

Allegoriker und Axiomatiker. Zwei Diskurspositionen Lacans

Wahrheit und/oder Kontingenz?

In Seminar V 1957–1958 über »Die Bildungen des Unbewussten« spricht Lacan dem Text von Melanie Klein eine doppelte Rede zu: So stellt Michael Turnheim in seinem Vortrag über »Liebe, Lektüre und Institution« 2000 fest. Turnheim zitiert Lacan mit dem Satz: »Dann gibt es auch noch das, was es [das Werk Kleins] sagt, ohne es sagen zu wollen«. Klein sage gegen ihren Willen die Wahrheit, rekapituliert Turnheim, und verweist auf das Thema des Wissens:

»Man könnte sagen, dass Lacan Melanie Klein hier ein Wissen unterstellt, von dem sie selbst nichts weiß. Ein Wissen, das Lacan dank seines eigenen Wissens zu orten und zu analysieren erlaubt ist. In einem gewissen Sinn wird das *agalma* zunächst dem anderen zugeschrieben, aber am Ende der Operation wird es durch Lacan als Leser wieder angeeignet worden sein. Wir, die Leser von Lacan, denken, dass es sein Wissen war, dass es ihm ermöglicht hat zu erkennen, dass Melanie Klein, ohne es zu wissen, die Wahrheit gesagt hat.«¹

Turnheim setzt das Spannungsfeld von Wissen und Wahrheit zu der Verschiebung in Lacans Lehre in Beziehung, die er unter Hinweis auf Lacans Wort von den »Paradoxa der Wahrheit« als »Relativierung der Wahrheitsfunktion« bilanziert. Turnheim überlegt, ob unter dem Einfluss des Kontingenzgedankens eine »Ent-agalmatisierung« kanonischer Werke vorstellbar wäre:

»Sagen wir, dass das Verhältnis zu den Texten des anderen notwendigerweise zwiespältig wird, sobald die Wahrheit sich nicht mehr im Zentrum der Theorie befindet. Natürlich liest man einen Text, weil man annimmt, dass er Wissen enthält, gleichzeitig weiß man aber – und das auf Anhieb, aus Prinzip – dass man auf einen Rand stoßen wird, in dem die Kontingenz ihre Spuren im Werk hinterlassen hat.«²

Der spätere Lacan hätte demnach die Kontingenz an die Stelle gesetzt, die zuvor der Topos der verborgenen Wahrheit in der Spur Heideggers

1 Turnheim 2013, S. 39. »Theorie der Lektüre«, S. 41.

2 Ebd., S.40; weitere Zitate S. 33f.; S. 39; S. 43.

inne hatte.³ Turnheim lenkt seine Abwägung, ob das »Biographische« bei Lacan an den Inhalt der Lehre selbst rührt, in eine Art Liebesdialog mit dem Gespenst, »le spectre«, Lacan um. Die großen Texte des analytischen Wissens seien zum Teil auch autobiographische Texte, meint er dazu.⁴ In den Texten des analytischen Wissens klingt demnach etwas von den Faszinationen derer mit, die sie schreiben. Wie dabei nicht ins peinlich Bekenntnishafte abgleiten? Anlässlich des »Rätsels« von Lacans Stil fragt Turnheim, ob es etwas mit dem Konzept des »agalma« zu tun haben könnte. Kann dem »agalma« ein Wissen unterstellt werden, das mit dem Verschwinden dieser Funktion seinerseits verschwinden würde?

Modelle sind Konstruktionen, die einen komplexen Sachverhalt verknüpft abbilden sollen, weshalb sie zwangsläufig schematisch sind. Obwohl Lacans Diktum, dass das Unbewusste wie eine Sprache strukturiert sei, Anreize dazu geben könnte, will Lacan seine Lehre nicht von Modellbezügen her verstanden wissen.⁵ Sein Diskurs funktioniere als eine mathematische Topologie, nicht gemäß dem Modell der Mathematik. Das schließt nicht aus, dass dem Text Lacans modellartige Bezüge ablesbar sind. Lacan überlegt zum Beispiel, ob die Effekte der sich an Signifikanten heftenden analytischen Übertragung für den Entwurf eines experimentellen Modells der Übertragung genutzt werden könnten.⁶ Oder er zitiert das Bild des faszinierten Vogels, das die Entstehung optischer Ganzheit aus einer anfänglichen Diskordanz heraus verdeutlichen soll: »Als faszinierte nimmt die unkoordinierte, inkohärente Verschiedenheit der anfänglichen Zerstückelung ihre Einheit an.«⁷ In Seminar I erprobt er den Steuerungsapparat der kybernetischen Maschine als Modell für eine Symbolfunktion, die die intuitive Deutung ins Transsubjektive übersteigt. Und zeigt mit diesem Versuch möglicherweise die »Grenze der Maschinierung des Menschlichen« überhaupt an.⁸

