

Synkope, spätlat. *syncope* aus gr. *sygkōpē* zu *sygkoptein* »zusammenschlagen«: 1. a) Ausfall eines unbetonten Vokals zwischen zwei Konsonanten im Wortinnern; b) Ausfall einer Senkung im Vers (Metrik). 2. a) svw. Kollaps (1); b) mit plötzlichem Bewusstseinsverlust verbundene [harmlose] Störung der Gehirndurchblutung (Med.). 3. Betonung eines unbetonten Taktwertes (während die betonten Werte ohne Akzent bleiben), häufig durch Bogenbindung, auch über den Taktstrich hinweg; vgl. Ligatur (2b). [...] (Duden Fremdwörterbuch)

## Einleitung. Die Logik des Sinns

Das Unbewusste eines Kunstwerks, existiert so etwas? Kann darüber sinnvoll gesprochen werden? Ja, schon in einem einfachen Verständnis, wenn nämlich die Vorstellungsbilder und Phantasien, die der Betrachter mit der Erfahrung eines Kunstwerkes verbindet, nicht nur bewusst oder unter-schwellig, sondern auch unbewusst sind. Das heißt, wenn sie nicht bloß »vor-bewusst« (Freud) sind, also temporär unverfügbar, sondern dauerhaft aus dem bewussten Spiel gezogen, dabei aber dennoch »da« und für den Eindruck relevant. Zumindest wäre dies das Unbewusste in der Kunsterfahrung des Betrachters. Darüber hinaus kann es aber sinnvoll sein, zu sagen, dass Kunstwerk selbst habe ein Unbewusstes – und nicht nur das Betrachtersubjekt, dem sein eigenes unbewusstes Erleben in Form des Kunstwerkes zu-gänglich wird.<sup>1</sup> Dann nämlich, wenn das Kunstwerk als eine Art Subjekt an-gesehen wird. Das ist ein Grundgedanke der Ästhetik Hegels: Das Kunst-werk ist ein Quasi-Subjekt, es begegnet uns mit dem Ausdruck eines individuellen Gegenübers. In der sinnlichen Gestalt eines Kunstwerkes er-scheint das, was wir seinen Sinn oder seinen Gehalt nennen, auf ähnliche Weise, wie in Blick, Gestus und Rede eines Menschen das Ich zu erleben ist, das ihn beseelt. Betrachten wir ein Kunstwerk, so ist es, nach Hegel, als blickten wir einem Anderen in die Augen und sähen darin seine Geistigkeit scheinen.

In Hegels philosophischem System hängt das damit zusammen, dass das Kunstwerk wie ein Subjekt, wie Selbstbewusstsein strukturiert ist. Sein Bau-plan ist derselbe wie der von Subjektivität. Diesen Bauplan oder diese Struk-

D.	LACANS TOPOLOGIK DES UNBEWUSSTEN .....	83
16.	Subjekt und Objekt in der Logik der Phantasie und des Diskurses .....	83
17.	Logik und doppelte Negation .....	87
18.	Das <i>Vel</i> der Entfremdung im Kastrationskomplex .....	95
19.	Die kreative Negation und die Logik der konstitutiven Ausnahme .....	101
20.	Der Widerspruch im Unbewussten .....	112
21.	Exkurs: Hegels bestimmte Negation und die Logik der Reflexion .....	114
22.	Nachtrag zur Interpretation von Velázquez' <i>Las meninas</i> .....	132
E.	SUBJEKTIVIERUNG UND SEXUIERUNG IN DER PSYCHOANALYTISCHEN THEORIE LACANS .....	137
23.	Topologie und Subjektivierung, Topologie und Sexuierung .....	137
24.	Männliche und weibliche Sexuierung .....	146
25.	Ein moderner Mythos: Der Urhordenvater und das Rätsel des weiblichen Genießens .....	159
26.	Revision der männlichen und weiblichen Sexuierung .....	169
27.	Die Dialektik der Sexuierungsformeln dargestellt am Beispiel des Gefangenendilemmas aus <i>Le temps logique</i> .....	173
28.	Die existenzielle Position des Weiblichen: Kreativität und Sublimierung .....	188
	SCHLUSS. DIE SYNKOPE DER EXISTENZ IN DER TRAGÖDIE: SOPHOKLES' <i>ANTIGONE</i> .....	201
	ZITIERHINWEISE .....	211
	ANMERKUNGEN .....	213
	BIBLIOGRAPHIE .....	247

