

Julia  
Boog-Kaminski

Freud Through  
The Looking-  
Glass  
Formen des  
Unsinns

Neben dem Unbewussten und Unheimlichen spielt der Unsinn eine besondere Rolle in Sigmund Freuds Werk: Er bildet den verhüllten Kern seiner 1905 publizierten Theorie vom *Witz und seiner Beziehung zum Unbewussten*. Nur in einer Fußnote beschrieben, führt der Unsinn weg von der lustigen und lustvollen Seite des Witzes hin zu aggressiven, zerstörerischen Trieben, die Freud erst in seinem Spätwerk beschreibt. Während er bei Freud nur am Rand des Texts lesbar wird, manifestiert sich der Unsinn in Lewis Carrolls zweitem Alice-Werk *Through The Looking-Glass* (1871) in besonderem Maße. Die Reifungsgeschichte des kleinen Mädchens Alice Lidell wird angetrieben vom englischen *nonsense*, einem Fehlen von Sinn, der weitere Latenzen in Freuds Definition des Unsinnns sichtbar macht.

Entgegen einer langen philosophischen Tradition definiert Freud den Witz als ein paralogisches, widersinniges Wissen, das in Beziehung zum Unbewussten steht. Bereits 1899 schreibt er in einem Brief an seinen Kollegen Wilhelm Fließ: »Alle Träumer sind unausstehlich witzig und sie sind es aus Not, weil sie im Gedränge sind, ihnen der gerade Weg versperrt ist.«<sup>1</sup> Eben diese Verbindung zwischen dem Leid der Verdrängung und der Lust des Witzes verfolgt der Psychoanalytiker fünf Jahre nach Entstehung der *Traumdeutung* (1900). Die Witzstudie ist in mehrfacher Weise bemerkenswert. Freud widmet einen großen Teil linguistischen Untersuchungen: Auf mehr als 150 Seiten entfaltet er die rhetorischen Merkmale von Witzen und nimmt sie teilweise Buchstabe für Buchstabe auseinander. Mischworte, Modifikationen des Satzes, das Spiel mit sachlicher und metaphorischer Bedeutung, die Verkehrung ins Gegenteil und Doppelsinn – all diese Techniken möchte er »unter einen Hut bringen«<sup>2</sup> und verliert dabei seinen eigentlichen Gegenstand immer wieder aus dem Blick: das Unbewusste.

»Die Beziehung des Witzes zum Traum und zum Unbewußten«, welche das Abschlusskapitel bildet, sind auf nur 20 Seiten konzentriert. Freud bezieht hier die Techniken des Witzes auf die des Traums und nennt sie analog zur Traumarbeit Witzarbeit: Ebenso wie der Traum würde der Witz über die »Umwandlung zur Darstellungsfähigkeit, Verdichtung und Verschiebung«<sup>3</sup> latente, das heißt unbewusste Gedanken in einen dem Bewusstsein

zugänglichen Inhalt übersetzen. Doch muss er auf den letzten Seiten seiner Arbeit eingestehen, dass Witze im Gegensatz zum »asozialen« Traum die »sozialste aller auf Lustgewinn zielenden seelischen Leistungen«<sup>4</sup> sind. Der Traum verbleibe ganz in den Primärprozessen, während der Witz in seiner Notwendigkeit, sich verständlich zu machen, ein Hybrid bilde: »Der Traum ist immer noch ein, wiewohl unkenntlich gemachter, Wunsch; der Witz ein entwickeltes Spiel.«<sup>5</sup> Während der Traum daher »wirklich[en] Unsinn«, das heißt sinnleere, unverständliche Kompromisse bilden könne, beschränke sich der Witz auf solche Fälle des Unsinn, die »gleichzeitig zulässig (Scherz) oder sinnreich (Witz) erscheinen«<sup>6</sup>. Witze werden von Freud also als sinnhafter Unsinn definiert, das heißt als Doppel- oder Widersinn. Tatsächlich machen diese Art Witze einen Großteil seiner Sammlung an verschiedenen sprachigen Späßen und Bonmots aus. Jedoch schreckt er vor völlig sinnentleerten Witzen zurück, die die Nähe zum Traum stützen könnten.<sup>7</sup>

Im »Gedränge«, sein erstes Werk zu verteidigen, wirkt die Studie Freuds selbst oft »unausstehlich witzig«: Sie vollzieht Volten, lässt Thesen und Konklusionen nur indirekt erkennbar werden und macht immer wieder auf einer anderen Ebene Sinn, als sie vermuten lässt. Sie ist deswegen die am wenigsten rezipierte Großstudie Freuds und wird in der spärlichen Forschung oft als Apologie der *Traumdeutung* verstanden.<sup>8</sup> Mit Fokus auf den Unsinn ergibt sich jedoch eine andere Zielrichtung, die Freuds Psychoanalyse *hinter die Spiegel* führt: Es wird ein Gegenüber erkennbar, das bereits der Witz als »sozialste aller auf Lustgewinn zielenden seelischen Leistungen« in die Ich-Analyse Freuds integriert, das mit dem Unsinn allerdings entstellt erscheint. Statt einem lustigen, libidinösen Witzereißer und seinem freudigen Hörer werden zwei vernichtende, gewaltvolle Kommunikationspartner evident, die Freud in seinem Frühwerk konsequent zu verdrängen sucht.

Erst mal reinwaschen: Im Badehaus

Zwei Juden treffen in der Nähe des Badehauses zusammen.

»Hast du genommen ein Bad?« fragt der eine.

»Wieso?« fragt der andere dagegen, »fehlt eins?«<sup>9</sup>

Dieser Witz ist eines von Freuds prominenten Beispielen für einen Unsinnswitz, der mit der »Ablenkung des Gedankengangs [...] auf ein anderes als das angefangene Thema«<sup>10</sup> arbeitet, also mit Doppelsinn. Der Antwortende geht nicht auf die metaphorische Bedeutung des Wortes »nehmen« ein, sondern bleibt bei ihrem Sachgehalt. Durch diese Zweideutigkeit wird nicht nur eine verblüffende Wendung, eine Pointe, erzeugt, sondern auch ein kulturelles Stereotyp aufgerufen: Der Bad-Witz rekurriert auf das negative Bild des dreckigen und raffgierigen Juden, welches in Freuds Zeit von dramatischer Aktualität war und den soziokulturellen Kontext seiner Arbeit deutlich macht. Ein Großteil der Witzsammlung besteht aus jüdischen Witzen, die auf den Anfang des 20. Jahrhunderts grassierenden Antisemitismus verweisen. Sie verkehren die zu Freuds Zeit ebenso verbreiteten fremdenfeindlichen Judenwitze in Selbstironie. Während spätere Studien auf die ambivalente Wirkung solcher Art Witze verweisen<sup>11</sup>, versteht Freud sie als besonders »günstige[n] Fall« des Witzes, da »die beabsichtigte Kritik der Auflehnung sich gegen die eigene Person richtet«<sup>12</sup> und so die Kritik am Gegenüber an der Zensur vorbeigeschmuggelt werden könne. Der Unsinn dient also in diesen Fällen dazu, durch die »Anbringung von etwas Dummen, Unsinnigen [...] die Veranschaulichung, Darstellung von etwas anderem Dummen, Unsinnigen« zu forcieren.<sup>13</sup>

Auch in Freuds erstem, von der Forschung am meisten beachteten Beispiel haben wir es mit einer derartigen »Dummheit« zu tun. Entnommen Heinrich Heines *Die Bäder von Lucca* (1872) zitiert Freud die Aussage des Protagonisten Hirsch-Hyacinth: »Ich saß neben Salomon Rothschild und er behandelte mich ganz wie seinesgleichen, ganz *famillionär*.«<sup>14</sup> Statt einer inhaltlichen Ablenkung des Gedankengangs ist hier ein Wortwitz am Werk, den Freud – schon auf die Analogie mit dem Traum hinarbeitend – als »Verdichtung mit Ersatzbildung«<sup>15</sup> beschreibt. Bei diesem Mischwort würde der »weniger resistente« Teil bzw. zu verdrängende Gedanke zum Verschwinden gebracht, aber wie zufällig im Wort »das Wesentliche«<sup>16</sup> gerettet: In diesem Fall die Geringschätzung gegenüber dem Millionär, der zu familiären Gefühlen außerhalb von Geldbeziehungen kaum fähig erscheint.

