

Was hat Hamlet der Psychoanalyse zu sagen?

Traum-Theater-Psychoanalyse

stage-act-rest

Bühne, Schafott und Re-Volution

„*It will be short, the interim is mine*“¹

Arndt Himmelreich

im Andenken an Pierre Thèves

Pro-log

Traum, Theater und Psychoanalyse: Wie steigen ihre „anderen Schau-Plätze“ (autres scènes), ihre „anderen Zeiten“ und ihre „anderen Akte“ Stück für Stück auseinander hervor? Ist die Psychoanalyse aus dem Theater geboren und das Theater aus dem Traum, der in beiden weiter lebt und weiter drängt?

Und wie wird dereinst ein „AKT“, der zählen und einen Riss in der Zeit aufgerufen haben wird, durch „écran“, „Wand-Vorhang“ und „Spiegel“ hindurch möglich (gewesen) sein?

Wachen wir eines Tages aus einem Traum auf, den wir allzu lange für die Wirklichkeit gehalten haben? Aus einer täglichen Geborgenheit, einer „nächtlichen“ Höhle von Bett-Couch und Welt-Bühne, die wie ein Phantasma, wie Mutterleib, Theater und Globus uns fast von allen Seiten rundum schützend umfassen? Wird uns dies wie Hamlet erst im Akt des Sterbens möglich sein? Oder werden wir schon zuvor in einer Passage und Passe anderer Art wie Odysseus (so Freud) oder Orpheus (so Lacan) an den Rand des Toten-Reiches reisen (auf der Suche nach der verlorenen Liebe) und danach auch wieder zurückkehren können? Wer ist für Freud, wer ist für uns der Führer im Toten-Reich? Der tote Vater? Welcher „Übergang“ lässt Freud und welcher uns aus Angst wieder von der „anderen“ Bühne des Realen steigen und zurückkehren? War es für Freud der vorausgesehene Tod seiner Kinder, die er überleben wird, über die er gehen, die er übergehen wird?² Müssen Wunsch-Kinder und Kinder-Wünsche in uns sterben?

¹ Im Anschluss an meinen Vortrag *Was hat Hamlet der Psychoanalyse zu sagen?* auf dem Kongress „Der Rede Wert - Psychoanalyse der Diskurserfahrung“, 3. Kongress der Freud-Lacan-Gesellschaft, Psychoanalytische Assoziation Berlin e.V. in der Akademie der Künste in Berlin vom 5.-7. Dezember 2003. Er führt zwei andere Vorträge fort: *Unpregnant of my cause? „Hamlet“ and Lacan’s theory of desire: Beyond the Freudian myth of Oedipus?*, 2nd World Congress for Psychotherapy in Wien 1999 sowie *Antigone und das Begehren des Analytikers - Lacan und das Theater der Reinigung*, 3rd World Congress for Psychotherapy in Wien 2002. – Für diesen Aufsatz verwendete Ausgabe: Shakespeare, William: *Hamlet*. Engl.-Dt. Hg., übers. u. komm. v. Holger M. Klein. Bd. 1: Text. Stuttgart 1984 (hat teilw. neue Verszählg.) – „Ham. *It will be short, the interim is mine./ And a man’s life’s no more than to say ‘One’...*“ (5.2.73f = 5. Akt, 2. Szene, Vers 73 u. 74). – In e. Vorl. ertauscht: „Shakespeare hat immer das Ohr im Auge.“ (n. Mehl, Jb. 1970, Dt. Sh.-Ges. West, S. 7).

² Vgl. Freuds Traum von der „*Präparation meines eigenen Untergestells*“, Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*, Frankfurt a. M. 1972, STA (= Studienausgabe) II, hier S. 254. Er wird tragischerweise tatsächlich seine Lieblingstochter Sophie und ihren Sohn Heinele, seinen Lieblingsenkel, überleben. (Turnheim, Michael: *Das Andere im Gleichen. Über Trauer, Witz, Politik*. Stuttgart 1999, bes. S. 77ff, hier 86ff.). Sein ihn verzehrender Wunsch, seine Mutter zu überleben, geht in Erfüllung. Dass er seine „Söhne“ in der psychoanalytischen Bewegung, das „Komitee“, seine „Nachfolger“ überlebt habe, hielt er in ironischem Triumph ausdrücklich selber fest. (Turnheim [S. 86] zitiert Derrida aus „Envois“: Freud habe gewünscht, die „Erben, ja sogar die Psychoanalyse zu überleben“. Vgl. auch Canetti, Masse und Macht).

Welchen Wunsch darf ich nie verraten? Wird dafür ein neues Kind geboren? Oder ein neuer Vater? Und welchen Platz finden Frauen, Mütter, Töchter?

Werden wir wie Hamlet aufgeweckt, angelockt und umgewendet durch Geräusch, Ruf und Ein-Bruch eines père terrible, eines gespenstischen Köders hinter der Mutter, hinter dem Leinwand-Schirm, dem „Wand-Teppich“, dem Spiegel, der sie umgibt und der sie selbst für uns ist? Aus allem herausgerissen durch ein Aufblitzen des „Realen“ im Spalt des „Fenster-Rahmens“, des „Bühnen-Bildes“, der „Couch-Grube“? Stoß um Stoß nicht auf die „Realität“ treffend, sondern auf ein „Ding“, ein reales Unding, das auf „unmögliche“ Weise wie Nabel und Brust, vernarbte Wunden und Geschlechts-Teile traumhaft der Körper-Oberfläche „aufsitzt“ oder sich in einer mütterlichen Innen-Höhle wie ein Parasit, eine Plaque oder Plazenta einnistet und sich an den teppichartigen Wänden ebenso malerisch wie maskenhaft anschmiegt oder sich gar von Innen- wie Außenwand ablöst, aufsteigt und ins Un-heimliche verflüchtigt in der Form von Geister-Wörtern, die fremd und „alien“ werden, während sie sich über den Graben zum „Anderen“ hinüberschwingen? Hin und wieder zurück in einem Fort und Da am Ende der langen Leine einer Spule oder eines Bungee-Seils oder einer langen Reihe von Übertragungen (innerhalb oder außerhalb des Kabinetts)? Mit noch der alten oder mit einer neuen ver-bindenden Nabelschnur? Oder ohne sie?

Wie kann ein „AKT“ zu einer Passage durch Deck-Erinnerung, Schutz-Dichtung und schwingendem Trommel-Fell hindurchstoßen? Gibt es trotz abgeschnittener Nabel-Schnur einen verborgenen Kanal oder ein „Brett“ über den Abgrund (wie in Freuds Traum), die zu einem „Jenseits“ führen ... durch den Traum-Teppich, den Theater-Vorhang hindurch ... den kreisförmigen Graben um Wiege, Couch und Altar/Schafott überschreitend?

Mit einem Sprung, einem Stoß oder einem Wurf – mit oder ohne Netz oder Seil – in/ über/ durch den Acheron, den Orchester-Grab-en oder das Phantasma?

Und was führt „uns“ über ein Spiegeln von Jenseits und Diesseits hinaus ... des Hinabsteigens in das „Diesseits“ der Vorder-Szene („proscenium“ und Zuschauer-/ Zuhörer-Raum) und des Hinaufsteigens in das „Jenseits“ der Hinter-Szene („backstage“)? Ein „zweiter Tod“ (Lacan)? Jenseits des Jenseits? Diesseits des Diesseits?

Und wie wird „das“, was „von mir“ hinübergegangen war, dereinst wieder zurückgekommen sein?

Was verbirgt sich für Hamlet hinter dem mütterlichen Wand-Teppich, als er in ihrer Kammer blind durch diesen Vorhang ihres Theater-Kabinetts hindurch-sticht ... von Ohr zu Ohr ... falls durch einen zweiten Tod und ein „zweites Jenseits“ sich dort nicht nur der Zuschauer-/ Zuhörer-Raums diesseits von „Stage“ und „Globe“ spiegeln wird? Was wartet da für ihn? Was wartet da auf uns und „für uns“?

Was öffnet sich für den Analysanten und was für den Analytiker hinter der vom Teppich umhüllten Couch im „Kabinett“? Grube, Schacht und Spalt, gegraben in die mütterliche Erde und auch in den Ohr-Trichter, über den Spiegel von Jenseits und Diesseits hinaus, etwas zu dem der Analytiker ebenso wie der Analysant sich ... wie Orpheus zu Eurydike ... in der zweiten und letzten Begegnung mit diesem Tod ... umdrehen werden? Und wie können sie in ein „anderes Leben“ zurückkehren? Qui perd, gagne ... (Lacan)?

Mit „**Hamlet**“ möchte ich im Folgenden auf Tournee gehen, um diese Fragen zu um-touren, auf dieser Reise vom ersten bis zum letzten Wort begleitet von einer „Trouvaille“ von **Benjamin** und einer von **Freud und Lacan**. Sie haben mich unendlich „überrascht“ und „geöffnet“: vor ihnen schutzlos, von ihnen geschützt.

Eine „Trouvaille“ von Walter Benjamin:

„Worum es heute im Theater geht, lässt sich genauer mit Beziehung auf die **Bühne** als auf das Drama bestimmen. **Es geht um die Verschüttung der Orchestra. Der Abgrund, der die Spieler vom Publikum wie die Toten von den Lebendigen scheidet**, der Abgrund, dessen Schweigen im Schauspiel die Erhabenheit, dessen Klingen in der Oper den Rausch steigert, dieser Abgrund, der unter allen Elementen der Bühne die Spuren ihres sakralen Ursprungs am unverwischbarsten trägt, **ist funktionslos geworden**. Noch liegt die Bühne erhöht, steigt aber nicht mehr aus einer unermesslichen Tiefe auf; sie ist Podium geworden.“³

Eine „Trouvaille“ von Freud und Lacan:

„Denn das Spiel der Spule ist die Antwort des Subjekts auf das, was die Abwesenheit der Mutter an der Grenze des kindlichen Bezirks schaffen sollte, **am Rand der Wiege: einen Graben, um den es nur noch das Sprungspiel machen muss**. [...] Mit seinem Objekt überspringt das Kind die Grenzen seines Bezirks, der sich in Gräben verwandelt hat, und beginnt so die Beschwörung. [...] Es geht vielmehr um die Wiederholung des Fortgehens der Mutter als Ursache für eine *Spaltung** im Subjekt – die durch das alternierende Spiel des *fort-da**, das ein *hier oder da* ist, überwunden wird und das in seinem Alternieren nur das *fort** eines *da** meint und das *da** eines *fort**. Das Spiel meint wesentlich das, was, weil vorgestellt, nicht da ist – es ist *Repräsentanz** der *Vorstellung**. Was aber wird aus der *Vorstellung**, wenn die *Repräsentanz** der Mutter [...] fehlen sollte?“⁴

Seit Anbeginn der Zeiten erscheinen uns im **Traum** die Toten (der tote Vater, die tote Mutter, das tote Kind) und ihre Wünsche, die sich so un-heimlich mit uns und unseren Wünschen verbinden, ja gar eins werden, in inzestuöser Liebe und mörderischer Kampfes-Kraft. Es gibt viele Formen der Weitergabe. Dabei mischen, ja spiegeln sich allzu leicht die Reisen in die Vergangenheit und in die Zukunft ineinander. Großvater und Enkel, Freuds Vater und Freuds

³ Benjamin, Walter: *Was ist das epische Theater?*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.2. Frankfurt 1980, S. 519 (in der 1. nicht-veröff. Fass. von ca. 1931; leicht abgewandelt in der 1939 veröff. 2. Fass.; Herv. v. mir). – Dazu und zum ganzen Thema der wunderbare Aufsatz von Weber, Samuel: *Psychoanalyse und Theatralität: Das Unersetzliche*. In: RISS 14 (1999) 135-161 (= Heft 46./1999-3).

⁴ Lacan, Jacques: *Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI (1964): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. (*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris 1973). Übers. v. Norbert Haas. Olten 1978, S. 68f = 12.02.1964 (* = dt. i. franz. Orig.; alle Herv. v. mir; Herv. v. **Graben** („*fossé*“) schon in der franz. Druckfass.: „Points“-Ausg., 1990, S. 73) – Lacan kommentiert hier die berühmte von Freud im *Jenseits des Lustprinzips* eingeführte „**Theater-Vorstellung**“ seines Enkelkinds (Ernest W. Freud), das durch die Erfindung des „**Sprung-Spiels**“ („*jeu de saut*“) mit Hilfe einer Spule (und einem sich abrollenden Garn, einer umgarnenden Nabel-Schnur bei seinem Sprung stets noch mit dem Mutter-Schiff verbunden, wie ein Taucher oder Astronaut) es vermag, über den tödlichen Graben hin-und-zurückzuspringen. Genauer: dieser Spieler lässt etwas springen, etwas anderes ... für das Verlorene. Leiden verwandelt sich in Tun. Fleisch in Wort. Er dreht das Spiel (der Mutter) um, spielt den Angler mit Rute und Köder. Kaum mehr zu ahnen, was daran alles noch hängt. Wie beim Liebes-Spiel und seinen Sprüngen. Mit Hilfe dieses „Objekt klein a“, an dem das werdende Subjekt sich „selbst“ erstmals festzumachen versucht – gerade, aber kaum noch merklich als „verlorenes“ – wird sich „ein Pfund Fleisch“ („*Be nominated an equal pound/ Of your fair flesh, to be cut off and taken/ In what part of your body pleaseth me; Merchant of Venice, 1.3.145ff*“) in der Form einer „Verstümmelung“ seiner „selbst“ von ihm abgelöst haben (und dies wird immer schon mehr sein als die Brust der Mutter, die ihm als Eigenstes „aufsaß“), um zum ersten Signifikanten und Ruf des „subiectum“ zu werden.

Sohn, gehen in einem Traume Freuds von seinem toten Vater ineinander über, weil sie in einem entscheidenden Punkt übereinstimmen. „Sigmund Freud“, das Mittelglied und der Drehpunkt, taucht gar nicht auf. Lebt er aber (darum) „nach seinem Wunsche“ (verborgen tief im Traum) doch „un-tot“, gar „un-tötbar“ wie ein Geist, wie ein Gespenst weiter (wie der Ur-Vater, wie Moses)? So unterstellt und fragt Freud selbst aufgrund anderer Träume und auch Conrad Stein und auf die analytische Bewegung bezogen 1956 auch Lacan ... (dazu unten das letzte, experimentelle 5. Kapitel dieses Textes: „The Ghost of Freud’s Father“).

In Mythen und Ritualen, in **Theater-Spielen** versuchen wir wohl stets die Toten „drüben“ „festzuhalten“ (in jedem nur möglichen Sinne des Wortes), in Worte und Namen, Bilder und Gesten zu bannen, fast immer getrennt durch (Orchester-) Gräben, Mauer und Erde (und andere Elemente).

Auf der **psychoanalytischen Couch (erscheine sie als Wiege, Grab, Mutterleib, Kabinett oder Kammer)** kehren (touren, reisen) wir mit einem (touristischen) „Führer/ Stellvertreter“ (Sonde, Spule, vor-zurück zu Wiege oder Etrusker-Gräbern) zu vergangenen (und zukünftigen) Begegnungen von/ mit uns als Lebenden und Toten.

In welchen einzigartigen „Akten“ und „Sprung-Spielen“ überqueren (Passe, Passage, Übergang; Schamanen-Reisen) wir oder etwas von uns doch den Graben, mit was und wie kehren wir zurück vom Toten-Reich, am nächsten Morgen aufwachend, gar neugeboren nach dem tödlichen Ritual? Manchmal wird es auch keine Rückkehr mehr geben...

1. Der „ursprüngliche“ Akt – eine Fiktion? Ist er nur nachträglich in einem *Spiel* zu „realisieren“?

Wird der analytische Akt stets ein „*acte manqué*“ gewesen sein (müssen)? Aber dem Unbewussten immerhin doch noch nachträglich geglückt? Werden wir ein „Hinken“⁵ auf unserer Bahn (tour und retour) in Kauf nehmen, um nicht bei einem „*acting out*“ oder einem „*passage à l’acte*“ (authentisch oder nicht) anzukommen? In einem Ver-Sprechen, aber auch Ver-Sagen, analysiert „après coup“? Bei aller „Kastration“ und „Angst“ mit einem gewissen „Witz“ des Unbewussten...

Nicht nur den „*acte manqué*“, sondern gerade auch das „*acting out*“ und den „*passage à l’acte*“ finden wir bei Hamlet, der „fiktiven“ Figur dieses rituell wiederholten Mythos der Moderne. Wie in Freuds „Mythos“ (Lacan) vom vor-zeitlichen Vatermord, so springt auch gerade in Shakespeares Hamlet-Mythos die **Fiktions-Struktur der Wahrheit** (des Begehrens, der Psychoanalyse...) für uns (aus Text und Bild) heraus, betont Lacan gegenüber Freud.

Am Beispiel von Freuds Fallen-Lassens des „Falls von weiblicher Homosexualität“ hat Lacan ganz grundsätzlich Freuds Arretieren ‚der Szene der Psychoanalyse‘ herausgehoben: „Sie selbst sagt ihm, dass ihre Träume lügnerisch sind. Wovor Freud ins Stocken kommt, das ist das Problem jeder symptomatischen Lüge. [...] **Ohne zu sehen [...] geht er zum *acte* über**

⁵ „Was man nicht erfliegen kann, muss man erhinken.“ (Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*, GW XIII, S. 69). Wird nicht gerade das Hinken Jakobs (Gen. 32), das auf einem Nicht-Nachgeben ruht, der Preis (Opfer wie Lorbeer) für einen Höhenflug, zu einer Auszeichnung, einem Erwähltsein? Kampf und Widerstand (fürs Überleben, für die Sache) finden Lob und höchsten Lohn ... in einem „väterlichen“ Segen. Erst dann kann der „Sohn“ loslassen. Der Segen (die Aus-Zeichnung durch den Signifikanten) besteht gerade in diesem Zeichen der Beschneidung, fürderhin (für jedermann sichtbar oder hörbar) zu hinken. Freud spielt Fließ gegenüber auf Jakobs Ringen und Hinken an, *ohne den Namen (des Vaters) auszusprechen*, und seine (so Freud) „feminine - Seite“ (gerade gegenüber Fließ) lässt ihn beteuern: „bat ich den Engel abzulassen“. Vgl. *Sigmund Freud. Briefe an Wilhelm Fließ. 1887-1904*. Hg. v. J. M. Masson. Bearb. d. dt. Fass. v. M. Schröter. Transkription v. G. Fichtner. [Cambridge, London 1985]. Frankfurt a. M. 1986, S. 452f (Brief 244 v. 7.5.1900).