Lacans Essay »L'étéourdit«, »les tours dit«, die Drehungen des Gesagten / gedrehtes Sagen, wurde 1973 in der Zeitschrift »Scilicet« publiziert und ist in der Sammlung »Autres Écrits« 2005 nachgedruckt. Der Text, kein Vortrag vor Publikum, oszilliert zwischen dem Formalismus des Mathems und der Figuralität der Textur, »le tissu«. Es ist, als solle

3 Der Topos der Kontingenz ist als »zweiter Klassizismus« Lacans gedeutet worden: »In the late Lacan, the real as irruption of pure materiality without precedent or sequent is the basis of what must be thought, and it must be thought as contingent discontinuity.« (Bartlett u.a. 2015, S. 126; S. 69)

4 Turnheim 2012, S. 48; weitere Zitate S. 46.

5 Vgl. Lacan, L'étéourdit, S. 477.

6 Lacan Sem. XI, S. 131; 15.4.1964.

7 Lacan Sem. II, S. 68; 8.12.1954.

8 Zitat: Langlitz 2004, S. 139. Das formalisierte System, so erläutert der Autor sein Urteil über die Grenze der Maschinisierung, sei »nicht zu einer selbstbezüglichen Aussage in der Lage (...)«. (Ebd.)

die Zweiteilung zwischen der »doctrine«, und dem, was Lacan unter Verweis auf Freuds Übertragungsbegriff als eine »Organisation« umschreibt, »durch die hindurch ein anderer Sinn sich ausdrücken kann«, in der Textgestalt reflektiert sein.⁹ Die Teilung im formalen Aufbau des Essays ruft in der Zusammenschau mit den Entwürfen der axiomatischen Logik und den Bezügen auf die figurative Dramaturgie der Knoten und Bänder eine Ästhetik der Doppelzüglichkeit auf, die an die Doppelzüglichkeit des Sprechens unter Triebdruck erinnern mag.

Was das Geschlechterverhältnis betrifft, so belichtet Lacan es unter anderem am Aspekt menschlicher Sterblichkeit, die das Universelle am Diskurs des Möglichen orientiert: »Il n'y a donc pas d'universel qui ne se réduise pas au possible«.¹⁰ Daneben entfaltet er die Figur des Möbiusbands in der Spannung zwischen einfacher und doppelter Drehung.¹¹ Der Vorgang ist so kommentiert worden, dass das Band sich im Binnenschlauch des Rings in einer spiralförmigen Repetition um die Ringöffnung windet, durch die offene Mitte hindurch in das Außenhalb des Ringkörpers greift und sich in der Rückwendung so um den Ring legt, dass sich ein zweiter Torus in Verschlingung mit dem ersten ergibt.¹² Laut einem anderen Autor stellt das per Schnitt, »coupure«, markierte, in sich nicht umkehrbare Doppel von Gesagtem und Sagen eine retroaktiv wirksame Verbindung zwischen dem Diskurs des Analytikers inklusive seiner kommentierten Anleihen bei der Mathematik einerseits und der durch das topologische Exposé repräsentierten »wahrheitsfähigen« Lehre Lacans andererseits her.¹³

Eine nähere Stellungnahme ist mir beim jetzigen Stand der Debatte nicht möglich. Meine Frage wäre vermutlich, ob ein Zuwachs an formaler Komplexität Lacans Grundmodell nur anreichert und / oder es auch einer tiefer gehenden Revision zugänglich macht. Das beträfe etwa die Spaltung zwischen dem »dire« und dem »dit«, in welchem letzteren das Subjekt sein »*fading*« finden soll, wohingegen das »dire« laut Lacan das reale Unendliche, das »transfini« nach Cantor evoziert.¹⁴ Doch was, wenn keine dieser Ebenen von der radikalen Allegorizität unberührt wäre, die sich nicht oder nicht allein aus ihrer Differenz ergibt, sondern bereits aus ihrem Geschriebensein folgt. Dann müsste der analytische Diskurs der Möglichkeit Rechnung tragen, dass das Sagen mit

9 Zitat: Lacan Sem. I, S. 307; 16.6.1954.

10 Lacan, L'Étourdit, S. 451.

11 Der erste Teil in »L'Étourdit« betrifft S. 449–469, der zweite Teil S. 469–495.

12 Ich referiere hier die Darstellung des Torus bei Hughes 2010.

13 »Le dire, demande ou interprétation, dans son rapport au dit comme fonction de la coupure, fait lien entre le discours, celui de l'analyste, et l'enseignement, référé à la topologie«. (Vincent 2012, S. 6)

