

Karin Dahlke

Über Sublimierung.

Eine Phantasie Leonardo da Vincis – eine Konstruktion Sigmund Freuds

Über Sublimierung, über diesen Begriff, über dieses Wort, möchte ich heute im Folgenden ein wenig nachdenken.¹ Sublimierung ist ein Wort, das vermutlich jede/r selbst schon einmal in den Mund genommen haben wird – aber, um was zu bezeichnen? Dieser Begriff ist nämlich auch Schauplatz für einen bemerkenswerten Widerstreit der Bedeutungen. Einerseits scheint es eindeutig, daß das Adjektiv *sublim* Eigenschaften wie fein, erhaben und vergeistigt bezeichnet. Von *Sublimierung* spricht man, um etwas zu bezeichnen, das in die Höhe gehoben wurde, oder von dem man auch sagen könnte, es stehe erhaben über den anderen Dingen. Sicher spielt auch die Assoziation an Platons Philosophie mit, in der Sublimierung den Aufstieg der niederen sinnlichen Dinge des Körpers in die erhabenen Regionen des Geistes zu erkennen. Ganz in diesem Sinne übersetzt der Duden *sublimieren* mit: »den unbefriedigten Geschlechtstrieb in kulturelle Leistungen umsetzen«.² Das zweite große Bedeutungsfeld führt hinüber zur Chemie, hier bezeichnet Sublimation den unmittelbaren »Übergang eines festen Stoffes in den Gaszustand«.³ Es scheint also, als ob es sich bei dem allgemeinen Sprachgebrauch der Sublimierung um die Metaphorisierung eines chemischen Prozesses, und zwar des Übergangs von einer festen Stofflichkeit in eine gasförmige, handele, als ob dieser Prozeß auf den geistigen Vorgang der Vergeistigung körperlicher Dinge übertragen würde. Soweit die eine Sinnrichtung. Zerlegen wir aber das Wort in seine Vor- und Hauptsilbe, dann kehrt sich die Richtung des Sinns fast um. Die Vorsilbe *sub* bezeichnet im La-

teinischen *unter*, sie führt also keineswegs hinauf, sondern hinab, führt nicht auf den Gipfel, sondern hinunter, vielleicht nicht nur ins Tal, sondern mehr noch in eine Unterwelt. *Limen* bezeichnet im Lateinischen die Schwelle, *limen* ist verwandt mit *limes*, dem Querweg, dem Rain, der Grenze.⁴ *Limes* bezeichnet in der Mathematik den Grenzwert, auf den eine Zahlenreihe zustrebt. Von *subliminal* spricht man, wenn man etwas bezeichnen will, was unterschwellig vorhanden ist. Statt ins Erhabene führt die Sublimierung, so gelesen, hinab in eine Unterwelt, strebt hier unten auf eine Grenze zu, bezeichnet eine Schwelle, die gerade nicht in der höchsten Höhe, sondern vielleicht eher in der tiefsten Tiefe zu suchen wäre. Will man nun diese höchst gegenläufigen Sinnrichtungen zusammenfügen, dann wird man die Sublimierung an zwei Orten zugleich, nämlich dem Erhabenen der höchsten Gipfel wie der Unterwelt suchen müssen. Querwege und Raine, also jene Wege, die fruchtbare Acker teilen, sind dabei zu überqueren, um sich diesem eigenartigen Zustand eines Übergangs eines festen körperlichen Stoffs in ein luftiges körperloses Gas zu nähern. Sublimierung bezeichnet somit auch eine Schwelle, einen Moment des Übergangs, ein Streben auf eine Grenze zu, aber zugleich auch einen Schauplatz, auf dem zwei höchste Gegensätze in ein Verhältnis miteinander treten, sei es der Gegensatz zwischen Körper und Geist, Stoff und Gas, oder auch jener zwischen der Höhe und dem, was unten vermutet wird.

Nähern wir uns diesem schillernden Begriff noch einmal anders, indem wir einen Bezug herstellen zum Reich der Wünsche, zum Feld des Unbewußten, wie Freud es definiert. Nun reicht es nicht mehr aus, nur zu sagen, Sublimierung bezeichne das Interesse eines Menschen für die so genannten höheren kulturellen Werte wie Musik, Kunst, Literatur, Wissenschaft oder überhaupt eine intellektuelle Tätigkeit. Es geht offenbar um mehr, es geht immer auch um eine besondere Befriedigung, welche die Sublimierung gewährt. Nicht umsonst spricht man von der/dem Kunstliebhaber/in wie auch vom Kunstgenuss. Es geht im Fall einer Sublimierung auch um eine besondere Befriedigung, um eine Form der Liebe und um eine besondere Art der Lust, um ein Genießen. Darüber hinaus scheint die Sublimierung unmittelbar mit dem Schönen zusammenzugehören. Wie aber? Die Neigung, die Bezeichnung Sublimierung nur jenen Werken vorzubehalten, die man zugleich als erhaben und schön bewertet, scheint sehr mächtig zu sein. Wenn man sich beispielsweise der Reaktionen auf den Literaturnobelpreis für Elfriede Jelinek in diesem Jahr erinnert, dann kann man in den wütenden Protesten ebenso et-

was über die Macht des Willens zur Idealisierung der Kunst, ja aller kreativen Produktionen erkennen, aber auch etwas über die Abscheu und auch den Haß erfahren, welche eine Literatur hervorruft, die sich dem Ideal nicht fügt, sondern die Kehrseite, den Abgrund des Leidens und der Gewalt zur Sprache und auch in die Sprache bringt. Diese Abscheu trifft ebenso ein Wissen, das sich dem Unglück und Gewalt, das sich den zerstörerischen Trieben im Menschen zuwendet, eine Abscheu, der sich die Psychoanalyse auf dem Feld der Wissenschaft immer wieder aufs Neue ausgesetzt weiß. Die Psychoanalyse, Freuds Erfindung, produziert weder ein schönes noch ein erhabenes Wissens, sondern eher ein abgründiges. Diesem anderen Wissen entgegen stemmt sich der Wille zum Ideal. Allzu leicht wird Sublimierung mit einer Idealisierung verwechselt, ganz so, als ob man mehr oder minder verzweifelt versucht, nur die schöne Kunst, nur die schöne Musik, nur die schöne Literatur zu lieben, ganz so, als ob man mit diesem Verfahren über die Schatten und Abgründe im Leben hinweg sehen könne. Der Wille zur Idealisierung verleugnet zugleich mit aller Gewalt die Gewalt des Glanzes des Schönen, denn das Schöne erstrahlt um so gewaltiger, ja blendet uns um so stärker, je näher es vom Abgrund her zu uns herüber strahlt. Oder um es noch einmal mit dem so berühmten Rilke-Vers zu sagen:

»Wer, wenn ich schree, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir gerade noch ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
uns zu zerstören.«⁵

Dort an dieser Grenze zur Unterwelt, an der das Schöne aufscheint, dort, an dieser Grenze, wo die Zerstörung beginnt, wo die destruktiven Kräfte hausen, dort, an dieser Grenze, wo jenseitige Wesen wie Engel allein noch sein können, dort, an dieser Grenze, auf welche die Sublimierung womöglich zustrebt, ist man als Lebende/r allein. Niemand hört. Kein Anderer mehr, reine Abwesenheit, nichts als Leere. Nur die reine Schönheit eines unsterblichen Wesens wie man sie Engeln nachsagt, könnte den Schrei des Subjekts noch hören. Rilke spricht hier von einer Erfahrung im Dichten, von einer Begegnung mit dem Andern, von einer Begegnung, in der das Fehlen eines Andern, der hören kann, unvermittelt umschlägt in die Gegenwart eines schrecklichen allgewaltigen An-

dern als Boten und Wächter an der Schwelle der Unterwelt. Auch diese Doppelgesichtigkeit des Anderen, seine Abwesenheit wie schreckliche Unmittelbarkeit gehört vermutlich, sofern man Rilke hier folgen will, zu den Bedingungen, unter denen Sublimierung stattfindet. Wenn es sich so verhält, wie Rilke hier in der *Ersten Duineser Elegie* sagt, was liebt dann also die/der Kunstliebhaber/in in der Sublimierung? Mit Rilke müßte man antworten: nicht nur das Schöne, sondern ebenso das Schreckliche, und zwar insbesondere jenen Schrecken, der vom Andern herstrahlt und bis zur Selbstzerstörung führen kann. Soweit mein erster Auftakt zur Sublimierung.

Aber der Sublimierung ist auch eine andere Hälfte eigen, zur Sublimierung gehören wohl untrennbar auch immer ein Leiden und eine Melancholie. Diese These möchte ich im Folgenden auf unterschiedliche Weise begründen. Ich beginne mit der Anmerkung, daß sich auch Freuds *Traumdeutung* als eine Sublimierung lesen läßt – und zwar nicht nur, weil sie die Geburtsstunde und den Grundstein der Erfundung der Psychoanalyse darstellt, sondern weil eben auch ein Leiden ursprünglich zur *Traumdeutung* gehört. Freud schreibt in seinem zweiten Vorwort zur *Traumdeutung* im Jahr 1908, nachdem er zuvor festgestellt hat, daß das Buch gegenüber seinen Revisionsversuchen ein eigentümliches Beharrungsvermögen bewies, folgendes:

»Für mich hat dieses Buch nämlich noch eine andere subjektive Bedeutung, die ich erst nach seiner Beendigung verstehen konnte. Es erwies sich mir als ein Stück meiner Selbstanalyse, als meine Reaktion auf den Tod meines Vaters, also auf das bedeutsamste Ereignis, den einschneidendsten Verlust im Leben eines Mannes. Nachdem ich dies erkannt hatte, fühlte ich mich unfähig, die Spuren dieser Einwirkung zu verwischen.«⁶

Mit Freud muß man feststellen, daß zu dem bekannten Element der Erfundung und der Schöpfung immer noch etwas anderes hinzutreten muß, damit es zur Sublimierung kommt, etwas, was ich versuchsweise den anderen Grund der Sublimierung nennen möchte, so daß eigentlich von einem Abgrund zu sprechen wäre, einem Abgrund, der sich herstellt in einem je besonderen Zusammenhang zwischen Schöpfung und Verlust, zwischen Erfundung und Trauma, zwischen Sublimierung und Einschnitt im Leben eines Menschen.

Damit sind nun diese zwei Töne angeschlagen, der Ton des Schönen, jedoch im Rilkeschen Sinne, wie der des Leidens, die im Folgenden meine Gedanken tragen werden. Mein Ziel ist es, den Zusammenhang zwischen Sublimierung und Trauma in ihrer je besonderen Konstellation

mit dem Schönen und dem Leiden ein wenig zu erhellen. Dazu will ich zunächst den Begriff mit einigen theoretischen Prämissen Freuds zur Sublimierung im Verhältnis zum Trieb beleuchten, um von hier aus dann die Frage zu stellen, was es mit dem Objekt der Sublimierung auf sich hat, was dies Objekt so besonders macht. Struktur und Funktion dieses besonderen Objekts werde ich danach mit Freuds Studie zur Sublimierung im Fall Leonardo da Vincis und dem Lächeln der Mona Lisa ein wenig näher erforschen. Schlußendlich will ich noch einige Worte zu der Art und Weise verlieren, wie die Sublimierung uns unterhält. Das heißt, ich möchte fragen, ob die Sublimierung vielleicht weniger geeignet wäre, das Lustprinzip zu befriedigen, sondern vielmehr das Begehen und damit das Subjekt selbst zu unterhalten? Der Unterhalt, den uns die Sublimierung gewährt, wäre dann nicht nur im Sinne einer willfährigen Zerstreuung zu verstehen, sondern auch im Sinne einer Stütze zum Überleben.

Zum Begriff Sublimierung – oder: Was heißt Ablenkung vom Ziel?

