

# Spuren

in Kunst und Gesellschaft

Nr.33

ISSN  
0176-7240  
DM 8,-



Zäsuren des Unheimlichen

# Editorial

"Was man fürchtet, kommt auch; was auftritt, tut dies, um sich zu wiederholen; was da ist, ähnelt anderem und zitiert es, und nichts ist eindeutig in seiner Beschaffenheit. Die Figuren agieren nach einem Regieplan, der nicht nur ihnen verborgen, sondern auch dem Leser wenigstens unplausibel bleibt, wenn er nicht den Wiederholungszwang als zureichende Triebkraft akzeptiert. ... Das wiederum macht die alpträumliche Atmosphäre der Geschichte aus, das Gefühl von Zwang und Unverständlichkeit, Beliebbarkeit und Zufall, untrennbar verbunden mit Bedeutsamkeit und Determination."

Jan Philipp Reemtsma, in diesem Heft S.33

"Ich habe Wurzeln / die sind gar heimlich, / im tiefen Boden / bin ich gegründet" - diese Bemerkung zum Heimlichen fand Freud, als er sich auf die Suche nach dem Unheimlichen machte. Bevor die Psychoanalyse das "Un" als Markierung einer Verdrängung fand, die das Altvertraute, Heimische zu einer ängstigenden Wirkung umbuchstabiert, die als Einschreibung in der Psyche und als Ausdruck am Körper statthat, war das Unheimliche schon an einem anderen Ort untersucht und als Wirkung fixiert worden. Der Literatur erschloß sich das Unheimliche im Jahre 1764, als Sir Horace Walpole "The Castle of Otranto" schrieb. In einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der literarischen Angst stellte Richard Alewyn fest, daß das Unheimliche durch die Verbindung von Geheimnis und Gefahr erzeugt wird. "Bekannt sind immer nur Wirkungen, unbekannt ihre Ursachen... So ergeben sich aus jedem Eindruck nichts als Fragen". Da die unbekannt Antworten, da das Geheimnis jeden denkbaren oder undenkbar Inhalt haben kann, "erscheint die gesamte Wirklichkeit in jenen Stand versetzt, in dem sich das Gefährliche und das Unbekannte verbinden, und den wir das Unheimliche nennen."

Anders Freud. Angestoßen durch die Bemerkung Schellings: "Unheimlich nennt man Alles, was im Geheimnis, im Verborgenen ... bleiben sollte und hervorgetreten ist", wandte er sich den Ver-

drängungen zu, deren Affekte vom Subjekt im Verborgenen gehalten werden und tunlichst nicht ins Bewußte vorstoßen sollen.

Das weibliche Genitale bildet den Eingang zur ältesten Heimat des Menschen. In seinem Aufsatz zu Rassismus und Antisemitismus beschreibt *Thanos Lipowatz*, wie das Phantasieren der Urszene die eigenen Ursprünge als etwas Unheimliches inszeniert. Das Subjekt, das Selbst-Erzeuger sein möchte, erfährt "anlässlich der Urszene mit Schrecken, daß das In-die-Welt-Kommen eines Menschen immer zweier unterschiedlicher Geschlechtswesen bedarf ... Es entdeckt, daß es die Geschlechterdifferenz gibt, so daß auch ihm selbst etwas fehlt". Diese Erfahrung eines Mangels kann zu dem Wunsch führen, "auf regressive Weise phantasmatisch in den Mutterleib zurückzukehren, in dem es nur eine imaginäre, organische Totalität gibt." Im Denken des Rassisten und Antisemiten, der sich der organischen Totalität verhaftet, muß der Andere verworfen werden. "Aber der andere ist trotzdem da". Phantasmatisch steht der Andere für den "bösen, kastrierenden Vater", der an die verdrängte Kastrationsangst rührt und sie als Gefühl von Unheimlichkeit wieder ins Bewußtsein bringt.

Die Angst wird zum Unheimlichen nicht nur im Kastrationskomplex. Unheimlich ist auch, was an den inneren Wiederholungszwang mahnt. "Was man fürchtet, kommt auch; was auftritt, tut dies, um sich zu wiederholen", schreibt *Jan Philipp Reemtsma* in seiner Analyse von Fouqués "Sintram und seine Gefährten". Er vergleicht dabei die Erzählstruktur des Textes mit "kleinen mechanischen Theatern", "die eine bestimmte Anzahl Figuren auf vorgegebenen Bahnen bewegen und zu immer neuen 'bedeutenden Gruppen' zusammenstellen." Diese tableaux, Wiederholung in Varianten, sind ihm ein zwanghafter Zug, der sich schon in die Entstehungsgeschichte der Erzählung einschrieb. Angeregt wurde sie durch ein Geschenk an Fouqué: Dürers "Ritter, Tod und Teufel", verbunden mit der Bitte, eine Romanze dazu zu schreiben. Das jedoch war Fouqué "damals noch nicht beschieden, und lange noch nicht; aber in mir

trug ich fortdauernd dieses Bild herum, durch Frieden und Krieg, bis es sich mir ganz deutlich ausgesponnen und gestaltet hat". Durch Frieden und Krieg: *Reemtsma* greift diesen Zyklus auf und sieht den zwanghaften Zug der literarischen Geschichte in der politischen verdoppelt. Nach dem finsternen Mittelalter und dem 30jährigen Krieg fand eine Eruption von Textproduktion statt, die sich vergeblich bemühte, nicht mehr vom Sterben, sondern vom Leben zu schreiben. Diese "Aufklärung" verfehlte ihr Ziel, da es ihr, *Reemtsma* zufolge, an "Durcharbeitung" fehlte. "An diese erinnert die Romantik; es ist, als wolle sie an das vergessene Trauma erinnern. In ihr sind auf einmal die abgelegenen Verliese, die grauküttigen Mönche, die Verschwundenen, die Wiedergänger Thema. Sie belebt das verdrängte Unheimliche. ... Aber durch die zurückgewiesene Aufklärung war das romantische Bemühen nur die andere, womöglich noch kraftlosere Seite desselben defizitären Vorganges." So verwundert es nicht, daß der Nationalsozialismus als "Rückfall ins finsterste Mittelalter" bezeichnet wurde und sich die aufgeklärte nach 45 Gesellschaft den Tod erneut von der Seele zu halten bemühte.

Zurück zu Freud und einem dritten Aspekt des Unheimlichen: dem Animismus, verstanden als Allmacht der Gedanken. *Thanos Lipowatz* sieht den Allmachtsgedanken als ein magisches Mittel an, um das Vorhandensein der Differenz und des Mangels wegzuerklären. So zeichnet den Rassisten ein essentialistisches Denken in magischen Substanzen aus, "die gleichzeitig Gattungen sind". "Der Jude" wird so zu einer "unveränderliche(n), quasi natürliche(n) böse(n) Substanz". Als Allmächtiger usurpiert der Rassist "das Monopol des Sprechens"; "er allein hat einen Namen als Subjekt und der ausgeschlossene Andere erhält seinen Namen von ihm wie ein Tier. So ist 'der Jude' eine böse Substanz und ein reiner Name (Signifikant), wie ein Fluchwort". Erweist sich so nicht der Rassist als der Unheimliche? "Ich habe Wurzeln / die sind gar heimlich, / im tiefen Boden / bin ich gegründet".

Susanne Dudda

# Impressum

Spuren - Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, Lerchenfeld 2, 2 Hamburg 76  
Zeitschrift des Spuren e.V.  
in Zusammenarbeit mit der Hochschule  
für bildende Künste Hamburg

*Herausgeberin*  
Karola Bloch

*Redaktion*

Hans-Joachim Lenger (verantwortlich),  
Jan Robert Bloch, Susanne Dudda (geschäftsführend),  
Jochen Hiltmann,  
Ursula Pasero

*Redaktionelle Mitarbeit*

Hans-Christian Dany, Manfred Geier,  
Jens Hagedstedt, Lothar Kurzawa,  
Torsten Meiffert, Khosrow Nosratian

*Gestaltung, Reproduktion und Druck*

Martina Palm, Kay-Uwe Rosseburg

*Satz*

Susanne Dudda

*Autorinnen und Autoren dieses Heftes*

Claus Böhmler, Norbert Bolz, Martin Burckhardt,  
Gustav Falke, Vilém Flusser, Jürgen Hasse,  
Alfred Hirsch, W.V. Hofmann, Engelbert Kronthaler,  
Detlef Bernhard Linke, Thanos Lipowatz, Lornz Lorenzen,  
Jan Philipp Reemtsma, Gunnar Schmidt

Foto, Seite 4:  
Schröder

Die Redaktion lädt zur Mitarbeit ein. Manuskripte bitte in doppelter Ausfertigung mit Rückporto. Die Mitarbeit muß bis auf weiteres ohne Honorar erfolgen. Copyright by the authors. Nachdruck nur mit Genehmigung und Quellenangabe.

Die "Spuren" sind eine Abonnementzeitschrift. Ein Abonnement von 6 Heften kostet DM 48.-, ein Abonnement für Schüler, Studenten, Arbeitslose DM 30.-, ein Förderabonnement DM 96.- (Förderabonnenten versetzen uns in die Lage, bei Bedarf Gratisabonnements zu vergeben.) Das Einzelheft kostet im Buchhandel DM 8.-, bei Einzelbestellung an die Redaktion DM 10.- incl. Versandkosten. Lieferung erfolgt erst nach Eingang der Zahlung auf unserem Postscheckkonto Spuren e.V., Postscheckkonto 500 891-200 beim Postscheckamt Hamburg, BLZ 200 100 20, oder gegen Verrechnungsscheck.

Bestellung und Auslieferung von Abonnements und für Buchhändler bei der Redaktion.

# Inhalt

## Beobachtungen und Anfragen

Norbert Bolz: Ausatmen und Dissoziation (S.5) / Jürgen Hasse: Über das Lernen von Be-Sinnung aus dem Zustand der Anästhesie (S.8) / Hans-Joachim Lenger: Zu Hiltmanns Meditation über den Satz (S.11) / Detlef Bernhard Linke: Wir, von Apollon geschlagen... (S.13) / Lornz Lorenzen: Spürjäger, Metamorphosen und andere Fluchten (S.16) / Vilém Flusser: Kann man sein eigenes Judentum überholen? (S.18)

Thanos Lipowatz

### Rassismus, Antisemitismus, ein ubiquitäres Problem?

S.20

Susanne Dudda

### Mehr von der gleichen Art?

S.25

Jan Philipp Reemtsma

### Ritter, Tod und Teufel

S.31

Jochen Hiltmann

### Claus Böhmlers Dosentelefon

Fotoserie

S.37-47

"Spuren"-Aufsatz

Gunnar Schmidt

### Eine Reise nach Kythera

Assoziationen zu Lacans Diskurs der Universität

S.48

Martin Burckhardt

### Der Geist in der Maschine

S.52

Engelbert Kronthaler

### Gänsemarsch und Seitensprünge

oder: Die Addition von Kirchen und Krokodilen

S.56

## Magazin

Alfred Hirsch: Kritik und Übersetzung (S.63) / W.V. Hofmann: Alte Fotografien - neu belichtet (S.64) / W.V. Hofmann: Mangelsdorff pur (S.65) / Gustav Falke: Schubert (S.66) / Bücher von "Spuren"-Autoren (S.67)



# Ausatmen und Dissoziation

## *Adnoten zum Essay als autonomer Form*

Vor 60 Jahren schrieb ein jüdischer Essayist in dem, was man heute bio-bibliographische Notiz nennt, über seine Versuche: "Ihre gemeinsame programmatische Absicht ist, den Integrationsprozeß der Wissenschaft, der mehr und mehr die starren Scheidewände zwischen den Disziplinen, wie sie den Wissenschaftsbegriff des vorigen Jahrhunderts kennzeichnen, niederlegt, durch eine Analyse des Kunstwerks zu fördern, die in ihm einen integralen, nach keiner Seite gebietsmäßig einzuschränkenden Ausdruck der religiösen, metaphysischen, politischen, wirtschaftlichen Tendenzen einer Epoche erkennt."

Liest man diese Essays Walter Benjamins, so findet man weder Begründungszusammenhänge noch argumentative Ableitungen. Das integrative Denken muß deshalb Darstellung selbst zum Schauplatz seiner Rechtfertigung machen; die Frage nach der Legitimität des Essays ist von Anfang an eine Frage nach der Form. Ihr Urbild ist das frühromantische Fragment, dem ein Denken entspricht, das sein Zeitalter als Text und die vorliegenden Schriften als geschichtsphilosophische Chiffren liest. Die Form des Essays ist dialektisch, weil der Gegenstand seiner Interpretation erst im Prozeß der Deutung zu dem wird, als der er interpretiert wird. Der Essayist stellt nicht ein Werk in *dessen* Zeit, sondern *seine* Zeit in der des Werkes dar. So rechtfertigt er eigene Gedanken in der deutenden Entfaltung fremder Texte. Mit jedem Essay erscheint "ein beflügelter Gedanke in der Verpuppung der Kritik". Der Essayist bleibt ja immer abhängig von den Werken anderer; aber seine Bescheidenheit des bloßen Kommentierens ist ironisch, denn er weiß, daß gerade darin seine geistige Freiheit liegt: "Man kann doch in einer kritischen

Analyse (fremder Ansichten) oft Dinge sagen, die man synthetisch noch nicht darzustellen wüßte."

Vor 30 Jahren schrieb ein jüdischer Soziologe und Musikphilosoph einen Essay über den Essay als Form, der Noten zur Literatur einleitet. Die geistige Situation der Adenauerzeit ist definiert durch Angst vor Negativität, die sich in einer Allergie gegen die Formen äußert und in den etablierten Wissenschaften zum Tabu über den Essay formiert. Dagegen protestiert der Essayist als Kind und Ketzer. "Die Stunde ist ihm ungünstiger als je." Aber gerade daraus zieht er sein unvergleichliches Pathos. Denn was *in* der Zeit 'dran' ist, ist nicht wahrhaft *an* der Zeit, sondern verstellt es. In Kind und Ketzer spitzt sich diese Zeitendialektik zu: "Die Aktualität des Essays ist die des Anachronistischen."

Seither haben drei Jahrzehnte diese Dialektik abgespannt, und man wird fragen müssen, wie sich die Aktualität neu begründen läßt in einer Zeit, da nichts mehr an der Zeit scheint. Ich kann hier nur ein paar vorbereitende Bemerkungen rückblickend auf den Essay als autonome Form machen. Besonders lehrreich ist der literarästhetische Essay.

Von moderner Literatur lernt das Denken, das Ich außer Kraft zu setzen und antisystematischen Impulsen zu folgen. So ließe sich der Essay zunächst definieren als reflektierte Form von "Ausatmen und Dissoziation". Aber eben doch: als reflektierte Form. Denn zwar ist der Geist mobil, aber nicht frei flottierend. Philosophie ist kein Zungenreden. Deshalb heißt es bei Adorno, dem Meister bestimmter Negation: "Losgerissen von der Disziplin *akademischer Unfreiheit*, wird *geistige Freiheit* selber *unfrei*". Der freie Geist bleibt den unfreien Wissenschaften tributpflichtig. Sein

eigentliches Verhalten ist aber das des Opferbetrugs. Der Essay ignoriert die diskursive Logik nicht sondern überlistet sie. Auch das ist eine Figur bestimmter Negation: Protest gelingt nur durch den Verrat hindurch. Schon der Titel jenes vor 30 Jahren erschienenen Büchleins 'Noten zur Literatur' instrumentierte diese List: Noten sind ja nicht nur Bemerkungen, sondern auch Noten. Musikalische Logik subvertiert das Diskursive. So wird der Essay als Form zum Ort der Rettung von Rhetorik und Sophistik.

Der Essayist als Kind und Ketzer - tiefer noch als die Herausforderung wissenschaftlicher Orthodoxie wirkt wohl die Provokation einer Form, die dem "Lustprinzip des Gedankens" folgt. Unverantwortlichkeit und Neugier sind die Tugenden des Essayisten. Wenn er zu reflektieren beginnt, haben andere die Arbeit schon getan; sprich: Werke produziert. Das sind die künstlichen Paradiese des Gedankens, in denen sich der Essayist mit der Muße des Kinderspiels umtreibt. Diese Muße fordert aber zugleich die äußerste Anstrengung des Subjekts, gerade weil es nicht arbeitet; so wie, nach Adornos Formel, der Denkende nicht denkt, sondern sich zum Schauplatz geistiger Erfahrung macht - nämlich durch die Spontaneität subjektiver Phantasie gegenüber dem bereits Vorgeformten. Ihr tragender Grund ist die Einheit einzelmenschlicher Erfahrung.

Der Essayist ordnet bereits Geformtes neu, interpoliert in den Details und entscheidet über die Auswahl seiner Gegenstände. Und nur darin erweist er seine Souveränität, daß er "selber aussucht, was er opfern will, damit er Geister nur solcher Menschen heraufbeschwöre, die seine Fragen beantworten können" (Lukács).

Problematisch ist die Autonomie der essayistischen Form, weil sie sich immer an bereits Vorgeformtem, Abgeleitetem, bei Gelegenheit von ... bildet. Heteronom veranlaßt, aber autonom durchgeformt, erreicht der Essay eine Totalität des Nicht-Totalen: Mit "objektiver Willkür" (Fr. Schlegel) setzt er beim Komplexesten an und betrachtet Vermitteltes, als ob es unmittelbar wäre; Abgeleitetes, als wäre es an sich. Um nun Aufschluß über den Denkstil des Essays zu bekommen, ist es lehrreich, die Beschreibungen Adornos zu einem Wortfeld zu verdichten:

- alle Momente gleich nah zum Zentrum, Kraftfeld, Kräfteparallelogramm, stillgestellter Konflikt, Kristallisation, Konfiguration, Koordination, Querverbindung, Statik des konstruierten Nebeneinander, Mosaik, Teppich, Zusammenhang miniaturhafter Elemente. Walter Benjamin hat in diesem Zusammenhang von Dialektik im Stillstand gesprochen; sie entspricht einer Versuchsanordnung. Reflexion ist ja nach Fichte die "Handlung einer Freiheit, durch welche die Form zu ihrem eigenen Gehalte - zur Form der Form, als ihres Gehaltes - wird". Diese zunächst rein logisch gerichtete Überlegung der Wissenschaftslehre ist schon von den Frühromantikern ästhetisch gewendet worden: Die Kunstform wird zum Gehalt der essayistischen Form; d.h. der Essay entfaltet die Formreflexion seines Gegenstandes. Die Form des Essays ist also nicht Reflexion *über* ein Gebilde, sondern *in* ihm. Fr. Schlegel hat einmal gesagt, als "Kunstform des logischen Experimentierens" sei der "Essay nicht *Ein* Experiment sondern ein beständiges Experimentieren"; als "Thema mit Variationen" versuche er "ins Historisch Historische der Kritik zu spielen, ohne daß er doch dadurch seine Grenzen überschreite."

Das Historisch Historische, das historisch Transzendente, das zum Apriori gewordene Aposteriori - verschiedene Namen desselben Bemühens, in Geschichte selbst die konkreten Bedingungen der Möglichkeit von Erfahrung aufzuweisen. Denn jeder Essay zielt auf das, was Schlegel die "Symphilosophie mit dem Zeitalter" genannt hat. Indem der Essay nach dem Augenblick der Gegenwart fragt, erfragt er die Zeitbestimmtheit seiner Form. Er erreicht seine Gegenwart nicht da, wo er sie unmittelbar im Blick hat. Prinzipiell vorläufig, zeitigt der Essay, der mit Vergangenen beginnt, die Gegenwart erst aus seiner Formreflexion heraus, und die eigentliche Gegenwart seiner Form fällt vor in die Zukunft. Diese zweiseitige Ungleichzeitigkeit des Essays kennzeichnet seinen dialektischen Gegenwartsbezug als negativen: "Die Aktualität des Essays ist die des Anachronistischen. Die Stunde ist ihm ungünstiger als je."

Nun läßt sich die Zeitstruktur bestimmter Negation ganz einfach bestimmen: Die gegenwärtige Welt wird vom Essayisten mit ihrer eigenen, in der Vergangenheit versäumten Gegenwart, die er am Kunstwerk erfährt, negiert; in "angestrenzter Passivität" - und die Anstrengung des Subjekts ist eine der Passivität - zeichnet er die ästhetischen Antithesen nach. Diese Tendenzen liegen aber nicht offen zutage, sondern müssen enträtselt, dechiffriert und als "utopische Spuren" gesichert werden. Darin ähnelt die Essayistik der psychoanalytischen Archäologie. Freuds These, daß "durch korrekte Ausführung der Analyse eine sichere Überzeugung von der Wahrheit der Konstruktion, die therapeutisch dasselbe leistet wie eine wiedergewonnene Erinnerung", erreicht werden könne, nimmt Adornos Begriff der 'radikalen

Rekonstruktion' vorweg. Gegenstand dieser Rekonstruktion ist aber nicht ein Vergessenes, zu Erinnerndes, sondern eine versäumte Möglichkeit: ein nie Dagewesenes, das doch verschüttet wurde.

1959 eröffnet Adorno in der Zeitschrift 'Akzente' Überlegungen zur Schlußszene des Faust mit den Worten: "Für den Alexandrinismus, die auslegende Versenkung in überlieferte Schriften, spricht manches in der gegenwärtigen geschichtlichen Lage. Scham sträubt sich dagegen, metaphysische Intentionen unmittelbar auszudrücken; wagte man es, so wäre man dem jubelnden Mißverständnis preisgegeben." Auch das ist ein frühromantisches Motiv. Schlegel hat den Alexandrinismus geschichtsphilosophisch als Übergangsform einer "Epoche der größten, heftigsten Gärung" bestimmt. "Es ist die Zeit des Hin- und Herschwankens", in der ein hermeneutischer Eklektizismus "alle die entlehnten, fremden Ideen durch eine fortgesetzte Konstruktion" organisieren soll. "Je *eklektischer* eine Wissenschaft oder ein Denken ist, desto *kritischer* - eigentlich desto *technischer* und *historischer*" (Schlegel). Alexandrinismus ist also die Signatur eines Zeitalters, in dem Scham sich gegen Metaphysik sträubt. Aber wohlgemerkt: Sich der Metaphysik schämen heißt nicht sie auslöschen. Vielmehr gilt es, sie zu verstecken - und die Interpretanda bieten Schutz. So ist der Essay durchaus mit jener Maschine zu vergleichen, die automatisch zu funktionieren scheint, während in ihrem Innern doch ein häßlicher Zwerg, der sich nicht blicken lassen darf, die Fäden zieht.

Die Metapher macht schon deutlich, daß unser Rückblick auf den Essay in den Herzbereich seiner Form gedrungen ist. Und hier trennen sich die Wege.



# Über das Lernen von Be-Sinnung aus dem Zustand der Anästhesie

Von Kindern einmal abgesehen, stellt kaum noch jemand wichtige Fragen! Und wer sie stellt, lebt mit dem Risiko, als Dummkopf gescholten zu werden. Unser Urteil über dieses Fragen setzt sich an die Stelle der versagten Antworten. Weil wir im zivilisatorischen Prozeß unserer Kulturgenese kontinuierlich das Vergessen gelernt haben, können wir keine Antworten mehr geben, wenn nach Fundamentalem, Elementarem und Komplexem gefragt wird. Wir haben unser kollektives Vergessen als "besseres Wissen" kultiviert.

## 1. Die Wirklichkeit, in der wir lernen...

... ist mit keinem Begriff mehr zu fassen, denn sie existiert nicht mehr nur als die "eine" Wirklichkeit. Hinter den materiellen Dingen und den sozialen Bedeutungen des Alltags haben sich diffuse und fragile Netze einer imaginären "Wirklichkeit" etabliert. Erst auf der Suche nach der "echten" Wirklichkeit, stellt sich deren Flüchtigkeit und tendenzielle Substitution durch ein Imaginäres als "Echtes" heraus. Einige "konkrete" Einblicke sollen diesen fiktionalen Wirklichkeitsverfassungen Namen geben:

- Auf dem Weltmarkt fusionieren die Saatguthersteller und die Erzeuger von Herbiziden mit dem Ziel, die Landwirtschaft insbesondere in der europäischen Peripherie und in Afrika in ökonomische Abhängigkeit zu bringen, die dann keine Wahl der Anbauart und vor allem des Lieferanten mehr zuläßt. Vom Bauern zum Quasi-Leibeigenen der Saatgut- und Pestizid-Multis. - Dem Kohlkopf ist das nicht anzusehen, noch nicht mal im Bioladen.

- In der Atomindustrie und Gentechnologie wird mit hohen Risikoeinsätzen

"gespielt". Ab und an stößt eine Spitze des Katastrophischen durch die Decke gigantischer symbolischer Sicherheitsinszenierungen. Die Katastrophe ist nicht erst sie selbst. Sie ist schon in den Bedingungen, die sie ermöglichen.

- Natur steht als authentische zur Disposition. Wir leben im Zeitalter der "technischen Reproduzierbarkeit" der Natur (G. Böhme); ob wir das wollen oder nicht, spielt keine Rolle. Wir *müssen* die Möglichkeit von Natur als reproduzierbarer von dem Moment an mitdenken, in dem sie technisch herstellbar ist. Über die Gentechnologie hat *diese Natur* unseren Alltag (wahrscheinlich?) noch nicht erreicht - aber das ist nur eine Frage der Zeit. In Gestalt von Spaßbädern und Centerparks kreierte sie bereits in vollen Zügen einen neuen Freizeithe donismus.

- Und schließlich erfährt das Ornament einen ungeahnten Aufschwung. In Stadt und Land umschließt das Ornament als Form der Ästhetisierung jene *allgemeinen* gesellschaftlichen Strukturen, die lebensweltliches Unbehagen erzeugen. Pomp, Schnörkel, Historismus und Naturzitat suspendieren als Allegorie des Sinns den Zweifel an der Authentizität des Erlebens.

Die Qualität des Lernens in einer Wirklichkeit, die selbst im Plural aller denkbaren Formen noch unzureichend skizziert ist, liegt auf der Hand: Dem Sog des Imaginären, dem Taumel des Scheins und der Promiskuität der Informationen ist kaum noch zu entkommen. Wir glauben uns unserer selbst gewiß geworden zu sein, erfahren dies aber schon nicht mehr als ganzes, authentisch erlebendes Subjekt, sondern aus dem Blickwinkel des eigenen Doubles. Die Rede ist von einer Identität, die "die Differenz hervorbringen muß, weil sie in

Wirklichkeit auf dem Boden radikaler Indifferenz steht" (Baudrillard 1987: 38). Die Anspielung gilt der Krise des Subjekts als zum Selbstentwurf noch fähigem Individuum sowie zugleich der Krise des Sozialen, das als imaginäres "Spaltmaterial" sich positioniert.

## 2. Das tote Denken im organisierten (Ver-)Lernen

Das Lernen wird in den Schulen des staatlichen Bildungswesens im Geiste eines anthropologischen Vergessens *vollstreckt*. Positiv formuliert: Lernen definiert sich in erster Linie als Belehrung. Der Schulmeister weiß wie die Dinge sind - seien sie noch so falsch. Sein falsches Wissen fungiert aber als richtiges, weil es das herrschende ist. Belehrung heißt Ein- und Ausgrenzung von kulturellem Wissen. Jeder inhaltliche Satz über etwas zu Lernendes ist also tief eingewurzelt in einer Ethnoperspektive.

Selbst in einer Nation existieren plurale (sub-)kulturelle Lebensformen, die so bereits ausgegrenzt werden - ganz zu schweigen von den im Lande sich zugleich artikulierenden fremden Kulturen. Staatliche Erziehung und Bildung ist einer Akkulturation nach Maßgabe der herrschenden bildungsbürgerlichen Werte und Normen verpflichtet.

Indem in erster Linie Lerninhalte als *Sachverhalte* gelernt werden, fließen Menschen- und Weltbilder "hinter" den Inhalten und über die Methoden des Lernens in das Bewußtsein ein. Dieses Akkulturationsprogramm ist der Logik des westlichen Zivilisationsprozesses eingeschrieben, wonach die Unterwerfung der Natur des Menschen im Dienste der Ausbeutung durch den Menschen steht. Zur Zielerreichung muß nicht nur das in

# Zu Hilmer's Meditation über den Schein

in die Schule und der Veranschaulichung des Scheins  
Kategorie

diesem Sinne "richtige" fachliche Wissen vermittelt werden. Zugleich geht es um ein dem gesellschaftlichen Entwicklungsstand angemessenes Maß der Beherrschung der Affekte, Wünsche und Bedürfnisse.

Gerade im Geiste dieser instrumentellen Vernunft ist die Schule als staatlicher Apparat dysfunktional geworden. Sie setzt auf starre begriffslogische Abbildungssysteme, wo längst Dynamik und Fluktuation bestimmend sind. Sie moralisiert, wo die Werte und Normen gesellschaftlich längst keine verbindliche Gültigkeit mehr haben. Mit anderen Worten: sie spielt ein hegemoniales Spiel als Agentur des kulturellen Wissens, das der hegemonialen Spiel-Grammatik der multinationalen Ökonomie hinterherhinkt.

Die Ökonomie hat sich weltweit flexibilisiert. Sie setzt auf die spielerische und experimentelle Aufweichung aller Strukturen (außer der der Maximierung der Profite). Ordnungen werden aufgelöst, um sodann als neue Form etabliert werden zu können. Und schon nach kurzer Zeit kann auch diese schon wieder vermüllt werden, um neue gewinnbringende Pfründe zu erschließen. Die Ökonomie bedient sich der Instrumentalisierung der Affekte des Menschen in einem Maße, das Marcuses "eindimensionalen Menschen" weit hinter sich läßt. Das Imaginäre und der Schein des Schönen bilden den Stoff, aus dem die "Wirklichkeit" gemacht wird.

Es wäre nun zynisch und katastrophisch zugleich, wollte man für eine Umschreibung von schulischer Bildung plädieren, um die Ausbeutung des Menschen und seiner Natur zu beschleunigen. Gleichwohl gilt das Plädoyer der Flexibilisierung der Schule und ihrer Öffnung gegenüber dem Imaginären und

dem Schein. Das klingt anti-aufklärerisch, schreibt Aufklärung dagegen um und folgt der Utopie der Vergrößerung individueller Freiheitsräume, die auf der "Rückseite" der Neuen Technologien erschlossen werden könnten. Die Bedingung dieser virtuellen Freiheitssphären ist erfüllt: die systemische "Freilassung" der Werte und Lebensstile. Die Neuen Technologien integrieren und steuern nun selber, was zuvor über das Soziale zwischen System und Lebenswelt transportiert wurde (vgl. Holling/Kempin 1989).

### 3. Be-Sinnung am Rande der Anästhesie

Eine Wirklichkeit, in der Politik und Ökonomie die Kultur einspannen für eine kollektive Anästhesie des Denkens und Fühlens durch die Ausbreitung einer Anästhesie verschleiernder Ästhetisierung, bedarf *strukturell* adäquater Formen mimetischen Handelns. Diese hätten folgendes grundsätzlich zu leisten:

- Der *Gebrauch der Sinne* wäre in zweckfreiem Tun anthropologisch zurückzugewinnen, und zwar über die Erfahrung und das Erleben (zur Lippe 1987, Seite 1988, Negt 1987), um uns für das Stofflich-Materielle wieder empfänglich zu machen.

- *Das Ästhetische* (alles, was unsere Sinne tangiert, in uns Empfindungen und Gefühle hervorruft, vgl. zur Lippe 1987) wäre *als eine gültige Form der Rationalität* zu erleben und anzuerkennen, denn es ist inhuman, daß wir dem gesprochenen und geschriebenen Wort mehr Glauben schenken als unserem ästhetischen Vermögen.

- Unsere individualisierte *Gesellschaft* wäre als ein a priori *chaotisches* Sozialgebilde erfahrbar zu machen - mit

der Folge, daß destabilisierte Prozesse keine apokalyptische Angst mehr evozieren müßten, vielmehr eine Erfahrung vermitteln könnten, die uns das Chaos als einen fruchtbaren Urgrund gestaltbarer, neuer Ordnungen präsentierte.

- Da wir in einer fiktionalen Welt des Imaginären und der Simulation leben, hätten wir unser mimetisches Handeln darauf zu richten, mit den Bildern zu "spielen", auf daß sie zu reißen begännen und aus den Fugen der Überdehnung jene Transzendenzen aufstiegen, aus denen heraus der "Blick"winkel ein anderer würde.

Der Kunst käme in der Praxis des Lernens ein neuer Rang zu! Das setzt allerdings einen revidierten Begriff von Kunst und vor allem von schulischem Kunst-"Unterricht" voraus. Eine "schöne Kunst" der Rezeption und Simulation "großer Kulturgüter" mag zwar für den Bildungsbürger taugen. Sie hilft aber nicht weiter, wenn die Suche dem Anderen gelten soll - in sich selber und der Wirklichkeit.

Von einer *Kunst als Methode* wäre hier zu fordern, das Übersehene zu Tage zu fördern. Das ist leichter gesagt als getan, denn der Tendenz nach müßten wir unsere zivilisatorischen und ethno-kulturellen Wurzeln freilegen, um sehen zu können, woher sie kommen. Wir müßten offen werden für das Andere, den Bruch, die Disharmonie, das Chaos und die Asymmetrie.

G. Böhme fordert in diesem Sinne den "blöden Blick", der uns über das gewohnte Maß hinaus zögern und zaudern läßt --- so daß uns erst dann erfahrbar, vielleicht sogar am eigenen Leib erlebbar werden könnte, was alltäglich "unter dem Firnis der Sehgewohnheit" (G. Böhme) schlummert.

# Über das Lernen von Be-Sinnung aus dem Zustand der Anästhesie

Überdehnt würde auf diese Weise nicht nur das selbstverständliche Vertrauen gegenüber den alltäglichen Dingen (z.B. der biologischen Reinheit einer Tomate). Strapaziert werden auch die in ökonomischer Logik eingesetzten Bilder-Fiktionen; - überläßt man die Opel-Reklame mit ihren überhöhten Naturzitate ein wenig länger als gewöhnlich den eigenen Assoziationen, dann zerfällt das gesamte Bild und gibt seinen Autor der Lächerlichkeit preis.

Kunst als Rezeption der sinnlich-zeitlich-überdehnten Wirklichkeitsaneignung! Ein solcher Kunst-Begriff will strukturell Anästhetik zersetzen, will exakt jenen Punkt überwinden, an dem das Wegsehen zur Bedingung von Selbsterhaltung wird (vgl. Welsch 1989.1:142). Die Mimesis drängt in die Polyvalenzen, die immer in den Bildern sind. Neue Wahrnehmungen werden an diesen Stellen möglich. Dabei wird das Erhabene in seiner "Sprenglogik" erfahrbar, indem im Medium der Kunst die historische Sprache der unterdrückten Natur sich artikuliert und als Monade wortlos an der Gesellschaft Kritik übt - und dies mit den Mitteln der Herrschaft gegen die Herrschaft (vgl. Welsch 1989.2).

Der Kunst kommt damit aufklärerische Funktion zu. Sie nimmt als fiktionale Arena nicht länger einen von Realität separierten Status ein. Vielmehr spricht sie in der Sprache der (post-)modernen Realität selber - im Gegensatz zur Schule des klugen Redens. Um aber von dieser Wirklichkeit nicht aufgesogen zu werden, bleibt sie durch sie nur dann unersetzlich, "wenn sie sich fortan nicht mehr 'durch', sondern 'gegen' das Fiktive definiert: als Antifiktion" (Marquard 1989: 120 f.). Marquard bringt die Funktion dieser antifiktiven Kunst auf

einen der Aufklärung verpflichteten Punkt:

"Kunst ist dann - als Antifiktion - die Enttäuschung des nur Fiktiven durchs Sehen des Übersehens mit jener prekären Glücksmöglichkeit, die so von der Theorie an die Kunst übergeht: des Glücks durch die Erleichterung, die aus der Ersparung von Selbstbornierungsaufwand resultiert ..." (1981/1989: 121).

Aufklärung gibt sich nicht als an Sprache gebundenes Projekt auf! Sie pluralisiert sich vielmehr und gewinnt Terrain im Bereich des Ästhetischen hinzu. Auf den traditionellen Wegen des Lernens ist der Zustand fröhlicher kollektiver Anästhesie nicht zu überwinden. Dringlich wäre deshalb der querdenkende Diskurs über die im Kontext von Erziehung und Bildung zu stellenden Fragen. Das tote Denken akkulturierender Belehrungen ist radikal zu dekonstruieren. Die Anspielung auf eine *andere* Bildung und Erziehung wäre aber in erster Linie *nicht* Sache von Pädagogen, denn sie neigen zur Verklärung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Gefordert sind Soziologen und Philosophen.

Baudrillard, J.: *Das Andere selbst*, Wien 1987

Böhme, G.: *Ästhetik des Ephemeren*; in: Ders.: Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt/M. 1989, S.166-189

Holling, E. / Kempin, P.: *Identität, Geist und Maschine*, Reinbek 1989

Marquard, O.: *Kunst als Kompensation ihres Endes* (1981); in: Ders.: *Aestetica und Anaestetica*, Paderborn 1989, S.113-121

Ders.: *Aestetica und Anaestetica*; in: Ders.: Paderborn 1989, S.11-20

Negt, O.: *Wissenschaft in der Kulturkrise und das Problem der Heimat*; in: Niemandland, H.2 (1987), S.13-23.

Selle, G.: *Gebrauch der Sinne*, Reinbek 1988

Welsch, W.: *Zur Aktualität ästhetischen Denkens*; in: Kunstforum Band 100 (1989), S. 135-149

Ders.: *Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen*; in: Pries, Chr. (Hg.): *Das Erhabene*, Weinheim 1989, S.185-213  
Zur Lippe, R.: *Sinnenbewußtsein*, Reinbek 1987

# Zu Hiltmanns Meditation über den Satz:

*"Um die Sache nicht zu verkomplizieren und der Verwaltungstechnik zu genügen, sollen die Kategorien bestehen bleiben." (Fachbereichsrat Freie Kunst)*

Wie von einem Verwaltungsgliederungsplan (VGP) vorgesehen, sollen an der Hochschule für bildende Künste Hamburg künftig neueste Technologien elektronischer Bilderzeugung und -verarbeitung unter den Rubrik "Neue Künstlerische Medien" in die Ausbildung eingehen. Dagegen erhoben einige Künstler Einspruch. Sie wiesen darauf hin, daß gültige künstlerische Arbeit seit je nicht nur Aussagen im Rahmen gegebener Medien formuliert, sondern vor allem in der jeweils neuen Erzeugung von Medialität "selbst" besteht; kurz: daß die Rede von "Neuen Künstlerischen Medien" den Sinn von Kunst grundsätzlich verfehlen muß, indem sie den Begriff von Kunst nach Gesichtspunkten der Verwaltung zu gliedern unternimmt. Dieser Einwand wurde allerdings vom Fachbereich Freie Kunst mit dem Satz abgewiesen: "Um die Sache nicht zu verkomplizieren und der Verwaltungstechnik zu genügen, sollen die Kategorien bestehen bleiben". Prof. Jochen Hiltmann entschloß sich deshalb, seine laufenden Lehrveranstaltungen bis auf weiteres auszusetzen und stattdessen in einem elektrisch betriebenen und gesteuerten Rollstuhl öffentlich über diesen Satz zu meditieren. In diesem Zusammenhang entstand der folgende Text, der, wie die Meditation, nicht nur ein hochschulinternes Problem betrifft.

