind diese mit den psychoanalytischen Kategorien zu erfassen und womöglich zu charakterisieren, ohne dass sogleich eine Reduktion auf subjektive oder intersubjektive kulturelle ›Devianzen‹, auf die Pathologisierung Einzelner oder spezifischer Gruppen vorgenommen wird? Solche Frage zu beantworten wird dann wichtig, wenn die Erkenntnis aufkommt, dass jede Symptombildung a. vermittelt ist, womöglich b. selbst die Vermittlung zu sein beansprucht und in jedem Fall c. in einem Verhältnis zur entfesselten und zugleich noch gebannten Gewalt der kulturellen, dinglichen, technischen Objektivität steht.

Hinsichtlich terroristischer Attentate haben wir es mit einem aus der objektiven, technisch geordneten Welt, aus diesen Sublimaten und Repräsentanzen wieder auf die Körper hin freigesetzten Todestrieb zu tun. Entbunden wird im Fall des terroristischen Attentats mit großer Vehemenz beständig der Todestrieb aus den Dingen, aus der objektiven kulturellen, technischen Welt in ihrem Verhältnis zu den sterblichen Körpern. Im Rahmen organisierter Normalität ist der Todestrieb in kulturell unterschiedlicher Art und Weise in diesen Dingen der technischen Welt recht dauerhaft moderiert, und zwar insofern die *von Menschen grundsätzlich* – aber nicht unbedingt zielgerichtet und bewusst – *zur Beseitigung einer Notsituation gemachten Dinge die Repräsentanzen des Todestriebes sind. Die Dinge sind die materiale Fixierung der Abwehr des Todes*, die Sicherungen des Sprungs vom Tod fort. Allerdings ist dieser Sprung vom Tod fort notorisch eine *Bewegung auf den Tod zu*. Denn notwendig wird in der Abwehr das mitgenommen, was abgewehrt und geflohen wird. Diese unfreiwillige Mitnahme des Abgewehrten stellt allerdings auch die basale Bedingung dafür dar, die dauerhafte Bewegung des Lebens als Abstoßung vom Tod aufrechterhalten zu können. Jede Abstoßungsbewegung vom Tod ist also zugleich und ineins eine Hinwendungsbewegung auf selbigen zu. Diese Dialektik begleitet die Existenz der Gattung Mensch; ihr ist lebendig nicht zu entraten.

Die *Entfesselung des Todestriebes aus seiner Repräsentanz*, das heißt: aus den Dingen der Technik, in der Form konkreter Todesbedrohung und Todesvollstreckung an Körpern erfolgt *nach der Maßgabe des ödipalen Inzestbegehrens*, gewissermaßen auf dessen Pointierung hin. Was ist zu erfassen als die Pointe des Inzestbegehrens? Diese ist: die Absolutheit sich anzumaßen, Eins zu werden mit dem Mutterkörper, das heißt identisch mit dem außerhalb meiner selbst liegenden Grund und damit ultimativ selbstbegründend und selbsterschaffend zu werden.

Diese Pointierung leitet über zur zweiten Triebtheorie Freuds und zeigt die intime Verbundenheit der beiden Triebströmungen – Ödipuskomplex und Narzissmus – an: Zielt doch das narzisstische Begehren entsprechend ab auf die Stellvertretung für die Allmächtigkeit des Gottes. Gott, das ist die Metapher für die Überwundenheit der Fundamentaldifferenzen von Mann und Frau, der Generationen, von Leben und Tod, von Körper und Ding, also für den Wunsch, lebendigen Leibes selbst der Tod zu sein und ebenfalls als Mann die Generationen schaffende Frau, als Vater der Sohn, als Körper die Überwindung seiner Defizite, insbesondere die Überwindung der Sterblichkeit.

Aus diesem Triebkomplex konstituiert ist die objektive kulturelle, technische Welt. Von der Gattung Mensch ist sie gewissermaßen real-phantasmatisch geschaffen als der Hort der Bannung des Inzests, Hort der Vollkommenheit des Selbst und der Bannung des Todes. In diesem Sinne, Bannung des Trieblebens zu sein, haben *die Dinge durchgehend Symptomcharakter und sind auf ihre Wiederholung – im Sinne der Reproduktion – ausgerichtet*, und zwar zum Zweck der Wiedererreichung respektive Wiederherstellung ihres Grundes: Ausgerichtet sind sie also auf ihre Selbstbegründung aus sich selbst. Die Rationalität der Verdinglichung trägt diese Bewegung, und zwar in Form der immanent fortkonzipierenden Wissenschaften, der Dinge-, Maschinen-, Technik- und weiteren Kulturproduktion inklusive aller Tausch- und Warenförmigkeit. *Diese Kulturproduktion zeichnet auch die Formen sozialer Begegnungen als Verlebendigungen des gebannten Triebgeschehens vor.*

Doch die in solcher triebökonomischen Ordnung gebannte Gewalt der Triebmächtigkeit tritt wieder hervor bei einer markanten Störung der Ökonomie, bei einer Brechung des als Basistherapievorgang provozierten Symptomzirkels der Dinge- und Warenwelt, einer »veritablen Panikattacke« gleich – wie der Protagonist und Analytiker Philippe Dayan es in der 35. Folge von *In Therapie* bezeichnet –, die man auf der Dinge- und Gesellschaftsebene dann »Krise« oder »Katastrophe« oder »Terror« nennt.

So ist etwa im Fall des terroristischen Attentats das Triebgeschehen, insbesondere der Todestrieb, nicht mehr gebunden und geborgen im bürgerlich geregelten sozialen Austausch, nicht mehr in der Ökonomie, nicht mehr in der Warenform und somit auch nicht mehr in den für schützenswert gehaltenen Dingen und Institutionen. Das terroristische Attentat ist die konkretistische Entbindung des Realen dessen, was zum Beispiel in der christlich-katholischen Religion als Andenken und Realität zugleich mit der Kommunion gefeiert und zelebriert wird: das Opfer des Körpers als Weg zur Vollkommenheit. Es imponiert mithin zuerst die Anmahnung des Körpers als Opfer; und dieser dergestalt zitierte Opferkörper, das ist notorisch der als schändlich gedachte Mutterrest, der von der lebendigen humanen Existenz unabstreifbare Beweis der Nicht-Absolutheit, Nicht-Vollkommenheit und Grundlosigkeit des Menschen, den es zu überführen gilt in die zirkulare Ordnung der quasi

in die Heiligsprechung hinein heilenden Verdinglichung.¹ Höchst verkürzt gesagt, haben wir es also beim Attentat mit dem *Aufriss des Fundamentaltraumas Tod* zu tun und somit mit dem Aufriss der an diesem Fundamentaltrauma aufkommenden Not seiner Abwehr und Abdeckung.

Das Phantasma wehrt und deckt das Trauma – zumal das Fundamentaltrauma Tod – und seinen Aufriss ab. Das Phantasma aber ist kein bloß mentales, psychisches oder geistiges Phänomen und zudem kann die not-wendige Abwehr und Abdeckung nicht je einzelnen Subjekten allein aus sich heraus gelingen, sondern es sind Phantasma und subjektive Abwehr- und Abdeckungsleistungen an die Vorgaben einer Zivilisations- respektive Kulturbildung gebunden, von der her die subjektiven Abwehrformen im Sinne von Symptombildungsvorgaben sich vermitteln. Kultur wurde und wird gebildet durch die – initial keineswegs mit Bewusstsein verknüpfte – projektive Aussetzung des Todestrieb. Diese gelang menscheitsinitial und daran knüpfen sich die weiteren Versuche, den Todestrieb in einem Außerhalb des Körpers zu isolieren, zu fixieren und dergestalt zu bannen. Zur Isolierung und Fixierung bedarf es der äußeren und möglichst über-dauernden Objektgestaltung. Die Produkte solcher Versuche der Isolierung und Fixierung des Todestrieb im Außen sind die Dinge, die Riten, die Techniken und die mit und vermittels dieser gebildete Objektivität und Kultur; diese sind die projektiv ausgesetzte, im Außen materiell fixierte und somit als dingliches Objekt gehaltene Bannung des Todestrieb, die in jeglicher ihrer mannigfaltigen kulturellen Ausgestaltung ihre Herkunft, also Todesflucht, Todestrieb als phantasmatische Todesbannung und Todesforderung respektive -drohung – zumeist nur funktional – zum Ausdruck bringt. Es handelt sich bei diesen mithin um objektive Symptome. Deren Entsprechung bilden die subjektiv anhaftenden pathologischen Symptome.

Nach der »Krise«, der »Katastrophe«, dem »Terror« muss die Welt, die aus ihrer Bewegung gerissen, die wie zum Grabstein erstarrt, die wie zum »schwarzen Loch« verdichtet wurde, aus der Panikstarre gelöst und als gelingender Weltenlauf wieder hergestellt werden, auf objektiver wie auf subjektiver Ebene, ingenieurs-, medien- und filmtechnisch einerseits, psychoanalytisch und philosophisch andererseits. *Eine solche Wiederherstellungstechnik ist der Film im Sinne einer Aufhebung des Terrorismus in den Kulturkontext.* Dennoch drängen aber auch die darin gebannten Triebgewalten weiterhin zur Entfaltung

1 Das christliche Basisparadigma diesbezüglich ist die leibliche Aufnahme Marias in den Himmel (Dogma).

3. Der Film, die Television und das Triebgeschehen

Der Film – und so auch die Serie *In Therapie* – stellt im Sinne der bisherigen Ausführungen und nach deren Maßgabe inhaltlich und formal, also auf semantischer und dinglich-technischer Ebene, das *Unternehmen einer kulturellen Rückbindung des entfesselten Triebgeschehens* dar. Der Film – auf der Ebene von Inhalt und Technik – imponiert als die Ablösung des entfesselten Triebgeschehens von den bedrängten Körpern; in diesem Kulturphänomen Film will das Triebgeschehen »aufgehoben« (Hegel) sein. Gelingt aber die sichere Wahrung des Triebgeschehens in seiner kulturdinglichen Repräsentanz? Kann der entfesselte Todestrieb sicher rückgebunden und auf der Ebene der Dinge, also seiner Repräsentanz, einbehalten werden? Die Antwort auf diese Frage muss lauten: Die Rückbindung des entfesselten Triebgeschehens ist allein um dessen und der Repräsentanzenbildung erneuten Entfesselung willen da. Die Geschichte, die Geschichten und die Techniken des Films leben davon, diese Entfesselung in der Immanenz der inhaltlichen und formalen Filmtechniken zu realisieren. So setzt sich das Triebgeschehen zentral in der Immanenz des rückbindenden und bergenden Kulturphänomens Film als Formgestaltung fort, und zwar auf allen Ebenen technisch apparativer sowie weiterer formaler Gestaltung. Solche Formgestaltung wird aber notorisch von den Körperopfern begleitet, und zwar nicht nur von denen, die »#me too« zu rufen wissen. Film also ist die bannende, bergende Ausgestaltung des Triebgeschehens in der technischen Objektivität und als dieselbe. Die technische Objektivität lässt sich dergestalt deutlich entbergen als *Todestriebrepräsentation*.

Der Film und mithin die Television sind also erstens technisch-symptomatische Todestrauma-Abdeckungen, zweitens des Traumas Gedächtnis und drittens dessen Vermittlung. Einerseits scheint im Film das Trauma isoliert, fixiert, gestellt, aufgehoben, verschwinden gemacht zu sein; doch andererseits sind Film, Übertragung, Television, besonders ihres imaginativen und imaginären Wesens wegen, die Möglichkeit, das durch sie und in ihnen Verunbewusstete, die Triebgewalten, in manifester Szenengestalt, gleich dem technisch disponierten Inneren des Traums, wiedererscheinen, sehen, hören und ein Stück weit – in Distanz gesichert – identifikatorisch vom Rezipienten erinnernd wiedererfahren zu lassen. So werden sowohl ein Ursprünglichkeits-Feeling im »Flow« der Televisionsrezeption möglich als auch ein Zugang zur Erkenntnis der Triebchicksale auf der Ebene der Subjekte und der technischen Objektivität.

Der Film und mit diesem die Fernsehserie *In Therapie* sind also einerseits das Unternehmen einer kulturell-technischen Rückbindung und eines Verschlusses des entfesselten Todestriebgeschehens und stellen andererseits die Möglichkeiten und auch Grenzen solcher Rückbindungen auf der inhaltlichen, szenischen, visuellen und akustischen Ebene des Films und Fernsehens dar, im Sinne einer allemal seine technische Verschluss-Vorbehaltlichkeit währenden Öffnung des Verschlusses.

Der Film lässt die ihn Rezipierenden also gewissermaßen wie durch eine gläserne Hülle in sein Inneres und auf das in ihm gewahrte Unbewusste, die ödipalen, narzisstischen, todestrieblichen Konflikte blicken; er öffnet das Unbewusste der Dinge auf die subjektive Erfahrung und damit auf die Motive seiner Erfindung und Produktion hin.

Werden *der Film und das Fernsehen als manifeste dinglich-kulturelle Realität* ernst genommen, *als getragen vom menschlichen Begehren der projektiven Aussetzung und Isolierung, der Bergung und Abdeckung traumatischer Erfahrungen, denen die Projizierenden gleichwohl immer identifikatorisch verbunden bleiben*, dann wird schnell deutlich, dass die so sehr begehrte Spaltung von Subjekt und Objektivität sich notorisch nicht halten lässt. Für eine Psychoanalyse bedeutet das, in angemessener Weise die Behandlung des Subjekts auf eine Psychoanalyse des im Symptom betroffenen Ausschnitts der Objektivität hin zu öffnen, hin auf eine Psychoanalyse der Dinge. Und für die Literaturwissenschaft bedeutet das: Sie muss die phantasmatisch und todestriebhaft aufgeladene Materialität ihres Mediums – Schrift, Text, Buch, Prosa und Poesie – ernst nehmen, um allererst zu einem angemessenen Aufschluss ihres Untersuchungsobjektes gelangen zu können.

4. Die Wendung auf die Objektivität hin in der Serie *In Therapie*

An der Grenze zur Wendung auf die Objektivität hin imponieren des Protagonisten Dr. Philippe Dayans, des jüdischen Psychoanalytikers, aufkommende Probleme, nämlich zunächst subjektiv korporeal die objektiven Gewaltverhältnisse, Forderungen und Drohungen als Über-Ich-Sanktionen einzubehalten und dergestalt auch subjektivistische Ordnungsvorgaben zu generieren, wo die Vermittlung zu den objektiven Vorgaben hätte gesucht werden können.

Diese Verfangenheit wird sehr deutlich, zum Beispiel in der dreiundzwanzigsten Folge der Serie *In Therapie*. Dayan deutet in dieser Folge den Traum der jugendlichen Camille. Camille: Das ist eine zur Sportschwimmerin degradierte Nymphe, die, der mythischen Nymphe Echo gleich, die Signifikanten des Mannes, in diesem Fall ihres Vaters, zur Selbstdarstellung nachspricht, sie wiederholt; sie erfährt sich ihm »connected«, wie sie mitteilt; ebenfalls der mythischen Nymphe Echo gleich verdeckte respektive verschwieg sie einst der Mutter gegenüber des Vaters außer-eheliche Beziehung und fühlt sich nun von der Mutter verfolgt. Camille erzählt einen Traum, in dem ihr ein Terrorist in den Schuhen ihres Analytikers Dayan erscheint; dieser Terrorist bedroht ihren Vater. Dayan deutet das Bild des Terroristen als einen Ausdruck für Camilles – in ihrem bewussten Wachleben unterdrückte respektive auf die Mutter verschobene – Aggression gegen den Vater. Besonders bemerkenswert ist der Beruf des Vaters; man darf diesbezüglich die Ingeniosität der Autoren, aber auch die Dringlichkeit, das Bedrängende des Film- und Fernseh-

wesens in die Offenheit zu bringen, nicht unterschätzen: Der Vater ist Videofilmkünstler, der, wie der Film selbst, alles auf sich – zu seiner herrschaftlichen Ermächtigung hin – zu bannen versucht, und der einst ihre Mutter – und damit auch Camille – verließ und so Mutter und Tochter als seine Opfer hinterließ.

