

Ein Schauplatz der Hysterie.

Das hysterische Szenarium Freuds und Cixous'

mise en scène

ANDREA LASSALLE

La contribution suivante pose la question d'une mise en scène de l'hystérie. Nous allons envisager les rapports entre les mises en scène sexualisées des corps dans l'espace et la production psychanalytique des textes et du savoir. Le texte de Freud ne réussit pas à transférer des scènes dans des notions et des savoirs. Il construit des corps nouveaux et remet en scène, par conséquent, sa propre méthode de même que la représentation spatiale de ses propres images. C'est dans une pièce de théâtre que Cixous transforme la productivité des «jeux du transfert et de la traduction». Dans cette pièce les corps sur la scène servent comme critique et changement de la théorie. Derrida présente l'espace et les corps sexualisés comme revenants du texte freudien et en même temps il les resitue dans un registre théorique pour une remise en scène des pré-requis matériels de ce discours. De là, notre contribution porte une attention particulière sur la discussion de la dépendance des sciences à l'égard des métaphores en général, et cela comme arrière-plan de notre lecture des mises en scènes picturales et scéniques de l'antécédent freudien et de la pièce de théâtre de Cixous.

Der Frage nach der Inszenierung der Hysterie und ihrer Bühne möchte ich anhand von zwei Textlektüren und einem Ausblick nachgehen. Im Durchgang durch Sigmund Freuds *Bruchstück einer Hysterie-Analyse* (der »Dora-Fall«)¹, Hélène Cixous' *Portrait de Dora*² und Jacques

1. Sigmund Freud: *Bruchstück einer Hysterie-Analyse* (1905 [1901]), in: Ders.: Studienausgabe Bd. VI (Hysterie und Angst), hg. v. Alexander Mitscherlich et al., 10 Bände und Ergänzungsband, Frankfurt/Main 1989, 83-186 (französisch als: *Fragment d'une analyse d'hystérie [Dora]*, in: Ders.: *Cinq psychoanalyses*, traduit par Marie Bona-

Derridas *Freud und der Schauplatz der Schrift*³ verwandeln sich Bilder in Landschaften, Geographien in Bühnen, Szenen in Performances des Körpers. Wiederholende Bewegungen – ein Bild wird aufgerufen, neu kontextualisiert, in einen anderen Genre-Zusammenhang gestellt und auf die Bühne gebracht – verändern das Zitierte. Die Geltungsmacht des sich als Bild konstituierenden Begriffs, der übertragen wurde und selbst überträgt, relativiert sich durch seinen eigenen metaphorischen Charakter, durch den er sich als semantisch nicht stillstellbar erweist.

Dabei ist die Diskussion über die Angewiesenheit von Wissenschaft auf Metaphern, auf die hier nur allgemein hingewiesen werden soll, als Hintergrund meiner folgenden Lektüre der bildlichen und szenischen Inszenierungen der Freud'schen Krankengeschichte und des Cixous'schen Theaterstückes zu bedenken.⁴

Freuds Sexualgeographie

Weiblichkeit und der Entwurf einer neuen Wissenschaft hängen im Text der Krankengeschichte, die als ein literarisches Genre verstanden werden muss, aufs Engste zusammen. Hier interessiert mich jedoch diese Literarizität nicht in einem allgemeinen Sinn, sondern der spezifische Gebrauch, den der Wissen produzierende Text von einigen, dem Bereich des Literarischen zugehörigen Mitteln macht: wiederholten und inszenierten Bildern, Bühnenbildern und Theorieszenen. Durch sie entwirft sich Psychoanalyse als theoretisch-begriffliches System,

parte et Rudolph Löwenstein, Paris 1997, 1-91. Ich zitiere im Folgenden die Studienausgabe.

2. Hélène Cixous: *Portrait de Dora*, in: Dies.: *Théâtre* (= gemeinsame Ausgabe von *Portrait de Dora* und *La prise de l'école de Madhubaï*), Paris 1986.

3. Jacques Derrida: *Freud und der Schauplatz der Schrift*, in: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/Main 1972, 302-350.

4. Das Thema der Metaphern und der Metaphorizität von Wissenschaft wurde insbesondere im Kontext dekonstruktiver Theoriebildung eingehend diskutiert. Vgl. hierzu: Jacques Derrida: *Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text*, in: Ders.: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, 205-258; Ders.: *Der Entzug der Metapher*, in: Volker Bohn (Hg.): *Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt/Main 1987, 317-354, Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1996; David R. Wellbery: *Retrait/Re-entry: Zur poststrukturalistischen Metapherndiskussion*, in: Neumann, Gerhard (Hg.): *Poststrukturalismus: Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Weimar 1997, 194-207; sowie als Grundlage: Friedrich Nietzsche: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. I, München, Berlin 1980, 873-890.

bleibt jedoch der bildlichen Ebene durch die Arbeit mit und an ihnen, Traumsymbolen beispielsweise, verpflichtet.