Was findet man in Freuds Texten zur Sublimierung? Als erstes fällt auf, daß Freud diesen Begriff nie systematisch ausgearbeitet hat, zu ihm gibt es keine metapsychologische Abhandlung wie etwa zum Unbewußten, zum Trieb, zum Ich etc. Allerdings kommt Freud immer wieder auf die Sublimierung zurück und dieses stete Wiederaufgreifen deutet an, daß die Sublimierung im Denken Freuds nicht nur eine Nebenpartie spielt. Zweitens fällt auf, wie schwer faßbar dieser Begriff bleibt, eine Unfaßbarkeit, die Freud mit einem höchst eigentümlichen Stil offenkundig macht. Diesem Stil begegnet man schon in einer der ersten Aussagen zur Sublimierung. So heißt es in den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* von 1905:

»Die Kulturhistoriker scheinen einig in der Annahme, daß durch solche Ablenkung sexueller Triebkräfte von sexuellen Zielen und Hinlenkung auf neue Ziele, ein Prozeß, der den Namen Sublimierung verdient, mächtige Komponenten für alle kulturellen Leistungen gewonnen werden.«⁷

Sehr klar scheint das Verhältnis zwischen Sublimierung und Trieb definiert, allerdings als eines der Ablenkung, und zwar der Ablenkung des Triebs von seinem Ziel. Dennoch eine eindeutige Aussage, so scheint es.

Was so einfach scheint, führt sogleich in einen der Abgründe des psychoanalytischen Wissens. Denn um die Rede Freuds der Ablenkung des Triebs von seinen sexuellen Zielen zu begreifen, müßte man wissen, was Freud unter dem sexuellen Trieb und seinem Ziel überhaupt versteht. Hier wäre nun eigentlich eine längere Darstellung zu Freuds Triebbegriff vonnöten – und zwar insbesondere, um an die Fremdartigkeit dessen zu erinnern, was Freud mit Trieb zu bezeichnen versucht – ich kann und will das hier nicht leisten, sondern werde mich auf einige wesentliche strukturelle Momente beschränken. Den Triebbegriff hat Freud 1915 in *Trieben und Trieborschicksal*⁸ einer systematischen Ausarbeitung unterzogen. Vor allem zwei Merkmale scheinen mir im Kontext der Sublimierung wichtig: 1. Der Trieb ist ein steter Reiz – diese Stetigkeit unterscheidet ihn von biologischen Reizen, die immer einem Rhythmus unterliegen. Der Trieb somit gehorcht nicht mehr der Biologik. 2. Der Trieb entzieht sich jeglicher Vorstellung. Vom Trieb können wir nur etwas wissen, sofern er sich an Objekte heftet, die die begehrte Wunscherfüllung versprechen. Der Trieb ist also nur an seinen Objekten erkennbar sowie an den Vorstellungen dieser Objekte; er selbst entzieht sich der Darstellung, und zwar, ich betone das, auch auf der Ebene des Unbewußten.

»Ich meine wirklich, der Gegensatz von Bewußt und Unbewußt hat auf den Trieb keine Anwendung. Ein Trieb kann nie Objekt des Bewußtseins werden, nur die Vorstellung, die ihn repräsentiert. Er kann aber auch im Unbewußten nicht anders als durch die Vorstellung repräsentiert sein. Würde der Trieb sich nicht an eine Vorstellung heften oder nicht als ein Affektzustand zum Vorschein kommen, so könnten wir nichts von ihm wissen.«⁹

Man kann daraus den Schluß ziehen: Will man vom Trieb etwas wissen, muß man sich seinen Objekten und den dazugehörigen Vorstellungen zuwenden. Vermutlich könnte man analog auch von der Sublimierung sagen: Will man etwas von ihr wissen, wird man sich an ihre Objekte halten müssen. Weiter sagt uns Freud, daß der Trieb sich so gut wie nie direkt und unmittelbar an seinem Objekt befriedigen kann, da sich ihm immer schon ein Widerstand entgegenstellt, und zwar keineswegs der Widerstand einer frustrierenden Umwelt, sondern jener Widerstand, der vom psychischen Apparat selbst ausgeht. Schon der Widerstand des psychischen Apparats bringt den Trieb von seinem primären Ziel der unmittelbaren Befriedigung ab, verwandelt den sexuellen Trieb, der damit zum entscheidenden Motor der geschichtlich-kulturellen Entwick-

klung des Subjekts mutiert. Denn jeder Triebreiz stelle, so Freud, eine Arbeitsanforderung an den psychischen Apparat dar, er zwinge unweigerlich zur Produktion von Vorstellungen und Phantasien über das begehrte Objekt; er provoziere ein Denken, in dem erprobt wird, wie an das begehrte Objekt heranzukommen sei – sei es etwa durch die halluzinatorische Wunscherfüllung, durch Phantasien oder auch eine Bearbeitung der Außenwelt. Sagt man aber nun nicht genau diese Verschiebung vom sexuellen Objekt auf so genannte höhere kulturelle Werte auch der Sublimierung nach? Anders gesagt, mit dieser Wendung unterminiert Freud selbst die vermeintlich sichere Differenz zwischen sexuellem Trieb und Sublimierung bereits auf der Ebene der Definition des Triebbegriffs. Man könnte sich angesichts dieser Wirkung des Triebs auf den psychischen Apparat durchaus fragen: Ist also nicht alles Sublimierung? Jedoch, Freud beharrt entschieden auf dem anderen Ziel des Triebes im Falle seiner Sublimierung. Was hat dieses Beharren zu bedeuten, worauf deutet es hin?

Es muß offenbar noch etwas hinzukommen, bevor wir Freuds These von der Ablenkung des Triebs von seinem Ziel verstehen können. Dieses Etwas trägt den Namen Narzißmus. In *Das Unbehagen in der Kultur* von 1930 stellt Freud zur Sublimierung fest:

»Eine andere Technik der Leidabwehr bedient sich der Libidoverschiebungen [...]. Die zu lösende Aufgabe ist, die Triebziele solcherart zu verlegen, daß sie von der Versagung der Außenwelt nicht getroffen werden können. Die Sublimierung der Triebe lehrt dazu ihre Hilfe. Am meisten erreicht man, wenn man den Lustgewinn aus den Quellen psychischer und intellektueller Arbeit genügend zu erhöhen versteht. [...] Die Befriedigung solcher Art, wie die Freude des Künstlers am Schaffen, an der Verkörperung seiner Phantasiegebilde, die des Forschers an der Lösung von Problemen und am Erkennen der Wahrheit, haben eine besondere Qualität, die wir gewiß eines Tages werden metapsychologisch charakterisieren können. [...] Die Schwäche dieser Methode liegt aber darin, daß sie nicht allgemein verwendbar, nur wenigen Menschen zugänglich ist.«¹⁰

Freud nimmt hier Bezug auf seinen metapsychologischen Aufsatz *Zur Einführung des Narzißmus* von 1914.¹¹ Mit Narzißmus bezeichnet Freud den Vorgang, daß der sexuelle Trieb das Ich selbst zum Objekt seiner Befriedigung wählt. Im Narzißmus verschiebe sich die Libido, wende sich von den Objekten in der Außenwelt ab und nehme statt dessen das eigene Ich zum Liebesobjekt. Der Trieb werde damit jedoch keineswegs asexuell, sondern er wechsele lediglich den Raum, in dem er von nun an

nach seinem Objekt sucht. Deshalb kann Freud sagen, daß es möglich ist, mit dieser Verschiebung der Suche von der Außenwelt in die innere Welt auch sehr gut den Versagungen zu entgehen. Offen bleibt an dieser Stelle, warum die Versagungen der Außenwelt derart sind, daß es zu einem Abzug des Interesses von ihr kommen kann. Es ist anzunehmen, daß sie unerträglich sein müssen. Dem Aufkommen des sekundären Narzißmus, wie Freud es nennt, dem Rückzug der Liebe auf sich selbst, geht also vermutlich eine einschneidende Versagung durch die Außenwelt voraus. Die Rede von der Verschiebung bedeutet weiterhin, daß in diesem Fall das Leid nicht verdrängt wird. Da ist Freud immer ganz entschieden: Sublimieren ist nicht gleich verdrängen, sondern wirkt anders. Das heißt, sofern es zur Sublimierung, nicht aber zur Verdrängung des Leidens kommt, bleibt der Trieb in seiner ursprünglichen Kraft erhalten, auch wird dem Leid der Zugang zum Bewußtsein anders als in der Verdrängung nicht versperrt. Anders gesagt, unter der Sublimierung kann man noch wissen. Der Rückzug der Liebe auf sich selbst hat des Weiteren nicht nur zur Folge, daß es zu einem Abzug des libidinösen Interesses von der Außenwelt und ihren Objekten kommt, sondern er führt mit einer Rückwendung der Libido auf das Ich auch zu einem Rückströmen der libidinösen Energie auf die eigene Person. Kommt es hier zu einer »Hochflut« der Libido im Ich, wie Freud es formuliert, dann kann diese Flut das Tor zum Wahnsinn aufstoßen.¹² Mit dem Narzißmus öffnet sich somit zugleich eine Berührungsstelle für die immer wieder diskutierte Nähe zwischen Wahnsinn und Kunst – dazu gleich mehr.

Kommen wir aber zunächst auf die Frage nach dem Ziel und seiner Ablenkung zurück: Freuds Bemerkung in *Das Unbehagen der Kultur* gibt uns einen ersten Wink, wo wir die Antwort zu suchen haben. Am Ursprung steht ein Verlust, ein Leiden, eine Versagung, die dazu führen, daß der Trieb sich von einem Objekt auf ein anderes verschiebt und es zu einem Abzug des Interesses von der Außenwelt sowie einer libidinösen Überbesetzung des eigenen Ichs kommt. Weiter sahen wir: Sobald der Narzißmus das Ich überströmt, gerät es in Gefahr. Die eine, eher spezielle Gefahr wäre die des Wahnsinns, die andere aber eine, der vermutlich jeder ausgesetzt ist. Von dieser allgemeinen Gefahr erzählt auch der Mythos des Narziß. Und Freud hat den Namen Narzißmus mit explizitem und wiederholtem Bezug auf den Mythos des Narziß gewählt.¹³ Warum hat Freud den Namen eines Mythos gewählt, der davon erzählt, wie ein schöner Jüngling mit Namen Narziß eines Tages sein Spiegelbild auf der dunklen Oberfläche eines Teiches entdeckt, sogleich von

seinem Spiegelbild so ergriffen ist, daß er sich mit ihm vereinigen will, und zwar ganz und gar, mit Haut und Haar, und in der Erfüllung dieses Wunsches ertrinkt? Der Mythos tröstet uns mit der Metamorphose, er schenkt uns das Bild, daß an der Stelle des Leichnams eine Blume wächst, die wir seither Narzisse nennen. Bietet die Psychoanalyse ebenfalls noch einen Trost wie jenen, den ein schönes Spiegelbild gewährt? Teilt sie, anders gesagt, die kulturelle Praxis der Selbsterrealisierung oder verlangt sie nicht vielmehr die Selbsterkenntnis, daß wir Heutigen in Zeiten der radikalen Endlichkeit leben, also diesen Trost nicht mehr haben?¹⁴ Müssen wir Heutigen nicht mit dem Wissen leben, daß jenseits der Spiegel nichts als die Zerstörung des schönen Spiegelbildes, nichts als das Nichts oder aber der Tod wartet? In diesem Kontext kann man sich fragen, ob der Sublimierung nun angesichts dieses Wissens vom Schrecken die Funktion zufällt, doch etwas Trost zu spenden? Der Sublimierung könnte, so gesehen, auch die Bedeutung zukommen, die Tröstung der Moderne darzustellen.

