

**Eva Holling**

# **Übertragung im Theater**

**Theorie und Praxis theatraler Wirkung**

**Neofelis Verlag**

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2016 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

[www.neofelis-verlag.de](http://www.neofelis-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara

Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (mn/ac)

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN (Print): 978-3-95808-043-0

ISBN (PDF): 978-3-95808-106-2

# Inhalt

<b>Einleitung</b> .....	9
<b>0 Im Voraus</b> .....	19
Editionsnotiz, Methoden .....	19
Das „Herz der Erfahrung“ .....	24
Theatrale Wirksamkeit .....	28
<b>I Über Übertragung</b> .....	37
Übertragung in der Psychoanalyse .....	38
Mit Freud über Freud hinaus .....	39
Mit Lacan .....	47
Rectifications de l'impair .....	49
Aucune propriété mystérieuse de l'affectivité .....	51
Modèle naturel – modèle expérimental .....	55
Rapport de sujet à sujet & discours .....	59
Rapport und Gegenseitigkeit: Gegenübertragung? .....	66
<b>II <i>Agalmata</i>: Liebe und Wert</b> .....	71
<i>Agalmata</i> Kontext .....	76
Aus-sehen / sehen-in ( <i>opsis, skepsis, blepein</i> ) .....	82
A Game of You .....	92
A Game of Me? .....	93
„Imagine“: Spiegel-Stadien .....	100
Medialisierung mit großem A .....	105
Tiefe des Spiel-Raums: Sprechen und Ton .....	115
Sich vergucken .....	122
Der Gorilla .....	130
Gorilla und Silen .....	132
In Actu. Das <i>Symposion</i> als Symposion .....	137
La structure de ce jeu: Regie und <i>Mehr</i> -Wert .....	142
Subjekt-Objekt-Problematik .....	144
Mehr <i>Wert</i> .....	154

<b>III <i>Sujet supposé savoir: Wissen, Fiktion und Funktion</i></b> . . . . .	159
Die Liebeskonstellation des Nicht-Wissens . . . . .	160
Lektüren des <i>s.s.s.</i> : Krea(k)tivität, Fiktion, Leere und Verkörperung . . . .	164
Exkurse der Leeren und des übertragenden Sehens . . . . .	169
Setzen und Fingieren . . . . .	175
Funktion: <i>s.s.s.</i> als Verkörperung aus dem Nichts . . . . .	184
<b>Funktion und symbolische Macht</b> . . . . .	187
<i>s.s.s.</i> und <i>maîtres ignorants</i> (Experten I) . . . . .	195
Marina Abramović und das <i>Amt für Umbruchsbewältigung</i> . . . . .	198
Marina Abramović: <i>The Artist is Present</i> . . . . .	199
Presentness & Tears . . . . .	202
Institutionalisierungen I . . . . .	207
<b>Amt für Umbruchsbewältigung</b> . . . . .	213
Institutionalisierungen II . . . . .	216
Verkörperung und Spiel-Regeln . . . . .	222
<b>IV <i>Maîtrises théâtrales: Theater als Übertragungsraum</i></b> . . . . .	227
Sitzungen: Theater und Psychoanalyse . . . . .	228
Robert Pfaller: ‚Schauspiel‘ der Übertragung . . . . .	229
Marianne Streisand: Intimes Aussprechen und Zuhören . . . . .	235
Gabriele Schwab: Lenkung der Übertragung . . . . .	243
Gerald Siegmund: Das Ästhetische des Imaginären . . . . .	252
<b><i>Maîtrises théâtrales: theatrale Subjekte</i></b> . . . . .	260
Übertragung und Ideologie . . . . .	265
Althusser's Subjektivierung: Interpellation I . . . . .	269
Pavis' und Finters Ansprüche: Interpellation II . . . . .	280
<b>Fiktionalisierung des Publikums</b> . . . . .	292
Forced Entertainments méprise: Interpellation III . . . . .	295
Don't look at me . . . . .	298
<b>Fiktionalisierung der Bühne</b> . . . . .	306
Experten des Alltags (Experten II) . . . . .	309
<i>Cargo Sofia</i> . . . . .	316
<b>Ausleitung</b> . . . . .	329
Literaturverzeichnis . . . . .	337
Abbildungsverzeichnis . . . . .	350

*In Liebe: Auf die eigenen Gegenstände fällt man ja nicht ohne Grund.*

Ich danke ...

... Gerald Siegmund und Hans-Thies Lehmann nicht nur dafür, dass sie sich als meine *sujets supposés savoir* zur Verfügung stellen und für die Prägung meines Denkens in den letzten 20 Jahren; ...dem Gießener Kollegium, wie ich es erleben durfte und darf, namentlich Anna Artysiewicz, Lorenz Aggermann, Georg Döcker, Jörn Etzold, Helga Finter, Heiner Goebbels, Sylvie Guillou, Stefan Hölscher, Bojana Kunst, Frank Max Müller, Julie Pownall, Philipp Schulte, Bernhard Siebert, Katharina Stephan, Friederike Thielmann nicht nur für euren Scharfsinn, die inspirierenden Gespräche und die sagenhafte Unterstützung, euch verdanke ich mit die beste Zeit, die ich je hatte, und versuche, das hier auch offensiv klar zu stellen; ... den Gießener Studierenden, ihr seid klasse; ... Mai Wegener, ohne die ich wohl nie dazu gekommen wäre, Lacan lesen zu lernen; ... Nikolaus Müller-Schöll nicht nur für seine Lieblingsfrage auf Tagungen (die nach dem Mehrwert nämlich); ... Burkhardt Lindner, in viel zu früher Abwesenheit; ... Leon Gabriel, Jan Deck, Evelina Rajca, Hartmut Wilms, Eliane Beau-fils nicht nur für wichtige Impulse, Hinweise und Antworten; ... Robert Meyer, der Lächeln vektorisieren kann; ... meinen zum Glück ver-rückten Eltern und den Menschen, die ich Familie nenne, auch wenn und gerade weil das nicht unbedingt etwas mit Verwandtschaft zu tun haben muss; ... Matthias, nicht nur für dein Lektorat (sonnig heute); ... nicht zuletzt der DFG und dem Kölner Gymnasial- und Stiftungsfonds für finanzielle Förderung meiner Arbeit; ... und natürlich Artur, immer Artur.

