

DE FREUDIAANSE ANALYTICUS EN ZIJN DEPRESSIEVE SCHILDER¹

Jonckheere Lieven

een ethische kwestie

De functie van de analyticus, of zijn verlangen, moet niet in eerste instantie afgebakend worden tegenover allerlei vormen van individuele psychopathologie, zijnde de klassieke structuren uit de psychiatrische kliniek: neurose, psychose en perversie. Ons lijkt niets mis met een analytica met een fobie. En waarom zou een homoseksueel principieel geen analyticus kunnen worden? Ook valt moeilijk te betwisten dat een psychoticus als bijvoorbeeld Wilhelm Reich, voor het uitbreken van zijn psychose, wel degelijk als analyticus heeft gefunctioneerd. Niets menselijks is de analyticus dus vreemd. Op een ander vlak zijn wij echter geneigd om minder verdraagzaamheid te prediken. Wij menen inderdaad dat elke analyticus in staat moet zijn om zijn wijze van functioneren structureel af te bakenen tegenover de collectieve culturele creaties: wetenschap, godsdienst, kunst, politiek, opvoeding, misschien ook economie. Het is immers tegenover en naast die klassieke instituties van onze cultuur dat de psychoanalyse in eerste instantie haar eigenheid moet vinden - als een door Freud nieuw uitgevonden culturele institutie, als een nieuw discours - dat meteen ook een radicaal nieuwe vorm van 'therapie' zou kunnen zijn voor het onbehagen in de cultuur. Anders gesteld: een analyticus die terzelfder tijd, en dus niet na zijn uren bij wijze van hobby, maar in de kliniek zelve, religieuze, wetenschappelijke, politieke, opvoedkundige, economische of zelfs artistieke ambities koestert - dat stemt tot nadenken. Niet dat wij ons wiegen in de slaapverwekkende en uiteindelijk mortifiere illusie van een zuiver verlangen. Het verlangen, en *a fortiori* dat van de analyticus, heeft veel meer van een surrealistische collage, een assemblage van allerlei uit de brand van de eigen analyse geredde elementen - waarin eventueel zelfs enige pathologisch sintels blijven nagloeien, alle beetjes helpen om dat verlangen van de analyticus te construeren en dat zo lang als nodig in stand te houden. Anderzijds lijken religieuze, politieke, artistieke of andere culturele beetjes dit verlangen zijn precare eigenheid te kunnen ontnemen. Op dit vlak moet een analyticus wel zuiver op de graat zijn, hoe moeilijk deze alchemistische operatie in zijn eigen wezen soms ook te door te voeren valt.

Zoals vaak echter is ook deze moeilijkheid van de analyticus een erfenis van wat Lacan de zonde van Freud noemt. Freud zelf had het inderdaad niet altijd even makkelijk om in zijn eigen persoontje de Analyticus te onderscheiden van de grote klassiekers die een bepaald type Kunstenaar, Wetenschapper en God op dat moment al waren. Freudiaanse analytici moeten nu met die zonde van hun vader, met zijn dubbelzinnigheden, in het reine proberen te komen en dit doorheen hun eigen analyse. Vanuit dat gegeven is het dan inderdaad ook een publiek geheim dat elke analyticus in eerste instantie over zichzelf spreekt, en meer bepaald vanuit het einde van zijn eigen analyse, wanneer hij meent zijn particuliere 'beetje' te kunnen bijdragen tot de bepaling en afbakening van het verlangen van de analyticus. Er is immers geen theorie over het einde van de analyse, geen theorie over het verlangen van de analyticus.

We kunnen dan ook niet anders dan in dit verband naar ons eigen 'geval' te verwijzen. Voor onszelf, vanuit onze affiniteiten of cultuurpathologie, stelt zich het probleem van het verlangen als analyticus vooral op

¹ voordracht op 17 oktober 1998 tijdens een Symposium van de Nederlands-Belgische Stichting 'Psychoanalyse en Cultuur' gepubliceerd in Haerynck, M. (red). (2001). Psychoanalyse en Beeldende Kunst. Thela Thesis. Amsterdam.

het vlak van de verhouding met de kunstenaar. We moeten het toegeven: als analyticus hebben wijzelf een persoonlijk probleem met de kunstenaar. En het moet dan ook van daaruit zijn dat wij hier één der vele kleine, onmogelijk kantjes in de verhouding psychoanalyticus-kunstenaar proberen te schetsen.

