

Yves Depelsenaire
Das Werk im Akt

Als Titel für diesen Beitrag habe ich „Das Werk im Akt“ vorgeschlagen, freilich in Bezug auf James Joyce und sein „work in progress“, aber vor allem, um die Veröffentlichung der „Autres Ecrits“ von Jacques Lacan zu begrüßen, die ohne Zweifel das Ereignis dieses Jahres seines hundertsten Geburtstages darstellt.

Dieser Sammelband bekundet auf außergewöhnliche Weise die Präsenz Lacans am Beginn dieses Jahrhunderts. Sein „work in progress“ ist darin ebenso wie in seinen 1966 erschienenen „Ecrits“ ersichtlich, deren Fortsetzung die „Autres Ecrits“ aufnehmen und mit denen sie verwoben sind wie es der Herausgeber Jacques-Alain Miller beabsichtigte. Zugleich entfalten sich jedoch auch Fortsetzungen, deren Grundzüge wir erst zwanzig Jahre nach dem Tode Lacans entziffern können.

„Das Unsere zur Lektüre beisteuern“ – dazu lud Lacan uns 1966 (Lacan 1966) ein – ist angesichts dessen aktueller denn je: „Die Psychoanalyse soll immer noch das wieder werden was sie niemals aufgehört hat zu sein: ein Akt der Zukunft (...)“.

Was ist ein Akt? Dieser Frage hat Lacan, vor dem Horizont unserer heutigen Begegnung, ein Jahr seines Seminares gewidmet, das in einem Text der „Autres Ecrits“ in verdichteter Form zu finden ist – es handelt sich um das Seminar „L’Acte analytique“ von 1967–1968. In einem Text der selben Epoche, dem „Discours à l’École Freudienne de Paris“ von Dezember 1967, antwortet Lacan in einer Anspielung auf seine „Proposition d’Octobre“ 1967, die zu jener Zeit in seiner Schule zur Debatte stand, auf pragmatische Weise auf die Frage, ob sie ein Akt sei: „Das hängt von ihren Folgen ab – anfangen bei den ersten, die entstehen.“ (Lacan 2001, 261)

Zum Zeitpunkt als er dies vorträgt, ist sich Lacan überhaupt nicht sicher, ob die Folgen, die er sich erwartet auch eintreten werden.

„Damit diese ‚Proposition‘ zum Akt wird, das hängt also auch von Ihnen ab“, sagt er seinen damaligen Zuhörern – „das hängt von der Aufnahme ab, die sie diesem Vorschlag entgegenbringen“.

Worum handelte es sich genauer bei dieser „Proposition“?

Es handelte sich um ein neues Dispositiv, den psychoanalytischen Akt

zu prüfen. Was der „Proposition d’Octobre“ zugrunde lag – nämlich die „passe“ – war es, das Interesse einmal an den Punkt zu setzen, an dem der Akt greifbar wird, nämlich gerade an jenem Moment, an dem er sich ereignet. Ab wann, dachte er, wäre unter anderen Umständen die Möglichkeit gegeben, das Wesen anderer Taten zu beleuchten.

Ein Akt ist also, wenn wir Lacan folgen wollen, nur ab dem Moment als wahrer Akt zu werten, ab dem es Folgen gibt. Er misst sich nicht an der Intention, die ihm zugrunde liegt. „Ich habe keine guten Beweggründe!“, beliebte er zu sagen. Es sind die Folgen, die einem Akt seinen wahrhaftigen Status verleihen und alle seine Folgen sind niemals vorstellbar und noch weniger im voraus mit Bedacht berechenbar.

Es sind auch wir als Nachkommende nach dem Verschwinden Lacans, die „zukünftigen Leser“ auch, an die er sich mehr als einmal richtet, die dafür verantwortlich sind, diese veränderliche Lehre mit allen ihren klinischen, ethischen und politischen Folgen aufzunehmen – sie mit allen Konsequenzen fortzusetzen und ihr von daher den Wert eines Aktes beizumessen.

Ob unsere heutige Begegnung dazu beiträgt?