»Famillionär« macht Freuds Kernfunktion des Witzes deutlich: Im Witz können mehrere Dinge gleichzeitig ausgedrückt werden, indem ein Teil der Aussage unterdrückt, aber im anderen Teil latent präsent gehalten wird. Bei Wortwitzen sind es besonders Homofonien, die diese Vieldeutigkeiten und Verwechslungsmöglichkeiten zutage fördern und den Witz nicht nur lustig, sondern auch unheimlich machen. Etwas Bekanntes erscheint in neuem Gewand und muss erst entschlüsselt werden. Dieses Bekannte ist neben Heines eventueller Kritik an seinem reichen Onkel Salomon, die Freud als Schreibanlass herausarbeitet<sup>17</sup>, abermals eine antisemitische Invektive, die Freud übersieht: Hirsch-Hyacinth, von Heine mit »schlotternd weite[m] Scharlachrock, überladen mit Goldtressen« beschrieben, ist unschwer als stereotypes Bild eines Juden zu erkennen.<sup>18</sup> Habgierig und listig versucht er dem ebenso habgierigen Rothschild seinen Reichtum abspenstig zu machen – er wird also nicht nur »famillionär« behandelt, sondern verhält sich selbst ebenso. Kritik und Selbstkritik fließen in diesem Witz von Juden über Juden zusammen.

Beide Witze arbeiten mit im Wort oder Gedankengang unsinnigen Verbindungen, die als Ablenkungsmanöver dienen, um ungehindert an der Zäsur des Rezipienten vorbeizukommen. Zuerst werde dabei laut Freud die kindliche Spiellust aktiviert: Während die »Lust am Unsinn« im »ernsthafte[n] Leben [...] bis zum Verschwinden verdeckt« sei, könne sie beim Kind noch häufig festgestellt werden: »[E]s fügt die Worte, ohne sich an die Sinnbedingungen zu binden, zusammen, um den Lusteffekt des Rhythmus oder des Reimes mit ihnen zu erzielen«<sup>19</sup>. Damit ist es vor allem der Reiz des Verbotenen, die »Auflehnung gegen den Denk- und Realitätszwang«<sup>20</sup>, der zu diesen Modifikationen verlocke. Dies stellt den Unsinn nicht nur in die Nähe des Träumens, sondern des Dichtens, das Freud drei Jahr später in seiner Studie *Der Dichter und das Phantasieren* ebenfalls als sekundäre Bearbeitung von Primärprozessen beschreibt.<sup>21</sup> Der Witz und seine Beziehung zum Poetischen definieren sich nicht über ein bloßes Zusammenfallen mit einem (sinn-)freien, unbewussten Sprechen, wie es die Nähe zum Traum andeutet, sondern über das bewusste, »entwickelte Spiel« mit diesen Primärprozessen. Über diese Vermischung und Enthemmung, die sich laut Freud in einem Lachen entladen

muss<sup>22</sup>, können in einem zweiten Schritt die anderen Ebenen wirksam werden, auf denen der Witz tatsächlich Sinn macht – und damit wieder in die Welt der Sekundärprozesse gehoben wird. »Wodurch wird also der Unsinn zum Witz?«, fragt Freud angesichts der beiden Bäderwitze und antwortet mit einem *Aperçu*: »daß in solchem witzigen Unsinn ein Sinn steckt und daß dieser Sinn im Unsinn den Unsinn zum Witz macht«. <sup>23</sup> Der Sinn im Unsinn macht also den Unsinn zum Witz bzw. der Witz macht den Unsinn zum Sinn – doch was ist mit Witzen, die gar keinen Sinn ergeben?

### Unreine Kesselbrücken

Das Leben ist eine Kettenbrück', sagt der eine.

– Wieso? fragt der andere.

– Weiß ich? lautet die Antwort. <sup>24</sup>

Dieser nur in eine Fußnote einglassene Unsinnswitz ist eines der wenigen Witzbeispiele Freuds, welches weder semiotisch noch semantisch durch Zweideutigkeiten aufzulösen ist. Freud bemerkt dazu: »Diese extremen Beispiele wirken dadurch, daß sie die Erwartung des Witzes erwecken, so daß man hinter dem Unsinn den verborgenen Sinn zu finden sich bemüht. Man findet aber keinen, sie sind wirklich Unsinn.« <sup>25</sup> Der Psychoanalytiker unterscheidet abermals den »wirklichen Unsinn« vom Witz, lässt ihn aber durch eine exaltierte Fußnote als unauflösbaren Rest in seiner Arbeit stehen. Am Rand des Textes, »nachträglich« <sup>26</sup> eingeschoben, wirken die über zwei Seiten in Kleinstschrift verfassten Ausführungen selbst etwas absurd. Sie werden zudem an der Stelle abgebrochen, an der sie Sinn ergeben: als Freud die Ich-Analyse zugunsten einer Untersuchung der Kommunikationssituation verlässt.

Zu Beginn der Fußnote bezeichnet Freud den sinnlosen Unsinn als »Aufsitzer«. Er ließe den Rezipienten auf seiner Suche nach Sinn sitzen und würde ihn so »irreführen und ärgern«. Da keine schnelle Aufschlüsselung dieser Art Witze erfolgen könne, ist der Rezipient in besonderem Maße bemüht, Sinn im Unsinn zu entdecken – und läuft auf dieser forcierten Suche gänzlich ins

Leere. Beim Erzählenden entdeckt Freud zwar noch die alte Kinderlust an Witzen bzw. »einen Kern ursprünglicher Spiellust und eine Hülle von Aufhebungslust«<sup>27</sup>, doch beim Rezipienten kann er weder eine libidinöse noch intellektuelle Freude am Unsinn entdecken: Es gibt kein Lachen und auch keinen Erkenntnismoment. Was fesselt den Hörer dennoch an diesen Unsinn? Laut Freud: sein Ärger. Denn er könne seine Enttäuschung nur abwenden, indem er »selbst zum Erzähler«<sup>28</sup> werde. An dieser Stelle weitet sich Freuds Versuch, den Witz in der Psyche des Einzelnen zu lokalisieren, zu einer interpersonellen Theorie aus, die allerdings von ihm selbst mit eben diesen Worten beendet wird.

