

Jacques Lacan

Hamlet

Sieben Vorträge aus Seminar 6 von 1958/59
„Das Begehren und seine Deutung“

Übersetzt von Susanne Hommel, Franz Kaltenbeck
und Michael Turnheim

Zeitschrift „Wo Es war“
Hora-Verlag, Wien
1986 und 1987

Inhalt

4. März 1959: Das Stoffgerüst (Le canevas)

Übersetzt von Franz Kaltenbeck. In: *Wo Es war 2*, 1. Jg. (1986), S. 3-15
(Version Miller 2013: S. 279-296, „L'acte impossible“)

11. März 1959: Das Stoffgerüst (Ende)

Übersetzt von Franz Kaltenbeck. In: *Wo Es war 2*, 1. Jg. (1986), S. 16-32
(Version Miller 2013: S. 297-318, „Le piège à désir“)

18. März 1959: Das Begehren der Mutter

Übersetzt von Michael Turnheim. In: *Wo Es war 2*, 1. Jg. (1986), S. 32-47
(Version Miller 2013: S. 319-343 „Le désir de la mère“)

8. April 1959: Es gibt keinen Andern des Andern

Übersetzt von Michael Turnheim. In: *Wo Es war 2*, 1. Jg. (1986), S. 47-60
(Version Miller 2013: S. 345-361, „Il n'y a pas d'Autre de l'Autre“)

15. April 1959: Das Objekt Ophelia

Übersetzt von Susanne Hommel. In: *Wo Es war 3-4*, 2. Jg. (1987), S. 5-18
(Version Miller 2013: S. 363-382, „L'objet Ophélie“)

22. April 1959: Das Begehren und die Trauer

Übersetzt von Susanne Hommel. In: *Wo Es war 3-4*, 2. Jg. (1987), S. 19-32
(Version Miller 2013: S. 383-400, „Deuil et désir“)

29. April 1959: Phallophanie

Übersetzt von Michael Turnheim. In: *Wo Es war 3-4*, 2. Jg. (1987) S. 32-45
(Version Miller 2013: S. 401-419, „Phallophanies“)

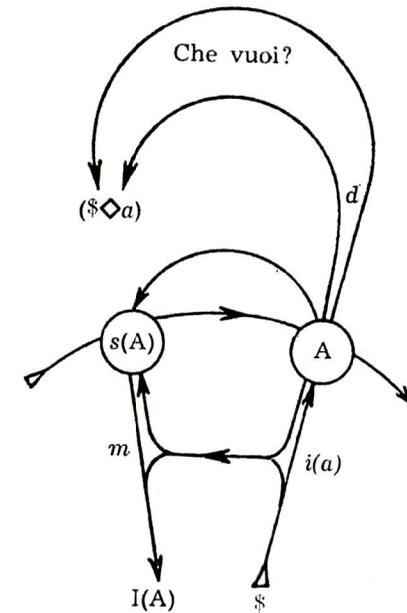
Die Übersetzungen beruhen auf der von Jacques-Alain Miller 1981, 1982 und 1983 in der Zeitschrift *Ornicar?* herausgegebenen französischen Version:

- Vorträge I – II (4.3.59, 11.3.59). In: *Ornicar?*, Heft 24, 7. Jg. (1981), S. 5-31
- Vorträge III – IV (18.3.59, 8.4.59). In: *Ornicar?*, Heft 25, 8. Jg. (1982), S. 11-36
- Vorträge V – VII (15.4.59, 22.4.59, 29.4.59). In: *Ornicar?*, Heft 26-27, 9. Jg. (1983), S. 7-44

In beiden Ausgaben fehlt die achte Vorlesung zu Hamlet, die Sitzung vom 27.5.1959.

Die Angaben in Klammern beziehen sich auf die 2013 von Jacques-Alain Miller bei La Martinière, Paris, herausgegebene Version von Seminar

HAMLET



I

DAS STOFFGERÜST (LE CANEVAS)

*Hamlet und Ödipus.
Er wusste nicht, daß er tot war.
Das Verbrechen zu existieren.*

Die strukturelle Analyse des Traums von Ella Sharps Patienten habe ich weit genug vorangetrieben, um Ihnen das letzte Mal eine doppelte Dreierregel gegeben zu haben.

Präsident des **Champ freudien**: Judith Miller — Herausgegeben von der **Gesellschaft für psychoanalytische Theorie**, Ljubljana — Chefredakteur: Slavoj Žižek — Editorischer Berater: Jacques-Alain Miller — Redaktionskomitée: Mladen Dolar, Susanne Hommel, Franz Kaltenbeck, Rado Riha, Michael Turnheim.

WO ES WAR — Publikacija **Champ freudien** — Letopis Društva za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana — Odgovorni urednik: Slavoj Žižek — Uredniški svetovalec: Jacques-Alain Miller — Uredniški odbor: Mladen Dolar, Susanne Hommel, Franz Kaltenbeck, Rado Riha, Michael Turnheim — Letopis izhaja s finančno podporo Kulturne skupnosti Slovenije — Zvezek 2, letnik 1986 — Tisk: Kočevski tisk, Kočevje.

Ich mache Sie aufmerksam auf das, was unten rechts stand — das grosse I, nämlich die ideale, primitive Identifizierung, die Identifizierung mit der Mutter. Sie werden bemerken, daß ich in der Gleichung, die sich auf die Sandalenriemen der Schwester bezieht, an jenen Platz nur ein x eingeschrieben habe. Dieses x ist, wohlverstanden, der Phallus. Aber das Wichtige ist der Platz, wo es ist — jener von I.

In der Tat, was will dieses Subjekt? Es will, wie die Doktrin es seit jeher lehrt, am Phallus der Mutter festhalten. Es leugnet, es verweigert die Kastration des Anderen, was ich damit ausdrücke, daß ich sage, es wolle seine Dame nicht verlieren. Im gegebenen Falle setzt es Ella Sharp an die Stelle des idealisierten Phallus und das kündigt es ihr durch ein Hüsteln an, bevor es ins Zimmer tritt — damit sie die Spuren zum Verschwinden bringe.

Betreffs des idealisierten Phallus werden wir vielleicht dieses Jahr die Gelegenheit haben, auf Lewis Carroll zurückzukommen und Sie werden sehen, daß die beiden großen Alice, *Alice in Wonderland* und *Through the Looking Glass*, ein großes Gedicht der phallischen Umwandlungen bilden. Sie können sie schon jetzt ein bisschen schmökern. Doch etwas anderes wird uns nun gleich dienen.

In dem, was ich Ihnen von Ella Sharps Patienten betreffend seiner Stellung im Verhältnis zum Phallus gesagt habe, habe ich den Gegensatz zwischen sein und haben unterstrichen. Und ich habe Sie darauf aufmerksam gemacht, daß es die Frage des Seins war, die sich ihm stellte, die des Phallus *Seins oder Nicht-Seins*, und daß er der Phallus hätte sein müssen, ohne ihn zu haben — das, wodurch ich die weibliche Stellung definiert habe. Es kann nicht sein, daß da nicht das Echo in Ihnen laut geworden ist, das sich übrigens anlässlich dieser gesamten Beobachtung aufdrängt, das Echo von *to be or not to be*. Diese Formel, die uns den Stil von Hamlets Stellung gibt, ist fast ein Ulk geworden. Sie bleibt darum nicht minder rätselhaft und führt uns, wenn wir uns darauf einlassen, sie zu erschließen, zu einem der ursprünglichsten Themen von Freuds Denken zurück.

Das Hamlet-Thema ist in der Tat auf Anhieb von Freud auf einen dem ödipalen Thema gleichwertigen Rang erhoben worden.

Der Ödipuskomplex erscheint in seinem Werk mit der ersten Ausgabe der *Traumdeutung* im Jahre 1900. Ohne Zweifel dachte Freud seit einiger Zeit an den Ödipus, als an den Ort, wo sich par excellence die Stellung des Begehrens einrichtet, wir wissen das aus seinen Briefen, doch sie waren nicht zur Veröffentlichung bestimmt. Nun stehen ab jener ersten Ausgabe Bemerkungen über Hamlet —

sie sind in der Fußnote, sie werden zwischen 1910 und 1914 unverändert in den Korpus des Textes eingehen.

Das Hamletthema ist nach Freud so manches Mal wieder aufgenommen worden. Jones war der erste. Ella Sharp hat sich auch darin versucht und trägt Dinge vor, die nicht uninteressant sind, war doch die Beschäftigung mit Shakespeare im Mittelpunkt ihrer Ausbildung.

Und jetzt komme eben ich darauf zurück, weil ich glaube, durch die Analyse von *Hamlet* unsere Ausarbeitung des Kastrationskomplexes Nachdruck zu geben und zu erfassen, wie dieser sich im Konkreten unserer Erfahrung artikuliert.

1

Was wollte Freud sagen, als er uns mit *Hamlet* kam? Seine Bemerkungen sind wert, am Beginn unserer Untersuchung gelesen zu werden. Ich lege sie Ihnen in großen Zügen dar.

Freud hat gerade, zum ersten Mal, vom Ödipuskomplex gesprochen und es lohnt sich zu bemerken, bei welcher Gelegenheit er ihn einführt — er führt ihn anlässlich der Träume vom Tod der Personen ein, die uns teuer sind. Nun, das ist einer jener von mir ausgewählten, weil einfachsten Träume, der uns erlaubt hat, Sie erinnern sich daran, die Beziehung des Subjekts zu seinem Unbewussten zu illustrieren.

Unser Schema überlagerte zwei Linien von Intersubjektivität. Das *er wußte nicht* haben wir auf die Linie der Stellung der Subjekts gesetzt, insofern der vom Träumer als unbewußt beschworene Vater das Unbewußte selbst des Subjekts verkörpert. Des wovon unbewußten Subjekts? — seines ödipalen Wunsches, seines Todeswunsches gegen den Vater. Der Wunsch, zu dem es sich bekennt, ist ein anderer, und zwar ein wohlwollender, der auf seinen Vater einen tröstlichen Tod herabrufft. Die Unbewußtheit, welche jene des Subjekts ist und seinen ödipalen Wunsch betrifft, wird da in dem Bild des Traumes vergegenwärtigt, in jener Form, daß der Vater nicht weiß — er weiß nicht, sagt absurderweise der Traum, *daß er gestorben war*. Da hört der Text des Traumes auf. Das, was vom Subjekt nicht formuliert wird, was aber vom fantasmatischen Vater nicht ignoriert wird, ist das *nach seinem Wunsch*, das Freud restituert, indem er uns sagt, daß da der Signifikant ist, den wir als verdrängt zu betrachten haben.

Ein anderes unserer großen tragischen Werke, sagt uns Freud, *der Hamlet Shakespeares, hat dieselben Wurzeln wie König Ödipus.*

Aber die ganz verschiedene Durchführung eines identischen Stoffes zeigt, welche Unterschiede es im intellektuellen Leben dieser beiden Epochen gibt und welche Fortschritte die Verdrängung im sentimentalischen Leben gemacht hat — das Wort sentimental ist annähernd. Im Ödipus erscheinen und werden die Wünsche des Kindes wie im Traum realisiert.*

Freud hat in der Tat sehr darauf bestanden, daß die ödipalen Träume wie die Abkömmlinge unbewußter Wünsche sind, die immer wieder auftreten und er hat den Ödipus — ich spreche vom Ödipus des Sophokles oder der griechischen Tragödie — für die Fabel dessen gehalten, was aus diesen Wünschen auftaucht.

Im Hamlet sind diese selben Wünsche des Kindes verdrängt und wir erfahren von ihrer Existenz, ganz wie in den Neurosen, nur durch ihre Wirkung. Eigentümlicherweise hat man sich, während dieses Drama immer eine beträchtliche Wirkung ausgeübt hat, nie über den Charakter seines Helden einigen können. Das Stück ist auf die Zögerungen Hamlets gebaut, die ihm aufgetragene Rache zu üben. Der Text sagt nicht, welche die Gründe und die Motive dieser Zögerung sind.

Die zahlreichen Erklärungsversuche haben sie nicht zu entdecken vermocht. Nach Goethe — und das ist heute noch die herrschende Auffassung — stelle Hamlet den Menschen dar, dessen Tätigkeit durch eine überwuchernde Entwicklung des Denkens beherrscht, dessen Tatkraft gelähmt ist: man merkt ihm des Gedankens Blässe an. Nach anderen habe der Dichter einen krankhaften, unentschlossenen und neurasthenischen Charakter schildern wollen. Aber wir sehen in dem Stück, daß Hamlet nicht zum Handeln unfähig ist. Er handelt zweimal, zuerst in einer Anwandlung wilder Leidenschaft, als er den Mann tötet, der hinter der Tapete lauscht.

Sie wissen, daß es sich um Polonius handelt und daß Hamlet ihn im Laufe einer Unterhaltung mit seiner Mutter tötet, einer Unterhaltung, die weit davon entfernt ist entscheidend zu sein, weil nichts in diesem Stück es jemals ist — außer seinen Schluß, wo sich in einigen Augenblicken alles in Form von Leichen anhäuft, was von den Knoten der Handlung bis dahin verzögert wurde.

Hierauf handelt er planmäßig überlegt und arglistig, wenn er mit der völligen Gleichgültigkeit eines Renaissanceprinzen die zwei Höflinge — es handelt sich um Rosenkrantz und Guldennstern, die eine Art von falschen Brüdern darstellen — in den ihm selbst zu-

* Anmerkung des Übersetzers: Die kursiv gesetzten Stellen beziehen sich natürlich hier auf »Die Traumdeutung«, Kap. V, D, in G. W. II/III, S. 271, 272, doch folgt Lacan dem Freudschen Text nicht wörtlich.

gedachten Tod schickt. Was hemmt ihn also bei der Erfüllung der Aufgabe, die der Geist seines Vaters ihm gestellt hat?

Man muß wohl einräumen, daß es die Natur dieser Aufgabe Hamlets ist. Hamlet kann handeln, aber er kann sich nicht an einem Manne rächen, der seinen Vater beseitigt und bei seiner Mutter dessen Stelle eingenommen hat. In Wirklichkeit ist es der Abscheu, der ihn zur Rache drängen sollte, doch das wird durch Selbstvorwürfe, durch Gewissenskrupel ersetzt. Ich habe dabei in bewußte Ausdrücke übersetzt, was in der Seele des Helden unbewußt bleibt.

Auf diesen so richtigen, so ausgewogenen Zugang, auf diesen ersten so klaren Wurf der Wahrnehmung Freuds werden wir in der Folge alles das beziehen müssen, was sich uns als Abschweifungen und Ausschmückungen aufdrängen wird. Sie werden sehen, daß sie manchmal ziemlich weit davon entfernt sein werden, daß wir aber darüber wachen werden, Hamlet immer an dem Platz zu halten, an den Freud ihn gesetzt hat.

Die Autoren sind nach Freud vom Weg abgekommen, im Namen des Fortschritts der analytischen Forschung. Sie haben auf verschiedene Weise das Interesse auf Punkte zentriert, die man manchmal in Hamlet wiederfinden kann, jedoch zum Schaden der Strenge, mit welcher Freud auf Antrieb die Frage stellte.

In der Tat, alles wird da von ihm — und das ist der am wenigsten ausgebeutete, der am wenigsten befragte Zug seiner Bemerkungen — auf der Ebene der Gewissenskrupel angesetzt. Es handelt sich also um eine Konstruktion, um den Ausdruck auf der bewußten Ebene dessen, was in der Seele des Helden unbewußt bleibt. Folglich können wir uns mit Recht, wie mir scheint, fragen, wie das im Unbewußten artikuliert ist.

Folgen Sie mir? Eines ist sicher, daß nämlich eine symptomatische Ausarbeitung wie ein Gewissenskrupel nicht im Unbewußten ist. Wenn er also im Bewußten ist, gewissermaßen mittels der Abwehr konstruiert wurde, ist sehr wohl Grund dazu vorhanden, sich darüber die Frage zu stellen, was ihm im Unbewußten entspricht.

Ich beende das Wenige, das von dem Absatz der Traumdeutung bleibt. Freud braucht nicht lang dazu, um die Brücke zu schlagen, die auf jeden Fall die erste über den Abgrund des Hamlet geschlagene Brücke gewesen sein wird. Bis zu ihm ist Hamlet ein totales literarisches Rätsel geblieben. Das heißt nicht, daß er es nicht mehr ist — aber es hat diese Brücke gegeben. Es gibt andere Rätsel — der Misanthrope ist eines von derselben Art.

Die Abneigung vor dem Geschlechtsakt stimmt mit diesem Symptom überein. Dieser Ekel sollte immer mehr zunehmen bei dem Dichter, bis er ihn im Timon von Athen vollständig ausdrückte.

Ich habe Ihnen diese Stelle zu Ende gelesen, denn in zwei Zeilen öffnet sie jenen den Weg, die in der Folge versucht haben, das gesamte Werk Shakespeares um das anzuordnen, was eine persönliche Verdrängung des Autors wäre. Das hat tatsächlich Ella Sharp tun wollen, wie man es in ihrem *Hamlet* sieht, der nach ihrem Tod in ihren *Unfinished Papers* veröffentlicht worden ist, aber zuerst im *International Journal* erschienen war. Sie versucht, würde man sagen, ein Entwicklungsschema von Shakespeares Werk in seiner Gesamtheit zu geben. Ein gewiß unvorsichtiger, vom methodischen Standpunkt aus jedenfalls kritikwürdiger Versuch, was nicht ausschliesst, daß sie wirklich etwas wertvolles gefunden hat.

Georg Brandes weist darauf hin, daß *Hamlet* von Shakespeare bald nach dem Tod seines Vaters im Jahre 1601 geschrieben worden ist. Wenn wir zugeben können, daß in diesem Augenblick die Kindheitseindrücke, die sich auf den Verstorbenen bezogen, besonders lebhaft waren — man weiß übrigens, daß der früh verstorbene Sohn Shakespeares Hamlet hieß — so scheint es mir nicht, daß der Dichter in seinem Werk nur seine eigenen Gefühle ausgedrückt hat.

Schließen wir hier mit dieser Stelle, die uns zeigt, wie weit Freud durch einfache Hinweise der Dinge hinter sich läßt, in welche sich die Autoren seither eingelassen haben.

2

Ich möchte jetzt das Problem anschneiden, so wie wir es ausgehend von den Angaben tun können, die ich vor Ihnen seit Beginn dieses Jahres dargelegt habe.

Diese Angaben erlauben es, auf synthetischere und packendere Weise die verschiedenen Triebkräfte dessen, was in *Hamlet* geschieht, zusammenzufügen. Sie vereinfachen gewissermaßen jene Vielfalt von Instanzen, mit welcher wir uns so oft in den analytischen Kommentaren konfrontiert finden und die ihnen so irgendetwas von Wiedereröffentlichung verleiht. Um welche Fallgeschichte es sich auch handelt, wir sehen oft gleichzeitig den Gegensatz des Unbewußten und der Abwehr, jenen des Ich und des Es wieder aufgenommen und man fügt da noch die Instanz des über-Ich hinzu, ohne daß diese verschiedenen Standpunkte je vereinheitlicht würden — daher eine Verschwommenheit, eine Überladung, welche diese Arbeiten unbrauchbar für uns in unserer Erfahrung machen.

Wir versuchen hier Leitlinien zu erfassen, die es uns erlauben, die verschiedenen Etappen der geistigen Apparate, die Freud uns gegeben hat, anzuordnen, indem wir der Tatsache Rechnung tragen,

daß sie sich semantisch nur teilweise überlagern. Nicht indem man sie miteinander addiert, kann man diese verschiedenen Organe normal zum Funktionieren bringen. Was uns betrifft, so übertragen wir sie auf ein Stoffgerüst, das wir hervorzubringen versuchen, grundsätzlicher, nämlich so, daß man weiß, was wir aus jeder dieser Bezugsordnungen machen, wenn wir sie ins Spiel bringen.

Beginnen wir also, dieses große Drama des *Hamlet* zu buchstabieren.

So vielsagend Freuds Text war, muß ich Sie dennoch erinnern, worum es sich handelt.

Es handelt sich um ein Stück, das kurze Zeit nach dem Tod eines Königs eröffnet wird, der, so sagt uns Hamlet, sein Sohn, ein sehr bewundernswerter König war, das Ideal des Königs wie des Vaters, und der auf mysteriöse Art gestorben ist. Sein Tod ist so dargestellt worden, daß eine Schlange ihn in einem Obstgarten gebissen hat, jenem *orchard*, den die Analytiker gedeutet haben. Dann, sehr schnell, einige Monate nach seinem Tod hat Hamlets Mutter denjenigen geheiratet, der ihr Schwager ist, Claudius. Dieser Claudius ist das Objekt aller Verwünschungen des Haupthelden, die durch die Rivalitätsgefühle begündet sind, die er für ihn verspüren kann, denn er ist um den Thron gebracht worden, und mehr noch durch all das, was er am skandalösen Charakter dieser Ersetzung durchschaut.

Der Vater erscheint dann als *ghost*, Phantom, um seinem Sohn die Umstände seines Todes zu offenbaren, der sehr wohl ein Mordanschlag gewesen ist. Man hat ihm nämlich — eine Textstelle, die es auch nicht verfehlt hat, die Neugierde der Analytiker zu beschäftigen — während seines Schlafes ein mysteriöser Weise *Hebona* genanntes Gift in sein Ohr geträufelt. Das ist eine Art von erdichtetem Wort, von dem ich nicht weiß, ob es sich in einem anderen Text wiederfindet. Man gibt dafür als Äquivalent ein verwandtes Wort, mit dem man es gewöhnlich übersetzt, das Bilsenkraut. Gewiß kann dieser Mordanschlag durch das Ohr in keiner Weise einem Toxikologen

Coleridge sagt auch noch, daß sie uns derartig vorgekaut worden befriedigen, und gibt außerdem dem Analytiker Stoff zu vielen Deutungen.

Etwas ergreift uns sofort, wenn wir von den Artikulationen ausgehen, die wir zur Geltung gebracht haben. Bedienen wir uns dieser Schlüssel. Sie sind von uns aus ganz besonderen Anlässen angefertigt worden, aber das schießt nicht aus, daß sie uns bei anderen Gelegenheiten dienen. Das ist eine der klarsten Lektionen der analytischen Erfahrung — das Partikuläre ist das, was den allgemeinsten Wert hat.

Was wir mit dem *er wußte nicht, daß er gestorben war* hervorgehoben haben, die Unwissenheit des Anderen, ist sicherlich ein grundlegender Zug. Dieser Augenblick, in welchem das Kind, nachdem es geglaubt hat, daß seinen Eltern all seine Gedanken bekannt seien, anfängt einzusehen, daß nichts damit ist, ist sogar, so lehrt es uns die Doktrin, eine der Umwälzungen der kindlichen Seele. *Seine Gedanken*, das ist gewiß ein Ausdruck, der uns zu großer Zurückhaltung anregen muß, denn wir sind es, die sie so nennen. Für das Subjekt, für das, was es lebt, sind *seine Gedanken* all das, was ist, und alles, was ist, ist seinen Eltern bekannt, seine geringsten inneren Regungen mit eingeschlossen. Daher die Wichtigkeit des Augenblicks, wo es entdeckt, daß der Andere nicht wissen kann. Es gibt eine Wechselbeziehung zwischen diesem *nicht wissen* beim Anderen und der Konstitution des Unbewußten. Das eine ist gewissermaßen die Kehrseite des anderen. Im Drama Hamlets werden wir versuchen, diese Auffassung der Geschichte des Subjekts zur Verkörperung zu bringen.

Können wir uns mit Freuds Bemerkung zufrieden geben, daß *Hamlet*, die moderne Fabel, Leute in Szene setzt, die in Bezug auf die Statur der Alten gewissermaßen arme Degenerierte wären? Wir sind da im Stil des neunzehnten Jahrhunderts. Nicht umsonst wird bei dieser Gelegenheit Georg Brandes zitiert. Und wir werden nie wissen, obgleich das wahrscheinlich ist, ob Freud zu jener Zeit Nietzsche kannte. Darf uns dieser Hinweis auf die Modernen genügen? Warum wären die Modernen neurotischer als die Alten? Das ist sicherlich eine *petitio principii* — es geht schlecht, weil es schlecht geht. Versuchen wir, weiter zu gehen. Was wir vor uns haben, ist ein Werk. Wir werden versuchen, seine Fibern dank der Apparate, die wir geschmiedet haben, zu trennen.

Erste Fibrer. Hier weiß der Vater sehr wohl, daß er tot ist, tot nach dem Wunsch dessen, der seinen Platz einnehmen wollte, nämlich Claudius, sein Bruder. Das Verbrechen selbst aber wird versteckt für die Welt der Bühne. Das ist ein Hauptpunkt, ohne den das Drama keinen Seinsgrund hätte.

Jones hat das in seinem Artikel *The death of Hamlet's father* hervorgehoben — in der Ursaga wird der König wohl von seinem Bruder unter einem Vorwand niedergemetzelt, der seine Beziehungen zu seiner Gemahlin betrifft, doch alle Welt weiß es, das Gemetzel findet vor allen statt. In *Hamlet* hingegen ist die Sache versteckt aber — das ist der springende Punkt — er, der Vater kennt sie und kommt sie enthüllen. *There needs no ghost, my lord*. Freud zitiert zu wiederholten Malen die Replik Horatios, die ein Sprichwort abgibt

— *Es braucht keinen Geist, mein guter Herr*,* es braucht keinen Geist, um uns das zu sagen. Und in der Tat, wenn es sich um das ödipale Thema handelt, wissen wir, was uns betrifft, schon viel davon. Aber im Aufbau der Fabel von *Hamlet* haben wir es noch nicht zu wissen und es ist hoch bedeutsam, daß es der Vater ist, der es weiß und der es sagen kommt.

Da liegt ein erster Unterschied in der Fabel zur Grundfabel des Ödipusdramas. Denn Ödipus, er, weiß nicht. Und wenn er zum Wissen gelangt, entfesselt sich das Drama bis zu seiner Selbstbestrafung. In Unbewußtheit wird das ödipale Verbrechen von Ödipus begangen, während hier das ödipale Verbrechen gewußt wird. Und von wem? Vom anderen, von dem, der davon das Opfer ist und der auftaucht, um es dem Subjekt zur Kenntnis zu bringen.

Sie sehen, auf welchem Weg wir vorgehen. Unsere Methode besteht darin, die homologen Fibern der Struktur in den beiden Phasen, jener von Ödipus und jener von Hamlet zu vergleichen. Das ist eine klassische Methode, die auf ein artikulierte Ganzes verweist. Diese Methode ist geboten, wenn es sich um den Signifikanten handelt, denn das Artikulieren — ich unterstreiche dies andauernd — ist mit ihm dem Wesen nach eins — man spricht nur vom Artikulieren in der Welt, weil es den Signifikanten gibt. Ohne den Signifikanten gibt es nur Kontinuierliches oder Diskontinuierliches aber keinerlei Artikulieren. Wir nehmen also an, daß, wenn sich eine Taste der Grundklaviatur in einem der beiden Dramen unter einem Vorzeichen befindet, das dem, unter dem sie im anderen vorkommt, entgegengesetzt ist, eine korrelative Abänderung entsteht. Diese Korrelationen müssen uns zum Angelpunkt jener Art von Kausalität führen, um die es sich handelt. Wir werden so die Triebkräfte des Signifikanten auf eine brauchbare Weise zusammenfügen können und sie schließlich auf gleichsam algebraische Art notieren.

Auf die Oberlinie, an die Stelle von *er wußte nicht* wollen wir — *er wußte, daß er tot war* — setzen.** Er war tot gemäß dem mörderischem Wunsch, der ihn in das Grab gestoßen hat, dem seines Bruders, dessen Beziehungen zum Helden des Dramas wir sehen werden.

Man läßt sich immer etwas überstürzt auf das Unternehmen ein, Identifizierungen zu überlagern. Man muß es eingestehen, das ist so Brauch — die bequemsten Begriffe sind die am wenigsten ausgearbeiteten, und Gott weiß, was man nicht alles mit Identifizierungen

* Anm. d. Übers.: Die vollständige Stelle (*Hamlet*, Akt I, Szene V) lautet: »There needs no ghost, my lord, come from the grave To tell us this.«

** Anm. d. Übers.: In seinem noch unveröffentlichten Seminar vom 10. Dezember 1958 hat J. Lacan die drei zentralen Sätze des Traums aus Freuds »Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens« auf seinen Graphen geschrieben. Eine Erklärung des Graphen findet sich in Lacans »Schriften II«.

anfängt. Infolgedessen wird man sagen, daß Claudius eine Art Hamlet ist, daß es Hamlets Begehren ist, das er erfüllt. Das ist schnell gesagt, denn um Hamlets Stellung diesem Begehren gegenüber anzusetzen, müssen wir die Gewissenskrupel dazwischentreten lassen. Nun, das ist da gerade etwas, das in Hamlets Beziehungen zu Claudius eine tiefe Ambivalenz einführt. Claudius ist sein Rivale aber diese Rivalität ist einzigartig — dieser Rivale hat getan, was er nicht zu tun gewagt hat. Unter diesen Bedingungen umgibt ihn, ich weiß nicht welcher geheimnisvoller Schutz, den es zu definieren gilt.

Gewissenskrupel, sagt man. Aber ermisst man wohl, was Hamlet auferlegt ist? Alle Gefühle drängen ihn, gegen den Mörder seines Vaters zu handeln — Gefühl von Thronraub, er ist enteignet worden — Gefühl von Rivalität — Rachegefühl. Mehr noch, er hat dazu von seinem über alles bewunderten Vater den ausdrücklichen Befehl erhalten. Gewiß, alles stimmt zusammen, damit er handle. Und er handelt nicht.

Hier beginnt das Problem. Gehen wir gewappnet mit größter Einfachheit vor. Immer ist es das, was uns irreführt: das Durchschreiten der Frage durch fertige Schlüsseln zu ersetzen. Freud sagt uns, daß es sich da um die bewußte Darstellung von etwas handelt, das sich also im Unbewußten artikulieren muß. Was wir im Unbewußten anzusetzen versuchen, ist das, was ein Begehren sagen will. Nun gut, sagen wir mit Freud, daß mit dem Begehren Hamlets etwas nicht stimmt. Und wählen wir unseren Weg. Denn bisher sind wir nicht viel weiter vorangekommen, als man es immer schon gewesen ist.

3

Da wir von Hamlets Begehren gesprochen haben, müssen wir ansetzen — und das ist den Analytikern nicht entgangen — was für uns die Seele, der Probestein des Begehrens ist, nämlich das Objekt.

Was ist das bewußte Objekt von Hamlets Begehren? Darüber wird uns vom Autor nichts versagt. Wir haben in dem Stück so etwas wie ein Barometer von Hamlets Stellung im Verhältnis zum Begehren, wir haben es am augenscheinlichsten in der Form von Ophelias Person.

Ophelia ist eine der bezauberndsten Schöpfungen, die der menschlichen Einbildung vorgeschlagen worden sind. Das Drama des weiblichen Objekts, das am Rand einer Zivilisation in der Gestalt Helenas erscheint, wird vielleicht mit dem Unglück Ophelias auf seinen Höhepunkt getragen. Sie wissen, daß es in vielerlei Gestalt von den Dichtern und von den Malern zumindest zur Zeit der Präraphaeliten wiederaufgenommen worden ist, die uns sorgfältig

ausgeführte Bilder geschenkt hat, wo sich die Ausdrücke selbst der shakespearschen Beschreibung von Ophelia wiederfinden, wie sie in ihrem Kleid auf dem Strom des Wassers treibt, in das sie sich in ihrem Wahn hat gleiten lassen — denn ihr Selbstmord ist zweideutig.

In Wechselbeziehung zu dem Drama, Freud zeigt es uns an, sehen wir in dem Stück den Schrecken der Weiblichkeit als solchen sich ausdrücken. Hamlet bringt vor den Augen Ophelias alle Möglichkeiten der Erniedrigung, der Verderbnis ins Spiel, welche an das Leben selbst der Frau gebunden sind, soweit sie sich auf Handlungen einläßt, die nach und nach aus ihr eine Mutter machen. Aus diesem Grund stößt er dieses Mädchen auf die höhnischste, auf die grausamste Art zurück.

Bemerken Sie, daß wir uns im Vorbeigehen auch dem wilden Psychoanalytiker gegenüber finden. Polonius, der Vater Ophelias, hat es sofort erraten — wenn Hamlet melancholisch ist, so deshalb, weil er seiner Tochter Liebesbriefe geschrieben hat, und er, Polonius, gemäß seiner Vaterpflicht dieser aufgetragen hat, scharf zu antworten. Mit anderen Worten, unser Hamlet ist krank aus Liebe.

Die karikaturistische Figur des Polonius ist da, uns das ironische Gefolge dessen darzustellen, was sich uns immer als leichtfertige Neigung zur äußeren Deutung der Ereignisse darbietet. Die Dinge fügen sich ein wenig anders, niemand zweifelt daran. Es handelt sich vor allem um Hamlets Beziehungen zu was? — zu seinem Akt im Wesentlichen. Die tiefe Veränderung seiner sexuellen Stellung ist natürlich von größter Wichtigkeit aber sie muß anders artikuliert werden.

Es geht um einen Akt, der zu vollbringen ist, und Hamlet hängt davon in seiner gesamten Stellung ab. Nun, was sich dieses ganze Stück hindurch äußert, ist jene grundlegende Stellung in Bezug auf den Akt, die auf Englisch mit einem Wort viel geläufigeren Gebrauchs als im Französischen *procrastination* heißt, die Tatsache, daß man auf den nächsten Tag verschiebt.

Darum handelt es sich in der Tat. Jedesmal, wenn sich ihm die Gelegenheit bietet, seinen Akt zu vollbringen, verschiebt Hamlet ihn auf später. Was soll das heißen? Und was bestimmt ihn am Ende, diesen Schritt zu tun? Um das zu wissen, gilt es zunächst zu fragen, was der Akt bedeutet, den er vorhat.

Dieser Akt hat letzten Endes nichts mit dem ödipalen Akt zu tun, mit der Empörung gegen den Vater, in dem Sinne, wo sie im Psychischen schöpferisch ist. Der Akt Hamlets ist nicht der Akt des Ödipus, insofern der Akt des Ödipus das Leben von Ödipus stützt und aus ihm jenen Helden macht, der er vor seinem Sturz ist, solange er nichts

weiß. Er, Hamlet, ist gleich zu Anfang des Spieles schuldig zu sein. Das Problem, das Verbrechen zu existieren, stellt sich für ihn in den Ausdrücken, die die seinen sind, und zwar in diesem *to be or not to be*, das ihn heillos ins Sein verpflichtet, wie er es sehr gut ausspricht.

Genau deshalb weil das ödipale Drama hier zu Beginn und nicht am Ende eröffnet wird, steht Hamlet vor der Wahl zwischen Sein und Nichtsein. Aber durch dieses entweder ... oder ... erweist es sich, daß er auf jeden Fall in der Kette des Signifikanten gefangen ist. Er ist auf jeden Fall das Opfer dieser Wahl.*

*Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage:
Ob's edler im Gemüt, die Pfeil' und Schleudern
Des wütenden Geschicks erdulden, oder,
Sich waffnend gegen eine See von Plagen,
Im Widerstand zu enden. Sterben — schlafen —
Nichts weiter! — und zu wissen, daß ein Schlaf
Das Herzweh und die tausend Stösse endet,
Die unseres Fleisches Erbteil —*

Ich denke, daß diese Worte nicht angetan sind, uns gleichgültig zu lassen. — *Sterben — schlafen — schlafen! — Ja, da liegt's: Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen, wenn wir den Drang des Ird'schen abgeschüttelt ...*

This mortal coil, das ist nicht ganz die Hülle, das ist jene Art Tor-sion von etwas Zusammengerolltem, das um uns herum ist (...).