Dieses Buch sei, wie versprochen,

Charlotte Arens, Katharina Berger, Abdullah Erdogan, Angela Harter, Katja Kel, Jan-Tage Kühling, Elisabeth Lindig, Anke Mager, Fabian Passarelli, Arne Schirmel und Matthias Schönjahn gewidmet.



## Einleitung

Vor dem Museum of Modern Art (MoMA) in New York sitzt 2010 ein junger Mann mit dunklem Haar und in einen hellgrauen Anzug gekleidet an einem Holztisch, der an die Fensterscheibe des Museums herangerückt ist. Auf seinem Holzstuhl sitzt er zunächst still und starrt durch die Scheibe ins Innere des Museums, dabei schaut er auch auf seine eigene Reflektion. Dann wiegt er sich erst langsam, dann immer schneller vor und zurück, beschreibt mit Kopf und Oberkörper eine kreisförmige Bewegung und stimmt einen wiederkehrenden, gebetsartigen Gesang an. Menschen drängen an ihm vorbei, ins Innere des Gebäudes, machen eventuell Fotos von ihm mit ihren Mobiltelefonen oder mit digitalen Spiegelreflexkameras. Manche bleiben stehen. Im Museum sitzt zur gleichen Zeit Marina Abramović: An einem großen Holztisch stehen sich im Atrium der Kunst-Institution zwei Stühle gegenüber, von denen der eine von ihr besetzt ist und der andere von Besucherinnen und Besuchern der Ausstellung *Marina Abramović: The Artist is Present* eingenommen werden kann. Was bringt nun Amir Baradaran<sup>1</sup> dazu, eine Performancereihe mit dem Namen *The Other Artist is Present* zu kreieren, die sich als Hommage an Marina Abramović versteht und sich auch deutlich auf diese bezieht? Zuvor saß der Künstler noch am Tisch im Atrium und nutzte Marina Abramovićs Blick, sowie den der Umstehenden, als Bühne für verschiedene ‚Akte‘ seiner Performance, Handlungen, die er sich für sein Gegenüber ausgedacht hatte: einen Heiratsantrag, beschriftete Tücher, die er sich vor das Gesicht hängt, den besagten gebetsartigen Gesang. Nun performt er seine Handlungen nunmehr von außen, wendet sich durch die Glaswand an das wertvolle Innere und sieht dabei immer auch seinen eigenen Blick in der spiegelnden Scheibe.

Möglicherweise erscheint es anachronistisch, Anfang des 21. Jahrhunderts, zu einem Zeitpunkt zu dem ‚post-subjectivity‘, ‚post-humanism‘, spekulativer Realismus oder wenigstens ‚Agent-Network-Theory‘ populäre Theoreme sind, wieder auf Fragen der Subjektivierung zurückzukommen und dies ausgerechnet auch noch ausgehend von einem psychoanalytisch geprägten Begriff. Möglicherweise wird auch die Diskussion

1 Siehe <http://www.amirbaradaran.com> (Zugriff am 01.02.2014).

um Handlungsfähigkeiten von Subjekten als erledigt erachtet, seitdem sie als gespaltene kategorisiert sind und ihr Unbewusstes von der Forschung im Gehirn gescannt und verortet wurde. Dennoch setzt sich ein Einzelner vor das New Yorker MoMA und agiert uneingeladen und unaufgefordert etwas aus, von dem er meint, dass es hier an seinem Platz wäre; wie könnte dies anders nachvollzogen werden als mit subjekttheoretischen Ansätzen? Hier scheint doch ein, wie zu behaupten ist, intersubjektiver Vorgang vorzuliegen, der sich wahrnehmbar macht und sogar fotografier- und filmbar ist, ja bei dem diese Dokumentarpraxen sogar maßgeblich konstitutiv sind, indem Baradaran diese Bilder erzeugt, bewahrt und veröffentlicht als Beweis, dass es geschah, und mit ihnen gegen die wesentliche Flüchtigkeit von Performance und Theater arbeiten will. Etwas ist also so wichtig, dass es ihm nicht nur um ein einmaliges Ausagieren geht, sondern auch noch um ein Überdauern davon.