Der Kettenbrück'-Witz ist jedoch dialogisch angelegt und spinnt die Theorie weiter. Mit dem scheinbaren Sprichwort wird trotz Nullaussage ein Kommunikationsangebot gemacht (Das Leben ist eine Kettenbrück'), das abrupt zurückgenommen wird (Weiß ich?). Damit ist eine zwischenmenschliche Doublebind-Struktur geschaffen, das heißt, eine paradoxe Handlungsanweisung vom Sprecher ausgesendet, die erst in der Nachfolge Freuds ins Zentrum der Psychotherapie gerückt wurde. Besonders die Palo-Alto-Gruppe um den Anthropologen Gregory Bateson und den Psychologen Paul Watzlawick beschäftigte sich mit diesem Phänomen. Sie sahen permanente Doppelbindungen in zwischenmenschlichen Beziehungen als Grund aller neurotischen und sogar psychotischen Zustände an. Zusammen mit Janet Beavin machten sie in ihrer Studie *Menschliche Kommunikation* deutlich, dass die meisten Situationen von paradoxen Aussagen durchzogen sind. Jedes Gespräch sei geprägt von einem Wechsel zwischen Sach- und Beziehungsebene, einem Doppel aus dem Gesagten und den Gesten, Mimiken und Lauten einer Person, also der Metakommunikation.<sup>29</sup> Wenn sich diese Ebenen widersprechen, können Menschen im wahrsten Sinne in den Wahnsinn getrieben werden.

So seien besonders Schizophrene ungemein hellhörig für sich gegenseitig ausschließende oder unvermittelt ins Gegenteil umschlagende Sprechakte, die in vielen Familien virulent seien.<sup>30</sup> Als Prototypen solcher Aussagen nennt die Gruppe unter anderem Aufforderungen wie »Sei nicht so gehorsam!« oder »Sei spontan!«, aber auch den Vater, der sein Kind nur zu seinem Besten schimpft, oder die Mutter, die bei einer vermeintlich freien Entscheidung

zu weinen beginnt.<sup>31</sup> Es sind Aussagen, die dem Gegenüber sich widersprechende Handlungsanweisungen auferlegen, aus denen er sich aufgrund des Beziehungs- bzw. Abhängigkeitsverhältnisses aber nicht lösen kann – ähnlich wie im Kettenbrück'-Witz.

Besonders der Auftakt des Aufsitzers stachelt den Hörer zum Nach-Sinnen und Mehrwissen-Wollen an. Da dieser Wissensdrang jedoch im nächsten Moment schlagartig herabgesetzt wird, muss das Gegenüber sich nicht nur kommunikativ überwältigt, sondern seine Person diskreditiert sehen. Denn Watzlawick, Beavin und Bateson sehen als Zweck jeder Kommunikation »die Erhaltung des Ichbewußtseins«<sup>32</sup>. Das heißt, dass jeder Dialog durchzogen ist von dem Wunsch, bestätigt zu werden, was auf den Kettenbrück'-Witz übertragen werden kann. Da hier die Möglichkeit der Selbstbehauptung vom Sprecher durch das »Weiß ich?« entzogen wird, kommt der Dialog der bei Watzlawick, Beavin und Bateson beschriebenen »Entwertung« gleich: »Die Entwertung, wie wir sie bei pathologischer Kommunikation finden, hat nichts mehr mit der Wahrheit oder Falschheit [...] zu tun; sie negiert vielmehr die menschliche Wirklichkeit.«<sup>33</sup> Aus diesem Grund bezeichnen die Autor\*innen diese Form der Fehlkommunikation auch als »unmenschliche Strafe«, sie sage »de facto: Du existierst nicht«<sup>34</sup>.

Hier wird das Un- im Unsinn in besonderem Maße spürbar: Es stellt eine Negation des Sinns dar, die über eine einfache Verneinung hinausgeht. Sein Doublebind besteht darin, dass der Hörer zwar verstehen muss, dass die Aussage wirklich keinen Sinn ergibt (Negation des Sinns), aber trotzdem entschlüsselt werden muss (Negation des Denkens) und ihn als unfähiges, erniedrigtes Individuum zurücklässt (Negation des Ichs). Mit diesem Unsinnswitz befindet sich Freud folglich bereits in den Untiefen menschlicher Kommunikation, die bei Bateson, Beavin und Watzlawick zu nichts Geringerem als der Spaltung des Ichs führen. Die Schizophrenie gilt ihnen als Versuch, dem Dilemma sprachlicher Doppelbindungen zu entkommen, indem das eigene Selbst verunsinnigt wird. Die oft absurd wirkenden Reaktionen ihrer Patient\*innen resultierten aus der Bemühung, nicht auf die sich widersprechenden Aussagen innerhalb der Familie reagieren zu müssen. Das damit entstehende »Schizophrenesisch« ließe daher

die »Wahl unter vielen möglichen Bedeutungen [...], die nicht nur untereinander verschieden, sondern sogar unvereinbar sein können«<sup>35</sup>.

Das Sprechen Schizophrener wird also selbst paradox, um den Paradoxien des Alltags auszuweichen. Als mögliche Techniken nennen die Kommunikationstheoretiker: »Themawechsel, unvollständige Sätze, absichtliches Mißverstehen, unklare oder idiosynkratische Sprachformen, Konkretisieren von Metaphern oder metaphorische Auslegung konkret gemeinter Bemerkungen«<sup>36</sup>, also all jene Techniken, die Freud in seiner Studie »unter einen Hut« bringen möchte, ihren bedrohlichen Kern jedoch verdrängt. Wahrer Nonsense wie der Kettenbrück'-Witz arbeitet nicht einfach mit einer Kinderlust, sondern der erwachsenen Verweigerung von Sinn. Das so entstehende »Schizophrenesisch« wird zwar vom Sprecher erzeugt, doch die Schizophrenie liegt letztlich beim Empfänger, der sich von seinem nichtverstehenden und dennoch Sinn und Bestätigung suchenden Ich abtrennen muss.

Obwohl Freud diese abgründige, intersubjektive Ebene unter schlägt, nennt er ein weiteres treffendes Beispiel dieses Dilemmas:

A hat von B einen kupfernen Kessel entlehnt und wird nach der Rückgabe von B verklagt, weil der Kessel nun ein großes Loch zeigt, das ihn unverwendbar macht. Seine Verteidigung lautet: *»Erstens habe ich überhaupt keinen Kessel von B entlehnt; zweitens hatte der Kessel bereits ein Loch als ich ihn von B übernahm; drittens habe ich den Kessel ganz zurückgegeben.«*<sup>37</sup>

Obwohl diese Reihung ebenfalls keinen konklusiven Sinn auf der Wort- oder Gedankenebene macht, setzt Freud sie in Zusammenhang mit den sophistischen Denkfehlerwitzen und beschreibt ihre Technik als Aufbau eines »Scheins von Logik«<sup>38</sup>, der dann radikal dekonstruiert wird. Er setzt diese Art von Unsinn – ebenfalls in einer Fußnote – in eine »eigentümliche Negativrelation« zum Rätsel, da dieser Witz verberge, »was [das Rätsel] zur Schau stellt«<sup>39</sup>. Während bei Denksportaufgaben z. B. von der einen Silbe auf die andere geschlossen werden könne, um zur Auflösung zu gelan-

gen, nutzt die Kessel-Logik den Parallelismus der Sätze, um die Konklusion ad absurdum zu führen. Zwar erscheint jede Einzelrede für sich richtig, zusammengenommen aber wird sie negiert; sie wird Unsinn. Auch hier wird also eine Art Ich-Spaltung vollzogen, die vom Sprecher aus- und auf den Rezipienten übergeht. Wie in einem Sprachlabyrinth gefangen, wandert der Empfänger von der einen zur nächsten Aussage und wieder zurück, ohne einen Ausweg zu finden. Wie bereits für den Aufsitzerwitz betont, muss nun der Hörer zum Erzähler des Witzes werden bzw. in diesem Fall der Ankläger ähnlich wirr reden, um seine Wut abzuschütteln. Dementsprechend wird eine gefährliche »Wiederkehr des Gleichen«<sup>40</sup> deutlich, die Freud erst jenseits des Lustprinzips erkennt, die im Nonsense von *Through The Looking-Glass* dagegen immanent zutage tritt. Das unsinnige Sprechen der Spiegel-landbewohner kann als Kessel-Logik gelesen werden, welche die Protagonistin nicht nur narren, sondern vernichten will.

