

„I'm too sad to tell you“

Die Antihermeneutik der Melancholie

Am Leben erhalten und in sich bewahren, ist das der beste Beweis von Treue? (Derrida, *Les morts de Roland Barthes*)

„Mein Leid ist meine Ritterburg, die einem Adlerhorste gleich hoch oben auf der Berge Gipfel in den Wolken liegt; keiner kann sie erstürmen. Von ihr fliege ich hinunter in die Wirklichkeit und packe meine Beute; aber ich bleibe dort unten nicht, meine Beute bringe ich heim, und diese Beute ist ein Bild, das ich hineinwebe in die Tapeten auf meinem Schloß. Dort lebe ich wie ein Toter. Alles Erlebte tauche ich hinab in die Taufe des Vergessens zur Ewigkeit der Erinnerung.“ (Kierkegaard, *Entweder-Oder*)

Einleitung

Bei einer Ausstellung zum Thema *Trauer* im *Atelier Augarten*<sup>1</sup> war neben anderen Exponaten auch eine Videoinstallation des holländischen Künstlers Bas Jan Ader mit dem Titel *I'm too sad to tell you* zu sehen. In einer Standbildaufnahme, die Ader wie eine heulende Büste auf der Projektionswand zeigt, sieht man die etwa 3 ein halb Minuten dauernde und in einer endlosen Schleife gefangene Expression eines scheinbar namenlosen Schmerzes. Diese Installation ist ein drastisches Beispiel für die erschütternde Sprachlosigkeit, die der Trauer aber auch der Melancholie eignen kann. In dieser Darstellung, die zugleich das Scheitern der Darstellbarkeit inszeniert, ist angezeigt, dass die Trauer die Grenzen der sprachlichen wie kulturellen Repräsentationen überschreiten kann. „Es ist in aller Trauer der Hang zur Sprachlosigkeit und das ist unendlich viel mehr als Unfähigkeit oder Unlust zur Mitteilung“ (Benjamin GS II, 398), schreibt etwa Walter Benjamin. Den Gründen dieser Sprachlosigkeit, die sich einem Verstehen verweigert, ein wenig auf die Spur zu kommen, sowie zu fragen, welche Ausdrucks- und Repräsentationsmedien einer Sprache der Melancholie oder der Trauer – beide Begriffe seien hier noch ungeschieden genannt, da die klassifikatorischen Scheidewände dünner erscheinen, wie es eine an nosologischen Einheiten orientierte Psychopathologie glauben machen will – angemessen sind und welcher Umgang in der

---

<sup>1</sup> Atelier Augarten, Zentrum für zeitgenössische Kunst der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien, 16.04-27.07 2003, Konzept: Thomas Trummer.

Deutung diesen Ausdrucksformen entsprechen könnte, ist das Vorhaben dieser Untersuchung. Weshalb spreche ich aber in meinem Titel von einer „Antihermeneutik der Melancholie“? Hermeneutik, in der klassische Definition die „Kunstlehre des Verstehens“, gilt als Disziplin, die im weitesten Sinne gefasst, Unverständliches Verständlich machen will. Verstehen bedeutet etwas zur Sprache bringen zu können. Man denke nur an das Leitwort Gadamer: „Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache“. Die Hermeneutik ist somit jene Disziplin, welche die Sprache, wie keine andere – von der Psychoanalyse abgesehen! – zum expliziten Medium ihrer Tätigkeit gemacht hat.

Die Sprache und (sogar noch stärker) das Gespräch bilden für Gadamer jenes Medium, in dem sich die Dialektik von Frage und Antwort abspielen kann. Solange die Brücke der Sprache trägt und der verhandelte Gegenstand eine sprachlich interpretierbare Bedeutungsstruktur besitzt, ist der hermeneutische Zirkel des Verstehens möglich.

Meine These hier, und ich hoffe, dass sie mich gleichsam über die schwankende Brücke zwischen Psychopathologie und Philosophie trägt, ist, dass die Melancholie gerade jenes Medium angreift, welches das Medium par excellence der Hermeneutik ist, nämlich die Sprache und dass der Melancholiker daher die bedeutungstransparente Ebene nicht erreicht, auf der die Begegnung einer hermeneutischen Entzifferung ohne Vorbehalte stattfinden könnte. Um es in anderen Worten zu sagen: Der hermeneutische Zugang (und in gewisser Weise auch der psychoanalytische) zum Phänomen der Melancholie gerichtet daran, dass es in der Melancholie misslingt, das im melancholischen Diskurs Vermeinte gemäß zu bezeichnen, das melancholische *Noema* sich also dem sprachlichen Zugriff entzieht. Die abstrakte Begrifflichkeit der Sprache scheint auf noch näher zu bestimmende Weise inadäquat, um den spezifisch melancholischen „Sinn-gehalt“ auszudrücken; und zwar Sinn verstanden auch als Empfindung. Es ist die Sprache selbst, die sich dem Melancholiker zu versagen scheint. Radikaler könnte man sogar formulieren (und dies ist von französischen Psychoanalytikerinnen getan worden<sup>2</sup>), liegt dem Melancholiker daran, die Untauglichkeit des Mediums der Sprache (zumindest für seine Zwecke) aufzuzeigen, die Sprache als symbolisches Repräsentationsmedium als Ganzes zu denunzieren<sup>3</sup>. In einer Gegenprobe des zuvor Postulierten lässt sich die Sachlage daher auch umgekehrt ausdrücken: dass dort, wo es zu einem Verstehen (zu einem sich Erklären) kommen kann, wo Sinn und Bedeutung erzeugt

---

<sup>2</sup> Vgl. dazu etwa die Arbeiten von N. Abraham u. M. Torok: Trauer oder Melancholie. Introjezieren-Inkorporieren. In: *Psyche* 55, 545-558; C. Soler: Paranoïa et Mélancholie. In: *Le sujet dans la psychose*, Z'editions, Nice, 1990, 35-44; J. Kristeva: *Soleil noir. Dépression et Mélancholie*. Paris, 1987.

<sup>3</sup> Dies wird besonders deutlich wenn man an drastische Formen des Mutismus denkt, wo die Sprache auf das monomane Kreisen um den einen und selben (rätselhaften) Satz oder sogar um ein einziges Wort reduziert ist.

wird (und zwar im Sinne durchaus eines erstmaligen Benennens), wo die Brücke der Sprache gleichsam trägt, auch die Melancholie ein Stück weit zurück geht<sup>4</sup>. Die Schwierigkeit liegt aber oft darin, dass gerade diese Distanzierung von der Empfindung zum Wort vom Melancholiker nicht geleistet werden kann, ja sogar nicht einmal erwünscht ist, da dies auch mit der Reduktion eines schwer zu qualifizierenden Genießens einhergeht, mit dem das sprachlose Leid amalgamiert ist<sup>5</sup>. Die Schwierigkeit der Deutung (in) der Melancholie liegt also darin, dass, etwas aphoristisch ausgedrückt, die Melancholie, respektive der Melancholiker (uns) nichts sagt. Oder dass er immer das gleiche sagt, und das, was es zu sagen gäbe, nicht zu treffen scheint. Es sei hier an die Monotonie der Klagen der Melancholiker erinnert, auf die ja bereits Freud hingewiesen hat. Als Wesenszüge der Melancholie erscheinen also vor allem Dunkelheit, Sinnentzug, Undurchdringlichkeit und rätselhaftes Grübeln. Anbetracht dieser Schwierigkeiten nimmt es daher nicht wunder, dass die Melancholie auch von der Psychoanalyse etwas stiefmütterlich behandelt wurde<sup>6</sup> und Trauertheorien in letzter Zeit daher fast öfter in kulturwissenschaftlichen Untersuchungen oder im Feld der Literaturtheorie<sup>7</sup> als in psychoanalytischen Studien zu finden sind.

Um die Melancholie unter Berücksichtigung dieser Schwierigkeiten dennoch auf die Möglichkeit der Darstellbarkeit und Deutbarkeit befragen zu können, möchte ich 3 unterschiedliche Zugänge präsentieren, die 3 unterschiedliche Weisen reflektieren, der Repräsentation der Melancholie gerecht zu werden. Dies wird mich zu verschiedenen Stilmitteln führen: der Metapher, der Antimetapher, der Allegorie und der Photographie. Im Hauptteil meiner Darstellung sollen zwei psychoanalytische Autoren behandelt werden, deren sehr unterschiedliche Deutungsmethoden ich kontrastieren möchte (nämlich Freud und die

---

<sup>4</sup> Dies kann aber auch dazu führen, dass die melancholische Last im Sinne eines Vergehens, einer Schuldhaftigkeit subjektiviert wird, was in der Ausformung eines depressiven Wahns enden kann, der in manchen Fälle trotz der negativen Tönung eine Entlastung von dem namenlosen Schmerz darstellt.

