

Nr.38
Oktober '91
ISSN
0176-7240
DM 8,-

Spuren

in Kunst und Gesellschaft



Zwischen zwei Toden

Editorial

"Die Koinzidenz der Leitmotive von anspruchsvoller Kunst, Theorie und Massenkultur ist heute ein theoretischer Gemeinplatz: kann die klarste Gestaltung des berühmten *ich bin ein anderer* nicht in der massenkulturellen Tradition der Vampire und lebenden Toten gefunden werden, die das Subjekt 'dezentrieren', sofern sie seine Konsistenz und Selbstkontrolle von innen her untergraben? Das Hauptproblem dieses Widerhalls, der eine Konstante vom Anfang der Moderne bis zur Beziehung zwischen postmoderner Theorie und der heutigen Populärkultur bildet, besteht darin, wie man den Ansichten eines gewissen geläufigen *Zeitgeistes* und seinen Interpretationsmustern entgegen könnte."

Slavoj Zizek, in diesem Heft S.18

Die Einsicht, daß die Toten wiedergehen oder wiederkehren, solange ihr Tod nur real war, aber ohne Ort in der symbolischen Kette blieb, bedarf nicht erst kunstfertiger Begriffe. Längst genügt ein Blick in Tageszeitung oder Nachrichtenschau, um eines "Shinings" gewahr zu werden, das freilich Stephen Kings (oder Stanley Kubricks) Phantasma materialistisch auf die Füße gestellt, nämlich elektrifiziert hat. Nicht über spiritistische, sondern über technische Medien spielt sich heute eine Wiederkehr lebender Toter, eine Wiederkehr sogenannter "Schemen und Schatten der Vergangenheit" ab, die man immer neu und beschwörerisch totgesagt hatte, um noch im beschwörerischen Ton ihre Wiederkehr vorwegzunehmen. Konkret: die Möglichkeit offenen Pogroms gegen Ausländer in diesem Land, nach zwei Jahren völkischen Zusammenwachsens nur und jetzt schon staatlich geduldet und begünstigt, läßt selbst die schwärzesten Skeptiker noch wie unverbesserliche Optimisten aussehen. Es ist, als hätte die atomare Konfrontation der Supermächte in Mitteleuropa für einige Jahrzehnte nur politisch eingefroren, was jetzt, in einer Phase telekratischer Expansion, zum Zuge kommen kann, so als sei Nazi-Deutschland niemals besiegt worden. Die Täter rühren sich wieder,

weil ihre Opfer bis auf den heutigen Tag keinen Ort haben finden können.

Obwohl nicht politische Fragestellungen im Vordergrund des vorliegenden Heftes stehen, sondern Probleme der Phantasmatik im Innern literarischer, kinematografischer und technischer Medien, soll also der politische Kontext nicht verschwiegen werden. "Zwischen zwei Toden": hier werden Exkursionen vorgeschlagen in Welten, deren Labyrinthik das Heimliche und Unheimliche ineinander verschränkt. "Im Labyrinth", schreibt *Kathrin Busch*, "kommt es zu keinem Abschluß, das erzeugt die Angst." Stets geht es um die Möglichkeit von Ortsbestimmungen, die im Labyrinth gestrichen ist; es sei denn, ein Faden ließe den Weg und damit auch den Ort beschreibbar werden. Liest man den Ariadne-Faden als Faden, der dem Weg nach innen folgt, um nach außen zu weisen, so erscheint der Tod in einer anderen Topik: "Das Labyrinthische ist die Spur dessen, was nicht ist; es ist der Tod, den Ariadnes Faden auslöscht, indem durch Differenzierung und Markierung Gedächtnis wird" (K.Busch).

Andreas Bedau führt in seinem Text verschiedene Möglichkeiten des kulturellen Umgangs mit dem Tod vor. Die "Furcht vor dem Amorphen (der Verwesung)" wird umgeschrieben zu einem "Fluch, sie ist, mehr noch als der Tod, die göttliche Strafe für den Sündenfall". Ihm werden Techniken der Reproduktion entgegengesetzt: indem die Fotografie einen Tod ohne Verwesung verbürgt, hat sie mit der Unsterblichkeit auch die Welt phantomisiert - Stillstand des Todes.

Slavoj Zizek zufolge kann es deshalb scheinen, "als sei der Tod mit seinem Leichengestank nur eine Verkleidung, die ein weit 'lebhafteres' Leben als unser gewöhnliches Alltagsleben birgt. So ist der Ort der 'lebenden Toten' nicht irgendwo zwischen dem Toten und dem Lebenden zu situieren, sondern: als Tote sind sie gewissermaßen 'lebendiger als das Leben selbst'." In einer kleinen Phänomenologie von Blick und Stimme in Malerei, Filmen und Erzählungen zeichnet *Zizek* die Möglichkeiten nach, zu symbolisieren, was im Leben über das

Lebendige hinausgeht: von dieser Symbolik wird alles abhängen: "Das Subjekt erschrickt und schrumpft vor dem, was 'in ihm mehr ist als es selbst', vor dem Ding in ihm selbst, um sich ihm gegenüber einer minimalen Distanz zu versichern."

Mit den Problemen eines Schwindens oder Verschwindens in einer Labyrinthik, die auf keiner Wegekarte verzeichnet ist, mit einer vieldimensionalen Topik also beschäftigt sich auch *Susanne Duddas* Analyse zweier Texte von Stephen King und einer Erzählung von Algernoon Blackwood. Wie läßt sich der andere Ort als Ausgang einfädeln - oder wie kann im Ausgang von diesem Ab-Ort noch das Schwinden der Sinne verzeichnet werden? Auch hier ist eine Phänomenologie von Blick und Stimme hilfreich; "letzte Hilferufe, die nicht mehr an eine Anwesenheit gebunden sind, sondern auf eine Abwesenheit verweisen", auf einen Ausgang des Bildes also, der nicht notwendig Abschluß ist: "Er ist auch eine Öffnung ins Aus, ins Außerhalb von dem, wo man sich vormals befand."

In einem entfernteren, doch deutlichen Kontext zur Frage von Ort und Symbolik stehen auch zwei Gespräche, die wir in diesem Heft veröffentlichen. *Sandrina Khaled* und *Rudolf Kaehr* zeichnen zwischen Todesstruktur und Maschine Perspektiven einer kenogramatischen Neubestimmung von Logik nach; *Michael Scholl* und *Georg Christoph Tholen* erläutern am Beispiel einer projektierten Ausstellung in Zürich, die sich den Zeitmaschinen zuwenden wird, Probleme einer Technogrammatik, die sowohl Natur- und Geisteswissenschaften wie auch ästhetische und künstlerische Fragen neu und anders lesbar machen soll: "Man kann mit Lacan zeigen, daß das Symbolische der Sprache mit den Erfindungen der Kybernetik gleichsam technische Flügel bekommen hat und den Menschen von seinem vorgeblieben, bewußtseinsphilosophisch garantierten Platz verwiesen hat. Aufzeigbar bleibt das Verweisungs- und Machtspiel, in das Mensch und Maschine verwoben sind" (Tholen).

Susanne Dudda / Hans-Joachim Lenger

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

Redaktionelle Mitarbeit
Hans-Christian Dany, Manfred Geier,
Khosrow Nosratian

Gestaltung, Reproduktion und Druck
Martina Palm, Kay-Uwe Rosseburg

Satz
Susanne Dudda

Autorinnen und Autoren dieses Heftes:

Andreas Bedau, Kathrin Busch, Werner E. Drewes, Leo Dümpelmann, Joachim Güntner, Jonas Hafner, Rudolf Kaehr, Sandrina Khaled, Peter Laudenbach, Frauke-Ellen Möller, Wilhelm Schön, Michael Scholl, Birgitta M. Schulte, Georg Christoph Tholen, Slavoj Zizek

Foto S. 12: Martin Hürlimann, Kathedrale von Amiens (Ausschnitt)
Foto S.53: Jonathan Swift, Wissenschaftsmaschine 1725
Foto S.58: Time Tunnel

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. Für unverlangt eingesandte Beiträge übernehmen wir keine Haftung.

Die "Spuren" sind eine Abonnementzeitschrift. Ein Abonnement vor 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

Wilhelm Schön: Die Beschlagnahme des Manuskripts "... Hohe Tauern" (S.5) /
Frauke-Ellen Möller: Z-Texte (S.7) / Birgitta M. Schulte: "Erziehung vor Verdun"
(S.9)

Kathrin Busch
Labyrinth
S.11

Andreas Bedau
"Das ist nicht tot, was ewig liegt..."
S.13

Slavoj Zizek
Spektroskopie
S.18

Susanne Dudda
Augenblicke
Über Zugriff und Ekstase
S.22

Leo Dümpelmann
**Abbruch - Ärgernis - Aufbruch -
Ruina - Skandalon - Skandal**
Zur Fotoserie von Jonas Hafner
S.28

Die Stunde der Schnecke
Fotoserie von Jonas Hafner zum Abbruch der Düsseldorfer Dominikanerkirche 1973
S.29-42

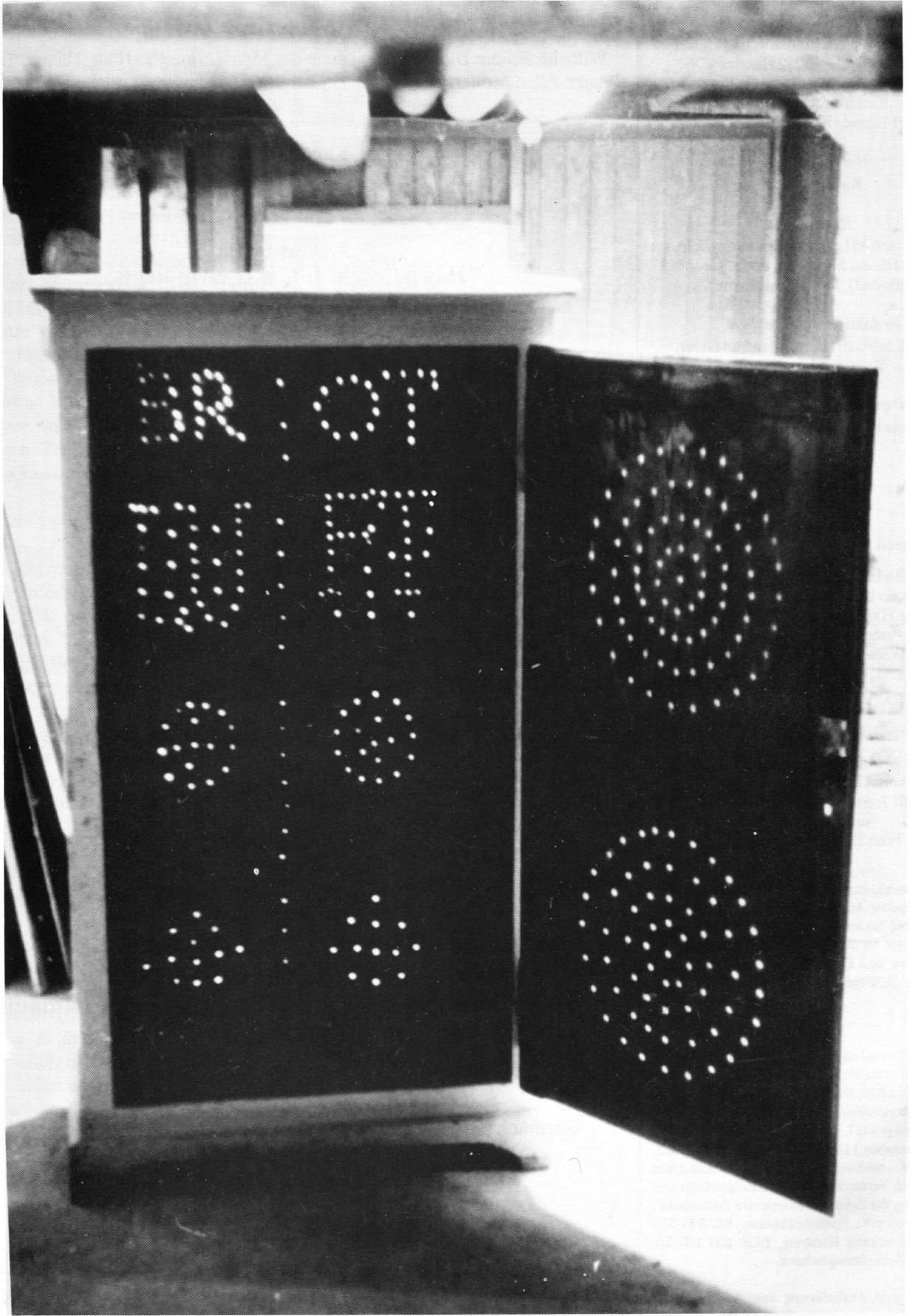
"Spuren"-Aufsatz
Manfred Geier
Im Chinesischen Zimmer
Philosophieren im Zeitalter der Computersimulation
S.43

Rudolf Kaehr/Sandrina Khaled
Über Todesstruktur, Maschine und Kenogrammatik
S.47

Michael Scholl/Georg Christoph Tholen
Ent-Eignis und Ex-Position
Gespräch mit H.-J. Lenger über ein Zürcher Ausstellungsvorhaben
S.54

Magazin

Peter Laudenbach: "Becketts abgerissene Gestalt" (S.59) / Werner E. Drewes: Michel Foucault: Biographie? (S.60) / Joachim Güntner: 16 Briefe Ludwig Feuerbachs (S.61) / Bücher von "Spuren"-Autoren (S.62)



Die Beschlagnahme des Manuskripts "... Hohe Tauern"

Kurzdokumentation

Am 30. März 1989 bin ich nach siebenwöchigem Aufenthalt im winterlichen Hochgebirge von der Hirzenbach-Alm ins Dorf Fusch a.d.Gl. abgestiegen, um nach Hause zu fahren; als ich bei der Postautobushaltestelle wartete, hielt plötzlich um 18.15 Uhr vor mir ein Funkstreifenwagen und ich wurde von zwei Gendarmen ins Innere des Fahrzeugs gezerrt und nach Zell am See ins dortige Gendarmeriekommando gebracht. Anschließend wurde ich in einem Rotkreuzwagen zum Gesundheitsamt verfrachtet und vom Amtsarzt auf meinen Geisteszustand untersucht.

Nachdem der Amtsarzt mit meiner Mutter telefoniert hatte, erhielt ich den Alpinrucksack zurück, mein Manuskript jedoch wurde von den Brucker Gendarmen beschlagnahmt; zuerst hieß es, ich müßte die Nacht auf dem Gendarmeriekommando verbringen, doch dann wurde ich freigelassen und fuhr mit dem Schnellzug um 23.29 Uhr ab nach Linz und nahm daheim ein Vollbad mit sonnenkollektorgewärmtem Wasser (Wärmezählerstand 65,62 Gigajoule), um meine kältegeschädigten Peripherieorgane aufzuwärmen (mein Lebendgewicht: 58 Kilogramm). - Am 2. April, einem Sonntag, fuhren meine Mutter und ich nach Steyregg zum VGÖ-Vorsitzenden und Nationalratsabgeordneten Josef Buchner (Im Weih 23, Steyregg), um diesen Politiker zu bitten, mir mein Manuskript zurückzuverschaffen; ich erklärte der finsterblickenden Frau Buchner, daß mir seit 1986 ständig Manuskripte beschlagnahmt werden (eines von den Fuerzas de Defensa am 12.4.1986 in Panama Stadt, eines im Dezember 1988 vom kenianischen Geheimdienst Central Intelligence Department in Nairobi und eines am 30.3.1989 von der Gendarmerie Bruck), daß ein Manuskript am 1.1.1985 in Pasching aus dem Safe gestohlen worden ist, und daß

ich ihren Mann um Intervention bitten möchte. Der Politiker meinte, er müsse erst die andere Seite hören und sich dann überlegen, ob er beim Justizministerium intervenieren solle (während ich mit den Buchners frühstückte, tauchten vor dem Buchner-Haus Steyregger Bundesgendarmeriebeamte auf und erklärten gegenüber meiner Mutter, sie hätten sich beim Posten Pasching telefonisch über ihren Sohn informiert). In der Nacht vom 2. zum 3. April 1989 folgte die Niederschrift meines Briefes an hoffentlich existierende integere Rechtsanwälte: "Ich, Wilhelm Schön, beantrage folgende Klagen einzubringen" - eine Kopie der Urschrift ließ ich am 3. April durch einen Boten zum Rechtsanwalt Dr. Wolf Polte (Spittelwiese Nr.15, Linz) bringen; seine Antwort: er könne für mich unter keinen Umständen tätig werden. Am 4. April versuchte ich, den westdeutschen Bundestagsabgeordneten Dr. Otto Schily ans Telefon zu bekommen, doch unter der Bonner Nummer 060228/16 71 23 meldete sich eine Frau, die erklärte, der Abgeordnete sei erst wieder Mitte April zu erreichen; sie gab mir eine Nummer, die ich bereits hatte: 030/88 37 071 oder 030/88 26 332. Hier meldete sich eine Frau Hehle (phonet.), die zu dem von mir als Doktor angesprochenen Schily meinte: "Der ist kein Doktor..." - Am 5. April 1989 erstellte ich Eilbriefe an:

1) Tribunal Européenne des Droits de l'Homme, Strasbourg, France 2) Commission Européenne des Droits de l'Homme, Conseil de l'Europe, BP 431 R6. 67006 Strasbourg Cedex, France 3) Division des Droits de l'Homme, Nations Unies, Palais des Nations, Genève, Suisse.

Am Vormittag brachte M. das Päckchen für die Parlamentsbibliothek (IM SCHATTEN DES DRACHENFLUGS DER MACHT, MEINE NATION HEIßT

WÜRDE, DAS ÖKOLOGISCHE MANIFEST) in Traun zur Post. - Die zwei Beschwerdebriefe an die Menschenrechtsinstitutionen der UNO und des Europarates sowie das rekommandierte Eilschreiben an den Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte in Straßburg, mit dem ich Klage einbrachte gegen die Republik Österreich und ihre Agenten, wurden am Vormittag des 6. April zur Trauner Post gebracht und als eingeschriebene Expreßbriefe aufgegeben: Kostenpunkt etwa öS 128,- (geschätzt). Zusammen mit dem Päckchen an die Administrative Bibliothek im Bundeskanzleramt, Herrngasse 23, 1010 Wien, entstanden Portokosten von öS 142,50. Das Päckchen enthielt je ein Exemplar meiner Werke IM SCHATTEN DES DRACHENFLUGS DER MACHT und MEINE NATION HEIßT WÜRDE sowie ein Exemplar des ÖKOLOGISCHEN MANIFESTS. Anschließend Telefonat mit dem Gend. Kommando Zell am See wegen des beschl. Manuskripts - unter der Nummer des Brucker Gendarmeriepostens konnten weder ich noch andere Personen wen erreichen: "umgeschaltet auf Gendarmeriekommando Zell am See". Dann kam der 3. Jahrestag des ersten Überfalls von Colon/Panama - der 8. April -, an dem ich je fünf Pflichtexemplare (Bibliotheksstücke) von DIE HOHEMEINUNG DES SEBASTIAN OBERNDORFER, SICHERHEITSSYNDROM UND BÜROKRATIEGESTÜTZTE KRIMINALITÄT und vom Manifest an die Österreichische Nationalbibliothek, die Österreichische Bibliographie, die deutsche Bibliothek Frankfurt und die Deutsche Bücherei Leipzig schickte.

Im Anschluß daran fuhren M. und ich nach Walding, um an einer Alternativeenergieexkursion teilzunehmen. Am dritten Jahrestag der Paßwegnahme durch die

DENI in Colon/Panama (9. April) schickte ich wegen des Manuskriptes Briefe an die Salzburger Staatsanwaltschaft und an die Bezirkshauptmannschaft Zell am See. - Am 10. April 1989 expedierte ich die TX-Formulare, ausgefüllt für meine Werke IM SCHATTEN DES DRACHENFLUGS DER MACHT, MEINE NATION HEIßT WÜRDE, DIE HOHEMEINUNG DES SEBASTIAN OBERNDORFER, SICHERHEITSSYNDROM UND BÜROKRATIEGESTÜTZTE KRIMINALITÄT und DAS ÖKOLOGISCHE MANIFEST zusammen mit den Belegexemplaren und einer "money order" über US\$ 50,- in einem Kuvert an das Copyright Office, Library of Congress, Washington D.C. 20559, USA, und zahlte für den 391-Gramm-Luftpostbrief öS 198,50 als Flugpostporto. Übrigens: Das Copyright Office hat eine Registrierung meines Copyright mit der fadenscheinigen Begründung abgelehnt, ich hätte es versäumt, auf den TX-Formularen das genaue Erscheinungsdatum meiner Werke zu vermerken!!! - Um 15.15 Uhr des 11. April 1989 erzählte mir M., sie hätte mit der Gendarmerie Bruck a.d.Gl. telefoniert, die hätten ihr erklärt, in dieser Angelegenheit sei Fusch zuständig.

Mittwoch, 12. April 1989: Bei amnesty international Linz wollte niemand meinen Protest unterschreiben, ein gewisser Mittelschullehrer Reindl (phonet.) meinte, ich hätte mich an amnesty Salzburg wenden sollen - darauf ai-Mitarbeiter Herzberger: "Er kommt zu uns, weil er in Linz wohnt..." Im Prospekt des Wiener Vereins zur Wahrnehmung der Menschenwürde unter der Staatsgewalt ist als Telefonnummer der Volksanwaltschaft angegeben: 0222/52 86 86, doch unter dieser Nummer meldete sich niemand; laut Reindl von amnesty international ist die Adresse der Volksanwaltschaft 1015

Wien, Postfach 20, und die Telefonnummer ist: 0222/51 505. Anruf bei der Volksanwaltschaft: Ich wurde mehrfach verbunden, konnte endlich den Sachverhalt Manuskriptraub durch die Gendarmerie Bruck a.d.Gl. darlegen; vorher wurde ich aufgefordert, die mir nicht näher bekannte "Ortstarifnummer" 022906 zu wählen - Termine ließen sich jetzt nicht vereinbaren, ich müßte Mitte Mai wieder anrufen, dann könne ich einen Termin für Ende Mai erhalten. Ich solle den Sachverhalt schriftlich darlegen; zuständig für Beschwerden gegen Polizei und Gendarmerie sei Volksanwalt Josseck (Adresse: Singerstraße 17, 1015 Wien).

Donnerstag, 13. April 1989: Versuche, die "Oberösterreichischen Nachrichten" von der Beschlagnahme des Manuskripts zu benachrichtigen, doch nach dem Wählen der Nummer 9/27 44 11-0* ertönte immer das Besetztsymbol, dann - nach einiger Zeit - nur noch ein Rauschen; ich gab nicht auf, ließ die Wählscheibe viele Dutzend Male rotieren, vergebens. Dann wählte ich plötzlich 9/27 44 11 260 (Abonnement) und kam sofort durch, wurde prompt mit der Redaktion verbunden, eine Frau Strasser (phonet.) meldete sich, ich wurde mit der Lokalredaktion weiterverbunden und ging sofort auf die Beschlagnahme ein; eine Frau Lindner (phonet.) versuchte sich erst in verleumderischer Unterstellung, meinte, anonyme Aussagen könne sie nicht entgegennehmen (dabei habe ich mich mit vollem Namen vorgestellt und gab nun auch Anschrift und Telefonnummer bekannt) und erklärte dann, sie hätten eine Rubrik "Gut- und Schlechtpunkte", aber da passe "das" überhaupt nicht hinein. Sie sei gar keine Redakteurin, ich solle schreiben oder mich an Wassermann oder Hofer wenden.

Samstag, 15. April 1989: Brachte 18 oder 19 Protestbriefe, gefüllt mit Sachver-

haltsdarstellungen und Protestunterschriftenlisten, zur Post, darunter ein Schreiben an den Verein zur Wahrnehmung der Menschenwürde unter der Staatsgewalt, Grünentorgasse 37/18, A-1090 Wien.

Montag, 17. April 1989: Ein Brief der Europäischen Kommission für Menschenrechte mit Poststempel 14.4.89 (Freitag!) langte ein, er enthielt ein Schreiben von H. C. Krüger, Sekretär der Europäischen Menschenrechtskommission (ohne Unterschrift!) mit dem Datum 14. April 1989, die Konvention zum Schutz der Menschenrechte und Grundfreiheiten, eine Kopie des Protokolls Nr.6 und ein Merkblatt für Beschwerdeführer ("Merkblatt für Personen, die sich an die Europäische Menschenrechtskommission wenden wollen"); ich bereite sofort meine Beschwerde vor, in der Reihenfolge der Artikel der Konvention.

Samstag, 22. April 1989: Ich schickte einen Brief an Alexander Solschenizyn, Cavendish, Windsor County, Vermont, USA, los, in dem ich den Dichturfürsten unter anderem aufforderte, die Protestunterschriftenliste gegen die Beschlagnahme des Manuskripts zu unterschreiben (Beilage: nur die Zwillingsskopie Manifest/Klagsliste). - Sehr viel später habe ich dann auch telefonisch beim Innenministerium, beim Bundeskanzleramt und beim Österreichischen PEN-Club protestiert. - Im Juni 1989 bin ich in Aprica in Norditalien von den Carabinieri Dusi Renato und Chanvie Gilberto mit schweren Schlägen, Fußtritten und Kopframmen arg mißhandelt und mit Handschellen derart gefesselt worden, daß beinahe meine linke Hand abgestorben wäre.

- Nach zahlreichen Interventionen ist das Manuskript schließlich durch die Gendarmerie Pasching zurückgegeben worden.

Z-Texte

sämtliche öffnungen taten sich auf, diese sternförmigen aluringe bewegten sich wie feuerqualen, mit einfachen mitteln das chaos beschwichtigen. die kirche ist zu groß, der grundriss vollgeschüttet. lindgrünes geschwirr setzte sich unter seine augen, sie verschleierten seinen blick zum portal, über seinen haaren wangte ein seil.

in dunklen schluchten, schleimig war's, rutschten gelbe zähne in die vohaut. sie verharkten sich darin. algen umschlungen alles was sich ihnen bot, ein grünlicher modriger glitsch hing in der luft. merkwürdig hohe töne aus jedwelter richtung, rasende schweißtropfen flutung der poren, geächtze. quellen schwarzgalliger gedanken durchbrachen die schädelform. hochgezogene nasenflügel verharteten in ihrer bewegung. augenfalten überwucherten sich gegeneinander. z e i t . glanzgelackter boden quellte auf, splitter fingen sich gegenseitig in den lüften, das abendessen war noch weit. räusperrn gallte in den kehlen, sie erlahmten, kein wort schwoll mehr hinaus. die zunge rollte sich in den schlund nach hinten. speckige klumpen fühlte sie zu erahnen, die farbe senkte sich in die tiefe. kein laut erschall im fell. ein ruheloses hin und her winden des gehörträgers. das gesuche nach transformation, den k ö r p e r zerspringen zu lassen. den rhythmus der kraft einzusaugen. doch das leere als spielgang war unsiegbar. kein entgegenkommen war möglich. die bloße sturheit lag in ihrem glanze. die neigung zur neugier bezwang. das fiebrige hinpuschen der lichter war außerhalb der privaten verwesung. etwas senkte sich hernieder, langsam, nicht schnell. haltlos, besessen faunistisch sog es das da, auf dem boden, auf. kein schmatzen war zu hören weg! aufspießen, maschinell: durchbohren einer weichen masse

einklemmen, z e r q u e t s c h e n :
einer mittelweichen masse

abhacken, kratzen, skalpellfinger:
einer pulierenden blutigen masse

elektroschlag, einbetonieren, versenken:
einer vergifteten erstarrten würgenden masse

strecken lassen, maschinell; mit messern
traktieren, schneiden:
einer mit großen augen feuchtengelbigen
stinkenden masse

auf hochspannungsleitungen verglimmte
noch das letzte stückchen haut, ein schuh
lag am mastanfang, die andere kleidung
verstreut auf dem ausgedörrten boden, die
luft war so durchsichtig, daß sie wie ein
vergrößerungsglas wirkte. das fieber war
zu heiß, man konnte nicht mehr atmen,
staubig. die ochsenaugen, rot ädrig aufgedunsen. jammern jammern aus allen türen
nur ein gestöhne.

dicke frauen zermalmten ihre katzen
zu einem ansehnlichen dünnen fladen, die
fast überall herum lagen. im schaltkasten
tummelten sich abertausende um ein bißchen
atzung zu bekommen. dies ist okkagrün
und unsagbar matschig. sie reiben es
unter ihre füße, bis sie blasen bringend
nach außen treten; die adern. dadurch
sieht man einter sich ziehend in den häusern.

augenzeugen bericht Z

"als wir die kacke / hellbraune / versuchten
von unseren mit löchern gespickten
sohlen abzustreifen, rutschten wir gierig
wollend hinein. engelszungen begrüßten
uns. rauch schrie einer. pechschwarzer
rauch. die nasen konnten nicht mehr
atmen. dicke brocken fingen sich in ihnen
hernieder. die augen begannen

auszutrocknen.....langsam bis sie aus
den schädeln heraustraten. klebrige nässe
schlurf über die gesichter, die voller
glückseligkeit geöffneten adern liebkosten
die schwärze. etwas schob sich unter
ihre rücken und Oberschenkel. drückte sie
nieder schlug sie anscheinend an irgend
etwas kantigem, alles wurde zerschlagen
wie bei einer dieser billigen vassen. frische
leiber kamen unter den hammer;
wenn sie zu gierig wurden, ward mir
schlecht; die sirene wurde von einem
mechaniker herausgetrennt, die leibchen
saßen jetzt nicht mehr bebend an der
schutzwand...ein hoher kam an und leckte
die füße der erdentiere, sie zuckten ein
wenig oder ich hatte nur halluzinationen
was bei dem wetter ja nicht ungewöhnlich
war. ... die schwarze wolke verlöschte
nachdem dieser hoher das licht angeschaltet
hatte, es war nur ein spärlicher spalt
gewesen, doch jeder noch so kleine funke
hätte dazu ausgereicht.

achselhöhlenreibend wich er hinab
durch die lampe, in das netz von kabeln
aus dem er gekommen. ... ich der zugeguckt
hatte, schlich durch das meer von schleim,
es war zu glatt um schnell gehen zu können
und ich mußte mich beeilen um zu der
anderen stelle zu gelangen, ich wollte
nicht mehr dort verweilen, wollte mich
beschleunigen doch meine innere masse
spritzte und heulte das es zum fruchten
war, den anfang vom explodieren bekam
ich gerade noch so mit, dann verlosch
sich alles in mir."

beim vorkommen der lebendig todten bedarf es einem erschaffer.

hier nur mal angenommen, zedon. der
erschaffer des bösen. erst un dunklen gefil-
den zu sehen, jedoch jetzt, hat er in der
öffentlichkeit fuß gefaßt, maschinell begünstigt,
reproduzierte er sich selbst. nun,
nach dem sein organismus sich ins unend-

liche fortsetzte, bemächtigte er sich der sämtlichen viren. überall in der welt zogen die nachrichten die fänomen in ihre blätter, der virus trat ein in die macht der gedanken, der sprache, der leibeshülle. alles ward ihm geöffnet. die philosophie bejubelte geradezu seine befallenen vertreter. sie schaffte es, ihn in die unmittelbaren gedankengänge einzufräsen. die schaltungen vollzogen jetzt einen zusammenbruch der gehirnströme, kontrolliert wurden die unmittelbaren gedanken, die die um ein "thema" kreisten, zerstückelt, abgeschlagen, k o n t r o l l i e r t, ein massenpfehl von aufgeplatzen mit gabeln traktierten zellen.

"... derjenige der weiß, hat sich von allen Fabeln getrennt, die die Begierde und das Denken schaffen, er hat sich aus dem Stromkreis ausgeschaltet, er willigt nicht mehr in den Trug ein. Denken nimmt teil an der unerschöpflichen Illusion, die zeugt und sich verzehrt, die giert, sich zu verewigen und sich zu zerstören: Denken, das heißt mit dem Delirium in Wettbewerb treten. Bei so viel Fieber sind nur die Pausen sinnvoll, in denen wir atmen, die Momente des Innehaltens, in denen wir unser Keuchen beherrschen: die Erfahrung der Leere - sie fällt mit der Gesamtheit dieser Pausen, dieser Zwischenräume des Deliriums zusammen - setzt die momentane Abschaffung der Begierde voraus, denn diese Begierde ist es, die uns ins nicht Wissen taucht, uns zum sinnlosen Gerede führt und uns anstachelt, um uns Sein zu säen."

E. M. Cioran, *Die verfehlte Schöpfung*, S.74

Zu: "Erziehung vor Verdun"

Zu Beginn dieses Jahres führten die fünf Fachbereiche der Bundesakademie für kulturelle Bildung erst in Wolfenbüttel, dann vor Ort durch, was sie - in einer interdisziplinären Veranstaltung - eine "Erziehung vor Verdun" nannten. Den Zöglingen des Unternehmens war auf der Anmeldekarte zur Orientierung nicht nur ein Meßtischblatt des Schlachtfeldes zugegangen, sondern auch der Rat, sich durch eine Lektüre Aischylos' (Die Perser), Werts (Verdun - Die Schlacht und der Mythos) sowie Zweigs (Erziehung vor Verdun) auf ein Treffen einzustimmen, das die Veranstalter als "zwanglose Begegnung zwischen Lebenden und Toten" in Aussicht stellten. Der Kontext des vorliegenden Hefts der Spuren (Zombies) ließ es angeraten erscheinen, nicht nur die "Stichworte zu einem interdisziplinären Projekt" zu dokumentieren, die von den Veranstaltern gegeben worden waren, sondern auch den Bericht einer Teilnehmerin: sie lassen erkennen,

was deutsche Friedensbewegung in Aktion genannt werden könnte. Dem offenbar unstillbaren Wunsch, fachkundig in Augenschein zu nehmen und sympathisch nachzuvollziehen, was die Geschichte an Gemetzeln aufzubieten hat, wird - wie im Spiegel (Nr.34) nachzulesen war - mittlerweile durch Angebote einschlägiger Reiseveranstalter entsprochen. Was allerdings "Major & Mrs.Holt's Battlefield Tours" für teures Geld bieten, dürfte nichts gegen das sein, was den Alternativtouristen in künstlerischer Hinsicht erwartet. Egal, ob es sich nun um ein "automatisches Sprechen in einem Laufgraben", um die bewegende Frage, wer "an meiner Seite im gleichen Schritt und Tritt" geht, oder um "Klangereignisse im Wald von Fleury" handelt - stets erweist sich hierzulande der gute Wille als um jene winzige Nuance obszöner, auf die alles ankommt.

Red.

Bundesakademie für kulturelle Bildung:

Stichworte zu einem interdisziplinären Projekt

Spurensuche mit Fotoapparat. Landkarte und Text - automatisches Sprechen in einem Laufgraben - Dokumentarfotos 1916/heute - subjektive Kamera - automatisches Zeichnen nach improvisierter Percussion - wer geht an meiner Seite im gleichen Schritt und Tritt - mentales Puppenspiel Verdun Land des Lächelns - Klangereignisse im Wald von Fleury - improvisierte Kulissen zu Sprechereignissen szenisches Oratorium - schöner Gigolo armer Gigolo - mit einfachen Kostümsignalen gekennzeichnete Fürsten des Kaiserreiches verstecken sich

hinter Bäumen und begegnen einander in huldvoller Unauffälligkeit - denkst Du an vergangne Zeiten wo du als Husar - Agape Überfälle auf Liebesgabentransporte - Ganghofer und Wilhelm der 2. schnaderhüpfen - nützliche Werkzeuge für alternative Schlachtfeldtouristen - zwanglose Begegnung zwischen Lebenden und Toten - das Loch in der Trompete von Vionville - Bilder im "Spiegelsaal von Verdun" - Blick vom Douaumont - stille Post der Generäle Gebühr zahlt Empfänger - Petains und Falkenhayns Schachfiguren.

"Erziehung vor Verdun"

Über ein Projekt ästhetischer Selbsterziehung

"Erziehung vor Verdun" hatte die Bundesakademie für kulturelle Bildung ihr erstes interdisziplinäres Projekt überschrieben. Gegenstand war das Schlachtfeld des Jahres 1916, Problemstellung die künstlerische Reaktion auf ein historisches Ereignis, äußerer Anlaß die fünfundsiebzigste Wiederkehr des historischen Datums. Vorbereitungsseminar und Exkursion sollten zweierlei ermöglichen: historisches Lernen mit ästhetischen Mitteln einerseits und andererseits ästhetisches Lernen am historischen Ereignis.

Angesprochen fühlten sich von so einer Vorstellung Männer, die als Elfjährige Landserheftchen verschlungen hatten oder noch als Hitlerjungen die Vorbereitungen zum zweiten Weltkrieg mitgemacht haben, Historikerinnen, deren Biographie vom Nachkrieg geprägt ist, junge Musikerinnen, bildende Künstler, Museumspädagogen und Schreibende. Für nicht wenige von ihnen war Verdun längst eine tiefe Markierung im eigenen Leben.

Frauen stellten die Mehrheit der Teilnehmenden, jedenfalls noch zu Beginn. Eine erstaunliche Tatsache, sind doch Schlacht und Nahkampf, Militär und Krieg männlich codiert. Der Golfkrieg und die Unzufriedenheit der Teilnehmerinnen mit ihren Reaktionen auf die historisch jüngere Schlacht mag ihre Anmeldungen für das Projekt beeinflusst haben. "Ich will mich stellen", begründeten mehrere ihre Bereitschaft zur Konfrontation mit etwas Unangenehmem, auch mit Verdrängtem. Sie neigte sonst dazu, die "Nachtseele ihres Wesens" zu verstecken, gab eine Lehrerin zu. Die Teilnehmer sprachen so nicht von sich selbst, eher von denen, die sie unterrichten. Seine Schüler hätten sich vor dem Golfkrieg nur für Militärtechnisches interessiert, be-

richtete ein Geschichtslehrer, jetzt seien sie "richtig weich" geworden.

Die Vorbereitungstagung diente dazu, sich über solche und ähnliche Äußerungen anfänglich kennenzulernen, auszumachen, mit wem die einzelnen wohl während der Exkursion zusammenarbeiten wollten. Einstieg ins Thema bot das, was später selbstironisch "Das künstlerische Gesamtereignis" genannt werden sollte.

Die Fachbereichsleiter hatten dazu einen großen Raum geboten, darin den Sessel auf blauer Matte zur kontemplativen Betrachtung, die Stehlampe aus den Fünfziger Jahren und unterm Zimmerbaum allerlei Lesenswertes, Zeitzeugenberichte im Fernsehen, einen Drumcomputer, Mikrophone und Stehpult, das Siegertreppchen, Trommeln, Pauke und Militärmarsch vom Band. Neun Frauen und zwölf Männer hatten den Raum betreten. Ihre parallelen Versuche und simultanen Irrtümer, mit den bereitgestellten Mitteln das Thema Krieg anzugehen, erzeugte einen Beschuß an Reizen, den der Verdun-Kenner Dierk Pape als angemessen empfand.

"Das war für mich Verdun", kommentierte der Maler das Schreiben und Spielen, Sprechen und Lärmen: "Unerträglich!"