[il passe à l'acte]. **Genau da weigert Freud sich zu sehen, dass der Wahrheit, die seine Leidenschaft ist, eine fiktionale Struktur zugrunde liegt.** [...] Was Freud da verfehlt, wir wissen es, es ist das, was in seinem Diskurs fehlt [...] das ist diese Diana, die ich als die kenntlich mache, die den weiteren Verlauf dieser Jagd zeigt, die sich fortsetzt. ‚La Chose Freudienne‘, das ist das, **was Freud hat fallenlassen, aber noch immer ist sie es, die, nach seinem Tod, die ganze Jagd mit sich weiterzieht – in Form von uns allen.**⁶

Am Exemplarischsten ist die Fiktions-Struktur der Wahrheit (des Begehrens) auch für Lacan in Hamlets „Spiel im Spiel“⁷, in seinem eigenen zweiten „Bühnenstück auf der (ersten) Bühne“ zu sehen.⁸ Im *Hamlet* spiele der „Rahmen“ selbst. Es handele sich hier nicht um „angewandte Psychoanalyse“, sondern um „theoretische Psychoanalyse“. Das Theaterstück habe eine „streng artikulierte Komposition, so dass alle Begehren oder genauer alle Probleme des Verhältnisses des Subjekts zum Begehren sich da projizieren könnten“. Hamlet ist kein „reales Wesen“, sondern „eine Art Drehscheibe“ (Dreh-Bühne) für Platz, Bahn und Hin-und-Zurück-Touren des Begehrens in dem schwankenden Zwischen-Reich, dem sich öffnenden Spalt und Graben zwischen „demande“ und „besoin“, oberer und unterer Etage (Bühne) des Graphen des Begehrens, zwischen Identifizierung mit dem „idealen Spiegelbild i(a)“ und mit dem „Objekt klein a“ (in oder jenseits des Phantasmas). In Shakespeares *Hamlet* sucht und findet Lacan (auch wir heute wieder?) **einen neuen theoretischen und praktischen Rahmen für die Psychoanalyse selbst.** So wie Lacan „den“ vorgefertigten Rahmen Freuds nicht einfach unbe-fragt „anwendet“, werden wir vielleicht auch in der Zukunft einmal versuchen können, nicht einfach mehr nur „den“ Rahmen Lacans unbefragt um und über diese Puzzle-Stücke zu legen.

So wie auch schon Freud in der Geburtsstunde der Psychoanalyse es gewagt hat, sich selbst „seinem Pferd“, seinem unbewussten Begehren, das *ihn geritten* hat, anzuvertrauen. (Liegt hier wie bei Hamlet der „Phallus“ beim Anderen, bei der Jägerin, Göttin und Sphinx Diana?). Mutig vertraut er dies – so wie seine anderen „Weihnachtsmärchen“ – auch Fließ an, seinem „Anderen“, der für ihn zu dieser Zeit noch diesem Pferd (Lokomotive, Kutsche, Auto) des Unbewussten „korrespondiert“. In einem (ihnen beiden inzwischen für uns als dritte Leser „entwendeten“) Brief vom 7.7.1898, offenbart Freud ihm, wie er in einer Art Trance (ohne Geländer, Zügel und Rahmen) ursprünglich *Die Traumdeutung* verfasst hat: **„Sie ist ganz dem Unbewussten nachgeschrieben** nach dem berühmten Prinzip von Itzig dem Sonntagsreiter. **‚Itzig, wohin reit’st Du?’ – ‚Weiß ich, frag das Pferd.’ Ich wusste bei keinem Absatzanfang, wo ich landen werde.** Es ist natürlich nicht für den Leser

⁶ Lacan, J.: *Seminar X: Die Angst* (1962/ 1963). Private Übers. v. Gerhard Schmitz, 1. Teil [1. Fassung, November 1998], S. 130f = 23.01.1963. (Herv. v. mir). – Inzwischen ist auch erschienen: *Le séminaire. Livre X: L’angoisse*. Texte établi par J.-A. Miller. Paris 2004.

⁷ Vgl. das „Bild im Bild“ von Freuds Vater (Jakob) in dem Traum des Sohnes (Sigm.): „Der Vater hat nach seinem Tode... gespielt“ (hierzu mehr unten im 5. und letzten Kapitel). Vgl. auch das sozusagen eingefrorene Relief-Deck-Bild der Gradiva (in der von Freud so geschätzten Novelle von Jensen): In Hanolds Traum wird das eingefrorene Stand-Bild von ihr, indem er in ihre Zeit zurückreist, lebendig. Freilich letztlich nur, damit die Szene ihres Sterbens und Bildwerdens (wie die Wörter sind auch die Bilder Mord an den Dingen) von Hanold als Zuschauer nachträglich erblickt werden kann (wie Hamlet in seinem Spiel im Spiel).

⁸ Vgl. hierzu und zum Folgenden: Lacan, J.: *Hamlet*. (J. Lacan: *Lacan par Hamlet*. In: Ornicar? 24 [1981], S. 7-31; 25 [1982] S. 13-36; 26-27 [1983], S. 7-44.) [Posthume Textherstell. u. Veröff. durch J.-A. Miller der 7 Sitzungen v. 4.3.-29.4.1959 von Lacans unveröff. *Seminar VI, Le désir et son interprétation*]. Dt. Übers. v. Franz Kaltenbeck, Michael Turnheim u. Susanne Hommel in: WO ES WAR H. 2 (1986) 3-60 und H. 3-4 (1987) 5-45; z.B. zur „Fiktion“ bzw. „Rahmen“: Lacan, WO ES WAR 2 (1986) 28; 23 = 11.3.1959, zur „Komposition“, „Drehscheibe“ bzw. „Diskurs“: a.a.O., S. 37; 46; 35 = 18.3.1959. – Vgl. auch: Miller, Jacques-Alain: *Jacques Lacan: Bemerkungen über sein Konzept des Passage à l’acte*. [1988]. Übers. in: WO ES WAR H. 7-8 (1989) 39-49. – Vgl.: *Le désir devant l’acte*. Carnets Cliniques de Strasbourg, no. 5, 4^e trimestre 2003 [= „lecture de Hamlet avec Lacan“].

geschrieben, der Versuch einer Stilisierung nach den ersten zwei Seiten aufgegeben. Natürlich glaube ich aber doch an die Resultate.“⁹

Gerade wenn wir Hamlet (genauer: Shakespeares Erfindungen von imaginären, symbolischen und realen Ordnungen)¹⁰ begleiten auf *seiner* Suche (tour und retour) nach einem neuen Rahmen für das (auch für uns immer noch) rätselhafte Begehren des Anderen und für sein eigenes Begehren („*the heart of my mystery*“), das *nur* in einer formelhaften – handlungsfähig machenden – Vereinfachung *reduzierbar zu sein scheint* auf „das“ Begehren des Hysterikers und „das“ des Zwangsneurotikers und „das“ der Manie bzw. Melancholie usw. in der „einen“ Hamlet-Figur (auf dieser Dreh-Bühne hier alles zugleich!). Lacan warnt darum sicherheitshalber (ohne sich dadurch aber tatsächlich einschränken zu lassen): „der Dichter und der Held – sie sind nur durch den Diskurs wirklich da“, in dieser „exemplarischen“ Artikulation der dramatischen Rede.

Ödipus „weiß“ anfangs nicht, aber will wissen und geht bis zum äußersten Ende der Kastration, geht ins Jenseits des Spiegels und des Objekts (opfert und lässt opfern: Jokaste, seine Kinder, seine Augen), um zu „sehen“: den Ab-Fall seiner „Augen“. Im *Hamlet* ist es genau umgekehrt: Old Hamlet, der Vater, der seinem Sohn als Gespenst wie in einem Traum erscheint und diese Botschaft (dieses Gift in den Ohren) weitergibt, „wusste“ sofort „nach seinem Tod“, dass er ermordet worden war „**nach seinem Wunsch**“ ... dem Wunsch des Bruders (und der eigenen Frau). Hamlet und der Andere („der Vater“) „wissen“ also von Anfang an von dem „verbrecherischen Begehren“ des 2. Anderen („der Mutter“, „gedeckt“ von Claudius, dem Anderen, der vor ihr steht). Was jedoch verdeckt bleibt, ist das eigene Begehren und Verbrechen von Vater und Sohn, etwas, das stets „anders und mehr“ ist als der Wunsch nach dem Tode des anderen.

Welche Schuld ist es, von der Vater und Sohn (die sich wie immer nicht nur im Namen spiegeln) lieber nicht wissen wollen? Und die doch als beängstigender „Zweifel“ und quälende Frage („*to be or not to be*“) an einem anderen Schauplatz wiederkehrt und von der beide sich stets verfolgt fühlen? Die Schuld, die „Vater“ und „Sohn“ dazu zwingt, einander ständig auf die Probe zu stellen, in eine Falle zu locken? Anfangs erscheinen sie noch als zwei Komplizen, die ihr eigenes Verbrechen und Ver-sagen des Begehrens („Gift“, „Gabe“, „Auf-Gabe“) auf ein anderes Komplizen-Paar zu ver-schieben versuchen. Und die aufgrund dieser nicht wirklich gelingenden Schiebung doch gequält sind von einem „Schuldgefühl“, das sie zwanghaft abbüßen müssen, „ohne“ um die „Ur-Sache“ zu wissen, „wissen zu wollen“ („*unpregnant of my cause*“).

Lacan formuliert die Antwort auf diese Frage etwas geheimnisvoll: Schuldig aufgrund des „Verbrechens, zu existieren“. Zu ergänzen ist wohl zum einen: Dir wurde die Existenz „gegeben“, darum bist Du der symbolischen Ordnung noch einen Tod (eine Kastration) schuldig.¹¹ Zum anderen: zu existieren als Kind, als Sohn, heißt, auch der Schuld, den „brennenden Sünden“ des Vaters, für die er nicht bezahlt hat, zu begegnen, aufgefordert zu sein, sie für den Anderen zu zahlen, sie als Erbe „auf sich zu nehmen“.

Ich möchte noch eine weitere Antwort vorschlagen: Ihre Un-Tat und ihre Schuld liegt bereits von vorneherein in einem **NICHT-Realisiertem, einem NICHT-Getan-Haben, einem NICHT-Tun-Können**, das sie dann rituell (anderswo) „wiederholen“. Dieses Verbrechen und diese Schuld haben sie (aufs Prinzipielle zugespitzt: alle „modernen“ Väter, Söhne, Brüder

⁹ Sigmund Freud. *Briefe an Wilhelm Fließ. 1887-1904*. Frankfurt a. M. 1986, S. 348f (Brief 171 v. 7.7.1898; Herv. v. mir).

¹⁰ „Ich behaupte ohne Zweideutigkeit – und damit glaube ich auf der Linie Freuds zu sein – dass die dichterischen Schöpfungen die psychologischen Schöpfungen [„die Subjektivität“: sagt Lacan hier auch] eher erzeugen als sie widerzuspiegeln.“ Lacan, *WO ES WAR 2* (1986) 15 = 4.3.1959.

¹¹ Prince Hal zu Falstaff (*Heinrich IV*, T. 1; V. Akt, 1. Szene): „*thou owest God a death*“, mit „Natur“ anstelle von „Gott“ in dt. Übers. zit. in: Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Frankfurt a. M. 1972, STA, Bd. II, S. 215f.

und all die nicht erwähnten Mütter, Töchter, Schwestern; sogar Claudius als Heimlich-„tuer“) im Gegensatz zu Ödipus bis zuletzt **NICHT „auf sich genommen“**.

Gerade **„das Spiel im Spiel“**, aber auch dessen Fortsetzung in dem „Duell“ in Ophelias Grab und in der letzten Szene des Stücks sind Hamlets Versuche, dieses „Auf sich nehmen“ für den Anderen, für Claudius, seinen Vater und insbesondere für sich selbst in einem Opfer-Ritual in Szene zu setzen, in einer mehrdeutigen Rollen-Identifizierung „durchzuspielen“. Bis zum letzten Ende geschieht dies freilich immer in der Form des „Fiktiven“, des Spiels, des Theaters, des traum-ähnlichen Rituals: bei Hamlet selbst insbesondere in der modernen Form eines **„gespielten“** Wahnsinns (der in der antiken Tragödie noch unmöglich ist, betont Lacan), in der Weise eines Narren und „clowns“ („*To put an antic disposition on*“ – „*antic*“ heißt hier: grotesk, absurd; 1.5.172). Stets ist seine Rede und sein Handeln ein Halb- und Doppelt-Sagen und er wird mit dem zwei-deutigen „pun“, „mot d’esprit“, spielerischen Wort-Witz „*the rest is silence*“ auf den Lippen sterben.¹² Die beiden Hamlets (und nicht nur sie) haben bis zuletzt, bis zur von außen erzwungenen „Stunde des Anderen“ nicht bezahlt, sie haben nicht bezahlen können: mit einem 2. Tod, einem „Mord“ ihrer selbst bzw. ihres Spiegel-Bildes und „Ideals“, mit ihrer Kastration, ihrem Opfer, ihrer Gabe. Anders dagegen von Anfang an die „andere“ Tochter des Ödipus: Antigone. Ein Gegen-Bild der Antike, das fasziniert, weil es den Haupt-Mythos der „Moderne“ unterwandern könnte, auch indem eine Tochter am Platz des Sohnes ist und ein noch „anderes“ Bild der „jungfräulichen“ Diana/ Artemis zeigt.

Hamlet (die erwachsene, erwachende Moderne als Erbe der Antike nach der Latenzzeit des Mittelalters) geht mit einem ungeheuren Aufwand gerade einen sehr „zwei-deutigen“ Weg vom unerträglichen, traumatischen „Wissen“, das hier schon am Anfang steht, zu einem „Nicht-Wissen“, „Unbewusst-sein“, „Nicht-Existenz“ ... Gottes, des Anderen, des Vaters, des Begehrens, des Phallus, des ursprünglich „verlorenen Objekts“, seiner selbst als Subjekt, sogar des „Dings“ und „Genießens“.

Einerseits sagt Lacan (gerade im Vergleich zu Ödipus und Antigone) über Hamlets „Spiel im Spiel“ und über sein „Nicht-Wissen“ dessen, was alles auf dem Spiel steht: **„Das will heißen, dass er nicht mit seinem, sagen wir, Phallus ins Spiel eingetreten ist.“**¹³

Lacan erläutert dies so: „Wenn der Akt wirklich vollbracht wird, wenn es **in extremis eine Berichtigung des Begehrens gibt, die den Akt ermöglicht**“¹⁴, dann immer zur „Stunde des Anderen“, so „dass Hamlet das Todeswerkzeug nur vom anderen empfangen kann [...] Das Drama der Vollendung des Begehrens Hamlets spielt sich **jenseits** der Parade des Turniers, jenseits der Rivalität mit dem dazu noch schönen Nebenmenschen, mit dem Ich-Selbst, das er lieben kann, ab. Und in diesem Jenseits gibt es den Phallus. Die Begegnung mit dem anderen ist schließlich nur da, um es Hamlet zu ermöglichen, **sich endlich mit dem fatalen Signifikanten zu identifizieren.**“ (1987, S. 25). **„Identifizierung mit dem tödlichen Phallus [...], der erst mit dem Verschwinden des Subjektes selbst auftauchen können wird“**. (1987, S. 27). „In dem Augenblick, in dem seine Tat sich erfüllt, ist er gleichzeitig ***Dianas bezwungener Hirsch.***“¹⁵

Andererseits wird Lacan später gerade an Hamlets „Spiel im Spiel“ die Fiktions-Struktur der Wahrheit (wohl auch die „Spiel-Struktur“ der Moderne) herausheben, der Fiktion in der Wahrheit des Begehrens, gerade auch in dem Spiel, das sich im Kabinett der Psychoanalyse ereignet. Und ist dabei nur der ursprüngliche traumatische Verlust und Akt fiktiv und mythisch? **Hat nicht gerade – in einer „zweiten“ oder gar „dritten“ Zeit einer Neu-Aufnahme dieses vor-zeitlichen Prozesses – auch der so verstandene „ZWEITE“**

¹² Ein Stasi-Offizier sagte 1976 in Jena zu Lutz Rathenow (wie dieser 1991 in der FAZ erzählt): „Ich untersage Ihnen, weiter doppeldeutige Gedichte zu schreiben! Auch keine dreideutigen! Wir haben Experten, die alles entschlüsseln!“

¹³ Lacan, WO ES WAR 3-4 (1987) 25 = 22.04.1959 (Herv. v. mir).

¹⁴ Lacan, WO ES WAR 2 (1986) 15 = 4.3.1959.

¹⁵ Lacan, WO ES WAR 3-4 (1987) 23. (Herv. in allen Zitaten v. mir).

Durchlauf (auf der Tournee) einen „spielerischen“, „fiktiven“, rituellen Rollen-Charakter? Dann wenn wir als Analysant oder Analytiker, als Hamlet oder Odysseus, wenn wir als „Analytiker-Orpheus“ im „Hades“ des Traums, des Theaters, der Psychoanalyse in einem „Wieder-Holen“ und einem „ZWEITEN Mal“ „es“ auf uns nehmen.¹⁶ Und zwar was? Den „traumatischen Verlust“ der „Eurydike“, der „Ophelia“, des „Phallus“ und damit unsere „Schuld“, unseren „verbrecherischen Akt“, also das, was wir „ursprünglich“ gerade NICHT getan haben, mein Begehren, das ich NICHT realisiert habe, den „Vatermord“, den „Inzest“, den Mord am Begehren des Vaters, der Mutter, die Abwehr der „Gift-Gabe“, des ererbten „Traumas“! Selbst wenn dies einst „unmöglich“ gewesen sein sollte (zukünftig einst gewesen sein wird; das deutsche Wort „einst“ verbindet so erstaunlich immer schon Zukunft und Vergangenheit), selbst wenn „es“ oder „ich“ dereinst (noch) gar nicht „existierte“...