<sup>5</sup> Diese Moment des „Genießen“ in der Melancholie wird ausführlicher behandelt in: Klaus Ebner, August Ruhs: Das Subjekt unter Anklage. In: Jahrbuch für klinische Psychoanalyse Bd. 5, Melancholie und Depression. Tübingen 2004, 270-291.

<sup>6</sup> Sie ist etwa als letzte nosologische Einheit von Freud in den Kanon der Psychoanalyse eingeführt und alsbald als Depression wieder in den Kompetenzbereich der Psychiatrie abgeschoben worden.

<sup>7</sup> Vgl. etwa B. Liebsch: Geschichte im Zeichen des Abschieds. München 1996, 301-335; A. Haverkamp, Laub voll Trauer. München 1991, 15-30; J. Derrida: Kraft der Trauer. In: M. Wetzlar: Der Entzug der Bilder: visuelle Realitäten. München 1994, 13-36. Als eine Arbeit innerhalb der psychoanalytischen Tradition, die sich ausführlich mit Trauer und Melancholie beschäftigt und auf welche im ersten Kapitel noch näher Bezug genommen wird, ist zu erwähnen: M. Turnheim: Das Andere im Gleichen. Über Trauer Witz und Politik. Stuttgart 1999, 16-76.

Koautoren Abraham u. Torok), ehe ich als illustrativen Abschluss die Theoretisierung der Photographie bei Roland Barthes in seinem Buch *Die helle Kammer*, die mit einer impliziten Trauertheorie verbunden ist, aufgreifen möchte, in welchem manch zuvor Formuliertes neu beleuchtet wird.

#### Melancholie und Metapher, oder: Die Schwierigkeit der Bezeichnung bei Freud

Die in der Einleitung postulierte Bezeichnungsproblematik findet sich, so könnte man es in einer Verschärfung der Thesen Turnheims<sup>8</sup> sagen, nicht nur in den Äußerungsversuchen von Melancholikern, sondern auch bei den Theoretikern derselben. Beispielsweise bei Freud, mit dem ich hier einsetzen möchte. Wobei der Umgang Freuds mit den Äußerungen von Melancholikern – etwa deren Klagen – im Vordergrund stehen soll und seine Konzeption der Melancholie nur dann referiert wird, insofern sie für diese Thematik relevant ist.

Als Ursache für die Melancholie nimmt Freud einen Objektverlust an (Tod des geliebten Objekts oder Trennung vom geliebten Objekt). Entscheidend für Freud ist dabei, dass die Liebe zu dem Objekt, anders als das Objekt selbst, nicht aufgegeben wurde. Es kam zu einer *narzisstischen Identifizierung* mit dem verlorenen Objekt. „Der Schatten des Objekts fiel also auf das Ich“ (SA III, 203), heißt die berühmte Formulierung von Freud, die diesen Vorgang umschreibt. Diese Identifizierung stellt für Freud die Rückkehr zu einer Vorstufe der Objektwahl dar, die sich das Objekt „einverleiben“ möchte.

Als zweite Konsequenz des Objektverlusts wird von Freud die Tatsache angeführt, dass die dem Objekt zugehörige Aggression dadurch auf das eigene Ich (bzw. das durch die Identifikation veränderte eigene Ich) (rück-)gewendet wird und die autoaggressive Haltung des Melancholikers begründet. In dieser Aggression zeigt sich die immer schon ambivalente Einstellung zum Liebesobjekt, zur Andersartigkeit des Anderen, dem etwa auch die unterdrückten Todeswünsche gelten; dieser Ambivalenzkonflikt konnte aber zu Lebzeiten meist verdeckt werden und bricht in seiner vollen Dimension erst nach dem Verlust des anderen auf, da die Fremdartigkeit, die nun überbleibt, durch keinen Mechanismus der „Angleichung“ mehr gebannt werden kann. Es ist der Tod, der hier den Spiegel des Narzissmus bricht und die unassimilierbare Eigenwilligkeit des andern aus dem Feld des Gleichen herauslöst.

Auf diesen nun verlorenen (und auch gehassten) Anderen sind die Klagen bezogen, wie es Freud in seiner berühmten Dechiffrierung aufzeigt, die seiner Krankheitserklärung der

---

<sup>8</sup> Vgl. Fn 7

Melancholie die entscheidende Wendung gibt: „Ihre *Klagen* sind *Anklagen*, gemäß dem alten Sinn des Wortes“ (SA III, 202). Und Freud folgert noch weiter: „So hat man den Schlüssel des Krankheitsbildes in der Hand, indem man die Selbstvorwürfe als Vorwürfe gegen ein Liebesobjekt erkennt, die von diesem weg auf das eigene Ich gewälzt sind. Die Frau, die laut ihren Mann bedauert, dass er an eine so untüchtige Frau gebunden ist, will eigentlich die Untüchtigkeit des Mannes anklagen, in welchem Sinne dies auch gemeint sein mag“ (SA III, 202). Diese detektivische Erklärung besteht in ihrer Deutungskraft. Freud meint den Schlüssel in der Hand zu haben, indem er die Fremdbezeichnung, etwa der eigenen Untüchtigkeit, als eine Metapher für die eigentlich bezichtigte Untüchtigkeit des Mannes liest. Freuds Darstellung bleibt dennoch uneindeutig: Denn bei genaueren Hinsehen scheint dieser Schlüssel vielleicht doch nur eine Falltür zu öffnen, in die ein voreiliges Verstehen geht, da Freud, indem er die Äußerungen der Kranken für bare Münze nimmt, gerade das eigentlich intendierte aber unsagbare Ziel der Anklagen, das man grob mit der „Andersartigkeit des andern“ umreißen könnte, aus den Augen verliert. Die mit dem Verlust des anderen zu Scherben gegangene narzisstischen Spiegelung fügt dem Subjekt Schnittwunden zu, die sich nicht einfach aus der Enttäuschung vom andern ergeben und in der Folge zum Vorwurf an diesen werden, der in einer ersten Annäherung als Erklärungsfolie dient. Die „Tiefenschärfe“ der Melancholie scheint hier an anderer Stelle zu liegen, die Freud mit dem Begriff der Ambivalenz in *Trauer und Melancholie* aber nur streift. Für Freuds Umgang mit Deutung der Melancholie bieten sich zwei Lesarten an:

*Einerseits*, so gesteht Freud ein, sind die schamlosen Beschuldigungen der Melancholiker rätselhaft und unangemessen und auch das Objekt ihrer Trauer oft unbestimmt, weil anders als der Trauernde, der Melancholiker „zwar weiß *wen*, aber nicht *was* er an ihm verloren hat“ (SA III, 199). Dies dient Freud als Kriterium zur Abgrenzung der Melancholie von der Trauer, bei der „nichts am Verluste unbewußt ist“ (SA III, 199). Der Melancholiker ist somit auf eine intime Weise auf etwas bezogen, das sich im Modus der Anklage nur indirekt kennzeichnen lässt. Diese Unnennbare, das den Grund seiner Qual bildet, lässt sich vielleicht am besten mit dem „*Ding*“-Begriff aus dem *Entwurf einer Psychologie* (1895) qualifizieren, den Freud in einer frühen Entwicklungsphase des Kleinkinds wie folgt einführt: „Nehmen wir an, das Objekt, welches die Wahrnehmung liefert, sei dem Subjekt ähnlich, ein *Nebemensch*. Das theoretische Interesse erklärt sich dann auch dadurch daß ein *solches* Objekt gleichzeitig das erste Befriedigungsobjekt, im ferneren das erste feindliche Objekt ist, wie die einzig helfende Macht. Am Nebenmenschen lernt darum der Mensch erkennen. (...) Und so sondert sich der Komplex des Nebenmenschen in zwei Bestandteile, von denen der

eine durch ein konstantes Gefüge imponiert, als *Ding* beisammen bleibt, während der andere durch Erinnerungsarbeit *verstanden* (...) werden kann“ (Freud GW, Nachtragsband, 426). Dieses Zitat, wenn man es mit der Melancholie in Verbindung bringt, veranschaulicht zweierlei: Das Ding, wie es hier gefasst ist, zeigt an, dass das Objekt, auf das der Melancholiker bezogen ist, kein einfaches Objekt ist – auf jeden Fall handelt es sich um ein Objekt jenseits von Gut und Böse – und es gibt gleichzeitig eine Vorstellung der nicht assimilierbaren Andersheit des Andern, die sich gleichsam nicht ohne weiteres bezeichnen lässt. In Lesart I und dem Versuch einer sauberen Trennung von Trauer und Melancholie wird die Entdeckung jenes „Stücks Fremdheit“, das „in jeder geliebten Person steckt“ und den immer vorhandenen „Gefühlskonflikt“ (SA IX, 53) anstachelte – so Freud in *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* –, in *Trauer und Melancholie* einzig dem Melancholiker zugemutet, der mit seiner unbewussten Ambivalenz ringt, während der nicht pathologisch Trauernde am Ende der Trauerarbeit, welche schmerzvoll ist, weil die Libido die lieb gewonnenen Objekte nicht ohne weiteres hergeben will, doch bei der Ersetzbarkeit, der Substitution ohne Rest, kurz bei einer *Restitutio ad integrum* angelangt.