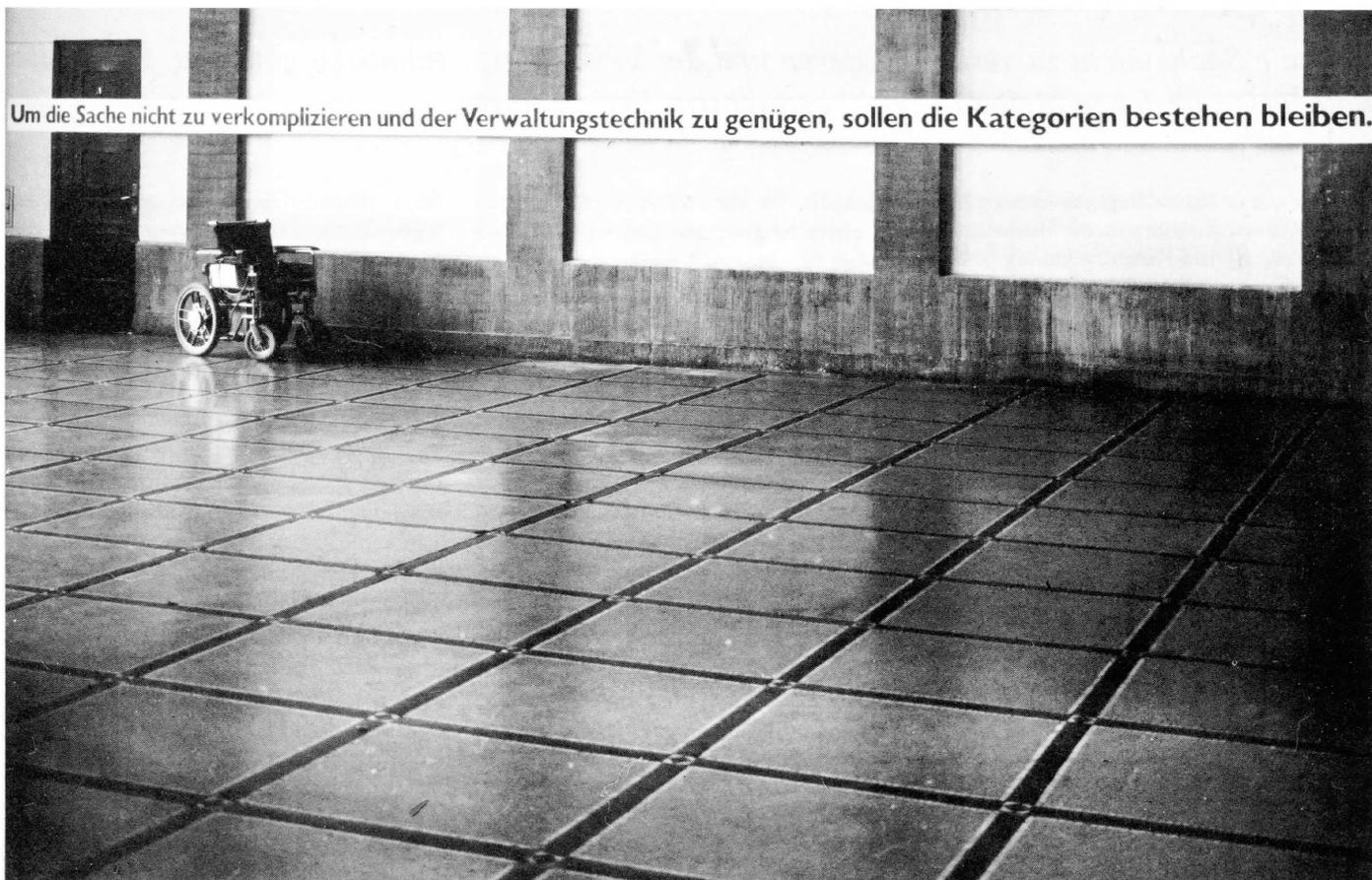
Die Sache ist kompliziert. Man will sie nicht komplizieren. Eine komplizierte Sache ist eine zusammengefaltete Sache. Sie zu komplizieren hieße, sie noch weiter zusammenzufalten als sie dies ohnehin schon ist. Dabei stellt sich an einem gewissen Punkt heraus, daß diese Faltungen Unklarheiten hervorrufen. Unser Vorstellungsvermögen trifft nämlich auf zwei Grenzen. Die eine besteht in der Einfachheit, die andere in der Vielfalt. Die Einfachheit ist unvorstellbar, weil sie zumindest zwei voraussetzt: einen, der vorstellt, und etwas, das er sich vorstellt.

Und auch die Vielfalt ist unvorstellbar: von einer bestimmten Grenze an ist sie zu vielfältig, als daß sie von einem vorgestellt werden könnte. Eine *complicata notio* ist eine unklare Vorstellung. Das Vorstellungsvermögen ist deshalb darauf angewiesen, die Einfachheit als vielfältig und die Vielfältigkeit als einfältig vorzustellen. Es vermag nicht mehr, aber auch nicht weniger. Vor allem vermag es nicht alles zu einem Zeitpunkt. Es vermag nämlich nur, sich zu entfalten. Oder wäre eine Sache denkbar, die so in sich zusammengefasst ist, daß sie in einer Falte verschwunden ist? Und wäre eine Sache denkbar, die so aus sich gefaltet ist, daß sie unvorstellbar vielfältig wäre? In anderen Zeiten wurde diese unvorstellbare Sache Gott genannt. Unvorstellbar, undenkbar, aber doch auch unverzichtbar, um die eigene Vorstellung in vielfältiger Einfachheit und einfältiger Vielfalt denken oder entfalten zu können. Denn wir brauchten Gott, um die Einfachheit entfalten zu können, und diese Entfaltung nannte man das Phänomen der Zeit, die er, der Zeitlose, der unendlich Einfältige und unendlich Vielfältige, uns gewährte. Deshalb ist Gottes Tod auch nicht eine Katastrophe unter vielen. Er ist die Katastrophe schlechthin. Denn seither löst jede Falte unendliche Angst aus. Sie ist nämlich nicht mehr eine Falte unter vielen, und die vielen Falten sind nicht mehr die Summe einzelner. Gottes Tod, der auch die Vorstellung von Vielfalt und Einfachheit zunichte machte, hat die Katastrophe des Rechnens mit Einem und Vielen ausgelöst. Und das macht die Sache unendlich kompliziert.

Auf diese Unendlichkeit der Komplikation hat die Neuzeit im wesentlichen zwei Antworten gefunden: die Kunst und die Verwaltung. Beide lassen sich nicht reinlich voneinander trennen, son-

dern treten in der Regel als Kunst der Verwaltung oder als Verwaltung der Kunst auf, also medial. Aber dies darf nicht daran hindern, beide auf dem Weg der Meditation zu unterscheiden, die einen Unterschied von Klarheit und Unklarheit in dieser medialen Weise nicht kennt. Die Kunst ist unendlich kompliziert, weil sie sich unendlich zusammenfaltet und deshalb in der einen Falte verschwindet. Sie ist also ebenso intensiv wie einfältig und hat es ausschließlich mit sich zu tun. Um die Sache nicht zu verkomplizieren, hat man deshalb die Verwaltung erfunden und an jenem Ort eingesetzt, an dem die Katastrophe hereinbrach, als Gott den zeitlosen Ort unendlicher Einfachheit oder unendlicher Vielfalt freigab. Das Walten der Verwaltung ist die Bewältigung dieser Katastrophe, die am leeren Ort Gottes einsetzt und Gott als Attitüde nachahmt. Sie nimmt also theologische Würde an, indem sie so tut, als gäbe es nach Maßgabe ihrer Unendlichkeit noch die Eins und die Vielen. Darin besteht die Gewalt, die ihr für ihr göttliches Walten verliehen wurde und die sie ausübt. Um die Sache nicht zu komplizieren, erinnert sich die Kunst-Verwaltung deshalb dieser Gewalt und will der Verwaltungstechnik Genüge tun. Die moderne Technik aber "ist ein Herausfordern, das an die Natur das Ansinnen stellt, Energie zu liefern, die als solche herausgefördert und gespeichert werden kann" (Heidegger). Indem die Verwaltungstechnik herausfördert, entfaltet sie die unendlich intensive Einfachheit der Kunst, und indem sie speichert, stellt sie für extensive Zwecke bereit. Die Extension ist ein Ausspannen oder Ausdehnen. Das Ausspannen zwischen Eins und Vielem ist jenes Maß, das ein Zuwenig, Zuviel oder Genug meßbar macht. Es bemißt die Entfaltung

Um die Sache nicht zu verkomplizieren und der Verwaltungstechnik zu genügen, sollen die Kategorien bestehen bleiben.



des Einfältigen zu Vielfältigem als Zeit der Verwaltung. Um also die Sache nicht zu verkomplizieren und der Verwaltungstechnik zu genügen, sollen die Kategorien bestehen bleiben. Darin besteht der Horizont ihrer Zwecke als einer zeitlichen Grenze, an der die Intensität der Einfalt stirbt. Um die Sache nicht zu verkomplizieren und der Verwaltungstechnik zu genügen, überantwortet man die Kunst diesem Tod.

Die *kategoría* nämlich ist eine Anklage oder eine Beschuldigung. Sie geht stets mit dem Beweis und dem Tadel

einher und stellt insofern eine Aussage über... dar. Deshalb ist der *katégor* auch ein Ankläger, und *katékoos* meint, gehorsam und untertan zu sein. Wo der Untertan jedoch im Nominativ auftritt, also zum Untertan ernannt wird, ist er zugleich ein Horcher und Spion. Er horcht auf die Anklage, die in der Aussage steckt, er sei untertan, und spioniert aus, was sie beweist, indem sie bestehen bleibt. Der Bestand, den die Verwaltungstechnik ausspannt und ausstreckt, besteht in der Anklage der Kunst, sie sei intensiv und habe es nur mit sich zu tun.

Jede Anklage ist extensiv, indem sie die Eins und die Vielen in der Verwaltungstechnik gliedert und verplant. Deshalb kann ihr die Kunst auch nicht antworten; denn jede Antwort hätte, wie die Kategorie, extensiv zu sein. Aber die Kunst beschäftigt sich in ihrer Einfalt nur mit sich und nicht mit extensiver Verwaltung, herausfördernder Technik und beweisender Anklage. Sie vermag also auch nicht mitzuteilen, worauf sie als Angeklagte horcht und was sie unter der Anklage spioniert. Ihr Weg ist der der Meditation, nicht der des Medialen.

# Wir, von Apollon geschlagen...

Elfriede Jelineks "Wolken. Heim" als Raumgedicht

"Herrn Prof. Dr. Walter Hirsch in Dankbarkeit zugeeignet"

Will man betrachten, worin man steht, muß man aus ihm heraustreten. Will man wissen, was Grund ist, muß man in den Abgrund schreiten. Will man erfahren, was das Heim ist, so muß es unheimlich werden. Will man wissen, was das Denken ist, so muß man es aufgeben.

Wie weit kann man es mit dieser Methode treiben? Wenn man wissen will, was Methode ist, darf man sich nicht auf den Weg machen. Wenn man wissen will, was Wissen ist, darf man nicht wissen wollen. Geht das? Wenn man wissen will, was gehen ist, muß man stehen bleiben. Wenn man wissen will, was ein Standpunkt ist, muß man ihn verlassen. Wenn man wissen will, was Verlassenheit ist, steht der Heimgang bevor.

Mit dem Heim in "Wolken. Heim" hat Elfriede Jelinek etwas angesprochen, was die Bonner Zuschauer als Heimsuchung empfunden haben und was gerade deshalb explizit gemacht werden sollte. Explizit? Entfaltet wie eine Blüte am Apfelbaum im heimischen Grund? Kann man die Erfahrung mit dem Unheimlichen auch wieder einheimen, auch wenn es "nur" ins Geheimnis ist? Auf Schritt und Tritt wird "Heim ins Reich" geholt, das der Vernunft oder das der Unvernunft. Kann man darüberhinausgehen und sich auf den Weg machen, sich vielleicht unterwegs einrichten? Oh, es wird einem schon heimgeleuchtet werden! Den Grund darf man nicht ungestraft berühren, man hat es Elfriede Jelinek heimgezahlt: Das Stück ist der Absetzung anheim gefallen.

Ich fand es unheimlich gut und möchte mich in den durch den Titel

"Wolken. Heim" durch einen Punkt zerstörten Raum begeben, in dem es sich bewegt. Die Frage, die ich anhand der Kon-Texte verfolgen möchte, ist die der Raumaufteilung. Muß die Welt in "Heim" und "Draußen vor der Tür" aufgeteilt sein? In dem Stück - ohne Diskurs, aber mit ständigem Lauf auf dem Heimweg (in umgekehrter Richtung) -, das eine poetische Zitatencollage vor allem aus Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte und Kleist ist, heißt es: "Wir sind in uns, und sogar Gott bleibt draußen..." Damit wäre die Frage auf ihr Extrem gebracht und führt in den Höhepunkt des deutschen Denkens, den Deutschen Idealismus, der von Heidegger in gewisser Weise konterkariert, nicht aber völlig verlassen werden konnte.

Heidegger hatte die von der Erkenntnistheorie unterstützte Abkapselung des Individuums, die mit dem Argument der Unerkennbarkeit der Außenwelt bis zur fensterlosen oder zumindest gardinenverhangenen Heimlichtuerei führte, aufbrechen, durchlüften und durchlichten wollen, blieb dann aber doch nicht im "Gewitter des Seins" stehen, sondern sah im "Bauen" (in "Bauen, Wohnen, Denken") das "bin", das "Sein". Grenzziehung beim Häuslebauen also ebenfalls als ein Geschäft des Grenzenlosen, oder doch Heimischwerden des Seins? Heimat als Urgrund aller Gründe und Begründungen? Doch wieder Raumaufteilung mit Konzentrationen und Aussonderungen, vielleicht gar Stacheldraht drumrum? Nein, dazu hat er (in seinen zentralen Gedanken) nicht angestiftet, die Lichtung grenzt nicht aus wie ein Wochenendhaus. Haus war für ihn nur die Sprache, die schließlich alle aufnehmen kann.

Anders ist die Raumaufteilung im Deutschen Idealismus, die in der Insze-

nierung des Jelinek-Stückes durch Hans Hoffer in Bonn, die als "Raumprojekt" deklariert wurde, auf besondere Weise getroffen wurde. Die Zuschauer saßen im Carrée, alle "1. Reihe", in einem mit durchsichtigem Vorhang abgegrenzten "Heldengrab" genannten Raum herum. In fünf Schwebegondeln, kurz unter der Decke befanden sich Sprecher, 3 Männer, 2 Frauen. Aus einem überdimensionalen Volksempfänger erklingt eine Frauenstimme. Die nahezu einzige Handlung während der Zitate-Deklamation besteht darin, daß ein Dutzend in lange, wallende Mäntel gekleidete Laienschauspieler, die noch das III. Reich erlebt haben, mit langen Leuchtstangen hantieren, die zunächst aus dem Boden wuchsen. Streng genommen kann man von einer Handlung in diesem Raumprojekt nicht sprechen, eher von einer "Tat-handlung", welche (als zentraler Terminus der Fichteschen Philosophie) in Szene gesetzt wurde. Fichte hatte aus der Schwierigkeit heraus, daß für die Ethik keine letzte Begründung gefunden werden konnte, keinen anderen Ausweg gefunden, als auf den Grund zu verzichten und anstelle des Grundes einen Schwebezustand anzustreben, der in der Selbstbegründung, also im ewigen Münchhausen-Zustand bestehen sollte. Ein Ausweg war dies natürlich nicht, sondern eher eine Heimholung, und zwar ins Ich, das sich selber konstituiert als sich konstituierendes. In dieser Denkfigur findet das Ich jedoch keinen Ausgangspunkt, sondern eher ein Beziehungsgefüge von Punkten, zwischen denen schwebend es sich einzurichten versucht. Die Ausgrenzungs-Ideologie wird zunächst elegant überspielt, um dann umso schärfer wirksam zu werden. Die Außenerkenntnis ist auf gewisse Weise gar kein Problem, da alles von vornherein Ich, eine Art Total-

Ich ist. Das darin enthaltene Teil-Ich strebt nun, alles in das Total-Ich zurück-zuholen. Der andere ist bereits Besitz des Groß-Ich, muß allerdings noch abgearbeitet werden. Bei dieser Heimarbeit ist ein Wir-Gefühl durchaus gestattet: Fichte als Monokultur. Aus der Egologie, aus der Selbstbegründung des Ich ist unversehens eine Popologie, eine Selbstbegründung des Volkes geworden: das Mega-Ich, das nun heimholt, was ihm ohnehin schon gehört. Es erobert nicht fremde Gebiete, sondern arbeitet nur die schon zuvor besessene Welt ab. Die Eroberung des anderen wird als Form des bei sich Seins, als Form der Selbstbeziehung gedeutet, da der andere mir ja sowieso schon gehört. Jelineks Zitatensreihen fallen dementsprechend immer wieder in den Rhythmus des Wir: "Zuhause sind wir, ...", "Wir sind bei uns". "Wir sind wir" und die doch verbleibende Entgegensetzung entlarvend: "Wir aber ...". Durch das "Wir" bekamen die Sprüche aus den Gondeln ihren Rhythmus, ihre Ekstase: abgehobene Schreie, fünffach einander wechselseitig in Schwingung versetzend.

Die Bühne der Welt gewährt keinen festen Stand, denn die Vorstellungen wechseln. Man muß sich in die Vogelperspektive begeben, wie Nietzsches Adler, von Hölderlin noch erfleht: "... o Fittiche gib uns, treuesten Sinns hinüberzugehen und wiederzukehren". Das Flug- und Schwebegerät hierzu wurde in Fichtes Wissenschaftslehre konstruiert. Zwischen Subjekt und Objekt und danach Objekt und Subjekt hin- und herschwebend wird das Ich zur Quintessenz der vier: "schwebend wiederum zwischen dem zwiefachen Schweben" (Fichtes Werke, Bd.10, S. 121, Wissenschaftslehre von 1804). Für das Ich werden von Fichte wechselnde Termini ein-

gesetzt, 1804 sagt er Licht zu dem, was den Hiatus zwischen Objekt und Subjekt auffüllt und beide vernichtet (ebenda, S.308 ff). Der Mensch, der sich selber setzt, wird in der Wissenschaftslehre, die als Lehre vom Setzen eine Poetik ist, zum Licht, das keinen Grund mehr braucht, ja, er wird zu Gott. Nicht nur selbständig, sondern auch sich selbst setzend, auf den Thron oder den Thronwagen, schwebt das Ich zwischen den Gipfeln. Es grenzt nicht mehr aus, dafür ist es großwahnsinnig geworden. Aber im Gegensatz zum Gott kann es Leiden nicht ertragen, Passivität wird in Fichtes Ich nicht geduldet. Hier hilft es auch nicht weiter, daß Fichte in einem Punkt zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit lavieren will (ebd., S.114): zum Licht geworden fordert es den Lichtgott heraus. Verwirrt kehrt es aus der Provence, der Griechenland so ähnlichen, in die Heimat zurück, "von Apollon geschlagen". Nur zwei Möglichkeiten gibt es: Ausbrennen, oder auf die Erde zurückfallen. Zumeist geschieht das Letztere. Das zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit zum Punkt gewordene Ich kann die Konkretion nicht aufhalten und wird zum Kondensationskern für Wasser, welches löscht und dampft und vor dem Ausbrennen schützt und die Wolke entstehen läßt. Ein Wolkenheim, über dessen Kuckucksnest man nicht mehr fliegen kann, da es sich schnell abregnet. Diese nasse Tour ist noch der mildeste Ausgang, die dem Schweben-Ich passieren kann: Der Regen spült die Staubpunkte auf die Erde zurück, Ende der chthonischen Verdunstung. Nun, unter schützenden Wolken dem Lichtgott entzogen, kann man in den Bewölkungsländern eine nach oben abgeschirmte Religion der Natur beginnen. Wälder beschatten die Narzissen, wenn die Wolke

nicht reicht. Adam, nach der Erkenntnis, kann sich verstecken "da, wo der Strahl nicht brennt" (Hölderlin, Der Rhein). Der Ruf Gottes verhallt in den endlosen Wäldern und bei Sonnenuntergang kann man sogar "aus Waldes Kühle erwachend, abends nun dem milderen Lichte" entgegengehen (ebenda). Der kurze Moment, der von der Erkenntnis bis zum Gang in die Wüste dauert, diese Sekunde Adams, kann in Waldgebieten die Geschichte eines ganzen Volkes einnehmen, bis ein Loch im Äther-Ozon den brennenden Strahl wieder durchläßt und alle in die Heideacker-Lichtung treten. Hier werden wieder neue Raumaufteilungen gemacht werden. Der Schmerz, der den Raum erzeugt, wird anders als bei Fichte zugelassen, ja gesucht werden müssen, wenn man den andern nicht ausgrenzen will. Subjekt und Objekt bleiben in der Leidensfähigkeit durchgängig. Hin- und Herschweben, das nicht erleiden will, grenzt sich aus, wird schwer, stürzt ab. Nur wenn es im Schmerz grenzenlos ist, maßt sich das Ich keine Unendlichkeit an.

Hoffers Inszenierung und Raumdicht gaben mit den fünf Schwebegondeln die zentrale Fünffzahl in Fichtes Denken auf angemessene Weise wieder. Bei Fichte gibt die Vierzahl das doppelte Hin und Her zwischen Subjekt und Objekt wieder, das im Fünften oder mehr noch in der Fünffachheit unverzichtbar als Groß-Ich oder Groß-Wir zusammengefaßt ist.

Das Schicksal der Deutschen, in Hölderlins Leben verdichtet vorweggenommen, hat sich in Elfriede Jelineks "Wolken. Heim" in der Inszenierung von Hans Hoffer noch einmal kondensiert und abgeregnet.

Die Kritik nannte den Text "eine ungeheure Geschichtsklitterung" (so der

General-Anzeiger vom 23.09.88). Jelinek wurde vorgeworfen, die Texte niemals im Kontext erscheinen zu lassen. Ich frage mich allerdings, ob man die verwendeten Texte überhaupt ohne die Inzision lesen kann, die sie selber herbeigeführt haben. Wie will man die Zusammenhänge der nachfichteschen Geschichte verstehen, wenn man das Groß-Ich nicht aufschneidet, anschneidet oder beschneidet?

Die Kritik sieht das anders: "Zusammenhänge - und dann sinnfremde - stellt die Autorin erst her, indem sie diese Sätze schüttelt wie die Glitzersteinchen in einem Kaleidoskop. Die Autorin aus Wien tritt allen Ernstes an nachzuweisen, daß "das deutsche Wesen" - und daran soll die Welt genesen - bestimmt war von dem Gedanken, andere zu unterjochen, sie "heim ins Reich" zu holen: "Wir sind bei uns. Wir sind hier. Wir sind zuhaus" (ebenda). Fichtes Unterscheidung von Ich und Nicht-Ich mag für die Freiheitskriege gegen den Unterjocher Napoleon nützlich gewesen sein. Es wäre jedoch verkehrt, zu übersehen, daß mit dieser Dichotomie auch selber Eroberungen gerechtfertigt wurden. Immanente Textanalyse kann nicht genügen, denn das Innen wird erst durch eine Wunde sichtbar - die vom Text selber in die Welt und damit in ihn hineingesetzt wurde. Kontexte aufzuweisen kann dann nicht Präputialimplantation, sondern nur Darstellung der Narbe sein.

Es wundert mich nicht, daß die Zuschauer vor der Erkenntnis zurückschreckten und nach der Vorstellung schnell "heim" wollten. Sie mußten dazu allerdings durch eine von Hans Hoffer vor dem Hallentheater eingerichtete "Heldenallee" - mit einem brennenden Helden am Ende - über der ein Zitat von Elias Canetti stand: "Das Massensymbol

der Deutschen war das Heer. Aber das Heer war der marschierende Wald". Daphne auf der Flucht vor Apollon wurde zum Baum. Sind wir aus Holz? Vielleicht daß wir wieder vom Feuer erfaßt werden? Der Strahl sengt schon.

# Spurjäger, Metamorphosen und andere Fluchten

"Ich bin wie Bandstreifen Film und wie ein Kind in tausend Lunaparks ... Einer kurbelt fortwährend" schrieb Georg Grosz bereits 1917.

Einmal angekurbelt läuft der Film von alleine ab. Es folgen die ersten Fernsehübertragungen. Satelliten werden ins All geschossen, und schließlich die legendären Schritte Glenn Fords auf dem Mond, die uns mit ihm zu Trabanten, zu Anhängseln des Fortschritts gemacht haben.

Das Ganze undenkbar ohne Television. Ohne die seine Schritte niemals über die Bedeutung der ersten Gehversuche von pampas-tragenden Kleinkindern hinausgewachsen wären.

Inzwischen hat das Voyager-Auge unser Sonnensystem verlassen. Vielleicht das Beste, was sie tun konnte. Und wir halten es in dieser somnambulen Welt aus, suchen Zerstreuung oder verfallen in Agonie, weil wir die Kurbel nicht mehr wiederfinden können.

Selbst die hellstichtigsten Köpfe finden nicht mehr aus dem Lunapark Welt heraus. Der "Bandstreifen Film" hat weder Anfang noch Ende - ist ein endlos ineinander verschlungenes Möbiusband (Baudrillard). Mit jeder Teilung entsteht eine neue unentwirrbare Spirale, in dessen Windungen sich der Verstand verirrt.

Was bleibt zu tun, was dürfen wir hoffen?

Der, das erste WEG ist Eskapismus, fliehen? Ja, aber Tui? Es gibt keinen Ort, der vor harter Strahlung in Sicherheit wäre. Es sei denn jener muffige Platz dort unten in der Erde, von dem aus wir die Radieschen anschauen werden.

Der zweite Weg Rebellion. Aber, wenn ja, gegen wen?

Terroristen können Nachrichtensprecher oder Bundesbankpräsidenten ins

Jenseits katapultieren. Was macht das AUS? Am nächsten Tag, vielleicht etwas bleicher geschminkt, sind sie aus der Gruft wiedergekehrt. Das ist das Geheimnis des modernen Horror- und Zombiefilms. Das Geheimnis des insbesondere bei Kindern so beliebten Freddy Krüger (Nightmare on Elm Street).

Es geht um eine Erkenntnis, die viele Kinder schon intuitiv verspüren, daß nämlich ein Zombie um ein vielfaches lebendiger ist als jener formalinsaurer Nachrichtensprecher, an dem die Zeit (der Verfall) spurlos vorbeizugehen scheint. Es ist sinnlos, etwas töten zu wollen, das schon tot ist, dann lieber etwas Totes ins Leben zurückholen - der wahre "Gefrierschocker" spielt sich in den "Tagesthemen" ab.

Die Institution, der Fernseher selbst ist die Schlachtbank. Die Akteure zapeln vergeblich am Fleischerhaken - bis die frontale Leichenstarre eintritt.

So schlimm ist es doch gar nicht! Robert Lembke und Hans Rosenthal sind von der Bildfläche abgetreten, und wer wollte schon einem Gottschalk - trotz der vielen Big Macs - Lebendigkeit absprechen?

Ich glaube es liegt daran, daß ich immer wieder an diese verhaßten Fernsehhabende in meiner Kindheit denken muß. Neben Dallas blieb eben nicht viel Platz für die eigene Familiensaga. Sue Ellen, geh' doch mal aus dem Bild! In Southfork wird auch nur mit Wasser gekocht.

Unser Imago wiederfinden. Der Durchgang des Fernsehzuschauers durch seine eigene Erstarrung, durch seinen Tod, den er im Atrium beim Anblick seiner eigenen (Toten-)Maske erlitten hat. Metamorphose:

"Bei den höheren oder holometabolen Insekten ist der Unterschied zwischen Larve und erwachsenem Tier so

tiefgreifend, daß die Umwandlung ein Zustand totaler Erstarrung zu sein scheint, im Inneren jedoch katastrophenartig vor sich geht. Der größere Teil der Gewebe wird von Leukozythen, den zerstörenden weißen Blutkörperchen, angegriffen. Diese lösen sich in einen strukturlosen Brei auf, der zur Ernährung einiger weniger Teile dient, die man Imaginalknospen nennt... Strukturell stellen diese Imaginalknospen das Ganze der Imago dar. Auf diese Weise wird das Insekt im wahrsten Sinne des Wortes wiedergeboren." (Norbert Wiener, 1952)

Wiener kommt nach den obigen Ausführungen auf das Gedächtnis zu sprechen. Die Frage ist, was bleibt vom Gedächtnis des Insekts nach der Umwandlung übrig.

Folgen wir seinen Gedankengängen: "Das Nervensystem nimmt an diesem Prozeß des Ab- und Wiederaufbaus teil. Wenn es auch gewisse Beweise gibt, daß etwas Gedächtnis von der Larve bis zur Imago fort dauert, kann dieses ... nicht sehr umfänglich sein. Die physiologische Bedingung für Gedächtnis ist offenbar eine gewisse Kontinuität der Organisation, welche die durch äußere Sinnesindrücke verursachten Änderungen als mehr oder weniger dauerhafte Struktur- oder Funktionsänderungen aufzubewahren erlaubt. Die Auslöschung durch die Metamorphose ist zu gründlich, um von diesen Änderungen viel Bleibendes zurückzulassen. In der Tat kann man sich schwer ein einigermaßen genaues Gedächtnis vorstellen, das diesen Prozeß völligen inneren Umbaus überleben kann."

Die Metamorphose des Fernsehzuschauers ist voll im Gange. Unter dem ständigen Beschuß der Elektronenkanone zeichnet sich in allen Bereichen des Lebens die Verwandlung ab.

Wie sagte Wiener: "Die Auslöschung ist zu gründlich ..., um viel Bleibendes zurückzulassen." Dieses Bleiben kann unterschiedliches meinen. Zum einen geht es um den Prozeß der Desinformation, um die Auslöschung von dem, was wir subjektive Lebensgeschichte nennen. Daneben ist jedoch auch der aktuelle subjektive Prozeß des Wahrnehmens betroffen:

Die Bilder, die ich sehe, rufen keine Reaktionen mehr hervor. Genausowenig wie es wandernde Kröten verstehen, sich der Immanenz der Straße zu entziehen, und sich infolgedessen zu integralen Bestandteilen der Fahrbahnoberfläche formieren, gelang es dem Jogger, von dem kürzlich in der Zeitung zu lesen war, die Kollision mit einem Triebwagen der deutschen Bundesbahn aufzuhalten. Jener Jogger hatte die Bahnschranke übersprungen, die Metamorphose, die Verwandlung des Walkmanhörenden Joggers in die Schallwelle seines Kopfhörers kann als mißlungen angesehen werden. Soweit sind wir noch nicht. Ähnliches widerfährt den "Jungen Rasern" (Spiegel) - ein mit Spoilern versehenes Portable auf Rädern wird die Götter der Schwerkraft nicht besänftigen. Wie lautet jener Spruch an der Abortwand, "It's not the fall that kills you, but the sudden stop!"

Für diese Art von Metamorphose ist die Welt noch nicht immateriell genug. Wir üben in den Spielhallen. High Noon im Megachip. Die Auflösung wird immer besser, ein gezielter Handkantenschlag und der Gegner liegt am Boden.

Unser Gedächtnis ist ein Nicht-Ort. Ein Ort, dessen nicht Raum und Zeitkoordinaten z.B. an den neusten Musikvideos aufgezeigt werden können.

Beginnen wir z.B. mit Jive Bunny and the Mastermixers. Die Musik ist

etwa das, was dabei herauskommt, wenn man einen Gremlin in den Mixer steckt. Eine breiige, indifferente Masse, die durch eine bekannte Comicfigur, "BUGS BUNNY", zusammengehalten wird. Knabber "Möhre" und Atomexplosion - ein Salat.

Ähnlich verhält es sich mit dem neuesten Song von Cher. Der Titel "If I could turn back time" sagt alles. Eigentlich geht es um eine Liebesgeschichte - seltsam ist nur, daß sie auf einem gewienerten Schlachtschiff der US-Marine stattfindet. Zusammengehalten wird die Szenerie diesmal durch die langen Beine Chers. Während Münchhausens absurdem Ritt auf der Kanonenkugel noch ein Lächeln abgewonnen werden könnte, gefriert einem der Atem, wenn ihre Beine das Geschützrohr des Zerstörers einschließen.

Diese Reihe läßt sich fortführen. Billy Joel singt "We dont start the fire - Its ever burning since the World is turning". Also, wir haben dieses verdammte Feuer auf jeden Fall nicht angezündet, das war schon vor uns da. Im Chor mit "We did what we had to do" von Paul Hardcastle, dessen gesampelter Vietnam-Nachruf vor einigen Jahren die Hitparade stürmte, genießen wir die Gnade unserer "never ending Story". Einer Story, in der wir alle Goldgräber, Jäger sind. Spürjäger, die sich auf die vergeblichen Suche nach der eigenen Identität, jenem "verlorenen Schatz" begeben haben. Eine Suche, die vor keinem Territorium und keiner Epoche halt macht. "Geschichte wird gemacht es geht voran" - und "rewind" (Fehlfarben, Stones). Hauptsache das Tracking stimmt!

Für Bugs Bunny ist Hiroshima eine leckere Mohrrübe, in die sich hineinbeißen läßt. Cher versuchte uns den sinnlichen Reiz romantisch-phallischer Kano-

nenboote näher zu bringen und Billy Joel will uns davon überzeugen, daß wir diesen Film nicht angekurbelt haben.

"Geschichte wird gemacht" kann aber auch etwas anderes bedeuten. Die Erkenntnis, daß Geschichte erst in unserem Kopf entsteht, könnte uns zur Einsicht bringen. Der Satz vom ausgeschlossenen Dritten, vom objektiven Beobachter muß aufgegeben werden. Es gibt ihn nicht. Geschichte ist Engagement, ein beständiges Kämpfen um die richtige Sicht der Dinge.

Im Inneren des erstarrten Fernsehschauers vollzieht sich die Metamorphose - jene(r) widersteht den Blicken der Gorgo. Auf dem Schild sein eignes Bild. Zurückgeworfen von seinem Imago, durchtrennt er das Lügengespinnst, in das er eingesponnen war, und beginnt seine eigene Geschichte zu leben.

# Kann man sein eigenes Judentum überholen?

*Für Hans-Joachim Lenger*

Wenn man im TV israelische Rabbiner sieht, hat man Lust, sein Judentum weit hinter sich zu lassen. Allerdings: wenn man die vorangehende TV-Werbung sieht, dann hat man Lust, das ganze Menschsein ebenso hinter sich zu bringen. Aber was wird aus einem, wenn man das Menschsein abstreift? Die gleiche Frage, etwas weniger scharf, stellt sich bei der Judenabstreifung. Wenn sich Insekten häuten (etwa ihr Puppe-sein abstreifen und weit hinter sich lassen), dann können sie von der Schwerkraft plattgedrückt werden. (Das ist der Grund, warum Insekten klein sind.) Überstehen sie die amorphe schleimige Weichheit, dann allerdings können sie zu Schmetterlingen oder Mistkäfern werden. Es gibt jedoch keinerlei Grund zur Annahme, daß die amorphe Schleimigkeit nach Abstreifen des Judentums auch nur mistkäferhaft überholt wird. Also keine jüdische Hast beim Judentumüberholen.

Überlegt man sich die Sache nämlich, so kommt der unangenehme Verdacht auf, daß man vielleicht noch nicht Jud genug ist, um ans Häuten denken zu können. Man ist vielleicht Larve, nicht Puppe? Die israelischen Rabbiner kotzen einen vielleicht an, weil man nicht reif genug ist, um zu sehn, was sich hinter den Bärten und Schläfenlocken abspielt. Sicher hat es damit zu tun, daß irgend einmal beim Übergang aus Bronze in Eisen eine Stimme erschallte, daß seither eine Gruppe von Leuten versucht, diesem Ruf zu folgen und ihn als Berufung auf sich zu nehmen. Vielleicht sind die Kaftanträger in Mea Schearim ekelhaft, weil sie Berufsjuden sind, aus der Berufung einen Beruf machen? Und sich dann bei jeder Gelegenheit auf die da-

mals erschallte Stimme berufen? Ja aber: das kreischende und/oder larmoyante berufliche Berufen der unerhörten Stimme mag einen zurecht ankotzen, und doch hat man dafür irgendwie Verantwortung zu tragen. Denn was hat man selbst denn getan, um der Stimme Rede und Antwort zu stehen? Ist man selbst nicht noch ekelhafter als die Berufsjuden, weil man nicht einmal kreischt und larmoyant ist? Weil man nicht einmal wie das (oder der) berüchtigte Wiesel auf einem Kiesel mitten im Wassergriesel des Reimes willen den Leuten etwas vorweint?

Bileams Esel, statt "Saujud" zu schreien, sagte bekanntlich "wie schön sind deine Zelte, Jakob", und fromme Juden (ob Rabbiner, Wiesel oder nicht) zitieren den Esel, wenn sie die Synagoge beschreiten. Was war denn so Schönes an den Zelten? Daß der Wind, in welchem sich die Zeltwände blähten, zu Jakob etwas sagte, daß Jakob das hörte ("Schma Israel"), dem folgte, deswegen mit dem Engel kämpfte, seither hinkte und Israel genannt wurde. Man selbst hat zwar die Stimme nicht gehört, aber von ihr läuten gehört, und lange Zeit angenommen, daß es eben eine Eselei ist. Aber vielleicht ist es nötig, besser hinzuhören, bevor man versucht, sich zu häuten? Denn vielleicht sagt die Stimme "ich bin was ich bin", und meint damit, "du bist weil ich dich rufe"? Vielleicht ist also die Stimme nur so lange eine Eselei, solange man nicht richtiginhört, und dann wird sie plötzlich zu jenem Ruf, dank dem man überhaupt erst zu sich selbst kommt? Also keine jüdische Hast: zuerst inhören, dann zu verstehen versuchen, und dann erst ans Häuten denken.

**Anmerkung:** Man vergleiche aus einer gekünstelten Transzendenz (die man dank einem metaphysischen Kran erklimmen kann) die verschiedenen Formen des gegenwärtigen Antisemitismus miteinander. Etwa die Friedhofsschändung in Carpentras mit der irakischen Vernichtungsdrohung halb Israels, die dostojewskischen Verfluchungen des Judentums seitens Pamjät' mit der ungarischen Beschuldigung der marxistischen Juden, die Haltung der polnischen Kirche in Sachen "Kloster in KZ" mit den beinahe einstimmigen Verurteilungen Israels seitens der Vereinten Nationen, die judenfeindlichen Flugblätter der nord-amerikanischen Negerbewegungen mit der antisemitischen Haltung aristokratischer Vereine, die Verteufelung des Judentums seitens der Schia mit der These, das Christentum sei ein Gift aus Judäa. Tut man dies, dann kommt man zum Schluß, daß es niemanden geben kann, der nicht dazu neigt, zumindest eine dieser Formen des Antisemitismus für berechtigt zu halten. (Obwohl manche dabei den Titel "Antisemitismus" ablehnen mögen.) Antisemitismus aus solch einer transzendentalen Sicht erweist sich demnach als ein universaler Glaube.