Lacan betont in seinem Seminar über die *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, dass es grundsätzlich beim Aufklaffen des Unbewussten „weder um ein Sein geht noch um ein Nicht-Sein, sondern um ein Nicht-Realisiertes. Ich habe von der Funktion des Vorhimmels gesprochen, ich hätte ebenso gut von jenen Zwischenwesen [...] sprechen können – den Sylphen und Gnomen und den höheren Formen dieser doppeldeutigen Mittler. [...] Es ist bemerkenswert, wie das, was sich da als höllische Eröffnung ankündigte, in der Folge so total aseptisch behandelt worden ist.“¹⁷ Lacan weist mit dieser „höllischen Öffnung auf eine Unterwelt hin“ auf die Unterwelt des „Acheron“ und „Hades“, dem Reich der (vom Erwachsenen) verratenen, verlorenen, verdrängten Wünsche (des Kindes), aus Freuds *Traumdeutung*. Freud schreibt dort: „**verflossene, abgetane, überlagerte und verdrängte Wünsche** [...], denen wir nur wegen ihres Wiederauftauchens im Traum doch eine Art von Fortexistenz zusprechen müssen. Sie sind nicht tot wie die Verstorbenen nach unserem Begriff, sondern **wie die Schatten der Odyssee, die, sobald sie Blut getrunken haben, zu einem gewissen Leben erwachen.**“¹⁸

Aber zurück zur Frage: Können wir letztlich mit unserem Phallus im Spiel sein, wenn wir doch immer erst nachträglich, wenn überhaupt, „wissen“ (von unserem Akt, unserem Begehren)? An einer späteren Stelle sagt Lacan immerhin: Mit dieser Figur des Mörders, die Hamlet im „Spiel im Spiel“ auftreten lässt, geht da etwas in ein Jenseits der Szene, „geht durch sein – *da* wirklich – Spiegelbild, sein Bild nicht in der Situation, im Modus seine Rache zu vollziehen, sondern [in der.] das Verbrechen, das es zu rächen gilt, **erst einmal auf sich zu nehmen.**“¹⁹ Fortgesetzt in der Duell-Szene (zuerst im Grab Ophelias) gelingt ihm „durch“ die Identifizierung mit dem Spiegelbild, **durch es hindurch** in dessen Jenseits die „rätselhafte“ Identifizierung mit dem „Objekt des Begehrens als solchen“, letztlich mit dem „Objekt klein a“ bzw. dem tödlichen, „nichtenden“ Phallus.²⁰

¹⁶ „Das beste Bild, das wir im Mythos zum Verhältnis Analytiker-Orpheus und Unbewusstes finden können, ist das Bild der zweimal verloren Eurydike.“ Lacan, J.: *Seminar XI*, S. 31 = 22.01.1964.

¹⁷ Lacan, J.: *Seminar XI*, S. 36 = 29.01.1964.

¹⁸ Freud, S.: *Traumdeutung*, STA II, S. 254. – Vgl. dort die zweite, ähnliche Formulierung: „es gibt für sie keine andere Art der Vernichtung als für die **Schatten der odysseischen Unterwelt, die zum neuen Leben erwachen, sobald sie Blut getrunken haben.**“ A.a.O., S. 527 Fn. 1. (Herv. in beiden Zitaten v. mir).

¹⁹ Lacan, J.: *Seminar X: Die Angst*, 1. T., S. 43 = 28.11.1962 (Herv. v. mir).

²⁰ Lacan: „dem Objekt des Begehrens als solchen, das in der Shakespeareschen Artikulation gerade ganz unzweideutig als solches kenntlich gemacht wird, gerade weil es **als Objekt des Begehrens**, das bis zu einem bestimmten Moment vernachlässigt worden ist, im Wege der Identifizierung **auf die Bühne zurückkommt, und zwar genau in dem Maße, wie es als Objekt verschwindet**; weil die, wenn man so sagen kann, retroaktive Dimension, diese Dimension des Imperfekts in der zweideutigen Form, in der es im Französischen gebraucht wird – die, die der Art ihre Kraft verleiht, von der ich vor Ihnen das ‚*er wusste nicht*‘ wiederhole, was bedeutet: ‚bis zum letzten Moment hat er nicht gewusst, ein bisschen später, und er hätte gewusst‘ [au dernier moment n’a-t-il pas su, un peu plus il allait savoir]. Dieses Objekt des Begehrens, wegen dem *desiderium* aus gutem Grund auf Französisch *désir* heißt, nämlich diese retroaktive Erkenntnis, dieses Objekt, das da war/ gewesen wäre – auf diesem Wege vollzieht sich die Rückkehr Hamlets [...] seiner hamletischen Vollendung. Genau hier

Freud hält zwar die „Ur-Szene“ des Vaternordes für real, anerkennt in *Totem und Tabu* aber auch die Notwendigkeit der fiktiven Re-Inszenierung in Ritual und Theater (der griechischen Tragödie, mit einem Hinweis auf den mythischen Tod des Orpheus). Nach Freud nehmen hier jedoch nicht die Söhne „das Verbrechen“ auf sich, sondern sie schieben es dem Vater unter, der in diesem Spiel derjenige ist, der es ganz auf sich zu nehmen hat: Er sei an seinem Leiden und Tod selber schuld. Die „Söhne“ geben sich ganz unbeteiligt am Tode des Vaters und heucheln ihr Bedauern (wie schon in ihrer „Unschulds-Komödie“ die urzeitlichen Jäger gegenüber dem ermordeten Tier).²¹

Lacan setzt zwar auf die 1. Bühnen-Etage (des Graphen des Begehrens) den Vaternord (den mythischen „Urmord“), aber das wichtigste ist für Lacan „die Bestrafung, die Sanktion, die Kastration“ auf der „deuxième étage“ der Bühne (auf der ‚upper stage‘ sozusagen): Rituell wird in der Tragödie so das Gesetz stets wiedergeboren und erneuert zur „Humanisierung der Sexualität“. Darin liegt ein unbewusster „Witz“ und eine dialektische Ironie, die ödipale Tragödie erweist sich auch für Lacan damit als „**ödipale Komödie**“: „Um sich letzten Endes selbst das zu untersagen, um dessen Raub es ging. **Getötet hat man ihn nur, um zu zeigen, dass er untötbar ist [...] dass er getötet sein wird [...] um ihn zu bewahren [conserver]**.“²²

Zugespitzt im Fall von Hamlet und allgemein der Neurose, aber auch schon grundsätzlich schwanken Freud und Lacan darin, ob sie über die fiktive Nach-Inszenierung der strukturell notwendigen (ödipalen) Tragödie der Menschheits-Entwicklung überhaupt – weil sie sich zugleich als eine Komödie erweist – lachen oder weinen sollen: über die Tragikomik der äußerlichen Heuchelei, die innerlich über den „Vater“ triumphiert oder gar des inneren, sich demütigenden Selbst-Verrats, der heuchlerischen oder gar knechtischen Selbst-Bestrafung der „Söhne“.²³ Freud spricht an dieser Stelle in *Totem und Tabu* (mit halber Ironie bzw. im doppelten Sinne ein „väterliches Auge“ zudrückend) auch von einem „schöpferischen Schuldbewusstsein“ (S. 191) der „Söhne“, aufgrund dessen sie sich ja nun dem in den Himmel geschickten Vater unterwerfen und sich den leer gewordenen Thron-Platz und die „freigewordenen Frauen“ versagen. Dadurch richten sie zwar einerseits das Verbot von Inzest und Genießen (des „Dings“) auf, aber andererseits auch genau damit das Gesetz, welches das Begehren erst ermöglicht.²⁴

zeigt uns dieses dritte Zeitmetrum [...] worauf man die Befragung richten sollte [...] auf den Status des Objekts als Objekt des Begehrens.“ Lacan, J.: *Seminar X: Die Angst*, 1. T., S. 44f = 28.11.1962 (Herv. am Anf. v. mir; alle Herv. ab „er wusste nicht“ bereits i. d. schriftlich fixierten Fass.).

²¹ Der „Held der Tragödie [...] muss leiden, weil er der Urvater, der Held jener großen, urzeitlichen Tragödie ist [...] 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 [...] ist genau dasselbe, was [...] die Bruderschar bedrückt. [...] So wird der tragische Held – noch wider seinen Willen – zum Erlöser des Chores gemacht.“ (Freud, *Totem und Tabu*, 1913, GW IX, S. 188; Herv. v. mir).

²² Lacan, J.: *Das Seminar, Buch IV: Die Objektbeziehung* (1956-1957). Private Übers. v. G. Schmitz, S. 155 = 06.03.1957; Herv. v. mir. – „1. und 2. Etage“, „Humanisierung“: Lacan, WO ES WAR 3-4 (1987) 34f = 29.4.1959.

²³ Die neurotische Komödie (ein „qui perd, gagne“, ein „Wer-verliert-gewinnt-Spiel“ mit einer „Selbst-Kastrierung“ zur Beschwichtigung der „Zensur“) betonend, schreibt Freud an Fließ: „Und gelingt es ihm [**Hamlet**] nicht am Ende auf ebenso wunderbare Weise wie meinen Hysterikern, **sich seine Bestrafung zu erzwingen, indem er dasselbe Schicksal erfährt wie der Vater**, von demselben Nebenbuhler [Claudius] vergiftet wird?“. *Sigmund Freud. Briefe an Wilhelm Fließ*. Hg. v. J. M. Masson, S. 294, Brief 142 = 15.10.1897 (Herv. v. mir).

²⁴ Der Aufklärer und Skeptiker Freud scheint aber auch zeitweise nur noch die eine Seite des „Schöpferischen“ gesehen zu haben, wie Hanns Sachs z.B. berichtet: „Wir standen vor der Sophienausgabe von Goethes Werken [...], die drei Reihen seiner Büchergestelle einnahm. Freud wies darauf und sagte: **Das alles war für ihn nur**

Nur in einer strukturellen Betrachtung wird aber ein „dritter“ Ort (jenseits dieser Spiegel-Szene der Väter und Söhne) und eine „dritte“ logische Zeit zu finden sein, in dem (und in der) *nicht mehr* der Vater (auch Freud selbst) den Söhnen oder umgekehrt die Söhne dem Vater „die Schuld“ zuschieben. Ein Ort jenseits der Szene, jenseits der Frage, ob denn nun die Söhne die Väter oder umgekehrt die Väter die Söhne zu töten (wie Laios seinen Sohn Ödipus) oder zu verfluchen (wie Ödipus seine eigenen Söhne) wünschen. Jenseits davon, ob die „wahre“ „Ur-Szene“ von den Söhnen oder dem Vater „verfälscht“ werde, ob die retro-aktiv wirksame Neu-Inszenierung re-aktionär oder re-revolutionär, Verrat oder Treue des Begehrens (des „Vaters“? der „Söhne“?) dereinst gewesen sein wird.²⁵

Vielleicht überraschenderweise läßt Lacan an diesem dritten von Freud für uns offen gelassenen Ort stets „Diana“ (die Göttin) wie einen „Geist“ erscheinen (oder auch Antigone)²⁶ ... Weil es um ein (anderes) „Genießen des Dings“ geht? Weil die andere Lösung, die Aufrichtung der symbolischen Ordnung (Gesetz der Unter-Sagung) durch einen nicht-existierenden, „fiktiv“ unsterblich gemachten „Vater“ und Anderen („nach seinem Wunsch“) als tragikomische Nach-Inszenierung durchschaubar geworden ist?²⁷

ein Mittel, sein Inneres zu verbergen.“. Hanns Sachs: Freud. Meister und Freund. (Freud. Master and Friend. Boston 1944.) Übers. v. Emmy Sachs. Erweiterter Text. Frankfurt a. M. u.a. 1982, S. 96 (Herv. v. mir).

²⁵ Einerseits schreibt Freud: „Die Szene der Überwältigung des Vaters, seiner größten Erniedrigung, ist hier zum Material für eine Darstellung seines höchsten Triumphes geworden. Die Bedeutung, die das Opfer ganz allgemein gewonnen hat, liegt eben darin, dass es dem Vater die Genugtuung für die an ihm verübte Schmach in derselben Handlung bietet, welche die Erinnerung an die Untat fortsetzt.“ (Freud, *Totem und Tabu*, GW IX, S. 180; Herv. v. mir). – Zum anderen aber (mit Bezug auf das Christentum): „So bekennt sich denn in der christlichen Lehre die Menschheit am unverhülltesten zu der schuldvollen Tat der Urzeit, weil sie nun im Opfertod des einen Sohnes die ausgiebigste Sühne für sie gefunden hat. Die Versöhnung mit dem Vater ist umso gründlicher, weil gleichzeitig mit diesem Opfer der volle Verzicht auf das Weib erfolgt, um dessentwillen man sich gegen den Vater empört hatte. Aber nun fordert auch das psychologische Verhängnis der Ambivalenz seine Rechte. Mit der gleichen Tat, welche dem Vater die größtmögliche Sühne bietet, erreicht auch der Sohn das Ziel seiner Wünsche gegen den Vater. Er wird selbst zum Gott neben, eigentlich an Stelle des Vaters. [...] Die christliche Kommunion ist aber im Grunde eine neuerliche Beseitigung des Vaters, eine Wiederholung der zu sühnenden Tat.“ (Freud, *Totem und Tabu*, STA IX, S. 437; Herv. v. mir).

²⁶ Guyomard meint: „Der tote Freud ist nicht begraben und Lacans ganzes Werk und sein Begehren beruhen auf einer Geste, die ihn, neue Antigone, mit jener identifiziert, die er zum Modell erhebt. Er beabsichtigt, **Freud, den Dienst eines würdigen Begräbnisses zu erweisen**.“ Guyomard, Patrick: *Das Genießen des Tragischen*. Wien 2001, S. 30; Herv. v. mir (im Orig.: Paris 1992, S. 29: „...qu’il érigeria en modèle. Il prétend donner à Freud“...). Guyomard zitiert hier (nur) die letzten 5 Worte mit denen Lacan seinen Beitrag zum 100. Geburtstag von Freud abschließt. Vgl. Lacan, J.: *Situation de la psychanalyse et formation du psychanalyste en 1956*. In: Ders.: *Écrits*. Paris 1966, S. 459-486, hier S. 486: „Telle métaphoriquement, dans son être collectif, l’association créée par Freud se survivrait, mais ici c’est la voix qui la soutient, qui vient d’un mort. Certes Freud a-t-il été jusqu’à nous faire reconnaître l’Éros par où la vie trouve à prolonger sa jouissance dans le sursis de son pourrissement. Dans un tel cas pourtant l’opération du réveil, menée avec les mots repris du Maître dans un retour à la vie de sa Parole, peut venir à se confondre avec les soins d’une sépulture décente.“

²⁷ Lacan: „aber direkter als Freud, weil ich nach ihm komme, dann frage ich seinen Gott: ‚Che vuoi?‘, ‚Was willst du mir?‘, anders gesagt: Was ist das Verhältnis des Begehrens zum Gesetz? [...] Sie leben davon, selbst wenn Sie es, wie alle Welt, nicht bemerkt haben. Antwort: [...] was bereits im Text steckt, verborgen hinter der Maske des Ödipus, nämlich **dass das Begehren und das Gesetz**, das was sich in einem antithetischen Verhältnis einander entgegensetzen scheint, **nur ein und dieselbe Schranke sind, um uns den Zugang zum Ding zu verlegen**. *Nolem, volem*: Begehend schlage ich die Straße des Gesetzes ein. Deshalb bezieht Freud auf dieses opake, unbegreifbare Begehren des Vaters den Ursprung des Gesetzes. Wohin aber diese Entdeckung und die gesamte analytische Untersuchung Sie führt, das ist, nicht aus dem Blick zu verlieren, was hinter dieser Täuschung an Wahrem steckt. Man normativiere mir meine Objekte oder nicht – sosehr ich auch begehre, weiß ich doch nichts von dem, was ich begehre. [...] über die Angst gibt es noch etwas anderes zu hören als den angstmachenden Befehl Gottes: es gibt die *Jagd der Diana* [...] dass sie der Weg war, auf dem Freud gesucht hat“. Lacan, J.: *Seminar X: Die Angst*, 1. T., S. 88 = 19.12.1962 (Herv. v. mir).

2. Der Akt Hamlets ist nicht der Akt des Ödipus²⁸

Hamlets Akt ist aber eben gerade nicht der Vatermord. Schuld und Verbrechen von Young Hamlet liegen – nach meinem Formulierungsvorschlag – gerade darin, dass er „die“ Tat NICHT (rechtzeitig) vollbracht und dies letztlich wohl auch nicht begehrt hat: den Platz des Vaters einzunehmen ... durch einen Vatermord (um es noch einmal in der traditionellen, allzu reduzierten Formel auszudrücken). Dafür kommt er immer schon zu spät, hat diese „Chance“, diesen Weg immer schon verpasst. Claudius hat's und wird's ihm immer schon vor der Nase (und seinem Phallus) weg- und abgenommen haben. Und aufgrund der wechselseitigen Spiegelbildlichkeit von Vater und Sohn (wenn der große Andere letztlich also nicht existiert): Wo liegt die im Stück nie ausgesprochene Schuld seines Vaters, das Verbrechen von Old Hamlet? Dieser hat es aufgrund seiner allzu höfischen, himmlischen Liebe NICHT vollbracht, das Begehren seiner Frau festzuhalten. Er hat in jeder Hinsicht darin „gefehlt“, Claudius' Gift und Samen, realen Penis und Phallus abzuwehren. Claudius hat's auch ihm abgenommen. Ohne Buße, „in den Blüten meiner Sünde“²⁹ ist Old Hamlet wie in einem Stand-Bild (eines Films) zwischen zwei Toden „eingefroren“ und arretiert. Diese fleischgewordene Botschaft von Old Hamlet an Young Hamlet (zum „Begehren“ und zur „Stunde des Anderen“), die stets doch Hamlets eigene gewesen sein wird, lässt mit dem Vater- und Mutter-Ideal den ganzen Rahmen fast zusammenbrechen und zur bloßen Frag-Würdigkeit werden: das Phantasma als Stütze von Young Hamlets Begehren, das das Begehren des Anderen ist (hier in einer extremen – insgeheim sogar wechselseitigen – Abhängigkeit). Auch dem Sohn enthüllt sich nun immer mehr, dass der Vater sogar auch noch „nach seinem Tode“ („nach seinem Wunsche“) in knechtischer Minne die Mutter begehrt, während diese überhaupt nicht um ihn trauert, sondern in „genitaler Gier“ (Lacan) und Genießen ihr „no-thing“ mit dem Phallus (bzw. „realen Penis“) des Brudermörders Claudius ohne Gewissensbisse aufzufüllen vermag. Je „fehlender“ die Eltern, um so mehr extremisiert Hamlet die *Idealisierung*, die aber nicht einfach „effect“, sondern schon ursprüngliche „cause“ von Hamlets (Old and Young) Begehren gewesen sein wird. Immer bedroht von einem Umkippen in extreme Verachtung alles Lebendigen (von Zeugen und Gebären). Jedoch schreckt Hamlet auch wieder vor diesem Jenseits (von Leben, Ideal, Phantasma) zurück aus Angst vor den „Träumen“ („*For in that sleep of death what dreams may come*“ – 3.1.66), die

²⁸ So wörtlich Lacan, WO ES WAR 2 (1986) 13 = 04.03.1959.