*Andererseits* (Lesart II) nimmt Freud in *Trauer und Melancholie* doch an, dass sich die Rätselhaftigkeit der Beschuldigungen lichten und sich der Gegenstand der melancholischen Klage trotz der Schwierigkeiten bezeichnen lässt, wenn Freud im Zuge einer Re-Metaphorisierung der Aussagen der Melancholiker die Schilderungen der Kranken für selbsterklärend nimmt, sobald man die Transformation (wie von einem manifesten zu einem latenten Inhalt) von Selbstbeschimpfung zur Fremdbeschimpfung (mit-)vollzogen hat. Dies mag ätiologisch zwar stimmen, aber ist von einem intentionalen Gesichtspunkt, wenn das Vermeinte der Andere in seinem Charakter als „Ding“ ist, nicht korrekt, denn die Bezeichnung holt das Bezeichnete dann gerade nicht ein und lässt sich sprachlich nicht „abarbeiten“. So kommen Diskurs und Sache gerade nicht zur Übereinstimmung. Was den Aussagevorgang, den melancholischen *speech-act*, so unbefriedigend und repetitiv macht.

Als Zwischenbilanz lässt sich also konstatieren: Was die Melancholie betrifft liegen die Bezeichnungsprobleme somit doppelt: Dem Melancholiker gelingt es nicht das zu bezeichnen, was ihn überwältigt, was der Grund seiner Trauer und seiner Wut ist, und Freud gelingt es in *Trauer und Melancholie* nicht eindeutig, das Objekt adäquat zu benennen, mit dem es der Melancholiker zu hat, wenn er letztlich doch glaubt, dieses mit dem verlorenen Anderen einfach identifizieren zu können. Das schwierige Verhältnis zum einverlebten Objekt wie dessen Darstellbarkeit im Medium Sprache wird von Freud daher konventionalisiert. Turnheim bringt dies auf den Punkt, wenn er festhält: „Das Unkonventionelle

melancholischer Allegorie wird von Freud konventionell, das heißt metaphorisch (...) zur Darstellung gebracht.“ (AiG 74)<sup>9</sup> (Konsequenz aus Lesart II)

Was das Phänomen der Trauer wiederum betrifft (Konsequenz aus Lesart I), wird die Andersheit des Anderen, die in seiner prinzipiellen Feindlichkeit, die auch seine Begehrlichkeit wie Unersetzbarkeit ausmacht, ausgeblendet und die Last der Trauer banalisiert. Als Zwischenresümee ließe sich also konstatieren: das Vorherrschen des Tropus der Metapher in der Melancholie sowie die Logik der Substitution in der Trauer als theoretische Leitbegriffe führen selbst bei einem so brillanten Theoretiker wie Freud zu eigenwilligen Verschlingungen.

Es würde sich aber nicht um Freud handeln, wenn nicht auch andere Töne in seinem Werk laut würden. Am deutlichsten erfährt seine Trauertheorie eine Modifikation in einer – berühmten und die offizielle Theorie mittlerweile unterwandernde – Stelle seiner Korrespondenz aus dem Jahre 1929 mit Ludwig Binswanger, als Freud anlässlich des Todes von dessen ältesten Sohn festhält: „Man weiß, dass die akute Trauer nach einem solchen Verlust ablaufen wird, aber man wird ungetröstet bleiben, nie einen Ersatz finden. Alles, was an die Stelle rückt, und wenn es sie auch ganz ausfüllen sollte, bleibt doch etwas anderes. Und eigentlich ist es recht so. Es ist die einzige Art, die Liebe fortzusetzen, die man ja nicht aufgeben will.“ (BW, 222) In dieser Auffassung haben sowohl Trauer als auch Melancholie mit dem nicht ersetzbaren, weil unvorstellbaren Objekt zu tun und die (nicht mehr gelingende) Trauerarbeit wird genauso wie die Analyse unendlich. „Schmerzhafte deckt Trauer auf, dass der Versuch, das Gleiche und das Andere problemlos unter einen Hut zu bringen, auf Illusion beruht“ (AiG, 63), kommentiert Turnheim diese Stelle. Benennbarkeit des Verlorenen wie auch Ersetzbarkeit scheinen hier an einen fernen Rand gerückt zu sein und Freud selbst zu jenem Grübler geworden, den Benjamin im Umgang mit Trauer im Visier hat: „Benannt zu sein – selbst wenn der Nennende ein Göttergleicher und Seliger“ – selbst möchte

---

<sup>9</sup> Interessant an dieser Stelle ist es das Buch von Bader *Melancholie und Metapher* als Vergleich heranzuziehen. Seine Überlegungen gehen von ähnlichen Prämissen aus, kommen aber zu einer völlig entgegengesetzten Schlussfolgerung: Nämlich der Rehabilitierung der Metapher in ihrer „antimanischen und antimelancholischen metaphorischen Wahrheit“. Die Allegorie ist für Baader die Perversion der Metapher so wie die Melancholie die Perversion der Trauer ist. „Allegorie ist eine seltsame Art von Metapher, oder gar: sie ist überhaupt keine Metapher, sondern – um so zu sagen – Abwandlung von Metapher, die darauf hinausläuft, gerade dasjenige, was lebendige Erfahrungsfähigkeit ausmacht, durch melancholische Abwandlung auf Null und Nichts zu reduzieren und dadurch zu pervertieren.“ (G. Baader: *Melancholie und Metapher*. Tübingen 1990, 65) Trotz der Schärfe des diagnostischen Blicks, die Baader besitzt, hoffe ich aber doch zeigen zu können, dass der fruchtbarere Zugang zur Melancholie in die umgekehrte Richtung geht.

man einfügen, wenn der Benennende ein Freud ist – „bleibt vielleicht immer ein Ahnung von Trauer. Wie viel mehr aber nicht benannt, sondern nur gelesen, unsicher durch den Allegoriker gelesen und hochbedeutend nur durch ihn geworden zu sein. (...) Denn mitten in jener wissentlichen Entwürdigung des Gegenstandes bewahrt ja die melancholische Intention auf unvergleichliche Art seinem Ding-sein die Treue.“ (Benjamin GS II, 398)

Freuds letzte theoretische Stellungnahme in der *Neuen Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1932) zum Thema der Melancholie, die ihre – so scheint es – selbstverständliche Lesbarkeit verloren hat, weist gleichsam in diese Richtung, wenn Freud bezüglich der Mechanismen der Melancholie festhält: „Vorgänge, reich an ungelösten Rätseln!“ (Freud GW, XV, 67).

Als Kontrast zur Herangehensweise von Freud möchte ich mit zwei franz. Psychoanalytikern fortsetzen, nämlich mit Nicolas Abraham und Maria Torok, die die impliziten (und bei Freud anklingenden) Schwierigkeiten des Sprechens und Verstehens in der Melancholie explizit machen und sehr sorgsam unter dem Stichwort der *Anasemie* eine Methode eines anderen Umgangs mit der Trauerkrankheit erarbeiten, die nicht mehr auf den Tropus der Metapher rekurriert.

Melancholie und Antimetapher, oder das „zersprungene Symbol“ als Signum der Trauerkrankheit bei Abraham u. Torok

N. Abraham und M. Torok gehen in ihren Überlegungen zur Melancholie, die vor allem um den Begriff der *Krypta* kreisen, von einer sehr genauen Differenzierung der Begriffe *Introjektion* und *Inkorporation* aus. Für die „Sprachwirkung“ – oder besser: Sprachstörung – der letzteren, die der Melancholie eignet, erfanden sie eine neue Stilfigur nämlich diejenige der „*Antimetapher*“.

