

Am Anfang war der Blick. Ode an die Psyche

*Je me voyais me voir*¹ – sich im Bild erfahren

»Vergebens kommt dein Bild
bei meinem Treffen an
und trifft mich nicht,
der ich allein es zeige,
dort wo ich bin.

Du drehst dich zu mir hin
und wissest nicht zu finden
die Mauer meines Blicks,
der deinen Schatten träumt.

Bin ich doch dieser Elende
vergleichbar mit den Spiegeln,
die spiegeln,
doch nicht sehen können.

Wie diese ist mein Auge leer,
gewöhnnt wie diese an dein Fehlen,
das seine Blindheit ausmacht.«²

Jacques Lacan rezitiert das Gedicht *Contre-chant* von Louis Aragon – aus *Fou d'Elsa*, einem dichterischen Werk, das mit Reverenz vor der Gestalt des persischen Madschnun im Granada des Jahres 1492 angesiedelt und selbst nach dem Prinzip der Spiegelung angelegt ist – im Abschnitt über das Unbewusste und die Wiederholung 1963/64 in seinem Seminar. Die Veranschaulichung seines Denkens mit literarischen Beispielen und Bildender Kunst ist charakteristisch für ihn. In seinem regen Interesse sammelt er selbst Kunstwerke, pflegt aber vor allem Freundschaften mit Persönlichkeiten wie Pablo Picasso, Paul Éluard, Salvador Dalí, Hans Bellmer, Georges Bataille oder André Masson.³ Lacan möchte »das Subjekt als sehendes und begehrendes von den Bildern getroffen«⁴ wissen.

¹ Valéry (1917), o. S.

² übersetzt von Liebgard Pramhas und Peter Pramhas, unveröffentlichte mündliche Weitergabe; vgl. Lacan (2015), Buch XI, S. 23

³ vgl. Blümle, von der Heiden (2005), S. 7 f.

⁴ Blümle, von der Heiden (2005), S. 9

Kunstwerke wollen mittels von ihnen ausgelösten Erlebnissen und in der Art und Weise, wie sie immer wieder neu in die Tradition der Geschichte eingebettet sind, betrachtet werden. Walter Benjamin notiert in einem seiner ›Denkbilder‹: »Worte zu dem zu finden, was man vor Augen hat – wie schwer kann das sein. Wenn sie dann aber kommen, stoßen sie mit kleinen Hämmern gegen das Wirkliche, bis sie das Bild aus ihm wie aus einer kupfernen Platte getrieben haben.«⁵ Werke der Bildenden Kunst brauchen unser Auge und unsere Erwartung, sehen zu wollen. Für Lacan ist Kunst etwas, das durch den Blick der Person, die sie betrachtet, geformt wird. Kunstschaffende stellen etwas her, das auch von den Erwartungen der Betrachter_innen beeinflusst wird. Es besteht demnach von vornherein eine Beziehung der Künstler_innen zu ihren potenziellen Betrachter_innen. Spannend wird es, wenn wir absichtsvoll das Thema des Eigenen, das uns betrifft, in die Bildbetrachtung miteinbeziehen: Unter dem Blickwinkel der Selbstreflexion, wenn wir »uns uns sehen sehen«⁶, können wir uns als seiend erfahren, allerdings unter der Prämisse der identifikatorischen Selbsttäuschung. Der Weg zum Subjekt führt über die Erkenntnis, dass wir nicht das sind, womit wir uns identifizieren. Lacan hat das Cartesianische *Cogito* zu einem ›Ich schaue, also bin ich‹ gewendet.⁷ Für ihn findet der Mensch durch den Anderen (das Symbolische), durch kulturelle Phänomene wie Sprache und Kunst, zu sich. Der große Andere (›*Autre*‹) hat Bedeutung – auch als ein anderes Subjekt, aber vor allem als symbolische Ordnung, die hilft, das Ich zu konstituieren.⁸ In einem Museum, einer Galerie, einem Off-Space können wir hoffen, dass unser Blick auf etwas trifft, das uns aufschließt, wenn wir es auf uns wirken lassen. In diesem Sinne kann auch ein Kunstwerk als ein Anderer für uns dienen. Der Weg zum Subjekt führt über die Erkenntnis des Irrtums, dass wir das seien, womit wir uns identifizieren.

Im Frühjahr 2022 besuchte ich die Ausstellung »Dalí – Freud. Eine Obsession« im Wiener Schloss Belvedere (Unteres Belvedere) und am selben Tag die Ausstellung von Sarah Rapson »Ode To Psyche« in der Wiener Secession. Aus den beiden Ausstellungsbesuchen und den rezeptiven Eindrücken dieser künstlerischen Herangehensweisen, die nicht nur zeitlich in großem Abstand zueinander stehen, hat sich ein Nachdenken über Lacans Theorie des Blicks entsponnen.

⁵ Benjamin, Walter: San Gimignano. Dem Andenken an Hugo von Hofmannsthal, in: ders. (1991): Gesammelte Schriften 4, S. 364 (zit. nach Didi-Huberman (1999), S. 174 f.)

⁶ vgl. Lacan (2015), Buch XI, S. 81 und S. 86 f. – Lacan bezieht sich in seinen Ausführungen zur »reflektierenden Reflexion« (Lacan (2015), Buch XI, S. 87) auf Paul Valérys Gedicht *Die junge Parze* (siehe dazu weiter unten in diesem Text). Mai Wegener spricht von »Illusionen (...) der Reflexivität (*se voir se voir*) auf dem Feld des Sehens« (zit. nach Bitsch (2005), S. 386).

⁷ vgl. Lacan (2015), Buch XI, S. 86 f.

⁸ vgl. Evans (2002), S. 39

In »Dalí – Freud« wurden Gemälde in ihrer malerischen Vielfalt mit traumhaften, unlogischen, verzerrten Formen, die neben der Wirklichkeit übernatürliche Bilder auftauchen lassen, gezeigt. Ein besonderes Werk – in der Realität klein, es misst nur 50,8 x 78,3 cm – mit dem Titel *Die Metamorphose des Narziß* [*Métamorphose de Narcisse*] war als Höhepunkt und Abschluss der Show stark vergrößert als Wandtapete aufgebracht. Es ist jenes Gemälde, das der 34-jährige Dalí im Jahr 1938 anlässlich seines Besuches dem 82-jährigen Sigmund Freud nach London mitbrachte und zeigte.