Zo probeerden wij ons enige tijd geleden doorheen een hoop psychoanalytische literatuur rond de depressies te worstelen. Daarbij deden we dan toch één verrassende vaststelling, die we in deze kleine bijdrage tot een soort stelling zouden willen verheffen: elke Freudiaanse psychoanalyticus die zich op een oorspronkelijke wijze met die depressies heeft ingelaten, blijkt uiteindelijk altijd ergens een favoriete depressieve schilder achter de hand gehad te hebben - als inspiratiebron voor een nieuwe theorie over de depressies. Inderdaad, de belangrijkste psychoanalytische theorieën over depressies, neurotische of psychotische, zijn bijna zonder uitzondering ontstaan vanuit de psychobiografie van schilders. Daarbij gaat het dan wel eerder om mindere goden, schilders die misschien wel juist door hun depressie in hun artistieke ontplooiing geremd zijn geworden, niet groot zijn geworden, niet echt naam hebben gemaakt.

Von Winterstein en Dürer

Een overzicht van die theoretisch vernieuwende depressies bij schilders zou echter al moeten beginnen met de illustere uitzondering die de regel bevestigt: de grote Albrecht Dürer namelijk. In 1929 is één van zijn gravures, getiteld "Melencolia I", inderdaad de aanleiding geweest voor de toch iets minder bekende Alfred von Winterstein om eerst en vooral zijn niet geringe kunsthistorische eruditie rond de lange culturele geschiedenis van de melancholie te etaleren - melancholie, die inderdaad de oudste, of toch de eerst besproken psychopathologie van onze cultuur is - men verwijst in dit verband graag naar een apocriefe tekst van Aristoteles, die voor het eerst een verband suggereert tussen genie en waanzin, in haar melancholische vorm. Maar anderzijds is Dürer voor von Winterstein ook het aanknopingspunt geweest voor een eerder triviale psychoanalytische theorie over de melancholie. Enerzijds kent hij in de genese van de melancholie een sleutelbelang toe aan de dood van de moeder, waarbij hij toch een beetje te sterk in het kielzog van Freuds Leonardo-studie gegrepen lijkt om Dürers eigenheid te kunnen vatten. Anderzijds mist hij, met zijn symbolische interpretatie van alle 'gadgets' op de ets, een kans op een structurele benadering; bijvoorbeeld wanneer hij de daarin centraal staande blok steen van alles wil doen 'zeggen'. Die steen lijkt ons niets anders dan het niet interpreteerbare, dus niet symbolische *Ding* waarmee de melancholicus zich op het einde van zijn kleinheidwaan identificeert (cfr. de typische sequens "Ik ben een beest", "Ik ben van hout", "Ik ben van steen").

Freud en Haizmann

Maar zoals gezegd is de regel eerder dat analytische zwaargewichten op minder bekende depressieve schilders leunen. Freud heeft op dit vlak de toon gezet. Het enige geval van depressie waaraan hij een aparte gevalsstudie wijdde, is inderdaad juist dat van een schilder. We verwijzen uiteraard naar zijn analyse, uit 1923, van de zeventiende-eeuwse schilder Christophe Haizmann, met zijn *melancholische Depression mit Arbeitshemmung*. Haizmann werd in zijn werk geremd door de overtuiging dat hij in een onbewaakt moment zijn ziel aan de duivel had verpand. Dit lijkt te beantwoorden aan een al dan niet als melancholisch op te vatten kleinheidwaan, die volgens Freud alleszins wel het antwoord was op de dood van 's mans vader.

Het is niet de bedoeling dat wij hier dieper ingaan op Haizmann - wij willen enkel in de verf zetten dat elke Freudiaanse analyticus die iets heeft bijgedragen rond de depressies, Freud op kop, ergens een geprivilegieerde verhouding tot een of andere depressieve schilder koesterde. Vermeldenswaard is misschien

toch wel dat het geval Haizmann niet alleen in de psychoanalyse, maar ook in medisch-psychiatrische middens, tot een strijdgeval is geworden wat betreft de neurotische (hysterische) dan wel psychotische (melancholische) structuur van zijn depressies.

