

4.4 Von halben Hühnchen: Komik und Mensch-Tier-Beziehung

sagen etwas über das Verhältnis des menschlichen Subjekts zu seinem (unbefriedigenden) Sprachsein, über ein unbekanntes Wissen sowie über die (begrenzte) Vorstellung eines wirklich erfüllenden Genießens aus, sei es nun z. B. über die Form eines naiv anmutenden Bildes zur sexuellen Aufklärung von Kindern (Bienen und Blumen) oder eines wissenschaftlichen Versuchsobjektes (Ratte, Hund). Die von Lacan in den Borromäischen Knoten eingetragenen Formen des Genießens können erklären, wie Menschen sich auf unterschiedliche Weise auf Tiere beziehen, um letztlich mit folgendem Umstand umzugehen: Sprache ist „blöd“ und „real“, weil sie keine vollkommen erfüllende Beziehung herstellt und mehrdeutig ist. Im folgenden Abschnitt wird es um die Frage gehen, inwiefern man diesem Sinn-außerhalb auch mit Humor begegnen kann und ob dies irgendeine Relevanz für eine tierethische Diskussion hat.

4.4 Von halben Hühnchen: Komik und Mensch-Tier-Beziehung

Tiere sind für das Subjekt Teil eines Sprachseins, das nicht erfüllend ist, dies aber über die Dimension des Imaginären immer wieder suggeriert: ein Genießen, das befriedigend wäre. Das Bild der Bienen und Blumen parodiert die Vorstellung dieses gelungenen Genießens und bewirkt vielleicht seinerseits ein Lachen (Jacques Lacan 21991b, 29; siehe Kap. 4.3). Das Unbewusste äußert sich im anscheinend Irrationalen: „Der Traum ist widersinnig, der Lapsus lächerlich und lachhaft der *Witz*“, der uns man weiß nicht warum lachen macht“ (Jacques Lacan 2008c, 116–117). Auch Tiere bieten ein Potential für Komik, merkt Sigmund Freud (2000j, 176) in „Der *Witz* und seine Beziehung zum Unbewussten“ an, doch um den Grund hierfür zu verstehen, müsse man zuallererst die Bedingungen kennen, unter denen Personen komisch wirken. Für den weiteren Verlauf dieser Arbeit ist dies deshalb relevant, weil sich in der Beziehung zu Tieren, z. B. in der Interaktion zwischen Menschen und ihren Heimtieren, auch komische Situationen ergeben können. Aus tierethischer Sicht stellt sich die Frage, ob das Lustigfinden eines Tieres moralisch problematisch sein kann, z. B. wenn man sich zugleich über das Tier lustig macht. Die Funktion des Komischen ist in dieser Hinsicht von Interesse für die Tierethik, doch die komischen Aspekte, die man vielleicht an Tieren findet, betreffen in all diesen Fällen ebenso das Subjekt selbst, nämlich dessen eigene Komik.

Lacan (2003) stützt sich in seiner Definition des Komischen und des Witzes auf Freud. Letzterer unterscheidet das Komische vom Witz und

vom Humor, schließt aber auf eine Gemeinsamkeit: Die Entwicklung der seelischen Tätigkeit im Menschen führt zu einem Verlust einer kindlichen Stimmung, doch im Witz, in der Komik und im Humor gewinnt dieselbe Tätigkeit die verlorene Lust in anderer Form zurück (Sigmund Freud 2000j, 219). Die Unbeschwertheit des Kindes, die mit einem vergleichsweise geringen psychischen Aufwand verbunden ist, äußert sich nunmehr im befreiten Lachen des Erwachsenen. Das Lachen resultiert aus der Abfuhr bzw. Ersparnis eines psychischen Aufwandes (ebd., 138–139).

Das Komische verdankt sich gemäß Freud einem Vergleich, d. h. der beobachteten Differenz z. B. in der Bewegung oder in der geistigen Leistung von Personen (oder Objekten; ebd.). Dieser Vergleich wird vom Vorbewussten getätigten und ist dem Bewusstsein daher potentiell zugänglich (im Unterschied zu den Mechanismen des Unbewussten). Die wahrgenommene Differenz, die das Lachen bedingt, kann zwischen mir und einer anderen Person liegen oder auch nur diese andere Person oder mich betreffen. Die komische Wirkung besteht bei der Situationskomik z. B. darin, dass eine respektable Person plötzlich ihre geistig anspruchsvolle Aktivität unterbrechen muss, weil ein „exkrementelles Bedürfnis“ (ebd., 183) auftritt. Der hohe geistige Aufwand wird von einem geistig wenig anspruchsvollen Darmproblem konterkariert. Komisch wirken etwa auch körperliche Bewegungen von Personen, die mit einem aus unserer Sicht unzweckmäßigen und überflüssigen Aufwand einhergehen, wie im Falle von Clowns oder beim Schneiden von Grimassen. Diesem Prinzip folge auch die komische Wirkung von Tieren, deren Bewegungen wir nicht nachvollziehen oder nachmachen können (ebd., 177). Das Komische liegt in der Differenz zwischen der wahrgenommenen und der erwarteten Bewegung. Freud bringt hier zwei Begriffe des Aufwands ein: erstens den wahrgenommenen Bewegungsaufwand (z. B. Grimasse schneiden) und zweitens den psychischen Aufwand des Beobachters, der erforderlich ist, um die Bewegung zu verstehen (ebd., 177–182). Bei einem komplizierten, „großen“ Bewegungsablauf (Grimasse) wäre der Vermutung nach eigentlich ein entsprechend großer psychischer Mehraufwand für das Verständnis der Bewegung erforderlich. Doch im Falle der Komik erspart sich die beobachtende Person den Mehraufwand, weil die Bewegungen (wie in der Grimasse) bereits als überflüssig erkannt wurden (ebd., 181). Diese Ersparnis erzeugt die komische Lust.

Auf ähnliche, allerdings zielgerichtete Weise funktioniert das Komische im Mittel der Parodie, denn diese zerstört z. B. die Einheitlichkeit zwischen dem Charakter uns bekannter Personen und dem, was sie sagen oder tun (ebd., 187). Ähnlich wie in der Situationskomik der ehrwürdige

Denker gleichzeitig zum einfachen „Klogeher“ wird, nimmt die Parodie der parodierten Sache die Einheitlichkeit. Weil die Parodie eine Methode ist, um erhabene, respektable Personen oder Objekte komisch zu machen und herabzusetzen (ebd., 186), befreit sie uns vom „Mehraufwand des feierlichen Zwanges“ (ebd., 187) gegenüber dem Erhabenen.