Fragen wir also noch einmal: Was ist das Ziel, was die Befriedigung des Triebs, sofern es sich um den zum Narzißmus verschobenen Trieb handelt? Müssen wir nun nicht die Vereinigung mit dem Spiegelbild als das Ziel des Narzißmus nennen? Eine Befriedigung, die nicht nur im Mythos unweigerlich zum Tod führt, sondern ebenso im Leben. Denn wenn es zum absoluten Einessein zwischen Subjekt und Andern, zwischen dem Subjekt mit dem idealen Bild seiner selbst oder zur autistisch-schizophrenen Symbiose mit sich selbst kommt, dann kommt dieses Verschmelzen einer Art psychischem Tod gleich. Damit drängt sich mir folgende Frage auf: Ist eine Ablenkung vom Triebziel im Falle des Narzißmus nicht geradezu lebensrettend? Rettet die Sublimierung vor dem Absturz in den Abgrund des Schreckens? Gewährt sie mit der Schönheit eines Engels noch einigen Halt? Oder ist das nicht mehr als eine schöne Illusion? Halten wir fest: 1. Unter der Sublimierung wechselt der Trieb sein Objekt und den Raum, in dem er sein Objekt sucht. Statt in der Außenwelt wird das Objekt nun innerhalb der eigenen Psyche gesucht. 2. Der Narzißmus verlangt nach einer Ablenkung vom Ziel – um des Überlebens willen. 3. Der narzißtischen Rückwendung des Triebs von der Außenwelt auf das eigene Ich wird eine schwere leidvolle Versagung vorausgegangen sein. 4. Damit es zur Sublimierung kommt, muß es aber nach dem Rückzug auch wieder eine Wende ins Außen geben. Anders gesagt, es muß zur Produktion von Objekten kommen, die den psychischen Apparat wieder verlassen – sonst droht das Subjekt in der

Hochflut des Narzißmus zu ertrinken und läuft Gefahr, im Wahnsinn zu enden. Das bedeutet: In der Sublimierung des Narzißmus wird vermutlich nicht wie in der Psychose das Ich selbst narzißtisch besetzt, sondern statt dessen die Produktionsweise, das Phantasieren und Denken ebenso wie die Produkte des psychischen Apparates. Wenn zusätzlich die neuere Wendung ins Außen gelingt, können Gedanken und Phantasien, können die Worte, die Stimme, der Gesang, können die Töne wieder hinaus zu den Andern gelangen. Anders im Wahnsinn: hier scheint der Weg ins Außen und zum Andern versperrt zu sein. 5. Aufgrund dieser rettenden Wirkung der Wendung ins Außen gewinnt die Frage an Bedeutung, wie die Objekte, wie die Produktionen und Produkte beschaffen sein müssen, damit sie die Ablenkung des Narzißmus von seinem Ziel bewerkstelligen können.

Man kann nun wohl Freuds Bemerkung von der Sublimierung als einer Methode der Leidabwehr wie folgt ergänzen: Die Schwäche der Methode liegt nicht nur darin, daß nicht alle gleichermaßen über Begabungen und besondere Fähigkeiten verfügen, nicht jeder ein Leonardo da Vinci oder auch Sigmund Freud ist, sondern ebenso darin, daß nicht jedem dieselben Traumata und dasselbe Leid widerfuhren. Ich behaupte deshalb, daß der Weg in die Sublimierung sich erst öffnet, wenn es zu einer besonderen, genauer, zu einer singulären Konstellation zwischen Trauma und Begabung gekommen ist, durch welche die Produktion von ebenso singulären Objekten möglich wird. Denn nur singuläre Objekte, nur Objekte, die aus der je einmaligen Zusammenarbeit zwischen Trieb und psychischem Apparat hervorgehen, werden die Kraft in sich tragen, den Narzißmus von seinem Ziel ablenken zu können. Diese Konstellation läßt sich daher nur am je besonderen Fall näher erforschen – man kann allenfalls gewisse Koordinaten verallgemeinern. Freud ist eben diesen Weg gegangen, indem er die Sublimierung in seiner Studie *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*¹⁵ näher untersucht hat.

Eine Phantasie Leonardo da Vincis – eine Konstruktion Sigmund Freuds

Beginnen wir gleich mit der entscheidenden Stelle, auf die Freud seine gesamte Argumentation zur Sublimierung im Werk von Leonardo da Vinci stützt, ja, mit der er auch das Rätsel um das berühmte Lächeln der Mona Lisa versucht, psychoanalytisch zu deuten.

»Ein einziges Mal, soviel mir bekannt ist, hat Leonardo in einer seiner wissenschaftlichen Niederschriften eine Mitteilung aus seiner Kindheit eingestreut. An einer Stelle, die vom Fluge des Geiers handelt, unterbricht er sich plötzlich, um einer in ihm auftauenden Erinnerung aus sehr frühen Jahren zu folgen. »Es scheint, daß es mir schon vorher bestimmt war, mich so gründlich mit dem Geier zu befassen, denn es kommt mir als eine ganz frühe Erinnerung in den Sinn, als ich noch in der Wiege lag, ist ein Geier zu mir herabgekommen, hat mir den Mund mit seinem Schwanz geöffnet und viele Male mit diesem seinen Schwanz gegen meine Lippen gestoßen.«¹⁶

Wie analysiert Freud diesen Text einer Erinnerung? Er teilt ihn sogleich auf in eine Mischung aus Erinnerung an etwas, was er fortan »kleine Wirklichkeiten« nennt, und jenem Teil, der durch die nachträgliche Arbeit der Phantasie, die dem Lustprinzip gehorcht, entstellt wird. »Die spät geschaffenen Phantasien der Menschen über ihre Kindheit lehnen sich sogar in der Regel an kleine Wirklichkeiten dieser sonst vergessenen Vorzeit an« (Leo 151, Fußnote). »Kleine Wirklichkeiten« finden sich weder abgebildet noch im Wort unmittelbar dargestellt, sie sind lediglich als ein kleines Stück Realität, als Spur eines Realen in den Zeichen und Bildern lesbar. Woran erkennt man, daß bestimmte Zeichen Spuren von kleinen Wirklichkeiten transportieren? Freud erkennt sie daran, daß sie in einer besonderen Weise wiederholt an den Stellen auftauchen, die signifikante Lücken in der Erinnerung betreffen, wobei man hinzufügen muß, daß es nach Freuds Erkenntnis überhaupt keine Erinnerung ohne Leerstellen und blinde Flecken geben könne. Freud beansprucht mit seinem Deutungsverfahren, diese Lücken füllen zu können, sein Ziel ist, »die Lücke in Leonards Lebensgeschichte durch die Analyse seiner Kindheitsphantasie auszufüllen« (Leo 153). Bestimmte Zeichen, Worte, Daten nehmen dabei eine besondere Funktion an. Sie sind zum Beispiel nicht austauschbar, sondern für die lückenlose Konstruktion unverzichtbar. Kleine Wirklichkeiten nehmen, anders gesagt, innerhalb der Konstruktion eine tragende Rolle ein. Wie wir gleich sehen werden, wird Freuds gesamte Konstruktion von einer kleinen Wirklichkeit getragen und zugleich zum Einsturz gebracht.

Um welche Lücke in der Lebensgeschichte Leonards handelt es sich? Um eine in der frühen Kindheit. Genau genommen findet man zwei Lücken in Leonards Lebensgeschichte, nämlich sowohl am Platz der Mutter wie auch des Vaters. Freud geht dabei von folgender Datenlage aus: Leonardo da Vinci ist am 15.04.1452 unehelich geboren, was nach Freud in der Renaissance jedoch keineswegs einen so schweren Makel

bedeutet hätte wie später im bürgerlichen Zeitalter. Im Alter von fünf Jahren erscheint Leonards Name in den Steuerakten des väterlichen Haushaltes. Freud schließt daraus, Leonardo habe die ersten Jahre glücklich allein mit der Mutter gelebt und sei erst kurz vor dem fünften Lebensjahr von ihr getrennt worden und zum Vater gekommen. Soweit Freuds Annahme (vgl. Leo 148f). In der heutigen Forschung ist Leonards Aufenthalt in den ersten fünf Lebensjahren äußerst umstritten, es gibt hier kaum Gewißheiten. Sicher scheint nur, daß die Mutter, selbst arme Bäuerin, bald geheiratet hat, und zwar einen armen Kalkbrenner, mit dem sie in der Nähe von Vinci lebte. Unentscheidbar bleibt nach der Aktenlage, ob Leonardo mit der Mutter und diesem Mann als seinem Stiefvater zusammengelebt hat, oder aber mehr oder minder die ganze Zeit getrennt von der Mutter im Haushalt des Großvaters väterlicherseits in Vinci lebte, in dem er auch getauft worden war. Die Steuererklärung, die Leonardo als einen »Mund« erwähnt, war übrigens die des Großvaters, nicht die des leiblichen Vaters. Dieser führte im fernen Florenz sein Haus samt einer sehr erfolgreichen Notariatspraxis. Wann Leonardo in das väterliche Haus kam, ist offen. Mit Gewißheit läßt sich also lediglich sagen: am Anfang des Lebens von Leonardo da Vinci wird ein zweifacher Verlust gestanden haben: Verlust des Vaters, der ihm einen sicheren Platz in der gesellschaftlichen Ordnung hätte geben können, und Verlust der Mutter, ein Verlust, der spätestens in dem Moment eingetreten sein wird, in dem Leonardo in den väterlichen Haushalt des Vaters übersiedelte und dort eine Stiefmutter bekam.¹⁷

Freud beginnt seine Analyse mit einer Rückversicherung bei seiner *Traumdeutung*. Dem psychoanalytischen Blick enthüllt sich demnach die Geierphantasie sogleich ähnlich wie ein Traum. Der Geier ist demnach Erinnerungszeichen an ein reales sexuelles Lusterleben zwischen Mutter und Sohn. Denn da der Name für den Schwanz des Geiers, im Italienischen »coda«, zugleich einer der bekanntesten Ersatzworte des männlichen Genitals ist, und die dargestellte Szene zeige, wie ein Vogelschwanz einen Mund öffnet und tüchtig darin herumarbeitet, stellt diese Szene, Freud zufolge, auf entstellte Weise die Vorstellung einer Fellatio dar (Leo 154). Aber auch diese Darstellung ist noch als Verschiebung zu lesen, denn der Genuß, den eine Fellatio bereite, sei seinerseits wiederum vor allem als Erinnerung an den ersten Lebensgenuss zu verstehen, und das war das Saugen an der Mutterbrust. Die kleine Wirklichkeit betrifft demnach ein überwältigendes Lusterleben, es durchzieht fortan die Phantasie in Gestalt von Spuren der Lust, die sich an die Erinnerungs-

zeichen heften. Von dieser individuellen Lusterfahrung wagt Freud einen Blick auf die Malerei im Allgemeinen:

»Hinter dieser Phantasie verbirgt sich doch nichts anderes als eine Reminiszenz an das Saugen – oder Gesäugtwerden – an der Mutterbrust, welche menschlich schöne Szene er wie so viele andere Künstler an der Mutter Gottes und ihrem Kinde mit dem Pinsel darzustellen unternommen hat« (Leo 155).

Was soll man daraus schließen? Wir, die wir die Bilder der Szenen zwischen der Mutter Gottes und ihrem Sohn schauen, genießen wir dabei zweifach? Erstens voyeurhaft eine damit assoziierte Fellatio-Phantasie sowie zweitens die eigene Spur der Erinnerung an das einstige Genießen während des Saugens an der Mutterbrust? An dieser ersten Ersetzung der Mutter durch den Geier hängt jedoch für Freud noch weit mehr, die Suche nach der kleinen Wirklichkeit ist noch lange nicht zu Ende. Freud wird auf alle möglichen Weisen um einen Zugang zu diesen kleinen Wirklichkeiten ringen.

1. Die wegweisende Erersetzung für seine weitere Analyse findet Freud in der Schrift. Er leitet sie mit der Behauptung ein, nun einen ähnlich unvermittelten Einfall wie Leonardo gehabt zu haben, den er zwar selbst für fast abwegig erklärt, um ihn dann doch ausführlich zu erläutern. Sein Einfall: In der ägyptisch-hieroglyphischen Schrift wird »Mutter« mit dem Bild des Geiers geschrieben. Auch verehrten die Ägypter

»eine mütterliche Gottheit, die geierköpfig abgebildet wurde [...]. Der Name dieser Göttin wurde Mut ausgesprochen; ob die Lautähnlichkeit mit unserem Worte ›Mutter‹ nur eine zufällige ist? So steht der Geier wirklich in Beziehung zur Mutter, aber was kann uns das helfen?« (Leo 156).