²⁹ „*Cut off even in the blossoms of my sin./ Unhouseled, disappointed, unaneled,/ No reck'ning made*“ (so der Vater „nach seinem Tode“ als „Ghost“ zu seinem Sohn Hamlet – 1.5.76ff). – Vgl. Lacan zu Freuds 2. Muster-Traum in der *Traumdeutung*: „Weshalb nun wird die Theorie, derzufolge der **Traum Bild eines Begehrens** ist, ausgerechnet an einem Beispiel erhärtet, bei dem die Wirklichkeit in einer Art flammenden Widerschein und wie durchgepaust den Schläfer aus dem Schlaf reißt? Weshalb, wenn nicht aus dem einzigen Grund, dass es **um das Geheimnis der Welt des Jenseits geht** und um irgendeine Heimlichkeit, in die sich Vater und Kind teilen, und das Kind eben dies sagt – **Vater siehst du denn nicht, dass ich verbrenne? An was sonst soll das Kind verbrennen, wenn nicht** – was auch an anderen Punkten der Freudschen Topologie offenkundig wird – **an der Sündenlast des Vaters**. Sie ist auch die Last, die auf dem Geist aus dem Hamletmythos liegt, mit welchem Freud den Mythos von Ödipus verdoppelt. Der Vater, der Name-des-Vaters, stützt die Struktur des Begehrens mit der des Gesetzes – und er hinterlässt, worauf auch Kierkegaard hinweist, als Erbschaft seine Sünde. Woraus steigt der Geist im Hamlet empor – wenn nicht aus dem Ort, von dem er sagt, er sei in seiner Sünden Blüte überrascht dahingerafft worden – **weit entfernt davon, Hamlet zu gebieten gemäß dem Gesetz, das sein Begehren stützen könnte, geht es in jedem Moment nur darum, einen zu idealen Vater in Frage zu stellen**. [...] An diesem überaus faszinierenden Punkt bricht er [Freud] ab“. (Lacan, J.: *Seminar XI*, dt. S. 40f = 29.01.1964; Herv. v. mir). – Gleich zu Beginn der nächsten Sitzung berichtet Lacan von seinen Analytiker-Söhnen, von „acht Mitgliedern der *Société française de Psychanalyse* [...] Acht der hervorragendsten Mitglieder der Lehre sind also in London, um Mittel zu diskutieren, wie den Wirkungen der meinigen begegnet werden könnte. Ein sehr löbliches Unterfangen“ (S. 48 = 05.02.1964). Vorausgegangen ist der Abbruch (nach der 1. Sitzung) seines letzten Seminars in seiner Société, „*Les Noms du Père*“ (dem ursprünglichen *Seminar XI*), am 20.11.1963.

ihn wie bereits seinen Vater im „Schatten-Reich“ (dem „Hades“ der verratenen, unrealisierten Wünsche) nach dem (1.) Tod erwarten würden.

Direkt nach seinem wortwörtlich zu nehmenden „Spiel-Sieg“ über Claudius beschleunigt Hamlet („manisch“ triumphierend und selber „foul“ geworden) mit seinem ersten „falschen“ rituellen Stellvertreter-Opfer, das er in das reale „Jenseits“ (von Bühne und Vorhang) schickt, gerade die Ver-Kürzung der symbolischen Ordnung. Die Kette der „verkürzten Riten“ („*maimed rites*“ – 5.1.213) verlängert sich mehr und mehr (das „Gift in den Ohren“ von Old Hamlet und Young Hamlet ist eine ansteckende Krankheit). Im „Spiel im Spiel“ kurz zuvor ging es ihm noch um ein (sarkastisches) „Vergiften im Scherz“ („*poison in jest*“ – 3.2.232). Jetzt aber überspringt er den tödlichen Graben, indem er in blinder Manier den „falschen Vater“, Polonius, tötet. Und treibt damit (wie auch schon zuvor mit seinem Exorzismus ihr gegenüber) sein „Objekt“ Ophelia, Polonius’ Tochter, in Wahnsinn und Tod. Polonius, der „Lauscher“ hinter dem Wandteppich (von Lacan auch als „wilder Analytiker“ bezeichnet), „macht“ hier unfreiwillig in realer Weise „den Toten“ (le mort, Strohmann, Dummy, Sündenbock) und findet sich wieder auf einem Platz, den der Analytiker in symbolischer Weise im topologischen Spiel- und Bühnen-Rahmen des analytischen „Kabinetts“ einzunehmen hat (den Lacan mit dem Bridge-Spiel verbunden hat).³⁰

Hamlet, der ursprünglich „Wissende“, braucht gerade für seinen „stellvertretenden, geopferten Akt“ – in den drei spielerischen Duellen und Spiegel-Szenen ebenso wie im „**Kabinett**“ („closet“, meist irrtümlich mit „(bed-)chamber“ verwechselt und als „Schlafzimmer“ übersetzt)³¹ der Mutter – die (künstlich wiederherzustellende) Blindheit, das Nicht-Wissen, also gerade den un-durchsichtigen „écran“ (Schirm, Vorhang, Spiegel) des Wandteppichs („*arras*“), um durch ihn hindurchstehend „einen Unsichtbaren“, ein „Reales“ dahinter ermorden zu können: „*a rat*“, den Belauscher seiner „Ur-Szene“ im Kabinett der Mutter.³² Dieser wird jedoch nicht der „*king*“ gewesen sein, der „falsche Mann“ seiner Mutter, Claudius, sondern Polonius, der „falsche Vater“, der Vater von Ophelia, der Vater von Hamlets „verlorenem Objekt“, dem von Hamlet „verworfenen Objekts“: sie infizierend, identifizierend mit seiner Mutter, die er „verloren“ hat wegen ihres „verworfenen/verwerflichen“ Begehrens.³³

³⁰ Vgl. zu Lacans Beschreibung der Analyse als Bridge-Spiel: Gorog, Jean-Jacques: *La place du mort*. In: *La Cause freudienne* 22 (Okt. 1992) 113-120 (= Heft „Psychoanalyse & Psychothérapie“).

³¹ Leisi, Ernst: *War Hamlet im Schlafzimmer? – Eine lexikalische Frage*. [1977]. In: Ders.: *Aufsätze*. Heidelberg 1978, S. 161-166, hier S. 165f: „*closet* bedeutet das, was man im älteren Deutsch mit ‚Kabinett‘ zu bezeichnen pflegte, einen Raum für private Tätigkeiten oder zur Aufbewahrung von wichtigen Dingen; sicher nicht ein Schlafzimmer.“ – Ders.: *Problemwörter und Problemstellen in Shakespeares Dramen*. Tübingen 1997, S. 45 s.v. *closet*: „Entspricht dem älteren deutschen ‚Kabinett‘, d.h. ‚privates Gemach‘ (für Unterredungen) [...], Raum, in dem vorgelesen wird‘ [...], Ankleidezimmer [...], Raum, in dem *parchment* und *seal* aufbewahrt werden‘ [...], geräumiger abschließbarer Schrank‘ [...]. Auch Ophelias *closet* (II 1 74) ist kein Schlafzimmer.“

³² „Ham. [Draws.] *How now, a rat! [Makes a pass through the arras.] [...] Queen. O me, what hast thou done? Ham. Nay, I know not./ Is it the king?*“ (3.4.24f).

³³ Indem „Es“ in Hamlet („His madness is poor Hamlet’s enemy“ sagt er später über sich in der 3. Person zu Laertes – 5.2.229) sich auf einen „anderen“, einen *Neben-Kriegs-Schauplatz* begibt und einen „anderen Vater“ in Verschleierung tötet, wird „Es“ sich dann im Rausch und Genuss einer Entlastung seines Strafbedürfnisses nunmehr „real“ anderswo schuldig gemacht haben: durch „seine Übertragung der Tat von seinem Vater auf Ophelias.“ (Freud, Brief 142 an Fließ, a.a.O., S. 294). Die Tötung von Claudius, des „anderen falschen Vaters“, des Mittlers (go-between) und Stell-Vertreters, des Wunsch-Erfüllers „fällt“ dagegen „aus“ (so gerade auch in der Bet-Szene, die direkt vorausliegt, zwischen der „play scene“ und der „closet scene“ mit der Mutter). Nebenbei: Es fällt auch in Freuds Satz-Ökonomie hinter „Ophelias“ das Wort „Vater“ aus. Im Namen des Vaters, Ophelias Vaters, unterläuft Freud ein paar Sätze zuvor auch ein Lapsus, indem er „vorschnell Laertes ermordet“ anstatt „Polonius ermordet“ schreibt... Freud hebt an Hamlet auch noch hervor: „seine Verwerfung des Instinkts, der Kinder gebären will“ (a.a.O. S. 293f). Hamlet verwirft zugleich auch die Möglichkeit, zu zeugen und den Platz des Vaters (nicht nur bei der Mutter, sondern bei allen Frauen) einzunehmen.

In der Ver-Deckung und Vertauschung seines „wahren Objekts“ (des zu tötenden und des zu begehrenden: auch zwischen den Plätzen von „Mutter“ und „Vater“) kommt er zu seinem manischen, überhasteten, in jeder Hinsicht ab-lenkenden Akt. Zuvor hatte er aus dem Spiel (dem Spielen) sein „Ding“ gemacht („*the play's the thing/ Wherein I'll catch the conscience of the king.*“ – 2.2.599f). Nunmehr macht er aus dem „falschen Vater“ sein „Ding“.³⁴ Nachdem er den 1. „falschen Vater“ Claudius imaginär (im Spiel) und den 2. „falschen Vater“ Polonius real (hinter dem Vorhang) ermordet hat, muss der „wahre Vater“ als „*Ghost*“ zu einer 2. und letzten Zeit wiederkehren und wieder einen trennenden symbolischen „Graben“ (zwischen Leben und Tod) aufbauen, um Hamlets „Seelen-Mord“ (Worte wie Dolche)³⁵ an seiner eigenen Mutter zu verhindern. Nachdem der Vater-Geist dazwischen ging (interwenierte), kann auch Hamlet wieder die symbolische Schranke zwischen sich und seiner Mutter (und in dieser selbst!) aufrichten: „*O, step between her an her fighting soul,/ Conceit in weakest bodies strongest works,/ Speak to her, Hamlet.*“ (3.4.112ff).

Lacan ruft bei dieser Stelle aus: „Dieses Zwischen-Zwei, *between her and her*, das ist der Ort, wo einzutreten, zu spielen, zu intervenieren, von Hamlet immer verlangt wird. Das ist bedeutsam für uns, denn das ist unsere Arbeit, genau das. *Conceit in weakest bodies strongest works* – es ist der Analytiker, an den dieser Anruf gerichtet wird.“³⁶

Eine Schutz-Dichtung, ein schützender Graben ist wieder eingerichtet. Was hinter dem Begehren von Mutter und Vater steckt, bleibt Hamlet jedoch weiterhin nach diesen blinden Akten der Überschreitung verborgen.³⁷

3. „Drei logische Zeiten“ (eine Version von Lacan) und das „Spiel im Spiel“ (eine Version von Hamlet)

Lacan bietet in seinem Seminar zur *Angst* (auch des Analytikers) allgemein und mit Bezug auf *Hamlet* eine neue Version seiner Unterscheidung von **drei logischen Zeiten** an, ebenso betont aber auch jeweils einen (schweigenden) „rest“, der bei einem Absteigen von oder beim Wieder-Aufsteigen (retour) auf die Bühne „übrig bleibt“ und „ab-fällt“. In der dritten (oder fünften) Bewegung, in der „**Bühne auf/ in/ unter/ hinter der Bühne**“, in dem „Spiel im Spiel“, spitzen sich alle Zeiten zu. Diese besteht nicht nur aus der **ersten, der „play scene“**,

³⁴ „Ham. *The body is with the king, but the king is not with the body./ The king is a thing [...] Of nothing*“ (4.3.26ff).

³⁵ Hamlet ver-spricht zuvor sich selbst, nicht nur den Narren, sondern auch den Heuchler zu SPIELEN und einen trennenden Graben vor die Tat (des Muttermords) zu setzen: „*let not ever/ The soul of Nero enter this firm bosom./ Let me be cruel, not unnatural;/ I will speak daggers to her, but use none. My tongue and soul in this be hypocrites*“ (3.3.388ff). „Queen. *O, speak to me no more, /These words like daggers enter in my ears,/ No more, sweet Hamlet.*“ (3.4.93ff).

³⁶ Lacan, WO ES WAR 2 (1986) 29 = 11.03.1959.

³⁷ Dieser Akt des blinden Durchstoßens des Wand-Teppichs („*arras*“) wird auch ebenso buchstäblich wie real von Elisabeth I., der königlich-realen „jungfräulichen“ (= nicht-gebärenden) „Jägerin Diana“, berichtet. Ihre dritte Bühne neben Hof und Theater war das **Schafott**, auf dem sie (neben Maria Stuart u.v.a.) Hamlets Vorbild in der englischen Realität (in der schottischen war es der stets in Lebensgefahr schwebende König Jakob IV, der spätere englische König, Jakob I, Sohn der Maria Stuart, Nachfolger der kinderlosen Elisabeths I), Essex, ihren und des Volkes Liebling, köpfen ließ. Er nicht, aber fast alle anderen wurden beim lebendigen Leibe öffentlich ausgeweidet ... auf der Suche nach dem verborgenen Objekt klein a im Innern des Körpers. – Die logische Zeit und das topologische Intervall, „**interim**“ und „in-between“, das zugespitzt gerade beim letzten Akt auf dem Schafott erscheinen kann und im Spalt zwischen Teppich und Wand im Kabinett (der königlichen Mutter, ein Zwischen-Platz, ein trennendes „Intervall“, Ort des Anderen: nicht nur des wilden Analytikers und Ur-Szenen-Beobachters Polonius, sondern vielleicht aller Analytiker), der logische Raum des Unbewussten wird von Lacan an einer Stelle so beschrieben („**spectre**“ bedeutet auch „Gespenst“): „ein besonderes Spektrum zwischen Wahrnehmung und Bewusstsein angesiedelt, wie *entre cuir et chair*/ zwischen Haut und Fleisch versteckt [...] das System *Wahrnehmung-Bewusstsein** [* = dt. i. franz. Orig.], wobei man dann aber nicht das Intervall vergessen darf, das sie trennt: jener Ort des Andern, wo sich das Subjekt konstituiert.“ Lacan, *Seminar XI*, S. 51f = 5.2.1964.

dem gespielten Stück im Stück, sondern gerade auch in **der zweiten, der anderen „Bühne in der Bühne“, nämlich in der offenen Grube, dem offenen Grab von Ophelia**, wohinein Laertes und Hamlet springen und aus dem sie verwandelt wieder auf die erste Bühne „aufsteigen“. Genau in diesem zweiten Verlieren und Wieder-(Ein-)Holens seiner Eurydike ... in einer tödlich-unmöglichen ... Begegnung wird Hamlet das verlorene Objekt seines Begehrens (genauer die Ur-Sache, die sein Begehren in Fahrt bringt) „wieder finden“, „aufheben“ können.