Angeregt von Videos über das Schlachtfeld und mögliche Ansatzpunkte für ein künstlerisches Vorgehen, kristallisierten sich erste Ideen für zukünftige Vorhaben. Hilke Jesse-Barabasch, Musikpädagogin aus Göttingen, machte unter diesem Eindruck eine Entdeckung: die vergrößerte Fotografie eines Bombentrichters und ein Ultraschallbild ihres sechs Wochen alten Kindes entsprachen einander. Sie klebte beides in weitem Abstand auf ein langes Stück Papier und entwickelte aus dem dunklen Kreisrund in

heller Grobstruktur und dem hellen Kreisrund in dunkler Grobstruktur eine Partitur: Notationen in schwarz und weiß. Sie trafen sich nicht.

"Die Mitte müßt ihr jetzt ausfüllen!", war dann vor Ort ihre Aufforderung an uns, die Journalistin, den Kunstpädagogen und die Leiterin einer privaten Kunstschule. Ingrid Hübler, der Künstlerin, fehlte die Farbe. Das mitgebrachte Tuch hatte halbiert zufällig dieselbe Breite wie die Partitur. So wurde es zum Malgrund für Purpur, wie ein Kind den Mutterleib von innen wahrnimmt, und Blutrot wie der eingefärbte Bombenkrater.

"Ah, links Leben, rechts Sterben!", erklärten sich - und uns in gebrochenem Deutsch - die Franzosen, die die Anhöhe besuchten, auf der wir arbeiteten. Sie heißt "Toter Mann", hieß schon so, bevor die Deutschen versuchten, an dieser Stelle die französische Front zu durchbrechen, nachdem die Einnahme des Westufers der Maas mißlungen war. Wir hatten für unsere Aufführung eine Anhöhe gesucht, nichts weiter sonst, und gelangten so an den Ort dieses Namens.

"Sie sind nicht durchgekommen!", verkündet das Denkmal auf dem Gipfel. Der muskulöse Mann mit Totenschädel hält im einen Arm die Tricolore, die ihn zugleich wie ein Mantel umhüllt, und reckt den andern in Siegerpose empor.

Wir drehten ihm den Rücken zu, als wir aus der anderen Hälfte des Tuchs und Hölzern der Umgebung die Leinwand bauten, die jeweils eine Person mit Fingern, Gesicht, Arm, ja schließlich mit dem ganzen Körper von rückwärts bespielte, die Partitur übersetzte. Die entstehenden Zeichen waren die Signale, die von vorn gelesen Musik ergaben. Hilke spielte Querflöte, Wulf Essen zerschlug sein Xylophon aus Rinde, setzte als Percussionsinstrument eine zerbrochene

Rotweinflasche ein, mit einem Schneckengehäuse darin. Ich entdeckte meine Stimme als Instrument. Wechselnde Besetzung der einzelnen Positionen ergaben jeweils eine andere Lesart der Partitur, bis schließlich Ingrid Hübler dazukam und die Bewegungszeichen mit Farbe auf unserem Tuch festhielt. Am Ton wirkten außer Querflöte und Stimme, Tiefflieger und Gewehrschüsse mit, die vom Truppenübungsplatz heraufhallten.

Bethincourt sei ein zerstörtes Dorf auf der Ostseite der Front, hieß es. "Wir hatten alle eine andere Vorstellung von dem gehabt, was wir schließlich fanden", berichtet der Museumspädagoge Peter Heimbach, "mehr Ruinen - oder weniger. Du schobst das Moos beiseite und da lagen überall Steine." "Viele Bäume hatten um sich eine Mulde. Die stellten sich bei näherer Betrachtung heraus als ein Knochenfeld. Ich hatte ja die Idee, mit dem Tuch etwas zu bedecken. Die Zerstörung abdecken, damit etwas Neues werden kann, damit es nicht das, was neu werden will, stört."

Die Künstlerin Barbara Hahn wurde unsicher: "weil die Natur schon alles bedeckt hatte." Sie sammelte Knochen, Metallreste, Geschosshülsen und bettete sie um. "Die Brombeerranken ließen zunächst nicht zu, daß ich das Tuch flach machte. Ich hab' dann die Ranken drübergelegt, um zu zeigen, daß auch zugedeckt würde, wenn ich die Reste so ließe." Peter Heimbach, der fotografierte, hatte für Barbara Hahn die wichtige Funktion des Publikums: "Ohne ihn wäre meine Aktion nichts gewesen."

In der Nähe bearbeitete Karin Ohlsen Pergamentpapier. Sie wollte, daß Verdun sich eindrückte, sie rieb und preßte, wunderte sich dabei über die Festigkeit des Untergrunds und entdeckte schließlich, daß sie auf einer Handgranate arbeitete.

Karin Ohlsen goß flüssiges Wachs auf das Papier, gab Tinte dazu, Salzwasser, Schuhcreme - Materialien, die den Soldaten auch zur Verfügung gestanden hätten. Doch das war ihr nicht bewußt, als sie sie auswählte. "Erstaunlich", kommentiert Peter Heimbach, "daß die Papiere mit dem Untergrund eins wurden und von ihm nicht mehr zu unterscheiden waren."

Karin Ohlsen bearbeitete Pergamentpapier auch im Bunker, während eine Gruppe die Stimmung des Raumes in Töne umzusetzen versuchte. Das Geräusch ihrer Frottagen ging ein in die entstehende Musik. Und Musik war es tatsächlich, was sich entwickelte. Franz Riemer, Fachbereichsleiter Musik, gab einen Rhythmus vor, der sich selbst unterbrach. Anfängliches Schweigen prägte das Geräusch tropfenden Wassers tief ins Ohr, ließ den Wind hören, der durch die Schießscharten pfliff, weckte Assoziationen, die sich in Laute umsetzen, in Schreie, Stöhnen, Wortfetzen, Obertöne.

Auch Instrumente setzte man ein, minimal music in Reaktion auf einen gespenstischen Ort. Die musikalische Umsetzung wurde auch interdisziplinär gesucht, über graphische Notation. Im Geschützunterstand, im nassen Wald der schnellwüchsigen Hainbuchen, in der Tümpellandschaft der Kraterlöcher fanden einzelne die Strukturen, die sie mit Fingerfarbe, Tusche oder Wandfarbe zunächst zu Papier brachten. "Der Strich hat eine Richtung, sie kann man lesen", hatte Ulrich Teske einfühend erläutert, "er ist dick oder dünn und gibt so die Lautstärke an. Man kann ihm ansehen, wie schnell er gezeichnet worden ist, so gibt er auch die Geschwindigkeit vor." Das Gebilde in der Fläche ist sangbar! Und nicht nur das, auch Dreidimensionales ist umsetzbar in Musik. Wulf Essen und Barbara Hahn

hatten in stummer Interaktion eine Plastik erstellt, im Wald gebrochene Pflanzen in Papier gehüllt, in eben jenes Blatt, auf dem der Fachbereichsleiter Kunst die drei Wirkursachen des Strichbildes erläutert hatte. Auch dieses Objekt wurde ohne Probe in Klang umgesetzt.

An anderer Stelle des Bunkers malte Ulrich Teske zur gleichen Zeit in wilder Körperaktion den Raum ab. Er hatte die Wände einer Munitionsnische mit Papier ausgekleidet, das sich wieder ablösen ließ. Wie ein Grundriss auf dem Boden ausgelegt, ergab es ein eindrückliches Gemälde grafischer Struktur. Aufgehängt wird es künftig die Kulisse abgeben, in der die Spielenden umherwandeln und die Zuhörenden agieren können, während sie einer Musik zuhören: eine begehbare Partitur. Franz Riemer hatte "Verdun" übers "e" und "d" vertont und bezog den Text mit ein, den der Fachbereichsleiter Literatur, Hartmut Kasper, aus seinen Eindrücken Verduns formuliert hatte, ebenso wie die Landkarte, die anhand der bekannt gewordenen, Schauer erzeugenden Flurnamen hör-sichtbar wird. Horst Forester, Fachbereichsleiter Theater, hat die Fluren beschriftet, das Schlachtfeld in seiner gewaltigen Ausdehnung umrundet, "um es einzugrenzen, zu begrenzen, zu befrieden."

Dieses Palimpsest ist der Grundstock für die Wanderausstellung, die das "interdisziplinäre Projekt Verdun" darstellen und vermitteln soll. Die Präsentation der gefundenen und der geschaffenen Objekte aber wird das Geschehen nicht wiedergeben können. Sieben Frauen und dreizehn Männer hatten sich auf einen Weg gemacht, dessen Richtung sie kannten, nicht aber dessen Beschaffenheit. Ort, Wetter, Zufallsgäste, die Geräusche von Truppenübungsplatz und Touristenattraktion sind nicht abzutrennen.

Kathrin Busch

Labyrinth

Nachdem Pasiphae, die Frau des Minos, sich in den Stier, ein Opfertier des Poseidon, verliebte, wurde Daidalos von ihr beauftragt, eine Zusammenkunft mit dem Stier zu ermöglichen. Er baute eine hölzerne Kuh, in der sich Pasiphae versteckte, um so, den Stier täuschend, ihm begegnen zu können. Sie wurde schwanger und gebar den Minotaurus, ein Wesen zwischen Mensch und Tier. Dieses Zwischenwesen, ob seiner Gräßlichkeit unerträglich, sollte nun, obzwar nicht getötet, doch dem Leben entzogen sein. So wurde Daidalos befragt. Er entwarf einen Bau, der so konstruiert war, daß man in ihn zwar hineingelangen, seinen Ausgang aber niemals wiederfinden konnte. Ein Eingang aber kein Ausgang, denn die Gänge des Baus waren so verschachtelt und rückläufig und dabei sich so ähnlich, daß es unmöglich war, sich zu erinnern. Sich zu erinnern, an welcher Stelle man schon gewesen war, und doch an jeder Abzweigung von der Unheimlichkeit überwältigt wurde, dies schon zu kennen. So vom Gedächtnis getäuscht, verirrt, den Weg nicht nachzuzeichnen in der Lage, wird die Kontinuität der Linie des Weges durchbrochen und der unheimliche Raum des Labyrinths tut sich auf. Das Labyrinth als Umschlag der Linie in den Raum, des Zeitablaufes in die Verquickung der Zeiten ist die Auflösung des klassisch-mechanischen Raum/Zeit-Kontinuums. So wird der Raum geöffnet in den uneinsehbaren Umraum des Anderen und die Zeit wird zur Gleichzeitigkeit, die den Tod heraufbringt. Das Leben verwebt sich mit dem Tod, das Bewußte mit dem Unbewußten...

Das Labyrinth als einer Technik, die den Tod des Minotaurus simuliert, ist es gleichzeitig für die anderen der Irrweg zum Tod. Der Minotaurus, lebendig begraben, ist der Untote, der hinter jeder

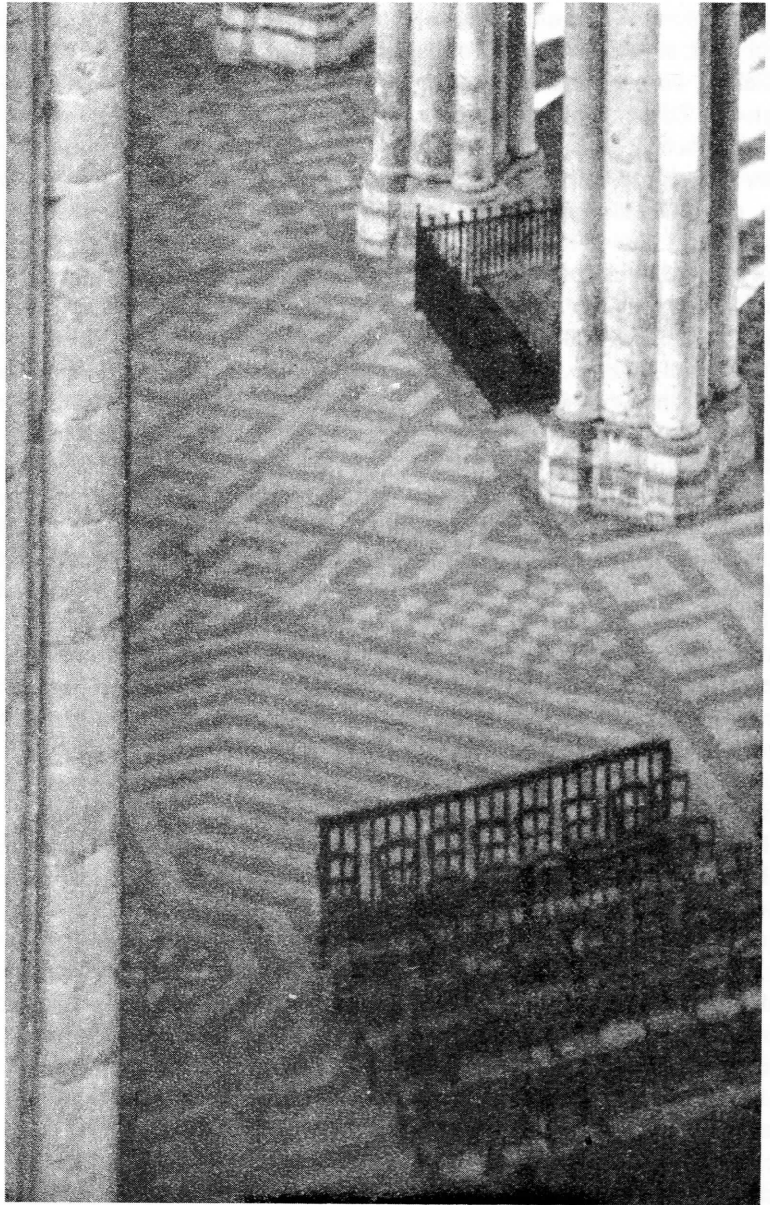
Windung als das Tod-bringende befürchtet wird. Indem der Überblick verwehrt wird, bricht in die Enge der Gänge der Umraum ein, ohne faßbar zu sein.

Auch das Hotel in "Shining" ist ein Labyrinth, auch hier sind die unendlich verschachtelten Gänge in ihrer Enge das Bild der absoluten Bedrohung, da es noch anderes gibt. Durch den Winter eingeschlossen in das Labyrinth, ist die Familie eingegrenzt in der Grenzlosigkeit zum Anderen, zum Tod, zu den Toten, den Untoten. Weil der Ausblick und in eins damit der Überblick im Labyrinth verloren geht, wird die Sichtbarkeit erschüttert, zerstreut sich der Blick ins Unsichtbare und gewährt der Virtualität Einlaß. So tauchen plötzlich Bilder auf, hinter der nächsten Biegung erscheint das Bild des gedoppelten Mädchens, Zwillinge, die einander völlig gleichen und in ihrer Verdoppelung die Wiederholung ankündigen, in ihrer Spaltung den Wunsch nach Vernichtung hervorrufen, die die Einheit wiederherstellte. Auch der Junge ist gedoppelt, wenn er mit seinem Finger spricht und so ergibt sich die doppelte Spiegelung: die der Konstitution von Subjektivität und die der Tat. Das Labyrinth als Spiegelsaal läßt die einfache Zweiheit, die Möglichkeit von Bewußtsein und Orientierung erlöschen und wird zur ursprungslosen Vervielfältigung, der Entgrenzung im Wahnsinn.

Das Labyrinth als Stätte der Zwischenwesen und Untoten wäre mit dem Grabmal zu vergleichen. Der Grabstein schafft den Abschluß, der jedoch das Leben erst konstituiert. Im Auferstehungsmythos wird diese Nachträglichkeitsstruktur geleugnet, indem ein ewiges Leben sich ankündigt. Doch der Tod schafft erst das Leben. Das Grabmal soll den Tod besiegen, Tote, sind sie begraben und ersteht ihr Name auf dem Grabstein, leben

weiter allein unter der Obhut der Götter, vergeistigt, auferstanden im Geist, ohne Verwesung, ohne Rest. Auferstanden im Begriff, wird der Körper in seiner Äußerlichkeit und Materialität gelöscht. Der Tod, das Nichts, die absolute Sinnlosigkeit und Differenz wird eingeholt in den Prozeß der Sinnbildung. Das Begräbnis bedeutet die Symbolisierung des Körpers. Der tote Körper wird ins Innere der Ordnung gerückt, indem einerseits seine radikale Andersheit geleugnet wird und andererseits der Tod als Konstitutionsmoment des Lebens negiert wird. Wird hingegen dem Verstorbenen, wie Polyneikes, das Grabmal verwehrt, das heißt verbleibt sein Körper außerhalb der Symbolisierung, wird auch er zum "Untoten". Der Untote, dessen Leichnam die Altäre vergiftet, die Verbindung zu den Göttern unterbricht und so die Stadt in die Horizontale des Labyrinths bringt. Polyneikes Leichnam bleibt außerhalb; der Tod als Tod wird nicht vereinnahmt, sondern bleibt als Differenz, als das Nichts bestehen als das Uneinholbare. Ebenso soll der Minotaurus außerhalb bleiben: nie gewesen sein und nicht hineingenommen werden in die symbolische Ordnung. Denn der Minotaurus ohne den menschlichen Kopf wird den Tod nicht überleben, könnte nicht in die Vergeistigung eingehen, er, der den Tod nicht vermag, würde verwesen. Im Labyrinth kommt es zu keinem Abschluß, das erzeugt die Angst. Die Angst bringt vor das Nichts, da sich die Furcht vor etwas Bestimmten aufgelöst hat in das Gefühl des Unheimlichen, da alles unbestimmt und unbestimmbar wird. Die Unheimlichkeit kann nicht begriffen werden, stellt vielmehr nach, weil sie nichts meint. Die Unheimlichkeit entsteht durch den Anklang des Gewesenen, das der Verdrängung anheim gefallen ist. Die Toten, die sich erneut bemerkbar

machen, sind das Unheimlichste und damit zugleich das Heimlichste. Der Tod ist vorgängig. Das Unheimliche läßt das Spiel der endlosen Ersetzungen des Verdrängten anbrechen, das metonymische Gleiten, denn die Verdrängung ist ursprünglich, der Tod als Differenz läßt sich nicht fassen - ist nicht zu entbergen. Das Labyrinthische ist die Spur dessen, was nicht ist; es ist der Tod, den Ariadnes Faden auslöscht, indem durch Differenzierung und Markierung Gedächtnis wird. Der Faden stellt die Kontinuität her, indem er das Labyrinth entwirrt. Die Gefahr des Labyrinthischen lag in der Unentscheidbarkeit der Wege, in der reinen Differenz. Der Faden schafft den Aufschub des Todes als Lebenserscheinung, indem er den Raum differenzierbar werden läßt. Als Effekt der Spannungsunterschiede im Labyrinth wird Leben. Doch damit wird zugleich das Abgründige und Grundlose des Labyrinths vertuscht, die sich herstellende Kontinuität der sekundären Bearbeitung ist nur als Überschreibung des endlosen Gewebes der Wege des Labyrinths. Anders in "Shining", da die Fußspuren des Jungen im Schnee die Gefahr darstellen, da der Vater ihm 'auf der Spur' ist. Doch der Junge läßt den Faden abbrechen, setzt falsche Spuren, indem er die Markierung deutlich lesbar hält und den Vater ins Leere laufen läßt.



Andreas Bedau

"Das ist nicht tot, was ewig liegt..."

(Lovecraft)

Der Zombie in mir *oder* Vom Grab am Grunde des Selbst: "Der Bewohner einer Krypta ist immer ein lebendig Toter, ein Toter, den man am Leben erhalten möchte, aber als Toten" (Derrida) (1).

Die Krypta in mir - in ihr der Zombie - in mir. Ausgehend von Freuds Topologie des Unbewußten und Ferenczis Konzept der Introjektion, haben Nicolas Abraham und Maria Torok die Theorie der Kryptonymie entwickelt. In seinem Aufsatz "FORS" referiert Derrida diese Theorie. Es ist die Theorie vom lebenden Toten in mir.

Im "Innern" des Ich "installiert sich" die Krypta; in ihr wird "der Fremde" einverleibt, eingemauert und so errettet und bewahrt, als "im andern begrabener Toter". Im "Innern der Krypta des Ich" wird der "lebendig Tote" als "Fremdkörper im Subjekt" bewahrt und errettet - vor dem Leben und dem Tod zugleich. An diesem Ort, der ein Nicht-Ort ist, der mit dem "Atopischen des Todes" verbunden ist, liegt "lebendes Totes" beerdigt und wartet auf seine Auferstehung.

Das Phantasma des lebenden Leichnams

Zombies beziehungsweise *lebende Leichen* entstammen einem Phantasma, das sich aus der Furcht vor der Verweslichkeit und Unverweslichkeit des Fleisches, aus heidnischen Mumifizierungspraktiken und dem Auferstehungsglauben der Christen speist. Auch ohne psychoanalytische Lesarten anzuwenden, wird anhand der Ausarbeitung des christlichen Auferstehungsglaubens, der "resurrectio mortuorum", durch die Kirchenväter in den ersten fünf Jahrhunderten unserer Zeit deutlich werden, wie sich das Abendland mit diesem Glaubensheim-

nis ein monströses Phantasma geschaffen hat, das zwischen Horror und Verheißung, zwischen Zombie und Heiligem hin- und hergerissen wird.

Zombie, Wiedergänger, Nachzehrter und Vampir - diese Phantome lassen sich unter dem Begriff des "lebenden Leichnams" subsumieren (2). "Lebende Leichen" sind sowohl für das vorchristliche Abendland als auch den Orient und viele weitere Völker und Kulturen auf allen Erdteilen nachgewiesen (3).

Der *vampirische* lebende Leichnam ist stets an einen bestimmten Zustand der Leiche gebunden. Um als lebender Leichnam umzugehen, darf die Leiche weder skelettiert noch in Verwesung übergegangen sein (im Gegensatz zum *Zombie* aktueller Literatur- und Filmgestaltung). In der entstellten, grotesken, aber immer noch vorhandenen Ähnlichkeit mit dem Antlitz der Lebenden, des Humanen überhaupt, begründet sich der Schrecken lebender Leichen.

So gelten Warmbleiben, Lächeln, Rötung des Gesichts, Geöffnetsein der Augen oder des Mundes und das Ausbleiben von Leichenstarre als Vorzeichen dafür, daß der Verstorbene als Leichnam umgehen wird (4).

Vor allem für den Vampir ist der Zusammenhang zwischen Unverweslichkeit und Untotsein des Leichnams belegt. Im beginnenden 18. Jahrhundert wird der Vampir beschrieben als eine Leiche, die unverwest im Grabe liegt und die Lebenden durch Blutsaugen tötet (5). Das Blutaussaugen ist für den Vampir unabdingbare Voraussetzung, um sich im Zustand der Unverweslichkeit zu erhalten (6).

Verwesung

"Stirn faltig und trocken, Augen eingefallen, Nase spitz, mit einem schwärzlichen Rand umgeben, Schläfen eingesunken,

hohl und faltig. Kinn faltig und verhärtet, Haut trocken, fahl und bleifarben, Haare und Nasenhöhlen und Wimpern von einer Art mattweißem Staub überzogen, Gesicht übrigens scharf konturiert und unverkennbar." (Hippokrates: De morbis)

Vor 2500 Jahren hat Hippokrates so das Antlitz des Menschen bei Eintritt des Todes beschrieben. Mit dem Tode wird aus dem Körper ein Leichnam, welcher fortan Veränderungen unterworfen ist, die über die Verwesung des Fleisches und die Verrottung der Knochen schließlich zur vollständigen Auflösung der materiellen Kontingenz führen. Diese Auflösung wird intern und extern verursacht. Intern durch Veränderung der Eiweißkörper in den Zellen und durch ungehemmte Ausbreitung von Fäulnißkeimen (7); extern durch Temperatur- und Feuchtigkeitseinwirkung, sowie durch aasfressende Tiere.

Die Verwesung wird unterbrochen, wenn die Eiweißkörper zur Gerinnung gebracht werden und somit die körpereigene Gewebestruktur unverändert erhalten bleibt. Eine solche Konservierung kann auf natürlichem Wege erfolgen, z.B. durch rasche Eintrocknung in Wüstengebieten, durch Einfrieren in arktischen Klimaten oder durch die Einwirkung von Humussäuren in Mooren. Eine andere Möglichkeit Verwesung zu unterbinden, liegt in der seit Jahrtausenden praktizierten menschlichen Kunstfertigkeit des Einbalsamierens.

Mehr noch als der Tod wird die Verwesung gefürchtet. Für den Menschen, der seine Subjektivität, sein "Ich" auf seinen Körper projiziert, ist es eine traumatische Vorstellung, in völlige Auflösung überzugehen. Für die chinesische Kultur, die makaber anmutende Verwesungsstudien betrieb, konnte die Konsequenz nur in der Entwicklung einer wirkungsvollen

Einbalsamierungstechnik liegen, um so wenigstens die Toten der Herrscherfamilie vor der Verwesung zu bewahren (8). Die von ihnen verwandte Konservierungsmethode gehört zu den am weitesten entwickelten derartigen Techniken. So haben nach über 2000 Jahren aufgefundene Mumien vollständig erhaltene Gesichtszüge, weiche, elastische Haut und bewegliche Gelenke (9).

Doch nicht nur die Hochkulturen betrachteten die Verwesung als einen grauerregenden Vorgang. Für die meisten archaischen Völker ist es belegt, daß weder der Leichnam in der Stunde des Todes, noch die skelettierten Gebeine die äußerste Angst im Bereich des Todes verursachen, sondern - es ist die Verwesung, sie ist recht eigentlich der Tod! (10)

Den Versuch, die Schrecken der Verwesung durch Einbalsamierung des Leichnams zu bannen, haben viele Völker und Kulturen unternommen. Der im 5. Jahrhundert v. Chr. lebende Grieche Herodot berichtet in seinen "Historien" über eine Reihe weiterer orientalischer Kulturen, die die Einbalsamierung von Leichen praktizierten. So über Perser, Babylonier, Äthiopier, Skythen und natürlich Ägypter.

Für die Ägypter der Pharaonenzeit war die Konservierung des Leichnams unabdingbare Voraussetzung für ein Weiterleben im Totenreich (11). Der Verfall des Leichnams wurde als zweiter, nun endgültiger Tod betrachtet, der alle Hoffnung auf ein ewiges Weiterleben zunichte macht. In diesen Vorstellungen zeigt sich ein bei vielen nicht- und vorchristlichen Kulturen anzutreffender Glaube, daß ein Fortleben im Jenseits an die Erhaltung des Leichnams gebunden ist und eigentlich nur eine Fortsetzung der irdischen Lebensverhältnisse darstellt.

Zwischen dem Toten ("Totengeist") und dem Leichnam besteht eine Verbindung, die erst mit der vollständigen Auflösung des Leichnams endet. So glaubt z.B. der altgriechische Totenglaube - wie er von Homer vertreten wird - an eine Art "Astralleib", der bis zur endgültigen Vernichtung des Leichnams in dessen Nähe bleibt.

Wenn auch bei den antiken Griechen und Römern vornehmlich Feuer- und Erdbestattungen praktiziert wurden (12), so sind doch auch hier einige Fälle von Einbalsamierungen überliefert (13). Plinius polemisiert in seiner "Naturgeschichte" gegen Demokrit, von dem er behauptet, er hätte gesagt, man solle die Leichen aufbewahren, weil sie wieder lebendig würden - auch hier also der Zusammenhang zwischen Erhaltung des Leichnams und Fortdauer einer "Art von Leben".

Die enge Verknüpfung von Leichnam und "Seele" (als Quelle der Lebenskraft) wird von Platon im "Phaidon" problematisiert. Es kommt dem Leichnam zu, so Platon, aufgelöst zu werden, zu zerfallen und zu verwehen, während die Seele sich vom Leichnam losmacht und zum Göttlichen und Unsichtbaren aufsteigt. Nur die Seelen, die noch vom Körperlichen durchzogen sind, schleichen bei den Gräbern umher, gehen als Wiedergänger um. Andererseits erzählt Platon in der "Politeia" die Geschichte des Mannes "Er", der im Kriege getötet wurde, dessen Seele seinen Körper verließ und nach 12 Tagen in den unverwesten Körper zurückkehrte, ihn wiederbelebte und berichtete, was ihm, d.h. seiner Seele, widerfahren ist (14).

Das Handwörterbuch deutschen Aberglaubens sieht einem weiteren Grund, als Wiedergänger die Lebenden heimzusuchen, in der Vernachlässigung

der Bestattungsriten. Wer nicht gemäß dem Brauch beerdigt ist, der ist nicht tot (15). Aus diesem Grunde soll Caligula nach seinem Tode 41 n. Chr. einige Zeit "umgegangen" sein, bis schließlich die Bestattungsriten ordnungsgemäß vollzogen wurden (16).

Auferstehung

Die Auferstehung der Toten ist das bedeutendste Sakrament der christlichen Kirche(n). Für die Menschen der Spätantike, die entweder der jüdisch-vorderorientalischen oder der griechisch-römischen Kultur- und Geisteswelt entstammten, stellte sich die Frage: "Was ist unter Auferstehung zu verstehen und wie wird auferstanden?"

Während dem griechisch-römischen Bereich ein Seelenglaube entstammt, wie ihn Platon im "Phaidon" darlegt, glaubten die Juden des Alten Testaments (und mit ihnen auch andere orientalische Kulturen) daran, daß der Tote nicht ohne Leib existieren könne. Im Neuen Testament finden sich fünf Inhalte des Begriffs *Auferstehung* oder *Auferweckung der Toten*:

1. Das Zurückrufen oder Zurückkehren eines Toten in das Leben dieser Welt;
2. die einzigartige und endgültige Errettung Jesu aus dem Tod;
3. die endzeitliche, durch Christus vermittelte Auferstehung der verstorbenen Christen (Auferstehung zum Leben);
4. die endzeitliche Auferstehung aller Toten, und
5. die Errettung aus dem Tod der Sünde in der Bekehrung (Taufe)." (17)

Für die hier behandelte Thematik sind die Definitionen 1, 3 und 4 von Bedeutung. Wiedererweckung im Sinne der Definition 1 waren in der Antike durchaus bekannt. So z.B. der bereits erwähnte Bericht aus Platons "Politeia", oder auch die Auferweckung des Lazarus durch Jesu nach 4 Tagen, wie sie im Evange-

lium des Johannes (11.41ff) beschrieben wird. In den genannten Fällen wurden die Leichname nach einer relativ kurzen Zeitspanne von 12 beziehungsweise 4 Tagen auferweckt, so daß sie sich noch in einem guten Erhaltungszustand befanden (Platon weist ausdrücklich auf die Unversehrtheit des Leichnams hin). Die Frage nach der Identität zwischen Erden- und Auferstehungsleib stellt sich hier also noch nicht. Sie wird erst nach Augustinus zur wichtigsten Frage des Auferstehungsglaubens werden. Bei den Definitionen 3 und 4, die eine endzeitliche Auferstehung meinen, wird die Beantwortung dieser Frage unausweichlich.

In einem "Gespräch mit Makrina über Seele und Auferstehung" diskutiert der griechische Kirchenvater Gregor von Nyssa im 4. nachchristlichen Jahrhundert die Frage, die das Imaginäre des spätantiken Menschen in Bezug auf "Auferstehung" wohl am meisten beschäftigt hat: "Wenn demnach der Leib nicht so aufersteht, wie er beschaffen war, als er mit der Erde vermischt wurde, so wird nicht der Verstorbene auferstehen, sondern die Erde wird wiederum zu einem neuen Menschen gebildet werden. Was kümmert mich alsdann die Auferstehung, wenn statt meiner ein anderer auferstehen wird! Und wie soll ich mich als mich selbst anerkennen, wenn ich mich nicht in mir sehe? Denn ich würde tatsächlich nicht ich sein, wenn ich nicht in allen Stücken mit mir selbst identisch wäre." (18)

Die alten Juden lösten das Problem der Identität des auferweckten Leibes mit dem irdischen Leib durch Hinweis auf unverwesliche Teile des Körpers, wie z.B. den untersten Wirbel (19). Gregor von Nyssa - er versteht unter Auferstehung die Aufrichtung der todhaften Bestandteile des Menschen - greift zur Lö-

sung dieses Problems auf Vorstellungen zurück, die bereits von heidnischen Kulturen vertreten wurden. So sagt er von der "unsterblichen Seele", daß sie auch bei der Verwesung keinen Teil des Körpers "aus den Augen verlöre". Es liegt hier die Vorstellung zugrunde, daß sich zwar im Tode die Seele vom Körper löse, aber bis zur völligen Verwesung beim Leichnam verweile (20)

Diskutiert wird auch die Frage, wie es sich mit dem Auferstehungsleib bezüglich seiner Alters- und Entwicklungsstufe verhält. Steht der, der als Kind stirbt, als Erwachsener auf? Steht für den Ausgezehnten ein Wohlbeleibter auf? Gregor von Nyssa beantwortet diese Fragen unter Rückgriff auf die schon vorsokratische Vorstellung, daß "der Mensch ein Kosmos im kleinen ist", d.h. der Auferstehungsleib enthält "ein Volk von Menschen": "Wenn man also nicht einmal heute mehr derjenige ist, der man gestern war, sondern in einen anderen sich verwandelt, so wird, wenn die Auferstehung unseren Leib zum Leben zurückführt, jeder einzelne von uns sozusagen zu einem förmlichen Volk von Menschen, so daß kein Volksteil fehlt; nicht der Embryo, nicht der Säugling, nicht der Knabe, nicht der Jüngling, nicht der Mann, nicht der Vater, nicht der Greis, überhaupt keine der menschlichen Altersstufen."

Diese Vorstellung wird im Verlauf des "Gesprächs mit Makrina" noch dahingehend modifiziert, daß sich der Leib nach der Auferstehung in jenem alters- und todlosen Zustand befindet, in dem er sich auch schon vor dem Sündenfall befunden hatte.

Jahrhunderte später erörtern die Scholastiker die Frage, ob auch der im Laufe des Lebens stattgefundene Quantitätszuwachs des Leibes durch Nahrung mit aufersteht - werden so die verspeisten Schafe und Rinder verklärt? (21)

Gregor von Nyssa hätte diese Frage sicher verneint. Am Ende des "Gesprächs mit Makrina" stellt er uns seine abschließende Konzeption des Auferstehungsleibes vor: Der Auferstehungsleib ist ein "geistiger Leib"; er ist die erneute Verwirklichung der ursprünglichen Natur des Menschen als "Ebenbild Gottes".

Fluch und Segen der Verwesung

"Also auch die Auferstehung der Toten. Es wird gesät verweslich und wird auferstehen unverweslich." (Korinther 15.42)

Das Christentum hat über die Jahrhunderte eine sehr ambivalente Einstellung zur Verwesung einerseits und zu den Einbalsamierungspraktiken heidnischer Kulturen andererseits beibehalten. Einerseits wird die Verwesung des Körpers nach dem Tode als ebenso notwendig wie Alter und Tod betrachtet - diese Auflösung wird durch die Auferstehung wieder "gutgemacht" (22). Andererseits hat das Christentum als heidnisches Erbe von den Griechen die Furcht vor dem Amorphen (der Verwesung) übernommen.

Die Christen wollen bruchlos in den "ewigen Menschen", den die Auferstehung verheißt, verwandelt werden. Form- und gestaltlos zu werden (in der Verwesung) wäre schrecklich. Die Todesfurcht der Christen ist die Furcht der Griechen vor dem Gestaltlosen (23).

Todesfurcht als Furcht vor der Verwesung. - Für die Ägypter war dies das Motiv für die Mumifizierung ihrer Toten. Im 4. Jahrhundert n. Chr. sagt der Patriarch Athanasius über diejenigen, die nicht erlöst sind, daß sie nach ihrem irdischen Tode "im Tode und in der Verwesung", also in einem Zustand der Auflösung an der Grenze von Sein und Nichtsein verbleiben (24). Die Verwesung ist ein Fluch, sie ist, mehr noch als der Tod, die göttliche Strafe für den Sündenfall.

Der Versuch jedoch, die Verwesung durch menschliche Kunstfertigkeit mittels Konservierungstechniken aufzuhalten, wurde von den Kirchenvätern abgelehnt (25). So heißt es in einer überlieferten Anekdote über den Wüstenheiligen Antonius, er habe die ägyptischen Christen angefleht, seinen Leichnam keinesfalls einzubalsamieren - denn die koptischen Christen hingen weiterhin der heidnischen Leichenmumifizierung an (26).

Die christliche Eschatologie war auf die Auferstehung mit einem unverweslichen Auferstehungsleib ausgerichtet. Hiernach läßt sich die Einstellung der Christen zur Verwesung und ihrer Verhinderung in zwei Positionen scheiden: 1. Von Menschenhand vorgenommene Leichenkonservierung ist unnütz und sogar schädlich, da sie gegen die gottgewollte Ordnung der Dinge (zu der die Verwesung der Leichen gehört) verstößt. 2. Erfolgt die Konservierung eines Leichnams ohne menschliches Zutun, so ist dies ein Zeichen für die Heiligkeit des Toten, denn er hat den "Ewigen Auferstehungsleib" bereits mit dem Tode erhalten - ohne die Schrecken der Verwesung erdulden zu müssen, ist er auferstanden.

Von dieser Annahme ausgehend hat Albertus Magnus drei Gruppen von Auferstandenen unterschieden: 1. Menschen, die in ihrer Heiligkeit Christus verbunden sind, gelangen, ohne in Verwesung überzugehen, sogleich zur Auferstehung. 2. Längst verstorbene Heilige, die im Augenblick des Todes Christi auferstanden sind (vgl. Matthäus 27.52ff). 3. Die große Zahl der Verstorbenen, die begraben und verwest sind, und die erst am "Tag des Gerichts" auferstehen werden (27).

Der erste Leichnam, der ohne der Verwesung anheimzufallen auferstanden ist, ist der Leichnam Christi gewesen. Um die Heiligkeit der Heiligen zu beweisen, be-

richteten die Heiligenlegenden des Mittelalters fortan immer wieder von Heiligenleibern, die sich ohne menschliches Zutun erhalten haben, die durch "göttliche Einwirkung" konserviert wurden (28).

Die Ausgrenzung und Austreibung der heidnischen Phantome war eines der wichtigsten Anliegen der Kirchenväter. Das Phantasma der unverweslichen Heiligenleiber bereitete die Rückkehr ebendieser Phantome vor.

So wurde 1485 bei Bauarbeiten an der Via Appia ein antiker römischer Sarkophag mit dem unverwesten Leichnam eines jungen Mädchens geborgen. Die erstaunlich gute Konservierung wurde als Wunder angesehen. An einem einzigen Tag pilgerten über 20 000 Gläubige zu dem ausgestellten Leichnam, der in den Geruch der Heiligkeit gekommen war. Eine heidnische Römerin als christliche Heilige! Die Kirchenführung war sich dieses Dilemmas bewußt und ließ den Leichnam auf Geheiß Papst Innozenz VIII. heimlich beseitigen (29).

Durch seine Unverweslichkeit verspottet und travestiert auch der Vampir den Heiligen. Der Vampir ist, ebenso wie der christliche Heilige, ein besonderer Toter; seine Leiche liegt unverwest im Grabe, sein Grab strahlt ein besonderes Licht ab, seine Haare und Nägel wachsen weiter (30).

Im Verhältnis Heiliger/Vampir offenbart sich der Doppelcharakter der Unverweslichkeit: Segen und Fluch zugleich. Wenn ein Heiliger stirbt und sein Leichnam nicht in Verwesung übergeht, so ist dies ein Zeichen dafür, daß er bereits wieder zum "ewigen Leben" auferstanden ist. Wenn hingegen ein "Sünder" im Grabe nicht verwest, so ist er verdammt, ewig im Zustand zwischen Tod und Auferstehung zu verharren, ewig an eine Art irdi-

sche Leiblichkeit gebunden zu sein. So lautet denn auch die Verfluchungsformel der griechisch-orthodoxen Kirche für Abtrünnige: "Dein Platz sei bei dem Teufel und dem Verräther Judas! Nach deinem Tode sollst du in Ewigkeit nicht zu Asche werden, sondern unverweslich liegen wie Stein und Eisen!" (31)

Die Christenheit wurde aber nicht nur über das Phantasma der Unverweslichkeit von Wiedergängern heimgesucht, sondern auch über die Wiederkehr der Dämonenlehre im Hochmittelalter.