Diese Übersetzung geht über jene der Deutung einer Phantasie oder eines Traumes, wie von Freud in der *Traumdeutung* praktiziert, hinaus, denn die Betonung liegt nun ganz auf »wirklich«. Ich weise ebenso darauf hin: Durch diese Verknüpfung von Phantasie-Bild und realer Schrift ist der Name des Vogels – Geier – unersetztbar geworden, das heißt, kein anderes Zeichen oder Bild könnte den Namen an seiner Stelle symbolisieren oder ersetzen.

2. Prüfung der historischen Umstände. Freud prüft, ob auch Leonardo von dieser wirklichen Beziehung zwischen Mutter, Geier und Hieroglyphe »wirklich« etwas gewußt haben könnte. Er vergißt dabei durchaus nicht zu erwähnen, daß die Entzifferung der Hieroglyphen erst viel später durch Francois Champollion gelungen sei. Freud fällt dazu ein, daß

nach einer orientalischen Priesterweisheit der Geier auch deshalb als Symbol der Mütterlichkeit gelten könne, weil es nur weibliche Geier gäbe. Dann findet er schließlich die Erklärung, daß auch die Kirchenväter zur Zeit Leonardos sich der Fabel der Eingeschlechtlichkeit der Geier bedient hätten, um mit diesem Argument aus der Naturgeschichte die Zweifler an der unbefleckten Empfängnis zum Schweigen zu bringen. Dank dieses Einfalls kommt Freud zu dem Schluß: »und nun kann es kaum zweifelhaft sein, daß sie durch so mächtige Patronanz auch Leonardo bekannt geworden ist« (Leo 159).

3. Analyse der psychischen Verarbeitung. Nachdem Freud mögliche Zweifel an der Wirklichkeit der Beziehung zwischen Mutter und Geier sowie an der Möglichkeit der Kenntnis über die Fabel durch Leonardo beseitigt hat, wendet er sich der psychischen Verarbeitungsspur zu. Demnach hat Leonardo dank dieser Fabel im Geier sein Spiegelbild gefunden, mit der er sich identifizieren und durch das er sich hat erkennen können. Mit Freud gesagt: im Geier erfindet Leonardo sich als ein Geierkind. Durch diese Erfahrung kann Leonardo sich damit versöhnen, wie ein Geierkind auch nur eine Mutter und nie einen Vater besessen zu haben. Daraus schließt Freud: »Im Falle Leonardos glauben wir jetzt den realen Inhalt der Phantasie zu kennen; die Ersetzung der Mutter durch den Geier weist darauf hin, daß das Kind den Vater vermißt und sich mit der Mutter allein gefunden hat« (Leo 159). Freud scheint sich ganz gewiß zu sein, daß die Phantasie von der wirklichen Anwesenheit der Mutter spricht – er läßt die Tatsache, daß auch nach seiner Aktenlage die Mutter irgendwann das Kind verlassen haben wird, im gesamten Text vollkommen außer acht. Es ist, als ob es da einen blinden Fleck in dem Willen zum Wissen bei Freud gäbe.

4. Freuds eigene Theorie: Gestützt und gestärkt durch den nun bewiesenen realen Gehalt der Phantasien über die Mutter wagt Freud sodann eine durchaus riskante theoretische Spekulation: Zunächst stellt er ein Verhältnis zwischen der passiven Position des Sohnes in der Szene zu einer theoretischen Vorstellung, die von ihm selbst als absurd bezeichnet wird, nämlich zu der Vorstellung, daß dieser Szene zufolge die Mutter es sei, die über den Phallus verfüge, mit dem sie dem Sohn zwischen die Lippen dringe. Freud führt diesen Gedankengang mit der Geste ein, zunächst die Absurdität seines eigenen Denkens offen auszusprechen: Er werde angesichts »dieser Absurdität«, nämlich daß die Phantasie gerade den mütterlichen Vogel mit dem Abzeichen der Männlichkeit versieht, »an der Möglichkeit irre, dieses Phantasiegebilde auf einen vernünftigen

Sinn zu reduzieren« (Leo 162). Wie um sich selbst Mut zuzusprechen, greift Freud erneut auf seine Erfolge in der *Traumdeutung* zurück: »Wieviel scheinbar absurde Träume haben wir nicht schon genötigt, ihren Sinn einzugehen!« (Leo 162). Um dann im nächsten Satz, immer noch wie im Selbstgespräch, die Absurdität beim Wort zu nehmen und, wenn sie schon da ist, sie sogleich zu verdoppeln: »Erinnern wir uns daran, daß es nicht gut ist, wenn sich eine Sonderbarkeit vereinzelt findet, und beeilen wir uns, ihr eine zweite, noch auffälligere, zur Seite zu stellen« (Leo 162).

Freud verdoppelt mit dieser absurden Begründung zwar die zu erforschende Absurdität des Unbewußten, er verspottet zwar einerseits sein eigenes Verfahren, andererseits aber auch nicht, denn diese Argumentation nimmt durchaus Bezug auf die Logik der Signifikanten in der Traumbildung, wie Freud sie in der *Traumdeutung* erstmals analysiert. Auch ein Signifikant ist für sich allein undeutbar und bedarf deshalb immer eines Zusammenhangs mit einem anderen, allein durch sein Spiel zwischen Gemeinsamem und Unterschiedenem produzieren sich Bedeutungen.¹⁸ Was ist nun die Sonderbarkeit, mit der Freud jene vom mütterlichen Vogel mit einem männlichen Genital noch zu übertrumpfen versucht? Freud kommt wieder auf die »geierköpfig abgebildete Göttin Mut der Ägypter« zurück, und fügt hinzu, daß diese Göttin »in den meisten Darstellungen phallisch gebildet« (Leo 163) ist. Wie, fragt Freud, kann man diese Übereinstimmung zwischen der ägyptischen Mythologie und Leonards Phantasie erklären? Sollte man nicht ein gemeinsames, noch unbekanntes Motiv vermuten? Freud sucht nach weiteren Zusammenhängen, dringt dazu noch tiefer in die Mythologie ein und fördert nun androgyne Darstellungen der Götter auch bei den Griechen zutage, Athene zum Beispiel.¹⁹ Auch sie erklären aber noch nicht das Freud interessierende Rätsel, warum die Phantasie der Menschen an derartigen Darstellungen keinen Anstoß nehme. Damit hat Freud zugleich eine weitere entscheidende Rätselfrage an die Sublimierung gestellt: Da Sublimierung also keineswegs gleichbedeutend damit ist, daß die Darstellungen frei von Sexuellem oder Obszönem sein müssen, insistiert die Frage, was an ihren Objekten so besonders ist, daß die Kultur dennoch daran keinen Anstoß nehme.

Zur Lösung sucht Freud Beistand bei den von ihm analysierten infantilen Sexualtheorien, und zwar insbesondere bei der Phantasie aller kleinen Kinder, der zufolge sie sich die allmächtig erlebte Mutter unvermeidlich mit einem Phallus ausgestattet vorstellten. Neugier und

kindliche Sexualforschung führten erst später dann zur ebenso unvermeidlichen Entdeckung, daß es sich nur um eine Phantasie handele. Dieser Schock löse zunächst den Kastrationskomplex aus, der in den Ödipuskomplex münde. Zerschelle schließlich der Ödipuskomplex, werde das Wissen von dieser Phantasie verdrängt. In Übertragung dieser Verdrängung auf die Sublimierung schließt Freud: Bei Objekten der Sublimierung nimmt man offenbar keinen Anstoß an dem, was man sieht, sofern »es« zugleich verdrängt ist, also der Phantasie, die zu diesem »es« gehört, der Zugang zum Bewußtsein versperrt bleibt. Mit dieser Kindheitsphantasie, mit diesem Phallus der Mutter hat Freud aber nun auch das Ding gefunden, das er zuvor noch eine kleine Wirklichkeit nannte. Es handelt sich, anders gesagt, um eine Wirklichkeit, die, obwohl sie nur innerhalb der psychischen Struktur wirkt, zugleich wirkt, als wäre sie auch im Außen real. Dieses Ding stellt zugleich das Verbindungsglied zwischen dem individuellen Unbewußten und der Sublimierung als einer Produktion von kulturell als wertvoll geschätzten Objekten dar.

5. Auch den Narzißmus hat Freud am Fall von Leonards Leben und Werk das erste Mal beschrieben, in dem er in ihm erstmalig das libidinöse Fundament der Sublimierung erkennt. Freud zeigt, wie die Rückwendung des Triebs auf das Ich den Boden für die mehr oder minder manifeste Homosexualität Leonards bereitet. Seine Argumentation lautet: Wie die Phantasie demonstriere, müsse es einmal einen unendlichen Genuss gegeben haben. Dieser wiederum lege nahe, daß Leonardo die Erinnerung sich immer bewahren wollte und deshalb seine Mutter nicht wie andere Männer durch andere Frauen ersetzen konnte. Aus dieser Hemmung heraus hätte er statt dessen sich selbst an die Stelle seiner Mutter gesetzt und nun junge Männer, die ihm im Spiegelbild ähnlich waren, in der Weise geliebt, wie es einst seine Mutter mit ihm getan hätte. Leonardo hat sich, anders gesagt, mit seiner Mutter identifiziert, um sie nicht zu verlieren. Man erkennt auch, daß Freud zu diesem Zeitpunkt die Ursache für die Rückwendung des Triebs auf das Ich noch nicht in einer Leidabwehr anerkennt, sondern einzig in einem Zuviel an Glück sieht. In diesem Zusammenhang möchte ich auch nicht unerwähnt lassen, daß Freud Homosexualität, wenngleich vor allem in ihrer verdrängten Form, erstens als eine Form der Liebe betrachtet, die jeder unbewußt praktiziert, und zweitens, daß Homosexualität das libidinöse Fundament für alle Freundschaften wie auch für alle gesellschaftlichen Gruppierungen und Formationen bildet, seien es Kirche, Staat, Armee – aber ebenso

für alle Sublimierung.²⁰ Halten wir einen Moment inne: Soviel dürfte deutlich geworden sein: Die Analyse der Geier-Phantasie stellt Freud vor ungeahnte Schwierigkeiten, er führt fast seine gesamte psychoanalytische Theorie ins Feld. Sie steht damit aber zugleich auch auf dem Spiel. Der Name des Vogels, also der Geier, funktioniert in der gesamten Konstruktion Freuds wie ein unersetzbarer, da alles tragender Schlußstein.