Lacan geht im Angst-Seminar dabei zuerst kurz vom Traum als „autre scène“ aus, um dann anschließend die folgenden **drei Zeiten** herauszuheben (für die Retour-Bewegung der „Reste“ in ein Diesseits und Jenseits der Bühne, für ein „acting out“ und einen „passage à l’acte“, wenn „die Bühne auf Tournee“ geht, also für die Akte des Auf- und Absteigens könnten aber, so glaube ich, noch **eine 4. und eine 5. Zeit des „Interims“** hinzugefügt werden):

1. Die „Dinge“ (i.w.S.), ihre Welt und ihre Zeit.
2. Die Welt als Bühne (Sprech- und Schau-Bühne), auf der „es“ die „Dinge“ drängt zu erscheinen, um am Ort des großen Anderen (dem Fang-Netz der Sprache, der Signifikanten) ihre mit einem Pfund Fleisch (einer Selbst-Verstümmelung) bezahlte „Würde“ als Subjekt oder Objekt zu begründen und in diesem tödlichen Verlust zum Signifikanten, zu Laut, zum Buchstaben, zum Wort, zur Botschaft, zu An-Ruf(ung) zu werden. Dort in-szenieren sie sich in Wort und Bild als „Geschichte“ (vor dem „Auge“ und „Ohr“ des Anderen). In diesem Coming-out, dieser Offenbarung und Re-Präsentation, in diesem Rahmen-Aus-Schnitt für den Anderen liegt immer zugleich auch eine Ver-Stellung. Stets bleibt da noch notwendigerweise eine „Hinter-Bühne“ (back-stage), um „anderes“ noch verstecken zu können. Lacan zitiert hier Descartes: „Die Bühne der Welt betrete ich maskiert“.³⁸
3. Die Zeit der „Bühne auf der Bühne“, die das Theater selbst ist. Aber da schon die Welt Theater spielt, erscheint es (auch für Lacan) hilfreich, mit *Hamlet* gerade das Theater-Stück aufzusuchen, welches das Theater und das Theater-Spielen selbst in den Mittelpunkt stellt. Um zu versuchen, die Szene als Szene hörbar und den flüssig werdenden Spiegel-Vorhang „durchstechbar“, durchfließbar, durchschiffbar zu machen.
Hamlet kann in diesem (von ihm selbst re-inszenierten) „**Spiel im Spiel**“, in dieser 3. Zeit (die alle Zeiten aufgreifen kann und wenn wir die **Bewegung des Auf- und Ab-Steigens** hinzunehmen werden es sogar **5 Zeiten** sein), in der Rolle des (verborgenen oder offenen) Zuschauers (der „Ur-Szene“), des Regisseurs und Autors, des Kommentators und Chors, des Sprechers und Strippen-Ziehers für die „Marionetten“³⁹, die ihren Körper für das Sprechen hergeben (als Wort-Attrappe opfern), also für die „Schauspieler“ vor ihm (auf der 1. und der 2. Bühne) die drei Zeiten der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und noch „andere“ logische Zeiten „durchspielen“:

1. Er wird erstens **„nachträglich in der Vergangenheit“ als Zuschauer bzw. (spielerisch) als Täter** (bzw. vielleicht auch als triumphal überlebendes Opfer, weil es „im Spiel“ ja zwei oder mehr Leben und Körper hat) **bei der von ihm verpassten, von ihm gerade NICHT vollbrachten Tat, bei dem „Mord“ an seinem Vater und bei der (elterlichen oder inzestuösen) „Ur-Szene“ (einst) dabei gewesen sein (können).**
2. Er wird zweitens **in der Gegenwart „dem Anderen“** (Claudius, Old Hamlet) „seine/ dessen Tat“ „bühnenreif“ vorgeführt haben. Diese **fiktive NACH-Inszenierung (einer nicht-existierenden Original-Fassung)** greift (in „sekundärer Bearbeitung“ und Fassaden-Einkleidung eines Tag-Traums) sogar ausdrücklich noch in Gänze auf einen „anderen“, bereits fertig vorliegenden „italienischen“ Bühnen-Text (sozusagen als „foul book“) zurück.

³⁸ Lacan, J.: *Seminar X: Die Angst*, 1. T., S. 42 (vgl. insges. S. 40-45) = 28.11.1962.

³⁹ „a chorus [...] I could interpret between you and your love, if I could see the puppets dallying.“ (3.2.243ff). – Vgl. den Beruf des „interpreter of the puppets“.

Und doch ist sie (Young und auch Old) Hamlets Zeugung. Sie ist „**sein Kind**“ (ein vergiftetes), die erstmalige „imaginäre“ (oder „reale“) „mise-en-scène“ des Traumas, **die künstlerische, retro-aktiv „wirkliche“ (Er-)Schaffung des „Traumas“** (in allen drei oder mehr Zeiten: Vor-Zeit, Jetzt-Zeit und back to the future/ back from the future): So wie 400 Jahre später Freud die **Zwei-Zeitigkeit** der Erzeugung des hysterischen Traumas beschreiben wird oder wie bis heute in allen Formen des Theaters, auch des Theaters von Exorzismus, Hypnose, wilden oder gar offiziellen Formen von Psychoanalyse, Psychodrama und Psychotherapie das Trauma erst richtig ausgebildet, ja geschaffen wird, das es dann „auszutreiben“ gilt. Hamlet „traumatisiert“, „sticht“ Claudius (so wie später der Mutter) „ins Herz“. Aber indem er sein Spiegelbild so offen und öffentlich „traumatisiert“, „traumatisiert“ Hamlet auch sich selber, „durch-trennt“ damit den (Marionetten-) Faden nicht nur zu Claudius, sondern auch gerade zu sich selbst: Er verliert nunmehr in seinem manisch ausgekosteten Spieler-Glück jedes Maß, jede Grenze, wird zum süchtigen Spieler und Hasardeur in einer „imaginären“ („falschen“) Spiel-Welt, die (fast) keinen Rahmen mehr hat.

3. Hamlets Spiel wird drittens auch **die Zukunft vorweggenommen** haben: Im „Spiel im Spiel“ tötet – wie Hamlet ausdrücklich in die Szene hineinruft und „verrät“ (es gibt sogar Interpreten, die dies bloß als eine Freudsche Fehlleistung einschätzten) – nicht der Bruder den Bruder, sondern der „*nephew*“ seinen Onkel. Also genau Hamlets Position zu dem jetzigen König Claudius entsprechend. Und so wird es auch darum auch Hof-Publikum auf der Bühne als Mord-Androhung verstanden (das um andere „Geheimnisse“ nicht weiß und wissen kann).

4. Ein von mir hier so bezeichnete 4. logische Zeit, die einem Abgang von der Bühne entspricht und als „**acting out**“ bezeichnet werden kann.⁴⁰ Dies ist Claudius (öffentlicher) Aus-Bruch aus der Szene, mit der Folge des Abbruchs des gesamten „Spiels im Spiel“.

5. Die geniale Pointe in Ranks Aufsatz von 1915 liegt darin, noch eine (wenn ich es so bezeichnen darf) zusätzliche 5. logische Zeit bzw. einen 5. topologischen Schau-Platz in einer Formel herausgearbeitet zu haben: **Allein schon die gespielte (geträumte) Wunscherfüllung wird Hamlet so sehr befriedigt haben, dass er sie danach im „Realen“ ausfallen lassen können wird.**⁴¹ Unter dem Vorwand, später noch einen höheren, symbolischen, 2. Tod für Claudius anzustreben, ergreift er nicht die reale Möglichkeit, Claudius hier und jetzt den 1. Tod zuzufügen. Es ist nicht „die“ Stunde von Claudius, da er gerade versucht, zu beten und zu bereuen. Und Hamlet handelt immer bloß zur „Stunde des Anderen“ (also gestoßen von dem dafür bereiten Phallus des Anderen), wie Lacan in seiner Formel auf den Punkt gebracht hat. Diese Verabsolutierung und dieser (dem Wahn allzu nahe) Selbst-Genuss einer Spiel-Welt stellt nun Hamlets Abgang von der Bühne der (geschichtlich-diskursiven, symbolischen) „Realität“ dar und ist einem „**passage à l'acte**“ gleichzusetzen, die sich fortsetzt in der „blinden“ Ermordung des „falschen Vaters“ hinter dem und durch den mütterlichen Vorhang

⁴⁰ Lacan ergänzt die drei Zeiten durch die Retour-Bewegung der „Reste“, die übrig bleiben. Sie sind das „was die Welt dem verdankt, was von dieser Bühne wieder zu ihr herabgestiegen ist“, ein „Treibgut von Welten, die aufeinander gefolgt sind und die, obwohl sie inkompatibel sind, im Innern eines jeden deshalb doch nicht weniger exzessiv gut miteinander auskommen“ wie beim Zwangsneurotiker. Es sind dies „die akkumulierten [Bühnen-] Reste dessen, was von der Bühne gekommen ist, als – wenn ich so sagen darf – die Bühne auf Tournee war“, ein „Ausbruch aus der Szene“, und „der Aufbruch, das ist genau dieser Übergang [passage] von der Bühne zur Welt“. Lacan, J.: *Seminar X: Die Angst*, 1. T., S. 42 = 28.11.1962 und 1. T., S. 118 = 23.01.1963. Hier kommen „Traum-Reste“ und „Bühnen-Reste“ zurück in den „realen“ All-Tag (die 1. Zeit der Dinge nennt Lacan auch zuweilen „kosmisch“ im Gegensatz zur Zeit der „historischen“ Inszenierung).

⁴¹ „Wir wissen, welche Funktion gerade das Theater für die Funktionsweise der Mythen hat, die uns Analytiker, zu denken erlauben. Ich verweise Sie auf *Hamlet* und auf jenen entscheidenden Punkt [...] Rank, der über diesen Punkt einen Aufsatz verfasst hat [...] der in allen Punkten bewundernswert ist: Es ist die Aufmerksamkeit, die er auf die Funktion der *Bühne auf der Bühne* gerichtet hat.“ (A.a.O., S. 42). – Lacan bezieht sich hier auf: Rank, Otto (1915): *Das „Schauspiel“ in „Hamlet“*. In: *Imago* 4 (1915/16) 41-51. Wiederveröff. in: Ders.: *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung*. Gesammelte Studien aus den Jahren 1912 bis 1914. Leipzig, Wien 1919, S. 72-85.

hindurch in einer gesuchten, aber unmöglichen Begegnung mit dem (mütterlichen) Ding („*The king is a thing [...] Of nothing*“; vgl. Anm. 34).

In Ophelias Grab, mit dem endgültigen Verschwinden von Hamlets Objekt des Begehrens von der einen Bühne und seinem darauf folgenden Wieder-Aufscheinen „in“ dieser anderen zweiten „Bühne in/ unter der Bühne“, also mit der dem „Spiel im Spiel“ entsprechenden zweiten der beiden „Spiegelszenen“ (so schon wortwörtlich Adam Müller in seiner Vorlesung in Dresden 1806) erfolgt die Retour-Bewegung bis hin zu seinem im Sterben auf sich genommenen Akt (freilich immer noch „zur Stunde des Anderen“). Dieser Akt wird Hamlet möglich werden durch seine nunmehrige Identifizierung mit dem „verworfenen“, „verlorenen“ Objekt (mit „Ophelia“, dem Objekt klein a, dem nichtenden Phallus). Auch hier wird diese 2. Identifikation durch die 1. imaginäre Identifizierung mit dem schönen, zu tötenden Ideal-Bild (Laertes) und **durch es hindurch** ermöglicht.

Eine Frage insbesondere ist vielleicht noch offen geblieben:

An welcher Stelle genau „erwacht“ Claudius und „arretiert“ die Szene (auf der Szene)? Hamlet hat den Abbruch, das Absteigen von der Bühne provoziert. Aber womit? Mit der (nicht nur) Claudius vor-geführten (ihn vor-führenden) Ermordung von Vater, Bruder, Onkel (vielleicht auch des Sohns)? Nein! Sondern mit der Vor-Weg-Nahme einer zukünftigen Szene in Hamlets Rede: „you shall see anon how the murderer gets the love of Gonzago’s wife“! (3.2.261)⁴²

⁴² Adam Müller 1806 zu den beiden „Spiegelszenen“: „ich pflege sie die *Spiegelszenen* zu nennen. Im dritten Akt hält der Stellvertreter des Schicksals seinem Oheim *den ersten Spiegel* vor, um ihn zu prüfen [...] Immerfort glaubt er [Hamlet] und glaubt auch nicht [...] er will und will auch nicht. - Nun reißt ihm das Schicksal, der Langmut müde, das Rachswehr aus der Hand und hält den *zweiten Spiegel* ihm selbst vor [...] Um den Hamlet streiten sich *Wahnsinn* und *Tatkraft* ohne Erfolg. Im Spiegel sieht er beide getrennt, aber sowohl in der wahnsinnigen Ophelia als in dem racheschnaubenden Laertes dieselbe Veranlassung, nämlich die Ermordung eines Vaters. - [...] dass die zweite Spiegelszene, der Zweikampf Hamlets und des Laertes in dem hohlen Grabe der Ophelia, auf der deutschen Bühne in der Regel nicht gesehen wird“ (sondern nur gehört). In: Müller, Adam Heinrich: [Fragmente] Über die dramatische Kunst. Vorlesungen, gehalten zu Dresden 1806. [Darin: Fragmente über William Shakespeare]. (Erstdruck i. d. Zschr. „Phöbus“ und in: Vermischte Schriften. Bd. 2. Wien 1812). ND in: Adam Heinrich Müller. Vermittelnde Kritik. Aus Vorlesungen und Aufsätzen. Ausgew., eingel. u. erl. v. A. Krättli (Klassiker der Kritik. Hg. v. E. Staiger), Zürich/ Stuttgart 1968, S. 97-226, zu Shakespeare: S. 97-148; Zitat: S. 135f. - Loraux, Nicole: *Die Trauer der Mütter. Weibliche Leidenschaft und die Gesetze der Politik. (Les Mères en deuil.* Paris 1990.) Frankfurt a. M./ New York 1992, S. 27: „So fiel es Herodot gewiss nicht schwer, von den Athenern den Bericht jenes Tages zu erhalten, an dem, **über die orchestra hinwegspringend**, die Tragödie vom Fall Milets die Ränge erfasst **und das ganze Theater zum Weinen gebracht hatte**. Die Gefahr war groß, dass die Athener an ihrer Politik gegenüber einer befreundeten Stadt zu zweifeln begönnen. Daher die Phrynichos auferlegte Geldstrafe und das **Verbot**, sein Stück noch einmal aufzuführen [...] die Maßnahmen erwiesen sich als wirksam: **kein Tragiker mehr** führte den Athenern das unvermittelte Bild einer beunruhigenden Aktualität vor Augen.“ (Herv. v. mir; das griech. Wort *orchestra* i. Orig. herv.; Phrynichos galt als einer *der* Begründer der attischen Tragödie; seine Tragödie über den Fall Milets wurde wahrscheinlich 492 v. Chr. aufgeführt). - Plutarch berichtet von dem Tyrannen Alexander von Pherai: „dass er Menschen lebend begraben [...] die Jagdhunde auf sie hetzte, um sie zu zerreißen [...] alles zu seinem Vergnügen [...] den Speer, mit dem er *seinen Oheim Polyphron erstochen* hatte, hatte er geweiht, mit Binden geschmückt, opferte ihm wie einem Gott und nannte ihn Tychon, ‚den Treffer‘. Als er einmal einer Aufführung der Troerinnen des Euripides beiwohnte, **verließ er das Theater plötzlich**, sandte aber zugleich zu dem Hauptdarsteller [von Hekabe/ Hekuba als Mutter, die - wie ihr Mann Priamos - um den ermordeten Sohn Hektor trauert; im *Hamlet* jedoch - völlig „unique“ (Jenkins) - stellt der ‚Schauspieler‘ sie da, wie sie um ihren Mann Priamos weint] und ließ ihm sagen, er solle nur getrost sein und deswegen nicht schlechter spielen; er sei nicht aus Missfallen an ihm weggegangen, sondern weil er sich vor seinen Mitbürgern **schämte, wenn sie ihn**, der doch niemals mit seinen Schlachtopfern Erbarmen gehabt habe, **über die Leiden Hekabes und Andromaches weinen sähen**.“ Alexander ermordete 368 v. Chr. - äußerlich dieselbe Geschichte wie bei Hamlet (die Viten des Plutarchs waren die Lieblingslektüre Shakespeares)! - seinen Onkel Polyphron, der einige Monate zuvor seinen älteren Bruder Polydoros, den Vater Alexanders, ermordet hatte. (Plutarch: *Große Griechen und Römer*. Bd. 3: [dort unter:] „Pelopidas und Marcellus“. Zürich 1955, ND München 1980, S. 292; Herv. v. mir). Bisher habe ich noch in keinem der engl. oder dt. Kommentare zu *Hamlet* einen Hinweis auf **diese Parallele eines Bruder- und folgendem Rache-Mords am Onkel** erwähnt gefunden. - Zu Shakespeares Zeit gab es auch Berichte und Stücke, die aufzeigten, wie sich unter den Zuschauern auch Gattenmörderinnen „verrieten“, wenn ihnen ihr eigener „Akt“ in einer

Claudius hält den „Film“ vor seinen Augen und Ohren an dieser Stelle an, um den Anblick der ihm von Hamlet angekündigten – erst noch kommenden – traumatischen Szene zu vermeiden.⁴³

Was auch vielen ein unerschöpfliches Rätsel aufgeben hat, ist, dass Claudius diesen ganzen Szenen-Ablauf bereits direkt zuvor schon einmal in einem kompletten, ersten Durchlauf (Tour) als „Stumm-Film“, genauer: als Pantomime („dumb show“) gesehen hat, ohne zu reagieren. (Hamlets Mutter fühlt sich bei allen Abläufen nicht getroffen.)

Diese noch vorab arretierte traumatische Szene wird sich dann dennoch in einer verdeckten Form fortsetzen: Hinter einem Vorhang (im Kabinett der Mutter), hinter dem Polonius sich vergeblich vor Hamlet zu verstecken versuchen wird.⁴⁴

4. Noch einmal in Retour

Für Freud sind es zwei sich ergänzende **TRÄUME**, der „Traum vom Tod des Vaters“ und der „Traum, mit der Mutter sexuell zu verkehren“, die schon in der Erstauflage der *Traumdeutung* von ihm als „der Schlüssel der Tragödie“ des *König Ödipus* und des *Hamlet* ent-hüllt

Theater-Aufführung noch einmal vor Augen geführt wurde, worauf Hamlet selbst verweist: „*I have heard/ That guilty creatures, sitting at a play,/ Have by the very cunning of the scene/ Been struck so to the soul that presently/ They have proclaimed their malefactions: For murder, though it have no tongue, will speak/ With most miraculous organ.*“ (2.2.583ff).

⁴³ Lacan zur Arretierung und Deckerinnerung: „Mit dem Phantasma stehen wir vor etwas von derselben Ordnung, etwas, das, auf den augenblicklichen Zustand reduziert, den Lauf des Gedächtnisses fixiert, indem es ihn an jenem Punkt anhält, der sich **Deckerinnerung [souvenir-écran]** nennt. Denken Sie an die Art und Weise, in der sich eine rasch abrollende **kinematographische Bewegung plötzlich an einem Punkt arretieren** würde und dabei alle Personen erstarren ließe. [...] Es geht ums Bild, insofern es der privilegierte Zeuge von etwas bleibt, das, im Unbewussten, artikuliert und in der Dialektik der Übertragung erneut ins Spiel gebracht werden, d.h. das innerhalb des analytischen Diskurses seine Dimensionen wiedergewinnen muss.“ Lacan, J.: *Das Seminar, Buch IV*, S. 86 = 16.01.1957 (Herv. v. mir). – „Es ist der Moment der Geschichte, in dem das Bild stehen bleibt. [...] Ich erinnere mich, früher schon einmal den Vergleich mit dem Film gebraucht zu haben, der plötzlich stehen bleibt, und zwar unmittelbar vor dem Moment, in dem das, was in der Mutter gesucht wird, d.h. jener Phallus, den sie hat und nicht hat, als Anwesenheit-Abwesenheit und als Abwesenheit-Anwesenheit gesehen werden muss. **Im Moment unmittelbar davor hält das Wiedererinnern der Geschichte an** und suspendiert sich. Ich spreche von Wiedererinnern der Geschichte, denn einen anderen Sinn kann man dem Begriff der Deckerinnerung, der für die Freudsche Phänomenologie und Konzeptualisierung so grundlegend ist, nicht geben. Die *Deckerinnerung* ist nicht einfach nur eine Momentaufnahme, sie ist **eine Unterbrechung** der Geschichte, ein Moment, in dem sie **anhält und erstarrt und in dem sie zugleich die Fortsetzung ihrer Bewegung jenseits des Schleiers andeutet**. Die Deckerinnerung ist durch eine ganze Kette an die Geschichte rückgebunden, sie ist ein Stillstand in dieser Kette, und eben darin ist sie metonymisch, denn die Geschichte geht, ihrem Wesen gemäß, weiter. Indem sie da anhält, deutet die Kette ihre von da an verhüllte, ihre abwesende Fortsetzung an, nämlich die Verdrängung“ (A.a.O., S. 114 = 30.01.1957 mit Bezug auf den Fetisch; Herv. v. mir).