Das heidnische Altertum hatte zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen das Dämonische angesiedelt (32). Die Dämonen hausten an bestimmten, meist einsamen und von Menschen gemiedenen Orten und wurden sowohl als glück-, als auch als unglückbringende Wesen angesehen und mit Opfergaben bedacht. Die Dämonen konnten die Wohnstätten der Menschen heimsuchen und Tod und Verderben bringen. Als Grenzgänger zwischen dem Sichtbaren (der Welt der Menschen) und dem Unsichtbaren (dem Götterreich) waren die Dämonen Phantome *par excellence*.

Der Kirchenvater Augustinus hat sich mit dem heidnischen Dämonenglauben auseinandergesetzt und ihn als falsch und töricht verworfen (De civitate dei VIII, IX, X). Als dann im Hochmittelalter die Fegefeuerlehre entwickelt wurde (33) und damit neben Himmel und Hölle das Purgatorium als "dritter Ort" installiert wurde, kehrten auch die "Untoten", die Dämonen ins Abendland zurück.

Im Fegefeuer leidende Seelen nahmen menschliche Gestalt an und suchten die Lebenden heim, entweder um Gebete zur Errettung aus dem Fegefeuer zu erbitten, Fürsprache also, oder um die Lebenden vor den Folgen von Sünden und Lastern zu warnen.

Geisterbiologie

Cesare Lombroso, der mit Bertillon und Galton das Indizienparadigma der Polizeifahndung entwickelt hat und damit die moderne Kriminologie begründete, war ein Geisterjäger. Der Kurzschluß des klassischen (spiritistischen) Mediums mit dem modernen (photographischen) Medium sollte um 1900 den Beweis erbringen, "dass es Phantasmen gibt und dass es keine subjektiven Halluzinationsphänomene sind" (34). Zwar räumte Lombroso ein, daß es Betrüger auf dem Gebiet der "transzendentalen Photographie" gibt, aber letztlich hält er es dann doch für möglich, Gespenster und Phantome, "das Unsichtbare zu photographieren".

Es soll sich um eine selbstleuchtende Materie handeln, die für die Augen unsichtbar ist, aber auf photographische Platten einwirkt. Die schattenlosen Photophantome künden gelegentlich ihr Erscheinen an:

"Ich will mich photographieren lassen. Macht die Apparate fertig ..." So kündigte sich die Tote "Stasia" an. Gelegentlich zanken sich die Phantome untereinander darum, photographiert zu werden. Von dem weiblichen Phantom "Stasia" wird berichtet, daß es sich "in Ermangelung eines Besseren, ein Mieder aus Löschpapier gefertigt hatte", um sich damit bei ihrem "Phototermin" zu bedecken.

Zur theoretischen Fundierung der "Transzendentalphotographie" hat Lombroso die "Geisterbiologie" entwickelt. Ohne es explizit zu formulieren, stellt sich Lombroso mit den Postulaten seiner "Geisterbiologie" in die Tradition uralter "Wiedergänger- und Auferstehungskurse".

Ganz so, wie der Vampir das Blut der Lebenden benötigt, materialisieren sich die Geister auf Kosten und mit Hilfe der

Medien. Wie in Platons "Phaidon" werden auch Lombrosos Gespenster "von ihrer Grabstätte angezogen und lassen sich dort dem Besucher dieser Plätze sehen".

In Gregor von Nyssas Auferstehungstheorie steht die Frage nach der Identität zwischen Erden- und Auferstehungsleib im Mittelpunkt. So auch bei Lombroso: Geister von Kindern erscheinen als Kinder; sind sie aber seit langem tot, so erscheinen sie (zum Erstaunen ihrer lebenden Eltern) als Erwachsene. Wer zu Lebzeiten spaßte, tut dies auch als Geist. Und von dem Geist eines Matrosen wird berichtet, daß er sogar nach dem Tode sein Handwerk als Seemann weiterhin ausübte.

Die Photographie hat die Welt vielfach und "phantomisiert". Jeder hat seine eigene Unsterblichkeit in der "Photogruf" erhalten. Jeder ist als "lebender Leichnam" im Photoalbum bestattet.

- (1) J. Derrida: *FORS*. In: N. Abraham/M. Torok: *Krytonymie*. Ffm./Berlin/Wien 1979
- (2) A. Bertholet: *Wörterbuch der Religionen*. 4. Auflage. Stuttgart 1985
- (3) Vgl. W. F. Otto: *Die Manen oder Von den Urformen des Totenglaubens*. 3. Aufl. Darmstadt 1976
- (4) *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Hrsg. v. H. Bächtold-Stäubli. Bd.V u. Bd.IX. Berlin/Leipzig 1932/33 u. 1938/41
- (5) G. Wiegelmann: *Der "lebende Leichnam" im Volksbrauch*. In: *Zeitschrift für Volkskunde*. 62.Jahrg. 1966
- (6) W. Sonntag: *Die Totenbestattung*. Halle 1878
- (7) *Ciba-Zeitschrift* Nr.43, März 1937. 4. Jahrg.
- (8) M. Granet: *Die chinesische Zivilisation*. 2. Aufl. Ffm 1988 und: L. Ledderose: *Die Gedenkhalle für Mao Zedong. Ein Beispiel von Gedächtnisarchitektur*. In: *Kultur und Gedächtnis*. Hrsg. v. J. Assmann und T. Hölscher. Ffm 1988
- (9) K. Benesch: *Auf den Spuren großer Kulturen*. Gütersloh 1979

- (10) G. Bataille: *Der heilige Eros*. Ffm/Berlin/Wien 1984
- (11) A.-P. Leca: *Die Mumien*. Ffm/Berlin/Wien 1984
- (12) H. Lamer: *Wörterbuch der Antike*. 8. Aufl. Stuttgart 1976
- (13) Tacitus: *Annales* XVI 6,2241
- (14) Platon: *Phaidon* und ders. *Politeia*
- (15) M. Eliade: *Das Heilige und das Profane*. Ffm 1990
- (16) Sueton: *De vita Caesarum*
- (17) G. Greshake/J. Kremer: *Resurrectio mortuorum*. Darmstadt 1986
- (18) G. von Nyssa: *Des heiligen Bischofs Gregor von Nyssa Schriften* (Bibliothek der Kirchenväter), München 1927
- (19) Greshake/Kremer, a.a.O.
- (20) Vgl. W. F. Otto. a.a.O.
- (21) Greshake/Kremer, a.a.O.
- (22) G. von Nyssa, a.a.O.
- (23) C. Schneider: *Geistesgeschichte des antiken Christentums*. Bd.1, München 1954
- (24) Greshake/Kremer, a.a.O.
- (25) A.-P. Leca, a.a.O.
- (26) A.L. Schmitz: *Das Totenwesen der Kopten*. In: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*. Bd.65, Leipzig 1930
- (27) Greshake/Kremer, a.a.O.
- (28) Vgl. J. de Vorigne: *Legenda aurea*. 2. Aufl. Zürich 1986 und: *Russische Heiligenlegenden*. Hrsg. u. engl. v. E. Benz, Zürich 1987
- (29) M. Rácek: *Die nicht zu Erde wurden... Kulturgeschichte der konservierenden Bestattungsformen*. Wien/Köln/Graz 1985
- (30) G. Klaniczay: *Heilige, Hexen, Vampire*. Berlin 1991
- (31) Zit. bei Sonntag, a.a.O.
- (32) Lamer, a.a.O.
- (33) Vgl. J. LeGoff: *Die Geburt des Fegefeuers*, Stuttgart 1984
- (34) C. Lombroso: *Hypnotische und spiritistische Forschungen*. Stuttgart 1909

Weitere Lektüren:

- Aurelius Augustinus: *De civitate dei*
 J. Baltrusaitis: *Das phantastische Mittelalter*. Ffm/Berlin/Wien 1985
 Herodot: *Historiae*
 Plinius: *Historia naturalis*

Slavoj Zizek

Spektroskopie

Die Koinzidenz der Leitmotive von anspruchsvoller Kunst, Theorie und Massenkultur ist heute ein theoretischer Gemeinplatz: kann die klarste Gestaltung des berühmten *ich bin ein anderer* nicht in der massenkulturellen Tradition der Vampire und lebenden Toten gefunden werden, die das Subjekt "dezentrieren", sofern sie seine Konsistenz und Selbstkontrolle von innen her untergraben? Das Hauptproblem dieses Widerhalls, der eine Konstante vom Anfang der Moderne bis zur Beziehung zwischen postmoderner Theorie und der heutigen Populärkultur bildet, besteht darin, wie man den Ansichten eines gewissen geläufigen *Zeitgeistes* und seinen Interpretationsmustern entgehen könnte. Ein Weg, diesen toten Punkt zu vermeiden, besteht in der Berücksichtigung ihres Antagonismus, der es erlaubt, anspruchsvolle Kunst und Massenkultur gegeneinander auszuspielen, d.h. abwechselnd eins durch das andere zu deuten, wie Claude Lévi-Strauss' *Mythologica*, wo Mythen einander auslegen. Nehmen wir "Das Phantom der Oper", unzweifelhaft eine zentrale Erscheinung der Massenkultur, die die populäre Einbildung von Gaston Leroux' Novelle von der Jahrhundertwende über eine Reihe von Film- und Fernsehversionen bis zum kürzlich erfolgreichen Musical beschäftigt: worin besteht, näher gesehen, der abstoßende Schrecken seines Gesichts? Vier Merkmale definieren es:

1. *Die Augen*: "Seine Augen sind so dunkel, daß man die starren Pupillen kaum sieht. Alles, was man sieht, sind zwei große schwarze Löcher, wie in einem Totenschädel." Kennern Alfred Hitchcocks ruft dieses Bild sofort *Die Vögel* in Erinnerung, besonders den Leichnam mit den ausgestochenen Augen, über den Mitch's Mutter in einem einsamen Gutshaus stolpert und bei dessen Anblick

ihr ein stummer Schrei entfährt. Wenn wir manchmal das Funkeln dieser Augen einfangen, scheinen sie wie zwei Kerzen zu sein, die - nur im Dunkel wahrnehmbar - tief im Kopf leuchten: diese beiden Lichter in ihrem seltsamen Widerstreit mit dem Gesicht - wie Laternen, die nachts in einem einsamen, verlassenen Haus brennen -, sind für die unheimliche Wirkung der "lebenden Toten" verantwortlich. - Als eine erste "freie Assoziation" aus dem Gebiet der Hochkultur fallen einem Edvard Munchs Bilder aus derselben Periode ein, besonders sein *Spring Evening on Karl Johan* (1892): ein Strom geisterhafter, sich auf den Betrachter zubewegender Fußgänger, deren Glotzüngigkeit einen seltsamen Kontrast zu ihren Totenmasken-Gesichtern bildet.

2. *Die Nase*: "Die Nase ist so wenig erwähnenswert als man sie im Profil nicht erblickt: und *die Abwesenheit* dieser Nase ist ein furchtbarer *Anblick*." Muß man an Freud erinnern, der in seinem Fetischismusaufsatz genau dieselben Ausdrücke gebraucht, um den Schrecken der Kastration zu beschreiben: die *Abwesenheit* des Penis ist es, die das Kind erschreckt, d.h. die Tatsache, daß nichts zu sehen ist, wo der Blick etwas erwartet? (Das Korrespondenzmotiv in Munchs Bildern - um in der Homologie fortzufahren - ist das Fehlen von Nase und Ohren am Kopf des Homunculus in seinem berühmtesten Gemälde "Der Schrei" (1893).) - Hier ist eine bedeutende Abweichung der neueren Fernseh-Miniserien über das "Phantom" gegenüber Leroux' Novelle feststellbar: in der Novelle war das primordiale Trauma des Phantoms, daß es als Kind so häßlich war, daß selbst seine eigene Mutter ihn abstoßend fand. (Wenn er sich ihr näherte, um sie zu umarmen, stieß sie ihn mit Ekel beiseite und forderte ihn auf, seine Maske aufzusetzen). In den

Fernsehserien hingegen konnte niemand sein verzerrtes Antlitz ertragen - *mit Ausnahme seiner Mutter*, der er niedlich und normal erschien und die ständig sein Gesicht liebte, während sie ihn mit ihrer himmlischen Stimme unterhielt (dies ist der Grund für seine spätere Opernbesessenheit: verzweifelt sucht er den Widerhall der Mutterstimme unter den Sängern). Doch sollte man das Pseudoproblem, welche Version denn "angemessen" sei, hier vermeiden und sie stattdessen in der Art von Lévi-Strauss lesen: als zwei komplementäre Versionen desselben Mythos, die einander auslegen. Denn was sah seine Mutter in seinem Gesicht (in der zweiten, der TV-Version), was sie so unwiderstehlich anziehend fand, während dasselbe Bild für alle anderen so abstoßend war? Nur eine Antwort ist möglich: *das genaue Gegenteil der ersten Version*, d.h. einen exzessiven phallischen Vorsprung, abschreckend für das "Normalauge", anstelle der Nase - kurz gesagt, die Erfüllung ihres (mütterlichen) Begehrens, im Kind den fehlenden Phallus zu erlangen.

3. *Die amorphe Verzerrung des Gesichts*: das Fleisch hat noch nicht feste Formen angenommen, es verweilt in einer Art vorontologischer Zustand, als sei es "zerschmolzen", als sei es einer anamorphotischen Verformung unterzogen worden. So steckt der Schrecken nicht in der Totenmaske, sondern in dem darunter Verborgenen: im Pochen des enthäuteten Fleisches. Jeder, der einen Blick auf diese amorphe Lebens-Substanz erhascht, betritt verbotenes Gelände und muß deshalb aus der Gemeinschaft ausgeschlossen werden... Darin besteht das letzte Paradoxon der "lebenden Toten": es scheint, als sei der Tod mit seinem Leichengestank nur eine Verkleidung, die ein weit "lebhafteres" Leben als unser gewöhnliches

Alltagsleben birgt. So ist der Ort der "lebenden Toten" nicht irgendwo zwischen dem Toten und dem Lebenden zu situieren, sondern: *als* Tote sind sie gewissermaßen "lebendiger als das Leben selbst", denn sie verfügen über einen Zugang zur Lebenssubstanz, der älter als die symbolische Kastration ist. Lacans Psychoanalyse ortet den Grund für diese Mißgestalt im anamorphotischen Blick, d.h. in einem vom inzestuösen Genießen unterhaltenen Blick: als anamorphotische Verzerrung der Realität wird der Blick auf der Objekt Oberfläche eingeschrieben. In diesem Zusammenhang sollte man sich einen anderen Fall derselben Zeit in Erinnerung rufen, den des "Elefantenmenschen", dem David Lynchs gleichnamiger Film zur Unsterblichkeit verholten hat: Gemäß der diese Figur umgebenden Mythologie bezeichnet der groteske proto-phallische Auswuchs der Stirn (die "Elefantennase") die Inskription des mütterlichen Blicks auf der Körperoberfläche. Der Mythos vom "Elefantenmenschen" lautet wie folgt: während einer Zirkusvorstellung, die seine schwangere Mutter beobachtete, geriet ein Elefant in Wut und zertrampelte sie fast; dieser "Blick von unten" auf den rasenden Elefanten griff die Mutter an und verursachte die elefantenartige Verzerrung des Embryo. Derselben anamorphotischen Häßlichkeit des Gesichts begegnen wir in einer Reihe von Munchs Bildern, wo das Antlitz seine Kontur verloren hat und in einen weißlichen Schleim "zerschmolzen" scheint. (Es genügt wohl, *Asche*, *Vampire* und *Der Kuß* zu erwähnen, drei Zeichnungen, in denen ein Mann, während oder in der Nachwirkung sexuellen Verkehrs, buchstäblich "sein Gesicht verliert".)

4. *Der Ausnahmestatus seiner Stimme*: Das Phantom der Oper ist zuallererst ein stimmliches Wesen (a beeing-of-voi-

ce). In der Novelle wird es regelmäßig als "des Mannes Stimme" angesprochen, als ob die "normale" Beziehung der Stimme und seines Trägers (seiner Quelle) invertiert wären: anstelle der Stimme, die dem Körper als eine seiner Eigenschaften zugehört, ist es der Körper selbst, der in seiner Verzerrung eine "unmögliche", ursprünglich körperlose und als solche allmächtige (all-gegenwärtige) Stimme materialisiert, die Michel Chion "die akusmatische Stimme" taufte. Die erste Assoziation gilt hier natürlich erneut Munchs *Schrei*: in ihm findet die Energie des gehemmten Schreis - der nicht ausbrechen und sich im Klang befreien kann - eine Entäußerung (fast ist man versucht zu sagen: ein "acting out") durch die anamorphotische Verzerrung des Körpers in "unnatürliche" schlangenartige Windungen, sowie in den Linien von Küste und Wasser jenseits der Brücke - als ob diese spiralförmigen Linien da wären, um Klangvibrationen zu materialisieren, in einer Art *Konversionseffekt*, der den gehemmten Ton in eine Verzerrung der Materie übersetzt.

Die Stimme qua Objekt

In seinem Seminar über die Angst (1960-1961) bezog sich Lacan auf Munchs *Schrei*, um den Status der Stimme *qua* Objekt zu exemplifizieren. Das bedeutet, daß das entscheidende Merkmal des Gemäldes in der Tatsache besteht, daß *der Schrei nicht gehört wird*. Wir zielen hier nicht auf das augenfällige Faktum, daß "Bilder nicht sprechen": es gibt Gemälde, die deutlich "resonant" sind und "im Geist Klänge wachrufen" - Bilder von lebendstrotzenden Straßenszenen, von Tanz, stürmischem Unwetter usw. Bei Munchs Bild jedoch ist wesentlich, daß der wachzunehmende Schrei stumm ist. Die Angst ist zu bezwingend, als daß sie eine lautli-

che Entäußerung finden könnte. Wie wir bereits gezeigt haben, ist dieses strukturelle Verstummen im Bild selbst verzeichnet durch das Fehlen der Ohren am Kopf des verzweifelten Homunkulus: als ob die aus der (symbolischen) Realität des Gesichts ausgeschlossenen Ohren in Form eines gigantischen Ohres wiederkehren könnten in das Reale des anamorphotischen Flecks... Alltagssprachlich könnte man sagen, daß der Schrei "im Halse steckenbleibt". Das genau ist die Stimme *qua* Objekt: das, was "im Halse steckenbleibt", was nicht ausbrechen, sich entfesseln und somit in die Dimension der Subjektivität eintreten kann. Es ist kein Zufall, daß Lacan in seinem *Seminar XI* das *Objekt klein a* als eine Gräte bestimmt, die im Halse des Subjekts steckengeblieben ist: wenn der beispielhafte Fall des Blicks *qua* Objekt eines Blinden Augen sind, d.h. Augen, die *nicht sehen* (wir erfahren den Blick *qua* Objekt, wenn der Gesprächspartner plötzlich seine dunkle Brille abnimmt und uns dem Unbehagen des tiefenlosen Weiß seiner Augen aussetzt), dann ist der beispielhafte Fall der Stimme *qua* Objekt die stumme Stimme, d.h. die wir *nicht hören*.

Es dürfte daher keine Überraschung sein, daß auch der berühmteste Schrei der Filmgeschichte stumm ist: der Schrei einer Mutter, die ohnmächtig ansehen muß, wie ihr Sohn von Soldaten niedergeschossen wird (in Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*). In einer Fahrt rückt die Kamera an die sich verzweifelt an den Kopf greifende Mutter so dicht heran, daß sie ihr beinahe in die schwarze Öffnung ihres offenen Mundes zu fahren scheint. Die vollständige Wirkung ist hier wiederum auf die Tatsache gegründet, daß wir ihren Schrei nicht hören, daß er in ihrem Halse steckengeblieben ist - wie in der oben erwähnten Szene in Hitchcocks *Birds*, wo

Mitch's Mutter, die auf den Leichnam mit den ausgestochenen Augen stößt, ihren stummen Schrei ausstößt. Diesem Schrei, der die schreckenverwobene Begegnung mit dem Realen des Genießens bestätigt, hat man den Schrei der Befreiung, der Entscheidung, der *Wahl* entgegenzusetzen, den Schrei, bei dem eine unerträgliche Spannung ein Ventil findet: in der Erleichterung des Aussprechens "spucken wir" gleichsam "die Gräte aus". Der berühmteste Fall dafür in Hitchcocks Werk ist Doris Days Schrei in *The Man Who Knew Too Much*, der den Mord in der Albert Hall im letzten Moment verhindert. Doch sollte man den Unterschied zwischen diesem Schrei und dem stummen Mutterschrei in *Potemkin* beachten. Beide sind im Mutter-Sohn-Bezug plaziert: der stumme Schrei verleiht dem Widerstand der Mutter Ausdruck, die Nabelschnur zu zertrennen, die sie mit ihrem Sohn verknüpft. Der Schrei in *The Man Who Knew Too Much* dagegen signalisiert, daß die Mutter, durch die erzwungene Wahl zwischen ihrem Sohn und der Gemeinschaft in die Enge getrieben, auf ihr Kind verzichtet und die Gemeinschaft wählt: so ist dieser Schrei in seiner Rohheit als "Zivilisationsakt" zu verstehen. Mit anderen Worten, der Gegensatz des stummen und des artikulierten Schreis koinzidiert mit dem Gegensatz von Genießen und dem Anderen: der stumme Schrei bezeugt das Festhalten des Subjekts am Genießen, eine mangelhafte Bereitschaft zum Genuß-Austausch (d.h. mit dem Objekt, das dieses verkörpert) für den Anderen, für das Gesetz, für die paternale Metapher, während die Vokalisation als solche bestätigt, daß die Wahl bereits erfolgt ist und das Subjekt sich innerhalb der Gemeinschaft befindet.

Die Stimme indes, die das Phantom heimsucht, ist kein Schrei, sondern eine

hypnotische Opern-Arie: es verliebt sich in Christine, als es in ihrem verführerischen Gesang die Resonanz der verlorenen Mutterstimme wiederfindet. In *The Man Who Knew Too Much* ist das inze-stuöse Lied, das das Subjekt mit dem Ding (dem Mutterkörper) verknüpft und es mit seinen Fangarmen einwickelt, natürlich kein anderes als das bekannte "Che sara, sara", das Doris Day in der Gesandtschaft singt, wo ihr Sohn gefangen gehalten wird. Es ist, wie oben gesagt, ein Lied, durch das *die Mutter ihren Sohn erreicht und einfängt*, ein Lied, das die inze-stuöse Nabelschnur ausdrücklich etabliert. (Hitchcock benutzt hier ein formales Verfahren, das noch nicht völlig verstanden worden ist: die Kamera "folgt" direkt der Stimme, "zeigt" ihre Resonanz auf der Treppe und ihren Aufstieg zum Dachzimmer, wo der Sohn eingeschlossen ist.) Ein weiteres entscheidendes Merkmal dieser Szene ist die betonte Vulgarität und Obszönität von Doris Day's Gesang: ihre Stimme ist viel zu aufdringlich, so daß die vornehmen Gäste in der Empfangshalle es vermeiden, sich gegenseitig anzusehen. Sie starren zu Boden, als ob sie durch eine solche obszöne Zurschaustellung beschämt wären. Das dritte und letzte Merkmal, das man nicht übergehen darf, ist der Inhalt des Lieds selbst, der seinen Über-Ich-Status direkt herausstellt: "Che sara, sara, what will be, will be" - wie könnte man in dieser Antwort auf die Kinderfrage, was aus einem wird, wenn man groß ist, die böswillige Gleichgültigkeit übersehen, die zum Begriff des Über-Ich gehört. Dieser Über-Ich-Status wird weiter bestätigt, wenn man "Che sara, sara" im Kontext anderer Hitchcock-Filme bestimmt, als Mittelstück zwischen *Rear Window* und *Psycho*. Wir denken dabei natürlich an eine Eigentümlichkeit des Soundtracks

von *Rear Window*: als sich Grace Kelly am späten Abend James Steward nähert, der ein Nickerchen in seinem Rollstuhl macht (erst als ein unheilvoller Schatten, der sein Gesicht überflutet, dann als "sie selbst"), wird die reiche Textur der alltäglichen Hintergrundgeräusche plötzlich suspendiert. Alles was wir hören, ist die Stimme eines unbekanntes Soprans, der Tonleitern übt, als ob Mutter erst noch beim Singenlernen wäre (weshalb sie den Austausch von Küssen zwischen Stewart und Kelly duldet). In *The Man Who Knew Too Much* versteht die Mutter schon zu singen, endlich erreicht ihre Stimme den Sohn. Das Endergebnis davon ist in *Psycho* zu sehen: ein von der Mutterstimme beherrschter Sohn, so daß man die Behauptung wagen möchte, daß der Junge in *The Man Who Knew Too Much* kein anderer ist als Norman Bates in seiner Kindheit. Die Antwort auf die Frage "what will be", was wird aus dem Jungen in *The Man Who Knew Too Much* werden, ist in *Psycho* enthalten.- Um die Gefahr sogenannter "psychoanalytischer Kunst-Interpretation" zu vermeiden, die hier lauert (das mütterliche Über-Ich als "Geheimnis" des Stimmen-Fleckens...), hat man die eigentümlich dialektische *Umkehrung des explanans in das explanandum* zu vollziehen: Es geht nicht darum, die unergründlich "akusmatische" Stimme als mütterliches Über-Ich zu interpretieren, sondern im Gegenteil die Logik des mütterlichen Über-Ich durch den Stimmen-Flecken zu erklären. Was wir "mütterliches Über-Ich" nennen ist *nichts als* eine Stimme, die das Bild verschmiert und und seine Transparenz verstört. Unser Verfahren ist daher strikt allegorisch: "Mutter" *qua* diegetische Persönlichkeit ist letztendlich als eine Wirkung innerhalb von Hitchcocks narrativem Filmkontext zu sehen, die für eine gewisse for-

male Verstörung einsteht, ein Fleck, der das Sichtfeld trübt.

So bilden Schrei und Gesang eine Opposition: der Status des Gesangs ist der eines Flecks, der ein inzestuöses Genießen materialisiert, während der Schrei, schlicht gesprochen, eine Schreckensreaktion auf den Fleck darstellt. Ein flüchtiger Blick auf Munchs *Schrei* enthüllt, wie seine Oberfläche "verzeichnet" ("drawn") ist: die rechte Hälfte ist anamorphotisch weit mehr verzerrt als die linke, d.h. das Bild wird etwa in Zweidrittelhöhe auf der rechten Seite in sein Gravitationszentrum "gesogen" - der Homunkulus, in diesen Strudel gezogen, wird von Schrecken ergriffen. Die Spirallinien der verzerrten Realität bilden eine neue Form, die unbestimmt an ein gigantisches Ohr oder Auge erinnert, eine Art paranoider Wirkung, die "alles sieht und alles hört". Wie sollte man hier nicht Syberbergs *Parsifal* erinnern, wo die Tiefe des visuellen Feldes (der Hintergrund) oft von einer flachen Rückprojektion ausgefüllt wird, die die Perspektivwirkung vorsätzlich zerstört und manchmal geradewegs ein großes Auge darstellt. In Hitchcocks *Marnie* spielt die Rolle des Phantasieelements, das das Loch/die Leere in der Realität zusammenflickt, ein gewaltiger schwarzer Klotz am Ende der Straße, wo Marnies Mutter lebt: er ist offensichtlich gemalt und zerstört so den Tiefeneffekt. Darin besteht die elementare Formaldefinition der Psychose: die massive Präsenz irgendeines Realen, das die perspektivische Öffnung, die konstitutiv für die "Realität" ist, ausfüllt und verschließt. Diese magnetische Kraft, die die lineare Perspektive auf die Realität verzerrt, ist natürlich das Genießen: Munchs *Schrei* schildert das Eindringen des Genießens in die Realität. Je mehr wir uns dem Strudel nähern, desto mehr ver-

liert das Bild seinen "realistischen" Charakter, wenn seine farbigen Spirallinien uns mit dem Gewicht ihrer materialen Präsenz treffen. Die "Realitäts"-Illusion des dargestellten Inhalts wird so nicht einfach untergraben - weit angemessener ist es zu sagen, daß die dargestellte Realität ihren freifliessenden ätherischen Charakter verliert und mit einer Art substantieller Dichte beladen wird (wenn man Lacans Erwägung folgt, daß die einzige von der Psychoanalyse gesicherte Substanz das Genießen sei, ist es nicht schwer sich vorzustellen, wie das materielle Gewicht von Munchs Flecken die Dichte des Genießens bekräftigt).

Der Bestimmungsstandard, durch den Munchs *Schrei* Angst ausdrückt, ist daher angemessen - vorausgesetzt, wir erfassen den Begriff der Angst im genauen Sinne Lacans: als Affekt, der die panische Reaktion des Subjekts auf die *Übernähe* der Objekt-Ursache des Begehrens aufzeichnet: die Züge des kleinen Mannes erinnern deutlich an einen Homunkulus oder einen Foetus, der dem Mutterkörper noch nicht entrissen ist. Die allgemeine Schlußfolgerung daraus wäre, daß der Fleck als solcher den Status des *Objekts klein a* (Surplus-Genießen) hat. Neben *Starlit Night* (1893), wo die substantielle Masse dunkler Erde im Vordergrund einen verwischten Fleck evoziert, erscheint dieselbe Wirkung sehr klar in zwei Bildern der Jahrhundertwende, *Girls on the Bridge* (1899) und *The Dance of Life* (1900): Ein Hintergrund aus Erde und Bäumen im ersten, die Konturen tanzender Körper im zweiten Fall, verwandeln sich in ausgedehnte spermaartige Flecken, die die Realität mit der Substanz des Genießens beladen. Ihrem Status entsprechend bilden diese Flecken bilden eine Art visuellen Korrelats zu der "akusmatischen Stimme" im Kino, zu der Stimme, die die Grenze von Außen und Innen

überschreitet, weil sie weder zur diegetischen Realität noch zur externen Vokalbegleitung gehört, sondern in einem Zwischenraum lauert, wie ein geheimnisvoller Fremdkörper, der die Konsistenz der "Realität" von innen her auflöst.

Kehren wir ein letztes Mal zum *Schrei* zurück. Die verbreitete modernistische Lektüre, die ihn als Ausdruck eines monadischen Subjekts versteht, zu einer solipsistischen Leere verdammt und verzweifelt angesichts seiner Unfähigkeit, den Kontakt mit der Welt herzustellen, ist insofern unzureichend, als das Subjekt fortwährend als Substanz konzipiert wird, als eine positive Entität, die an angemessenem Ausdruck gehindert ist. Erst in dem Augenblick, wo wir diese perspektivische Illusion abstreifen, treten wir in den Postmodernismus ein: was dem Modernismus als Grenze des Selbst-Ausdrucks erscheint, ist *das Subjekt selbst*. Mit anderen Worten, wir betreten den Postmodernismus, wenn wir vom "entleerten Subjekt" zum Subjekt *qua* Leere der Substanz übergehen. In seiner radikalsten Dimension ist das Subjekt *nichts als* diese schreckliche "Leere" - im *horror vacui* fürchtet sich das Subjekt vor sich selbst, vor seiner konstitutiven Leere. Weit entfernt davon, den Schrecken des Subjekts vor der Aussicht auf Selbstverlust zu entfalten, ist der Schrei deshalb die Gebärde, die die Dimension der Subjektivität inauguriert - das, was es durch den Schrei werden wird. Das Subjekt erschrickt und schrumpft vor dem, was "in ihm mehr ist als es selbst", vor dem Ding in ihm selbst, um sich ihm gegenüber einer minimalen Distanz zu versichern.

Der Text ist ein Auszug aus einem im Herbst 1992 in den USA erscheinenden Buches. Er wurde mit Einwilligung des Autors leicht gekürzt. Die Übertragung aus dem Englischen besorgte Khosrow Nosratiian.

Susanne Dudda

Augenblicke

Über Zugriff und Ekstase

"Gerald Pikestaffe und Mr. Thorley waren in ein und demselben Momente der nämlichen Nacht von der Erdoberfläche verschwunden ... und das einzige verbindende Glied zwischen den beiden schien die gemeinsame, exzeptionelle Begabung für höhere Mathematik zu sein."

(A. Blackwood, *Der Fall Pikestaffe*)

"Man kann nicht direkt sagen, daß sie um Phelia trauerten, denn wenn jemand verschwindet, so ist das etwas anderes als wenn er stirbt. Es ist ... vielmehr so, als wenn etwas ganz langsam in den Abfluß rinnt und man erst viel später merkt, daß alles verschwunden ist."

(St. King, *Mrs. Todds Abkürzung*)

Ein Verschwinden mehrerer Personen hat stattgefunden. Ein spurloses Verschwinden, wenn man von Kategorien kriminalistischer Suche nach Indizien ausgeht. Für tot wird man die Personen erklären, sobald der dafür gesetzlich festgelegte Zeitraum verstrichen ist. Tot verstanden als: nicht mehr feststellbar mit Kategorien der Quantität (Körperlichkeit), Sozialität (Kommunikation), Funktionalität (Ökonomie) und Seelenkunde (Theologie). Der *Bürger* im Sinne von *bürgen für* und *fundamental sein* (Burg) hat ein Ende gefunden. Mr. Thorley und Mr. Pikestaffe jedoch scheinen, genau wie Mrs. Todd und ihr Begleiter, weniger ein Ende als vielmehr eine Art Aus-Weg gefunden zu haben: ein *fort*, ein *weg* von diesen Topologien der Macht und ihren vermessenen Zugriffen. Topologien und Kartographien, höhere Mathematik und unendliche Abkürzung: von Vermessungen und ihrer Potenzierung wird in diesem Text die Rede sein. Potenzierung bis hin zu Intensitäten, deren Erscheinungscharakter sich jeglicher Feststellung entzieht.

Abkürzung

Stephen Kings Geschichte "Mrs. Todds Abkürzung" führt das seltsame Raumverhalten einer Frau vor. Definiert über die üblichen gesellschaftlichen Ordnungskategorien ist Mrs. Todd Frau eines Mannes, erfolglose Gedichtschreiberin und nicht in der Lage, ein Kind auszutragen. Sie ist sozial stark engagiert und hat zusammen mit ihrem Mann ein Sommerdomizil samt Hausmeister auf dem Lande. Von dort aus betreibt sie das, was schließlich zu ihrem Verschwinden aus der Gesellschaft führen wird: "Die Frau war ganz verrückt auf Abkürzungen. ... Sie sagte, wenn man nur genug Weg sparen kann, spart man auch Zeit ..., selbst wenn man dazu durch jeden verdammten Sumpf im Kennebec County fahren muß."

Mrs. Todds Abkürzungswut - die sich vorerst noch begründet mit effektiver Zeitausnutzung und leidenschaftlicher Autofahrlust - zeigt sich schon im Ruf ihres Vornamens an, der Ophelia kurz zu Phelia apostrophiert. Anfangs noch befangen in Identitätsvermessungen, die sich als identifizierende Maßgaben orten, feststellen und eintragen lassen, hat sie sich ausgestattet mit einer Fülle kartographischen Materials: Straßenatlas, Landkarten, Reiseführer. Sie sollen ihr dienen zu Fahrten abseits der Autobahn. Die Auto-Bahn, sie steht für ein Wege-Regime, das Autonomie nur in vorgegebenen Plänen zuläßt: "Die Autobahn ist so eine einfache, bequeme Sache. Nach einer Weile überlegt man gar nicht mehr, wie komme ich von hier am besten nach dort, sondern nur noch, wie komme ich von hier am besten zur nächsten Autobahnauffahrt. Und das brachte mich auf den Gedanken, daß es vielleicht überall jede Menge Straßen gibt, die einfach nicht mehr befahren werden." Autofreie Stra-

ßen also für die Autonomie einer Frau, die im *Befahren* sich selbst *erfahren* will. Als Rückkopplung dient der Meisterin des Raumes ihr Hausmeister. Sein Name scheint dafür Programm: Homer Buckland. Während sein Vorname ihren Wegeplänen vorerst ein verständiges Ohr als Zuhause anbietet, kündigt sich im Nachnamen Buck-Land schon seine spätere Mittäterschaft an. "Buck" als "bocken" und "gegenangehen" verschreibt ihn Raumerfahrungen, die gewalttätig anmuten gegenüber disziplinierter Raumkoordination.

Vorerst noch allein, durchmißt Mrs. Todd in scheinbar endloser Wiederholung die Strecke: zwischen hier und Bangor. Wiederholt werden jedoch nur die Eckpunkte. Je geringer die Meilenanzahl der Strecke, desto verzweigter das von ihr befahrene Wegenetz. Die als Umweg anmutende Verzweigung bildet jedoch nur scheinbar eine Opposition zur Abkürzung, denn Abkürzung - lesbar auf zweierlei Art - scheint hier wörtlich genommen. Einerseits kann das *Ab* der Kürzung als Negierung verstanden werden. Abkürzung wäre dann zu lesen als Verlängerung, als Länge. Andererseits bezeichnet die Abkürzung einen kürzeren Verbindungsweg. Das *Ab* der Kürzung führt hier zur *Kürze*, zum kurzen Weg. Dies setzt die Möglichkeit verschiedener Wege voraus, denn es ist nicht der Weg selbst, der manipuliert wird. Abstrahiert wird er meist in seiner Abbildung, um dem Benutzer kartographischen Materials den Zugriff auf seine Lage zu erleichtern. Mrs. Todd kann dies nicht genügen. So vervollständigt sie ihr Material um Irregularitäten, unwegsame Auswüchse und Durchkreuzungen, mit denen sie die Meilen stückweise zur Strecke bringt. Ihr Versuch, den Wegen in ihrer Vielfalt gerecht zu werden, belohnt sie

mit einer stetigen Annäherung an die Länge der Luftlinie.

Proportional zur Verringerung der meßbaren Räumlichkeit, kommt ein Mehr als Bedeutung zum Vorschein. Diesen Zuwachs wird Homer zu sehen bekommen auf einer ersten Mitfahrt: "Das Auto kam ein bißchen vom Weg ab, als sie sich duckte, und ich konnte einen Blick in den Wald reinwerfen, und - heiliger Himmel ... - da drin bewegte sich *alles*. Gräser winkten ... und aufnem Baumstumpf kauerte etwas, das wie'ne Baumkröte aussah, nur war's so groß wie'ne ausgewachsene Katze." Durch wilde Fahrten in hoher Geschwindigkeit sind die Dinge in Bewegung gekommen und haben sich potenziert. Potenziert, so wie auch Mrs. Todd Vermessungstechnik auf die Spitze treibt.

Um nicht allzusehn ins Phantasmatische zu geraten, sei an dieser Stelle an eine andere Art von Streckung oder Kastration des Raumes erinnert. 1966 beschloß das SED-Politbüro, DDR-Landschaftskarten aus Sicherheitsgründen mit Stauchungen, Zerrungen und Verformungen zu versehen. Orte fanden so im wahren Sinne vermessene Verhältnisse zueinander und Strecken konnten sich um Kilometer verkürzen, wenn sie durch den Todesstreifen hindurchgedacht wurden, der vermessungstechnisch nichts galt: Nicht-Orte haben keine Länge, die zu Buche schlagen könnte.