Für dieses Phänomen vor dem MoMA stellt nun der zunächst eventuell unattraktiv erscheinende, da im allgemeinen Sprachgebrauch hinreichend vage Themenkomplex von *Übertragung* ein Vokabular zur Verfügung, das inter-subjektiv Gesehenes beschreibbar macht, Wirkungen auf das Subjekt bzw. Wirkungen der Subjektivierung erfassen und Handlungen erklären und kontextualisieren kann: Baradaran bekommt vor dem Hintergrund der psychoanalytischen Konstellation eine Hinwendung an Marina Abramović als sein *sujet supposé savoir* diagnostiziert. Er entwickelt Handlungen, die sich um ein wertvolles Subjekt herum bilden, während die Reflektion in der Scheibe ihn als übertragendes Subjekt symbolisiert, das letztlich mit dem eigenen Blick konfrontiert ist, und ‚genau hinschauen‘ soll, wie Sokrates Alkibiades in Platons Text *Symposion* rät,<sup>2</sup> um herauszufinden, wie viel Eigenanteil am Gesehenen vorliegt und inwiefern seine Handlungen strukturell in *Übertragung* verortet sind. Doch schließt das Übertragungsvokabular gerade nicht einfach nur Vorgänge verstehend ab, einer Diagnose gemäß, sondern ermöglicht es, Wirkungen und Effekte sprachlich freizulegen und sie dabei in ihrer Offenheit im Hinblick auf ‚Konsequenzen‘ zu erhalten, also ohne Verhaltensrezepte auf Phänomene zu reagieren, die als über-raschend gelten können. Übertragung ist primär also als eine (inter-)subjektiv kreierte Struktur formulierbar, die Andere einschließt, und auf die auch (manipulativ) eingewirkt werden kann: die Menschenschlangen, die lieber zu Abramović an den Tisch wollen anstatt zu Baradaran (der den Platz seines Gegenübers ja auch folgerichtig schon besetzt hat, dort residiert Marina Abramović, so wie er sie erblickt), sind auch Ausdruck einer ‚Lenkung‘ von Übertragung, wie sie Gabriele Schwab etwa in ihrer Psychoästhetik für Samuel Becketts *Endgame* postuliert.<sup>3</sup> Um solche Vorgänge geht es in der vorliegenden Arbeit maßgeblich und damit auch um die psychoanalytische, ästhetische und letztlich auch immer implizit politische Relevanz von Übertragung und ihren

2 „Schau also, mein Bester, genauer hin, damit dir nicht entgeht, dass ich womöglich gar nichts bin. Die Sehkraft des Verstandes beginnt ja erst dann scharf zu blicken, wenn die der Augen sich anschnickt nachzulassen, aber davon bist du ja noch weit entfernt.“ (Platon: *Das Gastmahl* [Originaltitel: ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ], aus d. Griech. u. hrsg. v. Thomas Paulsen. Stuttgart: Reclam 2008, S. 71.)

3 Vgl. Gabriele Schwab: *Samuel Becketts Endspiel mit der Subjektivität: Entwurf einer Psychoästhetik des modernen Theaters*. Stuttgart: Metzler 1981.

Wirkungen. Ein übertragungstheoretisch geschärfter Blick überprüft intersubjektive Konstellationen auf ein ihnen inhärentes Machtgefälle hin, indem er Plätze und Funktionen fokussiert, auf und in die beteiligte Subjekte sich versetzt sehen und auf denen sie intersubjektive Einflussnahme erfahren und ausüben. So wird Übertragung abseits der vielfältigen, alltagssprachlichen Nutzung in der vorliegenden Studie als Phänomen betrachtet, das sich von der Psychoanalyse her kommend und speziell durch die Lesart Jacques Lacans geprägt als intersubjektive Struktur des Begehrens auch außerhalb der Psychoanalyse manifestiert. Diese Struktur lässt sich besonders für Diskurse der künstlerischen Praxis fruchtbar machen, indem sie eben gerade als in der und durch Kunst verhandelte Struktur der ästhetischen Produktion und Rezeption behauptet werden kann. Zudem sensibilisiert sie für performative Bereiche auch außerhalb der Kunst, in „Erfolgsmedien“ nach Niklas Luhmann, nämlich „Macht, Geld, Wahrheit, Liebe“<sup>4</sup>, die allesamt Systeme sind, deren Wirksamkeit auf Übertragung beruht.

Hierfür ist es jedoch erforderlich, den Übertragungsbegriff auch im Hinblick auf den häufig unspezifischen Umgang mit ihm einzugrenzen und zu definieren; schon in der Psychoanalyse selbst sind die Meinungen über das doch für ihre Praxis grundlegende Phänomen der Übertragung nicht einhellig. Ihre Genealogie wird daher zur Förderung eines Grundverständnisses partiell nachvollzogen und ihre Ausprägung durch Jacques Lacan ausführlich vorgestellt. Lacan selbst ist es, der die transdisziplinäre Lektüre des Begriffs erlaubt und auch herausfordert, indem er zwischen einem „natürlichen Modell“ der Übertragung und ihrer „experimentellen“ Verhandlung im Rahmen der Psychoanalyse unterscheidet.<sup>5</sup> Daraus ergibt sich die Annahme, dass auch andere Kontexte sich mit dem natürlichen Modell von Übertragung befassen und unter Umständen auch experimentelle Modelle für sie und mit ihr entwickeln.