Was ist Hamlets Problem, jenes, das er mit seinem *to be or not ...* ausdrückt? Es besteht darin, den Platz anzutreffen, der von dem besetzt ist, was ihm sein Vater gesagt hat. Was sein Vater ihm als Geist gesagt hat ist, daß er *in seiner Sünden Blüte* vom Tod überrascht worden ist. Es geht für ihn darum, den Platz anzutreffen, der von der Sünde des Anderen besetzt ist, der nicht gebüßten Sünde. Jener, der weiß, ist im Gegensatz zu Ödipus jemand, der für das Verbrechen zu existieren nicht gezahlt hat. Die Konsequenzen davon in der nachfolgenden Generation sind nicht unbedeutend. Die beiden Söhne des Ödipus trachten nur danach, einander mit aller wünschenswerten Kraft und Überzeugung niederzumetzeln. Für Hamlet geht es anders zu. Hamlet kann weder selbst zahlen, noch die Schuld offenlassen. Letzten Endes muß er sie zahlen lassen. Doch unter den Bedingungen, in die er gestellt ist, durchquert der Schlag ihn

* Anm. d. Übers.: An dieser Stelle folgt im Original der Satz: »Ich gebe Ihnen Letourneurs Übersetzung, die mir die beste zu sein scheint.« Wir zitieren die von Schlegel und Tieck.

selbst. Wenn er schließlich den Verbrecher schlägt, so eben mit der Waffe, die ihn gerade tödlich getroffen hat.

Der Vater und der Sohn, der eine und der andere wissen. Diese Gemeinschaft des Die-Augen-Öffnens ist genau die Triebkraft, welche die Schwierigkeit für Hamlet ausmacht, seinen Akt auf sich zu nehmen. Auf welchen Wegen wird er zu seinem Akt gelangen, vollbringen können, was vollbracht werden muß. Welche Umwege werden diesen Akt ermöglichen, der in sich selbst unmöglich ist, da doch der Andere weiß? Dieser Umweg, diese Wege sind es, die den Gegenstand unseres Interesses ausmachen müssen, sie werden uns unterrichten. Das ist das wahre Problem, das es heute einzuführen galt.

Hamlet gelangt dazu, seinen Akt zu vollbringen. Aber vergessen wir nicht, daß wenn Claudius zum Schluß geschlagen fällt, es doch Pfusch ist. Hamlet versetzt seinen Schlag erst, nachdem er eine gewisse Anzahl von Opfern gemacht hat, nachdem er den Körper des Freundes, des Gefährten Laertes durchbohrt, nachdem auch seine Mutter sich infolge eines Fehlgriffs vergiftet hat und nicht bevor er sich selbst tödlich getroffen hat.

Wenn der Akt wirklich vollbracht wird, wenn es in extremis eine Berichtigung des Begehrens gibt, die den Akt ermöglicht, auf welchen Wegen? Hier setzt der Schlüssel an. Und hier liegt der Grund, aus dem dieses geniale Stück nie von einem anderen, besser gemachten ersetzt worden ist.

Was sind denn diese großen mythischen Themen, an welchen sich im Laufe der Zeitalter die Schöpfungen der Dichter versuchen, wenn nicht lange Annäherungen, wodurch sie schließlich in die Subjektivität, in die Psychologie eintreten? Ich behaupte ohne Zweideutigkeit — und damit glaube ich auf der Linie Freuds zu sein — daß die dichterischen Schöpfungen die psychologischen Schöpfungen eher erzeugen als sie wiederzuspiegeln.

Das Hamletstück erzählt, wie etwas dem gleichkommt, was gefehlt hat — dem, was eben aufgrund der Ausgangssituation, sofern sie von der des Ödipus verschieden ist, gefehlt hat — nämlich die Kastration. Die Handlung des Stückes folgt einem diffusen Stoffgerüst, einem ungeschlossenen Gang im Zick-Zack, welcher die langsame und gewundene Entbindung der notwendigen Kastration ist. Und insofer das zuletzt verwirklicht wird, läßt Hamlet die Schlußhandlung hervorbrechen, der er erliegt.

Tauchen dann, wie immer, die Fortimbras auf, bereit, die Erbschaft anzutreten.

4. März 1959

(Übersetzt von Franz Kaltenbeck)

II

DAS STOFFGERÜST (Ende)

*Die Bestandsaufnahme von Jones.
Hamlet und die Schauspieler.
Das Begehrennetz.
Ablauf des Stückes.
Ein Gemälde zu machen.*

Hamlet kommt hier nicht zufällig, obwohl ich Ihnen gesagt habe, daß er an diesen Platz durch die Formel *sein oder nicht sein* geführt wurde, die sich mir anlässlich des Traums von Ella Sharp aufgedrängt hatte.

Es handelt sich darum, der Funktion des Begehrens ihren Sinn in der analytischen Deutung zurückzugeben. Das dürfte nicht allzu schwierig sein, insofern, ich hoffe Ihnen das fühlbar zu machen, das, was die Tragödie *Hamlets*, des Prinzen von Dänemark auszeichnet, darin besteht, daß sie die Tragödie des Begehrens ist.

Ohne dessen absolut sicher zu sein, aber gemäß der strengsten Aussagenvergleiche, kann man sagen, daß *Hamlet* in London zum ersten Mal während der Wintersaison 1601 gespielt worden ist. Die Erstausgabe in-quarto — ein Raubdruck, der gar nicht unter der Kontrolle des Autors angefertigt sondern dem entlehnt, was man die *prompt-books* nannte, die Arbeitsbücher zum Gebrauch des *Souffleurs* — ist bis zum Jahre 1823 unbekannt gewesen, als man eines der vom vielen Angreifen verfilzten Exemplare, die wahrscheinlich zu den Auführungen mitgenommen wurden, in die Hand bekommen hat. Die Folio-Ausgabe hat erst nach Shakespeares Tod, im Jahre 1623, zu erscheinen begonnen, sie ging der großen Ausgabe voraus, in der man die Akteinteilung findet. Tatsächlich glaubt man nicht, daß Shakespeare darauf gesonnen hat, seine Stücke in fünf Akte zu teilen. Sie sehen, daß diese Literaturgeschichtszüge Wichtigkeit haben.

Winter 1601: das ist zwei Jahre vor dem Tod der Königin Elisabeth, den man sicherlich nicht voraussehen konnte, der sich aber vielleicht ahnen ließ, insofern in diesem Jahr der Graf von Essex, ihr Liebhaber hingerichtet wird. Der jungfräulichen Königin glücken lange Friedensjahre, bewundernswürdig am Ausgang dessen, was in der Geschichte Englands wie in vielen Ländern einen Zeitabschnitt von Chaos bildete. In dieses Chaos sollte England prompt

wieder mit der puritanischen Revolution eintreten. Kurz, im Jahre 1601 schon kündigt sich etwas an, das, wie ein Autor sagt, den kristallischen Zauber von Elisabeths Regierung bricht. Der Ton wird mit Johann I. vollständig wechseln. In dieser Hinsicht kann man davon ausgehen, daß *Hamlet* das Drama jener Nahtstelle zwischen zwei Epochen im Leben des Dichters verdoppelt.

Diese Anhaltspunkte zur Sprache zu bringen, ist nicht grundlos. Wir sind nicht die einzigen, die versucht hätten, *Hamlet* wieder in seinen Zusammenhang einzusetzen, aber das, was ich Ihnen da sage, habe ich von keinem analytischen Autor hervorgehoben gesehen. Das sind dennoch solche primären Tatsachen, die ihre Wichtigkeit haben.

Anlässlich von *Hamlet* habe ich es nicht versäumt, einen Gutteil von dem wieder zu lesen, was von den Analytikern geschrieben worden ist und auch von anderen, worauf übrigens die Besten unter jenen den Bezug nicht vermeiden. Das führt uns sehr weit, so daß wir uns sogar von Zeit zu Zeit, nicht ohne Vergnügen, etwas verirren. Das Problem besteht darin, das Wesentliche zu sammeln.

1

In Wahrheit sind die Schriften der analytischen Autoren weit davon entfernt, einleuchtend zu sein. Je beharrlicher sie sind, desto mehr schwindet die Kohärenz des Textes.

Ich muß das auch von unserer Ella Sharp sagen, von der ich viel Aufhebens mache. In ihrem allerdings *unfinished* Artikel hat sie mich furchtbar enttäuscht. Das ist ganz auf der Linie der Tendenz, der die analytische Theorie heute folgt. Shakespeares Werk gehorcht ihr zufolge einer riesigen zyklotymischen Schwingung, auf der einen Seite die aufsteigenden Stücke, die man für optimistisch halten könnte, wo die Agression sich nach außen richtet, auf der anderen (Seite) diejenigen der absteigenden Phase, wo die Agression auf den Helden oder den Dichter zurückkommt. Ich glaube nicht, daß das etwas gänzlich Gültiges ist.

Wir werden damit beginnen, Jones' Artikel vorzunehmen, der 1910 im *Journal of American Psychology* unter dem Titel *The Oedipe Complex as an explanation of Hamlet's mystery/Der Ödipuskomplex als Erklärung von Hamlets Geheimnis*, Untertitel — *A study on motive/Eine Motivationsstudie* erschienen ist. Das ist ein Meilenstein und ein Denkmal und es ist wesentlich, ihn gelesen zu haben. Es ist zur Zeit nicht leicht, sich ihn zu verschaffen. Ich weise Sie auch darauf hin, daß Jones in der kleinen Neuausgabe, die er davon veranstaltet hat, einige Ergänzungen dazu angefügt hat.

Tatsächlich steht schon alles auf der meisterhaften halben Seite Freuds. Sogar die Fluchtpunkte sind markiert, insbesondere Shakespeares Beziehung zu dem Problem, das sich ihm stellt, die Bedeutung des weiblichen Objekts, und Freud unterläßt dabei nicht, *Timon von Athen* zur Sprache zu bringen.

Mit jenem großen Stil urkundlichen Beweises, der seine Schriften kennzeichnet — es gibt bei ihm eine Zuverlässigkeit, eine Breite in der Dokumentation, die seine Beiträge hoch auszeichnet — faßt Jones zusammen, was er mit vollem Recht Hamlets Geheimnis nennt.

Es gibt nur zwei Möglichkeiten — entweder Sie sind sich über über das Ausmaß klar, das die Frage angenommen hat oder Sie sind sich nicht darüber klar. Wenn Sie sich darüber nicht klar sind, ich werde Jones' Artikel nicht wiederholen — informieren Sie sich. Ich sage nur, daß die Masse der Schriften über *Hamlet* nicht ihresgleichen hat. Und noch unglaublicher ist die außerordentliche Mannigfaltigkeit der Deutungen, die davon gegeben worden sind. Die widersprüchlichsten sind aufeinandergefolgt, sind durch die Geschichte gebrandet und gründeten dabei das Problem des Problems, nämlich — warum ist alle Welt erpicht darauf, etwas von *Hamlet* zu verstehen.

Diese Deutungen führen zu den überspanntesten, den zusammenhangslosesten Ergebnissen. So ungefähr alles ist gesagt worden, und um bis zum Äußersten zu gehen, hat das *Popular Science Monthly*, das eine Art von mehr oder weniger medizinischer populärwissenschaftlicher Veröffentlichung sein muß, im Jahre 1860 einen Artikel unter dem Titel *Impediment of adipose* erscheinen lassen, in welchem, unter dem Vorwand, daß man uns am Ende des Stückes sagt, Hamlet sei dick und kurzatmig, eine ganze Darlegung über seine *Adipose* steht.

Ein gewisser Wintling hat im Jahre 1881 entdeckt, daß Hamlet eine als Mann verkleidete Frau war, die sich zum Ziel gesetzt hatte, Horatio zu verführen und daß sie, um dessen Herz zu rühren, ihre ganze Geschichte anzettelte. Das ist eine ziemlich hübsche Erfindung, und man kann nicht sagen, daß das ohne Echo für uns sei, insofern Hamlets Verhältnis zu den Leuten seines eigenen Geschlechts eng in das Problem des Stückes verwoben ist.

Kommen wir auf ernste Dinge zurück, und erinnern wir mit Jones daran, daß sich die Anstrengungen der Kritik um zwei Abhänge (versants) gruppiert haben. Wenn es zwei Abhänge gibt, gibt es immer einen dritten — im Gegensatz zu dem, was man glaubt, ist das Dritte gar nicht so ausgeschlossen — und das ist klarerweise derjenige (Abhang), der interessant ist.

Die beiden Abhänge haben keine geringen Verfechter.

Auf dem ersten gibt es jene, welche die Psychologie Hamlets befragt haben. Selbstverständlich müssen wir ihnen den Vorrang unserer Wertschätzung geben. Wir treffen dort Goethe und Coleridge, welcher in seinen *Lectures on Shakespeare* eine sehr bezeichnende Stellung eingenommen hat, von der ich finde, daß Jones mehr Aufhebens hätte machen können. Jones hat sich sonderbarerweise hauptsächlich auf einen außerordentlich üppigen Kommentar dessen eingelassen, was auf Deutsch geschrieben worden ist, und was wuchernd, ja weitschweifig gewesen ist.

Goethes und Coleridges Positionen sind nicht identisch. Sie weisen dennoch eine große Verwandtschaft auf, die darin besteht, die Betonung auf die geistige Form der Person Hamlets zu legen.

Sagen wir im Großen und Ganzen, daß für Goethe Hamlet die vom Gedanken gelähmte Handlung ist — eine These, die eine lange Nachkommenschaft hat. Man hat sich erinnert, und nicht grundlos, daß Hamlet ein wenig lang in Wittenberg gelebt hatte. Man macht also aus ihm einen Intellektuellen, dessen Probleme von einem übermässigen Besuch dieses beispielhaften Zentrums eines gewissen Bildungsstils der deutschen Studentenjugend herkommen. Hamlet ist der Mann, der alle Elemente, die Kompliziertheit des Spiels des Lebens sieht und den diese Kenntnis in seiner Handlung lähmt. Ein wahrhaft goethisches Problem, und eines, das nicht ohne tiefen Widerhall geblieben ist, hauptsächlich aufgrund des Zaubers, der Verführung von Goethes Stil und seiner Person.

Was Coleridge betrifft, so teilt er in einer langen Passage, die Ihnen vorzulesen, ich nicht die Zeit habe, dieselbe Ansicht, aber sein Stil ist viel weniger soziologisch, viel psychologischer. Es existiert da etwas, das meiner Meinung nach den Kern seiner Auffassung ergibt — ich muß Ihnen wohl eingestehen, sagt er, daß ich in imr irgendeinen Geschmack an derselben Sache verspüre. Das ist es, was bei ihm den psychasthenischen Charakter hervortreten läßt, die Unmöglichkeit, einen Weg einzuschlagen, und wenn er ihn einmal betreten hat, darauf bis zum Ende zu bleiben. Coleridge findet sich darin wieder, er gesteht es im Vorbeigehen, und er ist nicht der Einzige. Man findet eine ähnliche Bemerkung bei einem Fast-Zeitgenossen Coleridges, Hazlitt, den Jones überhaupt nicht erwähnt, zu Unrecht, denn er hat über diesen Gegenstand die beachtlichsten Dinge geschrieben. ist, diese Tragödie, daß wir kaum ihre Kritik erstellen können, ebensowenig wie wir unser eigenes Gesicht zu beschreiben wüssten. Das sind Zeilen, auf die ich sehr großen Wert lege.

Auf dem anderen Abhang bemühen sich die Autoren, einer äusseren Schwierigkeit Geltung zu verschaffen. Dieser Zugang ist von

einer Gruppe deutscher Kritiker eingeführt worden, deren beiden Häupter Klein und Werder sind, welche Ende des 19. Jahrhunderts in Berlin schrieben.

Es handelt sich für sie darum, die äußeren Ursachen hervorzuheben, welche die Schwierigkeit von Hamlets Aufgabe ausmachen sollen. Die Schwierigkeit bestünde darin, das dänische Volk zu veranlassen, die Schuld Claudius' seines Königs anzuerkennen. Dies hält der Kritik nicht Stand. Die alleinige Lektüre des Textes zeigt, daß Hamlet sich niemals ein ähnliches Problem stellt, daß er niemals den Grundsatz seiner Handlung in Frage stellt. Es gibt Passagen, wo er sich einen Feigling schimpft, eine Memme, wo er vor Verzweiflung darüber schäumt, sich nicht entscheiden zu können, ohne daß die Gültigkeit des Akts je irgendeinen Zweifel aufkommen liesse. Ein gewisser Loening, auf den Jones sehr viel hält, hat übrigens zur selben Zeit die Theorien von Klein und Werder erörtert, und zwar auf sehr entschiedene und von Jones geschätzte Art.

Gewiß, ich könnte auf diesem Abhang subtilere Lesarten zur Sprache bringen, doch diese Debatten haben keine große Wichtigkeit und sind überholt durch die Einführung des dritten Standpunkts, den Jones unterscheidet, des analytischen Standpunkts. Werden Sie nicht ungeduldig wegen der Referatslängen, sie sind notwendig, damit wir den Grund haben, auf dem sich das Problem Hamlets stellt.

Obwohl das Subjekt nicht einen Augenblick daran zweifelt, eine Aufgabe erfüllen zu müssen, widerstrebt ihm aus irgendeinem ihm unbekanntem Grund diese Aufgabe. Die Ursache ist also in der Aufgabe selbst zu suchen und weder im Subjekt, noch in dem, was sich im Äußeren abspielt. Da ist die im Ganzen genommen sehr zuverlässige Art und Weise, die uns zudem eine Lektion von Methode geben muß, in der Jones den analytischen Zugang einleitet.

Die Vorstellung, daß die Aufgabe konfliktgeladen ist, daß sie einen inneren Widerspruch mit sich bringt, ist überhaupt nicht neu. Eine gewisse Anzahl von Autoren, darunter Loening, wenn wir den Zitaten glauben, die Jones dazu gibt, haben nicht auf die Psychoanalyse gewartet, um den problematischen Charakter der Aufgabe zu erfassen. Lange vor der Analyse, und Jones hebt das sehr gut hervor, hatten schon die Psychologen die Verschiedenheit, die Vielfalt, den Widerspruch, die falsche Konsistenz der Gründe aufgezeigt, die Hamlet gibt, um Ausflüchte zu suchen und auf den überbauhaften, rationalisierenden Charakter dieser Beweggründe geschlossen. Ohne im eigentlichen Sinn die zugrundeliegende Schwierigkeit als unbewußte auszusprechen, hat Jones dennoch als tiefer,

zum Teil nicht beherrschte, nicht vollständig erläuterte und vom Subjekt unbemerkte (Schwierigkeit) erachtet.

Seitdem stellte sich die Frage nach der Natur dieser Schwierigkeit. Und Gott weiß, daß die deutschen Autoren, vor allem in der Vollblüte des Hegelianismus, es nicht versäumt haben, alle Arten von Register hinzuweisen. Sie lassen in die unbewußten Triebkräfte erhabene Beweggründe von einem hohen Abstraktionswert eingehen, indem sie die Moral, den Staat, das absolute Wissen mit einbegreifen. Und Jones hat ein leichtes Spiel, das alles ironisch zu behandeln. Das zugrundeliegende Motiv, welche Hamlets Handlung durchkreuzt, ist gewiß nicht von der Art — Habe ich das Recht, es zu tun? Es muß da, sagt Jones, einen viel radikaleren, viel konkreteren Grund geben.

Sie erfassen die Vorsicht und die Geschicklichkeit der Vorgangsweise von Jones, dessen Artikel die größte Rolle gespielt haben, sogar den Begriff des Unbewußten selbst bei einem breiten intellektuellen Publikum in Ansehen zu bringen. Das ist übrigens die Epoche, wo der analytische Standpunkt in Amerika einzudringen beginnt. Jones veröffentlicht in diesem Jahr eine Besprechung der Freud'schen Theorie der Träume und Freud selbst gibt seinen Artikel über *die Ursprünge und die Entwicklung der Psychoanalyse*, der direkt auf Englisch geschrieben wurde, wenn meine Erinnerung stimmt, denn es handelt sich um die berühmten Vorlesungen der Clark University.*

Wie geht Jones vor, um die ödipale Bedeutung des *Hamlet*-Dramas aufzuzeigen. Er geht wirklich so weit, wie man zu diesem Zeitpunkt gehen kann — er bringt die mythische Struktur von *Hamlet* zur Geltung. Haben wir uns die Schmiere so von Grips geputzt, darüber lächeln zu können, wie da Telephos, Amphion, Moses, Pharaoh, Zarathustra, Jesus, Herodes angeführt werden? Alle Welt wird zusammengepackt und das Defilé endet mit zwei Autoren, die um das Jahr 1900 einen *Hamlet in Iran* geschrieben haben, indem sie den Hamletmythos auf die iranische Legende von Sirrus bezogen, von der auch ein anderer Autor in einer unauffindbaren Veröffentlichung viel Aufheben macht.

All das erlaubt Jones, die folgende Schlußfolgerung zu rechtfertigen — *Wir kommen zu diesem scheinbaren Paradox, daß der Dichter und die Zuhörerschaft, alle beide, tief von Gefühlen bewegt werden, die aus einem Konflikt stammen, über dessen Quelle sie sich nicht bewußt sind. Sie sind nicht aufgeweckt, sie wissen nicht, warum es geht.*

* Anm. d. Übers.: Nach E. Jones, »Sigmund Freud« (Bd. II.), S. 77, hat Freud diese Vorlesungen auf Deutsch gehalten.

Letzten Endes ist lehrreich, daß der erste analytische Schritt darin besteht, eine psychologische Bezugnahme umzuwandeln. Und wie. Nicht indem er auf eine tiefere Psychologie Bezug nimmt, sondern indem er eine mythische Anordnung impliziert, die für alle menschlichen Wesen den gleichen Sinn haben soll.

Gewiß, es bedarf etwas mehr, denn *Hamlet* ist doch nicht die *Kyrossage*, die Geschichte von Cyrus mit Kambuses, auch nicht die von Perseus mit seinem Vater Akrisios. Das ist etwas anderes.

2

Was *Hamlet* ist, davon haben Sie letzten Endes keine Art von Vorstellung, weil er, ich glaube das nach meiner eigenen Erfahrung sagen zu können, auf Französisch unspielbar ist. Ich habe niemals einen guten *Hamlet* auf Französisch gesehen — weder einen Schauspieler, der *Hamlet* gut spielt, noch eine Übersetzung, die sich hören liesse.

Dieser Text ist zum Auf-den-Rücken-Fallen, zum In-den-Teppich-Beißen, zum Sich-Am-Boden-Rollen, das ist nicht vorzustellen. Es gibt keinen Vers, kein Stichwort, die auf Englisch nicht von einer Durchschlagskraft, von einer Gewalt wären, von der man in jedem Augenblick bestürzt ist. Man glaubt, daß das gestern geschrieben worden ist, daß man nicht so schreiben konnte, vor drei Jahrhunderten.

In England, das heißt dort, wo das Stück in seiner Sprache gespielt wird, ist eine *Hamlet*-Aufführung immer ein Ereignis. Auf jeden Fall — weil man ja schließlich die psychologische Spannung des Publikums nicht messen kann, es sei denn am Kartenbüro — würde ich sagen, daß es eines für die Schauspieler ist. *Hamlet* zu spielen ist für einen englischen Schauspieler die Krönung seiner Laufbahn, das ist, wenn's daran gebricht, die Abschiedsvorstellung, die er im Augenblick zu geben wählt, da er sich in Ehren zurückzieht, und das sogar dann, wenn seine Rolle darin besteht, den ersten Totengräber zu spielen.

Es gibt noch etwas seltsames, daß nämlich letzten Endes, wenn der englische Schauspieler *Hamlet* spielt, er ihn gut spielt. Sie spielen ihn alle gut.

Noch seltsamer ist, daß man vom *Hamlet* dieses oder jenes spricht. *Hamlets* gibt es so viele, wie es große Schauspieler gibt. Man beschwört noch den *Hamlet Garricks*, den *Hamlet Keans*, etc.

Ohne Zweifel ist es nicht dasselbe, *Hamlet* zu spielen und als Zuseher oder als Kritiker betroffen zu sein, aber das läuft darum

nicht minder aufs Selbe hinaus. Die These, die ich vorbringe, um darauf zu antworten, ist, daß *Hamlet* den Rahmen selbst spielen läßt, in den ich versuche, Sie hier einzuführen, den Rahmen, in welchem sich das Begehren ansiedelt. Weil dieser Platz dort außerordentlich gut artikuliert wird, erkennt, findet sich dort ein jeder. Das *Hamlet*-Stück ist eine Art Apparat, Geflecht, Vogelfängernetz, wo das Begehren des Menschen artikuliert ist, und zwar genau in den Koordinaten, die Freud uns entdeckt, nämlich der *Ödipus* und die Kastration.

Doch das setzt voraus, daß es sich nicht einfach um eine andere Ausgabe des ewigen Konfliktes des Helden gegen den Vater handelt, gegen den Tyrannen, gegen den guten oder den schlechten Vater. Das Wichtige sind hier die untypischen Merkmale des Konfliktes. Die grundlegende Struktur der ewigen Saga, die man seit dem Ursprung der Zeiten wiederfindet, wird von Shakespeare so abgeändert, daß damit zum Vorschein kommt, daß der Mensch nicht einfach vom Begehren besessen ist, sondern daß er es zu finden hat, zu finden auf seine Kosten und mit seiner größten Mühe. Er wird es à la limite nur in einer Handlung finden, die nur zu Ende kommt, weil sie tödlich ist.

Betrachten wir in dieser Perspektive den Ablauf des Stückes näher. Bei der Verwirrung, in der seine Kommentare sind, müssen wir schon zum Text zurückkommen. Wir werden sehen, daß seine Komposition nicht rechts und links abgeht, daß sie nicht schwankt.

3

Wie Sie wissen, beginnt der erste Akt mit einer Wachablöse auf der Terrasse von Helsingör. Das ist eine der meisterhaftesten Eröffnungen, die es bei Shakespeare gibt.

Die Ablöse geschieht um Mitternacht. Auffallend ist, daß es diejenigen, die kommen, sind, welche *Wer da?* fragen, während es das Gegenteil sein sollte. Es spielt sich wirklich alles unnormale ab. Alle sind geängstigt von etwas, daß sie erwarten. Dieses Ding läßt nicht mehr als vierzig Verse auf sich warten. Es schlägt ein Uhr, als der Geist erscheint. Und sobald er erscheint, treten wir in eine sehr schnelle Bewegung mit ziemlich seltsamen Stockungen ein.

Gleich nach der Szene, wo der König und die Königin auftreten, und wo der König sagt, es sei Zeit, die Trauer abzulegen — wir können mit einem Auge weinen, doch lachen wir mit dem anderen — läßt *Hamlet* seine Gefühle der Empörung zum Vorschein kommen angesichts der Schnelligkeit der Wiederverheiratung seiner Mutter,

und, was mehr zählt, mit einer Person, die ganz und gar unter dem steht, was sein Vater war.

Wir werden Hamlet seinen Vater als ein Wesen preisen hören, von dem er uns sagen wird, daß alle Götter ihm ihr Siegel aufgedrückt zu haben schienen, um zu zeigen, wie weit die Vollendung eines Menschen reichen könne. Ab der ersten Szene hat er ähnliche Worte.* Er beschwört die Gefühle, die ihm das Betragen seiner Mutter einflößt, das ist der berühmte Dialog mit Horatio — *Wirtschaft, Horatio! Wirtschaft! Das Gebackne vom Leichenschmaus gab kalte Hochzeitschüsseln.*

Hierauf, sofort, Einführung von zwei Personen, Ophelia und Polonius, anlässlich einer Art von kleinem Verweis, den Laertes — eine durchaus wichtige Person, der man auch eine gewisse Rolle hinsichtlich Hamlets im mythischen Ablauf der Geschichte hat zuerkennen wollen, wohlverstanden mit Recht — Ophelia gibt, welche das junge Mädchen ist, in das Hamlet, er sagt es selbst, verliebt war, und das er gegenwärtig, in dem Zustand, in dem er ist, mit vielen Sarkasmen zurückstößt. Polonius und Laertes stellen sich nacheinander bei dieser Unglücklichen ein, um alle Predigten der Vorsicht an sie zu richten, und sie aufzufordern, sich vor diesem Hamlet in acht zu nehmen.

Folgt die vierte Szene, die Begegnung Hamlets, dem sich Horatio angeschlossen hat, mit dem Geist seines Vaters. Er zeigt sich leidenschaftlich erregt, tapfer, denn er zögert nicht, der Erscheinung in einen Winkel zu folgen, in den sie ihn mit sich fortzieht, und mit ihr ein ziemlich schauerhaftes Zwiegespräch zu führen.

Ich unterstreiche, daß das Merkmal des Schreckens vom Geist selbst ausgesprochen wird. Er kann Hamlet den Schrecken und die Abscheulichkeit des Ortes, an dem er lebt und dessen, was erleidet, nicht offenbaren, denn seine sterblichen Organe könnten das nicht ertragen. Und er gibt ihm eine Anleitung, ein Gebot — dem Ärger der Unzucht der Königin ein Ende zu bereiten, auf welche Art auch immer er es anfangt, und bei all dem seine Gedanken und seine Regungen in Zaum zu halten, sich zu keinen, man weiß nicht welchen, Überschreitungen seiner Mutter gegenüber hinreißen zu lassen.

Die Autoren haben viel Aufhebens vom trüben Hintergrund der Anweisungen gemacht, die Hamlet vom Geist gegeben werden, daß er sich in seinen Beziehungen zu seiner Mutter vor sich selbst zu hüten habe. Aber es scheint mir nicht, daß man ausgesprochen hat, daß das Wesentliche von vornherein diese Frage ist, *Was tun?*, zieht man die gegen den Mörder formell erhobenen Anklagen in Betracht.

* Anm. d. Übers.: Es handelt sich um die zweite Szene des ersten Aktes.

Denn da offenbart sein Vater Hamlet, daß er von Claudius getötet worden ist.

Doch die Anweisung, die der *ghost* gibt, ist nicht nur eine Anweisung. Schon jetzt stellt sie das Begehren der Mutter, und zwar als solches, in den Vordergrund. Wir werden darauf zurückkommen.

Der zweite Akt stellt das auf, was man die Organisation der Überwachung um Hamlet herum nennen kann. Wir haben dafür ein Podrom — das ist ziemlich amüsant und zeigt den Dublettencharakter der Gruppe Polonius, Laertes, Ophelia bezüglich der Gruppe Hamlet, Claudius, die Königin, mit jenen Anweisungen, die Polonius, der Ministerpräsident, für die Überwachung seines nach Paris abgereisten Sohnes gibt. Es gibt da ein kleines Bravourstück vom genre der ewigen Wahrheiten der Polizei, auf welchem ich nicht zu bestehen habe.

Dann treten — eine schon im ersten Akt vorbereitete Ankunft — Guldennstern und Rosenkranz dazwischen, welche nicht bloß die aufgeblasenen Personen sind, wie man glaubt. Das sind ehemalige Freunde von Hamlet. Und Hamlet mißtraut ihnen, verspottet sie, macht sie lächerlich, führt sie irre und spielt mit ihnen ein äußerst listiges Spiel unter dem Anschein des Wahnsinns, — wir werden auch sehen, was dieser Wahn oder Pseudowahn heißen soll. Er appelliert dennoch in einem Augenblick an ihre alte und frühere Freundschaft, in einem Ton der Aufrichtigkeit, der es verdiente, zur Geltung gebracht zu werden, wenn wir dazu die Zeit hätten. Er tut das ohne jedes Vertrauen, ohne einen Augenblick lang seine Haltung von List und Spiel einzubüssen, und trotzdem, einen Moment lang läßt er es dazu kommen, ihnen in diesem Ton zu sprechen. Rosenkranz und Guldennstern sind die Mittler des Königs, kommen ihn für diesen auszuforschen, und das spürt Hamlet wohl, der sie dazu anspornt, es ihm zu gestehen. *Seid ihr zu mir geschickt. Was habt ihr in meiner Nähe zu tun?** Die Anderen sind genug in Verwirrung geraten, damit einer der beiden den anderen fragt — *Was sagen wir ihm?* Doch das geht vorüber. Denn alles geschieht immer auf die Weise, daß niemals eine gewisse Mauer überschritten werde, und daß sich eine Situation nicht entspanne, die wesentlich, und von einem Ende zum anderen, geknotet erscheint.

Rosenkranz und Guldennstern führen dann die Schauspieler ein, die sie unterwegs getroffen haben und die Hamlet kennt. Hamlet hat sich schon immer fürs Theater interessiert und er empfängt sie auf bemerkenswerte Art. Man müsste die ersten Proben lesen, die sie ihm von ihrem Talent geben, indem sie Stücke einer das

* Anm. d. Übers.: Lacan gibt diese, wie andere Passagen frei wieder.

von Troja betreffenden Tragödie darstellen. Wir haben eine sehr schöne Szene, wo wir Pyrrhus sehen, wie er einen Dolch über der Person des Priamus zückt und in dieser Stellung verharrt.

*So, as a painted tyrant, Pyrrhus stood,
And like a neutral to his will and matter,
Did nothing.*

So wie ein gemalter Tyrann stand Pyrrhus da, und wie neutralisiert zwischen seinem Willen und dem, was zu tun ist, tat nichts.

Hier kommt unserem Hamlet die Idee, die Schauspieler bei dem zu verwenden, was den Hauptteil des dritten Akts bilden wird und was die Engländer mit einem stehenden Ausdruck die play scene, das Theater auf dem Theater, nennen. Hamlet kündigt das an, indem er seinen zur Gänze in Blankversen geschriebenen Monolog mit dem Zymbelschlag dieser beiden Reime beschließt –

*The play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king.*

Wir ermessen in dieser langen Tirade die Heftigkeit von Hamlets Gefühlen, der Anklagen, die er gegen sich selbst erhebt -

*Am I a coward?
Who calls me villain? breaks my pate across?
Plucks off my beard, and blows it in my face?
Tweaks me by the nose? gives me the lie in the throat
As deep as to the lungs? Who does me this?
Ha! -*

Bin ich ein Feigling? Wer nennt mich aus Anlaß einen Flegel? Wer schlägt mir den Kopf zusammen? Wer reißt mir den Bart aus und wirft ihn mir in kleinen Stücken ins Gesicht? Wer dreht mir die Nase um? Wer stößt mir die Lüge wieder in den Hals hinein, bis zu den Lungen? Wer tut mir das alles?

Dies gibt uns den allgemeinen Stil dieses Stückes, das zum Sich-Am-Boden-Wälzen ist. Gleich danach spricht er von seinem Stiefvater -

*Ha, 'swounds, I should take it: for it cannot be
But I am pigeon-livered, and lack gall
To make oppression bitter, or ere this
I should have fatted all the region kites
With this slave's offal.*

S. 26

Wir hatten von diesen *kites* anlässlich der Erinnerung des Leonardo da Vinci gesprochen. Ich denke, das ist eine Art von Hühnergeier. Es handelt sich um seinen Schwiegervater, der dazu gemacht ist, den Bussarden als Opfer dargebracht zu werden. Hier beginnt eine Reihe von Schimpfworten –

*Bloody, bawdy villain!
Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain! -*

Blutiger verhurter Bube! ohne Gewissensbisse; niedriger und schändlicher Bube.

Aber diese Schreie, diese Schimpfworte, sind genauso an ihn selbst gerichtet wie an denjenigen, welchem sie der Zusammenhang zuschreibt. Das ist der Höhepunkt des zweiten Aktes.

Was begründet seine Raserei? Daß er den Schauspieler weinen gesehen hat, als er Hecubas trauriges Los beschrieb, vor welcher Pyrrhus ein boshafte Vergnügen daran findet, Priamus, ihren Gemahl, in kleine Stücke zu schneiden - mincing ist, glaube ich dasselbe Wort wie émincer im Französischen.