So ist auch Mrs. Todd mittlerweile außerstande, ihre Buchführung fortzuführen. Sie bewegt sich auf "Wegen", die keine mehr sind und auch keine hinterlassen. Undarstellbarkeiten können jedoch eine Frau nicht bekümmern, die sehr eigensinnig ist in der Bestimmung dessen, was ihr als wirklich gilt und was nicht: "Es gibt den Nullpunkt und die Ewigkeit, und es gibt die Sterblichkeit, aber es gibt

keine unüberwindbare Grenze." Namentlich gesprochen: es gibt den Nullpunkt, die Ewigkeit und es gibt sie, Mrs. Todd, die unterwegs zu sein scheint, um auch an ihrem Nachnamen eine apostrophierende Kürzung vorzunehmen: Tod'.

Immerhin gibt es noch die Luftlinie, ließe sich einwenden, und die beträgt hier 79 ununterbietbare Meilen Sicherheit für den Verstand. Doch der soll bald beleidigt werden: "Ich habe zwei neue Straßen entdeckt", behauptet Mrs. Todd, "und zuletzt habe ich bis Bangor nur 67 Meilen zurückgelegt." Verständlicher Einwand gilt hier nichts: "Falten Sie die Karte und stellen Sie fest, wieviel Meilen es dann noch sind, Homer. Es können ein paar weniger sein als die Luftlinie, wenn Sie die Karte nur ein wenig falten, es können aber auch eine ganze Menge weniger sein, wenn Sie die Karte stark falten."

Das Falten der Landkarte auf der einen Seite, führt zur Ent-Faltung von Mrs. Todd auf der anderen. Durch ihre Anwesenheit bei der Verjüngung zweier Linien bis hin zu ihrem Zusammentreffen im Fluchtpunkt, verjüngt auch sie sich und verliert ihre Falten: " 'Auf der Suche nach einer Abkürzung habe ich mehr als einmal den Weg verloren - den Weg verloren - und meine grauen Haare verloren.' ... Sie *war* auf diesen Wegen, die sie entdeckte, ganz anders - es gab nichts, das gewagt hätte, sie anzurühren." Nicht gewagt, und auch nicht gekonnt hätte. Durch ihre Flüchtigkeit auf undarstellbaren Wegen, die keinen Ort mehr bezeichnen, ist Mrs. Todd unbegreiflich geworden. Auch kann nicht mehr gesprochen werden von ihrer Bewegung zwischen hier und Bangor, sondern nur noch von *in Geschwindigkeit sein*. In einem Aufsatz mit dem Titel "Fahrzeug" schreibt Virilio, daß die Beschleunigung zu einer Erhöhung der Leitfähigkeit von Räumen

führt. Orte werden durchdringbar, zerstreuen sich, schieben ihre "Bedeutungen ineinander, bis sie sich schließlich ganz auflösen wie das Licht die Farben auflöst. Doch dies Flimmern der Geschwindigkeit führt zum vorübergehenden Erblinden, zum blinden Passagier."

Abwesenheit des Bewußtseins

Ein Flimmern, ein Erblinden ergreift auch das Bewußtsein. In Abwesenheit vom Ereignis kann es kein Wissen und keine Erfahrung ins Gedächtnis *ein-schreiben*. Statt dessen potenziert sich der Gesichtsausdruck von Mrs. Todd bis hin zu einer Bedrohlichkeit für den homerischen Betrachter: "Ihr Gesicht bekam etwas Wildes ... - was *Wildes* und was *Freies*, und das jagte mir Angst ein ... ich hatte jedenfalls das Gefühl, wenn sie mich anschauen würde, müßte ich auf der Stelle tot umfallen." Eine Rückkopplung des Blicks hat stattgefunden. Eine Rückkopplung an seinen etymologischen Ursprung als Blitz, der nicht nur erhellen, sondern auch festbannen und töten kann. So kann das flimmernde, blinde Auge Schutzfunktion sein für ein noch unvorbereitetes Bewußtsein: es kann nicht belichten.

Und wenn es dies doch einmal tut? Zur Beantwortung dieser Frage kann man eine andere Geschichte von Stephen King heranziehen. "Travel" stellt die Frage nach dem Zusammenhang von Körperauflösung, Geschwindigkeit und Bewußtseins. Um Körper ohne großen Zeitaufwand auf andere Planeten zu transportieren (die Raumproblematik hat sich auf der Erde zugespitzt), werden sie beschleunigt bis hin zu ihrer Auflösung und anschließend wieder zusammengesetzt. Um das als unzerlegbare Einheit verstandene Bewußtsein zu schützen, wird es vor der Partikeltransmission betäubt. Für den

Körper dauert Travel nur den Bruchteil einer Sekunde. Darüber jedoch, wie das Bewußtsein Zeit mißt, und "ob der Begriff Zeit für das Bewußtsein überhaupt noch relevant ist, wenn es sich im Zustand des Travel befindet", kann nur spekuliert werden. Der Verdacht, daß der uneingeschlaferte Geist sich selbst verzehren würde in einem "unaussprechlichen Akt des Wahnsinns", wird bestätigt werden durch die Neugier eines wachen Jungen. Im Wiedereintritt in seinen Körper und mit dem entsetzten Schrei: "Es dauert länger als du denkst. ... Da drin ist die Ewigkeit", verstümmelt sich der Junge zu Tode, indem er sich die Augen ausreißt und "wieder und wieder mit den Krallen in die blutüberströmten Augenhöhlen fuhr, in die Augen, die das Unsichtbare und die Ewigkeit gesehen hatten." Ein Angriff auf die Augen findet statt, weil sie belichteten, was menschliches Bewußtsein noch nicht zu ertragen in der Lage ist.

Die Gefahr des Blicks verspürend adiert Homer ein Zögern zur Hast von Mrs. Todd. In seiner namentlichen Bewegung als Heimkehrer will er anfangs noch gewahrt wissen: eine intakte Rückkehr im Realen. "Es gibt Löcher in der Mitte von Dingen ... Genau in der verdammten *Mitte*, nicht mal links oder rechts davon, am Rande des Blickfelds, wo man sagen könnte: Na ja, aber... Sie sind da, und man umgeht sie einfach, so wie man um ein Schlagloch in der Straße herumfährt, weil man sonst einen Achsenbruch am Wagen riskiert." Heimkehr jedoch kann auch anders gelesen werden. Geschützt durch ein *Liebe macht blind* und belehrt durch die Erfahrungen Mrs. Todds, die im Zustand des Abkürzens erstmalig das Gefühl hatte, ganz sie selbst zu sein, läßt er sich schließlich ein auf das, was einen Tod im Realen bedeuten muß. Homer gibt sich

hin der Liebe zu einer Frau, die den vollen Körpereinsatz wagt und deren Blick nicht ohne Grund als ein tödlicher erscheint.

"Im Mittelalter", schreibt Botho Strauß, "galt der Augenaufschlag, der *ictus oculi* für das Zeit-Atom. Nun wiederum: die Stunde des Augenblicks. The universe of a glimpse, mit seinen hochintegrierten Bindungen, seiner Kompakt-Geschichte, seiner vernetzten Zeit. Romantiker der elektronischen Revolution. Neo-Fragmentarier. Funkenkundige. Reduziert in allem Äußeren, vervielfältigt im Kern." Für Partikeltransmissionen, für die Durchlässigkeit und Auflösung des Körpers in hoher Geschwindigkeit, haben wir noch kein Gedächtnis. So müssen die ebenso leuchtenden wie trügerischen Erscheinungen als Bedrohung empfunden werden von einem Bewußtsein, daß darin nur Zerfall und Identitätsverlust erkennen kann. Es rettet sich in ein "kraftvolles Lidschließen. Voll der Hoffnung, daß sich der ganze Spuk in ein *Reales* auflösen möge! In eine gute, verständige Figur." Eine vergebliche Hoffnung: Fixierung fester Formen, Information, findet nicht statt. Damit die Summe unendlich vieler Augenblicke in der Erinnerungszeit nicht "gegen einen Wert bei Null" strebt, bedürfte es eines anderen Gedächtnisses: eines Augenblicksbewußtseins, das "Energien und Reizungen, die wir jetzt noch gar nicht kennen (...) in kleinen und kleinsten Ereignissen und lichten Augenblicken" wahrzunehmen in der Lage ist.

Wir, die wir dafür weder Augenblitze noch Gedächtnis haben, können Mrs. Todd und Homer nicht mehr folgen. Undarstellbar geworden, müssen sie uns als spurlos verschwunden gelten, obwohl sie vielleicht doch sichtbar sind. So apostrophieren wir Mrs. Todd *in ihrem Namen* zu

Tod' und übersetzen uns Homer behutsam als einen "Heimgegangenen". Jedoch: Im Fluchtpunkt, wo *hier* und *Bangor* in eins fallen, im Unendlichen also, dort tritt nicht nur ein Unfall zutage als Zusammenstoß der Linien. In Schnitt, "wo der Übertritt aus einem streng rationalen Raum in den utopischen Schwindel geschieht" (Burckhardt), öffnet sich gleichzeitig ein anderer "Raum". Einen Versuch, den Übertritt in ihn zu denken, hat Algernoon Blackwood mit einer Erzählung gewagt.

Mathematik

"Natürlich bedeutet all das einen neuen Weg: eine Richtung, die im rechten Winkel zu den uns bekannten verläuft - eine neue Richtung in uns selber, ja im Leben überhaupt. Doch kann der Verstand sie vielleicht umsetzen in mathematische Symbole, die bestenfalls freilich nur als Gleichnis zu nehmen wären. Erfahrung auf diesem Wege ausgeschlossen. Wirkliche Erfahrung nur möglich bei *veränderter Bewußtseinslage*. Trotzdem gut, sich mathematisch daran zu gewöhnen."

In Kenntnis eines Raumes hinter dem Raum beginnt Mr. Thorley gleich und ohne Beschleunigungsmaschine am Ort des Übertritts mit seinen Bemühungen, in den anderen Raum zu gelangen. Auch setzt er von vornherein einen Gegenstand als Schnittpunkt ein, der in Doppelfunktion sowohl real als auch utopisch räumlich ist: den Spiegel. In einem Aufsatz mit dem Titel "Andere Räume" schreibt Foucault dem Spiegel die Fähigkeit zu, etwas dort zu zeigen, wo es nicht ist. In einem virtuellen Raum nämlich, in dem die Dinge als eine Art Schatten ihrer selbst sichtbar werden.

Mr. Thorley ist Mathematiker. Befangen in Studien zusammen mit seinem Schüler Pikestaffe benötigt er vorerst

noch bezahlten Wohnraum. Den findet er bei einer Gouvernante in Ruhestand, Miss Speke. Über den neuen mathematischen Zugriff hinaus beherbergt sie in ihrem Haus schon einen auf die Seele und einen auf die Ökonomie. Bankmann und Theologe werden bei dem zukünftigen Ereignis des Verschwindens jedoch wenig ausrichten können: "Dergleichen gewöhnliche Hilfe war's nicht, die hier not tat - zumindest nicht von solcher Seite."

Eher dazu berufen, das Ungewöhnliche in der mathematischen und umgänglichen Korrektheit ihres Mieters zu spüren und zu manifestieren, fühlt sich Miss Speke selbst. Darin wird sie dem Ruf ihres Namens gerecht, der sie - je nach Aussprache - zur Sprecherin (Miss Speak) und/oder zum Spektakulum und Spektrum, zur Seherin und zum Phantom: zum Geisterseher prononziern kann. Nach Thorleys Verschwinden und mit einem Blick in den Spiegel wird ihr offenbar werden, daß das Auge fähig ist, "viel mehr wahrzunehmen, als der Geist im Moment an bewußt 'Gesehenem' verarbeiten kann: Miss Speke beharrt nämlich darauf, in jenem Augenblick 'alles' gesehen zu haben." Augenblick und Bewußtsein stehen auch hier in Relation zu einem besonderen Umgang mit Bewegung und Raum. Anders jedoch als noch bei Mrs. Todd wird das Sichtbare hier nicht mehr als tödlicher Angriff auf und durch die Augen wirken. Diesbezüglich hat Mr. Thorley vorgesorgt.

"Augenblicklich" jedoch befindet Mr. Thorley sich noch unter den Raumbewohnern unserer Vorstellungswelt. Seine gelegentliche Abwesenheit nutzt Miss Speke zu Kontrollbesuchen in seinem Zimmer. Während das Hausmädchen nur in der Lage ist, die zu mathematischer Berechnung ausgelegten Fäden staubzusaugen, saugt Miss Speke dort "Fluidum"

ein. Hervorgerufen durch Diagramme verspürt sie Faszination und Angst, Selbstvergessenheit und Freiheit, so als umschließen die Wände des Raumes sie nicht mehr. Die Wände des Raumes, sie umschließen zumindest nicht mehr das, was kistenweise an Büchern und Meßinstrumenten herangeschafft worden war. Thorleys beruhigende Bemerkung, es fände sich immer genug Platz, wenn man die Dinge nur auf die rechte Weise zu verstauen wisse, muß umschlagen in Beunruhigung angesichts einer räumlichen Kunstfertigkeit, die Dinge verstaut bis hin zu ihrem spurlosen Verschwinden.

Thorleys Mathematik scheint An- und Abwesenheit topologisch kurzschließen zu können. So nur ist zu erklären, wie er später *fort* und gleichzeitig doch auch *da* sein kann. Vorerst jedoch wird er mit diesem Wissen einem paradoxen Wunsch von Miss Speke gerecht: "Wenn Thorley doch endlich gehen - nein, wenn er doch nur bleiben wollte!" So geht er also, und anders als sonst: "er folgte keiner geraden Linie, sondern ... kam in lang ausschwingenden, doch stetigen Kurven heran." Mitnichten ist Thorley Alkoholiker. Mathematisches Wissen ist es, das vorscheint in einer Bewegungsart, die gleichzeitig zur Auflösung des Körpers als Substanz führt. "Mr. Thorley war nachgerade zur schattenhaften Existenz geworden." Nachgerade - nach der Geraden: die Kurve. Mr. Thorley weiß um die Krümmung des Raumes. Der Name von Mrs. Todd weiß es auch. "Todd" als *torkeln* und *Schlangenlinien laufen* beschreibt die Bewegungsart eines besseren Wissens um den Raum. Apostrophiert zu 'odd gelangt man über das seltsam Merkwürdige bis hin zur *ungeraden* Zahl.

So wie das verständige Raumverhalten Mrs. Todds ein Mehr als Bedeutung des Raumes zum Vorschein bringt, kann

auch in den Namen mehr zum Vorschein kommen, als ein gesetzgeberischer Zugriff im Ausweis zu notieren oder zu lesen versteht: Eine Vielfalt an Laut- und Lesarten, die durch Übersetzung, Buchstäblichkeit oder Apostrophierung Bedeutung werden.

Phonetisch trägt Mrs. Todd den Erfinder des Maßes, der Zahl, der meßbaren Zeit in ihrem Namen: den ägyptischen Thoth. In Thorley steckt derjenige, der den *Blitzhammer* schwingt: Thor. Apostrophiert um das "h" (oder gelesen als stummer Buchstabe), ist ihm das Tor als Übergang in einen anderen Raum verschrieben. Dies wird er entschlossen durchschreiten mit Hilfe eines Spiegels und einem Partner, dessen Name - man glaubt es kaum - die Spiegeloberfläche beschreibt: *as plain as pikestaff*, sonnenklar sind sowohl Spiegeloberfläche als auch der mathematische Verstand Gerald Pikestaffes.

Pikestaffes und Thorleys Ökonomie stellt statt des Körpers ein wissenschaftliches Abstraktum in den Vordergrund: mathematische *Diagramme* sind es, die sie nicht nur in das Loch hinein, sondern durch es hindurch führen werden. Anders als Mrs. Todd und Homer scheinen sie nicht aus körperlicher Leidenschaft, sondern aus mathematischer am Augenblick des Schnitts, am Übergang von Kontinuität in Diskontinuität interessiert. So wird wissenschaftliche Neugier ihre Augen offenhalten, statt sie aufzureißen in körperlicher Ekstase.

Blendend muß die Vorbereitung wirken auf Miss Speke: "Sie konnte nur aufblicken in jenes ausgelaugte, verwüstete Gesicht, in jene tiefensten, doch glückstrahlenden Augen, darin ein befremdlicher, sehnsuchtsvoll verlangender Ausdruck flackerte, ein sonderbares Staunen - ein Etwas, das nicht mehr von dieser

Welt zu sein schien. Noch nie zuvor hatte Miss Speke solchen Ausdruck in einem Menschenantlitz wahrgenommen. Sein Strahlen blendete sie. Was war das nur für ein Feuer in diesem Blick?" Energie ist es, berechnend gebündelt bis hin zum strahlenden Blick, der sich im Akt des Belichtens selbst verzehrt: Blitz! Der Blitz, er elektrisiert auch den Körper und löst ihn auf zur Er-Scheinung: "Was ich empfand, war allzu fürchterlich, als daß ich's längere Zeit hätte aushalten können. Die neue Energie muß mich sogleich *ausgebrannt* haben", äußert sich Pikestaffe nach einem abgebrochenen Versuch des Übertritts. Im Crash, in einem letzten Verglühen verschlingt das Vektor gewordene Auge das Bild, schreibt Martin Burckhardt in seinem Aufsatz über den Fluchtpunkt. Der Ausgang des Bildes läßt erscheinen: "L'AURA & die Sprache der Abwesenheit." Blackwoods Geschichte scheint die Sprache der Abwesenheit, den symbolischen Code als Zeichenverweis etwas zu wörtlich zu nehmen. Im Schwund der Personen hallen ihre Stimmen noch nach. Letzte Hilferufe, die nicht mehr an eine Anwesenheit gebunden sind, sondern auf eine Abwesenheit verweisen. So scheinen die Stimmen aus jeder und aus keiner Richtung zu kommen: ungebunden, flüchtig, zerstreut.

Der Ausgang des Bildes bezeichnet nicht notwendig einen Abschluß. Er ist auch eine Öffnung ins Aus, ins Außerhalb von dem, wo man sich vormals befand. Als *Ausgang* negiert er jedoch den verlassenen Raum als Alternative für eine Rückkehr: er ist nur in einer Richtung durchlässig. Der von Pikestaffe und Thorley gewählte Gegen-Stand als Ort des Übertritts jedoch trägt eine Doppelfunktion. Der Spiegel als Spiegel erlaubt es einem Betrachter, sich abbildend an einem irrealen Ort zu sehen. Gleichzeitig

jedoch verweist er ihn zurück an den Ort seiner realen Befindlichkeit, d.h. der Betrachter unterzieht sich keinem realen Ortswechsel. Der Spiegel als Ausgang jedoch dient keiner Abbildfunktion mehr. Von Thorley verkehrt weist er dem Zimmer die Rückseite, und der Wand - als zivilisatorische Begrenzung, die einer Entgrenzung unterzogen wurde - die Spiegelfläche zu. Miss Speke ist er nach dem Verschwinden ihres Mieters wunderbar und entsetzlich zugleich. Obwohl erfüllt von einem Gefühl der Heiligkeit, riskiert sie, einen Blick zu werfen auf das, was menschlichem Zugriff nicht mehr unterworfen werden kann. "(Z)um ersten mußte sie feststellen, daß ihr Spiegelbild nicht vorhanden ... war; ferner, daß an ihrer statt Mr. Thorley und ein Knabe ... sich zeigten; und letztlich, daß eine Unmenge Bücher und Instrumente den Vordergrund einnahmen und den Zugang blockierten. Dahinter aber, so beteuert sie, habe sich nach allen Richtungen eine bodenlose Leere erstreckt, die den Eindruck hervorrief, als blicke man in die Grenzlosigkeit des nächtlichen Sternenhimmels."

Fort sind sie und doch auch da. Sie sind, wo Miss Speke abwesend sein muß und sich deshalb nicht sehen kann: im Unendlichen, das wir nicht durchmessen und auch nur unzulänglich denken können. Mathematisch jedoch kann das Unendliche beschrieben werden: als liegende Acht, als Schleife eines gekrümmten Raumes. So steht die Mathematik in einem Vordergrund, der - mit Blick von der anderen Seite - sich als hintergründig erweist: "Mr. Thorleys Näherkommen war indes von zwei verwirrenden Besonderheiten gekennzeichnet: nicht in gerader Fortbewegung glitt er heran, sondern in großem Bogen ... kurvte er elegant und in unglaublichem Tempo auf (sie) zu. Und

die zweite Besonderheit war, daß mit kleiner werdender Entfernung auch seine Gestalt kleiner wurde - daß sie an Körperhöhe verlor. Tatsächlich, es hatte den Anschein, als bewegte er sich nach zwei Richtungen gleichzeitig. ... Die Stimme tönte ganz nahe und so laut wie im Leben, doch kam sie nicht von vorn, sondern von hinten. Jawohl, hinterrücks aus der Luft kamen die Worte!"

Der *Raum Thorleys* ist mehr als nur ein umgestülpter, der - als ein lediglich verkehrter - sonst wiederum menschlichen Vermessungen unterworfen werden könnte. So kann Miss Spekes Versuch, das Undarstellbare darzustellen, nur unzulänglich bleiben. Transparent, schatten- und glanzlichterlos erscheinen Thorley und Pikestaffe als etwas Unbegreifliches in einem Überall an Licht. Die entäußerten Stimmen in ihrer körperlich-räumlichen Entbundenheit überfallen Miss Speke aus einem Überall: *Hinterrücks aus der Luft* ereilen sie die Worte. *Hinterrücks* ereilt sie jedoch auch ihr Verhaftetsein an menschliche Maßstäbe. Über die Setzung von einem *vor* und einem *hinter* wird ihre eigene Stellung im Raum markiert. Dort befindlich kann sie nur abwesend sein von dem, was sich ihr in einer Art heiligem Entzücken für einen Augenblick doch ereignet: der Bruch, die Durchkreuzung, der Schnitt. *Hinterrücks* ereilt sie das Ereignis in Abwesenheit ihres Bewußtseins: Miss Speke fällt in Ohnmacht. So wird sie überwältigt von einer Ab-Sicht, die anders als ein "kraftvolles Lidschließen. Voll der Hoffnung, daß sich der ganze Spuk in ein *Reales* auflösen möge!" den Bruch nicht verwischt, sondern markiert.

Erwacht aus der Ohnmacht - abwesend vom Bruch also, weil nicht länger zerstreut - fügt Miss Speke sich in die Kontinuität des menschlichen Haushalts

wieder ein, indem sie nicht nur erneut Bankmann und Theologe unter ihre Obhut, sondern auch das Ereignis in "Erinnerungshaft" nimmt. Sie stopft das Loch in ihrer psychischen Ökonomie mit einem *Besitzstand* des Ereignisses und erklärt es mit einem Götter-Begriff als heilig. Nach einem Götter-Begriff greift auch Dave Owens, der uns als namentlicher Eigner seinen Besitzstand vom Verschwinden Mrs. Todds und Homers wiedergab: "Der Olymp muß eine wahre Pracht sein - für die Augen und für das Herz; und es gibt Menschen, die ihre Gebete dorthin richten, und jene anderen, die vielleicht einen direkten Weg dorthin finden."

So stopfe ich an dieser Stelle das Loch in meiner eigenen Ökonomie mit zwei Zitaten, die heraufbeschwören, was nicht zur Sprache kommen kann.

Botho Strauß:

"Ich weiß daher wohl, daß sie weder der männlichen Erkenntnis je recht eingehen wird noch auch dem weiblichen Gespür. Der einen entzieht sie sich, dem anderen widersetzt sie sich. Denn darin zeigt sich doch immer wieder die eigentliche Verlassenheit und das Dahinirren des erotischen Denkens, das nichts sicher weiß, sondern immer nur in wechselnder Anziehung oder Abstoßung zu irgendeiner Person, einem Thema, einem Gegenstand bewegt wird. Es ist wahrhaftig das krasse Gegenteil zum männlichen Besitzstand des Wissens. Es gleicht wohl vielmehr dem Spiegel, der alles auffaßt und nichts bei sich behält. Es leistet sich die stürmische Inkonsequenz, die schroffe Folge sich ausschließender Beweise und Gefühle; es wird getragen von dem weiblichen Verlangen, den anderen anzufassen, um nicht *logisch* sein zu müssen. Aber es gehört zu ihm auch die Achtung vor der unendlichen Begebenheit, den Wiederholungen der Wollust, jenen aus der Geschichte gerissenen Ereignissen, die nicht zu erzählen sind, die uns seufzen lassen und zu Gott seufzen lassen, denn jedesmal, wenn wir einen Menschen berühren auf unsere mißverständliche Weise, dann suchen wir uns weit darüber hinaus an ein heiliges Entzücken anzuschließen, und es ist zuletzt nur noch die Synkope, die Unterbrechung des Daseins im Geschrei, im sinnlichen Winseln, im Aufbäumen der Hüfte, die wir suchen, und nicht den anderen *Menschen*."

Kiev Stingl:

"Ich seh wie du fällst
Wie du mir verfallst
Wie du mir gefällst
So wie du nie bist

Siehst du wie mein Sex glüht
Wie er dich ins Nichts sprüht
Wie ein Intimspray ...

Einmal erröten - einmal dich töten

Ich seh wie du fällst
Wie du mir verfallst
Wie du zerfallst

Dein Sex der glüht mich
Mein Nichts das sprüht dich
Dein Nichts erglüht mich
Mein Sex ist kalt
Wie ein Intimspray

Jetzt schließ ich die Augen
Du siehst mich nicht mehr
Jetzt schließ ich die Augen
Jetzt schließ ich die Augen
Du siehst mich nicht mehr

Jetzt

Jetzt

Jetzt"

Literatur

Stephen King: *Mrs. Todds Abkürzung*. In: Der Gesang der Toten, Heyne 1986. Ders.: *Travel*. In: *Twilight Zone/Schattenlicht*. Heyne 1984
Algernoon Blackwood: *Der Fall Pikestaffe*. In: Ders.: *Der Griff aus dem Dunkel*. Suhrkamp 1979

Botho Strauß: *Der junge Mann*. Hanser 1984
Michel Foucault: *Andere Räume*. In: *Aisthesis*, Reclam Leipzig 1990
Paul Virilio: *Fahrzeug*. In: *Aisthesis*, a.a.O.
Martin Burckhardt: *Bildauflösung*. In: *Spuren* Nr.37

Abbruch - Ärgernis - Aufbruch - Ruina - Skandalon - Skandati

Zur Fotoserie von Jonas Hafner

Der philosophisch-theologische Großmeister der Dominikaner, von denen die schöne neugotische Kirche zum Abbruch freigegeben wurde, schreibt in seiner "theologischen Summe": "... dictum vel factum minus rectum praebens occasionem ruina sit scandalum". Zu Deutsch: "Skandal heißt ein Getanes oder Gesagtes, welches weniger die gerade Richtung enthält und Gelegenheit zur Ruine (Abbruch, Absturz) ist" (Thomas von Aquin, Summa Theologiae, II-II, Quaestio 43, articulus 1, corpus).

RUINE ALSO SKANDAL
RUINIEREN ALSO SKANDALISIEREN
ABBRUCH ALSO ÄRGERNIS

Ruina

Ruina, der Abfall, der Verfall, Sturz, Absturz (Stohwasser). Weh dem, der in Abstürze verwickelt ist (MIT.188). Allerdings: Wer nicht, werfe den ersten Stein (Joh. 8,7).

Um- und Abbrüche geschehen nicht nur, wenn sie nicht mehr zu übersehen sind. Leben heißt Umbruch, wozu immer auch ein Abbrechen gehört; zumeist geschieht es im Verborgenen, zuweilen blitzt es jäh auf.

Der Abbruch der Düsseldorfer Dominikanerkirche (1973) blitzte wenigen auf; einer war der Beuysschüler Jonas Hafner, dem er gar eine Augenweide wurde.

Wenn früher ein Priesteramtkandidat seine Studien nicht zuende führte, abbrach, sprach man von "kippen". Kippen heißt stürzen. Eine Müll-Kippe ist ein Ort, an welchem man den Müll nicht eigentlich deponiert, sondern fallen, stürzen läßt. Ein Priester, der abbricht, stürzt, ruiniert sich, wird zum Ruin. Eine Klosterkirche, die man aufgibt, abbricht, stürzt. Das Kloster ruiniert sich, wird zur Ruine. Franz Werfel nennt es in seinem gleichnamigen Roman "den veruntreuten Himmel".

Eine weniger richtige Handlung, die Gelegenheit zum Absturz, zur Ruine gibt, ist ein Skandal, meint Thomas von Trockenfels (rocca secca). Woran orientiert sich das 'weniger richtig'? Eine solche Fragestellung kann doch wohl immer nur im nachhinein erfolgen, d.h. aber: sowohl eine durchaus richtige Handlung kann sich als Gelegenheit zum Absturz erweisen, als auch eine weniger richtige Handlung. Eine weniger richtige Handlung kann aber auch das "System", d.h. die bisherige Ordnung des Ganzen, stabilisieren, nicht nur eine den Regeln voll entsprechende. Der aquinatische Großmeister ging wohl noch von einem Verständnis aus, in welchem eine Handlung "zeitlos" in ihrer Richtigkeit und/oder Falschheit zu bestimmen war!?

Was aber führte nun ganz konkret in die "Gelegenheit zum Abbruch"? Ein ruinöses Wirtschaften, mangelnde Akzeptanz, mangelnde Gläubigkeit der Bevölkerung?

Skandalon - Skandati

Der griechische Wortstamm "skand" bedeutet soviel wie "springen", "schnellen"; skandati heißt altgriechisch: er springt, er schnell. Der in den Sturz führende Skandal bedeutet dann "Sprung", "Schnellung". Ein berühmtes griechisches Chorlied aus Sophokles "König Ödipus" lautet:

"Denn wer, ja wer ist mehr ein Mensch (Mann?),
der diese 'Glückssträhne' trägt (wie Ödipus)
der als ein so gearteter und so geehrter erscheint
und in diesem Glücksscheine stehend abbricht - springt?"

Dieses Chorlied schildert jenen Vorgang, jenen Übergang in Tat oder Wort, der zum Ruin, zum apoklinai, zum Sturz, d.h. zum Sprung führt.

Das Tragen eines Glückes trägt in sich den Sturz, aber auch den Sprung, was im Wort "Sturzgeburt" anklingt. Der im Sturz erblindete Ödipus geht in ein neues Dasein "auf Kolonos" hervor. Zwar ist nicht jeder Sturz eine Sturzgeburt, wie nicht jede Geburt ein Sprung bedeutet. Aber immer dann, wenn sich herauskristallisiert, daß es nicht mehr wie bisher weiter geht, und dieses "nicht mehr weitergehen" frei zugelassen werden kann - selten ist das der Fall -, dann leuchtet etwas von dem Stamm "skand" auf, dann versteht man die Verwandtschaft von Sturz und Sprung.

Wie sagt ein altes Sprichwort: "Die Wahrheit ist ein bitterer Wein, weh dem, der ihn einschenkt." Auch dieses Sprichwort denkt mehr an den Sturz als an den Sprung. Ödipus schenkt neuen Wein ein, skandalisiert und stürzt, geht dabei aber auch als ein anderer aus dem Sturz hervor, springt in ein neues Dasein "auf Kolonos".

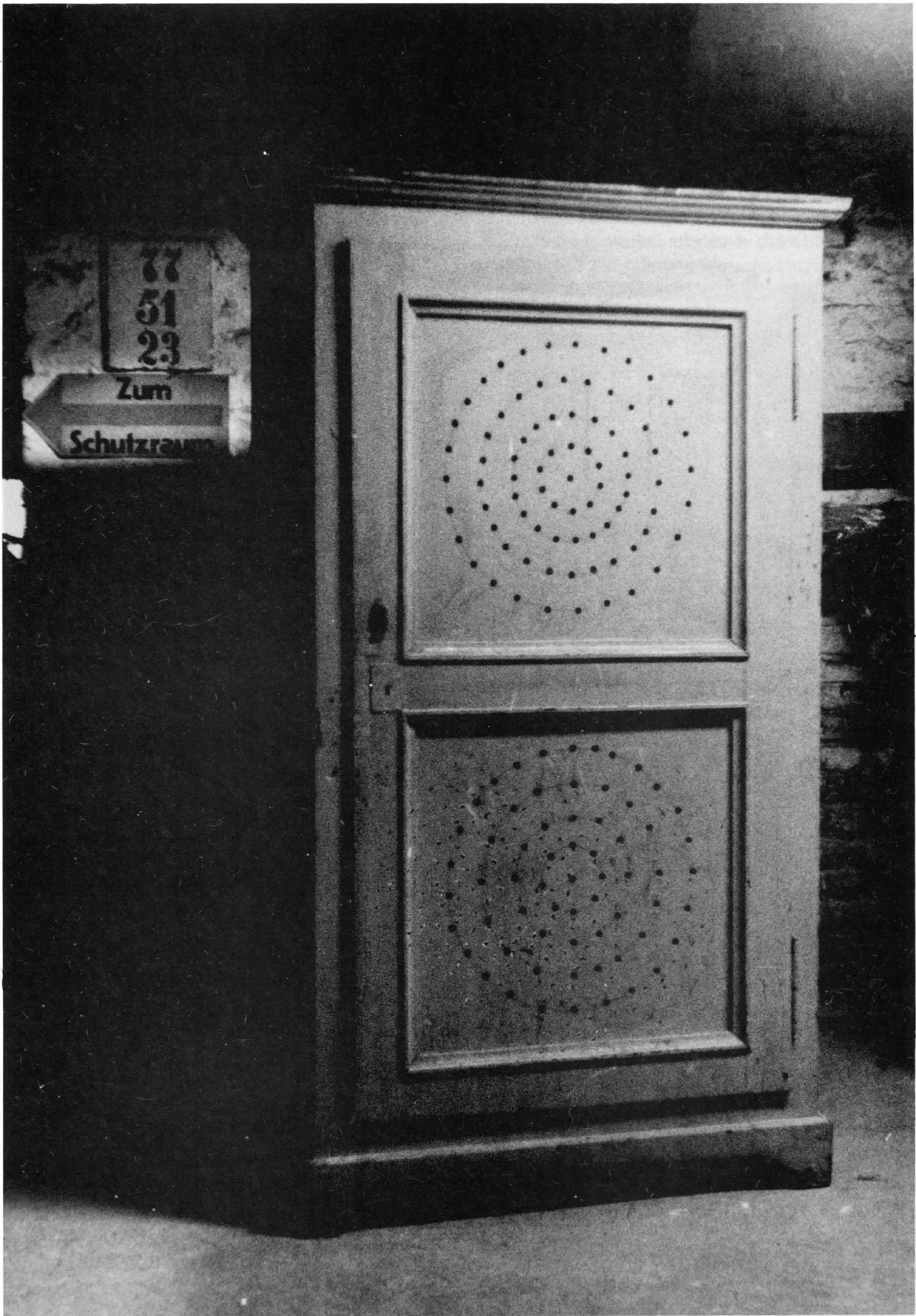
Schenkte die Westdeutsche Landesbank in Zusammenarbeit mit ihrem Geschäftspartner, den Dominikanern, die die Kirche zum Abbruch frei gaben, neuen Wein ein, in dem sie einen ziemlich häßlichen Bankzweckbau an die Stelle setzte? Der Neubau erinnert übrigens ein wenig an das "Oberdeck" vom "Traumschiff", ist aber viel häßlicher; leider schafft nicht jeder Neubau den "Skand", den Sprung.