tur des selbstbewussten Subjekts nennt Hegel den Begriff<sup>2</sup>. Im vollkommenen Kunstwerk, dem Ideal, geht laut Hegel die Begriff genannte Subjektstruktur voll in einer ihr adäquaten Realität auf. Im Ideal existiert die perfekte Einheit von Begriff und Realität als ein konkretes, sinnliches Ding.<sup>3</sup> Aus diesem Grund lassen sich an seiner sinnlichen Realität auch die strukturellen Merkmale des Begriffs finden, also die Momente, die Selbstbewusstsein beziehungsweise Subjektivität ausmachen. Und daher kann auf der Grundlage von Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* der Sinn eines Kunstwerkes analog zu dem Sinn gelesen werden, wie er im menschlichen Selbstbewusstsein entsteht. Da es für Hegel jedoch keinen Sinn geben kann, der strukturell, also dauerhaft unbewusst bliebe und sich als solch ein unbewusster bemerkbar machen könnte (denn der Begriff vollzieht, so die *Phänomenologie des Geistes*, die vollständige Aufhebung bislang unthematizierter Gegenstände des Bewusstseins), und da folglich in der idealen Ineinsetzung von Begriff und Realität kein Rest übrig bleiben kann, gibt es für Hegel keinen unbewussten Sinn, der einem Kunstwerk anhaften könnte. Ganz im Gegenteil: Das Kunstwerk ist genau darin Kunst, Kunst in emphatischem Sinn, dass es jeglichen unbewussten Sinn in der Einheit von Sinn und Sinnlichkeit aufgearbeitet hat. Seine Materialität erstrahlt nur deshalb als das sinnliche Scheinen einer Idee, weil sie vollständig in die Präsenz eines selbstbewussten Sinns aufgehoben ist. Wird Selbstbewusstsein dagegen wie in der post-hegelianischen Subjekttheorie Lacans als etwas verstanden, das in seinem Ursprung unbewusst ist, dann ergibt sich für das Kunstwerk, dass es nicht anders als Selbstbewusstsein von etwas genuin Unbewusstem hergeleitet wird. Dieses Unbewusste in der Kunst umfasst dann nicht nur die Sinnphänomene oder die Phantasien, die unterschwellig im Betrachter aufgelöst werden, etwa wie sie Freud beispielhaft an der *Moses-Skulptur* Michelangelos analysiert hat. Sondern auch diejenigen, die strukturell unverfügbar bleiben (wobei die Vergegenwärtigung dieser Unverfügbarkeit von Sinn wiederum der Sinn eines Kunstwerkes sein kann).

Für eine begriffliche Analyse von Kunstwerken wird es interessant, wenn mit Lacan dieser Prozess des Erscheinens von unterschwelligem und unbewusstem Sinn, ob im subjektiven Erleben des Selbstbewusstseins oder in einem Kunstwerk, auf die Logik einer Zeichenstruktur gebracht wird. Folgt das Vor- und Unbewusste, das im Kunstwerk als Sinn erscheint, also einer Logik? Das tut es nach Lacan in der Tat, vorausgesetzt, Logik wird nicht im engen Sinn der modernen Aussagenlogik verstanden, sondern in einem weiter gefassten, was zunächst heißt: als Verknüpfungsvorschrift von Zeichen; und vorausgesetzt, dass diese Zeichen als Signifikanten im Sinne Saussures verstanden werden, also nicht speziell als Zeichen einer Sprache, sondern allgemein als Gestaltmerkmale, die indes ebenso wie Sprachzeichen ihren jewei-