Es ist daher durchaus verwunderlich, dass sich keine umfassende und einschlägige Studie zu so etwas wie einer allgemeineren Phänomenologie der Übertragung findet – der Begriff wird nur in einzelnen Disziplinen jeweilig untersucht und geprägt. Besonders verlockend für eine Suche nach solchen Ansätzen ist Lacans Prämisse, dass „es auch da, wo kein Analytiker am Horizont auftaucht, zu Übertragungsphänomenen kommen kann“<sup>6</sup>. So formuliert auch Heinz Weiß: „es handelt sich bei der ‚Übertragung‘ um ein Phänomen, das schlechthin allen menschlichen Beziehungen zugrunde liegt“<sup>7</sup>, weshalb es ihm also auch wenig sinnvoll erscheint, „den Begriff der ‚Übertragung‘ allein für den Bereich der psychoanalytischen Behandlungssituation zu reservieren.“<sup>8</sup> Es liegt dann aber die Notwendigkeit auf der Hand, solche Phänomene zu erfassen, um sie vor anderen Horizonten, „ohne Analytiker“, überhaupt ausfindig machen zu können, wie eben Horizonten ästhetischer Erfahrung und Horizonten theatraler Subjektivierung. Ein

4 Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S.228.

5 Siehe das Kapitel „modèle naturel / modèle expérimental“, S. 55–59 dieser Arbeit.

6 Jacques Lacan: *Das Seminar XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, aus d. Frz. v. Norbert Haas, hrsg. v. dems. / Hans-Joachim Metzger. Weinheim / Berlin: Quadriga 1987, S. 131.

7 Heinz Weiß: *Der Andere in der Übertragung. Untersuchungen über die analytische Situation und die Intersubjektivität in der Psychoanalyse*. Stuttgart: Frommann-Holzboog 1988, S. 143–144.

8 Ebd.

primäres Interesse des Buchs liegt also darin, vor der ‚Anwendung‘ der Übertragungstheorie auf weitere Felder diese zu fundieren und die Strukturen und Denkweisen, zu denen sie einlädt, genau herzuleiten und zu erfassen. Von Lacan ausgehend erweist sich eine Sammlung relevanter Lektüren zur Struktur der Übertragung als hilfreich, die gleichzeitig Lektüren der Eingrenzung sein sollen, nämlich mehr oder weniger *close readings* von Quellen verschiedener Provenienz, die dabei helfen, die Übertragungsstruktur zu klären, denn nur so kann sie letztlich im Hinblick auf Theater und Kunst gewinnbringend sein. Die Arbeit gibt sich also bewusst auch Raum für Exkurse bzw. die ausführliche Verfolgung von Hinweisen, die von Lacans Formulierungen ausgehen. Das Interesse an Horizonten, an denen kein Psychoanalytiker auftaucht, soll ja gerade solche Horizonte erst eröffnen und prüfend in den Blick nehmen.

Der bereits angedeutete, breite Umgang mit dem Übertragungsbegriff verlangt Blicke in verschiedenste Disziplinen, um die Übertragungsstruktur zu erfassen und zu erkennen, dass sie eben diverse Bereiche strukturiert. In dem Maße, wie sich dabei der Übertragungsbegriff kontextualisiert, konturiert sich dann erst auch die übertragungstheoretische Fragestellung für den Blick aufs Theater. Wobei sich umgekehrt durch Blicke, die sich immer wieder aufs Theater und Phänomene der Performance Art richten und auch von dort kommen, die Relevanz von Übertragung als intersubjektive Struktur aufzeigen lässt. Topoi, die im Übertragungsdiskurs auftauchen, erhalten durch die Betrachtung beispielhafter Literatur- und Kunst-Konstellationen ihrerseits neue Konkretion; so weitet sich der Horizont ohne Analytiker kontinuierlich. Die Struktur der Kapitel dieser Arbeit bildet also ihrerseits eine Konstellierung ab, die zunächst und grundlegend theoretisch vom Übertragungsbegriff ausgeht, um dann aber immer wieder von der Seite der künstlerischen Praxis aus ‚querzuschießen‘, da die übertragungstheoretische Diskussion durch diese Perspektivwechsel eben ihre Horizonterweiterung erfährt – und letztlich auch umgekehrt die künstlerische Praxis von der Übertragungsdiskussion wichtige Impulse erhalten kann. Dieser Dialog führt dann schließlich strukturelle Verwandtschaften zwischen darstellender Kunst und Übertragung zu einer gemeinsamen Theoriebildung zusammen und ins Theater als Übertragungsraum. Die jeweiligen Beispiele sind also aufgrund ihrer expliziten Fokussierung auf intersubjektive Rapporte ausgewählt, da sie so auf die Theoretisierung zurückwirken und jene vorantreiben, klären oder Öffnungsmöglichkeiten aufzeigen.

Die Grundannahme der Arbeit bildet dabei, dass beide Bereiche, Übertragung und Theater, intersubjektive Prozesse (Rapporte) sind, die von einer gemeinsamen Grundstruktur begehrender Subjekte – also von Übertragung – geprägt werden. Dabei gerät die Übertragungsstruktur aus der psychoanalytischen Dichotomie Analytiker-Analysand in eine das Theater betreffende, die hier als die von *Publikum* und *Bühne* bezeichnet werden soll. Verbreitet wird Theater primär als von zwei Positionen bzw. Funktionen komponiert begriffen, wie Akteure und Betrachter, Handeln und Zuschauen<sup>9</sup> etc. *Publikum* und *Bühne* als Begriffe der Theaterstruktur sollen hier in erster Linie ein funktionales Verständnis der Positionen beschreiben, das weniger