Im Unterschied zu der Lust am Komischen, die dem Vergleich mit dem beobachteten Aufwand durch das Vorbewusste entstammt, speist sich die Lust am Witz hingegen aus dem Unbewussten (ebd., 193). Die Witzbildung fügt der Komik ein unbewusstes Moment bei: „*Ein vorbewußter Gedanke wird für einen Moment der unbewußten Bearbeitung überlassen und deren Ergebnis alsbald von der bewußten Wahrnehmung erfaßt*“ (ebd., 155; Hervorhebung im Original). Der Witz erfordert zudem einen Erzähler, eine zweite Person, die z. B. Ziel des Witzes ist, sowie eine dritte Person als Zuhörer; im Komischen sind hingegen nur zwei Personen notwendig, nämlich der Beobachter und die Person, die eine komische Wirkung hat (wobei auch Objekte komisch sein können; ebd., 169; vgl. Jacques Lacan 2003, 350).

In seiner Schrift über den Humor, die mehr als zwanzig Jahre nach Erscheinen der Arbeit über den Witz verfasst wurde, sagt Sigmund Freud (2000k, 281) unter Berücksichtigung seines zweiten topischen Modells Folgendes: Während der Witz ein Beitrag des Unbewussten zur Komik ist, ist der Humor ein vom Über-Ich vermittelter Beitrag zur Komik. Die strenge Moralinstanz, das Über-Ich, fungiert hier als ein elterngleicher Tröster, der das von der Realität eingeschüchterte Ich vor Leiden bewahren will und dabei Lust erzeugt – wiewohl die humoristische Lust eine weniger intensive Lust als die Komik oder der Witz bereitet (ebd., 281–282). Im Humor nimmt eine Person eine bestimmte ausweglose oder mit Leiden verknüpfte Situation (betrifft die eigene oder eine andere Person) nicht einfach nur resignierend an, sondern sie erhebt sich auf trotzige Weise darüber und gewinnt darin sogar Lust (ebd., 278–279). Das Ich nimmt sich nicht zu ernst. Als größtes Beispiel für den Humor nennt Freud daher den Galgenhumor eines Straftäters, der auf dem Weg zu seiner Hinrichtung an einem Montagmorgen den Satz äußert, dass die Woche ja gut anfange (ebd., 277).

Lacan versteht Freuds Theorien als Hinweis auf die sprachliche Bedingtheit des Unbewussten. Offenbar führt besonders das Sprechen des Kindes, das sich manchmal im Grenzbereich zwischen dem Komischen und dem Witz befindet, auf spielerische Weise die Zweideutigkeit und den Widersinn vor Augen, zu welchen der Gebrauch der Signifikanten führen kann bzw. aus denen er hervortritt (Jacques Lacan 2003, 348–350). Das

Kind stellt in seinen zuweilen komischen Bemerkungen seine Welt in Frage, und zwar auf eine weniger naive Weise, als Erwachsene vielleicht annehmen. Der kindliche Witz bzw. dessen komische Leistung ist sogar zuweilen von einer tendenziösen, parodistischen Art, weil sich das Kind hier gegen den von ihm implizierten symbolischen Anderen oder seine Vertreter richtet.

Die Annahme eines kindlichen Spiels mit dem Unsinn beinhaltet bei Freud und Lacan immer wieder Verweise auf Tiere. Das Tier zeugt offenbar von der Möglichkeit, im mehrdeutigen oder unsinnigen Sprachsein selbst eine gewisse Lust zu finden. Lacan (2003) hebt in Anschluss an Freud das parodistische Element im Sprechen von Kindern hervor, die mit den Signifikanten der Eltern geradezu spielen. Lacan bezieht sich z. B. auf Sigmund Freuds (2000n) berühmtes Fallbeispiel des kleinen Hans, einer kindlichen Phobie, deren Objekt das u. a. für den Vater stehende Pferd ist. Freuds Analyse stützt sich auf die detaillierten Aufzeichnungen von Hans Vater, der auch die Dialoge mit seinem Sohn schriftlich festhält. Einige Episoden haben den Storch zum Thema – ein Mythos über das Kinderkriegen, den man Hans kurz vor der Geburt seiner Schwester erzählt. Während der Niederkunft seiner Mutter im Nebenraum schließt der dreieinhalbjährige Hans anhand bestimmter Indizien (Stöhnen der Mutter, die Tasche des Arztes im Vorraum, Gefäß voll blutigem Wasser) offenbar auf die Ankunft des Storches, der ihm seine unerwünschte Schwester Hanna bringt (ebd., 16–17). Auch knapp eineinhalb Jahre später ist Hannas Geburt noch ein wichtiges Thema. In Reaktion auf die ausgiebigen Fragen des Vaters fabuliert der knapp fünfjährige Hans über die Umstände ihrer Ankunft mit dem Storch, etwa um welche Uhrzeit der Storch angeklingelt habe, dass er seinen Schlüssel im Schnabel versteckt habe etc. (ebd., 62–71).

Wie sich dabei später zeigt, glaubt Hans gar nicht wirklich an den Storch oder manche andere Dinge, die er gegenüber dem Vater von sich gibt. Laut Freud parodiert Hans mit seinen unsinnigen Geschichten seinen Vater, dessen Märchen über den kinderbringenden Storch er auch nur zum Schein geglaubt hatte (ebd., 64). Dieser Punkt ist im Hinblick auf den „kleinen Spaßvogel“ (Jacques Lacan 2003, 351) wichtig: Hans parodiert in seinen reichhaltig ausgeschmückten, humoristischen Anspielungen auf den Storch den Versuch des Vaters (und Freuds), sein Verhalten zu deuten; der Junge macht sich anscheinend geradezu über die Erwachsenen lustig, während sie versuchen, ihm ihre Deutungen aufzuzwingen (ebd., 340, 354). Der Vater ist in seiner Funktion als Sinnstifter für Hans nicht glaubwürdig genug und ebenso wenig schafft er es, das Kind aus der engen

dualen Beziehung mit der Mutter zu befreien (siehe Kap. 3.2.5). Hans Phobie ist ein Ausdruck dieser mangelnden Fähigkeit des Vaters, „kastrierende“ Grenzen zu setzen („im Namen-des-Vaters“). Das phobische Objekt „Pferd“ symbolisiert daher nicht den Vater, sondern ist ein Signifikant, der als dessen Substitut fungiert (Celeste Pietrusza/Jess Dunn 2018, 47).

Dieses Beispiel gibt Lacan zufolge z. B. einen Hinweis über die Symptombildung innerhalb eines von Signifikanten strukturierten Unbewussten, nämlich dass es hier nicht um eine imaginäre Symbolik geht, in der ein Signifikant einen eindeutigen Sinn hätte oder das Pendant eines einzelnen Signifikats wäre (Jacques Lacan 2003, 338). In der Symptombildung (z. B. Pferdephobie) wie in der kindlichen Rede (z. B. vom Storch) zeigt sich stattdessen ein Spiel mit den Signifikanten, das jeweils mehrere Bedeutungen produzieren kann (ebd., 343). In der intersubjektiven Ordnung des Symbolischen, die auch der Schauplatz des Unbewussten – und somit der Wahrheit – ist, bleibt der eindeutige Sinn aufgeschoben. Die Wahrheit kann nur halb gesagt werden (z. B. Jacques Lacan 2007, 36; 2017, 23). Das scheint auch der kleine Hans zu wissen, denn seine Parodie ist nicht nur von naivem Unsinn geprägt, sondern er spielt vielmehr mit der Spannung von Sinn und Unsinn.