Abraham & Segantini

Uitzonderlijk genoeg was Freud echter niet de eerste om de mosterd voor zijn theorie over de depressie bij een schilder te halen. Lang voor zijn studie over Haizmann had de grote Freudiaanse specialist van de depressies, Karl Abraham namelijk, hem dat al voorgedaan, en dit voor de eerste psychoanalytische theorie *überhaupt* over de depressie. Inderdaad, reeds in 1911 wijdde Abraham een mooie psychobiografie aan Giovanni Segantini. Het zou ons verwonderen dat veel mensen ooit gehoord hebben van Segantini, behalve dan in associatie met Abraham. Zoals Freud zijn depressieve Haizmann toch nog van de vergetelheid heeft gered, zo lijkt ook Abraham dat voor zijn favoriet Segantini gedaan te hebben. Wie kent immers nog Segantini, de Zwitserse schilder die, op eind van de vorige eeuw, tijdens een van zijn zwartste buien van depressie en verloren in zijn nostalgie naar de perfecte witheid, zo goed als doodvroor in de sneeuw? Maar misschien geniet hij bij sommigen toch nog wel enige bekendheid omwille van een van zijn meest fascinerende doeken, "Die bösen Mütter" of "De slechte moeders", voorstellende een desolate sneeuwvlakte, waarover men als het ware nog de wind hoort gieren, met in de rechterhoek een verwaaide vrouwenfiguur, die dood in de takken van een al even dode boom lijkt te hangen, maar toch nog met een levend lijkende zuigeling aan de borst.

In "Giovanni Segantini. Ein psychoanalytischer Versuch", 1911 en 1925) bespeuren we niet alleen de kiemen van Abrahams eerste theorie over de depressie, in 1912, met daarin vooral het belang van de moeder. We vinden er ook de kiemen van de theorie van Melanie Klein over de goede en slechte moeder, de goede en slechte borst. Deze invloed van Abraham op de theorie van Klein is voldoende bekend.

Klein & Kjär

Minder bekend is misschien dat Kleins fameuze theorie over de *depressive position* in haar eerste ontwikkelingen zeer veel te danken heeft aan haar eigen psychobiografische studie van, ook weer, een schilder - in dit geval een depressieve schilderes, namelijk de ons verder totaal onbekende Ruth Kjär - waarvan wij veronderstellen dat ze ook ergens uit een hoogte, in haar geval het hoge noorden moet afkomstig zijn. Wij verwijzen in dit verband naar een vroege tekst van Klein, getiteld "Infantile anxiety-situations reflected in a work of art and in the creative impulse" (1929). Daarin zien we inderdaad hoe Klein, in de biografie van Kjär, de 'angsten' ontdekt van wat ze later zou conceptualiseren als de depressieve positie (1935). Toen haar schoonmoeder een door haar schoonbroer vervaardigd schilderij van de muur verwijderde, zag Kjär plotseling haar eigen innerlijke leegte in de buitenwereld weerspiegeld. En meteen zag ze ook voor de eerste keer, hoe dat deprimerende gemis op te vullen: door te schilderen, net als die schoonbroer.

Ik & mijn Dada

Von Winterstein & Dürer, Freud & Haizmann, Abraham & Segantini, Klein & Kjär, ... ik zou nog een tijdje kunnen doorgaan met deze blote opsomming van psychoanalytische theorieën over de depressie die zich oorspronkelijk ergens hebben laten inspireren door de depressie van een of andere schilder. Of in elk geval, analytici hebben zich tot een schilder gewend op het moment dat ze het spoor dreigden bijster te raken in het klinisch labyrint der depressies. Wij hebben echter het gevoel dat wij nu al voldoende tandems van illustere

en minder illustere namen hebben laten voorbijfietsen om, in dat peloton verscholen, met gepaste schroom te kunnen bekennen dat ook wij onze favoriete depressieve schilder koesteren, de schilder dus van waaruit wij ons voor het eerst theoretisch voor de depressies zijn gaan interesseren. En zoals elke analyticus, denken ook wij dat onze depressieve schilder een geval apart is, dat zijn depressie een geval apart is dat de psychoanalyse iets nieuws kan leren. Iedereen kent onze dada: het betreft namelijk de Grote Dada *himself*, de peetvader van het Dadaïsme, Marcel Duchamp.