Was verkürzt Theorieproduktion via Inszenierung genannt werden kann, zeigt sich besonders an der so genannten »symbolischen Sexualgeographie«, als die eine Traumerzählung der Patientin zusammen mit weiteren Bildern und Szenarien verstanden wird. Diese Deutung, welche die erzählte Szene in den Zusammenhang der psychoanalytischen Weiblichkeitstheorie einbinden und so sinnvoll machen will, bewegt sich stetig zwischen verschiedenen symbolisch deutenden und Erklärungs-Systemen, die ihrerseits wieder Bilder und Szenen produzieren. Das »Übersetzen«, wie es im *Bruchstück* heißt, der Traumsprache, die laut Freud eine »Bildersprache« ist, in »unsere Denksprache« wird als zurückzulegender Weg konzipiert: Es handelt sich um einen »Umweg zur Umgehung der Verdrängung«.⁵

Neben anderen Landschaftsbildern beschäftigt sich *Bruchstück* intensiv mit Doras »zweitem Traum«, wobei eine symbolisch verstandene Natur-Szenerie durch umwegige Deutungsarbeit in die Sprache der Wissenschaft übersetzt wird, in diesem Fall der Geographie. Ausgangspunkt ist die »Szene am See«, ohnehin ein zentraler Topos für die Geschichte und Problematik der Patientin. Die Charakterisierung der Ereignisse, auf die hier referiert wird, als »Szene«, also immer bereits Bühne, ist dabei nicht ohne Bedeutung; den Mittelpunkt des interpretatorischen Geschehens bildet eine Bühnenhandlung, d.h. weder ein Begriff noch ein Bild.

Die Szene am See spielt sich direkt vor Beginn der Kur ab, Dora ist 18 Jahre alt: Ein Freund der Familie, Herr K., machte Dora, wie es heißt, bei einem Spaziergang in L. am See einen »Liebesantrag«,⁶ wobei diese ihn jedoch nicht ausreden ließ, ihn, sobald sie seine Absicht verstanden hatte, ohrfeigte und allein den Rückweg antrat. Ihr Verhalten scheint sie jedoch nicht auf den Pfad der Tugend zu lenken, denn als eine Folge dieser Szene wird Dora von ihrem Vater in die Freud'sche Behandlung gegeben, an die er vor allem die Hoffnung knüpft, es möge gelingen, sie »auf bessere Wege zu bringen«.⁷

In ihrem Traum bewegt sich Dora durch eine fremde urbane Landschaft: »*Ich gehe in einer Stadt, die ich nicht kenne, spazieren [...]*«⁸ Der Modus des Spazierengehens impliziert eine nicht-zielgerichtete, lustbetonte Bewegungsart durch die Topographie. Sie hat, so berichtet die Träumende, ihr Zuhause »ohne Wissen der Eltern« verlassen, doch

5. Freud: *Bruchstück*, a.a.O., 94.

6. Ebd., 103.

7. Ebd., 104.

8. Ebd., 162.

dann wird sie von der Mutter vom Tod des Vaters informiert. Dora bewegt sich weiter durch die Traumlandschaft, zurück zum Elternhaus:

»Ich gehe nun zum Bahnhofo und frage etwa 100mal: Wo ist der Bahnhof? [...] Ich sehe dann einen dichten Wald vor mir, in den ich hineingehe, und frage dort einen Mann, dem ich begegne. [...] Er bietet mir an, mich zu begleiten. Ich lehne ab und gehe allein. Ich sehe den Bahnhof vor mir und kann ihn nicht erreichen. [...] Dann bin ich zu Hause, dazwischen muß ich gefahren sein, davon weiß ich aber nichts. [...] Die Mama und die anderen sind schon auf dem Friedhof.«⁹

Der Wald, die Frage nach dem Bahnhof und der Friedhof, auf dem die Beerdigung des Vaters stattfindet, sind für Freud vor allem interessant, weil sie Übergänge und Deutungsansätze zum Geschehen der Szene am See eröffnen. Der Wald spielt in dieser Lektüre des Traums eine mehrfache Rolle, wie die Deutung zeigt:

»Ja, der Wald im Traume war ganz ähnlich dem Walde am Seeufer, in dem sich die eben von neuem beschriebene Szene [am See, A.L.] abgespielt hatte. Genau den nämlichen dichten Wald hatte sie aber gestern auf einem Gemälde in der Sezessionsausstellung gesehen. Im Hintergrund des Bildes sah man Nymphen.«¹⁰

Dies macht das Gemälde zu einem Bild der Frau selbst, wie es in der Fußnote heißt, »Durch das, was man an dem Bilde sieht, wird es zum *Weibsbilde* (Wald, Nymphen)«.¹¹ Das Kunstwerk selbst hält, so scheint es, in den übersetzenden Verschiebungen bereits wissenschaftlich taugliche Begriffe – selbst in Form von übertragenden Bildern, Metaphern – wie auch eine Positionierung im Geschlechtersystem bereit.

