

*KörperBilder-BildKörper*

*Annäherungen an Elfriede Jelineks Theater unter besonderer Berücksichtigung seiner  
kritischen Dekonstruktion des faschistischen Körper-Diskurses*

Dissertation

zur Erlangung des Grades der Doktorin/des Doktors der Philosophie  
bei der Fakultät für Geisteswissenschaften  
Departments Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaften I und II  
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Elena Pavlova

aus: Sofia (Bulgarien)

Hamburg, im Januar 2005

gefördert mit einem Stipendium der Heinrich-Böll-Stiftung

## INHALT:

Vorwort.....5-18

### Teil A

1.J. Lacans Identitäts- und Subjekttheorie. "Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion"

1.1. Die Verankerung des Ich (*moi*) im *factum brutum* der Biologie. Die "Phase ursprünglicher Not"(Lacan) und ihre imaginäre Überwindung im Modus "körperliche(r) Selbstaneignung am Ort des anderen"(J.Küchenhoff).....19-20

1.2. Exkurs:Der Mythos von Narziss.....20-23

1.3. Der (selbst)mörderische Zirkel des Imaginären

1.3.1. Funktionen und Wirkungen der Imago.....23-29

1.3.2. Die imaginär-symbiotische Dualbeziehung.....29-32

1.3.3. Das Phantasma der Verschmelzung mit der Mutterimago.....32-36

1.3.4. Das (Un)Heimliche.....36-38

1.3.5. Die Statue, der Doppelgänger und der Tod.....38-40

1.3.6. Erkenntniskritische Notiz.....40-41

1.3.7. Exkurs: Psychose

1.3.7.1. Der psychoanalytische Ansatz Lacans.....41-48

1.3.7.2. Der machtanalytische Ansatz von E.Canetti.....48-56

1.4. Dialektik des Blicks....56-58

1.4.1. Der zentralperspektivische Subjekt-Blick

1.4.1.1. Der zentralperspektivische Subjekt-Blick im Diskurs der Kunst.....58-59

1.4.1.2. Der zentralperspektivische Subjekt-Blick im Diskurs der Naturwissenschaften. Der "absolute" klinisch-anatomische Blick (M.Foucault).....59-65

1.4.1.3. Der "absolute" Subjekt-Blick im Diskurs der Psychoanalyse.....65-67

1.4.2. Der "erblickende" Objekt-Blick (J.P.Sartre).....67-69

1.5. Dekonstruktion der substantialistischen Identitätskonstruktion(en)

1.5.1. In Lacans Schrift über das Spiegelstadium.....69-74

1.5.2. In J.-L.Nancys Arbeit "Die undarstellbare Gemeinschaft"

1.5.2.1. Die Gemeinschaft, das Werk und der Tod.....75-77

1.5.2.2. Der Mythos und die Unterbrechung (im "Widerstreit"- J.-Fr.Lyotard).....77-87

1.5.2.3. Terror der Bilder/Bilder des Terrors. Die Bildproblematik wieder aufgerollt.....87-89

1.6. Fazit....90-96

2. J.Links *Normalismus*-Theorie.....96-98

2.1. Über den *Stigma*-Begriff .....98-103

2.2. Zur Frage der Stereotypenbildung.....103-105

2.3. Der Medizin-Diskurs

2.3.1. Der Gesundheitsdiskurs.....105-107

2.3.2. Der Diskurs über den Sex.....107-113

3. Ästhetisierung des Politischen-Politisierung des Biologischen. Zur faschistischen "Ideologie des Subjekts"(Ph.Lacoue-Labarthe/ J.-L.Nancy)

3.1.Kultur- und philosophiegeschichtliche Traditionsbezüge.....113-120

3.2. Politisierung des Biologischen

3.2.1. Der "Nazi-Mythos" oder der Triumph der *techne* über die *physis* (Ph.Lacoue-Labarthe/J.-L.Nancy).....120-129

3.2.2. Versuch(e) einer "Heilung" der offenen Wunde der Subjektivität (und der Geschlechtung).....129-135

3.2.2.1. Logik des Opfers.....135-137

3.2.2.2. Der "Diebstahl des Genießens" (Sl.Zizek) oder die Konstruktion des bedrohlichen "Anderen".....137-146

3.2.3. Die mythische Aufhebung (Inkarnation) des Gesetzes oder die "Fleischerkonzeption der Filiation"(P.Legendre).....146-157

3.3. Die bio-thanato-politische Macht des Nazismus (M.Foucault).....157-159

3.3.1. "Dekonstruktion" des Todes in der Moderne (Z.Bauman).....159-168

- 3.3.2. Geburt der Souveränität aus dem "aus-gestellten" "nackten" Körper/Leben (G.Agamben).....168-173
- 3.4. Zur Geschlechtsspezifität der politisch funktionalisierten Körperbilder und -symboliken.....173-179
- 3.5. Ästhetisierung des Nationalen
  - 3.5.1. Dispositionen der Moderne.....180-182
  - 3.5.2. Modi ästhetischer Formung des Politischen
    - 3.5.2.1. Ästhetisierung der nationalen Physis.....182-183
    - 3.5.2.2. Ästhetisierung des nationalen Raums.....183-185
  - 3.5.3. Formen medialer Ästhetisierung des Politischen.....185
    - 3.5.3.1. Die Stimme als libidinöse Stütze der politischen (totalitären) Macht
      - 3.5.3.1.1. J.Derridas Dekonstruktion des westlichen Phonozentrismus.....186-189
      - 3.5.3.1.2. J.Lacans Konzept der Stimme als Objekt klein a .....189-197
    - 3.5.3.2. "Prävalenz des Visuellen" im politischen Projekt der Moderne.....197-198
      - 3.5.3.2.1. *Über* den Körper.....199-203
      - 3.5.3.2.2. *Über* den Schmerz.....204-211
      - 3.5.3.2.3. Das Sichtbarmachen und das Unsichtbarmachen als ästhetische Ausschlussverfahren.....211-214
  - 3.5.4. Das "Jude-Sein" (M.Blanchot).....215-222
  - 3.5.5. Die "geschichtliche Zäsur" Auschwitz und die "Logik des Vollzuges und des Konkretwerdens von 'Abstraktionen'"(Ph.Lacoue-Labarthe).....222-225

#### Teil B

- 4. Die NS-Aktplastik kunst- und kulturhistorisch betrachtet
  - 4.1. Der nationalsozialistische Architektur-Diskurs.....226-229
    - 4.1.1. "Der Kult um die toten Helden" (S.Behrenbeck).....229-238
  - 4.2. Die NS-Aktplastiken als "Denkmäler für den Krieg"(K.Pollack/ B.Nicolai).....238-245
    - 4.2.1. Zur Gesinnungsparallelität zwischen Antike und NS.....245-247
      - 4.2.1.1. Im Zeichen des "nackte(n) Ideal(s)"(Kl.Wolbert/ L.Schneider). Der archaische Kuros-Typus und die NS-Plastik.....247-264
      - 4.2.1.2. Krieg-"ein Sport für harte Männer"(B.Ehrenreich). Der NS-Sportdiskurs und die Antike. Antikes und nationalsozialistisches Opferverständnis. Die Olympischen Spiele in der Archaik und in Berlin 1936.Konvergenzen und Differenzen.....264-275
      - 4.2.1.3. "Aufgerichtete weibliche Körper"(S.Wenk).Über die weiblichen Allegorien des Sieges im NS.....275-278

#### Teil C

- 5. E.Jelineks dramaturgische Auseinandersetzung mit dem Faschismus im Fokus der Identitäts- und der Körperproblematik
  - 5.1. Einführung:der Faschismus als E.Jelineks "ewige(s) Thema".Motive, Kontexte, Bezüge, Konstellationen.....279-288
    - 5.1.1. Was *geschah,nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft* (1977).....288-291
    - 5.1.2. *Clara S.* (1981).....291-293
    - 5.1.3. *Krankheit oder Moderne Frauen* (1985).....293-309
    - 5.1.4. *Burgtheater* (1982).....309-316
    - 5.1.5. *Präsident Abendwind.Ein Dramolett* (1986/1987).....316-317
    - 5.1.6. *Wolken.Heim* (1988).....317-339
      - 5.1.6.1. "Im Körper des Chores"(U.Hass).....339-348
      - 5.1.6.2. Exkurs: Der NS-Theaterdiskurs.....348-350
    - 5.1.7. *Totenauberg* (1991).....350-357
    - 5.1.8. *Raststätte oder Sie machens alle* (1994).....357-358
    - 5.1.9. *Stecken,Stab und Stangl* (1995).....359-363
    - 5.1.10. *Ein Sportstück* (1998).....363-366
      - 5.1.10.1. Exkurs: Das NS-Thingspiel.....366-369

|   |         |
|---|---------|
| 5.2. "Ich will kein Theater - ich will ein anderes Theater". Bemerkungen zur Theaterästhetik von E.Jelinek.....   | 369     |
| 5.2.1. Über die soziokulturellen und politischen Hintergründe, über die Verortung und die Spezifik von Jelineks Theaterästhetik gegenüber dem herkömmlichen dramatischen Repräsentationsmodell..... | 370-378 |
| 5.2.2. Aushebelung der dramatischen Grundkonstituenten  |         |
| 5.2.2.1. Auflösung der dialogischen Form.....   | 378-381 |
| 5.2.2.2. Zersetzung der dramatischen Handlung.....  | 381-382 |
| 5.2.2.3. Depersonalisierung der <i>dramatis personae</i> .....  | 382-389 |
| 5.2.3. "Ich will nicht sehen, wie sich in Schauspielergesichtern eine falsche Einheit spiegelt: die des Lebens". Zu E.Jelineks Schauspielästhetik.....  | 389-403 |
| 6. Nachtrag: <i>Dialektik der Aufklärung</i> (Adorno/ Horkheimer).Über einige Grundannahmen der Kritischen Theorie und ihre Weiterführung bei W.Kutschmann und G.Anders.....                        | 404-410 |
| Bibliographie   |         |
| Sekundärliteratur zum Themenkomplex des Faschismus.....   | 411-422 |
| Primär- und Sekundärliteratur zu Elfriede Jelinek.....  | 422-429 |
| Abbildungen   |         |

## Vorwort

Die Nachricht von der Verleihung des Nobelpreises für das Jahr 2004 an die österreichische Schriftstellerin und Dramatikerin Elfriede Jelinek schlug in der österreichischen Öffentlichkeit wie ein Blitz aus heiterem (Stockholmer) Himmel ein und löste in der heimischen Presse ein heftiges Medienecho aus.

Auch wenn Jelinek bereits mit nahezu allen Literaturpreisen von Rang ausgezeichnet worden ist<sup>1</sup>, hatte doch kaum jemand mit der Zuerkennung des weltweit renommiertesten Literaturpreises an sie gerechnet - weder im Lager ihrer Anhänger noch im Lager ihrer Gegner. Während die Einen begeisterte Lobeshymnen anstimmten und die Autorin für ihre enorme Zivilcourage und ihre große Schonungslosigkeit gegenüber ihren Themen und sich selbst, für ihre Unerschrockenheit, Unbeugsamkeit und Radikalität, für ihre analytische Scharfsichtigkeit und virtuose Sprachartistik in höchsten Tönen priesen, schäumten die Anderen geradezu vor Wut, Neid und Enttäuschung und verstiegen sich zu Hasstiraden, die alte Schimpfparolen wie die von der "jüdischstämmigen Ex-Kommunistin" neuerlich in Umlauf setzten.

Im Versuch, es sich mit keinem der derart polarisierten Lager zu verderben, suchten hohe Regierungsvertreter nach einem mittleren Weg der Diplomatie. Die Gratulationen, die von Bundesminister Heinz Fischer kamen, trafen scheinbar noch den richtigen Ton. Darin wurde die Vergabe des Literatur-Nobelpreises an Jelinek als eine große Ehre für "die österreichische Literatur" und als Beweis für deren "hohen Stellenwert" apostrophiert (zit. nach Der Standard, 08.10.04, "Gratulationen aus Österreich").

Reaktionen der Presse zeigten indes, wie die bösen Vorahnungen der Autorin, ihre Auszeichnung könne für den Staat und die heimische Öffentlichkeit reklamiert werden, sich Stück für Stück bewahrheiteten.

Zwar hatte Jelinek, die sich immer vehement gegen den bornierten Lokal-Patriotismus und die Versuche der nationalistischen Vereinnahmung verwehrt hat, gleich nach der Bekanntgabe der Preisverleihung im Schwedischen Rundfunk betont, dass sie "auf völliger Distanz zur derzeitigen österreichischen Regierung" stehe und ihre Auszeichnung deswegen "nicht als Blume im Knopfloch von Österreich" verstanden wissen wolle. Gleichwohl verkündeten die Titelseiten der meisten lokalen Tageszeitungen am nächsten Tag stolz, dass "mit der Schriftstellerin Elfriede Jelinek zum ersten Mal in der Geschichte des Nobelpreises einer Österreicherin die bedeutendste literarische Auszeichnung verliehen (wird)".

Angesichts der Hartnäckigkeit der Bestrebungen, Jelinek auf Österreich zu reduzieren und ihre Auszeichnung entgegen ihrem ausdrücklichen Willen unbedingt an eine nationale Fahne zu heften, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass solche Versuche auch darauf abzielten, ihren internationalen Erfolg zu schmälern und die eminente gesellschaftspolitische Bedeutung sowie die hohe künstlerische Qualität ihrer (für die Vertreter des "gesunden Volksempfindens" ohnehin total ungoutierbaren) Werke herunterzuspielen.