gen Sinn als einen differenziellen, d.h. negativ-relationalen Wert daraus beziehen, dass sie sich in einem System voneinander abgrenzen. Nach Lacan ist nun der Prozess der Abgrenzung der Signifikanten nicht nur differenziell, so dass ein Zeichen genau das bedeutet, was alle anderen Zeichen des Systems nicht bedeuten (»schwarz ist nicht weiß«, ist nicht »farblos«, etc.«). In der differenziellen, durch grammatikalische beziehungsweise logische Negation (»...ist nicht...«) erfolgenden Abgrenzung ist ein dialektischer Mechanismus am Werk, ein Prozess der Aufhebung (Hegel) oder Sublimierung (Freud), den Lacan in seinen Seminaren aus den späten 60er und frühen 70er Jahren auf eine im folgenden so genannte Logik der konstitutiven Ausnahme herunter bricht. In einen Satz gefasst besagt diese Logik, dass im Bereich der Kommunikation (mittels Signifikanten) jede Regel auf eine versteckte oder unbewusste Ausnahme gegründet ist, durch die das Allgemeine der Regel nicht etwa nur hervortritt, so dass es durch sie Kontur gewinnt, gleichsam bestätigt zu werden scheint, sondern durch die die Regel überhaupt erst gestiftet wird. Lacan rekonstruiert diese Logik, die jedem Moment selbstbewusster Sinnentstehung zugrunde liegen soll, mithilfe des logischen Vierecks aus Aristoteles' *Peri hermeneias* und baut sie in die Konzeptionen ein, die er sich von den elementaren Verwandtschaftsbeziehungen nach C. Lévi-Strauss sowie, im Anschluss an Freud, vom Inzestverbot und vom Kastrationskomplex macht. An zwei Beispielen aus der bildenden Kunst, an deren Interpretation Lacan selbst gearbeitet hat, nämlich Velázquez' *Las meninas* und Sophokles' *Antigone*, und an Freuds Deutung von Michelangelos *Moses*, wird im folgenden mithilfe dieser Logik die Struktur des Selbstbewusstseins und der unbewusste Sinn analysiert, der in ihm und im Quasi-Selbstbewusstsein des Kunstwerkes erscheint. Mit Kunstwerk und Kunst sind im vorliegenden Beitrag exemplarisch die bildenden Künste und die Poesie beziehungsweise Literatur gemeint; der Anspruch, die Logik des Unbewussten in der Musik und im Tanz aufzuzeigen, kann hier weder eingelöst noch aufgegeben werden.

Der erste Abschnitt A geht dem Unbewussten eines Kunstwerkes nach, indem er die unbewusste Phantasie, die Freud am *Moses* analysiert, in ihrer besonderen Zeitlichkeit herausstellt und sie mit klassischen Konzeptionen der Zeitlichkeit des Kunstwerkes und des Bewusstseins bei Lessing und Hegel vergleicht. Die Analogie zwischen der zeitlichen Verfasstheit eines Kunstwerkes und der des Selbstbewusstseins zieht eine zweite nach sich: die zwischen den Gestaltmerkmalen eines Werkes und den Signifikanten der post-Saussureschen Linguistik. Wie weit diese zweite Analogie zulässig ist, ist eine offene Frage<sup>4</sup>. Hier wird davon ausgegangen, dass Form und Sinn beim Gestaltmerkmal eines Kunstwerkes auf dieselbe differenzielle und dialektische Weise verknüpft sind wie Zeichen (Morphem) und Bedeutung oder Sinn beim Signifikanten. Die Züge eines Kunstwerkes, seine Formen, Linien, Far-