### Syllogistische Schafe und dumme Gänse

Im zweiten Alice-Buch fällt das junge Mädchen nicht wie in *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) durch ein Kaninchenloch, sondern geht durch einen Spiegel in ihrem Wohnzimmer. In dieser Spiegelwelt trifft sie auf die Schachfiguren aus einem zu Hause zurückgelassenen Spiel, die lebendig werden und Alice in ein Endspiel verwickeln. Sie soll als einer der Bauern das achte Feld übertreten, womit sie sich selbst in eine Königin verwandeln kann. Waren es im Wunderland Spielkarten, ist es nun also Schach, das als »flache« Grundlage<sup>41</sup> der Geschichte dient und Alice von einem Spiegelgarten bis zu einem Bach als Begrenzung des letzten Feldes führt. Lewis Carroll stellt das »chess-problem« dem Buch sogar als Diagramm voran und behauptet im Vorwort, »that it is correctly worked out, so far as the *moves* are concerned«<sup>42</sup>. Er gibt seiner Erzählung damit bereits im Paratext den »Schein von Logik«, um dann in die verrückte Spiegelwelt einzuführen. Neben den Schachfiguren werden Kinderreime lebendig und treiben unter anderen als die Zwillinge Twiddledee und Twiddeldum oder das Ei Humpty Dumpty ihren Unsinn mit Alice. Dieser Unsinn besteht vor allem in Doppelbindungen und paradoxen Handlungsaufforderungen.

So kann Alice zu Beginn der Erzählung die schwarze Königin – ihre eigentliche Gegnerin im Spiel – nur erreichen, indem sie in die entgegengesetzte Richtung geht, wie ihr die Blumen im Spiegelgarten raten. Während das Mädchen dies als »non-sense« abtut, wird dieser Nicht-Sinn jedoch schnell als Gegensinn erfahrbar: »She thought she would try the plan, this time, of walking in the opposite direction. It succeeded beautifully.«<sup>43</sup> Die Szene kann als ein Bild des Doppelsinns gelesen werden, der im Gegensatz zum wirklichen Unsinn in einer anderen Richtung Sinn macht als erwartet. Sie fängt die scheinbare Konsistenz der Spiegelwelt ein, in der die Dinge in erster Linie verkehrt herum, gegenläufig oder rückwärts verlaufen.<sup>44</sup>

Auch in der Folgeszene muss Alice eine widersinnige Bewegung ausführen. So rennt die schwarze Königin Hand in Hand mit Alice los, ohne jemals den Platz zu verlassen und behauptet: »Here, you see, it takes all the running *you* can do, to keep in the same place.«<sup>45</sup> Diese Sequenz wurde auch als »Red Queen Hypothesis« in die Evolutionsbiologie aufgenommen, um den ruhelosen Kampf aller Organismen zu visualisieren. Tatsächlich erschienen die Alice-Bände nur kurze Zeit nach Charles Darwins bahnbrechender Veröffentlichung *On the Origin of Species* (1859). Eine Verbindung, die Jacques Lacan entgegen vieler Interpreten, die die Alice-Bände als Fiktionalisierung des Kampfs ums Überleben verstehen<sup>46</sup>, als eine des Gegensinns beschreibt. In der 1966 auf Radio France ausgestrahlten »Hommage rendu à LEWIS CARROLL«, die bisher nur ins Englische übersetzt wurde, betont er: »It is worth pointing out that Alice appears at the same time as *The Origin of Species* for which it is – if one can put it this way – the opposition.«<sup>47</sup> Der Psychoanalytiker deutet an, dass Carroll lineare Abstammung und Genealogie durch zirkulierende Wortspiele ersetzt, die stets auf ihr Gegenüber springen und von diesem weitergetragen werden müssen.

Lacan zieht dafür eine Szene aus *Through The Looking-Glass* heran, ohne sie genau zu benennen: »I will only give proof about that by finding the finest style in the mouth of the complainer who baffles a pedantic goose, speaking to him about sillygism, which she swallows without realising that she will carry everywhere with that word her identity as a poor fool: silly.«<sup>48</sup> Als pedantische

Gans kann hier Alice gesehen werden, die die Bewohner des Spiegellands trotz ihres Unsinns immer wieder auf eine Wortbedeutung festlegen will. Dies wird besonders in einer Szene mit der weißen Königin deutlich, die noch extremer als ihre schwarze Gegenspielerin die Kessel-Logik nutzt und Alice so tatsächlich zur Gans macht. Die Königin kann in die Zukunft blicken, weshalb ihre Erinnerung nach eigenen Aussagen »both ways«<sup>49</sup> laufe. So könne sie sehen, dass jemand bestraft werde, bevor er das Verbrechen begangen hat. Als Alice empört ausruft, dass das Verbrechen auch nicht begangen werden könne, antwortet die Königin: »That would be all the better, wouldn't it?« Alice felt there was no denying *that*.«<sup>50</sup> Ähnlich dem Kessel-Beispiel wird hier getrennt gedacht, was eigentlich zusammengehört, und die Reihung der Kausalitäten durch die achronistisch lebende Königin durcheinandergebracht. Freud betont gegenüber dem Kessel-Beispiel auch, dass ein »und« gesetzt werde, wo eigentlich ein »entweder-oder« sein sollte.<sup>51</sup> Er bezieht dies an späterer Stelle seiner Witzstudie auf die »Denkweise des Unbewußten«: Der Traum kenne nur ein »gleichzeitiges Nebeneinander«<sup>52</sup>, was ihn alogisch, zeitlos und ohne Verneinung auftreten lässt – ähnlich der weißen Königin.

Diese wechselt nicht nur in ihrem Sprechen zwischen den Zeiten und Formen, auch sie selbst verwandelt sich im Verlauf des Kapitels in andere Gestalten. Die Sequenz funktioniert noch drastischer als die übrigen Kapitel innerhalb einer absurden Traumlogik, die alles verschieben und verdichten kann. Nach dem Schlagabtausch mit Alice verwandelt sich die Königin in ein Schaf, das strickend in einem Laden sitzt. Plötzlich formen sich die Nadeln zu Rudern und Alice muss die Königin über einen See paddeln. Dabei ruft das Schaf immer wieder: »Feather! Feather!«<sup>53</sup>, ein Begriff aus der Rudersprache, bei dem das Blatt parallel zum Wasser gehalten werden soll. Diesen Ausdruck nicht verstehend, ändert Alice nichts an ihrer Technik, worauf die Königin schreit: »You'll be catching a crab already!«, ebenfalls eine Wendung aus dem Ruderslang, der eine falsche Nutzung der Paddel bedeutet. Auch diesen Ausdruck kennt Alice nicht und freut sich nun auf die Krebse. Sie ärgert sich über die Königin: »Why do you say ›Feather‹ so often? [...] I am not a bird!« »You are«, antwortet das

Schaf: »you are a little goose.«<sup>54</sup> Die Worte nicht verstehend und trotzdem auf einen Sinn beharrend, wird Alice also vom Schaf zur dummen Gans gemacht.