Daß ein Schauspieler zu dieser äußersten Erregung gelange für eine Fiktion, die ihn in nichts betrifft, löst bei Hamlet die Verzweiflung aus, nichts Gleichwertiges in seiner Lage zu empfinden, die dennoch wirklich ist. Das ist es auch, was ihm die Kriegslist der play scene eingibt. Wie gefangen von der Stimmung, wird er auf einen Schlag dessen gewahr, was er aus dem Theater herausholen kann.

Was ist der Grund, der ihn drängt? Sicherlich gibt es da eine vernunftgemäße Begründung - das Gewissen des Königs überlisten, das heißt dadurch, daß er das Stück mit einigen von ihm eingeführten Abänderungen spielen läßt, dahin zu bringen, daß er sich verrät. Und wirklich, die Dinge werden sich so abspielen. Der König wird es nicht mehr aushalten können. Man stellt ihm so genau das Verbrechen dar, das er begangen hat, mit Hamlets Kommentaren dazu, dass er brüsk Licht! Licht! ausstößt und mit großem Lärm davongeht.

Ich bin nicht der erste, der sich im analytischen Bereich, welcher der unsere ist, gefragt hätte, welches die Funktion der *play scene* sei. Rank hat es vor mir getan, in einem im Jahre 1919 erschienen Buch. Ohne Zweifel stellt diese Szene ein Problem, das über ihre funktionelle Rolle in der Artikulation des Stückes hinausgeht, und Rank hebt bei diesem Anlaß alle Züge hervor, die zeigen, daß es in der Struktur selbst des Anschauens eines Stückes etwas gibt, das die ersten Beobachtungen des elterlichen Verkehrs durch das Kind beschwört.

Ich sage nicht, daß diese Position Ranks ohne Wert, daß sie gar falsch sei. Ich glaube, daß sie unvollständig ist und daß sie in

- S. 27 -

der Gesamtheit der Bewegung artikuliert werden muß, durch welche Hamlet jene Dimension zu erzeugen versucht, welche ich irgendwo jene der verkleideten Wahrheit genannt habe. Die *play scene* hat nicht nur Wert als eine wirksame Kriegslist. Sie vergegenwärtigt die Fiktionsstruktur der Wahrheit. Und das ist notwendig für Hamlet, damit er sich wieder zurechtfinde. Da ist etwas daran, und Rank hat einen richtigen Punkt berührt, was seine eigene Orientierung in Bezug auf sich selbst betrifft.

Der dritte Akt geht nicht zu Ende, ohne daß die Folgen der *play scene* in folgender Form erscheinen — Hamlet wird höchst dringend zur Mutter gerufen, die es nicht mehr aushalten kann, das sind buchstäblich die Worte, die sie gebraucht, *Speak no more*. Als er zu ihrem Gemach geht, sieht Hamlet Claudius dabei, wenn schon nicht zur Erkenntnis seiner Schuld zu kommen, so doch wenigstens zu bereuen, und wir wohnen der Szene bei, die man das Reuegebet nennt. Dieser Mann, der sich in den Netzen selbst der Früchte seines Verbrechens gefangen hat, erhebt zu Gott, ich weiß nicht welches Gebet, ihm die Kraft zu geben, daß er sich daraus befreie.

Hamlet hat die Rache in seiner Reichweite. Aber da hält er ein — wenn er ihn jetzt tötet, wird er ihn da nicht in den Himmel schicken, während sein Vater sehr darauf bestanden hat, daß er alle Qualen in man weiß nicht welcher Hölle oder welchem Fegefeuer leide.

Das ganze *to be or not be* liegt da. Er beschäftigt sich ausschließlich mit dem ewigen *to be* von Claudius und deswegen zieht er sein Schwert nicht aus der Scheide. Das Problem des *to be* ist überall in dem Stücke. Was dem Vater zugestoßen ist, hat ihn für immer in dem Augenblick erstarren lassen, in welchem er ergriffen worden ist, der Strich ist unter die Rechnung seines Lebens gezogen worden, und er bleibt identisch der Summe seiner Verbrechen. Und das ist es auch, wovon Hamlet aufgehalten wird. Der Selbstmord ist nicht einfach. Ohne über das Jenseits zu sinnen, steht fest, daß das verstorbene Wesen all dem identisch bleibt, was es durch die Rede seines Lebens aussprach. Das *to be* bleibt ewig. Womit ist Hamlet konfrontiert? — wenn nicht mit seinem *to be*, mit jenem Schicksal, ganz einfach der Mittler des Dramas zu sein, jener, durch welchen die Leidenenschaften gehen, jener, der genauso wie Eteokles und Polyneikes im Verbrechen fortsetzt, was der Vater in der Kastration vollendet hat.

Kehren wir zu Claudius zurück. Hamlet erklärt sehr deutlich, daß er ihn im Übermaß seiner Lüste überraschen wolle, anders ge-

sagt, in seiner Beziehung zu jener, welche die Königin ist. Der Schlüsselpunkt ist das Begehren der Mutter.

Die Szene von Hamlet und seiner Mutter, jene Szene, wo ihr selbst der Spiegel dessen, was sie ist, gezeigt wird, ist eines der außerordentlichsten Dinge, die es gibt. Dieser Sohn liebt unbestreitbar seine Mutter, wie seine Mutter ihn liebt — das wird uns gesagt —, jenseits allen Ausdrucks und er treibt sie dazu an, die Bande dessen zu zerreißen, was er jenes *verdammte Ungeheuer* der Gewohnheit nennt; — Dieses Ungeheuer, die Gewöhnung, das alles Gewissen unserer Akte verschlingt, dieser Dämon der Gewohnheit ist auch noch Engel, hierin, daß er sich auch für die guten Taten einsetzt. Beginn, dich loszureißen. Schaf' nicht mehr — all das wird uns mit einer wunderbaren Derbheit gesagt — mit dem Claudius, du wirst sehen, das wird immer leichter sein.

Es gibt zwei Antwortreden in dem Stück, die mir wesentlich erscheinen. Ich habe noch nicht viel von der armen Ophelia gesprochen. In einem Augenblick, im Laufe der *play scene*, beglückwünscht Ophelia Hamlet, daß er das Stück sehr gut kommentiere — *You are as good as a chorus, my Lord*. Und er antwortet — *I could interpret between you and your lover, If I could see the puppets dallying*.

Geradeso in der Szene mit der Mutter, als der Geist da einzig für ihn erscheint, sagt er —

*O, step between her and her fighting soul.
Conceit in weakest bodies strongest works.
Speak to her, Hamlet.*

Tritt zwischen sie und ihre Seel' im Kampf, sagt der Geist. *Conceit* ist eindeutig. *Conceit* wird andauernd in diesem Stück verwendet und gerade anlässlich dessen, was die Seele ist. Der *conceit* ist gerade der *conceiti*, die Pointe des Stils, des präziösen Stils — *Der conceit wirkt am stärksten in den müden Körpern. Sprich mit ihr, Hamlet*.

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.

Einmal mehr beugt sich Hamlet und verläßt seine Mutter, indem er ihr sagt — *Was soll's, lass dich lieblosen, er wird kommen, er wird dir einen fetten Kuß auf die Wange drücken, dir den Nacken streicheln*. Er gibt seine Mutter auf, läßt sie buchstäblich abgleiten, zurückkehren zur Hingabe an ihr Begehren.

So endet also dieser dritte Akt, nur daß der Polonius in der Zwischenzeit das Unglück gehabt hat, hinter der Tapete eine Bewegung zu machen und Hamlet ihm mit dem Schwert den Körper durchbohrt.

Man gelangt zum vierten Akt, der ziemlich hübsch beginnt. Hamlet hat die Leiche versteckt, es handelt sich am Beginn nur um eine Jagd auf die Leiche, die er sehr belustigend zu finden scheint. Er schreit — *Gespielt wird Versteck' dich Fuchs, und alle Welt läuft hinterher*. Schließlich wirft er hin — *Bemüht Euch nicht, in vierzehn Tagen würdet Ihr ihn zu riechen beginnen, er* ist unter der Treppe, reden wir nicht mehr davon*.

Es gibt da eine Antwortrede, die wichtig ist und auf die wir zurückkommen werden. *The body is with the king, but the king is not with the body. The king is a thing. — Die Leiche ist beim König, aber der König ist nicht bei der Leiche. Der König ist ein Ding*. Das gehört zu Hamlets schizophrenen Reden, nicht ohne uns, wird werden das in der Folge sehen, etwas zu deuten zu geben.

Es passiert viel im Laufe dieses Aktes, schnell — Hamlets Entsendung nach England, und seine Rückkehr, bevor man Zeit gehabt hätte sich umzudrehen — man weiß warum, er ist der Sache auf die Schliche gekommen, nämlich, daß man ihn in den Tod schickte — Ophelia ist in der Zwischenzeit wahnsinnig geworden, sagen wir über den Tod ihres Vaters und wahrscheinlich über anderes mehr — Laertes hat sich empört, hat einen kleinen Streich ausgeheckt — der König hat seine Empörung unterdrückt, indem er ihm sagte, daß Hamlet der Schuldige sei, daß man es niemandem sagen dürfte weil er zu populär sei, daß man jedoch die Sache heimlich regeln könne, durch ein betrügerisches Duell, bei dem er umkommen werde.

Die letzte Szene des Aktes ist die Friedhofsszene. Sie haben beinahe alle die verblüffenden Worte im Ohr, die von den Personen, welche dabei sind, Ophelias Grab zu schaufeln, gewechselt werden, wobei sie bei jedem Wort einen Schädel in die Luft fliegen lassen, deren einer von Hamlet, der zu einer Rede loslegt, aufgefangen wird.

Weil ich von den Schauspielern sprach, seit Garderobiers Gedanken hat man nie einen Hamlet und einen ersten Totengräber gesehen, die nicht in offener Feindschaft zu einander gestanden wären. Niemals hat der erste Totengräber den Ton ertragen können, in welchem Hamlet mit ihm spricht — ein kleines Merkmal, das die Mühe lohnt, im Vorbeigehen notiert zu werden, und das uns zeigt, wie weit die Macht der Beziehungen gehen kann, die in diesem Drama zur Geltung gebracht werden.

* Polonius.

Nach dieser langen und mächtigen Vorbereitung kommt jener fünfte Akt, wo auf einmal dieses Etwas, um das es sich handelt, dieses erschöpfte, unvollendete, unvollendbare Etwas, das es in Hamlets Stellung gibt, denn sein Begehren fällt immer zurück, seinen Ausweg findet. Warum sehen wir Hamlet die Herausforderung des Laertes annehmen? Und das unter umso merkwürdigeren Umständen, als er sich als des Claudius' Kämpfe erweist. Wir sehen, wie er Laertes in allen Runden schlägt. Er trifft ihn vier oder fünf mal, während man gewettet hatte, daß er ihn höchstens fünf gegen zwölf mal treffen würde. Doch durchbohrt er sich schließlich, wie vorgesehen, mit der vergifteten Spitze. Allein, nach einem Augenblick von Verwirrung, gelangt ihm diese Spitze in die Hand und er verletzt Laertes seinerseits — beide sind sie zu Tode verwundet. Und der letzte Schlag wird dann gegen den geführt, dem es seit Beginn den Todesstoß zu versetzen gilt, Claudius.

*

Ich habe das letzte Mal das Gemälde der auf dem Wasser treibenden Ophelia zur Sprache gebracht. Um unser heutiges Gespräch zu beenden, möchte ich die Anfertigung eines Gemäldes vorschlagen.

Jemand möge ein Gemälde machen, auf welchem man den Friedhof am Horizont und davor das Loch des Grabes sieht, Leute, die weggehen, wie sich die Leute am Schluß der Ödipustragödie zerstreuen, sich die Augen bedecken, um nicht zu sehen, was vorsichgeht.

Doch das ist nicht *Ödipus*. Es ist etwas, das im Verhältnis zu *Ödipus* fast die Verflüssigung von Herrn Valdemar ist.

Hamlet, der gerade in aller Eile gelandet ist, dank der Seeräuber, die ihm erlaubt haben, dem Attentat zu entrinnen, und der nicht weiß, was während seiner kurzen Abwesenheit geschehen war, kommt zufällig zu Ophelias Begräbnis. Man sieht, wie Laertes sich an die Brust schlägt, in das Loch springt, um ein letztes Mal die Leiche seiner Schwester zu umarmen, wobei er lauthals seine Verzweiflung äußert. Diese Kundgebunge in Bezug auf ein Mädchen, das er bis dahin sehr schlecht behandelt hat, kann Hamlet nicht dulden, und er stürzt sich hinter Laertes her, nachdem er ein wahrhaftes Gebrüll, einen Krigsschrei ausgestoßen. Er sagt dann, was man am wenigsten erwartet — *Wer stößt diese Schreie der Verzweiflung über den Tod dieses jungen Mädchens aus? Ich, Hamlet der Däne*

Nie hat man ihn sagen hören, daß er Däne ist, sie ekeln ihn an, die Dänen, und da ist er auf einen Schlag in Aufruhr. Das läßt sich auf unserem Schema lesen. In dem Maße, wo § in einem gewissen

Verhältnis zu *a* steht, erfährt er plötzlich diese Identifizierung, durch welche er zum ersten Mal sein Begehren zu seiner Gänze wiederfindet.

Man sieht die beiden Freunde in dem Loch verschwinden, sie balgen sich darin, das dauert eine gewisse Zeit, und schließlich zieht man sie heraus, um sie zu trennen. Das ist es, was das Gemälde zeigen würde — dieses Loch, aus dem Dinge entschlüpfen.

11. März 1959

(Übersetzt von Franz Kaltenbeck.)

III DAS BEGEHREN DER MUTTER

*Die Veranstaltung einer Illusion
Der leere Platz, wo wir unsere
Unwissenheit situieren*

Um ans Ziel zu gelangen, soll man sich nicht drängen — das bringen die analytischen Prinzipien mit sich.

Vielleicht glauben einige unter Ihnen — ich denke, daß es nicht viele solche gibt — daß wir weit weg sind von der Klinik. Das ist nicht wahr — wir sind mittendrin. Falls es darum geht, den Sinn des Begehrens zu situieren, dann kann man nicht meinen, daß das Ermittlungsverfahren, das wir über eines der ersten großen Themen des analytischen Denkens anstellen, uns von dem ablenkt, was von uns als Dringendstes erwartet wird.

1

Ich habe das letzte Mal versucht, Ihnen die Dicke zu zeigen, zu welcher sich die Kommentare über *Hamlet* anhäufen. Inzwischen ist ein Dokument bei mir eingetroffen, nach dem ich in meinem Perfektionismus schmachtete, nämlich *Hamlet and Oedipus* von Ernest Jones. Ich habe es gelesen, um daraufzukommen, daß Jones sein Buch über das, was seit 1909 geschehen ist, auf dem laufenden gehalten hatte, und daß er nicht mehr Loening empfiehlt, sondern Dover Wilson, der viel, und sehr gut, über *Hamlet* geschrieben hat. Ich hatte selbst einem Teil von Dover Wilsons Arbeit gelesen und glaube, Ihnen einigermaßen das Wesentliche davon übermittelt zu haben.

Die Spekulation von Jones ist, das muß ich sagen, äußerst scharfsinnig und läßt alles in allen einen anderen Stil erkennen als all das, was über diesen Gegenstand geschrieben, hinzugefügt hat werden

können in der analytischen Familie. Ich hebe besonders diese Bemerkung hervor, die nur einfache gesunden Menschenverstand verrät, daß, wenn man sich tiefe Fragen über Hamlets Charakter stellt, man die Tatsache vernachlässigt, daß das keine reale Figur ist.

Bevor man sich auf eine Spekulation einläßt, die auf der Vorstellung beruht, die man sich von einem Objekt macht, heißt es immer an erster Stelle mit Dingen aufräumen. Solche gibt es hier. Man nimmt hartnäckig an, wenn es sich um Kunstwerke handelt, und besonders um dramatische Werke, daß man es mit Charakteren zu tun hat, im Sinne wie man es im Französischen versteht. Charaktere, das heißt Menschen, von denen wir annehmen, daß der Autor seinerseits ihre ganze Tiefe besitzt. Man erwartet von ihm, daß er durch die Übermittlung der Charakterzüge dieses Charakters unser Gemüt bewegt und uns durch diese Signalisierung in eine Realität einführt, die jenseits dessen wäre, was uns im Kunstwerk gegeben ist. Also, ich würde sagen, daß *Hamlet* schon einmal diese Eigenschaft besitzt, daß er uns spüren läßt, wie sehr diese allerdings verbreitete Ansicht, die wir ständig anwenden, und zwar spontan, wenn nicht verworfen, so doch zumindest in Schweben gehalten werden soll. Und es genügt nicht, zu sagen, wie ich es getan habe, daß *Hamlet* ein Spiegel ist, in dem jeder sich gesehen hat auf seine Art, Leser und Zuschauer. Aber lassen wir die Zuschauer beiseite, die unergründlich sind.

Die Verschiedenartigkeit der kritischen Interpretationen ist dazu angetan, uns nahezulegen, daß es in *Hamlet* irgendein Mysterium gibt. Die Summe dessen, was über Hamlet behauptet worden ist, ich habe Ihnen das hinreichend gezeigt, ist unvereinbar, widersprüchlich. Für die Schauspieler ist das die Rolle par excellence, und gleichzeitig spricht man vom Hamlet dieses oder jenes. Aber das geht noch viel weiter.

Anläßlich des dreihundertsten Geburtstages, zweifellos ein wenig unterstützt durch den *rush*, die Exaltation, die es damals in der englischen literarischen Welt über die Shakespeareschen Themen gab, haben einige von sich gegeben, *Hamlet*, das ist die Leere, das hat weder Hand noch Fuß, daß es keinen Schlüssel zu *Hamlet* gibt, daß Shakespeare getan hat, was er konnte, um ein altes Thema zusammenzuflicken — man wußte schon, daß ein Kyd zugeschriebener *Hamlet* etwa zwölf Jahre vor diesem Herbst 1601 gespielt worden war, wo wir einigermaßen sicher sind, daß zum ersten Mal Shakespeares *Hamlet* auftaucht. Grillparzer, der österreichische Dramatiker, auf den sich Freud an einer Stelle sehr ausführlich bezieht, hat gesagt, daß die eigentliche Ursache der Wirksamkeit von *Hamlet* in seiner Unergründlichkeit liegt, eine recht *merkwürdige* Auffassung, weil sie

geradewegs antiaristotelisch ist, insofern die aristotelische Erklärung der Wirkung der Komödie und der Tragödie auf dem (...) Charakter des Helden im Verhältnis zu uns beruht. Daß all das über das Thema *Hamlet* vorgebracht hat werden können, ist schon von Bedeutung.

Kein geringerer als T. S. Eliot, den ein gewisses Milieu für den größten englischen modernen Dichter hält, hat behauptet, daß Shakespeare seinem Helden nicht gewachsen gewesen ist. Wenn Hamlet seiner Aufgabe nicht gewachsen ist, so wäre Shakespeare selbst ebenfalls, nach Eliot, der Artikulation der Rolle Hamlets nicht gewachsen gewesen.

Es sind das Ansichten, die man problematisch nennen kann. Die nuancierteste Ansicht, die ich hier für die angemessenste halte, ist, daß im Verhältnis von *Hamlet* zu demjenigen, der ihn erfährt, als Leser oder Zuschauer, es etwas gibt, das etwas von einer Illusion an sich hat.

Das ist etwas anderes, als zu sagen, *Hamlet*, das ist einfach die Leere. Eine Illusion ist nicht die Leere. Auf der Bühne einen gespenstischen Effekt zu erzeugen, der dem gleicht, was Ihnen, von einem bestimmten Blickwinkel und von einem bestimmten Punkt aus, mein kleiner Konkavspiegel vorführt, erfordert eine regelrechte Maschinerie. Zu sagen, daß *Hamlet* eine Illusion ist, die Veranstaltung der Illusion, ist nicht dasselbe, wie zu sagen, daß man träumt über die Leere.

Alles bestätigt, daß so etwas vorhanden ist. Das gibt uns den Handgriff, an dem wir uns fest anhalten können.

(. . .), der von Jones zitiert wird, schreibt ungefähr folgendes — wir haben die größten Schwierigkeiten, *Hamlet* zu verstehen, und vielleicht fand Shakespeare selbst es schwierig, ihn zu verstehen und Hamlet selbst, das ist gut möglich, fällt es schwer, sich zu verstehen. Während er diejenigen, die ihn aushorchen kommen und ihm Fallen stellen, aus der Fassung bringt, ist er nicht im geringsten imstande, seine eigenen Motive zu lesen. Und Jones, der uns zuerst gesagt hat, daß wir uns nicht verleiten lassen dürfen, von Hamlet zu sprechen wie von einer realen Figur, und daß wir darüber hinaus Shakespeare finden müssen, versäumt es nicht, zu etwas abzugleiten, was sich etwa so ausdrücken läßt: — Mir ist kein authentischeres Urteil als dieses bekannt in der gesamten Literatur über das Problem. An einer anderen Stelle wird uns derselbe Jones sagen, daß der Dichter, der Held und die Zuschauer tief bewegt sind von Gefühlen, die sie, ohne daß sie es wüßten, berühren.

Es gibt da etwas, das uns handgreiflich die Äquivalenz, in gewisser Hinsicht, derer vor Augen führt, die uns präsentiert werden als Aus-

gangsterme, der Dichter und der Held — sie sind nur durch den Diskurs wirklich da. Die Kommunikation dessen, was im Unbewußten des Dichters und des Helden wäre, man kann nicht sagen, daß sie durch anderes vergegenwärtigt werde als durch die Artikulation des dramatischen Diskurses.

Der Held, wenn sie mir folgen, ist genau identisch mit den Worten des Textes. Wir kommen also zu der Überzeugung, daß die Art, auf die uns ein Werk am tiefsten, das heißt auf der Ebene des Unbewußten, berührt, von einem Arrangement herrührt, von seiner Komposition: Da haben sie den zweiten Handgriff, an dem ich Sie sich festzuhalten bitte. Das ist wie diese Seite, die sich all dem entzieht, was wir über die Beschaffenheit des *Hamlet* sagen können, der in dieser Hinsicht das exemplarische Werk darstellt.

Hamlets Wirkung auf uns ist nicht der Anwesenheit von irgendetwas zuzuschreiben, das real vor uns Träger eines Unbewußten wäre. Wir haben es nicht mit dem Unbewußten des Dichters zu tun, selbst wenn einige nicht aufeinander abgestimmte Spuren in seinem Werk, Fehlleistungen, von ihm selbst nicht bemerkte symbolische Elemente, von seiner Gegenwart zeugen. Ella Sharpe zum Beispiel hat sich bemüht, hier und da zusammenzulesen, was in Hamlets Charakter irgendeine Ankoppelung, irgendeine Fixierung der Metapher rund um weibliche Themen, orale Themen, erkennen lassen würde. Das ist nicht ganz uninteressant, aber verglichen mit dem Problem, das Hamlet stellt, ist es wirklich sekundär, fast kindisch. In den Werken ein paar Spuren suchen, die über den Autor Auskunft geben, heißt nicht, daß man die Tragweite des Werkes als solches analysiert.

Die erstrangige Bedeutung, die Hamlet für uns annimmt, liegt an seiner Struktur, die äquivalent ist mit derjenigen des Ödipus. Nicht irgendein flüchtiges Bekenntnis interessiert uns, sondern die Gesamtheit des Werkes, seine Artikulation, seine Maschinerie, sein Stützwerk sozusagen, die ihm seine Tiefe verleihen, die jene Überlagerung von Ebenen herstellen, worin die eigentliche Dimension der menschlichen Subjektivität Platz finden kann, das Problem des Begehrens.

Wenn *Hamlet*, mit *Faust*, die größte moderne Tragödie ist, dann nicht einfach weil es Shakespeare gibt, für wie genial wir ihn auch halten.

Hamlet stellt sicher eine Wende in Shakespeares Schaffen dar. Vorher gibt es eine Reihe von Komödien und historischen Dramen, zwei Genres, die er bis zu ihrer höchsten Stufe von Ungezwungenheit, Schönheit und Vollkommenheit geführt hat. Bis *Hamlet* spielt Shakespeare mit diesen beiden Gattungen mit Meisterschaft, Brillanz und Glück, was ihm die Stellung eines Erfolgsautors einbringt. Von

Hamlet an ändert sich das Firmament, und wir stoßen zu zwei Dingen vor, die jenseits aller Grenzen liegen, die nicht mehr der gleichen Ordnung angehören, die nicht mehr das geringste mit irgendeinem Kanon zu tun haben. Nach *Hamlet* haben wir *King Lear*, und noch einiges andere, um dann zu *The Tempest* zu gelangen, — das ist der Shakespeare als Juwel der menschlichen Geschichte, der eine neue Dimension über den Menschen eröffnet.

Die Vervollkommung des schriftstellerischen Handwerks kann nicht allein diese Wende erklären. Es hat sich also zweifellos etwas im Leben Shakespeares abgespielt zur Zeit der Gestaltung des *Hamlet*. Was können wir darüber sagen? — außer, daß es sich um den Tod seines Vaters handelt. Man kann noch andere Ereignisse annehmen, die seine Erfahrung erweitert haben — alles weist darauf hin, daß sein Leben von allen Versuchungen, von allen Leidenschaften durchkreuzt worden ist. Sich damit begnügen hieße aber sich mit wenig begnügen.

Hamlet ist zweifellos das Stück, das von allen am meisten als Rätsel erscheint, aber jedes Stück, das Probleme aufwirft, ist deswegen nicht schon ein gutes Stück. In einem schlechten Stück gibt es gelegentlich ein Unbewußtes, das genauso gegenwärtig, noch gegenwärtiger ist als in einem guten. Wenn uns ein Theaterstück bewegt, so liegt das nicht an dem, was es an Mühe darstellt, auch nicht an dem, was ein Autor da unwissentlich durchgehen läßt. Es liegt, ich wiederhole es, an dem einnehmbaren Platz, den es bereitstellt für das, was unser eigenes Verhältnis zu unserem eigenem Begehren an Problematischem in uns birgt. Diese Dimension der Entfaltung, des Widerhalls werden uns von diesem Stück in außergewöhnlicher, höchster Weise geboten.

Das persönliche Drama Shakespeares, man glaubt im übrigen, es zu erfassen, und dann entschlüpft es uns. Man hat sogar gesagt, daß dieses Drama das gleich sei wie das der *Sonnets*. Sie wissen, daß dem Autor zugestoßen ist, von zwei Seiten her betrogen zu werden, von seinem Freund und von seiner Mätresse. Aber man hat keinerlei Gewißheit über diese Geschichte, man hat nur das Zeugnis der *Sonnets*, besonders ausgefeilt.

Lassen wir also, was *Hamlet* sein kann, was wir darüber träumen können, beschäftigen wir uns mit der Komposition des *Hamlet*. Dem Autor ist es gelungen, die Komposition bis zu jenem hohen Grad von Reife, jener einzigartigen Perfektion voranzutreiben, die *Hamlet* von allen vorläufern des *Hamlet* unterscheidet, die wir mit unserer Philologie entdecken haben können. Gerade das soll Gegenstand unserer Reflexion sein.

Daß es das Drama Shakespeares hinter *Hamlet* gibt, ist sekundär im Vergleich zu dem, was die Struktur von *Hamlet* bildet. Diese Struktur ist es, die für die Wirksamkeit des *Hamlet* verantwortlich ist. Und das umso mehr, als *Hamlet* selbst, wie sich die Autoren metaphorisch ausdrücken, eine Figur ist, deren Tiefen wir nicht einfach auf Grund unserer Unwissenheit nicht kennen. Das ist eine Figur, die aus dem leeren Platz gebildet ist, um unsere Unwissenheit zu situieren.

Situierte Unwissenheit ist nicht etwas rein Negatives. Situierte Unwissenheit ist nichts anderes als die Vergegenwärtigung des Unbewußten. Genau das verleiht *Hamlet* seine Tragweite und Kraft.

Ich will nichts ausklammern, ich leugne nicht die eigentlich psychologische Dimension, die in einem derartigen Stück im Spiel ist, und die in den Bereich der sogenannten angewandten Psychoanalyse fällt, aber auf der Ebene, wo wir uns befinden, handelt es sich eben um theoretische Psychoanalyse. Im Hinblick auf die theoretische Frage der Angemessenheit unserer Analyse in Bezug auf ein Kunstwerk ist jegliche klinische Frage eine Frage angewandter Psychoanalyse...

Wenn *Hamlet* wirklich das ist, was ich Ihnen sage, nämlich eine Struktur, die so geartet ist, daß das Begehren darin seinen Platz finden könnte, eine hinreichend streng artikulierte Komposition, so daß alle Begehren oder genauer alle Probleme des Verhältnisses des Subjekts zum Begehren sich da projizieren könnten, würde es in gewisser Weise genügen, ihn zu lesen. Aber es gibt hier Leute, die mir zuhören, die sicher gerne hätten, daß ich ein bißchen mehr über die Funktion des Schauspielers, des Vorstellens sage.

Es ist klar, daß es keineswegs das gleiche ist, *Hamlet* zu lesen und ihn auf der Bühne vorgestellt zu sehen. Wie könnte man besser die Funktion des Unbewußten illustrieren, das ich als *Diskurs des Andern* definiert habe, als in der Perspektive, die uns eine Erfahrung wie die des Verhältnisses des Publikums zu *Hamlet* gibt? Es ist klar, daß sich das Unbewußte hier vergegenwärtigt in der Form des Diskurses des Andern, der ein ganz durchgeformter Diskurs ist. Der Held ist nur durch diesen Diskurs gegenwärtig, genauso wie der Dichter, der längst tot ist, uns eben seinen Diskurs hinterläßt.

Die Dimension, welche das Vorstellen hinzufügt, das heißt, welche die Schauspieler, die diesen *Hamlet* spielen, hinzufügen, ist genau analog demjenigen, wodurch wir selbst betroffen sind in unserem eigenen Unbewußten. Denn unser Verhältnis zum Unbewußten ist aus unserem Imaginären gewebt, ich will sagen aus unserem Verhältnis zu unserem eigenen Körper.

Ich ignoriere, sagt man, die Existenz des Körpers, ich habe eine Theorie der körperlosen Analyse, wenn man einigen Glauben schenkt, die von der Ausstrahlung dessen, was ich hier artikuliere, nur aus einem gewissen Abstand getroffen werden. Ich lehre etwas ganz anderes — wir sind es, die das Material des Signifikanten liefern. Mit unseren eigenen Gliedern — das Imaginäre, das ist genau das — machen wir das Alphabet dieses Diskurses, der unbewußt ist, jeder von uns in verschiedenen Verhältnissen, denn wir bedienen uns nicht der gleichen Elemente. Ebenso gibt der Schauspieler seine Glieder her, seine Gegenwart, nicht einfach wie eine Marionette, sondern mit seinem durchaus realen Unbewußten, das heißt dem Verhältnis seiner Glieder zu einer gewissen Geschichte, die die seinige ist.

Jeder weiß, daß es gute und schlechte Schauspieler gibt. Das hängt, glaube ich, vom größeren oder geringeren Ausmaß ab, in dem das Unbewußte eines Schauspielers vereinbar ist mit dieser Hergabe seiner Marionette. Das macht also aus, daß ein Schauspieler mehr oder weniger Talent besitzt, Genie, ja sogar, daß er mehr oder weniger vereinbar ist mit gewissen Rollen — warum nicht? Selbst jene, die über die breiteste Skala verfügen, können gewisse Rollen besser spielen als andere. Und allgemeiner gibt es das Problem, das aufgeworfen worden ist, des Verhältnisses bestimmter psychologischer Strukturen zum Theater, des Schauspielers zur Möglichkeit des Exhibierens. Jemand hat vor einigen Jahren einen verheißungsvollen Artikel geschrieben über etwas, das er die Hysterie und das Theater genannt hat, und wir werden vielleicht Gelegenheit haben, darüber zu sprechen, mit Interesse, sogar uns mit ihm einverstanden zu erklären.

Schließen wir nun diese Parenthese und nehmen wir den Faden unseres Gesprächs wieder auf.

2

Was ist das also für eine Struktur, was für eine Einrichtung, innerhalb derer das Begehren seinen Platz einnehmen kann und muß und die das Wesentliche dessen ist, was ich Ihnen über die Wirkung des *Hamlet* begreiflich zu machen versuche.

Habe ich Ihnen alle diese einleitenden Bemerkungen nur vortragen, um dann wieder zu einer klassischen, ja sogar banalen Thematik zurückzukehren? Das ist keineswegs der Fall. Beginnen wir trotzdem die Sache zunächst mit dem, was für gewöhnlich geltend gemacht wird. Glauben Sie nicht, daß das so einfach wäre, oder so eindeutig. Eine gewisse Geradheit einzuhalten fällt den Autoren am

schwersten bei der Entwicklung ihres Gedankens, dauernd trifft man auf ein Fliehen, ein Schwanken, wovon Sie einige Beispiele sehen werden.

Annäherungsweise kann man zunächst sagen, und da sind alle sich einig, daß Hamlet derjenige ist, der nicht weiß was er will. Er hält bitter inne im Augenblick, wo er die Truppen des jungen Fortinbras abziehen sieht, die zu einem bestimmten Zeitpunkt am Horizont der Bühne vorüberschreiten, und ist plötzlich verletzt durch die Tatsache, daß es da also Leute gibt, die zu einer großen Tat ausziehen, für etwas, das nicht der Rede wert ist, für ein winziges Stück von Polen, und die alles opfern werden, ihr Leben opfern werden, während er da ist und nichts macht und alles zum Machen hat, den Grund, den Willen, die Kraft und die Mittel. Wie er selbst sagt — *Ich lass' es immer dabei bewenden zu sagen: Die Sache ist zu machen.*

Das ist also das Problem, das sich jedem stellt — Warum handelt Hamlet nicht? Warum scheint dieser *will*, dieser Wille, dieses Begehren in ihm außer Kraft gesetzt, was in gewisser Weise mit dem übereinstimmt, was Recamier über die Hysteriker schreibt?

Man sagt, daß er nicht will. Er sagt, daß er nicht kann. Worum es geht, ist, daß er nicht wollen kann. Was sagt uns darüber die analytische Tradition? Daß alles bei dieser Angelegenheit auf dem Begehren für die Mutter beruht, daß dieses Begehren verdrängt ist, daß das der Grund ist, aus dem der Held sich nicht zur Tat aufraffen kann, die ihm geboten ist, nämlich die Rache gegen einen Mann, welcher der, ach wie unrechtmäßige, weil verbrecherische, jetzige Besitzer des mütterlichen Objekts ist. Er kann denjenigen, den er anprangert, nicht schlagen, soweit er selbst schon das Verbrechen begangen hätte, das es zu rächen gilt. Insofern im Hintergrund die Erinnerung des infantilen Begehrens für die Mutter vorhanden ist, des ödipalen Wunsches des Vaternordes, würde Hamlet in gewisser Weise zum Komplizen des jetzigen Besitzenden, *beatus possedens* in seinen Augen. Er könnte also diesen Besitzer nicht angreifen ohne sich selbst anzugreifen. Ist das wirklich, was man sagen will? — oder eher, daß er diesen Besitzer nicht angreifen kann ohne in sich das alte Begehren wiederzuerwecken, das als schuldhaft empfunden wird, was sicher einen besser faßbaren Mechanismus darstellen würde?

Lassen wir uns nicht von diesem undialektischen Schema faszinieren. Können wir nicht sagen, daß sich das alles umkehrt? Wenn Hamlet sich sofort auf seinen Stiefvater stürzen würde, könnte man dann nicht genausogut sagen, daß er die Gelegenheit findet, seine eigene Schuld außerhalb seiner selbst auszulöschen?

Beachten wir, daß alles ihn zum Handeln treibt. Als erstes, daß sein Vater als Gespenst aus dem Jenseits kommt, um ihm diesen Racheakt zu gebieten. Das Gebot des Über-Ichs ist hier materialisiert und mit der ganzen Heiligkeit dessen ausgestattet, der da aus dem Jenseits kommt, wobei seine Autorität noch gesteigert wird durch seine Größe, seine Verführung, die Tatsache, das er das Opfer ist, wurde er doch nicht nur abscheulich des Objektes seiner Liebe beraubt, sondern auch seiner Macht, seines Thrones, des Lebens sogar, seines Heils und seiner ewigen Seligkeit.