Wie schon angedeutet, stürzt mit diesem Schlußstein aber auch zugleich die gesamte Konstruktion, denn sie beruht auf einem Fehler in der Übersetzung vom Italienischen ins Deutsche. Betrachten wir zunächst den Sachverhalt etwas genauer: Den Übersetzungsfehler hat eine andere Übersetzerin begangen, Freud hat ihn jedoch nicht korrigiert. Genauer gesagt, es gibt zwei Übersetzungsfehler, den einen korrigiert Freud stillschweigend, den anderen nicht. Marie Herzfeld hat das Wort »dentro« nicht mitübersetzt. Es bedeutet »zwischen«, zutreffender wäre also die Übersetzung: »zwischen die Lippen« und nicht wie bei Herzog »gegen die Lippen«. Diesen Fehler korrigiert Freud in seiner Darstellung ohne weitere Angaben. Der andere Fehler betrifft den Namen des Vogels. Im Leonardo-Text lautet er »nibio«, im modernen Italienisch »nibbio«, und müßte, die Übersetzungslage scheint in diesem Fall recht eindeutig, mit »Milan«, nicht aber mit »Geier« übersetzt werden. Dieser entscheidende Fehler geht möglicherweise auf Freuds Lektüre der deutschen Übersetzung des Buchs *Leonardo da Vinci* (1903) des russischen Dichters Dmitrij Sergejewitsch Mereschkowskij zurück. Die zahlreichen Randbemerkungen deuten Freuds Begeisterung für diese Darstellung an, die wahrscheinlich auch seine wichtigste Informationsquelle darstellte. In der deutschen Übersetzung des Textes von Mereschkowskij lautet das Wort für den Vogel der Phantasie »Geier«, während Mereschkowskij selbst »korshun«, das heißt die russische Bezeichnung für Milan verwendete.²¹

Was nun? Ist dieser Fehler Grund genug, die gesamte Studie zu verwerfen, wie es seit dem Kunsthistoriker Meyer Schapiro, der als einer der ersten auf diesen Fehler aufmerksam machte, viele weitere Kritiker der Psychoanalyse taten? Oder sollte man diesen Fehler des großen Freud peinlich berührt verschweigen? Oder vielleicht umgekehrt mit Freud, dem Erfinder der Psychopathologie des Alltagslebens, davon ausgehen, daß auch bei ihm selbst der Wunsch als Vater des Gedankens sich als stärker erwiesen hat als das Wissen? Diese Fragen führen nicht weit genug. Ich habe Freuds Fehlkonstruktion hier deshalb so ausführlich nach-

gezeichnet, weil an ihr etwas Bedeutsames diskutierbar wird, das mir sowohl für die Sublimierung wie für die Psychoanalyse überhaupt signifikant erscheint, da es sie von anderen Wissensformen unterscheidet. Zunächst einmal: Als Anlaß für diese Fehlübersetzung kann man Freuds Leidenschaft für den Text von Mereschkowskij vermuten, der Freud so mit sich fortriß, daß er die deutsche Übersetzung nicht noch einmal überprüfte. Mit anderen Worten, man begegnet in diesem Fehler einer Leidenschaft, einem Begehren Freuds, dem Begehren eines Analytikers. Dieses Begehren Freuds strafft die gängige Idealisierung der Analytiker als moderne allwissende Andere, eine Idealisierung, an der sich nicht wenige Analytiker durchaus auch selbst beteiligen, Lügen – zum Glück. Lacan stellt mit Blick auf Freuds Versuch, anhand von Leonards Kindheitsphantasie der Sublimierung näher zu kommen und mit Blick auf seinen Fehler eine andere Frage, nämlich, was uns dieser Fehler Freuds sehen läßt:

»Ist es mein Anliegen, Ihnen zu zeigen, daß von all dem nichts Bestand hat, daß von diesem ganzen Teilstück der Freudschen Ausarbeitung nichts festzuhalten wäre? Nein, das ist nicht der Grund, warum ich Ihnen dies erzähle. Ich würde mir nicht den billigen Vorteil anmaßen, eine geniale Erfindung nachträglich zu kritisieren. Es kommt häufig vor, daß, Fehler aller Arten eingeschlossen, das Sehen des Genies eben von anderen Dingen geleitet wurde als diese kleinlichen Untersuchungen und viel weiter gekommen ist als bis zu den Stützen, die irgendein Zufall ihm zur Verfügung gestellt hat. Die Frage ist, was man herausbekommt, was das heißen kann, was uns zu sehen erlaubt.«²²

Was läßt uns Freud dank seines Fehlers und seiner Leidenschaft sehen? Offenkundig wird an dem Fehler, daß es für Freud zu diesem Zeitpunkt seiner Theorieentwicklung eine Schwierigkeit in der Analyse der Sublimierung gibt. Freuds Interesse an der Sublimierung war, wie die Einführung dieses Begriffs in den *Drei Abhandlungen* zeigt, zunächst allein darauf gerichtet, anhand ihrer Funktion etwas über den Trieb, einen so überaus schwierigen Begriff, der aber, wie Lacan sagt, zu einem der vier Grundbegriffe der Psychoanalyse zählt, etwas Anschauliches und für die Allgemeinheit Interessantes mitteilen zu können. An der Sublimierung interessiert Freud daher zunächst vorrangig die Möglichkeit, an ihr die Plastizität des Triebs sowie die Freiheit seiner Objektfindung zu demonstrieren. Doch dann eröffnen das ägyptische Schriftzeichen und das Wort Geier Freud plötzlich ganz ungeahnte theoretische Erkenntniswege. Mit dem Wort Geier entspinnt sich die unglaubliche Möglichkeit, über die Assoziationen zu der ägyptischen Göttin Mut von einer weite-

ren theoretischen Ungeheuerlichkeit zu sprechen, nämlich der Konstruktion einer phallischen Mutter auf dem Grund aller Kindheitsphantasien – bevor das Phantasma der Kastration diese Ursprungsphantasie in der Regel verdrängt. Wie Lacan in seinem Seminar zur Objektbeziehung sagt, ist es der Phallus der Mutter, dessen Fehlen irgendwann vom Kind als Realität begriffen wird, der von da an das Objekt als etwas konstituiert, daß diesen Mangel der Mutter auszufüllen hat. Freud hat in seiner Leonardo-Studie allerdings noch allein die positive Existenz der phallischen Mutter im Unbewußten der Kinder wie der Kultur behauptet, nicht aber schon jene andere Wirkung, die das reale Fehlen dieses mütterlichen Phallus für das werdende Subjekt bedeutet. Mit dem Fall des Geiers fällt daher zu diesem Zeitpunkt der Theorieentwicklung der von Freud in dieser Zeit noch so wichtige Beweis für die wirkliche Anwesenheit der Mutter als Ursprung der Phantasie Leonards. Mit dem Zusammensturz der gesamten Konstruktion, die sich um die Gegenwart der Mutter zentriert, wird aber nun auch etwas Neues denkbar, wird statt des einfachen Zuviel an Lust auch der Mangel als Ursache der Sublimierung denkbar, wird nun statt dem Übermaß einer Lust auch ein vielleicht ebenso maßloses Leiden denkbar, das sich durch das Fehlen der Mutter ins Subjekt eingeschrieben haben wird. Damit öffnet sich auch ein Raum jenseits dieses von Freud allzu dicht gewebten Schleiers der Spekulationen über die kleine Wirklichkeit eines maßlosen Lusterlebens als der einzigen Ursache der Sublimierung im Falle Leonards. Dieser Raum öffnet sich, weil nun die Abwesenheit der Mutter, die Abwesenheit des mütterlichen Phallus und damit die Suche nach einem Objekt denkbar wird, das diese schmerzhafte Lücke im eigenen Sein zu füllen in der Lage ist.

Mit dem Sturz des Geiers ist somit auch die Frage der Sublimierung noch einmal neu zu stellen: Wie kommen nun Lusterleben und Abwesenheit der Mutter, wie fügen sich das Leiden und die Öffnung des Raumes in einem Phantasieobjekt zusammen? Gut zehn Jahre später, im Jahr 1920, mit der Einführung eines Jenseits des Lustprinzips und damit auch der Einführung des Todestriebs als der anderen Hälfte des sexuellen Triebs, stellt Freud die Frage der Sublimierung noch einmal und gibt uns nun etwas vom Todestrieb und seinen Objekten zu sehen, und zwar, indem er eine Geschichte erzählt. Er erzählt die Geschichte eines Kinderspiels, die berühmte Geschichte vom Fort-Da-Spiel, erzählt, wie er als Großvater das Spiel seines Enkels immer wieder beobachtet, um es schlüssendlich zu begreifen. Freud erzählt, wie der Kleine allein für sich

spielend eine Holzspule über den verhängten Rand seines Bettchens wirft, die er dank eines Fadens an der Spule auch wieder zu sich zurückziehen kann, wobei er ihr Verschwinden mit einem »o-o-o-o«, ihr Wiedererscheinen mit einem schon artikulierten »da« kommentiert. Freud deutet die Lautfolge »o-o-o-o« entsprechend als »fort«. Fort und da, dieses Spiel wiederholt der Kleine unermüdlich, bald schon gelingt ihm eine Variation. Als eines Tages die Mutter erst nach mehrstündiger Abwesenheit zurückkehrt, begrüßt er sie mit dem Ausruf: »Bebi o-o-o-o«. »Es hatte sein Bild in dem fast bis zum Boden reichenden Standspiegel entdeckt und sich dann niedergekauert, so daß das Spiegelbild ›fort‹ war.²³

Fort und da, die Laute, die das Verschwinden der Holzspule wie des Spiegelbilds im Spiegel begleiten, werden mit einem Ausdruck von Interesse und Befriedigung gesprochen, dem ganzen Spiel hängt unzweifelhaft eine Lust an, es bildet eine Quelle der Lust. Freuds Frage ist daher: Wie kommt es, daß ein Geschehen, das zweifellos Unlust bereitet, nämlich das Fortgehen der Mutter, erstens im Spiel wiederholt wird und zugleich auch noch Lust bereitet? Es muß eine Umarbeitung und Verschiebung des Unglücks des Verlassenwerdens in das Glück des Spiels stattgefunden haben, diese Umarbeitung nennt Freud die erste große kulturelle Leistung des Kindes, das heißt, eine Sublimierung. Kurzsinnig wäre es aber zu glauben, daß die Mutter es ist, die durch die Holzspule oder das Spiegelbild repräsentiert wird. Die Lust an diesem Spiel legt vielmehr den Schluß nahe, daß die Holzspule keineswegs die Mutter vertritt, es gar nicht um Repräsentation geht, sondern sich etwas ganz anderes abspielt, nämlich das Glück des Findens eines Objekts. Die Holzspule ist ein glücklicher Fund, mit ihm kann das Kind die Abwesenheit überspielen. Mit der Holzspule am Faden tritt das Subjekt ein in den leeren Raum, der sich mit der Abwesenheit der Mutter geöffnet hat. Lacan spricht von einer Kluft, die sich mit der ersten Abwesenheit öffnet und die sich nie wieder schließen wird. Mit der Abwesenheit der Mutter öffne sich eine Bahnung im psychischen Apparat, auf die hin sich nicht das Bild der Mutter, auch nicht das des Subjekts, sondern die Spule projiziere. Mit dem Spiel beginne sowohl die signifikante Artikulation wie auch das Finden und Erfinden von Objekten, mit denen das Subjekt durch einen Faden sich verbunden wisse, mit denen es fortan über die Gräben der Entfremdung springen könne.²⁴ Ich möchte an dieser Stelle ihre Aufmerksamkeit noch einmal auf folgenden Umstand lenken: am Anfang steht wieder ein Verlust, wieder der Verlust der Mut-

ter. Dem folgt wieder ein Finden, das glückliche Finden eines Objekts. Dieses Objekt wird im Spiel immer wieder verloren und immer wieder gefunden. Deshalb kann man sagen, am Anfang steht das verlorene Objekt. Das Aufreißen der Kluft wie das Verschwinden des Subjekts und das stete Wiederfinden des erfundenen und verlorenen Objekts, dieses Spiel ist voller Lust. Also könnte man auch von dieser Lust als einer kleinen Wirklichkeit sprechen, könnte es folglich auch Spuren von ihr im Phantasieleben geben. Halten wir aber auch fest: Diese Lust ist signifiziert von dem verschobenen Leid und dem überspielten Schrecken, der sich mit dem Fort der Mutter in das Kind eingeschrieben haben wird.