Eben hierin steckt Alices *silliness*: Anstatt dem »sillygism« der Spiegellandbewohner zu folgen und selbst Unsinn zu reden, versucht sie immer wieder, ihn als Syllogismus zu entschlüsseln. Das heißt, sie versucht die Aussagen als aufeinander bezogen zu verstehen, während sie jedoch als unabhängige Teile gleichzeitig nebeneinander existieren. Sie sind ein »Und« anstelle eines »Entweder-Oder«. Es gibt für Alice daher auch keine Möglichkeit des Verstehens, da es nie ein Eigentlich-Gemeintes, nie ein Original gibt, sondern immer nur das gerade Gesagte. Diese Szene macht deutlich, was Lacan als Resümee seines »goose«-Beispiels anführt: »wordplay in Carroll is always without equivocation«.<sup>55</sup> Eine Aussage, die äußerst überraschend ist, da Carrolls Nonsense in der Forschung immer wieder als Zweideutigkeit der Sprache herausgehoben wird und auch das »Feather«-Beispiel durchaus einen Doppelsinn hat.<sup>56</sup> Doch das Ineinandergreifen der Doppelsprache und der Doublebind-Strukturen, in die Alice mit ihr permanent verwickelt wird, lässt eine sillygistische Kessel-Logik erkennen, die eben »wirklich Unsinn« ist und damit keine zweideutige Aufschlüsselung erlaubt.

Carrolls Nonsense besteht nicht in der Logik des Gegensinns, sondern in der des Aufsitzers: Die Aussagen der Figuren springen stets auf die nächste Bedeutung eines Wortes oder das nächste Symbolsystem, ohne das vorher Gesagte zu integrieren. Er inszeniert damit den Unsinn als »ewigen Kreislauf« – eine Formel, die Lacan in seinen *Schriften* für den Witz generell herausarbeitet. Noch viel stärker als Freud sieht er die Technik von Witzen als Produkt einer »durch die Sprache zuteil geworden[en] Ambiguität«<sup>57</sup>. Witze würden »einen *esprit* an[führen], der ebenso wenig auf die Funktion des Urteils wie auf die Handhabung von Begriffen reduzierbar ist«<sup>58</sup>. Ihr Sinn kann also weder auf den Inhalt noch den Ausdruck des Gesagten rückbezogen werden. Ein funktionierender Witz ist ohne Original und Herkunft. Stattdessen sieht Lacan mit ihm ein neues Signifikat geschaffen, dessen Bedeutung wie in einem »Kreislauf gehalten [wird], ohne dass [diese] eine Zeitlang dahin zurückkehren kann«<sup>59</sup>. Eben dies macht die

Dynamik der Spiegelweltdialoge aus, die aufgrund der Liquidität der Sprache immer wieder um sich selbst kreisen und die Protagonistin häufig mundtot zurücklassen.

### Kreise, Eier, Todestrieb

Während bereits das Rennen der schwarzen und das Sprechen der weißen Königin als etwas Zirkuläres aufgezeigt wurden, fängt besonders ein Gedicht die kreisläufige Bewegung als Zentrum des Unsinnns der Spiegelwelt ein.<sup>61</sup> Es ist an den Anfang von Alices Abenteuer gestellt, als das Mädchen das erste Mal das Spiegelwohnzimmer betritt. In einem Buch, das in Spiegelschrift, also verkehrt herum geschrieben ist, findet Alice folgende Passage:

Tw'as brillig, and the slightly toves  
Did gyre and gimble in the wabe:  
All mimsy were the borogroves  
And the mome raths outgrabe

Beware the Jabberwocky, my son!  
The jaws that bite, the claws that catch!  
Beware the Jubjub bird, and shun  
The frumious Bandersnatch!<sup>61</sup>

Die als *Jabberwocky*-Gedicht bekannt gewordenen Reime, die noch weitere fünf Strophen einnehmen, stellen eine Art *Mise en abyme* der Wunderwelt dar. Durch die Spiegelschrift gibt es ein Abbild des Verkehrtherums, das auch nach Richtigstellung, also nach Lesen im Spiegel, nicht direkt entschlüsselt werden kann. Damit wird es im Alice-Buch zum »extremsten Beispiel« des Nonsense: Es ist ein Aufsitzer, der ein langes, sinnloses Sinnen sowohl von Alice als auch vom Leser nach sich zieht, da die Worte nur homofone Ähnlichkeiten aufrufen, die eine unheimliche, geradezu bedrohliche Geschichte anzudeuten scheinen. Der Jabberwocky wird im Buch als eine Mischung aus Drachen und Meeresungeheuer abgebildet, gegen das ein Mädchen in Ritterkleidung kämpfen muss. Der Illustrator John Tenniel, der sehr frei in seiner Bebilderung der zweiten Alice-Geschichte war<sup>62</sup>, scheint das

Gedicht als Versinnbildlichung des Kampfs von Alice gegen den oft grausamen und bedrohlichen Unsinn der Spiegellandbewohner zu lesen. Doch lässt es sich auch metatextuell bzw. metapsychologisch verstehen, wenn es auf Freuds Werk zurück bezogen wird.

Mit dem monströsen Jabberwocky wird gleich zu Beginn des Buches eine aggressive Tendenz des Unsinnns sichtbar, die kein reines Necken oder Bloßstellen, sondern existenzbedrohend ist. »The jaws that bite, the claws that catch« sind die grausamen Sinnbilder des eigentlichen Zwecks des Unsinnns: sein Gegenüber zu vernichten. Auch Alice betont im Anschluss an das Gedicht: »It seems very pretty, but it's rather hard to understand! [...] However, somebody killed something: that's clear, at any rate –.«<sup>63</sup> Was jedoch tötend wirkt, ist nicht das unfassbare Monster, sondern die Unmöglichkeit einer Aufschlüsselung des Gedichts, auch wenn dies in der Forschung durchaus versucht wurde. Lassen sich die Reime an alte englische Balladen anschließen<sup>64</sup>, müssen sie mit ihrer Übersetzung im Text gelesen werden, die Humpty Dumpty zum Ende der Erzählung liefert und das Gedicht geradezu »schizophrenesischt«.

Einem englischen Kinderreim entstammend<sup>65</sup>, macht das stets wütend aufbrausende und wie im Kinderreim beinahe zerbrechende Ei den »ewigen Kreislauf« des Gedichtes deutlich. Der auch als »Humpty-Dumpty-Argument«<sup>66</sup> in die Linguistik und Philosophie aufgenommene Dialog mit Alice zeichnet sich dadurch aus, dass das Ei sich zum Herren aller Wörter aufschwingt und ihnen so den letzten Rest Bedeutung entzieht.<sup>67</sup> Die berühmteste Szene zwischen den beiden Figuren, in der Alice abermals pedantisch auf eine Wortbedeutung besteht: »But ›glory‹ doesn't mean ›a nice knock-down argument‹«, lässt Sprache als willkürliches Machtinstrument erscheinen: »When I use a word, Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, ›it means just what I choose it to mean – neither more nor less.«<sup>68</sup> Noch deutlicher als die Königinnen, die zwischen den Sprachsystemen wechseln, bestimmt das Ei also völlig willkürlich die Bedeutung der Worte.