⁴⁴ Wie kommentiert Hamlet den Akt von Claudius, „das Spiel im Spiel“ abubrechen? Er sagt (mehr zu Horatio): „**What, frightened with false fire?!**“ (3.2.263) „**Wie, erschreckt durch leere Schüsse?!**“ Und als alle außer Horatio gegangen ist, fährt er fort: „**Das wunde Wild mag weinen gehen voll Kummer,/ Der heile Hirsch geh' spiel'n, wie's ihm gefällt.**“ (3.2.268ff). – „*False Fire*“: Folgenden „Ein-Bruch“ in die Szene, den Rahmen, das Kabinett der Psychoanalyse hat Freud so beschrieben: Von einer Analysantin, die ihrem Analytiker gegenüber ihre Liebe offenbart, die „sich zu ihrer Leidenschaft bekennt, geht trotz Neurose und Widerstand ein unvergleichbarer Zauber aus.“ (GW, X, S. 319). Die Übertragungsliebe ist, wie Freud betont, eine echte Liebe ... Was passiert in diesem Moment? „Es gibt einen **völligen Wechsel der Szene, wie wenn ein Spiel durch eine plötzlich hereinbrechende Wirklichkeit abgelöst würde, etwa wie wenn sich während einer Theatervorstellung Feuerlärm erhebt.**“ (GW, X, S. 310; Herv. v. mir). – „Zur Triebunterdrückung, zum Verzicht und zur Sublimierung auffordern, sobald die Patientin ihre Liebesübertragung eingestanden hat, hieße nicht analytisch, sondern sinnlos handeln. Es wäre nicht anders, als wollte man **mit kunstvollen Beschwörungen einen Geist aus der Unterwelt zum Aufsteigen zwingen, um ihn dann ungefragt wieder hinunter zu schicken**. Man hätte ja dann das Verdrängte nur zum Bewusstsein gerufen, um es erschreckt von neuem zu verdrängen.“ (GW, X, S. 312; Herv. v. mir).

werden.⁴⁵ Der Traum (dieses Traum-Double) ist der Schlüssel für das **Theater** (des Unbewussten, ob als Tragödie, Komödie oder Phallophanie), **„diesen Schauplatz, diese Bühne des Anderen, auf der der Mensch sich als Subjekt konstituieren muss, auf der er Platz nehmen muss als der, der das Wort führt [qui porte la parole], der es aber nur führen kann in einer Struktur, die so wahrhaftig ist, wie sie sich darstellt, und die Struktur von FIKTION ist.“**⁴⁶

Und diese „autre scène“ des Theaters (von Ödipus und Hamlet) wird zum Schlüssel für den „anderen Schauplatz“ des Unbewussten ... **im (Theater-),„Kabinett“⁴⁷ der Psychoanalyse**, niedergelegt auf dem Podium der Couch, auf dem „Schauplatz der Übertragung“⁴⁸ – nicht nur

⁴⁵ So schreibt Freud (*Traumdeutung*, STA, Bd. II, S. 268) in der berühmten seitenlangen Fußnote (in der Erstauflage) zu Hamlet (ihr sei hier nachgefolgt). Er ergänzt: Story und „Fabel“, also der mythische „Stoff“ des Stücks sind „die Reaktion der Phantasie auf diese beiden typischen Träume“ (a.a.O.). Allein schon mit seinen von ihm nicht realisierten Wünschen („nach seinem Tode“ ... des Vaters ... auf „seinem“ Weg ins Kabinett/Couch/ Ex-time der Mutter) wird „Es“ – **das Kind** – sich schuldig gemacht haben. „Es“ kann wie der „weinende Hirsch“ (z.B. Aktaion), also in einer der Rollen, die auch das göttliche Wunder-Kind, der Narziß **Hamlet** in seiner Not mit Genuss „spielt“ (besonders beim Abschied von Ophelia), versuchen, der Zensur, dem Spiegel-Bild und Ideal (des Vaters oder einer Mutter-Jägerin) durch Ver-stellen und Sich-Zu-decken zu entkommen. Und damit das ursprüngliche Begehren un-bewusst und ver-drängt zu halten, mit einem irrsinnigen und selbst-quälerischen Aufwand und „höllisch“ eingeklemmten Organen für Old und Young Hamlet, da hier „es“ sogar beide „wissen“: Jedoch können beide ihre wechselseitigen (nicht nur) mörderischen Wünsche auf einen „Dritten“ (wieder ein Double), einen „falschen Vater“ und eine von diesem „verblendete“ und „verhexte“ Frau und Mutter ohne viel Hemmungen ver- und abschieben. Als Frau steht sie in einer anderen Beziehung zu Gesetz, Kastration, Phallus und Genießen und kann aber (bei dem ebenfalls Zensur und Tabu nur vorsichtig unterlaufenden Shakespeare) nicht so weit gehen wie ihr Vorbild im Realen, Maria Stuart, bzw. ihr himmlisches Vorbild, die Jägerin Artemis/ Diana, die Aktaion, als er ihre Blöße sah, in einen (weinenden) Hirschen verwandelte, der daraufhin von seinen eigenen Hunden zerrissen wurde. Von der Bühne ins königlich Reale rück-übertragen: Der Vater des viel später (1603) als Jakob I. gekrönten Nachfolger Elisabeths I. wurde am 10. Februar 1567 von seiner Frau Maria Stuart, der Mutter Jakobs, und ihrem Liebhaber vergiftet und ermordet. Die Heirat beider fand – in derselben monatlichen Verkürzung wie im *Hamlet* – bereits am 15. Mai 1567 statt. Elisabeth I und ganz Europa vermochten nie die geheimnisvolle Schwäche zu entschlüsseln, aus der heraus Jakob später dem Neffen des Mörders seines Vaters immer wieder verzieh, obwohl dieser Neffe nun auch ihm selber ständig mit aller Gewalt Krone und Leben zu nehmen suchte. (Vgl. Winstanley, Lilian: *Hamlet, Sohn der Maria Stuart. [Hamlet and the Scottish Succession.* Cambridge 1921]. Pfullingen 1952). – Hamlets Mutter, Gertrud, ist (freilich weit weniger als Diana und Maria Stuart) „animalisch“ (Lacan) **ausgebrochen** aus der für sie „blinden“, allzu himmlischen, allzu gehemmt, in seiner Rüstung eingesperrten höfischen Minne-Liebe ihres ersten Mannes (Old Hamlet), dessen Tod sie zu Hamlets Entsetzen darum nicht betrauert, während dagegen Old Hamlet sogar noch „nach seinem Tode“ „sich buchstäblich krumm macht, um ihr zu huldigen, geduckt im Gehorsam seiner Liebe“. Gerade diese nur noch künstlich fortgesetzte Idolisierung des Vaters hemmt auch den Sohn in seiner Rache oder Ab-Lösung. Hamlets „Begehren mangelt, weil das *Ideal* zusammengebrochen ist“. (Lacan, J.: *Seminar X: Die Angst*, 2. T. [1. Fassung, April 1999], beide Zitate: S. 181f = 3.7.1963). Hamlet wird zu einem „John-a-dreams, unpregnant of my cause“ (2.2.563).

⁴⁶ Lacan, J.: *Seminar X: Die Angst*, 1. T., S. 118 = 23.1.1963 (Herv. v. mir).

⁴⁷ Freud schreibt in der *Traumdeutung* über die (detektivisch aufgebaute) Tragödie des König Ödipus im Theater des Sophokles: „Die Handlung des Stücks besteht nun **in nichts anderem als in der schrittweise gesteigerten und kunstvoll verzögerten Enthüllung – der Arbeit einer Psychoanalyse vergleichbar** –, dass Ödipus selbst der Mörder des Laïos, aber auch der Sohn des Ermordeten und der Jokaste ist.“ (STA II, S. 226; Herv. v. mir).

⁴⁸ Pontalis schreibt dazu: „Sie unterstellt dem Traum nicht länger einen bestimmten Status in der analytischen Situation, keinen *praktischen Status* mehr. Denn der *theoretische* Status des Traums, so wie er von Freud definiert worden war – der Traum als eine halluzinatorische Wunscherfüllung – lässt, sobald er **auf dem Schauplatz der Übertragung (in einem Spiel also, das akzentuiert ist wie im Theater)** [Herv. v. mir] die Organisation der Wünsche und Abwehrhandlungen tatsächlich ins Spiel kommt, alle Fragen offen.“ (S. 25). – Pontalis spielt folgende Unterscheidung für die analytische Situation durch (S. 26): 1. Traum als „Botschaft“; 2. „Traum als Objekt“ „für den Analytiker“ in einer „Zuschauerposition“ (S. 40), als manipulierbare „Maschine“ (S. 37), „mis à mort“ im „mis en mots“ (S. 31) in Erzählung und Deutung, gemeinsames narzisstisches Objekt (Kind?), das seinen Platz „zwischen Analytiker und Analysiertem hat: ein *no man's land*, das einem das Gefühl gibt, ein Schutz zu sein, ohne dass man immer weiß, wovor.“ (S. 30); 3. Traum (in der Analyse) als „Eröffnung eines Raumes“ für „das Kind“ „eben durch das zwischen dem Draußen und dem Drinnen und zwischen den beiden Protagonisten eingeleitete *Spiel* den Aufbau eines virtuellen Raums zu begünstigen, *in dem der Traum als Übergangsobjekt*, als ein zwischen Ich und Nicht-Ich schwankendes Objekt (*fluctuat nec mergitur* ...),

von Wort-Szenarien – hinüber zu dem, der auf dem Zuhörer- und Zuschauer-Sessel Platz genommen hat. In Traum, Theater und analytischen Kabinett der Übertragung schützend eingerahmt in einem Schon-Raum. Das Diesseits oder Jenseits dieser Bühnen (der Sichtbarkeit und des Spiegels, der Rollen und des Zuschauens/ Zuhörens) wird nur erreicht werden durch einen Sprung und einen Schnitt. Wird dies ein „**passage à l'acte**“ gewesen sein, **mit den Mittel des Traumes den Traum loslassend?** Oder ein „**acting out**“, **mit den Mitteln des Theaters das Theater loslassend?** Oder aber ein „**acte manqué**“, **mit den Mitteln der Psychoanalyse die Psychoanalyse loslassend**, zumindest die Couch, das Kabinett, am Ende den Analytiker, Kontrollanalytiker, vielleicht auch die erste Analytiker-Familie und -Schule?

In ganz verschiedenen Formen einer **Passage (passe oder im-passe) über den Orchester-Graben hinüber**, manchmal auch – in einem Rendez-vous mit dem Tod – auch hinein in die Grube, den Graben, das Grab einer/eines anderen (wie Ophelia), vielleicht tragisch oder als Narr der höfischen Gesellschaft oder als Idiot der Analytiker-Familie? Wenn möglich den Fenster-Rahmen des Phantasmas in einem Akt durchquerend zu dem nicht einzufangenden Realen und Rest, dem Leben oder Tod („in outer space“: in einem Diesseits oder Jenseits)?

Im Rahmen dieser „anderen Bühnen“ von Traum, Theater und Psychoanalyse – so die tragische wie komische Botschaft der Analyse – (er-)scheint immer wieder dasselbe Stück, dieselbe „Geschichte“ in vielen Stellungs-Kriegen, in privaten oder „politischen“ Rollen durch-gespielt, in einer jeweils einmaligen „**Inszenierung**“ eines „**Phantasmas**“: Was nie realisiert werden konnte, geht hier und heute vor meinen Augen (und in meinen Ohren) in Erfüllung. Aber auch im Traum und in den beiden anderen Bühnen-Medien muss diese „Darstellung“ und „Vor-Stellung“ der Erfüllung des erweckten/ aufgeweckten/ wieder erwachten Kinder-Wunsches noch etwas „Rücksicht“ nehmen auf die Angst des Zensors (den Wächter an der Schwelle des Salons der Gesellschaft), auf den abwehrenden Gegenwunsch, auf den Wunsch auf (ewiges) Weiter-Schlafen.

In allen diesen drei Formen eines Bühnen-Mediums finden wir – neben der Ent-Stellung (Ver-Stellung) und Kompromiss-Bildung durch „Verschiebung“ („Umwertung aller psychischen Werte“) und „Verdichtung“ mit Rücksicht auf die Zensur – als dritte⁴⁹ Arbeits-Kraft die „Rücksicht auf Darstellbarkeit in Sinnesbildern“ (TD, S. 510) „und in Rede“ (TD, S. 511). Sie nimmt Rücksicht auf den Wunsch, die Szene der Erfüllung als Gegenwart zu erleben: als Halluzination, Illusion, Schutz-Dichtung oder – wenn sie sich dem Jenseits der Bühne nähert – „in wahrer Fiktion“. Rücksicht auf die „Übertragung“ eines am Signifikanten (Buchstaben, Namen, Gedanken) leidenden Wunsch-Begehren in das Medium des Visuellen und Akustischen (Wort-Gemälde, Rebus). Freuds „Rücksicht auf Darstellbarkeit“ wird darum von Lacan übersetzt als „égards pour les moyens de la mise en scène“.⁵⁰

Auf allen theoretischen und gegenständlichen Ebenen geht es hier immer ums Er-setzen, jemanden oder etwas von seinem Platz „ver-drängen“. Ist Freuds Formel „Ein Vater wird getötet“ (mein Vater, der Vater wird geschlagen) „nach seinem Wunsch“ (des Kinder-

ankommen kann.“ (S. 42). Pontalis, J.-B.: *Zwischen Traum und Schmerz. (Entre le rêve et la douleur.* Paris 1977). Frankfurt a. M. 1998. (Bis auf die eine markierte: alle Herv. i. Orig.).

⁴⁹ Eine vierte dient bekanntlich der Er-Gänzung: Die „sekundäre Bearbeitung“, die als einzige der 4 traumbildenden Kräfte dem bewussten Wachleben entstammt, das Werk einer „ersten Deutung“ (*Traumdeutung* = TD, S. 480) bereits im Traum, stopft die Lücken, und legte eine Sinn-Fassade aus fertig produzierten Tagträumen über den ihr unverständlichen Traum.

⁵⁰ Diese Übersetzung, die einige Kommentatoren überrascht hat, kann sich auf Freud stützen: „Das ist aber der allgemeinste und auffälligste psychologische Charakter des Träumens; ein Gedanke, in der Regel der gewünschte, wird im Traum objektiviert, als Szene dargestellt oder, wie wir meinen, erlebt.“ (TD, S. 510f). Vgl. dazu vielleicht auch die bekannte Formulierung: „Ersatz der infantilen Szene“ (TD, S. 522).

Wunsches, des Sohnes) der letzte Schlüssel? Ist es ersetzbar durch: „Ein Kind wird getötet“ („nach seinem Wunsch“: des Vaters)? Verbrannt an den Sünden des Vaters?⁵¹

Jedoch folgt darauf (es ist nur offen, ob real, imaginär oder symbolisch): Ein (anderes) Kind wird geboren (in uns). Ein (anderer) Vater wird geboren (in uns). Es geht stets um **das verborgene Weiter-Leben des zu tötenden Kindes (und seines Wunsches)/ des zu tötenden Vaters (und seines Wunsches)**!⁵² Wünsche, die stets „unzerstörbar“ doch irgendwie weiterleben werden in einem Anderswo, einem „Schatten-Reich“, dem wir durch symbolische Rituale beizukommen versuchen. Wenn auch diese Rituale noch „kastriert“ oder „verkürzt“ werden, werden die „enfants terribles“ Hamlet und Ophelia uns wieder begegnen.

Wie werden vielleicht noch ganz andere „Passagen“ möglich sein, die durch den schönen oder traurigen Schleier (écran, Wand-Vorhang, Spiegel) von Traum, Theater und Psychoanalyse vielleicht nicht blind hindurchgehen, nicht blind über den schützenden Orchester-Graben (den Acheron, das Grab, die Couch) hinweggehen müssen ... hinüber in ein „Jenseits“ der phantasmatischen Szene? Werden dabei auf der Bühne die „Toten“ (die treibenden/ abgetriebenen, brennenden/ verbrannten Kinder-Wünsche „nach dem Tod“ des Vaters auf dem Weg ins „Kabinett“/ Bett der Mutter) wieder für einen kurzen Augenblick (ein „Interim“) „lebendig“? Durch Orpheus' Gesang oder Odysseus' blutige Opfer? Um die „Aufgestiegenen“ – die mit meinem Blut und meiner Lust Genährten – „ein zweites Mal“ (wie Eurydike, wie Ophelia) zu verlieren? Um es dadurch nunmehr auf mich zu nehmen? Schlafen, wandeln, träumen zwischen zwei Toden und zwei „Realitäten“? Wo werden wir wieder aufwachen? Geweckt vom „Realen“ oder der Wach-Realität? Wie kehren wir wieder zurück in ein Diesseits? Auf die Bühne hinauf? Auf der Bühne hinauf auf eine 2. Bühne? Ihr aufs Dach steigen? Hinter die Bühne? Von ihr herab?