Lacan entwirft bei anderer Gelegenheit ein komisches Bild über das Verhältnis des Subjekts zu seiner Wahrheit, indem er eine Anekdote über ein halbes Hühnchen erzählt. In Seminar XVII erwähnt er einen Text, den er als Kind in einem Lesebuch vorfand und dessen Titel lautet: „Die Geschichte vom halben Hühnchen“ (franz. *Histoire d'une moitié de poulet*; Jacques Lacan 2007, 55–57). Lacan verbindet mit dieser Geschichte ein Sprichwort, das besagt, man fange Vögel, indem man ihnen Salz auf den Schwanz streut. Wie er augenzwinkernd hinzufügt, sind Vögel auf diese Weise nicht leicht zu fangen, und zwar auch dann nicht, wenn es sich nur um halbe Vögel handelt. Er will damit darauf hinaus, dass seine eigene psychoanalytische Lehre eigentlich den Titel tragen müsste: „Die Geschichte vom halben Subjekt“ (ebd., 55), denn die Wahrheit des geteilten Subjekts (§) wird von den Signifikanten getragen und ist nur „halb sagbar“.

In einfachen Worten: Die eigene Wahrheit kann z. B. deshalb nur halb gesagt werden, weil sie im Unbewussten liegt und dem Bewusstsein nicht in ihrer Gänze zur Verfügung steht. Etwas „arbeitet“ im Unbewussten in uns weiter, auch wenn wir uns nicht daran erinnern (Alenka Zupančič 2020, 172). Die Signifikanten, die unsere symbolische Wirklichkeit und unser soziales Leben charakterisieren, bilden auf unbewusster Ebene zugleich ein Netzwerk von Regeln und Bedeutungen (Slavoj Žižek 2008,

19). Manche dieser unbewussten Regeln und Bedeutungen können wir uns teilweise bewusst machen (z. B. Regeln der Grammatik, denen wir beim Reden normalerweise „blind“ folgen), andere bleiben aber gänzlich unbewusst und wieder andere sind so beschaffen, dass wir sie nicht öffentlich mitteilen wollen (ebd.). Denkt man mehr in Richtung eines nicht nach Regeln geordneten, realen Unbewussten, so lässt sich auch sagen: Die Wahrheit wird vom Realen (als Sinn-*außerhalb*) begrenzt, mit dem sie zusammenhängt: Über das Reale lässt sich kaum Wahres sagen, außer dass es keinen Sinn hat (Jacques Lacan 2017, 125–126).

Das Subjekt ist sozusagen aufgrund der Teilung durch die Signifikanten ein halbes Hühnchen. Doch dieser Vergleich kann auch in eine andere Richtung interpretiert werden, die nicht nur auf die Funktionsweise der differenziellen Struktur der Signifikanten bezogen ist, sondern auch auf die Frage der „Mensch-Tier-Differenz“. Lacans Rede von einem halben Hühnchen ist zugleich ein Hinweis auf die Annahme, dass Menschen Tiere sind, aber eben nur „halbe Tiere“. Die Sprache scheint dem Subjekt die Möglichkeit eines wirklich erfüllenden Genießens zu rauben und erzeugt zugleich die vage Phantasie einer Erfüllung *außerhalb* der Sprache. Ein Tier scheint nicht unter dem aufgezwungenen phallischen Genießen zu leiden, das die Kastration und den Mangel des menschlichen Subjekts bestätigt, es sei denn, man berücksichtigt dabei die Art und Weise, wie Menschen mit Tieren umgehen. Tiere werden durchaus den Zwängen dessen unterstellt, was für das menschliche Leben „signifikant“ ist, z. B. Erkenntnisse, die aus Tierversuchen gewonnen werden.

Die Rede vom menschlichen Subjekt als einem halben Hühnchen erschöpft sich allerdings nicht in der Vorstellung eines reinen Mangelwesens. Ein wichtiger Punkt, den Alenka Zupančič (2020, 82–86) in einem ähnlichen Kontext hervorhebt, bezieht sich darauf, dass Signifikanten nicht nur einen Mangel (oder den Verlust eines erfüllenden Genießens) erzeugen, sondern dass mit ihnen zugleich das Reale und das Mehr-Genießen auf den Plan treten. Das Reale steht ihr zufolge mit den Widersprüchen und Mehrdeutigkeiten innerhalb der durch die Signifikanten strukturierten symbolischen Ordnung und der Sprache in Zusammenhang. Das Genießen, das zum Realen gehört, hat dementsprechend Einfluss auf die überraschenden und nicht bewusst intendierten Bedeutungseffekte, die Signifikantenketten immer wieder produzieren, wie z. B. im Rahmen von Versprechern, Witzen und Träumen (ebd., 125). Zupančič legt zudem dar, dass sich das Genießen ausgehend von einer natürlichen Bedürfnisbefriedigung zu etwas Eigenständigem formt, das nicht dem vermeintlich Normalen und Natürlichen folgt (ebd., 178–181). Das Genießen muss

nicht zweckmäßig oder nützlich erscheinen, denn es überrascht uns und findet sich mitunter in (un-)lustvollen Spannungszuständen, die bis ins Schmerzhafe reichen.

Ein überschüssiges Moment zeigt sich ebenso beim Blick in den Spiegel, dem „Ort“, an dem sich das Subjekt als einheitliches Ich und Herr seiner selbst wahrnimmt oder wahrnehmen will (zum Spiegelstadium siehe Kap. 3.2.4). „Spiegeln“ kann sich das Subjekt auf diese Weise nicht nur im Wandspiegel oder anderen reflektierenden Oberflächen, sondern z. B. auch in Personen, die seine Identität durch ihren Zuspruch oder ihre Wertschätzung bestätigen. Der Überschuss (das Objekt *a* oder Mehr-Genießen) ist hier als etwas zu verstehen, das im Spiegelbild fehlt und wie „herausgeschnitten“ anmutet, also von der imaginären Kastration (-φ) angezeigt wird (Jacques Lacan 2010, 54–55). Angesichts der Kastration ist das Verhältnis zum Bildhaften von einem gewissen Druck bzw. einem Wunsch oder einer Erwartung gekennzeichnet, die eigene Teilung durch die Signifikanten zu überwinden oder zu verschleiern. Die vom Imaginären bestimmte Logik des Spiegels hat den Sinn, das Ich in diesem vermeintlich ganzheitlichen Bild nicht sehen zu lassen, was es in der signifikanten Teilung verliert (Jacques Lacan 2010, 315).