Als zerbrechliches und in der Illustration kindlich wirkendes Ich ist es Alice zwar ebenbürtig, führt seine Argumente aber deswegen umso schlagender. Sie erlauben keinen Widerspruch, da sie auf der Metaebene geführt werden. Alice kann hier nicht auf

den *sillygism* einer Sprachverschiebung oder Wortvermischung reagieren, sondern ist sozusagen der Ordnung selbst ausgeliefert. Deswegen kann das Ei auch die erste Strophe des *Jabberwocky*-Gedichts übersetzen: »brillig« heißt nach ihm: »four o'clock in the afternoon – the time when you begin *broiling* things for dinner«, während »slightly« »lithe and slimy« bedeute: »Lithe is the same as ›active‹.«<sup>69</sup> Dabei seien »toves« Dachse und »rath« grüne Schweine. Humpty Dumpty schließt seine Translation mit »mome« ab: »short for ›from home‹ – meaning that they'd lost their way«.<sup>70</sup> Auch wenn damit viele seltsame Tiere im Gedicht auftreten, erhält es durch diese Übersetzung keinen ein- oder auch zweideutigen Sinn. Vielmehr macht das Ei mit seiner Übertragung abermals deutlich, dass das Ziel des »wirklichen Unsinns« das Etablieren von Machtstrukturen über Paradoxien und Unwägbarkeiten in der menschlichen Kommunikation ist.

Das Ei übersetzt in dieser Weise nicht nur das *Jabberwocky*-Gedicht, sondern erklärt auch, wie viele Worte in ihm funktionieren: »You see it's like a portmanteau – there are two meanings packed up into one word.«<sup>71</sup> Eben diese *portmanteaus* oder Kofferwörter sind es, die dem Sprechen in Carrolls Werken eine weitere Qualität verleihen. Sie sind keine Zweideutigkeit, keine »equivocation«, da ihre Aufschlüsselung zwar für sich allein, jedoch im Gesamtzusammenhang keinen Sinn ergibt. Sie folgen also der Kessel-Logik. Der Effekt ihrer »Verdichtung mit Ersatzbildung« ist nicht wie in Freuds Beispiel »famillionär« eine Sinnbereicherung, sondern Sinnverlust. Die Nonsense-Wörter im *Jabberwocky*-Gedicht stellen kein neues, verständliches Zeichen, sondern einen reinen Signifikanten dar, der ohne Bedeutung im Kreislauf gehalten wird. Aus diesem Grund können sie auch bis zum Schluss Alice und die Leser\*innen »irreführen und ärgern«. In dem Dickicht an ziellosen Pointen in *Through The Looking-Glass* ist nichts mehr rück- oder weiterführbar<sup>72</sup>, nichts mehr analysierbar, weswegen Freud vor solchem Unsinn letztlich zurückschreckte. Stattdessen versucht er den Witz sowie den Traum auf seine zeitgleich entwickelte Libidotheorie<sup>73</sup> zu reduzieren und ignoriert damit nicht nur den anderen, sondern auch das andere des Unsinns: den aggressiven Versuch, seinem Gegenüber den Sinn zu rauben.

Erst in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) und noch stärker im *Unbehagen in der Kultur* (1930) öffnet Freud seine Libidozentrierung zugunsten eines Binarismus des Triebs: Eros und Thanatos werden einander gegenübergestellt, wobei der Todestrieb jene Kraft ist, die den Menschen nicht nur zur Zerstörung anderer, sondern auch zur Kultur führe.<sup>74</sup> Freud leitet diesen Trieb aus der »konservativen Natur des Lebenden«<sup>75</sup> ab: Jeder Organismus habe den »innewohnende[n] Drang zur Wiederherstellung eines früheren Zustandes« und zwar dem Zustand des Unbelebten, des Anorganischen. »Das Ziel alles Lebens ist der Tod«<sup>76</sup>, ist der schon fast zum Sprichwort gewordene Satz Freuds, der diese neue Zielrichtung seiner Metapsychologie einfängt. An dieses Ziel koppelt Freud den »Wiederholungszwang«, den er besonders bei Neurotikern und Kindern wirken sieht und als »ewige Wiederkehr des Gleichen«<sup>77</sup> beschreibt: beim Neurotiker die stete Wiederholung seiner Zwänge und Ängste, um nicht in einen neuen, geheilten Zustand zu gelangen; beim Kind die Wiederholung der ewig gleichen Spiele und Tätigkeiten. Beides kreisläufige Dynamiken, die auch den Unsinn der Alice-Geschichte ausmachen.

In diesem Zusammenhang lässt Freud zudem ein wesentlich aggressiveres Bild vom Kinderspiel aufscheinen als noch bei den lustigen Unsinnssreimen der Witzstudie.<sup>78</sup> Das Spiel mit einer Spule, das Freud bei einem seiner Neffen als Fort-da-Spiel deutet, zeigt im Gegensatz zu den lustvollen Sprachspielen »unterdrückt[e] Racheimpulse« sowie einen »Bemächtigungstrieb«<sup>79</sup>, der die Abhängigkeit vom anderen auslöschen will. Statt um die Mutter zu trauern, die fortgegangen ist, wirft das Kind eine Spule wiederholt fort und zieht sie wieder an sich heran, was Freud als den Versuch deutet, die Spule als Stellvertreter der Mutter verschwinden und wiederherkommen zu lassen. Dabei sind es nicht nur eindeutig aggressive Impulse, die das Kind damit ausagiert. Freud sieht hier die erste »groß[e] kulturell[e] Leistung des Kindes«<sup>80</sup> vollzogen, da es etwas symbolisch verarbeitet, statt einen Wein- oder Wutanfall zu bekommen. Die Wiege der Kultur wird damit in Freuds Spätwerk der Kampf zwischen Lebens- und Todestrieb. Er ist es, der im *Unbehagen in der Kultur* auch zu den Sub-

limationen wie dem Gesetz, der Kunst und, so muss man anschließen, dem Witz führt.<sup>81</sup> Gerade diese Paradoxie, dass nicht nur die Liebe, der Eros, sondern der Aggressionstrieb, der Thanatos, menschliche Kulturleistungen ausmacht, ist in der kleinen Fußnote zum Unsinn angelegt. Im Un des Unsinnns wird damit Freuds Unbehagen in der Kultur bereits sichtbar. —