ben und Klänge, sollen als Signifikanten lesbar sein, insofern der Signifikant das sinntragende Strukturelement des Selbstbewusstseins ist. Die dem Kunstwerk und dem Selbstbewusstsein eigene Funktion der Verbindung von Sinn und Form stellt Abschnitt B als Dialektik von Signifikanten am Beispiel eines spieltheoretischen Modells vor. Dabei geht es nicht darum, durch die Matrix, die anhand von Lacans Selbstbewusstseinstheorie entworfen wird, Kunstwerke »[...] zum Belegmaterial für die Richtigkeit der gemachten Annahme«<sup>5</sup> zurechtzuzutzen oder das, was Kunstwerke als konkrete Werke sind, auf eine bloße »Logizität«<sup>6</sup> zu reduzieren.<sup>7</sup> Offensichtlich zeichnet sich Kunst durch eine, so T.W. Adorno, »qualitative Differenz vom diskursiven Begriff«<sup>8</sup> aus; auch wenn sie der Sprache (der Philosophie) bedarf, »[...] die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt.«<sup>9</sup> Vielmehr zeigt die folgende Darstellung, dass der dialektische Mechanismus, nach dem Sinn im Selbstbewusstsein als Sinn eines Signifikanten entsteht, auch erklären kann, wie an einer künstlerischen Form signifikanter, wenngleich nicht-sprachlicher Sinn erfahrbar wird. Das betrifft nicht nur anthropomorphe Werke wie die antiken Götterstatuen, die die deutsche Klassik verherrlichte. Gerade auf die abstrakte Kunst, die wieder »hieroglyphisch«<sup>10</sup> geworden ist, wie mit Hegel gesagt werden könnte, scheint zuzutreffen, dass sie Sinn für den Betrachter gerade dadurch annimmt, dass ihre Züge als Signifikanten wahrgenommen werden, und zwar als Signifikanten, die ihren Sinn aus einem Kontext beziehen, der über die signifikanten Züge des Werkes hinausreicht und tendenziell dessen gesamtes diskursives Umfeld einschließt, vor allem natürlich die Tradition, in der es steht, und seine Deutungen, aber auch die kommerziellen Maschinerien, die daran anschließen.

Was genau aber ist unter einem Signifikanten zu verstehen? Ein Signifikant ist in einem post-hegelianischen, lacanianischen Verständnis das Element einer dialektischen Struktur, die auf eine bestimmte Weise sinnliche Form und intelligiblen Sinn verknüpft. Auf die Zweideutigkeit des Begriffs Sinn hat Hegel in seinen Ästhetik-Vorlesungen hingewiesen. Sinn kann bei- des sein: Wahrnehmung von etwas Sinnlichem und sprachliche Bedeutung. Sinn ist aber nicht einfach zweideutig, so dass er entweder auf etwas phänomenal Erfahrbares verweist oder aber auf etwas Intelligibles; Sinn kann auch beides in einem sein, so dass sich Inhalt und Form spekulativ durchdringen, sich zu dem vereinigen, was (Sinn-)Gehalt genannt werden kann. Gehalt be- steht dann genauer, wie J.-L. Nancy erläutert, in der »Passage der einen [phänomenalen] Bedeutung in die andere [intelligible] und umgekehrt«<sup>11</sup>. Diese dialektische Bewegung zwischen Inhalt (Signifikat) und Form (Signifi- kant) ist jeder »wahren« Zeichenverwendung eigen. Für Hegel ist das Kunst-

werk ein »Zeichen der Idee«<sup>12</sup>, wenn der Sinn, den es als Zeichen hat, mit ihm in genau diesem Ineinander-Übergehen verbunden ist.