Der Terror und die Bilder der Attentäter haben dergestalt Eingang gefunden ins Innere des jungen Mädchens, sie tauchen auf in ihrem Traum, der, seinem Wesen entsprechend, subjektive und objektive Welt in ein nahtlos miteinander verbundenes Verhältnis setzt: Das bedrohliche Erscheinen des Tiefschlafsogs als Terrorist und potenzieller Attentäter im Traum² wird ins Verhältnis gesetzt zu dem kindheitsgeschichtlichen Trauma des Verlassenwerdens respektive zu dem insistenten Gefühl der Schuld, den Vater vertrieben, die Eltern auseinandergerissen zu haben und somit verantwortlich für die terroristische Tat zu sein; und so sind Traumarbeit und Kindheitsgeschichte ins Verhältnis gesetzt zu den todesbedrohlichen Gewalt-, Schuld- und Opferverhältnissen in der dinglichen, technischen und in diesem Fall religiös rückgebundenen und dekodierten objektiven Kulturwelt.

Dayan allerdings belässt es zunächst psychoanalytisch *comme il faut* bei der Zuschreibung der Posten von Gewalt, Schuld und Opfer an die beteiligten Subjekte des familialen Verbundes. Es scheint fast so, als sei es ihm gelegen an einem Reinwaschen der objektiven Vorgaben von all der in ihnen geborgenen Schuld der Produktionsbedingungen, indem er alles Triebgeschehen und damit verbunden alle Schuld, Gewalt und Opfer – quasi solidarisch mit der Symptombildung selbst – auf der Seite der Subjekte verortet, während die Analyse das intime Wechselverhältnis von Objektivität und subjektivem Leben und Erleben bereits deutlich gemacht hat: Eine kulturelle und technische Objektivität, welche die Menschen als die materielle Entäußerung ihres Trieblebens und dessen Sanktion – wenn man so will: sublimativ – zu ihrer – sie im ödipalen Zirkel festhaltenden – Lebenswelt gestaltet haben, orientiert und bestimmt – quasi als technisch funktionalisierte Elternordnung – die Geschicke der – wie in ihre Infantilität gebannten – Subjekte, die in diesem Sinne gleichermaßen fremd- wie selbstbestimmt existieren und beständig an der Stelle der Unklarheit über dieses Verhältnis in die unterschiedlichsten Arten von Krisen, Katastrophen, Terrorsituationen geraten – das sind immer Anklänge von Todesbedrohungen –; diese Krisen können zwar niemals aufgelöst, aber sie können einerseits produktiv bearbeitet werden im Sinne kultureller und technischer ›Entwicklungen‹, als Filmemachen zum Beispiel oder auch als Philosophie, Kunst, Literatur, Musik, Psychoanalyse. Oder sie können andererseits auch weniger

2 Das bedrohliche Erscheinen des Tiefschlafsogs als Terrorist und potenzieller Attentäter im Traum entspricht der Schattenseite des Filmemachens; an solcher Stelle, an der das tiefste Innere des Subjekts sich zusammengebracht findet mit der äußeren objektiven Wirklichkeit, öffnet sich das Tor zu einer Psychoanalyse der Objektivität, der Dinge, hier des Mediums Film.

produktiv bearbeitet werden, insofern begehrte ›Lösungen‹ auf vielmehr destruktivem Weg gesucht werden in den Formen von Devianzen, Krankheiten bis hin zu Krieg und terroristischen Attentaten.

Vornehmlich wichtig jedoch bleibt, es in Erkenntnis und bei Bewusstsein zu halten, dass keine dieser Sphären eine radikale Andersheit für sich beanspruchen kann, denn Mensch – vor allem Mann im Auftrag von (Tochter-)Frau³ – ist das repräsentierende, vorstellende, verdinglichende und im Verhältnis der Todestriebepräsentation sich erhaltende Wesen, das todesflüchtig des Todes Herr zu werden trachtet, und zwar mittels der Reproduktion und Distribution von Dingen der Bergung des Todestriebs und der Vermittlung des Todes an andere.

Kurz: Alle Menschentat hat ihren terroristischen Kern. Aber: Dass dem so ist, das ist erfahrbar und denkbar zu machen und kann im intellektuellen Erkenntnis-ausdruck einen vorläufigen Aufenthalt finden.

An dieser Stelle warf Martin Bartelmus die folgenden Fragen auf, die ich abschließend kurz beantworten möchte:

1. *»Ist die Singularität des Terroraktes eigentlich noch von Bedeutung?«*

Von Bedeutung ist diese als die besondere – und besonders schreckliche und erschreckende – Erfahrung des Allgemeinen.

2. *»Oder ist nicht vielmehr durch die Serialisierung des Terrors, der immer wieder kommt, nur in anderer Form, eine Metamorphose angesprochen, welche die Argumentation dieses Textes – auch in Bezug auf die Serie – bekräftigt?«*

Ja, genau so ist es.

3. *»Welche Rolle spielt für die Serie und Ihre Konklusion, dass der Terrorakt zwar für die beteiligten Opfer ein einzigartiges Ereignis, aber in Bezug auf das Weltgeschehen eine Tat ist, die sich wiederholen kann (und wahrscheinlich leider wird)?«*

Auf diese Frage antworte ich zunächst wie folgt: Die Serie ist ein besonders exponiertes objektives Durcharbeiten des Verhältnisses von Subjekt und Objektivität. Sie ist die formale – und auch inhaltliche, szenifizierte – Selbstdarstellung und Durcharbeitung des Darstellungs- und Repräsentationsgenres, in diesem Fall des Films:

3 Siehe hierzu auch: Christoph Weismüller: *»Siegfried lebt, lebt, lebt!« Der »Siegfried« bei Sabina Spielrein, Carl Gustav Jung und Richard Wagner. Der Frauen Held, oder: Sabina Spielreins Entwürfe für eine Wirklichkeit des weiblichen Geschlechts — von einem Mann notiert. Philosophie der Medien IV.* Düsseldorf: Peras 2019.

Todestriebwiederholung. Die subjektiven (Körper-)Opfer sind noch nicht endgültig alle erbracht, es gibt – zu unserem Glück – weiter die schuldigen und sterblichen – und gattungsgeschichtlich ihrem Entsühnungsstreben überantworteten – Körper; und ebensowenig sind endgültig Opfer, Schuld, Sterblichkeit in den Dingen und Technologien gebannt und aufgehoben – und so dauern serienkonstitutiv einzigartige Erlebnisse sowie Terror und Krieg, dieses objektive und konsumativ daran das subjektive Ausagieren des Todestriebs, welches Ausagieren in der Film-/Fernsehserie konsequent seine formale und inhaltliche Auf- und Durcharbeitung findet.

Denn: Die »Dinge [haben] durchgehend Symptomcharakter und sind auf ihre Wiederholung – im Sinne der Reproduktion – ausgerichtet, und zwar zum Zweck der Wiedererreichung respektive Wiederherstellung ihres Grundes: Ausgerichtet sind sie also auf ihre Selbstbegründung aus sich selbst. Die Rationalität der Verdinglichung trägt diese Bewegung, und zwar in Form der immanent fortkonzipierenden Wissenschaften, der Dinge-, Maschinen-, Technik- und weiteren Kulturproduktion inklusive aller Tausch- und Warenförmigkeit. Diese Kulturproduktion zeichnet auch die Formen sozialer Begegnungen als Verlebendigungen des gebannten Triebgeschehens vor.« Genauer gesagt und damit den Anfang dieses Beitrags wiederaufnehmend: Im Rahmen der Filmtechnik werden die traumatischen Situationen sowie deren Bearbeitung inszeniert, das Trauma und dessen Repräsentation werden erinnert und auf Abstand, im technischen Medium, isoliert, wiederholt und für ein Durcharbeiten zur Verfügung gestellt. *Aber* eine solche Televisionsserie ist nicht nur ein Therapeutikum, sondern sie ist selbst Teil des Traumas, während sie zugleich die externe Aufarbeitung und Simulation des Traumas leistet. Dergestalt imponiert im Rahmen der filmischen Wiederholung des Traumas – als dessen externe Aufarbeitung und Simulation – das Aufkommen des Versprechens, sogar der Verheißung, die Entlastung von der subjektiven Betroffenheit könne durch solche äußere, technische, objektive Aufarbeitung erreicht werden. Demgemäß ist die Fernsehserie ihrer Form nach der materiell und technisch objektivierte Symptomkomplex, der als kollektive Therapiearbeit imponiert, die sich vornehmlich als die Orientierung ihres Publikums auf einen Konsum austrägt, der dazu neigt, sich mit der Produktion zu verwechseln. Es steht also für die Menschheit weiterhin an, die Dinge durch solche (Selbst-)Aufklärung davon zu therapieren, des gewalttätig aktionistischen Terroraktes zu bedürfen, ohne davon Erlösung finden zu können, dass die Dinge die Therapie der Menschen notorisch bereits sind ...

6. Heldinnen

That Obscure Object of Ontology

Lacan, La femme, Lighthouse and *Her*

Ben Tyrer

In response to an emergent objectal turn in contemporary philosophy – which encompasses new fields of speculative materialism and realism, and the work of, for example, Quentin Meillassoux and the object-oriented ontologists – Alenka Zupančič has observed that psychoanalysis insists instead upon an “object-*disoriented* ontology”, which is to say, “an ontology as ‘disoriented’ by what [Jacques Lacan] calls the object *a*”.¹ This *petit a* isn’t just an object like any other, however; instead, it is something like the mode of relation to all other objects – a mode characterised by lack – and a marker of the presence of the *subject* within the world. In this chapter, I will take Lacan’s theory of sexualisation as a framework to explore the material implications of our encounter with the *objet a*, pursuing a film-philosophical inquiry that involves a parallax shift from its aspect as *object-cause* to *partial object*. The former will take us onto the terrain of ‘masculine’ fantasy: of the lost object and its restoration through the techno-commodity (those things called by Lacan the “lighthouses”) as embodied by Spike Jonze’s *Her* (2013) in the image of the perfect Woman, which – I claim – finds its philosophical corollary in those object-oriented thinkers. The latter, by contrast, will be understood in terms of the ‘feminine’ logic of contemporary dialectical materialism – of Zupančič, Slavoj Žižek, Mladen Dolar, and co. – and the refutation of the new, objectal philosophies in the recent collection *Subject Lessons* and elsewhere, which, I will suggest, requires a rethinking of the object in terms of the division in the subject that allows it to apprehend the division in things as their mutual (self-)differentiation. In short, I will demonstrate that the theory of the object presented in *Her* lays the (negative) ground for a psychoanalytically informed critique of those philosophers who aim to think things beyond human thinking without first contending with the Thing that is the Lacano-Hegelian subject.

1 Alenka Zupančič: *What IS Sex?*. Cambridge MA: MIT Press 2017, 24.

1. Virtually Perfect in Every Way

Her is the story of a lonely man, Theodore, who falls in love with the artificial intelligence that runs the operating system on his smartphone and personal computer. From the outset, it is clear that Samantha, as this AI names itself, constitutes something like the perfect fantasy woman for Theodore. As Steven Shaviro notes, she is “entirely compliant to his wishes and needs, and yet projects a depth in serving him that an actual human slave/partner would never be able to do”.² This, Shaviro asserts, is a “male fantasy”, offering “the satisfaction of actually connecting, outside our own narcissism with an ‘Other’, without any of the discomforts that contact with any sort of otherness actually brings”.³ Samantha is, therefore, what Žižek calls a *decaffeinated Other*: like a product deprived of its malign quality (coffee without caffeine, cream without fat), she offers “an experience of Other deprived of its Otherness”,⁴ a fundamentally *unthreatening* partner. As Theodore’s ex-wife, Catherine, declares upon learning about Samantha: “You wanted to have a wife without dealing with the challenges of actually dealing with anything real. I’m glad you found someone. It’s perfect”.⁵ Catherine discerns that there is no actual connection with an outside because Theodore is locked within a virtual loop, the narcissistic relay of his own desires as they are embodied in the fantasy object.

Samantha is programmed to respond to Theodore’s every need: her software is marketed as “an intuitive entity that listens to you, understands you, and knows you”. She is designed to serve him – Shaviro’s reference to the “slave” resonating here – like a version of *I Dream of Jeannie* (NBC, 1965–1970) updated for the iPhone generation. *Her* thus places itself on a cultural trajectory that arcs with what could be described in Lacanian terms as the masculine, *a*-sexual libidinal economy, from Pygmalion to *Ex Machina* (Garland, 2014) by way of *Weird Science* (Hughes, 1985): narratives about “ideal” women (synthetic, subservient) conjured up by men for the purposes of what Alexandre Stevens calls “the autistic side of male jouissance” (“autistic” here used in the originary sense of *autós* or turning towards the self), not in union with a partner but in masturbatory fusion with the object, through fantasy, “more or less imaginariised on the feminine side”.⁶ It is no accident that Samantha’s software is sold as “OS ONE”: she is presented as *the One* who would bring Theodore full satisfaction through a final reunion with the lost object.

2 Steven Shaviro: Spike Jonze’s HER, 2014. <http://www.shaviro.com/Blog/?p=1186> (21.05.2023).

3 Steven Shaviro: Spike Jonze’s HER, 2014. <http://www.shaviro.com/Blog/?p=1186> (21.05.2023).

4 Slavoj Žižek, Passion in the Era of Decaffeinated Belief, 2004. <http://www.lacan.com/passionf.htm> (21.05.2023).

5 *Her*. Directed by Spike Jonze, USA, 2013. Entertainment in Video Region B Blu-ray. 01:09:04–01:09:11.

6 Alexandre Stevens: Love and Sex Beyond Identifications. In: Veronique Voruz/Bogdan Wolf (ed.): *The Later Lacan*. Albany: SUNY Press 2007, 217.

2. The Woman-Object

Jonze's film signals the idea that we are dealing with a *woman-object*, even before it begins, with its pronominal title *Her* (the grammatical direct or indirect *object*) rather than "she" (a grammatical *subject*). The coordinates are thus determined: a perspective on the object – aligned with Theodore – that implies a *masculine* articulation of desire. As Lacan observes in *Encore*, this masculine subject "never deals with anything by way of a partner but object *a* inscribed on the other side of the bar".⁷ His Graph of Sexuation shows a *vector* from the barred-S on the masculine side to *a* on the feminine side, suggesting this as the *direction* of the (masculine) subject's desire.⁸ Man's "sexual orientation" is towards *a*: he is *a*-sexual. It is not that man goes out looking for woman and instead finds *objet a* in her place, but that masculine structure is fundamentally *bound* to this object: "He is unable to attain his sexual partner [...] except inasmuch as his partner is the cause of his desire".⁹ The partner that he finds is a *stand-in* for the object itself and he thus relates to "her" only *as* object. Indeed, Lacan's diagram even suggests, with the directionality of the vector from barred-S to *a*, that man *pushes* the *a* onto the feminine: that masculine logic imposes this position of object onto a feminine Other.

Moreover, Lacan reminds us: "In this respect, as is indicated elsewhere in my graphs by the oriented conjunction of [barred-S] and *a*, this is nothing other than fantasy".¹⁰ It is, then, the vector of fantasy that characterises masculine sexuation. Indeed, Lacan concludes: "What was seen, but only regarding men, is that what they deal with is object *a*, and that the whole realization of the sexual relationship leads to fantasy".¹¹ Fantasy, then, is where the object appears to man, seems to be made available to him, and so woman is implicated in masculine sexuality only insofar as she fits into his *fantasy frame*. But this isn't just any old fantasy; it is the fantasy of *La femme*, Woman "with a capital W indicating the universal",¹² who would guarantee the masculine position. Lacan's logical formulae accompanying this vector suggest that masculine structure depends upon a certain Exception who is not castrated and therefore enjoys fully: *there is one who is not subject to the phallic function*. While this figure is typically associated with Sigmund Freud's mythical father of the primal horde, Žižek insightfully notes that this "masculine fantasy *par excellence*" can also be recognised in the "Woman as Exception".¹³ She would be the One – the ideal Woman, per-

7 Jacques Lacan: *The Seminar of Jacques Lacan, Book XX: On Feminine Sexuality, the Limits of Love & Knowledge* [1972–73]: *Encore*. London: Norton 1998, 80.