14 Lacan, L'Étourdit, S. 477; S. 485f.

Spuren von schon Gesagtem unterlegt ist und das Gesagte sich von der Spur eines Sagens wohl nie ganz lösen können. (Kap. I: Die Kluft)

Allegorische Figurationen

Lacan spricht von Mythos, Apolog, Farce, Fabel, Symbol, gelegentlich auch von Anamorphose, er zitiert Personifikationen wie in dem Diktum: »Ich, die Wahrheit spreche«, arbeitet aber nicht direkt mit Allegorien. Indirekt vielleicht schon. Wer sich unter »*la Chose*« als dem *extimen* Kern der Subjektivität etwas vorstellen will, halte sich an Seminar VII, wo Lacan aus der kunstvoll arrangierten Kette leerer Streichholzschachteln eine Figur aufsteigen sieht, die kaum minder real als unreal ist. Und nachdem er einen Artikel der Psychoanalytikerin Ella Sharpe über die Sublimation angeführt hat, in dem sie die Höhle von Altamira beschreibt, fällt ihm eine superbe Figur, eben jene »*extimité, qui est la Chose*« ein.¹⁵ Manchmal kommt es wohl weniger auf einzelne Signifikanten, als auf die Re-Visionen dazwischen an.

Ist Lacan schwierig?¹⁶ Das war bis in die 1990er Jahre hinein eine Frage.¹⁷ Mittlerweile ist Lacan zu einem Referenzautor der Cultural Studies, für Medien-, Bild- und Filmanalysen aufgestiegen. Sein »Spiegelstadium«-Aufsatz ist kanonisch. Der Autor und Popmusiker Thomas Meinecke hat einigen Sprüchen Lacans durch seine Text-Musik-Collagen mit zu Kultstatus verholfen.¹⁸ Einführungen liegen inzwischen fast zu jedem Aspekt von Lacans Werk und Wirken und nicht selten auch in stereotypen Wiederholungen vor. Ich halte diese Beiträge nicht für überflüssig, empfehle für den Zugang zu Lacans Werk aber trotzdem das Werk selbst; und namentlich die allegorischen Figuren darin. Nähere Exempel sind die Statue der Heiligen Theresa in Rom als Allegorie für die erotische Extase, die Sophokleische Antigone in entsprechender Verschiebung für das radikale Begehren, Dame und Troubadour für den neuzeitlichen

15 Lacan Sémin. VII, S. 167; 10.2.1960.

16 Teile der folgenden Überlegungen habe ich am 11.6.2015 unter dem Titel »Ist Lacan schwierig?« in der Psychoanalytischen Bibliothek Berlin im Rahmen der als »Lange Nacht mit Freud und Lacan« annoncierten »Langen Nacht der Wissenschaften« vorgetragen.

17 Seinem eigenen Publikum gegenüber konnte Lacan offenbar kulant sein. So rät er etwa für die Lektüre von Aristoteles: »Aber überspringen Sie die Passagen, die Ihnen zu kompliziert erscheinen, oder besorgen Sie sich eine Ausgabe mit guten Anmerkungen (...). (Sem. VII, S. 30; 25.11.1959)

18 Ich verweise auf den Roman »Tomboy« 1998 von Thomas Meinecke und die Gender-Musik-Texte, in denen der Autor Sätze u.a. von Judith Butler und Lacan wie rituelle Formeln zitiert.

Eros, leere Zündholzschachteln für die *Ding*-Struktur, die Lamelle für die unsterbliche Libido und der Sinthome für eine sprachliche Ästhetik, die unterhalb der gängigen Kodes operiert, etwa so wie der sprichwörtliche Clochard unter den Brücken schläft.

Lacans Seminar VIII 1960–1961 »Die Übertragung« ist ein wahres Kompendium der Formen und Formate. Zu den Akusmata der Stimübertragung gesellen die Mathemata der Formelsprache, und das Défilé der *Hommes* und *Dames* muss nur ein wenig gedreht werden, um in ein allegorisches Geflecht von Allusionen, Illusionen und Konklusionen über zu gehen, das die axiomatischen Sätze zu ergänzen oder auf die Probe zu stellen erlaubt.