Dass ausgerechnet die Autorin, die die österreichischen Missstände mit Mut und Ausdauer über die Jahrzehnte hinweg aufs schärfste kritisiert hat und sich aus diesem Grund schwersten Diffamierungen und Verleumdungen ausgesetzt sah; dass die Autorin, die man sich am liebsten für immer aus der heiß geliebten Heimat verbannt wünschte, die man aber wegen ihrer schwer begreifbaren internationalen Anerkennung weiter dulden musste; dass die Autorin, die man zu einer "Reizfigur" ersten Ranges erklärt und als eine sexbesessene und psychisch labile

---

<sup>1</sup> Laut den statistischen Angaben sollen es bisher an die 25 sein. Zu den renommiertesten darunter zählen etwa: der Heinrich-Böll-Preis (1986), der Peter-Weiß-Preis (1994), der Heinrich-Heine-Preis (2002), der Else-Lasker-Schüler-Dramatikerpreis (2003), der Lessing-Preis (2004), der Franz-Kafka-Literaturpreis (2004) usw.

"Skandal-Autorin" mit suspektem kommunistischem Hintergrund abgestempelt hatte - dass ausgerechnet diese völlig an den Rand gedrängte *persona non grata* in der österreichischen Öffentlichkeit nun auf einmal zu einer Vorzeigeösterreicherin stilisiert und als Aushängeschild der Nation vereinnahmt wurde, hört sich wie pure Ironie an.

Der Stachel dieser Ironie trifft in diesem Fall jedoch vor allem diejenigen, die durch Jelineks international anerkannte künstlerische Leistungen das (besonders seit dem Regierungseinzug der rechtsextremen Partei Jörg Haiders (FPÖ) im Jahre 2000) international stark angekratzt Österreich-Image aufpolieren wollen. Deren Rechnung wird wohl kaum aufgehen.

Denn mit der Zuerkennung des diesjährigen Literatur-Nobelpreises an eine der unbequemsten, widerständigsten, irritierendsten, (ver)störendsten, unbeugsamsten, radikalsten, sprachmächtigsten und österreichkritischsten Autorinnen hat die Königliche Schwedische Akademie für Wissenschaften dem offiziellen Österreich zweifelsohne keinen Gefallen getan. Mit der Auszeichnung der "Kassandra der zeitgenössischen Literatur und des zeitgenössischen Theaters" - so Cl. Peymann (in: Der Standard, 08.10.04, "Theaterstimmen") - überreichte sie diesem eher ein Danaergeschenk: ein unheilbringendes Geschenk, das Österreich zugleich für seine Bigotterie und für die Jahre lange Marginalisierung Jelineks bestrafen sollte.

Denn plötzlich wird es für das offizielle Österreich nahezu unmöglich zu verhindern, dass das, was man am besten nur im Geheimen, "unter sich" behandelt wissen wollte, ins Scheinwerferlicht der Weltöffentlichkeit gerät - mit der Konsequenz, dass man sich vor die äußerst unbequeme (für Jelineks Werk aber zentrale) Frage nach den historischen Wurzeln seiner gesellschaftspolitischen Gegenwart gestellt sieht und dadurch zwangsläufig mit dem Gespenst seiner verdrängten bzw. verleugneten Nazi-Vergangenheit konfrontiert wird.

Ob die Nobelpreisvergabe an Jelinek der österreichischen Gesellschaft tatsächlich den offenbar notwendigen (D)Ruck von außen geben und die Inangsetzung des längst überfälligen Aufarbeitungsprozesses der eigenen unabgegoltenen Vergangenheit initiieren kann, liegt zur Zeit noch in den Sternen. Wünschenswert wäre dies auf jeden Fall. Dass es daneben auch zu einer Umkehr des öffentlichen Interesses an Jelineks Werk in Österreich kommen könnte, ist allerdings eher zu bezweifeln.

Die Annahme der Herausforderung, die die Auseinandersetzung mit Jelineks Texten bedeutet, dürfte dem größten Teil der österreichischen Öffentlichkeit ohnehin schwer fallen. Auf die Anhänger des rechtsextremen Lagers im Land scheint dies in ganz besonderem Maße zuzutreffen. Für Haider sei die Verleihung des Literatur-Nobelpreises an E. Jelinek "eine wunderbare Ohrfeige" - kommentierte der ehemalige Intendant der Salzburger Festspiele und Leiter der Opera National de Paris Gerard Mortier. Die weltweite Anerkennung der literarischen und gesellschaftspolitischen Verdienste der Autorin hat für die sog. „Freiheitlichen“ schwere Prestige-Einbußen zur Folge. Über Jahrzehnte hinweg war die "Nestbeschmutzerin" Frau Jelinek ihre bevorzugte Erzfeindin. Sie galt ihnen als Inbegriff des bösen >Anderen< und damit als Angriffsobjekt par excellence. Ihre dumpf chauvinistische und fremdenfeindliche Rhetorik speiste sich hauptsächlich aus den permanent aktualisierten und neu edierten Anfeindungen und Diffamierungen gegen sie. Daraus bezog sie wesentlich ihren Schwung, ihre Durchschlagskraft und ihre (unbestreitbare) Wirksamkeit.

Das Bild der verhassten "rote(n) Pornographin", dessen sie sich zu wiederholten Malen für ihre eigene Sache bedienten - den Höhepunkt dieser Entwicklung markierte der Wiener Wahlkampf im Jahre 1995 - , war den Freiheitlichen im Laufe der Zeit zu einem unverzichtbaren Bestandteil ihres politischen Profils geworden.

Durch die Nobelpreis-Verleihung wird ihrer ressentiment-getragenen Rhetorik allerdings der Wind aus den Segeln genommen. Auch das durch sie zum Zweck der "Ego-Orthopädie" kreierte Jelinek-Bild entgleitet zusehends ihrer Kontrolle. Nun kursiert es mit einer ganz anderen Botschaft rund um die Welt.

Ohne die für sie überlebenswichtige Konstruktion des (zu bekämpfenden und zu vertreibenden) >Anderen<, als deren Inkorporation die Frau Jelinek bislang erhalten musste, wäre dieses politische Profil in Zukunft vermutlich gefährdet. Daher werden sie sich schnellstens nach neuen Alternativen umsehen müssen.

Noch größeres Kopfzerbrechen bereitet ihnen aber offensichtlich die Zunahme des internationalen Interesses für die (vergangenen und aktuellen) österreichischen Verhältnisse, die sie durch eine verstärkte Rezeption von Jelineks Werk auf sich zukommen sehen.

Nicht zufällig gehörten sie zu den ersten, die mit einem Gespür, das man ihnen kaum zugetraut hätte, das Herannahen dieser Gefahr witterten und die österreichische Öffentlichkeit vor ihr zu warnen versuchten.

So räumte die FPÖ-Kultursprecherin Helene Patrik-Pablé in der mit leichter Verzögerung erfolgten Presseerklärung der Partei auf die Bekanntgabe der Schwedischen Akademie ein, dass "sich der Autorin durch den Nobelpreis ein größerer internationaler Leserkreis erschließen wird", nahm das jedoch zum Anlass, auf angeblich daraus resultierende Konsequenzen für den internationalen Ruf Österreichs hinzuweisen, werde doch so „ihr (Jelineks -E.P.) etwas bizarres Österreichbild noch mehr verbreitet.“ (zit. nach Der Standard, 08.10.04, "Gratulationen aus Österreich"). Auf die eindringliche Mahnung, dass bei aller Freude über die Zuerkennung der Auszeichnung an eine Österreicherin nicht vergessen werden dürfe, "dass E.Jelinek Österreich seit Jahren genussvoll in den Dreck zieht", folgte schließlich in guter alter rechtspopulistischer Tradition der Versuch einer relativierenden Infragestellung des Preises: "Man sollte aber auch bedenken, wer ihn alles nicht bekommen hat im Laufe seiner Geschichte, so etwa James Joyce, Franz Kafka, Robert Musil, Virginia Wolf oder Friedrich Dürrenmatt, während man über die literarische Qualität von Nobelpreisträgern wie Henryk Sienkiewicz oder Winston Churchill höchst geteilter Meinung sein kann. Das relativiert die ganze Angelegenheit doch etwas?"

Durch Verzögerung und mahnenden Duktus zeichnete sich auch die Reaktion der "Kronen Zeitung", des Sprachrohrs der Freiheitlichen, aus. Mit der Berichterstattung über das für sie überraschende Votum des Nobel-Komitees tat sie sich merklich schwer. Schließlich gelang es ihr dennoch, sich eine knappe Erwähnung in einem kleinen Kasten abzuringen.

Der Kärntner Landeshauptmann Jörg Haider kümmerte sich dagegen am wenigsten um die richtige Wortwahl. Aus den wenigen Worten, mit denen er auf die für ihn typische Art Jelineks Auszeichnung kommentierte, sprach unverhohlener Hass und offene Verachtung: "Eine kommunistische Schriftstellerin bekommt von mir keine Blumen."

Derartige aggressive und ablehnende Reaktionen gegen Jelinek und ihr Werk sind, vom konkreten Fall Haider einmal abgesehen, im heimischen Österreich nicht die Ausnahme, sondern eher die Regel. Sie liefern zugleich den besten Beweis für den eminent politischen Charakter ihrer Arbeiten.

"Das Primäre ist das politische Anliegen" (zit. nach Mattis:1987,12) - diesem Prinzip ist die Autorin während der vielen Jahre ihres literarischen und öffentlichen Wirkens immer treu geblieben. Sie ist - mit den treffenden Worten Cl. Peymanns - in ihrem Werk "eine große Kämpferin gegen das Totalitäre, gegen das Antisemitische, gegen das Rechtsradikale" und sie ist „eine couragierte Frau, die auch auf die Straße geht, wenn es gilt, das Unrecht anzuprangern" (in: Der Standard, 08.10.04., "Theaterstimmen").

Die Texte, die allesamt vom Politikum der österreichischen Geschichtsvergesslichkeit, von der Verdrängungskunst der Österreicher und ihrer raschen und "sauberen" Entnazifizierung nach 1945 handeln, werden in dieser Perspektive als ein vehementes Plädoyer gegen das Vergessen lesbar. Das Gleiche lässt sich auch von ihrem "Theater der Totenbeschwörung" sagen, dessen politische Dimension sich wesentlich aus seiner >feministischen< bzw. >frauenpolitischen< Fragestellung herleitet. In seiner konstitutiven Liminalität begibt es sich auf die ethisch-politisch begründete Suche nach theatralen Formen, denen die Verpflichtung und Verantwortung zum kollektiven Erinnern eingeschrieben ist.

Es ist allerdings nicht nur der Tabu-Bruch, der Verstoß gegen den Schweigekonsens, der Jelineks nahezu obsessive Beschäftigung mit der Problematik des (Austro-)Faschismus für die heimische Öffentlichkeit so unerträglich, so anstoßerregend, so (ver)störend und schockierend macht. Es ist vor allem das Verfahren der Aktualisierung, das für Jelineks Auseinandersetzung mit dem Faschismus grundlegend ist, welches eine derart heftige kollektive Abwehr und Ablehnung erregt. Denn ihre Faschismus-Kritik beschränkt sich keineswegs auf das historische Phänomen des NS, sondern nimmt die österreichische Gegenwart ins Visier und macht sie auf ihre bruchlose Kontinuität mit der verdrängten Nazi-Vergangenheit transparent. Im ausländerfeindlichen, von Rassendiskriminierung und Fremdenhass geprägten Sozialklima Österreichs, wo der "monströse Kitsch der Eigentlichkeit" - dank des tatkräftigen Einsatzes der Freiheitlichen und der mit ihnen verbündeten Presse - immer mehr die Oberhand gewinnt und

die (mörderische) Intoleranz gegenüber allem Fremden und Ander(sartig)en immer größer wird, steht dem ungestörten Fortpflanzen und Gedeihen nationalsozialistischen Gedankenguts offenbar nichts im Wege. Dies spricht Jelineks Werk unverhohlen und treffsicher aus.

Dementsprechend ist auch ihr (und der hier verwendete) Faschismus-Begriff als ein wesentlich doppeltbelichteter zu verstehen. Wie die diesbezüglichen Ausführungen zeigen, ist er ebenso weit gefächert, vielschichtig und vielfältig wie Jelineks feministisches Engagement. Er trägt sowohl der historischen als auch der aktuellen politischen Dimension des Faschismus Rechnung und bezieht sich ebenso auf den Nationalsozialismus wie auf die diversen ideologisch geprägten Formen des gegenwärtigen gesellschaftspolitischen und kulturellen Ausschlusses (Sexismus, Rassismus, Xenophobie, Antisemitismus, Ethno-Nationalismus etc.)

Die Doppel- bzw. Multiperspektivik, die Vielschichtigkeit und Komplexität, die aus der In- und Übereinanderblendung verschiedener zeitlicher und semantischer Ebenen erwächst, stellt einen kennzeichnenden Zug des Jelinekschen Oeuvres dar. Neben der politischen Brisanz, die freilich weit über die spezifisch österreichischen Aktualitäten hinausreicht (die Stichworte >Umweltschutz<, >Terrorismus<, >Rechtsextremismus<, >Medienkritik< mögen hier genügen)<sup>2</sup>, ist sie das, was dieses Werk für die breite Öffentlichkeit so schwer goutierbar macht.