In die selbe Richtung weist etwas, das man das natürliche Begehren Hamlets nennen könnte. Das Gewisseste und Offenbarste an Hamlet ist, daß er an seine Mutter fixiert ist. Das könnte man das natürliche Begehren Hamlets nennen, insofern als Jones, im Augenblick, wo er seinen Artikel über Hamlet schreibt, vor dem Publikum noch die Dimension der Verdrängung und der Zensur verteidigen muß, und alles, was er schreibt, tendiert dazu, ihnen einen sozialen Ursprung zu verleihen.

Es ist doch wirklich kurios, *curiously enough*, sagt er, daß die von der sozialen Zensur am meisten zensurierten Dinge gerade die natürlichsten Begehren sind. Das wirft tatsächlich eine Frage auf. Warum hat sich die Gesellschaft nicht im Hinblick auf die Befriedigung dieser allernatürlichen Begehren organisiert, wenn wirklich von ihr die Dimension der Verdrängung und der Zensur herrührt? Diese Bemerkung könnte uns vielleicht ein bißchen weiterführen, nämlich, daß die Notwendigkeiten des Lebens, der Gruppe, die soziologischen Notwendigkeiten, nicht zur Erklärung dieses Verbotes ausreichen, von dem beim Menschen die Dimension des Unbewußten herrührt.

So wenig reicht das aus, daß Freud, um das Prinzip der Verdrängung zu erklären, einen Ursprungsmythos hat erfinden müssen, präsozial, weil er erst die Gesellschaft begründet, und zwar *Totem und Tabu*. Jones' Kommentar, damals, als er ihn gemacht hat, behält unglücklicherweise eine soziologische Erklärung der Verbote auf der Ebene des Unbewußten bei, genau gesagt eine Genese des Ödipus auf der Ebene der Zensur. Das ist ein entschiedener, apologetischer Irrtum, der Irrtum jemandes, der überzeugen, ein psycho-soziologisches Publikum erobern will.

Kommen wir auf unseren Hamlet zurück. Wir sehen ihn erfüllt von zwei Strebungen — die eine wird von der Autorität des Vaters geboten und der Liebe, die er ihm entgegenbringt — die andere entspricht seinem Willen, seine Mutter zu verteidigen und sie sich zu bewahren. Diese beiden Strebungen müßten ihn in die gleiche

Richtung gehen lassen — Claudius töten. Nun würden aber hier zwei positive Sachen ein Nullresultat ergeben.

Ich weiß, daß das vorkommt. Ich habe ein sehr hübsches Beispiel gefunden, als ich mir gerade ein Bein gebrochen hatte — eine Verkürzung plus eine andere Verkürzung, die des anderen Beines, und es gibt keine Verkürzung mehr. Das ist eine sehr gute Übung für uns, denn wir haben sehr wohl mit solchen Dingen zu tun. Aber geht es hier um so etwas? Nein, ich glaube nicht.

Ich glaube eher, daß wir uns mit etwas begnügen, was zweifellos nicht gerechtfertigt ist, nämlich, daß Hamlet da ist und daß man es eben erklären muß. Nehmen wir an, daß es sein Begehren ist, das Hamlet in ein schwieriges, problematisches Verhältnis zu seinem Akt bringt, das ihm seinen Akt widerwärtig werden läßt. Nehmen wir an, daß es das Unreine an diesem Begehren ist, das da die wesentliche Rolle spielt, aber ohne daß Hamlet es wüßte, daß er seinen Akt nicht erfüllen kann, insofern seine Handlung nicht uneigennützig, nicht kantisch motiviert ist. Im großen und ganzen können wir das sagen. Das aber ist in Wahrheit fast schon vor der analytischen Untersuchung zugänglich. Wir haben Hinweise darauf, das Interesse von Jones' Bibliographie liegt darin, es zu zeigen. Analytisch, glaube ich, können wir etwas Angemesseneres formulieren, wenn wir wirklich dem Text des Stückes folgen.

Beachten Sie, womit Hamlet zu tun hat, und zwar die ganze Zeit, womit er sich herumschlägt, das ist ein Begehren. Dieses Begehren muß dort gesehen werden, wo es ist im Stück. Dieses Begehren ist weit weg vom seinigen. Das ist nicht sein Begehren für seine Mutter, es ist das Begehren seiner Mutter.

Der Angelpunkt ist die Begegnung mit seiner Mutter nach der *play scene*. Alle beunruhigen sich mehr und mehr über seine, Hamlets, Absichten, und man beschließt also, ihn rufen zu lassen. Das ist genau, was er begehrt. Bei dieser Gelegenheit wird er, sagt er, den Stahl in der Wunde wenden, den Dolch im Herzen seiner Mutter. Diese lange Szene ist ein Höhepunkt des Theaters, und ihre Lektüre ist an der Grenze Erträglichen. Er beschwört leidenschaftlich seine Mutter, sich ihrer Lage bewußt zu werden. Was soll den das eigentlich, dieses Leben? Und dann, Du bist ja auch nicht mehr die Jüngste, das muß sich doch ein bißchen beruhigen bei Dir — dergleichen Dinge sagt er ihr in einer wunderbaren Sprache. Wie ein Stachel beginnt er derartige Dinge seiner Mutter zu sagen, Dinge, die ihr das Herz brechen sollen, und die sie als solche empfindet, sie selbst sagt ihm — *Du brichst mir das Herz*. Und sie stöhnt buchstäblich unter dieser Last.

Man ist ungefähr sicher, daß Hamlet dreißig Jahre alt ist, man kann das aus dem ableiten, was er in der Friedhofsszene über den armen Yorrick sagt, der vor etwa dreißig Jahren gestorben ist und den er auf die Lippen geküßt hat. Hamlet ist nicht ein Jüngling, seine Mutter ist ungefähr fünfundvierzig Jahre alt, und er etwas weniger.

Er vergleicht dann seinen Vater mit Hyperion, dem die Götter alle ihre Siegel aufgedrückt haben. Und da daneben dieser Abschaum, König von Lumpen und verlorenen Söhnen, ein Dreckskerl, ein Gauerner, ein Zuhälter, und mit sowas wälzen Sie sich im Dreck. Es geht nur darum, und man muß es artikulieren — es geht um das Begehren der Mutter. Beherrschen Sie sich, schlagen Sie den Weg der guten Sitten ein, schlafen Sie nicht mehr mit meinem Onkel — so spricht er mit ihr. Und dann weiß doch jeder, sagt er, daß der Appetit beim Essen kommt, daß dieser Dämon, die Gewohnheit, die uns an die bösesten Sachen fesselt, auch im entgegengesetzten Sinn wirkt. Wenn Sie sich besser benehmen lernen, wird Ihnen das immer leichter fallen. Die Artikulation dieses Anspruchs, dieses Beschwörens, erfolgt im Namen von etwas, das nicht einfach der Ordnung des Gesetzes angehört, sondern im Namen der Würde, und das mit einer Kraft, mit einer Heftigkeit, sogar Grausamkeit, daß man zumindest sagen kann, daß es eher verlegen macht.

Ihr bleibt buchstäblich die Luft weg, und dann taucht wieder das Gespenst auf und sagt — hallo! ho! nur so weiter, weist ihn aber auch zurecht, um die Mutter von ich weiß nicht was für einem Ausbruch von Aggressivität zu schützen, vor dem sie selbst momentan gezittert hat — Willst Du mich umbringen? Wie weit wirst Du gehen? Sein Vater ermahnt Hamlet — *Schlüpf' zwischen sie und ihre wankende Seele.*

An diesem Höhenpunkt angelangt kommt es bei Hamlet zu einem brüskten Niederfall. Und dann letzten Endes, jetzt wo ich Dir alles gesagt habe, tu nur was Du willst, geh alles dem Onkel Claudius erzählen. Du wirst Dir von ihm einen kleinen Kuß auf die Wange geben lassen, ein kleines Kitzeln am Nacken, ein kleines Bauchtätscheln, und am Schluß haben wir dann wieder die übliche Hurerei. Genau das wird von Hamlet gesagt.

In diesem Augenblick des Schwankens verschwindet sein Appel, verflüchtigt sich, im Einverständnis mit dem Begehren der Mutter. Er streckt die Waffen vor diesem Begehren, das ihm unabwendbar scheint, etwas, das nicht gelüftet werden kann.

Ich war langsamer als ich voraussehen konnte, und ich werde an einem Punkt abbrechen müssen, der die Entzifferung des Hamlet

auf dem Programm von noch zwei unserer Treffen stehen lassen wird.

3

Zum Abschluß werde ich Ihnen heute das Verhältnis dessen, was ich gerade artikuliere, zum Graphen zeigen.

Der grundlegende Diskurs des Anspruchs unterwirft das Bedürfnis des Subjekts der Zustimmung, der Laune, der Willkür des Andern als solchem und strukturiert derart die menschliche Spannung und Intention in der Zerstückelung des Signifikanten. Jenseits dieses ersten Verhältnisses zum Andern hat das Subjekt in diesem Diskurs, der es formt, in diesem schon strukturierten Diskurs, seinen *will*, seinen eigenen Willen wiederzufinden.

Sein eigener Wille, das ist zunächst dieses Ding, wir Analytiker wissen es, dieses allerproblematischste Ding, nämlich das, was es wirklich begehrt. Jenseits der Notwendigkeiten des Anspruchs, der das Subjekt zerstückelt und aufbricht, jenseits der Beziehung zum Andern, ist das Wiederfinden des Begehrens in seiner Unbefangenheit jenes Problem, mit dem wir ständig zu tun haben. Die Fragestellung des Subjekts über das, was es will, genau sie stellt mein fragezeichenförmiger Haken dar.

Wie das der Fall ist im ersten Stock des Graphen, ist da irgendwo eine signifikante Kette installiert, die im eigentlichen Sinne das Unbewußte heißt und die dieser Fragestellung ihr Gestell gibt, sodaß man sich irgendwo zurechtfinden kann.

Es gibt da einen Code eingeschrieben, der das Verhältnis des Subjekts zu seinem eigenen Anspruch ist, \$◇D. Das ist ein Register, durch welches das Subjekt was vernehmen kann? Nicht, wie man so sagt, daß sein Anspruch oral ist, oder anal, oder dies oder das — nicht darum handelt es sich. Sondern, daß es in einem bestimmten privilegierten Verhältnis steht, als Subjekt, zum Anspruch. Deswegen habe ich sie so eingeschrieben, mit einer bestimmten Form von Anspruch, diese Linie jenseits des Andern, wo sich die Frage des Subjekts stellt. Ist es eine unbewußte Linie? Nein, schon bevor er eine Analyse und Analytiker gegeben hat, haben sich die Menschen die Frage gestellt, verlassen Sie sich darauf, genauso wie heute und seit Freud — zu wissen, wo ihr wirklicher Wille ist. Deshalb zeichnen wir diese Linie als voll durchgezogenen Strich. Sie gehört dem System der Persönlichkeit an, nennen Sie sie bewußt oder vorbewußt, ich werde nicht weiter auf Details eingehen vorläufig.

Was zeigt uns hier der Graph? Daß irgendwo auf der intentionellen Linie das x plaziert ist, welches das Begehren ist. Dieses Be-

gehren steht in einem Verhältnis zu etwas, das seinen Platz finden muß auf der Retourlinie, gegenüber der ersten Linie. Dieses Verhältnis ist homolog dem Verhältnis des Ich zum Bild. Der Graph lehrt uns, daß das Begehren, das hier irgendwo treibt, aber immer im Jenseits des Andern, einer gewissen Regulierung unterworfen ist, auf eine gewisse Höhe fixiert ist, durch etwas bestimmt wird, das Gestalt annimmt von einem Rückweg her, vom Code des Unbewußten zur Botschaft des Unbewußten auf der imaginären Ebene.

In welcher Richtung stellt sich der Schaltkreis der Bildung des Begehrens her auf der Ebene des Unbewußten? Der punktierte, anders gesagt, unbewußte Schaltkreis beginnt hier, geht über auf die Ebene der unbewußten Botschaft, S, führt zur Ebene des unbewußten Codes, $\$ \diamond D$, kehrt dann zurück zum Begehren, und von da zum Phantasma. Dieser Weg ist ein Rückweg in Bezug auf das Unbewußte — wenn Sie beachten, wie der Graph aufgebaut ist, dann sehen Sie, daß hier der Strich keinen Rückweg hat

Was können wir formulieren gerade darüber, wenn wir uns an die Szene halten, wo Hamlet seiner Mutter gegenübersteht? Es gibt keinen Moment, wo die Formel *das Begehren des Menschen ist das Begehren des Andern* deutlicher wahrnehmbar, vollständiger erfüllt wäre, insofern sie das Subjekt vollständig annulliert.

Hamlet wendet sich hier an den Andern, seine Mutter, aber jenseits ihrer selbst — nicht mit seinem eigenen Willen, sondern mit demjenigen, dessen Träger er in diesem Moment ist, nämlich mit dem Willen seines Vaters, und ebensogut demjenigen der Ordnung, des Anstands, der Scham — den Dämon der Scham habe ich schon ins Spiel gebracht, sie werden sehen, welchen Platz er in der Folge einnehmen wird. Er hält vor der Mutter diesen Diskurs jenseits ihrer selbst, und dann fällt er zurück, das heißt, er fällt zurück auf die Ebene des Andern, vor dem er sich nur ducken kann.

Diese Szene entwickelt sich ungefähr so — die Beschwörung des Subjekts jenseits des Andern trachtet, wieder auf die Ebene des Codes des Gesetzes zu gelangen, und von dort fällt es wieder zurück. Er trifft sich nicht mit seinem eigenen Begehren, denn er hat kein Begehren mehr, insofern Ophelia von ihm verstoßen worden ist. Um es schematisch zu sagen, alles spielt sich so ab, als ob der Rückweg ihn ganz einfach wieder auf die Artikulation des Andern zurückbringen würde, als ob er von dort her keine andere Botschaft als das Signifikat des Andern erhalten könnte, das heißt die Antwort der Mutter. Ich bin was ich bin, mit mir ist nichts zu machen, ich bin eine richtige Genitale — im Sinne des ersten Bandes von *La Psychanalyse d'Aujourd'hui* — ich, ich kenne die Trauer nicht.

Tatsächlich, man kann in diesem Band lesen, das Charakteristische am wahrhaft Genitalen, das ist, daß er die Trauer von der leichten Seite nimmt — großartiger Kommentar zur Dialektik Hamlets. Das Leichenmahl kann man am nächsten Tag noch für die Hochzeit brauchen — *Economy, economy!*, das ist eine Bemerkung Hamlets. Die Mutter ist eine klaffende Fotze. Ist der eine weg, kommt der andere.

Das Drama Hamlets ist das Drama des Begehrens, das Drama davon, daß es ein würdiges Objekt und ein unwürdiges Objekt gibt. Es ist seltsam, daß man sich dauernd des Wortes *Objekt* bedient, und daß, das erste Mal, wo man ihm begegnet, man es nicht erkennt. Madame, ein bißchen Reinlichkeit, ich bitte sie, es gibt doch noch einen Unterschied zwischen diesem Gott und diesem Dreckskerl. Niemand hat jemals bei Hamlet über Objektbeziehung gesprochen — man bleibt verblüfft darüber, es geht nur darum.

So sehen wir also mit dem Problem der Trauer das Problem des Objekts eintreten, was uns vielleicht erlauben wird, noch einmal neu zu artikulieren, was Freud uns in *Trauer und Melancholie* übermittelt.

Man sagt uns, daß die Trauer zustandekommt aufgrund einer Introjektion des verlorenen Objekts. Aber dafür, daß das Objekt introjeziert ist, gibt es eine Vorbedingung, nämlich, daß es als Objekt konstituiert ist. Wie kommt es dazu, daß das Objekt als solches konstituiert wird? Diese Frage ist vielleicht nicht einzig und allein an die Phasen des Instinkts gebunden, so wie man sie uns vorsetzt.

Wir sind da beim Kern des Problems. Stellen Sie sich einmal die Frage, warum, wodurch Hamlet in Harnisch gerät. Das ist ganz offensichtlich — nachdem er lange getrödelt hat, scheint er plötzlich Tiger gefressen zu haben. Er stürzt sich in eine Affaire, die sich unter unglaublichen Bedingungen darbietet — während er seinen Stiefvater zu töten hat, schlägt man ihm jetzt vor, diesem in einem Unterfangen beizustehen, das darin besteht, sich auf einen Fechtkampf einzulassen mit einem Herrn, der ihm nicht gerade gut gesinnt ist, handelt es sich doch um den Bruder jener Ophelia, die unlängst ihrem Leben ein Ende gesetzt hat in einer Verwirrung, an der er nicht ganz unbeteiligt ist. Hamlet hat diesen Herrn sehr gerne, er sagt es ihm, und dennoch wird er gerade mit ihm die Klingen kreuzen im Auftrag jener Person, die er eigentlich massakrieren soll. Und in diesem Turnier erweist sich Hamlet als richtiger Totschläger, er läßt den Andern keinen einzigen Treffer machen. Diese regelrechte Flucht nach vorne, was löst sie aus? Es ist die Episode, mit der ich das letzte Mal abgeschlossen habe, die Friedhofsszene, mit

diesen Leuten, die sich unten in einem Grab prügeln — seltsame Szene, die ganz auf Shakespeare zurückgeht, denn es gibt keine Spur davon in den *Hamlet*-Vorläufern.

Warum hat sich Hamlet darauf eingelassen? Weil er nicht ertragen konnte, zuzusehen, wie ein anderer als er selbst unbändige Trauer erkennen läßt, zur Schau stellt.

Kein einziges von den Worten, die ich verwende, das nicht durch den Text gestützt würde. Er sagt es — Ich hab's nicht aushalten können, daß er soviel Wirbel macht um seine Trauer. Anders gesagt, auf dem Weg der Trauer wird Hamlet wieder ein Mann. Diese Trauer nimmt er in einem Verhältnis auf sich, das homolog ist dem narzißtischen Verhältnis des Ich zum Bild des andern, im Augenblick, wo ihm in einem andern das leidenschaftliche Verhältnis eines Subjekts zu einem Objekt vorgestellt wird, das man nicht sieht, das aber einmal seine Aufmerksamkeit fesselt, nachdem es wegen des Durcheinanders, des Gemenges der Objekte verstoßen worden ist, macht aus Hamlet jemanden, der imstande ist, nur für einen kurzen Augenblick, aber einen Augenblick, der genügt, daß das Stück zu Ende geht, der imstande ist, sich zu schlagen und zu töten.

Shakespeare freilich hat sich all diese hübschen Sachen nicht gesagt, aber er hat in sein Stück eine so merkwürdige Figur wie Laertes hineingebracht, um ihn, im entscheidenden Augenblick des Stückes, die Rolle des Beispiels, der Stütze spielen zu lassen, auf die sich Hamlet in einer leidenschaftlichen Umklammerung stürzt, und woraus er buchstäblich als anderer hervorgeht. Hamlets Aufschrei und dazu seine Kommentare zeigt, daß das hier der Augenblick ist, wo er sein Begehren wieder erfaßt. Und hier ist der Punkt, auf den hin alle Wege der Artikulation des Stückes ausgerichtet sind.

Diese Analyse Hamlets, es wird gelten, wenn wir sie beendet haben werden, zu wissen, was wir davon an Verwendbarem, an Handgerechtem, an Schematischem beibehalten können für unsere eigene Auslotung des Begehrens des Neurotikers.

Vom Begehren Hamlets hat man gesagt, daß es das Begehren eines Hysterikers wäre — das ist vielleicht ganz richtig. Man kann ebensogut sagen, daß es das Begehren eines Zwangsneurotikers ist — das ist eine Tatsache, daß er voller schwerer psychasthenischer Symptome steckt. In Wahrheit ist Hamlet beides. Er ist ganz einfach der Platz dieses Begehrens. Nicht ein reales Wesen ist das, sondern ein Drama, das eine Art Drehscheibe darstellt, auf der sich ein Begehren situiert.

Insofern das Problem von Hamlet darin besteht, sein Begehren wiederzufinden, es zu konstruieren, sich ein unbefriedigtes Begehren zu schaffen, geht es eher um das Begehren des Hysterikers. Aber es ist genauso wahr, daß es um den Zwangsneurotiker geht, insofern sein Problem darin besteht, sich auf ein unmögliches Begehren zu stützen, was nicht ganz das gleiche ist. Sie werden sehen, daß wir die Deutung der Worte und Handlungen Hamlets zur einen so gut wie zur anderen Seite hin umschlagen lassen können, und daß wir etwas Radikaleres in den Griff bekommen werden müssen als das Begehren dieses oder jenes, als das Begehren, mit dem sie einen Hysteriker oder einen Zwangsneurotiker festnageln.

Wenn ich lese, daß jedermann weiß, daß ein Hysteriker nicht liebesfähig ist, dann habe ich immer Lust, dem Autor zu sagen — Und Sie, sind Sie liebesfähig? Er sagt, daß ein Hysteriker im Irrealen lebt, und er?

Der Arzt spricht immer so, wie wenn er fest in seine Stiefel eingerammt wäre, die Stiefel der Liebe, des Begehrens, des Willens und alles dessen, was das nach sich zieht. Das ist ein sehr seltsamer Standpunkt, und wir müßten seit einer gewissen Zeit wissen, daß es ein gefährlicher Standpunkt ist, durch den man sich auf jene Gegenübertragung einläßt, die verhindert, daß man das geringste am Kranken versteht, mit dem man zu tun hat.

Deshalb ist es wesentlich am Analytiker, daß er das Begehren artikuliert, seinen Platz situiert.

18. März 1959

(Übersetzt von Michael Turnheim.)

IV

ES GIBT KEINEN ANDERN DES ANDERN

Man gebe mir mein Begehren, das ist der Sinn, wie ich Ihnen gesagt habe, den Hamlet hatte für all jene, Kritiker, Schauspieler, Zuschauer, die von ihm Besitz ergriffen. Worauf beruht das, wenn nicht auf der genialen Strenge, zu der das Hamlet-Thema mit Shakespeare gelangt? Und das nach einer dunklen Entstehung, die im XII. und XIII. Jahrhundert bei Saxo Grammaticus beginnt, sich mit der Romanversion Belleforests fortsetzt, zweifellos einem Entwurf von Kyd, einem ersten Entwurf, scheint es von Shakespeare, um dann zu der Form vorzudringen, die wir besitzen.

Diese Forme zeichnet sich in unseren Augen, entsprechend der Methode, die wir hier anwenden, durch etwas aus, das ich die Struktur nenne und wozu ich Ihnen einen Schlüssel zu geben versuche mit dieser topologischen Form, die ich den Graphen genannt habe, und die man vielleicht *le gramme* nennen könnte.

1

Setzen wir fort mit unserem *Hamlet*. Versuchen wir noch einmal, die Entwicklung Hamlets in den Griff zu bekommen, so einfach gleichzeitig und so verschlungen, daß so viele menschliche Gedanken hier Unterkunft finden konnten. Wie kann das gleichzeitig so einfach und so niemals zu Ende sein? Es ist nicht sehr schwer, zu wissen, warum — das Drama Hamlets ist die Begegnung mit dem Tod.

Andere haben schon Nachdruck gelegt auf den im höchsten Grade entscheidenden, treffenden Charakter der ersten Szene auf der Terrasse von Elsinor, wo sich die einleitende Begegnung mit dem Toten abspielt. Irgendetwas wird wiederkehren, das die Schildwachen ein Mal schon gesehen haben, der Geist, diese Gestalt von Unten, von der man noch nicht weiß, was sie ist, was sie bringt, was sie sagen will.

Ich komme in diesem Zusammenhang auf die so hübschen Anmerkungen von Coleridge über *Hamlet* zurück, denn ich habe bei Ihnen vielleicht den Eindruck erweckt, als ob ich sie schlechtmachen würde. Als ich Ihnen sagte, daß letzten Endes Coleridge sich darin nur selbst wiederfindet, schien ich zweifellos seine Bemerkungen herunterzuspielen. Das ist dennoch der erste, der, wie in vielen anderen Domänen, die Tiefe dessen ausgelotet hat, was es in *Hamlet* gibt — gerade was diese erste Szene anbelangt, die so erstaunlich ist, daß Hume selbst, der derart gegen Gespenster war, an dieses da glaubte. Ja, der Kunst Shakespeares gelang es, ihn daran glauben zu machen, trotz seines Widerstandes. Die Anstrengung, die ich gegen die Gespenster aufbiete, sagte Hume, gleicht der eines Samson, und hier ist der Samson zu Boden geschlagen.

Shakespeare ist sicher ganz eng mit etwas in Berührung gekommen, das nicht der *ghost* war — aber doch die Begegnung mit dem Tod. Der Tod ist eigentlich der Angelpunkt des Stückes, und daß Hamlet dem Tod entgegengeht, davon müssen wir ausgehen, damit wir begreifen, was uns verheißen wird von dieser ersten Szene an, wo der Geist in genau dem Augenblick auftaucht, wo man

sein Erscheinen in Erinnerung ruft, *the bell then beating one, wenn die Glocke Eins schlägt*.

Dieses *one*, wir finden es am Schluß wieder, wenn am Ende seines gekrümmten Weges, Hamlet bereit ist, die Tat zu vollbringen, die gleichzeitig sein Schicksal vollenden soll, und wo er gewissermaßen die Augen schließend auf denjenigen zuschreitet, den er tödlich treffen soll und zu Horatio sagt — und es ist nicht in einem beliebigen Augenblick, daß er es ihm schließlich sagt — *was ist's denn, einen Menschen zu töten? Die Zeit, one zu sagen*.

Hamlet schreitet zu seiner Tat, über Seitenwege, er schwänzt. Ich werde hier ein Wort übernehmen, das Horatio im Munde führt, der, ganz bescheiden und brav, als er Hamlet zu Hilfe kommt, ihm sagt — *Ich bin ein truant scholar, ich trödle herum*. Das ist tatsächlich, was die Kritiker immer erstaunt hat — dieser Hamlet, er trödelt, was geht er nicht geradewegs drauf los? Wir versuchen hier zu wissen warum.

Der Weg, dem wir folgen, um es zu wissen, unterscheidet sich von dem, dem jene gefolgt sind, die vor uns gesprochen haben — er setzt die Frage vielleicht etwas weiter weg an. Aber was sie gesagt haben, verliert deswegen nicht seine Tragweite, denn sie haben sehr wohl das Problem bemerkt, das Freud sofort in den Vordergrund gestellt hat. Für die Tat, die auf dem Spiel steht, nämlich zu töten, diese so dringende Tat, und die so rasch auszuführen wäre, warum braucht Hamlet für sie so lange? Was man uns als erstes sagt darüber, das ist, daß diese Tat bei Hamlet auf das Hindernis des Begehrens stößt.

Ich habe Ihnen genug davon gesagt, damit Sie das Paradox dieses Arguments bemerken. Falls dieses Begehren wirklich das von Freud entdeckte Begehren ist, so ist es das Begehren für die Mutter. Insofern es die Rivalität mit demjenigen, der sie besitzt, hervorruft, müßte es doch, nicht wahr, in die gleiche Richtung gehen wie die Tat, und nicht ihr entgegenwirken. Das ist also das ungelöste Rätsel Hamlets. Und das ist, was es zu entziffern gilt, insofern sich die mythische Funktion Hamlets hier strukturiert, jene, die aus ihm ein Ödipus ebenbürtiges Thema macht.

Es gibt für Hamlet keinen Konflikt von Recht und Ordnung, der, wie gewisse Autoren es uns nahelegen, die Grundlage der Vollstreckung der Justiz aufs Spiel setzt. Es gibt hier keine Ambiguität zwischen der öffentlichen Ordnung und den privaten Obliegenheiten. Es besteht für ihn keinerlei Zweifel, daß der Mord das ganze Gesetz ist, daß er gerecht ist, daß er vollbracht werden muß. Hamlet will ihn vollbringen. und dennoch, er wird ihn erst ausführen, wenn er schon

tödlich angeschlagen ist, in dem kurzen Intervall, das ihm bleibt zwischen dem empfangenen Tod und dem Augenblick, wo er in ihm untergeht.

Hamlets Tat projiziert sich, findet sich am Enden beim Stelldischein, welches das letzte ist von allen. Von da müssen wir ausgehen, dem müssen wir seinen Namen geben.

2

Finden wir uns noch einmal auf diesem Graphen zurecht, den wir verwenden, um zu versuchen, das Subjekt zu artikulieren, so wie Freud uns gelehrt hat, daß es konstruiert ist.

Dieses Subjekt ist noch nicht an den Tag gekommen und seine eigentlich philosophische Artikulation war verspätet. Es unterscheidet sich von demjenigen, von dem die abendländische Philosophie spricht seitdem es Erkenntnistheorie gibt, denn es ist keineswegs der gegenwärtige Träger der Objekte, und in gewisser Weise ihr Negativ. Es handelt sich ums Subjekt sofern es spricht, und sofern es strukturiert wird in einem komplexen Verhältnis mit dem Signifikanten.

Die Kreuzung der Intention, des Anspruchs und der signifikanten Kette kommt zum ersten Mal am Punkt A zustande, den wir als den großen Andern, als Ort der Wahrheit definiert haben, ich will sagen als Ort, wo die Rede sich situiert indem sie Platz nimmt. Es handelt sich um jene Andere Ordnung, die jedes Mal hervorgerufen, angerufen wird, wenn das Subjekt spricht, etwas artikuliert. Bei den immanenten Formen der Fesselung des eine im Verhältnis zum anderen kommt nichts demjenigen gleich, was in die Rede immer ein drittes Element einführt, nämlich diesen Ort des Andern, wo das Sprechen, selbst wenn es lügnerisch ist, sich als Begehren einschreibt.

Dieser Bezug auf den Andern setzt sich jenseits fort, sofern er von A her wiederaufgenommen wird, um die Frage — *Was will ich* zu konstituieren, oder genauer, denn sie bietet sich dem Subjekt in einer schon negativen Form an — *Was willst Du?* Jenseits des Anspruchs, der entfremdet ist im System des Diskurses, sofern er hier, am Ort des Andern ruht, setzt das Subjekt seinen Anlauf fort und stellt sich die Frage über das, was es ist als Subjekt. Was hat es also zu treffen jenseits des Ortes der Wahrheit? Etwas, das die Stunde der Wahrheit heißt — eine extreme Metapher, die sich angesichts einer gewissen Art bedeutsamer Schauspiele aufdrängen kann.

Vergessen wir nicht, in einer Epoche, wo die Philosophie sich darauf eingelassen hat, zu artikulieren, was die Zeit ans Sein bindet,

daß die Zeit — in ihren Konstituierung selbst, Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft, Zeit der Grammatik — an nichts anderen auffindig gemacht wird als am Akt des Sprechens. Die Gegenwart ist nichts als dieser Augenblick, wo ich spreche. Es ist uns ganz unmöglich, eine Zeitlichkeit in einer animalen Dimension vorzustellen, in der Dimension des Appetits. Die Anfangsgründe der Zeitlichkeit erfordern die Struktur der Sprache.

Im Jenseits des Andern, in diesem Diskurs, der nicht mehr Diskurs für den Andern ist, sondern, streng genommen, Diskurs des Andern, wird sich die gebrochene Linie der Signifikanten des Unbewußten konstituieren. In diesem Andern, wo das Subjekt mit seiner Frage vorrückt, ist es die Stunde der Begegnung mit sich selbst, mit seinem Wollen, auf die es letztlich abzielt. Das ist es, was wir letztlich zu formulieren versuchen müssen. Gewisse Zeichen repräsentieren uns hier, markieren, lassen ahnen die Abstufung dessen, was uns erwartet in dem, was man die Schritte, die notwendigen Etappen der Frage nennen kann.

Hamlet, habe ich Ihnen gesagt, ist nicht dies oder das. Er ist nicht ein Zwangsneurotiker, und zwar aus dem guten Grund, daß er eine dichterische Schöpfung ist — Hamlet hat keine Neurose, er demonstriert uns Neurose, und das ist etwas ganz anderes als es zu sein. Wenn jedoch Hamlet, unter einer gewissen Beleuchtung, uns so nahe der Struktur des Zwangsneurotikers zu sein scheint, so darin, daß eine der Funktionen des Begehrens, und beim Zwangsneurotiker die Hauptfunktion, eben darin besteht, diese Stunde der Begegnung auf Distanz zu halten, und sie zu erwarten.

Ich werde den Ausdruck verwenden, den Freud in *Hemmung, Symptom und Angst* verwendet, den Ausdruck *Erwartung*, den er ausdrücklich von den Rücken hinhalten entseidet. *Erwartung*, das Warten im aktiven Sinn, heißt auch sie warten lassen. Das Spiel mit der Stunde der Begegnung beherrscht seinem Wesen nach das Verhältnis des Zwangsneurotikers zum Objekt. Zweifellos demonstriert uns Hamlet diese Dialektik von noch ganz anderen Seiten, aber diese ist die offenkundigste, diejenige, die an der Oberfläche erscheint, die auffällt, die dem Stück seinen Stil aufprägt und die es immer schon zum Rätsel gemacht hat.

Versuchen wir jetzt mit anderen Elementen, die Koordinaten zu sehen, die uns das Stück bietet. Was unterscheidet die Position Hamlets im Verhältnis zum Grundraster des Ödipus? Warum ist diese Variante des Ödipus so verblüffend? Denn Ödipus, der hat doch nicht soviel Umstände gemacht, was Freud sehr treffend in der kleinen erklärenden Notiz festgestellt hat, an die man sich hilfesuchend wendet, wenn

man nicht mehr weiter weiß. Mein Gott, alles wird schlechter, wir sind im Zeitalter der Dekandenz, wir Modernen, wir winden uns tausend Mal bevor wir machen, was die andern, die Guten, die Wackeren, die Alten schnurstracks machten — das ist wirklich keine Erklärung. Jeder Bezug auf den Begriff Dekandenz muß uns suspekt sein.

Wenn es wahr ist, daß es so steht mit den Modernen, so können wir uns, zumindest wenn wir Psychoanalytiker sind, nicht mit der Begründung begnügen — sie haben nicht so solide Nerven wie ihre Väter sie hatten. Nien, wenn Ödipus nicht hundert Mal herumfeilscht vor der Tat, so deshalb, weil er sie vollbringt noch bevor er daran denkt, ohne es zu wissen. Das ist das Wesentliche an der Struktur des Ödipusmythus.

Als ich Sie dieses Jahr ins *gramme* wie zum Schlüssel des Problems des Begehrens eingeführt habe, da habe ich, und nicht zufällig, zu Beginn auf den sehr einfachen Traum hingewiesen, wo der tote Vater erscheint. Und ich habe auf der oberen Linie, der Linie des Aussagens, hingeschrieben — *er wußte nicht*. Glückliche Unwissenheit derrer, die in das Drama hineinversetzt sind, das notwendigerweise aus der Tatsache folgt, daß das Subjekt, das spricht, dem Signifikanten unterworfen ist. In *Hamlet* aber wußte der Vater. Und ich weise Sie darauf hin, daß niemand Ihnen erklärt warum.

Denn schließlich und endlich, wenn der im Garten schlafende Vater dadurch ermordet worden ist, daß man ihm ins Ohr — wie es bei Jarry heißt — jenen delikaten Saft *Hebona* gegossen hat, dann muß ihm die Sache ja entgangen sein. Nicht weist uns darauf hin, daß er aus seinem Schlaf erwacht ist, um den Schaden festzustellen, und daß die Flechte, die seinen Körper bedeckte, jemals gesehen wurde, es sei denn von jenen, die seine Leiche entdeckten. Hat man in den Gefielden des Jenseits sehr genaue Informationen über die Art, wie man dorthin gekommen ist? Das könnte eine prinzipielle Hypothese sein, hat aber nicht ohne weiteres für sicher zu gelten.