Es kommt sicher nicht von ungefähr, dass man in Wien den hundertsten Geburtstag von Lacan feiert, in der Stadt, in der Freud die Psychoanalyse erfunden hat. Bezeichnet das eine Veränderung für die Situation der Psychoanalyse und für die Ausbildung zum Psychoanalytiker gegenüber der Situation von 1956, Freuds hundertjährigem Geburtsjubiläum? Zu jenem Datum war die Verwässerung der Freudschen Inspiration innerhalb der internationalen analytischen Gemeinschaft am Werk, wie Lacan in aller Strenge diagnostiziert hat. Die Antwort auf diese Fragen werden uns erst die Folgen dieser Begegnung bringen, dem gerade erwähnten Anspruch gemäß.

Die Überlegung Lacans zum Akt lässt sich fortdauernd in seiner Lehre in doppelter Hinsicht erfassen.

Da gibt es die Überlegung zum kriminellen Akt, die ihren Ausgangspunkt beim Fall Aimée und dem der Papin-Schwestern nimmt, und es gibt die Überlegung zum kreativen Akt, zum Kunstwerk oder zum Akt der Erfindung.

Am Schnittpunkt dieser beiden Achsen musste Lacan natürlich Jean Genet begegnen. Wer konnte besser als Genet in seinem Theater diese „finstere Stille“ hörbar machen, vor deren Hintergrund Lacan den Mord der Schwestern Papin sich entfalten sieht, diese finstere Stille, die sich

materialisiert am Abend des 2. Februar 1933 durch die einfache Tatsache eines banalen Ausfalls der elektrischen Beleuchtung?

Der Schritt zur kriminellen Tat – abgesehen von den Überlegungen, die er im Bereich der Klinik herausfordert und im Speziellen für die Klinik der Psychose – gibt uns nach Lacan eine wesentliche Koordinate des wahren Aktes: die des Überschreitens einer Grenze, einer Transgression, eines Überganges, der im Subjekt selbst eine unwiderrufliche Veränderung mit sich bringt.

Die Dimension des Aktes, schreibt er in „La logique du fantasme“, ist die einer Aktion, für die das zu Tage tretende Begehren eben jenes ist, das als deren Hemmung geschaffen worden war: im Hintergrund des Aktes steht nichts Geringeres als der Inzest, als Übertretung schlechthin aller Barrieren. Jene Barriere, die ein Hamlet so mühselig angeht und die er nur überwindet, indem der Schlag, der dem königlichen Phallus gilt, ihn selbst trifft.

Im selben Spektrum macht Lacan aus dem Selbstmord die Modalität des Aktes schlechthin. Er ist sogar, und so weit geht Lacan, der einzige Akt, der als gelungen angesehen werden kann, zumindest der einzige Akt, der ohne Fehlschlag gelingt. (Lacan 2001, 542). Das war sicher nicht ein Glorifizierungsversuch, aber was er in den „Propos sur la causalité psychique“ als die „Tendenz zum Selbstmord“ des menschlichen Wesens nannte, wurde schon sehr bald zu jenem wesentlichen Maßstab dessen erhoben, was als Akt gelten kann und zwar immer in der Perspektive einer radikalen Verwandlung des Verhältnisses des Subjekts zum Realen.

„Geduldig entzieht es (das Subjekt, *A. d. Ü.*) sein ungewisses Leben den schäufchenwolkigen Vereinigungen des Eros des Symbols, um diese schließlich in wortloser Verwünschung zu bestätigen“ schreibt Lacan in „Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache“ (Lacan 1973, 167). Da ist der einschneidende Punkt der „passage à l’acte“, ein Ausdruck der eine wichtige Bedeutung hat in meinen Augen: er weist darauf hin, daß sich das Subjekt von den Zweideutigkeiten des Sprechens und der Sprache trennt und das Feld der Dialektik der Anerkennung verlässt.