9 Vgl. etwa Uri Rapp: *Handeln und Zuschauen*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1973.

qualitativ darüber urteilt, wie aktiv oder passiv diese jeweiligen Aufgaben sind. Stattdessen soll *Publikum* daran erinnern, dass seine Handlungen in ihrer Funktion keine Privatangelegenheit verfolgen, und *Bühne* daran, dass sie ein Raum ist, der funktionalisiert, indem er rahmt, ohne dass dabei nur an Architekturen als Raumbehälter gedacht würde. Vielmehr kann die Bühne auch eine verkörperte sein, z. B. in Handlungen derer, die zum Theaterereignis geladen haben: diese kann sich an allen erdenklichen Orten – auf der Straße, im Theater, im Museum etc. – materialisieren. Handlungen jedoch finden in dieser Dichotomie des Theaters auf beiden ‚Seiten‘ statt und können auch ‚vertauscht‘ werden: Regieführende oder Performer\_innen können zuschauen, wie Publikum Handlungen ausführt, agiert. Vor dem Hintergrund der Übertragungstheorie zeigt sich jedoch, dass dabei in letzter Konsequenz nicht die Funktionen ausgetauscht werden, in welchen die Beteiligten des Theaters subjektiviert werden. Wie zu sehen sein wird, sind der intersubjektive Rapport und seine Signifikanten Publikum und Bühne sowohl von gegenseitiger Fiktionalisierung als auch Funktionalisierung geprägt, welche ins Verhältnis gesetzt und ausagiert werden, um Theater zu erzeugen und damit zu spielen.

\*

Um die Struktur der Übertragung zu bestimmen, zeichnet der erste Teil der Arbeit zunächst ausführlich wichtige Prämissen zum Übertragungsbegriff gemäß seiner Prägung durch Sigmund Freud und in seiner Weiterführung durch Lacan nach. Besonders die Distanzierung von Begriffen des Affektes und den freudschen, wiederholenden „Neuauflagen“<sup>10</sup> (Wiederholungszwang) in der Lacanschen Situierung erlauben und fordern einen offenen Umgang, der die Übertragung aus ihrer Definition als Phänomen und auch Methode der Psychoanalyse hinausführt und als eine Art subjektivaneignenden Mechanismus des Wahrgenommenen, als Weltansicht setzt. Übertragung erscheint als eine Form der Reaktion auf intersubjektive Konstellationen bzw. vielmehr als Pre-Aktion und Struktur ihrer Kreation. Dies macht sie zu einer transdisziplinär interessanten Struktur, weshalb sie auch nicht nur theaterwissenschaftlich behandelt werden kann. Eine Annäherung an Lacans Vokabular und seine Verwendung über die freudschen Grundlagen hinaus durch den Nachvollzug dessen, wie der Begriff in verschiedenen Schriften Lacans eingebettet ist, grenzt also einerseits die inflationäre Gebrauchsweise des Übertragungsbegriffs ein, gleichzeitig erlaubt die Schärfung des Begriffs wiederum die Prüfung der Übertragungsstruktur in anderen Praxen als der der Psychoanalyse. Bedeutsame zentrale Punkte, die die Argumentation vorbereiten, sind bei Lacan das Ungerade (*l'impair*) der Übertragung, ihre Differenzierung zum Affekt, die Unterscheidung zwischen natürlichem und experimentellem Modell der Übertragung und eben auch der ‚intersubjektive Rapport‘ – in seiner Gegenseitigkeit.

10 Sigmund Freud: Bruchstück einer Hysterie-Analyse (1905). In: Ders.: *Studienausgabe*, Bd. VI: Hysterie und Angst, hrsg. v. Alexander Mitscherlich / Angela Richards / James Strachey. Frankfurt am Main: Fischer 1997, S. 83–186, hier S. 180.

Ein ausreichendes Nachvollziehen der Verwurzelungen und Motivierung ist also notwendig für die Freiheit der Entgrenzung in andere Disziplinen – bevor die zentralen Topoi Lacanscher Übertragungstheorie, *agalma* und *sujet supposé savoir*, im zweiten und dritten Hauptteil der Arbeit untersucht werden. *Agalma* erweist sich als vom Begehren beeinflusste Unterstellung, während sich im *sujet supposé savoir* diese Unterstellung schließlich auf Wissen bezieht, das sich im ‚mutmaßlich wissenden Subjekt‘, wie es hier genannt werden soll, verkörpert. Mit Lacan treten diese beiden Begriffe besonders in den Vordergrund, da sie jeweils einen Hauptaspekt der Übertragungstheorie bilden und daher auch in einzelnen Teilen vorgestellt werden. Die Arbeit widmet sich zentral diesen bislang wenig geläufigen Begriffen, bietet eine ausführliche Kontextualisierung und eröffnet so Perspektiven, die sich mit ihnen als Aussichtspunkte auf Horizonte ergeben, an denen kein Analytiker auftaucht.