All das um das Willkürliche an der initialen Enthüllung zu unterstreichen, von der die große Bewegung des *Hamlet* ihren Ausgang nimmt. Die Enthüllung durch den Vater der Wahrheit über seinen Tod, damit haben wir eine Koordinate des Stückes, die es wesentlich von dem unterscheidet, was im Ödipusmythos geschieht.

Etwas wird hier gelüftet — der Schleier, der auf der Artikulation der unbewußten Linien ruht. Gerade diesen Schleier versuchen wir in der Analyse zu lüften, nicht ohne daß er uns, Sie wissen es, einiges zu schaffen machen würde. Unsere Eingriffe zur Wiederherstellung der Kohärenz der signifikanten Kette auf der Ebene des Unbewußten

bieten genügend Schwierigkeiten, stoßen von seiten des Subjekts auf reichlichen Widerspruch, auf Ablehnung, was wir dann Widerstände nennen — das ist der Angelpunkt der ganzen Geschichte der Analyse. Es ist klar, daß dieser Schleier irgendeine wesentliche Funktion haben muß für die Sicherheit des Subjektes sofern es spricht.

Hier aber ist die Frage gelöst. Der Vater wußte, und dadurch, daß er wußte, weiß Hamlet auch. Er hat die Antwort. Und es kann hier nur eine Antwort geben. Sie ist nicht unbedingt in psychologischer Sprache sagbar. Ich will sagen, sie ist nicht notwendigerweise verstehbar. Sie erschüttert Sie nicht bis auf die Eingeweide. Aber sie ist nichtsdestoweniger unabwendbar. Versuchen wir zu sehen, was es ist.

Diese Antwort ist im Grunde die Botschaft, die sich in der oberen Linie konstituiert, derjenigen des Unbewußten. Ich habe sie für Sie schon im voraus symbolisiert, nicht ohne deshalb gezwungen zu sein, Sie zu bitten, mir Glauben zu schenken in einer Sache, die zunächst nicht den geringsten Sinn hat. Das verpflichtet Sie zu nichts, es sei denn, sie zu suchen, was Ihnen die Freiheit beläßt, ihn selbst zu schaffen.

Auf der Ebene der unteren Linie ist die Antwort immer das Signifikat des Andern. *s(A)*. Die Antwort bezieht sich nämlich hier auf das Sprechen, das im Andern abläuft und den Sinn dessen, was wir sagen haben wollen, modelliert. Wer aber wird das auf der Ebene des Andern sagen haben wollen? Im Jenseits des Diskurses des Andern, auf der Ebene der Frage, die das Subjekt sich selbst stellt, *Was bin ich geworden in all dem?*, ist, das habe ich Ihnen gesagt, der Signifikant des Andern mit dem Balken die Antwort — *S (A)*.

Es gibt tausend Arten, Ihnen zu erläutern, was dieses Symbol beinhaltet. Ich werde heute, weil wir im *Hamlet* sind, den klaren, offenkundigen, pathetischen, dramatischen Weg wählen. Was für uns den Wert Hamlets ausmacht, das ist, daß er uns erlaubt, zum Sinn von *S (A)* vorzudringen.

Der Sinn dessen, was Hamlet erfährt von diesem Vater, der da vor uns ist, sehr einleuchtend — das ist der nicht wiedergutzumachende, absolute, unermeßliche Verrat der Liebe. Der allerreinsten Liebe, der Liebe dieses Königs, der vielleicht, das versteht sich, wie alle Männer ein großer Strolch gewesen sein mag, der aber, mit diesem Wesen, das seine Frau war, der war, der so weit ging, den Windhauch von ihrem Antlitz abzuhalten, zumindest wenn man Hamlets Rede Glauben schenkt. Was sich für Hamlet ereignet, ist die Verkündigung der absoluten Falschheit dessen, was ihm als Zeugnis selbst der Schönheit und der Wahrheit, des Wesentlichen erschienen war.

Hier also die Antwort. Die Wahrheit Hamlets ist eine Wahrheit ohne Hoffnung. Es gibt keine Spur im ganzen Stück einer Erhebung zu irgendeinem Jenseits, einem Loskauf, einer Erlösung.

Die erste Begegnung kommt von Unten, und ganz eindeutig spielt *Hamlet* auf der Ebene der höllischen Beziehung zu jenem Acheron, den Freud in Unruhe versetzen wollte, weil er die oberen Mächte nicht beugen konnte. Das ist ein offensichtliches Merkmal des Stückes, und es ist recht seltsam, daß die Autoren, aus was weiß ich für einem Schamgefühl heraus, es kaum hervorheben. Ich gebe Ihnen diesen Hinweis als eine Stufe in der Ordnung des Pathetischen, so betrüblich das auch sein mag.

S(A) will nicht sagen, daß alles, was sich auf der Ebene A abspielt, nichts wert ist, daß also jegliche Wahrheit trügerisch ist. Jegliche Schlußfolgerung, jegliches unbedingte Urteil würde uns, durch eine Festlegung im Bereich des sogenannten Pessimismus, noch verschleiern, worum es geht. So etwas ist höchstens Anlaß zum Lachen in jenen Belustigungsperioden, welche die Nachkriegszeiten darstellen, wo man sich einer Philosophie des Absurden hingibt, die besonders in Kellerbars nützlich ist.

Versuchen wir, etwas Seriöseres zu formulieren, oder etwas Leichteres. S(A), was will das im Grunde genommen sagen? Das ist der Augenblick, es zu sagen, obgleich es unter einem recht merkwürdigen Blickwinkel erscheinen wird, den ich jedoch nicht für zufällig halte. S(A) will folgendes sagen — daß in A, das nicht ein Wesen ist, sondern der Ort des Sprechens, wo die Gesamtheit des Systems der Signifikanten ruht, das heißt einer Sprache, etwas fehlt, etwas, das nur ein Signifikant sein kann. Ein Signifikant fehlt auf der Ebene des Anders. Das ist, wenn ich so sagen darf, das große Geheimnis der Psychoanalyse — es gibt keinen Anders des Anders.

Das Subjekt der herkömmlichen Philosophie subjektiviert sich selbst unbegrenzt. Wenn ich bin, sofern ich denke, dann bin ich, sofern ich denke, daß ich bin, und so fort. Gewiß, man ist schon daraufgekommen, daß es gar nicht so sicher ist, daß ich sei, sofern ich denke, und daß ich bin, sofern ich denke, daß ich bin. Die Analyse lehrt uns etwas ganz anderes, sehr verschieden davon, nämlich, daß ich nicht dieser da bin, der gerade denkt, daß ich bin, ganz einfach deshalb, weil dadurch, daß ich denke, daß ich bin, ich am Ort des Anders denke. Ich bin ein anderer als derjenige, der denkt, daß ich bin. Von da her erweist sich das Subjekt, das spricht, so wie es uns die Erfahrung der Analyse offenbart, als ganz anders strukturiert als das althergebrachte Subjekt. Und rückblickend könnte uns die

Entwicklung der Philosophie wie ein Wahn vorkommen, ein fruchtbarer Wahn zwar, aber doch ein Wahn.

Tatsächlich bürgt mir nichts dafür, daß dieser Andere, das System des Anders, mir zurückerstaten könnte, was ich ihm gegeben habe — sein Sein und sein Wesen von Wahrheit. Es gibt keinen Anders des Anders, habe ich Ihnen gesagt. Es gibt im Anders keinen Signifikanten, der im gegebenen Falle die Verantwortung übernehmen könnte für das, was ich bin. Um die Dinge auf andere Art noch einmal zu sagen, die Wahrheit ohne Hoffneng, von der ich Ihnen gesprochen habe, diejenige, der wir auf der Ebene des Unbewußten begegnen, ist eine Wahrheit ohne Gesicht, eine verschlossene Wahrheit, faltbar in jeden Sinn. Wir wissen es nur zu gut — es ist eine Wahrheit ohne Wahrheit. Eben das ist das Haupthindernis für die, die sich unserer Arbeit von außen nähern. Es gelingt ihnen nicht, zu begreifen, worum es geht in unseren Deutungen, weil sie uns nicht auf dem Weg folgen, wo diese Deutungen ihre Wirkung ausüben sollen, die nur metaphorisch vorstellbar ist, und zwar weil sie immer zwischen den beiden Linien spielt und widerhallt.

Dieser Signifikant, über den der Andere nicht verfügt, wenn wir darüber sprechen können, so heißt das freilich, daß er doch irgendwo ist.

Ich habe Ihnen dieses kleine *gramme* gemacht, damit Sie nicht die Richtung verlieren. Ich habe es mit der größtmöglichen Sorgfalt gemacht, und sicher nicht um Ihre Verwirrung zu steigern. Den verborgenen Signifikanten, über den der Andere nicht verführt, und der gerade Sie angeht, den können Sie überall dort wiedererkennen, wo der Balken ist. Es ist der gleiche, den Sie ins Spiel bringen, sofern Sie, arme Schäfchen, seit Sie geboren sind in der verflixten Sache des Logos verfangen sind. Es ist der Teil von Ihnen, der dahinein geopfert ist, nicht physisch geopfert, wie man sagt, oder real, sondern symbolisch. Dieser Teil von Ihnen, der Signifikantenfunktion angenommen hat, es gibt einen einzigen, das ist die rätselhafte Funktion, die wir Phallus nennen.

Was ist der Phallus? Das ist dieses Etwas des Organismus, wo das Leben — ein Ausdruck, den man ins Blaue hinein verwundet, der aber hier am Platz ist — wo die vitale Turgeszenz symbolisiert ist. Da, in diesem rätselhaften, universalen Etwas, das mehr männlich als weiblich ist, wovon aber dennoch die Frau selbst das Symbol werden kann, da ist im Unbewußten das Leben, da wird es ergriffen, nimmt Sinn an.

Das Subjekt macht es signifikant, sein Leben. Aber dieser Signifikant kann nirgends für die Bedeutung des Diskurses des Anders

bürgen, denn im Andern ist er nicht verfügbar. Anders gesagt, auch wenn es dem Andern geopfert wird, wird sein Leben dem Subjekt nicht vom Andern zurückerstattet. Von hier geht Hamlet aus, nämlich von der Antwort des Gegebenen. Und aus diesem Grund kann die ganze Zwischenstrecke vom Tisch gefegt werden. Die radikale Enthüllung führt ihn zum letzten Stelldichein.

3

Nachdem ich die Funktion der beiden Linien des Graphen festgelegt habe, möchte ich heute ein wesentliches Element einführen, welches das dazwischen Liegende betrifft. Der Abstand, den das Subjekt zwischen den beiden Linien aufrechterhalten kann, da atmet es während der Zeit, die ihm zu leben bleibt, und eben das nennen wir das Begehren.

Ich habe Ihnen gesagt, welchen Druck, welche Vernichtung, welche Zerstörung dieses Begehren erleidet durch seine Begegnung mit dem, was von seiten des realen Andern, der Mutter, weniger Begehren als Gier ist, ja sogar Verschlingen. In diesem Augenblick des Lebens Shakespeares ist es das, was offensichtlich für ihn — man weiß nicht, warum, aber was bedeutet das schon — die Enthüllung gewesen ist.

Das Problem der Frau ist überall gegenwärtig im Werk Shakespeares, und es gibt genug fidele Weiber vor *Hamlet*, aber so abgründige, so unerbittliche und traurige gibt es nur von da an. Ich habe Sie schon hingewiesen das letzte Mal auf den Sinn dieses plötzlichen Beschwörens, das sich in dem Dialog findet, den man den Höhepunkt des Stückes nennen kann, zwischen Hamlet und seiner Mutter — *Zerstör' nicht die Schönheit, die Ordnung der Welt, verwechsele nicht Hyperion selbst*, das ist sein Vater, dem er diesen Namen gibt, *mit dem niederträchtigsten Wesen* — und denjenigen seines Zurückfallens angesichts der verhängnisvollen Notwendigkeit dieses Begehrens, das nichts zurückhält.

Die Zitate, die ich Ihnen geben könnte von der Auffassung Shakespeares in dieser Hinsicht, sind äußerst zahlreich. *Troilus und Cressida* zum Beispiel ist ein reines Wunderwerk, eines der sublimsten der dramatischen Kunst, und würde uns bestimmt erlauben, weit zu gehen. Aber ich werde Ihnen nur diese eine darbieten von all dem, was ich während der Ferien entdeckt habe.

Es geht um jemanden, der ziemlich verliebt ist, auch ziemlich versponnen, einen braven Kerl im übrigen, die Hauptfigur der

Twelfth Night, die man den Herzog nennt. Obwohl nichts an dieser Figur in Zweifel ziehen läßt, daß seine Vorlieben den Frauen gilt, nähert sich ihm ein Mädchen, um ihn zu erobern, als Jüngling verkleidet — ein merkwürdiger Einfall, um sich als Mädchen zur Geltung zu bringen.

Nicht umsonst gebe ich Ihnen diese Einzelheiten — es ist für mich Anlaß, Ihnen die Perspektive zu eröffnen, in die sich unsere Frage über Ophelia einschreibt. Diese Frau, Viola, ist früher als Ophelia, denn die *Twelfth Night* entsteht etwa zwei Jahre vor dem Aushecken von Hamlet und gestattet es, die sich bei Shakespeare vollziehende Umformung seiner weiblichen Schöpfungen zu ermessen, die faszinierendsten, die anziehendsten, die fesselndsten und die trübsten zugleich. Sie machen den unvergänglich poetischen Charakter einer ganzen Seite seines Genies aus. Mit diesem Knaben-Mädchen oder diesem Mädchen-Knaben haben wir das eigentliche Modell einer Schöpfung, wo etwas zutage tritt, das unseren nächsten Schritt einführen wird, und zwar die Rolle des Objekts im Begehren.

Während er vor Liebe verzweifelt, sagt dieses Mädchen, das ihn liebt, zum Herzog — *Wie könnt Ihr Euch beklagen? Wär' jemand in Eurer Umgebung, der nach Eurer Liebe schmachtete und hättet Ihr keinerlei Verlangen, ihn zu lieben, wie könntet Ihr ihn empfangen? Man darf also den andern nicht übelnehmen, was Ihr selbst sicher tun würdet.*

Er, der da als Blinder ist und vor einem Rätsel steht, sagt ihr dann — ohne zu wissen, daß die Person, die ihm diese verfänglichen Fragen stellt, ein Mädchen ist, und das ihn liebt — hält ihr dann eine große Rede über den Unterschiede zwischen dem weiblichen Begehren und dem männlichen Begehren. — *Es gibt keine Frau, die das Schlagen einer Leidenschaft ertragen kann, so wild wie jene, die mein Herz besitzt. Kein Frauenherz kann so viel ertragen. Es fehlt ihnen an diesem Zurückhalten...* Und seine ganze Erläuterung situiert tatsächlich dieses besondere, als solches aufrechterhaltene Verhältnis zum Objekt, das im Symbol *a* ausgedrückt ist, das ich auf der Rückkehrlinie des *x* des Wollens plaziere, in der Formel $\$ \diamond a$. Das Objekt ist hier der Läufer, die Ebene, wo Platz nimmt, was beim Subjekt das Begehren ist.

Ich möchte jetzt die Gestalt der Ophelia einführen, Nutzen ziehend aus dem, was die philosophische Kritik und die Textkritik uns betreffs ihrer Vorgeschichte gelehrt haben, denn wir müssen beachten, was Shakespeare dem Kanevas hinzufügen hat können, von dem er ausgegangen ist. Ich habe aus der Feder ich weiß nicht welches Idioten eine lebhaftere Anwendung guter Laune gesehen, die ihm an jenem

nicht gerade verfrühten Tag überkam, an dem er bemerkte, daß es bei Belleforest jemanden gibt, der die Rolle Ophelias spielt.

Bei Belleforest wird das, was Hamlet passiert, allen gleich lästig. Er wirkt zwar verrückt, deswegen fühlt man sich aber nicht sicherer, denn es ist klar, daß dieser Verrückte ganz gut weiß, was er will, was er aber will, das weiß man nicht. Was will er? Das ist die Frage für alle andern. Man schickt ihm also ein Freudenmädchen, das ihn in den dunkeln Wald locken und sich in sein Vertrauen einschleichen soll, während jemand anderer mithorchen wird. Wie es sich gehört, scheidert die Kriegslist an der Liebe des Mädchens. Besagter Kritiker war hochofret über diese Ur-Ophelia, weil er glaubte, hier den Grund für die Zwiespältigkeiten von Ophelias Charakter gefunden zu haben.

Ich werde Ihnen nicht die Rolle vorlesen. Sie wissen, daß diese ungeheuer pathetische, erschütternde Gestalt, von der man sagen kann, daß sie eine der großen Figuren der Menschheit ist, sich äußerst zwiespältig darstellt. Niemand hat je wissen können, ob sie die Unschuld selbst ist, die ihre fleischlichsten Begierden mit jener einfältigen Reinheit, die keine Scham kennt, vor Augen führt, oder ob das im Gegenteil ein zu allen Streichen bereites liederliches Frauenzimmer ist. Der Text ist diesbezüglich ein wahrhaftes Spiegelkabinett. Man kann alles darin finden, und in Wahrheit findet man darin vor allem großen Charme. Wenn einerseits Hamlets Verhalten außergewöhnliche Grausamkeit an den Tag legt, die peinlich berührt, die weh tut, die sie wie ein Opfer hinstellt, so merkt man andererseits leicht, daß sie keineswegs, weit davon entfernt, die vergeistigte, körperlose Kreatur ist, welche die präraffaelitische Malerei darstellt, auf die ich hingewiesen habe.

Man ist allerdings überrascht, daß die Vorurteile über den Typus, das Wesen, die Bedeutung, kurz gesagt über die Sittlichkeit der Frau noch so stark verankert sind, daß man sich eine solche Frage über Ophelia stellen kann. Es scheint, daß Ophelia ganz einfach das ist, was jedes Mädchen ist, ob sie jetzt das Tabu des Bruchs ihrer Virginität, darüber wissen wir nichts, überschritten hat oder nicht, wobei das eine Frage ist, die mir, was Ophelia betrifft, in keiner Weise gestellt zu sein scheint.

Ophelia stellt einen äußersten Punkt auf einer Kurve dar, die von den ersten Heldinnen Shakespeares, Knaben-Mädchen, bis zu etwas geht, das dann wieder zu diesem, dann aber umgeformten, Modell zurückführen wird. Sie scheint der Höhepunkt seiner Schöpfung des weiblichen Typus zu sein, gerade dort, wo sie diese zum Aufbrechen bereite Knospe ist, die in ihrem Herzen vom nagenden Insekt bedroht

wird. Diese Vision eines zum Aufbrechen bereiten Lebens, eines Lebens, das alle Leben in sich trägt, so stuft sie im übrigen Hamlet ein, und um sie von sich zu weisen — *Ihr werdet die Mutter von Sündern sein*. Dieses Bild der vitalen Fruchtbarkeit veranschaulicht uns, mehr als jegliche andere Schöpfung, die Gleichung, auf die ich mich in meinen Vorlesungen berufen habe, *Girl = Phallus*.

Werde ich mich auf etwas berufen, das ich in Wirklichkeit einfach für ein Zusammentreffen halte? Ich war neugierig, nachzusehen, wovon Ophelia herrührt, und in einem Artikel von Boissade aus dem *Dictionnaire étymologique grec* habe ich eine griechische Belegstelle gefunden. Freilich, Shakespeare verfügte nicht über die Wörterbücher, die wir benutzen, aber man findet bei den Autoren dieser Epoche, neben prachtvoller Unwissenheit, auch derart scharfsinnige, verblüffende Dinge, welche die Konstruktionen der modernsten Kritik vorwegnehmen, daß ich Ihnen doch sagen kann daß bei Homer, wenn ich mich recht erinnere, *Ophelio* im Sinne von *größer machen, anschwellen* vorkommt, bei der Mauserung, bei der vitalen Fermentation, die bewirkt, daß etwas sich ändert, dick wird. Am lustigsten ist, daß in demselben Artikel Boissade, ein Autor, der die Anordnung seiner signifikanten Ketten ziemlich kritisch durchsiebt, es für notwendig hält, sich ausdrücklich auf die verbale Form von *Phallos* zu beziehen.

Die Verschmelzung von Ophelia und Phallos bedarf keiner Nachbarbeziehungen, um sich uns zu zeigen, sie zeigt sich uns in der Struktur. Die Frage ist folgende — wenn Ophelia wirklich, wie wir es sagen, der Phallus ist, wie läßt Shakespeare sie dann diese Funktion erfüllen?

Shakespeare überträgt auf eine neue Ebene, was ihm in der Legende, so wie sie von Belleforest erzählt wird, gegeben ist. Die Kurtisane war der Köder, der Hamlet sein Geheimnis entlocken sollte, und Ophelia ist ebenfalls dazu da, um das Geheimnis herauszubekommen, aber es geht nicht mehr darum, Hamlet zum Geständnis seiner dunkler Absichten zu bringen, die seine Umgebung beunruhigen. Das auf die Ebene, auf der die wahrhafte Frage liegt, transponierte Geheimnis, ist das Geheimnis des Begehrens.

Die Beziehungen Hamlets zu Ophelia werden im Laufe des Stückes durch eine Folge von Zeiten skandiert, die uns erlauben, auf besonders lebendige Weise die Beziehungen des Subjekts sofern es spricht, das heißt dem Stelldichein seines Schicksals unterworfen ist, zum Objekt zu erfassen.

Dieser Ausdruck Objekt erscheint heutzutage sicherlich viel eindringlicher als er es jemals bei Freud gewesen ist, so sehr, daß manche sagen haben können, die Analyse habe seinen Sinn geändert, und daß die lustsuchende Libido objektsuchend geworden ist. Nur

läßt sich die Analyse auf einen falschen Weg ein, sofern sie dieses Objekt auf eine Weise artikuliert, die ihr Ziel verfehlt, weil sie nicht aufrechterhält, worum es geht in dem Verhältnis, das sich in die Formel $\$ \diamond a$ einschreibt, kastriertes S, etwas unterworfen, das ich sich Sie zu entziffern lehren werden als *fading* des Subjekts, sofern es dem *splitting* des Objekts gegenübersteht.

Was ist das, das Objekt des Begehrens? In der zweiten Sitzung dieses Jahres habe ich Ihnen etwas zitiert von jemanden, den Sie hoffentlich seither identifiziert haben, der sagte, daß dasjenige, was der Geizige beim Verlust seines Kästchens bedauert, uns viel, wenn wir es wüßten, über das menschliche Begehren lehren würde. Das ist von Simone Weil. Genau daran werden wir uns heranzumachen versuchen, um jenen Faden herum, der sich durch die Tragödie zwischen Ophelia und Hamlet zieht.

8. April 1959

(Übersetzt von Michael Turnheim.)

Mit freundlicher Genehmigung Jacques-Alain Millers werden hier die ersten vier von insgesamt sieben Hamlet-Vorlesungen des Seminars Der Wunsch und seine Interpretation (1958—1959) von Jacques Lacan veröffentlicht. Der Text wurde von Jacques-Alain Miller redigiert. Übersetzt nach: »Hamlet«, in Ornicar? 24, s. 5—31, und 25, s. 11—36. Die letzten drei Hamlet-Vorlesungen werden im Heft 3 von WO ES WAR veröffentlicht.

HAMLET

V

DAS OBJEKT OPHELIA

Als Köder habe ich angekündigt, heute von dem Köder, der Ophelia ist, zu sprechen, und ich werde mein Wort halten.

Ich erinnere daran, daß es unsere Absicht ist, im *Hamlet* die Tragödie des Begehrens, des menschlichen Begehrens zu zeigen, mit der wir in der Analyse zu tun haben.

Wir inflektieren dieses Begehren, wir vermengen es mit anderen Begriffen, wenn wir es vernachlässigen, es bezogen auf die Koordination anzulegen, die, wie Freud es nachgewiesen hat, das Subjekt in einer gewissen Abhängigkeit vom Signifikanten fixierte. Der Signifikant ist nicht ein Widerschein, nicht nur ein Produkt dessen, was man die zwischenmenschlichen Beziehungen nennt — die gesamte analytische Erfahrung spricht dagegen. Um den Voraussetzungen dieser Erfahrung Rechnung zu tragen, ist eine Topologie erforderlich, ohne die sich die Gesamtheit der Phänomene, die in unserem Felde auftreten, verflachen. Die wesentlichen Koordinaten sind Ihnen im Graphen gegeben.*

Die Geschichte von *Hamlet* — deshalb habe ich sie ausgewählt — verrät uns einen sehr lebhaften dramatischen Sinn dieser Topologie, und daher kommt ihre außergewöhnlich fesselnde Kraft. Seine Dichtertechnik hat Shakespeare ohne Zweifel nach und nach den Weg gewiesen, aber wir müssen wohl oder übel auch annehmen, daß er auf irgendeine Weise Einsichten in seine eigene Existenz eingeschaltet hat.

Ein Umschwung ist im Werke Shakespeares auf eine Art und Weise eingetreten, die sich von den vorhergehenden Versuchen unterscheidet, von den Erzählungen im *Saxo Grammaticus*, von Belleforest sowie von anderen Stücken, von denen wir Fragmente besitzen. Dieser Umschwung betrifft die Person Ophelias.

* A. d. Ü.: Vgl. J. Lacan: «Hamlet», *Wo es war* 2, S. 3.

Ophelia ist gewiß seit Beginn der Legende präsent. Sie ist, wie gesagt, der Köder in der Falle, in die Hamlet nicht fällt, einmal, weil man ihn gewarnt hat, zum anderen, weil Ophelia selbst sich nicht dazu hergibt, verliebt wie sie seit langem in den Prinzen ist, wie Belleforests Text es uns sagt. Vielleicht hat Shakespeare ihre Funktion in der Intrige nur vertieft; diese Funktion besteht darin, das Geheimnis Hamlets zu erlisten, es sich zu erschleichen. Damit wird sie aber ein intimes Element des Dramas Hamlets, des Hamlet, der vom Wege seines Begehrens abgekommen ist. Sie ist eine wesentliche Artikulierung auf dem Wege des Helden bis zur Stunde seines tödlichen Stelldicheins mit seiner Tat. Diese Tat vollbringt er sozusagen unfreiwillig. Es gibt eine Ebene des Subjekts, von der man sagen kann, daß sein Schicksal sich als reiner Signifikant artikuliert, und auf der es nur noch die Kehrseite einer Botschaft ist, die nicht einmal die seinige ist. Hamlet ist eben das Bild selbst dieser Ebene; wir werden dies heute noch besser sehen.

1

Wir haben als ersten Schritt auf diesem Wege artikuliert, wie sehr das Stück von diesem Anderen, der Mutter, das heißt dem ursprünglichen Subjekt des Anspruchs, beherrscht wird. Die Allmacht, von der wir in der Analyse immer zu sprechen haben, ist zuerst die Allmacht des Subjekts als Subjekt des ersten Anspruchs, und sie muß auf die Mutter bezogen werden.

Die Hauptperson des Stückes ist ohne Zweifel der Prinz Hamlet. Das Stück ist das Drama einer Subjektivität, und der Held ist ständig auf der Bühne, mehr als in jedem anderen Drama. Wie stellt sich das Begehren des Anderen in der Perspektive selbst dieses Subjektes, des Prinzen Hamlet, dar? Dieses Begehren, Begehren der Mutter, zeigt sich im wesentlichen darin, daß es zwischen einem hervorragenden, idealisierten, exaltierten Objekt, das der Vater ist, und jenen abgewerteten verächtlichen Objekt, das Claudius, verbrecherischer und ehebrecherischer Bruder, ist, nicht wählt.

Die Mutter wählt nicht, wegen einer Sache, die bei ihr wie eine triebhafte Gier vorhanden ist. Das hochheilige genitale Objekt unserer jüngsten Terminologie stellt sich ihr dar als das Objekt eines Genusses, der wirklich direkte Befriedigung eines Bedürfnisses ist, und nichts anderes. Es ist diese Dimension, die Hamlet in der Entsagung von seiner Mutter schwanken läßt. Wenn er ihr auch in den rohesten, grausamsten Worten die wesentliche Botschaft, mit der das Gespenst, sein Vater, ihn beauftragt hat, übermittelt, so wirft er ihr doch zuvor einen Appell zur Enthaltbarkeit zu. Zweite Zeit —

dieser Appell scheitert, und er schickt sie zu Claudius' Lager zurück, zu den Zärtlichkeiten des Mannes, die es noch einmal nicht verfehlen werden, sie zum Nachgeben zu bringen.

Dieser Sturz, diese Hingabe liefern uns das Modell, das es uns zu erfassen ermöglicht, woran das Begehren Hamlets, sein Elan zu einer Handlung, die zu erfüllen er so sehr brennt, daß die ganze Welt ihm ein lebendiger Vorwurf dessen wird, daß er seinem eigenen Willen niemals gewachsen ist, woran sein Elan immer wieder zusammenbricht. Diese Abhängigkeit seines Begehrens bezogen auf das Andere Subjekt bildet die bleibende Dimension des Hamlet'schen Dramas.

Es handelt sich nunmehr darum, auf ein psychologisches Detail näher einzugehen, das absolut rätselhaft bleibe, wenn es nicht in der Gesamtansicht, die den Sinn der Tragödie ausmacht, seinen Platz fände, und dadurch zu erfassen, auf welche Weise diese Abhängigkeit sich auf den Nerv selbst des Wollens Hamlets auswirkt — das in meinem Graph als der Haken des Fragezeichens des Chè vuoi? der Subjektivität anzusiedeln ist, die sich im Anderen konstituiert und sich dort artikuliert.

Der Endpunkt, der Anstoßpunkt dessen, was die Frage des Subjektes konstituiert, ist in unserem Graph durch das gestrichene $\$$ vor dem (a) symbolisiert, das ist es, was wir in der psychischen Ökonomie das Phantasma nennen. Das Begehren, das auf dieser Linie $A \longleftrightarrow (\$ \diamond D)$ in einem veränderlichen, unbestimmten Punkt anzusiedeln ist, findet dort seinen Träger, sein Substrat, seine imaginäre Regelung.

Es gibt ein Geheimnis des Phantasmas. Es ist in der Tat etwas Zweideutiges und Paradoxes. Zweideutig — es ist einmal der Endpunkt des Begehrens und zum anderen findet es, wenn wir es von einer seines Phasen her angehen, tatsächlich im Bewußtsein seinen Platz. Insofern als es jede menschliche Leidenschaft durch seine von uns pervers genannten Züge kennzeichnet, stellt es sich in einer recht paradoxen Form dar, da es die antike Verwerfung seiner Dimension als zum Absurden gehörig motiviert hat. Ein wesentlicher Schritt in dieser Hinsicht ist in der modernen Zeit gemacht worden, als es die Psychoanalyse unternommen hat, dieses Phantasma, insofern als es pervers ist, zu deuten. Dies konnte nur insofern geschehen, als es einer unbewußten Ökonomie untergeordnet worden ist, und dies können Sie am Graphen ablesen.

Das Phantasma ist dort auf dem unbewußten Schaltkreis in Funktion gesetzt, der grundsätzlich von der Kette, die das Subjekt gebietet, abweicht, und die ich als die Ebene des Anspruchs bezeichne.

In der normalen Situation gelangt nichts davon bis zur Ebene des Überganges, des Signifikats der Anderen, der das Modul, die Summe der Bedeutungen ist, die das Subjekt im menschlichen Diskurs erworben hat. Das Phantasma kommt nicht durch, es bleibt abgetrennt, unbewußt. Wenn es hingegen bis zur Ebene der Botschaft gelangt, befinden wir uns in einer atypischen Lage. Die Phasen, während derer das Phantasma diesen Übergang überschreitet, schreiben sich mehr oder weniger in den Bereich des Pathologischen ein. Wir werden diesen Momenten des Überquerens, der Kommunikation, die, wie Ihnen das Schema es zeigt, nur in einem Sinne erfolgen, ihren Namen geben. Ich unterstreiche diese wesentliche Artikulierung, da wir hier sind, um in der Handhabung dieses Apparates weiterzukommen.

Vorläufig wollen wir einfach sehen, wie in der Shakespeare'schen Tragödie der Moment der Verwirrung des Begehrens Hamlets funktioniert, insofern als es mit einer imaginären Regelung in Bezug zu bringen ist. Ophelia findet bei dieser Ortung auf der Ebene des Buchstabens (a) einen Platz, der in die Symbolisierung des Phantasmas eingeschrieben ist.

Das (a) entspricht dem, worauf die gesamte moderne Analyse hinarbeitet, wenn sie das Objekt und die Beziehung zum Objekt zu artikulieren versucht.

Es ist etwas richtig in dieser Suche, in dem Sinne, daß die Objektbeziehung schon das ist, was die Art, die Welt zu erfassen, grundlegend strukturiert. Nur begehen die meisten Abhandlungen, die ihr einen Platz einräumen — ob es sich um einen Band handelt, der in unserer Nähe erschienen ist, und auf den ich wie auf das karikaturalste Beispiel hingedeutet habe, oder um andere, besser durchgearbeitet, wie die Abhandlungen Federns — den Irrtum, das Objekt als sogenanntes prägenitales Objekt zu theorisieren. Es sei präzisiert, daß ein Genitalobjekt namentlich auch innerhalb der verschiedenen Formen des prägenitalen Objektes eingegliedert wird.

Das heißt, die Dialektik des Objektes für die Dialektik des Anspruchs halten. Diese Verwechslung ist erklärlich — in beiden Fällen befindet sich das Subjekt im selben Verhältnis zum Signifikanten. Ob es sich um die Serie der Verhältnisse handelt, die es mit dem Kode auf der Ebene des Unbewußten, das heißt mit dem Apparat des Anspruchs, \$ ◇ D, unterhält, oder ob es sich um das imaginäre Verhältnis handelt, das es bevorzugt in einer gewissen Haltung konstituiert, die auch durch sein Verhältnis zum Signifikanten, vor einem Objekt a, definiert ist, \$ ◇ a — in beiden Fällen ist das Subjekt in der Position des Schwindens, \$.

Welche ist diese Stellung? Ich habe sie das letzte Mal mit dem Ausdruck *fading* bezeichnet. Ich habe dieses Wort aus allerlei philologischen und anderen Gründen gewählt — aber auch, weil es in Bezug auf die Verwendung der Kommunikationsgeräte, die die unsrigen sind, vertraut geworden ist.

Das *fading* ist das, was in einem Reproduktionsgerät der Stimme, wenn die Stimme verschwindet, schwindet, um nach Belieben irgendeiner Veränderung im Trägen selbst der Übertragung wieder zu erscheinen. Aber schließlich ist auch das nur eine Methaper, deren reale Koordinaten wir nennen müssen.

Tatsächlich ist das, was man Objektbeziehung nennt, immer das Verhältnis des Subjekts in Fading-Situation zum Signifikanten des Anspruchs, und nicht zu Objekten. Insofern als der Anspruch unbeweglich bleibt, entspricht der signifikante Apparat klinisch den verschiedenen Typen oral, anal u. a. Es liegt jedoch ein großer Nachteil darin, das, was das Verhältnis zum Objekt ist, zu verwechseln. Selbst wenn wir den Signifikanten des Anspruchs den oralen, analen Signifikanten usw. ihren gesamten primitiven determinierenden Wert geben würden, das Objekt, das Objekt des Begehrens in seiner Korrelation zum durch den Balken gezeichneten Subjekt ist anders. Diese Beziehung zum Subjekt ist eben das, was die Objektbeziehung, so wie sie augenblicklich artikuliert wird, verkennt, und damit wird man für alle Orientierungsunterschiede, für die veränderlichen Polarisierungen des Objektes in Bezug auf das Subjekt blind.