Einige semiologische Kunsttheorien<sup>13</sup> des 20. Jahrhunderts stimmen mit Hegels Ansatz darin überein. Das Kunstwerk ist einerseits logisch-begrifflich verfasst, wie etwa bei Charles W. Morris<sup>14</sup>, der das Kunstwerk als Sonderfall eines sprachlichen Zeichens beschreibt, nämlich als Ikon (*icon*). Es zeichnet sich andererseits dadurch aus, dass es nicht bloß arbiträres Medium eines Sinns ist, sondern dass seine Form dazu noch eine Instanziierung (*token*) eben dieser Bedeutung (*type*) ist. Die Form drückt den Inhalt also nicht ein- fach aus, sie verwirklicht beziehungsweise manifestiert ihn oder, wie Hegel sagen würde, reflektiert ihn, wobei genauer zu klären bleibt, wie dieses Re- flektieren zu verstehen ist. Umgekehrt füllt der Inhalt die Form nicht sozus- am aus, sondern er ist als Gehalt die in sich selbst reflektierte Form. Ver- gleichbar damit ist auch Lacans Signifikant zugleich inhaltliches Merkmal eines Gegenstandes (z.B. eine bestimmte Linienführung) wie auch differenzi- elles Zeichen (Morphem); er ist beides in einem, das heißt, in der Terminolo- gie Freuds und Lacans, ein Zug (*trait*). Beide Aspekte gehen dialektisch in- einander über, und der Moment ihrer Identifizierung lässt sich beispielsweise an dem illustrieren, was eine Geste ist. In der Geste gefriert eine sinnliche Be- wegung zum signifikanten Ausdruck eines nicht-körperlichen, intelligiblen Sinns; andererseits erscheint dieser intelligente Sinn nur, indem er sich in einem körperlichen Merkmal reflektiert.

Abschnitt C führt diese Dialektik von Inhalt und Form am Beispiel von Velázquez' *Las meninas* vor. Die Dialektik der Signifikanten aus Ab- schnitt B, die die Struktur des Selbstbewusstseins ausmacht, ist dort tatsäch- lich die Dialektik des Werkes selbst, nämlich die reflektierte Perspektivik, die *Las meninas* zu einem Spiegel des Selbstbewusstseins (seines Betrachters) macht. Die Einführung zwischen Dialektik und Bildaufbau geht dabei da- von aus, dass das perspektivische Bewusstsein-von-einem-Objekt als Bezie- hung der Negation gelesen werden kann, und im Speziellen als differenzielle Negation zwischen Signifikanten. *Las meninas* erweist sich als ideales Kunstwerk im Sinne Hegels, insofern in ihm die Idee von Subjektivität oder Selbstbewusstsein im sinnlichen Medium scheint. Die Reflexion, mit der sich der Betrachter selbstbewusst im Werk erkennt, nämlich indem er die Logik der Perspektiven durchläuft, ist tatsächlich umgekehrt genauso die Selbstre- flexion des Werkgehaltes, die sich am Betrachter vollzieht. Abschnitt D führt die Dialektik der Signifikanten, die das Gefangenendilemma aus Ab- schnitt B darlegt und die die Perspektivik von *Las meninas* (Abschnitt C) il- lustrieren kann, auf die Logik des Unbewussten zurück, so, wie sie Lacan als Logik der Phantasie und Logik des Diskurses ausgehend von Aristoteles' lo- gischem Viereck aus *Peri hermeneias* entworfen hat. Lacan beantwortet in

diesem Zusammenhang die Frage nach dem Kernmechanismus dieser Dialektik mit einem besonderen Begriff von doppelter Negation. Diese doppelte Negation ist eine kreative Negation, die auf der Logik der konstitutiven Ausnahme beruht. Von ihr wird gezeigt, dass sie an die bestimmte Negation und den dialektischen Widerspruch Hegels angelehnt ist. Abschnitt E erläutert, inwiefern die in Abschnitt D auf ihre logischen Grundlagen zurückgeführte Dialektik der Signifikanten (des Selbstbewusstseins) eine andere ist, je nachdem, um welchen Geschlechtertypus, Männlich oder Weiblich, es sich handelt. Nachdem Abschnitt B Lacans Selbstbewusstseins-Modell vorgestellt hatte und nachdem dieses in Abschnitt C anhand von *Las meninas* verdeutlicht wurde, präzisiert Abschnitt D also ausgehend von diesem Modell den Unterschied zwischen männlich und weiblich sexuiertem Selbstbewusstsein und präsentiert damit Lacans Geschlechtertheorie in einem nachvollziehbaren und schlüssigen Zusammenhang. Der Schluss interpretiert Sophokles' *Antigone* anhand des Modells von weiblich sexuiertem Selbstbewusstsein, das aus Abschnitt D folgt, und bringt auf den Punkt, was in der Abschnittsüberschrift mit Synkope der Existenz angesprochen ist: das Unbewusste, das in einer Art Nicht-Zeit Selbstbewusstsein wie Kunstwerk durchblitzt.