Explizit macht dies ein weiterer Übersetzungsschritt, in dem es zum Bild des Geschlechts im engen, anatomischen und begrifflichen, Sinn gerät. Aus dem »*Bahnhof*«, der, wie die Fußnote anmerkt, dem »Verkehre« diene und daher bei Frauen oft sexuell begründete Ängste hervorrufe, und dem »*Friedhof*« wird der »*Vorhof*«, wie es heißt ein »anatomischer Terminus für eine bestimmte Region der weiblichen Genitalien«.¹² Und auch die Nymphen werden – jenseits ihrer auf-

9. Ebd.

10. Ebd., 166.

11. Ebd.

12. Alles ebd.

schlussreichen mythologischen Bedeutung¹³ – in anatomische Termini übertragen, das heißt in die Szene der Wissenschaft:

»Nun, da die »Nymphen« dazukamen, die man im Hintergrund des »dichten Waldes« sieht, war ein Zweifel nicht mehr gestattet. Das war symbolische Sexualgeographie! Nymphen nennt man, wie dem Arzte, aber nicht dem Laien bekannt [...], die kleinen Labien im Hintergrunde des »dichten Waldes« von Schamhaaren.«¹⁴

Diese Übersetzung – die sich ebenfalls des figurativen Sprachgebrauchs bedient – schneidet aber zwei Aspekte des Bildes ab und stellt sie begrifflich still: Zum einen, dass der Bahnhof als Ort des Verkehrs jenseits eindeutiger Sexualisierungen vor allem dem räumlichen Transfer dient – worauf die vielfältigen topographischen Übersetzungen hinweisen –, zum andern die Bewegung selbst, in der die Spaziergängerin, Bahnfahrerin, Schiffsreisende Dora konstant bleibt.

Die geträumte Szene, die den Mann ausschließt – Dora will allein gehen und weist den Begleiter im Traum und Herrn K. am See ab, der Vater ist gestorben – wird im Zuge der Deutung zu einer, die erst durch männliche Beteiligung überhaupt Sinn bekommt, d.h. hier: als Wissenschaft schreib- und begrifflich fassbar wird. Ergebnis der interpretatorischen Bemühungen ist folgendes sexuelles Geschehen: »Hinter der ersten Situation des Traumes verbarg sich also, wenn diese Deutung richtig war, eine Deflorationsphantasie, wie ein Mann sich bemüht, ins weibliche Genitale einzudringen.«¹⁵

Die psychoanalytische Weiblichkeitstheorie wird in der Szene am See und den zurückgelegten Wegen durch die Geographie inszeniert – und kommt schließlich gemäß der immer vorausgesetzten und als Norm von Gesundheit angestrebten heterosexuellen Ökonomie in einer sexuellen Szene zwischen Mann und Frau an.

Doch scheint diese Überführung von Bild und Szene in den Begriff nicht recht aufzugehen; sie produziert vielmehr einen Rest. Mit diesen Resten arbeitet auch das Cixous'sche Theaterstück, um dessen inszenatorische Praxis es im Folgenden gehen wird. Die Defloration spricht bei Freud metaphorisch, »durch die Blume«,¹⁶ vom das Ge-

13. Hier galten sie als Geister oder »niedere, aber beliebte Göttinnen der Natur«: »Sie sind schön, freundlich und gelegentlich sehr begehrt, weswegen sie sich mit Vorliebe mit der Verführung schöner sterblicher Männer beschäftigen – andererseits waren einige recht scheu und keusch, so daß es demjenigen schlecht erging, der sie gegen ihren Willen heimlich belauschte und beobachtete« (Gert Richter, Gerhard Ulrich: Lexikon der Mythologie, Weyarn 1998, 215).

14. Freud: Bruchstück, a.a.O., 166f.

15. Ebd., 167.

16. Vgl. Freud: Die Traumdeutung, in: Studienausgabe Bd. II, a.a.O., 322.

schlechtersystem formierenden Akt. Dennoch bleibt dabei merkwürdig im Unklaren, wer defloriert und wer defloriert wird, wer die männliche, wer die weibliche Rolle inne hat, ist es doch Dora, die auf dem Bild Wald und Nymphen betrachtet und im Traum in den Wald eindringt.

Die deutende Übersetzung zielt jedoch dahin, das vieldeutige Szenario des Traumbildes in Geographie zu überführen und auf der heterosexuellen Matrix zu kartieren. Dabei wird das Undurchdringliche und Wilde der Landschaft, der dichte Wald, in den einzudringen nicht ohne Mühe ist, im Szenario der Defloration an den Rand gedrängt. Doras Bewegung durch die Traumszenerie gerät zur Penetration, wird Inbesitznahme und Durchschauen der Landschaft – nicht mehr zielloses Lustwandeln, das keine männliche Begleitung braucht und wünscht.

Cixous' *mise en scène*

Wenn ich nun der Inszenierung der Krankengeschichte und der mit ihr produzierten psychoanalytischen Theorie in Hélène Cixous' Stück *Portrait de Dora* und seiner *mise en scène* nachgehe, meint »Inszenierung« keine Aufführungspraxis auf dem Theater. Es soll vielmehr den inszenatorischen Gesten, der Performativität des lesbaren Textes nachgegangen werden.

Das Stück stellt die von Freud entworfene Topographie und die mit ihr verbundenen Bewegungen sowohl im Sinne des Transfers von Bildern als auch eines räumlichen Durchquerens der Landschaft in einer Wiederholungsbewegung auf die Bühne. Dieses In-Szene-Setzen der Landschaftsbilder verfolgt jedoch eine grundlegend andere Strategie als der Freud'sche Text mit seiner Annahme, ein solches Operieren mit Metaphern betreibe wissenschaftliche Begriffsbildung – und komme bei ihr zu einem Ende.