In herausragender Weise betrifft das die Figur der Gottesanbeterin, ein Thema der »menschlichen Phantasmatik«, das, wie Lacan erläutert, »ich als grundlegend in der Subjektivierung als wesentlichem Moment jeder Einrichtung der Dialektik des Begehren bezeichne«.¹⁹ Schließlich sei die Subjektivierung »une boîte de Pandore«.²⁰ Lacan greift die Phänomene Hunger, Kannibalismus und Sauberkeitserziehung auf, um Zeichenhaftigkeit und Virtualität gemäß seiner Signifikantentheorie im Allgemeinen und die Symbolisierung des Fehlens im Phantasma der Kastration im Besonderen vom Instinktverhalten in der Tierwelt abzugrenzen.²¹ Im Phantasma des Verzehrs des Leibes Christi sei die Kraft des Signifikanten besonders klar illustriert: »In dieser Thematik sehen Sie, wie sich die ursprünglichste Strebung [orale Gier] durch die Kraft des Signifikanten in einem ganzen Feld entfaltet, das immer schon dafür geschaffen war, sekundär bewohnt zu werden«, kurz, es geht um etwas Artikuliertes, »Hunger, der einen Anspruch erhebt (*demande*)«.²² Die Differenz zwischen Fresssucht und Feinschmeckerei, »gourmandise«, trifft einen ähnlichen Punkt. Das orale Phantasma legt nah, dass das Wort im Subjekt und das Subjekt im Wort nicht ganz angekommen ist, und lässt zugleich erahnen, dass Worte mehr sagen als die Sprechenden zu sagen meinen.²³

Ich will an drei Beispielen aus dem Übertragungsseminar erörtern, wie Lacan sich und seinem Publikum umständliche Erklärungen erspart, indem er Bild und Begriff oder Figur und Begriff zu einer allegorischen Gestalt verzahnt. Das erste Beispiel ist eine literarische Allegorie, die schon im Original als Allegorie der Allegorie inszeniert ist. Es ist die Persiflage auf Geheimdiskurs und Denunziantentum in »Gullivers Reisen« 1726 des irischen Romanciers Jonathan Swift (1667–1745). Lacan zitiert aus

19 Zitate: Lacan Sem. VIII, S. 265f.; 22.3.1981.

20 Zitat: Lacan Sémin. XVIII, S. 62; 17.2.1971.

21 Lacan Sem. VIII, S. 265–268; 22.3.1961 (Gottesanbeterin); S. 277–292, hier insb. S. 288f.; 12.4.1961 (Amor und Psyche); S. 311f.; 26.4.1961 (Gulliver).

22 Ebd., S. 270; 22.3.1961.

23 Zitat: Sémin. VIII, S. 256; 22.3.1961.

dem dritten Teil, der »Reise nach Laputa«. Die in humoreske Wortspiele gekleideten verbalen Spitzen gegen den Snobismus von Behördenvertretern mögen Lacan für sein eigenes Arbeitsumfeld passend erschienen sein, ohne dass er es so direkt hätte sagen müssen. Die Figuren bei Swift könnten dadurch

»daß sie die Buchstaben in irgendeinem verdächtigen Papier umstellen, die geheimsten Pläne einer unzufriedenen Partei aufdecken. Wenn ich zum Beispiel in einem Brief an einen Freund schrieb: ›Unser Bruder Tom Past hatte einen Haemorrhoidalknoten‹, würde ein geschickter Dechiffrierer entdecken, daß dieselben Buchstaben, die diesen Satz bilden, bei genauer Untersuchung zu folgenden Wörtern zusammengesetzt werden können: ›Harret aus – heute in Komplott ersonnen – Heirat – Dombrand‹. Und das ist die anagrammatische Methode«. ²⁴

Das zweite Beispiel ist ein Gemälde und steht als solches für den von Lacan apostrophierten »exemplifikatorischen Charakter des Bilds«. ²⁵ Es handelt sich um »Psyche sorprende Amore«, von Jacopo Zucchi aus dem 16. Jahrhundert nach Motiven des spätantiken Märchens »Der goldene Esel« von Apuleius. Lacan legt die Darstellung als Gleichnis für die Unhaltbarkeit eines wörtlich verstandenen Kastrationskomplexes aus. Dabei zielt er nicht auf den angeblich eigentlichen Sinn hinter dem Bild, sondern auf jenes Mehr an Sinn, das durch die gleichnishafte Darstellung erweckt wird. Als auslösendes Motiv nennt er die gemalten Blumen:

»Ich hoffe, daß Sie sehr wohl an dem Bild die Blumen bemerkt haben, die da vor dem Geschlechtsteil des Eros sind. Sie sind eben nur deshalb von einer solchen Überfülle gezeichnet, damit man nicht sehen kann, daß es dahinter nichts gibt. Es gibt buchstäblich keinen Platz für das geringste Geschlechtsteil. Was die Psyche da gerade auf dem Sprung ist abzuschneiden, ist bereits vor ihr verschwunden«. ²⁶