Die Antimetapher wird beschrieben als eine „Figur der aktiven Zerstörung der Bildhaftigkeit“ der Worte; d.h., dass man diese so gebraucht, dass ihre „Übertragbarkeit“ überhaupt zerstört wird und sie ihre Verweisungsfunktion verlieren. Inkorporation und Antimetapher werden zusammengelesen: „Die radikalste Antimetapher ist die Einverleibung selbst: Sie impliziert die phantasmatische Zerstörung jenes Akts, der die Metapher überhaupt erst möglich macht: des Akts der die ursprüngliche orale Leere in Worte fasst, des Akts der Introjektion“ (Psyche 55, 553).



Zum Verständnis der Melancholie ist es daher wichtig die Unterscheidung der Begriffe Introjektion und Inkorporation, die von Karl Abraham und Freud zwar bereits eingeführt aber nicht weiter unterschieden worden sind, herauszuarbeiten. Abraham und Torok wollen die beiden Begriffe unterscheiden, „wie man ein metaphorisches von einem photographischen Bild unterscheidet“ (Psyche 55, 547)<sup>10</sup>.

Der Introjektion entspricht ein Vorgang, der an die Stelle der Objekte (in der Phase „oralen Leere“) deren Bezeichnungen treten lässt und damit die Entstehung der Sprache ermöglicht; Erfahrung wird damit langsam in Spracherfahrung verwandelt. Abraham und Torok beschreiben diesen Vorgang wie folgt: „Erst wird der leere Mund zu Worten, dann die Abwesenheit, und schließlich verwandeln sich Erfahrungen mit den Wörtern selbst in andere Worte“ (Psyche 55, 548). Die Inkorporation hingegen entspricht einer *Introjektion ohne Worte*, die den Anderen nicht in Form von Zeichen integriert, sondern das „Unnennbare, die Sache selbst“ in den Mund nimmt. „Da er [der Melancholiker, K.E.] sich nicht von Wörtern nähren kann, die mit anderen ausgetauscht werden, wird er phantasmatisch die Person, ganz oder teilweise in sich aufnehmen, die allein über das verfügt, was keinen Namen hat“ (Psyche 55, 549).

Die Einverleibung als „regressiver Ersatz“ der Introjektion tritt als eine Reaktion auf einen Verlust auf, der weil er in eine narzisstisch verwundbare Phase des Subjekts fiel und ein libidinös stark besetztes Objekt traf, nicht eingestanden werden konnte. Die Einverleibung geht einher mit einer Rücknahme der Symbolisierung, die etwa durch Metaphernbildung erreicht wird, die Autoren sprechen daher vom Prozess einer „*Demetaphorisierung*“ (Psyche 55, 547). An die Stelle des zeichenhaften, verwandelnden Aufnehmens des anderen, folgt dessen buchstäbliches Verschlucken. An Stelle des Worts, welches das verlorene Liebesobjekt bezeichnen könnte, wird dieses als Ding selbst aufgenommen. Um die verlorene Lust und die noch an das Objekt gebundenen Wunschregungen nicht aufgeben zu müssen und die verfehlte Introjektion zu kompensieren, „gilt es, das verbotene Objekt in sich aufzunehmen. Genau das meint Inkorporation im eigentlichen Sinne“ (Psyche 37, 504). Der Abhängigkeit vom Objekt ist damit aber kein Ende gesetzt – würde eine Vernarbung doch dessen Bezeichnung verlangen –; im Gegenteil die melancholische, objektale Fixierung wurde dadurch zementiert. Es ist gerade die Bestimmung der Vorgänge der Inkorporation, das Verlorene „in all seiner Kostbarkeit zu *bewahren*“ (Psyche 37, 510). Eine Aufarbeitung des Verlusts, ja sogar ein Darüber-Reden wird damit unmöglich gemacht, als die Bedeutung des

---

<sup>10</sup> Eine Feststellung, die dem von Barthes über die Verbindung von Photographie und Trauer Gesagte auf überraschender Weise entgegen kommt. Siehe die Ausführungen im nächsten Kapitel.

Verlusts – das ist die Spitze der Melancholie –, ja sogar die Tatsache, dass man etwas zu verlieren hatte, geleugnet wird<sup>11</sup>. Melancholie ist somit die Unfähigkeit zu trauern. Ja, noch stärker: Der Verlust muss unkenntlich gemacht werden. „Alle Worte, die nicht gesagt werden können, alle Szenen, die nicht erinnert werden, alle Tränen, die nicht vergossen werden konnten, werden mit dem Trauma, das die Ursache des Verlusts ist, verschluckt.“ (Psyche 55, 551)

Dies geht mit der Entstehung der Krypta einher, in der das Verleugnete eingesargt und verschlüsselt („*kryptiert*“) wird. „Die unsagbare Trauer errichtet im Inneren des Subjekts eine *geheime Gruft*. In der Krypta ruht das aus Erinnerungen an die Wörter, die Bilder, die Affekte wiederhergestellte *objektale Korrelat* des Verlusts als vollständige lebendige Person [...]. So schafft sich die unsagbare Trauer eine ganze unbewusste Phantasiewelt, die im Verborgenen ein abgeschiedenes Leben führt“ (Psyche 55, 551) Diese psychische Enklave, wo der andere unassimiliert als „objektale Korrelat“ überlebt, lässt sich durch die Sprache und in der Sprache der Betroffenen nicht oder nur verschlüsselt ausdrücken. Es handelt sich bei der Krypta somit um eine semiotische Zwischenstruktur, die auch Worte enthält, „aber „solche, die ihrer gewöhnlichen kommunikativen Funktion enthoben sind“ (Psyche 55, 542). Es handelt sich um, „lebendig begrabene Worte, die zweifellos mit der unermüdlichen Wachsamkeit von Eulen im Bauch der Krypta hocken“ (Ebd.). Abraham und Torok nennen sie an anderer Stelle auch „stumme Worte“, „Ding-Worte“ oder „Zauberworte“<sup>12</sup>. Das Leiden lässt sich somit auch nicht in den vorgeblichen Klagen fassen, die eher den Charakter der Camouflage haben, um den Zuhörer auf eine falsche Fährte zu leiten, denn den Bedeutungsgehalt der Krypta gilt es in den Mauern der Gruft gebannt zu halten. Was mit der Antimetapher begann, mündet so in eine „Antihermeneutik“, die die Autoren mit dem Begriff der Hermetik der Krypta umschreiben. Der Terminus der Hermetik soll aber nicht gleichbedeutend sein mit der prinzipiellen Undeutbarkeit und Unmöglichkeit des Verstehens, denn Abraham und Torok antworten darauf mit der Entwicklung einer eigenen Technik der „Dechiffrierung“. Zur ihrer Dechiffrierung suchen sie aber nicht die Metapher, sondern das Zeichen, die Chiffer in ihrer polyphonen Vielfalt.

---

<sup>11</sup> Unweigerlich ist man hier an eine Formulierung K. Abrahams erinnert, der den Trost des Melancholikers in folgende Worte kleidet: „*Das Liebesobjekt ist nicht verloren, denn nun trage ich es in mir und kann es nie mehr verlieren*“. K. Abraham: Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen. In: Psychoanalytische Studien I, Frankfurt/M., 1969, 130.

<sup>12</sup> Zauberworte beschreiben besonders einen Aspekt dieser kryptierten Worte sehr gut: nämlich ihre große Wirkungsmacht. Es darf nicht vergessen werden, dass die Krypta nur unter erheblichen Aufwand aufrechterhalten werden kann und mit schwerer Symptomatik einher geht.