Cixous' Inszenierungsstrategie nimmt gerade keine Abbildbarkeit in Repräsentationsverhältnissen an, sondern stellt sie in Frage, was gleich im Eingangstext durch die Figur der *Voix de la pièce* formuliert wird, die als Alter Ego der ebenfalls im Stück auftretenden Freud-Figur und zugleich Stimme des theatralen Genres fungiert:

»[...] Ces événements s'annoncent, comme une ombre, dans les rêves, ils deviennent souvent si distincts qu'on croit les saisir d'une façon palpable, mais, malgré cela, ils échappent à un éclaircissement définitif, et si l'on procède sans habileté ni prudence particulière, on ne peut arriver à décider si une pareille scène a réellement eu lieu.«¹⁷

Damit sind zentrale Fragen nach Möglichkeit und Bedingungen von

Repräsentation, des Wissens und der Wissensproduktion, nach der Funktionsweise des auf die Bühne gebrachten psychoanalytischen Diskurses formuliert.

An Stelle des Abbildes, das ein Porträt liefern sollte, kündigen sich die Ereignisse an wie *une ombre*, Andeutung oder Spur, Phantasma, obskur, nicht verlässlich im Repräsentationsverhältnis zu »Wahrheit« oder »Realität«. Entgegen der eigentlich dem Porträt zugewiesenen Funktion, Ähnlichkeit und Wiedererkennbarkeit zu produzieren, sind hier die Ereignisse in/auf der *scène* nur vage sicht- und erkennbar. Die Kennzeichnung des Geschehens als begreifbar bezieht sich hingegen nicht auf den Sehsinn, sondern auf die taktile Wahrnehmung (*saisir, palpable*); durch den Bezug auf diesen Nabsinn wird auch eine körperliche Dimension ins Spiel gebracht. Diese Körperlichkeit scheint aber in Opposition zur Idee wissenschaftlicher Aufklärung auf optischer Grundlage, dem *éclaircissement définitif*, um das es Freud geht, zu stehen.¹⁸

Durch die Rolle der *Voix de la pièce* wird darüber hinaus die Figur Freud zum Mitspieler des Stückes, der die souveräne Position des auktorialen Erzählers nicht erreichen kann, das heißt nicht die Interpretation bemeistern und in Wissenschaft übersetzen.

Damit wird die Möglichkeit von Wissen radikal Frage gestellt; das wirkliche, reale Geschehen kann nicht ausgemacht, sondern muss angezweifelt werden – »on ne peut arriver à décider si une pareille scène a *réellement* eu lieu«. Der Problematik der Wissbarkeit eines Geschehens wird so auch der Bezug auf ihren Ort hinzugefügt, das *avoir lieu*, die Performativität der Bühne. Die Wirklichkeit des Geschehens scheint von ihrem Statthaben auf der Bühne abzuhängen; und die Unentscheidbarkeit, ob eine derartige Szene *wirklich* stattgefunden habe, welche Bedeutung in Bezug auf die Wissbarkeit also der *scène* als Ort und Geschehen zukommt, benennt ein wesentliches Charakteristikum von Theatralität: die Gleichzeitigkeit von Präsenz und Abwesenheit, Singularität und Wiederholung, die doppelte Wahrnehmung des Bühnengeschehens, das real ist, jedoch nicht wahr.¹⁹ Die Verzeitlichung und Verräumlichung *Portraits* in/auf der Theater- und Theorie-Szene

18. Hierbei handelt es sich um eine direkte Übersetzung des deutschen Freud-Textes, in dem die Rede von der »letzten möglichen Aufklärung« der Krankheit ist. Vgl. Freud: Bruchstück, a.a.O., 91.

19. Vgl. Samuel Weber: »Einmal ist Keimalk«. Das Wiederholbare und das Singuläre, in: Gerhard Neumann (Hg.): Poststrukturalismus: Herausforderung an die Literaturwissenschaft, Weimar 1997, 435-448, 439 ff. sowie Sharon Willis: Hélène Cixous' *Portrait de Dora*: the Unseen and the Un-scene, in: Theatre Journal: »staging gender«, vol. 37, No. 3 (October 1985), 287-301, 299.

steht dem Abbildhaften und Fixierenden des herkömmlichen Konzepts von Porträtieren und Wissen entgegen.

In *Portrait* taucht der »zweite Traum« Doras, von dem oben bereits die Rede war und den *Bruchstück* im sexualgeographischen Sinn deutete, mehrfach und in einer doppelten Version auf.