Dass Jelineks Literatur, die sich seit ihren Anfängen der Kritik der westlichen Konsumgesellschaft verschrieben hat, keine leichte Kost sein kann, sondern durch ihren fortwährenden Verstoß gegen etablierte Normen und Konventionen dem herrschenden Literatur- und Theaterbetrieb immer Sand ins Getriebe streuen muss, versteht sich wie von selbst. Dass die Beschäftigung mit dieser Literatur den Rezipienten vor immense Schwierigkeiten stellt, dass sie ihm, wie es an einer Stelle im Roman *Die Kinder der Toten* heißt, ununterbrochen "unter den Händen rutscht", dass sie für ihn immer zugleich eine enorme Herausforderung bedeutet, trat nicht zuletzt auch in den Kommentaren nach der Bekanntgabe der Preisverleihung deutlich zutage.

"eigenartig", "überwältigend", "sprachgewaltig", "virtuos" – diese (und ähnliche) Epitheta, die zur Kennzeichnung der künstlerischen Qualitäten des Jelinekschen völlig aus dem Rahmen fallenden und in keine Schublade richtig passenden Oeuvres bemüht wurden, können nur schwer das Gefühl der Irritation und Unsicherheit, der völligen Rat- und Hilflosigkeit verdecken, welches dieses Werk durch seine konstitutive Liminalität vermittelt. Wenn Per Wästberg, der Sprecher der Schwedischen Akademie, Jelinek als eine Autorin bezeichnet, "die mit ihrem Zorn und mit Leidenschaft ihre Leser in den Grundfesten erschüttert", so spricht er diese Erfahrung radikaler existentieller Erschütterung direkt an.

Von dieser grundlegenden Erkenntnis über die eigene Begrenztheit geht auch die vorliegende Untersuchung aus, die sich gleich im Untertitel als ein Annäherungsversuch an Jelineks Theaterdiskurs zu erkennen gibt.

Der Begriff des Annäherungsversuchs, wie er hier eingesetzt wird, ist indes mehrschichtig und mehrdeutig. Zum einen weist er auf den hohen Komplexitätsgrad von Jelineks Dramatik im Allgemeinen und der hier fokussierten Faschismus-Problematik im Besonderen hin. Dem versucht die Arbeit durch ein - ihr zugrundeliegendes - dichtes Netzwerk von Verweisen und Querbezügen gerecht zu werden. Durch den umfangreichen Anmerkungsapparat, mit dem sie arbeitet, soll sie - u.a. - einen Eindruck von dieser Vernetzungsdynamik vermitteln.

Zum anderen enthält der Begriff der Annäherung einen methodologischen Hinweis auf die Unzulänglichkeit hermeneutischer Ansätze bei der Erschließung von Jelineks Werk. Dahinter steckt die (mit D. von Hoff, M.S. Pflüger u.a. geteilte) Ansicht von der Unmöglichkeit einer "zentrale(n) Interpretation, die das Herz ihrer Texte trafe" (von Hoff:1990,112). Daraus resultiert entsprechend die Verpflichtung auf eine dezentrierende plurale Lektüre, die die Texte "von den Rändern her" (M.S.Pflüger) angeht und der spezifischen Schreibweise Jelineks, die die dekonstruktive poststrukturalistische Dynamisierung von Sprache, Text und Subjekt in der Praxis nachvollzieht, Rechnung trägt.

Jelineks Theatertexte und Theaterästhetik im Fokus ihrer faschismuskritischen Dimension und unter besonderer Berücksichtigung ihres dekonstruktiven Umgangs mit der Körperproblematik

---

<sup>2</sup> Überhaupt ist E.Jelinek eine Autorin, die ihre Hand immer auf dem Puls der Zeit hat, oder, um mit P.Handke zu sprechen: sie ist "eine Schriftstellerin von heute - wie sonst fast niemand. Sie bringt alles auf den Punkt."(in Der Standard,08.10.04)

"von den Rändern her" angehen, sie durch die perspektivierende und durchaus befruchtende Zusammenführung unterschiedlicher theoretischer Ansätze von möglichst vielen verschiedenen Seiten her beleuchten und unter wechselnden Blickwinkeln interpretieren - das ist genau die Art und Weise, wie die vorliegende Arbeit im Bemühen um eine differenziertere, aber keineswegs erschöpfende Darstellung der anvisierten Problematik verfährt.

Der Untertitel macht folglich auch Aussagen über die Optik, die Struktur, die Vorgehensweise und das Hauptanliegen der Arbeit. Sie ist interdisziplinär angelegt. Die diversen theoretischen Ansätze, auf deren dialogisches Zusammenspiel sie bei der Auseinandersetzung mit Jelineks Theater setzt, sind keineswegs arbiträr, sondern weitgehend an den intertextuellen Einlagen in Jelineks Texten orientiert. W. Benjamin, M. Foucault, Adorno/Horkheimer, E. Canetti, H. Arendt, E. Jünger, Freud und (nur bedingt) Lacan - ein Großteil der Denker, auf die sie rekurriert, gehören zu den wichtigsten Bezugsquellen für Jelineks literarisches Werk.

Insofern die Arbeit sich auf die Freilegung der einzelnen Sinnschichten von Jelineks theatraler Faschismuskritik konzentriert, lässt sich ihre Vorgehensweise auch als archäologisch bezeichnen. Sie begibt sich auf eine Art Spurensuche, bei der es u.a. darum geht, die einzelnen intertextuellen Referenzen anhand von wiederkehrenden Motiven und Diskursen sowie von kryptisch eingelassenen Zitaten aufzuspüren, herauszudestillieren und in ihrer engen Verschränktheit an die Oberfläche zu bringen.

Die Verweisdynamik, die sich dabei entfaltet und die die unutilgbare Spur der Differenz, der Materialität, der Zeitlichkeit in die Argumentation einführt - allein durch die Mehrzahl der aktuellen gesellschaftspolitischen Bezüge, die sie auf Anstoß der Autorin selbst herstellt, bekommt sie unhintergebar den Stempel der Historizität aufgedrückt - , stellt einen weiteren Aspekt der hier vorgenommenen Annäherung an Jelineks Theater dar.

In der Brüchigkeit und Heterogenität des Sprachdukts, in der disseminierenden Spektralisierung, in der mehrdeutigen Polyphonie der sich kaleidoskopisch aneinander brechenden Stimmen - eine Qualität von Jelineks Werks, die bei der Nobelpreisverleihung eine besondere Beachtung fand<sup>3</sup> - , trifft unsere Studie in gewisser Weise mit der "dialogischen" Schreibpraxis (M.S. Pflüger) der Autorin zusammen.

Für den Gang der Argumentation bedeutet dies konkret, dass er keiner einheitlichen Linie folgt, sondern rhizomatisch in eine Vielzahl von miteinander verwobenen Strängen und Ebenen diffundiert.<sup>4</sup>

Einen direkten (und kürzesten) 'Königsweg' der Interpretation gibt es bei Jelinek schon deshalb nicht, weil er das Vorhandensein eines Zentrums voraussetzt, auf das sich alles andere ausrichtet. Ein solches Zentrum existiert aber bei Jelinek nicht. Genauer gesagt: es existiert wesentlich nur als ein nicht-existentes. Denn es ist a priori *leer*.

Dort, wo im positivistischen Denken, dem auch die Hermeneutik grundsätzlich verpflichtet ist, ein organisierendes (Sinn-, Text-, Subjekt-) Zentrum supponiert (bzw. imaginiert) wird, tut sich bei Jelinek ein riesiges schwarzes Loch, ein schwindelerregender Abgrund auf, der alles - Sinn, Text, Subjekt - unwiederbringlich zu verschlingen droht.

Dieser (ontologisch gedachte) Abgrund, diese Leere, die im Diskurs der Psychoanalyse unter dem Begriff des Traumas für das Fehlen jeglicher psychischer Repräsentanzen steht, bildet gemäß der hier vorgelegten Lesart das eigentliche Zentrum von Jelineks Werk, wo er auch mit der realhistorischen Signatur von Auschwitz versehen wird. Er ist demnach für das Verständnis seiner fundamentalen Negativität, seiner "revolutionären Antiprogrammatik und (seines) Antiutopismus" (C. Caduff) unabdingbar.

Die Einsicht in die zentrale Bedeutung des Traumatischen für die dramaturgische Arbeit der Autorin war wiederum für unseren Rückgriff auf die Figur der Wunde, - wie die deutsche Übersetzung des griechischen Worts "Trauma" lautet - , ausschlaggebend. Die

---

<sup>3</sup> In der Begründung der Schwedischen Akademie hieß es wörtlich, Jelinek werde "für den musikalischen Fluss von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen, die mit einzigartiger sprachlicher Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht der sozialen Klischees enthüllen", ausgezeichnet.

<sup>4</sup> Für die Lektüre der vorliegenden Arbeit impliziert dies wiederum, dass sie nicht unbedingt linear verlaufen muss, sondern durchaus auch im Zickzack und mit vielen Rücksprüngen verlaufen kann. Während man also an einigen Abschnitten vermutlich länger hängen bleibt, kann man andere zuerst auch überspringen, um dann wieder darauf zurückzukommen. Springen ist eben nach Kl. Theweleits prägnanter Formulierung sowieso eine Lesart, die sich einübt im Benutzen der Werke, www. & anderer.

Schlüsselfunktion, die ihr hier bei den Ausführungen über die Dekonstruktion des faschistischen Körperdiskurses in Jelineks Theater zugesprochen wird, leitet sich von der grundlegenden Erkenntnis ab, dass man mit ihr eine Figur an der Hand hat, die sowohl zum "Kern" des Nazismus als auch zum "Kern" von Jelineks Theater vorzudringen erlaubt.

Eine Figur wie die der Wunde zur tragenden Argumentationsfigur zu wählen, bedeutet freilich zugleich nichts anderes als sich auf einen endlosen Weg im Kreis um eine Lücke herum zu begeben, der schließlich nur ins Ungewisse, ins Leere, ins Nichts, an einen "toten Punkt", an die absolute Grenze (der Sprache/der Repräsentation/des Körpers/des Todes) führt; einen Weg, auf den sich die Dramatikerin selbst schon vor langer Zeit gewagt hat und den sie seither trotz Verzweiflung und Resignation mit Unnachgiebigkeit immer weitergegangen ist.

Im Laufe meiner Beschäftigung mit der faschismuskritischen Dimension von Jelineks Theater, die mir immer neue Perspektiven auf die behandelte Problematik enthüllte und auf immer neue Umwege (ver)führte, wurde ich zunehmend derartige Tendenzen zum Abdriften in eine endlos leerlaufende spiralförmige Kreisbewegung gewahr. Zugleich konnte ich beobachten, wie durch die intertextuelle (bzw. -interdisziplinäre) Verweisungsdynamik auch gegenläufige Tendenzen der Öffnung und Differenz(potenz)ierung, die auch Jelineks dialogisches Schreiben durchgehend bestimmen, mit ins Spiel kamen. Dank dieser Tendenzen wurde schließlich die angestrebte schrittweise Annäherung an Jelineks Theater überhaupt erst möglich. Dies lässt sich an der Gliederung der vorliegenden Arbeit nachvollziehen.

Teil A und Teil B, welche den theoretischen Boden für den "eigentlichen" Jelinek-Teil vorbereiten, indem sie mit dem "fernen" Blick auf Jelineks Dramatik die wichtigsten diskursiven Bezugfelder und begrifflichen Kategorien herausarbeiten, machen, rein optisch betrachtet, den quantitativ größeren Teil der Arbeit aus.

Trotzdem stellen auch sie lediglich den Versuch einer Annäherung dar.

Das ist zum einen mit der zentralen Kategorie des Traumatischen verknüpft, die sich definitorisch der repräsentationalen Ordnung entzieht, keine mimetische Aneignung zulässt und von daher notwendig in immer neuen Anläufen und unter immer neuen Blickwinkeln um- und einzukreisen ist.

Zum anderen ergibt es sich aber auch aus dem weitgehenden, um nicht zu sagen totalen Defizit, das in puncto Faschismuskritik nach wie vor in der Jelinek-Forschung herrscht.

Denn obwohl es mittlerweile eine beträchtliche Zahl hervorragender wissenschaftlicher Studien zu Jelineks Werk gibt, bleibt die Faschismusproblematik ein Desiderat der Jelinek-Forschung.

So gibt es bis heute, - von einem kurzen Beitrag von M.Janz zu *E.Jelineks Destruktion des Mythos historischer 'Unschuld'* aus dem Jahre 1999 und von wiederholten Hinweisen derselben Autorin auf die Dringlichkeit der analytischen Aufarbeitung dieser Problematik in ihrer bahnbrechenden Jelinek-Monographie einmal abgesehen - , keine einzige größere Untersuchung, die sich ihr explizit gewidmet hätte, obwohl sie von Anfang an in Jelineks Stücken präsent ist und in den späteren Theatertexten sogar dominant wird.

Mit der verstärkten Fokussierung auf die Körperproblematik als Fluchtpunkt für die analytische Durchleuchtung der faschismuskritischen Dimension von Jelineks Theater betritt die vorliegende Untersuchung erst recht Neuland. Die Entscheidung für die nähere Beschäftigung mit ihr, die zweifelsohne einen gewagten Schritt in ein sehr weites Feld bedeutet, wurde primär durch die Einsicht in ihre besondere Signifikanz für die Erschließung der Spezifik des Phänomens des Totalitären (und insbesondere des Nazismus) und (von hier aus auch) der Jelinekschen Dramaturgie (der Sprache) motiviert. Daneben hat aber auch das Bestreben eine Rolle gespielt, abseits der ausgetretenen Interpretationspfade neue Lesarten für Jelineks Theatertexte zu erkunden.