Sicher gibt es Selbstmorde, die die Dimension des Anderen enthalten und die an einen Adressaten – gleich einem Appell – gerichtet sind und die man eher unter das Register des acting-out zählen müsste als unter jenes der „passage à l’acte“. Aber der entschlossene Selbstmord, der dem Anderen ein definitives Nein erklärt, der sich nicht mehr darum kümmert, was man davon auf Erden denken wird, setzt das Paradigma des Aktes als

Übergang. Dafür ist der Akt des Empedokles vorbildhaft, der sich in den Ätna stürzend jegliches Leben und Begehren dem Tod und der Zerstörung anheimstellte, und an den Freud sich in „Jenseits des Lustprinzips“ erinnerte.

Wenn ich die hehre Gestalt des Empedokles heranziehe, so geschieht das nicht, um aus dem Selbstmord ein philosophisches Problem zu machen. Nach Albert Camus wäre es sogar das einzige ernsthafte philosophische Problem. Sicherlich gibt es da etwas Wahres, insofern der Akt des Subjekts dem Denken, dem philosophischen oder nicht-philosophischen, die Grenze schlechthin setzt.

Worum es hier geht, veranschaulicht Alexandre Dumas wunderbar in „Vingt ans après“ („Zwanzig Jahre danach“) in der Episode über den Tod von Porthos. In einer bewegenden Szene des Filmes „Vivre sa vie“ von Jean-Luc Godard erwähnt sie der Philosoph Brice Parain, plaudernd am Wirtshaustisch mit Anna Karina – um dieses Drama der Philosophie mit Ironie zu untermalen.

Porthos ist der am wenigsten Intelligente der vier Musketiere, großzügig, teuflisch mutig, aber nicht sehr subtil. Verfolgt von einer Truppe, die ihm nach dem Leben trachtet, läuft Porthos mit großen Sprüngen davon und muss plötzlich zum ersten Mal in seinem Leben wirklich denken! Der Moment ist erdenklich ungünstig. Er denkt, dass er, um so zu laufen, ja sogar um einfach nur zu gehen, abwechselnd einen Fuß vor den anderen setzen muss. Und indem er so in Gedanken seine Bewegung zerlegt, nehmen seine Gedanken überhand und lähmen ihn.

Ja, seine Bewegung selbst zerlegt sich und es gelingt ihm nicht mehr einen Fuß vor den anderen zu setzen.

So wird er rasch eingeholt und getötet.

Ein eindrucksvolles Beispiel für die „Antinomie des Denkens und Handelns“, laut einer Aussage Jacques-Alain Millers. Das Denken, immer gebunden an den Zweifel und seiner ewigen Fortsetzung, wie man es so gut in der Zwangsneurose sehen kann, ist dem Akt, für den die Dimension der Gewissheit eine Schnittstelle darstellt, entgegengesetzt. Es gibt ein Vor und ein Nach dem Akt, was im Falle des Selbstmordes, der das Subjekt so nachhaltig verändert, evident ist.

Warum empfindet der Zwangsneurotiker solche Schwierigkeiten mit dem, was einem Akt mehr oder weniger entspricht? Ist es nicht so, dass er sich im Akt dem annähert, wovor ihm am meisten graut, nämlich vor dem Punkt, an dem sich die Abwesenheit jeglicher Garantie im Anderen offen-

bart. Der Zwangsneurotiker muss in seinem Zweifel bis hin zur Verfolgung verharren, so wie etwa der „Rattenmann“, damit er sich – als letzte Ausflucht – entscheidet, zur Tat zu schreiten. Sein Ideal der Beherrschung schreckt vor dem Akt zurück, den er nach Kant'schem Prinzip zu rechtfertigen sucht und dessen Folgen er gerade im voraus einzuschätzen bestrebt ist.

Diese Folgen jedoch, denen er sich jedenfalls stellen muss, liegen nicht mehr in seiner Macht. Daran erkennt man den ganzen Widerspruch: einerseits ist der Akt, und im speziellen der psychoanalytische Akt, ohne Garantie, was ihn sogar als Akt bedingt. Er situiert sich in jener Zone, in der das Subjekt von Grund auf alleine ist und wo es sich nur selbst autorisiert. Andererseits hat das Subjekt auf die Folgen des Akts, die es erst als solchen ausmachen und auszeichnen – zu antworten, obwohl sie ihm entgleiten. Das ist genau die selbstmörderische Dimension des Aktes: Wer einen Akt setzt, springt immer ins kalte Wasser, „se jette à l'eau“, wie man im Französischen sagt.