Das paßt den Rabbinern, für welche ja die Juden Träger einer transzendenten Botschaft sind und die Antisemiten Leugner der Botschaft. Die Universalität des Antisemitismus ist für sie der Beweis "a contrario" für die Universalität der jüdischen Botschaft, und die historisch sich verwandelnden Formen des Antisemitismus (Juden sind Atheisten, sind Zerstörer des Römischen Reichs, sind Gottesmörder, sind Schacherer, sind Rassenschänder, sind Kapitalisten, sind Revolutionäre, sind Kosmopoliten, sind Asphaltmenschen, sind Zionisten) zeigen den unerschöpflichen Reichtum der

jüdischen Botschaft. Jede der Formen des Antisemitismus erfaßt einen der Parameter des Judentums (wenngleich als Negation und Karikatur), und in seiner Gesamtheit bietet der Antisemitismus einen negativen Überblick (vielleicht den einzig möglichen) darüber, was Judentum bedeutet.

Das paßt den Rabbinern, aber nicht jenem, der dank metaphysischem Kran sich wie Münchhausen am eigenen Zopf hinausgezogen hat und jetzt auf sein zurückgelassenes Judentum zurückblickt. Denn so einer ist zu folgender Überlegung verleitet: Ich habe versucht, mich aus dem Judentum zu ziehen, weil mir vieles daran nicht zugesagt hat und weil ich mich in vielem daran nicht wiedererkennen konnte. Dieser eigentlich unmögliche Versuch hat mir zwar nicht einen Einblick ins Judentum, aber einen Überblick über den Antisemitismus geboten. Und jetzt denke ich mir: wenn das Judentum so etwas hervorbringen konnte wie solch einen Antisemitismus, dann kann die rabbinische Deutung doch nicht vollkommen falsch sein? Jedenfalls sollte man, mit Hinblick auf solch einen Antisemitismus, das Judentum nicht ohne weiteres aufgeben, sondern es mit ihm vielleicht noch einmal versuchen?

Thanos Lipowatz

# Rassismus, Antisemitismus, ein ubiquitäres Problem?

Um das Problem des Antisemitismus zu begreifen, muß man sich zunächst mit dem Problem des Rassismus befassen, denn der Antisemitismus ist eine seiner historisch entstandenen Varianten, die hartnäckig unter neuen Formen weiterlebt. Es genügt dabei nicht, den Rassismus bloß als Ergebnis historischer Fakten begreifen zu wollen. Der Rassismus und der Antisemitismus, als Ideologie und als psychische Disposition, sind zwar die Folge von kulturellen Veränderungen sowohl im Bereich der Gesellschaft als auch im Bereich des Wissens, aber sie überdauern sie und existieren weiter, trotz der wissenschaftlichen oder philosophischen Widerlegungen (1). Das führt uns zu der eigentlichen Frage nach den Gründen für den Erfolg des Rassismus. Jedes Kulturphänomen muß nämlich immer zweifach analysiert werden, es stellt quasi den Knotenpunkt zweier Dimensionen dar: es ist sowohl strukturell als auch historisch zu begreifen, und dies wiederum impliziert sowohl eine psychische, subjektive als auch eine soziale, objektive Perspektive. Damit eine konkrete historische Situation rassistische Phänomene fördert, muß sie auf eine dafür latent vorhandene Bereitschaft stoßen: diese letztere stellt den *Grund* für den Erfolg des Phänomens dar, das wir dann "verstehen".

Das Subjekt sucht immer seine Identität zu verwirklichen, d.h. sie phantasmatisch zu ermitteln, es sucht nach einem Sinn und erfindet Mythen, die den Ursprung der Dinge, seinen Ursprung, erklären. Diese Suche hat mit dem magischen Allmachtsgedanken zu tun, und sie soll das Vorhanden-sein der Differenz und des Mangels in der Welt wegerklären. Das Phantasieren der Urszene ist eine traumatische, angstbesetzte Erfahrung, welche die für das Subjekt unmöglich zu

(re)produzierenden eigenen Ursprünge als etwas Unheimliches inszeniert. Das Subjekt möchte Zeuge des Ursprungs seiner selbst, und Selbst-Er-Zeuger, *causa sui*, sein und erfährt anlässlich der Urszene mit Schrecken, daß das In-die-Welt-Kommen eines Menschen immer zweier unterschiedlicher Geschlechtswesen bedarf und auch eine passive/abwesende Seite enthält, nämlich die des Kindes, so daß das Subjekt selbst in die Position des "dritten Ausgeschlossenen" kommen kann. Es entdeckt, daß es die Geschlechterdifferenz gibt, so daß auch ihm selbst etwas fehlt (egal ob Mann oder Frau), bzw. daß es selbst als Abfall, als Ausgeschlossenes, fungieren kann. In der Folge erfährt diese *unheimliche* (2) Entdeckung unterschiedliche Schicksale: viele Subjekte bleiben unbewußt auf sie gebannt und suchen auf regressive Weise phantasmatisch in den Mutterleib zurückzukehren, in dem es nur eine imaginäre, organische Totalität gibt. Alle Utopien einer homogenen, befriedeten Menschengemeinschaft haben auch diesen Charakter, während andererseits alle Mythen Mythen vom reinen Ursprung sind, d.h. die Bildung einer kollektiven reinen Ur-Identität unter Ausschluß des anderen postulieren (bzw. die Existenz des Bösen erklären).

Aber der andere ist trotzdem da, man kann nicht umhin, mit ihm in Kontakt zu kommen und ihn zu erblicken. Als solcher ist er unheimlich, weil er an das *erinnert*, woran man nicht erinnert werden möchte, nämlich an die Existenz der Differenz und des Mangels, d.h. der Sexualität. Und hier kann das Symbolische in seiner zwischen dem Imaginären und dem Realen vermittelnden Funktion versagen, denn es wird gerade durch jene Differenz konstituiert, welche das Subjekt hier verleugnet. Dementsprechend wird das Ver-

hältnis des rassistischen Subjekts zum anderen von der *Verleugnung* der wahrgenommenen Realität und von der *Gewalt* gegenüber dem Fremdartigen gekennzeichnet. Der Rassist projiziert auf *den anderen, den Feind, seinen Wunsch*, in den Mutterleib zurückzukehren und so will der Rassist ihn bewußt vernichten, da *gerade dieser Wunsch* vom Gesetz verboten ist. Der andere kann "nicht sein", weil er nicht sein darf, weil das Gesetz selbst, das die Geschlechterdifferenz einführt, "ver-rückt" geworden ist, bzw. vom Subjekt hier verleugnet wird, (denn das Gesetz verbietet die Gewalt). Je ähnlicher, assimilierter der andere ist, desto unheimlicher wirkt er, denn es geht um die Wahrnehmung kleiner Differenzen. Für Hitler sind die Juden "Ungeziefer", für Stalin sind die Dissidenten "Abschaum der Menschheit" oder "Verrückte", denn nur so werden sie "wahrgenommen", ihr Menschsein wird verleugnet.

Der Aspekt der Verleugnung deutet auf einen tieferen Grad des Verdrängungsmechanismus hin: das Subjekt verleugnet die unerträgliche Wahrnehmung des Mangels in der Realität, es "sieht" sie nicht bewußt (wohl aber unbewußt), es besteht auf seinem *Vor-Urteil* darüber, und stattdessen nimmt es zu Fetischen (3) Zuflucht: zu Objekten, Symbolen, Riten, welche ihm das Fehlende ersetzen. So glorifiziert es sich selbst und seine Sippe, und das Objekt seines Begehrens erhält den Stempel des imaginär Phallischen.

Die bisherigen Ausführungen analysieren allgemein das Phänomen des Rassismus. Dieses muß spezifiziert werden. Eine erste Unterscheidung betrifft zwei (4) verschiedene Arten von Rassismus, und es ist wichtig, sie voneinander zu unterscheiden. Heute herrscht allgemein ein Begriffsmißbrauch bezüglich solcher Phänomene wie Rassismus oder Faschis-

mus: nicht jede Form von Ethnozentrismus und Xenophobie ist Rassismus und nicht jede Form von Diktatur ist Faschismus, und wenn der wirkliche Rassismus und Faschismus da sind, ist man dann unfähig, ihnen theoretisch und praktisch zu begegnen.

Der Ethnozentrismus ist eine Begleiterscheinung der imaginären Identität jeder Menschengruppe und sie bedeutet die Rivalität, den Neid und das Sich-Abschließen einer anderen Gruppe gegenüber. Freud schreibt dazu: "In den unverhüllt hervortretenden Abneigungen und Abstoßungen gegen nahestehende Fremde können wir den Ausdruck einer Selbstliebe, eines Narzißmus, erkennen, der seine Selbstbehauptung anstrebt und sich so benimmt, als ob das Vorkommen einer Abweichung von seinen individuellen Ausbildungen eine Kritik derselben und eine Aufforderung, sie umzugestalten, mit sich brächte. Warum sich eine so große Empfindlichkeit gerade auf diese Einzelheiten der Differenzierung geworfen haben sollte, wissen wir nicht" (5). (In einer Fußnote dazu beantwortet freilich Freud selbst diese Frage unter Hinweis auf den Todestrieb.)

Ethnozentrische Vorurteile begleiten immer die Verhältnisse zwischen den Religionsgemeinschaften, den Nationen, den Klassen, den Parteien usw., aber das braucht nicht virulente Formen anzunehmen, es sei denn in Zeiten von Kriegen und Krisen wirtschaftlicher oder kultureller Art, bzw. bei vielen kulturell oder wirtschaftlich auf- oder absteigenden Individuen, Klassen oder Völkern.

Dann entsteht eine Situation des Bedrohtseins, wobei die Realität imaginär verkannt wird, und sind die Schutzwälle der Kultur und der Zivilisation gegen Barbarei meistens zu dünn. Die humanistischen, aufklärerischen und sozialisti-

schen Ideologien des 19. Jahrhunderts haben nicht den ersten Weltkrieg verhindern können, freilich auch, weil sie einerseits zu abstrakt geblieben waren und weil andererseits die restaurativen, rassistischen und imperialistischen Ideologien schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in voller Blüte waren.

Die Situation der existentiellen Bedrohung erzeugt in den Subjekten *Angst* (6), welche dann phantasmatisch erlebt wird. Und die Erregung, die hier aus dem Erlebnis des Unheimlichen entsteht, verrät ihren sexuellen und todesträchtigen Charakter: die Subjekte werden an die Urszene und die Zerstückelungsphantasmen erinnert, die Differenz zu dem anderen evoziert die Kastrationsphantasmen und die traumatisch entdeckte Geschlechterdifferenz. Der Rassist, der tiefer als der Xenophobe verunsichert ist, ist sexuell erregt (7), weil er nicht fähig ist zu differenzieren, nämlich zwischen den Geschlechtern einerseits und zwischen der Sexualität und der Sozialität andererseits. Er ist erregt, wenn er den anderen erblickt oder spürt, denn, da er, der Rassist, jene Geschlechterdifferenz verleugnet (und frauenfeindlich eingestellt ist), identifiziert er in der Folge mit ihr jegliche andere Differenz, die an seiner homogenen Integrität rüttelt. Auf diese Weise sexualisiert er jegliche Differenz, die er gleichzeitig verleugnet.

Was ihn insbesondere auszeichnet ist sein essentialistisches Denken und seine Projektionsmechanismen (8). Das essentialistische Denken denkt in magischen Substanzen, die gleichzeitig Gattungen sind. "Der Jude" ist nicht irgendein individueller Jude, sondern ein bloßer, anonym Repräsentant einer Gattung, die durch ihre unveränderliche, quasi natürliche böse Substanz definiert wird. "Der Jude" ist kein menschliches Subjekt, er ist

ein Dämon bzw. ein Tier. Da er immer der gleiche ist, *egal* wie er sich verhält, und da er anonym (9) bleibt (s. die Nummernschilder in den KZs), ist er eine Art negativer Fetisch, den man malträtiert muß, um selbst (der Rassist bzw. der Antisemit) erhöht zu werden.

Denn das "Selbst" (des Rassisten/Antisemiten) hat das Monopol des Sprechens für sich usurpiert, er definiert in einem endlosen Monolog, im Diskurs des absoluten Herrn, das was gut und was böse ist, bzw. das was existieren darf oder nicht, er allein hat einen Namen als Subjekt und der ausgeschlossene Andere erhält seinen Namen von ihm wie ein Tier. So ist "der Jude" eine böse Substanz *und* ein reiner Name (Signifikant), wie ein Fluchwort, das unabhängig von der Existenz oder nicht von realen Juden in der psychischen Ökonomie des Antisemiten eine wichtige Rolle spielt.

Der moderne Antisemitismus, als eine Art Rassismus, ist nicht mit dem Antijudaismus (als eine Art Ethnozentrismus) identisch, und der Rassismus ist in seiner modernen Spezifität eine unvorhergesehene Reaktion auf die industrielle und demokratisch-aufgeklärte Gesellschaft. Er schleppt die Reste des magischen Denkens und der Institution der Sklaverei mit sich weiter, und eine spezifische Folge davon ist der Mechanismus der falschen Unterstellungen und Gerüchte. Erst dieser Projektionsmechanismus, nicht die bloßen Vorurteile, macht den Rassisten zu dem was er ist: wenn eine Krise da ist, dann sind die Juden oder die Ausländer daran schuld, oder wenn es die Ausbeutung gibt, dann ist das "Weltjudentum" oder die "westliche Kultur" daran schuld, oder wenn es den israelisch-palästinensischen Konflikt gibt, dann ist die "Zionisten- und Imperialistenverschwörung" daran schuld, usw. Die Juden werden hier

zu einer Anti-Rasse stilisiert: heute noch werden die Zionisten in der UNO als Rassisten hingestellt, eine verheerende Bezeichnung, die trotz aller berechtigter Kritik an der israelischen Kriegsführung fehl am Platze ist. Um das vorhergehende zusammen zu fassen: der Ethnozentrismus begleitet immer die konfliktuellen Interessenverhältnisse zwischen den Menschen, während der Rassismus bzw. der Antisemitismus auf einem delirierenden Diskurs basiert.

Der Antisemitismus benötigt aber noch zusätzliche Erklärungsgründe, denn er ist eine besondere, historisch entstandene Form des Rassismus, und als solche hat er ubiquitären Charakter. Ursprünglich basierte er auf dem Ressentiment der jüdischen Sekte der Christen den Juden gegenüber, welche (die Christen) nach der Kapitulation der Kirche vor der weltlichen Macht des despotischen Kaisers die Juden als Lügner und "Söhne und Teufels" an den Rand der Gesellschaft verbannten. Die Tragik des Christentums liegt darin, daß es, anstatt sich als eine Variante des Judentums in Dialog mit ihm zu begreifen, in einen neuplatonisch-aristotelischen Essentialismus verfiel, der dazu noch sich in römischen, juristischen Formen versteinerte.

So dekretierte die Novelle 146 von Justinian aus dem Jahre 553 (10), daß die "Juden verrückt interpretieren" (*hebraei...insensatis semetipso interpretantibus tradentes*), während der Kaiser die fleischgewordene Macht, die identisch mit der Vernunft ist, die einzige wahre Auslegung der Schrift darstellt (*Lex animata, viva vox juris*). D.h. der byzantinische Kaiser ist ein Doppeltgänger von Jesus/Christus, die unmittelbare phantasmatische Identität zwischen dem Realen und dem Symbolischen, welche den Dialog und die Interpretationsvielfalt des Wortes mit Gewalt ausschließt.

Man kann behaupten, daß dieses theokratische Prinzip in einer anderen Form für die Verirrung der neuzeitlichen Wissenschaft, die Rassentheorie heißt, verantwortlich ist. Der wissenschaftlich-technische Diskurs der Moderne hat nämlich zwei Seiten: einmal die aufklärerisch-kritische Seite, die auf einer frei diskutierenden Öffentlichkeit von gleichberechtigten Bürgern basiert, und das anderemal die instrumentell-klassifizierende Seite, die "wertfrei" alles und alle technisch-ökonomisch-bürokratischen Verwertungszwecken unterwirft. Diese zweite Seite ist sowohl Ursache als auch Folge des Herrschaftswissens der Apparate, das wie das o.e. römische Gesetz funktioniert.

Aber zusätzlich zu diesem absolutistischen Diskurs ist der technokratische Diskurs auch für die Nivellierung aller Differenzen in der Massengesellschaft verantwortlich, die zu einem Unbehagen in der Kultur führt. Jedes Subjekt hat narzißtische Allmachtphantasien, die es dazu bringen, Neid gegen seinesgleichen in sich zu spüren. Nur eine kulturelle Entwicklung seiner geistigen und ethischen Fähigkeiten und die Akzeptierung von Differenzen, d.h. auch einer demokratisch und symbolisch legitimierten Autorität, können eine adäquate Lösung jenseits von zwei gleich schlechten Alternativen darstellen: zwischen einer statischen Herrschaftshierarchie und einer nivellierenden autoritätslosen Massengesellschaft. Letztere ist das, was sich tendenziell in unserer Gesellschaft durch die Krise der Tradition der Aufklärung ereignet. Jeder ist danach bestrebt, auf uneingestandene Weise "besser" als der Nachbar zu sein, und hält alles für instrumentell herstellbar und machbar, und das bietet dem Rassismus eine günstige Gelegenheit an. Das ist insbesondere der Fall

des Rassismus verunsicherter Schichten gegenüber ausländischen Arbeitern oder Flüchtlingen.

Aber dadurch wurde, selbst nach 1945, das Feindbild der Juden nicht überwunden. Dafür gibt es zwei Gründe.

1. Seit der Gründung des Staates Israel bekam der Antisemitismus eine nicht-europäische, nicht-christliche Variante in der Form des Antizionismus, und dies mit der Unterstützung der Sowjetunion. Interessanterweise gibt es jetzt auch in Japan Antisemitismus, obwohl die Japaner nie mit Juden etwas zu tun hatten. Die Erklärung dafür ist folgende: die Japaner, wie alle Nicht-Westeuropäer (11) (inklusive der Russen und der Balkanvölker) mußten die moderne Zivilisation importieren, und dies mußte zu Spannungen zu den traditionellen Lebensformen führen. Sie wollen das aber offiziell nicht eingestehen, sie haben ein schlechtes Gewissen wegen des "Verrats" an ihren eigenen traditionalistischen Werten. Indem sie als Besiegte sich mit den Amerikanern identifizierten, projizierten sie auf phantasmatische Weise ihre Aggression gegen sie auf die Juden als den bösen Teil davon. Dieser Antizionismus kann sehr wohl mit dem "Antiimperialismus" einhergehen und das gilt für die gesamte sogenannte Dritte Welt.

2. Neben dieser historisch neuesten Variante des Antisemitismus persistiert grundsätzlich in den modernen, industriellen Massengesellschaften, genauso wie im Mittelalter, das Phantasma des Juden als des bösen, kastrierenden Vaters (12) (dies zusätzlich zu dem Phantasma der unheimlichen Urszene). Die Ideologie, die das Christentum in die Welt gesetzt hat (ohne selbst damit identisch zu sein), ist gnostischen Ursprungs: sie besteht darin, das Neue vom Alten Testament, die Liebe vom Gesetz zu trennen und die

Illusion aufrechtzuerhalten, daß eine vollkommene Gesellschaft ohne das Gesetz (das mit der Herrschaft *nicht* identisch ist) existieren könnte. Aber in unserer vaterlosen Gesellschaft wird nicht nur objektiv, durch das verbürokratisierte Leben, die Funktion des Vaters als des symbolischen Trägers des Gesetzes liquidiert, sondern gerade von mancher "linker" bzw. feministischer Seite wird das als "Befreiung" und "Fortschritt" gefeiert, und das gleiche gilt für die Tendenz zur Verleugnung der sexuellen Differenz. Und das *muß* unbewußt und ungewollt den Rassismus und den Antisemitismus fördern, denn das symbolische Gesetz hält seine *rassistischen Feinde* in Schranken. Die Juden, insofern sie nicht selbst in die egalitäre, populistische Ideologie verfallen, werden den Völkern christlichen oder neuheidnischen Glaubens *immer* unbewußt verhaßt bleiben, weil sie auch und *speziell* durch ihre Religion oder Kultur sie an die sexuelle Differenz und das *Gesetz* erinnern, wogegen jene die allgemeine *Fusion* und *Unmittelbarkeit* so gerne hätten. So gesehen ist der Rassismus und der Antisemitismus die *perverse* Art, die verlorengegangene Differenz bzw. die verleugnete Differenz wieder zu errichten: nämlich *nicht* als symbolisch-kulturelle, sondern als phantasmatisch-natürliche.

Dabei besteht das Paradox des Nationalsozialismus darin, daß er nicht bloß rassistisch war, sondern die Juden *vernichten* wollte, obwohl sie keine andere "Rasse" mit äußeren sichtbaren Merkmalen wie etwa die Schwarzen sind.

Die psychologische Theorie der "autoritären Persönlichkeit" (13) liefert eine populäre aber eindimensionale Erklärung des Phänomens des Rassismus/Antisemitismus: die repressive Erziehung macht nicht jeden zum Neurotiker, und es sind

nicht reelle Frustrationen, die einen dazu verurteilen, denn jeder muß die Erfahrung des Mangels machen. Es ist gerade die Weigerung, den symbolischen Mangel anzuerkennen, die einen zum Neurotiker macht oder Perversen, und keine "humanistische" oder "antiautoritäre" Erziehung wird dies aus der Welt schaffen. Wie wir oben ausführlich erläutert haben, ist es vielmehr die *Bedrohung* durch eine Gefahr, die durch einen *phantasmatischen Wunsch* ausgelöst wird (der ein reales Ereignis begleiten kann oder nicht), die Angst erzeugt und zu einer Regression führt. Aber zu diesem phantasmatischen Wunsch tragen die Symbole und die Bilder einen wesentlichen Anteil bei, d.h. auch diejenigen Intellektuellen und Organisationen, die bewußt oder unbewußt die diffus und latent vorhandenen Ängste vermittelt einer Doktrin organisieren. Diese Doktrin mag zunächst ganz unabhängig von den realen gesellschaftlichen Konflikten als phantasmatische Produktion einiger weniger entstehen, und erst später kann für sie ein sozialer Gebrauch gefunden werden. Wichtig ist hier die Rolle einer Schicht von sozial und/oder psychisch verunsicherten Intellektuellen, die zum hysterischen Resonanzboden der "Massen" werden, und diese Dimension der Mythenbildung und Wirkung besitzt eine viel größere Autonomie und Dauer gegenüber ökonomisch-politischen Faktoren als die Ideologiebildung bei den Marxisten.

Der Rassismus und der Antisemitismus haben also mit der Identitäts- (besser der Identifizierungs-)problematik zu tun, insofern diese von einem blockierten Verhältnis des Begehrens zum Gesetz zeugt. In der letzten großen empirischen Repräsentativuntersuchung von Alphons Silbermann aus dem Jahre 1974 (14) waren 20% der befragten Westdeutschen als

stark antisemitisch einzustufen, während es eine latent antisemitisch eingestellte Gruppe von 50% gab, in der Reste von Antisemitismus "schlummerten". Was weiter beunruhigend bleibt, ist das ständige Bagatellisieren des Antisemitismus, der Fremdenfeindlichkeit und der rechtsradikalen Untaten, oft unter Hinweis auf das angeblich flegelhafte Verhalten von unreifen Jugendlichen. Dieses Bagatellisieren geht mit einer Verrechtlichung der Problematik einher: aber diejenigen, die sich schwer tun, um mit einem Problem wirklich fertig zu werden, werden immer neue Gesetze erfinden, die immer viele Fälle unberücksichtigt lassen, ähnlich wie die Zwangsneurotiker. Das ist aber nicht das adäquate Verhältnis zum Gesetz und zu der politischen Problematik: es gibt vielmehr das *ungeschriebene Gesetz*, das die Menschen spontan handeln läßt, d.h. politisch und ethisch, ohne ja und aber auf die Straße zu gehen drängt, um gegen Faschismus, Rassismus und Antisemitismus zu demonstrieren, die mutmaßlichen oder realen Täter ernstlich zu warnen und ihre Untaten nicht langmutig zu dulden. Das ist das einzig adäquate Verhalten dem Rassismus gegenüber, ob in der BRD oder anderswo.

Demgegenüber muß das abstrakte, trockene, behelnde "Informieren" oder das entrüstete Tabuisieren und Denunzieren des Rassismus und des Antisemitismus ohne mobilisierende, weil die unbewußten Affekte nicht ansprechende Wirkung bleiben. Die realen oder potentiellen Rassisten und Antisemiten verstehen nur die Intervention des Gesetzes bzw. der organisierten freien Bürger und nicht die "bewußtmachende" Aufklärung. Aber das gilt auf einer anderen Ebene für jeden Bürger: wenn die Ideale der Demokratie und des Rechtsstaates nur bloße Worte oder Gesetzesparagrafen bleiben, wäh-

rend die Täter ungestraft wirken dürfen, dann verliert jeder Bürger (bewußt oder unbewußt) den Respekt vor dem Gesetz und dem Rechtsstaat, und die Gewalttenden nehmen zu.

- (1) Vgl. L. Poliakov, Chr. Delacampagne, P. Girard: *Über den Rassismus*, Fr./M., Berlin, Wien 1984, S.175.
- (2) Vgl. S. Freud: *Das Unheimliche*, in SA IV.
- (3) Vgl. S. Freud: *Fetischismus*, in SA III, S.379f.
- (4) Vgl. P. Veyne: *Les Juifs et le judaisme dans le monde*, in: *Annales*, sept.-oct. 1974.
- (5) S. Freud: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, in SA IX, S.96.
- (6) Vgl. S. Freud: *Hemmung, Symptom, Angst*, in SA VI.
- (7) Vgl. J. Hassoun: *Du racisme, de la différence des sexes et du mythe de l'indifférenciation*, in: *Lettres de l'Ecole Freudienne*, mars 1977, S.29f. Ders.: *Des hybrides: Un abord psychoanalytique*, in: L. Poliakov (éd.): *Hommes et bêtes. Entretiens sur le racisme*. Paris, La Haye 1975; L. Poliakov, Chr. Delacampagne, P. Girard, op.cit., S.175f., 183f.
- (8) Vgl. P. Veyne, op.cit.
- (9) Vgl. J. Hassoun: *Du racisme...*, S.30
- (10) Vgl. P. Legendre: *"Die Juden interpretieren verrückt"*. Gutachten zu einem klassischen Text, in: *Die Psyche*, Jan. 1989, S.20f.
- (11) Vgl. D. Sibony: *Ecrits sur le racisme*, Paris 1988, S.18f.
- (12) Vgl. E. Brainin, V. Ligeti, S. Teicher: *Antisemitismus in Psychoanalysen. Zur Identität österreichischer Psychoanalytiker heute*, in: *Die Psyche*, Jan. 1989, S.1f.
- (13) Vgl. L. Poliakov, Chr. Delacampagne, P. Girard, op.cit., S.158f.
- (14) Vgl. Kl.-H. Rosen: *Vorurteile im Verborgenen. Zum Antisemitismus in der BR Deutschland*. In: H.A. Strauss, N. Kampe (Hrsg.): *Antisemitismus. Von der Judenfeindschaft zum Holocaust*. Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn, Fr./M., New York 1985, S.264f.

Susanne Dudda

# Mehr von der gleichen Art?

"Sie werden zu zweit einen Körper bilden, sie werden zu dritt einen Körper bilden, sie werden einen einzigen Körper beginnen, sie sind so viele, die hungrig sind." (*P. O. Chotjewitz*)

Von Kannibalismus und Vampirismus ist die Rede. Während sie in der Phantastischen Literatur mit einem Überschuß an Zeichen ausgestattet werden (sie sind dann als Hunger ohne Ende lesbar), bemüht sich eine reale Einverleibung um die Auslöschung jeder Spur und jedes Restes. Sie will keine Zeichen hinterlassen. Wechselseitige Anleihen von Literatur und Realität, Zeichenüberschuß und -auslöschung finden dennoch statt. Auf einem jüdischen Friedhof in Carpentras wurde ein frisch bestatteter Leichnam gefühlt.

Kannibalismus und Vampirismus finden statt. Kürten, der "Vampir von Düsseldorf" konnte Blut rauschen hören und empfand sexuellen Genuß beim Berühren von Graberde. Haarmann, der "Werwolf von Hannover", biß im sexuellen Rausch seinen Opfern die Kehle durch und trank ihr Blut. Leichenschänder Ardison, der "Vampir von Mui", aß nach seinen nekrophilen Orgasmen gerne verdorbenes Fleisch. Edward Gain, ein englischer Massenmörder, unterdrückte seinen Kannibalismus und tapezierte statt dessen sein Schlafzimmer mit Menschenhaut.

Fleischmangel ist es selten. Das weiß auch der Brockhaus. Sein Menschenfresser lebt in der Südsee und möchte sich durch das Verzehren von Leichenteilen die Kräfte Besiegter einverleiben. Ein verständliches Begehren. Hannover liegt nicht in der Südsee, doch weiß man auch dort, daß Blut "ein ganz besonderer Saft" ist. So wird 1916 dem Volk das Trinken von Ochsenblut als "Volkskräftigungsmittel" empfohlen, denn: "Am deutschen Wesen soll die Welt genesen." Davon wird die Rede sein.

## Zwei Arten Vampir

In Volksglauben und phantastischer Literatur lassen sich zwei Arten von Vampir ausmachen. Der eine umtriebiger, der andere verhalten. Der Umtriebige, spektakulärer und wohl darum häufiger in der Literatur vertreten, sucht außerhalb seines Grabes nach Nahrung. Sein Opfer ist der andere, dessen Blut er vorwiegend begehrt, doch gibt es auch fleischfressende Vampire (Ghoule), deren Höhlen Schlachthöfe mit Menschenfleisch sind. Der verhaltene Vampir, der "Nachzehrer", verläßt sein Grab nicht. Stellvertretend für das Opfer verzehrt er erst sein Leichentuch und dann sich selbst. Diese Selbstgenügsamkeit verschont ihn jedoch nicht vor Pöbel und Verfolgung. So behauptete Martin Luther in einer Tischrede, daß der Selbstverzehr im Grabe zu einem Massensterben im Dorfe führt, und schrieb damit die Selbstgenügsamkeit zu öffentlicher Gefahr um. Dieser Meinung schlossen sich andere Geistliche an. 1612 und 1614 fanden in Giersdorf sogar Prozesse gegen Nachzehrer, die "plagenden Toten" statt. Während sie verurteilt und anschließend totgeschwiegen wurden, konnte der auswärtige Vampir an seinem literarischen Ruhm arbeiten und sich einen Namen machen.

Präventivmaßnahmen mußten her: so beschmierte man sich 1732 mit Vampirblut, aß von seiner Graberde und trank sein Blut zur Immunisierung. Wer potentiell ein Vampir war - Christen, die sich zum Islam bekehren ließen, Uneheliche, Exkommunizierte: also jeder, der gegen die Gebote der christlichen Kirche verstieß -, wurde vorsichtshalber gleich verbrannt oder gefühlt. Die Asche wurde auf der Erde verstreut oder den Gewässern übergeben. Zur Verbreitung dieser Vor- und Nachstellungen tat vor allem die Kirche ihr Bestes, stellten doch die

Angsthysterie und Schrecksucht des Volkes vor den Blutsaugern ein geeignetes Mittel dar, gegen den Atheismus vorzugehen. Wie sich die Vampirvorstellung mit der Behauptung der Kirche vertragen konnte, daß nur Gott wiedererwecken könne, muß offenbleiben. Hingewiesen sei an dieser Stelle aber auf den Begriff der "Wiedererweckung", der den Tod nicht als Tod, sondern als Schlaf ausweist und damit den Tod als Tabu bestätigt.

## Das Blut

Die Vorstellung vom Blut als Lebensträger findet sich in vielen Völkern und Kulturen. Sie ist die mythologische Grundlage des Vampirglaubens. Auch im 3. Buch Mose ist von diesem Lebensträger die Rede: "Jeglicher Mensch, er sei vom Hause Israel oder ein Fremdling unter euch, der irgend Blut isset, wider den will ich mein Antlitz setzen und will ihn mitten aus seinem Volk ausrotten; denn des Leibes Leben ist im Blut, und ich habe es euch auf den Altar gegeben, daß eure Seelen damit versöhnt werden; denn das Blut ist die Versöhnung, weil das Leben in ihm ist. Darum habe ich gesagt den Kindern Israel: Keine Seele unter euch soll Blut essen, auch kein Fremdling, der unter euch wohnt." Im 5. Buch Mose findet diese Rede eine Art Fortsetzung: "Ihr sollt kein Aas essen; dem Fremdling in deinem Tor magst du es geben, daß er's esse, oder du magst es einem Ausländer verkaufen; denn du bist ein heiliges Volk dem HERRN, deinem Gott." Ein Tabu wird erhoben, indem Blut- und Aasverzehr zuwidergeredet wird, ohne die Notwendigkeit zu begründen. Heilig und unrein, Ehrfurcht und Abscheu verbindend ist - Freud und Folge - dem Tabu ein Verzicht auf ein Begehren zugrundegelegt, zu dem eine starke Neigung im Unbewußten besteht. Es versteht sich von selbst und erfährt

deshalb auch in den Bibelzitate keine Begründung.

Während das Blutsaugen allen gleichsam verboten ist, wird dem Ausländer, dem *Fremden* der Aasverzehr zugestanden. Er darf einem Begehren nachgeben, dessen mögliche Folgen jedoch in dem 5. Buch Mose nicht weiter ausgeführt werden. Während das Blut noch mit Attributen ausgestattet wurde - als Lebensträger und Versöhnung (Sohn-Werdung) - wird zum Aas geschwiegen.

Aas, das ist eine infizierende Form von Unordnung, ein in Verwesung übergegangener Körper, eine Leiche. So ist auch jegliche Form des Umgangs mit Leichen tabu, außer der Bestattung, die dafür Sorge tragen sollte, daß dem Toten (der, dem Gewalt geschah) nicht noch weiterer Schaden zugefügt wird. Aas, das ist bakterientragendes Moderfleisch, dessen Verzehr sich schädigend auf den Organismus auswirkt. In primitiven Kulturen geht die Vorsicht gegenüber einer möglichen Infizierung so weit, daß eine Person, die mit einer Leiche in Berührung kam, über einen längeren Zeitraum selber tabuisiert ist; auch wird ihr das Berühren von Speisen untersagt.

Im 20. Jahrhundert war der jüdische Glaube von einem jahrhundertealten Antisemitismus dämonisiert worden. Auch die Nationalsozialisten bedienten sich dieser Vorstellung für ihre entsetzlichen Zwecke und verbanden sie mit einer antisemitischen Exegese des Alten Testaments. Es ging ihnen darum, die Juden zu bedrohlichen Vernichtern umzuschreiben, um sie einer präventiven Vernichtung unterziehen zu können. Möglicherweise kann so eine antisemitische Exegese auch an der hier zitierten Rede stattgefunden haben, indem man die Rede davon, dem Fremden Aas zu geben, *daß er es esse*, als eine Vernichtungsabsicht in-

terpretierte. Wurde Blut als Lebensträger vorgestellt, kann Aas als Träger von Tod verstanden werden. Im Ernährungszusammenhang hätte Aas dann eine vergiftende Funktion. Leider ist es in dem begrenzten Rahmen dieses Aufsatzes nicht möglich, die antisemitische Auslegung des Alten Testaments durch die Nazis näher zu untersuchen.

Die Vernichtung hat stattgefunden, ein menschlicher Tod nicht. Umbenannt zu Aas, übergeführt in einen Zustand von Unordnung, von Verwesung wurden die Juden zu Opfern der Nationalsozialisten. Sie waren lebende Leichen, die "Muselmänner" der KZs, "aus denen sich die Menschlichkeit verflüchtigt hat", die als "Krankheitsherd, Brutstätte und Exerzierplatz für alles Ungeziefer" den Nationalsozialisten die "reinste Pest" waren. Sie hören "noch heute die Worte 'Raus, raus!', begleitet von dem dringenden Befehl, dieses 'Aas' zu verscheuchen", zu dem die Nazis sie gemacht hatten, um sie dann als "krankheitserregendes 'Aas' aus dem Lager zu beseitigen". Auschwitz, ein Ort lebender Toter, für die, im Gegensatz zu den lebenden Toten der phantastischen Literatur, der Tod zum unabwendbaren Ende wurde.

### Der Ghoul von der Via Del'Oca.

Eine Friedhofsschändung findet statt in dieser Erzählung von Peter O. Chotjewitz. Findet statt in der Via del'Oca: der Straße des Auges. Dem Ort, an dem etwas sichtbar werden kann.

"Es ist wie immer Mitternacht heute, und der seltsame junge Mensch ... erhebt seine Stimme und spricht". Der seltsame junge Mensch trägt keinen Namen, es gibt für ihn nur eine adjektivische Beschreibung und eine Ortszuweisung. Die Via del'Oca teilen sich die Bewohner der

Straße, die "lebenden Toten", mit den Bewohnern der Friedhöfe, wo "in mehreren Etagen übereinandergeschichtet die Toten der letzten Wochen leise an ihren Leichentüchern lutschen, sie sind hungrig". Zu ihnen gehört der Erzähler, der seinen Blick auf näherkommende Eindringlinge richtet, auf "endlose Scharen widerwärtiger Leichenfledderer in ihren liederlichen, ausgefransten Kleidern aus menschlichen Hautfetzen".

Leichenfledderer in liederlichen Kleidern aus menschlichen Hautfetzen, wer sind ihre Träger? Zwei Möglichkeiten bieten sich an. Liederlichkeit und Fetzen als eine Form von Unordnung, als Verwesung verstanden, würde auf wandelnde Leichen verweisen, die sich bedrohlich ihren Leidensgenossen nähern. Um an ihnen ihren Hunger stillen zu können und dabei das Unbehagen auszuschalten, gleichsam sich selbst zu fressen, bedarf es einer Umschrift des Leidensgenossen zum verachteten Fremden. Ihre sogenannte Rechtfertigung findet diese Umschrift meistens darin, daß der Andere sich einer Meute nicht anschließt, sondern seine eigensinnige Abgrenzung bewahrt.

Dieses Motiv genügt auch einer zweiten Auslegung der Leichenfledderer. Als Lebende interpretiert, müssen die menschlichen Hautfetzen als *Material* der Kleider verstanden werden. Die Leichenfledderer wären somit eine zusammengerottete Meute, die den anderen vernichtet und als Rohstoff für barbarische Zwecke mißbraucht. Kein Raum wird diesem Anderen zugestanden, und selbst der letzte mögliche Ort einer Ruhestätte - das Grab - ist der Mißachtung ausgesetzt. Auf einem jüdischen Friedhof in Carpentras wurde ein Leichnam gepfählt.