Zunächst wird also im zweiten Teil zu *agalma* und Liebe, der Lacanschen Chronologie folgend, mit Platons *Symposion* der *agalma*-Begriff untersucht, welcher bei Lacan als Zentrum der Liebes- / Begehrensstruktur (als ein Objekt *a-galma*) aufscheint und maßgeblich vor dem Horizont des Sehens gepaart mit der Topologie von Innen und Außen diskutiert wird – das Motiv des *Etwas-in-jemand-Sehen* erweist sich als grundlegend und auch als fruchtbar für weitere Lesarten. Besonders im Zentrum steht dies in der Theaterinstallation *A Game of You* von Ontroerend Goed. Sie bindet den Diskurs um das Sehen, der aufgrund von Lacans Plato-Lektüre auch antike Schvokabeln der *opsis*, *skepsis* und des *blepein* heranzieht, an zeitgenössische, mediale Bedingungen rück und kann so die Übertragungsperspektive als Blickwinkel für die Analyse von intersubjektivitätskonstellationen der künstlerischen Praxis verdeutlichen. Die Analyse verlangt dann nämlich eine Re-Lektüre des Lacanschen Spiegelstadiums als übertragendes, d. h. wertbehaftendes *Etwas-in-sich*-Sehen. Kritisch diskutiert wird dabei die Schwerpunktsetzung des Beispiels auf Medialisierung, da die Theaterinstallation vereinzelte Zuschauer\_innen mit Videobildern konfrontiert und so die vielbeschworene theatrale Ko-Präsenz minimiert bzw. nur noch in einer regieführenden Funktion einsetzt (Performer\_innen leiten die einzelnen Personen durch einen streng vorgegebenen Spielablauf), was maßgeblichen Einfluss auf die Ethik intersubjektiver Rapporte hat, für die eine „leibliche Ko-Präsenz“<sup>11</sup> notwendig zu sein scheint. Über diese Reflektionen der wertunterstellenden Blicke kann in Lacans Parallelführung von Übertragung mit Liebe und Begehren schließlich vom ‚Sich Vergucken‘ die Rede sein und damit die grundlegende Bestimmung von Übertragung erfolgen. Es zeigt sich darin eine Unterstellungsstruktur, die sich als Wertunterstellung vollzieht, nämlich etwas Begehrtes im Anderen zu sehen. Der Fortgang der Theorie erfolgt also direkt aus der Übertragungstheoretischen Betrachtung eines Beispiels aus der Kunst.

Das Begehrtes im Anderen zu sehen, ist wiederum eine Struktur, die besonders Forced Entertainment in ihrer künstlerischen Praxis nutzen. Der Gorilla aus ihrer Produktion *Bloody Mess*, der die Akteurin Claire enthält, erweist sich als zeitgenössische Figur, die die antike Figur des Silens, der *agalma* enthält, *aktualisiert* und tatsächlich

11 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

beispielhaft für die Diskussion um das Sehen im Theater ist. Der Gorilla macht vor allem auch aufmerksam auf die Wirksamkeit der Übertragung *in actu*, d. h. sie materialisiert sich, wie mit Louis Althusser gesagt werden kann, in den Handlungen der Subjekte.<sup>12</sup> So spielt der Gorilla mit dem übertragenden Sehen und so den Ball in die Theoretisierung zurück. Das übertragende Sehen, *blepein*, das ebenso ein Hören ist, schreibt so nun also eine Unäquivalenz in das intersubjektive Verhältnis ein, wie Lacan nachweist; ein begehrendes Subjekt des Mangels sieht sich Anderen gegenüber, die es mit einem hohen Pegel des Wertvollen angefüllt sieht. In die Diskussion kommen mit *agalma* damit also letztlich ganz aktuelle und brisante Fragestellungen der Regie bzw. Bestimmung über Andere, des Verhältnisses zwischen Subjekt und Objekt, ja auch des Mehrwerts auf, die die wesentlich soziale und politische Dimension dieser intersubjektiven Struktur verdeutlichen. Denn intersubjektive Wertbesetzung ist die Grundstruktur von Autorität und Machtverhältnissen, für den „Fall in den Geltungsbereich der Gebote“<sup>13</sup> von Anderen, in verschiedensten gesellschaftlichen Bereichen.

Lacan erweitert dann in seiner Übertragungstheorie diese von *agalma* geprägte Struktur um den Begriff des *sujet supposé savoir*, dem sich daher der dritte Teil des Buchs widmet. Der unterstellte Wert wird nun als Wissen ausgezeichnet, was Konstellationen von Autorität im Sinne von Expertentum ermöglicht und auch nach *Glauben* und *Illusion* fragt, auf denen diese wirksame Konstellierung beruht. ‚In Übertragung‘ werden symbolische Vermögen unterstellend zugeschrieben, die besonders auch in der künstlerischen Praxis genutzt und / oder bewusst gemacht werden können. Aus dem *agalma*-Diskurs wird zudem der wichtige Begriff der *Fiktion* hinzugezogen, um die Funktion des *sujet supposé savoir* genauer unter die Lupe zu nehmen. Die intersubjektive Konstellation der Übertragung wird so zentral zur Verkörperung von Funktionen, die erst einmal im Grunde nur im Raum dieser Übertragung Wirklichkeit schafft, sich aber als tragfähig für den gesamten Rapport erweist.

Im Diskurs um den Topos des *sujet supposé savoir* treffen sich also verschiedene, vom begehrenden Subjekt ausgehende Vorgänge. Zunächst sei das Spannungsfeld von Leere und Verkörperung untersucht: die von *agalma* ausgehende Topologie von Innen und Außen erlaubt eine Widersprüchlichkeit der beiden Räume, weist aber auch auf das *Innen* als Möglichkeitsraum hin, in den das *blepein* fallen kann. Dieser muss erst einmal angenommen werden, damit das agalmatische Sehen ‚etwas‘ darin erschaffen kann. Übertragung erweist sich für Lacan als gleichermaßen kreativer und aktiver, also als *krea(k)tiver* Vorgang: als erschaffend, setzend und *in actu* wirksam. Des Weiteren zeigt sich das *sujet supposé savoir* als mit Macht ausgestattet, wie es der Agalmaidiskurs schon vorbereitet hat. Mit der Kategorie des Wissens werden also auch Kategorien wie Institutionalisierung, Expertise, Repräsentation, symbolischer Reichtum aufgerufen – deutlich zeigt sich, in welche bedeutenden sozio-politischen Bereiche der

12 Vgl. Louis Althusser: Ideologie und ideologische Staatsapparate. In: Ders.: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg / Berlin: VSA 1977, S. 108–153.