Lacan unterstreicht das ›durch die Blume sprechen‹ des Bilds mit den Worten, es gehe in der szenischen Darstellung des Liebespaars weder um das reale Geschlechtsteil, noch um eine bildlich maskierte Symbolik. Der Phallus des Amor werde vielmehr als Signifikant einer Abwesenheit installiert, so dass sich das Subjekt mittels eines fehlenden Signifikanten konstituieren könne. Die Möglichkeit einer verdinglichten Identifizierung: ›Ich bin oder habe was dem Anderen fehlt‹, bedenkt Lacan hier

24 Sem. VIII, S. 312f.; 26.4.1961. Anm.: Ich behalte die deutsche Fassung bei, obwohl sie vom Text der französischen Publikation stark abweicht, siehe Sém. VIII, S. 294.

25 Ebd., S. 267; 22.3.1961.

26 Ebd., S. 288, 12.4.1961.

nicht. Psyche bemerke die Blumen nicht einmal, sie sehe nur Licht, stellt er fest. Die zwischen Früchten und Gesichtern irrlichternden Vexierbilder des manieristischen Malers Arcimboldo deuten auf etwas hin, das nicht exakt erkennbar sei. Zur Symbolisierung der Jahreszeit würden haufenweise Objekte akkumuliert, was an das suggestive Spiel zwischen »Substanz« und »Illusion« in der Malerei von Salvador Dalí erinnere, seines alten Freundes, wie Lacan nicht zu erwähnen versäumt. »Diese Objekte, die gewissermaßen die Funktion einer Maske haben, zeigen zugleich das Problematische dieser Maske«. ²⁷ Die Maske lässt, was sie verdecken soll, im selben Moment durch scheinen.

Das dritte Beispiel betrifft die »große phantasmatische Figur der Gottesanbeterin (mantis religiosa)«, wie Lacan glossiert; mutmaßlich seine Lieblingsallegorie überhaupt. ²⁸ »L'image de la mante«, so sagt er, den Bildaspekt der Figur betonend. ²⁹ Über die Natur der Mantide, deutsch Jagd- oder Fangschrecke, ist eher wenig zu lernen. Gleichwohl sollen Zeitgenossen Lacans auf dem Höhepunkt der Mantis-Begeisterung das Tier gezüchtet haben. ³⁰ Auf der Internetplattform Youtube wird sie in ihrer banalen Tiergestalt präsentiert, die so banal dann doch nicht ist. Dem Tier eignet etwas Artifizielles, als käme es aus dem Designer-Studio, obwohl es genetisch aus Afrika stammen soll. Videos zur Kampftechnik des Kung Fu Shaolin tragen den Titel: »La Mante religieuse«. Die Kampfstellungen sind von ergreifender Unschuld, wenn man die Jagdszenen des realen Tiers in Großaufnahme daneben sieht. In manchen Stammeskulturen soll die Mantis als Gottheit, Weltschöpferin in Verbindung mit dem Zyklus von Verdauen, Fressen und Lieben verehrt worden sein. ³¹ Der Name »Gottesanbeterin« ist aus ihrer Pose, dem halb erhobenen Leib mit den eingefalteten Vorderbeinen abgeleitet. Doch so recht fromm wirkt sie trotzdem nicht. Obwohl sie nur sporadisch ein Männchen der eigenen Gattung frisst, ist dies oft das erste, was wir über sie erfahren. Der Mythologe Roger Caillois (1913–1978) forscht in den 1930er Jahren und folgende über Mimikry, Polymorphismus und Maskenbildung in der Tierwelt und spricht von dem »Sexualverhalten der weiblichen Mantis, die das Männchen während der Paarung verzehrt«. ³²

Lacan greift diesen Faden auf: »Die Gottesanbeterin, weiblicher Partner, vollzieht mit ihren Mandibeln die Verschlingung der zephalischen Extremität des männlichen Partners«. ³³ Wenige Jahre später

27 Ebd., S. 296; 19.4.1961.

28 Zitat: Ebd., S. 264; 22.3.1961.

29 Ebd., S. 268; 22.3.1961; Sémin. VIII, S. 253.

30 Nach Auskunft von Caillois 2007, S. 15.

31 Caillois 2007, S. 11f.

32 Ebd., S. 55. Zu Kastrationsangst S. 14–20. Vgl. Caillois 1960, insb. S. 25.

33 Lacan Sémin. VIII, S. 267; S. 264; 22.3.1961. Sémin VIII, S. 253: »La mante religieuse, partenaire femelle, accomplit avec ses mandibules la dévoration de