Die surreale, farbenreiche Traumwelt des jungen Salvador Dalí⁹ steht in krassem Gegensatz zu Sarah Rapsons Ausstellung mit ihren leeren, weißgrauen, teils rußbeschmutzten Leinwänden in unterschiedlicher Größe im Souterrain der Wiener Secession, beleuchtet lediglich durch Lichtschlitze an der Decke – sich auf natürlich vorhandenes Licht beschränkend. Zwischen einsam erscheinenden Leinwänden – klebrig und unregelmäßig bearbeitet – sieht man bei Rapson funktionslos in die Wand geschlagene Nägel. Einige Bilder sind mit Jutestoff bespannt, das Holz des Keilrahmens drückt sich durch die Bespannung auf die Vorderseite durch, ab und zu ein auf bespanntem Keilrahmen aufgeklebtes Schwarz-Weiß-Foto, das unbestimmte Personen zeigt. Rapson verweigert sich den Bedingungen der Rezeptionserwartung und konfrontiert uns mit der Gegenstandslosigkeit im Bild. Wir werden hier nicht abgelenkt durch Dargestelltes, wir werden verstört, weil unsere Erwartungen nicht erfüllt sind. Wir müssen die Augen schließen, um zu sehen. »Schließ deine Augen und schau!«¹⁰ heißt es zum Auftakt eines der ersten Kapitel von James Joyce' *Ulysses*. Gebannt von diesem Blick, entstand in mir ein Begehren, zu sehen, was mir vorenthalten war.

Inspiration und Legitimation – der Surrealist Dalí im Verhältnis zu Freud und Lacan

Die Phänomene von Traum und Wirklichkeit in Sigmund Freuds bedeutendstem Frühwerk *Die Traumdeutung*, das einen Meilenstein in der Entwicklung der Psychoanalyse darstellt, faszinieren und inspirieren zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Surrealist_innen. Sie erhoffen sich, in der damals noch jungen Disziplin der Psychoanalyse eine wissenschaftliche Legitimation ihrer Kunstauffassung zu finden. André Breton und Salvador Dalí bemühen sich über Jahre um ein Treffen mit Freud. Die Wahlverwandtschaft wird nicht in gleichem Maße erwidert und dankbar aufgegriffen. Während Surrealist_innen ästhetische und literarische Ausdrucksformen in den Vordergrund stellen, liegt das Hauptinteresse Freuds allein in der

⁹ Gezeigt wurden im Belvedere Werke der Frühphase. 1938 (Jahr des Treffens mit Freud) war Dalí 34 Jahre alt – aus diesem Jahr stammt das älteste ausgestellte Werk: »Bildnis Sigmund Freud« (Tinte auf Papier).

¹⁰ Joyce (1996), S. 51 – engl. Original: »Shut your eyes and see.« – zit. nach Didi-Huberman (1999), S. 11

analytischen Erforschung des Unbewussten. So bleibt der Kontakt der Surrealist_innen einseitig und beschränkt sich auf die Lektüre von Freuds Werken sowie das vereinnahmende Rekurrieren auf Freud in surrealistischen Organen, das Zusenden von Widmungsexemplaren der Surrealist_innen an Freud, die seine Aufmerksamkeit mit ihren Publikationen erheischen wollen, und die Selbsterfahrung, der sich einige Pariser Surrealist_innen in Form einer persönlich in Anspruch genommenen Analyse stellen.¹¹ Erst 1938 im Exil, an Freuds erster Londoner Adresse nach der Emigration, begegnet Dalí – vermittelt über Stefan Zweig – dem Verfasser der *Traumdeutung*. Dalí nutzt die sich bietende Chance und unterbreitet Freud einerseits einen fünf Jahre alten Artikel aus dem *Minotaure*, in dem er seine künstlerische Methode – die ›paranoisch-kritische‹ – erstmals so benennt und offenlegt, andererseits das noch relativ frische Werk *Die Metamorphose des Narziß* (1937). Wiewohl selbst bei dieser späten einmaligen Gelegenheit der Funke nicht überspringt, zeigt sich Freud nach der Auseinandersetzung mit Dalís surrealistischer Malerei in einem Brief an Zweig zumindest nicht abgeneigt, »die Entstehung eines solchen Bildes analytisch zu erforschen«¹².

Als wechselseitig befruchtend erweist sich hingegen der Austausch Dalís mit Jacques Lacan, welcher der gleichen Generation angehört und die Berührungspunkte mit der surrealistischen Bewegung nicht scheut. Für seine 1932 veröffentlichte Dissertation *Über die paranoische Psychose in ihren Beziehungen zur Persönlichkeit* [*De la psychose paranoïque dans ses rapports avec la personnalité*] erfährt Lacan mehr Resonanz von surrealistischer als von psychiatrischer und psychoanalytischer Seite.¹³ »Das Problem des Stils und die psychiatrische Auffassung von den paranoischen Formen der Erfahrung« [*Le problème du style et les formes paranoïaques de l'expérience*] erscheint 1933 als Beitrag in der ersten Ausgabe des *Minotaure*, dem später noch ein zweiter Aufsatz Lacans in dieser Zeitschrift folgen soll.¹⁴ Annette Bitsch zufolge ist es »surrealistische[n] Bilderstimulanzen« zu danken, dass Lacan seine »Theorie von der genuinen Selbstentfremdung und psychotischen Disposition des Ich«

¹¹ vgl. Finzi (2022), S. 60

¹² Brief von Sigmund Freud an Stefan Zweig vom 20. Juli 1938, in: Freud (1968), S. 465

¹³ vgl. Blümle, von der Heiden (2005), S. 9

Lacan hat jedoch die surrealistischen Quellen aus Kalkül ausgespart, wollte er doch weder die Ärzteschaft auf dem Gebiet der Psychiatrie noch orthodoxe Freudianer mit Referenzen zur literarischen Avantgarde vor den Kopf stoßen. »Das Kalkül ging nicht auf: die ersten, die ihn ehren, werden genau diejenigen sein, deren Bedeutung er verheimlicht hatte, und die ersten, die ihn verabscheuen, diejenigen, denen er hatte gefallen wollen.« (Roudinesco (2011), S. 64)