Freud träumt von Dora. In einem Monolog der Voix de la Pièce heißt es:

»Dora est alors une jeune fille florissante, âgée de dix-huit ou dix-neuf ans. Elle a quelque chose de contradictoire et d'étrange qui fait son charme. Une chair épanouie mais une bouche dure [...] Elle ressemble aux amours cachés, vengeurs, dangereux.«²⁰

Dora selbst wird hier durch eine Blumenmetaphorik – *florissante, épanouie* – geschildert. Während im Fortlauf der Narration Doras Verhalten und hysterische Vorführungen den Erwartungen des Analytikers und seinen Lesarten ihrer Übertragungen entsprechen, wird ihr Verhalten zusehends überraschender und weniger rollengemäß. Weiter geht es nämlich um Blumen, die Freud Dora pflücken soll:

»Elle [...] insiste pour qu'il aille lui cueillir un bouquet de ces fleurs blanches, très brillantes, qui poussent de l'autre côté du lac [...]«²¹

Mit der weißen Farbe und Doras Verlangen aus der Distanz eröffnen die Blumen hier eine Verbindung zur Schilderung Madame K.s (»Toujours en blanc. Des tulles laiteux. Des crêpes. Je LA voyais. La blancheur de son corps, surtout son dos. Un éclat très doux; nacré«²²) und einem von Dora bewunderten Madonnenbild (»Elle était d'une blancheur apaisante«²³), also einem Begehren, das sich auf weibliche Figuren richtet – sowie auf Doras eigenes Blühen.

Freud reflektiert im Folgenden über Doras Aufforderung, wobei sich seine Ambivalenz noch verstärkt. Zugleich handelt die folgende Passage womöglich von der Dynamik der Behandlung Doras selbst und ihren Übertragungen:

»Bien que son hésitation soit naturelle, Freud est agité, car il sent qu'il y a là épreuve ou peut-être piège. Il se demande pourquoi ils n'étaient pas descendus du train à la station précédente qui donnait justement sur l'autre côté du lac.«²⁴

20. Cixous: *Portrait*, a.a.O., 62.

21. Ebd.

22. Ebd., 33f.

23. Ebd. 92.

24. Ebd., 62.

Das Thema der räumlichen Bewegung der Zugfahrt um den See herum und des Aussteigens am Bahnhof auf der anderen Seite zitiert hier auch den in der Frage nach dem Bahnhof verborgenen Bezug zum weiblichen Geschlecht. Die Frage, warum man nicht früher ausgestiegen sei, kann in dieser topographischen Diktion darauf hinweisen, dass es möglicherweise zu einem anderen Zeitpunkt eine Zugangsmöglichkeit zu den *fleurs blanches* gegeben haben mag, die jedoch durch ein Fortfahren – auf dem Gleis der Behandlung oder der »Entwicklung« einer geschlechtlichen Identität – verpasst wurde. Die gesamte Szene entfaltet eine differierende Landschaft, die auf etwas anderes hinausläuft.

Während Freud zwar über Bewegungsmöglichkeiten und Bedeutungen von Doras Aufforderung, ihr die Blumen zu pflücken, reflektiert, jedoch keinen Schritt tut, ist es Dora, die etwas in Bewegung setzt. So heißt es weiter in der Narration der *Voix de la Pièce*:

»Mais pas longtemps, car Dora le toise soudain, lui jette un regard de mépris et lui tourne le dos avec un mouvement du cou qui l'atterre: dégagé, superbe, et implacable. Ensuite, elle ne fait ni une ni deux, elle relève sa robe d'une geste volontairement séducteur qui découvre un peu les chevilles et elle traverse le lac [...] Quelque chose empêche Freud d'en faire autant.«²⁵

Diese Passage kombiniert das Bild des in der »Szene am See« stehen gelassenen Herrn K. mit dem seines Verkehrsunfalls der Schlusszene von *Bruchstück*, in der er vom »lebhaften Verkehr« niedergeworfen wird, woraufhin Dora, in Cixous' Version, trockenen Fußes die Straße überquerend die Szene verlässt.²⁶ Doch spielt hier Freud die Rolle Monsieur K.s. Dora spricht mit dem Körper, was Freud ebenfalls körperlich berührt, ihn niederschmettert. Dies ist auch bemerkenswert, da Dora mit einem Teil ihres Körpers spricht – dem Hals –, an dem sich ihre hysterischen Beschwerden abspielen und durch hysterische Transfers »von unten nach oben«²⁷ eine Verbindung mit ihrem Geschlecht unterhält.²⁸ Nun ist es also dieser Körperteil, der nicht Dora, sondern Freud (wie in einem hysterischen Anfall) niederwirft. Doras Entblößen der Fußknöchel ist als sexualisierte Geste inszeniert, die

25. Ebd., 63.

26. Vgl. Freud: *Bruchstück*, a.a.O., 185. In derselben Szene heißt es zum Schluss von *Portrait de Dora* weiter: »Elle traversa la rue à pied sec en relevant sa robe élégante du bout des doigts d'une geste qui découvrit à peine ses chevilles.« Cixous: *Portrait*, a.a.O., 104.

27. Freud: *Bruchstück*, a.a.O., 152.

28. Vgl. ebd., 106f. sowie 122f.

nun Freud und seine Rolle in der Erzählung und in Bezug auf das Wissen bedroht.