Die Arbeit will also durch die spezifische Themenwahl die Aufmerksamkeit der Literatur- und Theaterkritiker auf ein weitgehend unerforschtes Kapitel von Jelineks dramaturgischer Arbeit lenken. In diesem Rahmen versucht sie, durch die interdisziplinäre Verfahrensweise und durch die problembezogene (Re-)Lektüre vorwiegend "alter" Stücke auf der Folie bisher unerprobter und für die Jelinek-Forschung nicht geläufiger theoretischer Ansätze - wie etwa die von Lacan/Zizek, Canetti, Foucault, Agamben, Arendt etc. - zu größerer Experimentier- und Risikofreudigkeit im analytischen Umgang mit dem (dramatischen) Werk der Autorin anzuregen.

In Bezug auf die herausragende Bedeutung der Figur der Wunde für unsere Argumentation haben wir vorhin gesagt, dass sie uns gleichzeitig zum "Kern" des Totalitarismus/Nazismus und zum "Kern" von Jelineks Theater vordringen lässt. Wenn nun die Körperproblematik mit der gleichen Funktion in Verbindung gebracht wird, stellt sich zwangsläufig die Frage: Wie hängen das Traumatische, das Totalitäre und das Körperliche zusammen und in welchem Verhältnis stehen sie zu Jelineks Theaterdiskurs?

Das Traumatische betrifft den Körper in seiner Beziehung zur Sprache. Es signalisiert den Einbruch des Realen, der physischen Gewalt und des Todes infolge des Herausfallens des Körpers aus der Ordnung des Symbolischen/der Sprache.

Das Gleiche gilt bemerkenswerter Weise auch für das Phänomen des Totalitären. H. Arendt erblickte sein Wesen in der performativen Selbsterfüllung der Sprache, in der Wahrwerdung der Führerworte. Im Anschluss daran stellte Ph. Lacoue-Labarthe die These auf: Am Grunde der totalitären Politik steht die totale Politisierung des Organischen, die Vollendung der *physis* durch *techné*, die Fundierung der politischen Macht im biologischen Körper, die ihre Wurzeln in der abendländischen Metaphysik des Subjekts, genauer gesagt: in deren radikaler Verwerfung der leiblichen Fundamente von Subjektivität hat. Eine These, der wohl die Mehrheit der hier zitierten Denker - M.Foucault, G.Agamben, P.Legendre, J.Derrida, um nur einige davon zu nennen, - uneingeschränkt zustimmen würden. Mit der Ins-Werk-Setzung der "Fleischwerdung der Macht und des Wortes"(P. Legendre), mit der Absolutsetzung der Entmetaphorisierung als politisches Prinzip brachte die totalitäre Macht des Nazismus demzufolge die okzidentale Subjektmetaphysik zur Vollendung.

Dieser bei Ph.Lacoue-Labarthe und J.-L.Nancy unter dem Begriff des "Nazi-Mythos" gefasste Interpretationsansatz, der die strukturelle Koinzidenz zwischen dem Nazismus und der bewusstseins-transzendentalen Subjektphilosophie hervorhebt und die hier vollzogene Verklammerung von Faschismus-, Identitäts- und Subjektivitätsproblematik erklärt, gibt einen der wichtigsten Bezugsrahmen für unsere diesbezüglichen Ausführungen ab und wird von daher unter Heranziehung mehrerer weiterführender Theorieansätze unter verschiedenen Gesichtspunkten beleuchtet und in extenso entfaltet. Zu den letzteren gehört in erster Linie die psychoanalytische Subjekt- und Identitätstheorie J.Lacans, die aufgrund ihres beachtlichen Erkenntniswerts für unseren Problemzusammenhang im ersten Teil (A) ebenfalls ausführlich dargelegt wird. Mit Hilfe der daraus gewonnenen Erkenntnisse über die grundlegende Körperbezogenheit imaginär-narzisstischer bzw. kollektiver Identitätskonstruktionen - der Körper fungiert danach als Ermöglichungsbedingung und Hauptaustragungsort für die Subjekt- und Identitätskonstruktionsprozesse - wird im zweiten Teil (B) der Arbeit die auffallende symbolische Überbesetzung des "wundenlosen" narzisstischen Körperbilds unter dem Nationalsozialismus, wie sie sich etwa am Diskurs der NS-Aktplastik nachverfolgen lässt, auf ihre machtpolitischen Bedeutungen und Funktionen hin analysiert. Darüber hinaus macht es das hohe heuristische Potential des Lacanschen Ansatzes auch möglich, aktuelle gesellschaftspolitische Bezüge im Hinblick auf die machtpolitische Funktionalisierung des Körpers als Hauptaustragungsort und Hauptzielscheibe fundamentalistischer Ideologien herzustellen und dabei noch die geschlechterpolitische Perspektive miteinzubeziehen. Letztere ist aus dem Problemfeld von Jelineks Faschismuskritik nicht wegzudenken. Der geschlechtete Körper als zentrale Schaltstelle politischer Machtdispositive - dieser Topos bezeichnet den eigentlichen Dreh- und Angelpunkt ihrer antirepräsentationalen Theaterästhetik. Die kritische Hinterfragung der metaphysisch verankerten und machtgebundenen Körperrepräsentationen, in der gemäß einer der im dritten Teil (C) entwickelten Grundthesen der politische Einsatz ihres Theaters gründet, kommt wesentlich als radikale Erschütterung der gängigen bürgerlich-patriarchalen Geschlechterrepräsentationen/-bilder/-stereotypen zum Tragen und ist besonders gegen die Fixierung der Frau auf das biologische Sein gerichtet. Die Geschlechterproblematik wird bei Jelinek über die Körperproblematik mit der Identitätsproblematik verschaltet, die wiederum die Bild- und die Blickproblematik als konstitutive Momente miteinschließt. Die wichtigsten theoretischen Anhaltspunkte und Erklärungsansätze zu diesem hochsignifikanten und folgenschweren Konnex liefert auch hier die Psychoanalyse Lacans.

Hinter der biologischen Fixierung der Frau, die Jelineks an der Grenze der Repräsentation verortete (sprachliche/textuelle/ figurale/szenische) Körper-Inszenierungen in subversiver

Manier fortwährend umspielen, tut sich der Horizont – in Anbetracht des realhistorischen Kulminationspunkts dieser Entwicklung in Auschwitz, den die Dramatikerin nie aus den Augen verliert, wäre der Begriff *Abgrund* hier wohl treffender - Jahrhunderte langer Ausgrenzung, Unterdrückung, Verdrängung, Depravierung des (weiblich besetzten) Körpers zu einem Instrument und Mittel politischer und soziokultureller Machtdemonstration auf. Eine Tradition, in der das okzidentale Theater der Verkörperung/Repräsentation freilich mit beiden Füßen stand.

Eben dieser hartnäckig verleugneten dunklen Kehrseite der abendländischen Subjektmetaphysik soll das "Bild" im Titel, das gleich in zweifacher Variation auftaucht, Rechnung tragen. Mit dem Aspekt der totalen Abwertung und Annihilierung des Körpers in der selbst- bzw. identitätsfixierten männlich-patriarchalen Geisteskultur des Abendlandes führt dieses semantisch hochgesättigte und insofern demythologisierende (R.Barthes), als die Historizität, die diskursive Konstruiertheit der geschlechtsspezifischen Körperrepräsentationen ausstellende Schlüsselwort die Reminiszenz an die grundlegenden repräsentationalen Ausschließungsmechanismen mit sich, denen der Körper und alle damit verwandten Figurationen des >Anderen< - das Weibliche, das Unbewusste, das Fremde etc.- im "Prozess der Zivilisation" (N.Elias) buchstäblich zum Opfer fielen. Und es beinhaltet noch die Referenz auf das fortschreitende Verschwinden des Körpers in den digitalen Medien- und Informationstechnologien von heute<sup>5</sup>, dem Jelineks "anderes Theater" mit der insistenten Forderung nach einer Rückbesinnung auf die leiblichen Prämissen von Subjekt, Sprache, Text und Theater entgegnet.

Der Körper-Diskurs erfüllt also die Funktion der Klammer zwischen den drei Teilen der Arbeit. Er bündelt wie ein Brennglas die Themenbereiche, in die die (theatrale) Faschismuskritik bei Jelinek diffundiert, und die disparaten theoretischen Ansätze, die diese analytisch zu durchleuchten helfen. Er ist der Knotenpunkt, in dem die verschiedenen Fäden der Argumentation zusammenlaufen, und zugleich der rote Faden, der uns durch das nahezu ungangbare diskursive Labyrinth von Jelineks Dramatik hindurchführt, der rettende Leitfaden, der beim Entwirren des Knäuels aus intertextuellen Verweisen und Bezügen eine unerlässliche Hilfe ist.

Im ersten Abschnitt von Teil A wird entlang von Lacans psychoanalytischer Theorie die zentrale Rolle des Körpers bei der Genese des Ich herausgearbeitet. In den nachfolgenden zwei Abschnitten desselben Teils wird die subjekt- und identitätskonstitutive Dimension des Körpers in eine machtanalytische Perspektive gerückt und zum Phänomen des Totalitären (und insbesondere des Nazismus) in Bezug gesetzt. Im Rekurs auf die einschlägigen Analysen von M.Foucault, G.Agamben u.a. wird hier der total politisierte biologische Körper als Hauptausstragungs- und Hauptmanifestationsort unumschränkter souveräner Machtansprüche thematisiert. Anschließend wird diese Erkenntnis in Teil B am Diskurs der NS-Aktplastik exemplifiziert, die entsprechend als Chiffre für die Geburt der absoluten Souveränität aus dem aus-gestellten "nackten" Körper (Agamben) gelesen wird.

In Teil C wird die weitgehende Verabschiedung der dramatischen Theatertradition als Jelineks dramaturgische Antwort auf den kulturell überformten und machtpolitisch funktionalisierten Körperexorzismus der technokratischen westlichen Zivilisation interpretiert. Im Einzelnen geht es dabei um die Aufkündigung des dramatischen Grundprinzips der Verkörperung/Repräsentation, um die radikale Durchbrechung der referentiellen Illusion und die dezidierte Absage an den gängigen realistisch-psychologischen bzw. naturalistischen Schauspielcode. Die Ausstellung des Körpers in seiner realen Präsenz und irreduziblen Materialität, in seiner unhintergehbaren Andersheit, Endlichkeit und Begrenztheit, in der sich die antirepräsentationalen Tendenzen von Jelineks Theatermodell verdichten, wird im Sinne der Bewusstmachung von dessen Rolle als unabdingbare Ermöglichungsbedingung für die Subjekt-

Identitätskonstitutions- und Signifikationsprozesse sowie für das Entstehen und (Fort-)Bestehen von Theater überhaupt analysiert. Gerade weil der Körper die *conditio sine qua non* von Theater (E. Fischer-Lichte) ist, erweist sich das Medium des Theatralen als besonders geeignet zur

---

<sup>5</sup> die freilich im Zeichen desselben metaphysischen Ideals vom körperlosen ("heilen") Selbst stehen

Sensibilisierung für diese Problematik. Das ist auch der Kerngedanke, der unserer ausschließlichen Konzentration auf das dramatische Werk und die Theaterästhetik von E.Jelinek zugrunde liegt.

Fassen wir nun in einer Art Zoom-Technik die bisher nur grob skizzierte Gliederung der Arbeit näher ins Auge.

Die ersten zwei Teile, die den Spuren bestimmter problembezogener intertextueller Verweise in Jelineks Theatertexten folgen und sich vorwiegend an den einschlägigen rekurrenten Motiven und Themenkomplexen orientieren, bereiten den Boden für die in Teil C durchgeführte Analyse von Jelineks theatraler Auseinandersetzung mit der Faschismusproblematik vor. Als theoretische und kultur- und kunsthistorische Bezugsfolie werden sie dort bei der Lektüre ihrer Stücke und ihrer ästhetischen Verfahrensweisen vorausgesetzt und entsprechend mitgelesen. Der erste Abschnitt von Teil A geht auf Lacans Spiegelstadium-Modell näher ein und zeigt dessen aktuelle gesellschaftspolitische Implikationen (Stichwort: Terrorismus, Rechtspopulismus) auf. Die verstärkte Fokussierung, die er indes in Bezug auf die Funktionen und Wirkungen des Bildes (Imago) und des Blicks im Prozess der Identitätsbildung vornimmt, wird durch die besondere Akzentuierung nahegelegt, die diese beiden Aspekte bei Lacan (und in demselben Zusammenhang auch bei Jelinek) erhalten. In einem vertiefenden Rekurs wird versucht, die Linie vom narzisstischen Spiegelstadium bis zum Extremfall der Psychose weiterzuziehen, insofern diese durch ihre strukturellen Analogien mit dem machtpolitischen Wahn (des Nazismus) wichtige Anhaltspunkte für dessen Analyse gibt, welche jeweils in einer doppelten (psychoanalytischen und machttheoretischen) Belichtung erfolgt. Einen weiteren wichtigen Annäherungsschritt in Richtung auf das Phänomen des Nazismus stellt der Rekurs auf J.-L.Nancys Konzept der "undarstellbaren" oder "entwerkten" Gemeinschaft dar. Aufgrund seines dekonstruktiven Grundgestus weist er vielfache Korrespondenzen mit dem Lacanschen Ansatz auf. Es steht diesem sehr nahe und deckt sich in entscheidenden Punkten mit ihm sogar.