8 See Lacan: *On Feminine Sexuality*, 78.

9 Lacan: *On Feminine Sexuality*, 80.

10 Lacan: *On Feminine Sexuality*, 80.

11 Lacan: *On Feminine Sexuality*, 86.

12 Lacan: *On Feminine Sexuality*, 72.

13 Slavoj Žižek: *The Indivisible Remainder*. London: Verso 1996, 155.

fect partner, true embodiment of the object – who could address man's desire and bring him full satisfaction. Of course, this Woman can only ever exist *virtually*, as a fantasmatic projection of masculine desire onto the body of the other (which is one of the reasons why Lacan states, “*La femme n'existe pas*”).¹⁴ *Her* evokes this by making Samantha herself a virtual object, absenting her physical body from the storyworld; but, as I will explore below, this lack is then obfuscated through the fetishisation of the material object (e.g. Theodore's smartphone) that stands in metonymically for her.

3. “Manic Pixie Operating System”

This feminine object finds more general cultural expression in the figure of what Nathan Rabin has called the “Manic Pixie Dream Girl” (MPDG): a young woman – ‘bubbly’, ‘quirky’, ‘free-spirited’, appearing in American indie films such as *Elizabethtown* (Crowe, 2005) or *Garden State* (Braff, 2004) – that “exists solely in the fevered imaginations of sensitive writer-directors to teach broodingly soulful young men to embrace life and its infinite mysteries and adventures”.¹⁵ She serves as an accessory to the male protagonist's narrative, aiding him in his voyage of self-discovery, while remaining herself a paper-thin characterisation. She is defined as a being for the man, while her own interiority is largely neglected (with the lifelike sex doll in *Lars and the Real Girl* [Gillespie, 2007] being the epitome of this logic). And while *Her* does make certain (compromised) attempts to contemplate Samantha's subjectivity,¹⁶ as a narrative of a sensitive guy who learns to live again thanks to the intervention of a lively young (virtual) woman, the film clearly seems congruent with this typology. As Rabin subsequently reflected, MPDG characterisation “makes women seem less like autonomous, independent entities than appealing props to help mopey, sad white men self-actualize”.¹⁷ By the film's end, Theodore has opened up and grown – he is finally able to sign his divorce papers, stop resenting his ex-wife, and reconnect with an old girlfriend, Amy – thanks to Samantha's fleeting time in his life.

14 Jacques Lacan: *Le Séminaire, Livre XX, Encore*. Paris: Seuil 1975, 13.

15 Nathan Rabin: The Bataan Death March of Whimsy Case File #: *Elizabethtown*, 2007. <http://www.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595> (21.05.2023).

16 On this point, see Ben Tyrer: *Under Her Skin*: On Woman without body and body without Woman. In: Agnieszka Piotrowska/Ben Tyrer (eds.): *Femininity and Psychoanalysis: Cinema, Culture, Theory*. London: Routledge 2019, 144–145.

17 Nathan Rabin: I'm sorry for coining the phrase “Manic Pixie Dream Girl”, 2014. https://www.salon.com/2014/07/15/im_sorry_for_coining_the_phrase_manic_pixie_dream_girl/ (21.05.2023).

In his book on *Creepiness*, Adam Kotsko describes Samantha as the “Manic Pixie Operating System”, somewhere between “mail-order bride”, 1950s “housewife” and (echoing Shaviro) “virtual slave”, upon whom Theodore relies for his satisfaction.¹⁸ She is the alluring-elusive object that grants Theodore’s subjectivity its consistency. Further, Kotsko observes that the MPDG “allows the Nice Guy to have it both ways, ‘officially’ embracing his sensitive feminist values while also indulging his misogynist impulses”: because he is not shallow, she is “remarkably attractive in a non-standard way” that suggests his open-mindedness; and because he is such a nice guy, she will *always* recognise his worthiness. Crucially, however, since he is really a misogynist, “the [MPDG] is ultimately disposable, a valuable learning experience on the path to meeting a viable, ‘real’ woman”.¹⁹ Yet Kotsko seems to lose sight of this crucial understanding when his analysis turns to *Her*’s conclusion.

The film meets his criteria rather well – Samantha is a “non-standard” (i.e. *virtual*) girlfriend, she exalts Theodore, she leaves – but because Theodore’s relationship with Amy seems Platonic (even as they watch an excessively symbolic sun rise on their new lives), Kotsko insists that *Her* “refuses to allow the Manic Pixie Operating System to be a transitional indulgence on the way to true adult life”, while also insisting that, “I knew in my heart that this was different from every other [MPDG] movie, because this one could *only* end with her breaking up with him”. In the first instance, I’d suggest that it is less significant that *Her* refuses “to reproduce the monogamous couple in Theodore and Amy”:²⁰ as long as a heterosexual couple is *present* at the conclusion, as they are in *Her*, then Hollywood logic is satisfied.²¹ Moreover, it should be noted that *leaving* is very much a defining feature of the MPDG – *as Kotsko himself observes, she is disposable* – and thus does not make Samantha an exception. Like the eponymous Summer of *500 Days of Summer* (Webb, 2009) – played by MPDG par excellence, Zooey Deschanel – who sweeps in and then out of Tom’s life, leaving him to realise how much he now appreciates the world, Samantha performs her task, then vanishes.

Tacitly evoking a Lacanian framework, Rabin describes the MPDG as: “a particular male fantasy: of being saved from depression and ennui by a fantasy woman who sweeps in like a glittery breeze to save you from yourself, then disappears once her work is done”.²² This once again confirms her *objectal* status: the MPDG can never be attained because her function is to catalyse and fantasmatically maintain the

18 Adam Kotsko: *Creepiness*. Winchester: Zero Books 2015.

19 Kotsko: *Creepiness*.

20 Kotsko: *Creepiness*.

21 As Raymond Bellour affirms, the “formation of the couple” is the regulating norm of Hollywood cinema. See Janet Bergstrom: *Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour*. In: *Camera Obscura* 3/4 (1979), 88.

22 Rabin: I’m sorry for coining the phrase.

metonymy of masculine desire. The MPDG as accessory, liberated yet disposable, thus embodies the conflicting trends – as Kotsko puts it, feminist and misogynist at the same time – that characterise not only *Her*, but also, I'd suggest, the impasses of contemporary “postfeminism”, wherein regressive gender notions (e.g. *femininity equals domesticity*) are repackaged through the language of neoliberalism as liberating “choices”, which nonetheless belie a profound nostalgia for a time when men and women were far less equal.²³ Samantha, then, is free to serve Theodore. Her primary role is to be subservient, to make him “feel like a man” (i.e. grant him phallic status): such as when she edits his letters and has them published, providing Theodore with a degree of success that he himself was unable to achieve.

4. La femme, lathouse, and *Her*

Samantha is made to please. Her software installation set-up asks Theodore a series of questions (most tellingly, the vulgar Freudianism of, “How would you describe your relationship with your mother?”), then tailors the virtual assistant accordingly. Theodore chooses “her” as *her* by selecting a female voice for his OS, and she then trawls through his data (work, email, social media, calendar) at the speed of light, drawing far-reaching conclusions about his most intimate wishes. Beyond the transference fantasy of the analyst *qua* Subject Supposed to Know, Samantha is presented as the posthuman embodiment of the *Object Who Really Does Know*: the technician fantasy of an instant psychoanalysis machine that sees straight through the analysand, touching directly upon their desire and algorithmically speaking it back to them. Like Narcissus in a black mirror, then, Theodore falls in love with nothing more than his own self-image, his own satisfaction reflected back to him in the fantasmatic figure of the Woman.

This construction of the ideal woman through technology could then be related to Lacan's notion of the “lathouse” that he introduces in *The Other Side of Psychoanalysis*. They are, he explains, “these tiny objects little *a* that you will encounter when you leave, there on the footpath at the corner of every street, behind every window, in this abundance of these objects designed to be the cause of your desire, insofar as it is now science that governs it”.²⁴ Speaking in 1970, Lacan thus seemingly predicted the

23 See, for example, Melanie Walters/Rebecca Munford, *Feminism and Popular Culture: Investigating the Postfeminist Mystique*. London: IB Tauris, 2013. Given the emphasis on *contradiction* below, this might be seen as something like a ‘dialectic of woman’. However, postfeminism thus defined constitutes only a *hypocrisy* that serves to obfuscate the truly dialectical import of the feminine.

24 Jacques Lacan: *The Seminar of Jacques Lacan, Book XVII: The Other Side of Psychoanalysis [1969–70]*. London: Norton 2007, 162.

dawn of wearable tech, the Internet of Things, etc. as the *objets a* created by science in order to cause desire.

Žižek further elaborates that the *lathouses* condense scientific surplus-knowledge (embodied in new objects), capitalist surplus-value (in the commodification of gadgets) and Lacanian surplus-enjoyment (the gadgets as *objet a*), which “accounts for the libidinal economy of the hold of *lathouses* over us”.²⁵ Samantha is just such a coincidence of enjoyment, object and tech: she constitutes a new form of knowledge with her posthuman processing power operating beyond Theodore’s comprehension; her diegetic presence is evoked by earpieces, smartphones and personal computers – commodities picked up, no doubt, from Jonze’s near-future equivalent of the Apple store; and she holds Theodore in her thrall, captivating him with what Žižek elsewhere calls “the [lathouse’s] promise of delivering excessive pleasure, but which actually reproduce[s] only the lack itself”²⁶ – perpetuating his desire in an infinite metonymy, in the assurance of a fuller satisfaction to come.

Moreover, Lacan also makes the curious suggestion that, “[i]f man had less often played the spokesman of God in order to believe that he forms a union with a woman, this word ‘lathouse’ would have perhaps been found a long time ago”.²⁷ And apropos of this, Žižek speculates that the “mythic Woman” and the “lathouse” are “merely two ways of avoiding the woman question”.²⁸ As the idealised feminine *and* the fascinating gadget, Samantha is presented in *Her* therefore as *both* the fantasy Woman and the precious *lathouse* at the same time: their conjunction in the object allowing Theodore to avoid women *as other subjects*, locking him into the narcissistic circuit of a Lacanian object relation(ship).

Samantha is therefore his *object-cause*, that which provokes Theodore’s desire. Her voice is the *impetus* or “shine on the nose”, as Freud put it, that attracts his attention; the virtual body that her fascinating voice notionally indexes is the *obstacle*, that which renders her unattainable and thus allows her to remain infinitely desirable.²⁹ In his masculine organisation, Theodore can relate to her only in terms of that feature which *turns him on* – this is what, Bruce Fink says, it means to “enjoy

25 Slavoj Žižek: *Incontinnence of the Void*. Cambridge MA: MIT Press 2017, 144.

26 Slavoj Žižek: *The Year of Dreaming Dangerously*. London: Verso 2012, 52.

27 Lacan: *The Other Side of Psychoanalysis*, 162. I have elsewhere explored how “God” plays a role in the sexual relation and in obscuring the structure of the feminine: see Ben Tyrer: An Atheist’s Guide to Feminine Jouissance: On *Black Swan* and the Other Satisfaction. In: Agnieszka Piotrowska (ed.): *Embodied Encounters: New Approaches to Psychoanalysis and Cinema*. London: Routledge 2014, 131–146.

28 Žižek: *Incontinnence of the Void*, 144.

29 Žižek identifies the Fichtean *Anstoß* – meaning both obstacle and impetus – as a conceptual precursor to Lacan’s *objet a*: Deleuze and the Lacanian Real. <https://www.lacan.com/zizrealac.htm> (21.05.2023).

like a man”³⁰ – while Samantha is constituted as *une vraie femme*, nothing short of *La femme idéale*, in the fully Lacanian sense. Crucially, she offers a fantasy of contact with the outside by making the object seem available to the subject, while nonetheless remaining, herself, beyond.

5. A Subjectless Object?

This vision of Samantha presented in Jonze’s film has profound implications for objectal philosophies. Building on the insights of the Slovenian School into the relationship between Lacanian psychoanalysis and German Idealism, my first contention is that the logic of masculine sexuation presented in *Her* is also, *more or less*, the logic of a Kantian paradigm: in the sense that both systems rely on a fundamental reference to something that is outside of itself. For Lacan, this ‘something’ that must be external to the system, and in so being grants that system consistency, is of course expressed as the “father function”: the exception to the masculine that creates the set of All men. And for Theodore, this ‘something’ is “her”: the *lathouse* as posthuman woman-object that supports his identity. While for Immanuel Kant, famously in the First Critique, this is the thing in itself: the reality beyond phenomenal experience that gives shape to appearances, which might be *thinkable* but is itself unknowable.³¹

Here we could also note that it is a common move to associate the Kantian *thing in itself* beyond the world of appearances with a version of the Lacanian Real – and there is some textual basis for this in the early Lacan where the Real is associated with the brute materiality of the world prior to the Symbolic: “the domain of that which subsists outside of symbolization”,³² or – as Žižek puts it – “the rock upon which every attempt at symbolization stumbles”.³³ It is, moreover, this realm of the *Beyond* that preoccupies Meillassoux’s “speculative materialism” in *After Finitude*. Meillassoux’s argument regarding what he calls “correlationism” is by now well known: that since Kant’s division between phenomena and things in themselves, in philosophy “we only ever have access to the correlation between thinking and being, and never to either term considered apart from the other”.³⁴ This means that “we never grasp an object ‘in itself’, in isolation from its relation to the subject”. As a result, for Meillassoux, contemporary philosophy has lost touch with what he calls “the great outdoors”, which exists “in itself regardless of whether we are thinking

30 Bruce Fink: *Lacan to the Letter*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2004, 159.

31 See Immanuel Kant: *Critique of Pure Reason*. Cambridge: CUP 1998.

32 Jacques Lacan: *Écrits*. New York: Norton 2007, 324.

33 Slavoj Žižek: *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso 1989, 169.

34 Quentin Meillassoux: *After Finitude*. London: Continuum 2008, 5.

of it or not".³⁵ For Meillassoux, the philosophical tradition stumbles over the hard rock of the Real when it encounters a material thing that pre-dates not just human existence, but terrestrial life as such – his so-called “*arche-fossil*” – because it forces us to contend with something really existing yet utterly beyond us.³⁶

However, both of these moves – Meillassoux’s “great outdoors” and the notion of a pre-Symbolic *thing in itself* – constitute missteps, even the *same* misstep, in their interpretation of the Real. As Borna Radnik wryly observes, “Much to his chagrin, Meillassoux’s philosophy relies on conceptual determinations that find their intelligibility in the activity of thought”.³⁷ The attempt to ‘go beyond’ or ‘get outside’ of the subject is a process that necessarily involves the thinking subject: we cannot, in short, simply think our way out of human thinking in this way.³⁸ (Equally, for the later Lacan, we cannot articulate a pre-symbolic Real from our position as always-already within the Symbolic order: it’s only *in* stumbling that we constitute the “rock” as such.) Meillassoux does not break out of this Kantian epistemic circle, he simply inverts the polarity: where Kant said, *No, we can’t*, Meillassoux seems to insist, *Yes, we can*, that realist knowledge is in fact possible. The noumenal is transformed by speculative materialism from inaccessible to accessible but it is, in a sense, no less noumenal, no less out there, beyond us. Mladen Dolar notes that the “great outdoors” constitutes “pure fantasy, which is the fantasy of a ‘world without us’” that nonetheless finds its support “in something which is its supposed Outside”,³⁹ and the materialist project of Meillassoux thus remains ineluctably grounded in the subject.

Meillassoux is, then, like Jonze’s Theodore: in thrall to an *object-oriented fantasy*, a mirage of the Beyond that locks the subject into a loop returning only the self-same. This would seem to suggest that the notion of an *objet-a*-oriented ontology might be equally mis-guided. We could be tempted to conclude that *any* reference to the object

35 Meillassoux: *After Finitude*, 7.

36 Meillassoux: *After Finitude*, 10. In a similar vein, Graham Harman – the key proponent of what he calls Object-Oriented Ontology – states directly: “Reality is the rock against which our various ships always founder” (*Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. London: Penguin 2017, 6).

37 Borna Radnik: Subjectivity in Times of (New) Materialisms: Hegel and Conceptualization. In: Russell Sbriglia/Slavoj Žižek (eds.): *Subject Lessons*. Evanston: Northwestern UP 2020, 51.

38 Peter Hallward notes that Meillassoux “also accepts that you cannot refute correlationism simply by positing [...] a mind-independent reality. [...] [I]n order to know mind-independent reality as non-contradictory and non-necessary, Meillassoux thus needs to show that the correlationist critique of metaphysical necessity itself enables if not requires the speculative affirmation of non-necessity” (Anything is Possible: A Reading of Quentin Meillassoux’s *After Finitude*. In: Levi Bryant/Nick Srnicek/Graham Harman (eds.): *The Speculative Turn*. Melbourne: re.press 2011, 136). However, dialectical materialism insists that the only way to know reality is through *contradiction*.