Betrachtet man nun das Fort-Da-Spiel im Zusammenhang mit Freuds Konstruktion zum Geier, dann kann man sagen: Die Abwesenheit der Mutter öffnet einen Raum, in dem Leonardo sich als allein erfährt. Allein und vogelfrei und vielleicht doch voller Lust. Frei wie ein Vogel sein gilt vielen als Traum – aber darin kann man auch hören: vogelfrei. Für vogelfrei wurden diejenigen erklärt, die man verbannt hatte – verbannt aus dem Machtbereich des Gesetzes. Vogelfreie durfte jeder töten, sie unterstanden nicht mehr dem Schutz des Gesetzes. Der Vogel der Phantasie ist daher nicht nur Signifikant der Lust an der eigenen grenzenlosen Freiheit, sondern ebenso Verkörperung des unaufhebbaren Alleinseins und Objektivierung einer höchsten Gefährdung. Diese Gefährdung gilt ebenso für das vogelfreie Leben eines unehelichen Kindes, das sich seines Platzes innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung nie sicher sein konnte. Die Vogelfreiheit, mit ihr wird nun auch eine Verlassenheit, ein traumatischer Verlust am Ursprung der Sublimierung denkbar. Damit kann endlich auch die Sublimierung der Psychoanalyse mit der Melancholie zusammen in den Blick nehmen, wie sie seit der Antike immer wieder mit dem Forschen, Denken, Dichten und Malen in einen Zusammenhang gebracht wird. Freud war die Melancholie ebenfalls nicht unbekannt, aber er hat sie nicht mit der Sublimierung verbunden, sondern sie vor allem als eine Reaktion des psychischen Apparates auf ein traumatisches Verlusterleben gedeutet. Genauer gesagt, in der Melancholie wird der reale Verlust eines andern nicht anerkannt, es kommt statt dessen zu einer Identifizierung mit dem verlorenen Objekt. Diese Identifizierung führt nach Freud dazu, daß die Melancholie einer Wunde der Seele gleicht, die nie wieder heilt.²⁵ Trauma bedeutet, anders gesagt, daß der Schutzschild des Ichs, gewebt aus dem symbolischen Netz der Worte und dem Imaginären der Vorstellungen, durch ein Ereignis zerrissen wird und an dieser Stelle auch nicht wieder heilt – weil

die Worte und Vorstellungen das Ereignis des Verlusts nicht zu fassen vermögen. Der Verlust kann, wird er traumatisch erfahren, nicht verdrängt werden – die Gewalt des Schmerzes läßt sich ebenfalls nicht verdrängen, muß also anders bearbeitet werden – im glücklichen Fall gelingt eine Sublimierung.

Von der Sublimierung können wir bis jetzt sagen: Sie produziert, d.h. findet und verliert Objekte, die auf diese Bahnung hin stürzen, die sich mit dem Trauma ein erstes Mal öffnete. So wie die Holzspule nicht die Mutter, sondern den Weg aus der Verlassenheit heraus verkörpert, so wird der Vogel, der frei durch die Lüfte fliegen kann, weniger die Mutter repräsentieren als das Objekt, mit dem Leonardo sich fortan allein im offenen Raum bewegen kann, der sich mit ihrer Abwesenheit geöffnet hatte. Die erste Spur der Bahnung der Objektfindung auf dem Weg zur Sublimierung scheint nun erkennbar. Wie man sich aber weitere Arbeit der Sublimierung eines Traumas in einem singulären Objekt vorstellen könnte, möchte ich Ihnen nun anhand von Freuds Analyse des Lächelns der Mona Lisa etwas näher bringen.

Mona Lisa

Am Anfang dieses Abschnitts seiner Analyse warnt Freud vor der Versuchung, in Kunstwerken bloße Abbildungen frühkindlicher Wunscherfüllung zu lesen, warnt davor, das Ausmaß der tiefgreifenden Umwandlung nicht ausreichend zu beachten.²⁶ Die nächste Warnung betrifft die Versuchung, der faszinierenden Macht des Lächelns zu erliegen. Dazu zitiert Freud als warnendes Beispiel zahlreiche Kunstkritiker seiner Zeit. Alle von Freud ausgewählten Zitate sprechen die Macht der Faszination an, die von der offenbar unaufhebbaren Ambiguität des Lächelns der Mona Lisa auszugehen scheint. Voller Lust spielen die Kritiker mit ihren Männer-Phantasien, deuten das Lächeln als das Lächeln einer launischen Weiblichkeit, die nichts als ihre, der Männer Vernichtung wünscht, spielen noch einmal Ödipus vor der Sphinx – so heißt es: »Was den Betrachter namentlich bannt, ist der dämonische Zauber dieses Lächelns.«²⁷ Ein Lächeln, das eine bannende Macht ausstrahlt, verspricht offenbar die Verheibung des Vernichtetwerdens: »Hunderte von Dichtern und Schriftstellern haben über dieses Weib geschrieben, das bald verführerisch uns anzulächeln scheint, bald kalt und seelenlos ins Leere zu starren scheint [...].«²⁸

Geht aber nicht gerade von diesem seelenlosen Starren ins Leere, von der Leblosigkeit und von der Leere selbst die eigentliche Verführung aus, nämlich jene, die verwirrt und die deshalb nach einer erlösenden Deutung verlangt? Freud fügt in einer Fußnote selbst eine kleine, aber sehr bemerkenswerte Assoziation hinzu: »Der Kunstkennner wird hier an das eigentümliche starre Lächeln denken, welches die plastischen Werke der archaischen griechischen Kunst, z.B. die Aegineten zeigen [...]« (Leo 179, Fußnote 1).

Eine derartige Starrheit ist auch Totenmasken eigen. Wovon aber spricht der Blick einer Toten, was verspricht der Blick einer Toten? Ohne hier näher auf die offenkundige Nähe zwischen der Frau und dem Tod in der Kunst²⁹ eingehen zu wollen, bleibt festzustellen: Die Worte der Kunstkritiker sprechen zugleich vom Begehrn der Kunstliebhaber. Ein Begehrn scheint auf, signifiziert durch Wünsche wie: die seelenlose Leere hinter dem Schleier des Lächelns erahnen zu dürfen; gefesselt und vernichtet zu werden von dem Blick, der aus dem Bild auf sie fällt; verführt zu werden zu höchster Lust von einem Lächeln, das alles und nichts verspricht – also auch das Nichts. In all diesen Deutungen ergreift lächelnd das Lächeln den Betrachter und stürzt ihn ebenso in Verwirrung wie ins Nichts. Der Betrachter erlebt sein eigenes Verschwinden – zumindest für einen Moment – vor dem Bild. Aber, wie schon Freuds Enkel seinen Großvater lehrte, das eigene Verschwinden kann ungeheuere Lust bereiten, um damit ein bislang unsagbares Leid abwehrend zu verschieben. Freud greift jedoch keine diese Fährten für seine Deutung auf. Er weist lediglich noch auf eine weitere Quelle der Ambiguität im Lächeln hin, nämlich auf sein unendliches Changieren zwischen Männlichem und Weiblichem, ein Spiel, das auf dem Lächeln des Dionysos im letzten Bild Leonards seinen Triumph feiert.³⁰ Tiefgreifende Umarbeitung und Entstellung des »Lebenseindrucks« in Rechnung stellend kommt Freud zu dem Schluß, daß man auch in diesem Objekt die Spur eines vergangenen Lusterlebens finden kann. Freud führt dafür zwei Argumente an:

1. Nicht nur die Bildbetrachter, sondern auch Leonardo selbst war nicht minder von diesem Lächeln fasziniert. Auch er habe unter dem Bann gestanden, dieser Zauber habe ihn so gefesselt, daß alle Bildnisse danach und noch die seiner Schüler eben dieses eigentümliche Lächeln zur Schau stellten. Diese Faszination, erklärt Freud, sei gleich jener, wie sie im Moment eines verlorenen und wieder gefundenen Objekts auftrete. Bei dem Lächeln handele es sich demnach um ein wieder gefundenes Lächeln, und zwar um das wieder gefundene Lächeln seiner Mutter. Die

Rede vom wieder gefundenen Lächeln setzt seinen Verlust voraus – dennoch verliert Freud dazu kein Wort. Ihn drängt es offenbar auf etwas anderes hin.

Dazu wechselt sein Gedankengang erneut hinüber zur wirklichen Mutter, diesmal in Verbindung mit der Analyse des kurze Zeit später begonnenen Gemäldes »Die heilige Anna selbdritt«. Wieder sucht Freud auch in diesem Bild nach Beweisen für die Gegenwart der Mutter im Bild.³¹ So hätte nur Leonardo diese Anordnung aus zwei Müttern und einem kleinen Sohn mit diesem seligen Lächeln malen können, weil er eben in seiner Kindheit auch zwei Mütter hatte. Dann aber tritt etwas Neues in Freuds Analyse ein. Jetzt deutet er die Zusammensetzung des Lächelns der heiligen Anna als Zeichen einer kleinen Wirklichkeit, die sowohl »schrankenlose[r] Zärtlichkeit wie die unheil verkündende Drohung« verspricht (Leo 186). Dieses Zeichen erkennt Freud von da ausgehend in Übertragung dann auch in dem Lächeln der Mona Lisa wieder: Die kleine Wirklichkeit ist nicht mehr allein jene des Genießens, sondern auch die einer Erfahrung von Gewalt, der Erfahrung einer Beraubung. »So nahm sie nach der Art aller unbefriedigten Mütter den kleinen Sohn an Stelle ihres Mannes an und raubte ihm durch die allzu frühe Reifung seiner Erotik ein Stück seiner Männlichkeit« (Leo 187).

Die Unbefriedigung der Mutter, ihr Begehr ist also Ursache dafür, daß ihre übergroße Zärtlichkeit den Sohn um ein Stück seiner Männlichkeit beraubt. Es ist die Erfahrung einer grenzenlosen Mutterliebe, die den kleinen Sohn als Ersatz für den fehlenden Mann liebte, aber eben durch ihr Übermaß zugleich Leonardo zum Verhängnis wurde und fortan sein Schicksal bestimmte (Leo 186). Der Sohn gerät als Substitut auf dem Platz des Vaters ebenso in Gefahr wie in der Position, das *ein und alles* seiner Mutter zu sein. Diese erste Gefahr ist, vom grenzenlosen Begehr der Mutter verschlungen zu werden; die zweite Gefahr besteht darin, mit ihrem Begehr dem Sohn eine so überwältigende Befriedigung zu verschaffen, daß es ihm für immer unmöglich sein wird, diesen Genuss je zu verdrängen, und er eben deshalb andere Wege als die Verdrängung wird finden müssen, um sich doch von der Mutter trennen zu können. Aufgrund dieser doppelten Gefährdung ist es für den Mann notwendig, daß ihm etwas Reales geraubt werde, ja, der Mann müsse geradezu verlangen, daß man ihn um etwas Reales beraube, so Lacan: »Wir sehen hier in der reinsten Form, welche Spannung an jenem Ort ist, den die Triebabsicht bei der Sublimierung einnimmt, das heißt, daß

das, was der Mann verlangt, was der Mann verlangen muß, eben das ist, daß er eines Realen beraubt werde.«³²

Der Raubvogel in Leonards Kindheitsphantasie muß etwas rauben, muß ein Loch graben, ein Loch zwischen die Lippen bohren, in dieser grenzenlosen Liebe zwischen Mutter und Sohn, die in ihrer Grenzenlosigkeit der inzestuösen Liebe gleichkommt. Der Raubvogel soll eine Unterbrechung, eine Öffnung, einen Riß einschreiben – mit diesem Wunsch beauftragt, vertritt der Vogel in der Phantasie den fehlenden Vater, der mit seinem Nein eine Grenze hätte setzen sollen. Verbindet man die Deutung Lacans mit den Assoziationen Freuds zur Beraubung seiner Erotik durch die Mutter wie auch mit der Kindheitsphantasie, dann erkennen wir, wie genau Leonards Wortwahl der kleinen Wirklichkeit verpflichtet war, als er den Milan sprach, also den Namen eines Raubvogels erinnerte.