Zurück zur Literatur. Dort sieht sich der Erzähler bei Chotjewitz den "auffal-

lend häßlichen Geräuschen des Schmatzens und Schlingens und Knurrens und Fauchens" der Leichenfledderer ausgesetzt, die "über noch kaum in Verwesung übergegangenen Leichen sitzen, die sie sich vom jüdischen Friedhof ausgebuddelt haben". Die Opfer sind als Juden benannt und die Leichenfledderer mit Knurren und Fauchen einem tierischen Verhalten zugeordnet.

"Alles will Tier werden", äußert sich Ernst Glöckner 1915 über den Krieg. Glöckner war Antisemit. Als Anhänger Stefan Georges verließ er seinem Entsetzen über dessen Freundschaften zu jüdischen Intellektuellen einen schriftlichen Ausdruck, dessen grammatikalische Unklarheiten Ausdruck eines verzahnten Projektionsgebildes sind: "müssen es denn immer und immer wieder die Juden sein? Entweder bin ich verhext und habe einen Toppunkt, oder ich fühle intensiver die unendliche Gefahr von dieser Seite als die andere. Mein Blut weiß es, und tägliches Erleben von uns beiden bezeugt es, daß in dieser Rasse etwas zur Herrschaft kommen will und schon gekommen ist, was mehr Substanz und wertvolles Blut fordert als der größte und blutigste Krieg. Diese Instinktilosigkeit oder Instinktverlassenheit bei George quält mich mehr, als ich sagen kann. Hier handelt es sich nicht um den einzelnen anständigen Menschen, sondern nur noch um die Rasse. Wo jeder einzelne dieser Rasse so an sie gebunden ist - bis zur Selbsterstörung wie bei K. - (kein Mensch irgendeiner Rasse kann so ein Blut haben und verleugnen, wie diese Menschen es tun - aus Verachtung ihres Blutes -), da gibt es keine Individuen in unserem Sinn; sondern alle tragen denselben Fluch, unser Blut zu saugen, damit sie leben können. Daß George dieses nicht sieht oder nicht sehen will, daß er immer noch diesen Geist in

nächster Nähe neben sich duldet und züchtet - das bleibt mir ein Rätsel." Umschriften finden statt, die von Glöckner nicht reflektiert werden. Umschriften, die mit ihren Projektionen und Identifizierungen eine Abgrenzung des Eigenen vom Anderen schwierig machen.

### Die Grenze

Sie teilt in Subjekt und Objekt, in Eigenes und Fremdes, in das Ich und den Anderen. Selten wird sie als Grenze akzeptiert, die zur Achtung des anderen als Fremden verpflichtet. Draußen und fremd, das wird als feindlich = bedrohlich zur narzißtischen Kränkung umgeschrieben, die nur durch die eigennützige Vernichtung des Fremden beschwichtigt werden kann. So wird auch beim Südseekannibalismus das Fremde in Eigenes verwandelt, d.h. durch Einverleibung und Identifizierung narzißtischen Zwecken zugeführt.

In der Entwicklungsgeschichte des Individuums macht Freud eine Lebensphase aus, die er als "kannibalistisch" bezeichnet: die orale Phase des Kleinkindes, in der Sexualität und Nahrungsaufnahme noch nicht getrennt sind und das Sicheinverleiben und Fressen eine Art der Liebe darstellen. Auch das "Lutschen" gehört zu dieser Phase, wobei der Daumen stellvertretend ein physiologisches und psychisches Bedürfnis - einen Hunger - stillen soll. Erinnern wir uns an dieser Stelle an den Nachzehrer, der im Grab an seinem Leichentuch lutscht, und erinnern wir uns auch, daß das Leichentuch *stellvertretend* für das Opfer verzehrt wird. In der kannibalistischen Phase des Kindes ist die Liebe zu dem, der einverleibt werden soll, vereinbar mit der Sonderexistenz des Objekts, da das Kind noch nicht zwischen Innen und Außen unterscheiden kann. Kannibalistisches Verhalten beim Erwachsenen als eine

Form von Regression wirft die Frage auf, ob die Gefühle dem Opfer gegenüber nur feindlich sind und seine Auslöschung fordern oder ob nicht gleichzeitig auch zärtliche Gefühle existieren. Ein ambivalentes Verhältnis also, eine Haßliebe zu einem anderen, den man zumindest *haben* will, wenn man schon nicht der andere *sein* kann. Eifersucht kommt in dieser ambivalenten Haltung zum Ausdruck, die in der Einverleibung die Vorzüge des anderen anerkennt und als schätzenswert besitzen will. Eine spekulative Lektüre des Antisemitismus sei hier gewagt: die Einverleibung der Juden als auserwähltem Volk fand statt, um sich selbst an die bevorzugte Position zum Vater (Gott) zu setzen. Im Akt der Einverleibung ginge die Auserwähltheit auf den Täter über, der seine Rechtfertigung darin zu finden glaubt, daß er dem auserwählten Volk der Mitte angehört; eine Rechtfertigung also, die sich selbst erst im Akt der Einverleibung begründet.

### Entscheidung als Einverleibung

Eine Scheidung, die Trennung zwischen Fremdem und Eigenem soll aufgehoben werden. Dabei stört der Fremde, der *als Fremder* die Trennung markiert und aufrechterhält. Ein Verbund soll hergestellt werden, ein "Wärmeverband", der jedoch immer schon den Tod als Verpflichtung in sich trägt. Von einer Gemeinschaft des Todes muß die Rede sein.

"Es scheint, daß alles nur Wert hat für uns, was uns irgendwie als Nahrung dient. Darüber hinaus ist uns alles fremd", schreibt Glöckner und unterstreicht damit seine kannibalistische Auffassung von Welt. So fährt auch bei Chotjewitz der seltsame junge Mann fort: "Sie werden zu zweit einen Körper bilden, sie werden zu dritt einen Körper bilden, sie werden einen einzigen Körper beginnen, sie sind so

viele, die hungrig sind." Ein gemeinsamer Körper, in dem das Individuum verschwindet. Ein großer Wärmeverband, der das Gefühl eines Mangels - den Hunger - beseitigen soll um den Preis von Differenz und Eigensinn.

### Nahrung und Nährboden

Der Mensch als Nahrungsmittel findet sich auch in einer Erzählung von H.P. Lovecraft. In "Das Bild im Haus" kommt ein ebenfalls namenloser junger Mann zu einer abgelegenen Hütte und stößt dort auf ein Buch mit Abbildungen: "Die Stiche ... stellten Neger mit weißer Haut und indogermanischen Gesichtszügen dar." Eine Abbildung zeigt einen Metzgerladen von Anziquekannibalen, in dem menschliche Gliedmaßen und Viertel an den Wänden hängen. "Das besonders Bizarre war, daß der Künstler die Afrikaner wie Weiße dargestellt hatte". Der Besitzer der Hütte tritt zu dem jungen Mann. Er ist ein Weißer, natürlich, und seine "blauen Augen, obwohl ein bißchen blutunterlaufen, schienen unerklärlich scharf und brennend. ... Woraus seine Kleidung eigentlich bestand, konnte ich kaum feststellen". Kleidung aus menschlichen Hautfetzen? Das erfährt man nicht, wohl aber den Kommentar des Besitzers zu der Buchabbildung: "... das ist etwas, das einen aufwühlt und das Blut angenehm erregt. ... Dieser Bursche, der zerhackt wird, erregt mich jedesmal, wenn ich ihn ansehe ..., es ist seltsam, wie einen solche Bilder zum Nachdenken anregen. ... Das Schlachten von Schafen machte irgendwie mehr Spaß - aber wissen Sie, es war nicht so ganz befriedigend. Merkwürdig, wie so eine Gier einen packen kann ... (I)ch schwöre bei Gott, daß dieses Bild mich nach Nahrung hungern ließ, die ich nicht selbst erzeugen oder kaufen konnte. ... Man sagt, Fleisch erzeugt Blut und

Fleisch und gibt einem neues Leben, deshalb frage ich mich, ob ein Mensch nicht sein Leben verlängern könne, wenn das Fleisch mehr von der gleichen Art wäre". Der Konjunktiv erweist sich am Ende als Lüge, und der junge Mann kann nicht mehr als seinen Verstand retten, als "der Blitzschlag aller Blitzschläge" auf das Haus mit seinen "unaussprechlichen Geheimnissen" herniederfährt und Vergessenheit bringt.

Die Täter dieser Geschichte sind blaugüige Weiße, die vom Schlachten nicht nur sprechen. So auch die Nationalsozialisten, die sich nicht mit Schlachtfeldern begnügten, sondern zusätzlich Schlachthöfe anlegten, um Menschen zu quälen, für Experimente zu mißbrauchen und umzubringen. Für die KZs bauten sie sogenannte "Nährbodenküchen", in denen Menschenfleisch zum Anlegen von Bakterienkulturen benutzt wurde. Ein ehemaliger KZ-Häftling berichtet: "Vor den Hinrichtungen befühlten die beiden Ärzte wie Viehhändler die Schenkel und Waden der noch lebenden Männer und Frauen, um sich 'die besten Stücke' auszusuchen. Nach der Erschießung wurden die Opfer auf einen Tisch gelegt. Dann schnitten die Ärzte Stücke von noch warmem Fleisch aus den Schenkeln und Waden heraus und warfen es in bereitstehende Behälter. Die Muskeln der gerade Erschossenen bewegten sich noch und konvulsierten, rüttelten in den Eimern und versetzten diese in ruckartige Bewegungen."

In Eimern hat auch Haarmann das Fleisch seiner Opfer verwahrt, dessen Blut er vorher aussaugte. Obwohl er bestritt, es zu Schlachtware verarbeitet zu haben, wurde ihm ein umfangreicher Handel mit sehr hellem Fleisch nachgewiesen, von dem einem "fies" im Magen wurde. Eine Nekrophagie verleugnete er

zwar, seine Bezeichnung als "untertierischer Werwolf" weist ihn jedoch als Menschenfresser aus, da Wölfe sich nicht mit dem Trinken von Blut begnügen. Als eigensinniges "Untertier" (= vernichtungswürdig) mußte Haarmann verurteilt werden, da er dem Propagandabild der etablierten Herren nicht entsprach. Massenmörderisch sein durfte der Staat, nicht der einzelne. So schlug Goebbels z. B. für den Massenmörder Bruno Luedke als "Sonderbehandlung" vor, ihn lebendig zu verbrennen oder vierzuteilen. Bevor er deklariert als "Menschenmaterial" bei "Experimenten" ums Leben kam, wurden seine Aussagen dahingehend überprüft, ob sich der "typische Untermensch" in ihnen abzeichnete. Ebenfalls verurteilt wurde der Massenmörder Karl Denke. Er hatte seine Opfer eingepökelt, ihr Schlachtgewicht verzeichnet, das Fleisch verkauft und vermutlich selbst davon gegessen. Aus der Haut schnitt er Schnürriemen und Hosenträger, von denen er ein Paar bei seiner Verhaftung trug.

In Botho Strauß' Roman "Der junge Mann" gibt es auch einen Einzelgänger dieser Art. Es ist "Der zurück in sein Haus gestopfte Jäger", der als Werwolf mit dem "Pirschraster seiner vergrausten Augen" auf Menschenjagd geht. Ein neues Opfer vor seinem Rachen, wird er entdeckt: "Das Haupt der Deutschen, sichtbar nur als hoher, elektrischer Umriß im Wind, ein greller Nordlichtring, stieß hernieder und zuckte zwischen ihnen. Das Haupt schlug den Untermenschen in seinen Kreis und nahm ihn zurück, so daß nur ein trüber dampfender Rest Gedärm von ihm übrigblieb." Dem elektrischen Umriß im Wind bei Botho Strauß entspricht bei Lovecraft der Blitzschlag. Als inoffizielle "Untertiere" und "Untermenschen" haben diese Täter ihr Leben durch die Nahrung "mehr von der gleichen Art"

nicht gerade verlängern können. Welche Rolle spielt in diesem Zusammenhang der Hunger?

### Der Hunger

Im Hunger teilt sich mehr mit als ein funktionales Bedürfnis. Hunger kann zum Ort phantasmatischer Besetzungen werden und einen Überschuss an Bedeutungen auf sich laden, die seinen Begriffsumfang erweitern. In dem Falle wäre er einem Begehren zuzuordnen, das als unstillbares nicht zu befriedigen ist, sondern sich stets vertieft.

Bei Chotjewitz beschreibt der Erzähler den unstillbaren Hunger wie folgt: "Ich kann kein anderes Gefühl kosten als diesen allumfassenden, metaphorischen Hunger, der wie ein Gift ist. Dieses Gefühl ist überall in mir und außer mir ..., und dieses Gefühl ist das einzige Gefühl, das es gibt, und die einzige Antwort, die mir die Welt gibt, und das einzige Wort, das mir nicht nur beschreibt, wie eine Sache ist oder aussieht oder sich anfühlt, sondern das einzige Wort, das ich fühle, und also das größte und tiefste und wichtigste und allgegenwärtigste und richtigste Wort, das es gibt."

Franz Kafka hat eine Geschichte über Hunger geschrieben. Wird im Titel "Ein Hungerkünstler" das Hungern noch als Kunst ausgegeben, die auf besondere Fähigkeiten weist, stellt es Kafka doch am Ende als Hungerschicksal heraus. Kafkas Hungerkünstler führt seine 'Kunst' in einem Tierkäfig unter der Aufsicht von Fleischhauern und Publikum aus, die sich jedoch schon bald seinem Anblick entziehen. Offenbar wollen sie nicht Zeugen dieser Auszehrung sein, sondern mit dem Tod des Künstlers auch den letzten Zeugen verschwunden wissen. Kurz vor seinem Tod kann der Hungerkünstler eine Gelegenheit wahrnehmen, sein Hungern

denen gegenüber zu begründen, die seine lästigen Überreste beseitigen wollen: "Weil ich hungern muß, ich kann nicht anders..., weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt." Das waren die letzten Worte, aber noch in seinen gebrochenen Augen war die feste, wenn auch nicht mehr stolze Überzeugung, daß er weiterhungere." So markiert der Hungerkünstler bis in den Tod hinein und über ihn hinaus seine eigensinnige Abgrenzung vom anderen. Als Kannibale an sich selbst, der nur vom eigenen Körper zehrt, hält er die Grenze aufrecht und hinterläßt einen unstillbaren Hunger.

### Das Unstillbare als beunruhigender Rest

Nach dem Selbstverzehr bleibt in Kafkas Geschichte der Hunger als unstillbar übrig. Unstillbar ist auch der Hunger des seltsamen jungen Mannes bei Chotjewitz. Unstillbar, d.h. nicht zur Ruhe zu bringen. Ein beredter Rest, den auch der Tod nicht auslöscht. Eine bleibende Spur, ein Zeichen, eine Markierung, die nicht aufgelöst, nicht zum Schweigen gebracht werden kann. Ein Rest, dessen Voraussetzung nicht Sichtbarkeit ist, und der somit von den Angriffen der Nationalsozialisten nicht berührt werden konnte.

Massiv waren die Angriffe der Nazis gegen die Sichtbarkeit, spurlose "Ausmerzungen" das Ziel. So wurden Dokumente zu "Ausmerzungen" und "Endlösungen" vernichtet und viele Anweisungen gar nicht erst schriftlich festgehalten. Für die spurlose Beseitigung der Leichen mußten die Täter "unter Ausnutzung des technischen Fortschritts spezielle Öfen (Krematorien) bauen, um diese lästige Masse zu beseitigen" (Auschwitz-Hefte). Nach der Vergasung wurden die KZ-Häftlinge noch zusätzlich verbrannt und ihre Asche

über die Felder verstreut. Bereits vorhandene Massengräber öffnete man wieder und überschüttete die Leichen mit einer ätzenden Kalksäure.

Es stellt sich die Frage, ob diese Verfahren nur eine Art Beweismittelvernichtung gewesen sind. In Erinnerung an die wechselseitigen Anleihen von Literatur und Realität muten die Vernichtungsverfahren wie Präventivmaßnahmen gegenüber potentiellen Vampiren an. Da die Juden von den Nationalsozialisten als Blutsauger verschrien wurden - Glöckner unterstellte ihnen gar den "Fluch, unser Blut zu saugen" -, schien man sich mit der Verbrennung und dem Verstreuen der Asche vor vampirischer Wiederkehr schützen zu wollen. Auf einem jüdischen Friedhof in Carpentras wurde ein Leichnam gepfählt.

Ein ehemaliger KZ-Häftling äußerte sich zu dem Verhalten der Nationalsozialisten gegenüber dem Tod folgendermaßen: "... die Entwürdigung des Todes war eines der Merkmale des Lagerlebens. Ein Merkmal jeder menschlichen Kultur ist der Respekt vor dem Tod und die Ehrung des Verstorbenen, worin sich die menschliche Sehnsucht nach Unsterblichkeit äußert." Unsterblichkeit, die Opfer als Untote - das wollte man nun gerade nicht. So kann die "Mißhandlung des Menschen ... über das Grab - oder besser: über das Aschenfeld - hinaus" auch verstanden werden als Anzeichen eines Aberglaubens, als mythologische Furcht vor einer bedrohlichen Wiederkehr der Opfer.

Über das Grab hinaus soll auch der seltsame junge Mann auf dem jüdischen Friedhof in der Erzählung von Chotjewitz mißhandelt werden. "Sie lieben die Erde nicht", sagt er über die Leichenfledderer. "Sie werfen die Erde unachtsam hinter sich, obwohl in ihr schon so viele von uns gierig, hungrig und bis zur Unsichtbarkeit

unkenntlich geworden und deformiert noch enthalten sind, sodaß man nicht weiß, wieviel Begierde von uns in einem Mund voll Erde enthalten ist". Als unsichtbar und unkenntlich wird die jüdische Begierde von den Leichenfledderern nicht gewußt. Für sie bedeutet die Erde nichts als ein lästiges Hindernis, daß sich zwischen sie und ihre Opfer stellt. Doch gerade in ihr findet etwas statt: unstillbare Begierde, die als eine Art von Widerstand und Zeugenschaft verstanden werden kann. Ein ehemaliger KZ-Häftling vermerkt 30 Jahre nach Auschwitz: "Aus diesem für immer erloschenem Vulkan steigen noch Wolken des Todes auf und bestätigen die Wahrheit eines detailliert ausgearbeiteten Programms der massenhaften Vernichtung".

"Mord, hat er schon keine Zunge, spricht auf wundervollste Art" (Hamlet). In den Theatermaterialien der Hamburger Inszenierung findet sich zu dieser Bemerkung Hamlets ein Text von Thomas Browne, in dem es heißt: "... wir sind das, was wir alle verabscheuen, Menschenfresser und Kannibalen, Verzehrter nicht nur von Menschen, sondern von uns selbst; und das ist nicht allegorisch sondern in Wirklichkeit". Auch hier wird ein Zusammenhang hergestellt zwischen Mord, Kannibalismus, Schweigen und Beredsamkeit. So muß die Frage der Kapitelüberschrift "Ist der Rest Schweigen?" beantwortet werden, daß gerade wegen eines Restes kein Schweigen sei.

Ausschlachtung der Opfer, spurlose Vernichtung und absolute Kontrolle über alle Vorgänge als Ziel der Täter: Es wird vom unstillbaren Rest durchkreuzt. Wir fanden ihn in der Geschichte vom Hungerkünstler, der durch seinen Selbstverzehr eine eigensinnige Abgrenzung vom anderen markiert und über den Tod hinaus als unstillbaren Hunger installiert hat.

Als Kannibale an sich selbst wird sich auch der seltsame junge Mann bei Chotjewitz seinen Angreifern entziehen: "Ich habe mein Leichentuch beinahe ganz verzehrt und halte große Fetzen Fleisch aus meinem Gesäß, meinem Bauch und meinen Hüften in beiden Händen, um sie in mich hineinzuschlingen". Trotz Tod und Vernichtung des Körpers wird die Besonderheit bewahrt, "denn ich bin nicht einer von jenen Menschen, die das verwesende Fleisch anderer, toter Menschen begehren, ich begehre mich selbst, einen Toten, und fresse mich. Ich begehre mich selbst, und ich fresse mich." Die Leichenfledderer "pressen sich die Finger in die Ohren, um mein entsetzlich lautes Schmatzen nicht hören zu müssen, und hören es doch. Sie drücken sich die Handballen in die Augen, um nicht zusehen zu müssen, wie ich mir ein blutiges Stück Fleisch von meinem eigenen Körper in den Mund schiebe und schlucke und schlinge, und sehen es doch".

In der Phantastischen Literatur bezeichnet der Tod kein endgültiges Ende. Dort kann von der unendlichen Existenz eines unstillbaren Hungers die Rede sein und ein Szenario der Phantasie und des Begehrens als Eigensinn der Opfer ausbreitet werden. In Auschwitz hingegen war der Hunger endlich. Er gehörte zu den todbringenden Vernichtungsprogrammen. Vom Hunger schreiben und sprechen können nur die wenigen Überlebenden: "Von diesem mitleidslosen und grenzenlosen Hunger ohne Ausweg, von dem Tag und Nacht todbringenden Hunger, der charakterstarke Menschen zerbrach und Helden hervorbrachte, von dem Hunger als 'wissenschaftlichem' Vernichtungsprogramm möchte ich sprechen." Ein Vernichtungsprogramm, das - anders als in der Literatur - auch den Eigensinn der Opfer vernichtete. In Ausch-

witz war Hunger auf die grausame Kürze seines Funktionsbestandes geschrumpft, der - wie ein KZ-Häftling äußerte - "an die unabwendbare Bestimmung unseres Lebens erinnert - den Tod."

Ist es nach diesen grauenhaften Ereignissen überhaupt möglich, vom Hunger zu sprechen und zu schreiben? Bleiben es nicht immer unzulängliche Zeichen? Verweisen sie nicht auf die Ohnmacht des Sprechens? Also "senkt der seltsame junge Mensch ... seine Stimme, beendet seine entsetzliche Geschichte, verschließt den Lügen den Mund und schweigt stille, wie immer."

### Literatur

*Von denen Vampiren oder Menschen-Saugern. Dichtungen und Dokumente.* Hrsg. v. Dieter Sturm und Klaus Völker. Bd.2, Hanser Verlag 1968

Theodor Lessing: *Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs.* Hrsg. und mit einer Einleitung von Rainer Marwedel, Luchterhand Verlag 1989

Peter O. Chotjewitz: *Der Ghoul von der Via Del'Oca.* In: *Der gewöhnliche Schrecken.* Hrsg. v. Peter Handke, 1969

H. P. Lovecraft: *Das Bild im Haus.* In: ders., *Stadt ohne Namen,* Suhrkamp Verlag 1981

*Das Alte Testament.* 3. und 5. Buch Mose. Übers. von D. Martin Luther, 1910

Ernst Glöckner: *Begegnung mit Stefan George.* Aus *Briefen und Tagebüchern 1913-1934,* L. Stiehm Verlag 1972

Franz Kafka: *Ein Hungerkünstler.* In: ders., *Das Urteil und andere Erzählungen*

*Die Auschwitz-Hefte. Texte der polnischen Zeitschrift "Przegląd Lekarski" über historische, psychische und medizinische Aspekte des Lebens und Sterbens in Auschwitz.* Bd.1+2. Hrsg. vom Hamburger Institut für Sozialforschung

Botho Strauß: *Der junge Mann,* Hanser Verlag 1984

Sigmund Freud, *Studienausgabe.* Hrsg. von A. Mitscherlich, A. Richards, J. Strachey, S. Fischer Verlag

Jan Philipp Reemtsma

# Ritter, Tod und Teufel

*Sintram legte ihm leise die Hand auf den Mund, indem er erwiderte: rede Du nur nicht mehr darüber. Ich will von Herzen gern verstummen." Nicht er, nicht Rolf wußten genau, was ihnen eigentlich so entsetzlich bei der Sache vorkomme; aber sie zitterten Beide.*

"In Drontheim auf der hohen Burg saßen vier Nordlandsritter versammelt, und hatten Rath gehalten über des Reiches Wohl, und zechten nun bis in die tiefe Nacht hinein fröhlich mit einander in dem hallenden, gewölbten Saal, um den runden, riesigen Steintisch her. Der erwachende Sturm trieb so eben ein wildes Schneegestöber gegen die klirrenden Fenster, alle Türen in ihren eichenen Fugen bebten, die schweren Schlösser rasselten ungestüm, die Schloßuhr schlug nach vielrädigem, langsam knarrendem Getöse: Eins. Da flog in die Halle hinein, mit ängstlichem Geschrei und geschlossenen Augen, ein todtbleicher Knabe. Der stellte sich hinter den geschmückten Sessel des großmächtigen Ritter Biörn, umklammerte den glänzenden Helden mit beiden Händen, und schrie mit durchdringender Stimme: 'Ritter und Vater! Vater und Ritter! Der Tod und noch Einer sind abermal entsetzlich hinter mir drein! -'"

Es ist gegen Friedrich de la Motte Fouqué, den Verfasser dieser Sätze, mehr gesagt worden als Arno Schmidts Lob jemals hätte aufwiegen können, doch dieser Beginn einer Erzählung, die Arno Schmidt wiederum nur mit "eines der besseren prosaischen Stücke unseres Dichters" bezeichnen mochte, ist zweifellos ein so furioses wie gelungenes entrée. Der eichene Eingangssatz, die nervös-akustische Rahmung im zweiten mit dem Tusch seines letzten Wortes, und endlich der Knabe mit diesen wunderbaren Irrsinnsworten, die nur der noch nächstgegenwär-

tige Alb-Druck so auf die Zunge treibt und alle Erinnerungen an entsetztes und entsetzliches Hochschrecken aus kaltverschwitzten Laken in die Nachtschwärze dem Leser ins Gedächtnis treibt: Der Tod und noch Einer sind abermal entsetzlich hinter mir drein!

Eine dem Leser ihrer Interpretation voraussichtlich nicht bekannte Erzählung stellt man durch Wiedergabe ihres Inhaltes, der "story", vor. Danach entwickelt man ihre Bild- und, so erwähnenswert vorhanden, Symbolstruktur aus den durch die Dramaturgie der "story" markierten Wortfeldern. Was aber soll ich über die story von "Sintram und seine Gefährten" sagen, wie sie nacherzählen? Sie wäre etwa so wiederzugeben: Sintram, der Sohn des Ritters Biörn, wächst heran. Er ist ein unruhiger und leicht erregbarer Jüngling und wird von einigen Anfechtungen heimgesucht, denen er sich aber denn doch nicht ergibt. Ein unheimliches Wesen, vermutlich der oder ein Teufel, versucht ihn dazu zu bringen, sich die Frau des Gastfreundes auf der väterlichen Burg, des Ritters Folko von Montfaucon, anzueignen, indem er ihm die Geschichte von Paris, Helena und Menelaos erzählt. Einmal läßt Sintram Folko beinahe an den Folgen eines Jagdunfalles zugrundegehen, aber nur beinahe. Weil Sintram alle Anfechtungen besteht, erhält er zum Schluß noch den Segen seiner Mutter, die vor Erzählungsbeginn bereits ins Kloster gegangen ist, und mit der story sonst wenig zu tun hat.

Viel mehr ist zu der story dieser langen (ca. 200 Seiten Oktav) Erzählung in der Tat nicht zu sagen. Allenfalls, daß sie mit einer anderen verbunden ist, die auf dem Wege des Berichtes einzelner Figuren der story stückweise bekannt wird, und die so geht: Sintrams Mutter war ursprünglich einem anderen Ritter, genannt

Weigand der Schlanke, versprochen. Der will ihr ein Lämmlein schenken. Weil der Schäfer es ihm aber nicht geben will, erschlägt er ihn bzw. glaubt, daß er ihn erschlagen hat. Sintrams Mutter glaubt das auch, wendet sich ab von ihm und will ins Kloster. Ihr Vater aber beredet sie, Ritter Biörn zu heiraten. Sie tut's; Weigand wird im Kampfe verletzt und schleicht, darob blödsinnig geworden, in der Burg umher. Biörn tut - was damit gar nicht zusammenhängt - einen heidnischen Schwur, hanseatische christliche Kauffahrer umzubringen, und als am Weihnachtstage zwei um Quartier bitten, will er's auch tun, wenn nicht das laute Beten von Sintrams Mutter den Anschlag vereitelt hätte. Sie geht dann endgültig ins Kloster. Weigand wird ein wahnsinniger Pilger, Biörn bleibt ein finsterner Burgherr und Sintram bekommt Alpträume.

Wer immer auch diese zweite story, die in der ersten, wie gesagt, stückweise erzählt wird, (vorsichtig gesagt) befremdlich findet, dem kann ich's nicht verdenken. Gleichwohl finden sich im Buche solch wunderbare und exquisit unheimliche Stellen wie diese: Sintram reitet durch ein schneeverwehtes Tal, da huckt's ihm klepperdürr auf. Ein mit Knochen behängter langerdünnere weißer Mensch ist's, der sich in der Schneewehe müht; und so gerät das Gespräch: "Weß sind die Gebeine auf Deinen Kleidern? - Sind Reliquien, junger Herr. - Bist also ein Wallbruder? - Rastlos, ruhelos; Land auf, Land nieder. - Du sollst mir hier nicht den Schnee verderben. - Das will ich auch nicht. - Auf mein Roß sollst Du Dich mir aufsetzen. - Das will ich. - Du bleicher Mann, zieh Deine Gewande fester; so klappern die Gebeine nicht, und ich zähme mein Roß. - Hilft nicht, mein Knabe, hilft nicht; haben's die Gebeine nun so an der Art. - Drücke mich nicht so fest mit

Deinen langen Armen. Deine Arme sind so kalt. - Kann nicht anders, mein Knabe, kann nicht anders. Und sei zufrieden. Drücken Dir ja doch meine kalten Arme das Herz nicht ein. - Hauche mich nicht so an mit Deinem erfrorenen Odem. Davor geht mir noch alle Kraft aus. - Muß hauchen, mein Knabe, muß hauchen. Aber beklage Dich nicht. Hauch' Dich ja nicht um."

Der "Sintram" wäre allerdings nicht das einzige literarische Werk, das auf die simple story gebracht sich nicht mehr ähnlich sähe. Er gehört einem Typ von Erzählwerken an, bei dem das, was es zur "Erzählung" macht, die story eben, die Nebensache ist. Solche Erzählwerke lassen sich mit kleinen mechanischen Theatern vergleichen, die eine bestimmte Anzahl Figuren auf vorgegebenen Bahnen bewegen und zu immer neuen "bedeutenden Gruppen" zusammenstellen. Die story ist gleichsam die Anordnung des Räderwerks, das den Figurenlauf bestimmt. Man würde die Maschinerie dann als kunstvoll empfinden, wenn nicht die Figuren von einer "bedeutenden Gruppe" in eine andere übergangslos gerückt würden, sondern wenn die Übergänge elegant, "wie von selbst", ohne daß "man die Absicht merkt" stattfänden. Wenn der Weg der Figuren von einer Konstellation in die andere selber als Bedeutungsträger in Frage käme, wäre die story wieder Zentrum der Interpretation und wir brauchten das Gleichnis nicht zu bemühen. Aber auch wenn wir auf diese Möglichkeit verzichten, stellen wir eben Erwartungen an die story. Sie muß - je nach Genre - "möglich", psychologisch "plausibel" oder anderswie beschaffen sein, sie sollte jedenfalls nicht "gewollt" wirken. Anders gesagt: es muß in irgendeiner Weise einsehbar sein oder gemacht werden können, warum die story so und nicht

anders verläuft, und die Antwort sollte nicht sein: nur um schnellstmöglich die nächste Figurenkonstellation zu erzeugen. Aber leider ist genau das der Fall bei "Sintram und seine Gefährten".

Doch bleiben die "schönen Stellen", und die sind verächtlich nicht. Was merkwürdig bleibt. Denn "schöne Stellen" - diesseits des Kitsches - sind nicht mehr schön, stehen sie isoliert; (der Kitsch hält seine Nicht-Konstruktion durch insistentes Gerede, Choral und Redundanz zusammen). "Schön" ist eine Stelle als Funktion im Spannungsnetz eines Textes, sie kann lösen, aufbauen, transformieren. Für sich ist sie wenig, allenfalls etwas wie eine Rorschach-Test-Figur - man kann sie benutzen, Kontexte auszuphantasieren. Und doch sind die zitierten Passagen aus "Sintram und seine Gefährten" in gewisser Weise unmittelbar unheimlich, und durch diese Wirkung ästhetisch außerordentlich interessant.

Man wird, um diesen Effekt zu verstehen, erneut nach einem konstruktiven Prinzip suchen müssen, und wenn es in der Dramaturgie der genannten beiden stories nicht zu finden ist, könnte es in der Art ihrer Verbindung gesucht werden. Nun sind die beiden stories in der Tat auf eigentümliche Weise verbunden. Sie sind es nicht, wie das meist bei einem Ineinander zweier stories der Fall ist, so, daß etwa die eine die andere erkläre, nicht einmal so, daß die eine die andere in einem mehr als bloß temporären Sinne fortsetze. Allenfalls könnte man sagen, daß die erste story, wenn sie denn zum guten Ende kommt, die zweite, in ihr erzählte, in einem gewissen Sinne zu "erlösen" trachte. Der wahnsinnige Pilger (ehemals "Weigand der Schlanke") erfährt, daß der Schäfer, den er einst erschlagen wähnte, noch lebt und kann erleichtert sterben. Die von Sintrams Vater Biörn beinahe

erschlagenen hansischen Kaufleute besuchen nach Biörns Tod erneut die Burg, auf der nun Sintram herrscht und umarmen ihn. Aber diese Gesten von Versöhnung, Trost und Erleichterung gehen nicht wirklich aus der story hervor, sie sind Konstellationen, zu denen sich - man weiß nicht warum - die Figuren der story zusammenfinden. Sieht man auf die Verbindungsstellen der beiden stories, so wird man finden, daß es sich immer um solche Konstellationen handelt, meist regelrechte tableaux, in denen die Figuren in allegorischer Erstarrung auf beide stories verweisen. Anwesend auf diesen tableaux sind außer Sintram stets einer seiner Gefährten oder beide zusammen - der Tod und noch einer.

Die waren unter den Rittern Biörns, als der befahl, die hansischen Kaufleute zu ermorden. Sie sind seitdem in den Albträumen Sintrams. Der Tod sitzt manchmal bei Biörn an der Tafel - aber man weiß nicht genau, es kann auch sein menschlicher Doppelgänger sein, der wahnsinnige Pilger, der mit Gebeinen behängt ist, denn er sammelt Menschenknochen in der Hoffnung, die des erschlagenen Schäfers seien darunter. Der andere - "Kleinmeister" nennt Sintram ihn - ist vielgestaltig und doch immer derselbe, unschwer zu erkennen, wenn er nicht Helm trägt noch Federhut, und man das eine gekrümmte Horn sehen kann. Er ist unter Kriegern, gegen die Sintram kämpft, wird von diesem erschlagen, doch kann man die Leiche nicht finden. Er flüstert im nächtlichen Garten dem Sintram von Helena und Paris und Menelaos, von geheimem Gang in Gabrieleos (so der Name der Frau des Ritters Folko) Schlafgemach, bringt ihn beinahe dazu, den verwundeten Folko im Stich zu lassen, und sitzt endlich auch an Biörns Tafel - auf Sintrams Stuhl, kein Platz ist

mehr frei, an allen stehen leere Rüstungen:

"Ja sieh einmal, Herr Sohn,' sprach der ganz verwilderte Biörn, 'Du bist lange nicht mehr bei mir gewesen, und da hat mich denn heute Abend dieser lustige Kumpan besucht, und Dein Platz ist Dir verloren gegangen. Aber wirf nur einen der Harnische bei Seite, und schiebe Dir einen Sessel an die Stelle, und trinke mit uns, und sei fröhlich mit uns.' - 'Ja, thut das, Herr Sintram!' lachte Kleinmeister. 'Was kann noch weiter d'raus herkommen, als daß die umgestürzten Panzerstücke etwas wunderlich zusammen rasseln, und höchstens der irre Geist dessen, dem der Harnisch gehört hat, Euch einmal über die Schulter sieht. Aber den Wein trinkt er uns nicht aus; das lassen die Geister wohl bleiben. Also nur frisch heran!' - Biörn stimmte in des abscheulichen Fremden Lache mit vollem Ungestüm ein, und während Sintram seine ganze Kraft zusammen faßte, um nicht vor diesen wilden Reden irre zu werden, und mit stiller Festigkeit in Kleinmeisters Angesicht schaute, rief der Alte: 'was siehst Du ihn Dir so an? Kommt es Dir etwa vor, als sähest Du in einen Spiegel? Jetzt da Ihr beisammen seid, finde ich es nicht mehr so sehr, aber vorhin war es mir, als sähet Ihr Euch einander zum Verwechseln ähnlich.' - 'Da sei Gott vor!' sagte Sintram (...) (er) zückte die ihm von Gabriele verliehene Klinge, hielt das Klingengefaß dem bösen Geiste vor die Augen, und sprach ruhig, aber mit gewaltiger Stimme: 'Stürb oder fleuch!' - Und er floh, der entsetzliche Fremdling, davon mit so blitzesschneller Eil, daß niemand wußte war er durch's Fenster gesprungen, oder zur Thür hinaus. Aber einige Harnische warf er noch um, die Kerzen verlöschten, und in einem blaugelben Lichte, das die Halle auf eine unbegreifliche

Weise erleuchtete, war es als gingen Kleinmeisters frühere Worte in Erfüllung, als lehnten sich die Geister, denen die stählernen Harnische gehört hatten, furchtsam schaudernd über den Tisch."

Ein tableau - nichts weiter. Nichts in der einen story noch in der andern "motiviert" diese Szene. Es gibt keinen Grund für Sintram, seinen Vater aufzusuchen; nichts in der story deutet darauf hin, daß es irgendeine Bedeutung hat, daß der "Kleinmeister" gerade jetzt mit dem Vater zu Tische sitzt; auch ist in der story, in Sintrams Tun nichts, was plausibel machte, daß er gerade zu diesem Zeitpunkt dem Teufel zu ähneln beginnt. Doch halten gerade die unmotivierten Bestandteile das tableau zusammen und geben ihm seinen "Sinn" (und seine Unheimlichkeit). Es ist alles die pure Wiedergängerei. Dort, wo der "Kleinmeister" sitzt, war nicht nur Sintrams Platz, sondern dort hatte einige tableaux zuvor auch der wahnsinnige Pilger gesessen (oder war's doch der andre gewesen, der leibhaftige Tod?); Sintram ähnelt dem Teufel, nicht weil es die story so will, sondern damit das tableau komplett wird. Die Rüstungen samt den Geistern - sie haben in der story bisher keine Rolle gespielt und kommen auch späterhin nicht mehr vor, aber sie zitieren ein anderes tableau: Biörn erzählt gerade die Geschichte von Weigand, dem erschlagenen Schäfer und wie Weigand zum wahnsinnigen Pilger mutiert, da heißt es so (und zitiert seinerseits das "Eingangstableau" der Erzählung): "Heute, während der Sturm so unbändig an den Fenstern und Pforten rasselte, war es, als bewegten sich auch die alten Harnische im Nebengemach, und Gabriele fuhr einige Male davor erschrocken in die Höhe, und heftete die schönen Augen starr auf die kleine Eisenthür, fürchtend, es müsse nun alsbald ein

gepanzelter Spuk daraus hervortreten..." (1).