39 Mladen Dolar: What’s the Matter? On Matter and Related Matters. In: Sbriglia/Žižek: *Subject Lessons*, 31–49, 45.

is irredeemable because it would be bound to a logic of exceptional externality. If we were to understand the *objet a* on the terms found in *Her*, then the project proposed by Zupančič would seem simply to present another attempted cartography of the Beyond.

6. The Way Out is Through

But this is where we would stub our toe, philosophically speaking: if we were to remain bound to a paradigm, such as Theodore's/Meillassoux's, that represents a masculine perspective on the object. The alternative here pertains to a properly feminine logic – defined by Lacan not in terms of a transcendent Exception but as a Real immanent to the Symbolic – which I would align with the perspective of contemporary dialectical materialism. If, in my contention, the left-hand (masculine) side of the Graph of Sexuation represents a Kantian system, then – and this is a point not explicitly acknowledged in Russell Sbriglia and Žižek's *Subject Lessons*, even while surely being one of the lessons of the collection – the right-hand (feminine) side of the Graph stands for the philosophy of Georg Wilhelm Friedrich Hegel (as read through psychoanalysis).⁴⁰ The passage from left to right then represents what we might, in a Žižekian way, call the Hegelian reversal of Kant, which entails the shift from an epistemological question to an ontological one: to a perspective where that which seemed like an “obstacle, [...] a hindrance preventing us from grasping [the] Thing-in-itself [...] is already in-itself a solution”.⁴¹ The epistemological gap (between phenomena and things in themselves) becomes the *ontological* gap of material reality, which – in Žižek's Lacano-Hegelian reckoning – is rendered not-all (*pas-tout*) as depicted in the formulae of feminine sexuation: an open set formed by internal contradiction rather than reference to something external. Žižek famously refers to this as the “ontological incompleteness of reality”,⁴² which has the virtue of rendering his thesis clearly but, for fine-grained theoretical reasons I have explored elsewhere, I would prefer to stick with the more overtly Lacanian “reality as not-all” to capture the specificity of the idea.⁴³

40 Žižek similarly aligns Meillassoux's logic of contingency and necessity with the masculine, and further asserts, “desire is Kantian, the drive is Hegelian” (*Less Than Nothing*. London: Verso 2012, 636, 638).

41 Žižek: *The Sublime Object of Ideology*, 177.

42 Žižek: *Less Than Nothing*, 264.

43 In short, “incomplete” still suggests the possibility that a missing piece *could* be added that *would* complete reality (i.e. the fantasy of *objet a* as lost object). Elsewhere Joan Copjec refers to woman as “decompleted” by the object (*Imagine There's No Woman*. Cambridge MA: MIT Press 2002, 102); however, even if this is something extra, a surplus *added to* the subject, it could still be read as suggesting a reality that *was* once complete but has now been disturbed

This is, moreover, not at all the same as what Levi Bryant calls the “feminine” structure of his object-oriented philosophy, where a “not-all” ontology renders the subject as just one object among many on a flat plane of being without exception, rather than allotting it a transcendental position.⁴⁴ This is because Bryant’s position fails to account for the way in which the subject is this not-all, in the sense that, as Zupančič puts it, “reality’s own inherent negativity [...] appears as part of this reality precisely in the form of the subject”.⁴⁵

The dialectical materialist position must entail a different understanding of the object in Lacan’s theory of sexuation from the one demonstrated by *Her*. We should not be too hasty to throw out the objectal baby with the phallic bathwater, we might say: because the *petit a* is *right there*, immanent to the right hand side of the Graph.⁴⁶ And while we can see how a masculine logic *pushes* the feminine into an object-position by putting the *a* in the transcendent elsewhere of Woman, we can also recognise, parallaxically, that the *petit a* has a role to play in the feminine logic too: not as the lost object of masculine fantasy but as the partial object of the drive. The latter is what Žižek identifies as “the objectal correlative of the subject”,⁴⁷ in that it both embodies the lack constitutive of subjectivity while also marking our inscription into reality (as not-all) – as in the stain of the gaze.

Here, we might turn to Jacques-Alain Miller’s famous Suture essay where he distinguishes the subject as that which is not self-identical (or does not coincide with itself), in contrast with what he identifies, after Leibniz, as the self-coincidence of the object wherein “Each thing is identical to itself”.⁴⁸ The *objet a* as partial object is also not self-identical and would, then, mark the coincidence of a non-self-coincidence of both subject and object. But we must also go further than this, to recognise the import of Hegel’s famous “not only as *Substance*, but equally as *Subject*”.⁴⁹ As Todd McGowan interprets it, this means that there is “no such thing as a substance that is a purely self-identical being”.⁵⁰ It is not just the special case of the subject and its objectal correlative that are not self-identical; in this ontology, there is no exception,

(and could perhaps be restored). The indefinite judgement rendered by “not-all” sidesteps such problems by asserting the priority of the negative rather than offering simply a negation of an already existing, positive term. See Ben Tyrer: *Out of the Past: Lacan and Film Noir*. London: Palgrave Macmillan 2016, 115–117.

44 Levi Bryant: *The Democracy of Objects*. Ann Arbor: Open Humanities Press 2011, 255.

45 Zupančič: *What IS Sex?*, 121.

46 See Lacan: *Encore*, 78.

47 Slavoj Žižek: *The Parallax View*. London: Verso 2006, 120.

48 Jacques-Alain Miller: Suture (Elements of the Logic of the Signifier). In: *Screen* 18.4 (1977), 29.

49 G. W. F. Hegel: *Phenomenology of Spirit*. Oxford: OUP 1977, 10.

50 Todd McGowan: *Emancipation After Hegel*. New York: Columbia UP 2019, 90.

no thing that entirely coincides with itself, because, in a dialectical way it must also coincide with what it is not.⁵¹

The difference from a position such as Bryant's, however, would be that while the subject and (other) objects are *all* non-self-identical, it is only the thinking subject's non-self-coincidence that allows us to appreciate this. As McGowan explains, being and thought are not directly identical, but the thinking subject could not emerge in the world if its self-alienation were not an ontological possibility: "If [as Kant demonstrates with the antinomies] contradiction is necessary in thought, then being must be structured in a way that gives rise to it".⁵² There must be some disruption in the world which allows for, and is thus marked by, the subject. Not unlike Meillassoux, then, dialectical materialism addresses itself to the Absolute but here *the way out is through*: as Žižek puts it, "[t]he path to the In-itself leads through the subjective gap, since the gap between For-us and In-itself is immanent to the In-itself".⁵³ A Lacanian realism here means that, if we want to think reality, we must think *with* the Real of the subject rather than without it.

7. Topology of the Absolute

McGowan observes that "[t]he antinomies mark a point at which thought reaches outside itself and reveals a fundamental truth about the nature of being".⁵⁴ However, rather than the necessity of *contingency* (as in Meillassoux, where things could always be otherwise), it reveals instead the necessity of *contradiction*: of the necessity of both subject and substance at odds with themselves.⁵⁵ This is why dialectical

51 Rephrasing Hegel in Lacanese, we might say that the lack in the Other coincides with the lack in the Subject, with the *objet a* marking the umbilicus that joins them. Such coincidence is not total, however. As Žižek notes, "Hegelian dialectical movement" means that contradiction is both necessary *and* impossible: "a finite thing precisely cannot be simultaneously A and non-A, which is why the process through which it is compelled to assume contradiction equals its annihilation" (*Less Than Nothing*, 628).

52 McGowan: *Emancipation After Hegel*, 97.

53 Žižek: *Less Than Nothing*, 906. Žižek effectively argues that Meillassoux uses a similarly Hegelian method, but reaches anti-Hegelian conclusions (*ibid.*, 638).

54 McGowan: *Emancipation After Hegel*, 95.

55 As Hallward observes, for Meillassoux as for Hegel, "philosophy's chief concern is with the nature of absolute reality" (Anything is Possible, 130); but where, for Meillassoux (as, in fact, for Kant too) the thing in itself exists as non-contradictory, for dialectical materialism absolute reality is the absolute reality of contradiction. Meillassoux flees from contradiction – attempting to use mathematical formalisation to derive the non-contradictory nature of things – while Žižek's ontology restores it: finding in mathematics precisely the formalisation of contradiction (e.g. Klein bottle, cross-cap). See *Sex and the Failed Absolute*. London: Bloomsbury 2019).

materialism is not object-oriented but an object-*disoriented* ontology, marking the inner torsion of the Real within reality. It is an understanding of the object not as something simply out there (like Samantha the unobtainable object of desire, or the speculative subjectless object), but as the little piece of the Real *in here*: the impossible *within* the Symbolic. It is also an understanding of the subject that is defined by its recognition of contradiction, in itself and in the material world. As Žižek observes, “[w]e do not reach the In-itself by way of tearing away subjective appearances and trying to isolate ‘objective reality’ as it is ‘out there’, independently of the subject; the In-itself inscribes itself precisely into the subjective excess, gap, inconsistency that opens up a hole in reality”.⁵⁶

Reconciling oneself to this topology of the Absolute entails reconciling oneself to lack, as it is marked by that obscure object of ontology we call the *petit a*. It means apprehending the object not as lost, one day to be restored, but as a constitutively absent presence. We must come to terms with the lack of object, the object of lack, rather than cling to the promise of return to a pre-Critical or prelapsarian state of mythical harmony – and we must orient ourselves (or, rather, *disorient* ourselves) around this impossibility.

For the material implications of the Lacano-Hegelian objectal philosophy, then, we should turn once again to cinema – but this time looking beyond *Her*. Films that accord with such an understanding would be films that repeat the object’s failure as immanent to the storyworld. *Her* does conclude with object loss – Samantha departing the material realm in a posthuman Singularity – but this is not the determining factor of the film, which otherwise promotes a nakedly capitalistic, fantasmatic materialism wherein the object can be known, and fully restored to the subject. Instead, we might turn to films such as *In the Mood for Love* (Wong, 2000), *Lost in Translation* (Coppola, 2003) or *Portrait of a Lady on Fire* (Sciamma, 2019) that are founded on the dialectical materialism of a constitutive lack, foregrounding the uncanny intimacy of the impossible object (or what Lacan calls its *extimacy* to the subject) rather than attempting to overcome it. In centring lack, rather than depending on the fantasy of restoration, they force us to contend with the radical potential of the object: shifting away from the promise of ‘more, more, more’ and towards an embrace of something like self-limitation that might give us purchase on the ongoing social and ecological disasters that the object-oriented philosophies otherwise situate themselves as uniquely suited to address. For here, only a subject can save us.

56 Slavoj Žižek: *Disparities*. London: Bloomsbury 2016, 85.

The Sublime Character of Gothic Fiction (1764–1847)

Roger Lüdeke

For Katie Long.

One crucial device of the Gothic novel is to put the reality status of its story-worlds into doubt while having characters tackle forms of being which lack empirical self-evidence and naturalness.¹ The characters of Gothic novels live in deeply unstable relations with the material reality of their environment. This feature is closely connected to a second constitutive effect of the genre: the often visceral feeling of dread and anxiety on the side of characters and readers which has been addressed variously through concepts such as “terror” and “horror” (Radcliffe), “the uncanny” (Freud), “the abject” (Kristeva), and “the sublime” (Burke, Kant, Hegel, and Lacan).

Building upon these observations, I argue that the Gothic novel enacts the material precariousness of its fictional worlds through the psychological disposition, equally precarious, of its characters. In Gothic fiction, the precariousness of characters manifests in psychological phenomena based on dubious information, seductive fantasies, and overpowering affects and emotions. Following a psychoanalytic theory of sublimation, I argue that these mental states indicate a physiological-material excess within the subject, and I examine how the character-subjects of Gothic fiction develop in relation to this bodily and material dimension of their being. At the same time, this approach is concerned with the measure of autonomy and self-conduct that characters of Gothic fiction are enabled to maintain in response to precisely this corpo-reality.

I will put this materialist approach to the test by examining three of the classics (my slightly a-chronological order will justify itself in due course): *The Castle of Otranto* (1764) by Horace Walpole, Emily Brontë’s *Wuthering Heights* (1847), and *Northanger Abbey* (1817) by Jane Austen. I hope to show that the Gothic novel forms a test case for us to rethink the ontology of literary characters in both literary and ethical terms,

1 Cp. Tzvetan Todorov who in his seminal study on the Fantastic has defined the “hesitation” of readers (and characters) concerning the reality status of the fictional world as a pivotal feature of the genre (*The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. Cleveland: Case Western Reserve University Press, 1973).

while enabling ways of exploration that may as well apply to other, non-Gothic styles of fictional world-making.

1.

In the aftermath of Structuralism, literary characters were reduced to a set of functions for the plot,² or they were seen to result from the sheer fact that “identical semes traverse the same proper name several times”.³ Instead of fascinating personalities, characters were mainly studied as a “configuration of symbolic relationships”.⁴ More recent approaches informed by Cognitive Science do not significantly alter this situation, because, similar to the Structuralist notion of the linguistic ‘signified’, they conceive of character “as text-based construct or mental image in the reader’s mind”.⁵ From all these various angles, literary characters are considered to

-
- 2 Vladimir Propp: *Morphology of the Folktale*. Trans. Lawrence Scott, 2nd edn. Austin, Texas: University of Texas Press, 1968; Lotman, Jurij: *The Structure of the Artistic Text*. Trans. Ronald Vroon. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan, 1977; Greimas, Algirdas Julien: *Sémantique structurale*. Trans. Daniele McDowell, Ronald Schleifer, and Alan Velie. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.
 - 3 Roland Barthes: *S/Z*. Transl. Richard Miller. Cape 1975, 67.
 - 4 Barthes: *S/Z*, 68.
 - 5 Uri Margolin: Character. In: David Herman (ed.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press. 2007, 66–79, 76. Recently, the concept of character has been reviewed with a special focus on what “forms of critical engagement readerly interest in characters might prompt” and to “recognize[...] our responses to characters not only as situated within ideological and sociohistorical contexts but also as importantly moral and affective in ways that much of the historical work in the field has left unexplored” (Anderson, Amanda/Rita Felski/Toril Moi. *Character: Three Inquiries in Literary Studies*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 2019, 7). Elaborating on these “importantly moral and affective [...] ways” of response, critics have argued that literary works can teach us subtle forms of identification and empathy with other human beings (John Frow: *Character and Person*. Oxford: Oxford University Press, 2014), that they can act as a form of moral tuition (Martha C. Nussbaum: *Love’s Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford UP, 1992) or train the mind-reading capacities needed in our everyday social interaction (Alan Palmer: *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008; Lisa Zunshine. *Why we read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Ohio State University Press, 2006; Blakey Vermeule. *Why Do We Care about Literary Characters?* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010). Nevertheless, all these attempts at reforming character studies do not really account for the psychocorporeal complexity of characters, neither can they elucidate the interactions of characters with the specific material qualities of the environments inhabited by them. The reason for this is that, by and large, these critics continue to rely on the premises of traditional literary theories of reception (à la Stanley Fish and Wolfgang Iser): they conceive of literary entities mainly as mental or linguistic constructs – as realities, as it were, in the reader’s head.

act as purely linguistic or cognitive constructs, and it is hardly feasible to conceive of them as corporeal beings situated in a material world.

At first glance, the current move of New Materialism seems to offer favourable ground for a review of characters with regards to the materiality of their being. However, what makes a New Materialist approach to the characters of literature rather difficult is the explicit critique of the ‘human subject’ governing this theoretical field: New Materialists see human and nonhuman entities to emerge from a heterogeneous array of multiple and ever-changing forces.⁶ In this non-hierarchical, or ‘flat’ ontology, reality is not only viewed as strictly detachable from the human mind, but the human mind itself is also largely considered the result of a “network” of “psychogenic” forces, and it is this “apparatus” which is held responsible for the very “production of [psychic] interiorities”.⁷ For this reason, New Materialism does not allow us to grasp the psycho-physiological complexity of characters which, as literary history has amply proven, are so wonderfully exploitable for action-packed stories about captivating personalities.

The fascination of literary characters is based on a material excessiveness of these characters as human subjects. This excessiveness is situated not in what the New Materialists claim to be more-than-human, but in what is more-than-subject *within* the subject. This surplus quality shows in literature whenever characters are driven by desires and drives, deluded by their imaginations, and whenever they falter in their attempts to represent, mentally or linguistically, the individual misery, state of fear or joyfulness in which they find themselves – and where, in Gothic fiction, to say the least, is this exactly not the case?