¹⁴ Indem er äußere Einflussfaktoren nicht ausschließt, tritt Lacan mit seiner Paranoia-Auffassung in Opposition zur etablierten psychiatrischen Ansicht seiner Zeit, die die Ursachen dieser Form der Psychose nur von der Disposition der Patient_innen her denkt. »Der Wahnsinn wird von Lacan dynamisch analysiert als vorübergehende Diskordanz zwischen subjektivem Begehren und sozialer Anpassung, er erweist sich so als Superstruktur eines ungelösten, unerträglichen sozialen Konfliktes, definitiv nicht als konstitutioneller Krankheitsherd.« (Bitsch (2005), FN 13, S. 361 f.) Dem surrealistischen Unterfangen kommt diese Interpretation sehr entgegen.

so plastisch untermalt.¹⁵ Der Kooperationsgrad Lacans mit den Surrealist_innen und insbesondere mit Dalí lässt sich ohne Übertreibung sogar soweit einstufen, dass das Spiegelstadium als »Produkt einer sich über viele Jahre erstreckenden Zusammenarbeit und freundschaftlichen Verbundenheit«¹⁶ gelten kann.

»Dalís Bilder (...) sind mehr und anderes als einfache Replizierungen der lacanschen Theorie in der Ästhetik; es ist vielmehr so, dass sich beide Bereiche, (...) die Bilder Dalís und die Worte Lacans, gegenseitig entzünden, stützen und supplementieren.«¹⁷

Es ist Lacan, der um das erste Treffen mit Dalí bittet.

Das gespiegelte Selbst als Quelle des Narzissmus

Lacan gibt in seinem Seminar die Worte der jungen Parze wieder, für die wir hier auch Narziss einsetzen können: »*Ich sah mich mich sehen*«¹⁸.

In dem Langgedicht von Paul Valéry begreift sich die Parze – und auch Narziss ergeht es so – als sehendes Subjekt, das Subjekt des Bewusstseins ist. Narziss sieht sich, wie er sich sehen sieht, im Spiegelbild des Teichs. Diese Art des Sehens genügt sich selbst, sie imaginiert sich als Bewusstsein. Das selbstverliebte Sehen beruht auf unseren eigenen Vorstellungsbildern. Gesehen wird nur das, was wir gefiltert durch die eigenen Vorstellungen selbst erzeugen. Narziss betrachtet selbstverliebt sein Spiegelbild und sucht sich unablässig. Doch beim Versuch, sich mit seiner eigenen Reflexion am Wasserspiegel zu vereinen, ereilt ihn der Tod.

Im Spiegelstadium erkennt sich das Kind ab dem sechsten Monat im Spiegelbild und täuscht sich über die vermeintliche kindliche Einheit hinweg. Der optische Apparat, der bereits einen hohen Funktionsgrad erreicht hat, spiegelt ihm eine Ganzheit vor, die im Gegensatz zur Fähigkeit der mangelnden Koordination seiner Körperteile steht. Aus dieser Spannung zwischen dem Ideal-Ich im Spiegel und der fehlenden motorischen Koordinationsfähigkeit entsteht eine aggressive Spannung zwischen Subjekt und Bild. Das Kind sieht sich lokalisiert, es kann sich seine Gestalt vorstellen, es sieht »etwas Vollkommenes, [etwas Imaginäres,] das

¹⁵ Bitsch (2005), S. 367

¹⁶ Bitsch (2005), S. 361 f.

¹⁷ Bitsch (2005), S. 367

¹⁸ Lacan (2015), Buch XI, S. 86; vgl. Valéry (1960), S. 10: »(...) und so, in sanften Banden, ganz nah bei meinem Blut, // sah ich mich, sah mich sehen, mich, die verschlungen ruht, // (...)«

keinen Mangel aufweist«¹⁹. Auch Narziss sieht seine illusionäre Vollkommenheit als Abbild im Teich gespiegelt. Er hat die Nymphe Echo verschmäht, die ihm – stellvertretend der Mutter beim Kind – die Erlösung aus der letztendlich starren Welt der Spiegelung hätte bringen können. Denn der Ort der eigenen Psyche, das Gewahrwerden dessen, was einem selbst zugehört, verläuft über den Blick des Anderen. Am Anfang war der Blick der Mutter, ihre Körperberührungen, ihre Stimme, die Brust, die grundlegenden körperlichen Sensationen, die erst nach der symbolischen Kastration durch die Sprache in das Subjekt eingeschrieben werden können. Sie zeigen auf, dass der Weg zu sich selbst über den Anderen führt – in dem Moment, wo der Andere bestätigend zum Spiegelbild des Kindes die Sprache hinzufügt und sagt: ›Das bist du‹, identifiziert sich das Kind mit seinem Spiegelbild. Das Ergebnis ist die imaginäre Ich-Bildung, die Lacan mit *moi* bezeichnet. Die Sprache befreit aus der spiegelbildlichen Verstrickung des Imaginären und führt uns ins Register des Symbolischen.²⁰ Die Aneignung von Sprache und Symbolen über den Weg des Anderen, sowie in Folge des eigenen Begehrens, führen dazu, dass wir uns als eigenständig Handelnde erfahren können. Über den Anderen finden wir zu uns selbst, müssen ihm unsere eigenen Vorstellungen und Gedanken in einem aggressiven Akt entreißen, damit die endlose Bewegung von Verschmelzen und Wegstoßen zu einem Akzeptieren der gegenseitigen Unterschiede führen kann. Dieser Weg war für Narziss versperrt.