Es ist dieser suizidäre Hintergrund des Akts, die die „passage à l'acte“ in der Psychose aufzeigt – ein Hinweis den Lacan Guiroud verdankt, der als erster in seinem Artikel „Les meurtres immotivés“ theoretisch darauf eingeht. Im Objekt, das er trifft, zielt der Verrückte auf den „Unrat seines eigenen Seins“. (Lacan 1966, 175)

Es handelt sich um einen Selbstmord des Subjekts als Objekt. Ins kalte Wasser springen – ist das nicht gerade das Gefühl Jacques Lacans im Juni 1964, als er seinen „Acte de Fondation de L'École Freudienne de Paris“ verfasst (Lacan 2001, 229–241). Er gründe die E.F.P., schreibt er, „so alleinstehend wie ich immer in meiner Beziehung zur analytischen Sache war“. Nichts mehr in der internationalen analytischen Gemeinschaft steht in diesem Moment für ihn ein außer seiner eigenen Aussage. Tatsächlich war er gerade aus der Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung ausgebootet worden. Er erwähnt später diesen Gründungsakt als grundsätzliches „Nein“ gegenüber dem psychoanalytischen „Anderen“ dieser Zeit, als etwas von der Art des „Aufrufes vom 18. Juni 1940“ von De Gaulle in London.

„Alleinstehend in seiner Beziehung zur analytischen Sache“: so drückt Lacan im Grunde sein Schicksal als Objekt *a* aus. Aber aus dieser Reduktion zum Abfall macht Lacan den Eckpfeiler der psychoanalytischen Sache, den Hebel des Archimedes seines „Acte de Fondation“ und darüber hinaus den Stempel, den der Analytiker tragen muss und der sein Begeh-

ren ausrichtet (siehe dazu Lacan 2001, 308, *Lettres aux italiens*). Das genau zu prüfen für jeden einzelnen, darum handelt es sich beim Vorgang der „passe“.

Unzufrieden mit der Erfahrung, wie diese in der *École Freudienne de Paris* (E.F.P) ausgeübt wird, schreckt Lacan nicht davor zurück, seine Schule 1980 aufzulösen. Er demonstriert im Akt sein Beharrungsvermögen, um nicht zu sagen seine Hartnäckigkeit, jenen Eigensinn, der mit dem Verschwinden sowohl des Anderen als auch des Subjekts einhergeht. Vielleicht kennen sie Lacans letzte Worte. Er sagte: „Ich bin hartnäckig (...) ich verschwinde!“

Zu dem Zeitpunkt, da Lacan seinen Brief zur Auflösung seiner Schule („*Lettre de dissolution*“) (Lacan 2001, 317) unterzeichnet, in dem Moment ist er noch alleine. Aber wiederum gibt er uns einen präzisen Hinweis auf die Bedingungen seiner Position: „In meinem borromäischen Knoten genügt es, dass einer der Ringe aufgeht, damit die anderen frei werden. Ich muss es sein, in meiner Schule. Ich entschließe mich dazu, dass sie, wenn ich mich nicht dagegen stellte, im Widerspruch zu dem, wozu ich sie gegründet habe, funktionieren würde.“ (ebd.)

Es bleiben uns also seine Schriften, hinsichtlich derer er in Rom 1967 wettete, „dass man auf sie zurückgreifen werde (...) sobald die Psychoanalyse die Waffen strecken würde angesichts der Sackgasse, auf die unsere Zivilisation zusteuere“ (Lacan 2001, 349). Das ist eine andere Art, uns die Frage nach den Folgen der Lehre Lacans zu stellen: Gibt es denn heutzutage so viele andere Diskurse, die angesichts dieser zunehmenden Ausweglosigkeit tatsächlich Gewicht haben?