In einem für unseren weiteren Argumentationsgang besonders wichtigen Aspekt weicht Nancys Ansatz jedoch auch wesentlich von dem Ansatz Lacans ab: er behandelt die Identitätsproblematik ausschließlich im Kontext der Gemeinschaftsproblematik und zieht dabei den für unseren theatertheoretischen Zusammenhang überaus bedeutsamen Aspekt der Darstellbarkeit/Repräsentierbarkeit in Betracht. Darüber hinaus führt er die Begriffe "Mythos" und "Unterbrechung" ein, die für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex des NS beinahe unverzichtbar sind.

Um eine weiterführende bzw. zum Phänomen des Nazismus hin führende Neuperspektivierung des Lacanschen Ansatzes, die zugleich 'alte' Fäden wieder aufgreift und weiterspinnst (etwa die Bildthematik im Kontext der Frage nach der Stereotypenbildung, die Frage nach der ausgrenzenden Dimension repräsentationalen Denkens usw.) geht es auch bei der ergänzenden Bezugnahme auf J.Links Normalismus-Theorie im zweiten Abschnitt dieses Teils. Außer dass es eine Brücke zu Foucaults Macht- und Diskurstheorie schlägt und so den Weg für die genauere Ermittlung einiger der zentralen intertextuellen Bezugsfelder für Jelineks machtkritischen<sup>6</sup> Körper-Diskurs ebnet - dazu gehört v.a. der den Gesundheits- und den Sexualitätsdiskurs verklammernde medizinische Diskurs, der im Dritten Reich sehr stark mit dem politischen Diskurs verzahnt war - , ermöglicht dieses Konzept erste Einblicke in die konkreten historischen und psychosozialen Hintergründe des deutschen Faschismus. Unter dem Stichwort "Dispositionen der Moderne" stehen letztere im Fokus des nachfolgenden und abschließenden Abschnitts von Teil A, der noch näher an das Phänomen des Totalitären (und das impliziert auch: an den NS-Körperdiskurs) heranführt. Wegweisend für die hier vorgenommene Erschließung des Wesens des Nazismus im Lichte der totalen Politisierung des Biologischen ist Benjamins berühmtes Diktum von der allumfassenden Ästhetisierung des Politischen im Faschismus.

Der Benjaminsche Faschismus-Ansatz, der den engen Zusammenhang zwischen Ästhetik und Politik herausstellt, wird 'zum Auftakt' auf seine philosophie- und kulturgeschichtlichen

---

<sup>6</sup> Die Aufdeckung von Machtzusammenhängen und Machtmissbrauch stellt ein durchgehendes Hauptanliegen der Autorin dar. Daher wird auch die machtkritische Dimension ihrer dramaturgischen Arbeit hier besonders berücksichtigt.

Traditionsbezüge hin befragt und dabei bis in die Tradition des deutschen Idealismus und der deutschen Romantik zurückverfolgt. Im Weiteren wird das besondere Augenmerk auf seine (metaphysik-)kritische Weiterführung in Ph.Lacoue-Labarthes und J.-L.Nancys Konzept des "Nazi-Mythos" gelenkt, das, wie bereits erwähnt, einen der wichtigsten Bezugsrahmen für unsere Aufarbeitung der Spezifik des Nazismus abgibt. Die Dimension der Subjektivität (bzw. der Identität), die sich gemäß Lacoue-Labarthes/Nancys Auslegung des "Nazi-Mythos" als Vollendung der modernen Metaphysik des Subjekts als der eigentliche Kristallisationskern des deutschen Faschismus offenbart - das deutsche Identitätsproblem bildet danach den eigentlichen Motor des Nazismus - , wird anschließend unter Heranziehung weiterer einschlägiger (und durchweg von Lacan inspirierter) Theorieansätze von verschiedenen Seiten her erhellt – so etwa von ihrem konstitutiven Bezug zur Logik des Opfers (B.Baas), des "Diebstahl(s) des Genießens" und der paranoischen Konstruktion des bedrohlichen Anderen als dessen Pendant (Sl.Zizek) sowie von ihrer strukturellen Kopplung an die Dimension der Institutionalität (P.Legendre).

Die Vertiefung der fundamentalen organischen Dimension totalitärer Macht, die der darauffolgende Rückgriff auf Foucaults Konzept der Biopolitik ermöglicht, schließt neben detaillierteren Erörterungen zur historischen Verortung des "Nationalästhetizismus"(Ph.Lacoue-Labarthe) im Kontext (des national codierten Projekts) der Moderne auch nähere Ausführungen zum radikalen Wandel im Todesbild der Moderne ein, auf welches wiederum in einigen der späteren Stücke Jelineks (*Totenauberg, Stecken, Stab und Stangl, Ein Sportstück*) implizit Bezug genommen wird.

Letztere lassen auf die unauflösbare Ambivalenz des NS-Todesbilds zurückschließen, die der eigentümlichen bio-thanatopolitischen Doppelgesichtigkeit der souveränen NS-Macht korrespondiert.

G.Agambens Konzept der Souveränität knüpft unmittelbar an M.Foucaults (Bio-)Machttheorie an. Gleichzeitig schreibt es diese um und weiter, indem es die Entstehungszeit des biologistischen Begriffs des Politischen von der Moderne an die Anfänge der abendländischen Kultur in der Antike zurückverlegt.

Was Agambens Interpretationsansatz so aufschlussreich für unseren Problemzusammenhang macht, ist neben der Konzeptualisierung der Produktion des "nackten" Lebens/Körpers als die fundamentale Leistung der souveränen Macht auch ganz besonders die Einführung der Figur des *homo sacer*, die einerseits ein stärkeres Licht auf die machtpolitische Bedeutung und Funktion der NS-Aktplastiken werfen lässt, andererseits zum "harten Kern" der Jelinekschen Körper-Inszenierungen vorzustoßen gestattet. Die auffallende topologische Homologie ihrer Struktur zu der Struktur der Souveränität/der Subjektivität/des Opfers/des "Frau-Seins"(Zizek/Lacan)/des "Jude-Seins"(Blanchot)/des Heiligen und des Unheimlichen, auf deren Herausarbeitung in diesem machtheoretischen Abschnitt von Teil A besonderes Gewicht gelegt wird, begründet auch ihre enorme Aussagekraft in Bezug auf die Spezifik von Jelineks Dramatik und Theaterästhetik.

Es ist v.a. ihr eigentümlicher Doppel-, Zwischen- bzw. Sonderstatus des gleichzeitigen Ein- und Ausgeschlossenenseins, der tiefgehende Erkenntnisse über den Status des (Autor-)Subjekts, des Textes, der Sprache und des Körpers in Jelineks Theaterdiskurs vermittelt. Dieser eigentümliche Doppel- oder Zwischenstatus hat bei Jelinek seine ganz konkreten kulturhistorischen und genderpolitischen Hintergründe.

Die genderkritische Perspektivierung der biologischen Dimension des Politischen im anschließenden Kapitel, die als Thematisierung der Geschlechtsspezifität der politisch funktionalisierten Körperbilder und -symboliken erfolgt, leistet der analytischen Aufhellung dieser Hintergründe wesentlich Vorschub. Die diesbezüglichen Erörterungen stützen sich vornehmlich auf die Ergebnisse der jüngsten Militärforschung und konzentrieren sich angesichts des militaristischen Entstehungs- und Wirkungskontexts der NS-Aktplastiken, wie er in Teil B aufgezeigt wird, aber auch angesichts der erheblichen Relevanz dieser Problematik im aktuellen gesellschaftspolitischen Kontext (und dementsprechend auch bei Jelinek) ausschließlich auf die Frage nach der Funktionalisierung geschlechtsspezifischer Körperbilder bei der Austragung gewaltförmiger und kriegerischer Konflikte. Die hauptsächlichen Schwerpunkte hierbei liegen auf der Herausarbeitung der engen Verquickung von Nationalitäts-

und Männlichkeitsdiskurs zum einen und der (schwerwiegenden Folgen der) nationalistischen Codierung des weiblichen Körpers zum anderen.

Den spezifischen Manifestationsformen/Codierungen des Imaginären der Nation als Herzstück der modernen Ästhetisierungsprozesse des Politischen gehen auch die nachfolgenden Ausführungen nach. Sie greifen die Frage nach der historischen Verortung des "Nationalästhetizismus" wieder auf und fächern sie insofern weiter auf, als sie sich unter besonderer Berücksichtigung von deren Auswirkungen auf die Wahrnehmungsweise (des eigenen wie des fremden Körpers) den einzelnen Szenarien, Modi, Medien und Mechanismen der konkreten Umsetzung desselben zuwenden. Unter den Mechanismen politischer (nationaler) Identitätsstiftung werden indes die Sichtbarmachung und die Unsichtbarmachung als die weittragendsten und (im Hinblick auf ihre stigmatisierenden und anästhesierenden Konsequenzen) folgenschwersten herausgehoben.

Die psychoanalytischen und philosophischen Betrachtungen über den NS-Körperdiskurs aus Teil A erfahren im kunst- und kulturhistorisch ausgerichteten Teil B gewissermaßen eine Konkretisierung und Visualisierung.

Von seiner methodischen Herangehensweise an den fokussierten Problembereich der NS-Aktplastik her vollzieht auch dieser Teil wie der vorangehende und wie die vorliegende Untersuchung insgesamt eine mäandrische Annäherungsbewegung, die über viele verschiedene Umwege und Zwischenstationen führt. Zu diesen Zwischenstationen gehört etwa der einleitende Exkurs über den NS-Architekturdiskurs, der aufgrund seiner strukturellen und funktionalen Nähe zum Diskurs der NS-Aktplastik erste grundlegende Aufschlüsse über deren Formenapparat, Bedeutungsgehalt und Funktionsbestimmung(en) zu geben vermag.

Die Erschließung des Bedeutungsgehalts der NS-Aktplastik ihrerseits legt es nahe, sich die Genese und die Funktionen des NS-Heldenkults, in dessen Dienst sie während des Dritten Reichs gemeinsam mit der NS-Architektur stand, näher anzuschauen. Da sich der NS-Heldenkult, wie die einschlägigen Darlegungen zeigen, grundsätzlich um den Mythos vom "freiwilligen" und "fruchtbringenden" Opfertod des Helden (S.Behrenbeck) herum organisierte, gelangt man von hier aus direkt zur Frage nach dem NS-Opferverständnis, das wiederum vom NS-Sportverständnis kaum zu trennen ist.

Die Klärung des nationalsozialistischen Opfer- und Sportbegriffs rückt die antiken Bezüge der NS-Aktplastik stärker ans Licht. Mittels der Verfahren der Parallelisierung und der Gegenüberstellung werden entlang bestimmter durchgängig wiederkehrender Motive (wie etwa der Nacktheit, der Starrheit, der Aufgerichtetheit) die inhaltlichen und strukturellen Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen der NS-Aktplastik und der antiken Kuros-Plastik, an die sich erstere laut einer der grundlegenden Ausgangsthesen dieses Teils ikonographisch anlehnte, herausgearbeitet.

Bei der Analyse ihrer gemeinsamen geschlechterideologischen und machtpolitischen Sinnbezüge wird besonders die militaristische und die (eng damit zusammenhängende) sexistische Komponente der beiden in den Vordergrund gestellt. Der frauenfeindliche virile Militarismus wird demnach als ihr hervorstechendster gemeinsamer Grundzug kenntlich gemacht. Die auffallende militaristische Ausrichtung der (männlichen *und* weiblichen) NS-Aktdarstellungen wird ferner als Hinweis auf deren historische Verortung im Kontext der imperialistischen Kriegspolitik des Dritten Reiches wie auf deren politische Funktion als Mittel zur Kriegsverherrlichung, Kriegslegitimierung und Kriegsmobilisierung ausgelegt.

Im Mittelpunkt von Teil C steht E.Jelineks kritische Hinterfragung der (metaphysischen=leibfeindlichen) Grundlagen theatraler Repräsentationalität, die sich unter ideologie-/macht-/faschismuskritischem Blickwinkel als eine dezidierte dramaturgische Abrechnung mit der nationalistischen Heilsideologie im Modus der radikalen Demontage von deren fundamentalem holistischen/mythischen/totalitären Körperbild zu erkennen gibt.

Die drei Abschnitte, in die sich Teil C unterteilt, zeichnen die unterschiedlichen Facetten von Jelineks Arbeit fürs Theater nach, die, wie eine der hier entwickelten Grundthesen besagt, vorrangig als eine unermüdliche Gedächtnisarbeit *für* den Körper, genauer: für das Auslösen des realen Körpers in Auschwitz zu verstehen ist.

Der erste Abschnitt beginnt mit einer näheren Bestimmung des gesellschaftspolitischen Engagements der Autorin, das für ihr gesamtes literarisches Schaffen prägend und als Hintergrund für die Erschließung ihrer eigentümlichen "Sprachdramaturgie" besonders

erhellend ist. Letztere schließt wiederum die genauere Bestimmung ihrer feministischen Einstellung, die einen zentralen Aspekt ihrer Faschismuskritik ausmacht, sowie die nähere Erfassung der Spezifik ihres Faschismus-Begriffs ein.

Im Anschluss daran nimmt der erste Abschnitt von Teil C einen inhaltlich-thematisch ausgerichteten und fast die gesamte Bandbreite von Jelineks Dramatik umspannenden Durchgang durch ihre Theatertexte vor, der durch die Vielzahl der hergestellten Querbezüge innerhalb des dramatischen Werks der Autorin einerseits und zu den vorangehenden zwei Teilen der vorliegenden Arbeit andererseits die bruchlose Kontinuität ihrer Auseinandersetzung mit der Faschismusproblematik vorführen und mögliche Interpretationshorizonte für einige von deren wichtigsten Aspekten aufzeigen soll.