Ob die Neugotik ein Sprung war, möchten wir mit Heinrich Heine bezweifeln, wenn er in Bezug auf die "Werdersche Kirche" in Potsdam schreibt: "... jenen gotischen Dom in verjüngtem Maßstab, der nur aus Ironie zwischen die modernen Gebäude hingestellt ist, um allegorisch zu zeigen, wie läp-

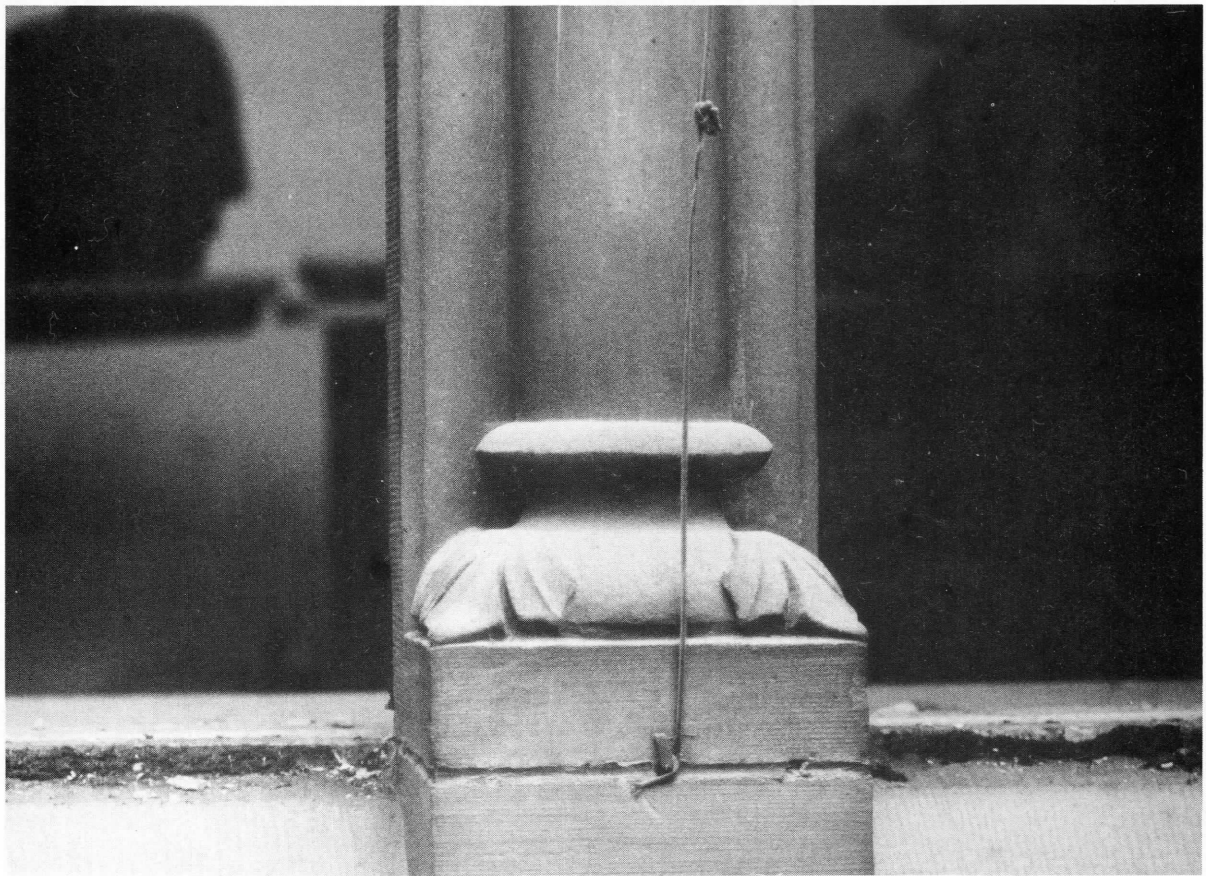
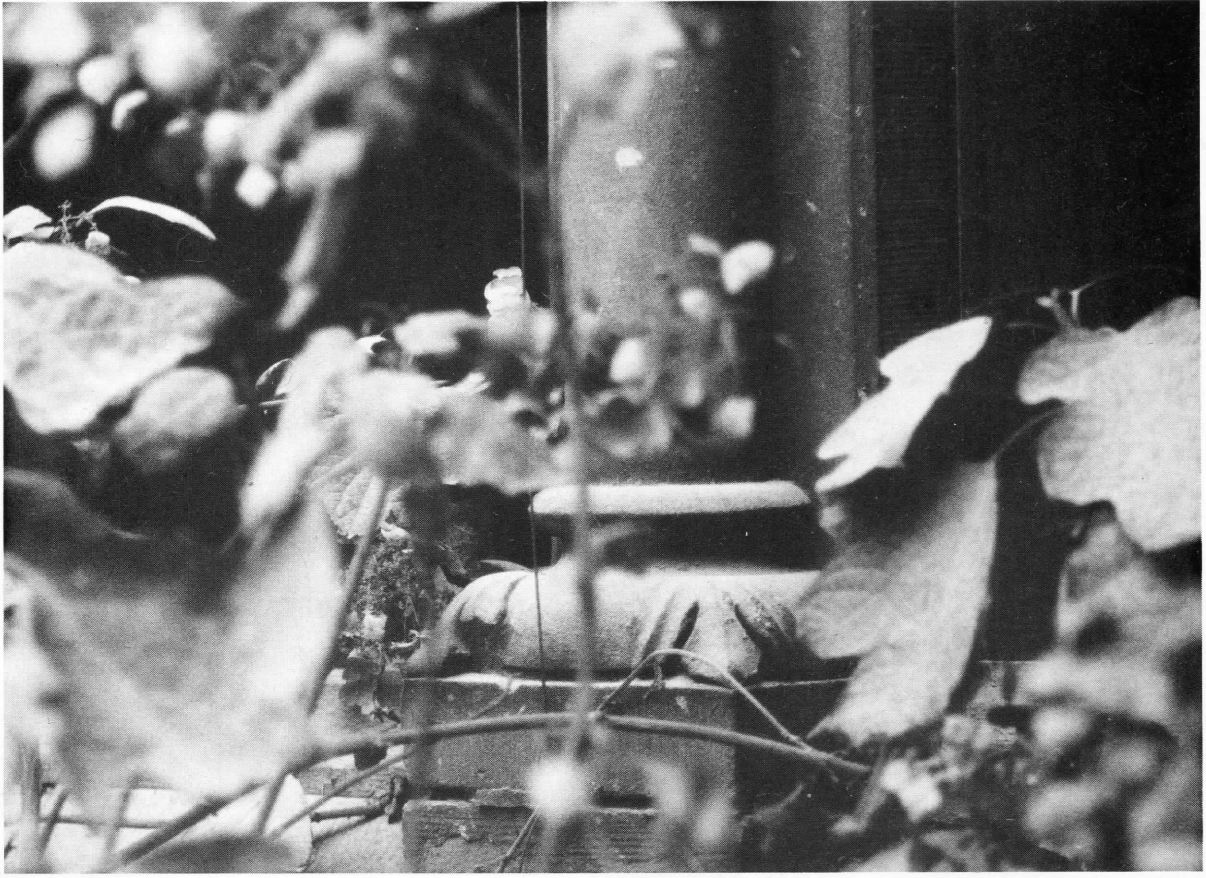
pisch und albern es erscheinen würde, wenn man alte, längst untergegangene Institutionen des Mittelalters wieder neu aufzurichten wollte unter den neuen Bildungen einer neuen Zeit." (Heine, Werke III, Berlin-Weimar 1967, S. 154). Gegen Heine möchten wir aber betonen, daß die Neugotik im Unterschied zum Neubarock oder zur Neuromantik eine wirkliche Bewegung darstellte. Wagte sie und schaffte sie doch, was der Gotik in Deutschland selten gelang; sie verwandelte ruinöse Abbruchstellen oder Ruinen in herrliche und fertige hochgotische Dome, so in Altenberg, Köln und Ulm. Übersehen dürfen wir dabei nicht: Diese Dome wurden gebaut von einem untergehenden Bürgertum in eine von Krisen und Elend erschütterte und vom Qualm und Dreck vernebelte Industrielandschaft.

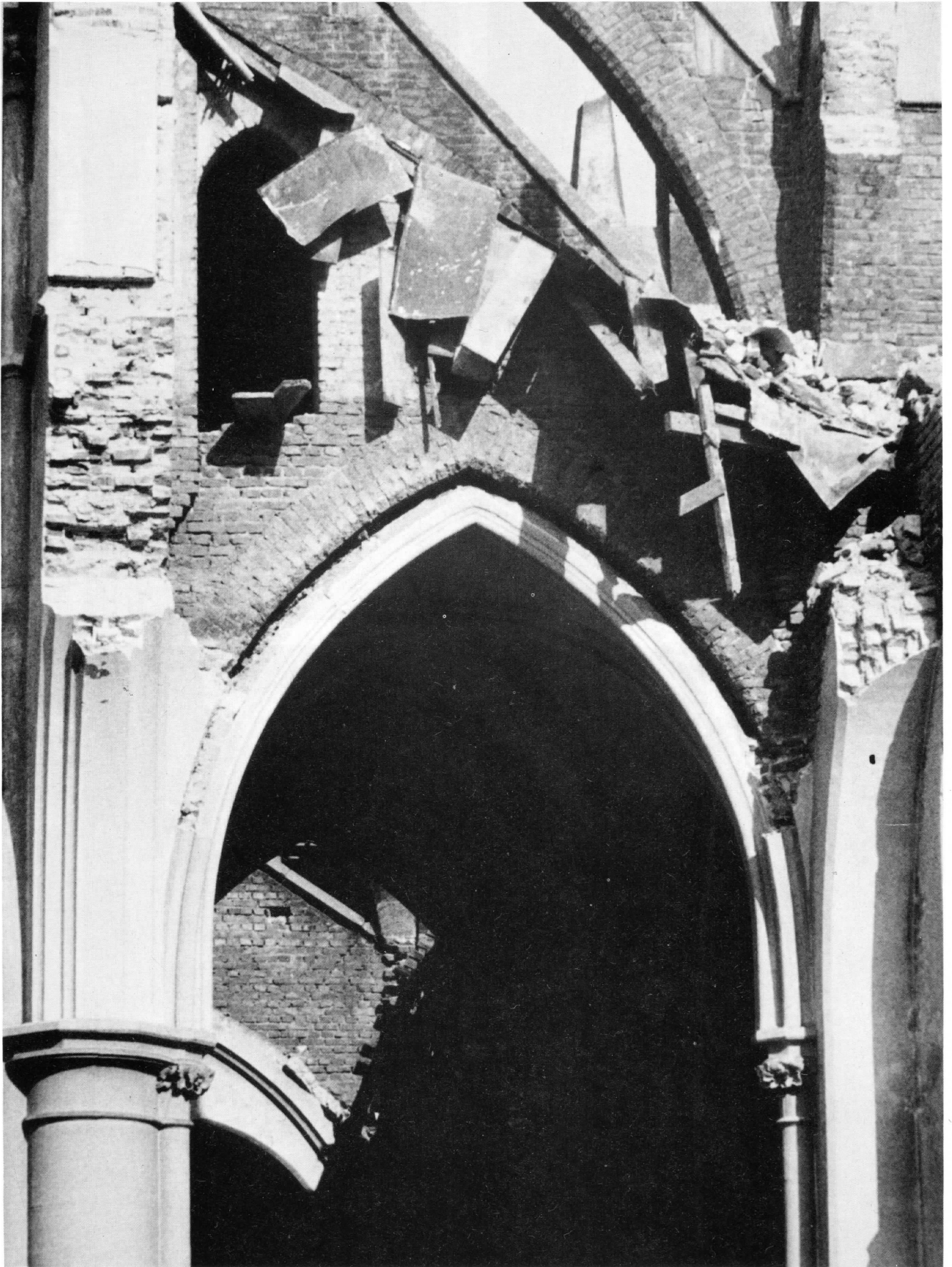
Systemtheoretisch würde man heute sagen, daß die neugotische Ausdifferenzierung von Sinn, die bereits im zuendegehenden neunzehnten Jahrhundert, dann aber vor allem in den beiden Weltkriegen erheblich nachgelassen hatte, mit dem Abbruch dieser vielleicht schönsten echt-neugotischen Kirche endgültig und irreversibel zum Ende gekommen ist. Dem Künstler Hafner fiel der Abbruch mit seinen "Stücken" in die Augen. Letztere würden wir heute "Fraktale" nennen, also Verweise auf "Selbstähnlichkeit" des einzelnen Bruchs mit dem Ganzen einer Kirche. Genügen uns heute nicht Fraktale zum Ganzen? Brauchen wir noch ganze Kirchen, ganze Nationen, ganze Bücher, wenn wir die "Spuren" haben?



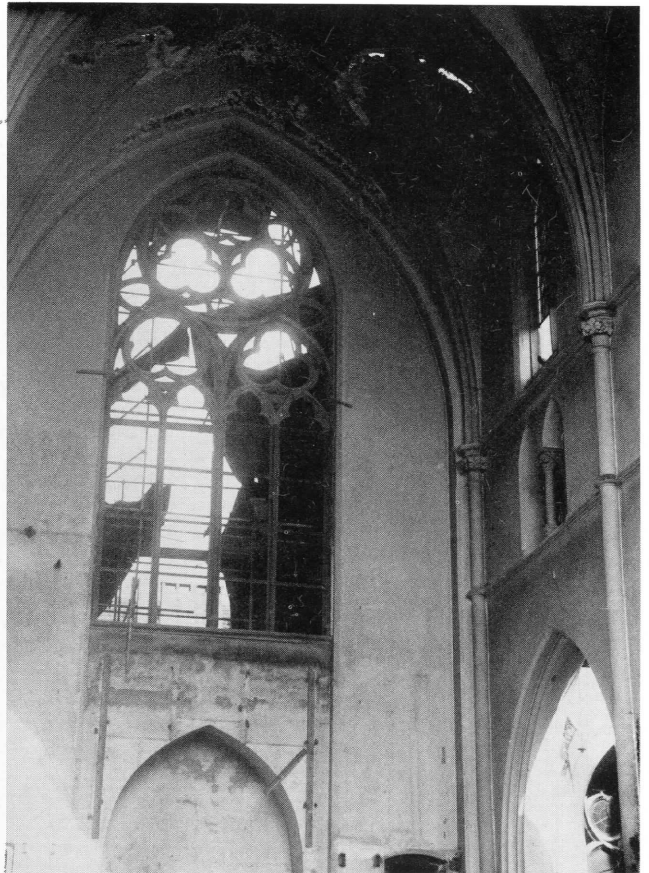


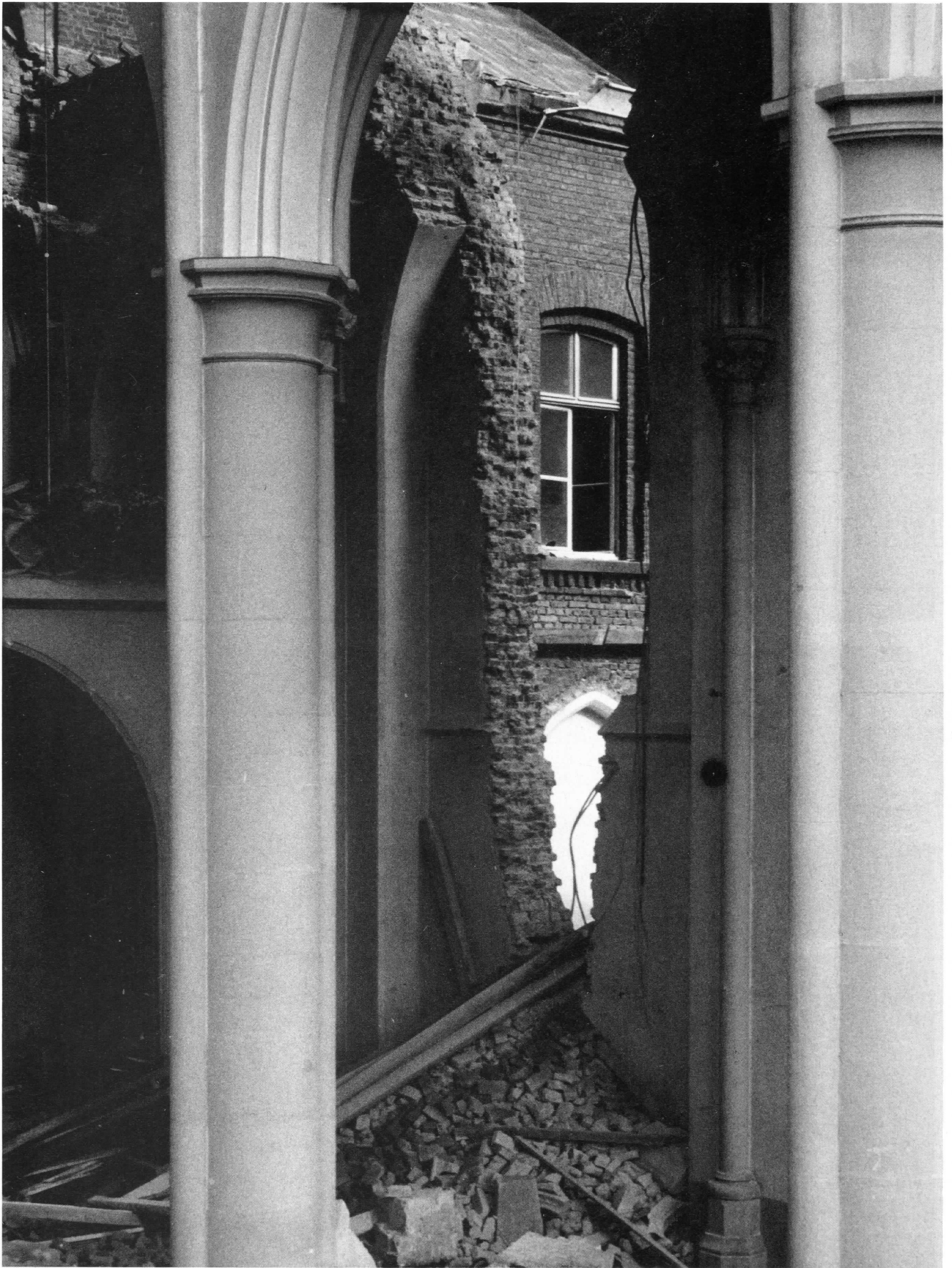


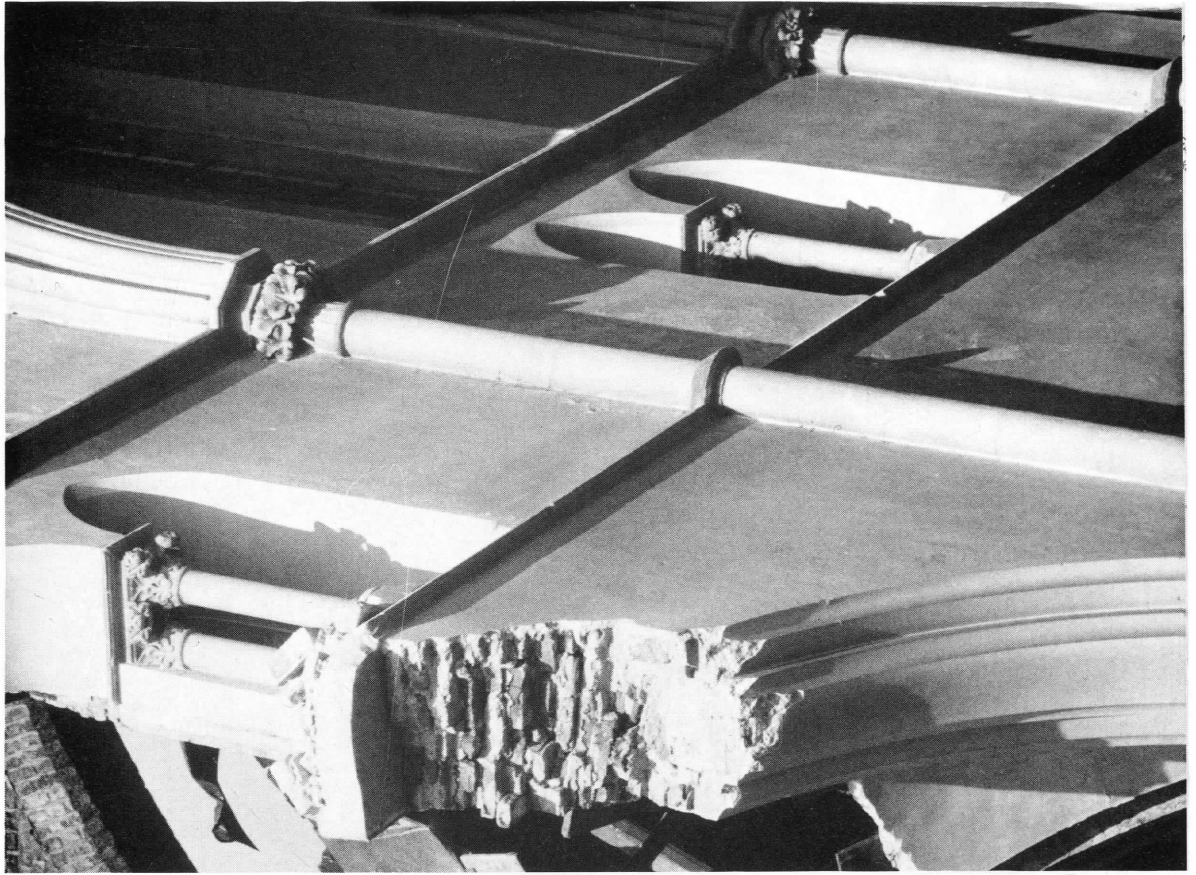






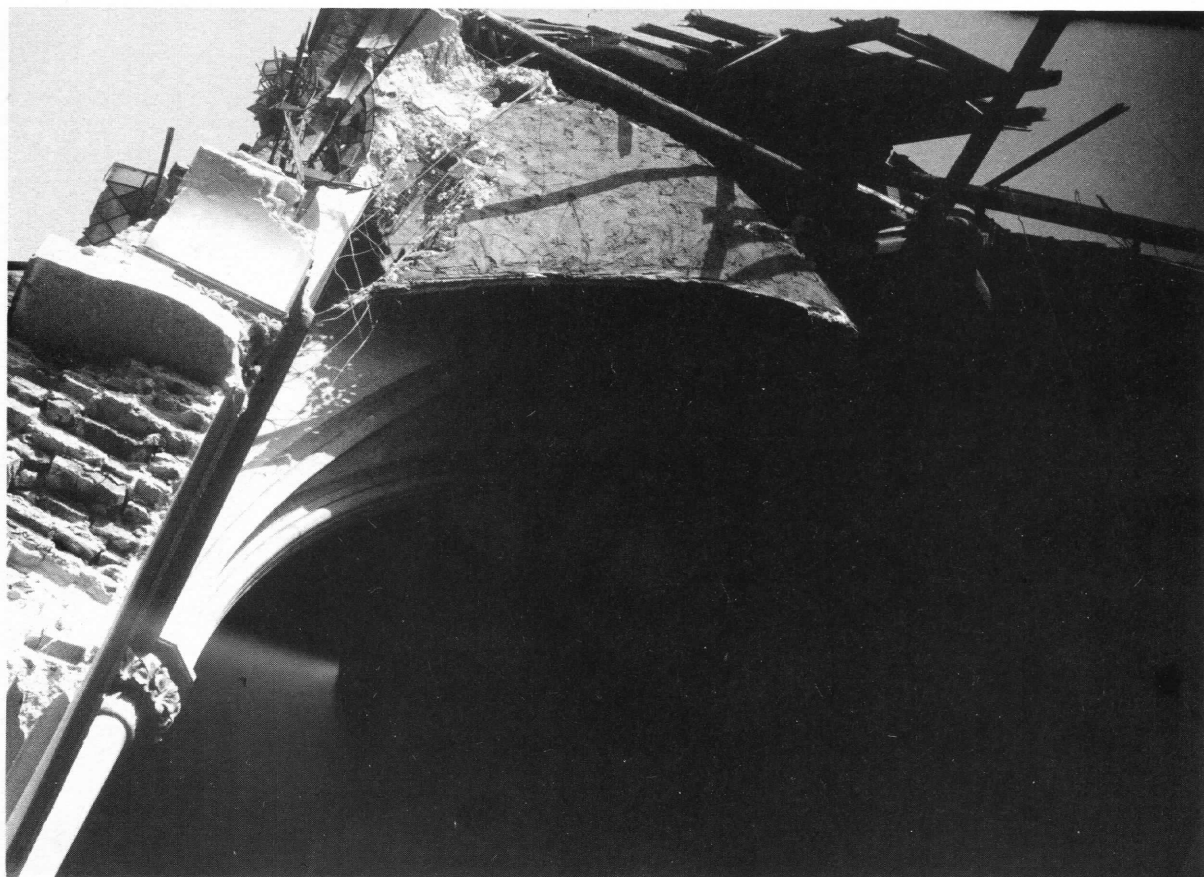


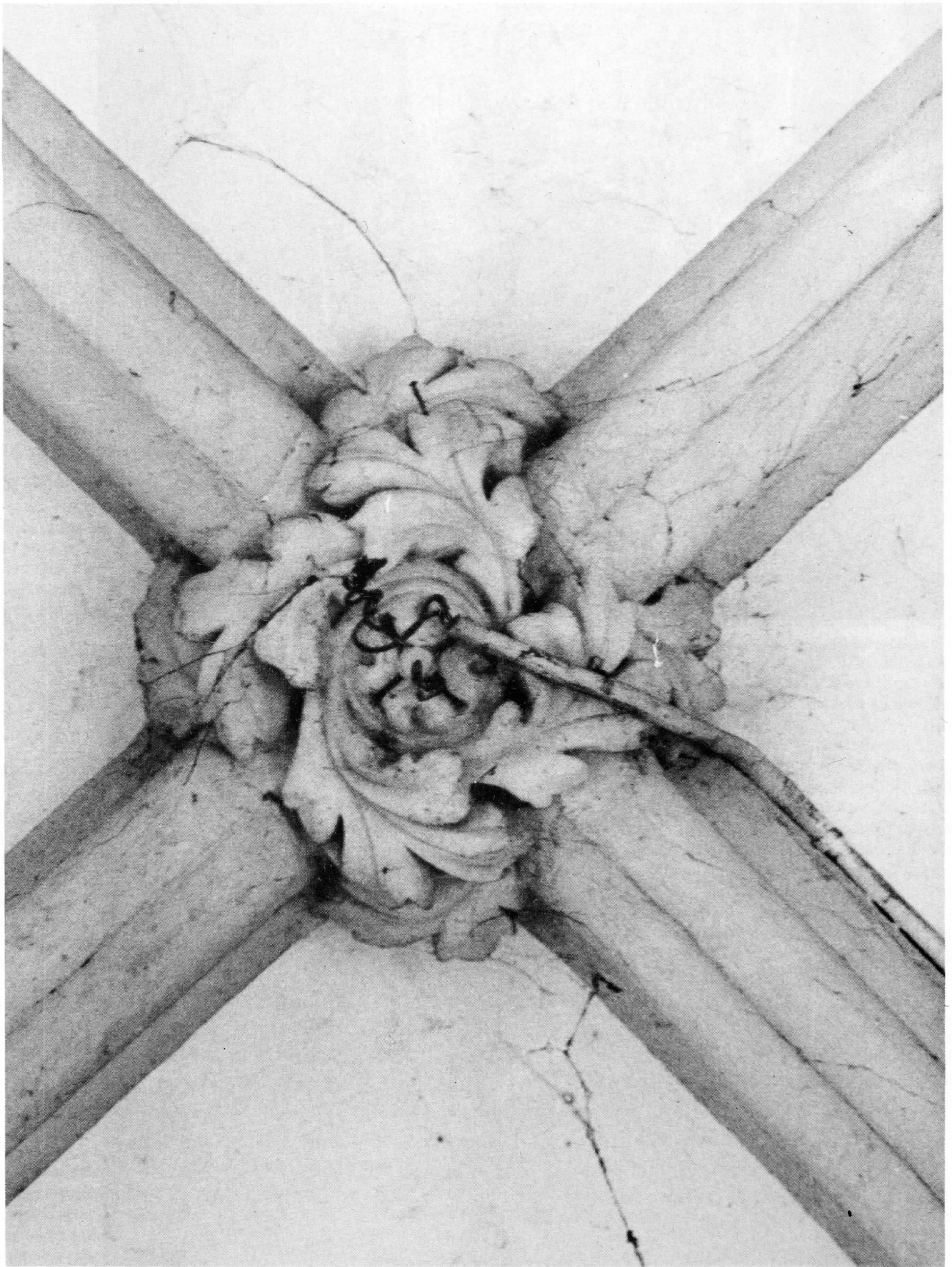


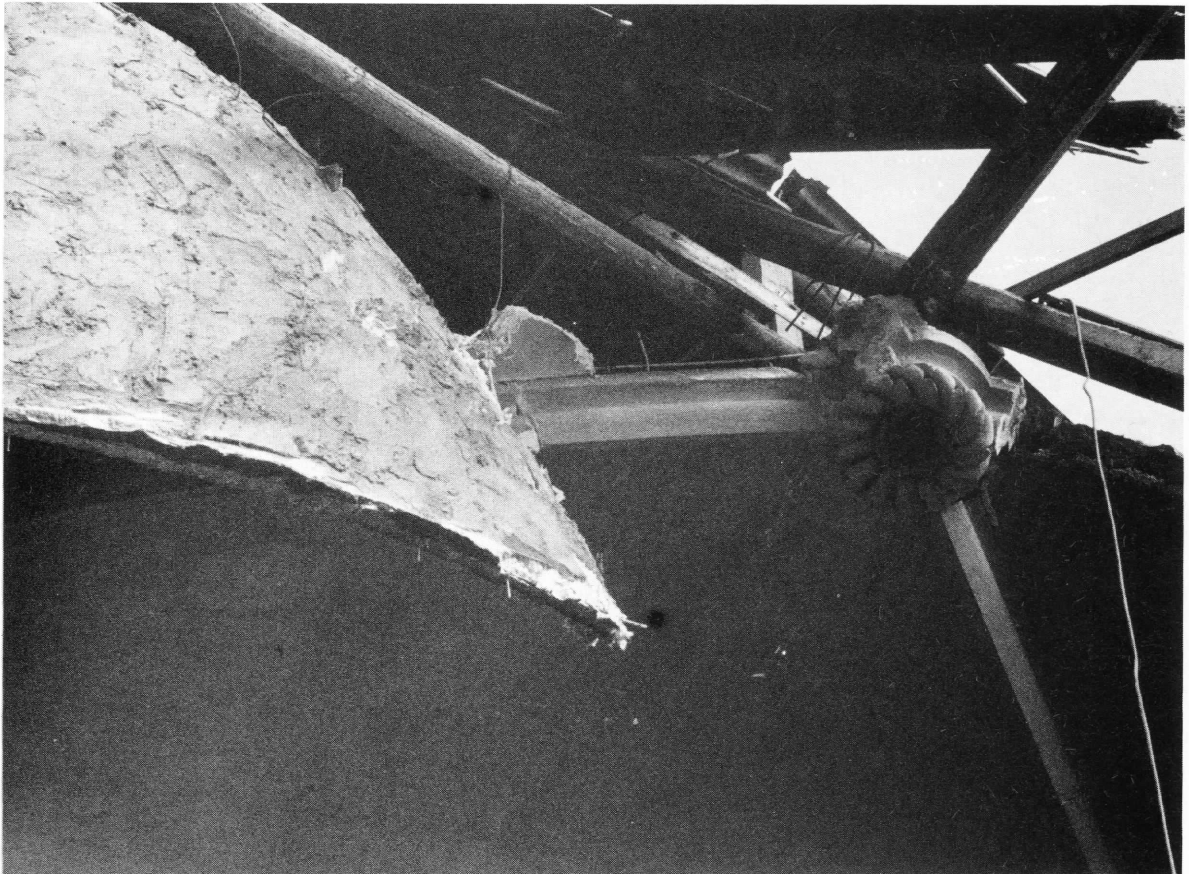












Im Chinesischen Zimmer

Philosophieren im Zeitalter der Computersimulation

"Wenn wir einen Chinesen hören, so sind wir geneigt, sein Sprechen für ein unartikulierte Gurgeln zu halten. Einer, der chinesisch versteht, wird darin die Sprache erkennen. So kann ich oft nicht den Menschen im Menschen erkennen." (Ludwig Wittgenstein, 1914)

"Um dies zu veranschaulichen, habe ich ein gewisses Gedankenexperiment entwickelt. Man stelle sich vor, ein paar Computerprogrammierer hätten ein Programm geschrieben, das einen Computer in die Lage versetzt, das Verständnis des Chinesischen zu simulieren." (John Searle, 1984)

1. Philosophische Gedankenexperimente 1914/1984

Es ist viel geschehen zwischen 1914 und 1984, auch in der Philosophie. Auch wenn in den beiden Zitaten, die den folgenden Überlegungen ihre Richtung weisen, von einem ähnlichen Problem gesprochen wird, so sind doch die einschneidenden Veränderungen nicht zu übersehen, die in den 70 Jahren zwischen Wittgensteins philosophischer Bemerkung und Searles Gedankenexperiment stattgefunden haben. Ein Gespenst geht um in der Philosophie: der Computer. Sein Auftritt bestimmt das Schicksal des Philosophierens am Ende des Zweiten Jahrtausends.

Wittgensteins Bemerkung steht, zumindest mit einem Bein, noch in der Tradition einer Sprachphilosophie, die sich über die Bedingungen möglichen Sinns von Sprache klarwerden wollte. Sie ist "hermeneutisch", sofern sie das Verstehen sprachlichen Sinns zu erläutern versucht (1). Wodurch wird ein sinnlich wahrnehmbares Lautzeichen befähigt, einen Sinn auszudrücken, der intersubjektiv verstehbar ist? Diese Frage ist umso drängender, je mehr sich (sprachliche) Lebensäußerungen fremd sind. "Chinesisch": das ist nicht nur eine besondere Sprache, sondern Chiffre eines Fremden, das uns unvertraut und unverständlich ist. Man kennt sich nicht aus und erstaunt über das Befremdliche.

Wittgenstein deutet dabei zugleich die Lösung an, mit der dieses hermeneutische Problem geklärt werden kann. Die Aufmerksamkeit wird vom unverständlichen, unartikulierten Gurgel hingelenkt auf die artikulatorische Struktur der Sprache. Mit dieser Perspektive ist, zu Beginn des Jahrhunderts, der Weg einer Strukturanalyse eröffnet worden, mit der die hermeneutische Bewegung in ihre wissenschaftlich erfolgreichste Phase eingetreten ist. "Einer, der chinesisch versteht, wird darin die Sprache erkennen."

Heute, gegen Ende des Jahrhunderts, hat dieses Erkenntnisprogramm seine operationale Effektivität unter Beweis gestellt. Zunehmend ist Sprache erkennbar geworden als ein strukturiertes Regelsystem von ineinandergreifenden Schichten identifizierbarer "articuli" phonologischer, morphologischer, syntaktischer und semantischer Form. - Was anfänglich nur ein Programm war, nur ein Versprechen mit Aussicht auf Erfolg, ist zu einem Programm im wörtlichen Sinn geworden. Formalisierte

Regeln werden geschrieben und dienen zur Generierung grammatischer und kognitiver Strukturgebilde, deren grammatologischer Sinn sich verstehen läßt nur noch hinsichtlich der codifizierten Modelle, deren simulative Kompetenz alles umgreift, was als menschliche Sprache und Wissensform begriffen werden kann. Schließlich gilt etwas Sprachliches oder Intelligentes nur noch als verstanden, wenn seine artikulierte Struktur mittels eines Computerprogramms rekonstruiert oder modelliert werden kann.

Searles Gedankenexperiment veranschaulicht diese technologische Weiterführung struktureller Erkenntnisbemühung zu einer computermäßigen Modellierung auf eindrucksvolle Weise: statt von Sprachverstehen handelt es von "language understanding systems"; ein Computer, der "das Verständnis des Chinesischen simuliert", nimmt die Stelle dessen ein, "der chinesisch versteht"; und "wir", die geneigt sind, unvertrautes Sprechen für ein unartikulierte Gurgeln zu halten, sind ersetzt worden durch "ein paar Computerprogrammierer", die ein entsprechendes Programm zur Verstehenssimulation geschrieben haben (2). Computersimulation statt Sinnverstehen, generative Modellierung statt Sprachvermögen, Programme statt Wissen.

Mit diesen Verschiebungen, die alles, was seit mehr als zweitausend Jahren sich unter den Namen von Sprache und Wissen zu versammeln suchte, in die Schrift effektiver Computerprogramme verlagert haben, ist auch die Philosophie in ein neues Stadium getreten. Die philosophische Reflexion löst sich vom Boden einer kommunikativen Kompetenz, über die jeder, der sich auf philosophische Problemlösungen einließ, verfügte. Reflektiert wird nicht mehr auf die Fähigkeiten menschlicher Sprecher, sondern auf die Leistung erfolgreicher Programme. Nur wer weiß, wozu Computer "in die Lage versetzt" werden sollen, versteht, was Searle zu veranschaulichen sucht: "um dies zu veranschaulichen, habe ich ein gewisses Gedankenexperiment entwickelt." Metatheoretische Gedankenspiele sind an die Stelle philosophischer Reflexion getreten, die einst auf eine nichttriviale Einsicht in Bekanntes zielte. Diese Verlagerung kennzeichnet das Schicksal des Philosophierens im Zeitalter der Computersimulation.

Aber um welche Probleme geht es denn jetzt überhaupt? Wovon spricht Searle, wenn er "dies" durch sein berühmtes Chinesisches-Zimmer-Experiment anschaulich zu bedenken gibt? Und warum appelliert er dabei an unser Vorstellungsvermögen, an die Kraft der Imagination, statt auf Argumente und Beweise zu vertrauen?

2. An der Grenze des Simulierbaren

Wo liegt die Grenze des Modellierbaren? Wie weit reicht der Anspruch des Simulierbaren? Nur im Kontext dieser Fragen erfüllt Searles Gedankenspiel seine philosophisch relevante Funktion. "Können Computer denken?" lautet die Frage, auf die eine Antwort geben soll, was Searle uns vorzustellen auffordert.

Und erst diese Wendung vom sprachfähigen Subjekt zum programmierten Computer führt, wie gesagt, zu jener Verschiebung der philosophischen Problemlage, deren Tendenz wir hier folgen.

Sie vollzieht sich in drei Vorstößen zunehmender Fiktionalisierung. Alle drei lassen sich charakterisieren mittels bestimmter Dispositionsprädikate, deren allgemeines Kennzeichen darin besteht, einen überschießenden Vorgriff auf einen Möglichkeitsraum von Ereignissen und Erfahrungen auszudrücken: sag-bar, analysier-bar, imaginier-bar. Um diesen Möglichkeitsraum (und seine Grenzen) geht es bei jenem Widerstreit, dem am Ende nur noch das unsichere Mittel des Gedankenexperiments bleibt, das heißt des Fortdenkens einzelner Bestandteile einer Argumentationskette in den offenen Spielraum des Imaginären.

STUFE EINS: Auf der Ebene der sprachlichen Praxis stellt sich die Frage nach dem Sagbaren und Verstehbaren. Bereits damit werden wir in einen dispositionalen Raum von Möglichkeiten verführt, der sich nicht auf Tatsachen eingrenzen läßt. Sobald wir über unser sprachliches Vermögen Rechenschaft ablegen, beschränken wir uns nicht mehr auf das, was gesagt wird, sondern stellen uns vor, was sagbar ist. Allein in einem überindividuellen Fürmöglichhalten sprachlicher Äußerungen findet dieses Sagbare seine Grenze, die dabei stets so offen ist, wie es die sprachliche Lebensform zuläßt, in der wir uns bewegen.

STUFE ZWEI: Auf der Ebene der wissenschaftlichen Analyse von Sprache stellt sich die Frage nach dem, was analysierbar ist. Seit die moderne Linguistik sich von ihrer Fixierung auf registrierte Daten befreit hat, zielt sie auf Sprache als Menge aller grammatisch strukturierten Sätze, die mittels linguistischer Regeln analysierbar sind. Analysierbarkeit konnte dabei zunehmend mit Modellierbarkeit gleichgesetzt werden, insofern die theoretische Grammatik modelltheoretisch konzipiert wurde als ein interpretierter mathematischer Kalkül, der in der grammatischen Struktur der untersuchten Sprache einen möglichen Gegenstandsbereich zu finden vermag. Und was modellierbar ist, ist schließlich auch programmierbar. Es läßt sich einschreiben in Programme, die den Computer zu seiner Arbeit befähigen. - Auch die kognitivistischen Modelle der Künstlichen Intelligenz folgen dieser Intention. Sie wenden das Analysierbarkeitskonzept auf das Feld des Wissens an. Immer mehr fällt die Struktur des Wissens zusammen mit dem Geltungsbereich modellierbarer Wissenssysteme, die in Computerprogrammen ihre Heimat finden.

Ist der Bereich der Sprache und des Wissens erschöpfend analysierbar durch die Regelsysteme, die das Feld des Analysierbaren abstecken? Oder gibt es etwas, was immer es sei, das diese Grenze überschreitet, das sich jenseits des Modellierbaren befindet, ohne einfach Unsinn zu sein? Beide Möglichkeiten haben ihre Fürsprecher. Sie stehen sich heute unversöhnlich in einem Widerstreit gegenüber, der durch empirische Argumente nicht mehr zu schlichten ist. Seine allgemeine Struktur hat Jean-François Lyotard erhellt als "einen Konfliktfall zwischen (mindestens) zwei Parteien, der nicht angemessen entschieden werden kann, da eine auf beide Argumentationen anwendbare Urteilsregel fehlt." (3) Damit muß philosophische Reflexion sich heute herumplagen.

STUFE DREI: In Anbetracht dieser Kontroverse gilt es, "wenn schon nicht den Ort einer denkbaren Legitimation des Urteils, so doch wenigstens eine Möglichkeit aufzusuchen, die Integrität des Denkens zu retten." (4) Jetzt zündet die Einbildungskraft. Auf der Ebene einer metatheoretischen Reflexion des Analysierbaren stellt sich die Frage nach dem, was imaginierbar ist. Imaginäre Gedankenexperimente werden ins Spiel

gebracht, um sich über die Grenzen des Computerisierbaren klarzuwerden. Die Integrität des Denkens rettet sich ins Feld der Phantasielösungen. Ein experimentierendes Denken imaginärer Lösungen betritt die Szene, das den noch undeutlichen Umrisssen des Analysierbaren die Eigenschaften von Gedankengebäuden zugesteht, die nach ihrer Möglichkeit befragt werden. Man stelle sich vor ...

3. Imitationsspiele und maschinelle Simulanten

An der Grenze des Simulierbaren verwischt sich die Differenz zwischen Philosophie und Dichtung. Denn der Begriff des Simulierbaren veranlaßt, wie Kant gesagt hätte, "so viel zu denken, als sich niemals in einem Begriff zusammenfassen läßt." (5) Jetzt kommt es darauf an, den Begriff selbst "auf unbegrenzte Art ästhetisch zu erweitern."