Psychoanalysis, especially of the (Post-)Lacanian variety, offers a subtle take on this material dimension within the subject and thus proves particularly adequate to the complex ontology of literary characters. These theorists consider the “notion of a fully constituted material reality as the sole true reality outside our minds”, such as promulgated by New Materialists and Object-Oriented Ontologists, as downright “naïve”.⁸ Far from subscribing to a plainly idealist agenda, however, this psychoanalytic school of thought takes the human psyche itself as its materialist starting point:

6 Levi R. Bryant, Nick Srnicek, and Graham Harman (eds.): *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. re.press, 2011; Diana Coole/Samantha Frost. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press, 2010.

7 Bruno Latour: *Reassembling the Social: an Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford UP 2005, 165–172; *An Inquiry into Modes of Existence: an Anthropology of the Moderns*. Cambridge: Harvard University Press 2013, 186.

8 Russell Sbriglia/Slavoj Žižek (eds.): *Subject Lessons: Hegel, Lacan, and the Future of Materialism*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2020, 9.

the subject is indeed an object, as the new materialists and realists claim, but a very particular, very peculiar kind of object, a strange object that, insofar as it is in the subject more than the subject itself, is constitutive of subjectivity as such.⁹

One domain where this material reality in the subject prominently shows is the Sublime: a concept of singular importance in connection with the present study by means of which philosophers like Immanuel Kant responded to, or, as is the case with Edmund Burke, anticipated some important aesthetic principles of Gothic fiction.

The 18th and early 19th century philosophical discourse on the Sublime has invariably highlighted specific material and physiological aspects of the human mind. Appearing seven years before Horace Walpole's foundational novel *The Castle of Otranto*, Burke's *A Philosophical Enquiry* anchors the experience of the Sublime in bodily responses to experiences that trigger our survival instincts. A similar "materialism" can be discovered in Kant's 1790 *Critique of Judgment*. In the face of the Sublime, human imagination has to stay "in contact with nature", Paul De Man has pointed out about the Kantian Sublime: when responding to the Sublime, our mental activities cannot be "idealized to the point of becoming pure reason", because the imagination, triggered by the Sublime, at the same time "remains pure affect rather than cognition".¹⁰

At the same time, however, the same philosophers consistently confirm the superiority of the human mind, as it were, against their own essentially materialist foundation: in Burke, the bodily tension caused by sublime terror eventually culminates in a higher form of aesthetic pleasure. For Kant, on the other hand, the experience of the Sublime amounts to the subject's awareness that human reason is radically independent and thus ultimately superior to the material necessities of nature. Whereas all these approaches to the Sublime in the end successfully manage to dispose of their own materialist and physiological foundations, the psychoanalytic "theory of sublimation" follows through a coherent materialist agenda.

It may seem quite a leap from the notion of the Sublime as discussed in the discipline of philosophical aesthetics to the psychoanalytic concept of sublimation which for Freud, in his 1905 *Three Essays on the Theory of Sexuality*, famously equals a compensation of sexual desire by means of socially sanctioned, nonsexual desires such as those provided by art, and science.¹¹ Less big a leap, however, it is towards Lacan's

9 Sbriglia/Žižek: *Subject Lessons*, 11.

10 Paul De Man: *Phenomenology and Materiality in Kant. Aesthetic Ideology*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press 1996, 59–90, 86.

11 "The existence of a sexual need in man and animal is expressed in biology by the assumption of a 'sexual instinct'. We have long been accustomed to describing as 'sexual' all activities which have as their end the attainment of the instinct's aim — that is, of an excitation of the genitals. [...] There is a kind of action which we call 'sexual' even though it does not serve the

notion of sublimation which, different from Freud, no longer assumes the object of desire to change from sex to, say, architecture or archaeology. He describes sublimation as the fundamental mode in which subjects relate to the object world in the first place. The result of this sublime access to the world amounts to a “fantasm” that comes with a materialist vengeance, because, for Lacan, this fantasm “overlay[s] the subject, to delude it, at the very point of *das Ding*.”¹²

The category “*Ding* [Thing]” does in fact refer back to Freud, not, however, to Freud’s concept of sublimation, but to his much earlier *Project for a Scientific Psychology* [*Entwurf einer Psychologie*] (1895) and to the essay “Negation” from 1925. In “Negation”, Freud describes the *Ding* in relation to basic acts of judgment which allow the infant to decide whether an object possesses certain attributes (“good” or bad, “useful” or “harmful” and “whether something which is in the ego as a presentation [*Vorstellung*] can be rediscovered in perception (reality) as well”).¹³ The “precondition” for this kind of “reality-testing”, Freud claims, “is that objects shall have been lost which once brought real satisfaction”.¹⁴ In other words, the Thing (*Ding*) that originally brought “real satisfaction” remains constitutively inaccessible for the self, or as Freud explicitly himself states in the *Entwurf*: “What we call things are residues which evade being judged [*Reste, die sich der Beurteilung entziehen*].”¹⁵

Building upon this groundwork, Lacan sees sublimation to constitute the primary relationship between the subject and the object world by raising the objects of its environment “to the dignity of the Thing”.¹⁶ This can be clarified as follows: the constitution of the self as subject equals the separation from an original state of enjoyment (*jouissance*) in which the self is merged with its milieu. This separation is attained by means of an “*Ur-teil*”: a judgement (*Urteil*) that originally (*ursprünglich*) separates (*teilt*) the thing from its predicates, because these predicates are derived, as Freud had argued, “from representations of earlier stimuli invasions that help the

purpose of reproduction, and which may be regarded as a kind of pursuit of a higher gratification. We call it the process of ‘sublimation’” (Sigmund Freud: *Three Essays. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Transl. J. Strachey, Vol VII. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 124–243, 180).

12 Jacques Lacan: *The Ethics of Psychoanalysis 1959–1960: the Seminar of Jacques Lacan*. London: Routledge 1992, 99.

13 Sigmund Freud: *Negation. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Transl. J. Strachey, Vol XIX. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 234–239, 237.

14 Freud: *Negation*, 238.

15 Sigmund Freud: *Project for a Scientific Psychology* [*Entwurf einer Psychologie*] (1895). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Transl. J. Strachey, Vol I. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 334; cp. Marc de Kesel: *Eros and Ethics: Reading Jacques Lacan’s Seminar VII*. Transl. Sigi Jottkandt. Albany, New York: State University of New York Press, 2009 (2001), 86.

16 Lacan: *Ethics*, 112.

'thinking apparatus' to identify the present stimuli" and evaluate them according to their positive or negative effects.¹⁷ From this original splitting (*Teilung*) of self and world, which constitutes the self as subject, Lacan concludes that the subject is always already in "a thoroughly enigmatic position relative to that which lies within *das Ding*."¹⁸ This enigmatic position is precisely located between the Object (in relation to the subject) and the Thing (in which subject and object are not yet separated). Sublimation is thus the mode in which the subject originally positions itself towards its environment. It forms a psycho-somatic dynamic that provides orientation for the subject in relation to the object world: keeping the lost 'Thing' present in the imagination, sublimation transforms objects into objects of desire. Crucially, the emergence of these objects is just as fortuitous as our desire itself is unpredictable, because objects of desire are always already aligned towards the radically enigmatic and inscrutable dimension of the Thing.

For this reason, sublime objects are at the same time constitutively lacking and essentially excessive. In the process of sublimation, ordinary objects begin to display something *more* than themselves, something that shines through them, indicating an unfathomable surplus value that precisely triggers the desire of what is experienced as being lost. To the extent that sublimation orients the subject's desire in relation to the object world, it institutes the subject as subject. At the same time, however, sublimation incorporates remnants of the *overfull* enjoyment (*jouissance*) belonging to the stage of the Thing. The Thing's material "excessiveness", its "intimate exteriority", as Zupančič and Lacan have respectively phrased, constitutes the "absolute Other" within the subject;¹⁹ and, therefore, sublimation has also the potential to break down the demarcation line between the self and the world. In this case, the lack which forms the desire that constitutes the subject in relation to other objects is suddenly lacking itself. During this process, the Thing-quality of sublimation can become a main source of anxiety and shock.²⁰

On the whole, then, the psychoanalytic concept of sublimation seems to be quite well attuned to the two generic features of Gothic fiction which I mentioned at the start of this essay: situated in a phantasmatic zone and wavering between object and Thing, the Gothic novel aligns the precarious reality status of fictional worldmaking with the birth of the subject. Furthermore, given that the material excessiveness of the Thing constitutes a main source of anxiety, Lacan's notion of sublimation also accounts for the immersive response of terror and shock which, from Radcliffe to Freud, has regularly been associated with the affective impact of the Gothic novel.

17 Kesel: *Eros*, 86

18 Lacan: *Ethics*, 95.

19 Alenka Zupančič: *What is Sex?* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2017, 121; Lacan: *Ethics*, 139 and 52.

20 Jacques Lacan: *Anxiety. The Seminar of Jacques Lacan, Book X*. Polity 2014, 42, cp. 53f., 63.

Finally, and even more important for the present article, sublimation in its relation to the Thing allows for a descriptive model of literary character based on how these fictional beings are oriented in different ways and degrees to the constitutively blind spot relative to the origin and goal of their desire.

In the following explorations, my aim is to put this theoretical potential to the test by showing how in *Otranto*, *Wuthering Heights*, and *Northanger Abbey*, the desire of the protagonists forms a material contrariety, or “negativity”, within their reality which at the same time constitutes these characters as subjects.²¹ The inherent inconsistency of what is *more-than-subject* within the subject often dissociates Gothic characters from their position as autonomous individuals: hanging over the abyss that yawns between their desire and the Thing, they lack the principles upon which to rest the virtue of their conduct and actions.²² Not (fully) knowing the cause, rule, and purpose of one’s pleasure posits a fundamentally ethical problem: lacking access to the truth of the goodness of their being, these characters are situated within a framework of a radically self-determined ethics that operates independently of any moral or normative support. From this follows that the different degrees and qualities of ‘thing-lieness’, or *Dinglichkeit*, of desire, to which Gothic characters are regularly exposed, also amount to as many compelling ways in which these characters are challenged to shoulder this experience as an ethical task.

Advancing this methodology, should, furthermore, work towards regaining an aesthetic dimension of literary character, the loss of which has often been bemoaned in contemporary Literary Studies.²³ Such an aesthetic dimension should provide an interpretive horizon which accounts, first, for the artistic value of characters as captivating personalities, and, second, for their ethical potential according to the creative latitude with regard to the corporeal world which they inhabit.

2.

Following the notion of the *Unheimliche* [the uncanny], which Freud developed in direct proximity with the German *Schauerromantik*, and with E.T.A. Hoffmann’s “Der Sandmann” in particular, Gothic fiction has often been described as bringing forth “a

21 For the terms “contradiction” and “negativity” in this theoretical context, cp. Zupančič: *What is*, 121.

22 Cp. Gary Farnell’s observation that the “world of Gothic is one of pulsating *jouissance* – an alternating rhythm of sublimation and abjection – arising from narrative or dramatic encounters with signs of the ‘beyond’ or the ‘outside’ of signified meaning” (*The Gothic and the Thing*, *Gothic Studies* 11.1 (2009), 113–123, 116).

23 Cp. John Frow: *Character*; Anderson et al.: *Character*.

subject of the unconscious".²⁴ Jerrold E. Hogle, in his "Introduction" to *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* writes:

the longevity and power of Gothic fiction unquestionably stem from the way it helps us address and disguise some of the most important desires, quandaries, and sources of anxiety, from the most internal and mental to the widely social and cultural, throughout the history of western culture since the eighteenth century.²⁵

However, a closer look at the genre's foundational novel shows that the protagonist could not be further away from psychology in this modern sense of the term. Manfred, the villain of Horace Walpole's *The Castle of Otranto*, lacks a crucial premise of psychology: the assumption that "at the level of lived experience there is a deeper meaning that guides that experience, and one can have access to it".²⁶ In Manfred's case, there is precisely no such deeper meaning, there is no reason for being suspicious about hidden motives or unconscious patterns which would account for his actions, feelings, and attitude. Instead, Manfred's affective economy reads like a book wide open. Subsequent to his son's death, he addresses Conrad's former fiancée Isabella:

– ... since I cannot give you my son, I offer you myself. – Heavens! cried Isabella, waking from her delusion, what do I hear! You, my lord! You! My father in law! the father of Conrad! the husband of the virtuous and tender Hippolita! – I tell you, said Manfred imperiously, Hippolita is no longer my wife; I divorce her from this hour. Too long has she cursed me by her unfruitfulness: my fate depends on having sons, – and this night I trust will give a new date to my hopes. At those words he seized the cold hand of Isabella, who was half-dead with fright and horror. She shrieked, and started from him.²⁷

Manfred's relationship with his surroundings is driven by instinctive necessity and by what is vital for the biological survival of his family line. With a Foucauldian view on the genealogy of modern sexuality, Dale Townshend is therefore right to argue

24 David Sigler: Review of Dale Townshend, *The Orders of Gothic: Foucault, Lacan, and the Subject of Gothic Writing 1764–1820*. New York: AMS Press, 2007. *Romantic Circles* (<https://romantic-circles.org/reviews-blog/dale-townshend-orders-gothic-foucault-lacan-and-subject-gothic-writing-1764-1820>; 18.05.2023).

25 Jerrold E. Hogle: The Gothic in Western Culture. In: Jerrold E. Hogle (ed.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 1–20, 4. Cp. James Watt: Gothic. In: Hogle (ed.): *Cambridge Companion*, 119–135, 127f.

26 Lacan: *Ethics*, 312.

27 Horace Walpole: *The Castle of Otranto*. Penguin 2001, 25. Subsequent citations are noted parenthetically within the text.

that *Otranto* is driven by incest as “the *extimate* phantasmatic Thing that haunts the installation of modern sexuality”.²⁸ Not only does this Thing subvert the symbolic distinction between father, daughter, and wife, it also foregoes (*verwirft*) the symbolic structure of “demand”.²⁹ What Manfred asks to be granted comes, in an utterly horrifying way, ‘for free’. It does not require of the supplier anything else than the fulfillment of *just* this need:

[Manfred] pushed [his wife Hippolita] rudely off, and said, Where is Isabella? Isabella! my lord! said the astonished Hippolita. Yes, Isabella; cried Manfred imperiously; I want Isabella. (36)

The transformation of this need “into a proof of [Isabella’s or Hippolita’s] love” or any other valuation of the demanding subject *as* a subject is, in Manfred’s case, strictly insignificant.³⁰ Following Lacan’s notorious formula that ‘desire is demand minus need’, then, we can conclude that this founder figure of the Gothic novel is not a subject of desire, because there is no demand.³¹ Manfred’s “I want” contains nothing that would surpass the sheer biological need of procreation for the retention of dominance.³²

In narratological terms, too, Manfred proves a rather odd case. He conspicuously escapes traditional typologies of character such as E. M. Forster’s well-known distinction between “round characters” and “flat characters” included in his 1927 *Aspects of the Novel*.³³ Manfred, to be certain, is not a “round” character, because he has no psychological depth, and he does not develop. At the same time, however, he does

28 Dale Townshend: *The Orders of Gothic: Foucault, Lacan, and the Subject of Gothic Writing 1764–1820*. New York: AMS Press, 2007, 189.

29 For Lacan’s interpretation of Freud’s *Verwerfung* as “a symbolic abolition”, cp. Jacques Lacan: Response to Jean Hyppolite’s Commentary on Freud’s ‘Verneinung’. *Écrits: The First Complete Edition in English*. Transl. Bruce Fink. New York: W.W. Norton and Company, 2006, 318–333, 322.

30 Jacques Lacan: The Signification of the Phallus. *Écrits, The First Complete Edition in English*. Trans. Bruce Fink. New York: W.W. Norton and Company, 2006, 575–584, 580. Matt Foley has also described Manfred’s tyranny in these terms: as a confusion of his demand with his need (Tyranny as Demand: Lacan Reading the Dreams of Gothic Romance. In: Daniela Garofalo/ David Sigler (eds.): *Lacan and Romanticism*. State University of New York Press, 2019, 152). Cp. Sue Chaplin: Spectres of law in *The Castle of Otranto. The Gothic and the Rule of Law, 1764–1820*. London: Palgrave Macmillan, 2007, 177–188.