Trotz seines irreführenden Festhaltens am Geier als dem Vogel der Phantasie gelangt Freud dennoch zur Erkenntnis, daß die kleine Wirklichkeit, die der Trieb unablässig sucht, in sich das Genießen mit dem Leiden vereint, daß Leiden wie Genießen also gleichermaßen und vereint am Ursprung der Sublimierung zu vermuten sind, man also auch von einem leidvollen Genießen, insbesondere jenem zwischen Mutter und Sohn sprechen könnte.³³ Genießen wie Leiden in Freuds Analyse sprechen aber auch davon, daß bei aller Entstellung des Genießens durch seine Umarbeitung doch eine Spur im Objekt lesbar bleibt. Diese Spur aber bleibt nur aufgrund des traumatischen Lochs in der Erinnerung an die kleinen Wirklichkeiten erhalten. Widerfahrt einem Subjekt das Genießen wie das Leid als eine kleine Wirklichkeit, dann sind beide weder symbolisierbar noch vorstellbar, sondern traumatisch. Folglich ist die Verdrängung unmöglich, kann es nur um Entstellung und Umarbeitung gehen. Ich denke, man kann daher auch sagen, daß das, was an einem Objekt der Kunst fasziniert, verwirrt und eben deshalb nach einer Deutung verlangt, mit dieser Spur der Gegenwart eines Genießens im Leiden zusammenhängt, daß eine kleine Wirklichkeit den Betrachter fasziniert, die nun sichtbar, doch »normalerweise« verdrängt, also der üblicherweise der Zugang zum Bewußtsein versperrt bleibt. Anders gesagt, diese Spur des leidvollen Genießens können zwar viele für sich selbst nicht ins Bewußtsein treten lassen, offenbar aber in den Werken anderer sehend und lesend genießen. Warum das vielleicht so sein könnte, warum man die Spur des leidvollen Genießens anderer im Kunstgenuß möglicherweise genießt, werde ich gleich näher begründen.

Zuvor möchte ich aber noch zu bedenken geben, daß selbst dem strahlendsten Genießen der Lust zwischen Mutter und Sohn immer auch eine dunkle andere Hälfte eingeschrieben ist. Von ihr sprechen die Vernichtungswünsche ebenso wie die Faszination, die vom Blick einer Toten, aus einer seelenlosen Leere heraus, vom Lächeln der Mona Lisa auf das betrachtende Subjekt zu fallen scheinen. Diese Assoziationen entspringen dem Wissen, daß das Genießen, wenn es sich nicht nur für Momente ereignet oder ihm anders keine andere Grenze gesetzt wird, nur zum Tode führen kann. Wenn die Mutter nicht auch andere begehrt, wenn kein Vater sein Nein zum Inzest trennend ausspricht und auch durchsetzt, dann droht dem Kind der psychische Tod. Deshalb fordert das Genießen zugleich die Schranke und damit auch das Gesetz heraus. Mit dem Auftritt des Gesetzes aber wird aus dem tödlichen Genießen ein Objekt des Begehrrens; danach vermuten wir das Genießen unerreichbar jenseits des Verbotes. Im Genießen öffnet sich, anders gesagt, das Jenseits des Lustprinzips, weil es die von Freud für das Lustprinzip noch als gültig angenommene »physiologische Grenze« nicht mehr kennt.

Das Lächeln der Mona Lisa trägt wie der Raubvogel der Phantasie nicht nur die Doppelstruktur des Genießens und des Gesetzes in sich, beide Objekte werden in der Bahnung gefunden worden sein, die sich mit der ersten Abwesenheit der Mutter geöffnet und nie wieder geschlossen haben wird. Das Lächeln der Mona Lisa hat Leonardo erst sehr spät gefunden, erst von diesem Moment an wurde es zum Objekt, mit dem er wie mit dem Milan über die Gräben seiner Entfremdung hinweg fliegen konnte. So wird das Lächeln als das Objekt lesbar, in dem sich sowohl das Genießen, das Gesetz wie auch die Kluft verkörpert, welche die Trennung und damit den Weg ins Freie aus der Umklammerung des tödlichen Genießens möglich machte. Doch von welcher Substanz ist dieses Objekt der Sublimierung? Handelt es sich bei dem Lächeln nicht um ein höchst flüchtiges Objekt, unfaßbar, obgleich sichtbar, das sich selbst der Spiegelung entzieht, sondern umgekehrt erst durch die spiegelnde Identifizierung der Betrachter seine Sichtbarkeit erlangt? Wie von diesem lächelnden wie scheinhaften Objekt sprechen, wie von einem Objekt sprechen, dem seine stoffliche Substanz nur vom Auge des Betrachters her zuzukommen scheint? Dieser Frage möchte ich mit einigen abschließenden Überlegungen zum Objekt der Sublimierung zuwenden, und zwar, indem ich ein anderes Wort Lacans für dieses Schattenobjekt aufgreife und nun vom Ding sprechen will. Zum Beispiel vom Ding des Lächelns der Mona Lisa.

Vom Ding

Was ist das für ein Objekt, dieses Lächeln der Mona Lisa, das in der Lage ist, das Begehrten der Kunstliebhaber aufrecht zu erhalten – und zwar seit Jahrhunderten? Das Lächeln gewährt offenbar nicht nur die Erinnerung an ein verbotenes wie leidvolles Genießen, sondern es stützt ebenso das Begehrten. Wie aber unterhält das Lächeln der Mona Lisa das Begehrten der Kunstliebhaber? Der Kultur im Allgemeinen, der Kunst im Besonderen kommt die Aufgabe zu, so Lacan, das Begehrten zu stützen, also anders gesagt, das Begehrten zu unterhalten. Wie aber unterhalten Kunstobjekte? Man erinnere sich an die Zitate der Kunstreunde zum Lächeln der Mona Lisa: was sie unterhalten hat, war offenkundig gerade nicht die Befriedigung ihres Lustprinzips, sondern weit eher das Vermögen des Gemäldes, bei ihnen Unlust zu schüren – auf diese Weise wird das Begehrten der Kunstliebhaber unterhalten. Statt um Unterhaltung, im Sinne von Zerstreuung, geht es bei der Sublimierung um eine Unterhaltung, die unbefriedigt läßt, es geht um eine Unterhaltung, die allein das Begehrten des Subjekts ernährt, es füttert mit Phantasien, aber auch einen Zufluchtsort in einer Kultur gewährt, die einzig auf Befriedigung aus ist.³⁴ Wie also, so könnte man mit Lacan fragen, könnte die Kunst das Begehrten mit Unlust unterhalten? Eine Antwort lautet: Indem die Kunst unsterbliche Objekte produziert. Unsterblich werden Objekte, sobald sie dem aggressiven Anspruch auf Wunscherfüllung entgehen, denn so können sie durch keinerlei Befriedigung erlöschen. Diese Objekte müssen unerreichbar bleiben, es muß sich um Objekte jenseits der Spiegel handeln. Diese Objekte dürfen nicht mehr über die imaginäre Identifizierung erreichbar und damit auch zerstörbar werden.³⁵ Diese Objekte sollten sich auch ihrer endgültigen Deutung entziehen können. Um einige Beispiele zu nennen: Die Frau als Objekt der Kunst, man denke an die unerreichbare hohe Frau der Minne. Sicher ist auch hier das Lächeln der Mona Lisa zu nennen, denn Leonardo malte es mit einer Ambiguität, die aufgrund ihrer Unfaßbarkeit zur Identifizierung verlockt, sie aber zugleich zerstört. Man könnte die dem Menschen unzugängliche Freiheit der Vögel nennen, ich möchte aber an dieser Stelle auch die Holzspule nennen. Wenn diese Kette von der hohen Frau über das Lächeln der Mona Lisa zu den Vögeln und zur Holzspule vielleicht erstaunt – dann möchte ich daran erinnern, was geschieht, wenn einem Kind sein »Ding« weggenommen – sei es eine Holzspule oder ein Fetzen Stoff oder ein alter Teddybär. Sobald jemand das Ding in den Mülleimer

wirft, wird das Kind zu schreien beginnen. Was artikuliert sich in diesem Schrei? Ein kleiner Fetzen Wirklichkeit? Das unbewußte Wissen eines werdenden Subjekts, das schon weiß, daß es sterben muß, wenn man ihm sein Begehr, wenn man ihm sein Ding zerstört? Was also zerstören wir in dem Moment, wo wir das Ding wegwerfen?

Ich habe eben vom Ding gesprochen, wie man es im Alltag so oft tut. Aber ich habe mich damit zugleich auf einen Terminus von Lacan bezogen. Anders gesagt: Wenn wir von Objekten als einem Ding sprechen, wie in dem Fall der Holzspule als Objekt des Kinderspiels, dann sprechen wir diesem Objekt einen besonderen Status zu. Sublimieren bedeutet nun nach Lacan, den Objekten die Würde des Dings wieder zu geben.³⁶ Wie aber gibt man einem Objekt die Würde eines Dings? Ich möchte Ihnen dazu eine jener kleinen Geschichten von Lacan kurz erzählen. Diese handelt von seinem Besuch bei Jacques Prévert zu der Zeit der deutschen Besetzung Frankreichs. Er fand eine Sammlung von Zündholzsachteln vor. Diese Objekte des Alltags waren in einer bestimmten Weise geordnet – eine Reihung zu einem zusammenhängenden Band, das die Wände und Türen hoch und herunter lief – und sie waren einer gewissen Bearbeitung unterzogen worden: »es waren alles die gleichen Sacheteln, sehr gefällig angeordnet, nämlich so, daß eine jede Schachtel in die Nähe der nächsten gebracht war mit Hilfe einer leichten Verrückung des Innenschubers.«³⁷ Diese leichte Verrückung läßt etwas in Erscheinung treten, wodurch diese simplen Sacheteln von ihrem simplen Objektsein in einen anderen Status überführt werden:

»Anders gesagt, das Arrangement machte deutlich, daß eine Zündholzsachtel nicht einfach etwas mit einer bestimmten Verwendung ist, nicht einfach ein Typus im Platonischen Sinne ist, die abstrakte Zündholzsachtel, daß die Zündholzsachtel vielmehr für sich allein ein Ding ist in ihrem kohärenten Sein. Das vollkommen Willkürliche, Wuchernde, Überflüssige, gleichsam Absurde dieser Sammlung zielt in der Tat auf ihre Dinghaftigkeit als Zündholzsachtel. Der Grund für den Sammler lag also in der Auffassungsweise, die weniger der Zündholzsachtel galt als diesem *Ding*, das in einer Zündholzsachtel subsistiert.«³⁸

Meines Erachtens war es insbesondere die Wirkung des Ausstellens der Leere der Sacheteln, die diesen alltäglichen Dingen eine Würde verliehen. Wie aber vom Ding reden? Ohne die Hilfe einer Geschichte vom Ding zu sprechen, ist außerordentlich schwierig, denn es gehört zu seinem strukturellen Merkmal, sich der Darstellung zu entziehen. Ich will deshalb an dieser Stelle nur versuchen, meinerseits mit einigen Assozia-

tionen das Verhältnis zwischen Ding und der Würde des Objekts und der Leere zu umreißen.

Lacan macht darauf aufmerksam, daß eines der vermutlich ersten Kunstschöpfungen überhaupt, die Schöpfung des Krugs, eben die Leere in sich trägt, jenes Nichts, das den Krug erst zu dem macht, was er ist, nämlich ein Ding, mit dem wir schöpfen können. Mit Heinrich von Kleist könnte man hier auch einen Bogen zur Moderne schlagen. Wenn man sich an den Titel eines seiner Lustspiele erinnert, an *Der zerbrochne Krug*, dann könnte einem zum Beispiel einfallen, daß es eine Signatur der Kunst der Moderne ist, die schützende Hülle zu zerbrechen, die tönernen Wände zu zerschlagen und die Leere, das Nichts auszustellen. Andererseits existiert offenbar eine heilige Beziehung zur Leere seit den Anfängen der Kultur, so Lacan. Die Kultur identifiziere offenbar die Leere mit dem Heiligen. Die Orte des Heiligen, die Tempel zum Beispiel könne man auch als ummauerte Räume der Leere ansehen, denn jenseits des Altars und der heiligen Opferstätten seien die Götter nicht gewesen. Warum aber spreche die Kultur die Leere heilig? Weil jede Schöpfung aus einem Nichts heraus entstehe und dadurch den Ursprung des eigenen Werdens ehre, indem sie die Leere in sich trage oder auch offen zur Schau stelle? Die Leere in und um ein Objekt herum, sie gibt ihm nicht zuletzt deshalb die Würde, weil die Leere nichts ist außer sie selbst, Raum und Spur des Nichts, eine Absurdität, etwas vollkommen Willkürliches, etwas Überflüssiges – und die Leere ist etwas, was nur durch die menschliche Schöpfung zu den Objekten hinzu tritt.³⁹ Ich möchte hinzufügen: In dem Verhüllen wie Ausstellen der Leere wird zugleich die Kluft als Spur gegenwärtig gehalten, die uns vom Genießen wie vom Leiden trennt. In dem Nichts begegnen wir der Dingseite des Objekts, die uns wie ein Faden mit uns selbst und der ersten Kluft in uns verbindet.