Über die Einsicht in die unverbrüchliche Insistenz und die enorme thematisch-diskursive Vielschichtigkeit der Problematik von der verdrängten und in der Gegenwart fortwirkenden Nazi-Vergangenheit Österreichs hinaus vermittelt er auch tiefere Einblicke in die Vielfalt der ästhetischen Verfahrensweisen der Theaterautorin. Aufgrund ihrer engen Verwobenheit mit der inhaltlichen Dimension von Jelineks Texten kommt man an der Aufarbeitung der letzteren nicht vorbei, zumal sie durch ihre unübersehbare Nähe zu den theoretischen Positionen des Poststrukturalismus einen beträchtlichen Anteil an der fundamentalen Erschütterung der bewusstseins-transzendentalen Kategorie des Subjekts haben, die Jelineks Werk und Theatermodell generell leisten.

Die Analyse der ästhetischen Verfahrensweisen ist indes ganz besonders um eine verstärkte Fokussierung bislang unterbelichtet gebliebener oder gar völlig ausgeblendeter Aspekte der sprachexperimentellen Schreibpraxis der Dramatikerin - etwa der Dimension des Konkretismus, der Desemantisierung, der Musikalität usw. - bemüht, die sie unter Rückgriff auf die einschlägigen theoretischen Erörterungen in Teil A mit dem Phänomen des Totalitären in Verbindung bringt.

Der zweite Abschnitt von Teil C richtet sein Augenmerk auf Jelineks Theaterästhetik und setzt entsprechend mit dem Versuch einer genaueren Verortung derselben gegenüber dem herkömmlichen dramatischen Repräsentationsmodell zum einen und dem gegenwärtigen "postdramatischen" Theaterparadigma (H.-Th.Lehmann) zum anderen ein. Bei den diesbezüglichen Ausführungen kommt besonders die Figur des Dazwischen (bzw. der Grenze) zum Einsatz, die später bei der Klärung der Frage nach dem Status des (Autor-)Subjekts, des Textes und des (Sprach-, Figuren-, Schauspieler-)Körpers in Jelineks Theater eine Schlüsselbedeutung gewinnt.

Im Ausgang von der These, dass sich die Faschismuskritik der Autorin in dramaturgischer Hinsicht als radikale Dezentrierung der dramatischen Form artikuliert, werden im weiteren Verlauf dieses Abschnitts die einzelnen Modalitäten ihrer dramaturgischen Durchquerung des "Phantasmas der Einheit"(E.List) - Sprengung der Einheit des Zeichens, Zerstörung der Einheit der *dramatis personae*, Zersetzung der Einheit der dramatischen Handlung, Unterbindung der identifikatorischen Einswerdung von Darsteller und Rollenfigur (bzw. von Körper und Text) sowie von Darsteller und Zuschauer etc.- vor dem Hintergrund der Frage nach der Funktion und dem Stellenwert der Körperlichkeit eingehend analysiert. Genau genommen, werden die letzten beiden Modalitäten erst im nächsten abschließenden Abschnitt von Teil C, der sich Jelineks Schauspielästhetik widmet und um deren heftige Polemik gegen die Schauspieler herum organisiert, zum Gegenstand einer näheren Betrachtung.

Im Großen und Ganzen bestätigen die Ausführungen zu ihrer Theater- und Schauspielästhetik das Bild von Elfriede Jelinek als eine der prominentesten QuerdenkerInnen in der deutschsprachigen Theaterlandschaft, als eine der eigenwilligsten und sperrigsten zeitgenössischen Dramatikerinnen, die nie aufgehört hat, dem herrschenden (männlich-patriarchalen) Theaterbetrieb die Stirn zu bieten. Doch man muss auch gleich sagen, dass dieses Bild in letzter Zeit stark dazu tendiert, zu einem nichtssagenden Klischee zu erstarren. Durch die nachdrückliche Hervorkehrung der konstitutiven Liminalität von Jelineks Theater, die wesentlich aus dessen Verortung im Spannungsfeld/an der Schnittstelle/an der Grenze zwischen Präsenz und Repräsentation, zwischen Text und Theater, zwischen Sprache/ Stimme und Körper entsteht sowie durch ihre interdisziplinäre und intertextuelle Vorgehensweise allgemein arbeitet die vorliegende Studie solchen fixistischen Tendenzen freilich nicht zu, sondern entschieden

entgegen. Daher verzichtet sie auch auf das resümierende Schlusswort, das die disparaten Arbeitsschwerpunkte und Forschungsergebnisse zu einem einheitlichen, leicht überschaubaren und erfassbaren Ganzen zusammenzwingen will. Mit dem Risiko, gegen die gängigen wissenschaftlichen Konventionen zu verstoßen, stellt sie das Verweisungsspiel des Begehrens nicht in dem abschließenden Endfazit still, sondern treibt es durch den nachträglichen Exkurs über Adorno/Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*, die, wie eingangs hervorgehoben, eine der wichtigsten philosophischen Bezugsfolien für Jelineks Werk (und folglich auch für unsere Arbeit) darstellt, einfach weiter.

Schließlich kann nur so, im unendlichen Fort-Da-Spiel der Sprache und des Begehrens die Dimension der Frage und des Bezugs zum Anderen offen gehalten werden. Wie in der Titelkomposition von Jelineks *Wolken.Heim*. tut sie sich genau an der Stelle des Punkts auf.

## Teil A

### 1. J.Lacans Identitäts- und Subjekttheorie. "Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion"

#### 1.1. Die Verankerung des Ich (moi) im factum brutum der Biologie. Die "Phase ursprünglicher Not"(Lacan) und ihre imaginäre Überwindung im Modus "körperliche(r) Selbstaneignung am Ort des anderen"(J.Küchenhoff).

Das auf dem Hintergrund philosophischer Beschäftigung mit Husserl und Bergson entwickelte Modell des Spiegelstadiums(1936/1949) von J.Lacan beschreibt die Bildung des Ich (*moi*) durch Identifikation mit dem Spiegelbild. Es geht auf folgende experimentelle Beobachtung zurück, welche Lacan dem Psychologen Baldwin zugeschrieben hat:

Zwischen dem sechsten und achtzehnten Monat seines Lebens, in einer Zeit also, wo es infolge seiner Frühgeburt ("Prämaturation") „völlig eingetaucht ist in motorische Ohnmacht und Abhängigkeit von Pflege“ (Lacan:1973,64), zeigt das „Menschenjunge“(ebd.,63) beim Blick in den Spiegel eine Reaktion, die ganz anders ist, als die des „Schimpansenjungen“, von welchem es sogar bei weitem „an motorischer Intelligenz“ (ebd.,63) übertroffen wird. Während der Schimpanse sich gleich interesselos von seinem Spiegelbild abwendet, löst der Blick in den Spiegel beim Kind eine jubulatorische Reaktion aus: „durch die illuminative Mimik des Aha-Erlebnisses“ (ebd.,63) signalisiert es, im Spiegel „sein eigenes Bild als solches“ (v)erkannt zu haben. Da die visuelle Wahrnehmung des Kindes im Vergleich zu seiner Motorik weit entwickelter ist, ist es früher in der Lage, die Einheit seines Spiegelbildes zu perzipieren, als diese Einheit an seinem eigenen Körper motorisch herzustellen. Die Ganzheit und die Einheit, als welche das Kind das Spiegelbild sieht, stellt das genaue Gegenteil zu seinem als zerstückelt erfahrenen realen Körper dar. Im Spiegel begrüßt der real noch völlig hilflose und abhängige Säugling seine zukünftige körperliche Unversehrtheit. Das Spiegelbild wird ihm mithin zur Matrix eines Gefühls der Einheit, Ganzheit, Sicherheit, Stabilität und Identität, das ihm seine mangelhafte körperliche Existenz gerade nicht geben kann. Erst durch die Identifikation mit ihm bildet er sich als Ich (*moi*), erlangt seine „eigene“ Gestalt, sein „Selbst-Gefühl“, wird Herr über seinen realen Körper, bekommt sich/ihn in den Griff. Andersherum: durch die (visuelle) Antizipation seiner motorischen und mentalen Einheit im (Spiegel-)Bild gelingt es ihm, die "Angst vor vitaler Zerrissenheit" zu bewältigen, die durch das Trauma der Prämaturation ausgelöst wird und somit die "Phase ursprünglicher Not" zu überwinden, in die nach Lacan die *erste Todeserfahrung* des Menschen fällt: In seiner motorischen Ohnmacht und Hilflosigkeit ist er "ein in jeder Hinsicht vom Tod umfanges Wesen"(Gekle:1996,91)<sup>7</sup>.

Die Jubelreaktion des Kindes beim Blick in den Spiegel stellt demnach nichts anderes als das "existentielle Drama" des Subjekts (Gekle) dar, das Drama einer fundamentalen Zerrissenheit, einer unaufhaltsamen und unabschließbaren Oszillation zwischen den beiden Polen der (körperlichen) Unzulänglichkeit und Unversehrtheit, Ohnmacht und Allmacht.

Das "Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“, das den unheilvoll-heilsversprechenden Moment beschreibt, wo sich das Subjekt als Ich "unmittelbar über dem Abgrund der kreatürlichen Not ebenso plötzlich wie im wörtlichen Sinne grundlos (erhebt)"(Gekle:1994,99), bezeichnet nicht nur ein genetisches Stadium der Persönlichkeitsentwicklung, sondern „das Modell für die körperliche Selbstaneignung am Ort des anderen“(Küchenhoff:1992,43) -eine Wendung, die sich in der "unerschöpfliche(n) Quadratur der *Ich*-Prüfungen" (Lacan:1973,67) notwendigerweise immerfort wiederholen wird und die "nach dem Schema verläuft, dessen Momente Unzulänglichkeit, Antizipation und Panzerung sind und dessen Resultat eine nicht so sehr entfremdete als entfremdende Identität ist“ (Weber:2000,31).

---

<sup>7</sup> Die Lacansche Formulierung lautet entsprechend: "dass der Tod des Menschen, noch ehe er sich in übrigens immer höchst zweideutiger Weise, in seinem Denken reflektiert, von ihm erlitten wird in der Phase ursprünglicher Not, die er erlebt, zwischen dem Geburtstrauma und dem Ende der ersten sechs Monate der physiologischen Vorzeitigkeit, und der später widerhallen wird im Trauma der Entwöhnung.“(Lacan:1994,164)

Der Spiegel ist nur ein konkretes Beispiel für die viel weiter gespannte Spiegelerfahrung oder Identifizierung mit dem Spiegelbild, welches wiederum, weit über seine konkrete Bedeutung hinaus, jede ganze, als ähnlich erfahrene Gestalt (*Imago*) meint: Der Blick eines anderen Menschen - etwa der Mutter oder einer Pflegeperson - kann ebenso die Funktion des Spiegels erfüllen, sofern sie dem Kind die ihm mangelnde Einheit spiegelt.

Und er ist ferner eine Metapher für die grundlegend narzisstische Struktur des Ich. So wie Narziss ist auch das Ich nach Lacan lediglich eine Spiegel - Reflexion, ein „körperlos Schemen“ (Ovid). Der Blick in den Spiegel, der es aus der tödlichen Sackgasse "ursprünglicher Not" herausführt, droht, es „für immer“ in die Verstrickungen des Imaginären einzufangen. Er gleicht dem verhängnisvollen („unersättlichen“) Blick, den Narziss in Ovids *Metamorphosen* aufs Wasser richtet, um daran schließlich zu Grunde zu gehen: „Doch wie den Durst er zu stillen begehrt, erwächst ihm ein/anderer /Durst: beim Trinken erblickt er herrliche Schönheit;/ergriffen/Liebt er ein körperlos Schemen: was Wasser ist, hält er für /Körper./Reglos staunt er sich an, mit unbeweglichem Antlitz./Starr, einer Statue gleich, die aus parischem Marmor geformt/ist.“(Ovid:1964,187/189)

Der Wahn, dass er ein „körperlos Schemen" für Körper hält, wird den Untergang von Narziss besiegen. Beim Trinken aus der Quelle wird er ertrinken.

In seinem Aufsatz über *Die Aggressivität in der Psychoanalyse* lobt Lacan die ersten Entdecker des Narzissmus- Näcke, Havelock Ellis und Freud - wegen ihres Sinnes für die „semantischen Latenzen“, die in dem Terminus „Narzissmus“ mitschwingen. In seiner Schrift *Die Familie* führt er mit Bezug auf Freud und Abraham über dessen libidinöse Struktur aus: „..wir wollen ihre mentale Struktur auch mit dem Vollsinn des Narziss-Mythos durchdringen, ob dieser Sinn nun den Tod anzeigt: die vitale Insuffizienz, der diese Welt entstammt; oder die Spiegel-Reflexion: die Imago des Doppelgängers, die in ihr zentral ist; oder auch die Illusion des Bildes...“(Lacan:1994,59/60)

Die Todesimplikationen der narzisstischen Struktur des *Ich* haben wir mit dem Stichwort der >Erfahrung vitaler Zerrissenheit bzw. körperlicher Zerstückelung< bereits angesprochen und werden sie auch später noch im Hinblick auf ihren suizidalen Aspekt weiter ausfalten. Die anderen hier von Lacan herausgestellten "semantischen Latenzen" des Narzissmus werden uns im weiteren Verlauf der Ausführungen ebenfalls näher beschäftigen. Von daher gilt es nun den Blick zuallererst auf den Narziss-Mythos selbst zu richten, um weitere für uns relevante "semantische Latenzen" zum Vorschein treten zu lassen.