Statt einer Antwort sei zum Schluss dafür noch ein kleines „Experiment“ und eine Zeitreise zurück zu den allerersten Anfängen der Psychoanalyse, en retour zu den Träumen und Wünschen von Freud selber riskiert.

5. Die Psychoanalyse-ein Traum-auf der Theater-Bühne: „The Ghost of Freud's Father“

„Der Vater hat NACH seinem Tode [nach SEINEM Wunsch]⁵³ eine politische [symbolisch-erhöhte und eine real-erniedrigte Doppel-] ROLLE ... gespielt“⁵⁴

⁵¹ Ödipus, Isaac, Moses, Jesus und die un(er)zählbaren anderen – „dass der Wunsch selbst, der den Traum erregt hat, als dessen Erfüllung der Traum sich darstellt, aus dem Kinderleben stammt, so dass man zu seiner Überraschung *im Traum das Kind mit seinen Impulsen weiterlebend findet*.“ (TD, S. 203; Herv. v. Freud) – Leclair wünscht das „Wunder-Kind“ (den Narziss in uns) zu töten, das Traum-Kind, das Wunsch-Kind der Mutter und des Vaters, in dem ich mich verloren habe, zu töten. Damit das „andere Kind“ (in mir) leben kann. Aber vielleicht gerade weil Leclair in so unglaublich berührender Weise sich fast ohne Schutz der Angst aussetzt, scheint er zumindest mit diesem Orakel seiner mörderischen Botschaft doch nur das Spiegel-Verhältnis von Laïos und Ödipus, von Vater und Sohn, zu wiederholen: Es ist immer der andere, der gekommen ist, um zu töten. Weil Du mich töten willst: Darum habe ich Dich jetzt in aller Hast vorweg zu töten. Leclair, Serge: *Ein Kind wird getötet. Eine Abhandlung über den primären Narzissmus und den Todestrieb. (On tue un enfant. Paris 1975). Wien 2004.*

⁵² Wunsch und (aus Angst realisiertes) Phantasma von „Vatermord“ und „Kindesmord“ (Sohnesmord) stehen in einer dualen, duell-artigen Spiegelbeziehung (von Antizipation und Nachträglichkeit) zueinander. Die von Freud geschätzte Formel ‚Das Kind ist der Vater des Mannes‘ ist noch eine der einfachsten. Freud scheint das eine Mal auf der Seite des unterdrückenden Vaters zu sein (Zensor, „Vbw“, Meer trockenlegendes Ich, zügelnder Reiter), das andere Mal auf der Seite des rebellierenden, „unerhörten“ Kindes (der Unterwelt des Acheron-Flusses im Hades, des Pferdes, das dem Reiter den Weg vorgibt).

⁵³ „Nach seinem Wunsch“ ist bekanntlich die von Freud erschlossene Ergänzung für den Traum „Der Vater [...] war doch gestorben und wusste es nur nicht“, den er erstmals 1911 in den *Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens* erwähnt (Freud, GW VIII, S. 238). Als er den Traum noch im selben Jahr in die 3. Auflage der *Traumdeutung* einfügt (STA II, S. 417), ändert er seine eigene verdichtete,

Freud und sein wunderbar „absurder Traum“, kann er uns nicht nur etwas über den Traum, sondern auch etwas über das Theater (von Shakespeare und Hamlet) und vielleicht auch etwas über die Psychoanalyse selbst (in der Stunde ihrer Geburt), über ihren Traum und ihr Theater verraten?⁵⁵

Freuds absurder Traum:

„(Ich habe meinen Vater im Jahre 1896 verloren.)

Der Vater hat nach seinem Tode eine politische Rolle bei den Magyaren gespielt, sie politisch geeinigt, wozu ich ein kleines undeutliches Bild sehe: eine Menschenmenge wie im Reichstag; eine Person, die auf einem oder zwei Stühlen steht, andere um ihn herum. Ich erinnere mich daran, dass er auf dem Totenbette Garibaldi so ähnlich gesehen hat, und freue mich, dass diese Verheißung doch wahr geworden ist.

Das ist doch absurd genug. Es ist zur Zeit geträumt, da die Ungarn durch parlamentarische *Obstruktion* in den gesetzlosen Zustand gerieten und jene Krise durchmachten, aus der Koloman Széll sie befreite.⁵⁶

mehrdeutige Formulierung um in eine terminologisch eindeutige und sprachlich sperrige: „infolge des Wunsches des Träumers“.

⁵⁴ „In der Opferszene vor dem Stammesgott ist also der Vater wirklich zweimal enthalten, als Gott und als Totempfertier. [...] Die zweifache Anwesenheit des Vaters entspricht den **zwei einander zeitlich ablösenden Bedeutungen der Szene**. [...] **Die Szene der Überwältigung des Vaters, seiner größten Erniedrigung, ist hier zum Material für eine Darstellung seines höchsten Triumphes geworden.**“ (Freud, *Totem und Tabu*, GW IX, S. 180; Herv. v. mir).

⁵⁵ Freud, *Die Traumdeutung*, STA, Bd. II, S. 414ff (alle Zitate mit bloßer Angabe einer Seitenzahl beziehen sich in diesem Abschnitt stets auf diesen Text und diese Ausgabe). In diesem Abschnitt, der die „Absurden Träume“ behandelt, hebt Freud hervor, „dass der Anschein der Absurdität ein gewollter, absichtlich hervorgerufener ist.“ (S. 416). Schon zuvor in seiner Behandlung der „wissenschaftlichen Literatur“ hat Freud den Traum überhaupt mit Hamlets Methode der Inszenierung und Verstellung (aus Angst vor Zensur und Kastration bzw. vielmehr vor dem Genießen), die Traum-Bühne mit Hamlets absurden, grotesken („antic“) Rollen-Spiel verglichen: „dass der Wahnsinn des Traums vielleicht doch nicht ohne Methode sei, vielleicht nur Verstellung wie der des Dänenprinzen“. (S. 82f).

⁵⁶ Der Traum-Text wird von Freud durch eine besondere Schrift hervorgehoben: durch *Kursiv-Schrift* in den heutigen Ausgaben, durch *S p e r r u n g* in den ersten Drucken der *Traumdeutung* (in diesen Ausgaben können wir wichtige Wörter auch noch zusätzlich wie eine Formel **fettgedruckt** vor uns sehen). Hält Freud etwas für „sekundäre“ Einschübe in die Traum-Erzählung, lässt er die Hervorhebung (Sperrung = Kursivschrift) fallen: Sie erscheinen dann in normaler Schrift-Form so wie der sie umrahmende und kommentierende Text der nachträglichen Deutung. – Die Krise in Ungarn war 1898-99. Aufgrund der Opposition musste Bánffy am 26. Februar 1899 (u.a. nach einem Duell mit einem seiner Gegner) zurücktreten, woraufhin ihn Széll als Premierminister ablösen konnte. Auf diesen Moment datiert darum Anzieu den Traum: „Um diese Zeit, Ende Februar oder Anfang März 1899, beschmutzt Freuds Sohn Oliver seine Wäsche. Wahrscheinlich in der folgenden Nacht träumt Freud“ dann diesen Traum. Anzieu, Didier: *Freuds Selbstanalyse und die Entdeckung der Psychoanalyse*. (L’auto-analyse de Freud et la découverte de la psychanalyse. Paris 3. Aufl. 1988; 1. Aufl. 1959). Band II: 1898-1902. München, Wien 1990, S. 371-380 (= „Neuer theoretischer Fortschritt [Januar-Mai 1899] Der Traum ‚Mein Vater auf seinem Totenbett als Garibaldi‘“), hier S. 375. – Dieselbe Datierung bei Grinstein, Alexander: *On Sigmund Freud’s Dreams*. Detroit 1968, 2. Aufl. New York 1980, S. 375-391 (= Kap. 16: „His Father like Garibaldi“), hier ebenfalls S. 375. Im „Addendum to the Second Edition“ (S. 486) gibt er den Hinweis: „An earlier date, ‚some time after October 1898,‘ rather than late February or early March 1899, is suggested by Schorske“. Schorske, Carl. E.: *Politics and Patricide in Freud’s ‚Interpretation of Dreams‘*. In: *The American Historical Review* 78 (1973) 328-347 (zu Freuds Traum, von diesem Autor nunmehr „The Dream of Hungary“ genannt: S. 343f.) deutet Freuds Satz (ohne jede Erläuterung) anders: Der Traum ist *noch in der Krise geträumt* (hinzufügen wäre: auch Freuds), noch *vor der „Befreiung“* durch den „Einiger“. In diesem Falle wäre Széll bloß ein „Nachkomme“ für „The Ghost of Freud’s Father“ (Schorske). Maria Theresia, Garibaldi und Cromwell blieben jedoch symbolische oder imaginäre „Vorfahren“, aus deren Bild-Format und Schatten es herauszutreten gälte (etwas, das – nach Freud – seinem Vater aber nicht gelungen wäre). – Grinstein legt den Schwerpunkt seines Kommentars und seiner Erklärung auf die historischen Hintergründe und auf das politische Leben von Garibaldi und Cromwell, Schorske viel grundsätzlicher auf Freuds Ersetzung der politischen „Revolution“ durch die psychologische: In der politischen Betrachtung Schorskes flieht hier Freud wie Hamlet

Dieses Traum-Kunst-Stück verbindet mehrere Medien (Theater-Bilder, Rahmungen von fotografischen „Schnapp-Schüssen“, die ins Auge gehen und den Vater „treffen“).⁵⁷ Es enthält sogar ein „Bild im Bild“⁵⁸, anders und doch vergleichbar mit einem „Traum im Traum“⁵⁹ und „Theater im Theater“ („Spiel im Spiel“). Auch insgesamt ist es eine „Freud-Montage“, die eine „Identifizierung“ von „ein oder zwei“ Freuds bzw. „ein oder zwei Stühlen“ oder Plätzen für den einen oder anderen Freud ermöglicht. Im Traum kommt freilich zuerst nur ein einziger Freud zum Vorschein: Jakob Freud. Der Traum hat nur Platz für den „Vater“, ein Platz auf oder zwischen zwei Stühlen!

vor der Tat und vor dem eigenen Vater. – Psychoanalytisch, aber ohne jeden Jargon und von Lacan über alle Maßen geschätzt: Stein, Conrad: *Le père mortel et le père immortel*. In: *L’Inconscient*, 2. Jg., Heft Nr. 5 (Januar 1968) 59-100 (zu Freuds Traum auf S. 96-100).

⁵⁷ **So (fast) buchstäblich auch schon in dem direkt vorhergehenden, dem ersten von Freud ausgewählten Traumbeispiel für „Absurde Träume“ (S. 413f): „Findest Du den Vater nicht getroffen?“ Ein Vater, der „doch schon tot ist“**, kann immer noch (wie vor dem Traum real erlebt) im plastischen Bild-Format einer „Büste“ – und dann des Traumes – „verunglücken“ (im „Augenschein“ des Sohnes). Der Traum des Sohnes (so wie auch in Freuds Traum „nach seinem Tode“) macht nun diese Büste, den marmornen Kopf, den Vater, der zur Säule erstarrt war, diese „verunglückte Kopie“ wieder halb lebendig, wenn auch wieder fast (wie aufgebahrt, aufgerichtet) „auf dem [Toten-] Bette liegend“. Versucht der träumende Sohn sich wie Pygmalion ein lebendig werdendes Ebenbild (in Elfenbein) zu schnitzen? (Bei Pygmalion ist es zwar eine Frau, die aber „similis mea“ zu sein hat.) Das Unrecht alter Ver-Wünschungen spielerisch wieder „aufhebend“, so wie das zum Leben erweckte Standbild der toten Königin „Hermione“ in Shakespeares „Wintermärchen“? Oder ist der Traum bloß ein Mechanismus, eine Übersetzungs-Maschine (Traum-Maschine, Junggesellen-Maschine, Hamlet-Maschine), die jedes erlauschte Wort-Element isoliert abarbeitet und es meist naiv (oder aufgrund der Zensur berechnend und ihr „Material“ auswählend) „missversteht“? Das „Verunglücken“ und Verfehlen der ersten (genauer: bereits zweiten) medialen Übersetzung (eines Fotos in eine Büste), das Wort gewordene ethisch-ästhetische Urteil *über* diesen Riss, dieses ‚Gebrechen‘ und ‚Verbrechen‘ der Stand-Bild-Darstellung wird nun ‚wort-wörtlich‘ in die fließenden (Film-) Bilder der zweiten (genauer: dritten) medialen Übersetzung (in den Traum) übertragen und dramatisch inszeniert. Form-Vorlage und Material des Künstlers für die Büste war also bereits der reduzierte Rahmen eines anderen Mediums gewesen: Foto-Platten des Vaters (die modernen Nachfolger der Gemälde, Holzschnitte, Kupferstiche, die noch in Freuds Traum auftauchen). Rahmen-Vorlage für den Träumer war auch noch ein anderer „Schnapp-Schuss“ der Deck-Erinnerung: ein Pistolen-Schuss „in die Augen“ des Vaters, der sich dem dabei anwesenden vierjährigen Sohn so in die Augen gebrannt wie dem Vater die bleibende, vertikale (!) Längsfurche ins Gesicht geschnitten hat, die „der Lebende, wenn er nachdenklich oder traurig war [...] zur Schau“ „trug“, wie Freud schreibt (Trug?). Büste (der marmorne Kopf), Foto-Platten, „zur Schau“ gestellte Längs-Furche gingen als Realien der medialen Reste-Verwertung durch die Traum-Maschine voraus.

⁵⁸ Freud hebt den ganzen sonstigen Traum-Text wie stets *kursiv* hervor, **spart und reißt aber davon typographisch ausdrücklich die Wahrnehmung des kleinen Bild-Formats für den Vater aus (heraus)**: „wozu ich ein kleines undeutliches Bild sehe“ (ohne jede Kursivierung). In einer Weise eines Widerstrebens oder Widerstands, weil und obwohl diese Form-Element vermutlich viel mehr enthält als die „Rücksicht auf Darstellbarkeit“, als das bloße Design der Bühnenanweisung. Es ist – wie Hamlets „Spiel im Spiel“ – ein „Bild im Bild“, ein Ein-Satz und Zu-Satz. Es zitiert – wie Freud erläutert – ein Bild Maria Theresias im Reichstag, ein „kleiner“, „illustrierender“ Einschub in einen Text zur Geschichte (ähnlich wie die ägyptischen Götter in die Phillipsonischen Bibel aus Freuds Kinder-Tagen), aber mehr noch ein einzigartiger, glutheißer, bewegender Augen-Blick, jetzt eingefroren, eingerahmt, **arretiert in einem Stand-Bild (Deck-Bild) der historischen Erinnerung (souvenir-écran)**, das herausragt aus allen anderen. Freud geht (bis auf eine kurze, eher offen hilflose Fußnote) nicht mehr weiter auf dieses **Bild-Format im Traum („Bild im Bild“)** ein. Was Freud nicht erwähnt: Auf diesem emblematischen, gerahmten, phantasmatischen Bild hält Maria Theresia den zukünftigen König als kleines Kind auf dem Arm: Freud als königliches Kind, das – nun nach dem Tod des Vaters – nur (noch) eine Mutter hat? Freuds noch kleiner eigener 2. Sohn Oliver (Cromwell)? Der Vater als im Format kleiner, verkleinerter Mann, am Lebensende gar wieder ein kleines Kind? – Ein anderes viel umfassender aus allem historischen „Film“-Ablauf herausgehobenes, arretiertes BILD (vgl. Benjamins „Dialektik im Stillstand“, mit Anklang an eine „messianische“ Rettung) ist für Lacan ausdrücklich das bis heute faszinierende **BILD der Antigone**, neben der oft zitierten Göttin Diana mit ihrer Bedeutung für Freud und die ihm nachfolgen und darum von ihr verfolgt werden. (Zur Arretierung vgl. Lacan oben im Text).

⁵⁹ „Der Einschluss eines gewissen Inhalts in einen ‚Traum im Traume‘ ist also gleichzusetzen dem Wunsche, dass das so als Traum Bezeichnete nicht hätte geschehen sollen. Mit anderen Worten: wenn eine bestimmte Begebenheit von der Traumarbeit selbst in einen Traum gesetzt wird, so bedeutet dies die entschiedenste Bestätigung der Realität dieser Begebenheit, die stärkste *Bejahung* derselben. Die Traumarbeit verwendet das Träumen selbst als eine Form der Ablehnung“ (S. 334; Herv. v. Freud).

Erst viel später wird Freud (auch im Text der *Traumdeutung* erst auf S. 432) noch (geheimnisvoll) hinzufügen: „(Dazu eine vergessene Fortsetzung.)“. (Dies ist in Kursivschrift gesetzt und damit von Freud – verspätet und etwas paradox – ausdrücklich als ein Teil des erinnerten Traum-Geschehens selber gekennzeichnet: erinnert wird die erlebte Wahrnehmung eines Vergessens). Erstmals überhaupt erscheint hier eine „**Traumlücke**“. Und erst „aus der Analyse“ dann erschlossen, wird nun auf den bisher sozusagen leeren zweiten Stuhl ein ‚zweiter‘ Freud „eingesetzt“: der kleine Oliver Freud, Sigmunds zweiter nach Oliver Cromwell benannter „Sohn“ und wie der Groß-Vater durch einen großen „Namen“ erhöht und durch den schmutzigen „Durch-Fall“ erniedrigt. *Sigmund Freud* als „Mittler“ (go-between) in der Generationen-Folge und als Medium der Traum-Inszenierung (Zuschauer, Produzent, Regisseur, Autor, Spieler, „interpreter of the puppets“, von innen und außen kommentierender Chor in einem) bleibt jedoch für lange Zeit noch verdeckt und ausgespart, *fällt aus*. Freud lässt sich selbst anfangs nur (in seiner eigenen nachträglichen Deutung) seltsam verschoben auftauchen in dem ausdrücklich herausgestellten väterlichen (!) „Wunsch [...], der sich in diesem Traum verkörpert. *Nach seinem Tode rein und groß vor seinen Kindern dastehen*“ (S. 416; Herv. v. Freud).