An dieser Stelle kommt die Komik ins Spiel, denn die komische Wirkung entsteht, wie man in Seminar V erfährt, wenn etwas „vom Zwang des Bildes befreit wird“ (Jacques Lacan 2006c, 153) oder wenn sich „das Bild ganz allein auf Wanderschaft“ (ebd.) begibt. Das „herausgeschnitten“ überschüssige Element fehlt im Bild oder findet darin keinen Platz und wirkt vom Subjekt losgelöst, wie ein Fremdkörper, der dennoch mit dem Subjekt verbunden ist und dieses affiziert (ebd., 10–13). Egal, was das Subjekt im Angesicht seines Ideals auf Vollständigkeit und Eins-Sein verliert, hier findet etwas dennoch seinen Weg, ist komisch und macht sogar ein klein wenig Lust. Man kann auch sagen: Das innere Objekt *a* existiert irgendwo im Außerhalb und treibt das Begehrten des Subjekts weiter an. Das Begehrten und der Trieb sind unaufhaltsam. Lacan nennt als Beispiel für das Komische eine Person mit affektiertem Gang, die etwas trägt, dabei aber stolpert und hinfällt, denn was hier zum Lachen führt, ist nicht nur das Hinfallen, sondern dass diese Person ihren affektierten Gang fortsetzt, obwohl sie z. B. etwas verschüttet hat (ebd., 153). Die Komik in der Beobachtung dieser Situation liegt darin, dass das affektierte Ego, anstatt seinem erwarteten Selbstbild zu entsprechen, nur ein lächerlicher Abklatsch dieses idealen Bildes ist. Der vermeintlich direkte und einfache Weg von Punkt A zu Punkt B nimmt eine unerwartete Wendung und wird zum Hindernisparcours. Den Reiz macht aber aus, dass die Person

in ihrem Scheitern einfach weitermacht und so ihr Ziel am Ende doch erreicht, wenn auch nicht auf die intendierte Weise. Würde die oder der Verunglückte nach dem Sturz regungslos liegen bleiben, verlöre das Bild seine Komik.

Eine enthauptete Ente dient Lacan als weiteres Beispiel für das Komische, wenngleich dieses Beispiel zugleich erschreckend ist: „So hat auch die Ente etwas Komisches, der Sie den Kopf abgeschnitten haben und die auf dem Hühnerhof noch einige Schritte macht“ (ebd., 153). Das Bild der Ente besagt: Trotz eines offensichtlichen Verlustes (der Einheit des Körpers) läuft hier etwas weiter; der Gang setzt sich unbeirrt fort. Auch die Komödie arbeitet mit dem Prinzip des Komischen, denn für das komische Subjekt gilt: „Alles, was während der Komödie passiert ist, ist auf es niedergegangen wie das Wasser auf die Federn einer Ente“ (ebd., 159). In der Komödie geht das Subjekt unbeschadet aus einer bestimmten Krise hervor, denn das Es (des Subjekts) glaubt weiterhin an sein Objekt (ebd.). Das Subjekt braucht nicht einmal seinen Kopf (das bewusste Ich), damit das Begehrn oder der Trieb ihren Weg fortsetzen bzw. dass sich hier etwas genießt. Das strauchelnde Männchen und die kopflose Ente geben aus Lacans Sicht offenbar ein komisches Bild dafür ab, dass das Subjekt in seinem Handeln seinem Begehrn nicht hinterherkommt, dass es stürzt und manchmal „seinen Kopf verliert“, aber trotzdem weitermacht, als sei nichts geschehen. Dies bringt in der Komik zugleich eine gewisse Befriedigung und erzeugt ein Lachen.

Einige Bemerkungen in Seminar VII weisen den Signifikanten Phallus, der das Begehrn des Subjekts trägt, als das zentrale Element der Komik aus (Jacques Lacan 1996b, 374). Alenka Zupančič (2014, 254) unterscheidet beim Phallus drei Formen: einen symbolischen Signifikanten des Mangels, ein Bild imaginärer Fülle und ein reales Partialobjekt. Der Phallus als Signifikant oder als Funktion im Unbewussten kann mit dem Faktum der Bedeutungsgenerierung – und damit mit Entzug – assoziiert werden. Der sprachliche Apparat und die Generierung von Bedeutung sind phallisch (vgl. Michael Turnheim 2009, 68). Auf imaginärer Ebene dient der Phallus einem „Ablenkungsmanöver“, um über den Umstand hinwegzutäuschen, dass es in der Sprache keine Erfüllung gibt. Das stolze Männchen und die aufgeplusterte Ente verhalten sich gewissermaßen so, als ob sie wirklich sind, was sie vorgeben zu sein, oder als ob sie genau wüssten, was sie tun. Komisch wird es da, wo der Bruch in diesem Schauspiel offensichtlich wird – wenn das affektierte Männchen stolpert –, aber das gescheiterte Subjekt dennoch munter mit dem Schauspiel weitermacht. Die nach ihrem Tod weiterlaufende Ente demonstriert etwas über das Subjekt selbst,

nämlich dass sich hier etwas nicht „in einem Stück“ oder als „Ganzes“ genießt, sondern dass sich das Genießen auf eine überschüssige Weise selbstständig macht. Der Phallus scheint dem Sprechwesen ein überschüssiges, parasitäres Genießen zu bescheren, das von ihm losgelöst ist, sich aber dennoch seiner bemächtigt. Etwas im Bild der Fülle geht auf Wanderschaft, wie Lacan ausführt, und taucht als reales phallisches Partialobjekt auf, das möglicherweise nicht als dem eigenen Ich zugehörig erlebt wird (vgl. Alenka Zupančič 2014). Das Ich weiß nicht, was es genießt oder warum es genießt, sogar nicht einmal, dass es genießt. Das eigene Genießen erscheint manchmal unlustvoll. Eine „Kopflosigkeit“, die erschreckend, aber auch komisch wirken kann. Auch die kopflose Ente auf ihrer Wanderschaft widerspricht jeder Erwartung, spottet anscheinend dem Kreislauf des Lebens, der normalerweise das unvermeidliche Ende jedes Individuums mit sich bringt.

Slavoj Žižek (1991, 72–79; 2014c, 334) vergleicht die komische Figur, vor allem im Comic (Cartoon), mit den gepeinigten Opfern, die der Marquis de Sade (1740–1814), der Namenspatron des Sadismus, in seinem obszönen literarischen Werk beschreibt. Tierische Zeichentrickfiguren wie Wile E. Coyote (bei dessen Jagd auf den Road Runner) oder Tom und Jerry überstehen jede tödliche Verletzung, weil die komischen Helden gelernt haben, mit dem Tod zu leben, wie Patricia Gherovici und Manya Steinkoler (2016, 8–9) meinen. Diese Figuren sterben und kehren zurück, um wieder zu sterben und wieder zu leben (Simon Critchley 2016, 240). Ähnliches gilt offenbar für die Sade'schen Opfer, die alle möglichen Grausamkeiten seitens der Henker über sich ergehen lassen müssen. Der Körper ist für Sade eine Ansammlung von Objekten, also etwas, das sich „zerstückeln“ lässt und dessen Teile man genießen kann (Jacques Lacan 1996b, 244–245). Doch das eigentliche Phantasma von Sade besteht dabei laut Lacan in einem ewigen Leiden der Opfer, die trotz aller Torturen ihre Anmut bewahren und letztlich unzerstörbar sind (ebd., 245, 313–314). Damit bringe Sade u. a. zum Ausdruck, dass der Tod nicht auf das Unbelebte abzielt (Jacques Lacan 2007, 66). Sade zieht sein Genießen nicht aus dem Tod der Opfer.