Duchamp is een bijzonder complex en veelzijdig fenomeen. Maar voor zijn identificatie als depressief schilder, kunnen we ons hier beperken tot twee facetten, in hun onmogelijke verhouding. Aan de ene kant is er zijn eerste meesterwerk, het monumentale schilderij op glas, getiteld "La mariée mise à nu par ses célibataires, même". Bij een andere gelegenheid hebben wij als eens proberen aan te tonen dat zijn grote glasraam kan beschouwd worden als een poging tot reconstructie van een seksueel fantasme, fantasme dat dus eerst gebroken, of doorstoken² was geworden. Aan de andere kant zijn er wat Duchamp, met een neologisme, *ready-mades* noemt - bijvoorbeeld de fameuze pisbak, getiteld "Fountain". Onze stelling is nu dat de *ready-made* een Ding is dat geen plaats heeft in Duchamps reconstructie van het fantasme dat Bruid en Vrijgezellen in een bepaalde seksuele verhouding probeert te brengen. *Ready-mades* zijn dus een soort afvalobjecten van de reconstructie van dat fantasme - afvalobjecten omdat ze niet bruikbaar zijn als bron van genot. Want uiteindelijk is dat toch het doel van het fantasme: ergens een duister beetje genot garanderen, voor het geval het leven ondraaglijk wordt. Van die *ready-mades* zegt Duchamp inderdaad expliciet dat hij ze kiest in de mate dat hij er niet van geniet: "Ik geniet van iets niet, dus bevestig ik het, als *ready-made* kunstwerk". Dit selectie criterium, de afwezigheid van genot, is wat Duchamp zijn *indifférence*, onverschilligheid, of ook soms zijn *ironisme d'affirmation* noemt.³

We zouden nu kunnen proberen te bewijzen dat die 'ironische onverschilligheid' beantwoordt aan een depressie - maar dan wel een bijzonder soort, misschien zelfs wel een nieuwe depressie in deze voor postmodern versleten tijden. Onverschilligheid is trouwens binnen de psychoanalyse wel eens meer geïnterpreteerd geworden als een 'gemaskeerde' depressie. Zonder ons te willen uitspreken over dit diagnostisch gewrocht, mogen we hier misschien toch de hypothese riskeren dat Duchamp, met die ironische onverschilligheid als selectie criterium voor zijn *ready-mades*, raakt aan de *Hemmung*, de inhibitie of geremdheid, de 'luiheid'⁴ zeg maar, die vaak het teken is van een depressie (zonder daarvan echter de essentie uit te maken). In Duchamps onverschilligheid lijkt de luiheid van de depressie voor het eerst in onze cultuur aan het artistieke werk gezet zijn - maar dan op de ironische wijze die Duchamp zo onnavolgbaar eigen was.

Weiss & zijn anonieme zwartgallige schilder

De verleiding is groot om ons op dit punt eindeloos in Duchamp te verdiepen, op zoek naar wat de kunstenaar ons kan leren, bijvoorbeeld op het vlak van een minimalistische techniek van interpretatie. Om te eindigen zullen we echter nog maar eens een nieuwe tandem van een analyticus-met-depressieve-schilder aan ons peloton toevoegen. En dat wordt dan de pionier van de Freudiaanse analyse in Italië, Edouardo Weiss namelijk, met zijn, voor zover ik weet, anoniem gebleven zwartgallige schilder.⁵

² Lacans idee van *traversée* van het fantasme

³ L. Jonckheere, A fundamental sexual fantasy and its vicissitudes according to Marcel Duchamp. From "The Bride stripped bare by her Bachelors, even" to the ready-made, <http://users.skynet.be/Polis/2/artjonckheere1fr.htm>

⁴ luiheid als vertaling van het laatmiddeleeuwse *acedia*, één der zeven hoofdzonden.

⁵ Sigmund Freud - Edouardo Weiss, Briefe zur psychoanalytischen Praxis, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1973, pp. 43-44 (brief

Dit geval vinden we terug in de briefwisseling van Weiss met Freud. Begin 1921 blijkt Weiss een jonge schilder met *depressive Verstimmung* in analyse gehad te hebben. Binnen het werk van deze duidelijk romantische schilder kwam de depressie onder andere tot uiting in zijn favoriete thema's: ruïnes, dode dieren, etc. Deze schilderijen kreeg Freud zelf ook te zien. Verder vernemen we dat de schilder enig kind was, dat zijn vader reeds zeer vroeg had verloren. Omdat zijn schilder in de analyse zelf van langsom depressiever werd, zodanig zelfs dat de vrije associatie dreigde stil te vallen, omwille dus van deze depressie in de overdracht, solliciteerde Weiss een controle door Freud. Met dit doel stuurde hij Freud dan ook een gedetailleerde klinische beschrijving van het geval - beschrijving waarover wij helaas niet beschikken, omdat de brieven van Weiss slechts zijn samengevat in zoverre nodig om Freuds brieven te begrijpen.

Wat is nu Freuds analyse van dit geval van depressie, in een brief van 4 april 1921?