erwähnt er das Phänomen der Mimikry, »le mimétisme« nach Caillois, und denkt dabei an Spaltung, Symbol, »befremdliche Kontingenz« sagt er auch, die sich im »Fehl« der Kastrationsangst zeige und das Subjekt im Ungewissen darüber belasse, was »jenseits des Scheins« sei.³⁴ Anders als Caillois bleibt Lacan nicht bei der »männlichen« Angst stehen, durch ein »weibliches« Wesen verschlungen zu werden, sondern macht auf den Genuss des besagten Wesens aufmerksam. Es ist, als solle eine Lücke geschlossen werden, die Lacans axiomatische Logik lässt: Die Beziehung des weiblichen Partners zum Objekt des Begehrens. Lacan stützt seine Betrachtung auf vier Deutungslinien, die sich teilweise überschneiden. Die erste Linie betrifft das Motiv des Azepahlen, Kopffressen nach Georges Bataille, das Lacan mit dem Aspekt der Fresslust verknüpft:

»Auf jeden Fall im Phantasma, im Bild, das uns bindet, funktioniert diese Azephalisierung des Partners mit ihrer besonderen Akzentuierung. Vergessen wir im großen und ganzen nicht den fabulatorischen Wert der Gottesanbeterin, der dem zugrunde liegt, was sie in einer gewissen Mythologie oder schlichter in einer Folklore, in all dem, worauf Roger Caillois unter dem Register des *Mythe et le Sacré* [Der Mythos und das Heilige] den Akzent gelegt hat, repräsentiert.«³⁵

Aus dieser »fabulatorischen« Darstellung der Fressgier hebt Lacan eine zweite Linie hervor, die näher an den Affekt des Begehrens führt. Im Triebanspruch des Oralen sei »der Platz für dieses Begehren ausgehöhlt worden«, bemerkt er. Etwas Rätselhaftes meldet sich, das nicht wie das Obszöne hinter der Szene hervorkommt, wo es hätte bleiben sollen, sondern in der Szene selbst vibriert. Womit muss das Objekt dieser Verschlingungslust rechnen? Was hat es da vor sich? Tier, Subjekt, Mensch, Maschine, Monster? Während er dem kategorialen Status der Mantis nachsinnt, führt Lacan eine dritte Linie unter dem Stichwort des sexuellen Genießens ein:

»In diesem Fall heißt die Gottesanbeterin subjektivieren ihr, was nichts Exzessives hat, ein sexuelles Genießen unterstellen. Gewiß, wir wissen nichts darüber. Die Gottesanbeterin ist vielleicht, wie Descartes nicht zögern würde zu behaupten, schlicht und einfach eine Maschine, in dem Sinne, den die Maschine in seiner ihrer eigenen Sprache annimmt, die eben die Eliminierung jeder Subjektivität unterstellt. Doch haben wir,

l'extrémité céphalique du partenaire mâle«. Anm.: Mandibeln werden die Mundwerkzeuge von Insekten genannt.

34 Lacan Sem. XI, S. 83; S. 79f.; 19.2.1964.

35 Sem. VIII, S. 268; S. 264; 22.3.1961.

was uns betrifft, keinerlei Bedürfnis, uns an diese Minimalpositionen zu halten. Wir gewähren ihr dieses Genießen.«³⁶

Lacan distanziert sich vom Maschinenbild des Descartes und fängt dafür wie in einem Zoom das der Figur gewährte sexuelle Genießen ein:

»Wenn wir von dem Genießen dieses anderen sprechen, der die Gottesanbeterin ist, wenn sie uns bei der Gelegenheit interessiert, so weil sie entweder da genießt, wo das Organ des Männchens ist, oder aber, weil sie auch anderswo genießt. Aber wo sie auch genießt – wovon wir niemals etwas wissen, was soll's auch –, daß sie anderswo genießt, erhält seinen Sinn nur aus der Tatsache, daß sie genießt – oder nicht genießt, nicht so wichtig – da. Daß sie genießt, wo es ihr Lust macht, dies hat in dem Wert, den dieses Bild hier annimmt, Sinn nur durch den Bezug zum *Da* eines virtuellen Genießens. In der Synchronie, um was es sich dabei auch handeln mag, wird dies immer nur, selbst umgelenkt, ein kopulatorisches Genießen sein.«³⁷

Das »kopulatorische Genießen« führt die Figur laut Lacan über sich selbst hinaus, da sie auf die Funktion des Anderen trifft, die in dem zitierten »Bild« angelegt sei. Mit dieser Funktion ist die vierte Deutungsline erreicht. Sie geht den Platz des Anderen an:

»Der Andere ist bereits an dem Platz installiert, der Andere mit einem großen A, als derjenige, auf dem das Zeichen beruht. Und das Zeichen genügt, die Frage *Che vuoi?* aufzustellen, auf welche zunächst das Subjekt nichts antworten kann.«³⁸