Doras Vermögen, den See zu überqueren, zeigt, dass sie – jedenfalls in diesem Freud zugeschriebenen Traum – sowohl unabhängig ist von den Schienen des Eisenbahntransfers als auch unempfindlich gegen die Gefahren unter anderem für ihre geschlechtliche Integrität und Gesundheit, die vom Wasser ausgehen.²⁹

An späterer Stelle bringt *Portrait de Dora* eine wieder andere Version der »Szene am See« mit ihrer »Sexualgeographie« und deren Metaphernstock auf die Bühne. Nun erzählt Dora die Traumszene:

»Pour ne plus le [Monsieur K., A.L.] rencontrer, je résolu de faire à pied le tour du lac jusqu'à Linz et je demandai à un passant combien de temps il me faudrait. Il me dit: deux heures et demie. Je me souviens d'un autre détail: dans mon rêve je voyais l'intérieur de la forêt, comme si mon regard la pénétrait. De loin, j'apercevais des fleurs ... Des bancs de fleurs. Blanches. Une femme encore jeune surgit.«³⁰

Diese Narration affirmiert zunächst die »sexualgeographische« Lesart des *Bruchstücks*. Doch ordnet Doras neue Version die Begebenheiten am See mit den Traumnarrationen und -deutungen neu an. Auch diese Inszenierung macht das Traumbild zum »*Weibsbilde*«, doch während das *pénétrer* des Waldes mit dem Blick die Deutung des *Bruchstücks* als »Deflorationsphantasie« kurzerhand begrifflich auf den Punkt bringt, verschiebt sich zugleich mit der Entdeckung und der Forderung nach den weißen Blumen ihre Begehrensökonomie. Die weiße Farbe verweist auf andere Körper und andere Register als die medizinische Sexualgeographie, die sich, anders als die Nymphen, nicht dieser Topographie entsprechend übersetzen lassen. Das Erscheinen der *femme encore jeune* macht aus der Traumszene vielmehr eine homo- oder autoerotische Inszenierung, die sogar einen Geschlechtswechsel der Figuren möglich erscheinen lässt, wenn der Platz von Monsieur K., der von Freud als des »noch jugendlicher Mann«/*homme jeune encore*³¹ geschildert wurde, nun weiblich besetzt wird.

Für das Verständnis dieser Neukonstellation des Landschaftsbildes ist es weiter erhellend, einen Umweg über die Freud'sche *Traumdeutung* zu machen, in der sich parallele Blumensymbole finden. Dieselbe Blume, um die es in dieser Szene geht – *du muguet*,³² Mai-glöckchen – findet sich dort unter ihrem englischen Namen, *lily of the valley*, was in seiner Fremdsprachigkeit und Bedeutungsvervielfälti-

29. Vgl. ebd., 158f.

30. Cixous: *Portrait*, a.a.O., 87.

31. Vgl. Freud: *Bruchstück*, a.a.O., 106; Cixous: *Portrait*, a.a.O., 15.

32. Ebd., 89.

gung wie eine hysterische Übersetzung anmutet. Hinzu kommen im dort interpretierten Traum andere Blumen: »violets and pinks or carnations [...] Veilchen und Nelken«. ³³ Durch sie spricht auch dieser Traum von sexuellen Aktivitäten; die Deutung bezieht sie zunächst wiederum auf eine Defloration, von der bemerkt wird: »(auch dieses Wort benutzt die Blumenmetaphorik)«. ³⁴ Darüber hinaus versammelt diese Passage der *Traumdeutung* auch andere für Doras Geschichte zentrale Aspekte: Im Englischen werden die giftigen Maiglöckchen zu Lilien und führen so das Thema Jungfräulichkeit ein. Die Veilchen, *violets*, verweisen in einer weiteren Übersetzung der *Traumdeutung* als Verb *to violate* oder Substantiv *viol* auf den Aspekt der Gewalt in der Szene oder auch der Deutung. Die Synonyme *pinks* und *carnations* deuten beide auf den Körper als »Fleischliches«. ³⁵

Die Bedeutung der im Unterschied zu den *lilies* weniger harmlosen, weil giftigen, Maiglöckchen kommentiert Dora in *Portrait*, indem sie weiter übersetzt, was in der *Traumdeutung* nur »verblüht« zum Ausdruck kommt: Explizit werden damit schließlich die mögliche Funktion der Blumen ebenso wie die Gründe, aus denen Freud, Madame K. und Monsieur K. Dora von ihnen fernhalten wollen und selbst Berührungssängste haben.

»Dora [imitant la voix de sa mère]: On me dit: Fi donc! Dora, qu'est-ce que tu fais? C'est du poison. Ça rend bête.« ³⁶

Dora führt, die Stimme der Mutter imitierend, den Verstoß und die Gefahr, welche die Berührung der weißen Blumen darstellen, vor. Es handelt sich um eine, wörtlich aus dem *Bruchstück* zitierte, Zurechtweisung, die unüberhörbar eine elterliche Reaktion auf verbotene kindliche sexuelle Aktivitäten, inklusive der klischeehaften Drohungen mit der Giftigkeit und dem Dummmachen der Autoerotik, wiederholt.

Doch gleich im Anschluss richtet sich Doras Interesse auf den Bahnhof, und es wird klar, dass sie einen Weg aus der sexualgeographisch codierten Szene heraus zu finden versucht:

»Dora: Où! Est! La! Gare! elle crie [...] Enfin, enfin j'arrive à la gare.

Monsieur K: Il n'y a pas de train. Les rails sont coupés. [...]