Die vorliegende Arbeit versteht sich als eigenständige und systematische Arbeit zur Subjekttheorie und zur Ästhetik, die der Frage nach dem Sinn eines Kunstwerkes nachgeht. Auch wenn sie sich dabei zu einem großen Teil auf das Werk Jacques Lacans stützt, geht sie an sehr vielen Stellen darüber hinaus und möchte bloße oder unkritische Exegese vermeiden. Dennoch ist sie sicher auch aus einem rein exegetischen Blickwinkel interessant, denn sie konzentriert sich auf die zweite Hauptschaffensperiode Lacans, die sich grob über die zehn Jahre zwischen Seminar XI *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964) und Seminar XXI *Les non-dupes errent* (1973-74) erstreckt. Von diesen Seminaren sind bisher die wenigsten im französischen Original herausgegeben geschweige denn übersetzt oder in der Sekundärliteratur rezipiert. Das, worum es Lacan in dieser Zeit an prominenter Stelle ging, und was auch das zentrale Thema dieser Arbeit ist, nämlich die Frage nach der Logik des Unbewussten, beginnt allerdings schon spätestens in Seminar IX *L'identification* Thema zu sein. In ihm stellt Lacan die Frage nach der reflexiven Selbstidentität (Ich = Ich) des an seiner Wurzel unbewussten Subjekts zum ersten Mal in logischen Begriffen. Beginnend mit Ch. S. Peirce und unter Rückgriff vor allem auf Aristoteles' *Peri hermeneias* wird er sie im Jahrzehnt danach Schritt für Schritt entwickeln. Die Diskursschemata aus Seminar XVII und die so genannten Sexuierungsformeln aus den Seminaren XIX und XX werden diese Frage, indem sie Modelle für die intersubjektive

und geschlechtliche Verfasstheit des Subjekts sind, systematisch beantworteten.

Meine Arbeit rekonstruiert also vor allem Lacans Logik des unbewussten Subjekts, oder die Logik, nach der das Unbewusste am Ursprung des Selbstbewusstseins arbeitet, und sie spannt dabei einen Bogen vom Lacan der Zeit noch vor Beginn seines Seminars, um genau zu sein von dem auf 1945 datierten Text *Le temps logique*, bis in dessen Spätphase Anfang der siebziger Jahre. Damit wählt sie einen integralen Deutungsansatz und geht davon aus, dass Lacan im Laufe seines rund 40-jährigen Wirkens immer wieder dieselben Grundfragen beschäftigt haben. Natürlich wäre es unsinnig, zu leugnen, dass er sie unter unterschiedlichen Aspekten, mit verschiedenen Begrifflichkeiten und Modellen und entsprechend voneinander abweichenden Resultaten für sich beantwortete, und dass jedes Seminar eigene thematische Schwerpunkte setzt, die im einen Fall wieder aufgenommen, im anderen fallen gelassen werden. Dennoch ergibt Lacans Theorie vor dem Hintergrund der Frage nach der Logik des Unbewussten ein erstaunlich einheitliches Bild, das von den gebräuchlichen Einteilungen in einen frühen oder späten, hegelianischen oder strukturalistischen Lacan nicht wirklich profitiert.