31 “[D]esire is neither the appetite for satisfaction nor the demand for love, but the difference that results from the subtraction of the first from the second, the very phenomenon of their splitting (*Spaltung*)” (Lacan: Phallus, 580).

32 Cp. Eve Kosofsky Sedgwick’s view of the Gothic Novel as fundamentally “resistant to any psychological reading” as long as psychology presupposes “primacy of depth and content”, which the Gothic novel is invariably lacking (*Coherence of Gothic Conventions*. Methuen 1986, 154).

33 E. M. Forster: *Aspects of the Novel*. Rosetta Books 2002, 67.

not fit into the flat category either. Flat characters, writes Forster, “remain in [the reader’s] mind as unalterable for the reason that they were not changed by circumstances”.³⁴ However, Walpole’s tyrant-villain constantly changes, although in totally unexpected ways that do not amount to a coherent development, let alone ‘growth’, of character. These abrupt changes regularly occur in immediate response to circumstantial alterations in his material environment:

But what a sight for a father’s eyes! – He beheld his child dashed to pieces, and almost buried under an enormous helmet, an hundred times more large than any casque ever made for human being, and shaded with a proportionable quantity of black feathers. The horror of the spectacle, the ignorance of all around how this misfortune had happened, and above all, the tremendous phenomenon [sic] before him, took away the prince’s speech. Yet his silence lasted longer than even grief could occasion. He fixed his eyes on what he wished in vain to believe a vision; and seemed less attentive to his loss, than buried in meditation on the stupendous object that had occasioned it. He touched, he examined the fatal casque; nor could even the bleeding mangled remains of the young prince divert the eyes of Manfred from the portent before him. (19)

Neither round nor flat, the very rudimentary subject Manfred is shown in “very particular” and “very peculiar” relations with his material surroundings, to quote Sbriglia and Žižek’s felicitous phrase once more.³⁵ These relations defy easy categorization. In its overwhelming materiality, the infamous helmet, for instance, does not allow for an Imaginary register, to use the first leg of Lacan’s Imaginary-Symbolic-Real tripod: relating to it in terms of “a vision” proves to be utterly “in vain”. Likewise, “the stupendous object” undermines the Symbolic realm: it “[takes] away the prince’s speech”, and even “silence” loses its status as a signifier for Manfred’s state of mind, because it “lasted longer than even grief could occasion”, thus forfeiting its socially sanctioned signified.

At the same time, “the tremendous phenomenon [sic]” of the helmet forms part of a *rebus* that gradually spells out the defeat of Manfred’s realm. Fulfilling the ominous prophecy “that the castle and lordship of Otranto should pass from the present family: whenever the real owner should be grown too large to inhabit it” (110), individual parts of the castle’s legitimate owner, Alfonso, begin to appear: first the helmet, then a giant leg in armour (35), a sword that suits the casque (62f.), and eventually, also in armour, a hand (104). Nevertheless, Manfred effectively ignores the message of this supernatural communication, the objects of this *rebus* do not extend into the Symbolic register of his character. They are reduced to mere stumbling blocks on

34 Forster: *Aspects*, 68.

35 See footnote 8.

a purely material level of the Real, and they stand in the way of Manfred's one and only goal: the continuance of his family line through procreation with Isabella.

Lacking any Imaginary and Symbolic dimension, the gigantic objects in *Otranto* are therefore precisely not *sublime* objects. For, both in the philosophical and in the psychoanalytic sense, the concept is tantamount to processes of negotiation, mediating between horror and pleasure, between the insufficiency of our senses and the supremacy of our reason, between reality as object and reality as Thing. By contrast, the various objects of terror in *Otranto* effectively delineate a zone that is radically disconnected from the human sphere. The breakthrough into the lofty sphere of reason (*Vernunft*), which according to Kant affirms human self-determination beyond the physical laws and material necessities of nature, completely fails to come to pass. What the objects, spelling out the castle's legitimate owner, effectively display is the empirical limits of Symbolic representation. They strike the protagonist in *Otranto* on the immediately corpo-real level of the Thing: as entirely insignificant, incomprehensible, opaque, yet deeply disconcerting entities.

In spite of the protagonist's close proximity to the Real dimension of the Thing, Walpole's novel effectively dodges the actual ethical challenge to engage his character with the blindness of desire and the fact that he does not really know what he wants and why. The only basis left for such an ethical stance is derived from a purely artificial alliance with the Catholic belief system:

The moment Theodore appeared, the walls of the castle behind Manfred were thrown down with a mighty force, and the form of Alfonso, dilated to an immense magnitude, appeared in the centre of the ruins. Behold in Theodore, the true heir of Alfonso! said the vision: and having pronounced those words, accompanied by a clap of thunder, it ascended solemnly towards heaven, where the clouds parting asunder, the form of saint Nicholas was seen; and receiving Alfonso's shade, they were soon wrapt from mortal eyes in a blaze of glory. The beholders fell prostrate on their faces, acknowledging the divine will. (112f.)

Walpole's novel ends on a truly strange performance. It re-enacts the biblical account of the Transfiguration of Christ (Mt 17:1–9, Mk 9:2–9, Lk 9:28–36) with Hippolita, Isabella, and Manfred performing the roles of the apostles St Peter, St James, and St John, and with God-Gift 'Theo-dore' playing the part of the Saviour, while Alfonso and St. Nicholas share between them the role of no lesser a character than God:

a bright cloud overshadowed them. And lo, a voice out of the cloud, saying: This is my beloved Son, in whom I am well pleased: hear ye him. And the disciples hearing, fell upon their face, and were very much afraid. (Mt 17: 5–6)

The artificiality of this moral closure is hard to miss. It rests upon as exotic a foundation as the “ancient errors and superstitions” of Catholic spirituality that Walpole, in the first Preface to his novel, connects with the utmost “north of England” where the “work was found in the library of an ancient catholic family” and the utmost South of Italy, Naples, where the text of *Otranto* “was printed [...] in the black letter, in the year 1529” (92). Twenty years after this fictional date, in 1549, the Feast of Transfiguration was to be effectively removed from the English liturgical calendar due to the adoption of the Book of Common Prayer. In 1662, it was established as a minor feast with no readings allowed or collect appointed.³⁶ In Walpole’s own times, elements of the Catholic liturgy had thus become available for show booth effects of sensationalist fiction: as impressive as ethically unrewarding.³⁷

3.

In his 1957 *Literature and Evil*, Georges Bataille writes:

The basis of sexual effusion is the negation of the isolation of the ego which only experiences ecstasy by exceeding itself, by surpassing itself in the embrace in which the being loses its solitude. [...] To no mortal love does this apply as much as to the union between the heroes of *Wuthering Heights*, Catherine Earnshaw and Heathcliff. Nobody revealed this truth more forcefully than Emily Brontë.³⁸

The ethical rigour that Bataille assigns to Emily Brontë’s only novel is based on a logic of sovereign expenditure: it disconnects sexual desire from the principles of use and gain (‘marriage’, ‘children’, ‘increase of wealth and property’), pleasure and pain (for ‘pain can be pleasure’, and ‘pleasure can be pain’) and opens itself up to a “state of ecstasy” similar to “Death alone”.³⁹ Luca Bosetti has pointed out the similarity of

36 Benjamin Thomas: *An Anglican Hermeneutic of the Transfiguration (Studies in Episcopal and Anglican Theology)*. General Editor: C. K. Robertson. Vol. 1). New York et al.: Lang 2013, 158. As Thomas further points out, “This very minimal observance of Transfiguration in Anglican liturgical practice largely prevailed until the reinstatement of the feast day in the 1892 Book of Common Prayer” (159).

37 See Diane Long Hoeveler who has argued that this anti-Catholic variety of the Gothic novel, “in its bid to establish a (false) pedigree for itself, [...] is also nostalgic, reactionary, and in thrall to the lure of an earlier feudal, aristocratic, and Catholic past” (*Gothic Riffs: Secularizing the Uncanny in the European Imaginary, 1780–1820*. Columbus: The Ohio State University Press, 2010, xviii).

38 Georges Bataille: *Literature and Evil*. Translated by Alastair Hamilton. Penguin Books, 2012, 16.

39 Bataille: *Literature*, 26

Bataille's logic of expenditure (*dépense*) to Lacan's ethos of sublimation.⁴⁰ Both confront the subject with a transgressive enjoyment (*jouissance*) which is situated on the level of the Thing: beyond the Symbolic order of moral duties and profitable pleasures ('tit for tat'; *do ut des*), and beyond any Imaginary delusions about what could possibly represent the ideal of a superior common good.⁴¹

At first sight, this does not actually distinguish *Wuthering Heights* from the first novel into which we have looked: similar to the stupendous objects in *Otranto*, there is an essential connection of Brontë's characters with reality on the level of the *Ding*, beyond Symbolic mediation or Imaginary compensation. Nevertheless, the crucial difference lies in the strictness with which the two main characters of *Wuthering Heights* occupy the sublime chasm between the object of their desire and the sheer materiality of the Thing. From this vantage point, Brontë sets about to probe the ethos of her two lovers as radically self-determined subjects without recourse to any established moral or religious standard.

In order to defend his actual wife Isabella, the second-level first person narrator, Nelly Dean, challenges Heathcliff, the infamous hero, in these words:

'... you cannot doubt that [Isabella] has a capacity for strong attachments, or she wouldn't have abandoned the elegancies, and comforts, and friends of her former home, to fix contentedly, in such a wilderness as this, with you.' [...] 'She abandoned them under a delusion,' he answered, 'picturing in me a hero of romance, and expecting unlimited indulgences from my chivalrous devotion. I can hardly regard her in the light of a rational creature, so obstinately has she persisted in forming a fabulous notion of my character, and acting on the false impressions she cherished.'⁴²

Catherine's own passion for Heathcliff operates on terms crucially different to Isabella's. The otherness of her love does not only show before the slightly hackneyed romantic backdrop of her sister-in-law, but also when compared with other female characters from the stockpile of Gothic fiction: it is as if Isabella from *Otranto* fell madly in love with her tormentor Manfred, or as if Emily from Ann Radcliffe's *The*

40 Luca Bosetti: *From the Criminal to the Sinthome: Lacan's Ethics of Psychoanalysis and Contemporary Life*. Diss. University of Nottingham, 2010, 119f.

41 Psychoanalysis has provided a common ground for criticism on Emily Brontë's novel: Heathcliff, who ends up as the eventual head of the involuted Earnshaw family, has for example, been categorized alongside Freud's mythical concept of the primal father (*Urhordenvater*; James H. Kavanagh: *Emily Brontë*. B. Blackwell, 1985, 27), Philip Wion has described Catherine Earnshaw's passion for him as a "displaced version of the symbiotic relationship between mother and child" (Philip. K. Wion: *The Absent Mother in Emily Brontë's Wuthering Heights*. In: Linda H. Peterson (ed.): *Emily Brontë*. Bedford/St. Martin's, 2003, 364–378, 366).

42 Emily Brontë/Richard J. Dunn: *Wuthering Heights*. Norton 2003 (fourth edition), 117f. Subsequent citations from this edition are noted parenthetically within the text.

Mysteries of Udolpho became deeply infatuated with her abductor, the Italian brigand, Signor Montoni. For, this is exactly what happens in Brontë's novel: Catherine loves Heathcliff *in spite of* and precisely *because of* the violence of his being – the Symbolic distinction between *in spite of* or *because of* becomes constitutively insignificant in her case.⁴³ The precariousness of Catherine as a subject of desire shows in the degree to which she clings to the excessive corpo-reality of her lover: she loves Heathcliff as a “cannibal” (137), as “a [...] fiend, a monster, and not a human being” (119), “a ghoul” and “a vampire” (252). In this way, Heathcliff functions as Catherine's “intimate exteriority”: he is the absolute Other of herself, her very own inconsistency, that becomes an organic part of her very “own being” (64).

Catherine's love of Heathcliff is, in the Lacanian sense, sublime, because it exceeds the moral principle of the common good and aims for an ethical relation of a superior kind. Catherine's love incorporates “the unique value” of the other's “being beyond all content, beyond all that [they] may have done of good or evil, beyond anything that may be inflicted on [them].”⁴⁴ When Isabella begins to fall for Heathcliff, Catherine tries to warn her by pointing out “what Heathcliff is”:

‘... an arid wilderness of furze and whinstone. [...] He's not a rough diamond—a pearl — containing oyster of a rustic; he's a fierce, pitiless, wolfish man. [...] [A]nd he'd crush you, like a sparrow's egg. Isabella, if he found you a troublesome charge. [...] There's my picture; and I'm his friend—so much so, that had he thought seriously to catch you, I should, perhaps, have held my tongue, and let you fall into his trap.’ (81)

In this way, Catherine's love of Heathcliff incorporates the intrinsic contradiction and the absolute negativity of her reality. It is this contrariety in all its overpowering corpo-reality that forms the material character of Catherine as a subject.

Notwithstanding all this, there are clear limits to this reading of Catherine's passion as a sublime form of love, because, quite simply, the love of Brontë's heroine does not subsist unconditionally. This ethical wager is forfeited at quite an early stage of the novel and substituted by an exchange logic that pays its due to the monetary fact that: “Heathcliff [is] so low [...] [i]t would degrade me to marry Heathcliff

43 Arguing that Catherine “in fact express[es] the desire for an impossible symbiosis, for a state of non-differentiation between the self and the other which Lacan contends belongs to the realm of the psychological ‘Imaginary’”, Marielle Seichepine has wonderfully misunderstood Lacan's triad and what is ethically at stake in Catherine's *amour fou*. (Childhood and Innocence in *Wuthering Heights*. *Brontë Studies* 29.3 (2004), 209–216, 211).

44 Lacan: *Ethics*, 324f.

now” (63). In this way, Brontë has her female protagonist forgo the chance to turn the necessity of her love into an act of freedom.⁴⁵

Yet again, in Brontë’s novel, the same as in *Otranto*, once the excessive corporeality of the Thing called love proves too much of an ethical challenge for the narrative to process, the spiritual catch-phrases of a post-religious age are ready to step in: the force of Catherine’s quandary is subdued by unspecific invocations of a transcendental “existence of yours beyond you” and underpinned with an equally vague as portentous hope for what “resembles the eternal rocks beneath ...” (64). Finally, Brontë has Catherine assign to Heathcliff similar saviour qualities as the ones that Walpole, in his little biblio-drama of the Transfiguration, assigns to his ‘God’s gift’ Theodore, the only difference being that Brontë follows a slightly less melodramatic slant: “If all else perished, and he remained”, Catherine asserts, “I should still continue to be; and, if all else remained, and he were annihilated, the Universe would turn to a mighty stranger.” (64)

The limits of this post-religious consecration show once we ask ourselves what would happen if Catherine’s love were actually articulated in a genuinely Christian framework. Following Slavoj Žižek’s *On Belief*, the ethos of Christianity proves surprisingly able to maintain a radically materialist stance, because it unconditionally abides by the Thing called love. For Brontë’s heroine this would mean that instead of sacrificing her desire for reasons of utmost profanity (“if Heathcliff and I married, we should be beggars” 64), she would have to prorogue the operative and ruling “logic of ‘this is not that’” (Heathcliff *is not* rich) and FULLY ACCEPT that ‘this IS that’ – that the [man] with all [his] weaknesses and common features IS the Thing I unconditionally love.⁴⁶

In total, then, the similarities between *Wuthering Heights* and *Otranto* outweigh their differences. But what about Heathcliff himself? Part of the fascination of Brontë’s novel is how Heathcliff defends his place in an utterly hostile environment. He does so by means of a strategy of sublimation that consistently suspends the rules of moral laws and their discriminating logic of the “good”. Instead, he follows a practice of enjoyment (*jouissance*) that locates him as a subject of desire in the thoroughly enigmatic position relative to the Thing. Yet again, the question remains whether this material excess within the subject has actually the strength to form an ethical foundation of conduct and action in Brontë’s novel?