Woran liegt es, dass das Subjekt »zunächst nichts antworten« kann? Es hat noch nicht den Anderen als symbolischen Ort der Sprache besetzt, anders gesagt, es ist noch in einem Modus befangen, den Lacan mit einem Wink auf Marquis de Sade als lieben und genießen »auf Kosten des anderen« umschreibt.³⁹ Gleichwohl ist sie nun aufgetaucht, die Frage *Che vuoi*, die den Knotenpunkt von Angst und Begehren berührt. Die Formel, die Lacan in Seminar X mit den Worten zitiert, dass sie »Ihnen den wesentlichen Bezug der Angst zum Begehren des Anderen anzeigt«, klingt also bereits in Seminar VIII an.⁴⁰

36 Ebd., S. 265; 22.3.1961. Sémin. VIII, S. 251: »Nous lui accordons cette jouissance«.

37 Ebd., S. 267; 22.3.1961.

38 Ebd., S. 272; 22.3.1961.

39 Ebd., S. 267; 22.3.1961.

40 Sem. X, S. 14; 14.11.1962.

Was Lacan an der Mantis besonders gefesselt haben mag ist, dass sich mit ihr, wie ihn die zeitgenössischen Forschungen über das Insektenwesen gelehrt haben mögen, die Tür zu einer *anderen* Welt auftut. Es ist eine Welt flirrender Mehrdeutigkeit: Ein niederes biologisches Insekt, mit bloßem Auge kaum zu erkennen, entpuppt sich als ein Zwitter, in dem eine sakrale Aura, die Gebetspose, mit dem Ausdruck sexuellen Appetits liiert erscheint. Keines dieser Merkmale kann eins zu eins auf die sichtbare Gestalt des Wesens zurück gerechnet werden. Dazu könnte einem die Technik der anagrammatischen Umschrift und gleich darauf die Surrealisten-Zeitschrift »Minotaure« einfallen, für die Lacan in den 1930er Jahren zwei Beiträge schrieb. Der Minotaurus, Stier des Minos, ist im übertragenen Sinn der Bruder der Mantis, ein Zwitter aus Stierkopf und Menschenleib, der angeblich mit Menschenopfern gefüttert wurde. Zur Familie gehört ferner die Sphinx des Ödipus, jenes unheimliche Fabeltier, halb Frau, halb Löwe, »geflügeltes Ungeheuer«, »Würgengel«, das vor den Toren Thebens die Grenze zwischen Chaos und Ordnung bewacht. Mischwesen dieser Art, Teil des »Menschheitsgedächtnisses« (Jan Assmann), dienten in frühhistorischer Zeit als Schutzgenien. Sie hatten die Eingänge zu Kultanlagen, Gräbern, Palästen zu hüten. Der Anblick eines halb bekannten, halb unbekannten Wesens sollte womöglich den Schritt von Invasoren hemmen.⁴¹

Lacan fasst das Insekt als Sinnbild der Grenze der Möglichkeit sprachlicher Verständigung auf. Es teilt sich wortlos, stumm, nur durch Greifen, Zupacken und Verschlingen mit, nicht einmal ein Blickkontakt ist möglich. Knopfaugen lösen bekanntlich zärtliche Gefühle aus, sie erfüllen das Kindchenschema. Nicht so die Mantis: Ihre seitlich am Kopf platzierten Facettenaugen lassen nur ein stereoskopisches Sehen, keinen Kontakt von Angesicht zu Angesicht zu. Lacan sagt es nicht ohne Nachdruck: Wir können uns in der Mantis nicht spiegeln; wir wissen nicht, wie sie uns sieht, was sie über uns denkt, wie wir im Auge dieser anderen, »cet autre qu'est la mante religieuse«, wirken.⁴² Lacan will sich einmal mit Hilfe einer Maske seinem Publikum als Mantis dargeboten und umgekehrt das Publikum als Mantis in Bezug auf sich selbst erlebt haben. Die Schwierigkeit sei gewesen, erfahren wir, »dass ich in dem rätselhaften Spiegel des Augenballs des Insekts nicht mein eigenes Bild sehen konnte.«⁴³ Die Ungewissheit über das Sein und das Wollen des anderen besteht auf beiden Seiten.

41 Wenn wir den Videos trauen dürfen, hat die Vertreter des sogenannten Islamischen Staates im März 2015 nichts davon abgehalten, eine zweieinhalbtausend Jahre alte irakisch assyrische Wächterskulptur, laut Medienkommentar ein Stier mit menschlichem Antlitz, zu zerschlagen.