Das Ding, die Leere, das Nichts, es scheint so leicht zerstörbar. Denn es ist singulär, es ist nicht universalisierbar. Man kann sich das Ding weder aneignen noch kaufen, und auch kaum zum Gegenstand eines Diskurses machen. Der Anspruch der Universität auf die Produktion eines universellen Wissens muß am Ding scheitern, der Diskurs der Universität kann es nur mit dem Objekt verwechseln – so wie die Kultur einerseits die Unterhaltung des Begehrrens begehrkt, die das Ding gewährt – und es zugleich immer wieder zerstört, da es ihr unmöglich ist, es nicht mit dem Objekt zu verwechseln. Man könnte auch sagen: Sobald man seine Aneignung versucht, stößt man nicht auf das Ding, sondern auf das Objekt,

und sei es auf das Lächeln der Mona Lisa. Oder auf Joseph Beuys' Butter, diesem Ding, das die Putzfrauen in den Müll geworfen hatten. Offenbar hatten sie nicht das Ding in der Butter sehen können. Diese Frauen werden vermutlich auch nicht gewußt haben, daß es ranzige Butter war, mit denen die Tartaren im Kriegsjahr 1942 die verbrannte Haut des Jagdfliegers Beuys geheilt hatten – nachdem er als brennende Fackel vom Himmel auf sie herab gestürzt war. Einen ähnlichen Sturz aus dem Himmel hat Michael Ondaatje bekanntlich mit seinem *Englischen Patienten* erfunden – der *Englische Patient* läßt sich als Metapher für das verbrannte, verstümmelte Subjekt am Ende des Zweiten Weltkrieges lesen, dem nur noch das Sprechen geblieben ist, das nun das Wortwerden der Erinnerung an eine kleine Wirklichkeit betreibt, in diesem Fall an die große, an die unmögliche Liebe eines Mannes zu einer Frau.

Das Ding, das eigentümliche Objekt der Sublimierung trägt das Subjekt, hält es am Leben, läßt es überleben. Wir können es sehen und lesen, und dennoch bleibt es unfaßbar, wird es nie Beute unseres Denkens. Mit einer unerreicht schönen Metapher Lacans, in der sich die chemische Sublimierung, das heißt der Übergang zwischen festen stofflichen und gasförmigen Zuständen, mit der Raubvogelphantasie Leonards berühren, möchte ich schließen:

»Diesem Objekt, das für den Spiegel unfaßbar ist, gibt das Spiegelbild seine Bekleidung. Beute, gefangen in den Netzen des Schattens, die, im Aufzug den Schatten aufblasend nach ihrem Umfang, dessen nachlassende Lockung wieder anspannt mit einem Schein von Beute.«⁴⁰

Anmerkungen

- 1 Überarbeitete Fassung eines Vortrags im Rahmen der Ringvorlesung ›Einführungen in die Psychoanalyse (II)‹ am 25.11.2004 an der Universität Hamburg.
- 2 Bibliographisches Institut AG: *Der große Duden. Fremdwörterbuch*, Mannheim 1966, 692.
- 3 Ebd.
- 4 Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet von Elmar Seibold, Berlin, New York ²³1999, 807.
- 5 Rainer Maria Rilke: »Die Erste Elegie«, in: *Rainer Maria Rilke. Die Gedichte*, Frankfurt am Main 1996, 629.
- 6 Sigmund Freud: »Die Traumdeutung«, Vorwort zur zweiten Auflage, in: ders., *Gesammelte Werke* [GW] I-XVIII Bde. und Nachtragsband, London 1940, Frankfurt am Main 1999, hier GW II/III, S. X; Freuds Vater starb 1896.
- 7 Freud, »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie«, GW V, 79.
- 8 Freud, »Trieben und Triebschicksale«, GW X, 210-232.
- 9 Freud, »Das Unbewußte«, GW X, 275.

- 10 Freud, »Das Unbehagen in der Kultur«, GW XVI, 438.
- 11 Freud, »Zur Einführung des Narzißmus«, GW X, 137-170.
- 12 Freud, »Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia«, GW VIII, 239-320. Vgl. dazu auch: Daniel Paul Schreber: *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, unveränderter Nachdruck des Bandes *Bürgerliche Wahnwelt* um 1900, Frankfurt am Main [1972] 1985.
- 13 Vgl. Freud, »Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci«, GW VIII, 170.
- 14 Ich beziehe mich hier auf die einleitenden Bemerkungen von Bernhard Baas zu seiner philosophischen Analyse der Sublimierung in Jacques Lacans *Ethik der Psychoanalyse*: »Unser philosophisches Jahrhundert hat die Endlichkeit zur Angelegenheit des Denkens gemacht. [...] Als Sprechende oder Denkende (inzwischen wissen wir, das dies dasselbe ist) nimmt uns die Endlichkeit in die Pflicht. Sie ist unsere Aufgabe. Vielleicht ist sie der einzige Imperativ, der uns bleibt. [...] Weder gibt es ein Wesen noch eine Erfahrung, die den konsistenten Grund unserer Existenz bilden und ihm Sinn und Authentizität verleihen können; es gibt nur das Grund-Lose und das Nicht-Authentische«. Bernhard Baas: *Das reine Begehen*, Wien 1995, 7, aus dem Französischen von Gerhard Schmitz, [Le désir pure. Parcours philosophique dans les parages de J. Lacan, Leuven 1992].
- 15 Freud, »Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci«, GW VIII, 127-211. Im Folgenden wird aus diesem Text unter der Sigle Leo mit Seitenangabe zitiert.
- 16 Leo 150. Freud fügt in der Fußnote den italienischen Text hinzu, zitiert nach: *Codex atlanticus*, F 65 V. nach Scognamiglio (1900, S. 22); vgl. auch Fußnote in Freud, »Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci«, in: ders., *Studienausgabe* [StA], Frankfurt am Main 1969ff., I-X Bde. und Ergänzungsband, hier Bd. X, 109.
- 17 Diskussion zum Stand der Forschung vgl. Kurt Eissler: *Leonardo da Vinci. Psychoanalytische Notizen zu einem Rätsel*, Basel, Frankfurt am Main 1992, 227f.
- 18 Vgl. Freud, »Die Traumdeutung«, »Kapitel VI. Die Traumarbeit«, GW II/III, 283-512.
- 19 Z.B: Er nennt Athene, fügt unbestimpter hinzu, daß »das gleiche für viele der griechischen Götter besonders aus dem Kreise des Dionyos, aber auch für die später zur weiblichen Liebesgöttin Aphrodite galt« (Leo 164). Diese Darstellungen, die man damit erklären könnte, »daß der dem weiblichen Körper angefügte Phallus die schöpferische Urkraft der Natur bedeuten sollte, und [...] erst die Vereinigung von Männlichem und Weiblichem könne eine würdige Darstellung der göttlichen Vollkommenheit ergeben« (Leo 164).
- 20 Vgl. Freud, »Massenpsychologie und Ich-Analyse«, GW XIII, 71-161.
- 21 Ich beziehe mich hier vor allem auf die Editorische Vorbemerkung der StA X, 88f und 109 Fußnote.
- 22 Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch IV. Die Objektbeziehung*, Text eingerichtet von Jacques Alain-Miller, aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek, Wien 2003, 502.
- 23 Freud, »Jenseits des Lustprinzips«, GW XIII, 12-13 sowie Fußnote auf Seite 13. Der Kommentar der Studienausgabe bemerkt dazu, daß Freud dieselbe Szene bereits in der *Traumdeutung* mitteilte. StA III, 225. Es handelt sich wohl um eine der am häufigsten gedeuteten Szenen der psychoanalytischen Literatur. Vgl. Norbert Haas: »»Fort/das« als Modell«, in: Dieter Hombach (Hg.): *Mit Lacan*, in: ZETA 02, Berlin 1982; Peter Widmer: *Subversion des Begehrens*, Frankfurt am Main 1990, 48.
- 24 Jacques Lacan: *Das Seminar Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Textherstellung durch Jacques-Alain Miller, aus dem Französischen von Norbert Haas, Weinheim, Berlin² 1987, 68.
- 25 Freud, »Trauer und Melancholie«, GW X, 427-446.
- 26 »Wenn man aber erwägt, was für tiefgreifende Umwandlungen ein Lebenseindruck des Künstlers durchzumachen hat, ehe er seinen Beitrag zum Kunstwerk stellen darf, wird man gerade bei Leonardo den Anspruch auf Sicherheit des Nachweises auf ein ganz bescheidenes Maß herabsetzen müssen« (Leo 178).
- 27 Freud zitiert Muther: *Geschichte der Malerei*, München 1893/94, Bd. I, 314.
- 28 Muther, Leo 179.
- 29 Freud zitiert ausführlicher auch Angelo Conti, einen italienischen Kritiker, dem ein Schleier über dem gesamten Gemälde auffiel: »[...] all dies erschien und verschwand

- hinter dem heiteren Schleier und ging in dem Gedicht ihres Lächelns unter [...]. Gut und böse, grausam und barmherzig, lieblich und katzenhaft lächelte sie [...]« (Leo 180). Zum Verhältnis von Weiblichkeit und Ästhetik, vgl. Elisabeth Bronfen: *Nur über meine Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994.
- 30 Nur wie nebenbei erwähnt er, daß Leonardo in dem Bild sich auch selbst gefunden habe. Freud fügt nur hinzu, daß »dessen Züge von jeher in rätselhafter Sympathie in Leonards Seele gelegen haben« (Leo 182).
- 31 Während Freud die Bindung an die Erinnerung für die Geierphantasie also lockert, hält er nun um so enger an dem realen Hintergrund für die Wahl des Motivs der Anna Selb-dritt fest. Nur Leonardo konnte diese Anordnung aus zwei Müttern und einem kleinen Sohn mit diesem seligen Lächeln malen, weil er eben in seiner Kindheit auch zwei Mütter hatte, und dies auch noch zweifach. Einerseits wird er im Haus seines Vaters seine Stiefmutter und auch deren Mutter, also eine Großmutter, um sich gewußt haben. Und er hatte die Erinnerung an seine leibliche Mutter. Freud vermutet nun, daß sich im Lächeln der heiligen Anna die Verdichtung der Erinnerung an das Lächeln der leiblichen Mutter und der Großmutter darstellt, insofern aus Leonards Perspektive beide ihm in ähnlicher Weise ferner standen als die Stiefmutter, im Bild dargestellt von Maria.
- 32 Jacques Lacan: *Das Seminar Buch VII. Die Ethik der Psychoanalyse*, Textherstellung durch Jacques-Alain Miller, aus dem Französischen von Norbert Haas, Weinheim, Berlin 1996, 184.
- 33 »Sie ist von der Natur eines vollbefriedigenden Liebesverhältnisses, das nicht nur alle seelischen Wünsche, sondern auch alle körperlichen Bedürfnisse erfüllt, und wenn sie eine der Formen des dem Menschen erreichbaren Glückes darstellt, so röhrt dies nicht zum mindesten von der Möglichkeit her, auch längst verdrängte und pervers zu nennende Wunschregungen ohne Vorwurf zu befriedigen« (Leo 188).
- 34 Vgl. Lacan, *Ethik*, 187.
- 35 Ausführlich ebd., 171f.
- 36 Ebd., 139.
- 37 Ebd., 141.
- 38 Ebd., 141f.
- 39 Vgl. ebd. dazu wiederum den ausführlichen Diskurs von Lacan in seiner *Ethik*, insbesondere ab 143f.
- 40 Jacques Lacan: »Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrrens im Freudschen Unbewußten«, in: ders., *Schriften II*, ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas, Weinheim, Berlin 1996, 194.