## 1.2. Exkurs: *Der Mythos von Narziss*

Vergegenwärtigen wir uns, was der Mythos von Narziss erzählt. Die gewöhnliche Sage lautet: Der wunderschöne Narziss sah sein Bild im Wasser, verliebte sich in dasselbe, schmachtete dahin und wurde zuletzt in die gleichnamige Blume verwandelt.

Feststehende Züge sind dabei die Schönheit des Narziss, seine Jugend und - für unseren Kontext wichtig -sein Tod (genauer: Selbstmord) in jungem Alter.

Es lassen sich freilich einige voneinander abweichende lokale Versionen des Narziss-Mythos unterscheiden. Der Mythos selbst ist nur in relativ späteren Quellen belegt und kaum älter als hellenistisch. So berichtet z.B. ein Mythograph namens Konon über das Geschick eines gut aussehenden Jünglings aus dem boiotischen Thespiai, der den Eros, den alten Gott der Stadt, verachtete und alle männlichen Annäherungsversuche zurückwies. Als sein Bewunderer Ameinias, dem Narziss sogar ein Schwert zuschickte, vor seiner Tür Selbstmord beging, verliebte sich Narziss zur Strafe in sein eigenes Spiegelbild, das er in einer Quelle erblickte und beging schließlich ebenfalls Selbstmord. Aus seinem Blut entstand nach dem Glauben der Thespiäer die Narzisse.

Abweichend von dieser thespischen, im Zeichen der thespischen Eroskultus stehenden Lokalsage, die an der Narziss-*Quelle* festgehalten und wahrscheinlich vom Selbstverzehren des Narziss und seinem endlichen Verschwinden oder Verwandlung erzählt haben wird, berichtet Pentadius, dass Narziss seinen Vater im väterlichen *Fluss* suchte und ebenda sein Spiegelbild fand (und daran zu Grunde ging).

Die bekannteste von allen Versionen der Sage ist diejenige Ovids, der die Geschichte mit zahlreichen Einzelheiten ausschmückte - darunter die Begegnung des Narziss mit der Nymphe Echo, die in der Spätantike außerordentlich populär wurde - und der sie durch die Anknüpfung an den Seher Theiresias seinem thebanischen Zyklus der Metamorphosen einfügte.

Die Naiade Leiriope (der Name bedeutet auf Griechisch „Lilie“) gebar dem Flussgott Kephissos einen Sohn, Narziss. Die Mutter fragte den thebanischen Seher Theiresias, ob der Sohn ins hohe Alter hinauf leben werde und erhielt als Antwort: „Ja, wenn er sich selbst nicht kenne.“(*si se non noverit*).

Schon war Narziss sechzehn Jahre alt, und viele Jünglinge und junge Mädchen verliebten sich in den Schönen, jedoch vergeblich. Dann sah ihn die Nymphe Echo auf der Jagd, verliebte sich in den Spröden, aber auch ihre Liebe sollte unerwidert bleiben. Aus Scham verbarg sie sich in den Wäldern und schmachtete aus Gram dahin. Nur die Stimme blieb von ihr zurück. Den anderen Nymphen und männlichen Liebhabern erging es nicht besser. Dann fluchte ihn einer dieser Verschmähten, und dieser Fluch wurde von Nemesis erhört.

Soweit die Vorgeschichte von Narziss.

Was nachher geschah, erzählt uns Ovid ausführlich und besonders lebhaft in einer zwischen Erzähler-Rede und Ich- bzw. Narziss- Monologen ständig wechselnden Perspektive:

Müde von der Jagd und der Sommerhitze lässt der Knabe sich an einer Waldesquelle nieder, um seinen Durst zu stillen. Im klaren Wasserspiegel erblickt er sein eigenes Bild, und während er trinkt, wird er von Liebe zu diesem ergriffen. Im Gras liegend, starrt er unverwandt aufs Wasser und gibt in einem langen Monolog seiner Verzweiflung und seinem Wahn Ausdruck. Jetzt ist er der verzweifelte Verschmähte, der in *einsamer Waldesöde* bittet und weint und seinen baldigen *Tod als Erlösung* heraufbeschwört. Außer Sinnen kann er sich *nicht losreißen* vom begehrten Spiegelbild. Wie schmelzendes Wachs und tauender Reif schwindet er dahin. Nur die Echo sieht ihn in seiner Sterbestunde und beweint sein unwiederbringliches Dahinschwinden. An der Stelle des verschwundenen Körpers finden die Schwestern, die Nayaden, eine krokusfarbene Blume, den Kelch von weißen Blättern umschlossen.

In einer weiteren (euhemeristischen) Version der Sage rückt wiederum das inzestuöse Moment besonders in den Vordergrund. Diese besagt, dass Narziss eine *Zwillingsschwester* hatte, die ihm *ganz ähnlich* sah und seine Freude an der Jagd teilte. Narziss verliebte sich in sie, sie starb, und „zur Erleichterung seiner Liebe“ suchte Narziss die Quelle auf, um sein eigenes Bild zu betrachten. Er stellte sich vor, dasjenige der Schwester zu sehen, war sich aber über den wirklichen Sachverhalt ganz im Klaren...

Trotz ihren inhaltlichen Abweichungen und Differenzen zeichnen sich die verschiedenen Parallelversionen des Narziss-Mythos durch eine gemeinsame *Kreisstruktur* und durch eine auffallende *Prävalenz des Elements Wasser* aus - oft ist dabei eine Schwankung zwischen Fluss und Quelle zu beobachten.

Aus bzw. in Wasser geboren (sein Vater ist der Flussgott Kephissos und der „Lilie“ bedeutende Name seiner Mutter lässt ebenfalls Wasser assoziieren), wird Narziss ins Wasser zurückkehren, um dort seinen *Tod* zu finden.

Eine Art *Rückkehr zu den Ursprüngen*, eine „*Heimkehr*“, eine heißersehnte *Verschmelzung mit dem Ursprung* also. Aus psychoanalytischer Sicht wird der "Schlüssel zu der Anziehungskraft des auf das Wasser projizierten Ebenbildes" in der "in das Wasser projizierten Mutter-Imago"(G.Rohheim) erblickt<sup>8</sup>. Das Symbol des Wassers steht demnach in engem Zusammenhang mit dem Komplex der Geburt. Wasserträume sind als Geburtsträume zu entziffern - hat O.Rank in seiner Arbeit *Der Mythos von der Geburt des Helden* aus dem Jahre 1909 festgestellt und sich dabei auf folgende Schlussfolgerung Freuds aus der *Traumdeutung*<sup>9</sup> bezogen: „Träume dieser Art sind Geburtsträume; zu ihrer Deutung gelangt man, wenn man die im manifesten Traume mitgeteilte Tatsache umkehrt, also: anstatt: sich ins Wasser stürzen - aus dem Wasser herauskommen, d.h. geboren werden.“(zit. nach Rank:1970,71-72)

---

<sup>8</sup> Es gibt allerdings auch eine Version der Narziss-Sage, die besagt, dass sich Narziss ins Wasser stürzte, weil er dort seinen Vater suchte.

<sup>9</sup> Ihr geht der Bericht über den Traum einer Frau voraus, die sich in das dunkle Wasser des Sees stürzt.

Im Ausgang von dieser Freudschen Annahme hat O.Rank das Motiv der Aussetzung im Wasser als umgekehrte *Geburtssymbolik* bzw. als Rückgängig-machen der Kastrationserfahrung gedeutet und auf dieser Folie eine Lektüre des Mythos von der Geburt des Helden vorgelegt, die sich an dessen zentralen Motiven - >Inzest mit der Mutter, Schwester oder Tochter<; >Totschlag von Vater, Großvater oder Bruder< etc.- orientiert und weitgehende Parallelen zu den Wahnideen des Paranoikers aufzeigt.

Die für den Narziss-Mythos zentrale Wassersymbolik ist zugleich sehr stark mit der *Todessymbolik* verwoben. In der einschlägigen Forschungsliteratur wird in diesem Zusammenhang oft auf die todbringende Bedeutung des Erscheinens der Wasserleute und auf die Vorstellung von den die Sterblichen ins Wasser herabreißenden Wasserfrauen hingewiesen (vgl. Roheim: 1919, 118-121). Nach der Ovidischen Version des Mythos, die wir eben in Kürze referiert haben, sitzt Narziss, der Geliebte der Nymphen (Wasserwesen) und Sohn einer Nympe, immer noch im Hades, als Toter das unterweltliche Wasser betrachtend. Und auch die Narzisse, die seinen Namen trägt und die die letzte von Persephone, der Königin der Unterwelt, vor ihrem Raub durch Hades gepflückte Blume war, ist eine wasserliebende Blume. Sie wächst bei den Quellen und Wasserläufen. In der Kunst der Antike wurde sie häufig auf Gemmen und Sarkophagen, besonders auf pompejanischen Wandgemälden, als Symbol des Todes dargestellt und fand eine breite rituelle Verwendung in den Toten- und Mysterienbräuchen. Vom keimenden Mysteriengedanken über den tief eingreifenden Einfluss des Eroskults und seine Nachwirkung bei den Orphikern bis zur sublimen Gedankenwelt des neuplatonischen Mystizismus

ließe sich also der lange Rezeptionsweg der Narziss-Sage verfolgen.

Auch in der Magie und im Aberglauben der Antike existierte der Narziss-Mythos weiter, insbesondere in dem Spiegelzauber und in dem damit verknüpften Doppelgängermotiv. „Man darf sich nicht in dem Wasser eines Flusses spiegeln“ - so lautete ein pythagoreisches Symbolum, ein anderes wiederum besagte: „man darf sich nicht in der Nähe einer Lampe spiegeln“.

Bis zum heutigen Tage verbieten der griechische und der indische Volksglaube das Inwasserschauen, denn, wie es heißt, wer im Wasser sein Spiegelbild sieht, wird bald sterben. Für die antike Traumdeutung kündete das Sich-im-Wasser-spiegeln ebenfalls den Tod an (dem Seher selbst und seinen Nächsten). Verwandt damit war entsprechend die Vorschrift der Magie, wonach man Quellwasser verwenden soll, wenn man Totengeister zu sehen wünscht.

Im Hinblick auf das frühe Alter von Narziss sei ferner darauf hingewiesen, dass für alle (Wasser-, Quellen-, Spiegel-) Zauber nur „reine“ *Knaben* als geeignet galten.

Eine sehr detaillierte und reich dokumentierte Untersuchung des Spiegelmotivs anhand zahlreicher Riten, Gebräuche, Mythen und Märchen verschiedener Völker bietet Geza Roheims psychoanalytisch ausgerichtete Arbeit aus dem Jahre 1919. Am Leitfaden von Freuds Narzissmus-Theorie legt die Psychoanalytikerin darin den Spiegelzauber in seinen vielfältigen Facetten und Funktionen als eine regressive Fixierung auf die autoerotische Stufe des Narzissmus oder auch als „Objektivierung verdrängter Triebe“ (etwa des Todestriebes) aus. Da wir uns demnächst noch eingehend mit der psychoanalytischen Lesart des Narziss-Mythos beschäftigen werden, lohnt es sich an dieser Stelle das Augenmerk auf einige ethnographische Details aus dem umfangreichen Materialkorpus, den Roheim für ihre Analyse heranzieht, zu richten, wie z.B. auf die Unterscheidung zwischen „positiven“ und „negativen Formen des Spiegelschau-Ritus“, die die Autorin unter Berücksichtigung der von ihr konstatierten grundlegenden Ambivalenz des Spiegelmotivs unternimmt.

Der Spiegel kann demnach zum einen eine heilende oder auch glückbringende Bedeutung haben und eine apotropäische Funktion erfüllen: er wehrt das Unheil (die Dämonen, den bösen Blick, die Krankheit, den Tod etc.) ab oder macht es rückgängig. Diese Lesart verbindet das Spiegelmotiv generell mit Vorstellungen von Schutz, Sicherheit, Heil(ung), Unversehrtheit. Zum anderen kann der Spiegel (wie etwa im Fall des zerbrochenen oder des verhängten Spiegels) durchaus auch Unheil verkünden oder stiften.

Zu den Substituten des Spiegels, wie sie zum Zweck des Wahrsagens eingesetzt werden, zählen etwa: Schwert, Fingernägel, Elfenbeinkugeln, Wasser, Kristall, Ringe usw. Sie alle haben eine

spiegelglatte bzw. spiegelnde Oberfläche. Zu den einzelnen Varianten des Spiegelzaubers wäre Folgendes anzumerken:

Die Kristallschau ist in Bezug auf ihre Funktion weitgehend identisch mit der Spiegelschau - bei ihr wird nur anstelle des Spiegels der Kristall Berill verwendet, der eine vollständige Sphäre ist, vollkommen durchsichtig und fleckenlos. Sie dient dazu, die Ursachen von Krankheiten, verlorenen Gegenständen und anderen Übeln, das Schicksal von Abwesenden, Toten oder auch die Zukunft zu ersehen.

Vom Schauen ins Innere des Kristalls, das mit dem Schauen in den *Schoß der Mutter Erde* assoziiert wird, wird in diesem Sinne angenommen, dass es die verborgenen Schätze, die Erzlager, die *Quellen*, das gestohlene Gut oder auch den Aufenthaltsort der Seelen in der *Unterwelt* offenbaren kann.