Denn der Inhalt der Gruft ruht keineswegs in Frieden. Neben der erheblichen Symptomatik, die oftmals bis zum Suizid gehen kann<sup>13</sup>, tauchen auch vereinzelt Wörter aus der Gruft im sonst verfänglich konformistischen Diskurs des melancholischen Subjekts auf. Mit diesen hat man, um beim Bild von Freud zu bleiben, den Schlüssel für eine Geheimtüre zum Schloss der Krypta in der Hand; die Frage ist aber, wie man diesen handhabt. Solch ein Wort wirkt wie ein Fremdling im Sprachschatz, es ist ein Fundstücke aus der Welt des nicht Symbolisierten. Genau auf solche Worte richten Abraham u. Torok ihre Analyseversuche. Sie sprechen von einem solchen verbalen Wolfskind als einem „*cache symbole*“ (Masken-Symbol), weil es sich eher dissimuliert, als zeigt. Solche „*caches symboles*“, sind als „*Symbole des nicht Symbolisierbaren*“ (EN, 305) zu handhaben. Sie sind nicht Metaphern oder Symbole im klassischen Sinn, sie entsprechen keiner latente Kehrseite eines manifesten Inhalts, wie dies etwa beim neurotischen Symptom der Fall ist, das tatsächlich als Metapher funktioniert, sondern sie stellen rätselhaften Chiffrestücken dar. Die Abkömmlinge des Inhalts der Krypta lassen sich nicht durch ein anderes Wort (Metapherbildung) übersetzen (dies wäre das Modell der Introjektion), sie entbehren des verdrängten Komplements, sie funktionieren eher als Rebus oder Allegorie, weil sie aus Wörter bestehen, die sich in Sachen verwandelt haben und die sich kaleidoskopartig zu immer neuen Bedeutungen zusammenfalten können, sogenannte „Winkelwörter“ bilden<sup>14</sup>. Abraham und Torok beschreiben daher die kryptierten Wortbildungen in Abgrenzung zu den herkömmlichen Bildungen des Unbewussten als ein „zersprungenes Symbol“ („*symbole éclaté*“) (V, 229). Sie verweisen auf keine wie auch immer gedachte „vor-symbolische Einheit“ (V, 230), deren Ruptur ein psychisches Symptom bedingt hätte und deren unbewusstes Komplement in der Therapie wieder aufzufinden wäre. Die Teile des zersprungenen Symbols gehen auf keine vorherige Einheit zurück und selbst wenn man sie als zerstreutes Puzzle auffassen möchte, würden dessen Einzelteile kein einfaches „Ur-bild“ ergeben, sondern ein Bild, welches sich in neuen Facetten immer wieder anders zusammensetzen lässt. Der Fall des sogenannten „Wolfsmanns“ bedeutet in der Interpretation von Abraham und Torok deshalb allgemein den Moment eines „Bruchs“ – *le moment de la cassure* (V, 85) – in der psychoanalytischen Tradition, mit dem eine bestimmte

---

<sup>13</sup> Dies heißt die Trauerphantasie an ihr Ende treiben: „Wenn der, der mich liebt, mich schon verlieren muß, dann wird er diesen Verlust nicht überleben“. (Psyche 55, 558)

<sup>14</sup> Ein solches Wort im Falle des Rattenmanns, das Freud erwähnt, wäre zum Beispiel „Glejsamen“ oder „Glejsamen“ (Freud GW Nachtragsband, 542) in das sich mehrere für den Rattenmann wichtige Lebenskoordinaten zusammenfalten.

Konvention der Deutung, nämlich eine solche, die in der Deutung des Symptoms auf dessen ursprüngliche, verdrängte Bedeutung rekkurieren will, verabschiedet worden ist<sup>15</sup>.

Da die Chiffrenschrift nicht auf ein „Ur-wort“ oder eine „Ur-sache“ oder bezogen ist, die ihr als Ur-Bedeutung zugrunde liegt, muss auch eine Technik der Analyse komplexer sein als eine reine Dechiffrierung, mehr sein als ein Korrespondenz von Term zu Term, oder das Wiedereinsetzen des verdrängten, unbewussten Komplements. In ihrer Interpretation dieser „Symbole“ folgen die Autoren daher eher dem Derridaschen Prinzip der *Dissemination* als der Rückführung auf die ursprüngliche Bedeutung und der Engführung auf den buchstäblichen Sinn. Eine Sache darf in dieser Konzeption somit niemals als etwas anders verstanden werden als das Symbol für eine weitere Sache. „Das Symbolisierte ist immer das Symbol eines weiteren Symbolisierten“ (EN, 34) heißt es etwa in der *Text des Symbols*. In der Dechiffrierung dieser symbolische Bruchstücke geht es daher weniger, „eine verborgene Realität zu erraten (...), als im Diskurs der Analysierten dasjenige zu entdecken, durch das dieser zu einem Werk wird“ (EN, 287). Dadurch kann der unendliche Regress vermieden werden ohne eine Ursprungsbedeutung einzuführen. In den rätselhaften Chiffren ist für Abraham u. Torok die Keimzelle einer polyphonen, „poetischen, Wahrheit“ enthalten. Diese gilt es mit den Mitteln der Psychoanalyse zu entfalten, damit kann die Hermetik aufgebrochen und die melancholische Erstarrung wieder in eine langsame Dynamik übergeführt werden. Ein „totes Symbol“ eine „Hieroglyphe“ wird dabei wieder in ein „funktionierendes Symbol“ (*un symbol opérant*) verwandelt. Genau dies ist die Aufgabe der Interpretation: „Ein Symbol interpretieren heißt, ein „Symbol-Ding“ in ein funktionierendes Symbol zu umzuwandeln“ (EN, 27). Ein Symbol hat deshalb nicht die Funktion einer festgelegten oder zu übersetzenden Bedeutung (im einfachsten Fall etwa Schlange für Phallus) sondern die eines Relais, in einem „funktionellen Kreislauf“, in den es eingebunden ist: „Anders gesagt ein Symbol verstehen

---

<sup>15</sup> Dies scheint mir die Grenzen eines rein auf die Melancholie bezogenen Diskurses zu überschreiten und zu einer allgemeinen Frage des Zeichenbegriffs in der Psychoanalyse zu führen. Damit gehen Abraham u. Torok in ihrer Konzeption nicht nur über Freud sondern auch über Lacan hinaus. Denn letzterer fasst das Symptom (und den mit diesem verbundenen Mechanismus) als eine Metaphernstruktur. „Denn das Symptom ist eine Metapher, ob man sich das nun eingestehen will oder nicht (...), selbst wenn der Mensch sich darüber lustig macht“. (Lacan: Schriften II. Weinheim, Berlin, 1991, 55) In konventioneller Manier beschreibt Lacan die Metaphernwirkung als Substitutionseffekt: „Ein Signifikant tritt substitutiv an die Stelle eines anderen Signifikanten und konstituiert so den metaphorischen Effekt. Dabei verweist er den Signifikanten, den er verjagt hat anderswohin“ (Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Weinheim, Berlin 1980, 262). Diese Konventionalität wird allerdings insofern verkompliziert, als Lacan gleichfalls damit nicht zu einem ursprünglichen *Sinn* als Ur-signifikanten hinabsteigen will, sondern zu einem radikalen „*Un-Sinn*“, der das Subjekt über die Deutung und Bedeutung hinaus konstituiert. (siehe FN 13)

heißt, es in der Dynamik eines intersubjektiven Funktionierens wiedereinzusetzen“ (EN, 27). Um dies zu erreichen stellen Abraham u. Torok der Methode des konventionellen Deutens oder Lesens das Programm einer *Anasemie* gegenüber, die den Sinn und den Sinn des Sinns immer wieder umkehrt, um immer neue Bedeutungskonversionen und neue Bedeutungsschichten einzuführen. Das Programm des „Ent-deutens“ (*de-signification*) des konventionellen Sinns ist für Abraham u. Torok in der Praktik der Psychoanalyse deshalb ebenso bedeutsam, wie das „Be-deuten“. Durch die „Ent-deutung“ kann „der Grund des Schweigens jedes Akts der Bedeutungsgebung“ angezeigt werden. (EN, 210). „Sich von der Idee einer ursprünglichen Bedeutung zu lösen, bedeutet damit, so kommentiert Derrida das Programm der Anasemie, die „Ursache gemäß der Anasemie zu ent-deuten“ (F, 52). Denn diese „Ur-sache“ findet sich nicht in einem „Ur-wort“ geborgen, sondern in der Zerstreuung der Bruchstücke eines geborstenen Symbols, die jeder Einheit vorausging<sup>16</sup>.

Durch diesen behutsamen Prozess der Bedeutungskonversion kann eine Chiffrenschrift wieder lesbar gemacht werden. Denn indem die „de-metaphorisierte“ Res (Sache) zum Rebus, zum chiffrenartigen Ding wird, kann auch der inkorporierte Realitätsblock über seinen Schriftcharakter sublimiert und damit wieder lesbar werden, bedeutend werden, *ohne* dass man gezwungen ist von einem ursprünglichen Sinn zu sprechen<sup>17</sup>. Dies erscheint ein Ausweg aus der Melancholie.