Was man fürchtet, kommt auch; was auftritt, tut dies, um sich zu wiederholen; was da ist, ähnelt anderem und zitiert es, und nichts ist eindeutig in seiner Beschaffenheit. Die Figuren agieren nach einem Regieplan, der nicht nur ihnen verborgen, sondern auch dem Leser wenigstens unplausibel bleibt, wenn er nicht den Wiederholungszwang als zureichende Triebkraft akzeptiert. Das Räderwerk knirscht, die Figuren rucken zu einer neuen "bedeutenden Gruppe" zusammen - und es ist fast dieselbe, die wir schon gesehen haben. Darum ist die Geschichte so unheimlich. Die stories entstehen gleichsam durch die - prinzipiell beliebige - Sukzession der tableaux. Das wiederum macht die albraumhafte Atmosphäre der Geschichte aus, das Gefühl von Zwang und Unverständlichkeit, Beliebigkeit und Zufall, untrennbar verbunden mit Bedeutsamkeit und Determination.

Der ästhetische Einwand liegt auf der Hand. Ähnlich wie der betrunkene Schauspieler den Betrunkenen schlechter spielt als der nüchterne, wäre die bloße Nachbildung eines länglich geratenen Albraumes ein durchaus zweifelhaftes Kunstwerk. Sicherlich; Traumprotokolle - will man nun an Herzfelde oder Jünger denken - sind, sie mögen im Detail immer faszinieren, durchaus zweifelhafte Kunstwerke. Aber es geht mir hier gar nicht um Rangzuweisungen. Vielmehr gerade um die Analyse des merkwürdigen Umstands, daß literarisch ein Werk von so großer Naivität, wie es der "Sintram" wahrlich ist, doch solch eindringliche Wirkung auf den Leser ausüben kann. Die *bloße* Naivität vermag dergleichen nämlich nie (2).

Um dieses Potential des "Sintram" zu verstehen, muß man auf seine Entste-

hungsbedingungen rekurren. "Es sind wohl bisweilen Fragen darüber entstanden", schreibt Fouqué in einer "Nachschrift" zum "Sintram", "ob ein Dichter die Bildungen seines Geistes aus ältern Vorarbeiten genommen habe, oder wie er überhaupt dazu angeregt worden sei. Mir scheint dergleichen auch keineswegs ohne Interesse, und ich meine, wo der Verfasser sich selber klare Rechenschaft darüber geben könne, sei er veranlaßt, wohl gar gewissermaßen verpflichtet, sie den Lesern mitzutheilen. Daher der folgende Bericht. - Vor einigen Jahren lag unter meinen Geburtstagsgeschenken ein schöner Kupferstich von Albrecht Dürer: 'ein geharnischter Ritter, ältlichen Angesichtes, zieht auf einem hohen Roß, begleitet von seinem Hunde, durch ein furchtbares Thal, wo Steinrisse und Baumwurzeln sich zu abscheulichen Gestalten verzerren, und giftige Pilze am Boden wuchern. Böses Gewürme kriecht dazwischen. Neben ihm reitet auf einem dünnen Rösselein der Tod, von rückwärts streckt eine Teufelsgestalt den Krallenarm nach ihm her; Roß und Hund sehen wunderlich aus, wie von der entsetzlichen Umgebung angesteckt; der Ritter aber reitet ruhig seines Wegs (...)'. - Mein Freund Eduard Hitzig, der Geber dieses Bildes, hatte einen Brief hinzugefügt, mit der Aufforderung, ihm die räthselhaften Gestalten durch eine Romanze zu deuten. Es war mir damals noch nicht beschieden, und lange noch nicht; aber in mir trug ich fortdauernd dieses Bild herum, durch Frieden und Krieg, bis es sich mir jetzt ganz deutlich ausgesponnen und gestaltet hat, aber statt einer Romanze zu einem kleinen Roman, falls ihn der freundliche Leser dafür gelten lassen will."

In der Tat treibt "Sintram und seine Gefährten" auf ein "Schlußtableau" zu, das einzig dazu da ist, Albrecht Dürers

"Ritter, Tod und Teufel" nachzustellen. Die story versucht dem Leser einzureden, der Ritt durch dieses Tal sei Sintrams letzte, entscheidende Prüfung, aber es geschieht fast gar nichts. Das tableau wird geschildert, gleichsam die Bildbeschreibung abgeliefert. Der Teufel lockt und droht ein bißchen; der Ritter reitet auf den Tod zu, gefaßt, aber er ist denn doch nicht an der Reihe. Das Tal ist zweifellos unerfreulich, doch auch das könnte schlimmer sein. Aber sie sind beisammen, Sintram und seine Gefährten, und Sintram murmelt verstört: "Ich bin wohl eingeschlafen! Und nun brechen meine Träume aus!" Aber da ist kein Erwachen, und der Tod und noch Einer sind abermal entsetzlich hinter ihm drein.

Die Fixierung der ganzen Geschichte auf Dürers Kupferstich als "Schlußtableau" hat selbst etwas äußerst Zwanghaftes, und ob es nun wahr ist oder nicht, daß Fouqué dieses Bild über Jahre "durch Frieden und Krieg" fortdauernd in sich herumgetragen habe, er bekennt den zwanghaften Zug, den die Produktion der Geschichte hatte, damit ein. Und er läßt ihn in dem "kleinen Roman" auch direkt durchschlagen. Als Sintram sich für den Ritt rüstet, spricht sein Waffenmeister also: "Wunderbare Fügung Gottes! Seht, lieber Herr, diese Rüstung und diesen Speer führte ehemals Ritter Weigand der Schlanke (...). Wie trifft es sich nun so eigen, daß man Euch für die entscheidenden Stunden eben diese längst geruhten Waffen bringt! - Mir jedoch, so weit mein kurzsichtiges Menschaugen reicht, mir scheint es ein zwar sehr ernstes, aber herrliches und doch verheißendes Zeichen zu sein." Es ist nun von einer Naivität, die beinahe lachen macht, wenn ein Autor seine eigene Figur über die eher mühselig hingebastelten Konstellationen der Erzählung in Verwunderung ausbrechen

läßt. Andererseits zeigt dieser "Kunstfehler", wie zwanghaft die Produktion selbst gewesen ist, wenn die Verwunderung des Autors so unverstellt aus der Geschichte selber spricht. Denn durch die Identität der Rüstungen ist das gesamte Personal der Geschichte im tableau versammelt: Sintram, seine Gefährten, der Tod gleichzeitig als Doppelgänger des wahnsinnigen Pilgers Weigand ("Um Gott! rief er aus, bist Du vielleicht der Schatten des abgeschiedenen Helden...?"), Sintram durch die Rüstung ebenfalls als Repräsentant des toten Weigand, der Teufel als Verführer zitiert die abwesenden Folko und Gabriele, ist er selbst und wie der Tod Traumgestalt Sintrams, und diese Träume gehen zurück auf den Tag, an dem Biörn den Mordanschlag auf die hansischen Kaufleute unternahm im Hofe seiner Burg, die von oben das tableau wie das Bild Dürers gleichsam überwacht.

Dadurch nun, daß sich die Geschichte über sich selber wundert, daß sie sich von ihrem eigenen Strukturprinzip, dem Wiederholungszwang, indem sie ihn benennt, auch distanziert, bekommt sie einen seltsamen Realitätszuwachs. Auf Dürers Stich trägt das Pferd des Ritters Eichenlaub. Also muß Sintrams Pferd mit Eichenlaub behängt werden. Warum? Niemand weiß es. "Wer hat dem Schlachtrosse Laub auf das Haupt gesteckt?" fragte Sintram die Reisigen unwillig. 'Ich bin kein Sieger und kein Hochzeitbitter. Und was giebt es denn auch für Laub noch, als diese roth und gelb raschelnden Eichenblätter, trübe und todt, wie die Jahreszeit selbst?' - 'Herr, ich weiß selber nicht', erwiderte ein Reisiger, 'aber mir war nun einmal, als müsse es durchaus also sein.'" Die story deutet es hinterher als Siegeslaub, vergißt aber das "trübe und toth" ganz darüber. Die zwanghafte Fixierung auf das "Schlußtableau" wird zwar dem

Leser deutlich, rätselhafter jedoch wird dadurch das Warum. Nicht nur, daß im tableau sich die Geschichte oder besser: die Folge ihrer tableaux wiederholt, es wiederholt damit die Geschichte ein Bild außerhalb ihrer selbst, so wie die Figuren der einen story dauernd Szenenteile aus der anderen nachstellen.

Doch die Geschichte "geht nicht auf" fatalerweise, sondern hört bloß auf. Fouqué stellt das Personal am Ende noch einmal so zusammen, daß es nach einem happy end aussieht, aber bezeichnenderweise nicht mehr in einem tableau. Die Gestalten, die das happy end stören könnten, werden einfach abgeschafft. Biörn stirbt, Weigand ist schon tot, der Schäfer, der gar nicht tot war, stirbt auch. Und nachdem Sintram nicht dem Teufel gefolgt ist und auch der Tod ihn nicht geholt hat, ist er auch seine Träume los. Daß am Ende Folko und Gabriele, sowie die beiden hansischen Kaufleute sich sehen lassen und man von Versöhnung spricht, ist für die vorausgehende Bildfolge gänzlich ohne Bedeutung, wird sie doch weder verändert, noch aufgebrochen. Sie bleibt erstarrt im Schlußtableau, unverändert, und die Erstarrung bewahrt den unabänderlichen Kreislauf ihres äffenden Einerlei. Weil aber das Schlußtableau außerhalb und vor der Geschichte selbst bereits existiert, ist sie selber nur Wiederholung ihrer selbst, selbst Teil eines unheimlichen Reigens und einer Bilderflucht, von der wir nicht kennen Anfang noch Ende.

Was ist das: Ritter, Tod und Teufel? Es ist das, was wir "Das Mittelalter" nennen, jene Zeit, die man so genannt hat, damit sie gekennzeichnet sei als Übergang, als Übergang von einer besseren in eine bessere Zeit. Die Aufklärung hat die Rede vom "dunklen Mittelalter" aufgebracht und sich - la lumière - so recht in Gegensatz dazu gesetzt, aus gutem

Grund. Aber es ist ein Selbstbetrug darin. Jene Zeit, der sich die Aufklärung - vor allem die literarische (und sie ist die eigentliche, interessante) - entgegensetzen wollte, war durchaus nicht so fern. Die literarische Aufklärung in Deutschland beginnt genau 100 Jahre nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges, sie beginnt nach 100 Jahren Literatur gewordener Melancholie und "wir sind Rauch vor starken Winden". Das aufklärerische Selbstbewußtsein - fast sprichwörtlich in der Kantischen Definition - bedurfte dieser Epochen-Trennung, scheint es. Daß die romantische Kritik der Aufklärung das Mittelalter, und wäre es ein noch so phantasiertes, für den eigenen Bildervorrat nicht nur nutzte, sondern in einigen Texten hochgradig identifikatorisch verhielt, spricht für diesen Befund. Die Frage nach dem Warum führt uns in eine Spekulation, die aber dem bisher Verhandelten vielleicht ganz äußerlich nicht ist.

Der Blick der Aufklärung auf das, was sie "das dunkle Mittelalter" genannt hat, war so falsch nicht. Das christliche Halbjahrtausend vom Hochmittelalter bis zum Ausgang des Dreißigjährigen Krieges hatte Europa in ein Schlachthaus verwandelt und einen Menschentypus hervorgebracht, der gleichzeitig kühl-kalkulierender Machtstrategie und psychotisch Rasender sein konnte, fit, die restliche Welt nicht nur zu erobern, sondern dauerhaft in Angst und Schrecken zu halten (3). In Europa aber nehmen die Grausamkeiten, und zwar sowohl die der Kirche wie der sie imitierenden profanen Institutionen, im Laufe des 17. Jahrhunderts ab. Dies ist ein Vorgang, der so unabweisbar wie in seinen Ursachen nicht befriedigend erklärt ist. An seinem Ende steht "die Aufklärung"; sie formuliert die Kritik der Religion und die der Grausamkeitsinstitutionen (etwa der Einrichtung der Folter),

die als "Akt der Aufklärung" formell abgeschafft werden.

Die Aufklärung ist auch ein Versuch, die Schrecken der Vergangenheit zu verarbeiten. Nach dem Abklingen des "Schocks" des Dreißigjährigen Krieges im Verlaufe des literarischen Barock, findet in deutschen Ländern seit dem Jahre 1748 (Lessings "Der junge Gelehrte" erscheint) nahezu eine Eruption von Textproduktivität statt, und zwar werden Texte geschrieben, die das individuelle und gesellschaftliche Leben des Menschen, nicht mehr sein Sterben zum Thema haben. Es ist, als habe sich ein Kollektiv nach Erstarrung im Schock "wieder gefangen", suche, "neu zu beginnen", lasse die alten "finsternen" Zeiten einfach hinter sich. Doch kann man das nicht. Die bloß intellektuelle Distanz zum Vergangenen schafft nicht wirklich den Neubeginn; es fehlte, was die Psychoanalyse "Durcharbeitung" nennt. An diese erinnert die Romantik; es ist, als wolle sie an das vergessene Trauma erinnern. In ihr sind auf einmal die abgelegenen Verliese, die graukuttigen Mönche, die Verschwundenen, die Wiedergänger Thema. Sie belebt das verdrängte Unheimliche. "Wir sind so aufgeklärt und dennoch spuckt's in Tegel", der spöttische Satz faßt es zusammen. Aber durch die zurückgewiesene Aufklärung war das romantische Bemühen nur die andere, womöglich noch kraftlosere Seite desselben defizitären Vorganges. Aufklärung und Romantik (4) sind in der Tat wie Tagesvernunft und nächtlicher Albtraum: Ritter und Vater! Vater und Ritter! Der Tod und noch einer sind abermal entsetzlich hinter uns drein!

Fouqués "Sintram und seine Gefährten" mag vor allem deshalb eine so eindringliche Wirkung auf den Leser haben, weil sich in ihm am Bildnis "des Mittelalters", am Bildnis von Ritter, Tod und

Teufel die ganze fatale Wahrheit des Auseinanderfallens von der Durcharbeitung des Traumas in intellektuelle Distanz einer- und zwanghafte Wiederholung andererseits zeigt, indem "die andere Seite" bis in die Erzählstruktur hinein ihren Abdruck liefert. Schließlich mag die Empfindung dieser Unheimlichkeit auch ein Stück Selbsterkenntnis enthalten, oder doch wenigstens Anlaß zur Selbstreflexion sein. Auf der oberflächlich-politischen Ebene war die Charakterisierung des Nationalsozialismus als "Rückfall ins finsterste Mittelalter" gewißlich eine Ablenkung des Blickes von den "modernen" Zügen auch seiner mörderischen Seiten. Andererseits versuchte die nach45er Gesellschaft genau dasselbe, was die Aufklärung mit der Zeit versuchte, die mit dem 30jährigen Krieg sie zuende gegangen wähnte: sie sich vom Leibe bzw. von der Seele zu halten. Daß die nach45er Gesellschaft sich des Bildes vom "finsternen Mittelalter" bediente, ist in sich selbst ein Stück zwanghafter Wiederholung. Doch sie geriet ihr zur Farce. War die Aufklärung, wie defizitär auch immer, von wie wenigen auch immer getragen, doch ein kollektiver Versuch der Kritik der eigenen Vergangenheit, so brachte die postfaschistische Bundesrepublik Deutschland nur das gestische Imitat der Kritik zustande. Sie hat es so auch nicht einmal zu einer (imitierten) Romantik gebracht, sondern nur zum Horrorfilm(import). Sie hat nicht einmal Alpträume, aus denen sie auffahren könnte. Es spuckt nicht mehr in Tegel.

(1) Und schließlich wäre zur Symbolebene nachzutragen, daß "Kleinmeister" in einem Traum Sintrams mit der "bösen Zauberin Venus" teildentisch wird (was er durch die in Parallele zum Trio Paris/Helena/Menelaos eingenommene Kupplerrolle natürlich bereits

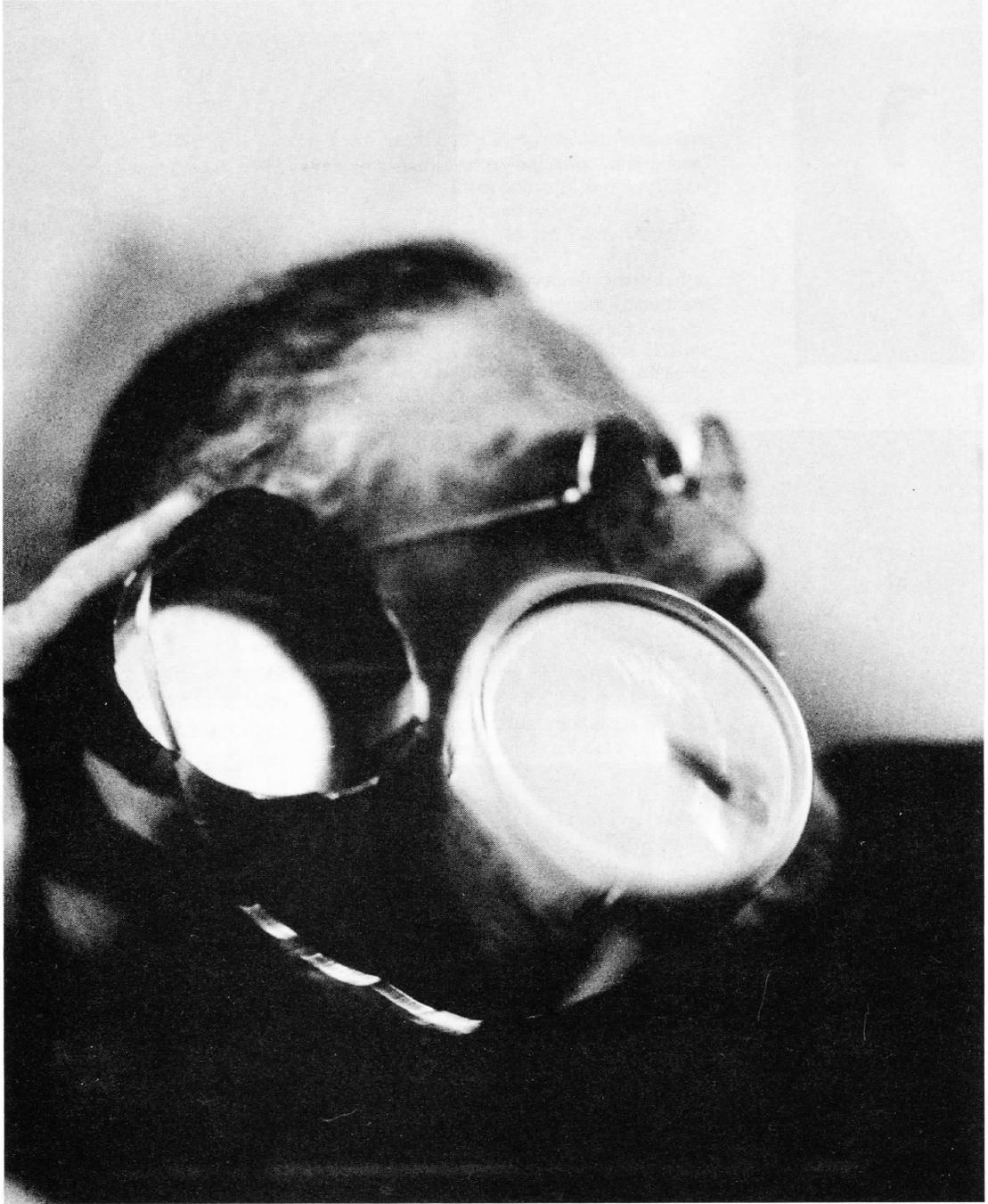
ist), und Sintram ihn durch das Vorweisen nicht des "ihm von Gabriele verliehenen" Schwertes, sondern des "Klingengefäßes" vertreibt. Ein wahrhaft vorchristlicher apotroptischer Zauber, und die Vermeidung des Wortes ein schönes Detail.

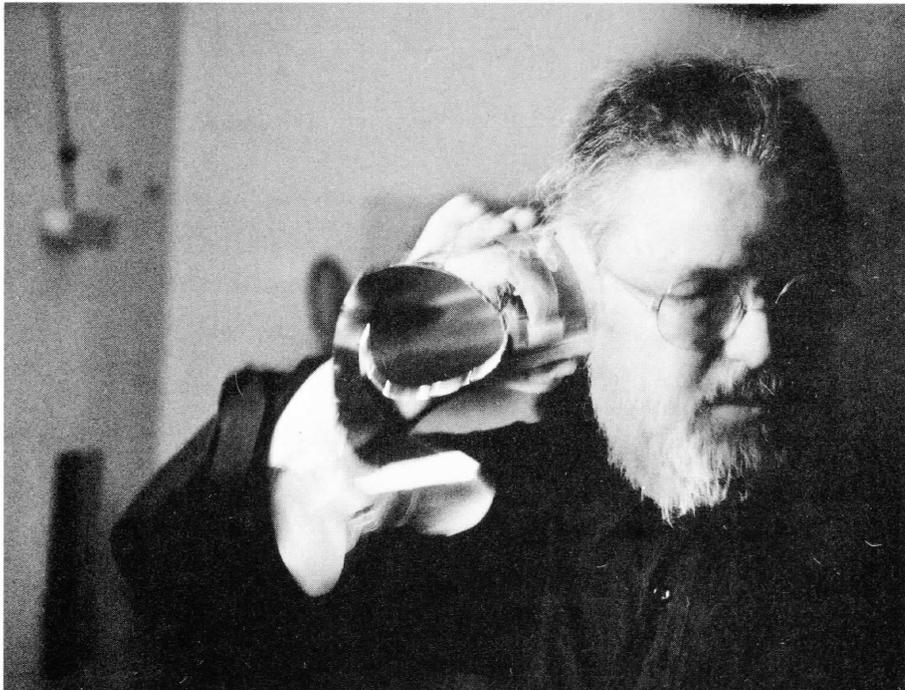
(2) Wie etwa der Fall Lovecraft bewiese. Lovecraft ist ein Schriftsteller, der immer nur das vorweist, was ihm selber schrecklich, unheimlich oder fatal ist, dem es aber fast nie gelingt, ein wirklich unheimliches tableau zu gestalten oder eine Unheimlichkeit produzierende Geschichte so zuende zu erzählen, daß der vielleicht anfänglich durch bloße Ungeißheit erzeugte Effekt erhalten bliebe.

(3) Es würde hier zu weit führen; ich verweise zu der Überlegung, inwiefern die Inquisition die eigentliche Mutter der Renaissance ist, auf meinen Aufsatz "Cortez et al", in: Das fünf-hundertjährige Reich.

(4) Die Problematik, so mit ganzen Epochen zu hantieren, ist mir natürlich bewußt. Aber ich tue dies vor dem Hintergrund der Tatsache, daß die Literaturgeschichte diese Epochen bereits fixiert hat. Meine Argumentation ist also gewissermaßen konditional: wenn man schon so über Epochen redet (als Zeiten mit einem "gemeinsamen Geist"), dann versuche man auch einmal, sie so anzusehen, wie ich es tue. Wie sehr es mir, und nicht nur nebenher, um den einzelnen Text geht, dürfte der vorliegende Aufsatz zeigen.











Diese Seite heftig bewegen und hören.









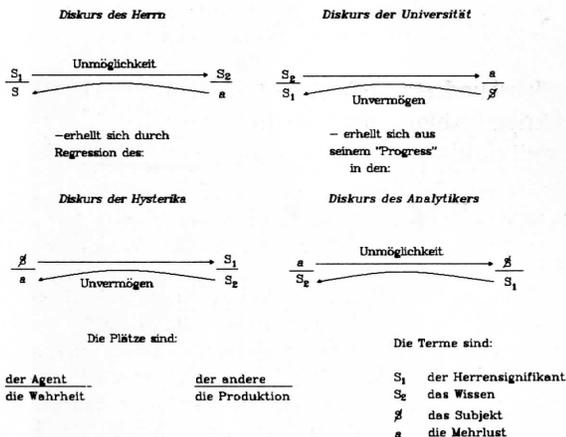




# Eine Reise nach Kythera

Assoziationen zu Lacans Diskurs der Universität

I.



II.

Ich kann nicht umhin, mit einigen generellen Fragen und Mutmassungen zu beginnen, die sich mir aufdrängen bei der Betrachtung der Formeln für die vier Lacanschen Diskurse. Wenn ich von 'Betrachtung' spreche, dann ist diese Redeweise durchaus wörtlich zu nehmen: Die Formeln kommen daher wie Schauobjekte, d.h. sie sind keine - im traditionellen Sinne - Leseobjekte. Die einzelnen Buchstaben haben mit dem Sprechen nichts zu tun, da sie keine differentielle Phonie bilden, kein Äquivalent für die Stimme darstellen. Ohne Kommentar von seiten ihres Schöpfers muten die Diskursbezeichnungen äußerst willkürlich an; sie offenbaren nicht, auf welcher Erfahrungsbasis sie formuliert wurden.

Ihr immanentes Schema folgt zwar einer Logik und Systematik, was jedoch den Eindruck der Inkohärenz und Kontingenz der gesamten Konstruktion nicht mildert. Es bleibt die Frage, welche Funktion die Namen/Bezeichnungen haben, deren Existenz mit der Logik der reinen Buchstabenbildung bricht.

Auch bleibt Unklarheit darüber, warum Lacan sich auf vier Diskurse beschränkt; warum nicht mehr oder weniger?

Aside: Mir scheint die Frage nach dem symbolischen Wert der Vierung bedeutsam, weil in der Psychoanalyse in der Regel die ternäre Struktur vorrang hat: Unbewußtes/Vorbewußtes/Bewußtes; Ich/Es/Über-Ich; das Ödipus-Muster; Traumbild/Traumerzählung/latenter Subtext; Symbolisches/Imaginäres/Reales. Immerhin läßt sich sagen, daß die Drei symbolische Vertretung für Offenheit und Dialektik ist. Die Vier spiegelt den Narzißmus der Zwei. Dazu kommt die von Lacan eingesetzte Drehung der Buchstaben, die einen Kreis beschreibt: Doppelte Abschließung./

Welchen Erkenntnisanspruch erheben die (Pseudo-)Mathematisierungen der Sprache? Soll mit ihnen das gesamte Feld möglicher Redeweisen formal abgesteckt und kategorisiert werden? Ist die Formalisierung eine Strategie der Grammatikalisierung?

Mathem heißt Wissen. Es ist ein Wissen angesprochen, das übermittelbar ist ohne Störung, ohne Rest, ohne Unbewußtes. Darum ist es formelhaft. Die Strenge in der Form kollidiert nun offensichtlich mit dem, was der Beschreibung unterzogen werden soll und gleichzeitig so ganz und gar nicht zur Strenge passen will: die Sprache. Die Kluft zwischen Buchstabengeometrie und Sprache/Sprechen steht leer ohne Brückenschlag. Die bildlichen Diskursmatheme und ihre Legenden erinnern mich eher an die Ikonographie Magrittes denn an

Mathematik- oder Physikformeln: Ceci n'est pas une pipe. Das, was die Bezeichnungen mit uns machen und zu was sie uns aufzufordern scheinen, und das, was das Bild mit uns macht, geht nicht unmittelbar zusammen.

Vielleicht gehört die Systematik in die Kategorie der Psychose, wo ja auch ein Wissen vorgeschlagen wird, das jedoch in hohem Maße halluzinatorisch ist und gerade darin auf eine Abwesenheit schließen läßt. Lacan schreibt dazu: "Die Psychose ist ein Versuch von Strenge. In diesem Sinn, würde ich sagen, bin ich Psychotiker." (1)

Die Psychose ist die Verfassung, die das Reale inszeniert. Es ist der Psychotiker, der, gemäß der Lacanschen Theorie, an den Punkten des verworfenen Signifikanten (Name-des-Vaters) im Realen ist, d.h. ohne Sinn. Er hat nur die Buchstaben, nicht den Spiegel und nicht die Realitätsrepräsentanzen.

Dieser Position der Unmöglichkeit nähert sich Lacan mit seinen Mathemen.

"Aber das Reale, von dem wir hier reden, ist vollkommen entblößt von Sinn. Wir können beruhigt sein, sicher sein, daß wir Reales nur behandeln, wenn es keinerlei Sinn mehr hat. Es hat nicht Sinn, weil wir es nicht mit Wörtern schreiben, das Reale. Sondern mit kleinen Buchstaben /.../ Historisch gesehen denke ich, daß man mit kleinen Schriftstrichen in das Reale eingetreten ist, d.h. aufgehört hat zu imaginieren. Das Schreiben der kleinen Buchstaben, der mathematischen Buchstaben, das trägt das Reale." (2)

Die Versuchung liegt nahe genug, die vier Diskurse zusammen zu nehmen, um sie als einen Diskurs - den fünften - zu denken: Das wäre der Diskurs des Psychotikers.

Aber die Psychotisierung entgehen die Signifikanten dann, wenn sie metaphorisiert und metonymisiert werden. Dies meint auch Maître-Analytiker-Lehrer Lacan, wenn er schreibt: "Die mathematische Formalisierung, das ist Schrift, die aber nur besteht, wenn ich zu ihrer Vergegenwärtigung die Sprache verwende, die ich gebrauche." (3)

III.

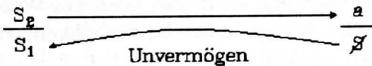
Ich bleibe bei der Annahme, daß Lacan in den vier Bildern quasi-grammatikalische Strukturen anzeigt. Das bedeutet aber, wendet man sich der *parole* zu, daß die Formeln eine Vielzahl von Modellaussagen beinhalten können. Ich erinnere an das Beispiel, das Chemama gibt, der den universitären Diskurs (den er versteht als Diskurs der Wissenschaftler/Wissenschaften) mit dem des Zwangsnervotikers in Analogie stellt. (4) Den Aufsatz von Chemama lesend, stelle ich mir die Frage, aufgrund welcher Entscheidung Chemama die platzhaltenden Buchstaben mit bestimmten Bildern füttert. Diese Imaginarien (Chemama benutzt den Fall des Rattenmannes) bewirken erst, daß Wissensresultate erzielt werden. Die Entscheidung, was verfüttert wird, fällt aber jeder Interpret auf andere Art, erzeugt mithin ein anderes Wissen. (5)

Ich frage also: Worauf gründet sich Plausibilität? Ich lasse diese Frage ohne Antwort.

Zu sagen ist aber vielleicht dies: daß das Wissen eine Produktion ist - Zeichenproduktion. Es ist nicht etwas, das daliegt und das ich aufheben kann. (Wer das glaubt, verfällt dem Diskurs des Herrn.) Wissen entsteht durch Zusammenprall oder Zusammenkunft. Ich werde daher nicht umhin können, wenn ich den Diskurs der Univer-

sität befrage, meine eigene Selektion und Zusammenkunft vorzunehmen. Und es mag angehen, daß ich Sätze finde, die dem grammatischen Paradigma Lacans als Beispiel dienen können. Ich wiederhole die Formel:

#### Diskurs der Universität



#### IV.

Was ist die Universität? *Universitas litterarum*: das ist die Gesamtheit der Wissenschaften (und der Künste?) und die Gesamtheit derer, die sich dem Lernen und der Erziehung zu den Wissenschaften widmen.

Dieser konventionalisierten Bedeutung stellt Lacan eine verrückte Leseweise gegenüber: "Seit einiger Zeit ist klar, daß der universitäre Diskurs sich schreiben muß uni-vers-Cythère, weil er ja die Sexualerziehung verbreiten muß."(6)

*Aside*: Da bereits von der Psychose die Rede war, ist anzumerken, daß die Wortspielereien Lacans dem Beispiel bestimmter psychotischer Wortschöpfungen folgen, wo auch mit dem Signifikantenmaterial gespielt wird und darüber ein neuer Sinn bzw. Un-Sinn erscheint./

Uni-vers-Cythère übersetzt sich: Vereint hin nach Kythera. Wie soll ich diese Worte nehmen? Sind die Worte lediglich der ironische Reflex auf historische Ereignisse, die den Analytiker lachen machen? Oder bilden sie die vergegenwärtigende Sprache, die das Diskursmathem erläutern?

Der Satz "Vereint hin nach Kythera" stellt als Kommentar wiederum nur Fragen, die mir als Ausgang dienen sollen.

Erster Signifikant: vereint. Wer vereint sich? Warum soll es Vereinigung geben?

*Aside*: Alle Diskursarten haben eine personale oder allegorische Singularität zur Bezeichnung: der Herr, die Hysterikerin, der Analytiker. Allein der Diskurs der Universität ruft eine Institution auf, eine Versammlung, eine Vielheit. Ist das ein Hinweis?/

Zweiter Signifikant: hin nach. Eine Reise findet statt, eine Bewegung. Wozu ist Bewegung nötig? Was treibt an zur Bewegung? Dritter Signifikant: Kythera. Die Reise soll nach Kythera gehen. Warum dorthin? Nur eins ist sicher: Man ist noch nicht an diesem Ort. Ist es wünschenswert, anzukommen in Kythera?

Ich beginne den Satz von hinten zu lesen.

#### V.

Kythera läßt denken an Aphrodite Kytheira. Die griechische Insel ist einer der mythischen Orte, wo die Liebes- und Fruchtbarkeitsgöttin Aphrodite eine Niederlassung hatte. Einer Entstehungsgeschichte zufolge ist sie aus einer Muschel im Meer geboren und hat zuerst die Insel Kythera betreten. Daher rührt ihr Nachname.

Aphrodite wurde verehrt als Mond- oder Venusgöttin, was zum einen bedeutet, daß sie als Erhellern der Nacht zu gelten hat. (Es gibt im übrigen die sprachgeschichtliche These, daß Kythera zum Sanskritwort *cuth* Beziehung hat, was soviel wie hell/licht bedeutet.) Der Mond ist aber auch Fruchtbarkeitssymbol, da er Wirkung auf den Fruchtbarkeitszyklus hat und im Orient als Bringer des Taus gilt: Feuchtigkeitsspender, Befruchter.

Man verehrte Aphrodite daher hauptsächlich in Frühlingsfesten, an blumenreichen Plätzen.

Mit unseren christlichen Augen gesehen, hat der Aphrodite-Kultus etwas vom paradiesischen Leben, ein Leben, aus dem wir vertrieben wurden und das darum ersehnt wird.

Die Gestalt der Aphrodite ist in den verschiedenen Mythen und historischen Epochen allerdings Wandlungen unterworfen, die in bestimmten Aspekten sogar einander widersprechen. Eine Aufspaltung soll nicht unerwähnt bleiben, da sie die Urform eines nur allzu bekannten Phänomens ist, das die neuzeitliche Erscheinung der Männerpsyche nachhaltig geprägt hat.

Die Göttin verdoppelt sich im griechischen Raum zu Aphrodite Urania und Aphrodite Pandemos. Urania spendet Eheglück und gibt Kindersegnen. Sie verkörpert aber auch die reine, edle Liebe, frei von Begehrlichkeit und gereizter Sinnlichkeit. Pandemos ist Göttin und Vorsteherin der Hetären, weswegen sie zu Zeiten auch Aphrodite Hetaira oder Porne hieß.

Unter dem Aspekt des Versprechens einer Erfüllung deutet die Antinomie auf das Verhältnis von Liebe und geschlechtlichem Genuß, das im Kern vielleicht ein verzweifelter ist. Urania steht ein für das "Ein der universalen Verschmelzung" (7). Da das Ein aber immer Rest läßt (Ein+a), unterliegt das Begehren der Wiederholung. Die kultische Prostitution ist anders als die ideale Ehe der Kurs der Unendlichkeit: eine und noch eine und noch eine ...

Ich weiß nicht, ob es in beiden Modellen um die Konstruktion des Geschlechtsverhältnisses geht; mir scheint aber, daß die Utopien auf je verschiedene Art *Aufsuchung* thematisieren.

Solche Suche hat zu ihrem Horizont auch immer ihre Vergeblichkeit. Im mythischen Erleben wird dieser Umstand bildlich erfahren: Verschwand der Mond (z.B. bei Mondwechsel, Mondfinsternis), so nahm man an, daß Aphrodite in die Unterwelt zog. Die Dunkelheit verbreitete Schrecken und Entsetzen bei den Völkern.

Man denke in diesem Zusammenhang an die Kinder, die nachts Furcht bekommen: Die Dunkelheit und die Stille ist leer, macht allein und unfruchtbar, ist die Ahnung des Todes. Kein Versprechen auf Zusammenkunft, denn plötzlich und ohne Erklärung ist das fort, was die Liebe zu bringen vermag. Es ist etwas uranfänglich Mütterliches (bzw. Anti-Mütterliches) in diesem Bild, denn die Erscheinung der Mutter ist am Beginn des individuellen Lebens auch nicht mehr als Licht und Farbe und - dies ist hinzuzufügen - Stimmenklang. Vielleicht ist aus diesem letztgenannten Grunde in vielen Darstellungen der Aphrodite beigegeben Harfe und Leier, die den Klang, die Musik repräsentieren.

Ich erwähne das, weil sich hier etwas andeutet, das auf die Universität weist. Vielleicht geht es in Kunst und Wissenschaft um Liebesdienst, um Ver-söhnung, um die Rückkehr der Söhne zu der Mutter. Immerhin nannte man früher die Universität: *alma mater* (nähernde Mutter).

Ist Kythera also Ort, zu dem man zurückkehren möchte? Mythischer Ort der Liebe, der Zusammenkunft, der Lust, und der Fruchtbarkeit, welche wir zu übersetzen haben vom Vegetativen zum Bildlichen: Kreativität?

In dieser Perspektive ist Kythera zu denken als U-topie, als Ort 'Nirgendwo': als Wunsch, Traum, als Phantasma, Halluzination. All diese Produktionen haben im Mathem einen buchstäblichen Platzhalter: a. Dieser Buchstabe stellt den Schein und die Lust, das Licht und das Nichts dar. Das a steht im universitären Diskurs am Ort des anderen. Ist das, was bisher gesagt wurde, stichhaltig, dann müßte man schlußfolgern, daß der andere/das andere zur Utopie, zur mythischen Erzählung gemacht wird.

Wir werden sehen, was es bedeutet, dort, am unmöglichen Ort, anzukommen.

#### VI.

Ich mache einen Sprung - an den Beginn des Satzes: Vereint hin nach Kythera.