Vooreerst meent Freud dat het gaat om een *einfache Depression*. Op dat moment, dat is dus al *jenseits* van het lustprincipe, zou dit soort eenvoudige depressie volgens Freud theoretisch nog altijd niet echt doorgrond zijn geworden. Nochtans heeft zegt hij zelf de ervaring te hebben dat ze in de regel goed toegankelijk is voor de psychoanalytische therapie - mits veel geduld, voegt hij er nog aan toe.

Na die eerste geruststelling en verwittiging, in zijn functie van controleur, komt dan de onvervaard theoretische Freud op de proppen met wat hem de kern lijkt, en stelt hij de volgende etiologische formule voor. Vooreerst een sterke fixatie aan de moeder, aan 'Moeder Natuur' zeg maar. De juist daarin romantische schilder verzet zich echter periodiek tegen die moederfixatie, waardoor hij zelf zijn enige houvast loslaat. Op dat moment wordt hij dan ook depressief, en begint hij zijn *natures mortes* te konterfeiten.

Wagen wij nog een stapje *jenseits* van Freuds lumineuze formule: op dat moment ontdekt de depressieve schilder ook dat hij buiten die moederfixatie geen ander, vaderlijk houvast heeft. Opgepast echter. Dit hoeft geenszins te betekenen dat de Naam-des-Vaders, of de betekenaar van de dode vader niet zou zijn geïnstalleerd - en dat bijgevolg de schilder psychotisch zou zijn, en bijvoorbeeld behept met melancholische depressies. Integendeel zelfs. Wij menen dat Freuds daarop aansluitende analyse van het probleem in de overdracht, waarvoor Weiss juist een controle vraagt, dat dus Freuds analyse van de groeiende stilte van de romantische schilder voldoende bewijst dat de oedipale, symbolische vader wel degelijk meespeelt - zij het inderdaad volledig tegen de zijlijn aan gedrukt, bijna als een schaduw van een lijnrechter. Die magere of marginale symbolische aanwezigheid van de vader vraagt om wat meer uitleg.

Zoals Freud opmerkt, is het immers juist omdat de schilder in de loop van zijn analyse van Weiss een vaderssubstituut heeft gemaakt dat hij het, in zijn depressie, niet meer waagt om vrijuit tegen hem te spreken. Dit terugdeinzen voor de vrije associatie, voor het uitkramen van 'onzin' zonder zelf vooraf zeker te zijn van de zin, dit soort spreekremming lijkt trouwens karakteristiek voor de depressie in het algemeen. Alhoewel ook weer niet voor alle types van depressie: minstens één bepaald type van depressie schreeuwt immers juist om die nieuwe taal van de vrije associatie, als therapie bij uitstek.⁶ Hoe dat ook zij, in het geval van Weiss probeert de schilder, via de depressieve remming van de vrije associatie, voor zijn vader-substituut te verbergen hoe sterk hij aan zijn moeder is gefixeerd. Hij zwijgt alsof hij vreest dat hij in de vrije associatie zijn mond zou kunnen voorbij spreken en zo zijn moeder-fixatie zal verraden aan het vader-substituut dat de analyticus voor hem geworden is. Hij probeert dus voor zijn vader te verbergen dat hij slechts zijn moeder heeft, dat zij alles voor hem is.

Er lijkt ons echter ook nog een paradoxaler, en misschien ook interessanter formule mogelijk voor hetzelfde transferentieel manoeuvre van het depressieve zwijgen. En dat is dat de schilder voor zijn vader probeert te verbergen dat deze niets voor hem betekent, hij probeert voor zijn vader te verbergen dat deze

van 4-4-1921)

⁶ Wat wij, op het einde, zullen bestempelen als de angstneurotische depressie

dood is voor hem. Dit veronderstelt uiteraard een soort ontduubeling van die vader - misschien wel volgens de pijnlijke (*Schmerz*) metonymie in Freuds "Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens" (1911), aangaande "de vader die reeds gestorven was, maar niet wist ... dat hij gestorven was ... ingevolge de wens van zijn zoon".