---

<sup>16</sup> Auch Lacans Auffassung von der Wirksamkeit der Deutung, scheint trotz der zuvor angeführten Differenzen in eine ähnliche Richtung zu gehen, wenn er etwa schreibt, „dass nicht der Sinneffekt in der Interpretation wirkt, sondern die Artikulation der Signifikanten im Symptom (ohne jeglichen Sinn), die sich hier gefaßt sehen“ (Lacan 1991, 221). Ihr Wirkung ist also, dass sie einen „irreduziblen Signifikanten auftachen lässt“. Denn das wesentlich ist, wie Lacan an andere Stelle formuliert, ist „dass das Subjekt über diese Bedeutung hinaus sieht, welchem Signifikanten – Un-sinn, irreduzibel, traumatisch – es als Subjekt unterworfen ist“ (Lacan 1980, 264). So behauptet Lacan ebenfalls in Bezug auf den Wolfsmann, dass Phantasma und Realität in „etwas Irreduziblen“ konvergieren, „einem *non-sensical*, das als unverdrängter Signifikat funktioniert“ (Ebd.). Inwieweit in einem solchen Fall man noch von einem metaphorischen Effekt sprechen kann sei dahin gestellt. Das radikalere Konzept der Anasemie von Abraham und Torok kann diese Schwierigkeit aber von Anfang an zu umgehen.

<sup>17</sup> Dem Programm der Anasemie von Abraham u. Torok scheint daher viel eher die *Katachrese* als die Metapher zu entsprechen. Denn die Katachrese als tropische Figur torpediert gleichfalls die Suche nach einem ursprünglichen Sinn und kann damit die Bezeichnungsfunktion der Sprache unendlich erweitern und die Funktion einer Benennung (*dénomination*) erfüllen, die Abraham und Torok für die Anasemie gleichfalls beanspruchen (Vgl., EN, 211). Denn, wie Posselt ausführt, wird „die Katachrese dem Sprecher durch die Unvermeidlichkeit der Benennung dessen, was (noch) keinen eigenen oder eigentlichen Namen in der Sprache hat, auferlegt“ (G. Posselt: *Katachrese. Rhetorik des Performativen*. München, 2004). Dies hat seinen Grund in der Abwesenheit eines ursprünglichen Ausdrucks, denn „während die Metapher immer mit der Substitution eines Ausdrucks durch einen anderen verbunden ist, findet im Fall der Katachrese keine Substitution eines

Denn in der Hand des Melancholikers – dies hat bereits Benjamin erkannt – „wird das Ding zu etwas anderem, er redet dadurch von etwas anderem und es wird ihm ein Schlüssel zum Bereiche verborgenen Wissens, als dessen Emblem er es verehrt. Das macht den Schriftcharakter der Allegorie“ (Benjamin GS II, 359).

Die auch von Torok u. Abraham hervorgehobene Schriftlichkeit deutet eine Alternative an, zu einem sprachlosen Einverleiben einerseits wie dem verschmelzenden, die Alterität profanierenden Erinnern eine andererseits. Sie bereitet anstelle der Re-Metaphorisierung über das Prinzip der „lebendigen Metapher“ und des vergeblichen Einverleiben einer Verarbeitung den Weg, die über den toten Buchstaben zur Zeichenhaftigkeit und einer sich immer wieder erneuernden und nie abschließbaren allegorischen Lesbarkeit führt. Die Allegorie kann somit ein Arrangement des Melancholikers mit der Sprache und der Bedeutung darstellen, die sich auf keine vorgegebene Bedeutung bezieht, sondern im Akt der Bedeutungsgebung radikal subjektiviert wird. Aus der tödlichen Sprachlosigkeit des Dings, kann sich aber doch eine Welt entfalten, die sich ihrer Brüchigkeit und Kontingenz bewusst ist. Die Allegorie ist daher, um es nochmals mit Benjamin zu sagen „das einzige und das gewaltige Divertissement, das dem Melancholiker sich bietet“ (Benjamin GS II, 361).

Allerdings lassen Abraham und Torok die Frage nach der Unterscheidung von Melancholie und Trauer weitgehend offen. In einer Umgehung einer Unterscheidung sprechen sie des öfteren allgemein von „Trauerkrankheit“, was aber wiederum die Differenzierung von pathologischer und nicht pathologischer Trauer erfordert, die wohl an der Scheidelinie von Injektion und Inkorporation verläuft, sodass die Problematik verschoben wird auf die Frage: wie viel Inkorporation auch bei „normaler“ Trauer. Dieser Frage ist von philosophischer Seite vor allem von Derrida, und zwar in direkter Bezugnahme auf die Arbeiten und Toroks, nachgegangen. Im Hinblick auf die Unterscheidung Trauer und Melancholie höhlt Derrida die Trennwände aus und macht auf die strukturelle Widersprüchlichkeit eines jeden Aneignungsprozesses (noch vor jeder Opposition zwischen Introjizieren und Inkorporieren, zwischen Trauer und Melancholie) aufmerksam. Die Arbeit der Trauer bleibt für Derrida damit der Zustand des Aushaltens einer Aporie, in welcher „*der Erfolg ein Scheitern*“ (ME, 59) ist, da die langsame Verarbeitung des Verlusts – also die Introjektion –, den anderen uns

---

eigentlichen Ausdrucks statt, da es keinen Ausdruck gibt, der ersetzt werden könnte.“ (Ebd.) Anders als die Metapher unterminiert die Katachrese daher die Suche nach einem Ursprung und einem Originalausdruck, den sie ja gerade supplementiert. Sie ist mit den Worten Fontaniers, "dem *eigentlichen ursprünglichen Sinn* und dem *übertragenen Sinn* zwischengelagert" (Fontanier, Les figures du discours. Zit. nach J. Derrida: Die weiße Mythologie, Wien 1999, 246). Als Akt der Benennung aber, und zwar dessen was vorher keinen Namen hatte, kann sie der psychoanalytischen Technik dienen, wie dies Abraham u. Torok sehr schön zeigen.

anverwandelt, aus dem andern „einen *Teil* von uns macht“ (Ebd.). Umgekehrt „*ist das Scheitern ein Erfolg*“, da die „abtreibende Verinnerlichung“, die den andern als andern bewahrt – in der Terminologie Abraham u. Toroks also einverleibt – „zugleich die Achtung vor dem andern als andern“ (Ebd.) bewahrt. Als ein exemplarisches Beispiel in einer literarische Darstellung eines solchen gelingenden Scheiterns, das einfache nosologische Zuschreibung merkbar aufbricht und die unendliche Komplexität (wie auch den unendlichen Schmerz) eines Prozesses der Trauer darstellt, kann man wohl Roland Barthes Reflexionen über die Photographie lesen, die, in der Zeit nach dem Tod seiner Mutter niedergeschrieben, nicht nur einen weiteren medialen Träger der melancholischen Darstellung reflektieren, sondern auch eine implizite Theorie der Trauer entfalten.

Melancholie und Photographie, oder Roland Barthes und die utopische Wissenschaft vom einzigartigen Wesen

In seinem Buch *Die helle Kammer* versucht Roland Barthes dem Wesen der Photographie auf die Spur zu kommen. Diese Spurensuche wird mit der Trauer um das Ableben seiner Mutter verschränkt. Barthes Zugang zur Photographie ist dabei ein durchwegs allegorischer; er nimmt das Besonderen zum Ausgangspunkt, um etwas über das Allgemeine, in diesem Fall das Allgemeine der Photographie, zu formulieren. Sein – nicht unbescheidenes – Ziel ist es, „auf der Basis von ein paar persönlichen Gefühlen die Grundzüge, das Universale, ohne das es keine Phänomenologie gäbe, zu formulieren“ (HK, 17). Diese Universale – die Wahrheit der Photographie – wird von Barthes in eine Photographie seiner Mutter eingeschrieben, in welchem er die Wahrheit ihres Wesens durch eine zufällige Aufnahme dokumentiert sah.

Jenseits dieses noch zu erörternden biographischen Kontexts liegt der Bezug der Photographie zur Melancholie aber auch in ihrer medialen Eigenart begründet. Diese erlaubt der Photographie, wie kein anderes Medium, als Beleg der Vergangenheit, als Ikone des Verlorenen zu dienen. Dies liegt sowohl in der in der besonderen Zeichenstruktur der „*Photographie*“ wie in ihrer verschlungenen Zeitstruktur begründet.