Freud: Vous saviez qu'il n'y aurait pas de train? Pas de fleurs pour la forêt; pas de train pour la gare. Ce n'est pas un hasard.« ³⁷

33. Freud: *Traumdeutung*, a.a.O., 367.

34. Ebd.

35. Vgl. ebd., 376 ff.

36. Cixous: *Portrait*, a.a.O., 90.

37. Ebd., 90f.

So deutlich hier auch die Versuche sind, Dora »aufs rechte Geleis« zu bringen, die Bewegungsmöglichkeiten abzuschneiden und die Interpretation der Blumen und des Bahnhofs in die heterosexuelle Topographie einzufügen – die Szene ändert sich dramatisch durch Doras Agieren und die veränderte Landschaftsgestaltung.

Die Herausforderung an Freud, die weißen Blumen für Dora zu pflücken, die in seinem Traum eine bedeutende Rolle spielte, ist für ihn aus topographischen Gründen nicht bewältigbar. Etwas hält ihn auf dem vorgezeichneten Gleis am Seeufer fest und davon ab, es Dora beim Überqueren des Sees gleich zu tun.

Die ihm unzugänglichen Blumen gefährden als Transportmittel des (auto-)erotischen Transfers der Frauen die angestrebte Narration. Die Übersetzung dieses Zusammenhangs in einen Traum Freuds in *Portrait* stellt diese Geschichte umso deutlicher in den Kontext der Gegenübertragung, der Traumlogik und in einen Knotenpunkt verschiedener transferenzieller Verbindungen. Die Probleme, die der Traum als »Bilderrätsel« aufwirft, die in Fragen der Urhebererschaft, der Lesbarkeit, des Subjekts und Objekts der Traumnarration bestehen, betreffen auch den Träumer Freud und sein metaphorisches Projekt des Wissens als räumliche Anordnung.

Ausblick – Schauplatz

Mit Jacques Derrida, der in *Freud und der Schauplatz der Schrift* der Frage nach Wissensproduktion als verräumlichendem Unternehmen durch Metaphern nachgeht, kann noch einmal anders zu Freuds Inszenierungen zurückgekehrt werden. Dabei geht *Schauplatz* davon aus, dass ein zentrales Problem der Psychoanalyse die Materialität als »Körper der geschriebenen Spur« [meine Hervorh., A.L.] ist, der in ihrem Diskurs ausgeschlossen werden muss, um für den wissenschaftlichen Text »didaktische und technische Metapher, [...] dienliche Materie«³⁸ zu werden. Dies gilt, so wird vor dem Hintergrund der vorangegangenen Überlegungen mit Freud und Cixous deutlich, sowohl für eine sprachliche als auch eine körperliche Materialität, ein Zusammenhang und Übergang, der für Derrida von besonderer Bedeutung ist. Doch kann der Ausschluss, eben auf Grund der Beschaffenheit der Schrift und ihres Schauplatzes nicht gelingen. Derrida reformuliert insofern die oben gelesene nicht gelingende Übersetzung von Bildern und Szenen in Theorie und Wissen im Register von Schrift und Text.

Als Wiederholung der Freud'schen Textbewegung werden hier, ebenfalls metaphorisch, Schrift und Körper als Materialitäten zusam-

38. Derrida: *Freud und der Schauplatz der Schrift*, a.a.O., 302.

mengebracht; anders als in der Freud'schen Ausschlussgeste muss dies jedoch als notwendiges Ineinander-übergehen verstanden werden. Es stellt sich jedoch weiter die Frage nach den Unterschieden zwischen der Bühne des Textes und der Theaterbühne, auf denen dieser Körper inszeniert wird. Die Rede von *dem* Körper stellt allerdings, im Unterschied zu Cixous' Praxis, die diesen gerade zu vervielfältigen sucht, einen Gestus dar, der selbst Gefahr läuft, zu vereindeutigen.

Wenn also der Übersetzungsschritt in Theorie und Wissen als Ausschluss im Freud'schen Text nicht gelingt, und er kann, gerade auf Grund der Beschaffenheit dieses Textes und seines Diskurses, nicht gelingen, gerät sein Unternehmen der Deutung zu Dichtung:

»Ein Verbalkörper lässt sich aber nicht in eine andere Sprache übersetzen oder übertragen. Es ist genau das, was eine Übersetzung fallen lässt. Den Körper fallen zu lassen, darin besteht eben die wesentliche Energie der Übersetzung. Setzt sie erneut einen Körper ein, wird sie zur Dichtung.«³⁹

Besonders deutlich werden das Wiedereinsetzen des Körpers und seine Effekte in der Bühnendichtung, die in den hysterischen Szenen von *Bruchstück* unweigerlich geschrieben und von Cixous reinszeniert wird. Die Produktion von Dichtung an Stelle von Wissen betrifft sowohl die Topik eines Textes als auch seine Topologie ebenso wie das, was dieser als »Körper« in der Übersetzung zu verdrängen sucht. So liest Derrida die übersetzende Entzifferung von Traumbildern, Übertragung der Metaphern als »Rückweg in einer Schrift-Landschaft«.⁴⁰ Es handelt sich also um eine topographisch zu kennzeichnende Bewegung, die in *Bruchstück* als topographische Rhetorik auftrat, der *Portrait de Dora* eine Bühne gibt, auf der es die Szenen der Krankengeschichte an die psychoanalytische Theorie zurückadressiert. Cixous' Stück eignet sich, was von ihr und mit Derrida als materielle Voraussetzungen von Theorie (bei Freud »Wissenschaft« genannt) in Körper und Szene der analytischen Behandlung und ihrer Narration in (Re-)Inszenierung und Schrift als produktives Moment verstanden werden kann, an und nutzt es für ihre differierende Inszenierungsstrategie. Derrida wiederum weist es im Freud'schen Text auf und reinszeniert es als unhintergehbare und nur verdrängbare und daher der Rückkehr und Wiederkömmlichkeit unterliegende Voraussetzung dieses Textes.