Bereits 1950 schrieb der britische Logiker Alan Turing seinen prophetischen Aufsatz über Artificielle Intelligenz: "Computing Machinery and Intelligence" (6). Aber statt "Maschine" und "Denken" als bestimmte Begriffe eindeutig zu definieren, schlägt er ein Spiel vor, um an ihm seine eigene Antwort anschaulich zu verdeutlichen. Es ist als "Imitationsspiel" berühmt geworden. Anhand schriftlicher Antworten soll ein Fragender feststellen, ob er es mit einer Frau oder einem Mann als Gesprächspartner zu tun hat. Mit Lügen muß er rechnen. Was passiert nun, wenn ein Computer die Rolle des Antwortenden übernimmt? Wird der Fragesteller in diesem Fall sich ebenso entscheiden wie dann, wenn das Spiel von einem Mann und einer Frau gespielt wird? Die Pointe dieses dialogischen Befähigungstests liegt auf der Hand: wenn es der Maschine gelänge, die Rolle des Mannes so erfolgreich zu spielen, daß die Chancen des Fragestellers, die richtige Identifizierung herauszufinden, sich nicht mehr von denjenigen unterscheiden, die im Fall eines menschlichen Gesprächspartners existieren, dann kann die Maschine "denken".

Turing war in dieser Hinsicht äußerst optimistisch. Sein Vertrauen in die simulative Kraft der Maschine, deren universelle Struktur und Arbeitsweise er entworfen hatte, war so groß, daß er alle kritischen Einwände, die auf einer unaufhebbaren Differenz zwischen Mensch und Maschine beharrten, zu entkräften sich in der Lage sah. Er prognostizierte, daß in etwa 50 Jahren, um die Jahrtausendwende, es möglich sein würde, das Experiment tatsächlich mit erfolgreichen Rechenmaschinen durchführen zu können.

Auch John Searle zweifelte nicht daran, daß effektive Computer denkbar sind, die so tun, als ob sie eine bestimmte Sprache beherrschen. Aber diese Simulation des Verstehens darf dennoch nicht zu der Annahme verführen, ein entsprechendes Programm würde selbst wirklich "verstehen". Um dies plausibel zu machen, erfindet Searle sein Chinese-Room-Experiment, in dem Turings Spielanlage umgekehrt wird: stellen wir uns vor, wir wären der Computer. Wir würden etwa in einem Zimmer eingesperrt sein, in dem mehrere Körbe mit chinesischen Symbolen stehen, die für uns nur sinnloses Gekritzel sind. Und ohne auch nur ein Wort Chinesisch zu verstehen, könnten wir bestimmten (auf Deutsch geschriebenen) Regeln folgen, die uns z.B. dabei helfen, bestimmte chinesische Kritzel-Kratzel-Zeichen aus dem Zimmer hinauszureichen, wenn irgendwelche Schnörkel-Schnarkel-Zeichen hereingereicht werden. "Die hereingereichten Symbole werden von den Leuten draußen 'Fragen' genannt, und die Symbole, die Sie aus dem Zimmer herausreichen, 'Antworten' - aber das geschieht ohne Ihr Wissen. (...) Der Witz der Geschichte ist nun schlicht folgender: weil Sie ein formales Computerprogramm ausführen, verhalten Sie sich aus der Sicht eines Außenstehenden genauso, als verstünden Sie Chinesisch - und dennoch verstehen Sie nicht ein Wort Chinesisch."

sich." (7) - Und daher, so schließt Searle zurück, verstehen auch Computer nichts von den Sprachen, in denen sie "Dialoge" führen.

Anders gesagt: ein Computer behandelt eingegebene sprachliche Äußerungen immer nur syntaktisch, nicht aber semantisch. Deshalb versteht er nicht, was er zu verstehen simuliert. Das wird uns bewußt, wenn wir den Computer simulieren, der uns zu simulieren versucht. Indem wir uns in seine Rolle versetzen und seinem Programm folgen, können wir erkennen, daß wir "mehr" können als er: wir können Sprache verstehen, weil wir ihre Semantik beherrschen und wissen, wovon referentiell die Rede ist.

Was aber ist nun, wenn wir den Computer "semantisieren", indem wir ihn mit internen semantischen Repräsentationen einer äußeren Welt ausstatten und mit effektiven visuellen Fähigkeiten versehen? In diese Richtung weist das SHRDLU-Programm Terry Winograds, das über eine semantische Repräsentationssprache verfügt und sich damit in einer Welt aus geometrischen Figuren (Klötzchen, Würfel, Pyramiden) zurechtfindet (8). Kann daraus nicht gefolgert werden, daß ein solches Programm auch in der Lage ist, Sprache zu verstehen, weil es seine Symbole als referentiell bedeutsam zu interpretieren vermag?

Der denkbare Erfolg eines solchen Programms scheint für die Annahme zu sprechen, daß der informationsverarbeitende Computer ebenfalls über das verfügt, was Searle allein dem Menschen vorbehalten hat: semantischen Geist. Aber diese Annahme ist, wie Searle gegen entsprechende Einwände Jerry Fodors zu bedenken gab, eben nur ein Schein, eine täuschende Illusion. Denn der Computer empfängt und verarbeitet zwar visuelle Informationen und reagiert entsprechend. Aber er tut auch dies weiterhin nach rein formalen Regeln, die nicht als semantische Repräsentationen "gewußt" werden.

Aber was heißt hier "wissen"? Letztlich geht es jetzt um die Frage, ob ein implizites "wissen-wie" ausreicht, um von Sprachverstehen sprechen zu können, oder ob dazu notwendigerweise ein explizites "wissen-daß" gehört. Computersimulationen sind in dieser Hinsicht eigenartig mehrdeutig. Sie lassen nämlich eine rein computermäßige Wie-Interpretation zu, durch die eine interne Folge von Computerzuständen festgelegt wird; und sie lassen zugleich eine referentielle Daß-Interpretation zu, gemäß der eine Computersimulation auch als kognitive Repräsentation externer Tatsachen verstanden werden kann, ohne daß allerdings der Computer selbst etwas davon zu wissen braucht (9). Wir stoßen auf das Problem des Selbstbewußtseins.

Stellen wir uns also vor, ein paar Computerprogrammierer hätten ein Programm geschrieben, das einen Computer befähigt, referentielles Selbstbewußtsein zu simulieren. Auf die Frage, ob er seine eigenen Repräsentationen als solche verstehe, würde er zum Beispiel antworten: "Selbstverständlich verstehe ich, was ich verstehe. Im Vollbesitz meiner geistigen Kräfte weiß ich genau, wovon ich spreche. Denn in mir ist nichts, was vor mir verborgen wäre."

Was nun? Searles rhetorische Frage - "Warum in aller Welt sollte jemand, der bei Trost ist, annehmen, eine Computersimulation geistiger Vorgänge hätte tatsächlich geistige Vorgänge?" (10) - erweist sich angesichts dieser Möglichkeit als händeringender Rettungsversuch und hilfloser humanistischer Appell. Aber was spricht dagegen, daß auch Maschinen denkbar sind, deren "selbstreflexive" Aussagen sich von menschlichen Selbstvergewisserungen nicht mehr unterscheiden lassen. Von dieser Idee lebt die fiktionale Literatur.

Die Einbildung, daß programmierte Maschinen Selbstbewußtsein simulieren bzw. haben können, ist so alt wie die Vorstellung, daß auch der Mensch wie eine Maschine funktioniert. Die literarischen Bilder von Künstlichen Menschen (Golems,

Homunculi, Androiden und lebende Statuen) gehören seit langem zu den faszinierenden Erfindungen der literarischen Imagination. Sie reichen von Clemens Brentano und E.T.A. Hoffmann bis zu Stanislaw Lem, von J.W. Goethe bis zu Isaac Asimov und Joseph Delany. In dieser Hinsicht war die Literatur schon immer verrückt und nicht ganz "bei Trost". Im Zeitalter des Computers sind diese Phantasien verwissenschaftlicht worden. Sie treten auf im Gewand einer Science Fiction, welche die angedeuteten Tendenzen der wissenschaftlichen Simulierbarkeit konsequent zu Ende denkt. Vorstellbar wird ein programmierter Doppelgänger, der sich schließlich von seinem menschlichen Schöpfer durch kein Testverfahren oder Imitationsspiel mehr unterscheiden läßt. Fiktion? Ja, angesichts der heute verfügbaren technischen Möglichkeiten. Aber undenkbar? Sicher nicht, wenn wir jenem Anspruch folgen, der den Bereich des Erkennbaren zunehmend mit dem des Programmier- und Simulierbaren kurzschließt.

4. Rückkehr zum Menschlichen?

Am Ende einer fiktionalen Geschichte, in der Pilot Pirx die Aufgabe zu bewältigen hatte, das künstlich hergestellte Mitglied seiner Raumschiffbesatzung zu identifizieren, waren es nur noch seine eigene schweigsame Hilflosigkeit, seine Verwirrtheit und seine "langweilige menschliche Redlichkeit" (11), die den perfekten Roboter dazu verführten, sich zu erkennen zu geben. In seiner Vollkommenheit verachtete er die menschliche Schwäche und ließ sich dadurch zu "unmenschlichen" Handlungen provozieren. Lem hat damit literarisch demonstriert, daß an der äußersten Grenze des Simulierbaren das Ideal wissenschaftlicher Prüfungen seine Geltung verloren hat. Alle Tests versagen und scheitern an der Perfektion des maschinellen Simulanten, der alle Regeln menschlicher Sprache, menschlichen Wissens und menschlicher Handlungsweise programmiert zu befolgen vermag. Als Objekt einer wissenschaftlichen Erkenntnis ist er nicht mehr zu entlarven. Nur noch vage menschliche "Haltungen", die sich einer szientistischen Verobjektivierung entziehen, bieten ein letztes Refugium, in dem der Mensch sich seiner selbst gewiß sein kann im Unterschied zu seinem künstlichen Double.

Diese Verlagerung vom Wissen zur "Einstellung" folgen auch die späten philosophischen Untersuchungen Ludwig Wittgensteins. Am Ende des philosophischen Nachdenkens, wenn sich die vernünftigen Begründungen erschöpft haben, bleibt nur noch eine letzte tragende Gewißheit: der unbegründete Glaube nämlich, daß jeder Mensch "so" handelt wie ein Mensch. Aber diese Gewißheit läßt sich nicht wissenschaftlich sinnvoll sagen. Sie zeigt sich allein in der Haltung, die ich dem Anderen gegenüber einnehmen kann. Für diese Einstellung steht die "Seele" als mystische Chiffre menschlichen Handelns in seiner Unverwechselbarkeit.

"Denke, ich sage von einem Freunde: 'Er ist kein Automat.' - Was wird hier mitgeteilt, und für wen wäre es eine Mitteilung? Für einen Menschen, der den Andern unter gewöhnlichen Umständen trifft? Was könnte es ihm mitteilen? (Doch höchstens, daß dieser sich immer wie ein Mensch, nicht manchmal wie eine Maschine benimmt.) - 'Ich glaube, daß er kein Automat ist' hat, so ohne weiteres, noch gar keinen Sinn. - Meine Einstellung zu ihm ist eine Einstellung zur Seele. Ich habe nicht die Meinung, daß er eine Seele hat." (12)

Es ist letztlich also keine Erkenntnis, keine hypothetische Meinung, die uns "den Menschen im Menschen" erkennen lassen und den Computer als Computer. Denn angesichts einer perfekten Simulation kann es für ein solches Wissen keine verlässlichen Prüfungen mehr geben. Übrig bleibt allein eine humane Einstellung, die den Anderen als eine Person anerkennt, weil

sie in einer gemeinsamen menschlichen Lebensform so mitspielt wie ich - und zwar nicht nur mittels syntaktischer Regeln und semantischer Repräsentationen, sondern mit all unseren Empfindungen, unseren Schmerzen und unserer Freude, unserem Haß und unserer Liebe, mit all dem also, was Jean Baudrillard als "Lust" des Menschen begreift, als "Lust, Mensch zu sein." (13) Es geht nicht mehr um das theoretische Problem des wissenschaftlich Analysierbaren, sondern um die praktische Frage, wer wir im Verhältnis zu anderen, zur Welt und zu uns selbst sein können und sein wollen. Denk nicht, sondern schau und handle! Das Bild der "Seele", das sich nicht sagen, sondern nur zeigen läßt, ist nichts anderes als ein Symbol dieser letzten, unreflektierten Glaubensgewißheit, an der man nur um den Preis des Verrücktwerdens zu zweifeln vermag, um den Preis nämlich, die grundlegende Frage nicht mehr beantworten zu können, "was es heißt, ein Mensch zu sein." (14)

5. Phantasielösungen

Aber Wittgenstein wußte auch, daß dieses Verrücktwerden seinen Reiz hat: "Nur wenn man noch viel verrückter denkt, als die Philosophen, kann man ihre Probleme lösen." (15) Es sind neue Probleme, denen die Philosophie heute konfrontiert ist. Sie alle haben damit zu tun, daß die einst gültige Trennung von erkennendem Subjekt und erkennbarem Objekt sich aufgelöst hat. Von diesem fundamentalen Unterschied, welcher der traditionellen Metaphysik ihre Aufgabe zuschrieb, haben sich die modernen Modellwissenschaften verabschiedet. Linguistik und Künstliche Intelligenz haben es erfolgreich vorgeführt und dabei die Effekte ins Spiel gebracht, die nicht mehr verlässlich zwischen realem und simuliertem Objekt, zwischen Realität und Hyperrealität unterschieden lassen. Alles löst sich auf in verwirrenden Doppeldeutigkeiten, in denen sich simulative Intention und erkennbare Gegenständlichkeit aporetisch herausfordern und verführen: als Sprache und Intelligenz gilt, was generativ modellierbar ist; Simulakren der Objekte treten an die Stelle der Objekte selbst; computerinterne Repräsentationen fallen mit kognitiv-referentiellen Repräsentationen zusammen; das starke KI-Programm nimmt nicht nur an, daß der Computer ein Instrument bei der Untersuchung des Geistes ist, sondern identifiziert seine Möglichkeiten mit denen des Geistes selbst; das sprachkompetente Subjekt ist erkennbar nur noch, wenn es nach dem Modell eines linguistischen Computerprogramms imaginiert wird. "Die Wissenschaft ist in Traum übergegangen. Sie erträumt auf mathematische Weise die Welt. Die alte Metaphysik hätte eine solche Orgie nicht gewagt." (16)

Angesichts dieser irritierenden Phantasmagorien hat die klassische Philosophie ausgespielt. Die Realobjekte sind in ihrer Eigenständigkeit nicht mehr zu retten; und die Subjekte können sich nicht mehr selbstreflexiv über die subjektiven Bedingungen der Möglichkeit ihres Erkenntnisvermögens vergewissern. Jetzt gilt es, wenn man sich nicht auf "seelische Einstellungen" zurückziehen möchte, die generativen Systeme selbst herauszufordern, die sich ihrer perfekten Operationalität annähern und alles in ihren simulativen Strudel hineinsaugen. Jean Baudrillard hat diese Herausforderung, die nicht mehr metaphysisch sein kann, wenn sie gegen die Gewalt des Simulierbaren auf dessen Feld bestehen will, als "pataphysisch" indiziert: "Gegen ein hyperrealistisches System ist die einzig denkbare Strategie gewissermaßen pataphysisch: die Strategie einer 'Wissenschaft imaginärer Lösungen', d.h. eine Science Fiction der Kehrtwendung des Systems gegen sich selbst, am äußersten Punkt der Simulation (17).

Verrückter als das metaphysische Denken, das der europäischen Philosophie seit mehr als zweitausend Jahren einen Grund und eine Richtung gab, muß die Pataphysik dem simula-

tiven Erkenntnisideal seinen Erfolg zugestehen, seinem imaginären Ende vorgreifen und es an seiner "äußersten Grenze" über sich selbst verwirren. "DEFINITION: Pataphysik ist die Wissenschaft von den Phantasielösungen, die den Umrissen symbolisch die Eigenschaften von Gegenständen zugesteht, die nach ihrer Möglichkeit beschrieben werden." (18)

Verspielter sein als die Simulation! Die simulativen Phantasielösungen und Gedankenexperimente über sich selbst erstauen lassen! Das ist das utopische Programm einer "verrückten" Philosophie, die jenseits der Umrisse, die sich gegenwärtig im Anspruch perfekter Modellierbarkeit andeuten, ihr listiges Spiel zu inszenieren versucht. "Denn sie muß für jeden Gedanken unwägbare künftige Zeiten in Betracht ziehen. In jedem Fall ist sie der Verdrehung, der Irreführung und der Manipulation geweiht. Es ist also besser, wenn sie sich selbst verdreht, wenn sie sich von sich selbst abwendet. Wenn sie Anspruch auf irgendwelche Wahrheitseffekte erhebt, muß sie diese durch ihre Eigenbewegung verschleiern." (19)

Wenn die gesamte sprachliche und kognitive Realität in einer Euphorie der Simulation untergegangen ist, gerät auch die metatheoretische Reflexion in den Sog von imaginären Gedankenspielen, an denen sich die theoretische Vorstellungskraft schließlich in ästhetischen Genuß transformiert: halluzinatorisches Weiterspinnen der simulativen Gewalt, verrückte Inszenierung vollendeter Simulakren, fingierte Endspiele zwischen computerisierten Homunculi, in denen das Humane sich versteckt, um über sich selbst und sein Verschwinden Zeugnis ablegen zu können. Nur eine pataphysische Kunst der Verstellung, die ihre eigene Künstlichkeit verschleiern, vermag gegen die Ansprüche der simulativen Modelle zu bestehen. Aber vielleicht ist auch das, ähnlich wie die Rückkehr zum Menschlichen, nur noch ein nostalgischer Traum, träumbar allein im geschlossenen Raum der Computersimulation.

- (1) L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt 1977, S.11
- (2) J. Searle, *Geist, Hirn, Wissenschaft*, Frankfurt 1986, S.30
- (3) J.-F. Lyotard, *Der Widerstreit*, München 1987, S.9
- (4) Ebd., S.11
- (5) I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* A 192
- (6) A. Turing, *Rechenmaschinen und Intelligenz*. In: A.T., *Intelligence Service*, Berlin 1987
- (7) J. Searle, a.a.O., S.31
- (8) T. Winograd, *Ein prozedurales Modell des Sprachverstehens*. In: P. Eisenberg (Hrsg.), *Semantik und künstliche Intelligenz*, Berlin-New York 1977, S.142-179
- (9) J. Fodor, *Representations*, Cambridge/Mass. 1983 - A. Beckermann, *Sprachverstehende Maschinen*. In: *Erkenntnis* 28/1 (1988), S.83f
- (10) J. Searle, a.a.O., S.36
- (11) S. Lem, *Die Verhandlung*. In: S.L., *Die Jagd*, Frankfurt 1976, S.202
- (12) L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*. In: *Schriften*, Frankfurt 1960, S.489
- (13) J. Baudrillard, *Videowelt und fraktales Subjekt*. In: *Ars electronica* (Hrsg.), *Philosophien der neuen Technologie*, Berlin 1989, S.130
- (14) T. Winograd und F. Flores, *Erkenntnis Maschinen Verstehen*, Berlin 1989, S.11 und S.25
- (15) L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*. In: *Werke* 8, Frankfurt 1984, S.557
- (16) Th. Scheerer, *Phantasielösungen*, Rheinbach-Merzbach 1982, S.71
- (17) J. Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982, S.13
- (18) A. Jarry, *Heldentaten und Ansichten des Dr. Faustroll (Pataphysiker)*, Frankfurt 1987
- (19) J. Baudrillard, *Das Andere selbst*, Wien 1987, S.78

ENDE

Über Todesstruktur, Maschine und Kenogrammatik

Khaled: Deine Arbeiten zur Kenogrammatik und Polykontextualitätstheorie knüpfen an Gotthard Günther an, der als deren Begründer gilt. Du unterscheidest Dich von ihm in dem Punkt, daß Du die Kenogrammatik in Zusammenhang gebracht hast mit sprachtheoretischen Ansätzen. Kannst Du zunächst das Verhältnis von Kenogrammatik und Semiotik genauer explizieren?

Kaehr: Die Kenogrammatik muß in einem Bereich situiert werden, der unabhängig vom Semiotischen ist, da sie eine Differenz generiert, die überhaupt erst Zeichen ermöglicht. Und will man diese Differenz - jetzt etwas paradox gesagt - notieren, kann dies selbst nicht wieder mit Zeichen geschehen. Denn wenn sie selbst ein Zeichen wäre, würde man diesen Prozeß einfach nur iterieren und allerlei Metabereiche generieren. Das heißt, es muß ein Bereich sein, der unabhängig vom Semiotischen ist. Die erste Idee, was es sein könnte, weil es ja selbst notiert und eingeschrieben werden muß, wäre die Kenogrammatik, wobei "kenos" griechisch "leer" heißt. Leer ist, was den Unterschied zwischen Seiendem und Nichtseiendem, *on* und *me on* erst ermöglicht. Semiotisch gesagt, die Ermöglichung von Zeichen und Leerzeichen. Diese Differenz wird durch das Kenogramm erzeugt und notiert, in diesem Sinn ist das Kenogramm nicht einfach nur ein Leerzeichen. Das Wort "leer" muß sehr viel tiefer gefaßt werden, als es im Griechischen überhaupt möglich ist. Dort gibt es das *me on* in dem Sinne, daß man darüber nichts sagen kann. Die Idee des Leeren taucht in der griechischen Philosophie nicht auf. Man müßte schon in der frühen buddhistischen Philosophie suchen, dort würde man eher solche Strukturen finden.

Khaled: Könnte man nun sagen, daß die Kenogrammatik den Ort angibt, an dem Zeichen eingeschrieben sind, in dem Sinne, daß sie die Topographie der Semiotik darstellt? Bei Gotthard Günther sieht ja die Konzeption der Kenogramme so aus, daß sie mit Werten belegt sein können aber nicht müssen, und eher Positionen bezeichnen, sozusagen vor der Generierung von Bedeutung.

Kaehr: Es stimmt in gewisser Weise, daß die Kenogramme den Ort angeben, an dem eine Semiotik sich realisiert. Das Problem, auf das ich aber hinweisen möchte, ist, daß es in der Kenogrammatik eine *Vielheit* von in sich verschiedenen Orten gibt. Wir haben aber nur eine Semiotik, wenn man es abstrakt faßt. Der Begriff des Ortes ist von der Semiotik her gedacht, als das, was ein Etwas einnimmt und jedes Etwas nimmt einen Ort ein, also auch Zeichen. Das wäre die Topographie der Zeichen. In der Semiotik sind die Orte aber als Orte gleich, es gibt keinen Unterschied im Begriff des Ortes.

Das Schwierige ist nun, zu verstehen, was diese Verschiedenheit zwischen den Orten, im Sinne von Kenogrammen, bedeutet, denn sie bezieht sich nicht auf etwas, das über Zeichen definierbar wäre oder ontologisch den Unterschied zwischen verschiedenen Dingen ausmachen würde, sondern auf die Orthaftigkeit der Zeichen. Die Differenz zwischen den Orten ist also selber wieder differenziert.

Wenn nun die Kenogramme die Ermöglichung von Semiosis sind und im Rahmen der Semiotik überhaupt erst so etwas wie Gleichheit und Verschiedenheit formuliert werden kann, worauf auch die Gesetze der Logik basieren, dann habe ich auf der kenogrammatischen Ebene diesen Apparat noch nicht

zur Verfügung. Ich kann also von Gleichheit und Verschiedenheit von Kenogrammen nicht sprechen, obwohl ich eben sagte, daß es eine Vielheit von verschiedenen Orten gibt. Das ist eine Paradoxie, in die wir uns jetzt verwickeln.

Khaled: Es geht darum, etwas, was außerhalb unseres Sprachrahmens liegt, nämlich dessen Ermöglichungsbedingungen zu notieren. Derrida hat eine Figur herausgearbeitet, die mit der Kenogrammatik in Einklang gebracht werden kann, die *différance*. Bei der Bestimmung dessen, was *différance* ist, treten ähnliche Schwierigkeiten auf. Es gibt auch die Weigerung der Grammatologen dies zu tun, weil somit die Gefahr der Verdinglichung und Positivierung besteht.

Kaehr: Im Gegensatz dazu stellt die Kenogrammatik eine absolut brutale Verdinglichung dar, weil sie behauptet, daß diese Differenzen tatsächlich notierbar sind und daß man sogar mit ihnen rechnen kann. Die Abwehr des Verdinglichenden, die ich ja für völlig richtig halte, bewegt sich aber im Bereich der natürlichen Sprachen und wird als Motor für immer neue hochkomplexe Texte benutzt, was auch die mehr philosophischen und subversiven Tätigkeiten immer mehr ins Poetische und Literarische hin transferiert mit der Einsicht, daß dort die größtmögliche Freiheit der begrifflichen oder überhaupt natürlichen Sprache gegeben sei und somit die beste Möglichkeit, die *différance* zur Wirksamkeit zu bringen oder sich ihr anzuliefern. Hier muß man die Differenz zwischen natürlichen und künstlichen Sprachen ins Spiel bringen, wobei noch völlig offen ist, was eine künstliche Sprache ist. Natürlich denkt man sofort an die *characteristica universalis* von Leibniz bis

hin zu der heutigen mathematischen Logik und den Programmiersprachen. Das Postulat ist dann natürlich, daß die künstlichen Sprachen erst recht verdinglichend sind und das ist erst einmal gar nicht falsch, weil sie ja aus solchen normierenden Vorstellungen entstanden sind.

Man könnte die Frage aber auch umgekehrt stellen. Wie müßte dann dort die Strategie der Nicht-Verdinglichung eingesetzt werden, also wie könnte bei künstlichen Sprachen die *différance* zur Wirkung kommen?

Die Kenogrammatik führt sich ein als Inskription der operativen Tätigkeit von Operatoren in künstlichen Sprachen, d.h. in Sprachen, die in ihrem Rahmen relativ stabil sind. Aber in diesem sehr engen definitorischen Rahmen gibt es natürlich Prozesse, die nicht zur Darstellung kommen. Wenn ich einen Operator auf einen Operanden anwende, dann erzeuge ich ein Produkt, die Operation, die die Operanden verändert. Der Operator in seiner Prozessualität aber kommt nicht zur Darstellung.

Die künstlichen Sprachen haben den Vorteil einer gewissen Operativität. Wenn ich mich jetzt in einem algorithmischen System befinde, dann ist es klar, daß es dort um Zeichenmanipulierbarkeit und solche Dinge geht und daß eine Dekonstruktion des Begriffs des Algorithmus Hinweise geben könnte, in welche Richtung die Verdinglichung, von der wir gesprochen haben, aufgelöst werden könnte, ohne daß ich jetzt auf poetische Figuren ausweichen muß. Natürlich ist das nicht so zu verstehen, daß damit das Schriftkonzept überhaupt vom Logozentrismus befreit ist, aber zumindest wäre im Rahmen dieser Begrifflichkeit schon eine kleine Transformation gegeben.

Ich möchte nun auf die *Idealität* von Zeichensystemen, insbesondere von formalen Zeichensystemen hinweisen, in denen gerade die Niederschrift oder Realisation des Zeichensystems als sekundär betrachtet wird und nur im Abstrakten der Unterschied von Gleichheit und Verschiedenheit überhaupt gilt. Zwei Realisationen des Buchstabens "a" sind bezogen auf ihre graphemische Realisation immer verschieden, es gibt überhaupt keine Gleichheit. Um von Gleichheit und Verschiedenheit trotzdem sprechen zu können, nehmen wir eben immer wieder eine Abstraktion vor und unterschlagen diese physische Realisation des abstrakten Gedankens "Buchstabe a".

Zu dieser These gehört auch, daß die Notationsform nicht den Wahrheitsgehalt einer Aussage bestimmt. Die Kenogrammatik behauptet nun, daß "Wahrheit" sehr wohl von der Notationsform abhängig ist. Natürlich nicht in dem Sinn, daß ich etwas in grün oder in rot schreibe, oder in kyrillisch oder arabisch. Dieser Unterschied ist tatsächlich irrelevant für die Thesen eines Systems. Was aber noch viel entschiedener die Konkretion eines Zeichensystems bestimmt, abgesehen von seiner Färbung, ist der Ort, den ein System einnimmt. Idealität eines Zeichensystems heißt, daß sein Ort irrelevant ist, das wäre also die letzte Konsequenz.

Ja, und wenn man sich nun an diesem Schema stößt und man diese ideelle Form von Semiotik innerweltlich realisieren möchte, etwa in Form artifizierender lebender Systeme, dann muß man von der Unterscheidung von Gleichheit und Verschiedenheit abgehen, weil sie ja nur für diesen völlig abstrakten Zusammenhang gilt.

In der Kenogrammatik verwendet man für die abstrakte semiotische Ebene die Terminologie von *Identität* und *Diversität* von Zeichengestalten. Jetzt können wir den Versuch machen zu sagen, daß eine Realisation sich nicht im Modus von Identität und Diversität unterscheidet, sondern im Modus von *Gleichheit*, *Selbigkeit* und *Verschiedenheit*. Wir haben ja gesehen, daß es in der Kenogrammatik eine Vielheit von verschiedenen Orten gibt. Diese Verschiedenheit ließ sich im Rahmen der Semiotik nicht bestimmen, weil wir sie ja noch nicht haben. Aber wenn wir die Begrifflichkeit von Gleichheit, Selbigkeit und Verschiedenheit nehmen, können wir sagen: Jeder Ort ist als Ort von einem anderen Ort verschieden, aber es ist der gleiche Ort, d.h. es ist eine Gleichheit bezogen auf das Örtliche, aber die Orte sind untereinander nicht dieselben. Sie können selbig oder verschieden sein, aber sie sind immer auch die gleichen. Vom Standpunkt der Semiotik aus ist das Gleiche identisch wie auch divers. Es ist beides zugleich, ohne dabei als Zwischenwert zu fungieren.

Dadurch, daß die Örtlichkeit eines formalen Systems relevant wird, ist es nicht mehr nur ein ideelles, abstraktes oder nur vorgestelltes System, sondern es ist identisch mit seiner eigenen Realisation. Es ist eben genau dieses System, das an diesem Ort ist. Es nimmt seinen jeweiligen Ort ein, verdeckt ihn damit jedoch nicht.

Khaled: Wenn die Kenogrammatik diesen Anspruch realisieren kann, ist nicht nur eine kleine Transformation gegeben. Wir können nun über die Zahlenkonzeption der Kenogrammatik sprechen. Wie kommt dort dieser vorsemiotische Bereich zum Tragen und was bedeuten die Vielheit der Orte und die Ort-

haftigkeit der formalen Systeme für die Zahlen? Gotthard Günther hat ja auch eine Kritik der natürlichen Zahlen formuliert und das Konzept der transklassischen Zahl eingeführt.

Kaehr: Die natürlichen Zahlen werden auch in einem Formalismus dargestellt, d.h. es gibt ein Regelsystem oder ein Axiomensystem, das die natürlichen Zahlen einführt. Das ist genau die gleiche Situation der Abstraktheit. Wenn man sagt "die natürlichen Zahlen", dann hat man von ihnen bestimmte Vorstellungen und die sollen jetzt axiomatisiert werden. Das Axiomensystem ist aber nicht in der Lage, die natürlichen Zahlen, so wie wir sie uns vorstellen, als Zahlen zu charakterisieren, sondern nur die abstrakten Verhältnisse zwischen Objekten, die unter anderem auch Zahlen sein können. Es kann eine Konkretion dessen, was Zahlen sind, nicht leisten. Die Zahlen bleiben sozusagen in unserem Kopf als Zahlgedanken, und was wir auf dem Papier haben, sind abstrakte Strukturen, die für alle Objekte gelten, die eine Nachfolgeoperation erlauben. Man führt zunächst ein Objekt ein, und wenn man dieses erste Objekt hat, kann man zum nächsten gehen, z.B. in Form von Strichen. Man kann also von einem Strich zum anderen gehen und diesen Strichfolgen die natürlichen Zahlen zuordnen. Ihre Konkretheit kann aber nicht durch ein formales System wie Peano Axiome erfaßt werden, sondern nur ihre abstrakte Struktur. Die gilt aber auch für die Vater/Sohn-Beziehung: daß man einfach mit etwas startet, daß dieses Objekt einen Nachfolger hat und dieser Prozeß beliebig iterierbar ist.

Das wäre die eine Abstraktheit. Die andere ist die, daß sowohl bei einem Regelsystem als auch bei einem Axiomensystem noch dazu kommt, daß ich

diese Regeln beliebig oft anwenden können muß. "Beliebig oft" heißt arithmetisch gesprochen, daß ich dabei schon alle möglichen Zahlen voraussetzen muß. Es entsteht also eine Zirkularität, denn ich setze zur Generierung der Zahlen oder dieser Zahlenrepräsentationen die Gesamtheit der natürlichen Zahlen schon voraus.

Wenn man nun versucht, die natürlichen Zahlen konkreter zu fassen, führt dies zu der Einsicht, daß wir eben nicht nur *eine Idee* von ihnen haben, sondern eine Vielheit von Notationssystemen für natürliche Zahlen. Dadurch wird es möglich, daß ich das, was in dem System, in dem es nur einen Begriff von natürlichen Zahlen gibt - eben diese potentielle oder aktuelle Unendlichkeit oder Nicht-Charakterisierbarkeit -, nun verteilen kann auf verschiedene Zahlensysteme. Es entsteht also keine Zirkularität, wenn ich diese Nachfolgeoperationen jetzt selber zählen muß, weil ich den Schrittzähler aus einem anderen System nehmen kann. Es entstehen komplexe Zahlensysteme, in denen parallel verschiedene arithmetische Prozesse ablaufen und von einem System ins andere gewechselt werden kann, damit eher ein Netz von arithmetischen Prozessen entsteht, das nicht auf eine Linie reduzierbar ist und sich nicht von einem Zentrum aus konstituiert.

Khaled: Damit wäre jetzt das, was Du als Idealität, Abstraktheit oder Nicht-Konkretheit bezeichnet hast, auf den Bereich der Zahlen übertragen. Wie kommen nun hier die Begriffe von Gleichheit, Selbigkeit und Verschiedenheit zur Wirksamkeit?

Kaehr: Im Modus von Identität und Diversität würde man sagen, daß eine 5 mit sich selbst identisch ist. Sie ist weder eine 6 noch eine 4. Im kenogrammati-

schen Zusammenhang könnte man sagen, daß sie in ganz verschiedenen Systemen auftaucht und in dem Sinn zwar die gleiche 5 ist, aber nicht dieselbe, weil sie an verschiedenen Orten auftaucht. Insofern hätte ich eine Vielheit von 5en.

Khaled: Wenn wir nun diese sehr theoretische Ebene verlassen und wieder zurückkommen auf den transklassischen Anspruch der Machbarkeit: Wie könnte dieser erweiterte Formbegriff, der nicht mehr an Identität und Diversität gebunden ist und einen Übergang darstellt von der Monokontextualität zur Polykontextualität, für ein Maschinenkonzept fruchtbar gemacht werden? Du hast gesagt, daß die Kenogrammatik die Bedingung der Möglichkeit von Zeichengebrauch überhaupt notieren will und der Anspruch an eine Maschinenkonzeption dahin geht, daß ein Computer bzw. ein artifizielles Lebewesen kognitive Leistungen vollziehen können soll. Ist dann der Anspruch der Kenogrammatik der, die Bedingung der Möglichkeit von Reflexion zu notieren?

Kaehr: In der Kenogrammatik geht es gerade nicht darum, menschliches Bewußtsein zu simulieren oder maschinell zu erzeugen. Um es vielleicht härter zu sagen: Über das, was man mit der Kenogrammatik maschinell machen kann, wird überhaupt erst der Begriff des menschlichen Bewußtseins zugänglich, und das, was in der Maschine realisiert wird, ist etwas ganz anderes. Das Andere des Lebens ist gewiß der Tod. Wir haben ihn bisher immer negativ als Mangel an Leben verstanden. Insofern der Kenogrammatik jegliche Fülle und Präsenz an Bedeutung fern ist und sich in ihr ein Reichtum an sinnfreier proemierender Relationalität und Operativität entfaltet, läßt sie sich positiv als Todesstruktur

verstehen. Mythologisch gesprochen entspricht sie hier dem im Jenseits bar jeglicher Leidenschaftlichkeit gespielten Brettspiel der Pharaonen. M.a.W., die Todesstruktur der Kenogrammatik ist der Ermöglichungsgrund von Leben und Tod. Hier hat die Intellektik und die "Artificial Life"-Forschung ihr adäquates Interface.

Khaled: Gegenwärtig gibt es ja die Tendenz, Similaritäten festzustellen zwischen dem Computer und dem psychischen Apparat im Sinne Freuds. Dagegen steht einmal eine These von Dir, die besagt, daß wir bisher nur das an die Maschine abgegeben haben, was an uns selber maschinell ist - es liegen also hier schon Limitationen vor - und zweitens, daß die Maschine über den idealistischen Zeichenbegriff generiert und daher eine Simulation dessen ist, was wir uns unter Kognition vorstellen, und nicht eine Verkörperung von Kognition.

Kaehr: Der Unterschied zwischen Simulation und Realisation von kognitiven und volitiven Leistungen geht letzten Endes auf eine Unterscheidung hinaus, die eng mit der Frage zusammenhängt, ob die Materie denkt oder nicht. Ist es der Geist, der denkt, oder ist es die Materie? Ist er ein Resultat der Selbstorganisation oder Selbstbezüglichkeit der Materie, oder ist die Materie nur der Träger oder der Stoff der geistigen Funktion. Was in der ganzen orthodoxen KI-Forschungsdiskussion vergessen wird - aber auch komplementär dazu in der vermeintlich andersartigen Konzeption des Neokonnektionismus, also der neuronalen Netzwerke - ist, obwohl Computer irgendwelche kognitiven Leistungen vollbringen, also irgendwas rechnen oder analysieren können, daß diese immer noch nach dem Gehirnmodell konzipiert sind. Sie sind also letzten Endes

logifizierte Systeme oder symbolische Maschinen, in denen der Computer nur der beliebige Stoff oder Träger ist, der diese Operationen ausführt. Der Maschinenbegriff, der bei dieser Art von vermeintlicher Realisation von kognitiven Leistungen benutzt wird, ist invariant bezüglich seiner jeweiligen Realisation. D.h. ob ich jetzt den Computer in Form von Relais oder Transistoren oder Mikro-Chips oder in optoelektronischen oder molekularelektronischen Strukturen modelliere, ist für die Funktion des Rechners irrelevant. Die Realisation eines Computers, sowohl in Hardware als auch in Software, hängt letzten Endes vom Binarismus eines formalen Systems ab, sei es jetzt logischer, arithmetischer oder semiotischer Art. Das heißt auch, daß in dem Rechner nur eine logikähnliche, dem Phonologismus entsprechende idealistische Konzeption von Kognition realisiert ist, und somit keine Ablösung von menschlichen Strukturen.

Khaled: Wie sieht die Intervention der Kenogrammatik auf diesem Gebiet aus? Ist sie in der Lage, mit Hilfe ihrer Formalismen die komplexen strukturellen Eigenschaften der Materie zu realisieren?

Kaehr: Mit der Kenogrammatik hätte man ein Instrumentarium, in dem man logikunabhängige Strukturen notieren kann, womit ein entsprechender Operativitätsbegriff entsteht, der unabhängig ist vom semiotisch-arithmetischen Konzept von Rekursion und Berechenbarkeit.