Dementsprechend sind auch Wile E. Coyote und der Kater Tom nur dann lustig (oder machen nur dann Lust aufs Zusehen), wenn die Verletzungen und Unglücke keine dauerhaften Spuren an ihnen hinterlassen. Das Scheitern der komischen Heldenfiguren vermittelt die Vergänglichkeit, doch es führt nicht in den endgültigen Tod, sondern bestätigt am Ende erfolgreich das Leben. Die Komödie erlaubt uns das Leben als gebunden an den Tod zu denken, aber gleichzeitig darüber zu lachen

(Patricia Gherovici/Manya Steinkoler 2016, 8). Die Komödie und der Comic sind dadurch zwar „unrealistisch“, erfassen aber zugleich etwas von der menschlichen Subjektivität, nämlich den „Vitalismus des Todestriebs“ (Alenka Zupančič 2009, 72). Der Todestrieb beschreibt etwas Selbstständiges, das in uns lebt bzw. „*von alleine lebt*“ (ebd., 73; Hervorhebung im Original). Zupančič hebt einen entscheidenden Punkt hervor: Das Subjekt strebt den Tod und die Zerstörung nicht direkt an, nimmt sie aber vielleicht in Kauf, um sein Ziel zu erreichen (wie Wile E. Coyote oder Tom, die alles daran setzen, um den Road Runner bzw. Jerry zu fangen). Im Unterschied zu Freud muss der Todestrieb also nicht so verstanden werden, dass er Menschen im Grunde in einen erregungslosen Zustand des Unbelebten führt (vgl. Jacques Lacan 1996b, 256–258). Der Todestrieb kann stattdessen mit dem Genießen in Verbindung gebracht werden, das sich in einer bestimmten Erregung bzw. Spannung produziert (Jacques Lacan 2013, 28). So gesehen verbindet der Todestrieb in diesem Spannungsbogen Leben und Tod sowie Lust und Unlust.

Die Schmerzen und die Verletzungen, die komische Figuren erleiden, ohne dabei zu sterben, zeigen aus psychoanalytischer Sicht auch eine Verbindung zum Masochismus. Inwiefern sind Bestrafungsszenarien oder das Bedürfnis nach Strafe mit dem Empfinden von Lust oder einer Form von Befriedigung verbunden? In Seminar XVII gibt es eine Bemerkung, die besagt, dass eine masochistische Person Humor beweist, weil sich diese über den Schmerz totlache (Jacques Lacan 2007, 66–67) – der Schmerz ist nämlich nicht das Wesentliche am Masochismus (Jacques Lacan 2010, 221). Dies erinnert an eine Arbeit von Gilles Deleuze (1997, 81–90), in der dieser den Humor als strukturelles Element des Masochismus beschreibt bzw. die Ähnlichkeit von Masochismus und Humor betont. Im Masochismus triumphiert das Ego über das Über-Ich, was auch bedeutet, dass Freuds Annahme über den Humor korrigiert bzw. ergänzt werden muss, weil der Humor vom Ego ausgeht und der Gewinn für das Ego primär ist (ebd., 125–126).

Der masochistische Humor liegt laut Deleuze in Folgendem: Ein Gesetz, das unter der Androhung einer Bestrafung eine bestimmte Befriedigung verbietet, wird in ein (masochistisches) Gesetz umgewandelt, das zuerst die Bestrafung bringt, um im Anschluss zur Befriedigung zu führen (ebd., 88–89). Da die Bestrafung bestätigt, dass es eine (verbotene) Lust geben muss, entscheidet sich das Subjekt gleich für die Strafe und den damit einhergehenden Schmerz. Der Schmerz ist die Bedingung für das Erreichen der Lust – nicht der Schmerz selbst ist lustvoll (ebd., 89). Slavoj Žižek (¹1999, 52–53) stimmt Deleuze zu und stellt fest, dass das masochistische

Subjekt dadurch Lust gewinnt, die Strafe des Über-Ichs bereits im Voraus zu akzeptieren, indem es eben ein Theater der Erniedrigung aufführt. Das Subjekt selbst versetzt sich in seiner Phantasie in die schmerzvolle Lage des passiven Opfers (ebd., 56–57), doch dadurch triumphiert es letztlich über das strenge Über-Ich bzw. das „Gesetz“ und kann sozusagen über den ihm zugefügten Schmerz lachen. Diese „Inszenierung“ ist nicht nur Teil eines klinischen Masochismus, sondern offenbar auch in dem von Sigmund Freud (2000i, 339–354) beschriebenen primären Masochismus inbegriffen, den er mit dem Todestrieb in Zusammenhang bringt. Ein beispielhafter Fall des primären Masochismus scheint das von Freud beschriebene kindliche Fort-da-Spiel zu sein, in dem ein Eineinhalbjähriger die schmerzliche Erfahrung der wiederholten Abwesenheit der Mutter verarbeitet: Der Junge wirft sein an einem langen Faden befestigtes Spielzeug immer wieder weg, um es dadurch zum Verschwinden zu bringen, aber gegebenenfalls wieder auftauchen zu lassen (Sigmund Freud 2000h, 224–226). Der Gewinn liegt darin, sich aktiv in die passive Rolle des verlassenen Kindes zu bringen, um so zu signalisieren, dass er seine Mutter mit eigenen Händen weggeschickt (ebd., 226; Jacques Lacan 1990a, 220–222; siehe Kap. 3.2.6).