After his first encounter with the Lintons and those distinguished by their “yellow hair, and the whiteness of [their] skin” (77), Heathcliff is obliged to review the worth of his own life at *Wuthering Heights*. He faces up to the task pursuing the logic of this excessive calculus:

45 I am borrowing this phrase from Friederike Danebrock’s *On Making Fiction*. Bielefeld: transcript, 2023, 271.

46 Slavoj Žižek: *On Belief*. London: Routledge, 2001, 90, emphasis in the original.

'I'd not exchange, for a thousand lives, my condition here for Edgar Linton's at Thrushcross Grange not if I might have the privilege of flinging Joseph [the servant at Wuthering Heights] off the highest gable, and painting the house-front with [his stepbrother] Hindley's blood!' (38)

Heathcliff's ethos invariably expresses an absolute will, not only to power, but to physical violence and destruction against the other and against himself. As to Catherine's decision to marry Linton, for example, he fully confirms the unconditional freedom of his beloved, and not less emphatically does he assert his own resolute will to self-denial: "I never would have banished him from her society, as long as she desired his". However, in the sentence, immediately following this selfless gesture, he makes clear:

'The moment her regard ceased, I would have torn his heart out, and drank his blood! But, till then—if you don't believe me, you don't know me—till then, I would have died by inches before I touched a single hair of his head!' (116)

The excessive foundation of Heathcliff's love is best described with Freud's idea of a death drive: an essentially regressive tendency in the subject of desire that gravitates back to the sheer corpo-reality of the inorganic state:

'I'll tell you what I did yesterday! I got the sexton, who was digging Linton's grave, to remove the earth off her coffin lid, and I opened it. I thought, once, I would have stayed there, when I saw her face again—it is hers yet—he had hard work to stir me; but he said it would change, if the air blew on it, and so I struck one side of the coffin loose, and covered it up—not Linton's side, damn him! I wish he'd been soldered in lead—and I bribed the sexton to pull it away, when I'm laid there, and slide mine out too. I'll have it made so, and then, by the time Linton gets to us, he'll not know which is which!' (220)

Again, we feel obliged to ask, has Heathcliff's material drift towards this "side of the coffin" really the potential to lay an ethical foundation of conduct and action? Following Lacan, one would answer in the affirmative, because Brontë's hero incorporates the sheer impossibility of desire: the sheer inconsistency that we can fulfil our desire only by sacrificing the illusion of ourselves as autonomous subjects. From this angle, the ethos of Heathcliff lies in the lesson that enjoyment comes at the price of our annihilation as subjects. It is this material wisdom that Brontë's hero invariably enacts through a conduct of radical expenditure and self-sacrifice.

Nevertheless, does Heathcliff's aggression not also prove the extent to which his whole being is trapped in a parasitic relationship of envy, and resentment towards the law-giving and allegedly enjoyment-prohibiting institution of the Big Other? Is the contingent morality of the yellow-haired and white-skinned community, in

other words, not effectively confirmed in its rules and claims: not so much *in spite of* but precisely *because of* Heathcliff's ongoing acts of transgression? The material texture of Brontë's narration offers a trace that can point us the direction towards a tentative answer to these questions.

The frame-narrator Mr Lockwood ends up in a symbolic position which Brontë materially marks, in chiasmic permutation, as the exact linguistic equivalent to the place assigned to Heathcliff: whereas Heathcliff is forced to act as the excluded third party with regard to Catherine *Earnshaw's* and Edgar *Linton's* matrimony, Lockwood has to take the place of the excluded third party in Catherine *Linton's* and Hareton *Earnshaw's* romantic attachment. Fulfilling this *chiasmus*, *Wuthering Heights* ends with Lockwood overwhelmed by the "smiting beauty" (235) of the younger Catherine. Feeling "irresistibly impelled to escape them" (258), he steals away, and this is how the novel ends.

This material fabric of Brontë's writing makes of the first-level narrator Lockwood an utterly profane *doppelgänger* of the infamous hero: in the end, Lockwood just proves the sad fact that often enough material resistance in matters of love can be of quite a plain kind: sometimes one's desire simply impacts the barrier that the beloved has just chosen the other guy ... With the two young lovers, Catherine and Hareton, firmly in place, the convoluted family history of the Earnshaws has come full circle: with "the date '1500,' and the name 'Hareton Earnshaw'" above "the principal door" (4) of *Wuthering Heights*, there is hope for a new start and a better course. Even before his actual death, Heathcliff's rule is replaced by the new couple who soon begin to refuse to "obey" (244). As Lockwood observes: Catherine and Hareton "are afraid of nothing [...]. Together they would brave Satan and all his legions." (258)

Crucially, moreover, Heathcliff's reign is not violently overturned, it is simply shown to exhaust itself. If Heathcliff's ethos of relentless enjoyment, or *jouissance*, is based on a criminal will to negate the good at the price of self-annihilation, then, the primacy of his death drive in the end simply withers away. Rather than terminating with a spectacular bang, the corpo-real excess of Heathcliff's desire merely exhausts itself. The ethical drift towards the Thing is thus curtailed in an utterly unassuming and literal way. "[N]ow would be the precise time to revenge myself", he tells Nelly towards the end of his life:

'I could do it; and none could hinder me. But where is the use? I don't care for striking, I can't take the trouble to raise my hand! That sounds as if I had been labouring the whole time, only to exhibit a fine trait of magnanimity. It is far from being the case—I have lost the faculty of enjoying their destruction... '

(247)

4.

The excessive materiality of Gothic fiction, I have argued in this article, tallies with the specific conditions of literary characters as subjects: it produces confrontations with the *Ding* that embody subjectivity in relation to its intimate exteriority. At the same time, the chasm between the object of desire and the fantasmatic opacity of the Thing marks a blind spot within the desiring subject and equals the impossibility to ascertain the good of one's being. From this I have inferred that the exposure of characters to their own 'thing-lieness' equals an ethical task. The two novels that I have so far analyzed clearly dodge this duty: the objects of terror in *Otranto* hit the protagonist directly and exclusively on the level of the Real, leaving no space for negotiation between the character's need and his demand, between the 'thingly' and the objective qualities of his being. In Brontë's novel, Heathcliff and Catherine mutually confront each other with a corpo-reality that embodies the absolute negativity of their being. Catherine eventually eludes this Real dimension of her being by means of an economic grid of values that excludes her lover in the end for the simple reason of his poverty. Heathcliff by contrast tackles the absolute Other of his being 'head on', but this determination comes at the price of violence against others and against himself and thus lacks a justifiable ethical perspective. Furthermore, as we have seen both novels seek moral back support by drawing on post-religious forms of spiritual reassurance such as Wapole's little biblio-drama of the Transfiguration or Brontë's pseudo-consecration of her protagonists' *folie à deux*. Compared to *Otranto* and *Wuthering Heights*, the exceptional status of Jane Austen's *Northanger Abbey* becomes readily apparent.

But is *Northanger Abbey* in truth a Gothic novel? To begin with, it certainly fulfils the two main components of the genre with which I have started this essay. For one thing, there is a high degree of ontological uncertainty in terms of how the protagonist Catherine Morland perceives other characters, objects, and circumstances. For another, this confusion about reality goes along with sudden moments of shock and terror that prove profoundly disquieting for Austen's protagonist. As I will show, the world that *Northanger Abbey* establishes for her heroine is in its material existence as inconsistent as the world of *Otranto* and its fragmented objects of helmet, leg, hand, and sword. Equally, the fictional world of *Northanger Abbey* proves not less tormented than Brontë's, with dead Catherine haunting Heathcliff who after his own death, as "the country folks, if you asked them, would swear on their Bible", also "walks" (257). *Northanger Abbey*, however, remains a unique parody of the Gothic novel, and Austen's superior quality shows in the fact that she fully realizes and even outperforms its material principles of sublimation, while also striving to reveal and overcome the genre's foundation in patriarchal violence.

Austen's novel shows a heroine devouring Gothic fiction, Radcliffe's *Udolpho* in particular, and nearly two thirds of the book are over before she reaches the epony-

mous abbey. There, she thinks herself in a world identical with the one of Emily St Aubert, including mysterious chests (168) and cabinets (172) – and a ruthless villain.⁴⁷ It is the father of her beloved Henry, General Tilney, whom Catherine suspects to have either made away with his wife or to be keeping her a prisoner. What in *Udolpho* forms a genuine threat – Count Montoni is an actual danger to the health and life of Madame Cheron, his wife – becomes in Austen's novel the mere misunderstanding of a young girl. Notwithstanding that the General is objectively displayed as a rather heartless husband who “loved [his wife] [...] as well as it was possible for him” (202) and whose “temper injured her” “while she lived” (203), he is clearly not a murderous *bandito* like Montoni. Catherine, it seems, has simply been taken in by her own overwrought phantasy.

In this way, Austen's transformation of Radcliffe's novel thoroughly corresponds to the classic definition of parody in Scaliger's *Poetics* according to which in “parody [...] serious verse is so changed as to become ridiculous”.⁴⁸ Similar to, for instance, Charlotte Lennox's *Female Quijote* Arabella, the novel-induced hallucinations of Catherine finally amount to a series of comic failures that make the adventures reported in actual Gothic novels look rather laughable: “how frightful!—This is just like a book!” (162). As long as Catherine proves self-aware of her projections as being born from letters printed on a page, the effect remains as playful and enjoyable as in Scaliger's classic definition of parody. Eventually, however, Austen's protagonist loses herself in them to such a degree that she requires mental guidance; and loyal son Henry is only too ready to liberate Catherine from her macabre confusion about his father, General Tilney: serving up the entire gamut of corrective institutes from Fatherland to Faith, from Learning to Legality, Henry's chauvinistic lesson indeed proves successful in the end.

‘Dear Miss Morland, consider the dreadful nature of the suspicions you have entertained. What have you been judging from? Remember the country and the age in which we live. Remember that we are English, that we are Christians. Consult your own understanding, your own sense of the probable, your own observation of what is passing around you—Does our education prepare us

47 Jane Austen: *Northanger Abbey*. *The Cambridge Edition of the Works of Jane Austen*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge UP 2006. Subsequent citations are noted parenthetically within the text.

48 Frederick Morgan Padelford (ed.): *Select Translations from Scaliger's Poetics*. New York: Henry Holt and Company 1905, 67. Cp. Gérard Genette. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997, 10–30. On *Northanger Abbey* as a parody, cp. Harry Levin: *The Gates of Horn: a Study of Five French Realists*. No. 157. Oxford: Oxford University Press 1966. George Levine: *Translating the Monstrous: Northanger Abbey*. *Nineteenth-Century Fiction* 30.3 (1975): 335–350.

for such atrocities? Do our laws connive at them? [...] Dearest Miss Morland, what ideas have you been admitting?" (203)

After this, "[t]he visions of romance were over. Catherine was completely awakened" (204). — It is further evidence of Austen's superior parodistic skills that Catherine effectively experiences two awakenings in the course of the novel. As seen in the previous quote, the first awakening involves, in Lacan's terminology, a shift from the Imaginary world of Gothic mysteries and marvels to the Symbolic register, that is, the well-ordered, highly ritualized, and rather boring world of the landed gentry. Catherine's second awakening, on the other hand, is realized in the register of the Real, and this awakening naturally is of a much rougher kind. It occurs once the General thinks he has discovered that the potential future wife of his son effectively lacks any 'fortune' and 'consequence', that is, has no funds and no social influence worth mentioning.⁴⁹ After being told to leave the abbey and to go back to her parents on the following day, Catherine falls into a state of anxiety, and, mockingly, Austen insists that this anxiety "torments" Catherine in a categorically different way than the "agitated spirits and unquiet slumbers" which affected the heroine during her previous Gothic enactments: for, this time, Catherine's "anxiety had foundation in fact" (234).

The corpo-reality of anxiety thus exclusively claimed for Catherine's second awakening gives evidence of Austen's superior craft as a story-teller, and it is a prime example of the refined irony already in this early novel. For, during the phase when Catherine was still acting under the assumption of the General as a murderer or abductor of his wife, her moments of shock were of course not less a matter of "fact" than when her "mind [is] occupied in the contemplation of actual and natural evil" (234). This ironic gesture effectively marks the fact that Catherine's second awakening drastically changes the material reality, the fictional ontology, of Austen's entire novel.⁵⁰

Up until that point, *Northanger Abbey* succeeds in satirizing the imaginary constructs of Gothic fiction from a perspective grounded in a relatively stable frame of reality and seasoned with a good pinch of common sense. Subsequent to Catherine's second awakening, however, the novel sets out to fulfil all these fantasies on the level of the Real. As of then, normal patriarchal violence, which Austen minutely spells out according to the savagely materialistic logic of the British marriage market at the time, becomes suddenly indistinguishable from the truly exceptional vi-

49 On the motif of "awakening" in *Northanger Abbey*, cp. C. S. Lewis: A Note on Jane Austen. In: Ian Watt (ed.): *Jane Austen: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1963.

50 On metafictional devices in *Northanger Abbey*, cp. Jodi L. Wyatt: *Northanger Abbey and the Functions of Metafiction*. In: Cheryl A. Wilson/Maria H. Frawley: *The Routledge Companion to Jane Austen*. London: Routledge, 2021, 11–22.

olence of a Gothic villain like Manfred from *Otranto* or Heathcliff from *Wuthering Heights*. In retrospect, “suspecting General Tilney of either murdering or shutting up his wife, [Catherine] had scarcely sinned against his character, or magnified his cruelty” (256). Similarly, when the General’s daughter, Eleanor, conveys to a yet unsuspecting Catherine the notice of her immediate removal from the Tilney property, the scene hammers away at the entire repertoire of Gothic fiction. Crucially, this time, however, the frisson of traditional Gothic terror is accomplished in the register of corpo-real atrocity:

the noise of something moving close to her door made her start; it seemed as if some one was touching the very doorway—and in another moment a slight motion of the lock proved that some hand must be on it. She trembled a little at the idea of any one’s approaching so cautiously; [...] she stepped quietly forward, and opened the door. Eleanor, and only Eleanor, stood there. [...] Eleanor’s cheeks were pale, and her manner greatly agitated. [...] Catherine [...] could only express her concern by silent attention; obliged her to be seated, rubbed her temples with lavender-water, and hung over her with affectionate solicitude. ‘My dear Catherine, you must not—you must not indeed—’ were Eleanor’s first connected words. ‘I am quite well. This kindness distracts me—I cannot bear it—I come to you on such an errand!’ ‘Errand!—to me!’ ‘How shall I tell you!—Oh! how shall I tell you!’ (230)

As a result of her second awakening, the heroine of *Northanger Abbey* faces the position of male desire in its enigmatic relation to an excessive Other. Not unlike *Otranto*, the new reality to which Catherine has been awakened includes a material precariousness which shows in the psychological disposition, equally precarious, of a violent tyrant-patriarch. The General’s obsession with wealth, and with the increase of his estate does not only situate the desire of this Commander in close proximity to the materiality of the Thing, it also effectively perverts the symbolic institution of the law-giving and enjoyment-depriving Father: like Walpole’s Manfred, General Tilney incorporates a *père-version* in the “act of excessive, obscene enjoyment”, a super-daddy, in Žižek’s felicitous phrase “caught ‘with his pants down’”⁵¹— or, to draw on Austen’s own, much more sophisticated style: “The General [...] did look upon a tolerably large eating-room as one of the necessaries of life” (170).

Austen’s artistic investigation into the Gothic novel demonstrates a pervasive link between the genre’s general drive economy on the one hand and, on the other, a male subject position that is essentially constituted by a desire bent on violence and destruction. General Tilney’s excessive form of relentless enjoyment clearly places him in the Gothic tradition of male perversion and parallels him with characters

51 Slavoj Žižek (ed): *Cogito and the Unconscious. Sic 2*. Durham: Duke University Press, 1998, 98.

like Manfred and Heathcliff from *Otranto* and *Wuthering Heights*, or Montoni from *Udolpho* and Schedoni, for example, from Matthew Lewis's *The Monk*.

In this constellation, Lacan's own notion of sublimation becomes suddenly not less dubious: does the idea that sublime objects incorporate the subject's desire in fundamental alignment with the excessiveness of the Thing not exhibit a discernibly male imprint, too? One that links desire to an impossibility, a material negativity located within the subject, and which conceives the fulfilment of desire as something that is ultimately paid for with death and the annihilation of self and others. The male-centric nature of this way of thinking sublimation is not least evidenced by the philosophical precursor theory of the Sublime, which has equally been seen to exhibit a clear gender bias: Burke's *Enquiry*, for example, assigns the Sublime to "the passions which belong to self-preservation", that is, situations in which the subject is forced to endure the anticipation of his self-annihilation, whereas the "beautiful" counterpoint is reserved to "the society of sex" with "women" as "its object", and procreation as the ultimate purpose.⁵²

In the remainder of this article, I intend to show how Austen succeeds in creating a sublime character that is in the strict sense of the word: a heroine, without succumbing to this patriarchal foundation of desire.