Lacan spricht in seiner Theorie des Spiegelstadiums von der lockenden Täuschung des Spiegelbildes. Der Blick der Mutter macht den Anfang. Im frühesten Säuglingsalter durch die Reflexion aus ihrem Auge repräsentiert, dann durch die Identifikation mit der Reflexion im Spiegelbild dazu verführt, ein ideales Ich wahrzunehmen – ›Hurra, dieses ideale Bild, das bin ich‹ –, sind wir mit einem Ideal-Ich konfrontiert, das wir nie erreichen werden können. Wir sind fasziniert von diesem körperlich ganz erscheinenden anderen, der wir zu sein meinen. Körperlich erleben wir während der Zeit, in der Lacan das Spiegelstadium ansiedelt, zwischen dem 4. und 17. Lebensmonat, noch keine Einheit. Unsere Körperteile werden erst durch den Blick eines Anderen – meist des Elternteils, der uns beim Blick in den Spiegel gelehrt hat: ›Das bist du‹ – als Einheit wahrgenommen. Der Jubel über die erlebte Einheit zerfällt in dem Moment, da das Kind mit der fehlenden Ganzheit des eigenen Körpers konfrontiert wird. Die erlebte Spannung zwischen dem Ideal-Ich im Spiegelbild und dem Erleben des eigenen Körpers als fragmentiert und unkoordiniert erzeugt Spannung und Aggression. Von da an nehmen wir uns aus dem entfremdenden Blickwinkel des Anderen wahr. Ohne Spiegel zerfällt letztendlich die Illusion der Ganzheit wieder und lässt uns hilflos mit dem Ideal eines Ich

¹⁹ Widmer (2004), S. 28

²⁰ vgl. Widmer (2004), S. 33

zurück, welches wir nie erreichen können, an dem wir uns jedoch von da an immer messen werden.

In den Anfängen des Spiegelstadiums gibt es für den jungen Menschen noch keinen Unterschied zwischen Selbst und Anderem, es gibt auch noch keinen Dritten, der aus der imaginären Täuschung, dass wir nicht unser Spiegelbild sind, herausführen würde. Der mythische Narziss von Ovid erkennt sich anfangs nicht in seinem Spiegelbild, in das er sich verliebt. Erst langsam, durch die Sprache, die Lacan mit dem Symbolischen verbindet und die uns aus den engen, verführerischen narzisstischen Banden des Imaginären befreit, wird ein Ich – im Sinne eines *je* – herausgebildet werden.

Das Gemälde *Die Metamorphose des Narziß*, eines der Hauptwerke Dalís, entsteht in zeitlicher Nähe zu Lacans Vortrag *Das Spiegelstadium* [*Le stade du miroir*] – erstmals gehalten 1936 auf dem 14. Internationalen Psychoanalytischen Kongress in Marienbad und erneut 1949 auf dem 16. Internationalen Kongress in Zürich, dort unter dem Titel *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint* [*Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*].

Liebe, Tod und Veränderung sind Themen des Mythos von Narziss, dem schönen Jüngling, wie ihn am poetischsten Ovid in den »Metamorphosen« erzählt. Alle, die Narziss erblicken, verlieben sich in ihn, Männer ebenso wie Frauen und Kinder. Narziss entdeckt eines Tages das Bildnis eines wunderschönen Jünglings in einem Quellteich. Nach und nach erkennt er, dass dieses Spiegelbild er selbst ist. Der Gram darüber, dass er sein Ebenbild schwerlich erreichen kann, ja nie erreichen wird können, lässt Narziss verbleichen. Der Abstand zwischen ihm und dem Bild, in das er all seine unerfüllte Sehnsucht legt, kostet ihn das Leben. Narziss erblickt das, was er nicht sehen kann. An der Stelle, wo er stirbt, bleibt kein Leichnam zurück, sondern eine Blume, die Narzisse.

In Dalís Gemälde wird die spiegelbildliche Verdoppelung durch den Narziss, der sich im Teich spiegelt, und den Narziss, der als knöcherne übergroße Menschenhand daneben abgebildet ist, inszeniert. Eine widerspruchsvolle Dynamik, die zwischen der Frage ›Wer bin ich?‹ und dem beständigen Hinterfragen der Ichposition bis hin zum Scheitern der Ichkonstituierung pendelt, wird in gegenständliche Malerei transponiert. Narziss sucht sich im Spiegelbild und taucht als Doppelgänger, als Knochengerüst, wieder auf. Vanitassymbole, in Form der Ameisen auf knöchernen Beinen gemalt, zeigen die Sterblichkeit an, um durch die aus dem Eikopf wachsende Narzisse wieder antagonistisch paraphrasiert zu werden.

Annette Bitsch sieht in Dalís Gemälde *Die Metamorphose des Narziß* die Grundspannung der Lacanschen Spiegelbeziehung übersetzt, den »dialektischen Prozess von identitätsstiftenden und identitätsauflösenden Momenten«²¹. Die »Heteronomie und virulente Paranoia des Ego« heben Lacan und Dalí »in den Rang elementarer Bestandteile der Bewusstseinsbildung«, so Bitschs These.²²

Die Antinomie von Auge (Subjekt) und Blick (Objekt)

Lacans Schema von Auge und Blick beinhaltet ein Ich-konformes Sehen des Auges (Narziss) und das davon abgespaltene Sehen des Blicks, der Schaulust, das sexueller Partialtrieb ist und von außen auf uns trifft. Diese Abkopplung von Auge und Blick klingt schon bei Freud in seinem Aufsatz über *Triebe und Triebchiksale* (1915) an, wo er den Blick zur Icherhaltung von der Schaulust als sexuellem Partialtrieb unterscheidet.²³ Der Blick diene dem Erkennen der eigenen Bedürfnisse und Wünsche, um das Überleben zu sichern, und die Schaulust der Befriedigung sexueller Bedürfnisse.

Das Sehen bietet uns über die biologische Funktion hinaus die Möglichkeit, die Welt zu verstehen und uns darin zurechtzufinden. In ihr können wir »Wahrnehmungszeichen«²⁴ finden, die Lacan mit dem Terminus »Signifikanten« in seine Theorie übersetzt. Als Signifikanten gelten für Lacan abgesehen von Spracheinheiten auch Objekte, Beziehungen und Symptomhandlungen.²⁵ Sie müssen lediglich in ein Bedeutungssystem eingegliedert sein und eine Differenz zu ihren Nachbarelementen aufweisen. Je nach individuellem Gebrauch eines Signifikanten, kann ein Signifikant mit spezifischer Bedeutung ausgestattet sein. Bildinhalte eines Gemäldes beispielsweise werden von verschiedenen Betrachter_innen mit differierenden Bedeutungen belegt.