Der Wert der Photographie für Barthes liegt in der ihr eigenen und mächtigen Evidenz, dass das Abgebildete einmal da gewesen ist, sie ist die „Gewissheit, daß *es so gewesen ist*“ (HK, 117). Ihr Verhältnis zum Vergangenen ist dabei hinterhältig doppelt: Sie kann es präsentieren, aber weder einholen, noch ersetzen. Sie ist die Vergegenwärtigung des Abwesenden, wie die Vergegenwärtigung der Abwesenheit des Vergegenwärtigten. Die Photographie ist daher eine

Mischung aus „Realität und Vergangenheit“ (HK, 87); sie ist, wie Barthes an anderer Stelle schreibt „*reale Irrealität*“ (ES, 39). Entscheidend für die Photographie ist dabei ihr Verhältnis zum Referenten: Der Referent der Photographie verweist auf die „*notwendig reale Sache*“ (HK, 86), auf „*die unmäßige Sache (la chose exorbitée)*“ (HK, 102), auf das „buchstäblich Wirkliche“ (ES, 12). Die Photographie ist daher nicht als ein Repräsentationsmittel zu verstehen, das ein Abwesendes metaphorisiert. „In der Photographie ist die Anwesenheit des Gegenstands niemals metaphorisch“ (88), schreibt Barthes in der hellen Kammer. Dieses „Wirkliche“, das der Photographie als Bezugsobjekt zugrunde liegt, ist allerdings in die Vergangenheit verlagert. Da die Photographie eine Brücke zu diesem Moment der Vergangenheit schlagen kann, lädt sie damit ein zu einer Einverleibung, einer Verschmelzung mit dem so lockend präsentierten Verlorenen, so dass man sich von der Kraft mancher Erinnerungsbilder vielleicht nie lösen könnte, würden diese nicht eher verblassen, als Photographien vergilben.

Wenn auch die Photographie einen Kurzschluss zwischen Vergangenheit und Gegenwart bildet, jener „unlogischen Verquickung zwischen dem *Hier* und dem *Früher*“ (HK, 39), so ist für Barthes aber einzig der Gegenwartsbezug das entscheidende, nicht der Verweis auf die Vergangenheit. „Die PHOTOGRAPHIE sagt (zwangsläufig) nichts über *das, was nicht mehr* ist, sondern nur und mit Sicherheit etwas über *das, was gewesen ist*. (HK, 95) Die Photographie ist in diesem Sinn keineswegs nostalgisch. Neben der Bestätigung dient die Photographie der Bewahrung, sie legt die Zeit still, durchaus auch im wörtlichen Sinn, da, wie Barthes es wiederholt betont, die Photographie nichts sagt. „Unbeweglich fließt die Photographie von der Darstellung zurück zur Bewahrung“ (HK, 100). Die Photographie ist daher undialektisch, sie hebt das Vergangene nicht auf. Sie will den im Bild bewahrten Affekt nicht dialektisieren, nur so wird die Emotion einbalsamiert, die schmerzhaft empfindung aber von keiner Trauerarbeit aufgezehrt. In dieser Verweigerung der Transformation in die Welt der Transparenz und der Ersetzbarkeit, also dem Reich der sprachlichen Zeichen, wird aber gleichzeitig die Singularität des Verlorenen vor dem Zugriff der Allgemeinheit (vor allem der Allgemeinheit des Symbolischen, Sprache) geschützt. Als solche feiert Barthes die Photographie durchaus als Schutzherrin des Einmaligen und Kontingenten, sie verwirklicht dadurch „*die unmögliche Wissenschaft vom einzigartigen Wesen*“ (HK, 81)

Diese Inklinaton der Photographie zur Melancholie lässt sich im Vergleich der Zeichenstruktur noch verdeutlichen. Die besondere Zeichenstruktur der Photographie, besitzt eine Verwandtschaft mit jener semiotischen Auffälligkeit der in der Krypta „inkorporierten“ Elemente. Für Barthes enthalten Photographie gleichfalls nicht Zeichen im üblichen Sinn. Die



Photographie verflüssigt oder verklebt auf eigenwillige Weise die Zeichen. Die Photographien sind „Zeichen, die nicht richtig abbilden (*qui ne prennent pas bien*), die *gerinnen* wie Milch“ (HK, 14). Ähnlich wie gestockte Milch, könnte man sagen, um beim Bild zu bleiben, bleibt der Affekt darin konserviert, er dickt ein. Diese liegt darin, dass die Photographie niemals von ihrem Referenten zu trennen ist, er bleibt „haften“. Dieses Verweigerung der Abstraktion bestimmt aber auch den hohen affektiven Wert, der die Photographie für Barthes interessant macht. Die Photographie „führt das Abbild bis an jenen verrückten Punkt, wo der Affekt (...) das Sein verbürgt“ (HK, 124). Diese Bürgschaft ist zugleich eine radikal subjektive und wie Barthes ausführt als solche nicht verallgemeinerbar, ja nicht einmal sagbar. Sie überschreitet den Bereich der Zu- und Beschreibungen.

Die Gewissheit des Bildes, so Barthes, liegt gerade in dieser „Interpretationssperre“ (HK, 117). Barthes gerät über die Photographie in die Nähe einer Mystik des Zeigens: Ähnlich wie die Melancholie, bannt die Photographie den Affekt, ist Zeugnis des singuläre Wesen, aber sie spricht es nicht aus, denn „leider die Gewißheit dieses Photos [das Photo seiner Mutter K.E.] bringt es auch mit sich, daß ich nichts darüber sagen kann“ (HK, 118). Dies wird besonders deutlich wenn Barthes über das ihn am meisten bewegende, bestechende Photo zu sprechen kommt, das seine Mutter zeigt, genauer das *Wesen* seiner Mutter zeigt; es findet sich übrigens konsequenter Weise im Buch nicht abgelichtet ist, weil es für den Leser letztlich beliebig wäre. Wie Barthes schreibt, könnte er in einer unendlichen Folge von Adjektiven zwar anführen, was seine Mutter für ihn war, dennoch scheint ihr Wesen (wie jetzt sein Schmerz) unqualifizierbar, es bleibt dabei, dass dieses Bild für ihn immer mehr wie Musik ist: „Nicht Bedeutung, sondern Klang“<sup>18</sup>. Über die Betrachtung dieses Bildes formuliert Barthes folgendes: „Ich leide unbeweglich. Steriles grausames Entbehren: Ich vermag meinen Gram nicht zu verwandeln, meinen Blick nicht schweifen zu lassen; keine Kultur kommt mir zu Hilfe, diese Qual in Worten auszudrücken, die ich bis zur Neige empfinde und die unmittelbar von der Begrenztheit des Bildes ausgeht (daher kann ich auch ein Photo nicht lesen): die Photographie – meine Photographie – ist ohne Kultur: wenn sie Schmerzen bereitet, so kann

---

<sup>18</sup> Von der Psychoanalyse ist auf die Bedeutung des Klangobjekts, des „*objet sonore*“ hingewiesen worden, das in der Musik eine ursprüngliche Befriedigung vermittelt, weil es ein vages, unbegrenztes, lustvolles, verlorenes Urobjekt anklingen lässt. Vgl.: S. Leikert: Das Objekt des Genießens in der Musik. In: Riss, Zeitschrift für Psychoanalyse, Nr. 26, 5-18. Eine ähnliche Form der Reminiszenz mit einem ursprünglichen Genießen weist Kristeva im melancholischen Umgang mit der poetischen Sprache nach. Auch hier handelt es sich nicht so sehr um Begriffsbildung, sondern die Alchemie des Worts. Vgl. J. Kristeva: *Soleil noir. Dépression et Mélancholie*. Paris, 1987, 151-182.