13 Jacques Lacan: *Seminar VIII: Die Übertragung*, aus d. Frz. v. Hans-Dieter Gondek, hrsg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2008, S. 179.

Übertragungsdiskurs als strukturelle Untersuchung führt. Für genauere Hinweise auf diese Kontexte eignen sich zum einen Pierre Bourdieus *pouvoir symbolique* (symbolische Macht) und zum anderen Jacques Rancières *maître ignorant* (unwissender Lehrmeister), die hier beide als Übertragungstheorien gelten.

Marina Abramović erweist sich dann als beispielhaft für einen Umgang mit ihr als *sujet supposé savoir*; in *The Artist is Present* (als Konglomerat von Performance, Ausstellung und Film) verschränken sich institutionelle Rahmung und Kunstaktion, um gemeinsam zu wirken, wobei die Rezeption hauptsächlich durch Übertragung geprägt zu sein scheint: Subjekte brechen Abramović gegenüber in Tränen aus, als Zeichen einer gelungenen Übertragung, die sich nach Lacan als Affekt ‚verrät‘<sup>14</sup>. Und an diesem Beispiel wird besonders die Lenkung von Übertragung durch institutionelle Rahmungen sinnfällig; es zeigt auf, wie der Status eines *sujet supposé savoir* erzeugt und erhalten werden kann, auch wenn im Kunstkontext eine wesentliche Freiheit zur Entscheidung angelegt ist. Die Entscheidung zur Huldigung eines mutmaßlich wissenden Subjekts wird zu einer kollektiven. Dem steht das *Amt für Umbruchsbewältigung* gegenüber, das ebenso mit der Postulierung von mutmaßlich wissenden Subjekten agiert und die institutionalisierende Rahmung einsetzt, diese aber dabei experimentell und kritisierbar erscheinen lässt, anstatt Subjekte in ihrer Übertragung zu bestätigen.

Die Arbeit befindet sich am Ende des dritten Kapitels dann an einem Punkt, wo die grundlegende Vorarbeit für Lesarten der Übertragung dezidiert fürs Theater geleistet wurde: Wenn es um Theater als Wirkungsphänomen geht und theatrale Phänomene mit einer Sensibilisierung für Übertragungsvorgänge betrachtet werden, entwickeln sich letztlich auch Perspektiven auf einen möglichen neuen Schwerpunkt für Aufführungsanalysen, die sich primär ausagierten intersubjektiven Konstellationen widmen. Dafür ist es wichtig, bereits existierende Theorien mit zu berücksichtigen, es bleibt aber festzustellen, dass die explizite Theoretisierung von Übertragungsstrukturen für Theater bislang noch nicht verbreitet ist und hier dafür auch nur ein Anfang gemacht werden kann. Zwar gibt es in der Theaterwissenschaft vielerlei Diskussionen um das Verhältnis von Bühne und Publikum, jedoch wird Übertragung bisher nicht als maßgebliche Struktur dieses Verhältnisses diskutiert. So finden sich Hinweise dazu meist eher als ‚Nebenthese‘ in Studien, die sich primär anderen Fragestellungen widmen. Weiterführende Gedanken zur Übertragung lassen sich also aus Theorien herauslesen, die Psychoanalyse und Theater zusammendenken, aber nicht immer explizit Übertragung als solche erwähnen. Robert Pfaller führt sie an, wenn er die Bedeutung von Illusion für den Theaterbegriff verhandelt.<sup>15</sup> Marianne Streisands Entwurf eines theatralen Dispositivs (*Theater der Intimität* als Struktur zwischen Bühne und Publikum) hingegen, dessen Wirksamkeit auf Übertragung beruht, indem die Wirksamkeit des Sprechens als Verwandtschaft zwischen Psychoanalyse und Theater angenommen wird, erwähnt

14 Jacques Lacan: Intervention sur le transfert. 14<sup>ème</sup> conférence des psychanalystes de langue française/romane (1951). Zuerst in: *Revue française de psychanalyse* 1/2 (1952), S. 154–163; hier in: Ders.: *Écrits I*. Paris: Seuil 1966, S. 215–226, hier S. 225.