Es gibt eine Abkopplung (»schize«) zwischen dem Sehen, das ein unspezifisches Schauen meint, und dem Blick. Der Blick zeigt sich, wenn uns etwas aus der Außenwelt anblickt. Der unspezifische Blick von außen, der uns immer umgibt, steht in Zusammenhang mit unserer

²¹ Bitsch (2005), S. 362

²² Bitsch (2005), S. 364

²³ »Wir können von ihnen [den Sexualtrieben] allgemein aussagen, daß sie sich *autoerotisch* betätigen, d. h., ihr Objekt verschwindet gegen das Organ, das ihre Quelle ist, und fällt in der Regel mit diesem zusammen. Das Objekt des Schautriebes, obwohl auch zuerst ein Teil des eigenen Körpers, ist doch nicht das Auge selbst (...)« (Freud (1915c), S. 225)

²⁴ Brief an Wilhelm Fliess vom 6. Dezember 1896, in: Freud (1986), S. 218

²⁵ vgl. Evans (2002), S. 271

inneren psychischen Verfassung und worauf wir sie in die Außenwelt projizieren. Ein Beispiel für den Blick ist eine gute Speise, die uns verführerisch aus einer Auslage anblickt. Das Spezifische, das uns anblickt, ist von unserer Innenwelt, von unserer psychischen Realität her bestimmt. In unserem Beispiel wäre das der Hunger, der uns mit dem Objekt der Wahrnehmung in der Außenwelt, der Speise, in Verbindung bringt, wodurch sie uns schließlich anblickt. Wir können bereits ahnen, dass es, um ein Bild zu sehen, »wenn wir hier als *Bild* das Objekt des Sehens und des Blicks bezeichnen«²⁶, einer Leere oder, wie Lacan sagen würde, eines ›Mangels‹ in uns bedarf.

»Auf dem (...) Sehfeld (...) zeigt sich der Status der Ontologie in seinen künstlichsten, das heißt zerbrechlichsten Inzidenzen. (...) Der Blick erscheint für uns allein in Form einer befremdlichen Kontingenz, Symbol dessen, was wir in unserm Gesichtskreis finden, gestoßen gleichsam durch unsere Erfahrung: jener konstitutive manque~Fehl der Kastrationsangst. Auge und Blick, dies ist für uns die Spaltung, in der sich der Trieb auf der Ebene des Sehfeldes manifestiert.«²⁷

Für Lacan ist die Kastration ein fundamentaler Zustand des Mangels. Das Kind wird im Laufe der Erziehung aus seiner autoerotischen Einheit mit der Brust nach und nach entwöhnt. Erst im Nachhinein, durch die Abwesenheitserfahrung, entsteht das Erleben eines Unterschieds. »Der Fisch bemerkt erst am Ufer, dass er einmal im Wasser war.«²⁸ Das Erleben der Abtrennung, der Kastration, finden wir auch in der Sauberkeitserziehung, im Verbot der Masturbation oder in der Untersagung des Ludeins, dem Wonnesaugen an eigenen Körperteilen, von dem Freud in den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) spricht.²⁹ Nichts in unserem Leben wird an dieses Gefühl der Einheit, dessen wir uns erst im Nachhinein bewusstwerden, je wieder herankommen. Erst durch den Verlust wird die Erfahrung der erlebten Einheit grundgelegt. Um diesem Mangel einen Namen zu geben, hat Lacan dieses verlorene »Objekt des Begehrens«³⁰ eingeführt und es Objekt *a* (für den/das kleine ›*autre*‹) genannt.³¹ Dieses Objekt, das unsere ursprünglichsten und ersten Verluste

²⁶ Didi-Huberman (1999), S. 234

²⁷ Lacan (2015), Buch XI, S. 79

²⁸ mündliches Zitat von August Ruhs

²⁹ vgl. Freud (1905d), S. 80 f.

³⁰ Lacan (2015), Buch VIII, S. 286

³¹ Das Objekt *a* existiert nicht und zeichnet sich durch seine Nicht-Existenz aus. Es ist ein immer schon Verlorenes.

kennzeichnet (die Abtrennungserlebnisse von Brust, Blick, Kot und Stimme) – das bestimmt ist durch die Kastration³² –, ist das, was »das Begehren in Bewegung setzt«³³.

Das in Unwissenheit blickende Subjekt beschreibt Lacan folgendermaßen: »In dem Maße, wie der Blick, als Objekt *a*, jenes zentrale Fehlen, das sich in der Erscheinung der Kastration ausdrückt, zu symbolisieren vermag, in dem Maße auch, wie der Blick ein seiner Natur nach auf eine punktförmige, verschwindende Funktion reduziertes Objekt *a* ist – läßt er das Subjekt in Unwissenheit darüber, was jenseits des Scheins ist – diese Unwissenheit, die so bezeichnend ist für jeden Fortschritt des Denkens auf der durch die philosophische Forschung konstituierten Bahn.«³⁴

Der Bereich des Optischen, der Bereich der Bilder, ist für Lacan die Grundlage des Seelischen auf dem Weg zur Bildung der Ich-Funktion. »In diese Richtung weist auch die von den Vertretern der Concept Art verwendete Terminologie, in der ›denken‹, ›reflektieren‹, ›abstrahieren‹ immer wiederkehrende Vokabeln sind. (...) Zum Teil (...) könnte man diese Konzepte sogar geradezu als ›Training von Ich-Funktionen‹ bezeichnen.«³⁵ Lacan widerspricht aber analytischen Auffassungen, die das Therapieziel in der Stärkung des Ichs sehen.³⁶

Da das Begehren per Definition immer nach etwas anderem verlangt, sind wir mit dem Erblickten nie ganz zufrieden. Der Blick sucht etwas, das über das Gesehene hinausgeht, etwas hinter den Bildern zu Findendes. Rapson schreibt in ihrem Text zur Ausstellung: »Während gelegentlicher Ausstellungen hat eine Wand mehr als ein Davor und mehr als ein Dahinter.«³⁷ Für Betrachter_innen eines Kunstwerks taucht die Frage auf, was dieses ›Mehr‹ von dem Gesehenen sein könnte.