- 1) Freud, Sigmund: *Briefe an Wilhelm Fließ 1887–1904*, Frankfurt a. M. 1986, Fischer, Brief vom 11. 9. 1899, S. 407
- 2) Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, in: ders.: *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich, James Strachey, Angela Richards, Bd. IV: *Psychologische Schriften*, Frankfurt a. M. 2000, Fischer, S. 9–219
- 3) Ebd., S. 153
- 4) Ebd., S. 167
- 5) Ebd., S. 168
- 6) Ebd., S. 161
- 7) Dies betonen vor allem dekonstruktive Lektüren: Samuel Weber vergleicht den Unsinn mit dem »Traumnabel« in Freuds *Traumdeutung* und versteht ihn damit als eigentlichen Kern der Witzarbeit, während Sarah Kofman Freuds Vorhaben, die »disiecta membra« des Witzes in ein sinnvolles Ganzes zu fügen, mit Blick auf ein weibliches Sprechen kritisiert. Sie wirft Freud vor, er wolle den Witz »heilen«, um so dem »babylonischen Wesen der Sprache ein Ende zu machen« und setzt dies auch in Beziehung zu dem von Freud getilgten Jiddischen. Vgl. Weber, Samuel: *Freud-Legende – Vier Studien zum psychoanalytischen Denken*, Wien 2002, Passagen, S. 135 und Kofman, Sarah: *Die lachenden Dritten – Freud und der Witz*, München 1990, Internat. Psychoanalyse, S. 54

- 8) Schon Freuds Biograf Ernest Jones bemerkt: »Der Witz wird von allen Büchern Freuds am wenigstens gelesen, vielleicht, weil es am schwersten ist, ihn richtig zu verstehen«, wie in dem einzigen zum Witz erschienenen Sammelband betont wird. Vgl. Karl Fallend: »Vorwort«, in: ders. (Hg.): *Witz und Psychoanalyse – Internationale Sichtweisen – Sigmund Freud revisited*, Innsbruck u. a. 2006, Studien Verlag, S. 7–11, hier: S. 7
- 9) Freud, *Witz*, S. 49
- 10) Ebd.
- 11) Besonders Louis Kaplan betont »the instability of the border between Jewish self-irony and anti-semitism«: Eigentlich als Waffe gegen den Fremdenhass eingesetzt, wurde er stets auch von anti-semitischer Seite angeeignet und weiterentwickelt. Vgl. Kaplan, Louis: *At Wit's End: The Deadly Discourse on the Jewish Joke*, New York 2020, Fordham University Press; Freud selbst spricht bei den Judenwitzen von einer verbotenen Gewalttätigkeit, die »durch die Invektive in Worten abgelöst« werde, und trennt sie klar von dem vermeintlich nicht aggressiven, jüdischen Witz. Freud, *Witz*, S. 97
- 12) Freud, *Witz*, S. 106
- 13) Ebd., S. 58
- 14) Ebd., S. 20 [Hervorhebung im Original]
- 15) Ebd., S. 23
- 16) Ebd.
- 17) Vgl. Ebd., S. 133
- 18) Viele Forscher vermuten dahinter eine Parodie auf Heinrich Heine selbst. Vgl. u. a. Max Kleiner: *Die Bildung des Unbewussten*, in: Pazzini, Karl-Josef; Gottlob, Susanne (Hg.): *Einführung in die Psychoanalyse I – Einfühlen, Unbewusstes, Symptom, Hysterie, Sexualität, Übertragung, Perversion*, Bielefeld 2005, transcript, S. 29–46, hier v. a.: »I. Der Witz«, S. 29–35
- 19) Freud, *Witz*, S. 119
- 20) Ebd.
- 21) Auch in *Der Dichter und das Phantasieren* (1908) entnimmt Freud die Bildung von Worten sowie narrativen Wendungen dem Kinderspiel. Vgl. Freud, Sigmund: *Der Dichter und das Phantasieren*, in: ders.: *Studienausgabe*, Bd. X: *Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt a. M. 2000, Fischer, S. 169–179
- 22) Freud sieht sich im Lachen geradezu explosiv einen »Hemmungs- oder Unterdrückungsaufwand« entladen; Freud, *Witz*, S. 137f.
- 23) Ebd., S. 56
- 24) Ebd., S. 131
- 25) Ebd.
- 26) Ebd., S. 130
- 27) Ebd.
- 28) Ebd., S. 131
- 29) Vgl. Watzlawick, Paul; Beavin, Janet H. Don D. Jackson: *Menschliche Kommunikation – Formen Störungen Paradoxien*, Bern 1969, Hans Huber, S. 50–53
- 30) Vgl. Ebd., 85 f.
- 31) Ebd., S. 184 ff.
- 32) Ebd., S. 84
- 33) Ebd., S. 86
- 34) Ebd.
- 35) Ebd., S. 73
- 36) Ebd., S. 75

- 37) Freud, Witz, S. 61[Hervorhebung im Original]
- 38) Ebd., S. 59
- 39) Ebd., S. 66
- 40) Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*, in: ders.: *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich, James Strachey, Angela Richards, Bd. III: *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt a. M. 2000, Fischer, S. 213–273, hier: S. 232
- 41) Gilles Deleuze beschreibt die Werke von Lewis Carroll als steten Kampf zwischen »Tiefe« und »Oberfläche«. Vgl. Gilles Deleuze: *Kritik und Klinik*, Frankfurt a. M. 2000, Suhrkamp, S. 35–36
- 42) Carroll, Lewis: *Through The Looking-Glass*, in: ders.: *The Complete Works*, New York 1968, Random House, S. 138–276, hier: S. 138; Die Stellung ist fast ein Idealbild, bei der jede Figur beider Farben auf dem Brett zum Matt beiträgt, und scheint in der Alice-Geschichte »korrekt« eingefangen. Vgl. Downey, Glen: *The Truth about Pawn Promotion: The Development of the Chess Motif in Victorian Fiction*, Ottawa 1998, University of Victoria, S. 123–231
- 43) Carroll, *Looking-Glass*, S. 162
- 44) Die dergestalt regressive Spiegelwelt wird auch als Inszenierung des Lacanschen Spiegelstadiums verstanden. Vgl. unter anderem Angela Hart: *Do words have meaning? Lacanian theory on Carrolls writing*, in: *International Journal of Arts & Sciences*, 2015, Vol. 3, No. 8, S. 425–440
- 45) Carroll, *Looking-Glass*, S. 166
- 46) Der Einfluss von Darwins Theorie auf die viktorianische Kinder- und Jugendliteratur dieser Zeit ist in der Forschung häufig als Übertragung des darwinistischen »Kampfs ums Leben« in die brutale und sich stark wandelnde Alice-Welt herausgearbeitet worden. Vgl. für einen Überblick: Ruth Murphy: *Darwin and 1860s Children's Literature: Belief, Myth or Detritus*, in: *Journal of Literature and Science*, 2012, Vol. 5, No. 2, S. 5–21, v. a. S. 14–16
- 47) Der Text wurde ursprünglich als Teil des Programms »Lewis Carroll: maître d'école buissonnière« unter dem Titel »A Psychoanalyst Comments« ausgestrahlt. Sie ist bisher nicht ins Deutsche übersetzt, aber eine Übersetzung ins Englische von Anthony Chadwick ist einzusehen unter: <https://lacanianworks.net/1966/12/hommage-a-lewis-carroll-31st-december-1966-jacques-lacan/> [14. 4. 2022]. Das französische Original lautet: »Il n'est pas vain qu'Alice apparaisse en même temps que *L'origine des espèces* dont elle est – si l'on peut dire – l'opposition«.
- 48) Lacan, *Hommage*, S. 5; Das französische Original lautet: »Je n'en donnerai pour preuve que d'en trouver le meilleur style dans la bouche du railleur qui bafoue une oie pédante, lui parlant de silligisme, ce qu'elle gobe sans s'apercevoir qu'elle ira porter partout de ce mot, son identité de pauvre toquée: silly.« Lacan selbst sieht Carrolls Schriften vor allem als Spiegel seiner eigenen Ordnung. So leitet er seine Hommage mit den Worten ein: »The symbolic, the imaginary and the real; [...] there they are, playing in the pure state in their simplest relation« (ebd., S. 1: »Le symbolique, l'imaginaire et le réel [...] les voilà, jouant à l'état pur dans leur rapport le plus simple.«). Vgl. dazu auch den Beitrag von Lane, Christopher:

- Lewis Carroll and psychoanalysis: Why nothing adds up in wonderland*, in: *International journal of psychoanalysis*, 2010, Vol. 92, No. 4, S. 1029–1045
- 49) Carroll, *Looking-Glass*, S. 195
- 50) Ebd., S. 198 [Hervorhebung im Original]
- 51) Freud, Witz, S. 61
- 52) Ebd., S. 191; Freud verweist ebenfalls auf seinen Irma-Traum, der in der *Traumdeutung* die Grundlage für seine Theorie der Wunscherfüllung bildet und den er bereits hier der Kessel-Logik zuordnet. Vgl. Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*, in: ders.: *Studienausgabe*, Bd. I, Frankfurt a. M. 2000, Fischer, S. 138
- 53) Carroll, *Looking-Glass*, S. 203
- 54) Ebd.
- 55) Lacan, *Hommage*, S. 5
- 56) Besonders ausführlich in der Studie von Robert D. Sutherland: *Language and Lewis Carroll*, The Hague, Paris 1970, Mouton, v. a. S. 164–185, sowie Parsons, Marnie: *Touch monkeys: nonsense strategies for reading twentieth-century poetry*, Toronto 1994, University of Toronto Press, S. 67–73
- 57) Lacan, Jacques: *Symbol und Sprache als Struktur und Grenzbestimmung des psychoanalytischen Feldes*, in: ders.: *Schriften I*, hg. von Norbert Haas, Freiburg im Breisgau 1973, Olten, S. 105–130, hier: S. 110
- 58) Vgl. Lacan, Jacques in: J.-B. Pontalis: *Zusammenfassende Wiedergabe der Seminare IV–VI von Jacques Lacan*, Wien 2009, S. 86
- 59) Lacan in: J.-B. Pontalis: *Zusammenfassende Wiedergabe*, S. 84
- 60) Diese Dynamik schlägt sich in den beiden *Alice*-Werken auch in der »finalen Unbeweglichkeit« beider Welten nieder, in der die Zeit wie gefroren scheint, die Handlungen ewig retardieren und die Spiele unendlich lange dauern. Vgl. Lexe, Heidi: *Pippi, Pan und Potter – Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur*, Wien 2003, Praesens, S. 105
- 61) Carroll, *Looking-Glass*, S. 153f.
- 62) Nachdem Tenniel die Illustration des zweiten Bandes erst ablehnte, ließ er sich durch das Versprechen maximalen Freiraums überreden. Vgl. Cohen, Morton N.: *Lewis Carroll: A Biography*, London 1995, McMillan, S. 129
- 63) Carroll, *Looking-Glass*, S. 155
- 64) Der Sprachwissenschaftler Peter Lucas bezieht das Gedicht auf das alte Englisch und sieht darin eine Parodie von Balladen. Vgl. Lucas, Peter J.: *Jabberwocky back to Old English: Nonsense, Anglo-Saxon and Oxford*, in: Raymon Hickey et al. (Hg.): *Language History and Linguistic Modelling*, Berlin, Boston 1997, deGruyter, S. 503–520
- 65) Der Reim wird auch im *Alice*-Buch zitiert: »Humpty Dumpty sat on a wall / Humpty Dumpty had a great fall. All the King's horses and all the King's men / Couldn't put Humpty Dumpty in his place again.« Carroll, *Looking-Glass*, S. 209
- 66) Carroll wird daher auch oft als Inspiration für Ludwig Wittgensteins Sprachspiele genannt. Vgl. Wagner, David: *The uses of nonsense – Ludwig Wittgenstein reads Lewis Carroll*, in: *Wittgenstein-Studien*, 2012, Heft 1, Nr. 3, S. 205–2016
- 67) U. a. auch bei Watzlawick; Beavin; Bateson als Beispiel totalen Sinnverlusts angebracht: *Menschliche Kommunikation*, S. 83

- 68) Carroll, *Looking-Glass*, S. 214 [Hervorhebung im Original]
- 69) Ebd., S. 216 [Hervorhebung im Original]
- 70) Ebd., S. 217
- 71) Ebd., S. 216
- 72) Aus diesem Grund kann Alice, obwohl sie am Ende der Erzählung selbst eine Königin wird, keine lineare Reifung vollziehen. Sie wird bis zum Schluss mit weiteren Volten und Verschiebungen geschlagen. In beiden Werken hilft ihr daher nur das Erwachen, um zu entkommen. Dies widerspricht vielen entwicklungspsychologischen Interpretationen, die Alices Abenteuer als Sinnbild einer gegliederten Reifungsgeschichte beschreiben. Vgl. Lexe, *Pipi, Pan und Potter*, sowie Hart, *Lacanian theory*
- 73) Freud entwickelte die Libidotheorie zeitgleich zum *Witz* in den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905). Die Verdrängung des Aggressionstriebes aus seinem Frühwerk führt Anfang des 20. Jahrhunderts auch zum großen Bruch mit Alfred Adler, der sowohl den Aggressionstrieb als auch die soziale Interaktion der Libido- und Ich-Analyse vorzog. In der Witzstudie kann man diese Verdrängung auch mit dem bei Freud letztlich unbehandelten Judenwitz zusammenbringen, den er zugunsten des jüdischen Witzes tilgt. Das Verdrängen des Antisemitismus als soziokulturelles Phänomen zugunsten der Analyse individueller, libidinöser Strukturen wurde unter anderem schon bei Freuds *Psychopathologie des Alltagslebens* herausgearbeitet. Vgl. ganz aktuell Kilchmann, Esther: *Translanguaging the Unconscious – Multilingualism and Practices of Translation in Sigmund Freud's Early Writings* [unveröffentlichtes Manuskript] sowie Gruman, Harris L.: *Freud's Forgetting of Foreign Words – The History of Jews between Parody and Paranoia*, in: *History and Memory*, 1994, Vol. 6, No. 2, S. 125–151
- 74) Paul Ricoeur arbeitet den Todestrieb als eigentlich kulturschaffende Kraft bei Freud heraus in: *Die Interpretation*, Frankfurt a. M. 1974, Suhrkamp, v. a. S. 310–317
- 75) Freud, *Jenseits*, S. 246
- 76) Ebd., S. 248 [Hervorhebungen im Original]
- 77) Ebd., S. 232
- 78) Weber betont vor allem den von Freud im *Witz* ebenso ausgeschlossenen, aggressiven Narzissmus. Das Witz-Ich sei bereits als, »narzistisches Ich im Prozess seiner Selbst-Bestätigung« erkennbar. Vgl. Weber, *Freud-Legenden*, S. 117
- 79) Freud, *Jenseits*, S. 226
- 80) Ebd., S. 225
- 81) Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur*, in: ders.: *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich, James Strachey, Angela Richards, Bd. IX: *Fragen der Gesellschaft – Ursprünge der Religion*, Frankfurt a. M. 2000, Fischer, S. 191–270