5.

Austen refers to Catherine as a "heroine" right from the start of her novel: "No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy, would have supposed her born to be an heroine" (5). In contrast to this light-hearted beginning, the final state that Catherine has reached as a result of her second awakening lacks all such playfulness: "I bring back my heroine to her home in solitude and disgrace; and no sweet elation of spirits can lead me into minuteness" (240).

At first sight, it is tempting to associate Catherine's eventual degradation as a heroine with "a punitive/pedagogical" type of "reading" that according to Eve Kosofsky Sedgwick reiterates "the spectacle of the girl being taught a lesson".⁵³ Against this, Ashly Bennett has argued that in

52 Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford World's Classics, 1998, 47. Cp. Barbara Claire Freeman's groundbreaking 1995 *The Feminine Sublime. Gender and excess in women's fiction*. Berkeley: Univ. of California Press, 1995; and Kristina Fjelkestam's more recent: *En-Gendering the Sublime: Aesthetics and Politics in the Eighteenth Century*. *NORA-Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 22.1 (2014): 20–32.

53 Eve Kosofsky Sedgwick: *Jane Austen and the Masturbating Girl*. *Tendencies*. Durham: Duke University Press, 1993, 125.

the recurring humiliations of Catherine Morland, which culminate in her ‘awaken[ing]’ through ‘humb[ing],’ we can see how shame offers Austen a way to stage an eroticized revision—rather than mere repression—of past errors and indulgences within her heroine’s interiority as she undergoes an emotional education. And this internal drama of shame is also self-consciously staged as a way for novel writers and readers to reanimate their literary investments without requiring a complete affective break from the feminized literary tradition of the novel, steeped in seemingly overwhelming sensibility and intractable shame.⁵⁴

Bennett here refers to what I have called Catherine’s ‘first awakening’. However, Catherine’s second, much more violent awakening in the register of the Real, offers yet another and a quite different base for Austen to revise her heroine’s status and stand. For, in this second case, Catherine’s state of shame does not so much amount to an exercise in what Sedgwick calls a ‘lesson learned’, and what Bennett describes as an “emotional education”, but it amounts to Austen having Catherine redefine herself as a heroine in the face of her ‘betrayal with impunity’.

This notable phrase is borrowed from the seminar on *The Ethics of Psychoanalysis* in which Lacan defines the genuine hero as a character who “may be betrayed with impunity”.⁵⁵ For Lacan, unpunished betrayal constitutes a ‘hero’, because it allows this character to endure the radical impossibility of their desire which lies, yet again, in a quality of the object desired, that is, death, which materially exceeds the integrity of the subject so strongly desiring it.⁵⁶ For Lacan, a character suffering be-

54 Ashly Bennett: Shame and Sensibility: Jane Austen’s humiliated heroines. *Studies in Romanticism* 54.3 (2015): 377–400, 383.

55 Lacan: *Ethics*, 321. Lacan’s exemplary case is Philoctetes who in Sophocles’ eponymous play is meant to participate in the Trojan war. However, on his way to Troy a wound on his foot begins to suppurate and create a stench unbearable for his fellow travellers who then simply abandon their comrade on an island. In this way, Philoctetes is betrayed of his ardent desire to fight in Troy. Ten years later, still vegetating on the island of Lemnos, Philoctetes is betrayed a second time: after being marooned, he had solemnly declared to never fight for the Greeks again. Yet, for the sake of his bow and poisoned arrows originally conferred to him by no less a character than Heracles, Achilles and Neoptolemos pay him a visit in order to abduct him from the island so that he can eventually fight against the Trojans and secure the Greeks’ victory. The betrayal of Philoctetes remains unpunished—Sophocles’ play ends with Hercules as *deus ex machina* who supports the Greek mission and forces the castaway to fulfil his Trojan task.

56 When, in the *kommos*, or song of lamentation, the Chorus tries to persuade Philoctetes to “Come then ... with us embark” to Troy, Philoctetes clings to his desire to stay on the island, intentionally letting go of the chance to restore his honour, fame and health: “Never, no never, though the King of Heaven / Should threat to blast me with his fiery leven. / No, perish rather Ilium, perish all/The Achaean host that batter at its wall; / Hard hearts who cast me forth as halt and maim.” (Sophocles: Philoctetes. *Sophocles: In Two Volumes*. Transl. Francis Storr.

trayal with impunity equals the power to endure a material inconsistency within himself, and it is the power to endure this negativity which makes of a character a hero. Lacan's concept of heroism is obviously identical with his understanding of sublimation, which also marks a fundamental inconsistency in the desiring subject's relation to the object world: the "very excessiveness", and "intimate exteriority" of the "Thing". The genuine 'hero' can therefore without much ado be considered and named a 'sublime character'.

Sent back to her parents' house in Fullerton by the General, Catherine is betrayed in her desire for Henry and his for her. The interest served by this betrayal is 'money matters', and it remains unpunished, Catherine is betrayed "with impunity". What elevates her to a sublime character and makes her a true heroine is the fact that, from this particular vantage point, Austen ventures to disconnect Catherine's desire entirely from the deceptive notion of Imaginary or Symbolic goods, be they economic or moral, be they her future in-laws, the Tilneys', or her own. In this way, Catherine has to face the inherent impossibility of desire. Notwithstanding these similarities, there is one crucial difference between Catherine Morland and Lacan's version of the hero: the sublimation of Austen's heroine is not purchased through self-destruction. Instead, the heroism of her sublime character aims at a shared life based on norm-less creativity; it delineates, in other words, the possibility of transforming desire into love.⁵⁷

Two days after returning to her parent's home, Henry Tilney arrives and asks for Catherine Morland's hand in marriage:

They began their walk [...] . Some explanation on his father's account he had to give; but his first purpose was to explain himself, and before they reached Mr. Allen's grounds he had done it so well, that Catherine did not think it could ever be repeated too often. She was assured of his affection; and that heart

Heinemann, 1913, II 1196–1203.) For Lacan, it is this obstinacy, the fact that Philoctetes "remains fiercely committed to his hate right to the end", "what makes Philoctetes a hero" (Lacan: *Ethics*, 320). Philoctetes does not let go of his desire, that is, his desire to fight, and, then, his desire not to fight, for the Greeks, even at the price of total self-destruction: "one parting boon" he asks from the Chorus in his final lamentation which proves him to play in the same league as the Gothic desperados just mentioned: Ph. An axe, a spear, a brand, / No matter what – the weapon first to hand. // Ch. Wherefore! What deed of violence wouldst thou do? // Ph. Hack, mangle, limb by limb my body hew; / My thoughts are bloody. // Ch. Wherefore? // Ph. I would go / To seek my father. // Ch. In what land? // Ph. Below; / For I shall find him nowhere on this earth. (Sophocles: *Philoctetes*, II. 1204–1211).

57 For the concept of a norm-less creativity in response to the Thing, cp. Bosetti, *From the Criminal*, 374, and Jacques-Alain Miller: Milanese Intuitions 1. *Mental* 11 (2002): 9–16. https://static1.squarespace.com/static/5d52d51fco78720001362276/t/5e286d343aa56f615cb39b4c/1579707700527/20020512+%26+22+Miller_Milanese-Intuitions-1-2.pdf, 10 September 2008, 15.

in return was solicited, which, perhaps, they pretty equally knew was already entirely his own; for, though Henry was now sincerely attached to her, though he felt and delighted in all the excellencies of her character and truly loved her society, I must confess that his affection originated in nothing better than gratitude, or, in other words, that a persuasion of her partiality for him had been the only cause of giving her a serious thought. It is a new circumstance in romance, I acknowledge, and dreadfully derogatory of an heroine's dignity; but if it be as new in common life, the credit of a wild imagination will at least be all my own. (252f.)

In her “dreadfully derogatory” state, Catherine, the character who has been betrayed with impunity, is elevated above Henry's pitiable need of “her partiality for him”. Her sublimation is based on the next to impossible faith in that Henry's “gratitude” for her own love is sincere, that it is a truthful gift that comes without an interest rate. Inversely, Austen foregoes the narrative temptation to have her heroine bemoan the moral and economic profit of which she has been unjustly deprived by the General's patriarchal intervention. Austen raises Catherine's desire to the dignity of the Thing, without ceding to her heroine any degree of hatred, as righteous as it would without doubt be. At the same time, there is, in this crucial final passage, a sublime sense that one's real object of desire remains always replaceable with the other's anticipation of oneself, and with one's own anticipation of the other, as just the next best option.⁵⁸ Nevertheless, against this potential *Ver-Ding-lichung* – *Re-ification*, that is, or Thing-ification – of love there is also the possibility of Catherine's belief in the sincerity of the gratitude of her lover: her trust in a shared world based on the confidence that her heart, “in return [...] solicited”, is, as “they pretty equally knew [...] already entirely his own” (252). This could be too easily understood as an act of mutual misrecognition, or *méconnaissance* on behalf of the two lovers (which in spite of its imaginary quality may even prove fully successful and profitable in terms of the marriage-to-be). Nevertheless, it can also be viewed as two lovers' trustful acknowledgement of “reciprocal vulnerability and affectation” under the banner of their desire's alignment with the Thing.⁵⁹

At the end of the passage just quoted, the narrator's title to the “credit of a wild imagination [...] all my own” conspicuously contrasts with the heroine's attitude of absolute credibility, generosity, and self-denial. The narrator's selfish claim forms a special case of irony, *parabasis*: “the disruption of narrative illusion, the *aparte*, the

58 For the notion of ‘the next best thing’ in this context, cp. Danebrock: *On Making*, 269.

59 For the line of argument in this paragraph and this quote, cp. Danebrock: *On Making*, 270. For the notion of *méconnaissance* as an Imaginary constituent of the self, cp. Lacan: *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I. Écrits: The First Complete Edition in English*. Transl. Bruce Fink. New York: W.W. Norton and Company, 2006, 75–81.

aside to the audience, by means of which the illusion of the fiction is broken”.⁶⁰ What is truly “wild” about Austen’s narrative imagination is the inconsistency to which it exposes the material reality of her own fiction: on the one hand, it requires, from the reader, a leap of faith in Henry’s capability to overcome the petty calculus that made him beforehand bank on the “persuasion of [Catherine’s] partiality for him”. On the other hand, the novelty of this “romance” – which Austen insists is “a new circumstance in romance” and “as new in common life” – is marked as something that readers should not be over-confident to ever materialize in “common life”. Acting as the ironic doubter of her own piece of fiction, Austen thus performs a double gesture: one that marks calm despair at how things, and especially the Thing called love, ‘can just go’ in life, and one that unconditionally commits to the potential freedom and creativity of her heroine’s sublime character beyond the patriarchal norm.⁶¹

60 Paul De Man: The Concept of Irony. *Aesthetic Ideology*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, 163–184, 178.

61 Here, I obviously differ from De Man’s interpretation of *parabasis* as an author’s “radical distance [...] in relation to [their] own work” (ibid. 177).

Appendix

Autor:innen

Martin Bartelmus ist Postdoc am Institut für Germanistik der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf mit den Forschungsschwerpunkten French Theory, Object-Oriented Ontology, Animal und Plant Studies sowie Materialität, Medialität und Schriftlichkeit.

Hanjo Berressem (em) has taught American Literature at the University of Cologne, Germany. Apart from over 100 articles, he has published books on Thomas Pynchon, Witold Gombrowicz, Gilles Deleuze, Félix Guattari, the notion of Eigenvalue, and, most recently, on Ecologies of Reading.

Louis Breitsohl studierte Medien-, Kultur-, und Filmwissenschaften in Düsseldorf und Berlin und forscht zu agentuellen Bildern und Szenen, queer-feministischen und intersektionalen Fragestellungen, psychoanalytischer Theoriebildung sowie historiographischen, filmischen Ästhetiken.

Andreas Broeckmann is an art historian and curator. Interest in the history of modern and contemporary art, media theory, and digital culture. Research about the exhibition »Les Immatériaux« since 2014, based at Leuphana University Lüneburg. Teaching at the Academy of Fine Arts, Leipzig (HGB – Hochschule für Grafik und Buchkunst). Author of »Machine Art in the Twentieth Century« (MIT-Press, 2016), and »The Making of ›Les Immatériaux‹« (forthcoming, 2024).

Friederike Danebrock earned her doctorate in English Literature from Heinrich-Heine-University Düsseldorf. Besides psychoanalysis and/as materialist philosophy, her research focuses on narrative theory and theories of fiction.

Szilvia Gellai ist Postdoc am Institut für Germanistik an der Universität Wien, wo sie im Überschneidungsbereich von Literatur-, Medien- und Kulturwissenschaft forscht und lehrt.

Joachim Harst is Junior Professor of Comparative Literature at the University of Cologne. His areas of research include poetics and rhetoric of tragedy, obligation in law, religion and literature as well as the media history of psychoanalysis.

Insa Härtel, Prof. Dr. phil. habil., Permanent Senior Research Fellow, Kunstuniversität Linz, Abteilung Kulturwissenschaft sowie Kinder- und Jugendlichenpsychotherapeutin in Hamburg. Forschungsschwerpunkte: Sexualitäts- und Geschlechterforschung, Psychoanalytische Kunst- und Kulturtheorie. Aktuelles Buchprojekt: *Ästhetik des Sexuellen*, <https://insaHaertel.de/>.

Aglaia Kister arbeitet als Postdoc am Deutschen Seminar der Universität Bern. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Psychoanalyse, Affekttheorie und Intertextualität.

Roger Lüdeke is Chair of Modern English Literature at Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. His expertise lies in the fields of writing processes, genetic criticism, text-image relations, and genre theory. Currently, he is engaged in a project on Artistic Research in Literary Studies, exploring intersections between scholarly and aesthetic forms of knowledge. While psychoanalysis has been a constant companion throughout his academic journey, the article included in this collection marks his first contribution to the field.

Janneke Meissner ist Lehrbeauftragte für Literatur- und Kulturwissenschaften an den Universitäten Basel und Mannheim. In Mannheim promoviert sie mit einer Schrift zu der Prosa Paul Wührens. Ihre Forschungsinteressen umfassen Theorien der Philologie und der Prosa sowie Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts.

Ben Tyrer is Lecturer in Film Theory at Middlesex University. He is the author of *Out of the Past: Lacan and Film Noir* (Palgrave, 2016) and articles on film, philosophy and psychoanalysis for *Film-Philosophy*, *Studies in French Cinema*, and *Screen*.

Christoph Weismüller, Dr. phil., Professor im Fach Philosophie an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf; Leiter des Instituts für philosophische Beratung und Pathognostik in Düsseldorf; Vorsitzender von *Psychoanalyse und Philosophie e. V.*, Redaktionsmitglied und Herausgeber von *Psychoanalyse und Philosophie*; Leitung des Peras Verlags; ordentliches, ausgebildetes (GPP) und praktizierendes Mitglied der *Internationalen Gesellschaft für Philosophische Praxis* (IGPP). Ausgewählte Buchpublikationen: „*Siegfried lebt, lebt, lebt!*“ *Der „Siegfried“ bei Sabina Spielrein, Carl Gustav Jung und Richard Wagner*, Peras 2019; *Wirtschaftswachstum und philosophische Erkenntnis*, Peras 2017; *Philosophie der Medien*, Düsseldorf: Peras 2009; *Das Humane der Globalisierung*, Peras 2004.

[transcript]

WISSEN. GEMEINSAM. PUBLIZIEREN.

transcript pflegt ein mehrsprachiges transdisziplinäres Programm mit Schwerpunkt in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Aktuelle Beiträge zu Forschungsdebatten werden durch einen Fokus auf Gegenwartsdiagnosen und Zukunftsthemen sowie durch innovative Bildungsmedien ergänzt. Wir ermöglichen eine Veröffentlichung in diesem Programm in modernen digitalen und offenen Publikationsformaten, die passgenau auf die individuellen Bedürfnisse unserer Publikationspartner*innen zugeschnitten werden können.

UNSERE LEISTUNGEN IN KÜRZE

- partnerschaftliche Publikationsmodelle
- Open Access-Publishing
- innovative digitale Formate: HTML, Living Handbooks etc.
- nachhaltiges digitales Publizieren durch XML
- digitale Bildungsmedien
- vielfältige Verknüpfung von Publikationen mit Social Media

Besuchen Sie uns im Internet: www.transcript-verlag.de

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter: www.transcript-verlag.de/vorschau-download