Für Jean Genet ließ sich unsere Zivilisation in einem Wort zusammenfassen: das Bordell. Jenes aus seiner Komödie „*Le Balcon*“, die von Lacan lang und mit Bewunderung in seinem Seminar „*Les formations de l'inconscient*“ kommentiert wird.

Genet hat mit Lacan gemeinsam – so weit sie auch in anderer Hinsicht auseinander liegen mögen –, dass er sich in seiner existentiellen Orientierung auf seine Seinsbedingung als Abschaum stützt, auf seine Bestimmung als Objekt *a*. Für Lacan ließ sich die Zivilisation ebenfalls in einem Begriff zusammenfassen: die Kloake. Der Unterschied zwischen dem einen und dem anderen liegt darin, dass Genet daraus sein Genießen bezieht.

Diese Erotisierung des Abschaums ist so bemerkenswert in der blutigen Orgie der „Zofen“ dargestellt. Da ist dieses abscheuliche Quartett (von

Genet auf ein Trio reduziert), von dem Lacan meinte, dass „die Schwestern das Bild ihrer Herrinnen mit dem Trugbild ihres Übels vermengten“. Genets Stück zelebriert diese Art von Wunder, diese Transsubstantiation des Mordes in einen Glaubensakt: Grandiose Zeremonie, wo das Rätsel des Geschlechts und des Lebens, das für die Schwestern so unmöglich zu subjektivieren ist, sich in der letzten Opfergeste von Claire zu einem verkörperten Mysterium erhebt.

Wer ist der Agent dieser Transsubstantiation? Genau gesehen die Schrift, die wunderbare Sprache von Genet. Da wo sich sein perveres Phantasma in die „*passage à l'acte*“ stürzt, kehrt sich das Genießen buchstäblich und vom Buchstaben ausgehend in Form einer Schöpfung um.

Genet weist uns, in seinem Text: „*Comment jouer ‚Les Bonnes‘*“ („Wie die ‚Zofen‘ zu spielen sind“) auf einen der wesentlichen Punkte dieser Umkehr hin: „Verstohlen („*furtif*“ im Original), das ist das Wort, das sich mir zuerst aufdrängt. Das theatralische Spiel der zwei Schauspielerinnen, die die beiden Zofen darstellen, muss verstohlen sein.“

Man erinnere sich, dass „verstohlen“ auch flüchtig bedeutet und dass „*furtif*“ im Französischen etymologisch dieselbe Bedeutung wie Dieb hat. Man sollte diese Zeilen mit dem in Verbindung setzen, was Genet zum Beispiel im „Wunder der Rose“ (Genet 2000, 286) schreibt:

Ich liebe den Akt des Stehlens, weil ich in ihm so etwas wie Eleganz erkenne; besonders aber liebe ich die zwanzigjährigen Diebe, deren runder Mund über den kleinen und feinen Zähnen halb geöffnet ist. Ich habe sie so sehr geliebt, dass ich nicht gut anders konnte, als dahin zu gelangen, ihnen zu gleichen; meine abrupten und schweren Gesten mussten beschwingter werden und schließlich die erhabene Eleganz annehmen, die den ihren eigenen war; und dennoch durfte ich bei meinen Diebstählen nicht die Gesten anwenden, die sie in einem gleichen Fall vollführt hätten; ich musste mir vielmehr die anmutigen Gesten aneignen, auf Grund derer ich sie verehrte. Ich liebte die verstohlenen und schleichenden Diebe: ich selbst wurde verstohlen und schleichend, so dass die Polizei und ihre Spitzel mir schnell auf die Schliche kamen (...) Ich hatte nur noch die Schmach der Heimtücke zu überwinden, zu der uns der Akt des Stehlens zwingt, sei es auch nur für eine Sekunde. Auch wenn ich mich für nicht länger als einen Augenblick verstecken musste, errötete ich; aber ich sah gleichzeitig ein, dass der Dieb die notwendige Heimtücke in einen Augenblick der Freude verwandeln muß (...) Man muss das Stehlen lieben. Junger Dieb, lass dich immer von der Träumerei leiten, die aus dir das strahlende Wesen macht, dem du gleichen wolltest! Nur Kinder, die Banditen sein wollen, um dem Verbrecher zu gleichen, den sie lieben – oder dieser Verbrecher zu sein –, finden die Kühnheit, ihre Persönlichkeit bis zum äußersten auszuspielen. Es ist wichtig, dass eure Geste schön sei (...) Stehlen ist schön. Vielleicht werdet ihr gehemmt sein, weil es nur eine sehr kurze und vor allem unsichtbare Geste ist – aber darin liegt das Mark jener Tat –, die den Dieb verächtlich macht: nur gerade die Zeit, während der er Ausschau hält und stiehlt. Leider ist genau das