Während der Masochismus eine Nähe zum Humor aufweist, ist ein Merkmal des Sadismus laut Gilles Deleuze (1997) die Ironie. Die Ironie zeigt sich im Hinblick auf die von Sade beschriebenen Abscheulichkeiten und die offenkundige Maßlosigkeit, die damit einhergeht (Jacques Lacan 1996b, 241), denn er malt sich ein Gesetz des Genießens als Grundlage eines neuen Gesellschaftssystems aus (ebd., 244), das doch dadurch gekennzeichnet wäre, jedes Gesetz zu überschreiten bzw. zu unterwandern. Der „Mensch der Lust“, wie Lacan sagt, bekennt sich öffentlich zu den Extremen, die seine Lust mit sich bringt (ebd., 241). Lacan versteht Sade als die Karikatur von Kants Moralphilosophie. Sade zeige die unfreiwillige Komik des kategorischen Imperativs auf (ebd., 99). Sade bringe zum Vorschein, wohin Kant führen kann, wenn die Maxime des Handelns das Genießen ist und allgemeines Gesetz sein soll: Die Maßgabe des reinen Willens besteht darin, den Körper des Anderen auf jede erdenkliche Weise zu genießen, also jedwede Grenze zu übertreten (Jacques Lacan 2015d, 293; 1996b, 98–99). Kant stimme mit Sade darin überein, dass das Gefühl des Schmerzes das Korrelativ zum Moralgesetz sei (Jacques Lacan 1996b, 100). Immanuel Kant (1974b, 192–193) spricht an einer Stelle in der *Kritik der praktischen Vernunft* tatsächlich vom Schmerz als dem einzigen Gefühl, das mit der Erkenntnis der reinen praktischen Vernunft im Verhältnis stehe. Die Bestimmung des sittlichen Gesetzes durch den Willen erfordere zwar einen Abbruch aller Neigungen und Gefühle, doch dieser Abbruch bewir-

ke seinerseits das Gefühl des Schmerzes. Gemäß Lacan ist anscheinend der durch diesen Verzicht bedingte Schmerz (beim Handeln aus Pflicht) das Pendant zum Schmerz des gequälten Opfers bei Sade, das niemandem das Recht darauf verwehren darf, ihren oder seinen Körper zu genießen.

Sades Phantasma (z. B. über die Leiden der letztlich unzerstörbaren Opfer, wie Lacan meint) verweist auf die Idee eines Verbrechens, das den natürlichen Lebenskreislauf durchbricht, doch diese Idee kann letztlich nur bei einer Person entstehen, die bereits vom Symbolischen gezeichnet ist bzw. die bereits durch ein Netz an Signifikanten strukturiert ist (Slavoj Žižek 1991, 75–76). Die Symbolisierung hinterlässt nämlich eine Lücke bzw. einen realen Rest, der sich nicht symbolisieren lässt – das Objekt α als überschüssige Verkörperung eines traumatischen Genießens (ebd., 76–77). Dieses Genießen bezeichnet mitunter ein Übel in uns selbst und in den uns umgebenden Menschen – „dem Nächsten“ als *Ding* –, vor dem wir zurückschrecken (Jacques Lacan 1996b, 223–226). Lacan bezieht sich in Seminar VII auf „Das Unbehagen in der Kultur“ von Sigmund Freud (2000q, 247–248): Darin führt Freud an, dass Menschen nicht gerne mit der Idee konfrontiert werden, dass es vielleicht eine angeborene Neigung zum Bösen, zur Grausamkeit, zur Destruktion und zur Aggression gibt. Ein unbehaglicher Gedanke scheint auch zu sein, dass uns dieses Böse ein Vergnügen bereitet, auf das wir nur verzichten, um bestimmte Konsequenzen (Liebesentzug, Bestrafung) zu vermeiden (ebd., 251). Das christliche Gebot der Nächstenliebe findet Freud daher wenig überzeugend, u. a. deshalb, weil fraglich ist, ob diese „Weltliebe“ alle Lebewesen betreffen kann (z. B. auch Insekten oder Regenwürmer), und weil Fremde häufig nicht liebenswert sind, sondern sogar eher unsere Feindseligkeit provozieren (ebd., 238–240). Kann ich meinen Nächsten wirklich lieben wie mich selbst, wenn dieser Nächste mich schädigt oder Lust daraus zieht, Macht über mich auszuüben? (ebd., 239). Laut Lacan klingt Freud an dieser Stelle wie Sade, denn Menschen sind nicht nur sanfte Wesen, sagt Freud, sondern sie unterliegen gleichzeitig der Versuchung, ihre Aggressionen an anderen Menschen zu befriedigen, sie auszunützen, sie zu demütigen, ihnen Schmerz zuzufügen, zu martern und „sexuell zu gebrauchen“ (ebd., 240).

Die Opfer Sades sind auf Basis dieses in Szene gesetzten Bösen auf reine Objekte des Genießens reduziert. Dass wir dies als anstößig ansehen, hat auch damit zu tun, dass alle Menschen etwas Ähnliches erfahren, wenn sie mit dem rätselhaften Begehrten und dem Genießen anderer Menschen konfrontiert sind. Es gibt einen realen Rest im Anderen (und im eigenen Sein), der nicht symbolisiert werden kann und der sich nicht in das eige-

ne Bedeutungsuniversum fügt. Selbst geliebte Menschen sind manchmal undurchschaubar bzw. tun Dinge, die wir zwar vielleicht akzeptieren können, die aber für uns selbst nicht nachvollziehbar sind. Im schlimmsten Fall lösen andere Menschen Angst aus, wenn wir nicht wissen, welches Objekt wir für ihr Begehr darstellen (Jacques Lacan 2010, 410). Das von Sade in seinem Werk inszenierte „Extrem der Lust“ (Jacques Lacan 1996b, 100), das sich im Schmerz der Opfer verwirklicht, ist daher nicht ertragbar, sofern es einen Zugang zu diesem Anderen als *Ding* erzwingt (ebd.).

Dies alles besagt, einfach formuliert, dass man den Körper des Anderen nur teilweise („in Teilen“) genießen und nicht eins mit ihm werden kann, was eigentlich damit zusammenhängt, dass es kein Genießen des Anderen (GÄ) gibt. Das ganzheitliche Genießen des (Körpers des) Anderen ist dem Subjekt nicht möglich – etwas, das auch Sade auf lächerliche und abstoßende Weise veranschaulicht (Jacques Lacan 1991b, 27; 1996b, 244–245). Der Versuch, das Genießen gänzlich unter Kontrolle zu bringen (es als „Gesetz“ zu formulieren), scheitert. Alles was man hat, ist ein der symbolischen Bedeutungsgenerierung folgendes phallisches Genießen, das „idiotisch“ ist (Jacques Lacan 1991b, 88). Es bleibt letztlich – wie die Sprache – fremd oder wirkt künstlich und aufgezwungen. Der Signifikant bzw. die Sprache wird im phallischen Genießen zuweilen real und steht dafür, dass das Reale keine Lust bereitet (Jacques Lacan 2017, 82). Sprache (*lalangue*) ist eine tote Sprache (Rolf Nemitz 2020, 106; vgl. Colette Soler 2018, 27–28). Daher wird das Sprachsein auch als parasitär empfunden (vgl. Jacques Lacan 2017, 60).