Das Objekt *a* bezeichnet etwas Nicht-Existierendes. Um diese Nicht-Existenz bilden sich Phantasmen, die unbewusst unsere Wahrnehmung von Welt leiten. Rapsons minimalistische Kunst arbeitet mit der Leere, dem Verlust von Darstellungsinhalten. Sie inszeniert performativ eine Konfrontation mit dem verlorenen Objekt. Beim Betrachten ihrer Werke kommt es zu einem unmittelbaren Sich-in-Beziehung-Setzen mit dem Objekt *a*. Ihre Ausstellung untersagt

³² »[A]us so etwas wie einer durch das Nähern des Realen induzierten Selbstverstümmelung« sei »ein privilegiertes Objekt« hervorgegangen, das Objekt *a*. (Lacan (2015), Buch XI, S. 89)

³³ Evans (2002), S. 205

³⁴ Lacan (2015), Buch XI, S. 83

³⁵ Rauchfleisch (1984), S. 335

³⁶ vgl. Evans (2002), S. 143

³⁷ Rapson (2022), o. S.

uns die Identifikation von vornherein – die narzisstische Identifikation mit Bildinhalten auf der Leinwand sowie mit Spiegelungen, die durch Lichtreflexionen erzeugt würden. Die Künstlerin verzichtet bewusst auf elektrisches Licht oder auf einen Glasschutz bei Vitrinen. Reflexionen kommen nicht zustande. Und doch ist es ursprünglich die Reflexion, der »Glanz im Auge der Mutter«³⁸, auf den wir vorerst angewiesen sind, um uns, ungetrennt, im Anderen wiederzufinden. Der Blick der Mutter und der Blick des Kindes stellen anfänglich noch keine Trennung dar. Die Verbindung zeigt sich im Körperbild-Erleben des Kindes, wie Françoise Dolto ausführte: »Von daher verstehen wir, daß sich das Körperbild über das Sehen des mütterlichen Blicks herausbildet und über die von der wiederholten Gegenwart der Mutter geleisteten sensorischen Orientierung«³⁹. Erst das Gewährwerden der Trennung des Blicks löst uns aus der Verschmolzenheit. In Rapsons Wiener Ausstellung erfasst mich Irritation und Suchbewegung, ein unheimliches Gefühl, beobachtet zu werden, Abstoßung und Faszination, ein gebannter Blick, der nicht glauben kann, dass er das sieht, dass er so wenig oder fast nichts sieht. Fast könnte man meinen, einem ungezähmten, triebhaften, nahezu bösen Blick ausgesetzt zu sein. Und genau daraus entbrannte meine Notwendigkeit zu verstehen, was ich nicht sehen konnte.

Eine vorbewusste Methode

Dalís eigene Instruktion für Betrachter_innen seines Gemäldes *Die Metamorphose des Narziß* verlangt »eine gewisse zerstreute Starrheit«⁴⁰, die den adäquaten Wahrnehmungsmodus induziert. – »Genau in diesem Augenblick findet die Metamorphose des [Narziss-]Mythos statt (...)«⁴¹. Dalís Anspruch war es, das Unbewusste darzustellen. Dabei verbleibt er jedoch im Bildhaften, da seine Bildinhalte und die daraus folgende Maltechnik mit bewusst erzeugten Methoden generiert wurden. Die »fixierte Starrheit«, mit der Dalí seine Gemälde betrachtet sehen möchte, lässt sich mit der Absenkung des Bewusstseins in der Hypnose vergleichen. Hierbei wird durch monotone Geräusche oder die Stimme ein abgesenkter Bewußtseinszustand erreicht, wodurch das Unbewusste nicht primär, jedoch eine Beeinflussbarkeit des Subjekts erreicht wird. In Anbetracht von Dalís erklärtem malerischen Ziel, das einer analytischen Sogwirkung folgt, verwundert es nicht, dass er Freud als seinen Heroen auserwählt hatte. Dalí hatte ab 1926 Gelegenheit, Freuds Werke in spanischer Übersetzung (Biblioteca Nueva) zu studieren: »Zu jener Zeit hatte ich gerade angefangen,

³⁸ Kohut (1973), S. 141

³⁹ Dolto (1988), S. 78

⁴⁰ Dalí (1974), S. 280

⁴¹ Dalí (1974), S. 280

Sigmund Freuds *Traumdeutung* zu lesen. Dieses Buch erschien mir als eine der Hauptentdeckungen meines Lebens, und mich befiel eine wahre Sucht nach Selbstanalyse; ich interpretierte nicht nur meine Träume, sondern alles, was mir passierte, wie zufällig es auf den ersten Blick auch aussehen mochte.«⁴²

Angeregt durch Freuds revolutionäre *Traumdeutung*, wollte Dalí mittels seiner von ihm so genannten »paranoisch-kritischen Aktivität«⁴³ oder Methode, Traumgedanken bewusst in den Tag und somit ins Bewusste hinein verlängern, Halluzinationen ohne Drogen erzeugen und Verrücktheit einerseits nachstellen und sie weiterführend einem systematischen Wahn unterziehen. Innen- und Außenwelt sollten auf diese Art planmäßig durchmischt werden. Dalí etablierte für sich und seine surrealistische Bewegung die Methode »systematischer Erforschung des Irrationalen«⁴⁴, die er folgendermaßen zu erklären versucht:

»Die paranoisch-kritische Aktivität ist eine ordnende, schöpferische Kraft des objektiven Zufalls. (...) die tagtäglichen surrealistischen Ereignisse – die nächtliche Pollution, die falsche Erinnerung, der Traum, die Tagträumerei, (...) usw. usw. – (...) werden durch die Mechanismen des präzisen Apparates der paranoisch-kritischen Aktivität zu einem unzerstörbaren System wahnhafter Interpretation (...). Die paranoisch-kritische Aktivität ordnet (...) die (...) Möglichkeiten systematischer Assoziation subjektiver und objektiver Phänomene (...) einzig und allein mittels der Zwangsvorstellung. Die paranoisch-kritische Aktivität (...) verschiebt auf greifbare Weise die Welt des Wahns selbst auf die Ebene der Wirklichkeit.«⁴⁵

Die Metamorphose des Narziß definiert Dalí als erstes gelungenes Exempel, bei dem die paranoisch-kritische Methode zu »uneingeschränkter Anwendung«⁴⁶ gelangt sei. Als Psychoanalytikerin kommt Ulrike Kadi – ähnlich wie es von Sigmund Freud belegt ist – jedoch zu dem Schluss, dass sich in den Gemälden des Surrealist_innen nur »(vor-)bewusste Phantasien«⁴⁷ manifestieren können. Das »quantitative Verhältnis von unbewußtem Material und vorbewußter Verarbeitung«⁴⁸ sei in der proklamierten künstlerischen Methode nicht so

⁴² Dalí (1984), S. 205

⁴³ Dalí (1976), S. 365

⁴⁴ Dalí (1976), S. 364

⁴⁵ Dalí (1976), S. 366

⁴⁶ Dalí (1974), S. 280

⁴⁷ Kadi (2022), S. 329

⁴⁸ Freud (1968), S. 465

gegeben, dass es der analytischen Arbeit nahekäme, urteilt Freud in einem Brief, den er nach dem Treffen an Stefan Zweig richtet.