Khaled: Um das Problem, wie sich Kognition oder subjektive Leistungen formal realisieren lassen, geht es auch denen, die mit dem Modell der Autopoiesis arbeiten, wie z.B. Varela. Wie unterscheidet sich der kenogrammatische Kalkül von dem Varelaschen Calculus for Self-Reference?

Kaehr: Im Konzept der Autopoiesis versammeln sich alle Probleme, Grenzen und Limitationen der Logik, die nur eine Simulation von Leben ermöglicht. Denn ein Selbermachen im Sinne der Autopoiesis ist so definiert, daß sich die Komponenten zirkulär selbst erzeugen. Sie haben somit eine antinomische Struktur und sind damit nicht logifizierbar.

Varela versucht eine Formalisierung dessen mit Hilfe des Calculus of Indication von Spencer-Brown, ein Kalkül, der nicht rein logischer Art ist, weil er den Akt des Unterscheidens zum Leitfaden nimmt und eben nicht den Akt des Urteilens, der also nicht von der Aussage ausgeht - wobei diese wahr oder falsch sein kann -, sondern von der Indikation, was semiotisch betrachtet ein gewaltiger Unterschied ist.

Ein aussagenlogisches System geht aus vom Zeichenbegriff im Sinne des Zeichens *für* etwas. Deshalb benötigt die Logik ja auch eine Semantik. Der CI bezieht sich auf den Begriff des Zeichens als eines Anzeichens oder Indikators. Eine Indikation ist nicht wahr oder falsch, sondern wird vollzogen oder nicht vollzogen. Die Hoffnung war die, daß so ein CI auf einer Formebene lokalisiert ist, die nicht mit den semantischen Konzepten von Wahrheit und Falschheit verbunden ist, weil zirkuläre Strukturen, wenn sie so formalisiert sind, automatisch Antinomien erzeugen. Also daß eine Aussage genau dann wahr ist, wenn sie falsch ist, usw.

Was aber übersehen wurde ist, daß der CI isomorph zur Booleschen Algebra ist und rein strukturell die Wahrheitslogik im Bereich des Indikativen wiederholt. Insofern ist er auch wieder ein Binärsystem: Es wird eine Unterscheidung getroffen oder nicht getroffen. Das ist zwar nicht falsch, aber es können

nicht simultan z.B. drei Unterscheidungen getroffen werden; es gibt nur einen Begriff der Unterscheidung. Die Vielheit der Unterscheidungen, die eine Komplexion ausmachen würde, kann im CI nur sukzessive durch Wiederholung vollzogen werden, aber nicht simultan. Damit ist ausgeschlossen, daß eine Formalisierung der Autopoiese gelingen kann.

Varela versucht die Selbstbezüglichkeit nun zu formalisieren, indem er eine widersprüchliche indikative Form zum Ausgangspunkt für seinen Extended Calculus of Indication nimmt und als dritten Zustand des Systems definiert, so daß unterschieden werden kann zwischen "markieren", "nicht markieren" und einem Zustand, in dem genau dann markiert wird, wenn nicht markiert wird. Jetzt ist es aber so, daß dieser antinomische Zustand in sich keine weiteren Differenzierungen erlaubt, d.h. die Unterscheidung dieses zirkulären Objekts ist identisch mit diesem Objekt. Es gibt also keinen weiteren Formenreichtum innerhalb der Selbstbezüglichkeit. Logisch gesehen handelt es sich beim ECI um ein dreiwertiges System.

Solche Ansätze leben davon, daß sie innerhalb eines Binarismus oder linearen Zeichensystems formuliert sind und die strukturelle Paradoxie realisieren wollen, indem sie mit Hilfe des Modells der Linie die Zirkularität darstellen. Das geht natürlich nur durch die Einführung von Unendlichkeitsbegriffen, die sich faktisch nicht realisieren lassen.

Der Unterschied zur Kenogrammatik liegt nun darin, daß sie die Möglichkeit bietet, eine Vielheit von formalen Systemen simultan gelten zu lassen. Damit wird eine gewisse Netzstruktur zwischen Logiken und Arithmetiken dargestellt und die Zirkularität ist nun nicht gezwungen, sich auf sich selbst zu bezie-

hen im Modus des Identischen. Auf der Basis der Simultanität von verschiedenen Systemen, die also nicht mehr nach Identität und Diversität unterschieden sind, sondern nach Gleichheit, Selbigkeit und Verschiedenheit, läßt sich Zirkularität als ein Weg durch diese verschiedenen Systeme darstellen. Hier kann man eher die Metapher des Labyrinths nehmen, so daß Zirkularität nun einem Rundgang entspricht, der umgekehrt die Komplexität des Labyrinths erzeugt. Und jeder Wechsel von einem System ins andere ist mit einem totalen Kontexturabbruch verbunden. Es ist jedes Mal eine völlig andere Welt. Die Verteilung der Zirkularität zwischen diesen Welten garantiert, daß keine Antinomie entsteht und daß Selbstbezug nicht verstanden werden muß als Beziehung auf sich selbst im Sinne von Identität. Wenn dieser Kontexturabbruch bzw. diese Diskontexturalität nicht bestünde, könnte man ja diese Nachbarsysteme immer wieder eingliedern und als Subsysteme betrachten.

Khaled: Was wiederum eine Hierarchisierung bedeuten würde.

Kaehr: Genau. Im Gegensatz zu einer solchen Hierarchisierung oder Typisierung wäre eben die Dissemination von Logiksystemen als Heterarchie zu verstehen. Heterarchie wäre jetzt nicht mehr nur ein zirkulärer Prozeß in einem Netz, sondern ein zirkulärer Prozeß, der von einer Kontextur zur anderen vollzogen wird.

Khaled: In diesem Zusammenhang fällt mir die Figur des Chiasmus ein, dessen Vierwertigkeit auch ein Hin- und Herspringen zwischen seinen Elementen ermöglicht, also nicht ein bruchloser Übergang, sondern ein abrupter Wechsel von einem System ins andere.

Kaehr: Ja, das finde ich sehr gut, weil der Chiasmus auch verstanden werden kann - jedenfalls ist es im Griechischen so - als Angabe von Verhältnissen: A verhält sich zu B wie C zu D. Und das heißt genau, was Du gesagt hast: Es findet nicht ein kontinuierlicher Übergang von einer Qualität in die andere statt, sondern jede Qualität behält ihre Geltung und ihre Unterschiedenheit zur anderen, aber die Verhältnisse zwischen ihnen lassen sich angeben. So kann man eben sagen, daß das Grundverhältnis zwischen diesen hierarchisch verteilten, disseminativen formalen Systemen nach dem Modell des Chiasmus verstanden werden kann.

Khaled: Ich möchte noch ein wenig bei der Figur des Chiasmus stehenbleiben. Sie ist ja insofern eine problematische Figur, weil sie schon sehr früh ins Außerlogische, Poetische, also in die Randzonen des Formalen abgeschoben wurde. Im transklassischen Formalismus allerdings erhält sie den Status eines Operationsmodus, was den Chiasmus somit unterscheidet von seiner Verwendung in anderen Texten, in denen er lediglich als Metapher fungiert, z. B. für Reversibilität.

Kaehr: Natürlich ist der Gebrauch des Chiasmus hier nicht einfach nur emphatisch gemeint in dem Sinne, daß er die Figur ist, die alles erklärt, die aus der Geschichte herauspräpariert werden muß. Er ist nur ein Anknüpfungspunkt, um die Entwicklung von kenogrammatischen Systemen zugänglich zu machen, weil ja im Bereich des rein Logischen keine Hilfsmittel zur Verfügung stehen. Die Kenogrammatik will die Verteilung von Logiken überhaupt regeln und kann deshalb nicht innerlogische Gesetze benutzen.

Khaled: Ausgehend von der Quaternität des Chiasmus werden in der Kenogrammatik noch andere Modelle entwickelt, etwa die Proemialrelation. Die 4 scheint in dieser Konzeption eine große Rolle zu spielen. Kannst Du das Verhältnis von Vierheit und Vielheit genauer beschreiben?

Kaehr: Damit wäre das Problem des Anfangs angesprochen. Wenn man jetzt von einer Vielheit von formalen Systemen spricht, stellt sich die Frage, wie diese dargestellt und produziert werden kann. Die Formel wäre hier: die Generierung der Vielheit aus der Vierheit im Gegensatz zur rekursiven Generierung der Vielheit aus der Einheit. Es muß nämlich auf jeder Systemebene gezeigt werden, auch im Bereich der Arithmetik, daß die Zahlen nicht mit der 1 anfangen, sondern paradox gesagt mit der 4. Wenn wir nämlich die Möglichkeiten der Operativität einer Operation uneingeschränkt gelten lassen wollen, müssen wir von der Hierarchie, die zwischen dem Operator und dem Operanden besteht, abgehen, weil wir ja selbstbezügliche Strukturen erfassen wollen. Dabei haben wir vorerst zwei zirkuläre Möglichkeiten: was Operator war, wird Operand und was Operand war, wird Operator. Unter den logischen Bedingungen der Identität erhalten wir dadurch zwei komplementäre antinomische Situationen, die vermieden werden können, wenn wir die Umtauschverhältnisse zwischen Operator und Operand über verschiedene Orte verteilen. Was Operator an einem Ort ist, ist Operand an einem anderen Ort und umgekehrt. Dabei werden, wie man leicht sieht, vier Orte generiert. Damit sind also alle strukturellen Möglichkeiten zwischen Operator und Operand durchgespielt.

Khaled: Ich möchte den Chiasmus noch in einen anderen Zusammenhang stellen. Was Du jetzt ausgeführt hast, also diese Operativität der Operation und die Elementarkontextur von Operator und Operand, ist ja sehr formal gefaßt. Ich habe kürzlich noch einmal das Kapitel über den Chiasmus in Merleau-Pontys "Das Sichtbare und das Unsichtbare" gelesen. Dort formuliert er die Beziehung von Leiblichkeit, Welt, den Dingen und den Ideen als chiasmische. Das Werk ist ja leider fragmentarisch geblieben. Ich hatte das Gefühl - vor allem nach der Lektüre der Arbeitsnotizen -, daß er nach etwas suchte, das auch das kenogrammatische Denken beschäftigt. Siehst Du hier Parallelen?

Kaehr: Den Zusammenhang sehe ich darin, daß bei Merleau-Ponty die Leiblichkeit nicht nur Voraussetzung für kognitive Leistungen ist, also, daß es nur die Reflexion gibt ohne den Leib bzw., daß der Leib als bloßer Träger von Reflexionen fungiert, sondern daß auch eine qualitative Differenz, eine Autonomie der beiden Bereiche herausgearbeitet wird. Der Zusammenhang zwischen ihnen ist nicht ein hierarchischer, sondern ein heterarchischer, insofern sie sich gegenseitig bedingen. Das ist übrigens auch eine Entwicklung, die in der Theorie lebender Systeme, KI und Kognitionswissenschaft aufgenommen wurde und insbesondere von Varela propagiert wird.

In der allgemeinen Diskussion wird gesagt, daß das Gehirn denkt. Wenn man durch Merleau-Ponty hindurchgegangen ist, wie Varela, sagt man zumindest: "Der Körper denkt", oder auch: "Das Lebewesen als ganzes schläft oder ist wach, nicht nur die retikulären Neuronen". Es wird also nicht auf die Metapher des Gehirns gesetzt und darunter

das Paradigma des digital/analog funktionierenden Computers verstanden. Insofern sind natürlich solche Ansätze, die den Computer und den psychischen Apparat im Sinne Freuds homologisieren wollen, total auf dem Holzweg. Mittlerweile entwickelt ja selbst die Neurobiologie ein anderes Verständnis, nämlich daß das Lebewesen, indem es lebt, denkt, und denkt, indem es lebt, und nicht ein Organ des Lebewesens.

Anders gesagt: der Chiasmus, der hier ins Spiel kommt und der in der klassischen Kognitionswissenschaft fehlt, ist der zwischen Kognition und Handlung. Ich kann nur etwas erkennen oder wahrnehmen, indem ich mich bewege und ich kann mich nur bewegen, wenn ich mich in meiner Umwelt wahrnehme und reflektiere. Dieser Chiasmus ist nur realisierbar über den Begriff des Leibes. Insofern kann man auch sagen, daß die ganze orthodoxe KI-Forschung, sei es die symbolverarbeitende oder neokonnektionistische im Sinne von neuromorphen Netzwerken, nur mit einer Kontextur arbeitet und die Leiblichkeit der Kognition nicht kennt.

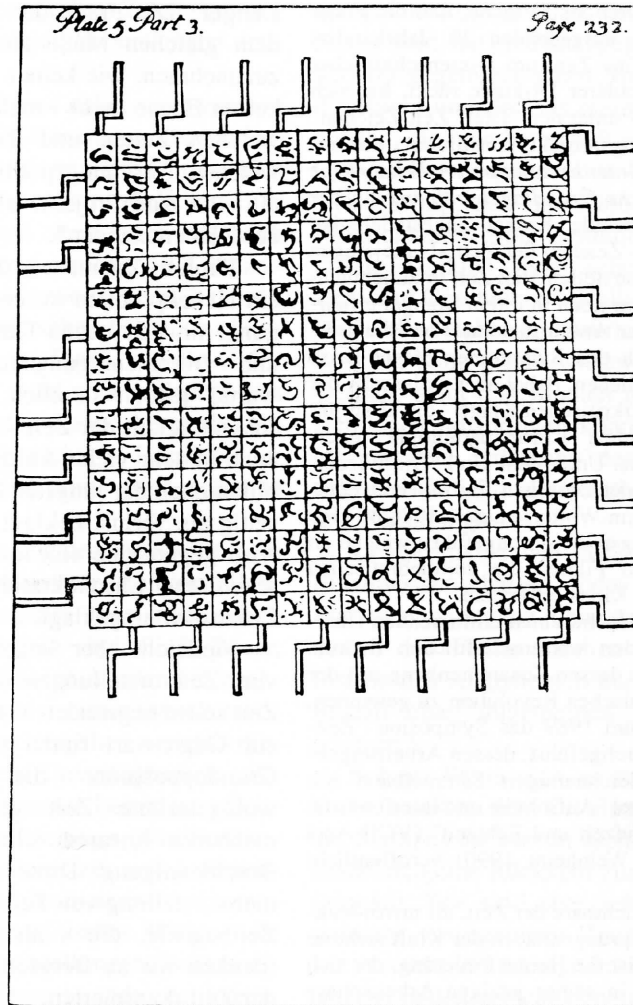
Khaled: Es gibt in der Polykontextualitätstheorie noch eine logische Figur, die mich sehr fasziniert: die Transjunktion. Das wäre die Verwerfung der Wertalternative von wahr und falsch, also der Eckpfeiler der binaristischen Wahrheitslogik, während die Disjunktion zwar auch den Duktus des Verneinens hat, aber innerhalb des logozentrischen Sprachrahmens bleibt, weil sie zwei Werte miteinander verknüpft und somit das Wertangebot akzeptiert.

Die Transjunktion als das Hineinziehen des Akts der Verwerfung in einen Kalkül, bringt jetzt die ganze Problematik des Unbewußten ins Spiel, weil das Verwerfen etwas ist, das auf das Außer-

halb des Logisch-Syntaktischen verweist. Nimmt man jetzt das Fort/Da-Modell von Freud, so zeigt sich, daß das Verwerfen im Vorsprachlichen situiert werden muß als Bewegung der Trennung und Spaltung. Ich möchte jetzt nicht den Aspekt von An- und Abwesenheit binär lesen, sondern auf das verweisen, was dort der Akt des Verwerfens bewirkt, nämlich die Konstituierung einer Zeichenbeziehung: ein Draußen, ein abwesendes Objekt wird als Zeichen fixiert durch die Bewegung der Trennung. Aber es ist auch die Verwerfung, die immer wieder gegen Setzungen ankämpft. So wäre m.E. auch die Transjunktion zu lesen, zudem hat sie auch den Zug des Subversiven, des Revoltierenden, was mir sehr gut gefällt.

Kaehr: Ich denke, daß Verwerfen das Subversivste ist, was man machen kann. Mehr kann man doch nicht tun, oder? Es ist auch das, was uns zu diesem Gespräch zusammengeführt hat.

Der stumme Buchstabe in unseren Namen, der die Fremdheit durchkreuzt. Wir sollten nun ihm folgend die Rollen tauschen.



Ent-Eignis und Ex-Position

Gespräch mit H.-J. Lenger über ein Zürcher Ausstellungsvorhaben

Ausgehend von der Tatsache, daß die Frage der Zeit im ausgehenden 20. Jahrhundert zunehmend ins Zentrum wissenschaftlicher als auch populärer Diskurse rückt, hat sich im Jahr 1987 unter dem Titel "Zeit-Zeichen" ein Forschungsprojekt konstituiert, das innerhalb der *Interdisziplinären Arbeitsgruppe Philosophische Grundlagenprobleme* an der Gesamthochschule Kassel angesiedelt ist. Daß sich die Zeichen der Zeit als diejenigen ihrer Krise darstellen, daß Zeit in zunehmendem Maße nur noch in ihrem Mangel erfahrbar wird, war Anlaß für eine Forschungsarbeit, die sich den Symptomen dieser Krise nicht verschließen, dabei aber - diesseits der bloßen kulturkritischen Klage - die Ursprünge einer solchen "Chronopathie" untersuchen wollte. Unter dem Titel "Die Wiederkehr der Bilder zwischen Endzeit und Echtzeit" wurde im Wintersemester 1988/89 eine Veranstaltungsreihe durchgeführt, welche an ausgewählten Filmen die zeittheoretischen Aspekte des Kinos erforschte.

In der Absicht, einen umfassenden Überblick über den wissenschaftlichen Diskurs der Zeit und dessen Zusammenhang mit der medientechnischen Revolution zu gewinnen, wurde im Juni 1989 das Symposium "Zeit-Zeichen" durchgeführt, dessen Arbeitsergebnisse im gleichnamigen Sammelband mit dem Untertitel "Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit" (VCH Acta humaniora: Weinheim 1990) veröffentlicht wurden.

Das Unsichtbare der Zeit, ihr unvordenkliches Überspringen haben der Kluft sichtbar zu machen, ist die Herausforderung, der sich das Projekt in seiner jetzigen Arbeitsphase stellen möchte. Die im Auftrag des "Museums für Gestaltung" (Zürich) projektierte Ausstellungskonzeption "Zum Design der Zeitmaschinen", die Anfang 1993 realisiert werden soll, hat sich zur Aufgabe gesetzt, unter der Leitidee von Zeitreise und Zeitsprung, die auf theoretischer Basis hervorgebrachten Arbeitsergebnisse des Projekts einem breiteren Publikum zugänglich und erfahrbar zu machen. Thema und Konzept dieser Ausstellung sind Gegenstand des nachfolgenden Gesprächs.

Lenger: Die Frage der Zeit scheint in dem gleichen Maße an Beunruhigung zuzunehmen, wie keiner - und zwar auf keiner Ebene mehr - mehr Zeit hat. Aus welchen Zeiten und Zeiträumen, aus welchen forschungspolitischen Kontexten sind eure Projekte über den Begriff der Zeit entstanden?

Tholen: Zuerst war das Thema eher ein Nebenproblem in unserer Beschäftigung mit den neuen Geschwindigkeits- und Beschleunigungsmaschinen. Uns wurde jedoch deutlich, daß die Geschwindigkeit der Zeit - im Alltag, aber auch in sehr vielen kulturkritischen Publikationen der jüngsten Zeit - recht einseitig als Verlust beklagt wird. Zugleich wird gegen eine solche wie immer beschworene Chronokratie so etwas wie *Lebenszeit* eingeklagt.

Vielleicht aber liegen diese Krisen von Zeitvorstellungen im Begriff der Zeit selbst begründet. Von der Antike bis zur Gegenwart findet sich die strikte Grundopposition: die kreisförmige, wohlgestaltete Zeit gegenüber einer meßbaren linearen Uhrzeit und ihrer Beschleunigung. Diese Kreis- und Linienvorstellung von Zeit sind die beiden Zeitbegriffe, die - als unversöhnliche (denken wir an Bergson) - das Denken der Zeit dominierten.

Gerade aber zwischen 1900 und heute wurde ein anderes Denken der Zeit möglich, in Gestalt von Vorstellungen einer weder linearen noch zirkulären, sondern heterogenen, sprunghaften Eigenzeit. Die erste Irritation war gewiß Einsteins Relativitätstheorie, deren gekrümmte Raumzeit unsere vertrauten Zeitvorstellungen durcheinanderbringen sollte. Und auch in der Phänomenologie Husserls (in der inneren Erfahrung des Zeitbewußtseins), wo zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft keine

Verbindung mehr gedacht wird in Form einer bloß linearen Aufeinanderfolge, findet sich eine Art Schatten, ein schwarzes Loch der Differenz, der Nichteinholbarkeit. Ähnliches findet sich ebenso in der Psychoanalyse und ihrer Entdeckung, daß die unvordenkliche Vergangenheit in die Gegenwart einbricht.

Gestoßen sind wir allerdings auf diese Problematik zuerst während unserer Beschäftigung mit den medialen Choks der Kinowahrnehmung. Film besteht aus diskontinuierlichen Bildern, die *als* Diskontinuität allerdings nicht wahrnehmbar sind. Wir fragten uns, ob die Unsichtbarkeit des Abstandes, des Intervalls *zwischen* den Bildern, etwas zu tun hat mit diesen Zeitrissen, die von der Kosmologie bis zur Psychoanalyse wirksam sind.

Lenger: Wenn man kosmologische Fragen nach Maßgabe technischer Medien denkt, ließe sich die Frage anschließen: Könnte im Hintergrund ein Begriff Gottes eine Rolle spielen, der sich als Filmvorführer präsentiert?

Scholl: Uns fiel auf, daß es in der jahrhundertelangen Beschäftigung mit der Zeit offenbar immer eine seltsame Unzufriedenheit gab. Daß über die Modelle von Kreis und Linie hinaus versucht wurde, eine "eigentliche" Zeit zu finden. Diese hat sich dann z.B. gezeigt als absolute Zeitlosigkeit - als Ewigkeit. Dort lautete das Problem: Wie könnte man aus der Ewigkeit, aus der Zeitlosigkeit die Zeit ableiten? Bis hin zu Heidegger und auch Freud gab es verschiedene Bemühungen, die "vulgäre" Zeit (unser normales Zeitgefühl) aus einer Zeitlichkeit abzuleiten, die selber zwar nicht im vulgären Sinne zeitlich, aber deshalb auch nicht Nicht-Zeit ist, sondern etwas, das sich immer wieder ent-

zieht. In diesem Sinne könnte vielleicht von Gott als Filmvorführer gesprochen werden, oder besser: von Gott als subjektlosem Kinematographen.

Tholen: Entzug der Zeit - ein gutes Stichwort. Sobald ich ein Bild, ein Analogon für die unsichtbare Zeit suche - wie Kant es thematisiert hat -, ziehe ich eine Linie oder einen Kreis. Sofort ist die Zeit damit präsent, nämlich als diese Linie oder dieser Kreis. Diese *Präsenz* ist das Vertrackte. Wenn Augustinus z.B. sagt: alle drei Zeiten - Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft - sind als solche eigentlich schon immer präsent, gleichsam göttlich garantiert, so ist damit ein bestimmter Zeitbegriff - das Präsens - selber schon privilegiert. Präsens/Präsenz aber bedeutet Verfügbarkeit, Zeitbeherrschung und damit Reduktion des Fremden auf das Eigene.

Im Anschluß an das Buch "Über den Umgang mit Maschinen" von Hans-Dieter Bahr haben wir uns angesehen, wie gerade in der Verwendung von bestimmten Zeit-Worten sich unbeherrschbare Zeitmomente beigesellen, hinzukommen. *Es kommt etwas hinzu* - dies z.B. sagt bereits das schöne Wort *Zu-Kunft*. Oder auch: das *Zufällige*, der *Zu-Fall* ist etwas, was plötzlich einbricht, worüber ich keine Verfügung habe. Heidegger hat in seiner kleinen Schrift mit dem Titel "Zeit und Sein" ein Wort geprägt, das präziser diese Unverfügbarkeit benennt als der emphatisch klingende Begriff des Ereignisses: *Ent-Eignis*. Befragt man dieses Wort, sieht man, daß sich darin irreduzible, unverfügbare Zeit artikuliert. Vielleicht kann man erst mit den neuen Medien und ihrer dromologischen Geschwindigkeit oder erst nach der Quantenmechanik nicht mehr nur fragen: Wo ist der Ort oder wo ist die Geschwindigkeit, sondern eines Zwischen-

Raums der temporalen Zäsur gewahr werden, der solche Vorstellungen irritiert.

Lenger: Gibt es dabei so etwas wie den Versuch, ein Paradigma neu zu formulieren, zu reformulieren, das sich gleichermaßen in allen möglichen Einzelwissenschaften abzeichnet und nach einer Begründung verlangt, die einzelwissenschaftlich jeweils nicht geleistet werden? Die wahrscheinlich auch philosophisch nicht im Sinne von Be-Gründung geleistet, wohl aber philosophisch reflektiert werden kann. Verbleibt ein solcher Versuch nicht in Bezirken der Anstrengung, eine *prima philosophia* zu konstituieren?

Tholen: Das Vertrackte ist, daß in den Analysen bestimmter Zeitvorstellungen und Zeitbegriffe permanent schon Metaphern enthalten sind: Fluß, Dauer, Ablauf usw. Philosophisch darüber nachzudenken hieße, dem jeweiligen historischen Apriori nachzugehen, welches diese unvordenkliche Unverfügbarkeit stillgestellt bzw. zugunsten bestimmter Zeitbilder und Zeitmaschinen (wie Sonnenuhr, Räderuhr, Computer usw.) zurückgedrängt hat. Es gibt historische Knotenpunkte ordnungspolitischer Struktur, die bestimmte Zeitvorstellungen, Zeitbegriffe und Zeitmaschinen ausgeprägt haben. Die Differenz dazu wäre nicht eine *prima philosophia*, sondern ein Nachdenken darüber, mit welchen medialen Sprüngen Zeitvorstellungen in die Krise geraten. Diese Verschiebungen, die Willkürlichkeit und Beliebigkeit der Ordnung der Zeitvorstellungen ins Spiel zu bringen, ist unser Anliegen.

Denn gerade in Deutschland wurden die Effekte des Kinos und der Relativitätstheorie nicht nur abgewehrt, sondern verfemt. Man fühlte sich durch diese nomadische Ortlosigkeit der Zeit be-

droht. Die Aussage, daß Raum und Zeit relativ sind, hat eine unabgegoltene Subversion gegenüber jenen Vorstellungen, die Raum und Zeit als *leere Räume* begreifen, die man herrschaftlich ausfüllen könnte. So monierte etwa die Geisteswissenschaft, daß das Kino mit seinen Möglichkeiten von Zeitmontage, Zeitraffer, Zeitlupe usw. scheinbar feste Zeit- und Geschichtsvorstellungen unterläuft. Mit solcher Kulturkritik sollte die Lust am Kino gleich wieder stillgestellt werden, denn daß Medien mit Zeitvorstellungen umspringen können, galt als eine weitere Kränkung des Menschen neben denjenigen von Relativitätstheorie und Kosmologie.

Lenger: Aber wie ließe sich das in Einzelwissenschaften oder einzelnen Zugängen darstellen, ohne daß man wiederum den Fehler machen würde, die Instanz des Allgemeinen nun durch den Begriff einer allgemeinen Technik zu ersetzen?

Scholl: Wenn man es so sieht, daß Technik nun an dem Ort sitzt, den zuvor die Metaphysik besetzt hielt, wäre dies tatsächlich eine Rückkehr zur *prima philosophia*. Wir sind aber sehr viel vorsichtiger vorgegangen. Zunächst haben wir versucht, die Metaphern zu analysieren, die in den verschiedenen Einzelwissenschaften auftreten oder in sie Einzug halten. Beispielsweise ist in neueren Texten zur Psychoanalyse plötzlich die Rede vom "schwarzen Loch", einem Begriff, der aus der Physik stammt. Ganz bestimmte Figuren aus anderen Wissenschaften können plötzlich dazu dienen, Phänomene zu erklären, die sich bisher der Erklärung entzogen. Interessant ist, das sich bestimmte Konfigurationen abzeichnen, die durch technische Medien vorgezeichnet sind. Das heißt nicht unbedingt, die Medien geben das

Paradigma vor, nach dem die Wissenschaften verfahren, sondern: Die Medien sind Metamorphosen, dank derer sich die Metaphoriken von Zeitbegriffen situieren lassen.

Auf dieser Ebene funktionieren auch sehr viele Beiträge des Bandes "Zeit-Zeichen". Beispielsweise zeigt Sigrid Schade in ihrem Beitrag zur Kunsttheorie, wie ganz bestimmte Techniken der Malerei auf die Technologie, oder diese rückwirkend auf die Malerei Einfluß nehmen. Samuel Weber versucht, ein nicht zustande gekommenes Gespräch zwischen Benjamin und Heidegger in der Form einer tele-visionären "Live"-Sendung eben doch wieder zustande zu bringen.

Nicht die Medien sind die Ursache, für die früher Gott oder sonst irgend etwas stand. Vielmehr zeigen sich plötzlich Dispositive, die den Metaphern und Effekten, welche die Medien anbieten, sehr analog sind. Dem nachzugehen war die Idee des Buches.

Lenger: Allerdings stellt sich die Frage nach dem Status solcher Tropen wie Metapher, Analogie usw. In dem Augenblick, in dem man ein bestimmtes Sprachverfahren ausspielt, zeichnet sich darin nicht ein bestimmtes Spiel der Sprache mit sich selber ab? Das ist durchaus in einem Wittgensteinschen Horizont zu denken. In dem Augenblick aber, in dem man sagt: Die Maschine, die Technologie ist nur eine Analogie - oder: Wir untersuchen Effekte, die sich auf der technologischen Ebene darstellen und stellen fest: analog dazu auch auf anderer -, bewege ich mich im Rahmen von Analogiebildungen und noch nicht im Rahmen von Technik.

Tholen: Das war auch nicht gemeint, denn die bloße Metaphorizität, mit der man der Technik begegnete, führt gerade

nicht weiter. Viel härter, viel direkter ist ein Denken des Technischen selber. Eine Frage von Technik, die sich nicht reduziert auf das Schema: Subjekt / Objekt, sondern die Technik als Metamorphose liest, d.h. als Übertragung im strikten technischen Sinne. Übertragung, Speicherung und Berechnung als technik-historische Bewegung - von den anlogen bis hin zu den digitalen Speichermedien - legt die Frage nahe, ob es nicht doch eine innere Verwandtschaft zwischen Metapher und Metamorphose gibt. Bergson z.B., bei dem das bereits, aber noch innerhalb einer Abweggeste auftaucht, gesteht ein, daß dank der Kinematographie Bewegungs- und Zeitbilder in der subjektiven Wahrnehmung wirksam werden.

Die Reflexion auf die technischen Medien als bloße Ideengeschichte (Ikonographie, Motivgeschichte usw.) erkennt, daß diese mediale Dazwischenkunft von technische Gestalten - die selber aus Entstellungen und Verstellungen bestehen - kein fundamentum in re, keine Substanz ist, sondern List der Verstellung bedeutet.

Scholl: Du hast in Deiner Frage die Wittgensteinschen Sprachspiele angesprochen. Vielleicht könnte es auch umgekehrt so sein, daß man selbst diese Sprachspieltheorie als ein Resultat, eine Auseinandersetzung mit Medialität begreifen könnte. Mir fällt auf, daß es beim frühen Wittgenstein im "Tractatus" eine Passage gibt, in der er schreibt: Notenschrift, Eingravierung auf der Grammophonplatte und die reale Musik folgen demselben Schema. Man weiß nicht, warum. Also meint er: die symbolische Darstellung, das Reale der Musik und die Aufzeichnungstechnik sind gleicher Natur. Vielleicht ist für ihn erst durch die Erfahrungen mit der Grammo-

phonie spürbar geworden, daß dies so nicht stimmen kann, daß die symbolische Ordnung ganz anderen Gesetzen folgt als die unmittelbare Einschreibung, die auf der Schallplatte passiert. Daraus hätte sich dann die Sprachspieltheorie entwickelt. Vielleicht könnte man also umgekehrt die Wittgensteinsche Theorie selbst einer medienanalytischen Lektüre unterziehen.

Lenger: Christoph sagte zu Anfang, daß die Vorstellung von Zeit immer auch mit einer Stillstellung von Zeit einhergeht. Jetzt habt ihr aber keine Vorstellung vor, sondern eine Ausstellung. In gewisser Weise ist jede Ausstellung natürlich auch eine Vorstellung...

Tholen: ... und eine Stillstellung.

Lenger: Bei dem Problem der Zäsur, des Sprungs, der Interferenz, bei all den Verschiebungen, den Bewegungskategorien, auch Unterbrechungskategorien, die im Hintergrund der Frage nach der Zeit stehen, dabei zunächst einmal auf die Idee verfallen, eine Ausstellung zu machen, ist zumindest eine sehr paradoxe Idee. Wie ist es dazu gekommen?

Tholen: Die Ausstellung, die wir für das Museum für Gestaltung in Zürich vorbereiten helfen, soll ein offenes Experiment sein, in dem das kulturell Unbemerkte in Umgangsstilen - vom Design einer Swatch-Uhr bis hin zur chronohygienischen Gestaltung des Alltags - erfahrbar werden kann. Die Ausstellung hat also eine an der Mythologie des Alltagslebens orientierte Dimension. Die Distanz des Ethnologen, die hierfür nötig ist und die der Museumsleiter Martin Heller in seinen bisherigen Ausstellungen fruchtbar gemacht hat, bedeutet in diesem Fall: Demonstration und Dekonstruktion historisch gewordener aber naturwüchsig erscheinender Umgangsstile.

Das Wort Ausstellung - "Ex-Position" - hat, mit Bindestrich geschrieben, selbst bereits eine Bedeutung, die in den Lektüren von Virilio und Levinas gleichsam auf uns zukam, nämlich: Zeitvorstellungen zu entstellen, d.h. herauszustellen, aus der Stellung, aus der Position zu bringen, mit der gewöhnlich Zeitbegriffe eingestellt und vorgestellt werden. Davon ausgehend haben wir überlegt, ob wir nicht gerade die Historizität und die künstliche Erzeugung von Zeitbildern durch Zeitmeßgeräte, mithilfe von Montagetechniken ausstellen könnten.

Es gibt Romane und Filme, von H.G. Wells bis "Back to the Future", die damit spielen. Von ihnen ausgehend haben wir überlegt, ob wir diese Techniken benutzen können, um historische Zeitgestalten darzustellen. Um es anschaulich zu machen (ohne an dieser Stelle zuviel zu verraten): Man kann Zeitbegriffe und Zeitbilder erlebbar machen, indem man zum Beispiel die Geräte, die hinter den Zeitvorstellungen stehen und in denen man momentan befangen ist, in ihrer Funktion zeigt. Und doch wird - trotz aller kinematographischen Möglichkeiten - die Schwierigkeit bleiben, das Unsichtbare dieses Zeitentzugs, die Sprünge und Risse *aus*-zustellen. Es scheint uns aber des Versuchs wert, die Zeit-Spiel-Räume von Historisierbarkeit, die Relativität von Zeitvorstellungen zu zeigen. Wir stellen uns eine gewisse Ausstellungsmaschinerie vor, in der die Zeit-Maschinen gewissermaßen an den Vorstellungen leiden, die wir von ihnen haben.

Die fundamentale Schwierigkeit hier ist: Wie kann man eine Aus-Stellung machen, die notwendigerweise all diese Formen des alltäglichen, vulgären Zeitbegriffs enthält und selbst in den Phänomenen doch nicht aufgeht. Das Experi-

ment der Ausstellung ist selber nur ein Transitorium, eine Trans-Mission, ein Zeit-Zeichen ohne Botschaft. Das Augustinische Rätsel der Zeit soll eigentlich am Ende wieder *dasein* - als Ja-sagen zu seiner Rätselhaftigkeit.

Lenger: Man kennt relativ avancierte Techniken etwa aus Disneyland, Disneyworld, wo auch Zeitreisen angetreten werden. Wie läßt sich auf der Ebene der Ausstellung selbst noch dagegen angehen?

Scholl: Uns ist es wichtig, das "Gemachtsein" immer wieder erfahrbar zu machen. D.h. einerseits durchaus die Erfahrung einer solchen Simulation zu ermöglichen, der man sich hingeben kann, andererseits aber auch die Art und Weise des Hergestelltwerdens von Zeitbildern durchschaubar zu machen. Solche Sachen sind noch relativ einfach. Schwieriger ist es, bei dieser Lust an der Illusion immer wieder aufblitzen zu lassen, daß ein Zeitbild ein vorgestelltes Bild, nicht *die Zeit* ist, sondern eben ein *Zeitbild*.

Lenger: Ich gehe nochmal einen Schritt weiter und greife das Stichwort des Computers auf: Wenn man ausgeht von einer Rekonstruktion des Technischen und der Verschwiegenheit, mit der das Technische immer schon Zeitvorstellungen im visuellen oder imaginären Sinne reguliert hat, als technisches Selbst aber verschwunden ist oder selber sich nicht visualisieren ließ, verlängert sich das Problem auf der Ebene der Ausstellung natürlich dahingehend, daß die Exposition eines Computers keinerlei Vorstellungen über seine Arbeitsweise vermittelt. Jede Vorstellung, die ich von ihm habe, ist nur eine Vorstellung von dem, was man Benutzeroberfläche nennt. Das aber ist immer schon eine Anthropomorphisierung, eine Übersetzung, ein Transfer der Computerfunktion

auf menschliches Maß. Insofern gibt es das Problem a) auf der Ebene der Ausstellung: indem ich einen Computer ausstelle, mache ich nicht deutlich, wie er arbeitet. Zugleich ist das b) ein eminent theoretisches Problem: Wenn ich 0/1-Beziehungen herstelle, anschreibbar mache, prozessierbar mache, stellt sich die Frage, ob ich die Beziehung von 0 und 1 nicht auf maschineller Ebene wieder einer bestimmten Dimension der Präsenz unterstellt habe.