Genau im Satz zuvor schreibt er noch in seiner Deutung aus dem **Blickwinkel eines Kindes** (einer Tochter, verglichen mit dem eines [sie] „höhnenden“ Sohnes): „*postmortal* eine *Stuhlentleerung* stattgefunden hatte. Die Tochter war so tief unglücklich darüber, dass ihr dieses hässliche Detail die Erinnerung an den Vater stören musste.“ (S. 416; Herv. v. Freud). Urplötzlich nimmt er im nächsten Satz den **Blickwinkel und Stellung des Vaters** ein.

Der Träumer Sigmund Freud, der diesen Wunsch habe, kommt aber in dem Traum gar nicht unmittelbar vor (weder als Vater noch als Sohn), auch gerade nicht als Toter. Außer eben vielleicht gerade durch sein Ausgespart-sein, durch seine Auslöschung. Und vielleicht in dem wohl mehrdeutigen „nach **seinem** Tode“ (des Vaters, des Sohnes): ein Durch-Fall-en von dem Vater durch den aus-fallenden, ausfälligen Sohn Sigmund hindurch, auch den 1. Sohn des Sohnes aussparend, hin zum 2. Sohn des Sohnes, „Reste“, die nach hinten und unten zu den Söhnen hin ab-fallen. Freud betont in seiner Selbst-Deutung mehr das Große als das Kleine: „Es ist leicht zu bemerken, wie die unterdrückte Größensucht des Vaters sich in seinen Gedanken auf die Kinder überträgt.“ Dies schreibt er erst und an der Stelle der *Traumdeutung* (S. 432), an der er den „vergessenen“ Sohn wieder an seinen Platz „einsetzt“, den (2.) Sohn, der buchstäblich die „vergessene Fortsetzung“ (des Traums, der Generationen-Kette von Großvater-Vater-Sohn) zu verkörpern hat. Der Traumwunsch müsste nunmehr von seiner ursprünglichen Fassung umgewandelt werden in: (*Vor seinem Tode?*) *Als Kind vor seinem Vater rein und groß dazustehen*.

Nur in einer **Identifizierung des Träumers mit dem Wunsch des Vaters** scheinen Freuds Auslegungen haltbar zu werden.⁶⁰ Aber die nur scheinbar „absurde Darstellung“ drückt zugleich damit absichtlich ihren „Spott und Hohn“ darüber aus: „nach“ dem Tode wird nun dem real kleinen und schmutzigen Vater eine große Rolle im gegenwärtigen und zukünftigen öffentlichen-politischen wie auch im vor-zeitlich vergangenen (historisch-medial erinnerten) Leben zugewiesen. Eine „post-mortale“, blut-erfüllte Rolle, die darin besteht, die zerstrittene Brüder-Horde zu einigen und wieder die Herrschaft des Gesetzes einzurichten. (Der revolutionäre oder auch re-aktionäre Cromwell lässt dafür freilich selber nicht nur „Söhne“, sondern wiederum einen „Vater“, nämlich den englischen König auf dem Schafott köpfen.

⁶⁰ „Dein Wunsch war Vater des Gedankens“: Bei Shakespeare taucht dieses uns so vertraut erscheinende (und in – wie gleich zu sehen – in seinem Ursprung bereits „vatermörderische“) geflügelte Wort überhaupt das erste Mal in der Geschichte auf! Der König Heinrich IV sagt es zu seinem Sohn und Nachfolger: „*Thy wish was Father (Harry) to that thought*“. Er antwortet mit diesem Satz auf jenen zweideutigen Satz seines Sohnes Prince Hal (= Heinrich = Harry), einer Kontrast-Figur zu dem Prince Ham-Let in unserem Stück, der sich kurz zuvor bereits (halb ernst, halb spielerisch) „die Krone des Vaters auf den Kopf gesetzt“ hatte: „*I never thought to hear you speak again.*“ (*Heinrich IV*, T. 2; IV. Akt, 5. Szene).

Dieser König ist der Sohn von Jakob I. Am Rande bemerkt: Neben Essex ist Jakob I, zuvor als Jakob IV schottischer König, Shakespeares Vorbild für Hamlet.)

Der tote Vater **spielt** im wahrsten Sinne des Wortes für Freud (wie für Hamlet) „in seinem (Wunsch-)Traum“ – mit heißem Begehren alle Hemmung, Lähmung durch und Rücksicht auf ... (die Mutter, Frau, Jägerin Diana?) beiseite setzend – **eine** politische, Gesellschaft und Staat gründende **Rolle**. Diese mit (wessen?) Blut erfüllte (getränkte) Rolle spielt „der Vater“ aber erst NACH seinem eigenem Tode (infolge des Wunsches des „träumenden“ Sohnes). Gerade wegen seines „gemeinen Todes“⁶¹ wird er vom Sohne höchstköniglich als Ideal und Erfüllung der Verheißung auf- und hochgestellt. Der insgeheim doch („bildlich“) kleine Vater wird erhöht: Bei Freud steht er auf „einem oder zwei Stühlen“. Freuds Selbstanalyse findet hinter der manifest erträumten machtvollen Bändigung (durch Einigung) der politischen „Obstruktion“ die Ohnmacht der organischen „Obstruktion“ („völlige Darmlähmung“) des Vaters vor dem Tode. „*Postmortal*“ (so übersetzt Freud, der Träumer, das „*nach seinem Tode*“ seines Traumes in die ihm liebere, kühlere „andere“, medizinische, lateinische Sprache) folgte ihr eine „Temperaturerhöhung“ („rot und röter“ wie Garibaldi) und „Stuhlentleerung“. Er macht einen Platz frei, der erst einmal „leer“ bleibt. Wie schon festgehalten: Es fällt auf, dass Freud plötzlich in der Deutung nur mehr von dem „Wunsch des Vaters“ spricht. Und damit doch wieder von dem eigenen Wunsch, selber ein „anderer“ Vater zu sein (mit Größe und Reinheit), nicht sich „klein“ zu machen, den hohen Herren Platz zu machen und auf die „schmutzige“ Pferdegasse herunterzusteigen. Andererseits sucht Freud doch immer (wie „Morelli“) im kleinen, schmutzigen Detail, dem Abhub, dem „refuse“ (des Vaters, des/ der Kranken) nach dem reinen, unlegierten Gold. Vermutlich wäre der Wunsch und „Familienroman“ des Sohnes in der Richtung zu suchen, auch selbst bereits einen „anderen“ Vater, einen blutvolleren Führer und Einiger gehabt zu haben. Und selbst dann ist es hier eine (noch) große Frau, die hinter dem Vater (und dem kleinen Sohne) steht, ihm die Rolle vorgibt, die er – wie ein Schauspieler oder kleiner Demagoge – nur auf einem Stuhle – nachspielt. Aber nur ein toter Vater ist ein großer Vater. Und erst „nach seinem Tode“ darf Freud sich dies wünschen. „*Es ist ein Unsinn, auf seine Vorfahren stolz zu sein. Lieber bin ich selber ein Vorfahr, ein Ahnherr.*“ So lautet Freuds „Traumgedanke aber, der dahinter gewirkt hat“ (S. 420), nämlich in dem nächsten eigenen Traum, den Freud schildert. (Dazwischen liegt nur der eine Traum des Vaters, der gestorben war „*und wusste es nur nicht*“).

Einige Seiten später heißt es dann im Traum von der „*Präparation meines eigenen Untergestells*“: „*Endlich kamen wir zu einem kleinen Holzhaus, das in ein offenes Fenster ausging. Dort setzte mich der Führer ab und legte zwei bereitstehende Holzbretter auf das Fensterbrett, um so den Abgrund zu überbrücken, der vom Fenster aus zu überschreiten war.* Der Traum endet mit: *Als ob nicht die Bretter, sondern die Kinder den Übergang ermöglichen sollten. Ich erwache mit Gedankenschreck.*“ (S. 437). Traum wie Deutung führen auch noch „das ewig Weibliche, die Unsterblichkeit unserer Affekte“ und eine Frau (die Göttin „Diana“

⁶¹ Freud zitiert als Assoziation zum Stichwort „Totenbette“ und „röter werden“ einen Doppel-Vers („... Scheine/ ... Gemeine“) aus Goethes Epilog zu Schillers „Glocke“ (für eine Theater-Aufführung der Glocke anlässlich von Schillers Tod). Zwei Stansen und 16 Zeilen später tragen die Schauspieler dann folgende Zeilen Goethes vor (Herv. v. mir): „*Nun glühte seine Wange rot und röter/ Von jener Jugend, die uns nie entfliegt,/ Von jenem Mut, der früher oder später/ Den Widerstand der stumpfen Welt besiegt,/ Von jenem Glauben, der sich stets erhöhter/ Bald kühn hervordrängt/ bald geduldig schmieget,/ damit das Gute wirke, wachse, fromme,/ Damit der Tag dem Edlen endlich komme.*“ In der darauf folgenden Stanze dürfen übrigens die Schauspieler sich auf sich selbst und die gerade dargestellte Theater-Situation beziehen: „*Doch hat er, so geübt, so vollgehaltig,/ Dies bretterne Gerüste nicht verschmäht*“; *Werke. Hamburger Ausgabe*, Hamburg 1981, TB 16., durchges. Aufl. München 1996, Bd. 1, S. 257). Direkt am realen Todestage am Totenbette des Vaters, so schreibt Freud, dachten „wir“ bereits an diesen Satz und „unwillkürlich setzen wir fort“: „*Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine/ lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.*“ Freuds Kommentar zum „Gemeinen“ im anschließenden Satz: „**Diese Erhebung unserer Gedanken bereitet uns [in der Analyse] darauf vor, dass wir gerade mit dem Gemeinen zu tun bekommen sollen.**“ (S. 415; Herv. v. mir; „[in der Analyse]“ ist von den Herausgebern hinzugefügt).

vertretend?) ein, die im realen Tagesrest „anzüglich“ (spöttisch) tatsächlich gefragt hatte: „Hast Du nichts Eigenes?“ – Nein, meine unsterblichen Werke sind noch nicht geschrieben.“ (a.a.O.). Wagemutig und trotz des Goethe-Zitats („Das Beste, was Du wissen kannst, darfst du den Buben doch nicht sagen.“) führt Freud seine Traum-Analyse noch zu dem letzten Punkt, dass es sich hier – durch das Fenster der Szene hinaus – um den Übergang über den Abgrund, über den Graben in das („etruskische“) Schattenreich und reale Jenseits des Todes handele. Die Inszenierungs- und Verwandlungs-Kunst dieses Traumes („Aber in der Darstellung dieses unerwünschtesten aller Gedanken durch eine Wunscherfüllung **hat die Traumarbeit ihr Meisterstück geleistet.**“ S. 438; Herv. v. mir) konnte (sollte?) aber doch zuletzt nicht das Aussteigen, das Heruntersteigen von der Bühnen-Szene in das Diesseits der Realität, also das Auf-wachen mit Angst („*Gedankenschreck*“) verhindern. Und das, obwohl und „nachdem sich noch [in allerletzter Sekunde] die Idee Darstellung erzwungen, dass vielleicht die Kinder erreichen werden, was dem Vater versagt geblieben, eine neuerliche Anspielung auf den Roman, in dem die Identität einer Person durch eine Generationsreihe von zweitausend Jahren festgehalten wird.“⁶²

In der „Unsterblichkeit der Wünsche“ nach Freud offenbart sich hier nunmehr der „Wunsch nach Unsterblichkeit“ ... des Vaters ... Freuds.⁶³

Freud hat in unserem bisherigen Beispiel für sich absichtlich „absurd“ „(dar-)stellende Träume“ gleich im ersten rahmenden Satz den Verlust und den Tod des Vaters „eingeklammert“. Mutig frevelnd stellt er uns diesen persönlichen Traum bereits in der 1. Auflage der *Traumdeutung* vor, die am 4. November 1899 erschien. Erst nachträglich – im Vorwort zur 2. Auflage von 1909 – bemerkt er: „Für mich hat dieses Buch nämlich noch eine andere subjektive Bedeutung, die ich erst nach seiner Beendigung verstehen konnte. Es erwies sich mir als ein Stück meiner Selbstanalyse, als meine Reaktion auf den Tod meines Vaters, also auf das bedeutsamste Ereignis, den einschneidendsten Verlust im Leben eines Mannes. Nachdem ich dies erkannt hatte, fühlte ich mich unfähig die Spuren dieser Einwirkung zu verwischen.“ (S. 24).

Das ganze Buch der *Traumdeutung* und auch die Geburt der Freudschen Psychoanalyse (nach einer vorhergehenden Schwangerschaft) kann damit (nachträglich) als eine Antwort auf den Tod des Vaters verstanden werden: Um mit Hilfe des toten Vaters und mit Hilfe des eigenen (oder mütterlichen) Corpus und „Untergestell“ seiner Träume sich durch einen „Einiger“ (Neu-Begründer von Gesetz und Gemeinschaft) aus dem eigenen „gesetzlosen Zustand“ und der „Krise“ zu befreien, auf dem Weg hin zur Eroberung „Roms“ bzw. des „gelobten Landes“ (das er wie Moses nicht selber betreten wird können). Geburt der Psychoanalyse in Freuds wagemutiger Zeit und Krise der „Selbstanalyse“ ... kurz vor und „nach seinem Tode“ ... des Vaters ... und des Sohnes.⁶⁴

⁶² S. 439; Zusatz in eckigen Klammern von mir. Vgl. den Ausstieg aus der „Szene in der Szene“, das Verlassen der 1. und 2. Bühne durch Claudius, nachdem ihn Hamlet dazu in seinem „Spiel im Spiel“ provoziert hatte.

⁶³ Freuds absurder Traum („*Der Vater hat nach seinem Tode eine ... Rolle ... gespielt*“), von dem wir ausgegangen sind, wird von Conrad Stein in seiner Zusammenfassung so analysiert: „En mettant au monde un revenant, en identifiant son fils Olivier à son père Jakob, le rêveur, qui se fait ainsi ***L'artisan de l'unité de l'avant la mort et de l'après la mort, échappe à sa place dans la généalogie*** pour occuper hors de l'espace et du temps le lieu même du principe de la permanence de la lignée. En termes plus imagés, il n'est autre que le père de la préhistoire personnelle, **le père immortel**, il lui est identique. Le vœu du rêve révolutionnaire de Freud illustre très bien cette illusion: *Il est ridicule d'être fier de ses ancêtres. Je préfère être moi-même un ancêtre, un aïeul*“ (A.a.O., S. 99f; Herv. v. mir).

⁶⁴ Um auch noch mit einem letzten Blick auf Hamlet zu schließen: In den „öligen“ Fluss der erste Rede von Claudius („***But now, my cousin Hamlet and my son...***“) hinein inter-veniert Hamlet bei dem Wort „*son*“ und macht die gewaltsame Verkürzung der symbolischen (Sprach- und Verwandtschafts-)Ordnung bereits in dem ersten Satz, den er auf der Bühne spricht (freilich nur „zur Seite“, zu sich, zu uns, vermuten viele Text-Herausgeber), an einem einzigen Buchstaben deutlich: „***A little more than kin, and less than kind.***“ (1.2.65) „***Etwas mehr als verwandt und weniger als naturgegeben freundlich.***“ „*Kind*“ und „*kindness*“ bedeuteten damals: „naturgemäßes Verhalten“, „Verwandtschaftsgefühl“, „Familiensinn“. In *Hamlet's Ear* meint Phillipa

Theatralität der Psychoanalyse und Fiktions-Struktur der Wahrheit des unbewussten Begehrens ... und doch spricht Shakespeares Hamlet für sich und für Freud „et quelques autres“, wenn er auch umgekehrt zur Wahrheit, die „durch“ das Fiktive „passiert“, zurückfindet (1.2.84f): „*For they are actions that a man might play,/ But I have that within which passes show.*“

Abbildungsnachweise:

1. The Mousetrap-Scene. Titelseite mit Stich – nach einem Entwurf von William Harvey – zu: *The Pictorial Edition of Shakspeare. Hamlet*. London 1839. Abgebildet in: Müller-Schwefe, Gerhard: *Corpus Hamleticum. Shakespeares Hamlet im Wandel der Medien*. Tübingen 1987, S. 99.
2. Innenansicht des um 1595 errichteten Londoner Swan-Theaters. Zeichnung von Buchelius nach einer Skizze des Niederländers Johannes de Witt von ca. 1596. Aufbewahrt in der Universitätsbibliothek von Utrecht. Abgebildet in: Hammerschmidt-Hummel, Hildegard: *William Shakespeare. Seine Zeit – Sein Leben – Sein Werk*. Mainz 2003, S. 103 (Abb. 86).
3. „A diagram of the interrelationship between the triangles can be drawn as follows“ (Lidz, S. 15). Unter dem Diagramm schreibt Lidz: „Drawings by Moritz Retzsch circa 1840“. Abgebildet in: Lidz, Theodore: *Hamlet's Enemy: Madness and Myth in Hamlet*. New York 1975, S. 16 (vgl. in der dt. Übers.: *Hamlets Feind. Mythos und Manie in Shakespeares Drama*. Frankfurt a. M. 1980, ND als TB Frankfurt a. M. 1988, S. 31).

Berry klinge außerdem noch das dritte Wort „king“ mit (*Hamlet's Ear*. In: Shakespeare Survey 50, 1997, S. 57-64). Hamlet beantwortet (wie Antigone) Claudius' „Exzess“ und „Überschreitung“ mit einem eigenen: „**too much**“, „zu sehr“ in der Sonne, zu sehr Sohn, zu sehr Sohn der Sonne (des himmlischen Vaters und König), der schwarzen Sonne (der Melancholie) zu sein. In seinem nächsten Satz antwortet Hamlet in einem Rede-Duell nämlich direkt auf die weitere Bemerkung von Claudius („**How is it that the clouds still hang on you?**“) mit „**Not so my lord, I am too much in the ,son'.**“ (1.2.67) „**ich bin zu sehr in der ,Sohne'.**“ – Klein setzt hier also „,son“ (zusätzlich in Anführungszeichen!), Jenkins (*Hamlet*, Arden-Edition, 1982, S. 183) aber „sun“: „sun“ steht in der 1. Quart-Ausgabe von 1603, „Sun“ in der 1. Folio-Ausgabe von 1623 und in der 2. Quart-Ausgabe von 1604 steht das schöne „sonne“.