Eine Melanie Klein hat die orale Periode auf viel strengere, genauere, *andere* Weise artikuliert. Und dennoch finden wir uns selbst in ihrem Text vor gewissen Paradoxen, die sich nicht nur in das einfache Verhältnis eines Subjektes zum Objekt einschreiben können, das einem Bedürfnis entspricht, namentlich in diesem Zusammenhang die Brustwarze, die Brust. Das Paradox erscheint darin, daß sich von Anfang an ein rätselhafter Signifikant am Horizont dieser Beziehung zeigt. Melanie Klein stellt dies eindeutig klar dar. Sie zeugt dafür, daß der Phallus bereits als solcher hier ursprüngliches Objekt ist, zerstörerisch in Bezug auf das Subjekt, gleichzeitig das Beste und das Schlimmste, um den die Phänomene der paranoiden Periode wie der depressiven Periode kreisen. Ihr Verdienst ist es, nicht zu zögern, draufloszugehen, das zu bestätigen, was sie in der klinischen Erfahrung findet. Sie hat jedoch groß Mühe, es zu erklären, und gibt sich mit sehr armen Theorien zufrieden.

Wir werden in diesem Jahr versuchen, das Verhältnis des \$, nicht zum Anspruch, sondern zum a, zum Zentralobjekt der Dialektik des Begehrens, enger zu fassen.

Vor diesem Objekt, zur gleichen Zeit Bild und Pathos, erlebt sich das Objekt in einer imaginären Alterität. Dieses Objekt befriedigt kein Bedürfnis, es ist bereits selbst relativiert, ich will sagen mit dem Subjekt in Beziehung gesetzt. Dies ist eine phänomenologische Evidenz, ich werde weiter unten darauf zurückkommen — das Subjekt ist im Phantasma gegenwärtig. Und das Objekt ist einzig darin Objekt des Begehrens, daß es Term des Phantasmas ist.

Das Objekt, würde ich sagen, nimmt den Platz dessen ein, was dem Subjekt symbolisch versagt ist.

Dies mag denen, die nicht mit uns den ganzen Weg, der vorangeht, zurückgelegt haben, ein wenig abstrakt erscheinen. Das, was dem Subjekt versagt ist, was ist es? Es ist der Phallus und vom Phallus aus übernimmt das Objekt die Funktion, die es im Phantasma hat, vom Phallus her konstituiert sich das Begehren mit dem Phantasma als Träger.

Ich denke, es ist schwierig, das, was ich über das Begehren und das Phantasma sagen will, extremer zu formulieren.

Das Objekt des Phantasmas, Bild und Pathos, ist dieses das den Platz dessen einnimmt, das dem Subjekt symbolisch versagt ist. Darin befindet sich das imaginäre Objekt in der Position, die Tugenden oder die Dimension des Seins auf sich zu kondensieren, dieser wirkliche Köder des Seins, vor dem Simone Weil haltmacht, wenn sie das undurchsichtigste, das dichtestmögliche Verhältnis des Menschen zum Objekt seines Begehrens vermerkt — das Verhältnis des Geizigen zu seiner Kassetten. Hier gipfelt dieser Fetischcharakter, der der Charakter des Objektes des menschlichen Begehrens ist. Alle Objekte der menschlichen Welt haben im übrigen diesen Charakter, zumindest durch eine ihrer Seiten.

Es war mir kürzlich gegeben, einen Schwachkopf zu hören, der gekommen ist, um uns das Verhältnis der Bedeutungstheorie zum Marxismus zu erklären, um zu vertreten, daß man die Theorie der Bedeutung nicht in Angriff nehmen kann, ohne sie von den zwischenmenschlichen Beziehungen ausgehen zu lassen. Nach drei Minuten erfuhren wir, daß der Signifikant das Instrument ist, dank dessen der Mensch seinem Nebenmenschen seine privaten Gedanken übermittelt — dies ist uns textuell durch einen Mund gesagt worden, der sich auf Marx berief. Wenn wir die Dinge nicht auf diese Grundfesten der zwischenmenschlichen Beziehungen bezögen, würden wir, so scheint es, der Gefahr verfallen, den Bereich der Sprache zu fetischisieren.

Von mir aus. Aber ist der Fetisch nicht eine der Dimensionen der menschlichen Welt, und gerade die, über die es sich Rechenschaft abzulegen handelt. Wenn wir aus der zwischenmenschlichen Beziehung

die Wurzel von allem machen, werden wir dazu geführt, die Tatsache der Fetischisierung der menschlichen Objekte auf ein ich weiß nicht welches menschliches Mißverständnis zurückzuführen, das damit selbst eine Zurückführung auf Bedeutungen voraussetzt. Und weiter, die privaten Gedanken, um die es sich, ich denke in genetischer Perspektive, handelte, können Sie nur zum Lächeln bringen, denn wenn sie bereits da sind, warum sie woanders suchen?

Es ist recht erstaunlich, daß eine Doktrin, die sich als marxistisch ausgibt, als gegebene Größe nicht die Praxis, sondern eine menschliche Subjektivität annimmt. Der Schritt, den die Marx'sche Analyse gemacht hat, liegt im Gegenteil darin, das Problem des Fetischcharakters der Ware auf der Ebene — selbst wenn der Ausdruck nicht als solcher ausgesprochen ist — des Signifikanten zu erörtern — es genügt, den ersten Band des *Kapitals* aufzuschlagen, um dies wahrzunehmen. Die signifikanten Verhältnisse, die Wertverhältnisse, sind als erste gegeben, und die Subjektivität, eventuell die der Fetischisierung, schreibt sich in diese signifikante Dialektik ein. Das läßt nicht den Schatten eines Zweifels.

Das soll nur eine Parenthese sein, eine Wirkung meiner Empörung, die ich in Ihr Ohr träufle, und des Überdresses, den ich empfinden kann, wenn ich meine Zeit verloren habe.

Was ist es denn, dieses *ä*, der imaginäre andere? Etwas Weitreichenderes, als daß eine Person sich darin einschließen kann — eine ganze Kette, ein ganzes Szenario. Ich brauche nicht auf das zurückkommen, was ich hier im letzten Jahr in Bezug auf die Analyse des *Balcon* von Jean Genet vorangestellt habe. Es reicht mir, auf das zu verweisen, was wir das diffuse Bordell nennen können, insofern als es zur Ursache unseres guten, alten, hochheiligen genitalen Objektes wird.

Der undurchsichtige Charakter des *a* im imaginären Phantasma spezifiziert es in seinen deutlichsten Formen als den Pol des perversen Begehrens. Es ist das strukturelle Element der Persionen, insofern als die Persion sich in der Tat dadurch auszeichnet, daß der gesamte Akzent im Phantasma auf das eigentlich imaginäre Korrelat, *a*, gelegt ist. In Klammern kann man auch *a plus b plus c* usw. haben — die ausgearbeiteten Kombinationen der zufällig zusammengetroffenen Folgen und Reste, wodurch ein Phantasma, das in einem perversen Begehren in Funktion ist, dazu gekommen ist, sich zu kristallisieren. Aber so seltsam Ihnen das Phantasma des perversen Begehrens erscheinen mag, vergessen Sie nie, daß das Subjekt hier immer auf irgendeine Weise beteiligt ist. Das Subjekt befindet sich hier immer in einem gewissen Verhältnis zum Pathetischen, zum Schmerz zu existieren, zum Schmerz zu existieren als solchem, oder zu existieren als sexuellem Term. Wenn das sadistische Phantasma Bestand hat, so

augenscheinlich in dem Maße, in dem derjenige, der die Schmähung erleidet, das Subjekt insofern betrifft, als es selbst dargeboten werden kann. Dies ist das phänomenologische Element, auf das ich eben hingedeutet habe, und man kann nur erstaunt sein, daß man nur einen Augenblick denken konnte, dieser Dimension auszuweichen und die sadistische Tendenz auf eine primitive Aggression zu reduzieren.

2.

Wir müssen nun den wirklichen Gegensatz zwischen Perversion und Neurose artikulieren.

Die Perversität ist in der Tat etwas Artikuliertes, Denkbare, Analysierbares und genau auf derselben Ebene wie die Neurose. Im Phantasma, ich habe es Ihnen gesagt, ist ein wesentliches Verhältnis des Subjekts zu seinem Sein lokalisiert, fixiert. Nun, während in der Perversion der Akzent auf dem *a* liegt, wird die Neurose durch einen Akzent auf dem anderen Term des Phantasmas, dem *s*, bestimmt.

Das Phantasma findet sich im Extrem, an der Spitze der subjektiven Fragestellung, als ihr Anstoßpunkt, insofern als das Subjekt versucht, sich darin jenseits des Anspruchs zu fassen. Dies, weil es in der Dimension selbst des Diskurses des Anderen das wiederzufinden hat, was für es durch seinen Eintritt in diesen Diskurs verlorengegangen ist. Letzten Endes handelt es sich nicht um die Wahrheit, sondern um die Stunde der Wahrheit.

Das ist es, was es uns erlaubt, das zu bezeichnen, was das Phantasma der Neurose am tiefsten vom Phantasma der Perversion unterscheidet.

Das Phantasma der Perversion ist benennbar. Es ist im Raum. Es suspendiert eine wesentliche Beziehung. Es ist nicht unzeitlich, es ist außer Zeit. In der Neurose, im Gegenteil, ist die Basis selbst der Beziehungen des Subjektes zum Objekt auf der Ebene des Phantasmas das Verhältnis des Subjektes zur Zeit. Das Objekt übernimmt diese Bedeutung, die in dem, was ich die Stunde der Wahrheit nenne, gesucht wird. Das Objekt ist hier immer zur Stunde davor oder zur Stunde danach.

Ich habe gesagt, daß die Hysterie sich durch die Funktion eines Begehrens als unbefriedigt, die Zwangsneurose durch diejenige eines unmöglichen Begehrens kennzeichnet. Aber es gibt jenseits dieser beiden Termini in dem einen und dem anderen Fall ein umgekehrtes Verhältnis zur Zeit. Der Zwangsneurotiker zaudert, weil er immer zu spät antizipiert, während der Hysteriker immer wiederholt, was es Anfängliches in seinem Trauma gibt, das heißt, ein gewisses Zu-früh, eine grundlegende Unausgereiftheit.

Die Grundlage eines neurotischen Verhaltens, in seiner allgemeinen Form, ist folgendes — in seinem Objekt sucht das Subjekt immer seine Stunde zu lesen, er lernt sogar in seinem Objekt die Stunde zu lesen. Wir finden hier unseren Hamlet wieder, dem jeder beliebig alle Formen des neurotischen Verhaltens zuschieben kann, soweit man es ausdehnt, d. h. bis zur Charakterneurose. Der erste Faktor, den ich Ihnen in der Struktur Hamlets angezeigt habe, ist die Abhängigkeit in Bezug auf das Begehren des Anderen, auf das Begehren der Mutter. Hier der zweite Faktor, den ich zu finden Sie nunmehr auffordere — Hamlet hängt stets an der Stunde des Anderen. Dies durch die gesamte Handlung hindurch bis zum Schluß.

Erinnern Sie sich an eine der ersten Wendungen, an der ich Sie angehalten habe, als ich begann, den Text *Hamlet* zu entziffern? Bei der Play-Szene hat sich der König verhaspelt, er hat sichtlich sein eigenes Verbrechen verraten, dessen Darstellung er nicht ertragen konnte. Hamlet triumphiert, frohlockt, verhöhnt ihn. Aber auf dem Weg, der ihn zum bereits getroffenen Stelldichein mit seiner Mutter führt, trifft er seinen Stiefvater im Gebet an, Claudius erschüttert bis in Grund und Boden durch die Szene, die ihm soeben das Gesicht selbst, das Szenario seiner Handlung gezeigt hat. Hamlet steht da vor diesem Claudius, bei dem alles anzuzeigen scheint, daß er nicht nur wenig bereit ist, sich zu verteidigen, sondern daß er nicht einmal die Drohung sieht, die über seinem Kopfe schwebt. Und Hamlet hält inne, weil es nicht die Stunde ist. Es ist nicht die Stunden des Anderen. Es ist nicht die Stunde, in der der Andere Rechenschaft vor dem Ewigen ablegen muß. Das wäre zu gut auf der einen Seite oder zu schlecht auf der anderen. Vielleicht würde dies seinen Vater nicht genügend rächen, weil diese Geste der Sühne, die das Gebet ist, Claudius vielleicht den Weg des Heils öffnen würde. Was auch immer, eins ist sicher — Hamlet, der es soeben vollbracht hat, das Gewissen des Königs einzufangen — *Wherein I'll catch the conscience of the king* —, was er beabsichtigte, Hamlet hält inne. Er denkt nicht einen einzigen Augenblick, daß jetzt seine Stunden gekommen ist. Was auch immer danach geschehen mag, es ist nicht die Stunde des Anderen, und er schiebt seine Geste auf. Alles was Hamlet tut, er wird es immer nur zur Stunde des Anderen tun.

Hamlet akzeptiert alles. Vergessen wir nicht, daß zu Beginn, und angewidert, wie er bereits war, sogar vor der Begegnung mit dem *ghost*, vor der Wiederverheiratung seiner Mutter, er nur daran dachte, nach Wittenberg zu fahren. Daran hat jemand kürzlich seinen Kommentar in einem gewissen praktischen Stil illustriert, der dazu neigt, sich in den zeitgenössischen Sitten einzubürgern. Er bemerkt, daß Hamlet das schönste Beispiel dessen sei, daß man viele Dramen ver-

meidet, wenn man Pässe rechtzeitig ausstellt. Wenn man Hamlet seine Pässe nach Wittenberg ausgestellt hätte, hätte es kein Drama gegeben.

Es ist zur Stunde seiner Eltern, in der er stehen bleibt. Zur Stunde der anderen suspendiert er sein Verbrechen. Zur Stunde seines Stiefvaters schiff er nach England ein. Zur Stunden von Rosenkrantz und Gildenstern wird er mit einer Leichtigkeit, die die Verwunderung Freuds ausmacht, dazu bewogen, sie durch einen sehr hübsch vollbrachten Trick dem Tod entgegenzuschicken. Und zur Stunde Ophelias, zur Stunde ihres Selbstmordes, findet die Tragödie ihren Abschluß, in einem Augenblick, in dem Hamlet gerade erfaßt hat, daß es nicht schwierig ist, jemanden zu töten, die Zeit, *one* zu sagen . . . er hat nicht die Zeit, uff zu sagen.

Man kündigt ihm etwas an, das in nichts einer Gelegenheit ähnelt, Claudius zu töten, ein Turnier, dessen Einzelheiten sorgsam geordnet worden sind. Man versucht ihn durch Einsätze, die alle kostbare Gegenstände sind, Schwerte, Degenquasten und andere Dinge, die nur als Luxusgegenstände Wert haben — man müsste den Text aufnehmen, denn es gibt dort Spitzfindigkeiten, wir treten in den Bereich der Kollektion ein. Man erweckt in ihm Rivalitäts- und Ehrgefühle, indem man seinen Gegner für stärker als ihn im Fechten vermutet und ihm den Vorteil in Kampf gewährt. Wir wissen, daß diese komplizierte Zeremonie die Falle ist, in die er fallen soll, angestiftet durch seinen Stiefvater und seinen Freud Laertes, aber er weiß es nicht. Für ihn heißt darin einwilligen, nochmals die Schule schwänzen. Man wird sich bestens vergnügen. Er verspürt dennoch eine geringe Warnung in der Herzgegend. Etwas bewegt ihn. Die Dialektik der Vorahnung im entscheidenden Moment gibt hier einen Augenblick lang dem Drama seinen Akzent. Aber im wesentlichen tritt er noch einmal zur Stunde des Anderen, und mehr noch, zur Unterstützung der Wette des Anderen — denn es sind nicht seine Güter, die eingesetzt sind —, als Verteidiger des Königs zu Gunsten seines Stiefvaters, in diesen Kampf ein, im Prinzip ein Turnierkampf gegen denjenigen, von dem angenommen wird, daß er stärker als er ist. Man hat so in ihm Rivalitäts- und Ehrgefühle erweckt, in deren Falle er nach ihrer Berechnung sicherlich gehen würde.

Er stürzt sich also in die vom Anderen gestellte Falle. Neu ist nur die Energie, das Herz, mit dem er sich hineinstürzt. Bis zum letzten Augenblick, bis zur letzten Stunde, bis zur Stunde Hamlets, in der er tödlich getroffen wird, ehe er seinen Freund tödlich trifft, setzt die Tragödie ihre Kette fort und erfüllt sich zur Stunde des Anderen — ein absolut wesentlicher Rahmen, um zu erfassen, worum es sich handelt.

Hierin hat das Drama Hamlets die metaphysische Resonanz selbst der Frage des modernen Helden. Seit der Antike hat sich tatsächlich etwas geändert im Verhältnis des Helden zu seinem Schicksal.

Ich habe es Ihnen gesagt, das, was Hamlet von Ödipus unterscheidet, ist, daß er, Hamlet, weiß. Dieser Zug erklärt zum Beispiel den Wahnsinn Hamlets. Es gibt in der antiken Tragödie Helden, die wahnsinnig sind, aber nach meiner Kenntnis gibt es keinen — ich sage in der Tragödie, ich spreche nicht von den Legenden —, der den Wahnsinnigen spielt. Hamlet aber spielt den Wahnsinnigen.

Ich sage nicht, daß alles in seinem Wahnsinn sich darin zusammenfaßt, den Verrückten zu spielen, aber ich hebe hervor, daß der wesentliche Zug in der Originallegende, d. h. bei Saxo Grammaticus und bei Belleforest darin liegt, daß der Held den Verrückten spielt, weil er weiß, daß er der Schwächere ist. Und mit einem Schlage handelt es sich um nichts anderes mehr — wissen, was in seinem Kopfe steckt.

So oberflächlich Ihnen dieser Zug erscheinen mag, Shakespeare hat sich dessen in dem Augenblick bemächtigt, in dem er seine Tragödie *Hamlet* verfaßt hat. Er hat die Geschichte eines Helden gewählt, der gezwungen ist, den Verrückten zu spielen, um die Wege zu verfolgen, die ihn bis zum Schlußpunkt seiner Tat führen. Derjenige, der weiß, ist in der Tat in einer so bedrohten Stellung, für Mißerfolg und Opfer bestimmt, daß er dazu geführt wird, den Verrückten zu spielen, ja, wie Pascal es sagt, ihn mit den anderen zu spielen. Den Verrückten spielen, ist so eine der Dimensionen dessen, was ich die Politik des modernen Helden nennen könnte.

3.

Wir sind jetzt an dem Punkt angelangt, an dem Ophelia ihre Rolle zu erfüllen hat. Wenn die Struktur des Stückes wirklich so komplex ist, wie ich es für Sie bereits dargelegt habe, fragen Sie sich vielleicht — wofür dann die Figur Ophelias? Ophelia ist natürlich wesentlich. Sie ist für immer, für Jahrhunderte, an die Figur Hamlets gebunden.

Manche werfen mir vor, daß ich nur mit einer gewissen Schüchternheit vorgegangen bin. Ich glaube nicht. Ich möchte Sie nicht zu diesem Geschwätz ermutigen, von denen die psychoanalytischen Texte wimmeln. Es hat mich nur verwundert, daß man nicht notiert hat, daß Ophelia *O Phallos* ist, denn man findet derartig grobe, enorme, ungeheure Dinge, wenn man nur die *Papers on Hamlet* öffnet, die Ella Sharp bedauerlicherweise unvollendet gelassen und die man vielleicht zu Unrecht nach ihrem Tode veröffentlicht hat.

Ich möchte lediglich, das es schon spät ist, für Sie hervorheben, was mit Ophelia während des Stückes geschieht.

Von Ophelia hören wir zuerst als der Ursache des traurigen Zustandes Hamlets. Dies ist die psycho-analytische Weisheit des Polonius — Hamlet ist traurig, weil er nicht glücklich ist, und wenn er nicht glücklich ist, so ist es wegen meiner Tochter. Sie kennen sie nicht, sie ist auserlesen, und wie selbstverständlich werde ich, der Vater, dies nicht dulden.

Man sieht sie, und dies macht aus ihr bereits eine sehr bemerkenswerte Person, bei einer klinischen Beobachtung auftreten. In der Tat ist sie es, die das Glück hatte, die erste Person zu sein, auf die Hamlet nach seinem so erschütternden Treffen mit dem *ghost* stößt, und sie berichtet sein Verhalten in Worten, die es wert sind, notiert zu werden.

My lord, as I was sewing in my closet/Als ich in meinem Zimmer nähte, auf einmal Prinz Hamlet — mit ganz aufgerissenem Wams, kein Hut auf seinem Kopf, die Strümpfe schmutzig, und losgebunden auf den Knöcheln hängend/Pale as his shirt, his knees knocking each other/Bleich wie ein Hemd, schlotternd mit den Knien; mit einem Blick, von Jammer so erfüllt, als wär er aus der Hölle losgelassen, um Greuel kundzutun — so tritt er vor mich/He took me by the wrist and held me hard/Er griff mich bei der Hand und hielt mich fest/then goes he to the length of all his arm... Dann lehnt er sich zurück, so lang sein Arm./and with his other hand thus o'er his brow... und mit der andern Hand so überm Auge... He falls to such perusal of my face... Betrachtet er so prüfend mein Gesicht, als wollt er's zeichnen. Lange stand er so, zuletzt ein wenig schüttelnd meine Hand und dreimal hin und her den Kopf so wägend (and thrice his head, thus waving up and down), haucht er solch einen bangen tiefen Seufzer, als sollt er seinen ganzen Bau zertrümmern und endigen sein Dasein. Dies getan, läßt er mich gehn, und über seine Schultern den Kopf zurückgedreht,... He seem'd to find his way without his eyes; schien er den Weg zu finden ohne seine Augen; denn er ging zur Tür hinaus ohne ihre Hilfe und wandte bis zuletzt ihr Licht auf mich.

Sofort ruft Polonius — das ist die Liebe!

Dieser vom Objekt genommene Abstand, als handle es sich darum, zu ich weiß nicht welcher nunmehr schwierigen Identifizierung zu schreiten, dieses Wanken in Gegenwart dessen, das bisher das Objekt höchster Schwärmerei gewesen ist, gibt uns die erste Zeit, die, wenn man es so sagen kann, die Zeit des *estrangement* ist.

Wir können nichts mehr dazu sagen. Nichtsdestoweniger glaube ich, daß wir nichts erzwingen, wenn wir diesen Moment als patholo-

gisch bezeichnen, verwandt mit den Perioden des Einbruches, der subjektiven Desorganisation, die stattfinden, wenn etwas im Phantasma wankt und dessen Bestandteile auftreten läßt. Diese Erfahrung, während derer die imaginären Grenzen zwischen Subjekt und Objekt sich verwandeln, führt genau in den Bereich dessen ein, den man phantastisch nennt.

Die Dimension des Phantastischen tritt hervor, wenn etwas aus der imaginären Struktur des Phantasmas mit dem zusammentrifft, das normalerweise die Ebene der Botschaft anlangt, d. h. das Bild des anderen, insofern es mein eigenes Ich ist. Autoren wie Federn bemerken übrigens mit viel Freiheit die notwendige Korrelation zwischen dem Gefühl des eigenen Körpers und der Fremdheit dessen, das in einer gewissen Krise in einem gewissen Durchbruch hervortritt, wenn das Objekt als solches erreicht wird.

Vielleicht zwingt ich hier ein wenig die Dinge, in der Absicht Sie zu interessieren, wenn ich Ihnen zeige, womit diese Episode mit besonderen Erfahrungen unserer Klinik in Beziehung steht. Sie müssen sich aber sagen, daß es ohne Bezug auf dieses pathologische Schema unmöglich ist, für das einen Platz anzulegen, das von Freud zum ersten Male analytisch unter dieser Bezeichnung vorgebracht wurde, und das nicht, wie manche es geglaubt haben, an verschiedenartige Einbrüche des Unbewußten gebunden ist, sondern an einen Gleichgewichtsverlust, der im Phantasma entsteht, wenn dieses die Grenzen, die ihm zuerst zugestellt sind, überschreitet, sich zersetzt und das Bild des anderen einholt.

Im Falle Hamlets ist Ophelia nach dieser Episode als Liebesobjekt vollkommen zersetzt. *I did love you once/Ich liebte Euch einst*, sagt Hamlet. Und seine Beziehung zu Ophelia verläuft nunmehr in diesem sarkastischen Stil grausamer Aggression, die aus diesen Szenen, im besonderen aus der Szene, die die Mitte des Stückes einnimmt, die seltsamsten der gesamten klassischen Literatur macht.

Wir finden in dieser Einstellung eine Spur dessen, was ich vorhin anzeigte — der perverse Gleichgewichtsverlust der phantasmatischen Beziehung, wenn das Phantasma ins Objekt überkippt. Hamlet behandelt Ophelia überhaupt nicht mehr wie eine Frau. Sie wird in seinen Augen die Trägerin der Kinder aller Sünden, diejenige, die dazu bestimmt ist, die Sünder zu gebären, und die unter allen Verleumdungen zusammenbrechen wird. Sie ist nicht mehr als die Trägerin eines Lebens, das von Hamlet in seinem Wesen verurteilt wird. Kurzum, was sich da tut, ist eine Zerstörung, ein Verlust des Objekts, das wieder in seinen narzißtischen Rahmen integriert wird. Für das Subjekt erscheint das Objekt, wenn ich so sagen kann, außerhalb. Das Subjekt

ist es nicht mehr, es verwirft es, mit seinem ganzen Wesen, es wird es erst in dem Augenblick wiederfinden können, in dem es sich selbst opfert. Darin ist das Objekt hier das Äquivalent, nimmt es den Platz ein, ist es ganz und gar — der Phallus.

Dies ist die zweite Zeit der Beziehung zum Objekt. Ophelia ist hier der Phallus, nach außen versetzt vom Subjekt als Symbol, Signifikant des Lebens, verworfen. Die Formel $\$ \diamond \varphi$ wird transformiert, in Form einer Verwerfung.

Was beweist dies? Man braucht die Etymologie von Ophelia nicht. Hamlet spricht nur davon — von der Fruchtbarkeit. Die Empfängnis ist ein Segen, sagt er zu Polonius, aber achten Sie auf Ihre Tochter. Und sein gesamter Dialog mit Ophelia sieht es auf die Frau ab, die als Trägerin dieser vitalen Turgesenz erfaßt ist, die er verbannt und deren Versiegen er wünscht. Eine [...] kann zu jener Zeit ebenso gut ein Bordell bedeuten, der semantische Gebrauch zeigt es. Wird das Verhältnis des Phallus und des Objektes des Begehrens nicht auch in der Haltung Hamlets in der *play-scene* gezeigt? Vor Ophelia sagt er zu seiner Mutter: *Nein, gute Mutter, hier ist ein stärkerer Magnet und er will seinen Kopf zwischen die Beine des Mädchens legen — Lady, shall I lie in your lap?* Fräulein, soll ich in Ihrem Schoße liegen?

Da die Ikonographie soviel Aufhebens davon macht, halte ich es auch nicht für überflüssig, darauf hinzuweisen, daß unter den Blumen, mit denen Ophelia sich ertränken wird, die *dead men's fingers* ausdrücklich erwähnt sind. Die Pflanze, um die es sich handelt, ist die *Orchie mascula*, die eine Beziehung zur Alraunwurzel und damit zum phallischen Element hat. Ich habe *dead men's fingers* im *New English Dictionary* gesucht, aber ich war sehr enttäuscht, daß dort nicht auf Shakespeares Anspielung verwiesen wird, obwohl der Ausdruck unter *finger* zitiert wird.

Die dritte Zeit, ich habe Sie schon mehrmals bis dahin geführt, ist die Friedhofsszene, in der für Hamlet endlich die Möglichkeit geöffnet ist, die Schleife zu schließen, sich in sein Schicksal zu stürzen. Diese ganze Szene ist dazu da, daß sich diese wütende Schlacht am Boden eines Grabes ergibt, die ich schon hervorgehoben habe, und die Shakespeare nirgendwo gefunden hat. Hier breitet sich etwas wie eine Reintegrierung von *a* an. Das Objekt wird hier um den Preis der Trauer und des Todes zurückgewonnen.

Ich glaube, ich werde das nächste Mal abschließen können.

15. April 1959

[Übersetzt von Susanne Hommel.]

DAS BEGEHREN UND DIE TRAUER

Für Hamlet also ist das Stelldichein immer zu Früh, und er schiebt es auf. Das Aufschieben auf den nächsten Tag ist somit eine der wesentlichen Dimensionen seiner Tragödie.

Hingegen, wenn er handelt, geschieht es stets mit Überstürzung. Wann handelt er? Wenn plötzlich irgendein Appell des Ereignisses jenseits seiner selbst, seiner Entscheidung, ihm ich weiß nicht welche doppeldeutige Öffnung zu bieten scheint, die genau das ist, was für uns Analytiker in die Dimension der Erfüllung diese Perspektive eingeführt hat, die wir die Flucht nennen.

Nichts ist in dieser Hinsicht deutlicher als der Augenblick, in dem er sich auf dieses Etwas stürzt, das sich hinter dem Wandbehang bewegt, und er tötet Polonius. Sehen Sie ihn auch, wie er mitten in der Nacht auf dem Schiff im Sturm erwacht und fast im Trancezustand die Siegel der Botschaft bricht, deren Träger Guildenstern und Rosenkrantz sind, wie er sozusagen automatisch eine Botschaft durch eine andere ersetzt, dank seines Ringes das königliche Petschaft erneuert. Er trifft dann auf die ungeheure Gelegenheit, die Entführung durch die Piraten, die er ausnützt, um sich von seinen Wächtern davonzuschleichen, die, ohne es zu ahnen, auf ihre eigene Hinrichtung zugehen.

Hier gibt sich eine Phänomenologie zu erkennen, mit der unsere Erfahrung und unsere Auffassungen vertraut gemacht haben, die Phänomenologie des Neurotikers, seiner Beziehung zum Leben. Aber ich habe versucht, Sie über diese offenbaren Kennzeichen hinauszuführen.

Ich wollte Ihnen die Augen über diesen Zug der Struktur öffnen, der im ganzen Stück gegenwärtig ist — Hamlet befindet sich stets zur Stunde des Anderen.

Dies ist gewiß nur ein Trugbild, denn es gibt, wie ich Ihnen gesagt habe, keinen Anderen des Anderen. Es gibt im Signifikanten keinen Garanten der durch den Signifikanten errichteten Wahrheitsdimension. Es gibt nur die seinige, die Stunden Hamlets. Und es gibt auch nur eine einzige Stunde, das ist die Stunde seines Verlustes. Die ganze Tragödie *Hamlets* besteht darin, uns den unerbittlichen Weg des Subjektes auf diese Stunde zu zeigen.

Nur ist das Stelldichein des Subjektes mit der Stunde seines Verlustes das allgemeine Los, für jedes menschliche Schicksal bedeutend. Wenn die Fatalität Hamlets nicht ein besonderes Zeichen hätte, hätte sie nicht für uns diesen hervorragenden Wert. Hier sind wir angelangt

— was spezifiziert das Schicksal Hamlets, was daran macht den hoch problematischen Wert aus?

Was fehlt Hamlet! Erlaubt uns der Plan der Tragödie, wie Shakespeare ihn verfolgt hat, eine Ortung, eine Artikulierung dieses Mangels, die über die Annäherungen hinausgeht, mit denen wir uns zufriedengeben, und die das Wage, nicht nur unserer Sprache, sondern unserer Haltung, unserer Suggestionen dem Patienten gegenüber ausmachen.

Fangen wir dennoch mit einer Annäherung an. Man kann es in der Alltagssprache sagen — das was Hamlet fehlt, ist es, sich ein Ziel zu setzen, ein Objekt zu fixieren, eine Wahl, die immer das, was man das Willkürliche nennt, beinhaltet.

Hamlet ist jemand, der, wie die Weiber es sagen, nicht weiß, was er will. Diese Dimension ist in der Rede vergegenwärtigt, die Shakespeare ihn an einem bestimmten Wendepunkt halten läßt, demjenigen seines Verschwindens — von der Bühne —, ich spreche von dem kurzen Augenblick, in dem er sich entfernt, um diese Seereise zu machen, von der er äußerst schnell zurückkommen wird. Kaum hat er den Hafen verlassen, segelfertig für England, stets gehorsam, auf Befehl des Königs, kreuzt er die Truppen dieses Fortimbras, der von Anfang an im Hintergrund der Tragödie steht, und der am Ende die Toten aufammelt, aufräumt, die Ordnung wieder herstellt. Nun ist also unser Hamlet getroffen, als er diese tapferen Truppen davongehen sieht, um im Namen eines mehr oder minder flüchtigen Vorwandes einige Morgen Polens zu erobern, und dies ist ihm eine Gelegenheit, in sich einzukehren.

— *Wie jeder Anlass mich verklagt und spornt die träge Rache an! Was ist der Mensch, wenn seiner Zeit Gewinn, sein höchstes Gut um Schlaf und Essen ist. Ein Vieh, nichts weiter. Gewiß, der uns mit solcher Denkkraft schuf — Sure, he that made us with such large discourse, /looking before and after, gave us not that capability and godlike reason/to fust in us unused.* Was der Übersetzer mit Denkkraft bersetzt [im Fr. *la raison*], ist der große Diskurs, der Grunddiskurs, was ich hier den konkreten Diskurs nannte.

... voraus zu schauen und rückwärts, gab uns diese Fähigkeit ... —

Hier ist das Wort Denkkraft/*raison* an seinem Platz... gab uns nicht diese Fähigkeit und göttliche Vernunft, um ungebraucht in uns zu schimmeln. Nun, sagt unser Hamlet, *seis viehisches Vergessen — bestial oblivion*, dies ist eines der Schlüsselworte der Dimension seines Seins in der Tragödie — *oder seis ein banger Zweifel, welcher zu genau bedenkt den Ausgang — ein Gedanke, da zerlegt man ihn, ein Viertel Weisheit nur und stets drei Viertel Feigheit hat* — ich weiß

nicht, *weswegen ich noch lebe, um zu sagen: »Dies muß geschehen« (this thing's to do), da ich doch Grund und Willen und Kraft und Mittel hab, um es zu tun (Sith I have cause, and will and strength, and means, /To do't). Beispiele, die zu greifen, mahnen mich. So dieses Heer von solcher Zahl und Stärke, von einem zarten Prinzen angeführt, dessen Mut von hoher Ehrbegier geschwellt, die Stirn dem unsichtbaren Ausgang beut und diß sein sterblich und verletzbar Teil dem Glück, dem Tode, den Gefahren preis, »even for an egg-shell«, für eine Nußschal. Wahrhaft groß sein, heißt nicht ohne großen Gegenstand sich regen; doch einen Strohalm selber groß verfechten, wenn Ehre auf dem Spiel (Rightly to be great/ Is not to stir without great argument./ But greatly to find quarrel in a draw/When Honour's at the stake). Wie steh denn ich, den seines Vaters Mord, der Mutter Schande, Antriebe der Vernunft und des Geblüts, den nichts erweckt? Ich seh indes beschämt den nahen Tod von zwanzigtausend Mann, die für eine Grille, ein Phantom des Ruhms zum Grab gehn wie ins Bett, es gilt ein Fleckchen, worauf die Zahl den Streit nicht führen kann, Nicht Gruft genug und Raum, um die Erschlagenen nun zu verbergen. (Which is not tomb enough and continent/To hide the slain?). O, von Stund an trachtet nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet! (O, from this time forth./My thoughts be bloody, or be nothing worth!)*

Dies ist Hamlets Nachsinnen über das Objekt des menschlichen Handelns. Dieses Objekt läßt hier die Tür offen für das, was ich die Gesamtheit der Partikularisierungen nennen werde, bei denen wir haltmachen. Die Oblativität ist dies — sein Blut für eine edle Sache, für die Ehre vergießen. Die Ehre ist auch richtig bezeichnet — durch sein Wort gebunden sein. Die Gabe, wir können als Analytiker nicht umhin, diese konkrete Bestimmung anzutreffen, von ihrem Gewicht erfaßt zu sein, sei sie aus Fleisch oder Verpflichtung.