Wie *Schauplatz* in einer weiteren Raum-Metaphorik, die hier Bild und Bühne konfrontiert, betont, ist die psychoanalytische Deutung, die Entzifferung des Traums, selbst vor allem Inszenierungsarbeit:

39. Ebd., 321f.

40. Ebd., 317.

»Wir sollten deshalb nicht überrascht sein, wenn Freud, um die Vorstellung für die Eigentümlichkeit der logisch-zeitlichen Beziehungen im Traum zu erwecken, ständig die Schrift, die räumliche Synopsis des Piktogramms, den Rebus, die Hieroglyphe und die nicht phonetische Schrift ganz allgemein zu Hilfe nimmt: Synopsis, nicht aber Stasis: Szene und nicht Gemälde.«⁴¹

Dieses Verfahren wird in *Schauplatz* als Schreibszene verstanden, die Freud selbst aufführt – »Freud macht uns also die Schreibszene. Wie alle, die schreiben. Und wie alle, die schreiben können, hat er die Szene sich verdoppeln, sich wiederholen und sich selbst in der Szene bloßstellen lassen.«⁴² Wir erfahren also zugleich, welcher Dynamik diese Szene, dieser Schauplatz, gehorcht. Für diese Schreibszene, »als ob man die verbotene sexuelle Handlung ausführen würde«,⁴³ die Derrida mit diesem Zitat aus *Hemmung, Symptom und Angst* von Freud aus zu lesen gibt, liefert aber, so kommt man von *Bruchstück* aus nicht umhin zu bemerken, eine hysterische Szene das Modell, die in genau dieser Weise funktioniert.

Die Angewiesenheit des Schreibens auf die Szene, die uns in einem Text gemacht wird, lässt sich insofern von *Schauplatz* mit *Bruchstück* folgendermaßen präzisieren: Die Schreibszene ist immer bereits eine hysterische Szene gewesen, der es gerade *nicht* gelingt, den Körper der Hysterikerin, des Autors, Erzählers, des in die Spiele der Übertragung als ebenfalls einem Schrift-Phänomen verwickelten Analytikers wie auch den Corpus des Textes zu verdrängen. Sie alle erweisen sich vielmehr gleichermaßen von dieser Aufführung affiziert. Ein solches Zusammenführen der verschiedenen in den Diskurs verwickelten Körper in der von Derrida nach Freud weitergeführten sexuierenden, präziser: hysterisierenden Geste mag als selektierendes, affirmatives Verfahren nicht unproblematisch sein. Doch es ermöglicht eine weitere Lektüre des Zusammenhangs zwischen hysterischem Körper und Schrift: Angesichts dieser Verfasstheit der Schreibszene ist es der hysterische Körper, der nicht allein die Grundlage der Theorie weiblicher Identität wie auch der psychoanalytischen Lese- und Inszenierungsmethode bildet, sondern sich in dieser Lesart in der sexualgeographischen Lektüre als eben jener Schauplatz herausstellt.

Bruchstück, *Portrait* und *Schauplatz* beziehen sich auf die in ihnen lesbaren verräumlichenden Inszenierungen und deren Übersetzungen in je unterschiedlicher Weise. Hier war vor allem der Zusam-

41. Ebd. Auch hier muss an den Zusammenhang zwischen Szene und Bühne erinnert werden.

42. Derrida: *Schauplatz*, a.a.O., 347.

43. Freud: *Hemmung, Symptom und Angst* (1909 [1908]), in: Studienausgabe Bd. VI, a.a.O., 227-308, 235; zitiert in: Derrida: *Schauplatz*, a.a.O., 348.

menhang von sexuierten Raum-Inszenierungen mit Körpern und psychoanalytischer Text- und Wissensproduktion von Interesse. *Bruchstück*, das in seinen Übersetzungsstrategien Szenen, in denen Körper und Räume auftreten, vermeintlich in Begriffe und Wissen überführen soll, produziert unweigerlich Reste, setzt neue Körper ein, und reinszeniert somit sein eigenes Verfahren ebenso wie die in ihm aufgerufenen verräumlichten Bilder. *Portrait* »weiß« um diese notwendige Produktivität, statt Verknappung, des inszenatorischen Rollen- und Übersetzungs-/Übertragungs-Spiels und macht daraus ein Theaterstück. Das Wiedereinsetzen des Körpers in der Szene des Bühnenraums fungiert hier als Kritik und Veränderung der Theorie zugleich – in Form von Dichtung, die Körper und Raum neu konstellierte. *Schauplatz* hingegen führt Raum und sexuierten Körper als Wiederkömmliches des Freud'schen Textes vor und zugleich zurück ins Register der Theoriebildung für eine Re-Inszenierung der materiellen Voraussetzungen dieses Diskurses.