Die Psychoanalyse arbeitet mit Vorstellungsbildern, Erinnerungsbildern, Traumbildern, kurz gesagt, mit Fantasien und Phantasmen, die in der psychoanalytischen Praxis meist als verbales Material aus dem Vorbewussten und dem Unbewussten auftauchen. Im Kontext des jeweiligen Zeitgeistes wird durch Bildende Kunst die Innenwelt sichtbar gemacht und damit Einblick ins Unbewusste gegeben. In diesem Sinne befinden sich Psychoanalyse und Kunst auf einem gemeinsamen Weg. Freuds Grundregel der psychoanalytischen Kur ist die freie Assoziation, in der dem Unbewussten durch den freien Einfall der Gedanken Raum und Zeit gegeben wird, sich zu entfalten. Entgegen der bekundeten Absicht wird durch Dalís Technik das Unbewusste nicht erfasst. Die Traumhalte sind formalisiert und unterliegen der Intention des surrealistischen Künstlers. Dalí zeigt uns optische Täuschungen und Bilderrätsel, Kadi würde sagen »Vexierbilder, Kippbilder«, die wie die *Metamorphose des Narziß* »in (...) Anteile zerlegt« sind.⁴⁹

Wenn auch Dalí überzeugt war, er arbeite mit dem Unbewussten, ist seine Entscheidung, der Irrationalität die gleiche Stellung zuzuschreiben wie der Rationalität der Außenwelt, nicht unbewusst. Dalí zeigt sich bemüht, der Irrationalität rational Vorschub zu leisten. Gemäß einer unbekanntem Fantasie realistisch zu malen, ist unmöglich. Das Unbewusste lässt sich nicht realistisch erschließen. Die freie Assoziation, Versprecher und Träume, die Äußerungen des Unbewussten sind, entziehen sich einem systematisch gesteuerten Auftauchen, wie Dalí es vorschlägt. Sie erscheinen spontan aus dem Unbewussten. Das malerische Werk Dalís ist vom System Vorbewusst getragen. Vorbewusste Inhalte sind vom Realitätsprinzip gesteuert, das durch logisches Denken und rationale Entscheidungen gekennzeichnet ist. Die Grenze zwischen den Bereichen Vorbewusst und Unbewusst scheint zwar fließend, doch ist der Unterschied zwischen den beiden Systemen für Freud essentiell. Die Getrenntheit der Bereiche des Unbewussten und des Vorbewussten ist durch die ›Zensur‹ in ihrer unterbindenden Funktion verdeutlicht, welche für die Verkleidung und Veränderung des unbewussten psychischen Materials verantwortlich ist.

Der Blick am Anfang

Was haben Leere auf der Leinwand und der damit verbundene Verlust von Identifikationsmöglichkeiten im Bild mit dem Blick zu tun? Sarah Rapson evoziert das Unbewusste durch ihre leeren Leinwände direkt. Um es mit den Worten von Georges Didi-

⁴⁹ Kadi (2022), S. 328

Huberman zu sagen: »Was wir sehen blickt uns an«⁵⁰. Der Blick, der uns von einer leeren Leinwand trifft, bietet keine Reflexion; wir werden wieder auf uns zurückgeworfen und auf unsere Phantasmen. Rapson gibt uns dadurch die Möglichkeit, als Subjekte (des Unbewussten) aufzutauchen und uns aus Identifikationen mit dem anderen zu befreien. Im Entzug von Darstellungen, dem fahlen Licht des Ausstellungsraums und auf der Suche der Besucher_innen nach Ankerung liegt etwas Unheimliches. Obwohl es keine Bilder gibt, die uns anschauen, und es keiner Person bedarf, die uns sieht, macht sich das Gefühl breit, dass »es« mich anblickt.

Die anonymen Objekte von Rapson haben bei mir durch das Nicht-Sichtbare ein Begehren, zu verstehen, in Bewegung gesetzt. Ich war mit etwas Unbekanntem, etwas verwirrend Anziehendem konfrontiert. Eine »phantasmatische Wirkungskraft« sieht Didi-Huberman von Bildern ausgehen, die einen mit »nicht ikonischen Mitteln« in eine »unheimliche Vertrautheit« hineinziehen.⁵¹

Nach dem Besuch der Ausstellung assoziierte eine Kollegin spontan nach ihrem Eindruck gefragt: »Wo bist du? Ich sehe dich nicht. Lass mich dich sehen«⁵², wodurch sie ihrer Meinung nach das Begehren zum Ausdruck brachte, »sich der Leerstelle annähern zu wollen«⁵³. Mir selbst fiel der Satz »Die Ausstellung schaut dich an« ein. Und ein dritter Besucher konstatierte: »Es zieht und entzieht sich, wie mein Traum letzte Nacht. Die Botschaft muss Zeit haben, sich zu drehen, kurz aufgehängt und wieder abgehängt, der Nagel bleibt.«⁵⁴

Wir sehen auf Keilrahmen aufgezugene Leinwände unterschiedlicher Größe, mit ab und zu aufgebrauchten Klebestreifen, hie und da ein scheinbar nachlässig aufgeklebtes Schwarz-Weiß-Foto mit Abbildungen von nicht identifizierbaren Personen, kaum etwas, das eine Projektionsfläche bieten könnte. Dazwischen assoziativ verfasste Seiten über Kunst und Künstler_innen mit auslackierten Stellen, aufgestellt in Schaukästen, kaum lesbar. Es ist kein leicht zugänglicher visueller Eindruck, der uns da geboten wird. Für einige Epochen gilt das Selbstverständnis von Künstler_innen, uns zeigen zu wollen, wie sie die Welt sehen. Lacan schreibt dazu: »Der Maler gibt dem, der sich vor sein Bild stellt, etwas, das für einen Teil der