Was ich Ihnen hier zu zeigen versuche, ist nicht nur die gemeinsame Form, den gemeinsamen Nenner all dessen — es handelt sich nicht um einen Formalismus. Wenn ich die Formel \$ ◇ a am Ende der Frage schreibe, die das Subjekt auf der Suche nach seinem letzten Wort, im Anderen stellt, so ist dies nichts, das tatsächlich der Erforschung zugänglich wäre, es sei denn in dieser besonderen Erfahrung, die wir analytisch nennen und die die Erforschung der unbewußten Kette erlaubt, insofern als sie den oberen Schaltkreis des Graphen durchläuft.

Das, womit wir hier zu tun haben, ist der imaginäre Kurzschluß zwischen dem Begehren und dem, das sich gegenüber befindet, d. h. dem Phantasma. Die allgemeine Struktur des Phantasmas — ich drücke sie durch \$ ◇ a aus, wobei \$ ein gewisses Verhältnis des Subjekts zum Signifikanten bedeutet — ist das Subjekt als unreduzierbar

vom Signifikanten befallen, wobei \diamond die Beziehung anzeigt, die es mit einer im Wesen imaginären Konjunktur, a , unterhält, das nicht das Objekt des Begehrens, sondern das Objekt im Begehren ist.

Es handelt sich darum, dieser Funktion des Objektes im Begehren näherzukommen. In dem Maße, in dem die Tragödie *Hamlets* uns beispielhaft ihre Artikulierung gestattet, beugen wir uns mit diesem insistierenden Interesse über die Struktur von Shakespeares Werk.

Wir gehen von folgendem aus — dem Subjekt wird, durch sein Verhältnis zum Signifikanten, etwas von ihm selbst, von seinem Leben sogar, entzogen, was durch das Wert erhalten hat, das es an den Signifikanten knüpft. Der Signifikant seiner signifikanten Entfremdung ist dasjenige, was wir als den Phallus bezeichnen. Insofern als dem Subjekt dieser Signifikant entzogen wird, wird ein besonderes Objekt für es Objekt des Begehrens. $\$ \diamond a$ bedeutet genau dies.

Das Objekt des Begehrens ist im Wesen verschieden vom Objekt jeder Pflege. Etwas wird Objekt im Begehren, wenn es den Platz dessen einnimmt, das dem Subjekt von seiner Natur her verschleiert ist, dieses Opfer seiner selbst, dieses Pfund Fleisch, das in sein Verhältnis zum Signifikanten verwickelt ist.

Dies ist zutiefst rätselhaft, ist es doch im Grunde eine Beziehung zum Versteckten, Überdeckten. Wenn Sie mir eine Formel gestatten, die zu denen gehört, die mir bei meinen Notizen in die Feder kommen: das menschliche Leben könnte sich wie eine Rechnung definieren, deren Null irrational wäre. Diese Formel ist nichts als ein Bild, eine mathematische Metapher. Wenn ich irrational sage, spiele ich *nicht* auf ich weiß nicht welches unergründliches Gefühl an, sondern eben auf das, was man eine imaginäre Zahl nennen könnte. Der Ausdruck $\sqrt{-1}$ entspricht nichts Intuitionierbarem, nichts Realem, im mathematischen Sinne des Wortes, und dennoch will er mit seiner vollen Funktion beibehalten werden. Dasselbe gilt für dieses versteckte Element des lebendigen Trägers des Subjektes, insofern es, indem es eine Signifikantenfunktion einnimmt, als solches nicht subjektiviert werden kann.

Das $\$$ ist das S insofern, als es nur verdeckt sein kann genau in dem Punkt, an dem das » a « seinen maximalen Wert einnimmt. Genau deshalb können wir die wirkliche Funktion des Objektes nur dann erfassen, wenn wir alle seine möglichen Beziehungen zu diesem Element von allen Seiten besehen. Es wäre viel gesagt, daß die Tragödie *Hamlets* es uns erlaubt, alle Funktionen des Objektes erschöpfend zu betrachten. Aber sie gestattet es uns gewiß, viel weiter zu gehen, als man je auf irgendeinem Wege gegangen ist.

2.

Fangen wir mit dem Ende an, dem Treffpunkt der Stunde des Steldicheins.

Der Schlußakt, der Akt, in dem Hamlet endlich als Preis seiner erfüllten Tat das ganze Gewicht seines Lebens hinwirft, dieser Akt, den er belebt und den er erduldet, hat etwas Halaliartiges. In dem Augenblick, in dem seine Tat sich erfüllt, ist er gleichzeitig Dianas bezwungener Hirsch. Um ihn schließt sich das Komplott, das mit Zynismus und unglaublicher Boshaftigkeit zwischen Claudius und Laertes angezettelt worden ist, welches auch immer die Gründe des einen und des anderen sein mögen; hineinverwickelt ist auch diese Tarantel, dieser lächerliche Kurtisane, der ihm das Turnier vorschlägt.

Dies ist die Struktur. Sie ist äußerst klar, versetzt Hamlet in die Position der Verteidiger der Wette, der Herausforderung seines Onkels und Stiefvaters Claudius zu sein. Er ist in dieser Hinsicht der Verfechter eines anderen.

Zum Turnier gehören, wie es sein muß, Einsätze. Zwischen Hamlet und demjenigen, der ihm die Bedingungen der Prüfung überbringt, entsteht ein Dialog, in dem alles getan wird, Ihnen die Qualität, die Anzahl, das Arsenal der eingesetzten Objekte vorzuspiegeln. Hamlet setzt mit Laertes sechs Berberhengste ein, gegen die der andere sechs Rapiere und französische Degen in die Waagschale wirft, ein gesamtes Duellzubehör, mit dem, was dazu dient, sie aufzuhängen, ihre Gehenke glaub ich. Drei haben das, was der Texte *most delicate carriages* nennt, ein besonders präziöser Ausdruck, um die Ringe zu bezeichnen, an denen der Degen hängen soll. Es handelt sich um ein Wort für Kollektioneure, das einen Doppelsinn mit der Kanonlafette bildet.

Diese in ihrem ganzen Glanz angehäuften Wahlgegenstände werden hier gegen den Tod in die Waagschale geworfen. Dies kennzeichnet ihre Darstellung als das, was uns die religiöse Tradition eine *Vanitas* zu nennen gelehrt hat. So stellen sich alle Objekte, alle Einsätze in der Welt des menschlichen Begehrens dar — die Objekte (a).

Ich habe Ihnen vom paradoxen, ja absurden Charakter des Turniers gesprochen, das sich Hamlet anbietet. Und dennoch scheint jener nochmals den Hals hinzustrecken, als ob in ihm nichts sich einer Art grundlegender Verfügbarkeit widersetzen könnte. *Ich will hier im Saale auf und ab gehen, wenn es seiner Majestät gefällt, es ist jetzt bei mir die Stunde, frische Luft zu schöpfen. Laßt die Rapiere bringen, hat Laertes Lust und bleibt der König bei seinem Vorsatze, so will ich für ihn gewinnen, wenn ich kann. Wenn nicht, so werde ich nichts als die Schande und die überzähligen Stöße davontragen.*

Dies ist etwas, das uns die Struktur selbst des Phantasmas zeigt. In dem Augenblick, in dem Hamlet am äußersten Punkt seines Entschlusses ist — eigentlich, wie stets, kurz vor seinem Entschluß —, verdingt er sich also buchstäblich einem anderen und noch dazu für nichts, ganz umsonst; wobei dieser andere gerade sein Feind ist, derjenige, den er abschlichten soll. Er wirft seinen Entschluß in die Waagschale gegen die Dinge der Welt, die ihn am wenigsten interessieren, und dies, um für einen anderen zu gewinnen.

Die anderen meinen, Hamlet mit den Kollektionsobjekten zu fesseln und ohne Zweifel irren sie sich. Nichtsdestoweniger ist er auf dieser Ebene interessiert. Er ist an der Ehre interessiert — was Hegel den reinen Prestigekampf nennt —, darin an der Ehre dessen, daß er sich einem ansonsten bewunderten Rivalen gegenübergestellt findet. Wir können nicht umhin, einen Augenblick an der Gewißheit der Verknüpfung haltzumachen, die Shakespeare in den Vordergrund stellt.

Sie erkennen hier die Dialektik dieses in unserem Dialog bereits alten Momentes wieder, das Spiegelstadium.

Daß Laertes hier für Hamlet sein Nebenmensch ist, wird im Text ausdrücklich artikuliert, gewiß indirekt, ich will damit sagen innerhalb einer Parodie. Als Osric, der beschränkte Kurtisane, ihm das Duell vorschlägt und von seinem Gegner spricht, ihm die hervorragende Qualität dessen vorspiegelt, dem er sein Verdienst zu zeigen hat, schneidet ihm Hamlet das Wort ab — *Sir, his definement suffers no perdition in you — Seine Erörterung, Herr, leidet keinen Verlust in Eurem Munde, ob ich gleich weiß, daß es die Rechenkunst des Gedächtnisses irre machen würde, ein vollständiges Verzeichnis seiner Eigenschaften aufzustellen. Und doch würde es nur aus dem Groben sein, in Rücksicht seines behenden Fluges.* Er setzt eine äußerst preziöse, spitzfindige Rede fort, die den Stil seines Gesprächspartners parodiert und mit dem er schließt — *I take him to be a soul of great article/Aber im heiligen Ernste der Lobpreisung, ich halte ihn für einen Geist von großem Umfange und seine innere Begabung so köstlich und selten, daß, um uns wahrhaft über ihn auszudrücken, nur sein Spiegel seinesgleichen ist, und wer sonst seiner Spur nachgehen will, sein Schatten, nichts weiter.*

Sie sehen, das Bild des Anderen ist hier so dargestellt, daß es das Bild dessen, der es behandelt, vollkommen aufsaugt. Dieser Bezug, sehr gongorisch, mit Witzeleien aufgebauscht, erhält seinen ganzen Wert dadurch, daß Hamlet Laertes vor dem Duell in diesem Stil anspricht. An diesem Paroxysmus der imaginären Absorption, die formell als spekulative Beziehung, als Spiegelreaktion artikuliert ist, wird eindeutig vom Dramaturgen der Punkt der Aggressivität angelegt.

Derjenige, den man am meisten bewundert, ist der, den man bekämpft. Derjenige, der das Idealische ist, ist nach der hegelianischen Formel der Unmöglichkeit der Koexistenz auch derjenige, den man töten muß.

Hamlet beantwortet diese Herausforderung nur auf einer desinteressierten Ebene, auf der Ebene des Turniers. Er läßt sich in das Turnier auf eine Weise ein, die man als formell, ja fiktiv qualifizieren kann. Unwissend gerät er in Wirklichkeit in das ernsthafteste Spiel. Unfreiwillig verliert er in ihm sein Leben. Ohne es zu wissen, geht er seinem Akt und seinem Tod entgegen, die bis auf einige Augenblicke zusammenfallen.

Alles, was sich ihm in der aggressiven Beziehung dargeboten hat, war nur Trugbild, Täuschung. Was will das heißen? Das will heißen, daß er nicht mit seinem, sagen wir. Phallus ins Spiel eingetreten ist. Dies ist eine Art und Weise auszudrücken, wo die Besonderheit des Subjektes Hamlet im Drama liegt.

Er ist dennoch ins Spiel eingetreten, da die Rapiere in seinem Trugbild stumpf sind. In Wirklichkeit gibt es zumindest eines, das es nicht ist, das im Augenblick der Verteilung der Degen markiert worden ist, um Laertes übergeben zu werden, mit einer wirklichen Spitze, und die dazu noch vergiftet.

Die Ungeniertheit des Bühnenbildners trifft sich hier mit dem, das man die ungeheure Einfühlung des Dramaturgen nennen kann. Shakespeare gibt sich nicht viel Mühe, um uns zu erklären, wie im Streit die vergiftete Waffe von der Hand des einen Gegners in die des anderen gelangt — dies muß eine der Schwierigkeiten des Bühnenspiels sein. In einem Mann-gegen-Mann-Kampf, in dem sie ineinandergelaten, nachdem Laertes den Waffensstoß gegeben hat, an dem Hamlet zugrundegehen soll, wechselt die Spitze die Hand. Niemand gibt sich die Mühe, einen so erstaunlichen Zwischenfall zu erklären, und niemand hat sich die Mühe zu geben. Denn es handelt sich darum zu sagen, daß Hamlet das Todeswerkzeug nur vom anderen empfangen kann und daß es anderswo liegt als da, wo es materiell darstellbar ist. 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.

Eine sehr Seltsame Sache — dies ist im Text. Man spricht von den Rapiere, *foils*, im Augenblick ihrer Verteilung. — *Give them the foils, young Osric/Cousin Hamlet, you know the wager.* Zwischen diesen beiden Augenblicken macht Hamlet ein Wortspiel. — *I'll be your foil, Laertes: in mine ignorance/Your skill shall like a star i' the*

darkest night/Stick fiery off indeed. Was man wie man konnte ins Französische übersetzt hat. — *Laerte, mon fleuret ne sera que fleurette auprès du vôtre.** Foil kann hier nicht *fleuret* (Rapier) heißen wollen, das Wort hat einen vollkommen kenntlichen zu jener Zeit bezeugten Sinn, der sogar recht geläufig war und der folgende ist: *foil* ist dasselbe Wort wie *feuille* im Altfranzösischen, das in einer präziösen Form gebraucht wurde, um das zu bezeichnen, in dem etwas Präziöses getragen wird, d. h. einen Schrein. Diese Passage will also heißen — Ich werde da sein nur, um Euren Sternenglanz in der Schwärze des Himmels zur Geltung zu bringen. Dies sind die Bedingungen selbst des Duells — die Wette ist neun gegen zwölf angelegt, d. h. man gibt Hamlet eine Vorgabe. Warum aber das Wortspiel? Es ist nicht zufällig da.

Es ist eine der Funktionen Hamlets, dauernd Wortspiele, Kalauer zu machen, doppelsinnig zu sprechen, die Zweideutigkeit auszuspielen. Beachten Sie, daß Shakespeare in seinem Theater denjenigen Figuren eine wesentliche Rolle gibt, die man die Hofnarren nennt, deren Position es ihnen erlaubt, die verstecktesten Motivationen zu enthüllen, Charakterzüge, die offen anzuschneiden die Höflichkeit verbietet. Das sind nicht bloß Zynismus und Schmähungen. Ihre Rede schreitet im wesentlichen auf dem Wege der Zweideutigkeit, der Metapher, des Wortspiels, der Konzetti, eines präziösen Stils, von Signifikantensubstitutionen vor, deren wesentliche Funktion ich hier unterstrichen habe.

Das Theater Shakespeares verdankt ihnen einen Stil, eine Farbe, die seine psychologische Dimension begründet. Nun, Hamlet ist in gewissem Sinne zu diesen Clowns zu zählen. Die Tatsache, daß Hamlet eine beängstigendere Figur ist als eine andere, soll uns nicht verbergen, daß seine Tragödie diejenige ist, die diesen Narren, diesen Wortmacher auf die Stufe der Null versetzt. Ohne diese Dimension verschwänden mehr als Vierfüntel des Stückes, wie jemand es bemerkt hat.

Diese dauernde Doppelsinnigkeit ist eine der Dimensionen, an der die Spannung Hamlets sich erfüllt. Sie wird uns durch das Maskenartige der Sache verschleiert. Das Wesentliche liegt für Polonius, den Usurpator, darin, die Absichten Hamlets zu entlarven, zu wissen, warum er den Verrückten spielt. Aber die Art und Weise, in der er den Verrückten spielt, darf nicht vernachlässigt werden, diese Art, die

* A. d. Ü.: Der Dialog Hamlets: *I'll be your foil, Laertes; in mine ignorance your skill shall, like a star i'the darkest night/Stick fiery off indeed.*
Laertes: You mock me.
Hamlet: No, by this hand.
 Bei der deutschen Übersetzung entfällt das Wortspiel.

Ideen im Fluge aufzufangen, die Gelegenheiten, doppelsinnig mit Worten zu spielen, einen Augenblick lang vor seinen Gegnern einen Blitz von Sinn aufleuchten zu lassen, die seiner Rede einen fast manischen Aspekt verleiht.

Die anderen fangen selbst an darüber zu konstruieren, ja zu fabulieren. Was sie in den Sprüchen Hamlets trifft, ist nicht eine Diskordanz, sondern im Gegenteil ihre ganz besondere Treffsicherheit. In diesem Spiel, das nicht nur Verschleierungsspiel, sondern auch Signifikantenspiel in der Dimension des Sinnes ist, liegt der Geist selbst des Stückes.

Alle Sprüche Hamlets und mit demselben Schläge die Reaktion derer, die ihn umgeben, stellen ebensoviele Probleme dar, in denen der Zuschauer sich unaufhörlich verirrt. Hieraus erhält das Stück *Hamlet* seine Tragweite.

Ich erinnere Sie daran, um Sie davon zu überzeugen, daß nichts Willkürliches, nichts Exzessives darin liegt, diesem letzten kleinen Wortspiel mit *foil* sein ganzes Gewicht zu verleihen. Hamlet macht ein Wortspiel mit dem, das gerade im Spiele ist, die Verteilung der Rapiere. Er sagt zu Laertes — Ich werde Euer Schrein sein. Und was wird einen Augenblick danach erscheinen? — nichts anderes als das Rapier, das ihn tödlich verletzt, und das es ihm auch erlauben wird, seinen Weg zu vollenden und gleichzeitig seinen Gegner und den König, das letzte Objekt seiner Mission, zu töten. In diesem Kalauer liegt schließlich eine Identifizierung mit dem tödlichen Phallus.

Das ist also die Konstellation, in die der letzte Akt sich einfügt. Das Duell zwischen Hamlet und seinem Doppel, das schöner als er selbst ist, liegt auf der unteren Ebene unseres Schemas *i (a) — m*. Er, für den jeder Mann oder jede Frau nichts anderes ist als ein inkonsistenter, fauliger Schatten, findet hier einen Rivalen, der ihm angemessen ist. Die Anwesenheit dieses neu modellierten Nebenmenschen wird es ihm zumindest einen Augenblick lang erlauben, der menschlichen Wette, auch ein Mensch zu sein, standzuhalten. Aber diese Neumodellierung ist nichts als eine Konsequenz, sie ist kein Beginn. Es ist die Konsequenz der immanenten Anwesenheit des Phallus, der erst mit dem Verschwinden des Subjektes selbst auftauchen können wird. Das Subjekt wird erliegen, noch ehe es ihn in Händen hat, um selbst zum Mörder zu werden.

Die Frage stellt sich: was erlaubt es ihm so Zugang zu diesem Signifikanten zu haben. Um sie zu beantworten, kommen wir noch einmal auf unseren Kreuzpunkt zurück, zu diesem so einzigartigen Kreuzpunkt, von dem ich gesprochen habe, nämlich zu dem, was auf dem Friedhof geschieht. Dies dürfte einen unserer Kollegen interes-

sieren, der Eifersucht sowie Trauer hervorragend behandelt hat. Die Eifersucht der Trauer ist in der Tat einer der hervorstechendsten Punkte dieser Tragödie.

3.

Ich bitte Sie, sich auf die Friedhofsszene zu beziehen, auf die ich Sie dreimal hingewiesen habe. Sie sehen da etwas absolut Charakteristisches, nämlich daß Hamlet die Parade des Laertes im Augenblick des Begräbnisses seiner Schwester nicht ertragen kann. Diese Zurschaustellung der Trauer seines Partners reißt ihn von sich selbst, zerrüttet, in seinen Grundlagen erschüttert, soweit los, daß er es nicht dulden kann.

Dies ist die erste Rivalität, bei weitem die echtste. Wenn Hamlet das Duell im Friedhof mit dem ganzen Gepränge der Courtoisie und mit einem abgeknöpften Rapier beginnt, so wirft er sich an die Kehle des Laertes und springt in das Loch, in das man soeben die Leiche Ophelias gelegt hat — *Beim Element, sag was Du tun willst. Willst weinen, fechten, fasten? Dich zerreißen? Willst Essig trinken? Krokodile essen? Ich tus. — Kommst Du zu Winseln her? Springst nur mir Trotz zu bieten, in ihr Grab? Laß Dich mit ihr begraben, ich wills auch. Und schwatzezt du von Bergen, laß auf uns Millionen Hufen werfen, bis der Boden die Scheitel an der glühenden Zone sengend, den Ossa macht zur Warze. — Prahlst Du groß, ich kann so gut wie du!*

Darauf entrüstet, ergießt sich jedermann, um diese Feindesbrüder, die sich gegenseitig ersticken, zu trennen. Und Hamlet spricht noch die Worte — *Hör doch, Herr! Was ist der Grund, daß Ihr mir so begegnet? Ich liebt Euch immer. Doch es macht mir nichts aus. Laßt Herkules selber nach Vermögen tun, die Katze mauert, der Hund will doch nicht ruhm!* Ein sprichwörtliches Element, so scheint es mir, das seinen ganzen Wert aus Annäherungen zieht, die manch einer unter Ihnen machen kann, aber ich kann hier nicht verweilen.

Wenn er sich mit Horatio unterhalten wird, wird er ihm erklären, daß er es nicht ertragen hat können, Laertes seine Trauer auf diese Weise ausbreiten zu sehen. Wir sind hier im Kern vor etwas angeht, das uns eine ganze Problematik eröffnen wird.

Welches Verhältnis besteht zwischen der Trauer und der Konstitution des Objektes im Begehren? Schneiden wir die Frage mit dem an, das sich uns am Offenkundigsten darbietet, und das uns vielleicht vom Mittelpunkt dessen, das wir hier suchen, am weitesten entfernt erscheinen wird.

Hamlet hat sich zu Ophelia verächtlich und grausam verhalten. Ich habe bereits Nachdruck auf die entwertende Aggression, die

Erniedrigung gelegt, die er unaufhörlich dieser Person aufzwingt, die für ihn das Symbol selbst der Verweigerung seines Begehrens geworden ist. Nun plötzlich nimmt dieses Objekt für ihn seine Präsenz, seinen Wert wieder ein. *Ich liebt Ophelien, vierzigtausend Brüder mit ihrem ganzen Maß von Liebe hätten nicht meine Summe erreicht. — Was willst Du für sie tun?* — Mit diesen wenigen Worten also beginnt die an Laertes gerichtete Herausforderung. Und hier ein Zug, der in anderer Form die Struktur Hamlets aufnimmt und ergänzt — in dem Maß, in dem das Objekt seines Begehrens ein unmögliches Objekt geworden ist, wird es wieder zum Objekt seines Begehrens.

Daß das Objekt seines Begehrens unmöglich ist, ist ein uns für das Begehren des Zwangsneurotikers vertrauter Zug. Aber verharren wir nicht zu schnell bei dem, das allzusehr in die Augen springt. Die Struktur selbst der Grundlagen des Begehrens verleiht dem Objekt des menschlichen Begehrens stets eine Note von Unmöglichkeit. Was den Zwangsneurotiker als solchem kennzeichnet ist, daß er den Nachdruck auf die Begegnung mit dieser Unmöglichkeit legt. Anders gesagt, er richtet sich so ein, daß das Objekt seines Begehrens Signifikantenwert dieser Unmöglichkeit einnimmt.

Aber etwas Tieferes hält uns noch an.

Die Freud'schen Formeln haben uns schon gelehrt, die Trauer als Objektbeziehung zu formulieren. Sollten wir bei diesem Anlaß nicht dadurch betroffen sein, daß Freud zum ersten Male das Objekt der Trauer geltend gemacht hat, seitdem es Psychologen gibt, die dazu auch noch denken?

Das Objekt der Trauer erhält für uns seine Tragweite durch ein gewisses Identifizierungsverhältnis, das Freud so nahe wie möglich zu definieren versucht hat, indem er es *Einverleibung* annte: Können wir es nicht versuchen, die Identifizierung der Trauer mit dem Vokabular neu zu artikulieren, das wir hier zu handhaben gelernt haben.

Wenn wir auf diesem Wege fortschreiten, mit unseren symbolischen Apparaten ausgerüstet, werden wir Perspektiven über die Funktion der Trauer auftauchen sehen, die ich für neu und außerordentlich suggestiv halte, und zu denen Sie auf andere Weise keinen Zugang haben könnten. Die Frage, was die Identifizierung ist, muß sich durch die Kategorien erhellen, die ich seit Jahren hier vor Ihnen entwickle, d. h. diejenigen des Symbolischen, des Imaginären und des Realen.

Was ist das, die Einverleibung der verlorengegangenen Objektes? Worin besteht die Trauerarbeit? Man bleibt im Unklaren darüber, was das Aufhören jeder Spekulation auf dem doch von Freud in *Trauer und Melancholie* geöffneten Wege erklärt. Die Frage ist nicht richtig artikuliert worden.

Halten wir uns an die augenscheinlichsten Aspekte der Erfahrung der Trauer. Das Subjekt, das sich im Schwindel des Schmerzes zugrundegerichtet, befindet sich in einem gewissen Verhältnis zum Objekt, das die Friedhofsszene uns aufs Offenbarste illustriert. Laertes springt ins Grab und küßt das Objekt, dessen Verschwinden die Ursache seines Schmerzes ist, Objekt, das eine umso absolutere Existenz erreicht, als es nichts mehr entspricht, das ist. Die der menschlichen Erfahrung gebotene unerträgliche Dimension ist nicht die Erfahrung seines eigenen Todes, die niemand hat, sondern die des Todes eines anderen.

Das Loch dieses Verlustes, der beim Subjekt die Trauer verursacht, wo ist es? Es ist im Realen. Es tritt damit in eine Beziehung, die die Kehrseite der Beziehung ist, die ich vor Ihnen unter dem Namen *Verwerfung* [deutsch im Text] entwickle.

Sowie das, was aus dem Symbolischen verworfen wird, im Realen wieder erscheint, so mobilisiert das Loch des Verlustes im Realen den Signifikanten. Dieses Loch bietet den Platz, wohin sich der fehlende Signifikant, der zur Struktur des Anderen wesentlich ist, projiziert. Es handelt sich um denjenigen Signifikanten, dessen Abwesenheit den Anderen ohnmächtig macht, Ihnen die Antwort zu geben, um denjenigen Signifikanten, den Sie nur mit Ihrem Fleisch und Blut bezahlen können, um den Signifikanten, der im wesentlichen der unter dem Schleier ist.

Der Signifikant findet da seinen Platz. Und gleichzeitig kann er ihn nicht finden, da er sich auf der Ebene des Anderen nicht artikulieren kann. Es erfolgt dann, daß, wie in der Psychose — und es ist dies, wodurch die Trauer mit der Psychose verwandt ist —, an seinem Platz die Bilder wimmeln, von denen die Phänomene der Trauer sich erheben. Nicht nur die, durch die sich diese oder jene besondere Verrücktheit offenbart, sondern auch die, die von einer der bemerkenswertesten kollektiven Verrücktheiten der menschlichen Gemeinschaft zeugen, von denen ein Beispiel in den Vordergrund der Tragödie *Hamlet* gestellt wird, das heißt der *ghost*, dieses Bild, das die Seele aller und jedes einzelnen überraschen kann, wenn das Verschwinden von jemanden nicht von den Riten, die es fordert, begleitet worden ist.

Was sind denn diese Riten, durch die wir dem genügen, was man das Andenken des Toten nennt? — wenn nicht das totale, massive Eingreifen, von der Hölle bis zum Himmel, des gesamten symbolischen Spiels.

Ich wollte die Zeit haben, Ihnen einige Seminare über das Thema des Begräbnisses anhand einer ethnologischen Nachforschung zu machen. Ich erinnere mich, vor zahlreichen Jahren genügend Zeit mit einem Buch verbracht zu haben, das seinen ganzen Wert dadurch er-

hält, aus einer Zivilisation zu sein, die von der unsrigen entfernt genug ist, um das Relief dieser Funktion eklatant erscheinen zu lassen. Es handelt sich um eines der heilig gehaltenen chinesischen Bücher, in denen der makrokosmische Charakter der Begräbnisriten bezeugt wird. Und in der Tat gibt es nichts Signifikantes, das dieses Loch im Realen füllen könnte, es sei denn die Gesamtheit des Signifikanten. Die Trauerarbeit erfüllt sich auf der Ebene des Logos, — ich sage *Logos*, um nicht *Gruppe* oder *Gemeinschaft* zu sagen, obwohl die Gruppe und die Gemeinschaft als kulturell organisiert deren Träger sind. Die Trauerarbeit ist als erstes eine Befriedigung, die dem gegeben wird, was sich als Unordnung wegen Ungenügendheit der signifikanten Elemente ereignet, dem in der Existenz geschaffenen Loch die Stirn zu bieten. Denn es ist das signifikante System in seiner Gesamtheit, das durch die geringste Trauer in Frage gestellt wird.

Dies ist es, was uns erklärt, daß der Volksglauben die engste Beziehung herstellt zwischen der Tatsache, daß dem Toten von der Befriedigung etwas abgeht, daß etwas weggelassen oder ihm verweigert wurde, und dem Einsatz der Fantome und Larven in dem vom Fehlen des signifikanten Ritus freigelassenen Raum.

Hier zeigt sich uns eine neue Dimension der Tragödie des *Hamlet* — es ist eine Tragödie der Unterwelt. Der *ghost* erhebt sich aus einer unsühnbaren Kränkung. In dieser Perspektive erscheint Ophelia als ein der Sühnung dieser Urkränkung dargebrachtes Opfer. Desgleichen der Mord des Polonius und das lächerliche Ziehen seiner Leiche an den Füßen.

Hamlet ist da plötzlich entfesselt und er vergnügt sich damit, alle Welt zu verspotten, wozu er eine Reihe von Rätseln allerschlechtesten Geschmacks anbietet, die in der Formel gipfeln — *Hide fox, and all after*, Bezug auf eine Art Versteckspiel. Diese der Sensibilität und der Beunruhigung der gesamten Umgebung zum Trotz versteckte Leiche ist auch nichts anderes als die Verhöhnung dessen, worum es sich handelt, das heißt eine nicht befriedigte Trauer.

Wir werden das nächste Mal die Beziehung zwischen dem Phantasma und etwas zu artikulieren haben, das davon paradoxerweise entfernt zu sein scheint, d. h. die Objektbeziehung, insofern als die Trauer es uns erlaubt, sie zu erhellen. Die Umwege des Stückes *Hamlet* werden es uns gestatten, die hier eng miteinander verbundene Ökonomie des Realen, des Imaginären und des Symbolischen zu erfassen.

Vielleicht werden viele vorgefaßte Ideen auf diesem Wege steckenbleiben, oder sie werden, was ich hoffe, zerschmettert werden. Diese rein ideischen Schäden werden Ihnen zweifelsohne wenig neben den

Schäden erscheinen, die Hamlet hinterlassen hat. Ich werde Sie auf jeden Fall für den vielleicht schwierigen Weg trösten, den ich Sie zurücklegen lasse, mit dieser hamlet'schen Formel — Man macht keinen hamlet, ohne Eier zu zerbrechen.

22. April 1959

[Übersetzt von Susanne Hommel.]

VII.

PHALLOPHANIE

Die Tragödie von *Hamlet* ist die Tragödie des Begehrens. Aber im Augenblick wo wir am Ende unseres Laufes anlangen, ist es Zeit zu notieren, was man immer zuletzt feststellt, das heißt das Offenkundigste. Ich wüßte keinen Autor, der sich bei dieser Bemerkung aufhalten hätte, die dennoch schwer zu verkennen ist, sobald man sie einmal formuliert hat, daß man von Anfang bis Ende von *Hamlet* nur von Trauer spricht.

Die Trauer macht den Skandal der Hochzeit der Mutter dar. Diese Hochzeit, die Mutter selbst nennt sie, bange zu wissen, was ihren geliebten Sohn peinigt, *unsere zu frühe Ehe — I doubt it is no other but the main. His father's death and our o'erhasty marriage.* Überflüssig, Ihnen noch einmal die Worte Hamlets zu sagen über die Reste des Leichenmahls, die beim Hochzeitsmahl nützlich waren — *Thrift, thrift, Horatio.*

Dieser Ausdruck ist dazu angetan, uns daran zu erinnern, daß in der Artikulation, derjenigen der modernen Gesellschaft zwischen den Gebrauchswerten und den Tauschwerten, es etwas gibt vielleicht, was die ökonomische, marxistische Analyse verkennt, welche das Denken unserer Epoche beherrscht — und zwar die rituellen Werte. Obwohl wir sie dauernd in unserer Erfahrung aufzeigen, kann es von Nutzen sein, daß wir sie hier als wesentlich loslösen.

Ich habe schon angespielt auf die Funktion des Ritus in der Trauer. Der Ritus führt eine Vermittlung ein im Verhältnis zu dem, was die Trauer an Klaffen aufmacht. Genauer, sein Wirken besteht darin, mit dem durch die Trauer aufgemachte Klaffen das hauptsächliche Klaffen, den Punkt x, den symbolischen Mangel zur Deckung zu bringen. Der Nabel des Traumes, auf den Freud irgendwo anspielt, ist vielleicht nur die psychische Entsprechung dieses Mangels.

Genauso ist es nicht möglich, nicht erstaunt darüber zu sein, daß jedesmal wenn die Trauer in *Hamlet* zur Frage steht, es immer darauf hinausläuft, daß die Riten abgekürzt, heimlich gewesen sind.

Polonius wird begraben ohne Zeremonie, insgeheim, hopp hopp, aus politischen Gründen. Und Sie erinnern sich an all das, was sich um das Begräbnis Ophelias herum abspielt. Man diskutiert darüber, wie es kommt, daß sie, wo sie sich doch sehr wahrscheinlich willentlich ertränkt hat — das ist zumindest, was das gemeine Volk meint —, dennoch in christlichem Boden begraben wird. Die Totengräber zweifeln nicht daran — wenn sie nicht eine Person so gehobener Stellung wäre, hätte man sie anders behandelt. Was den Pfarrer betrifft, so ist er auch nicht dafür, daß man ihr diese letzte Ehre erweist — man hätte sie in nicht geweihte Erde werfen, die Scherben und Abfälle der Verfluchung und der Finsternis auf ihr aufhäufen sollen, — und die Riten, denen er zugestimmt hat, werden abgekürzt.

Wir können nicht umhin, allen diesen Elementen Rechnung zu tragen. Viele andere kommen noch dazu.

Der Schatten des Vaters bringt eine unsühnbare Klage vor. Er ist, sagt er uns, ewig beleidigt worden, da er überrascht worden ist — das gehört zu den nicht unbedeutenden Mysterien des Sinnes dieser Tragödie — in der Blüte seiner Sünden. Er hat nicht Zeit gehabt, dieses Etwas zu versammeln, das ihn in Stande gesetzt hätte, vor dem jüngsten Gericht zu erscheinen.

Wir haben hier Spuren, *clues*, wie man im Englischen sagt, die auf unerhört bedeutsame Weise konvergieren, und worauf? Auf das Verhältnis des Dramas des Begehrens mit der Trauer, den Forderungen der Trauer.

Das ist der Punkt, bei dem ich mich heute aufhalten möchte, um zu versuchen, die Frage des Objekts zu vertiefen, so wie wir es in der Analyse angehen, das Objekt des Begehrens.

1

Es gibt zunächst vom Subjekt zum Objekt des Begehrens ein einfaches Verhältnis, das ich als Stelldichein artikuliert habe. Aber es entgeht Ihnen nicht, daß wir die Frage des Objekts unter einem ganz anderen Blickwinkel angehen, wenn wir davon sprechen, sofern das Subjekt sich damit identifiziert in der Trauer — das Subjekt kann, so sagt man, das Objekt seinem Ego wiedereingliedern. Was ist denn das? Gibt es da nicht zwei Phasen, die in der Analyse nicht in Übereinstimmung gebracht werden? Ist das nicht etwas, was verlangt, daß wir versuchen, weiter in dieses Problem vorzudringen?