Wer will vereint nach Kythera? Nun, das sind die Liebenden. Jedoch, um was für eine Vereinigung der Liebenden handelt es sich? Warum noch nach Kythera, wenn man schon vereint ist? Etwas scheint zu fehlen in dieser Ökonomie.

Eine Antwort gibt vielleicht die Ikonographie. Ich denke an die drei Bilder Antoine Watteaus, die den Titel tragen "Einschiffung nach Kythera". Es kann als sicher angenommen werden, daß Lacan das zweite Gemälde aus dieser Reihe kannte, da es im Musée du Louvre ausgestellt ist. (Es sei bereits angemerkt, daß dieses Bild für die literarische Imagination in Frankreich eine gewisse Rolle gespielt hat. Meine Vermutung ist die, daß in Lacans "Vereint hin nach Kythera" diese Tradition aufgenommen worden ist.)

Watteau zeigt eine galante, schäferische Szene: Eine Gesellschaft ist im Begriff ein Schiff zu besteigen, das die Menschen nach Kythera tragen soll. Eine blumenbekränzte Aphrodite-/Venuskulptur

tur thront über dem Geschehen, und wir sind nicht im Zweifel darüber, daß es Liebespaare sind, die sich für die Reise rüsten.

Das Bild weist eine Besonderheit auf, die für die Erörterung von Belang ist: Watteaus Figurenkonzeption besteht u.a. darin, daß er die einzelnen Personen über den Blick zusammenbindet. Es entsteht tatsächlich eine Vereinigung: Vereint hin nach Kythera.

Allerdings, und hier thematisiert das Gemälde den Mangel, treffen sich nie die Blicke der Liebenden. Wenngleich Leib und Leib sich berühren, so hat der Kontakt doch auch Stellen des Mangels. Etwas (das a ist) bietet sich dar "unter dem Blick des anderen" (8), doch es offenbart sich nicht. Damit beginnt die Forschung, die Reise, die Forschungsreise.

Formuliert Watteau in seiner Malerei das Problem des Geschlechtsverhältnisses?

Der Blick des anderen ist das, was begehrt wird, denn er ist eine der Marken imaginärer Versicherung. Es ist daran zu erinnern, daß Lacan den Blick (neben Fäzes, Stimme, Brust) als ein Register des Objekts a angibt. Auf diesem Bild haben die Figuren zwar ein Bild von dem anderen, das jedoch eines mit Mängeln ist, denn sie wissen nichts von dem Begehren des anderen (das in seinem Blick liegt). Was das Bild zeigt, ist, daß es ein Versprechen gibt: Die Gesellschaft tritt aus dem Dunkel eines Waldes ins Helle. Am Horizont steht ein in Licht getauchter Fels, von dem wir annehmen können, das er die ersehnte Insel ist: Vereint hin nach Kythera, um sehen zu lernen, um zu erkennen - vielleicht - den Blick des (a)nderen.0

## VII.

Die Vereinigung ist ohne Selbstgenügsamkeit. Watteau interessiert sich für den Aufbruch, für die Bewegung, nicht für das Ankommen. Kythera ist auch hier ein Traum, ein Ideal, eine Utopie. Es gibt ein Begehren nach Wissen: Wie wird es sein, zusammenzukommen? S/2--- a.

Daß dieser Versuch des Zusammenkommens, des Wieder-Ergreifens der ersten Objekte prinzipiell erfolglos oder halluzinatorisch ist und daß darin ein Modell des universitären/wissenschaftlichen Diskurses zu finden ist, deutet eine Erzählung an.

G. de Nerval bereiste in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts den Orient. Das Schiff passierte dabei auch die Insel Kythera, die zu seiner Zeit Cerigo hieß. Die Ansicht der realen Insel Kythera, die so wenig der mythischen Insel glich, läßt ihn die Geschichte des armen Malers Francesco Colonna erinnern, der sich im 15. Jahrhundert in die Prinzessin Polia verliebt hatte. Der Standesunterschied der Liebenden schloß zu der Zeit eine Heirat aus, was die beiden dazu bewog, einander zu geloben, fortan getrennt zu leben. Wie die Anhänger der Venus Urania wollten sie die keusche Liebe praktizieren, um im Tod Vereinigung zu finden. Francesco wurde Mönch, Polia wurde Nonne, "und jeder bewahrte in seinem Herzen das schöne, reine Bild des anderen, brachte die Tage mit dem Studium der antiken Philosophie und Religionen zu und die Nächte mit Träumen über ihr künftiges Glück, das sie mit herrlichen Einzelheiten ausschmückten." (9)

In der Nacht reist die Phantasie Francescos nach Kythera, um dort seine Geliebte zu treffen. Am Tag widmet er sich dem Studium. Ist nicht beides eine Verschiebung fort vom "eigentlichen" Objekt des Begehrens zu anderen Objekten: zu Traumobjekten und zu Wissensobjekten? Beide schließen sich zusammen, um die Lücke zu füllen - für den Moment - wo vorher Objekt a war. Beides sind Liebesreisen zu einem Objekt, ohne das man je ankommt. Zu schreiben ist daher: S/2 --- (a'(a"(a"...(a)))

Es geht um nichts als die "Versprechungen auf günstige Begegnungen oder auf Glück" (10).

## VIII.

Die Formel behauptet, daß das Wissen(-Wollen) auf ein Objekt geht, das Schein ist und "Barriere des Genusses" (Lacan). Francesco Colonna träumt und arbeitet, d.h. er produziert Zeichen(-Objekte) und Bilder(-Objekte), weil ihm etwas vorenthalten wird. In Freudscher Terminologie würde man sprechen von Sublimierung. Es gibt ein ursprüngliches Nicht-Erreichen und eine Frustration, die das Subjekt als wissenwollendes in Bewegung setzt. Das zeigt, daß sich das

Symbolische und das Imaginäre installiert in der Umwegbewegung von S/2 zu (a). Damit ist Prinzipielles ausgesagt: daß das Wissen sich nicht entheben kann der Erzählung und der Illusion.

"Ohne daß es hier für nichts wäre, kann man sagen, daß die Theorie der Erkenntnis nicht ist, aus dem Grund, daß es keine Erkenntnis gibt, die nicht von Illusion oder Mythos wäre." (11)

Wer sich auf die Spur der Zeichen begibt, ist prinzipiell der Illusion anheimgegeben, der Immanenz des Todes entgangen zu sein: es gibt ein Wort und noch ein Wort und noch ein Wort ... ohne ein Ende. Diese virtuelle (illusorische) Unendlichkeit ist der Zugang zum Sein:

"Es ist, so sich im Schrieb etwas Brutales abspielt, für Einen zu nehmen alle Einen, die man will, daß die Unwege (ich sage: Umwege), die sich so enthüllen, durch sich selbst, für uns, ein möglicher Zugang sind zum Sein und eine mögliche Funktion dieses Seins, in der Liebe." (12)

Über die Konstruktion des Scheins führt Lacan einen logischen Zusammenhang ein zwischen Wissen und Liebe: Es ist der "Punkt des Wissens, der sich setzt genau in der autoritären Situation des Scheins" (13) und der darin der Liebe folgt, die als Agens ebenfalls zum anderen als illusionäres Bild geht. "Die Liebe selbst /.../ wendet sich an den Schein. Und, wenn es wahr ist, daß das Andere erreicht wird nur darin, sich zu klammern /.../ ans a, Ursache des Begehrens, so ist es auch an den Schein von Sein, an den es sich wendet. Dieses Sein da ist nicht nichts. Es ist supponiert jenem Objekt, das das a ist." (14)

Der Zusammenprall des Agenten als Wissen(-Wollenden) mit dem (a)nderen erzeugt demnach Sein als Mythos und Liebe. Jede Erzählung und jede Liebe aber sind ein Versprechen, das sich nicht erfüllt. Die Erfüllung bleibt nur in der Dimension des Wunsches, dessen Einlösung Tod wäre.

## IX.

Die literarische Vorstellungswelt des 19. Jahrhunderts hat das mythische Kythera verloren und betrauert. Nerval findet auf Cerigo nur tote Erde, einen Galgen; keine Blumen, keine Götter, keine Watteauschen Schäfer. Er flüchtet sich in die Imagination und erzählt die Geschichte Colonnas, der selber noch ganz dem träumerischen Mythos nachzuleben vermag. Baudelaire und Victor Hugo haben Gedichte geschrieben, die die Ankunft auf Kythera als Schrecken, als Begegnung mit dem Tod thematisieren. Die drei Dichter kannten Watteaus Gemälde, aber es war ihnen nicht mehr als leeres Versprechen.

Das Objekt a ist Schein, und wer den illusorischen Wirkungen nicht folgt, fällt ins Nichts, in den Zweifel am Leben, der Schrecken verbreiten kann. Die letzte Strophe von Baudelaires Gedicht "Eine Reise nach Kythera" gibt davon ein Bild:

Auf Venus' Insel alles mir zerrann,

Ein Galgen blieb, daran mein Bild zu schauen. --

Gib, Herr, mir Kraft und Mut, dass ohne Grauen

Hinfort ich auf mich selber blicken kann! (15)

Der Erhalt des Scheins ist eine Leistung (auch für den Selbsterhalt). Eine andere Leistung besteht darin, den Schritt zu tun unter die Barre, hin zum gestrichenen  $\mathcal{S}$ . Der Wissen-Wollende muß spüren, daß ihm etwas fehlt, das er kastriert ( $\mathcal{S}$ ) ist. Ja, er muß sich als kastriertes, d.h. wünschendes Wesen ständig (re-)produzieren. Man erforscht das eine Objekt immer wieder aufs neue oder wendet sich anderen Objekten zu, um sich selber in der Beweglichkeit gewiß zu werden. Wohl deshalb setzt Lacan  $\mathcal{S}$  an den Platz der Produktion.

Gleichzeitig signalisiert die Stellung unterhalb des Balkens eine Unterdrückung. Hier macht das Subjekt seinem Namen Ehre, es subjektiviert sich. Lacan kommentiert diese Situation mit dem Satz: "Entweder du bist nicht, oder du denkst nicht", um dann fortzufahren: "Das Resultat ist, daß die Wissenschaft eine Ideologie der Unterdrückung des Subjekts ist (...)" (16). Tatsächlich sieht man in der Wissenschaft stets nur die Objekte des Begehrens und das Wissen, die als Produkte des Subjekts dieses im selben Zuge unsichtbar machen. Thanos Lipowatz geht aus diesem Grunde sogar soweit (wenn ich ihn recht verstehe), den Universitätsdiskurs mit der neurotischen

Struktur in eins zu stellen; er schreibt: "Im *Diskurs des Wissens* (der nicht mit der Theorie schlechthin gleichzusetzen ist) gibt es kein Überschreiten von Grenzen, denn man schweigt sich aus zu allem, was auf der Ebene des Aussagens des Subjekts stattfindet; man ist hier an der Akkumulation von Aussagen über das Objekt interessiert, welche ebenso sehr eine unaufhörliche Konsumtion von Informationen, Theorien und Hypothesen ist. In diesem Diskurs kann sich das Subjekt nur als Unbehagen und Symptom manifestieren." (17)

Wenngleich es stimmt, daß im Diskurs der Universität das Objekt über dem Subjekt steht, die Aussage über dem Aussagen, so ist daraus noch nicht zu schlußfolgern, daß dieser Struktur eine neurotische Verfestigung immanent ist; die Fixierung ist lediglich eine Variante, die die Grammatik der mathematisierten Buchstaben zuzulassen in der Lage ist. Ebenso vermag sie das nicht-fixierte Wissen zu beschreiben, das sich permanent überschreitet in den Objekten, die letztendlich auch immer einen Schein davon geben, was das Subjekt ist. Ob ein (universitäres) Subjekt die neurotische oder sublimatorische Variante wählt, um seinem Unbehagen Ausdruck zu verleihen, darüber sagt das Mathem nichts aus.

Jenseits dieser Möglichkeiten bleibt festzuhalten: Es gibt keinen direkten Weg; in der Universität geht alles von S/2 über die (a'(a"(a"...))). Der Schein muß als Schein halten, oder man erblickt wüstes Eiland.

Ankunft bei S/1 am Platz der Wahrheit gibt es nicht, Lacan setzt davor das Unvermögen. Die Wahrheit ist Letztendlichkeit oder das Jenseits. Für die Existenz steht nicht die Ankunft ein, sondern der Anfang:

"Denn vom Wissen, aus dem die Übertragung das Subjekt macht, erweist sich in dem Maße, in dem der Unterworfenen daran arbeitet, daß es nur ein 'wissen, was anfangen' mit der Wahrheit war." (18)

*Aside:* Wenn ich den Versuch unternahme, den universitären Diskurs mit Sinn zu versehen, d.h. sein Funktionieren zu erläutern, dann soll kurze Erwähnung auch finden, was im Falle einer Funktionsstörung stattfindet. Dezentriert und um die Objekte des Scheins kreisend, steht das Subjekt in der Gefahr, die Spur zu verlassen, die seinen Bestand garantiert. Die Schnittstelle für mögliche Abweichungen ist im Diskurs der Universität m.E. der Platz des (a)nderen.

Das Zerreißen des Scheins (was einer Löschung des Begehrens gleichkäme) ist eine Form der Gefährdung. Baudelaire's Gedicht über *Kythera* kann als erlebnishaftes Paradigma davon verstanden werden, welche Folgen der Verlust hat: er gebiert Angst. Das Gedicht erzählt von den Wirkungen eines beschädigten Imaginären und damit eines beschädigten Narzißmus'.

Eine prekäre Situation entsteht aber auch im entgegengesetzten Falle, wenn nämlich der Schein als Reales mißverstanden wird und der Diskurs zum Halten kommt. Der Gang zum Objekt a ist genetisch betrachtet ein Weg zur Mutter, ist der Versuch, sich mit einem Urojekt zu ver-söhnen. Der Schritt unter die Barre, der die Kastration bedeutet, läßt das Subjekt entstehen. Bleibt er bei dem a stehen und meint, die Sache ergriffen zu haben, dann verfällt das Subjekt dem Wahn. Ich erinnere an Daniel Paul Schreber, der im Ton der Wissenschaftlichkeit sein Wahnsystem beschrieben hat. Aber nicht nur der Wahn kann sich wissenschaftlich geben, auch die Wissenschaft ist hin und wieder wahnhaft. Wahnhaft ist sie dann, wenn sie meint, das Objekt vollständig reproduziert zu haben. Die Strenge hält dann etwas fest, was es nicht gibt. Dieser unterbrochene universitäre Diskurs wäre halluzinatorisch, d.h. stillgestellter Wunsch./

## X.

Am Beginn der Erörterung habe ich behauptet, daß das Wissen eine Produktion ist. Aus den hier eingereichten Assoziationen zu dem Diskursmathem ist zu folgern, daß Wissensproduktion Produktion eines Objekts ist, das nicht genügt, und eines Subjekts, das sich nicht genügt. Meines Erachtens umschreibt der universitäre Diskurs das, was - *idealerweise* - in der Wissenschaft und in der Kunst passiert. Auf dem Berliner Bild Watteaus ist der Aphrodite-Skulptur nicht nur die Leier, sondern auch das Buch beigegeben.

Lieben ist eine imaginär-symbolische Produktion von solchen Dingen, die den nicht zu heilenden Verlust wettmachen sollen. Ich

möchte abschließen mit einem Zitat von Gilles Deleuze, das den Zusammenhang von Liebe, Exploration und Explikation, Zeichendehiffrierung und Zeichenerstellung andeutet, und das gleichzeitig darauf beharrt, daß es die Ent-täuschung der Wahrheit nicht geben kann, weil sie eingeschlossen bleibt.

"Das geliebte Wesen erscheint als ein Zeichen, eine 'Seele': es drückt eine mögliche, uns unbekannte Welt aus. Es impliziert, umhüllt, hält eine Welt gefangen, die entziffert, will sagen interpretiert werden muß. Es handelt sich sogar um eine Vielzahl von Welten; die Vielfalt der Liebe betrifft nicht nur die Vielheit der geliebten Wesen, sondern die Vielheit von Seelen oder Welten in einem jeden von ihnen. Lieben ist: jene unbekanntes Welten zu *explizieren*, zu *entwickeln* versuchen, die im Geliebten eingeschlossen bleiben." (19)

(1) Jacques Lacan zitiert nach Walter Seitter, *Jacques Lacan und*, Berlin 1984, S.76

(2) Ebenda, S.48

(3) Ebenda, S.49

(4) Roland Chemama, "Einige Überlegungen zur Zwangsneurose ausgehend von den 'Vier Diskursen'", *Wunderblock* Nr.5/6, Berlin o.J., 35-49

(5) Weitere Verwendungsweisen und Kommentare zu den Mathemen befinden sich in: Lutz Mai, "Zu den vier Diskursmathemen", *Wunderblock*, 10 (1983), 5-16; Norbert Haas, "Exposé zu Lacans Diskursmathemen", *Wunderblock*, 10 (1983), 17-36; Laurence Bataille, *Der Nabel des Traums*, Weinheim/Berlin 1988; Helga Gallas, "Kleists 'Penthesilea' und Lacans vier Diskurse", *Wunderblock* Nr.16

(6) Jacques Lacan, *Encore*, Weinheim 1986, S.53

(7) Ebenda, S.15

(8) Ebenda, S.54

(9) Gérard de Nerval, *Reise in den Orient*, München 1986, S.84

(10) Lacan, *Encore*, S.53

(11) Jacques Lacan, *Radiophonie*, Weinheim 1988, S.35

(12) Lacan, *Encore*, S.54

(13) Ebenda, S.53

(14) Ebenda, S.100

(15) Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen*, Dreieich 1981

(16) Lacan, *Radiophonie*, S.39

(17) Thanos Lipowatz, "Der Körper, der Name und die Sinne", in: Kamper/Wulf (Hg.), *Der andere Körper*, Berlin 1984, S.166

(18) Lacan, *Radiophonie*, S.44

(19) Gilles Deleuze, *Proust und die Zeichen*, Frankfurt/Berlin/Wien 1978, S.10

Nicht zitierte Literatur: Jutta Held, *Antoine Watteau: Einschiffung nach Kythera*, Frankfurt/M. 1985. Frauke Hitzig, *Watteau*, Kiel 1974

# Der Geist in der Maschine

"Ich habe mir eine Uhr gekauft, so ein kleines digitales Wunderding..."

## Anfang

Die Mechanische Uhr, Prototyp der Idealen Maschine, des Automaten. Geschlossenes System, das, aus aller Welt herausgelöst, scheinbar ganz aus sich selbst, etwas hervorbringt: Sekunden, Minuten, Stunden, die Zeit. Es ist kein Zufall, daß die Herkunft der Mechanischen Uhr in mittelalterliche Klostergemeinschaften verweist: in einen Raum, der sich abschließt, verriegelt, der Welt entrückt. Ein Raum, aus dem die Naturzeit verbannt ist, die Zeit der Sanduhren, der Wasseruhren, der Sonnenuhren, der Zeit der Elemente, der Wiederkehr, Ebbe und Flut. Auch wenn in der Sprache die ältere Empfindung überlebt hat, die Zeit der Mechanischen Uhr fließt nicht mehr, sie zerrinnt nicht wie der Sand im Stundenglas zerrinnt, sie ist getaktet, sie ist das Rucken, mit dem das Räderwerk sich voranbewegt. Kein steter, gleichmäßiger Fluß, sondern sprunghaft, dynamisiert. Dem technischen Novum gemäß, welche das Kernstück der Apparatur darstellt: in Unruhe versetzt.

Gewiß, es ist noch immer ein Rad - jenes älteste Symbol der Wiederkehr, des Immergleichen -, das die Mechanik bewegt. Und doch, da eine jede Umdrehung der Räderuhr zählbar ist, da die Umdrehungen sich addieren und da diese Umdrehungen, als Takte, hintereinander gedacht und abgezählt werden können, läuft die Zeit nicht mehr im Kreis, sondern entfaltet sich (in Gedanken) zu einem Pfeil, der ins Unendliche schnürt. Das gezackte, in einzelne Zeit-Rationen unterteilte Rad wird rational, es wird, rationalisiert, zum Gedanken, der die Rad-Gestalt überwindet, der stattdessen die Form einer Gerade annimmt. Zeit

wird zum Zeitpfeil, zu einem Vektor, der in die Zukunft zielt. Eine Linie, getaktet und in gleiche Segmente unterteilt, eine Zeitspur, auf der ein jeder Tag, eine jede Stunde einen bestimmten, genau lokalisierbaren Punkt einnimmt. Zeitpunkt auf einer Zeitgerade. Am ehesten vergleichbar jenem musikalischen Notenband, das, in Takte gegliedert, jedem Ton einen exakten Zeitpunkt zuweist - und damit durchaus unterschiedliche Bewegungen auf einer gemeinsamen Zeitschiene synchronisiert (wobei, interessanterweise, die musikalische Zeitschiene, bevor sie die heutige, fünfgliedrige Form annahm, in der Mensuralnotation des 13. Jahrhunderts nichts anderes war als eben das: eine Gerade). Notation, Abstraktion. Und das heißt: Entdeckung des Zeit-Codes.

Mit der Mechanischen Uhr löst sich das Zeitempfinden aus der naturhaften Erfahrung heraus. Die Mechanische Uhr markiert einen Riß in der Zeit, buchstäblich: *Neue Zeit*. Ein Automat, in dem es zu ticken beginnt.

## Logik der Selbsttäuschung.

Wenn eine Mechanische Uhr "objektiv" falsch geht, wenn sie langsamer läuft, so geht sie doch immer auf die gleiche Art und Weise falsch: die Proportionen von Sekunden, Minuten und Stunden bleiben sich gleich. Noch die falsch gehende Uhr scheint nichts gegen das *System der Zeitrechnung* zu besagen, der Stand der Zeiger bildet es lediglich falsch ab. Gleichwohl ist der Zeitbegriff, der auf diese Art und Weise als eine *gedachte Zeit*, als eine *ideale Uhr* hinter den naturgemäß ungenauen, fehlerhaften Zeitmessern, unterstellt wird, nichts anderes als ein Produkt der Räderuhr selbst: die Transzendierung ihres Binnensystems, jener Logik, welche im Verhältnis der

Räder zueinander beschrieben und determiniert ist. Diese Doppelgesichtigkeit, das Verhältnis der falsch gehenden Uhr zur gedachten Zeit, ist deshalb eminent wichtig, als sie darauf verweist, daß mit der Mechanischen Uhr nicht bloß eine Maschine sich zeigt, sondern daß ihr eine *Sprache* zugrundeliegt. Tatsächlich, wenn man es genau nimmt, eignet der herkömmlichen Einteilung einer Stunde in 60 Minuten, einer Minute in 60 Sekunden die vollendete Willkürlichkeit - eine Willkürlichkeit, die mit der Zeit selbst wenig zu tun hat (denn genausogut könnte eine Stunde 86, 112, 193 Minuten, ein Tag 2, 27 oder 99 Stunden haben usw.). So willkürlich wie die Setzung dieser Maße, so willkürlich erscheint auch der Umstand, daß eine Stunde immer und überall sechzig Minuten haben soll (ungeachtet unserer Befindlichkeit, die feinnervig zwischen verschieden dichter Zeit, zwischen Kurzweil und Langeweile zu unterscheiden weiß).

In diesem Sinn ist das technische Detail, daß ein Zahnrad ins andere greift und daß solcherart eine Maßeinheit in die nächsthöhere "übersetzt" wird, im wörtlichen Sinn, als *Übersetzung* zu verstehen: überführt es doch die zuvor so ungenauen, eher flüssigen, dehnbaren Zeitmaße in ein *System ineinander verzahnter Masse*, die in einem streng *determinierten Verhältnis* zueinander stehen, die *teilbar* sind und deshalb auch *konvergierbar*. Es ist die Übersetzung der Zeit in ein *geschlossenes, rationales System*, mehr noch: die Überhöhung des *Systems* in seinen *Idealzustand*, in einen immateriellen, bloß geistigen Aggregatzustand, wo die Zeit der Räderuhr als *absolute Zeit* erscheint, so daß, in einer Art Umkehrschluß, das konkrete System, das jeweilige Uhrwerk bloß als ein näherungsweise *Abbild* dieses *Idealzu-*

standes sich darstellt. Das ist der entscheidende Unterschied, welcher die mechanische Uhr von den vorab gebräuchlichen Methoden der Zeitmessung, von Wasser-, Sand- und Sonnenuhren unterscheidet: daß sie Zeit in einen Code übersetzt, in eine operationale Sprache (die Sprache der Mechanik), auf deren Grund erst Begriffe wie *Exaktheit* und *Präzision* Sinn ergeben können (1).

Tatsächlich ist eben dies der Grund, auf dem sich die Geschichte der Maße auffaltet. So wie die kleinste Zeiteinheit des Mittelalters, der "ictus oculi", der Lidschlag, durch die Sekunde ersetzt wird, so entstehen im Spätmittelalter, im Gefolge der Uhr, jene "objektiven" Maße, die nicht mehr am Körper des Menschen sich orientieren, sondern an der Logik des Räderwerks. Wo zuvor der Körper des Einzelnen, die Proportionalität von Elle, Fuß und Spann geherrscht hat, herrscht nun eine Maschine. Das System der Mechanischen Uhr.

### Ghost in the Machine.

Doppelgesichtigkeit der mechanischen Uhr: daß hinter jeder Uhr zugleich auch eine gedachte Uhr ist, daß sie sowohl Körper ist als auch der Geist, in dem der Körper zusammenbuchstabiert ist, daß sie einen zugleich realen als auch virtuellen Raum markiert (all die Maschinen, die in der Programmiersprache des Räderwerks, noch ungedacht und unausgesprochen, verborgen liegen). Es ist der "Geist in der Maschine", der die Uhr zum Joker, zur sinnstiftenden Metapher der verschiedensten Geistessysteme macht. Die "natürliche Automata", die dem cartesianischen Bestiarium entspringen, sind unter ihrem Zeichen gezeugt, ebenso wie der Leviathan, der "sterbliche Gott" des Thomas Hobbes, La Mettries L'Homme Machine... Die

kosmologische, natürliche, staatliche Ordnung, all das findet in der mechanischen Uhr die höchste, sinnstiftende Metapher.

Dort, wo das Uhrengleichnis sich ankündigt, formieren sich Ordnungssysteme, wird andererseits sichtbar, was im Geschichtlichen Tableau als *System*, als beherrschbare, "synchronisierbare" Einheit gedacht werden kann. Und so entspricht der Vektor dieser Metapher der Fluchtlinie des neuzeitlichen Geistes. Ihre Wandlungen und Metamorphosen verkünden sein Vordringen, jene Bereiche, die der Herrschaft des Rationalen anheimfallen: das vor allem ist die perennierende Struktur der Uhren-Metapher, ihr kultureller, die geschichtlichen Wandlungen überdauernder Code.

Jahrhundertelang, unangefochten und unanfechtbar, Flaggschiff einer technikgläubigen Avantgarde, scheint es heute, daß die Uhrenmetapher eine Art Endpunkt erreicht hat, oder zumindest: jene kritische Masse, da sie umschlägt ins Pejorativ, da sie nicht mehr jene äußerste, avancierte Zeitschiene repräsentiert, sondern eine in sich gefangene, zurückgebliebene Moderne, das irrelaufende, menschenfeindliche Räderwerk der "Modern Times".

Daß dem so ist, hat seine Ursache darin, daß sie abgelöst wird von der Computermetapher, die zweifellos eine Art höherer Ordnung repräsentiert. Dieser Akt der Transsubstantiation, der als Paradigmenwechsel am Handgelenk sich so sinnfällig und allerweltsartig präsentiert, daß er kaum auffällt, ist jedoch weniger eine bloß technische Ablösung, als vielmehr ein Wechsel der gedanklichen Topographie. Der Sprache.

### Räderwerk & Regelkreislauf.

Daß diese Ablösung überhaupt möglich ist, verweist auf eine tiefe strukturelle Verwandtschaft zwischen Mechanischer Uhr, genauer: Räderwerk-Automat und Computer. Es ist eine Verwandtschaft, die nicht im Technischen sich artikuliert (2), sondern im Umstand, daß hinter der konkreten Erscheinung eine Programmiersprache sich befindet (der "Geist in der Maschine"), eine Programmiersprache, in der auf bestimmte Art und Weise (analog, digital) gänzlich unterschiedliche Programme realisiert werden können. Ist dieser Doppelcharakter, das Zugleich von Körper und Geist, im Falle der Mechanischen Uhr ein verschleierter, so tritt er im Computer offen zutage. Denn dieser, auf seinen Werkzeugcharakter hin befragt, zeigt sich ja nicht in einer bestimmten Funktion, sondern lediglich in seiner Fungibilität - nichts anderes als Geist in status nascendi, die reine Virtualität, die darauf wartet, einer Aufgabe zugeführt zu werden (3). Das je Besondere dieser beiden Programmiersprachen - und das macht eine solche Gegenüberstellung fruchtbar - wird deutlich, wenn man danach fragt, welcher Art die Übersetzung ist, die mit der Räderwerktechnik einerseits, mit der digitalen Technik andererseits assoziiert ist. Im Falle der Uhr bedeutet dies eine Übersetzung in ein *System ineinander verzahnter Masse*, im Falle des Computers in ein *System ineinander verzahnter Parameter*, in einen steuerbaren Regelkreislauf, ein Programm.

Dort, wo die Mechanik mit einer festen, absoluten Größe aufwartet, einem System zueinander determinierter Maße, gibt es im Computer lediglich Platzhalter, Parameter, Joker. Bewegt sich das Räderwerkprogramm auf die immerglei-

che Art und Weise, bewirkt die Veränderung eines einzigen Parameters in einem Computerprogramm eine Veränderung des Gesamtzustandes des Systems, ist es aus diesem Grund möglich, daß ein und dasselbe Programm eine unendlich phänotypische Breite bewirkt. Gleichwohl wäre eine Klassifizierung, die das eine als *geschlossenes System*, das andere als *prinzipiell offenes System* charakterisiert, nicht ganz korrekt. In der Stellung, der "Verzahnung" der Parameter zueinander, mag ein Computerprogramm nicht minder deterministisch sein als ein Uhrwerk. Es ist dies jedoch nicht eine Determination der Maße, die in der mechanischen Uhr als "absolut" deklariert werden, es ist eine Determination der Struktur. An die Stelle des Räderwerks tritt ein gedachtes, bloß beschriebenes (und das heißt: textgewordenes) Räderwerk: ein Regelkreislauf, ein Programm.

Der besondere Werkzeugcharakter, der die digitale Grammatik über die analoge Grammatik erhebt, liegt weniger in *Offenheit des Systems* als vielmehr im Umstand der Virtualität, der Überführung des Programms in jenen *digitalen Aggregatzustand*, wo es, zu freien Zeichen aufgelöst, jene maximale Flottierbarkeit erhält. In diesem Sinn ist auch der Computer keine Überwindung, sondern im Grunde eine unvorstellbare Erweiterung des Systems.

Es ist der Systemcharakter, der die Mechanische Uhr und den Computer zu Körper-Metaphern macht. Metaphern, die nicht für einzelne Gliedmaßen stehen, die nicht eine herausgelöste Körperfunktion oder einen isolierten Sinn repräsentieren, sondern die Gesamtheit der Sinne, das Zugleich von Körper und Geist, die innere Ordnung, die Logizität des Körpers.

### Prothesenkörper.

Der Körper der Mechanischen Uhr ist ein prothetischer Körper. Eine Maschine, in deren Innern ein Räderwerk tickt. Ein Automat, zerlegbar und wieder zusammensetzbar. Was defekt ist, wird durch ein Ersatzteil ersetzt. Es gibt kein Rätsel. Wie das Gehäuse der Uhr ein geschlossenes System, eine autonome Maschine birgt, so ist auch der Körper, für sich genommen, ein geschlossenes, rationales, ganz aus sich selbst erklärbares System. Und ebenso wie eine Uhr, ungeachtet ihrer Umgebung, die Zeit angibt - und somit ihrer inneren Logik folgt -, so ist auch der Prothetische Körper ablösbar, schattenlos, Ding an und für sich. Es gibt keine Gewißheit über den Prothetischen Körper, es sei denn, sie ließe sich in mechanischer Form nachbilden. Was immer er an Äußerung hervorbringt, geht auf seine innere Motorik, auf das in ihm tickende Räderwerk zurück. Seine Sprache ist die Bewegung seiner Mundwerkzeuge, sein Lachen ist die Konvulsion seines Zwerchfells, seine Sinne werden von Triebfedern gesteuert. Seine Gedanken haben die Form von exakten Maßeinheiten, sie sind formelhaft, systematisch wie er selbst. Alles an ihm ist Räderwerk, Triebfeder, Hemmung. Das heißt: isolierbar, meßbar, berechenbar. Der Prothetische Körper bleibt sich gleich. Er ist nie mehr als die Summe Teile, er geht nicht über sich hinaus. Er verkörpert das absolute, unwandelbare Naturgesetz. Jedoch, um ihm das Laufen beizubringen, muß seine Bewegung in einzelne Schritte zerlegt und in die Sprache des Räderwerks übersetzt werden: er wird getaktet. Der Prothetische Körper ist tot. Um ihm Leben einzuhauchen, zieht man ihn auf.

Zweifellos, der Prothetische Körper ist der Natur unterlegen. Die "natürli-

chen Automata", von denen Descartes spricht, vermögen einzelne Dinge sehr viel besser; also ahmen die Prothetischen Körper die Natur nach: sie repräsentieren. Die Maschinen sind Analogien des Körpers: seiner Anatomie, seines Stoffwechsels, seiner Sinne. Und das bedeutet: Analoge Maschinen. Ihre Technik ist analog, ist auf Nachahmung bedacht, Repräsentation. Ihre Sprache ist die Übersetzung einer natürlichen Funktion in die Sprache der Mechanik. Die Sprache hinter dieser Sprache ist die Sprache der Physik. Des absoluten Maßes, des geschlossenen Raums, des Systems. Der Mechanischen Uhr.

### Clon.

Der Körper des Computers ist lesbar, Schrift, Text, Code. Und auch wenn dieser Text noch nicht ganz entschlüsselt ist, wenn er hieroglyphengleich aus einer Unzahl von Unbekannten besteht, so ist er doch, unter dem Zeichen des Informationsbegriffs, als Textur gedacht. Als Körpertext. Und damit: zum Textkörper geworden, in die Virtualität überführt. Das ist die entscheidende Umdeutung, die der Körper erfährt. Denn als Textkörper begriffen kann er redigiert, verändert und kopiert werden, wird er zu einem Stück Information, das in Umlauf geraten, das zirkulieren, ja mehr noch, das sich von seiner Erscheinungsform gänzlich ablösen kann. (Weisheit der Etymologie, welche die Ziffer/Chiffre aus dem arabischen sifr herleitet: was zunächst *leer*, in seiner mathematischen Form *Null* bedeutet). Gewiß ist dies keine gezielte Auslöschung des Körpers, aber eine Umdeutung, eine Umdeutung, die einem Verschwinden gleichkommt. Denn nunmehr liegt das Geheimnis des Körpers nicht mehr im Körper selbst, in seiner Kompaktheit, seinem schieren,

opaken So-und-nicht-Anders, es ist in den Textzustand überführt, entziffert, von seiner Erscheinungsform abgelöst, abgeschrieben. Seine physische Hülle, buchstäblich, erscheint nurmehr als Speichermedium, als die bloße *Verkörperung* seines Informationsgehalts. Verlagerung des Körperschwerpunkts, oder genauer: seine Auslagerung. Denn wenn er nicht mehr ist als ein Depot, ein Speicher von Information, so kann, was dort gelagert wird, auch wieder abgezogen werden. Das Geheimnis, das ihm, dem Geheimnisträger, entrissen worden ist, geht in die Hände der Programmierer über und vermag dort, redigiert, kopiert und serialisiert, wieder Gestalt anzunehmen. So wie ein Computerprogramm nicht mehr einer bestimmten Maschine, sondern lediglich *irgendeines* Computers bedarf, um zu funktionieren, so löst sich der entzifferte, zu Text gewandelte Körper von seinem Repräsentanten ab, bedarf er, um existieren zu können, lediglich *irgendeines* Körpers. Leibhaftig, nicht mehr der Einzige, sondern bloß Repräsentant seiner Schrift, das heißt Clon seiner selbst. Gewiß, er lebt (aber doch immer unter der Drohung, daß einer seiner Schatten, daß die Genealogie seiner Möglichkeiten, daß die Hybride seiner selbst Gestalt annehmen könnten). Entziffert, unter dem Zeichen des Informationsbegriffs, ist der Körper ein Clon.

Ende.

Zwei Maschinen, zwei Sprachen, zwei Modelle der Natur. Und jene Zeitschwelle, da das eine das andere ablöst. Eine aufklaffende Erdfalte, schließlich der Augenblick, da zwei Kontinente voneinander sich lösen und, auseinanderdriftend, sich langsam entfernen. Eine Weile noch wird das andere Ufer

sichtbar sein, aber irgendwann und unweigerlich wird das andere, zurückgebliebene Ufer aus dem Blick geraten, wird, was dort zurückgeblieben ist, sich zu einem fremden, unzugehörigen Kontinent zurückverwandeln. In diesem Sinn ist die Geschichte der mechanischen Uhr, welche die Bruchstelle zu einem anderen, verdunkelten Geisteskontinent markiert, so etwas wie ein historisches Echo - und ein Grund mehr, sich mit der besonderen Ironie dieser Geschichte zu beschäftigen: nämlich was es zu bedeuten hat, daß die Mechanische Uhr, diese Monstranz der neuzeitlich-technischen Vernunft, ein Produkt der mittelalterlichen ordo ist, ausgerechnet... Was die unschöne Schlußfolgerung nahelegt, daß die Krise des Glaubens doch tiefer geht als gedacht, so tief offenbar, daß man sich in Ermangelung eines Gottes einen "Geist in einer Maschine" hat zurechtbosseln müssen. Oder eine Künstliche Intelligenz, je nachdem.

(1) Tatsächlich ist die Räderwerktechnik, auch historisch, von Anbeginn nicht allein auf die chronographische Anwendung beschränkt, sondern mehrdimensional, eine offene, evolvierbare Technologie. Ihr entspringen Automaten aller Art, Spieluhren, Musikautomaten, Himmelsgloben, das Astrolabium, Armillarsphären - eine verwirrende Vielgestalt, welche die Räderwerktechnik als eine Art Gebärmachine, als Matrix ausweist (etwas, was sie mit der digitalen Technik gemein hat, die ja gleichermaßen eine Fülle neuer, zuvor kaum für denkbar gehaltener Werkzeuge gebiert).

(2) Wengleich, interessanterweise, die Analytische Maschine des Charles Babbage, die als ein Vorläufer des Computers gilt, sich der Räderwerktechnik bedient. Tatsächlich ist das Medium im Grunde unerheblich. Was sich sehr schön am Beispiel der Lochkartentechnik veranschaulichen läßt, die bei den frühen Computern Verwendung fand, aber gleichfalls, in den Webstuhl-Lochkarten Jacquards, im 19. Jahrhundert einen analogen

Vorläufer hat. Nicht die uns geläufige und vertraute Hardware macht einen Computer zum Computer, sondern die Tatsache, daß er sich der binären Chiffrierung bedient.