⁵⁰ Didi-Huberman (1999)

⁵¹ Didi-Huberman (1999), S. 106

⁵² Haas (2022b), S. 18

⁵³ Haas (2022a), S. 193

⁵⁴ mündliches Zitat von Anatol Möller nach dem Besuch der Ausstellung von Rapson

Malerei wenigstens in der Formel zusammenzufassen wäre – *Du willst also sehen. Nun gut, dann sieh das!*«⁵⁵

Wohin führt uns Sarah Rapson mit ihrer ›Ode an die Psyche‹? Was gibt sie uns zu sehen? Unser Blick trifft auf etwas Unsichtbares, das so erst Sichtbarkeit erzeugt. Der Blick im Sinne Lacans besteht niemals darin, dass ich selbst etwas sehe. Die Leere wirft uns auf unsere eigene Umkreisungsspuren, die wir auf der Suche nach dem Ursprung unseres Begehrens hinterlassen, zurück. Das Erleben der Kastration des Blicks und das dadurch verursachte Gefühl des Mangels bieten uns die Möglichkeit, unsere eigenen Vorstellungsbilder auftauchen zu lassen, die Bilder, die wir uns von etwas machen. Rapson führt uns »zu den Quellen der Intuition hinsichtlich des Sichtbaren und Unsichtbaren (...) zurück zu dem, was vor jeder Reflexion liegt, (...) um das Auftauchen des Sehens selbst festzustellen«⁵⁶.

⁵⁵ Lacan (2015), Buch XI, S. 107

⁵⁶ Lacan (2015), Buch XI, S.87 f.

Referenzen

Benjamin, Walter (1991): Gesammelte Schriften 4 [Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen]. Band 1. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bitsch, Annette (2005): »Ex nihilo«. Das Spiegelstadium in der Zeit von Lacan, Heidegger und Dalí. – in: Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie. Hg. von Claudia Blümle u. Anne von der Heiden. Zürich; Berlin: diaphanes. S. 359–392.

Blümle, Claudia u. Heiden, Anne von der (2005): Blickzähmung und Augentäuschung. Einleitung. – in: Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie. Hg. von Claudia Blümle u. Anne von der Heiden. Zürich; Berlin: diaphanes. S. 7–42.

Dalí, Salvador (1976): Die Eroberung des Irrationalen. – in: Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente. Hg. von Günter Metken. Stuttgart: Reclam. S. 362–371.

Dalí, Salvador (1984): Das geheime Leben des Salvador Dalí. Eine Autobiographie. Übers. von Ralf Schiebler. München: Schirmer/Mosel.

Dalí, Salvador (1974): Die Metamorphose des Narziß, in: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften. Hg. von Axel Matthes u. Tilbert Diego Stegmann. Übers. von Brigitte Weidmann. München: Rogner & Bernhard. S. 280–284.

Didi-Huberman, Georges (1999): Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. Übers. von Markus Sedlaczek. München: Fink.

Dolto, Françoise (1988): Über das Begehren. Die Anfänge der menschlichen Kommunikation. Stuttgart: Klett-Cotta.

Evans, Dylan (2002): Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse. Wien: Turia + Kant.

Finzi, Daniela (2022): „Vive Freud“! André Breton, die Surrealisten und ihre Beziehung zur Psychoanalyse. – in: Surreal! Vorstellung neuer Wirklichkeiten. Aus der Sammlung Klewan. Publikation zur Ausstellung 5. 5. – 16. 10. 2022. Sigmund Freud Museum. Hg. von Monika Pessler u. Daniela Finzi. S. 59–67.

Freud, Sigmund (1905d): Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. – in: GW V, S. 27, 33–145.

Freud, Sigmund (1915c): Triebe und Tribschicksale. – in: GW X, S. 210–232.

Freud, Sigmund (1968): Briefe 1873–1939. Hg. von Ernst und Lucie Freud. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Freud, Sigmund (1986): Briefe an Wilhelm Fliess 1887–1904. Hg. von Jeffrey Moussaieff Masson. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Haas, Marie-Theres (2022a): Das UN im Ding und der ästhetischen Erfahrung. – in: Riss. Zeitschrift für Psychoanalyse, Nr. 97. S. 190–195.

Haas, Marie-Theres (2022b): Von der Alltäglichkeit des Dings. In Theorie, Praxis und in Zeiten der Pandemie. – in: Kunst & Therapie. Zeitschrift für bildnerische Therapien, Nr. 39 (Jg. 22). S. 10–21.

Joyce, James (1996): Ulysses. Übers. von Hans Wollschläger, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kadi, Ulrike (2022): Vexierbilder ohne Echo. – in: Dalí – Freud. Eine Obsession. Hg. von Stella Rollig und Jaime Brihuega Sierra. Wien: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König. S. 326–331.

Kohut, Heinz (1973): Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lacan, Jacques (1981): The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. Übers. von Alan Sheridan. Hg. von Jacques-Alain Miller. New York: Norton.

Lacan, Jacques (2015): Die Übertragung. Das Seminar, Buch VIII. Übers. von Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen Verlag.

Lacan, Jacques (2015): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI. Übers. von Norbert Haas. Wien; Berlin: Turia + Kant.

Rapson, Sarah (2022): Ode to Psyche. 20. 11. 2021 – 23. 01. 2022. Ausstellungskatalog. Wien: secession, 2022.

Rauchfleisch, Udo (1984): Versuch eines psychoanalytischen Zugangs zur »Concept Art«. – in: Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud. Hg. von Hartmut Kraft. Köln: Dumont. S. 324–341.

Roudinesco, Elisabeth (2011): Jacques Lacan. Bericht über ein Leben. Geschichte eines Denksystems. Übers. von Hans-Dieter Gondek. Wien; Berlin: Turia + Kant.

Ruhs, August (2010): Lacan. Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse. Wien: Löcker.

Valéry, Paul (1917): *La jeune Parque*. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue française.

Valéry, Paul (1960): *Die junge Parze*. Übers. von Paul Celan. Frankfurt am Main: Insel-Verlag.

Widmer, Peter (2004): *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*. Wien: Turia + Kant.