Was ich eben gesagt habe über die Trauer in *Hamlet*, darf uns nicht verschleiern, daß der Fundus dieser Trauer, in *Hamlet* genauso wie in *Ödipus*, ein Verbrechen ist. Bis zu einem gewissen Punkt sind

alle Trauersituationen, die sich kaskadenartig überstürzen, wie die Folgen des ursprünglichen Verbrechens. Insofern ist *Hamlet* ein ödipales Drama, das wir mit dem *Ödipus* gleichsetzen, in der tragischen Genealogie auf derselben funktionellen Ebene ansetzen können. Und gerade das hat Freud, und nach ihm seine Schüler auf die Spur der Bedeutsamkeit des *Hamlet* gebracht.

Die analytische Überlieferung anerkennt tatsächlich im Verbrechen des Ödipus den wesentlichsten Raster des Verhältnisses des Subjekts zu dem, was wir hier den Anderen nennen, das heißt den Ort, wo sich das Gesetz einschreibt. Ebenso setzt sie Hamlet ins Zentrum der Betrachtung über die Ursprünge. Es ist ratsam, bei dieser Gelegenheit einige Grundbegriffe in Erinnerung zu rufen über die Art, wie sich bis jetzt für uns die Beziehungen des Subjekts zum Urverbrechen artikuliert haben.

Anstatt zu tun wie immer und die Dinge in einer Trübe und Verschwommenheit zu belassen, welche das Spekulieren nicht erleichtert, müssen wir unterscheiden. Es gibt zwei Stockwerke.

Das erste ist dasjenige des Verbrechens, hervorragend veranschaulicht durch *Totem und Tabu*, das als der Freudsche Mythos bezeichnet zu werden verdient. Man kann sogar sagen, daß die Freudsche Konstruktion vielleicht das einzige Beispiel eines ausgereiften Mythos ist, der in unserem historischen Zeitalter zutage getreten ist. Dieser Mythos zeigt uns eine entscheidende Verbindung — die Ordnung des Gesetzes kann nur verstanden werden auf der Grundlage von etwas Ursprünglicherem, einem Verbrechen. Und das ist auch der Freudsche Sinn des Ödipusmythos.

In Freuds Augen stellt der anfängliche Vatermord den Horizont, die letzte Schranke des Problems des Ursprungs dar. In jeglichem analytischen Gegenstand, stellen wir das fest, findet er ihn immer wieder, und nichts scheint ihm erschöpft, daß er nicht zu ihm zurückkehren würde. Dieser ursprüngliche Vatermord, ob er ihn jetzt am Ursprung der Horde oder am Ursprung der jüdischen Tradition ansetzt, hat offensichtlich mythischen Charakter.

Einerseits gibt es das Verhältnis des Gesetzes zum Verbrechen. Etwas ganz anderes ist das, was sich daraus entwickelt, wenn der tragische Heros — der Ödipus ist und ebenso gut virtuell jeder von uns in irgendeinem Punkt unseres Seins, wenn wir das ödipale Drama reproduzieren — das Gesetz auf der tragischen Ebene erneuert und, in einer Art Reinigungsbad, für seine Wiedergeburt sorgt. Das ist das zweite Stockwerk.

Die Tragödie von Ödipus entspricht genau der Definition, die ich soeben gegeben habe vom Mythos als ritueller Reproduktion. Ödipus, letztlich ganz unschuldig, unbewußt, vollbringt, ohne daß er es wüß-

te, in einer Art Traum, der sein Leben ist — das Leben ist ein Traum die Erneuerung der Passagen, die vom Verbrechen zur Wiederherstellung der Ordnung gehen. Er nimmt auf sich die Strafe und erscheint uns am Ende als kastriert.

Hier also das Element, das uns verborgen bleibt wenn wir uns mit dem ersten Stockwerk begnügen, mit dem Urmord. Das wichtigste ist in Wirklichkeit die Bestrafung, die Sanktion, die Kastration — verborgener Schlüssel der Humanisierung der Sexualität, Schlüssel, zu dem wir, durch unsere Erfahrung, die Unfälle der Entwicklung des Begehrens hinzuwenden pflegen.

Es ist nicht unwichtig, daß wir hier den Mangel an Symmetrie erkennen zwischen der Tragödie Ödipus' und derjenigen Hamlets. Das im einzelnen auszuführen wäre ein allzu brillantes Exerzitium, aber ich werde Ihnen dennoch einige Hinweise geben.

Das Verbrechen ereignet sich im *Ödipus* auf der Ebene der Generation des Heros. In *Hamlet* hat es sich schon auf der Ebene der vorhergehenden Generation ereignet. Im *Ödipus* wird der Heros, ohne zu wissen, was er macht, in gewisser Weise durch das *fatum* geleitet. Hier wird das Verbrechen willentlich vollbracht.

Das Verbrechen in *Hamlet* ist Ergebnis eines Verrats. Der Vater wird in seinem Schlaf überrascht, auf eine dem Ablauf seiner Wachgedanken ganz fremde Weise. *Ich bin überrascht worden*, sagt er, *in der Blüte meiner Sünden*. Ein Schlag trifft ihn von einem Punkt aus, von dem er ihn nicht erwartet, ein wahrhafter Einbruch des Realen, ein Bruch im Lauf des Schicksals. Er stirbt, sagt uns der Shakespeari-sche Text, auf einem Blumenbett, das uns die Schauspielerszene sogar nachbilden wird während der einleitenden Pantomime.

Dieser Einbruch des Verbrechens aber, so plötzlich, wird in gewisser Weise, paradoxerweise, kompensiert durch die Tatsache, daß hier das Subjekt weiß. Es ist das ein Rätsel, das nicht ohne Bedeutung ist. Das Drama von Hamlet, im Gegensatz zu demjenigen des Ödipus, geht nicht von der Frage aus — was passiert? wo ist das Verbrechen? wo ist der Schuldige? Es wickelt sich von der Anprangerung des Verbrechens her ab, des Verbrechens, das für die Ohren des Subjekts zutage gebracht wird. Die Ambiguität dieser Offenbarung können wir dort einschreiben, wo in unserer Algebra die Botschaft des Unbewußten notiert wird, das heißt der Signifikant des quergestrichenen Anderen.

Bei der Normalform, wenn man so sagen kann, des Ödipus wird das S(A) durch den Vater verkörpert, sofern von ihm die Sanktion des Ortes des Andern erwartet wird, die Wahrheit der Wahrheit. Der Vater soll der Urheber des Gesetzes sein, und dennoch, nicht mehr als

irgendwer anderer kann er es garantieren, denn auch er muß den Querstrich erleiden, der aus ihm, sofern er der reale Vater ist, einen kastrierten Vater macht.

Ganz anders ist — obwohl sie sich auf die gleiche Weise symbolisieren kann — die Ausgangsposition von *Hamlet*. Der Andere erweist sich von Anfang an als quergestrichener Anderer. Er ist nicht nur von der Erdoberfläche gestrichen, sondern von seiner angemessenen Entlohnung, Er ist mit dem Verbrechen ins Reich der Hölle eingetreten, das heißt einer Schuld, die er nicht bezahlen hat können, eine unsühnbare Schuld, sagt er. Und das ist sehr wohl für seinen Sohn der beängstigendste Sinn seiner Offenbarung.

Ödipus hat bezahlt. Er erscheint als derjenige, der im Schicksal des Helden die Last der vollbrachten, bezahlten Schuld trägt. Worüber sich dagegen Hamlets Vater in alle Ewigkeit(?) beklagt, das ist, in diesem Ablauf unterbrochen, überrascht, vernichtet worden zu sein. Was heißt, niemals mehr dafür einstehen zu können.

Sie sehen, unsere Untersuchung führt uns im Maße ihres Fortschreitens dazu, uns über die Bezahlung, und über die Bestrafung zu fragen, das heißt darüber, worum es geht beim Signifikanten Phallus in der Kastration.

Von dem, worauf Freud selbst uns hingewiesen hat, in einer Weise, die vielleicht ein bißchen *fin de siècle* ist — daß irgendetwas dafür verantwortlich wäre, daß wir dazu verurteilt sind, den Ödipus nur noch in einer verfälschten Form zu leben —, davon gibt es sicher ein Echo in *Hamlet*.

Einer der ersten Ausrufe Hamlets am Ende des ersten Akts ist folgender — *The time is out of joint. O cursed spite. That ever I was born to set it right. Oh verdammt* ich kann *spite*, dieses Wort, das es überall gibt in den *Sonnets*, nicht anders übersetzen als mit *dépit*, Verdruß. Aber aufgepaßt. Die Elisabethaner zu verstehen würde zunächst erfordern, daß man gewisse Worte auf ihren Angeln dreht, daß man ihnen ihren mittleren Sinn zwischen Subjektivem und Objektivem wiedergibt. *Dépit* hat für uns einen subjektiven Sinn angenommen, während es hier zwischen den beiden ist, zwischen dem Erlebnis des Subjekts und der Ungerechtigkeit in der Welt. Wir scheinen den Sinn dieses Bezugs auf die Weltordnung verloren zu haben. *O cursed spite*, eben darüber ist Hamlet verdrossen, und das ist auch, worin die Zeit ihm Unrecht tut. Vielleicht erkennen Sie nebenbei, transzendiert durch das Shakespearische Vokabular, die Verirrung der schönen Seele, aus der wir nicht herausgekommen sind, weit davon entfernt, trotz aller unserer Anstrengungen. Nicht umsonst spiele ich hier an auf die *Sonnets*. Also — *Oh verflucht, wär' ich nie geboren um es wieder einzurichten*.

Hier haben Sie gleichzeitig gerechtfertigt und vertieft, was uns in *Hamlet* als Illustration einer dekadenten Form des Ödipus erscheinen kann, seines Niedergangs. Dieses Wort erzeugt Mehrdeutigkeit mit diesem Ausdruck von Freud, *Der Untergang des Ödipuskomplexes*, in jedem einzelnen Leben meint er. So betitelt er einen seiner Texte, der nicht lang ist und auf den ich jetzt Ihre Aufmerksamkeit lenken möchte. Sie finden ihn im Band XIII der *Gesammelten Werke*.

1924 also lenkt Freud selbst die Aufmerksamkeit auf dasjenige, was letzten Endes das Rätsel des Ödipus ist. Nicht einfach daß das Subjekt ihn gewollt, begehrt hat, den Mord seines Vaters, die Vergewaltigung seiner Mutter, sondern daß das im Unbewußten ist.

Wie kommt das dazu, im Unbewußten zu sein? Wie ist das dort so sehr, daß das Subjekt, während einer wesentlichen Periode seines Lebens, der Latenzperiode, Quelle der Konstruktion seiner ganzen objektiven Welt, sich überhaupt nicht mehr darum kümmert? So wenig, daß Freud annehmen hat können, zumindest am Anfang der Artikulation seiner Lehre, daß, im Idealfall, sich überhaupt nicht mehr darum kümmern zum Glück definitiv wird.

Gehen wir von demjenigen aus, was Freud uns sagt, wir werden dann sehen, ob es Wasser auf unsere Mühle ist.

Wann tritt der Ödipuskomplex nach Freud in seinen Untergang ein, der ein entscheidender Wendepunkt für die gesamte spätere Entwicklung des Subjekts ist? Wenn das Subjekt die Kastrationsdrohung verspürt, und das unter den beiden Aspekten, die das Dreieck impliziert. Wenn es den Platz des Vaters einnehmen will, so wird es kastriert sein. Wenn es denjenigen der Mutter einnehmen will, so wird es es auch sein, gut — ich erinnere Sie daran, daß die Tatsache, daß das Weib kastriert ist, Punkt der Vollendung, der Maturität des Ödipus, ihm bekannt ist. Derart ist das Subjekt, im Verhältnis zum Phallus in einer geschlossenen Alternative gefangen, die ihm keinerlei Ausweg beläßt.

Der Phallus ist also dieses Ding, das uns von Freud als Schlüssel des Untergangs des Ödipus präsentiert wird. Ich sage *Ding* und nicht *Objekt*, denn das ist ein reales Ding, das noch nicht symbolisiert ist, das es aber potentiell werden kann.

Die Freudsche Artikulation bringt das Mädchen hier keineswegs in eine allzu unsymmetrische Position. Das Subjekt tritt gegenüber diesem Ding in ein Verhältnis, das wir Enttäuschung nennen können — das findet sich in Freuds Text — hinsichtlich der Gratifikation. Was den Knaben anbelangt, so verzichtet er darauf, der Sache gewachsen

zu sein. Was das Mädchen anbelangt, so verzichtet sie darauf, irgendeine Gratifikation auf dieser Ebene zu erwarten — der Verzicht ist noch deutlicher artikuliert bei ihr. Was heißt das anderes — die Formulierung taucht nicht in Freuds Text auf, aber alles weist auf ihre Stichhaltigkeit hin —, als daß der Ödipus in seinen Untergang eintritt, insofern das Subjekt seine Trauerarbeit leisten muß um den Phallus.

Von hier aus erhellt sich die spätere Funktion dieses Untergangsaugenblicks. Die Fragmente, die mehr oder weniger unvollständig verdrängten Abfälle des Ödipus treten zum Zeitpunkt der Pubertät in Form neurotischer Symptome wieder zum Vorschein. Aber das ist nicht alles. Es gehört zur alltäglichen Erfahrung der Analytiker, daß von diesem Untergang die Normalisierung des Subjekts auf der genitalen Ebene abhängt, nicht nur in der Ökonomie seines Unbewußten, sondern in seiner imaginären Ökonomie. Es gibt glücklichen Erfolg der genitalen Reifung nur durch die möglichst gründliche Vollendung des Ödipus, und das insofern der Ödipus beim Mann wie bei der Frau das Stigma, die Narbe des Kastrationskomplexes zur Folge hat. Vielleicht können wir den Untergang des Ödipus als Trauer um den Phallus erhellen von dem aus, was uns das Freudsche Werk in Hinsicht auf den Trauermechanismus bietet. Es ist da eine Synthese zu machen.

Was definiert die Grenzen der Objekte, über die wir möglicherweise zu trauern haben? Auch das ist bis jetzt nicht artikuliert worden. Wir ahnen wohl, daß der Phallus, unter den Objekten, über die wir möglicherweise zu trauern haben, nicht eines wie die andern ist. Hier wie überall hat er seinen gesonderten Platz. Gerade das gilt es zu präzisieren. Man muß davon den Platz auf einem Hintergrund präzisieren. Der Platz des Hintergrundes wird auch erscheinen, rückwirkend.

Wir sind hier auf völlig neuem Boden, wo sich die Frage stellt, die ich diejenige nach dem Platz des Objekts im Begehren nenne. Das ist die Frage, die ich vor Ihnen bearbeite durch eine Reihe konzentrischer Pinselstriche, die ich auf unterschiedlich Resonanz erzeugende Weise akzentuiere, und zu deren Vorantreibung uns unsere Analyse von *Hamlet* von Nutzen sein soll.

Was ist es, das dem Phallus seinen Wert verleiht? Freud antwortet, wie immer ohne die geringste Vorsicht — er rüttelt uns auf, er hat es sein ganzes Leben lang getan, denn er wäre nie am Ende dessen angelangt, was ihm in seinem Feld zu bahnen blieb —, Freud antwortet, daß es eine narzißtische Forderung des Subjekts ist.

Im Augenblick des letzten Auswegs seiner ödipalen Forderungen zieht das Subjekt, das sich auf jeden Fall kastriert, des Dinges beraubt [*privé*] sieht, es vor, wenn man so sagen kann, eine Partie von sich aus aufzugeben, die ihm von da an für immer verboten sein wird, was

die punktierte signifikante Kette entstehen läßt, die den oberen Teil unseres Graphen bildet. Wenn die in der elterlichen Dialektik gefaßte Liebesbeziehung ausgelöscht wird, wenn das Subjekt die ödipale Beziehung versinken läßt, so liegt das, sagt Freud, am Phallus, an jenem so rätselhaft von Anfang an vom Narzißmus her eingeführten Phallus.

Was kann das für uns bedeuten, in unseren Vokabular?

Dieser Rückgriff ist nur berechtigt, wenn er klarzustellen erlaubt, was Freud beiseitelassen muß. Er läßt es beiseite, weil er zum Kern der Sache vordringen muß, und weil er nicht Zeit hat, sich bei den Prämissen aufzuhalten. So begründet sich im übrigen allgemein jegliche Aktion, und besonders jegliche wahrhafte Aktion, wie es die Aktion, die uns hier beschäftigt, sein sollte.

Also gut, übersetzt in unseren Diskurs hat *narzißtisch* mit dem Imaginären zu tun. Gehen wir davon aus, daß das Subjekt sein Verhältnis zum Feld des Andern durchzugehen hat, das heißt zu dem durch das Symbolische organisierten Feld, in dem sich seine Liebesforderung auszudrücken begonnen hat. Am Schluß dieses Durchgehens, wenn es am Ende ist, stellt sich für es der Verlust des Phallus her, der als solcher, als radikal erlebt wird. Wie antwortet es dann auf die Forderung dieser Trauer? Mit seiner imaginären Textur eben, und nur mit ihr — ein Phänomen, auf dessen Verwandtschaft mit einem psychotischen Mechanismus ich schon hingewiesen habe.

Das ist es also, was uns erlaubt, das Subjekt mit etwas zu identifizieren, das auf der imaginären Ebene den Mangel als solchen repräsentiert, und genau das präsentiert uns Freud, auf verschleierte Weise, als die narzißtische Bindung des Subjekts an die Situation. Dieser Mangel ist die Rücklage, die Gußform, von der aus das Subjekt seine Position in der genitalen Funktion umzugestalten und auf sich zu nehmen haben wird.

Aber heißt das nicht, zu schnell überschreiten worum es geht? Heißt das nicht weismachen, wie man es glaubt, daß das Verhältnis zum genitalen Objekt ein Verhältnis von Positiv zu Negativ ist? Sie werden sehen, daß es nichts damit auf sich hat, und daß unsere Notationen zu artikulieren erlauben, wie sich das Problem wirklich darstellt.

Sie erinnern sich, wie ich die Funktionen der Kastration, der Frustration und der Privation unterschieden habe. Ich habe geschrieben — *Kastration, symbolische Aktion* — *Frustration, imaginärer Term* — *Privation, realer Term*. Ich habe Ihnen gesagt, daß sich die Kastration auf das imaginäre phallische Objekt, daß die Frustration, die in ihrem Wesen imaginär ist, sich immer auf einen realen Term bezieht, und daß die Privation, die real ist, sich auf einen symbolischen Term bezieht. Es gibt im Realen zu diesem Zeitpunkt weder Bruch

noch Spalte. Jeglicher Mangel ist Mangel an seinem Platz und jeglicher Mangel an seinem Platz ist symbolischer Mangel.

Ich habe dann noch eine Kolonne aufgezeichnet, zum Eintragen des Agenten jeder dieser Aktionen. Bis jetzt habe ich nur das Feld des Agenten der Frustration ausgefüllt, indem ich eingeschrieben habe *die Mutter*. Insofern die Mutter, Ort des Liebesanspruchs, zunächst symbolisiert wird im doppelten Register der Gegenwart und der Abwesenheit, insofern es sich fügt, daß sie in der Lage ist, den Aufbruch der Dialektik auszulösen, läßt sie dasjenige zum Symbol ihrer werden, wovon das Subjekt real beraubt [*privé*] wird, die Brust zum Beispiel.

Dabei habe ich es bewenden lassen und die Felder freigelassen, die dem Term Agent in den beiden anderen Beziehungen entspricht. Der Term Agent steht tatsächlich mit dem Subjekt in Zusammenhang, dessen verschiedene Stockwerke wir damals nicht genau artikulieren konnten, und wir werden das erst jetzt machen.

Setzen wir auf die Ebene der Privation die Mutter, aber symbolisiert durch den Term, wo alles, was sich durch sie abspielt, seinen Wert erlangt, das A des Andern, wo sich der Anspruch artikuliert.

Auf der Ebene der Kastration haben wir das Subjekt als reales, aber in der Form, in der wir es seither entdeckt haben, das heißt das konkrete, sprechende, vom Zeichen der Rede markierte Subjekt.

Es scheint mir, daß seit einiger Zeit die Philosophen sich daran versuchen, die eigenartige Natur der menschlichen Aktion zu artikulieren. Aber es ist nicht möglich, dieses Thema anzugehen, ohne sich der Illusion gewahr zu werden, welche die Idee eines absoluten Anfangs mit sich bringt, letzter Term, wo man den Begriff Agent aufzeigen kann. Es gibt da etwas, das hinkt.

Man hat versucht im Wandel der Zeiten, uns dieses Etwas, das hinkt, einzuführen in der Form verschiedener Spekulationen über die Freiheit, die gleichzeitig Notwendigkeit wäre. Die Philosophen sind zu folgender Formulierung gelangt — es gibt keine andere wahrhafte Aktion als sich gewissermaßen in den Fadenlauf des götlichen Willens zu begeben. Wir aber können hier behaupten, daß wir etwas beitragen, das einem ganz anderen Register angehört. wenn wir sagen, daß das Subjekt, als reales Subjekt, in einem Verhältnis zur Rede steht, die bei ihm eine Eklipse. einen grundlegenden Mangel bedingt.

Das ist kein Goldbarren, ein Sesam, das alles öffnet. Aber das fängt wenigstens etwas zu artikulieren an, und etwas, das niemals gesagt worden ist.

Was muß auf der Ebene der Privation in Erscheinung treten? Was wird das Subjekt, sofern es symbolisch kastriert worden ist? Es ist symbolisch kastriert worden auf der Ebene seiner Position als sprechendes Subjekt und keineswegs auf der Ebene seines Seins. Sein

Sein hat die Trauerarbeit zu leisten in bezug auf dasjenige, was es als Opfer, als Holocaust zur Funktion des fehlenden Signifikanten beigetragen hat.

Das wird viel klarer, sobald wird das Problem in der Sprache der Trauer stellen. Es gibt eine Ebene, die imaginäre Ebene, wo das Subjekt identisch ist mit den biologischen Bildern, die es leiten und die für es die vorbereitete Furche des *behaviour* darstellen. Dasjenige aber, was es anziehen muß über alle Bahnen der Gier und der Paarung, ist markiert, von dieser Ebene abgezogen. Das ist es, was aus dem Subjekt etwas real Beraubtes [*privé*] macht.

Diese Privation, unsere Anschauung, unsere Erkenntnis erlaubt uns keineswegs, sie irgendwo im Realen anzusiedeln, denn das Reale als solches definiert sich als immer voll. Wir finden hier wieder, aber anders akzentuiert, diese Bemerkung jener, die man zu Unrecht oder zurecht die Existentialisten nennt, daß es das menschliche Subjekt ist, das eine Nichtung einführt. Aber diese Nichtung, aus der die Philosophen ihre Sonntage machen, und sogar ihre Sonntage des Lebens, siehe Raymond Queneau, stellt uns nicht zufrieden, trotz der Arglist, mit der die dialektische Taschenspielerkunst sich ihrer bedient.

Diese Funktion, wir nennen sie *minus phi*. Es ist das, was Freud aufgezeigt hat als die Markierung auf den Menschen seines Verhältnisses zum Logos, das heißt die Kastration, hier tatsächlich auf sich genommen auf der imaginären Ebene. Sie werden später sehen, daß diese Notation ($-\varphi$) uns dazu dienen wird, das Objekt *a* des Begehrens zu definieren, so wie es erscheint im Fantasma.

Das Objekt *a* ist jenes Objekt, welches das Verhältnis des Subjekts aufrechterhält zu demjenigen, was es nicht ist. Bis hierher gehen wir ungefähr genauso weit, obwohl ein kleines bißchen weiter, wie dasjenige, was die herkömmliche und existentialistische Philosophie formuliert hat als die Negativität oder Nichtung des existierenden Subjekts, Aber wir fügen hinzu — zu dem, was es nicht ist, sofern es nicht der Phallus ist. Das Objekt *a* ist es, welches das Subjekt in dieser privilegierten Funktion aufrechterhält, die einzunehmen es in gewissen Situationen veranlaßt ist, wo es nicht der Phallus ist.

Es ist jetzt fällig, daß wir eine angemessene Definition des Objekts haben. Wie ordnet und differenziert sich gleichzeitig dasjenige, was wir bis jetzt zu Unrecht oder zurecht in unserer Erfahrung als Objekt artikuliert haben? Das Objekt *a*, ist das unsere Art, das genitale Objekt zu definieren? Heißt das, daß die prägenitalen Objekte keine Objekte sind? Die Antworten können nicht ganz einfach sein. Aber schon jetzt ist es der Vorzug der Frage, daß sie uns erlaubt, die Unterscheidung zu erfassen, die es herzustellen gilt zwischen demjenigen, was man die phallische Phase und die genitale Phase genannt

hat. Welches ist denn tatsächlich die Funktion der phallischen Phase bei der Bildung und Reifung des Objekts? Hier haben Sie eine Frage, die nie gestellt wird seit einigen Jahren.

Die Position des Phallus ist immer verschleiert. Er erscheint nur in Phantasmen, blitzartig, durch seinen Reflex auf der Ebene des Objekts. Es geht für das Subjekt freilich darum, ihn zu haben oder nicht. Aber die radikale Position des Subjekts auf der Ebene der Privation, des Subjekts als Subjekt des Begehrens, ist es, er nicht zu sein. Das Subjekt ist selbst, wenn ich so sagen darf, ein negatives Objekt.

Die Formen, in denen das Subjekt erscheint auf der Ebene der Kastration, der Frustration, der Privation, wir können sie sehr wohl entfremdet nennen, aber wir müssen jedesmal eine deutlich diversifizierte Artikulation liefern. Auf der Ebene der Kastration erscheint das Subjekt als Synkope des Signifikanten. Etwas anderes ist es, wenn es auf der Ebene des Anderen erscheint, als dem Gesetz aller unterworfen. Noch etwas anderes ist es, wenn es sich selbst im Begehren zu situieren hat. Die Form seines Verschwindens besitzt hier eine besondere Originalität, dazu angetan, uns anzuregen, sie weiter durchzuformulieren.

Gerade dorthin lenkt uns ja der Ablauf der Tragödie *Hamlet*.

3

Tatsächlich, dieses faule Etwas, dem der arme Hamlet ausgesetzt ist, hat die engste Beziehung zur Position des Subjekts gegenüber dem Phallus. Und der Phallus ist überall gegenwärtig im Durcheinander, das sich Hamlets bemächtigt, jedesmal wenn er sich den heiklen Punkten seiner Aktion nähert.

Es gibt da etwas sehr Befremdliches in der Art, wie Hamlet von seinem verstorbenen Vater spricht. Es gibt da einen idealisierenden Überschwang, der sich ungefähr folgendermaßen formulieren ließe, daß ihm die Stimme fehlt, um zu sagen, was er darüber sagen könnte. Wirklich, er erstickt, bringt kein Wort heraus, um dann mit dem Folgenden zu schließen — besondere Form des Signifikanten, den man im Englischen *pregnant* nennt, um etwas zu bezeichnen, das einen Sinn jenseits seines Sinns hat —, daß er nichts über seinen Vater zu sagen findet, als daß er war wie jeder andere. Was er sagen will, das ist ganz offensichtlich das Gegenteil. Erstes Anzeichen, erste Spur dessen, wovon ich Ihnen sprechen will.

Andere Spur. Die Zurückweisung, die Herabwürdigung, die Verachtung, mit der er Claudius straft, hat alles von einer Verneinung an sich. Der Ausbruch von Beleidigungen, mit denen er ihn überhäuft,

und insbesondere vor seiner Mutter, gipfelt in diesem Ausdruck — *ein zusammengestückelter König*, ein aus Überbleibseln zusammengeflickter König. Es ist sicher unmöglich, das nicht mit der Tatsache in Zusammenhang zu bringen, daß in der Tragödie *Hamlet*, im Unterschied zur ödipalen Tragödie, nach dem Vätermord der Phallus immer noch da ist. Er ist sehr wohl da, und es ist eben Claudius, der ihn zu verkörpern hat.

Der reale Phallus des Claudius, es ist dauernd die Rede davon. Was hat er im Grunde seiner Mutter vorzuwerfen, Hamlet, es sei denn, sich damit vollgefüllt zu haben? Um sie dann mit entmutigtem Arm und entmutigter Rede auf dieses verhängnisvolle und schicksalshafte, hier sehr wohl reale Objekt zu verweisen, um das es sich dreht im Drama.

Diese Frau, die uns nicht so verschieden von den andern vorkommt, und die durchaus menschliche Gefühle zeigt, es muß da etwas sehr Starkes geben, das sie an ihren Partner bindet. Und scheint es nicht, daß da der Punkt ist, um den Hamlets Aktion sich dreht und zögert. Sein verwunderter Geist, wenn man so sagen kann, zittert vor etwas vollständig Unerwartetem. Weil nämlich der Phallus hier in einer ganz ektopischen Position ist im Verhältnis zur ödipalen Position. Der hier sehr wohl reale Phallus ist das, was es zu schlagen gilt. Und Hamlet stockt ständig. Die eigentliche Triebfeder dessen, was dauernd Hamlets Arm ablenkt, ist die narzißtische Bindung, von der Freud in seinem Text über den Untergang des Ödipus spricht — man kann nicht den Phallus schlagen, weil der Phallus, selbst der reale, ein Schatten ist.

Es hat uns seinerzeit bewegt, zu wissen warum, letzten Endes, man Hitler nicht ermordete — Hitler, der so sehr dieses Objekt nicht wie die andern ist, dieses Objekt x, dessen Funktion Freud uns zeigt bei der Homogenisierung der Masse durch die Identifizierung. Ist das nicht etwas, das uns erlaubt zurückzukommen auf dasjenige, worüber wir gerade sprechen?

Die rätselhafte Manifestation des Signifikanten des Vermögens, darum handelt es sich. Der Ödipus, wenn sich das in besonders ergreifender Form zeigt im Realen, wie das in *Hamlet* der Fall ist, derjenige des Verbrechers und des als solcher eingesetzten Usurpators. Was lenkt Hamlets Arm ab? Es ist nicht die Furcht — er verachtet diese Person —, es ist, daß er weiß, daß er anderes zu schlagen hat als das, was da ist. Das ist so wahr, daß zwei Minuten später, wenn er im Zimmer seiner Mutter angelangt sein wird und angefangen haben wird, sie tüchtig im Innersten zu erschüttern, er einen Lärm hinter der Tapete hört, und er stürzt sich darauf ohne hinzusehen.

Ich weiß nicht mehr welcher schlaue Autor darauf hingewiesen hat, daß er nicht glauben kann, daß das Claudius sei, weil er den soeben im Nebenzimmer verlassen hat. Nichtsdestoweniger, sobald er dem armen Polonius den Bauch aufgeschlitzt hat, bemerkt er — *Armer alter Narr, ich glaubte mit etwas Besserem zu tun zu haben.* Jeder denkt, daß er den König töten hat wollen, aber vor Claudius, dem realen König, auch dem Usurpator, hat er letztlich eingehalten, weil er einen Besseren haben will, auch ihn in der Blüte seiner Sünde haben will. Wie er sich da gezeigt hat, das war es nicht, das war nicht der Richtige.

Es geht um den Phallus, eben deshalb wird er ihn niemals treffen können, bis zu dem Augenblick, wo er das vollständige Opfer, und da auch ganz unwillentlich, jeglicher narzißtischer Bindung gebracht haben wird — das heißt, wenn er tödlich verletzt sein wird, und es weiß. Die Sache ist einzigartig und offensichtlich, sie ist eingeschrieben in allerlei kleine Rätsel von Hamlets Stil.

Polonius ist für ihn nur ein *calf*, ein Kalb, das er gewissermaßen den Manen seines Vaters geopfert hat. Wenn er ihn in einer Ecke unter der Treppe versteckt hat und man ihn überall fragt, worum es geht, läßt er einen dieser Scherze fallen, die immer so verwirrend sind für seine Widersacher. Alle fragen sich, ob das, was er sagt, wirklich das ist, was er sagen will, denn was er sagt, kitzelt alle an der richtigen Stelle. Aber damit er es sagt, muß er so viel davon wissen, daß man nicht daran glauben kann, und so weiter.

Es ist das eine Position, die uns ziemlich familiär sein muß vom Standpunkt des Phänomens des Eingeständnisses des Subjekts aus. Er stößt diese Worte aus, die bis jetzt den Autoren ziemlich verschlossen geblieben sind — *The body is with the king* — er verwendet nicht das Wort *corpse*, ich bitte Sie, das zu beachten — *but the king is not with the body*. Ersetzen Sie das Wort *König* durch das Wort *Phallus*, und Sie werden bemerken, daß es genau darum geht — der Körper ist in dieser Angelegenheit des Phallus verpflichtet, aber der Phallus dagegen, der ist zu nichts verpflichtet, er schlüpft Ihnen immer durch die Finger.

Gleich danach sagt Hamlet — *The king is a thing, der König ist ein Ding. Ein Ding?* sagen die Leute verdutzt, blöd, wie jedesmal, wenn er sich seinen gewohnten Aphorismen hingibt — *A thing, my lord? HAMLET — Of nothing, ein Ding von nichts.* Von wo aus jeder-mann Trost findet bei einem Zitat des Psalmisten, der tatsächlich sagt, daß der Mensch ein *thing of not, ein Ding von nichts ist*. Aber ich glaube, daß es besser ist, sich auf die Shakespearischen Texte zu beziehen.

Eine aufmerksame Lektüre seiner *Sonnets*, deren Kühnheit man nicht ahnt, scheint mir zu zeigen, daß Shakespeare in seiner Person einen ganz extremen und eigentümlichen Punkt des Begehrens illustriert hat. Es wundert mich, daß man in diesem Zusammenhang noch von Ambiguität sprechen kann. Er sagt irgendwo zum Objekt seiner Liebe — das, wie jeder weiß, seinem eigenen Geschlecht angehörte, ein äußerst charmanter junger Mann, der Graf von Essex, sagt man —, daß dieser alle Anzeichen an sich hat, die der Liebe Genüge tun, insofern er in jeder Hinsicht einer Frau gleicht. Es ist da nur ein kleines Ding, mit dem die Natur ihn hat ausstatten wollen, Gott weiß warum, ein kleines Ding, mit dem er, Shakespeare, leider nichts anzufangen weiß. Es tut ihm sehr leid, daß dies den Frauen großen Genuß bereiten muß, aber wenn schon — solange deine Liebe mir bleibt, mag das jenen zur Freude gereichen. Die Ausdrücke *thing* und *nothing* werden da strikt angewendet und lassen nicht daran zweifeln, daß sie dem geläufigen Vokabular Shakespeares angehören. Aber diese Vokabularfrage ist letzten Endes etwas Sekundäres.

Vielleicht können wir die schöpferische Position Shakespeares weiter erhellen. Sie ist zweifellos invertiert auf der sexuellen Ebene, aber vielleicht nicht so sehr pervertiert auf der Ebene der Liebe. Die *Sonnets* werden uns die Dialektik des Subjekts mit dem Objekt seines Begehrens noch ein bißchen näher zu präzisieren erlauben. Wir werden dann diese Augenblicke genau situieren können, wo, auf irgendeinem Weg — wobei der Hauptweg derjenige der Trauer ist — das Objekt, indem es verschwindet, indem es eine Zeit lang sich auflöst — eine Zeit, die nur das Aufblitzen eines Augenblicks überdauern kann — das wahre Wesen dessen, was ihm im Subjekt entspricht, sich offenbaren läßt, nämlich das, was ich die Erscheinungen des Phallus nennen werde. die Phallophanien.

29. April 1959

[Übersetzt von Michael Turnheim.]

Mit freundlicher Genehmigung Jacques-Alain Millers werden hier die letzten drei von insgesamt sieben Hamlet-Vorlesungen des Seminars Der Wunsch und seine Interpretation (1958—1959) von Jacques Lacan veröffentlicht. Der Text wurde von J.-A. Miller redigiert. Übersetzt nach: »Hamlet«, in: Ornicar? 26—27, Paris 1983, S. 7—44.