15 Robert Pfaller: Die Komödie der Psychoanalyse. In: *Maske und Kothurn* 1,52 (2006), S. 37–52.

sie nicht als solche.<sup>16</sup> Demgegenüber diskutiert Gabriele Schwab wiederum explizit die psychoanalytischen Ansätze zu Übertragung bzw. Projektion und ihre Lenkung für wirksame Zwecke,<sup>17</sup> während Gerald Siegmund auf das unverrechenbare *Mebr* des Imaginären im Einsatz von künstlerischen Praxen verweist.<sup>18</sup>

Es zeigt sich in diesen Ansätzen besonders die Tendenz theatraler Wirksamkeit als Einflussnahme auf (theatrale) Subjekte, und wenn von diesen Hinweisen ausgehend im letzten Teil des Buches Theater als Übertragungsraum in der Konstruktion wirksamer intersubjektiver Rapporte behauptet wird, erweisen sich Rancières für das Verhältnis Bühne-Publikum vielrezipierter *spectateur émanicipé* (emanzipierter Zuschauer) sowie Louis Althusser's Begriffe der *Ideologie* und der *Interpellation* als wertvolle implizite Übertragungstheorien.<sup>19</sup> Übertragung kann durch die erfolgte Herleitung also zur Grundstruktur erklärt werden, die aufgrund von Wertunterstellung und die Anlage zum ‚Gehörsam‘ Interpellation überhaupt erst ermöglicht. Sie erlaubt die Subjektivierung sowohl von theatralen als auch von Subjekten außerhalb künstlerischer Kontexte. Patrice Pavis / Enzo Cormann, Helga Finter und Gerald Siegmund zeigen schließlich dezidiert theaterwissenschaftliche Ansätze auf, in denen diese Struktur und Funktion von Übertragung als solche fürs Theater benannt wird, auf die sich die Sensibilisierung für solche Vorgänge stützt und weiter nach ihnen fragt, und stärken so die hier entwickelte Argumentation des Theaters als Übertragungsraum.

Die dann folgenden beispielhaften Analysen, die ‚Anwendungen‘ des Erarbeiteten vornehmen, veranschaulichen, was die Übertragungsperspektive aufführungsanalytisch leisten kann. Sie legen das Augenmerk auf intersubjektive Konstellierungen und prüfen, wo Übertragung als konstitutive Wirkstruktur vorherrscht. Als besonders relevant erweisen sich dabei die übertragungstheoretisch hergeleiteten Begriffe der *Fiktionalisierung* und *Funktionalisierung* im intersubjektiven Rapport von Bühne und Publikum; die Verquickung der Lektüren von Übertragungstheorie und Aufführungsanalysen widmet sich daher Beispielen für diese beiden zentralen Techniken. Sie stößt dabei auf für Theatertheorie und künstlerische Praxis bedeutsame Begriffe, die eine lange Tradition der Diskussion erfahren haben, die diese Arbeit als zentrale Fragestellungen wieder aufnimmt, aber schließlich nur anreißen kann: Mit Forced Entertainments *Bloody Mess* stellen sich Fragen nach der Relation von Identifikation, Einfühlung und Übertragung, während Rimini Protokolls ‚Experten des Alltags‘ wohl die derzeit prominenteste Gattung von mutmaßlich wissenden Subjekten im Theater darstellt. Mit ihnen und Nikolaus Müller-Schöll kann nach der Einflussnahme von

16 Marianne Streisand: *Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der „Intimität“ auf dem Theater um 1900*. München: Fink 2001.

17 Schwab: *Samuel Becketts Endspiel mit der Subjektivität*.

18 Gerald Siegmund: *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*. Tübingen: Narr 1996.

19 Jacques Rancière: *Le spectateur émanicipé*. Paris: La fabrique 2008 (*Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen 2008); Louis Althusser: *Idéologie et appareils idéologiques d'Etat*. Paris: Editions Sociales 1976 (*Ideologie und ideologische Staatsapparate*. In: Ders.: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg/Berlin: VSA 1977, S. 108–153).

Übertragung auf die Kategorien Illusion und Wirklichkeit gefragt werden, die sich letztlich beide als voneinander abhängig und gesetzt erweisen.

\*

Analog zu ‚natürlichen‘ von Übertragung geprägten Rapporten finden sich in denen des Theaters also primär Fiktionalisierungen von Subjekten, gleichermaßen von Theatermachenden und Theaterschauenden, die immer auch mit einer Versetzung auf bestimmte Plätze der Funktion einhergehen – und dies erweist sich als das Wesentliche und Fruchtbare des Übertragungskonzepts. Fürs Lesen auf Theater hin ist Übertragung jedoch besonders interessant, da sie als intersubjektives Phänomen anerkannt ist, das von Lacan immer mit einer Funktionalität von *Verkörperung* zusammenformuliert wird; Unterstellung, Verkörperung, Wissen sind somit alles Bereiche, die primär auch für performative Situationen gelten bzw. intersubjektiv wirklichkeitserzeugend agieren, eben auf der Grundlage von Übertragung. Letztlich geht es also um krea(k)tive Vorgänge der theatralen Wirksamkeit als subjektivierend für den Moment des Theaters und damit also auch wieder um den Begriff des Performativen im Theater und um die Übertragung als grundlegende Struktur eben dafür, indem sie Glauben erschafft. Übertragung erweist sich so nicht zuletzt als Möglichkeit, gerade auch bekannte Theorien der Performativität und Subjektkonstruktion (im Theater) wieder zu lesen und durch das krea(k)tive Vermögen der Übertragung strukturell zu explizieren.

Zunächst sei jedoch auf die verwickelten Entstehungsprozesse Lacanscher Texte hingewiesen und ein kritischer Blick darauf geworfen, was als Lacans Theorie gilt – ganz in der Tradition seiner Vorgehensweise, die häufig damit beginnt, die herrschende, theoretische Meinung in Erinnerung zu rufen, um sich gleichzeitig davon abzugrenzen. So muss zudem auch die Verortung der Übertragungstheorie in der *Erfahrung* vorausgesetzt werden, und zwar: Im Voraus.