Diesem Gedanken folgend bietet sich eine Interpretation zur Ente: Die kopflose Ente veranschaulicht die Wirkung einer „toten Sprache“ im Unbewussten, die keine imaginäre Einheit herstellt und dadurch die Lust oder ein volles Genießen verunmöglicht. Sprache wird erst lebendig, indem man spricht oder indem man ihr einen Sinn verleiht (Jacques Lacan 2017, 148). Einen Weg im Umgang mit dem „unmöglichen“ Genießen bietet auch der Humor, in dem man dies alles offenbar mit weniger Ernst betrachtet. Vielleicht ist der Humor sogar eine lustvolle Abwehr gegen das Genießen (Carol Owens 2016, 114–115). Der von Deleuze beschriebene Triumph des humorvollen Egos über das befehlende Über-Ich lässt sich daher so deuten, dass man hier nur insofern auf die „vorgeschriebene“ Weise genießt, als man den Sinn des Genießens lustvoll auf seinen Unsinn zurückführt. Gerade indem man nicht „als (etwas) Ganzes“ genießen will, gelangt man zu einem kleinen Maß an Befriedigung und Lust. Dies bedeutet: Dass man „kopflos“ umherirrt und nicht zu sich selbst findet, also eins mit sich selbst oder dem Anderen wird, kann man auch von der

komischen Seite sehen. Indem man sich lächerlich findet, betrachtet man sich nicht als ein tiefgründiges Selbst (Simon Critchley 2016, 240). Es geht nicht um die vermeintliche Authentizität des eigenen unvergleichlichen und grandiosen Selbst, sondern darum, sich ins Verhältnis zum Fremden zu setzen und die Signifikanten, die man „trägt“, nicht allzu ernst zu nehmen. Das Vergnügen am Verkleiden als einem karnevalesken Spiel weist z. B. ein Element der Blödheit auf, dem man mit Humor begegnet, weil es hier nicht darum geht, ganz selbst zu sein (Robert Pfaller 2012, 39–41). Wie es daher in Seminar XI heißt, ist der Humor „eine Anerkennung des Komischen“ (Jacques Lacan ⁴1996c, 12).

Diese Überlegungen geben bereits eine Vorschau auf das folgende Kapitel, auch im Hinblick auf ihre tierethische Relevanz, da das phallische Genießen im Unterschied zum Genießen des Sinns potentiell als unlustvoll erlebt wird (wiewohl beide Formen im Borromäischen Knoten zusammenhängen). Das Subjekt muss ein Genießen finden, das auf die Beschränkungen des aufgezwungenen phallischen Genießens antwortet. Es geht darum, dem eigenen Sprachsein auch eine gewisse Lust abzugewinnen. Was wäre nun ein Beispiel für solch ein aufgezwungenes Genießen? Das phallische Genießen kann etwa mit der Tatsache assoziiert werden, dass Menschen gutes Essen – z. B. ein „gutes Stück Fleisch“ – genießen. Allerdings handelt es sich nicht um die herkömmliche Bedeutung des Wortes „genießen“ im Sinne eines guten Geschmacks. Das Fleisch von Nutztieren ist nicht nur ein Genussmittel oder ein biologischer Nährstoff, sondern wird von manchen Menschen als Objekt der Fülle gesehen, das ihrem narzisstischen Ego „Nahrung“ gibt (Stärke, Vitalität, Potenz etc.), um die eigene Identität zu bestätigen und dabei zugleich einen grundlegenden Mangel zu verschleiern. Dies trifft etwa im Falle stark betonter männlicher Identität zu, die aber nicht nur das einzelne Individuum betrifft, sondern zeigt, dass das Individuum Teil einer definierten Gemeinschaft bzw. Gruppe ist. In bestimmten gesellschaftlichen Kontexten wird Männlichkeit (ein „richtiger Mann“ zu sein) nämlich mit dem Konsum von Fleisch assoziiert (vgl. Hank Rothgerber 2013; Carol J. Adams 2010). Doch diese Label können auch als künstlich aufgesetzt erscheinen und werden vielleicht „unverdaulich“, weil sie den phallischen Charakter jedweder Bedeutungsgenerierung auf besonders deutliche Weise akzentuieren. Dahinter liegt ein Genießen, das „idiotisch“ ist, weil es an kein Begehrten, kein Sehnen geknüpft ist (Nina Ort 2014, 120). Das Fleisch oder der tote Körper des Tieres ist daher manchmal ein Störelement (ein überschüssiges Partialobjekt oder ein real gewordener Signifikant), das die eigene imaginäre Einheit sabotiert bzw. die Kontingenz und den Mangel spürbar macht, die hinter der Festlegung

der Bedeutung des eigenen Selbst stehen. Das geschlachtete Tier oder seine körperlichen Einzelteile versagen als Sinnbild für die Selbstwahrnehmung als ein konsistentes Ich (siehe Kap. 4.5.3). Die Sprache der Fleischindustrie ist im wahrsten Sinne des Wortes eine „tote Sprache“, aber nicht nur deshalb, weil z. B. die Bilder von Massenschlachtungen nicht zum Lachen sind.

Eine komische oder witzige Wirkung erzielen Tiere demgegenüber nur dann, wenn es das Subjekt schafft, seinem Genießen vor dem Hintergrund des Nicht-Sinns oder Unsinn einen Sinn zu geben oder, umgekehrt, wenn die eigene Erwartung an das Sinnvolle von einem befregenden Moment des Unsinn durchbrochen wird. Wiewohl prinzipiell jedes Tier die Komik der Subjektivität zum Vorschein bringen kann, lässt sich das Genießen des Sinns besonders gut in der Beziehung zu Heimtieren beobachten (siehe Kap. 4.5.2). Die Einheit von Mensch und Heimtier als Familie wird durch das Moment des tierlichen Andersseins manchmal auf mehr oder weniger lustige Weise aufgebrochen – und zwar ohne dass sich diese familiären Bande dadurch zwangsläufig auflösen. Lustig erscheint ein Tier z. B., wenn man es auf ein Merkmal reduziert, das zu sagen scheint: „Ich gehöre zur Familie“ oder „Ich bin ein Mensch“ – wiewohl man dem Tier dieses Merkmal eher mit einem zugeschrückten Auge aufsetzt. Abgesehen davon, dass dies vielleicht tierethische Fragen über den respektvollen Umgang mit Tieren aufwirft, mag ein verkleideter Hund im Clownkostüm komisch wirken, gerade weil hier ein albernes Schauspiel offenbar wird (siehe Kap. 4.5.2.5). Das Merkmal (Kostüm), das den Hund zum menschlichen Clown macht und dabei seine tiefgründige tierliche Natur zu verleugnen scheint, wirkt auf lächerliche Weise deplatziert und reduktionistisch – macht aber vielleicht genau deshalb Spaß. Es handelt sich um eine humorvolle Reminiszenz an den aufgesetzten Charakter der eigenen symbolischen Identität oder drückt eine gewisse Ironie im Verhältnis zur Sprache und zum Symbolischen aus. Unsere Identität ist ja schon eine Maskerade – auch wenn das nicht bedeutet, dass man jede Benennung, jede Rollenzuschreibung und jede gesellschaftliche „Verkleidung“ aufgeben sollte.