die Zeit, die man braucht, um ein Dieb zu sein; aber Ihr müsst diese Schmach, nachdem Ihr sie entdeckt, aufgezeigt und sichtbar gemacht habt, überwinden. Euer Stolz muss durch die Schmach gehen, um zum Ruhm zu gelangen.

Die verstohlene Geste des Diebes wird hier nicht von ungefähr mit dem quasi theatralischen Spiel des Kindes verglichen, das die Figur des heroischen Verbrechers spielt und dem es gerne gleichen würde. Meinte Genet nicht auch von den „Zofen“, dass sie es ihm erlaubten, sich selbst in Szene zu sehen? Aber wenn es darauf ankommt, dass das Spiel der Komödiantinnen, die die Zofen darstellen, verstohlen sei, wenn sich dieses Wort als erstes aufdrängt, so doch möglicherweise, weil es das Wesen der kurzatmigen, schleichenden, unsichtbaren Geste des Diebes genau wiedergibt? Das „Mark der Tat“, wie Genet sagt, schleicht sich somit in seine Theaterschöpfung; das beklommene und schamhafte Genießen, das da im Diebstahl am Werk ist, bricht sich in der Schrift und im Diebstahl des Buchstaben, der sich transformiert, der gleitet und ausstrahlt.

Flüchtig / A la derobée – da sieht man, wie gering der Spielraum zwischen Perversion und Sublimierung ist. Genet näht anscheinend wie auf der einseitigen Fläche einer moebiusschen Struktur die kriminelle Tat und den schöpferischen Akt zusammen. Und die verstohlene, kurzatmige, quasi unsichtbare Geste des Diebes, die im „Wunder der Rose“ gepriesen wird, bewohnt das Spiel der Akteure in den „Zofen“, wie sie Genet entworfen hat. Zuletzt spitzt es sich zu: Im Zuge des Szenarios verschönert sich die zuerst verwelkt wirkende Gestalt der Dienstboten. Man soll sich hier an das, was Lacan in seiner „Ethik der Psychoanalyse“ über die Funktion des Schönen hervorgehoben hat, erinnern: das Schöne als letzte Schwelle vor einem grundsätzlichen Schaudern. Das Schöne ist zugleich letzte Aufblende und schon Index eines Realen.

Das Kunstwerk, so wie der Akt, hält am Realen fest. Sicherlich sind „Die Zofen“ eine Fiktion, ein Märchen, wie Genet sagt – aber eine Fiktion, die die Funktion der Wahrheit in sich birgt; eine Fiktion, die die Struktur der Fiktion der Wahrheit real macht und damit das Unbewusste vergegenwärtigt. Lacan hat im speziellen dazu und auf das Theater bezogen in seinem Seminar über Hamlet Folgendes hervorgehoben: das Theater personifiziert den Diskurs des Anderen, sei es in der Form der Gestalt oder indem der Schauspieler den Diskurs eines anderen, des Autors, ausspricht.