(3) In diesem Sinn ist die Bezeichnung des Computers, also eines Rechners ein sprachlicher Mißgriff - der Computer rechnet nicht. Das Französische, der Academie française sei Dank, trägt mit der Bezeichnung "ordinateur" dem Charakter der Maschine sehr viel stärker Rechnung.

# Gänsemarsch und Seitensprünge

oder: Die Addition von Kirchen und Krokodilen

*Zur Dialektik Gotthard Günthers anlässlich seines fünften Todestages\**

Den Pythagoräern war die Fünf eine besondere, eine heilige Zahl. Ihrem Verständnis nach vereinigt sie als erste Zahl gerade und ungerade und läßt als erste eine Sternfigur zu, das Pentagramm oder, wie es damals genannt wurde, das Pentalpha, das ihnen als Erkennungszeichen diente. Ohne näher auf die Zahlensymbolik einzugehen, seien hier - die Fünfzahl vollzumachen - drei weitere Qualitäten der Fünf aufgezählt, er-zählt: Sie ist die Zahl des schöpferischen Individuums aber auch des Bösen schlechthin. Den Ägyptern bezeichnete ta duat, die Fünfheit, den Aufenthaltsort der Toten, das, was die Griechen Hades, also A-Eidos, das Idee-, das Bildlose, Nicht-Schaubare nannten.

Vor fünf Jahren\*, am 29.11.1984, starb der Philosoph Gotthard Günther.

Anlaß genug, an ihn und vor allem an sein erstaunliches Werk zu erinnern. Anlaß genug, an einen zu erinnern, dessen Werk erlaubt, die Zahlengläubigkeit unserer Zeit, nicht - wie es scheinen mag - als Erfüllung des pythagoräischen "Alles-ist-Zahl" zu betrachten, sondern sie vielmehr als einseitige Verkehrung und Verkürzung ins Quantitative zu entlarven. Es ermöglicht nämlich, diesem "Alles-ist-Zahl" seinen ursprünglich qualitativen Sinn zurückzugeben und darüber hinaus dem allgemeinen Zahlensfetischismus, dieser Verdrehung ins Quantitative, in dem Sinne einer Wiederbelebung pythagoräischen Gedankenguts entgegenzusetzen, als es Grund legt für eine *exakte* Theorie des Qualitativen. Quantität und Qualität, Zahl und Begriff stehen sich darin nicht mehr wie bisher unversöhnlich gegenüber, wie etwa in einer modernen Verkleidung dieser Di-

chotomie als Natur- und Geisteswissenschaften. In kleinen Teilbereichen werden dabei auch pythagoräisch geometrische Zahlenordnungen benützt.

Was war das für einer? Protestant von Geburt; Buddhist im Herzen; Technik-Freak und Science-Fiction-Fan im Geiste; Ski-fahrer, -läufer, -springer, Segel- und Motorflieger aus körperlicher Passion; im Tode auf einem jüdischen Friedhof.

Was ist das für einer? Ketzer; Gottloser; Grenzüberschreiter; Zwischen-den-Stühlen-Sitzender; Zwischen-den-Zeilen-Denkender; Tabuverletzer.

Als Philosoph, Logiker, Kybernetiker, Mathematiker, Metaphysiker immer Vordenker, Neuerer, Andersdenker, Querdenker, Materialist.

Das ist zu zeigen, vorher aber noch die Frage zu beantworten, wieso so einer bis heute, auch fünf Jahre nach seinem Tode, weitgehend unbekannt geblieben ist.

Ein entscheidender, wenn auch oberflächlicher Grund dürfte sicher in der früheren Zerstretheit seiner Arbeiten liegen, die bis auf wenige Ausnahmen in vielen, oft schwer zugänglichen Publikationen erschienen sind. Seit nahezu zehn Jahren sind sie aber im wesentlichen in einer mehrbändigen Ausgabe des F. Meiner Verlages zusammengefaßt, wenn auch die Freigabe des von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz in der Staatsbibliothek Berlin verwalteten Nachlasses noch einiges erwarten, erhoffen läßt.

Der tiefere Grund ist jedoch im Wesen seines Werkes selbst zu suchen. Neuerer werden oft entweder als Ketzer verfolgt - in der Wissenschaft gelten dabei meist die scheinbar milderen Formen des Totschweigens, Nicht-zur-Kennntnis-Nehmens, Mundtot-Machens - oder im günstigeren Fall als Scharlatane

abgestempelt. Die relative Unbekanntheit Gotthard Günthers und die weitgehende Ignorierung seiner grundlegenden Werke zeigen, daß seine Verunglimpfung sozusagen noch zur positiven Rezeption zu rechnen ist, wie etwa die durch einen Sport(s)philosophen. "Deutlicher" - meint Hans Lenk in seiner "Philosophie im technischen Zeitalter" - "ist das Ideologische einer solchen Interpretation, die wissenschaftliche Hochstapelei zur modischen und aktuellen Auffrisierung Hegelscher Reflexionstraditionalismen wahrhaftig nicht zu dokumentieren." Wenn Gotthard Günther längst zu den Vordenkern einer neuen Ära der Philosophie und Technik gerechnet werden wird, dürften solche Diffamierungen höchstens als Kuriosa zitiert werden.

Und Gotthard Günther ist ein Neuerer! Es scheint, als müsse er m.m. in seiner Rezeption das gleiche Schicksal durchlaufen, wie einige Begriffe, die seinen Theorien zugrundeliegen: Wie etwa der der "Leere", des "Nichts" in Europa aus seiner Kenogrammatik, die der Name "Leerschriftstelle" (von griechisch kenos = leer) deutet es schon an - damit etwas zu tun hat, der der "Subjektivität" in einer Zeit der allgemeinen Objektivierung, der der "Negativität" in einem Denken, das "negativ" meist als Werturteil nimmt und mit schlecht gleichsetzt, der der "Vermittlung" in einem Zeitalter der ständig fortschreitenden Entfremdung aus seinen entsprechenden Theorien. Seine Theorie der Rejektionswerte wird demzufolge offenbar gleich selbst verworfen.

*Ketzerisch* ist vieles im Werk Gotthard Günthers: Etwa seine Kenogrammatik. So nennt er seine Theorie der Mathematik und Logik zugrundeliegenden Tiefenstruktur, wo die "Leere", das "Nichts" in Form der Basiselemente, der

Kenogramme, also Leerstellen, die von beliebigen Werten besetzt oder freigelassen sein können, zu neuen Ehren kommt.

Schon einmal erwies sich das "Nichts", die "Leere", und zwar in Form der "Null" für die Entwicklung der Wissenschaft als entscheidend: das mit ihr mögliche Stellenwertsystem erlaubte erstmals ein Zusammenfallen von *Zahlnotation* und *Rechenoperation* und trug dadurch wesentlich zum Siegeszug der Naturwissenschaften bei. Allerdings erfolgte die Einführung der "Null" nicht ohne Schwierigkeiten und erhebliche Widerstände. Noch 1299 (!) wurden in Florenz die indischen Ziffern, die bei uns arabische heißen, mit der Null offiziell verboten, nachdem sie ihr Wegbereiter, Leonardo von Pisa (Fibonacci) dort bereits 1202 mit seinem berühmten "Liber abaci" bekannt gemacht hatte.

Sollte nun der Widerstand, die Ignorierung Gotthard Günthers auch etwas zu tun haben mit der alten europäischen Abneigung gegen diese dem abendländischen Geiste total fremde "Leere", der alte HORROR VACUI - in neuem Gewande - noch virulent sein? Bezeichnend ist und spricht für diese These, daß Günther das Wesentliche dazu in den USA, also in einem gegenüber der europäischen Tradition total anderem Geistesklima entwickelt hat.

Letztlich fielen die indischen Ziffern und die Null in Europa auf fruchtbaren Boden und ermöglichten die weitere Entwicklung von Naturwissenschaften und Mathematik. Von ihrem ersten Auftauchen - um 1000 in den *Aspices* des Gerbert noch ohne Null - bis zu ihrem endgültigen Durchbruch gegen Ende des 15. Jahrhunderts vergingen allerdings 500 Jahre. Doch läßt die heutige Schnelligkeit für die Kenogramme eine ge-

wisse Hoffnung. Um so mehr als sich schon eine gewisse Trendwende abzeichnen beginnt: Zu seinen Lebzeiten mehr oder weniger totgeschwiegen - rühmliche Ausnahmen bilden die Förderer H. Schelsky und C. F. v. Weizsäcker, der Freund Max Bense und ein kleiner Kreis um Rolf Kaehr in Berlin - beginnen sich inzwischen die eine oder andere kleinere Forschergruppe, vor allem von Kybernetikern, für ihn zu interessieren.

*Gottlos* seine Theorie der Reflexion und Subjektivität. Ketzerisch in einer Zeit der "Objektivierung", in der "subjektiv" fast zum Schimpfwort degradiert wird.

*Grenzüberschreitend* seine Theorie der Polykontextualität. Ketzerisch in einer Zeit der Vereinheitlichung, der Gleichmacherei und Einseitigkeit, der Monokontextualisierung. Sie transponiert den *gesamten* zweiwertigen Gegensatz Diesseits/Jenseits apikoräisch ins epikuräische Diesseits. Viele Utopien versuchen lediglich das Jenseits ins Diesseits zu holen und verbleiben dabei aber in der Zweideutigkeit. Ist nun jener erste Schritt der Teilung des gesamten einheitlichen Zusammenhangs, der Monokontextur des Diesseits getan, so kann es letztlich auch - entsprechend den Einzelsubjekten - in beliebig viele Kontexturen unterteilt werden. Innerhalb jeder gilt dabei die klassische zweiwertige Logik des Seins. Um die Verhältnisse *zwischen* ihnen zu regeln, reicht sie jedoch nicht aus, dazu ist die mehrwertige Logik der Reflexion nötig.

M.a.W. eine Kontextur oder Universalkontextur ist ein Strukturbereich, in dem einzig die zweiwertige Logik gilt. Für die klassische Weltanschauung umfaßt dieser Bereich als Monokontextur das gesamte Universum. Eine mehrwertige Logik ist deshalb für sie nicht mög-

lich und nicht notwendig. Sie wird aber sofort zwingend, sobald der - natürlich tabugeschützte - Gedanke, die klassische metaphysische These aufgegeben wird, daß das Universum, in dem wir existieren, eine einheitliche, geschlossene Kontextur darstellt.

*Zwischen den Stühlen*, etwa der mathematischen Logiker und Hegelianer, diese Theorie der Mehrwertigkeit: Ketzerisch den einen, die die kühnen Umdeutungen ihrer Kalküle ins Metaphysische für phantastisch und für die anderen, die Hegels Logik für metaphysisch und keinem Kalkül zugänglich halten. Ketzerisch auch insofern, als nach klassischem Verständnis bzgl. der Logik erst bis zwei gezählt werden kann, die Zählgrenze erst bei zwei angelangt ist: *einwertige* Ontologie, *zweiwertige* Logik und nichts weiter!!

*Tabuverletzend* seine arithmetische Theorie, in der die Zahlen nicht nur der einzigen Linie der natürlichen Zahlen im Peano-Gänsemarsch fortschreiten, sondern ähnlich den ketzerisch-apikoräischen epikuräischen Seitensprüngen der Atome, beliebige Seitenbewegungen und -sprünge ausführen können. (Der italienische Mathematiker Peano hat - wenn auch nicht als erster, das war C.S. Peirce, so doch als bekanntester, die natürlichen Zahlen axiomatisiert und der Diesseitsphilosoph Epikur eine gegen Demokrit gerichtete Theorie der Atome entwickelt, in der die Atome gewisse Seitenbewegungen ausführen müssen, um die Vielfalt der Welt zu garantieren. Durch seine Theorien der Polykontextualität und Kenogrammatik schuf Günther die Voraussetzung, die Idee des amerikanischen Mathematikers J.B. Rosser von 1941 über die Seitenbewegungen der Zahlen zu formalisieren und ihr einen exakten Sinn zu geben.)

Ketzerisch ist diese Idee der Zahlenseitensprünge auch deswegen, weil durch sie der Platonische Grundsatz des *odos ano kato mia* nicht mehr gilt, wonach der Weg runter und rauf, also vom Allgemeinen zum Besonderen und vom Besonderen zum Allgemeinen in der Platonischen Begriffspyramide - allg. in einer Hierarchie - der gleiche ist. Der Peano-Gänsemarsch entspricht dagegen vollständig diesem Grundsatz, der Weg vor und zurück ist absolut der gleiche, und zwar deswegen, weil es auf der *einen und einzigen Linie* der natürlichen Zahlen überhaupt nur *einen* Weg gibt und geben kann!!

Diese Einschätzung als Ketzer beruht jedoch vielfach auf Mißverständnissen, die allerdings oft von der Wirksamkeit starker Tabus zeugen und erzeugt werden. So behauptet Günther, wenn er vom "Bewußtsein der Maschinen" redet, keineswegs - wie jene terribles simplificateurs glauben, die Kybernetik und Computertheorie mit simpler maschineller Rechnerei gleichsetzen - die Maschinen werden bald mit einem menschlichen Bewußtsein ausgestattet und also wie Menschen sein. Vielmehr zeigt er, daß der Abstand zwischen Mensch und Maschine bestehen bleibt, auch wenn den Maschinen dereinst Eigenschaften zugestanden werden müssen, die bislang dem Menschen vorenthalten waren.

Dies gilt auch für die sog. "zweite" Maschine, die nicht mehr wie die "erste" arbeitsverrichtende Maschine dem Vorbild des Armes und der Hand nachgebildet ist, sondern als informationsverarbeitende dem des Gehirns. Sie ist im übrigen aber noch weit davon entfernt, richtig konzipiert, geschweige denn verwirklicht zu sein. (Es steht im strikten Gegensatz zu dem Gerede und den rein verbalen Extrapolationen vieler Science-

Fiction- und KI-Epigonen. KI = künstliche Intelligenz) Die herkömmlichen seriellen Computer J.v. Neumannscher Bauart - also die weitaus meisten der gegenwärtig arbeitenden Computer - sind in Architektur und Arbeitsweise entsprechend dem Peano-Gänsemarsch der natürlichen Zahlen und der klassischen Logik rein linear und zweiwertig MECHANISIERT und nicht polykontextual, polylinear und mehrwertig ORGANISIERT. Die Entwicklung sog. Parallelcomputer und "Neuronaler Netzwerke" ist vorläufig in der Praxis noch recht bescheiden und beruht dabei oft nur auf der - dann logischerweise problematischen - Simulation dieser *neuartigen* Maschinen auf den *herkömmlichen* seriellen. Es ist aber dennoch ein Weg zu einer besseren Annäherung an das organische Vorbild, wird jedoch ohne massive Verwendung Güntherscher Ideen stagnieren. Übrigens gibt es - noch kaum zur Kenntnis genommen aber eine gewisse Wende abzeichnend - inzwischen schon Patente auf Computer, die nach Prinzipien Güntherscher Theorien konstruiert sind.

Nochmal sei hier betont, daß das Reflexionsgefälle zwischen Mensch und Maschine immer bestehen bleibt, gleichgültig wie weit diese Maschinen, diese Robots, entwickelt sein mögen. Das mag befremdlich klingen. Meist wird jedoch vergessen, daß sich der Mensch eben auch, nämlich gerade durch die Konstruktion eben dieser Maschinen weiterentwickelt: Das Subjekt spaltet mit der Maschine, mit dem Artefakt lediglich seine alte Identität ab, seine zu bloßen Mechanismen herabgesunkene Form der Reflexion, um sich in beliebig tiefe Bereiche der Introszendenz, der Innerlichkeit zurückzuziehen und in einer tieferen Spiritualität zu bestätigen. Wieviel das

Subjekt von seiner Reflexion auch an den Mechanismus abgibt, es wird dadurch nur reicher, weil ihm aus einer unerschöpflichen und bodenlosen Innerlichkeit immer neue Kräfte der Reflexion zufließen.

Miß- und Unverständnis auch bei der Beurteilung seiner mehrwertigen Logik(en). Es handelt sich keineswegs um eine weitere Variante der seit Peirce, Post, Lukasiewicz, Reichenbach usw. üblichen mehrwertigen Logiken, die lediglich *zwischen* die einzigen Wahrheitswerte "wahr" und "falsch" der zweiwertigen aristotelischen Logik beliebig viele - bei der sog. Wahrscheinlichkeitslogik unendlich viele - *Zwischenwerte* auf einer Linie einführen. Wie z.B. I.M. Bochenski und G. Günther zeigten, ist dabei jeder Satz dieser mehrwertigen Logik auch einer der zweiwertigen, aber nicht umgekehrt. Der Rahmen der Zweiwertigkeit und der linearen Konzeption wird also *nicht* verlassen, lediglich die grundlegende zweiwertige Logik mehr oder weniger stark aufgeweicht.

Bei Günther handelt es sich dagegen bei der Werterhöhung nicht mehr um Zwischen-, sondern um "Außen"-werte: der jeweils neue, weitere Wert wird immer außerhalb der bereits vorhandenen Werte gesetzt. Dies garantiert einerseits einen ständigen Komplexitätszuwachs von Stufe zu Stufe, andererseits aber eine grundsätzlich beliebige Offenheit des Formalismus. Die Werte selbst sind dabei nicht etwa alle gleichwertig, sondern haben unterschiedliche Qualität, sie können wieder - zweiwertig - in sog. Akzeptions- und Rejektionswerte unterteilt werden. Die höheren Werte verwerfen als Rejektionswerte nicht einen anderen einzelnen Wert, sondern ganze Wertalternativen.

Am Beispiel der drei Werte einer dreiwertigen Logik sei dies nochmal kurz erläutert: Die beiden Akzeptionswerte "wahr" und "falsch" stehen durch eine Negation in einem direkten Umtauschverhältnis (nicht wahr = falsch, nicht falsch = wahr). Der dritte Wert liegt nun nicht mehr, etwa als neutraler, dazwischen, sondern - und das ist das neue - verwirft als Rejektionswert die gesamte Alternative wahr-falsch. Er liegt also nicht mehr auf der Linie zwischen w-f, zwischen der Wertalternative w-f, besser 1-2, sondern außerhalb. Er ergänzt also 1-2 zum Dreieck, zur Triade

$$\begin{array}{c} 3 \\ \diagdown \quad \diagup \\ 1 - 2 \end{array}$$

Diese Art von Mehrwertigkeit ist nun aufs Engste mit seiner Polykontextualität verbunden. Sie regelt die Verhältnisse *zwischen* den Kontexturen, jenen Strukturbereichen, in denen einzig die klassische Logik gilt. Die Objektivität der Welt ist uns - polykontextual verstanden - nicht als monokontexturales Kontinuum von Materie gegeben, sondern nur in der Vielfalt der materiellen Qualitäten. Jede Qualität verhält sich zu jeder anderen als zweiwertige Universal-kontextur. An jeder Kontexturgrenze erlischt aber der Gültigkeitsbereich der klassischen Logik und Arithmetik, tritt aber in jeder neuen Kontextur mit verändertem Positionswert wieder auf. Eine transklassische Logik hat es nun im wesentlichen mit der Veränderung dieser Positionswerte zu tun. Sie stellt mithin ein Stellenwertsystem der klassischen Logik dar, das diese in ihrer irreflexiven Normalform, als auch in allen überhaupt möglichen reflexiven Varianten zeigt.

Die klassische zweiwertige Logik des *Seins* zielt also auf maximale monokontexturale Allgemeinheit, die transklassische mehrwertige Logik der *Refle-*

*xion* auf größtmögliche polykontexturale Differentiation und Diversifikation. Die zweiwertige Logik ist dabei für diese Art der mehrwertigen eine unbedingte Voraussetzung. Die transklassische Logik verwirft also die klassische keineswegs, wie mißverstanden meist angenommen wird, sondern schränkt nur ihren universellen Gültigkeitsbereich ein. Entsprechend der These, daß das Denken von höherer metaphysischer Mächtigkeit sei als das Sein, soll sie nur noch für das tote Sein gelten und nicht für Phänomene der Reflexion.

Nochmals sei betont, daß es sich bei der transklassischen Logik nicht um eine Verwerfung, sondern um eine Erweiterung der klassischen handelt, die auch weiterhin eine gewisse Sonderrolle als Basislogik in den Einzelkontexturen beibehält. Ihre tieferen Aspekte treten allerdings nicht im Oberflächenphänomen der Wertigkeit, sondern erst in der kenogrammatischen Tiefenstruktur in Erscheinung.

Gotthard Günther war kein Aufwärmer abgestandener alter Ideen, sondern im höchsten Maße ein Eigenschöpfer. Hephaistos, der Gott des Feuers und der Schmiedekunst, war - als sichtbares Zeichen seines Schöpferturns - mit dem Makel des Hinkens behaftet. Einen ähnlichen Makel trug Gotthard Günther. Vielleicht war sein Schielen Ausdruck und Voraussetzung seiner Fähigkeit, quasi um die Ecke zu denken und dort, wo die meisten die Gerade als die kürzeste Verbindung zweier Punkte ansehen, als *Querdenker* schöpferisch nach anderen Wegen zu suchen, wie bei den Seitensprüngen der Zahlen. Oder wie - sozusagen als "Kreuz-und-Quer-Denker" - bei seiner "Idee der Orthogonalität", das Senkrechtstehen zweier Zahlachsen ähnlich fruchtbar und schöpferisch einzuset-

zen, wie der große Mathematiker C.F. Gauß bei seiner Interpretation der komplexen Zahlen als Punkte einer Ebene - heureka! - ein Koordinatenkreuz aus zwei reellen Zahlachsen. Oder als *Andersdenker* eine Theorie der Negativsprachen als Erweiterung der Natursprachen zu entwickeln. Oder dort, wo nur die Deduktion, allenfalls die Induktion als gültige Schlußweisen zugelassen sind, die Analogie einzuführen.

Schöpferischer *Vordenker*, und zwar als Autor und Herausgeber war Günther auch auf dem Gebiet der Science-Fiction SF, diesem neben der Kybernetik typisch amerikanischen Produkt jenes Frontiergeistes, der das GO WEST, als der Westen erreicht war, in ein GO UP verwandelte. Die Mondlandung gibt Zeugnis davon. Aber nicht dort, sondern dort, wo sich das Frontier-Erlebnis des Amerikaners vom Physischen ins Geistige transponiert, in SF und Kybernetik also, ist die Weiterentwicklung des amerikanischen Lebensgefühls und Denkens für seine eigene geistige Produktion - wie er selbst sagt - nicht nur bedeutsam, sondern schlechthin entscheidend.

Allerdings meint er dabei nicht den Großteil der unter diesen Bezeichnungen inzwischen angesammelten riesigen Literatur, sondern nur relativ wenige transklassische Ausnahmen. Das Transklassische ist nach seiner Beurteilung in der Kybernetik dabei ebenso dünn, ja fast noch dünner gesät als in der SF.

Mit einigen von diesen seltenen Exemplaren (Asimov, Campbell, Padgett, van Vogt, Weinbaum...) versuchte er die SF in Deutschland nach dem Kriege bekannt zu machen. Der Verlag machte Bankrott, die meisten Bücher wurden eingestampft.

In einer Geschichte geht es um Spielsachen, die nicht nach den Gesetzen irdi-

scher Rationalität gebaut sind und durch eine Art kosmischen Unfalls in die Hände von Kindern fallen. Die Zweijährige, noch nicht fest in den irdischen Denkmustern verhaftet, findet den Schlüssel zu den Gesetzen außermenschlichen Denkens, das jenes Spielzeug gefertigt hat...

Trotz seiner Abneigung gegen Spiele jeglicher Art ist Günther ein geistiger Spieler, einer, der auch versucht, solche "außerirdischen", transklassischen Spielsachen zu entwerfen oder ihre Gesetze zu entziffern.

Dabei wird er zum *Vordenker* eines "Weltbildes der Zukunft", einer "Neuen Theorie des Denkens". In seinem ersten Buch, das 1933 als Erweiterung seiner Dissertation bei F. Meiner in Leipzig unter dem programmatischen Titel "Grundzüge einer neuen Theorie des Denkens in Hegels Logik" erschienen ist, werden dazu schon die Themen angeschlagen. Es mündet in der These, daß die klassische "formale" Logik nur die Bedingungen des Denkens von Objektivität (Sein des Seienden) formuliert, die Metaphysik des Deutschen Idealismus aber ein zweites logisches Fundamentalthema enthält: "Subjektivität, Reflexion, Vermittlung". Der darin auftauchende Begriff des "logischen Themas" wird für die Entwicklung seiner transklassischen Logik maßgebend.

Entscheidend beeinflußt durch Karl Heims 1904 erschienenes "Weltbild der Zukunft" kündigt er nicht wie Heim eine Wiederkehr der Theologie an, nachdem sich die Philosophie selbst ad absurdum geführt hat, sondern eine neue "Groß-Epoche" der Philosophie. Sie geht von der Voraussetzung aus, daß der Gegensatz Idealismus und Materialismus philosophisch irrelevant geworden ist. D.h. die neue Philosophie wird nicht eine der

bisher gegebenen philosophischen Antworten bejahen oder bestreiten und zu verbessern suchen, sie wird vielmehr die Legitimität jener Urfragen negieren, aus denen alles philosophische Leben bisher erwachsen ist. Die Grundfrage dieser Philosophie der Zukunft ist nicht mehr die alte klassische Frage nach dem Wesen des Seins, sondern die Frage nach jener Negativität. Sie ist die philosophische Urfrage der Zukunft. Denn die Brücke zwischen Sinn und Sein ist nicht, wie die klassische Tradition glaubt, in der Positivität des Seins selbst, sondern in der Dimension des Negativen zu suchen.

Für Heim bedeutet die Philosophie als Irrweg des Menschen die "Selbsteinkerkerung" des menschlichen Bewußtseins in seinen Subjektivismus, aus dem die "falsche", weil unbeantwortbare Fragestellung entspringt. Gerade jener von Heim abgelehnte, zu überwindende Subjektivismus wird für Günther ein Mittelpunkt und ein Ziel seines Denkens. Mit seiner Theorie der Subjektivität wird er zum *Vordenker* jener angekündigten Epoche, in seiner gottlosen Welt der Selbststeuerung und Selbstreflexion souveräner Subjekte, mit ihrer Reflexionsvermehrung und daraus resultierender Höherentwicklung der Materie, ein *Materialist*.

Ein entscheidender Teil dieser Theorie ist seine mehrwertige Logik der Reflexion. Darin taucht auch Heims Schlußfigur wieder auf, daß die nicht zu befriedigenden Antworten führenden Fragen als solche zu verwerfen seien, allerdings durch sein Streben nach Exaktheit zu "Transjunktion" und "Rejektionswert" formalisiert. Sie verwerfen nicht einzelne Werte, sondern eine ganze Wertalternative!

Dieses Streben nach Exaktheit war es auch, das bei ihm das zunächst betriebene Studium der indischen und chinesischen Philosophie allmählich in den Hintergrund treten ließ. Dennoch wirkte es bei ihm weiter und trat verwandelt wieder hervor, genauso wie die europäische Denktradition, speziell seine Inspirationsquelle Hegel - Ausgangspunkt und Rückzugsposition in einem - als er in Amerika seine wahre geistige Heimat gefunden hat. (1937 folgte er seiner Frau, die bereits 1933 emigriert war, nach Italien und kam über Südafrika schließlich 1940 in die USA, deren Staatsbürger er 1948 wurde.)

Anders als die New-Age-Apostel Capra und Co, die auch viel von neuem Denken reden, verbleibt er nicht in reinen Verbalismen, sondern entwickelt *Konzeption* UND Anfänge eines *Apparates* seiner Theorien, die er unter dem Titel "operationsfähige Dialektik" zusammenfaßt und sich so entschieden gegen die in West und Ost vertretene These der Nicht-Formalisierbarkeit der Dialektik stellt. Sicher auch ein Grund seiner Ablehnung!

"Es kam niemanden in den Sinn, die mehrwertige Logik als Vehikel einer neuen Weltanschauung einzusetzen, weil der Sinn für den unzerreißbaren Zusammenhang einer gegebenen Logik mit einer bestimmten Weltanschauung heute fast überall verlorengegangen ist. Es ist kindisch zu behaupten, man habe die klassische Metaphysik abgeschafft, solange man die Logik, die aus dieser Metaphysik entsprungen ist, immer noch als das Organon der eigenen Rationalität benutzt... Eine neue Fragestellung entspringt ausschließlich aus der Konzeption einer neuen Logik."

Wie eng Konzeption und Apparat zusammenhängen, wie wichtig und ent-

scheidend ein adäquater Apparat, ein entsprechender Formalismus für die Entwicklung aber auch für die Stützung und exakte Überprüfung einer Konzeption ist und vice versa, zeigt etwa auch Aristoteles' vernichtende Kritik von Platos Ideenlehre. Dem Verriß durch Aristoteles - und nur noch der ist existent!! - nach zu schließen, muß es sich um die Konzeption "qualitativer Zahlen" gehandelt haben. Da sie aber nur mündlich vorlagen und nicht in einem überprüfbar formalisierten, fiel die Kritik so vernichtend aus, daß die Idee einer "qualitativen Zahl" als echte Vereinigung von Quantität und Qualität mehr oder weniger bis heute ganz aus der Wissenschaft verschwunden ist.

Dennoch ist eine solche Negation eben keine absolute Vernichtung der Idee (negatio est implicatio!), wie es das stillschweigende Übergehen, das Tot-schweigen gewesen wäre. Man braucht sie nur ins Positive zu wenden, um sie für eine transklassische Konzeption fruchtbar zu machen!

Ganz Dialektiker entwickelt Günther dort, wo gemäß der monokontexturalen Konzeption versucht wird, alles undialektisch auf die Seite *eines* Begriffes zu ziehen, zu vielen allgemein nur einseitig verwendeten Begriffen die sie ergänzenden und dabei verändernden dialektischen Gegenbegriffe, zeigt also der allgemein üblichen Einseitigkeit die zweite Seite der dialektischen Medaille: Der Evolution die Emanation, der Hierarchie die Heterarchie, der Transzendenz die Introszendenz, der Metaphysik der Transzendenz die der Introszendenz, die des Todes, der Kybernetik des Mechanischen, die des Organischen; den Positiven die Negativsprachen, den Akzeptions- die Rejektionswerte, der Mono- die Polykontexturalität...

Dialektiker auch dort, wo er - die Eule der Minerva beginnt erst in der Dämmerung ihren Flug - den Abschluß einer Entwicklung als Ausgangspunkt, also auch als notwendige Voraussetzung seines Denkens, seiner Theorien nimmt.

Das gilt für Mathematik und Logik, deren Grenzen durch Sätze von Gödel, Church, Kleene, Post aufgezeigt werden. Manche Logiker, etwa E. Post, stilisieren diese, anstatt darin die Grenzen des bestimmten Zeichenspiels "Mathematik und Logik" zu sehen, gleich zu Grenzen der Denkfähigkeit des homo sapiens hoch. Diese Sätze sind für Teile der Güntherschen Theorien und ihrer Weiterführungen notwendige Voraussetzungen und berühren, wie Lars Löfgren und G. Günther gezeigt haben, die Güntherschen Konzepte der Selbstreferenz *nicht*.

Dies gilt auch für das dortige Auftreten von Widersprüchen: Anstatt es als negatives, zu verhinderndes Symptom eines subjektiven Fehlers zu betrachten, nimmt er es als positives Symptom des Vorstoßes in neue theoretische Dimensionen, nämlich des Überganges von der Objektivität zur Subjektivität.

Dies gilt aber auch für die Kybernetik, wo Günther - "crass heresy in the High-Church of cybernetics"!! - im Gegensatz zu Wiener nicht von der Gleichheit bestimmter Probleme in Menschen und Maschinen ausgeht, sondern von deren wesentlichem Unterschied. Die Voraussetzung bildet ein Satz von McCulloch und Pitts, wonach jede eindeutig darstellbare Eigenschaft eines Organismus durch eine Maschine nachgemacht werden kann. Damit lassen sich Organismen quasi von innen verstehen unter Abzug des rein mechanisch Reproduzierbaren. Im Gegensatz dazu imitiert die herkömmliche Kybernetik, quasi von außen, objektiv beobachtbare Verhal-

tensweisen von Organismen. (Trotzdem geht N. Wieners Blick ebenfalls in größere Tiefen, als der der meisten gegenwärtigen Kybernetiker: In seinem Kapitel über Newtonsche und Bergsonsche Zeit weist er darauf hin, daß für die Kybernetik die Unterscheidung von reversibler Zeit des toten Objektes und irreversibler Zeit des Phänomens Leben grundlegend ist!)

Bei der Entwicklung seiner Theorien spielen immer wieder gewisse Vorstellungen aus der Kinderzeit eine wichtige Rolle. Reflektiert und in exakte Theorien verwandelt, erweisen sie sich dann ex post - als kindliche Vorahnungen. So z.B. für die Theorie der Polykontexturalität die Erfahrung, daß er als Kind nie den Namen "Schneekuppe" verstand, wo sich dieser Berg des Riesengebirges doch von Arnsdorf aus, wo er am 15.6.1900 in einem ev. Pfarrhaus geboren wurde, doch immer nur als "Spitze" zeigte.

So auch die kindliche Frage, wie denn Kirchen und Krokodile zu addieren seien und was sich bei der Addition ändere, falls diese durch Löwen ersetzt würden? Durch seine Kenogrammatik und Polykontexturalitätstheorie ist es möglich, diese Fragen in ganz neuem Lichte zu sehen. Sie rühren nämlich an das Verhältnis von Quantität und Qualität.

Wie an der Grenze einer Kontextur die zweiwertige Logik endet, so auch der ihr entsprechende Zählprozeß. Für den klassischen Standpunkt gibt es gar keine Grenze, an der sie enden könnten, da es ja nur *eine* Kontextur, die Monokontextur, gibt und wo nichts ist, etwa im Jenseits oder im Nichts, da gibt es auch nichts zu zählen.

Im polykontexturalen Weltbild wird aber diese Grenze Jenseits/Diesseits ins

Diesseits transponiert, wodurch in den so entstehenden Kontexturen auch beliebig viele unterschiedliche Zählprozesse möglich sind. Dadurch ergeben sich bisher unmögliche Fragen: Wie etwa verhalten sich die Zahlangaben einer Kontextur zu einer beliebigen Zahlangabe einer beliebig anderen Kontextur? Oder zu einer Zahlangabe, die selbst Kontexturen zählt? Also Seitensprünge statt Gänsemarsch!

In der klassischen Theorie gibt es keine quantitative Zusammenfassung unterschiedlicher Qualitäten, wobei der Qualitätsunterschied in der Addition erhalten bleibt, da hier Quantität und Qualität, Zahl und Begriff derart radikal getrennt sind, daß es kein "arithmetisches" Verbindungsglied zwischen ihnen geben kann. Nicht so in der Polykontextur!

Natur- und Geisteswissenschaft sind bislang auch deswegen absolut voneinander geschieden, da die Zahl immer eindeutig, der Begriff aber mehrdeutig ist. Plato dagegen hatte eine Ahnung, daß Zahlen, wie Begriffe auch mehrdeutig sein können. Von seiner unbestimmten Zweiheit, der *aoristos dyas*, wäre zu lernen gewesen, anstatt sie mit Aristoteles vollständig zu verwerfen.

In einer monokontexturalen Welt sind alle natürlichen Zahlen als Quantitätsangaben eindeutig, weshalb sie auf klassischem Boden auch keine hermeneutische Funktion besitzen. In einer polykontexturalen ergibt aber schon das Zählen bis zwei die Frage, ob innerhalb einer Kontextur gezählt wird oder zwischen Kontexturen. Damit wird die Zwei mehrdeutig und zu einer im hermeneutischen Sinne relevanten Größe. Die Frage nach der Addition von Kirchen und Krokodilen ist nur in einer polykontexturalen Welt sinnvoll und erfordert zur Beantwortung eine Mathematik der Quali-

täten. Gotthard Günther hat dazu mit seinen Theorien wichtige Voraussetzungen geschaffen.

In dieser Laudatio kommt Gotthard Günther oft selbst zu Wort. Sie ist bewußt einseitig und soll vorwiegend einige, für seine Theorien wichtige Stichworte geben.

Der Tod hat - bemerkt Arnold Metzger in seinem Buch "Freiheit und Tod" - "in der traditionellen Philosophie als Seinslehre des Seienden keine Epoche gemacht." Als die radikale Nicht-Identität ist er kein Thema der klassischen Metaphysik des Seins. Gotthard Günther hat ihn in seinen transklassischen Theorien der Reflexion zum Thema gemacht, vor allem in seinen "Ideen zu einer Metaphysik des Todes".

Vor fünf Jahren\*, am 29.11.1984, starb dieser "Metaphysiker des Todes".

*\* Der Beitrag wurde schon im letzten Jahr geschrieben und an uns gesandt. Da wir ihn leider nicht eher veröffentlichen konnten, bitten wir unsere Leser, von der Zahlendifferenz (fünf statt sechs Jahre) abzusehen.*

Die wichtigsten Werke:

*Das Bewußtsein der Maschinen.* Agis Verlag, Baden-Baden 1957, 2/1963

*Idee und Grundriß einer nicht-Aristotelischen Logik mit Anhang von Rudolf Kaehr.* Felix Meiner Verlag, Hamburg 2/1975

*Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik.* Felix Meiner Verlag, Hamburg.

# Magazin

## Kritik und Übersetzung

Die Erschütterung, die von dem Paradigma der Reproduktion beim späten Benjamin (Kunstwerkaufsatz) ausgeht, muß als Erschütterung gedacht werden, die in der Frühe dieses Jahrhunderts schon Abstand nahm von einem mitteilungsorientierten Verstehen, in dem symbolische Ordnung allein als objektive Wirkung eines subjektiven Denkens und Handelns betrachtet wurde.