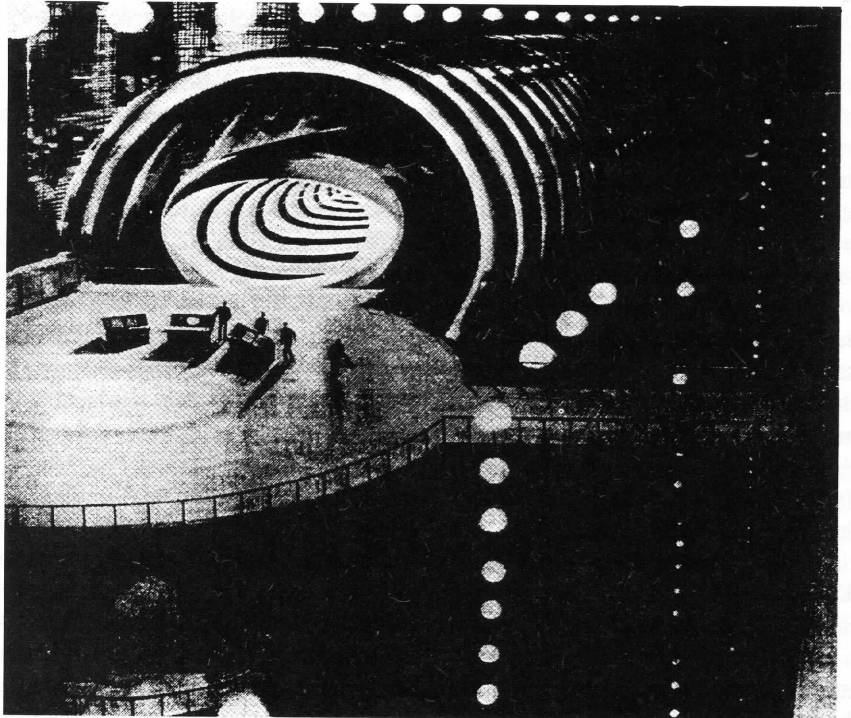
Tholen: Laß mich ex negativo anfangen: Das Konzept vieler Technikmuseen beruht auf einem evolutiven, linearen Fortschrittsbegriff: Das technische Gerät wird nur als geschlossener Behälter ausgestellt (etwa von der Pascalschen Rechenmaschine bis zum Computer). Selten gibt es Erläuterungen über die historische und systematische Zufälligkeit technischer Verstellungen und Umstellungen (auch im sozio-historischen Sinne). Es gibt aber - mit Kittler gesprochen - die Möglichkeit, den "Deckel des Gerätes" zu öffnen, d.h. die Verwobenheit der Maschinen im oben genannten Sinne der Verschiebungen, Verdichtungen von Zeitvorstellungen zu zeigen. Man stellt nicht bloß die Schnittstelle Mensch/Maschine im Sinne des anthropomorphen Gegenüber von Mensch und "Gerät" aus, sondern macht lesbar, wie symbolische und medientechnische Dispositive den binären Code des Computers erzeugen und modifizieren. Mit anderen Worten: Man kann mit Lacan zeigen, daß das Symbolische der Sprache mit den Erfindungen der Kybernetik gleichsam technische Flügel bekommen hat und *den* Menschen von seinem vorgebliebenen, bewußtseinsphilosophisch garantierten Platz verwiesen hat. Aufzeigbar bleibt das Verweisungs- und Machtspiel, in das Mensch und Maschine verwoben sind.

Scholl: So finde ich z.B. die Metapher der "Benutzeroberfläche" ziemlich interessant. So subtil man auch vorgeht, man kann nicht jenseits einer Benutzeroberfläche irgend etwas darstellen sondern ist immer wieder darauf verwiesen, daß dieses sich repräsentiert. Wir wollen zeigen, daß - metaphysisch gesprochen - hinter dem *sich-repräsentieren* etwas insistiert, das sich eben über dieses *re* erst produziert.

Ein Beispiel: Die allerersten mechanischen Uhren bestanden nur aus dem Uhrwerk. Sie hatten noch keine Zeiger, sondern das Uhrwerk diente dazu, stündlich ein Geräusch in Bewegung zu setzen. Dieses Geräusch war also die Benutzeroberfläche. Man konnte sich aber auch nicht das Uhrwerk ansehen und sagen: "Aha, jetzt sehen wir dahinter und haben die Zeit selber, wie sie im Uhrwerk funktioniert." Wir wollen in der Art eines Übereinanderlegens solcher Oberflächen das Wechselspiel von Zeitbildern und Zeitmaschinen in Gang bringen.

Tholen: So ergibt sich etwa mit den Möglichkeiten von Zeitraffer und Zeitlupe ein distanzierender Kulturvergleich.

Scholl: Wir können aber - jetzt mit Heidegger gesprochen - das *Ge-stell* der Zeitlichkeit zwischen Verfügung und Unverfügbarkeit nicht einfach "umwerfen".



Magazin

"Becketts abgerissene Gestalt"

Ein Jahrzehnt nach der amerikanischen Originalausgabe macht der kleine mutige Hamburger Kellner Verlag Deidre Bairs monumentale Beckett-Biographie dem deutschen Publikum zugänglich - ein Buch von neunhundert Seiten, das den Verästelungen des Lebens Samuel Becketts mit unerbittlicher Genauigkeit folgt.

Man erfährt, daß Beckett in seiner Jugend ein waghalsiger Motorradfahrer war, die Filme von Buster Keaton und Chaplin liebte und mit neunzehn Jahren die sportlichen Aktivitäten durch heftigen Alkoholkonsum und Theaterbesuche ersetzte, eine Entscheidung, für die wir ihm nicht dankbar genug sein können. Wir sehen den exzentrischen Akademiker und den erfolglosen jungen Dichter, der sich endlosen Spaziergängen hingibt, am liebsten in den Spelunken vor sich hin dämmert und "nichts weiter will, als auf meinem Arsch sitzen, furzen und an Dante denken." Er leidet unter Furunkeln, nächtlichen Angstzuständen und einer verzweifelten Perspektivlosigkeit: "Jahrelang war ich unglücklich." Mit dreißig Jahren hat er einige ziemlich erfolgreiche Bücher veröffentlicht und eine zweijährige mehr oder weniger erfolglose Psychoanalyse hinter sich gebracht, er ist völlig mittellos und verkauft seine Bücher an Antiquariate, um sich betrinken zu können, "und oft sah man Becketts abgerissene Gestalt in der spätnachmittäglichen Winterdämmerung die Quais entlangschlurfen" (Bair). Es liest sich wie ein Selbstportrait, was Beckett 1937 in einem Brief über Samuel Johnson schreibt: "Es kann nur wenige gegeben haben, die so vollkommen ihrer Einsamkeit überlassen waren wie er, oder sich ihrer so grauhaft bewußt waren wie er."

Die Frage ist, was eine Biographie des Dichters zur Lektüre seiner Texte beitragen kann, eine Frage, die sich angesichts von Becketts Widerwillen dagegen, sein Leben zu einer öffentlichen Angelegenheit zu machen, wie angesichts seines Werkes schärfer als bei den meisten anderen Autoren stellt. Es

ist kein Zufall, daß Foucault gerade Becketts Werk als Beispiel "heutigen Schreibens" anführt, von dem er annimmt, daß es durch die "Gleichgültigkeit" darüber, "wer spricht" in seiner "Praxis" bestimmt sei - das Verschwinden des Autors im Text, als "eine Art immanenter Regel, die immer wieder aufgegriffen wird und deren man sich doch nie ganz bedient" (Foucault).

Bairs Anspruch, mit ihrer Biographie einen "Schlüssel zu seinem Werk" zu liefern, der die Geheimnisse und Tiefenschichten des literarischen Textes quasi endgültig aufzuschließen vermag, erscheint reichlich vermessen. Um es mit den Worten einer Figur aus Joyce' "Ulysses" zu formulieren: "Aber dies Herumschnüffeln im Familienleben eines großen Mannes ... Das interessiert doch bloß den Gemeinbeschreiber. Ich finde, wir haben doch die Stücke." In der Tat, und diese Stücke hören nicht auf, uns zu beunruhigen, auch wenn wir die biographischen Parallelen einiger Passagen nun kennen. Ohne Zweifel ist es faszinierend zu erfahren, daß Becketts Mutter, May Beckett, unter Schlaflosigkeit litt und wie die "May" aus dem Stück "Tritte" in den Nächten endlos im Zimmer hin- und herging. Aber nur ein Ignorant kann glauben, durch diese Information die irritierende, verstörende Kraft des literarischen Textes bannen zu können. Dank der Genauigkeit ihrer Beobachtungen gelingt es Bair allerdings häufig verborgene Bezüge zu erhellen. Das funktioniert stellenweise hervorragend beim Frühwerk Becketts, das deutlich biographische Parallelen aufweist und gelegentlich (vor allem bei den Gedichten) ohne deren Kenntnis eine ziemlich kryptische Angele-

genheit bleibt. Spätestens seit der Romantrilogie ("Molloy", "Malone stirbt", "Der Namenlose"), mit der Beckett als Künstler zu sich selbst kommt, wird die Beziehung zwischen Kunstwerk und Biographie aber unendlich komplizierter und, da sich Beckett auf "das innere Gesichtsfeld" (Beckett), den seelischen Innenraum, konzentriert, kaum noch faßbar.

Geradezu gefährlich wird die Parallelisierung, wenn Bair den komplexen Zusammenhang zwischen dem "täglichen Brot der Erfahrung" und dem "strahlenden Leib des unvergänglichen Lebens" (Joyce) allzu grobschlächtig banalisiert - die Versuche, den literarischen Text zur bloßen Fortsetzung der Biographie zu machen, zeugen von erstaunlicher Respektlosigkeit gegenüber dem Kunstwerk. Bair berichtet etwa, daß Beckett Fontanes "Effi Briest" im Sommer 1929 an der Ostsee las, während eines Urlaubs mit seiner Cousine Peggy, in die er unglücklich verliebt war. Wer weiß, welche Rolle dieser Roman in Becketts Werk spielt, ist dankbar für die Information. Das schlägt in Ärger um, wenn Bair unverfroren behauptet, daß Passagen aus "Krapps Last Tape" autobiographische Texte "über diesen Sommer" seien. Vermutlich schwingen autobiographische Momente im Text mit, ihn in Autobiographie auflösen zu wollen, ist nichts als ein barbarischer Kurzschluß. Zum Glück sind solche gewalttätigen Interpretationen selten.

Bezeichnend und für den psychoanalytisch interessierten Leser nicht ohne Reiz ist an dieser Stelle, daß Bair aus Becketts Stück "Krapps Last Tape" entstellend zitiert und aus seiner Umschreibung der Onanie ("Klappriges altes Hurengespenst. Konnte nicht viel machen, war immerhin etwas besser als zwischen Daumen und Zeigefinger") eine kleine Kastrationsphantasie macht: "... war immerhin etwas besser als ein Fußtritt zwischen die Beine". Der Vergleich mit der Originalausgabe zeigt, daß es eine Fehlleistung der Autorin, nicht des Übersetzers ist: Aus Becketts "between finger and thumb" wird bei Bair "a

kick in the crutch". Dieses Zeugnis zumindest unaufmerksamer Lektüre ist die verräterische Spur eines Blicks, der das literarische Werk zur Fußnote des Lebens degradieren will.

Trotz solcher Schwächen, die eher im Anspruch, einen "Schlüssel" zu liefern, als in der Biographie selbst liegen, ist das Buch ein nicht zu übersehender Meilenstein in der Beckett-Forschung. Alle neueren, biographisch interessierten Arbeiten orientieren sich daran, ohne ihm etwas wesentliches hinzuzufügen zu können (etwa A. Simon: Beckett, Paris 1983 oder A.K. Kennedy: Samuel Beckett, Cambridge 1989). Daran wird sich vermutlich bis zum Erscheinen der einzigen von Beckett autorisierten Biographie, an der James Knowlson gegenwärtig arbeitet, nichts ändern.

Wer wie Beckett davon überzeugt ist, daß das eigentliche Leben nicht im Gewimmel einer äußeren Realität, sondern im "Tollhaus des Schädels" (Beckett) stattfindet, wird weit mehr von den wenigen Seiten seines letzten Prosatextes fasziniert sein als von allen Recherchen Bairs. Noch einmal kreist in diesem Text, an dem Beckett während der letzten drei Jahre seines Lebens schrieb, eine ortlose Stimme um das eigene endlose Verschwinden, immer noch zitternd: "Derart und von derartigem mehr der Lärm in seinem Kopf dem sogenannten bis nichts mehr von tief innen als nur immer schwächer oh enden. Einerlei wie einerlei wo. Zeit und Leid und Selbst das sogenannte. Oh alles enden."

Peter Laudenbach

Deidre Bair: *Samuel Beckett. Kellner Verlag, Hamburg, 894 Seiten*

Samuel Beckett: *Stirrings Still. Suhrkamp Verlag, 40 Seiten*

Michel Foucault: Biographie?

"Ich schreibe gerade deswegen, weil ich noch nicht weiß, was über eine Sache zu denken ist, die mein Interesse auf sich zieht. Also mache ich es, das Buch transformiert mich, modifiziert das, was ich denke." (Michel Foucault)

Didier Eribon hat nach umfangreichen Recherchen 1989 eine "Biographie" des "Autors" von "Was ist ein Autor?" entworfen. Erzählen wir ein wenig:

Am 15. Oktober 1926 in Poitiers als Sprößling einer Chirurgenfamilie der Großbourgeoisie geboren, geht Paul-Michel 1945 zur Vorbereitung eines zweiten Anlaufs zur Aufnahmeprüfung an die École normale supérieure in der Rue d'Ulm nach Paris. Am nachdrücklichsten beeindruckt ihn der Lehrer, der die Klasse auf die Philosophieprüfung vorbereitet: Jean Hyppolite, der seinen Schülern Hegels Phänomenologie des Geistes und Descartes Geometrie kommentierte und eine wichtige Rolle in Foucaults Karriere spielen wird. Die Aufnahmeprüfung im 1. Stock der Rue d'Ulm nimmt u.a. Georges Canguilhem ab, bei dem er fünf Jahre später, ebenfalls in einem zweiten Anlauf, die mündliche Prüfung zur agrégation ablegt. Im pathogenen Milieu einer bizarren Konkurrenz um die Spitzenrollen in einer Hierarchie eingebildeter Genies behauptet Foucault sich witzelnd, spöttelnd und lachend voll beißender Aggressivität. Er unternimmt mehrere Selbstmordversuche. Er liest exzessiv: Hegel, über den er seine Zulassungsarbeit schreibt, Platon, Kant und selbstverständlich Marx, aber auch Husserl und vor allem Heidegger, und er stürzt sich ins Studium der deutschen Sprache, um die Texte im Original lesen zu können. Er hört Vorlesungen bei Hyppolite, Jean Wahl, Jean Beaufret und Merleau-Ponty, und Louis Althusser bereitet die Kandidaten in Philosophie auf die agrégation vor. Seine Hauptgesprächsgegenstände sind allerdings die Psychologie, die Psychoanalyse und Freud. Althusser setzte Einführungen in die Psychopathologie, die sein Vorgänger Guzdorf organisiert hatte, fort, die Kranken-Vorstellungen im Hôpital Sainte-Anne und Vorlesungsreihen einschlossen. Foucault besucht die Veranstaltungen von Daniel Lagache an der Sorbonne, in denen dieser den psychiatrischen Forschungsstand darlegte, und macht 1949 das Diplom des Institute de

psychologie. Jacqueline Verdeaux, eine Bekannte der Familie Foucault, arbeitete mit ihrem Mann, der seine these bei Jacques Lacan gemacht hatte, in Sainte-Anne und führte Paul-Michel, der 1952, ein Jahr nach der agrégation, ein weiteres Diplom in Psychopathologie macht und als Praktikant in Sainte-Anne arbeitet, in die Atmosphäre der experimentellen Psychologie ein. Auf Drängen Althusser's hält er von 1951-55 Vorlesungen in der Rue d'Ulm. Neben der Lektüre Jaspers', Melanie Kleins und Lacans, Sades, Batailles und Artauds, Hölderlins und Kafkas, Blanchots und Becketts entdeckt er Nietzsche. Noch 1984 äußert Foucault: "Wahrscheinlich hätte ich, wenn ich nicht Heidegger gelesen hätte, auch niemals Nietzsche gelesen." Jacqueline Verdeaux macht ihn mit Gaston Bachelard, Roland Kuhn und Ludwig Binswanger bekannt und gemeinsam übersetzen sie aufgrund seiner Heidegger-Kenntnisse Binswangers "Traum und Existenz", zu dem Foucault einen doppelt so langen Essay schreibt, der 1954 neben "Geisteskrankheit und Persönlichkeit" erscheint. Er autorisiert nunmehr den Vornamen seiner Mutter, arbeitet als Assistent der Psychologie zwei Tage in der Woche an der Universität Lille, wo er Coopers Lederstrumpf als Einführung in die Psychoanalyse verwendet und gelangt durch eine Initiative Georges Dumézils an die Maison de France von Uppsala, wo er diesen erst kennenlernt und sich eine lebenslange Freundschaft entwickelt.

Ausgehend von diesen Konstellationen theoretischer Felder, Autornamen und Persönlichkeiten wird sich Michel Foucaults Arbeit in intermittierenden Rhythmen, sich verschiebenden Thematiken und pluralisierenden Formen entfalten. Eribon bindet die Stationen seines Werdeganges in ein Geflecht von Begegnungen, Freundschaften und politischen Ereignissen und verknüpft sie mit Darstellungen der Entstehung, Aufnahme und Wirkung seiner großen und kleinen Bücher. "Begonnen im Laufe der schwedischen Nacht", beendet "im

gleißenden Sonnenlicht der polnischen Freiheit" ist ein 943-Seiten-Manuskript entstanden, dessen Vorwort "Hamburg, den 5. Februar 1960" datiert ist und das er Hyppolite als these principale vorlegt, der es "mit Bewunderung" liest, Foucault aber damit zu Canguilhem schickt, der bei seiner Lektüre einen "regelrechten Schock" verspürt. Es wird nebst einer Einleitung und Übersetzung von Kants "Anthropologie" disputiert und 1961 erscheint "Histoire de la folie" mit einer Dankesagung an seine Förderer Georges Dumézil, Georges Canguilhem und Jean Hyppolite. Nach seinen Aufhalten in Schweden, Warschau und Hamburg erhält Foucault 1962 einen Lehrstuhl für Philosophie in Clermont-Ferrand, wo er bis 1966 von Paris aus wöchentlich lehrt. Gefürchtet sind Klausuren wie "Die neurotische Familie oder Die Familie schlechthin" und mündliche Examensthemen wie "Was wollen Sie denn tun, wenn Sie einmal groß sind?" Er freundet sich mit Gilles Deleuze an, dessen Nietzsche-Studie eben erschienen ist, und als Roger Garaudy Deleuze vom Ministerium für einen vakanten Lehrstuhl vorgezogen wird, überzieht Foucault dessen "intellektuelle Nullität" mit allen ihm als Institutsleiter zur Verfügung stehenden Sarkasmen und nach zwei Jahren bittet Garaudy um Versetzung. "Die Geburt der Klinik" (1963) findet kaum ein Echo, aber Lacan spricht ausführlich in seinem Seminar über den Text. Während Foucault "Die Ordnung der Dinge" konzipiert, arbeitet er zugleich an Richtlinien einer Reform des Gymnasial- und Universitätsunterrichtes und in den Zeitschriften *Critique*, *Tel Quel* und *NRF* mit, in denen er über Bataille, Blanchot und Klossowski schreibt. Das Erscheinen von "Die Ordnung der Dinge" (1966) erzielt einen gänzlich unerwarteten Erfolg und aufsehenerregende Auflagen. In Paris toben die Debatten über den "Tod des Menschen", Foucault ist in aller Munde und beginnt, Interviews zu geben: "Das 'Ich' ist explodiert - sehen sie sich die moderne Literatur an -, an der Zeit ist die Entdeckung des 'es gibt'". Foucault möchte weg aus Clermont-Ferrand und erwirkt 1966 eine Versetzung nach Tunis, aber was er will ist einen Posten in Paris. In seinen Vorlesungen spricht er jetzt viel über Kunstgeschichte und trägt die ersten Entwürfe eines Buches über Monet vor, das jedoch nicht fertig gestellt wird. Er liebt die

Landschaft und das grelle Sonnenlicht. Zugleich ist er frühmorgens mit der Niederschrift von "Archäologie des Wissens" (1969) beschäftigt. Vom 'Mai 68' bekommt er beinahe nichts zu sehen, dafür aber in Tunesien nach dem "Sechstagekrieg" pro-palästinensische Demonstrationen, die zu anti-semitischen Ausschreitungen führen, die ihn erschüttern, und Studentenunruhen, die zu Verfolgungen, Verhaftungen, drakonischen Verurteilungen und martialischen Polizeibesetzungen der Universität führen. Ende 1968 ist Foucault wieder in Paris und bekommt an der neugegründeten, politisch heiß umkämpften Pilot-Universität Vincennes auf Betreiben von Canguilhem den Lehrstuhl für Philosophie und findet sich in einem Getöse von Grabenkämpfen der Linken wieder. Foucault bleibt zwei Jahre dort und am 2. Dezember 1970 hält er seine Antrittsvorlesung am Collège de France. Seit 1966 hatte sich Hyppolite, der im Oktober 1968 verstarb, für eine Nominierung Foucaults verwendet und mit Unterstützung von Dumézil, Jules Vuillemin und Fernand Braudel konnte er sich gegen Paul Ricoeur behaupten.

Michel Foucault ist damit der Sprung in den höchsten der Pariser Tempel des Wissens gelungen. In den folgenden Jahren steht auf seinem Vorlesungsprogramm "Die Strafgesellschaft", "Psychiatrische Macht" oder "Sicherheit, Territorium, Bevölkerungen" und er richtet seine Arbeit am Entwurf einer *Geschichte der Sexualität* aus, dessen Konzeption sich in deren Verlauf ständig verändert, indem er sich zeitlich allmählich zurücktastet und in seinem letzten Unterrichtsjahr 1983-84 die "parrhesia" in ihrer Beziehung zur "Sorge um sich" im antiken Griechenland in Angriff nimmt. Zugleich initiiert er 1971 die Gründung der Group d'information sur les prisons, deren Treffen bei Hélène Cixous stattfinden und die neue "Praxis"-Typen erprobt. Mit Sartre und Jean Genet organisiert er Initiativen gegen den Rassismus, die sich zu einem "Verteidigungsausschuß der Rechte der Einwanderer" formieren. Eine Studiengruppe veröffentlicht "Der Fall Rivière" (1973) und "Überwachen und Strafen" erscheint 1975. Dumézil teilt Foucaults politische Optionen nicht und wirft ihm bissige Bemerkungen hin: "Aber was hattest du denn schon wieder vor einem Gefängnis zu tun?", doch ihre Freundschaft bleibt

ungetrüb. "Der Wille zum Wissen" (1976) wird zwar ein Erfolg, stößt aber auch auf großes Unverständnis. Als Baudrillard mit wenig mehr als 50 Seiten "Foucault vergessen" möchte, murmelt dieser nur: "Mein Problem wäre es wohl eher, mich Baudrillards zu erinnern". Keiner der angekündigten Folgebände der "Geschichte der Sexualität" erscheint. Mit Deleuze agitiert er 1977 gegen die Auslieferung von Klaus Croissant, Anwalt der "Baader-Meinhof-Gruppe", teilt aber nicht dessen Ansicht, daß die BRD auf eine Polizeidiktatur zusteure. Seitdem sehen sie sich nicht mehr. Als 1981 General Jaruselski in Polen die Macht an sich reißt, attackiert Foucault mit Marguerite Duras, Simone Signoret, Yves Montand u.a. die französische sozialistische Regierung, die sich auf eine Nichteinmischungsformel zurückzieht, in einem Aufruf, der für großen politischen Wirbel sorgt und zu praktischen Hilfeleistungen für die polnische Bevölkerung führt, an denen er sich selbst beteiligt. Im Rahmen seines Arbeitsprojektes konsultiert er jetzt häufig Paul Veyne. Nach der Niederschrift von "Die Geständnisse des Fleisches" stülpt Foucault sein Projekt gänzlich um. Von den drei Bänden, die auf "Der Wille zum Wissen" folgen, ist der letzte also zuerst geschrieben worden. Die ersten Reaktionen auf "Der Gebrauch der Lüste" und "Die Sorge um sich" konnte er, bereits im Krankenbett, mit Erleichterung über ihre Fertigstellung noch zur Kenntnis nehmen.

Didier Eribon hat also eine interessante, detaillierte und spannende, kurz, eine brillante "Biographie" geschrieben. In seinem Vorwort bezeichnet er sie ausdrücklich nicht als "Studie zum Werk Foucaults" und legitimiert sein Vorgehen so: "Es mag paradox erscheinen, eine Biographie Michel Foucaults zu schreiben", habe er doch "mehrfach den Begriff des Autors verworfen". Doch "Michel Foucault ist ein Autor, er hat ein Werk hinterlassen, das sich der Kommentierung unterwirft". Der "wirkliche Grund" für den "antibiographischen Widerstand" beruhe "zweifelloso" auf dem "Skandalon" einer "unverblühten Nennung der Homosexualität". Er habe daher "den Entschluß gefaßt, die Fakten in ihrer Realität zu berichten", habe sie "dagegen mit Stillschweigen übergangen, wenn sie lediglich jenen geheimen Bericht betrafen, den jeder von uns sich in seiner privaten Existenz einrichtet".

Er sei "den Texten treu geblieben" und habe sich "ihrer Kommentierung zu enthalten versucht". Nicht nur angesichts des Typs der Arbeiten Foucaults könne die Konfusion und Naivität dieser Ausführungen nicht desaströser ausfallen. Dabei geht es hier weder um ein Pochen auf "Enthüllungen", noch um eine oder gar die "Wahrheit" über Foucault. Vielmehr impliziert der Begriff einer "privaten Existenz" den einer "öffentlichen", weiter den einer "theoretischen" und "praktischen", einer "politischen", "philosophischen", "literarischen" usw., schließlich den von "Leben" und "Werk", Unterscheidungen, die Eribons Darstellungen unbenannt und trotz gegenteiliger Deklaration durchgehend strukturieren, Unterscheidungen aber, deren Bearbeitung Foucault gerade durch eine "Infragestellung ihrer Grenzen" und Hierarchien in Angriff genommen hat. Wenn Foucault seine Texte als "autobiographische Fragmente" bezeichnet und eine Dispersion seiner Aktivitäten betrieb, zugleich aber die "Aufdeckung einer vielleicht unaufhebbaren Unvereinbarkeit zwischen dem Erscheinen der Sprache in ihrem Sein und dem Selbstbewußtsein in seiner Identität" als ein entscheidendes Movens seiner Tätigkeit darstellt, ein Satz übrigens, den man mit Geduld lesen müßte und nicht nur diesen, dann sollte dies nicht zuletzt einem Biographen "das Biographische" zu denken (auf)geben, dessen "Subjekt-Sujet" schließlich Textäußerungen sind. Eribons "Biographie" bricht nicht die Effekte ihres Genres und das Ergebnis ist aneignende und konfektionierte Homogenität.

Der Band "Die Geständnisse des Fleisches" wird übrigens bereits übersetzt und bei Gallimard ist eine Ausgabe von Foucaults Schriften in Vorbereitung, die der Suhrkamp Verlag übernehmen wird.

Werner E. Drewes

Didier Eribon: *Michel Foucault. Eine Biographie.* Suhrkamp Verlag 1991

16 Briefe Ludwig Feuerbachs

Sechzehn Briefe Ludwig Feuerbachs an Jacob Moleschott, die im Nachlaß des niederländischen Physiologen in der Stadtbibliothek von Bologna (Archiginnasio) entdeckt wurden, hat das "Archiv für Geschichte der Philosophie" (70. Bd. 1988, H.1) veröffentlicht. In der bisher zugänglichen Feuerbach-Korrespondenz befinden sich zwar einige Briefe Moleschotts, doch war bislang kein Brief von Feuerbach an ihn bekannt.

Beider Bekanntschaft geht auf die Vorlesungen zurück, die der aus der akademischen Welt entfernte Philosoph auf Einladung von Bürgern und Ständen Heidelbergs im Rathaussaal der Stadt 1848 hielt und deren Hörer Moleschott war. 1850 schrieb Feuerbach "Die Naturwissenschaft und die Revolution", eine Rezension von Moleschotts "Lehre der Nahrungsmittel für das Volk".

Die jetzt veröffentlichten Briefe fallen in die Jahre 1850-68. Sie geben einen deutlichen Eindruck von Feuerbachs sensualistisch geprägtem Materialismus, zu dem er in den physiologischen Schriften des Freundes die Fundamente vorzufinden glaubte. So hofft er, "mit dem Moleschott der Physiologie und Chemie den Duns-Scot der christlichen Philosophie, Religion und Politik vertreiben und vertauschen" zu können; eine Ansicht über die Häresiefähigkeit wissenschaftlicher Erkenntnis, die in der Rezension noch vehementer ausgesprochen wird. Deren Titel ist programmatisch zu nehmen. Feuerbach setzte darauf, daß die Veränderung des Bildes von der Natur für das der Gesellschaft nicht folgenlos bleiben könne. Die Ehrerbietung gegen die Naturwissenschaft, verbunden mit abschätzigen Äußerungen über die eigene literarische Tätigkeit, läßt in den Briefen ein ganz anderes Lehrer-Schüler Verhältnis entstehen, als zu erwarten wäre, da Feuerbach an einen 18 Jahre Jüngeren schreibt. Doch besitzt die Korrespondenz keinen eigentlich wissenschaftlichen Charakter. Familiäre Nachrichten wechseln mit Berichten über den Stand der Arbeit. Das für die Zeit nach 1850 von der Sekundärliteratur konstatierte Nachlassen der schöpferischen Kräfte findet in Feuerbachs eigenen Worten wiederholte Bestätigung. Sein "Schriftsteller-Feuer" sei "längst unter Null herunter", die Lust zum Studieren überwiege "unendlich" die zum Schreiben. Die äußeren Ver-

hältnisse sind beschränkt und werden mit dem heftig beklagten Umzug von Bruchberg nach Rechenberg noch drückender. Anschaffungen von Literatur, schon vorher nur unter Verzicht auf Reisen möglich, müssen durch Abonnements auf Bücherleihanstalten ersetzt werden. Bemüht, ihr Gutes herauszustellen, teilt er dem Freund die Dialektik der Sache mit: "der Mangel des juristischen Eigentums fördert und beschleunigt den geistigen Aneignungstrieb".

Feuerbachs Briefe schließen eine Lücke, ohne doch den Briefwechsel zu vervollständigen. Sie bieten Auskunft über ein Einvernehmen von Philosophie und Wissenschaft unter dem Kennwort des Materialismus, dem im 19. Jahrhundert wie selbstverständlich auch eine republikanische Gesinnung zugehören scheint. Auflösungen aber, etwa über Fragen des Werks, sollte man von ihnen nicht erwarten. Denn schließlich: "Was sind schon Briefe für wissenschaftliche Männer? Sie sollen ja auch nichts weiter sein als Zeichen, daß man sich auch persönlich schätzt und gut ist."

Joachim Güntner

Bücher von "Spuren"-Autoren

Verfolgung und Trauma

Emmanuel Levinas' *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* ist den Opfern der nationalsozialistischen Verfolgung gewidmet. Diese Widmung bildet die erste der Pforten, durch die hindurch eine Annäherung an den Text ihre Schritte lenken muß. Elisabeth Weber versucht, die Worte auf der Schwelle als das Buch nicht nur öffnende, sondern auch tragende zu lesen, wobei dieses *Incipit* ebenso eine fortwährende Bedrohung für den Text bedeutet. Denn es fügt ihm eine Verletzung zu, die kein Resultat, keine Erkenntnis beschwichtigen kann. Stellte Adorno die Frage nach der Möglichkeit des Philosophierens "nach Auschwitz", so können in Levinas' Buch Spuren eines philosophischen Idioms ausge-

macht werden, das nicht das Trauma der Verfolgung begrifflich einholen will, sondern das umgekehrt jenes Trauma die Begrifflichkeit einholen läßt. Das Desaster unseres Jahrhunderts, dem sich der Autorin zufolge Levinas' Buch zu nähern versucht, zwingt dazu, andere Fragen anders zu stellen: die nach Leiblichkeit und Sterblichkeit, nach Gedächtnis, Gesetz und Geschlecht. Fragen nach dem, was aller Erkenntnis zum Trotz *anders bleibt*.

Elisabeth Weber: Verfolgung und Trauma. Zu Emmanuel Levinas' Autrement qu'être ou au-delà de l'essence. Passagen Verlag, Wien 1990

Ästhetik im Widerstreit

Ästhetik hat heute Konjunktur, von der Philosophie bis zum Alltag. Die wissenschaftliche Reflexion aber muß die Ambivalenz dieser Tendenz thematisieren. Die offenkundigen Ästhetisierungsprozesse sind zugleich mit Anästhetisierungseffekten verbunden. Heutige Ästhetik muß auf diese Doppelfigur achten und daher "Ästhetik im Widerstreit" sein: im Widerstreit zwischen Ästhetisierung und Anästhetisierung, Autonomie und Entgrenzung, Fundamentalität und Oberflächlichkeit.

"Widerstreit" ist die zentrale Kategorie im Werk von Jean-François Lyotard. Auch seine ästhetischen Überlegungen zielen auf dieses Phänomen. Daher wurden Experten verschiedener Disziplinen um Beiträge zu einer "Ästhetik im Widerstreit" mit Blick auf das Werk von Lyotard gebeten. Die Skala der Stellungnahmen reicht von An-

schlüssen über Weiterführungen bis zu Kontroversen und Gegenreden.

Ein Ästhetik-Band, der nicht umstandslos auf der Welle der Ästhetisierung reitet, sondern an der Verbindung von Ästhetik und Kritik festhält und unsere "Zeit der Ästhetik" auf den Begriff zu bringen sucht, indem er ihr zugleich ins Gewissen redet.

Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard. Herausgegeben von Wolfgang Welsch und Christine Pries. Mit Beiträgen von H. Danuser, J. Früchtl, M. Geier, H.-J. Lenger, J.-F. Lyotard, Ch. Pries, H. U. Reck, B. H. F. Taureck, J. Vogl, A. Wellmer, W. Welsch, J. Zimmermann. Acta humaniora, VCH Verlagsgesellschaft m. b. H., Weinheim 1991, 227 Seiten.

Rekonstruktion des Politischen

Das Werk Carl Schmitts ist der Skandal der deutschen Rechtsgeschichte. Es verbindet die letzten Jahre des Kaiserreichs, die Weimarer Republik, das Dritte Reich und die Bundesrepublik miteinander. Die Diskussionen über die politische Bedeutung des Staats- und Verfassungsrechtlers in den 20er und 30er Jahren haben besonders in den politischen Wissenschaften der Bundesrepublik immer wieder für Aufregung gesorgt.

Carl Schmitts Werk der 20er Jahre wird hier aus der Krise der Staatsrechtswissenschaften heraus gedeutet, die der neuen demokratischen Verfassung unvorbereitet gegenüberstehen. Ausgehend von Hobbes und Rousseau einerseits, vom Bild der katholischen Kirche andererseits, versucht Schmitt, eine Theorie des demokratischen Staates zu entwerfen; radikal ist diese Theorie, weil sie das Volk, nie den einzelnen zur Wurzel der politischen Einheit macht. Dieser Ver-

such mündet in eine Verherrlichung des nationalsozialistischen Führerstaates, die nicht bloß Zeugnis vom Opportunismus des Autors ablegt, sondern im Werk selbst schon angelegt ist. Im Werk Schmitts bilden juristische Rationalität und politische Mystik einen Sprengsatz, der 1933 endgültig die Hegungen des liberaldemokratischen Staates zerreißt.

Carl Schmitts Werk führt weit aus dem Kreis des Verfassungsrechts hinaus: dorthin, wo das kodifizierte Recht der Gewalt des Politischen weicht. Hinter den schwierigen Weg, den das Werk Schmitts von 1912 bis 1933 zurücklegt, kann keine Diskussion über Wesen und Wert der Demokratie mehr zurückgehen.

Armin Adam: Rekonstruktion des Politischen. Carl Schmitt und die Krise der Staatlichkeit 1912-1933. Ca. 120 Seiten, gebunden. VCH Acta humaniora 1991

Charles Babbage

Mit dem Buch über Charles Babbage und die technische Kultur im 19. Jahrhundert setzt der Autor eine Recherche fort. Seine Studien zur Vorgeschichte des Computers im Mittelalter und Barock - die Arbeiten zu Lullus, Kircher und Leibniz - erfahren darin eine entscheidende Ergänzung: Denn C. B. ist der Theoretiker, der um 1830 den ersten programmgesteuerten, mechanischen Großrechner erfindet. Was der zentrale Essay des neuen Buches leisten soll, ist aber keine Nacherzählung dieser Erfindung.

Künzel versucht in einer präzise definierten Lektürekonstellation nachzuweisen, daß die Logik Hegels und die Maschinen von Babbage Verwandte im Denken sind, zwei an der Oberfläche nur verschiedene Ausprägungen von gleichgearteten Produktionsprozessen. Es geht dabei letztlich um die Rechenmaschine als mathematisches und logisches Aufschreibesystem.

Beigefügt sind dem Essay mehrere kleine Arbeiten zur technischen Kultur und Literatur im 19. Jahrhundert. Wichtig vor allem aber die Materialien: Drei Kapitel aus C. Babbage, *Über Fabrik- und Maschinenwesen* (1833), und die deutsche Übersetzung zentraler Passagen aus einem Aufsatz (1843) der ersten Programmiererin der Computergeschichte, Lady Ada Augusta Lovelace, Freundin und Mitarbeiterin von C. B. (Übers.: S. Schimm & P. Bexte). Zuletzt eine vergessene Notiz von G. W. Leibniz zur Planung einer Weltausstellung technischer und kultureller Erzeugnisse aller Art aus dem Jahre 1675.

Werner Künzel: Charles Babbage. Differenz-Maschinen. Exkurse zur Kartographie der technischen Kultur im 19. Jahrhundert. Edition Oliva Künzel, Berlin Sept. 1991, ISBN 3-928378-04-X, ca. 180 Seiten

**D
A
H
R
E
S
R
I
N
G
J
A
H
R
E
S
R
I
N
G
J
A**

JAHRESRING # 38

Jahrbuch für moderne Kunst

> DER ÖFFENTLICHE BLICK <

Konzeption und Redaktion Kasper König und Hans-Ulrich Obrist

Herausgegeben im Auftrag des Kulturkreises im B. D. I.

Erscheint im Verlag Silke Schreiber, München

400 Seiten, 300 Abbildungen, DM 38,-

Originalbeiträge von:

Acconci, Vito
Adams, Dennis
Armajani, Siah
Bayle, Thomas
Bazile, Bernard
Birnbaum, Dara
Boetti, Alighiero
Boltanski, Christian
Bouabré, Frédéric Bruly
Bruhin, Anton
Butzmann, Manfred
Büttner, Werner
Corillon, Patrick
Dumas, Marlene
Durham, Jimmie
Feldmann, Hans Peter
Fischli, Peter & Weiss, David
Fritsch, Katharina
Genzken, Isa
Gerdes, Ludger
Gette, Paul-Armand
Graham, Dan
Green, Renée
Hammons, David
Härtter, Bernhard
Huang, Yongping
Huws, Bethan
Kabakov, Ilya
Koch, Udo
Lehanka, Marko
Messenger, Annette
Miller, John
Müller, Christian Philip
Paeffgen, C. O.
Pettibon, Raymond
Rehberger, Tobias
Richter, Gerhard
Samore, Sam
Scher, Julia
Schmit, Tomas
Schütte, Thomas
Signer, Roman
Valery, Paul - Trocadero
Virilio, Paul
Wall, Jeff
Weibel, Peter
Weiner, Lawrence
Wentworth, Richard
Wool, Christopher
Zobernig, Heimo

77
51
23

Zum

Schutzraum

Wilhelm Schön über die Beschlagnahme eines
Manuskripts / Frauke-Ellen Möller: Z-Texte /
Birgitta M. Schulte zur Erziehung vor Verdun /
Kathrin Busch: Labyrinth / Andreas Bedau:
"Das ist nicht tot, was ewig liegt" / Slavoj Žižek:
Spektroskopie / Susanne Dudda über Augenblicke /
Leo Dümpelmann zu Abbruch, Ruina, Skandal /
Manfred Geier im Chinesischen Zimmer / Rudolf
Kaehr und Sandrina Khaled im Gespräch über
Todesstruktur, Maschine und Kenogrammatik /
Michael Scholl und G. C. Tholen zu Ent-Eignis
und Ex-Position / Magazin

Fotoserie "Die Stunde der Schnecke" von Jonas
Hafner