42 Zitate: Lacan Sem. VIII, S. 267; 22.3.1961; Sémin. VIII, S. 252.

43 Lacan Sem. X, S. 14f.; 14.11.1962 (erste Sitzung des Seminars, J.B.).

Die Ungewissheit lässt sich für das soziale Subjekt so übersetzen: Komme ich gut an, da drüben, mache ich die passende Ansage, erfülle ich den Dresscode? Die Ungewissheit im Verhältnis zu anderen und zum Anderen ist das Zentrum der Allegorie, wie Lacan sie hier entschlüsselt. Etwas am Gegenüber ist fremd, nicht klar zuordbar, unbekannt, erregt Angst, so dass im Subjekt unwillkürlich die Frage aufsteigt: Was will dieses Ding von mir, was soll ich für es sein, will es womöglich, dass ich selbst etwas wollen soll? Nur was?

Die Gottesanbeterin sei eine Metapher für den Text, der uns Lesende zu verschlingen droht, lautet eine Deutung.⁴⁴ So richtig das ist, so richtig ist auch, dass dieses greiffähige geflügelte Ding – das dazu noch antenne-ähnliche Fühler auf dem Kopf hat – eine doppelte Allegorie ist: Allegorie der Angst und Allegorie des Moments, da die Angst in anderes übergeht. Lacan deutet an, dass sich die Angst in eine Triebströmung verwandelt, die das Unbekannte nicht flieht, auch nicht davor erstarrt, sondern es umkreist, zum Objekt des Begehrens macht. Das Fremde hat sich nicht in Wohlgefallen aufgelöst, im Gegenteil, es ist zu seiner eigentlichen elektrisierenden Wirkung gelangt. Das erregte Subjekt hätte die Wegwende diesmal also nicht verpasst. Die Grübeleien und Deuteleien, ob es richtig auftritt, spricht oder aussieht, ist nicht bedeutungslos, wohl aber nebensächlich geworden. Auch die Gestalt des Insekts ist nicht wesentlich mehr, die Verfremdung hat ihre Wirkung getan. In der Konfrontation mit dem Anderen ist etwas aufgetaucht, etwas Ur-Sächliches, das nicht wie von außen hereinbricht, auch nicht dahinter liegt, sondern in den Formen seiner Repräsentanz unsichtbar gegenwärtig ist. Lacan wird es später in die Formel kleiden: Etwas in dir, das mehr ist als du.⁴⁵

Dass Lacan kein schwieriger Autor wäre, will ich am Ende nicht behaupten. Wohl ist den sinnbildlichen Figuren seines Werks der Anspruch auf eine Lesart zu entnehmen, die nach einer weiterführenden Vertiefung ruft. Die Figuren lassen etwas aufscheinen, von dem ein Subjekt gepackt sein kann, so wie Lacan es in packender Weise darzustellen versucht, packender wahrscheinlich, als wenn er es nur in mathematische Formeln gefasst hätte.

Postskriptum

In dem 1917 verfassten und 1931 von Max Brod aus dem Nachlass unter dem Titel »Das Schweigen der Sirenen« publizierte Text lässt Franz Kafka den an den Mast geketteten und durch das Wachs in seinen Ohren

44 Vgl. Widmer 2004, S. 53–57: Der Apolog in Seminar VI – eine Metapher der Angst, hier S. 54; S. 55.

45 Lacan Sem. XI, S. 282; 24.6.1964.

ertaubten Odysseus an den Sirenen vorüberfahren, die halb Frau, halb bekralltes Vogelwesen, auf ihrem Felsen hocken. Und zwar stumm, denn sein Anblick habe sie allen Gesang vergessen lassen, heißt es. Was geht hier vor? Die Frage betrifft den auf dem Strom den Sirenen entgegen fahrenden Odysseus auf seine Weise, denn gerade als er den Sängerinnen am nächsten war, soll er nichts mehr von ihnen gewusst haben. Nur noch den Abglanz vom großen Augenpaar des Odysseus hätten sie solange als möglich erhaschen wollen, lesen wir über die Wesen, denen es die Stimme verschlug. Es könnte somit der Blick sein, der eben jetzt, im Bruchteil dieser mythischen Sekunde begehrt wird. Vermutlich gibt es etwas, was als »einziger Zug« in dem gesuchten Objekt wirkt, ein Glanz womöglich. Es könnte aber auch die Koinzidenz eines Moments von Präsenz, verkörpert in der nahenden Gestalt, und eines Moments von Entzug sein, man weiß nicht recht wohin, um die nächste Biegung des Stroms vielleicht, oder in den Strom der Erzählung. Jedenfalls heißt es darin, sie, die Sirenen seien geblieben, Odysseus aber sei ihnen entgangen.