Somit ist es selbstverständlich nicht dasselbe, ein Theaterstück zu lesen oder es aufgeführt zu sehen. Deshalb hebe ich diese Anmerkungen von Genets „Wie ‚Die Zofen‘ zu spielen sind“, hervor. Lacan bemerkt diesbe-

züglich (im Seminar „Le désir et son interpretation“), dass die Dimension, die die Aufführung hinzufügt – das heißt die Akteure – „ganz genau dem analog ist, was unser Interesse an unserem eigenen Unbewussten kennzeichnet. Denn unser Verhältnis zum Unbewussten ist durchsetzt von unserem Imaginären, ich will sagen von unserem Verhältnis zu unserem eigenen Körper“. Und er fährt fort:

Ich beachte die Existenz des Körpers nicht, sagt man, ich habe eine Theorie der unkörperlichen Analyse, wie manche meinen, die nur aus einer gewissen Distanz von der Verbreitung dessen, was ich hier artikuliere, betroffen sind. Ich lehre etwas ganz anderes – der Signifikant, wir sind es, die ihm das Material liefern. Mit unseren eigenen Gliedern – und das ist es, was das Imaginäre ausmacht – machen wir das Alphabet jenes Diskurses, der unbewusst ist, und zwar jeder von uns in den verschiedensten Verhältnissen, weil wir uns nicht derselben Elemente bedienen. Ebenso leiht der Schauspieler seine Glieder, seine Präsenz her, nicht bloß wie eine Marionette, sondern mit seinem ganz und gar realen Unbewussten, das heißt dem Verhältnis seiner Glieder mit einer gewissen Geschichte, die die seine ist.

Das ist das Paradox der Theateraufführung: Sicher repräsentiert die vorgestellte Sache immer etwas anderes. Das ist sogar im klassischen französischen Theater, in dem die dramatische Handlung niemals direkt gezeigt, sondern immer erzählt wird – zur goldenen Regel erhoben worden. Aber andererseits schreitet der Schauspieler mit seinem eigenen Körper, mit seinen Gliedmaßen und mit seinem ganz und gar realen Unbewussten auf den Brettern des Theaters voran.

Als Veranschaulichung des Diskurses des Anderen ist das Theater also auch in seiner Künstlichkeit selbst ein Aufzeigen des Realen, genauer genommen ein Aufzeigen eines Knoten von Unbewusstem und Realem.

Wie es F. Regnault auf ausgezeichnete Weise formuliert, benützt die Kunst das Imaginäre, um das Reale auf symbolische Weise zu organisieren. Von Sophokles bis Genet ist das Theater eine Disziplin, die dies in besonderer Weise spürbar macht. Die Aufführung, und zwar jede Aufführung, sofern das Spiel der Akteure auch ihrem Anspruch nachkommt, ihr Unbewusstes wirklich der Aufführung und Vorstellung zu leihen, bezeugt dieses Aufzeigen, wie man es auch aus einer anderen Bemerkung Genets herauslesen kann: „Heilig oder nicht, diese Zofen sind Ungeheuer“. Zudem sei es angebracht, präzisiert er noch, dass die Kleider der Madame ungeheuerlich seien. Kein einziges realistisches Gemälde der Dienstboten wird je ausdrücken, was „Die Zofen“ aufzeigen. Es ist eine Zeremonie in dem Sinne, in dem jede Zeremonie vom Scheinbaren Gebrauch macht, aber jenseits die-

ser Scheinbarkeiten, so förmlich sie auch organisiert seien, stellt sie den Tatbestand einer Verknüpfung des Unbewußten und des Realen her, die auch uns berührt, uns Zuschauer, in unserem Unbewussten.

Sicherlich ist diese einschneidende Dimension des Theatralischen dem nicht so fremd, was Freud am Ende von „Totem und Tabu“ (Freud 1912–1913, 439) bezüglich der Tragödie schreiben konnte:

Warum muß aber der Held der Tragödie leiden, und was bedeutet seine „tragische“ Schuld? Wir wollen die Diskussion durch rasche Beantwortung abschneiden. Er muß leiden, weil er der Urvater, der Held jener großen urzeitlichen Tragödie ist, die hier eine tendenziöse Wiederholung findet, und die tragische Schuld ist jene, die er auf sich nehmen muß, um den Chor von seiner Schuld zu entlasten. Die Szene auf der Bühne ist durch zweckmäßige Entstellung, man könnte sagen: im Dienste raffinierter Heuchelei, aus der historischen Szene hervorgegangen. In jener alten Wirklichkeit waren es gerade die Chorgenossen, die das Leiden des Helden verursachten; hier aber erschöpfen sie sich in Teilnahme und Bedauern, und der Held ist selbst an seinem Leiden schuld. Das auf ihn gewälzte Verbrechen, die Überhebung und Auflehnung gegen eine große Autorität, ist genau dasselbe, was in Wirklichkeit die Genossen des Chors, die Bruderschar, bedrückt. So wird der tragische Held – noch wider seinen Willen – zum Erlöser des Chors gemacht.

Lassen wir die Frage beiseite, was an dieser Freudschen Auffassung übertrieben sein könnte. Die Frage ist nicht, ob Freud rund um die Vaterfrage übertreibt oder nicht – gewiss, er übertreibt. Aber halten wir von dieser Analyse das fest, was sie untermauert, nämlich die enge Verknüpfung, den Knotenpunkt, den Freud zwischen dem Theater – der Theatervorstellung – und dem Unbewussten setzt, wonach wie um ein unsagbares Reales eine Urschuld kreist.

Lacan formuliert dann die logischen und klinischen Bedingungen dieses Realen und dieses Verfehlens neu: die des uneinschreibbaren sexuellen Verhältnisses (*non rapport sexuel*). An diesen Koordinaten orientieren sich die „Autres Ecrits“, die insbesondere in ihrem achten und letzten Teil die jeweiligen Modalitäten herausarbeiten. Eher von „Joyce le symptôme“ ausgehend als von König Ödipus – aber auch von einem dramatischen Werk, das das Wiener Publikum 1890 entdecken durfte: Frank Wedekinds „Frühlings Erwachen“. Es lag da, wie Lacan betont, in antizipierter Form und „weitestgehend“ das vor, „was Freud erkannte, nämlich wie die Sexualität im Realen ein Loch aufreißt“.

Aus dem Französischen von Theresia Erich und August Ruhs

Zusammenfassung

Der kriminelle Akt, der kreative Akt, der analytische Akt: alle drei wurden von J. Lacan in ihrem Verhältnis zur Kategorie des Realen gedacht. Wir versuchen hier anhand zahlreicher Hinweise, die den „Autres Ecrits“ entnommen sind, einen Abriß davon zu liefern.

„Die Zofen“ von Jean Genet führen uns im übrigen dazu, im Akt die Umkehr des Symptoms in etwas Schöpferisches zu begreifen.

Literatur

- CAMUS, A. (1960): *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris.
- DEPELSENAIRE, Y. (1988): La tendance suicide. In: *Quarto. Revue de l'École de la Cause Freudienne en Belgique* Nr.33/34.
- FREUD, S. (1912–1913): Totem und Tabu. Stud. Bd. IX, Fischer, Frankfurt 1974.
- GENET, J. (1947): *Les bonnes et comment jouer les bonnes*, L'arbalète, Isère.
- (1956): *Miracle de la Rose*. Übersetzung von M. Unruh: *Wunder der Rose*, Merlin, Gifkendorf 2000.
- LACAN, J. (2001): *Autres Ecrits*. Seuil, Paris.
- (1966): *Ecrits*, Seuil, Paris.
- (1973): *Schriften I*, Walter, Olten.
- (1998): *Les formations de l'inconscient*, Seuil, Paris.
- (1986): *L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, Paris.
- (1981): „Le désir et son interpretation, leçons sur Hamlet“ In: *Ornicar* 24–27, Paris.
- (1933): „Motifs du crime paranoïaque.“ In: *Minotaure* Nr. 3/4, Paris.
- MILLER, J.-A. (1988): „Jacques Lacan: Remarques sur son concept de passage à l'acte“. In: *Actualités psychiatriques*, Nr. 1, Paris.
- REGNAULT, F. (1986): „Le héron de l'empereur“. In: *Quarto* Nr. 23.

Adresse des Autors

Yves Depelsenaire
31, rue Arthur Diderich
B-1060 Bruxelles