Diese Hermeneutik- und Subjektkritik erfuhr gerade im Sprachdenken J. Derridas und J. Kristevas - zunächst allerdings weit entfernt von der Benjaminschen Theorie - eine Fortsetzung, die lange Zeit vom sprach- und literaturtheoretischen Diskurs Westdeutschlands nicht bemerkt wurde. Bis auf wenige Ausnahmen (N. Bolz, J. Hörisch, H. Pfotenhauer) blieben die Korrespondenzen zwischen den Werken Benjamins, Derridas und Kristevas unbearbeitet. Einen der ersten Schritte in diese Richtung stellt die Arbeit Thomas Dörres "Kritik und Übersetzung. Die Praxis der Reproduktion im Frühwerk Walter Benjamins" dar. Schon mit dem Untertitel dieser Arbeit weist Dörr darauf hin, daß sie das Benjaminsche Frühwerk zu einem "Erkenntnisobjekt" (Althusser) zu machen sucht, in dem selbst noch keine explizite Theorie der Reproduktion vorliegt, welche aber in der Lektürearbeit an den Benjaminschen Schriften mit Recht sich konstruieren ließe. Im allgemeinen sucht das Dörresche Lektüreverfahren, nicht eine komparative Gegenüberstellung der Thesen Benjamins, Derridas und Kristevas zu leisten, sondern es inventarisiert einen Hintergrund, vor dem dann die Schriften Benjamins in einem neuen Lichte gelesen werden. Das so ausgewählte 'Analyseinstrumentarium' soll verhindern, daß Benjamin "nicht nur immer wieder mit Benjamin erklärt" wird. Gleichwohl darf das Instrumentarium nicht als "systemorientierte Lesart Benjamins" aufgefaßt werden, im Vordergrund steht die Orientierung auf das Problem. Dieses wird, wie schon bemerkt, von

Dörr als das der Reproduktion bestimmt, welche auch für das Gesamtwerk Benjamins eine kaum zu überschätzende Rolle spielt. Vom späten Benjamin ist das Paradigma der 'Reproduktion' einer breiten Leserschicht vermittels des Aufsatzes "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" bekannt geworden. Die spezifisch erkenntnis- und ästhetiktheoretische Perspektive, die dieser Schrift innewohnt, wirft explizit einen Blick auf die in der Reproduktion entstehende neue Qualität des Originals, d.h. die Reproduktion des Kunstwerkes kann nicht als identische Wiederholung gedacht werden, sondern eröffnete eine ganz neue, auch qualitativ neue, Dimension des Werkes. Aus diesem Grunde kann die Reproduktion nicht mehr als ein Zweites gedacht werden, das auf ein Erstes folgt: sie selbst ist ebenso Erstes, Erstes allerdings, das das Phantasma der Originalität des Werkes durchkreuzt. Für Dörr spielt diese Schrift Benjamins nur am Rande eine Rolle, obgleich gerade die Intentionen dieser Schrift im Zentrum des Aufweises einer Theorie der Reproduktion im Frühwerk Benjamins stehen. Dörr ist bemüht, "die Brisanz auch seines Frühwerkes rückwirkend zu erhellen, zumal die eigentümliche Sekundarität oder Nachträglichkeit, die in eminenten Weise Benjamins gesamte literarische und geschichtsphilosophische Produktion auszeichnet" (S.14), sich oft in den Benjaminschen Texten selbst sedimentiert.

Die von Benjamin ausführlich und nachdrücklich verarbeiteten Reproduktionstopoi in seinem

Frühwerk sind wohl 'Kritik' und 'Übersetzung'. Der Topos der Kritik spielt eine zentrale Rolle in der 1919 angefertigten Dissertation "Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik" und in dem 1922 fertiggestellten Aufsatz "Goethes Wahlverwandtschaften", in beiden Schriften spielt die Auseinandersetzung mit dem Kritikbegriff der Frühromantik eine entscheidende Rolle. Der Topos der Übersetzung wird von Benjamin vor allem in der Schrift "Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen" von 1916 und in "Die Aufgabe des Übersetzers" von 1921 berührt. In beiden Aufsätzen ist das Problem der Übersetzung mit sprachphilosophischen Überlegungen im Allgemeinen verknüpft. Dörr sieht zwischen Kritik und Übersetzung eine 'Funktionshomologie' sich entfalten, welche wesentlich in eine Theorie der Reproduktion einmündet. "Ausgangspunkt für eine genauere Charakterisierung der Verfahrensweise Benjamins ist die These, daß sein Kritikbegriff und seine kritische Praxis eine radikale Modifikation der im deutschen Idealismus nach Kant aufgeworfenen Frage nach der Subjekt-Objekt-Korrelation mit sich bringen." (S.16) Die solchermaßen projektierte Modifikation muß sich zunächst allerdings mit Verweis auf die frühromantische Theorie der Kritik erklären lassen. In der "progressiven Universaltheorie" Friedrich Schlegels findet sich die auch gegen den Goetheschen Kritikbegriff gewendete Behauptung, daß es nicht allein die Dichtung sei, die die Darstellung der Wahrheit als unmittelbar vom Geiste Erdichtetes zu beanspruchen vermag, sondern daß die Kritik erst wirkliche Vollendung und unendliche Übererfüllung der Dichtung sei. Dörr zitiert einen für diesen Gedanken zentralen Satz F. Schlegels aus der Schrift "über Goethes Meister": "Jene poetische Kritik will nicht wie eine bloße In-schrift nur sagen, was die Sache eigentlich sei, (...). Der Dichter und Künstler (...) wird die Darstellung von Neuem darstellen, das schon Gebildete noch einmal bilden wol-

len; er wird das Werk ergänzen, verjüngen, neu gestalten." (S.11) Die Schlegelsche Kritik des Goetheschen 'Wilhelm Meister' begreift sich daher auch als 'Übermeister'. Die hiermit kundgegebene rationale Forderung nach einer kritischen Praxis in eigenständigen Gattungsbezügen korrespondiert mit dem Anspruch darauf, daß Kritik selbst Kunst zu sein habe. "Die Reflexion auf den Charakter der Kritik und das Bewußtsein ihrer in keinem Fall der Dichtung unterzuordnenden Einzigartigkeit begründet methodisch die Kritik in Deutschland als ein Genre, das sowohl kunsttheoretisch als auch methodologisch durchaus revolutionär war." (S.11) Als Revolutionär läßt sich das Paradigma der Kritik in der Frühromantik allerdings in zweierlei Hinsicht verorten: zum einen in methodologischen Sinne innerhalb der wissenschaftlichen Reflexionen und zum anderen als Aufgabe eines Kritikbegriffs, dem Kritik paradigmatisch für den der Kunst im allgemeingesellschaftlichen Raume zugewiesenen Rolle, als Repräsentation und Beiwerk galt. Für die Frühromantik werden Kunst und Kritik zu homologen Termini, die in das Zentrum gesellschaftlicher Prozesse berufen werden. Auch Benjamin artikuliert in der Ankündigung seines Zeitschriftenprojektes "Angelus Novus" die zentrale Rolle der Kritik: "Sie hat von der Wahrheit des Werkes jene Rechenschaft zu geben, welche die Kunst nicht weniger fordert als die Philosophie." (Benjamin, GS II.242) Diesen emphatischen Begriff der Kritik findet man auch in der Einleitung des Wahlverwandtschaftenaufsatzes zur eigenständigen Version Benjamins progrediert. Benjamin erachtet dort als Vorbedingung der Entwicklung der Kritik eines Werkes dessen Kommentierung. Dabei sind Kritik und Kommentar jeweils spezifische Intentionen beizugeben: "Die Kritik sucht den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerkes, der Kommentar seinen Sachgehalt." (Benjamin, GS I.125) Dennoch erweist sich gerade der bedeutende 'Wahrheitsgehalt' als 'in-

nig' mit dem 'Sachgehalt' verbunden. Und nur Werke, die eine solche enge Bindung des 'Wahrheitsgehaltes' an den 'Sachgehalt' aufweisen, sind dauernde. Erst in der historischen Distanz, mit welcher dem späteren Betrachter des Werkes die 'Realien' als Sachgehalt des Werkes abgestorben erscheinen, werden diese 'Realien' dechiffrierbar. Dörr unterstreicht durchaus zutreffend: "Diese Distanz, dieser konstitutive Verfall der Werke legt eine Ebene ihrer Bedeutung frei, die weder dem Autor noch seinen zeitgenössischen Lesern vollends bewußt gewesen sein kann, da ihnen die zu nahen Realien die gesamte Konfiguration, die erst der distanzierte Blick des späteren Kritikers wahrnimmt, verbergen." (S.65) Die Wahrheit eines Werkes wird so explizit als nachträglich nur sich herstellend ausgewiesen. Nur der spätere Kritiker treibt durch die Distanz zum Werk aus dem erstarrten Sachgehalt den Wahrheitsgehalt hervor. Die so von Benjamin vorgenommene Definition der Wahrheit geht mithin auf diese als nicht zeitlich und räumlich transzendente hinaus; die Wahrheit des Werkes muß nach Benjamin als im *procedere* von Kommentar und Kritik als sich erst herstellende beschrieben werden. Mit einer äußerst spitzfindigen Metapher hält Benjamin diesen Gedanken fest: "Man darf ihn (den Kritiker) mit dem Paläographen vor einem Pergament vergleichen, dessen verblichener Text überdeckt wird von den Zügen einer kräftigern Schrift, die auf ihn sich bezieht. Wie der Paläograph mit dem Lesen der letzteren beginnen müßte, so der Kritiker mit dem Kommentieren." (Benjamin, GS I.125) Wie der Paläograph mit dem Lesen der 'kräftigern Schrift' beginnen müßte, müßte der Kritiker mit der Kommentierung der abgestorbenen Sachgehalte beginnen, und wie dem Paläographen erst durch die Dechiffrierung dieses Textes der zweite, darunter liegende und verblichene Text zugänglich würde, würde auch dem Kritiker der vom Sachgehalt verdeckte Wahrheitsgehalt greifbar werden. Entschieden weist diese Metapher darauf hin, daß der erste Text, d.h. das sogenannte Original, erst mit seiner Kritik entsteht, erst durch die Bezüge der kommentierten Realien eines Textes wird der darunter liegende 'eigentliche' Text. Die Weise eines derartigen Zugriffs auf den Text des Werkes ist unend-

lich wiederholbar und muß in immer wieder einzigartigem und zur vorhergehenden Lektüre und Kritik differenterem Sinne erfolgen. Die Reproduktion des Werkes wird so zur irreduziblen Produktion oder wie Bernhard Waldenfels schreibt: "Die Fortführung des Themas, die Sinnfortbildung ist weder reine Produktion noch bloße Reproduktion, sondern eben Koproduktion, eine Produktion, die ihre eigenen Voraussetzungen nicht einholt und insofern schon begonnen hat." (B. Waldenfels, *Der Spielraum des Verhaltens*, Frankfurt 1980, S.181) Der Kritiker wird durch die Zurkenntnisnahme eines Teiles des vorliegenden Werkes, nämlich des Sachgehaltes, zum Lesenden und Schreibenden des verborgenen Wahrheitsgehaltes zugleich. Zur irreduziblen Reproduktion in der Kritik bleiben die Realien des Werkes Voraussetzung. Es ergibt sich auf diese Weise ein Vorher und Nachher der Lektüre des Wahrheitsgehaltes zugleich. Es ist dies eine paradoxe Asymmetrie, die der nicht verortbaren Relation einer gewissen Dialogizität entspricht. Die Komplexität dieser Verschiebung im Prozeß der Reproduktion - die dem Benjaminischen Kritikbegriff nachweisbar innewohnt -, die im wesentlichen eine im Dialog innerhalb symbolischer Ordnung sich vollziehende ist, findet in der Schrift Dörrs nicht genügend Berücksichtigung. Die Ferne Derridas zur mehrdimensional dialogischen Konstitution der Sprache schimmert hier durch. Dennoch muß die Arbeit T. Dörrs als exemplarisch für den Umgang mit Benjamins Schriften und tief liegenden Intentionen betrachtet werden.

Abschließend gilt es jedoch noch zwei entscheidende Mängel von Dörrs 'Kritik und Übersetzung' anzuführen: 1. Es ist nicht einzusehen, warum der in den Benjaminischen Schriften diagnostizierte 'Subjektivitätsverlust' nur auf dem Grunde 'poetologischer' Problematierung eingeholt zu werden vermag. Die Trennung schon von poetologischer und philosophischer Dimension entspricht den sprachinstrumentalistischen Vorurteilen aller klassischen Sprachtheorie, die Sprachvermittlung vordergründig als Sinnvermittlung zwischen Subjekten denkt.

2. Nicht ganz zu verstehen ist, warum der große Aufsatz Derridas über Benjamins Übersetzeraufsatz "Des tours de Babel" von 1980 in

einer Arbeit von 1988, die sich diese Relation explizit zum Thema gemacht hat, unberücksichtigt bleibt.

Alfred Hirsch

Thomas Dörr, *Kritik und Übersetzung. Die Praxis der Reproduktion im Frühwerk Walter Benjamins*, Focus Verlag, Gießen 1988.

## Alte Fotografien - neu belichtet

Das Bauhaus, so benannt, obwohl dort und damals nicht nur über das Bauen nachgedacht, sondern Grundlagen und Beispiele einer umfassenden Umraumgestaltung erarbeitet wurden, ist in der Diskussion um die Postmoderne, über notwendige neue Ansätze, über Sinn, Inhalt und Ziel, die Moderne zu redigieren, insbesondere wegen der dort mit geformten modernen Architektur, neuerlich Kritikkrystallisationspunkt geworden.

Das vorliegende großformatige Buch zur und über die Fotografie am Bauhaus erlaubt nun mit Abstand und in Ruhe einen Blick auf das damalige Schaffen. Fotos und erläuternde Texte dokumentieren den Pluralismus und die Vielgestaltigkeit - beides Schwerpunkt-Aspekte in der postmodernen Argumentation - von Ausbildung, Arbeitsbereichen, Betrachtungsweisen, Aufgabenstellung, wie auch vom Leben und Treiben am Bauhaus.

Der Architekt Walter Gropius wurde 1918 zum Direktor der Kunstgewerbeschule und der Hochschule für Bildende Kunst in Weimar ernannt. Beide Schulen vereinigte er 1919 unter der Bezeichnung *Staatliches Bauhaus Weimar*. 'Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück!' - so der Hauptgrundsatz des ersten Bauhaus-Manifestes. Die Ausrichtung der Ausbildung auf das Handwerkliche war damals, wie Gropius später eingestand, ein taktischer Schritt, ein Zugeständnis an die Handwerksmeister; ein glücklicher Kompromiß, wie sich nachträglich bestätigt hat. Sechs Jahre nach der Gründung übersiedelte das Bauhaus von Wei-

mar nach Dessau, bezog unter der Bezeichnung *Bauhaus Dessau, Hochschule für Gestaltung* den neuen, von Gropius entworfenen Gebäudekomplex. Walter Gropius trat 1928 als Leiter des Bauhauses zurück. Ludwig Mies van der Rohe war der letzte Direktor, und der Umzug nach Berlin war der Anfang vom Ende des Bauhauses im Jahre 1933, durch die (notwendige) Selbstauflösung unter dem Druck der Nazis.

In einem Wirkungszeitraum von nur vierzehn Jahren, an drei verschiedenen Orten, zwei Umzüge eingeschlossen, hat das Bauhaus deutlich positive Beachtung erlangt. Denn nicht nur Architekten, sondern auch Formgestalter und Künstler, etwa Bayer, Breuer, Feininger, Itten, Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, Schlemmer prägten die Arbeit. Nach dem 1. Weltkrieg gegründet, wurde das Bauhaus etwa sechs Jahre vor dem 2. Weltkrieg geschlossen, wurden Lehrer und Schüler verfolgt, die Ergebnisse ihrer Tätigkeit als "entartet" angeprangert. Begonnenes wurde unterdrückt, verwirbelt, verbrannt. Die (eben noch) Ausgereizten erzielten, mühsam zunächst, Erfolge in anderen Ländern, anderen Kontinenten.

Segen (auch Goethe lebte in Weimar) und Fluch "Deutschen Geistes".

Das vorliegende Buch, gleichzeitig Katalog einer gleichgenannten Ausstellung des Bauhaus-Archivs in Berlin, belegt, wie nicht anders zu erwarten, daß auch die Fotografie am Bauhaus von dem Schwung und Schaffensdrang getragen wurde, der damals dort vorherrschte. Die Fotos, obwohl rund sechzig Jahre alt und mit einer aus heutiger Sicht sehr einfachen Technik geschaffen, wirken durch Blickwinkel, Beleuchtung, Belichtung, Überblendung, Montage, Objektauswahl, Objektkombination, Kontraste, Perspektive, Darstellungsebenen, Themenvielfalt nicht nur modern, sondern überraschend neuzeitlich. Die Architektur, die Raumgestaltung kommt in der getroffenen Auswahl nicht zu kurz, wird aber folgerichtig - Bauhaus war nicht nur Bauen - in den Gesamtzusammenhang eingebunden. Die bildenden Künste, die bildenden Künstler, die Maler beispielsweise sind in der Zusammenstellung unterrepräsentiert. Paul Klee, stellvertretend hier ausgewählt, wird nur einmal am Rande erwähnt. Doch dies dürfte thematische Gründe haben, denn von der Fotografie am Bauhaus wird berichtet. Nur ein Buch für Fotografen? Ganz sicher nicht!

Werner V. Hofmann

*Fotografie am Bauhaus. Hrg. von Jeannin Fiedler für das Bauhaus-Archiv in Berlin. 362 Seiten, rund 450 Abbildungen. Verlag Dirk Nischen, Berlin 1990.*

## Mangelsdorff pur

Der Mann mit der Posaune, Albert Mangelsdorff, der bekannteste (west)deutsche, wahrscheinlich einer der bekanntesten europäischen Jazzmusiker, hat eine neue Solo-Platte aufgenommen, deren Titel bezeichnenderweise "Purity" lautet.

Ohne Widerhall, ohne Playback, ohne elektronische Hilfsmittel oder andere Manipulationen ist diese Platte in der von ihm entwickelten "Obertontechnik" eingespielt. Ein Klanggewebe von außergewöhnlicher Art, dessen Ausstrahlung sich allerdings nicht im nebenbei Hinhören beim Zeitungslesen erschließt.

Albert Mangelsdorff wurde 1928 in Frankfurt/Main geboren, wo er heute noch lebt. Ein Onkel erteilte ihm Geigenunterricht, woraus sich ein Studium dieses Instrumentes ergab. Doch schon zuvor, auf Anregung seines drei Jahre älteren Bruders Emil, kam er mit dem Jazz in Kontakt, was damals, in der "braunen Zeit", in der die Nazis nicht nur mit ihren Heil-und-Sieg Parolen wüteten, sondern auch die Interessen und Neigungen der Menschen durch vorgegebene Wertbestimmungen in Reih und Glied zwangen, auch für einen Jugendlichen nicht ungefährlich war. Nach dem Krieg spielte er als Gitarrist in einer amerikanischen Big-Band, ehe er sich, mit zwanzig Jahren, der Posaune verschrieb.

Im Jahre 1953 ging er zu Hans Koller, mit dessen Quintett er erste Platten einspielte. Von da an ging es langsam aber stetig bergauf, finanziell weitgehend abgesichert durch die Zugehörigkeit zum Radio-Tanzorchester und ab 1958 als Leiter des Jazz-Ensembles des Hessischen Rundfunks. Von 1961 bis 1969 leitete er sein eigenes Quintett, das nach dem Ausscheiden des Saxophonisten als Quartett bis 1971 bestand. Danach folgte ein neues Quintett, das ebenfalls nach dem Ausscheiden des Saxophonisten als Quartett weiter bestand. Seit Anfang der 60er Jahre spielte er als begehrter Solist mit verschiedenen bekannten Jazzmusikern und unternahm viele Auslandsgastspiele. Er hat verschiedene Auszeichnungen erhalten. Im Jahre 1972 hatte er seinen ersten und sofort vielbeachteten Soloauftritt.

Die neue Platte, die letzte Soloeinspielung stammt von 1983, enthält vierzehn Stücke, die alle von ihm selber stammen. Nur bei

*Shame* läßt Mangelsdorff sich begleiten. Es wurden Geräusche von Walen mit eingespielt. Ungewöhnlich, aber nicht außergewöhnlich für ihn, hört er doch gerne den Gesang von Vögeln in der freien Natur. Mag sein, daß die Liebe zur Natur, zur natürlichen Echtheit seinen Umgang mit der Posaune beeinflußt hat. Tagtägliches Üben hat ihn zu seiner ungewöhnlichen Spielweise geführt, die vor ihm noch kein anderer Posaunist in dieser raffinierten Art und Weise und gänzlich ohne elektronische Verfremdung erreicht hat. Sein mehrstimmiges Posauenspiel, sein "Sprechen" mit dem Instrument, seine ausgezeichnete Technik, Bescheidenheit und Erfahrung haben ihn zu einem weltweit anerkannten Jazz-Musiker gemacht. Eine derart hochentwickelte Spielweise erlaubt allerdings auch nur schwerlich Weiterentwicklung. Die Gefahr einer gewissen "Eintönigkeit" besteht trotz aller Quinten und Quarten, Differenztonbildungen und Akkorden, trotz aller Mehrstimmigkeit. Demzufolge unterscheidet sich die neue Soloplatte nicht wesentlich von der vorangegangenen, was ja auch nicht unbedingt sein muß; Moden sind im Grunde nun mal keine Weiterentwicklungen.

Der anfängliche Eindruck eines Gleichklangs, die "Purität" der neuen Platte, durch das teilweise fast pausenlose Ineinanderübergehen der einzelnen Stücke unterstützt, erschließt sich in seiner vielfältigen Mehrstimmigkeit bei genauerem und mehrmaligem Anhören. Das Klanggewebe der einzelnen Stücke wie der gesamten Platte erfordert "kreative" Hörerinnen und Hörer.

W. V. Hofmann

*Purity, 14 Stücke von und mit Albert Mangelsdorff, Posaune und Stimme. Mood Records 28.668, Vertrieb Zweitausendeins, Frankfurt/Main*

## Schubert

Im Faust II, dem zentralen Dokument von Goethes Auseinandersetzung mit der Romantik, lassen sich die Nacht- und Grabdichter entschuldigen, da sie in einem Gespräch mit einem Vampir begriffen seien, woraus sich eine neue Dichtart entwickeln könnte. Denkbar wäre, daß die Herren zur Beförderung ihrer Einbildungskraft Schuberts Streichquartett "Der Tod und das Mädchen" (D.810) erklingen ließen.

Goethe hat Schubert abgelehnt. Der darüber betrübten Schubertforschung ist entgegenzuhalten, daß ihn das ehrt. Er wird in dieser Ablehnung den Angriff auf die Grundfesten der klassischen Ästhetik abgewehrt haben. Diesen Angriff den sentimental Aneignungen entgegen wieder wahrnehmbar zu machen, ist Aufgabe musikalischer Interpretation, ihn zu begreifen, Aufgabe philosophischer Kritik.

Musik überhaupt als Gedanke oder moderner: als Sprache anzusehen, ist unüblich in der Wissenschaft; die Auffassung steht somit unter Beweiszwang. Innerästhetisch, d.h. auf die Form gehend, müßte dieser Beweis die evidenten Übereinstimmungen im Ausdrucksgehalt der Werke von Schubert, Caspar David Friedrich und beispielsweise Novalis als konstruktive Analogien aufzeigen. Einfacher ist es, den Weg über die romantische Musikästhetik zur romantischen Literatur und Philosophie zu gehen, wie Dahlhaus es getan hat. Das einfachste allerdings wäre, mittels einer poetisch-musikalischen Typologie der Lieder festzustellen, zu welchen poetischen Figuren Schubert welche musikalischen Figuren in Analogie setzte.

Vorgreifend auf eine solche Untersuchung können wohl folgende Momente für wesentlich angesehen werden: Grundlegend ist der weder vermittelte (Klassik) noch harmonisierte (Realismus) Gegensatz zwischen der Poesie des Herzens und der Prosa der Verhältnisse, bzw., Musik als Mimesis der Mimesis genommen, der Gegensatz zwischen dem Blick auf die sprachlosen Mauern der Welt: Leiden, und dem Blick auf die ewige Seligkeit: Sehnsucht. In der Mitte zwischen diesen Extremen, sie nicht vermittelnd, vielmehr immer wieder in sie auseinanderfallend, steht die volkstümliche Heiterkeit, Abbild der erlesenen Zirkel der romantischen Freundschaftskultur, der 'Schubertiaden'. Die Extreme haben musikalisch ihre Grenzen

einerseits als Toben der Klänge: reine Materie, andererseits als Verstummen: das Nichts. Philosophisch gewendet: Wenn die Welt das geistverlassene - und daher formlose - Andere ist, muß die Versöhnung als das Andere des Andersseins zum Jenseits werden; wenn die Trennung Quell des Schmerzes ist, muß die Sehnsucht als Ziel die reine Identität haben, das Nichts, letztes Wort des schopenhauerschen Systems. Liebe und Tod sind also Metaphern für gleichsam transzendente Gefühle, was leicht nachvollziehbar wird in der Melancholie des Liebesglücks und im Tröstenden, das der Gedanke des Todes haben kann. Daß von den Künsten einzig die Musik unmetaphorisch spricht, hat Schopenhauer darin ausgedrückt, daß er sie als Abbild des Willens deutete; es erklärt übrigens, warum erst in der Musik die Romantik zu sich selber kommt.

Die Transzendentalität der Bestimmungen bezeichnet die Gemeinsamkeit mit der Klassik und die Grenze zur nachgoetheschen Kunstperiode, die zu mißachten Schubert zum Schlagerkomponisten umzugestalten hieße. Das Kunstwerk soll eigengesetzlich sein, ein Individuelles-Allgemeines, weder abstrakt allgemein (allegorisch), man denke an die unfreiwillige Komik mancher Liedertexte, die dem bloßen Übergestülptsein einer Idee entspringt, noch abstrakt individuell (realistisch), die Transzendentalität der Sehnsucht, z.B. zu einem zufälligen Liebesschmerz verdünnend. Andererseits war das klassische Kunstwerk als selbstgenügsame Totalität Bild der freien Persönlichkeit, des in seinen Äußerungen bei-sich-bleibenden Subjektes (symbolisch). Die romantische Urerfahrung dagegen geht darauf, daß das Subjekt, mit Goethes vielzitierten Worten, nicht Herr in seinem Hause ist, sondern in unendlichem Mangel auf ein Anderes bezogen bleibt. Das romantische

Kunstwerk bestimmt sich also im Verhältnis zum klassischen; der romantische Roman verhält sich zum klassischen wie die romantische Sonate zur klassischen; der Heinrich von Ofterdingen bezieht sich auf den Wilhelm Meister wie das d-moll-Quartett auf die 5. Symphonie. Demgegenüber bedeutet es wenig, daß die Schriftsteller die Differenz stärker betonten und die Musiker die Gemeinsamkeit.

Wenn aber die Idee der freien Persönlichkeit als Totalität der Form zur Erscheinung kommt, muß die romantische Kritik des Subjekts als Destruktion der Formtotalität auftreten. Als Vorausgesetzte wäre sie in der Tat nicht geleistet. Weil die Kritik des klassischen Kunstwerkes sich also im romantischen Kunstwerk selber ereignen muß, ist - auch gegen eine so avancierte Deutung wie die von Georgiades - noch festzustellen, daß die Großform für Schubert keineswegs bloßes Gefäß ist für einen Inhalt, der in den Liedern oder kleinen Klavierstücken rein gegeben wird.

Ist die Totalität Ganzheit als Einheit von Gegensätzen, so muß ihre Kritik die Einheit brüchig werden und die Gegensätze verschwimmen lassen. Das Brüchigwerden der Einheit bedeutet vor allem, daß die Teile der Großform wie Blöcke einander gegenüberstehen, ganz eigene Charaktere haben, zwischen ihnen Generalpausen oder abgründige Modulationen. - Diese Brüche werden besonders hervorgehoben durch die liedähnliche Begleitung der kantablen Teile, die dem melodischen Strom gleichsam ein Bett gräbt. - Überhaupt lassen die vielen Pausen und das harmonische Wandern - ist doch Wandern als Nicht-zuhause-Sein für die Romantiker ein Existential - immer wieder den Boden des Geordneten erschüttern.

Das Verschwimmen der Konturen zeigt sich in der Großform z.B. darin, daß die scheinbare Einleitung sich als Anfang der Exposition entpuppt, daß man sich auf einmal in der Reprise findet, bzw. beim Beginn der Reprise die Tonika noch nicht erreicht wurde, daß die Durchführung die Schlußgruppe fortführt. Das 2. Thema steht nur noch selten in der scharf entgegengesetzten Dominante, sondern in der Medianten oder der Subdominante. Innerhalb der Großteile wird das Thema negiert, sei es, daß an seine Stelle ein Charakter tritt, sei es, daß es imaginärer Fluchtpunkt einer Folge von

Variationen wird, wie es Brahms bei Schubert gelernt hat. Die Melodien selber werden unsymmetrisch, Prosa, kehren also nicht in sich zurück, sondern kommen ins Wandern oder umkreisen, ohne Kraft zum Gegensatz, den Grundton, bei-sich-bleibend. Was nicht in sich zurückkehrt, kann kein Ende haben; so brechen die Formteile auch entweder abrupt ab oder geraten ins Stocken. Überhaupt ergeben sich erst für Schubert Anfang und Ende als Problem. Während das klassische Werk das in der Exposition Vorausgesetzte in der Reprise als Resultat erzeugt, tauchen Schuberts Stücke häufig aus dem Nichts oder aus einem Klang auf oder nehmen ein beherztes Setzen sofort zurück und enden in unwirklicher Hast oder als Verstummen. Hier erweist sich das ppp der sich aushauchenden langsamen Sätze bei Schubert als genauer Widerpart zu den ff-Akkordfolgen beethovenscher Schlüsse. Oder: Wenn der Schlußakkord einer bachschen Fuge das Auseinander der sich fliehenden Stimmen in die Einheit der göttlichen Harmonie zusammenfaßt - und deshalb auch nicht in moll stehen darf -, bzw. wenn die Fuge das Sich-Auslegen der göttlichen Einheit ist, das Ende zugleich wahrer Anfang, A und O, so ist das Schweigen, auf das die schubertschen Stücke hinzielen, nicht letzte Note, sondern jenseits der Musik, ihr unvordenklicher Ursprung.

Die wahre Aufgabe der Schubertinterpretation besteht demzufolge darin, die Formtotalität als kritisierte zu vergegenwärtigen. A priori zeigen sich zwei Verfehlungen: Ein Atomismus der schönen Stellen, Einheit abstrakt durch einen Schleier erzeugend - manchen Pianisten scheinen bei ihrem exzessiven Pedalgebrauch David-Hamilton-Photographien vorzuschweben -; eine Vereinheitlichung des Disparaten mittels einer Dynamisierung, die Schubert in die Nähe von Beethoven rückt. Während Letzteres für die (esoterische) Entdeckergeneration kennzeichnend war und vermutlich im Legitimationsdruck wurzelt, ist Ersteres heute gängige Aneignung.

Die vom Emerson-String-Quartett vorgelegte Einspielung von "Der Tod und das Mädchen" bedeutet demgegenüber eine Kehre in der Schubertinterpretation. Das Quartett kommt von der Moderne her, letztlich aus der Schönbergtradition, spielt also analytisch-konstruktiv,

nicht einführend. Aber dieser Gegensatz wurzelt, wie eben der von Verstand und Gefühl, in einer schlechten Metaphysik: Auch das sentimentale Zerbild beruht auf einer Analyse, nur halt auf einer ungenügenden. Auch streng analytisches Spiel hat Ausdruckscharakter. Probenarbeit dürfte nicht in einem Überwinden sekundärer technischer Schwierigkeiten bestehen, vom zugrundeliegenden instrumentalistischen Technikbegriff abgesehen, sondern müßte das Studium der Werke zum Zentrum haben. (Von Gould wird berichtet, er habe nach langer Lektüre des Notentextes erst kurz vor einem Aufnahme-termin sich ans Spielen des Werkes begeben.) Wie laut ein forte zu sein hat, erhellt nur die Partitur als Ganze. Musikalische Interpretation ist Re-produktion, und Reproduktion setzt die Kenntnis der Machart voraus. Aber zugleich ist musikalische Interpretation auch ein Tun, zum Wissen muß das Können hinzukommen, das Analytische muß - und das heißt doch wohl Technik - restlos in der klanglichen Gestalt aufgehen.

Vor allem wird in der Einspielung des Emerson-Quartetts durch schnelle Tempi und genaues Austarieren der Formteile und der Haupt- und Nebenstimmen die bei Schubert wohl beispiellos strenge Faktur dieses Werkes deutlich. Die Schubert wie Brahms bedrängende Schwierigkeit, wie nach Beethoven Sonaten, Quartette oder Symphonien zu schreiben seien, hatte ja bei Schubert wie bei Brahms zuerst zu Kontrafakturen geführt. Die Beziehung des ersten Satzes des schubertschen Quartetts zum ersten Satz der 5. Symphonie - nicht nur im Schicksalsmotiv, sondern in der ganzen Konstruktion des Satzes - hört "jeder Esel". Beim Emerson-Quartett hört man obendrein, daß die Gemeinsamkeit mit der Klassik in der Einheitlichkeit liegt, die durch die Konstruktion eines Werkes aus einer motivischen Keimzelle erreicht wird. Aber in dieser äußersten Nähe zu Beethoven offenbart sich ihre ganze Ferne. Während bei Beethoven der rhythmische Impuls ganz in die melodische Struktur aufgeht, das heroische Subjekt gerade aus der Härte des Widerstehenden Kraft zieht, ist der Rhythmus bei Schubert (das unbarmherzige Treiben der Triolen im 1., die tröstende Gleichförmigkeit von Schuberts Personalrhythmus im 2. und vor allem die rastlose Flucht im 4. Satz)

seinen melodischen Ausprägungen gegenüber gleichgültig, eine geheimnisvolle Macht, unerbittlich. Das zeigt sich besonders im zum zweiten Satz überleitenden Schluß des ersten Satzes, der vielleicht anrührendsten Stelle bei Schubert überhaupt: Nach einer gewaltigen Steigerung endet der Satz nicht wie bei Beethoven in einer Folge von ff-Schlußakkorden, sondern über einem auf den letzten Satz vorweisenden punktierten Rhythmus gewinnt die Triole zum ersten Mal eine konstante Gestalt, es ist, als ergebe sich der in die äußerste Verzweigung Getriebene, gebrochen.

Die Vermittlungslosigkeit von Innen und Außen, Diesseits und Jenseits wird bei Schubert besonders in den dynamischen Kontrasten deutlich. Hier die Vortragsbezeichnungen wörtlich zu nehmen, laut und leise zu spielen, gehört zu den besonderen Verdiensten der Aufnahme durch das Emerson-Quartett. Dem pp des sehnsüchtigen Seitenthemas des ersten Satzes steht das ff des Eingangsmotivs gegenüber, das ff der 3. und 5. Variation ist wirklich ein gewaltsames Einbrechen des Unorganischen in das unreal fast durchgängige pp des Satzes. Das der Aufnahme hinzugefügte f-moll-Quartett von Beethoven macht ohrenfällig, daß, als Beethoven, Goethe und Hegel ihr Wichtigstes sagten, bereits eine neue Epoche angebrochen war: Obwohl vielleicht das schroffste und knappste Werk von Beethoven, klingt es auf einmal merkwürdig veraltet in der Gegenüberstellung mit dem Schubert.

Hoffentlich fördert die Deutsche Grammophon das Emerson-Quartett weiterhin, statt das nicht einmal mehr dubiose Hagen-Quartett als Anne-Sophie Mutter des Quartettspiels herauszuputzen.

Die Einspielung der späten Klaviersonaten durch Pollini dagegen scheint eine Illustration des Spruchs: Knapp daneben ist auch vorbei zu sein. Zwar macht er Schubert weder zum Operettenkomponisten (Ashkenazy, Brendel) noch zu einem zweiten Beethoven (Schnabel, Erdmann), zwar zieht er große Bögen, beläßt Kontraste; aber der Teufel steckt auch hier im Detail. Zum einen wird geschlampt: Er spielt wohl die Wiederholung der Exposition des ersten Satzes der B-Dur-Sonate, aber der Reiß, den die Überleitung zur Wiederholung erzeugt, wird durch ein mf statt eines pp verdeckt. Er hält zwar das Tem-

po, aber die kleinen gelegentlichen Ritardandi sind viel störender als so manche Gefühlsduseligkeit, weil nicht mal mehr in einer falschen Gesamtinterpretation begründet. Er artikuliert zwar klar und gleichförmig, aber gerade der kleine verbleibende Pedalschleier, das kleine Drücken auf den Vorhalten sind so gänzlich unverständlich. Böswillig ließe sich sagen, daß hier die zeit-anpasserische Sachlichkeit schlechten Gewissens mit ein wenig Gefühl versetzt wird. Auch bei bestem Willen läßt sich von der polinischen Einspielung, gerade gegenüber dem kristallklaren und doch so innigen Spiel von Serkin, nur sagen: Sie ist überflüssig.

Gustav Falke

*Emerson String Quartett: Schubert d-moll D.810, Beethoven f-moll op.95, DG 423 398-2.*

*Maurizio Pollini: Schubert. Die Späten Klaviersonaten. DG 419 229-1*

## Bücher von "Spuren"-Autoren

### Die Gegenwart der Geschichte

Rainer Rother untersucht die Aufgaben und Probleme, die für die künstlerische Darstellung von Geschichte, Vergangem, von unwirklich Gewordenem entstanden sind, seit moderne Geschichtstheorie die unüberbrückbare Differenz von Vergangenheit und Gegenwärtigem herausgearbeitet hat. Das Vergangene erweist sich damit plötzlich als ästhetische, nicht mehr realistische Form der Aktualisierung oder Akzentuierung einstiger Lebensverhältnisse. William Faulkner hat mit seiner oft zitierten Feststellung, das Vergangene sei nicht tot, ja nicht einmal vergangen, mit dem Mut eines großen Erzählers der Moderne auf diese Situation reagiert. Rainer Rother beschäftigt sich ausführlich mit geschichts- und erzähltheoretischen Entwürfen, wie sie im Werk Arthur C. Dantos, Theodor W. Adornos und Walter Benjamins vorliegen. Benjamins Geschichtsphilosophie wird von Rother nachdrücklich als eine Philosophie der Erkennbarkeit von

Geschichte vorgestellt. Dennoch haben Film und Literatur der Gegenwart unterschiedliche Antworten gegeben. Dies gilt für Filme wie "Geschichtsunterricht" (Straub/Huillet), "Die Patriotin" (Kluge) und Erzählwerke wie "Eumeswil" (Jünger), "Kassandra" (Ch. Wolf) und die "Ästhetik des Widerstands" (Weiss). Ihre Autoren sind sich der Probleme einer Aktualisierung von Geschichte bewußt, aber die Tiefenschärfe des Problembewußtseins reicht unterschiedlich weit in die Struktur des erzählerischen Aufbaus hinein. Die künstlerische Konstruktion "vom Ende der Geschichte her" unterliegt denselben ästhetischen Möglichkeiten und Schwächen, die in der Geschichtsschreibung zutage treten.

*Rainer Rother: Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur. Verlag J.B. Metzler 1990. Ca. 204 Seiten, kart. ISBN 3-476-00695-6*

**Vilém Flusser: Kann man sein eigenes Judentum überholen? / Thanos Lipowatz: Rassismus, Antisemitismus, ein ubiquitäres Problem? / Susanne Dudda: Mehr von der gleichen Art? / Jan Philipp Reemtsma über Ritter, Tod und Teufel / Gunnar Schmidt mit Assoziationen zu Lacans Diskurs der Universität / Martin Burckhardt über den Geist in der Maschine, Engelbert Kronthaler zur Addition von Kirchen und Krokodilen / Beobachtungen und Anfragen / Rezensionen**  
**Jochen Hiltmann: "Claus Böhmlers Dosentelefon" (Fotoserie)**