Verbergen dat de moeder zijn hele leven is en vervolgens dat de vader dood is: deze twee tijden of zijden van wat we het Oedipuscomplex van de schilder kunnen noemen, lijken achtereenvolgens tot uiting te komen in de twee tijden van zijn depressie. Vooreerst, in zijn door Freud eenvoudig genoemde depressie, waarvoor hij in analyse was gekomen, lost hij een moeder die alles voor hem is. En vervolgens, in de loop van die analyse, wordt hij overweldigd door een vader die niets voor hem is, een dode vader, wat dus tot uiting komt in een depressie in de overdracht. Zoals we van Freud zelf gewoon zijn, raadt hij Weiss ook aan om zijn constructie onverwijld met evenzoveel woorden aan zijn patiënt mee te delen. Wij geven hier onze variant: "Gij spreekt niet meer tot mij, omdat ik Uw dode vader ben geworden, en nu moet jij mij verbergen dat ik dood ben in vergelijking met Uw moeder".

En tenslotte voegt Freud voegt er ook nog aan toe, en zo kennen we hem ook weer, dat Weiss zich door geen enkele loochening van de kant van de schilder van zijn geloof in die constructie mag laten afbrengen. Want - zo besluit Freud op enigszins enigmatische wijze, en hier wordt het bijzonder interessant voor mij, maar wij zullen hierop eindigen - deze constellatie, waarbij dus het subject de moeder laat vallen teneinde de vader te verbergen dat zij alles is en hij niets, deze oedipale constellatie komt veel vaker voor dan men zou verwachten.

Freud theorie over de neurotische depressie

Interessant, inderdaad: misschien vinden we in dit geval van de depressieve schilder van Weiss een aanknopingspunt voor een Freudiaanse theorie rond wat wij elders bestempelden als een 'zuiver' hysterische depressie. Ter afsluiting willen we toch nog snel even die 'zuiver' hysterische depressie situeren. Reeds in zijn zogenaamde pre-analytische periode heeft Freud, in de beste psychiatrische traditie, een duidelijk onderscheid gemaakt tussen de als psychotisch beschouwde depressie van de melancholie en diverse types neurotische depressies. Dit structurele onderscheid is Freud ook doorheen alle verdere ontwikkelingen van de psychoanalyse blijven hanteren. Rond de melancholie heeft Freud zeer expliciet een aantal pregnante inzichten nagelaten. In verband met de neurotische depressies lijkt dit in eerste instantie minder evident. Daarvoor moeten we gaan neuzen in allerlei duistere hoeken en kantjes van zijn rijke oeuvre. En dan blijkt, dat is toch mijn ervaring, dat daar inderdaad voldoende klinisch materiaal te garen valt, om ons toe te laten een duidelijk onderscheid te maken tussen vier types van neurotische depressie, of vier soorten depressies binnen het hysterisch discours.

Vooreerst is er de *Verstimmung* of humeurigheid angstneurotische depressie, waarop ik reeds alludeerde omdat Freud de vrije associatie juist heeft uitgevonden als therapie bij uitstek voor dit soort depressie. Deze vervanging van angst door depressieve gevoelens heeft alles te maken met het fundamenteel onbevredigend karakter van de seksualiteit, of het seksuele genot. Het betreft dus seksuele depressies, volgens de Aristoteliaanse wijsheid: "omne animal post coitum triste".

Vervolgens, en dat is ook historisch zo, ontdekt Freud de thans in de psychoanalyse klassiek te noemen dwangneurotische depressies. Deze zouden het gevolg zijn van de oedipale ambivalentie tegenover de symbolische Naam-des-Vaders, de doodswens tegen de geliefde vader.

Een derde type zijn de zogenaamde 'melancholische' depressies, die ondanks hun benaming hoegenaamd niet psychotisch zijn - maar wel hun mechanisme bij die psychotische melancholie geleend lijken te hebben. Dit psychotische mechanisme is dan de identificatie met een duistere rest of reële kern van het

verloren object, wat Freud, met een filosofische term, *das Ding* noemt. In de structureel neurotische doch 'melancholische' ogende depressie wordt dit dan de identificatie met de rest van de verloren fallus, een typisch gegeven in de zeer zware depressies op het einde van de analyse van de hysterie - vooral bij vrouwen, zegt Freud.

En tenslotte resten dus ook nog wat ik hier 'zuiver' hysterische depressies noem. En daarvan menen wij dan inderdaad dat de etiologie te reconstrueren moet zijn onder andere via dergelijke Freudiaanse miniaturen als dat van de zwartgallige schilder van Weiss.⁷

⁷ Voor de Freudiaanse theorieën over neurotische depressies verwijs ik naar L. Jonckheere, Latent Freudian thoughts towards a theory of neurotic depressions, The Letter, Centre for Psychoanalytic Studies, LSB College Dublin, summer 1998, 13, pp. 1-39. Daar vindt men ook een ander Freudiaans geval van 'zuiver' hysterische depressie.