nichts an ihr den Gram in Trauer verwandeln. Und wenn die Dialektik jenes Denken ist, das des Verweslichen Herr wird und die Verneinung des Todes in Arbeitsenergie umwandelt, dann ist die Photographie undialektisch. Und wenn die Dialektik jenes Denken ist, das des Verweslichen Herr wird und die Verneinung des Todes in Arbeitsenergie umwandelt, dann ist die Photographie undialektisch.“ (HK, 100) Ähnlich fast wie Bas Jan Ader scheint Barthes in seinem Schmerz jeder Sprachlichkeit beraubt. Die Photographie stellt in diesem Sinne eine Vermählung des Imaginären mit dem Realen unter Umgehung des Symbolischen dar. Dennoch schreibt er darüber. Das Schreiben über den Schmerz (und die Unmöglichkeit ihn adäquat auszudrücken) bringt doch eine Veränderung, vielleicht sogar einen Trost. Ein Schreiben, auch wenn es ein Schreiben über Bilder ist, ist mehr als ein rein sprachloses Versenken. Gerade das Schreiben von Barthes, das vom Tod seiner Mutter motiviert ist, bringt exemplarisch jenes gelingende Scheitern einer jeden Trauerarbeit zur Darstellung, der sich im unversöhnlichen Kampf zwischen dem Bild und der Schrift, von Erinnerung und Gedächtnis austrägt. Wenn auch das Schreiben Barthes letztlich nicht retten kann<sup>19</sup>, dient sein Buch sehr wohl der Bewahrung, die der reinen Vergänglichkeit ein Werk entgegensetzt, ein Werk dessen Polyphonie nicht von einem Wort, sondern von einem einzigen Bild ausgeht. (Damit die gedruckt festgehaltenen Erinnerungen an seine Mutter wenigstens so lange währt wie der Ruf seines eigenen Namens, schreibt Barthes, um ein weiteres und endgültiges Mal seinen Namen mit dem Geschick seiner Mutter zusammenzubinden). Das Schreiben ist neben dem Bewahren aber auch ein Erkennen. Barthes wird über die Singularität des Photos seiner Mutter an die eigene Sterblichkeit und Endlichkeit, der er nicht enttrinnen kann, erinnert. „Ich konnte nur noch auf meinen vollständigen, undialektischen Tod warten. Das war es, was ich aus der Photographie im Wintergarten las“. (HK, 82) Somit besitzt Roland Barthes in der Hinwendung zur Endlichkeit jenen „Silberblick der Selbstbesinnung“, den Benjamin, der barocken Allegorie abspricht, wenn er in einer harschen Kritik der letzten Seiten seines Trauerspielbuches darauf hinweist, dass die barocke Allegorie die Vergänglichkeit und

---

<sup>19</sup> Es ist daher zumindest fraglich, ob, wie Haverkamp meint, „das schriftliche Durcharbeiten ihn vor der Melancholie bewahrt, die das Studium der Bilder ohne Trauerarbeit wäre“ (A. Haverkamp: Lichtbild. Das Bildgedächtnis der Photographie: Roland Barthes und Augustinus. In: A. Haverkamp; R. Lachmann: Memoria - vergessen und erinnern. München 1993, 59.) Denn im Falle Barthes führt die Versenkung in die Photographie weniger zu einer tatsächlichen psychischen Bewältigung des Verlusts als zu einer erbarmungslosen Reflexion einer absoluten Ausweglosigkeit. Dass es sich bei der hellen Kammer um eine gelungene Verarbeitung des Verlusts handelt, also trotz aller Widrigkeiten eine Dialektisierung des Leids möglich ist, ist im übrigen auch die Auffassung, zu der Philippe Rogers in seiner Monographie zu Barthes gelangt (vgl. P. Rogers: Roland Barthes, roman. Paris 1986, 220f.).

Immanenz zugunsten der Transzendenz der Auferstehung treulos überspringt. Genauso fügt er der Freudschen Theorie der Ersetzbarkeit jenes Supplement hinzu, das sie überbietet: „Es heißt, die Trauer lösche durch ihre allmähliche Arbeit mit der Zeit den Schmerz aus; das konnte und kann ich nicht glauben, denn für mich tilgt die Zeit nur die Empfindung des Verlusts (ich weine nicht), mehr nicht. Ansonsten ist alles unbeweglich geblieben. Denn was ich verloren habe ist nicht das Unentbehrliche sondern das Unersetzliche“ (HK, 85) Die von Freud im Namen der „Realitätsprüfung“ geforderte Logik der Ersetzbarkeit, die ein Aufgeben des geliebten Objekts fordert, ist in dieser Bewegung des Festhaltens, die „die Netze und Liste der Ökonomie zerreißt“ (T, 98) verabschiedet worden. Und anders als in der Inkorporation, welche bei Abraham u. Torok immer an eine Verdrängung gebunden bleibt, liegt die Radikalität von Barthes, dass er bei vollem Bewusstsein trauert, ohne Verschleierung der Entsetzlichkeit des Verlusts begegnet, was seinem Buch manchmal den Charakter der *Vivisektion* verleiht.

Ob dieses von Barthes inszenierte Schreiben aber tatsächlich einer radikaleren Trauerarbeit entspricht, die jenen anderen Ausgang aus der Erfahrung eines Verlusts andeutet, die in der Bewahrung des Verlorenen liegt, also in der Vertiefung des Verlust mündet, oder aber in der nicht mehr Sublimierbarkeit des Verlorenen zu einem nicht mehr Leben-Können führt, das nur mehr auf den eigenen Tod zuläuft, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden<sup>20</sup>. Vielleicht lässt sich die Situation dahingehend resümieren, dass die Reflexionen Barthes über Verlust und Trauer tatsächlich einen anderen „ethischeren“ Umgang mit einem Verlust andeuten, als es der frühe Freud in seiner therapeutischen Haltung zu gemahnen scheint, es aber in der subjektiven Konstitution von Barthes lag, dass es trotz seiner Reflektiertheit der Verlust der eigenen Mutter war, der ihn in eine letztlich doch melancholische Position trieb, in der ein Überleben des Überlebenden verunmöglicht wird, wie es sich im Falle Barthes leider bestätigt hat. Dies ist in der *hellen Kammer* bereits angedeutet ist, wenn er am Ende schreibt: „Der einzige Gedanke, zu dem ich fähig bin, ist der, daß am Grunde dieses ersten Todes mein eigener Tod eingeschrieben ist; zwischen diesen beiden bleibt nichts als das

---

<sup>20</sup> In *Die helle Kammer* finden sich Belegstellen für beide Interpretationen. Das Buch kann sowohl als Zeugnis einer reflektierten Form von Trauer, die Liebsch beispielsweise als „dritte Trauer“ kennzeichnet, gelesen werden, einer Trauer also, „die das Verlorene Objekt weder affektiv einfach vergleichgultigt noch durch das pathologische Surrogat einer melancholischen Identifikation ersetzt“ (B. Liebsch: *Geschichte im Zeichen des Abschieds*. München 1996, 305), wie auch eine Illustration der melancholischen Vorgänge, die Kristeva in *Le soleil noir* als nicht geleistete Trauer über das archaische mütterliche Objekt (resp. das Ding) beschreibt (Kristeva, 1987, 43-79).

Warten; mein einziger Rückhalt ist diese *Ironie*: darüber zu sprechen, daß es nichts zu sagen gibt.“ (HK, 103)

Ich möchte als Abschluss nochmals auf den zu Beginn erwähnten Bas Jan Ader zurückkommen, der seine Installation ja nicht kommentiert hat. Der Schmerz bleibt unbenannt. 4 Jahre später ist er bei einem Versuch den Atlantik mit einem weniger als 4m langen Segelboot zu überqueren, verschollen. Dieses waghalsige Unternehmen mag möglicherweise eine Darstellung im Realen sein, für einen Kampf mit Gefühlen die, um ein altes Wort aufzugreifen, und ganz unmetaphorisch ozeanisch sind.

## SIGLN

AIG: Michael Turnheim: Das Andere im Gleichen. Über Trauer Witz und Politik, Stuttgart 1999.

BW: Sigmund Freud/Ludwig Binswanger: Briefwechsel. Frankfurt/M., 1992.

EN: Nicolas Abraham; Maria Torok: L'écorce et le noyau. Paris 1987.

ES: Roland Barthes: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt/M, 1990.

F : Derrida, Jacques: Fors. In: Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns, Frankfurt u. a., 1979, 5-58.

HK: Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt/M, 1985.

T: Jacques Derrida: Die Tode von Roland Barthes. In: Thomas Trummer (Hg.): Trauer, Wien 2003, 92-132.

ME: Jacques Derrida: Mémoires für Paul de Man. Wien 1988.

V: Nicolas Abraham; Maria Torok: Cryponymie. Le Verbier de l'homme aux loups. Paris, 1976.

---

*Die Antihermeneutik der Melancholie.* In: „Hermeneutische Phänomenologie-Phänomenologische Hermeneutik“ Helmuth Vetter, Matthias Flatscher (Hrsg), Reihe der österreichischen Gesellschaft für Phänomenologie, Peter Lang Verlag, Wien, 2004, 222-240.

<https://www.psychoanalyse-ebner.de/>