Dieses Genießen des Sinns im Unsinn parodiert einerseits die vermeintliche Einheitlichkeit des symbolischen Bedeutungsuniversums (in dem Fall verstanden als imaginäres Eins-Sein). Nahezu jeder Unsinn kann Sinn ergeben oder Bedeutung haben. Der kleine Spaßvogel Hans, der seinem Vater einen Bären über seinen Glauben an den Storch aufbindet, ist ein Beispiel für diese Parodie. Andererseits gibt die (erschreckend) komische Wirkung, die Tiere auf ein Subjekt haben können – wie die Ente, die auch ohne Kopf läuft –, einen zusätzlichen Hinweis auf die mitunter lächerlich

wirkende Uneinheitlichkeit in der ambivalenten imaginären Beziehung zum (losgelösten) spiegelbildlichen Objekt. Hinter dem Komischen und Witzigen steht das Spiel mit den Signifikanten in der Spannung zwischen Sinn und Unsinn, zwischen Lust und Unlust (bzw. Schmerz).

Die komische Spannung zwischen Sinn und Unsinn betrifft Lacans Person bzw. die Praxis der Psychoanalyse selbst. Er spricht von der Wirkung des Wortes auf andere Menschen: Gäbe es nicht das Wort, das Genießen erzeugt, so sagt er, würden z. B. seine Klientinnen und Klienten nicht immer wieder zu ihm kommen, um sich auf geradezu jubilierende Weise darüber zu amüsieren (Jacques Lacan 2006b, 80–81). Dies trifft wohl auch auf Lacans Wirkung auf sein Publikum zu. Seine schwierige Sprache, die dennoch unzählige Hörerinnen und Hörer bzw. Leserinnen und Leser fasziniert, ist die Demonstration folgenden Umstandes: Das Wort erzeugt das Genießen, und zwar auch oder gerade, wenn es für das Subjekt nur ein Minimum an Sinn enthält. Lacans auf den ersten Blick „blöde“ Anekdoten über Tiere in seinen späteren Seminaren – z. B. über den Hund, der Aas anbetet, den in Picassos Kleidung verliebten Vogel oder den Hummer, der nichtmasturbiert – machen aus den Tieren Signifikanten, die den Prozess des Verstehens und Nachvollziehens unterbrechen (vgl. Peter Buse 2017). Aus diesem Blabla heraus bietet sich aber eine andere Befriedigung und die Möglichkeit auf einen neuen Sinn, der zugleich an den Blödsinn der Sprache sowie an die Mehrdeutigkeit der *lalangue* erinnert (siehe Kap. 4.3).

Der sprichwörtliche Vogel, dem man Salz auf den Schwanz zu streuen versucht, um ihn zu fangen, ist von daher betrachtet nichts anderes als das Wort. Das Wort hat gewissermaßen keinen Schwanz, auf den man Salz streuen könnte, um seinen vollen Sinn jemals einzufangen (Jacques Lacan 2007, 57). Bildlich gesprochen: Das sinnvolle Wort (die ganze Wahrheit) flieht vor dem Subjekt wie die geköpfte Ente vor ihrem Henker. Wenn man den Vogel tatsächlich fängt – also Sinn im Sprechen generiert –, erweist er sich bestenfalls als halbes Hühnchen. Der Sinn ist kein eindeutiger und er macht keine Einheit bzw. kein Ganzes aus dem Subjekt, aber das Spiel mit dem Wort in all seiner Mehrdeutigkeit und Rätselhaftigkeit bedingt ein Genießen, das besagt: Jeder Unsinn kann irgendwie Sinn ergeben. Die naive Geschichte der Bienen und Blumen produziert auf ihre Weise ebenso Sinn wie das Märchen vom Storch, der die Kinder bringt. Die Freude am Erzählen oder Hören einer solchen Geschichte impliziert nicht, dass man wirklich im vollen Sinne daran glaubt. Auch der kleine Hans genießt den Sinn vielleicht vielmehr darin, die Ernsthaftigkeit zu parodieren, die der Deutung seines Sprechens durch seinen Vater und Freud zugrunde liegt. Das Subjekt parodiert über die Beziehung zum Tier

möglicherweise seine eigene unbewusste Vorstellung der Erfüllung im Genießen des (Körpers des) Anderen. Das Genießen (des Sinns) ist die Parodie der imaginären Einheit, die es sich vor dem Hintergrund seiner signifikanten Teilung, dem Realen der *lalangue* oder dem sprachlichen Blabla vorstellt.

Auch ein auffalliges Merkmal an einem Tier oder die Reduktion eines Tieres auf ein solches Merkmal kann komisch auf Menschen wirken, weil es den Anspruch auf Authentizität, Tiefe und Identität parodiert und stattdessen überflüssig und aufgesetzt ist. Dass die Sache der Tiere hingegen sehr ernst ist, beweisen u. a. die Bestrebungen der Tierschutzethik und des Tierrechts, die auf die grausamen Praktiken im Umgang mit Tieren aufmerksam machen. Dennoch scheint das „komische Tier“ oder das komisch gemachte Tier mit dem wertvollen tierlichen Individuum des moralischen Individualismus in der Tierethik eine Sache gemeinsam zu haben: Beide Bezugnahmen sind Teil einer Reduktion, wenn auch mit jeweils anderen Ansprüchen. Zudem betrifft die Reduktion im moralischen Individualismus mehr die Begründungsebene des Arguments, weniger die angenommene Vielschichtigkeit des tierlichen Denkens und Empfindens. Das ethische Argument für die moralische Berücksichtigung eines Tieres basiert hier – in seiner grundlegenden Form – auf der angenommenen Relevanz nur einzelner Merkmale (z. B. Empfindungsfähigkeit), die zu sinnstiftenden Signifikanten werden. Der Wert oder die Würde des Tieres an sich gelten zuweilen als unantastbar bzw. nicht verhandelbar (so im Tierrecht). Das Argument zugunsten der Tiere versteht sich als das Resultat einer rationalen Reflexion oder einer wahren gerechtfertigten Überzeugung. Die Frage, was an Tieren komisch ist oder was im Umgang mit diesen ganz und gar nicht zum Lachen ist, hat aber in ihrer Wirkung genau so viel mit dem menschlichen Subjekt zu tun wie mit dem vermeintlichen Tier „an sich“.

Auch aus Lacan'scher Perspektive sind der Schmerz, das Leid und der Tod der Tiere nicht komisch (z. B. in der industrialisierten Tierzucht oder in Tierversuchen). Erschreckend ist aber ebenso der Anspruch des Subjekts (Ichs) auf eine imaginäre Vervollkommenung, der anscheinend eine gewisse Humorlosigkeit oder einen mangelnden Sinn für Ironie zum Ausdruck bringt. Das Subjekt meint es ernst, weil das eigene (Sprach-)Sein und das eigene Genießen davon abhängen. Beispiel hierfür ist der Fleischkonsum, wenn er nur dazu dient, das vermeintlich grandiose Ego zu stärken und so die eigene Kastration zu verschleieren. Das Essen von Fleisch soll z. B. als Statussymbol bzw. Symbol der Männlichkeit einen Mangel füllen (siehe Kap. 4.5.3.6). Ähnliches trifft umgekehrt auch auf die Sorge um das Wohl