Um wieder ins psychoanalytische Register überzuwechseln: Der Schoß der Mutter Erde stellt eine Verschiebung des Mutterschoßes dar und verweist auf die hier zugrundeliegenden Mutterleibphantasien bzw. Phantasien von der Verschmelzung mit der Mutterimago, die wir im Weiteren noch erörtern werden. Auf diese geht auch der Ritus der Wasserschau mit seiner (eng mit dem Spiegelmotiv verschränkten) Wassersymbolik zurück. Das Wasser, das das Fruchtwasser im Mutterleib symbolisiert, kann - z.B. als Weihwasser- *heilende* Wirkungen haben: es „bricht des bösen Zaubers Macht“, vertreibt die Dämonen der Krankheit, bringt Genesung oder macht sogar *vom Tode auferstehen*.

Im Interpretationshorizont der Mutterleibphantasien betrachtet G.Roheim auch den Aspekt der *lähmenden, gewaltsamen Verstumung/Knebelung/ Wortlosigkeit* im Spiegel: das Embryo im Mutterleib ist eben sprachlos (mit Lacan: *infans*). In denselben Kontext stellt sie auch das Motiv der *Heimkehr*, das sie als Rückkehr zum Ort der Herkunft, in den Mutterleib entziffert sowie das Motiv der (narzisstischen) *Verdoppelung /Spiegelung*, das sie in einer "positiven" Lesart parallel zum Motiv der Schöpfung als eine Art Wiedergeburt (Reinkarnation) liest und in einer "negativen" Lesart parallel zum Motiv des Doppelgängers und unter Bezug an O.Rank als Symbol des Todes entschlüsselt: aus dem Spiegel schaut der Tod hervor und der Doppelgänger ist sein Vorbote (vgl. dazu 1.3.5).

### 1.3. Der (selbst)mörderische Zirkel des Imaginären

#### 1.3.1. Funktionen und Wirkungen der Imago

Von der Vielzahl der eben aufgezeigten und von den drei der explizit von Lacan thematisierten "semantischen Latenzen" des Narziss-Mythos, ist es die der "Illusion des Bildes", welche S.Weber in seiner hervorragenden Lacan-Monographie *Rückkehr zu Freud* für die wichtigste erklärt und vorrangig in den Blick genommen hat, "sofern sie" - so seine Argumentation - "den imaginären Bereich als solchen bestimmt"(Weber:2000,34).

Gehen wir diesem Gedanken weiter nach.

Als erstes gilt es klarzustellen, dass, wenn Lacan von der "Illusion des Bildes" spricht, er keineswegs den alltäglichen Gebrauch dieses Wortes im Sinne hat. Seit seinem Aufsatz von 1936 über das *Jenseits des Realitätsprinzips* wurde er nämlich nicht müde, unter Berufung auf Freud und die *Gestalttheorie* davor zu warnen, "das Bild für eine bloß "abgeschwächte" (und somit "imaginäre" und "illusorische") Re-präsentation der Realität zu halten"(Borch-Jacobsen:1999,76).

Das Imaginäre ist, wie es M.Bowie formuliert, insofern nicht dasselbe wie das Illusorische, "als die phantasmatischen Konstruktionen der Ordnung des Imaginären höchst dauerhaft sind und Auswirkungen im Realen haben"(Bowie:1991,97)<sup>10</sup>. Zu diesen Auswirkungen gehört zuallererst die Bildung des Ich (*moi*) selbst.

---

<sup>10</sup> Diese Betrachtung Bowies geht auf Lacans These von der Koinzidenz zwischen dem Imaginären und dem Realen zurück, derzufolge das Imaginäre und das Reale insofern auf derselben Ebene spielen, als die *Strukturierung der eigenen Körperwahrnehmung*, "die Vermenschlichung der Welt", selbst "von Bildern abhängig ist": "Genau darum handelt es sich um eine Koinzidenz zwischen bestimmten Bildern und dem Realen. Wovon sonst sprechen wir, wenn wir eine orale, anale, genitale Realität, d.h. eine bestimmte

Bekanntlich hat Lacan das Spiegelstadium "als ein(en) Spezialfall der Funktion der *Imago*" (Lacan:1973,66) bestimmt und diese Funktion darin begründet, "dass sie eine Beziehung herstellt zwischen dem Organismus und seiner Realität - oder, wie man zu sagen pflegt, zwischen der *Innenwelt* und der *Umwelt*."

Das Bild (die *Imago*), welches das Verhältnis des Subjekts zu sich selbst und zu seiner Umwelt prägt, hat demnach nicht nur eine *identitätsstiftende* (dazu gleich mehr), sondern erfüllt auch eine *realitätskonstituierende* Funktion. Laut Borch-Jacobsen, der sich ausführlich mit dieser Problematik befasst hat, hat es den "Charakter eines das Wesen ausdrückenden Schemas oder auch "Typus"<sup>11</sup>, wobei unter dem Begriff "Schema" das Vermögen der Bilder gemeint ist, "die Realität des Ich zu organisieren, zu strukturieren, ihr zugleich ihren Stempel aufzudrücken" (Borch-Jacobsen:1999,76).

Das Bild hat eine "Informations-/Gestaltungsfunktion". Es formt, bringt in Form ("in-formiert"-Lacan), gestaltet und besitzt aufgrund dieser seiner *morphogenen* Wirkung "die sozial höhere Realität einer wahrhaften Idealform" (ebd.,76). Es ist keineswegs nur phantasiert, illusorisch, sondern wirklich und wahrhaftig, 'real'. Es ist durchaus imstande, aktiv auf die Realität zurückzuwirken und sie zu verändern.

Dass die Beziehung der *Imago* zur Realität als eine bestimmt wird, die weit über eine bloße Imitations- oder Repräsentationsbeziehung hinausgeht, deutet auf die entscheidende Radikalisierung der Wirkung des Bildes in der Psychoanalyse Lacans hin. S.Weber, von dem dieser Hinweis stammt, spricht in dem Zusammenhang von einer leichten, aber entscheidenden Verschiebung der geläufigen philosophischen Auffassung des Bildes bei Lacan: "Während das Bild in der philosophischen Tradition immer als eine Repräsentation bestimmt wird, die eine vorgeordnete oder vorhergehende Empfindung, Eindruck oder Idee mit verminderter Intensität reproduziert, *bildet* das Bild bei Lacan zwar *ab*, aber nicht wie eine Reproduktion oder Repräsentation, sondern vielmehr wie ein *Abbau*: das Bild bildet ab und baut ab, und das, was es ab-bildet, *ist* erst durch dieses Abgebildetsein." (Weber:2000,34)

Das (Spiegel-)Bild ist keineswegs Abbild eines Urbildes, sondern es ist selbst, wie bereits anklang, das Urbild, das "Schema" oder der "Typus" (Borch-Jacobsen), wonach sich das Ich (ein)bildet.

"Bei Lacan gibt es erst den Spiegel und dann das Bild, erst das Bild und dann das Abgebildete" (ebd.,36) - diese Feststellung von S.Weber liest sich bei P.Gorsen etwa so: Das Spiegelbild "zeichnet die Konturen des Ich erst einmal auf, nicht also öffnet der Spiegel bereits vorhandene narzisstische Identifizierung nach." (Gorsen:1975,462) Die *Imago* (das "heile" Körperbild) ist keine Tautologie einer apriorischen Ichstruktur, sondern sie macht die Konstituierung der Ichstruktur/ Identität des Subjekts überhaupt erst möglich. Sie fungiert eben als "Bildnerin der Ichfunktion" (Lacan).

*Kleiner Einschub mit aktuellem politischem Bezug:*

Als identitätsstiftend wirken die "heilen" Körperbilder durchaus auch gruppenbildend, was wiederum ihren hohen ideologischen Wert begründet. Will man in dieser Annahme einen Schritt weitergehen, könnte man mit Lacan die These aufstellen, dass kollektivistische Ideologien ausschließlich im Register des Imaginären operieren, insofern sie wesentlich auf die Konstruktion des Selbst- bzw. WIR-Bildes und vor allen Dingen auf den Zugang zu diesem Bild abzielen. Die Bilder, die sie dabei zu ihren identifikatorischen/subjektivierenden Zwecken funktionalisieren, binden das Subjekt an das imaginäre, primordiale Körper selbst zurück und schöpfen daraus ihre immense Wirkungsmächtigkeit. Sie verdecken/verleugnen grundsätzlich den Mangel oder aber sie stellen seine definitive Behebung, "Ausfüllung", Ausmerzungen in Aussicht, wohlgermerkt, indem sie ihn naturalisieren und anstatt ihn selbst schlussendlich seine

---

Beziehung zwischen unseren Bildern und den Bildern evozieren. Das ist nichts anderes als Bilder des menschlichen Körpers und die Vermenschlichung der Welt, deren Wahrnehmung von Bildern abhängig ist, die an die Strukturierung des Körpers gebunden sind. Die realen Objekte, die durch die Vermittlung des Spiegels und durch ihn hindurch gehen, stehen am selben Ort wie das imaginäre Objekt. Die Eigenheit des Bildes ist seine Besetzung durch die Libido. Man nennt Libidobesetzung das, wodurch ein Objekt begehrenswert wird, d.h. dasjenige, wodurch es sich mit jenem Bild vermischt, das wir, verschieden und mehr oder weniger strukturiert, in uns tragen." (Lacan:1990,181/182)

<sup>11</sup> Wie wir noch mit Lacoue-Labarthe sehen werden, steht der Begriff des "Typus" im Dritten Reich für die Verwirklichung des "Nazi-Mythos".

„Stellvertreter auf Erden“ eliminieren. Eine Bestätigung dieser These findet sich in E.Lists Beitrag *Das Phantasma der Einheit. Zur Rolle des Körperimaginären in der Konstruktion von kollektiver Identität*, wo der Bezug zum Imaginären unter Rekurs auf Castoriadis als konstitutiv nicht nur für alle kollektivistischen Ideologien, sondern insgesamt für alle politischen Institutionen ausgewiesen wird: „Es ist festzuhalten, dass das für alle politischen Institutionen gilt, auch für die der modernen demokratischen Institutionen des Verfassungsstaats. Erst wenn das klar ist, lässt sich die Frage erörtern, welche Form der Umgang mit dem Imaginären in nationalen und nationalistischen Performationen des Politischen annimmt.“ (List:1999,179) Die grundlegend phantasmatische Dimension der Ideologien hat auch S.L.Zizek nachdrücklich herausgestellt. In einem kritischen Kommentar zu Adornos Ideologiebegriff hat er zu Recht seinen „völlig instrumentellen Status“ „als eines reinen Manipulationsmittels“ beanstandet: „Er (Adorno- E.P.) hat verkannt, dass diese Ideologien ein Phantasma artikulieren, das in der sozialen Wirklichkeit selbst wirkt.“ ( Zizek:1991,120)

Einen weiteren wichtigen Beweis für die Tragfähigkeit der Lacanschen These liefert ferner die philosophische Bestimmung der abendländischen Idee des Politischen, wie sie Ph.Lacoue-Labarthe in *Die Fiktion des Politischen* von der Figur der *techne* her herausgearbeitet hat (vgl.3.2.1.).

Das Ich, das als ein Effekt der Imago entsteht, ist also grundlegend imaginär, keineswegs aber illusionär. Von seinem "Träger" (D.Field), dem *Körper des Subjekts*, lässt sich entsprechend dasselbe sagen: als ein nach dem (ganzheitlichen) Bild (ein-)gebildeter, ist er ein wesentlich *imaginärer*. Das, was man für einen 'realen' Körper hält, erweist sich lediglich als ein (visuelles) Bild des Körpers oder, wie es bei Ovid heißt, als "ein körperlos Schemen".

Um dem Phantasma vom zerstückelten Körper zu entgehen, entwirft sich das Kind (nach Baldwins experimenteller Beobachtung) auf eine imaginäre - weil über Imagines hergestellte - Einheit des Körpererlebens hin, die es allerdings antizipieren muss, da es sie in der Realität nicht erleben kann. Sein Ich bildet sich somit grundsätzlich im Modus der imaginären Distanzierung vom realen Körper, der ihn der frühen, aus der Prämaturierung resultierenden Todeserfahrung aussetzt.

Aus der *Abwehrfunktion* der Imago vor dem Hintergrund dieser frühen Todeserfahrung geht nach Lacan die Wahl des narzisstischen Objekts hervor, d.h. dessen Entstehung wird dadurch bedingt, dass beim Menschen die imaginären Körpergestalten der Beherrschung des eigenen Körpers vorangehen und das Subjekt ihnen aufgrund dessen eine Abwehrfunktion gegen die Angst vor "vitaler Zerrissenheit" / "Insuffizienz" gibt.

Eben durch diese ihre rettende, schutzversprechende, stabilisierende, "aufrichtende" oder auch "orthopädische" (Lacan)<sup>12</sup> Funktion, erlangt die Imago ihre Gestalt gebende, formbildende, informierende Funktion: "Was das Subjekt in ihm (dem Spiegelbild- E.P.) begrüßt, ist die ihm *inhärente Einheit*. Was es in ihm akklamiert, ist der Triumph der rettenden Strebung." (Lacan:1994,59)

Weil sie dem "Streben des Subjekts nach Wiederherstellung der verlorenen Einheit" (Lacan:1994,59) begegnet, ihm einen orthopädischen Panzer zur Selbst- bzw. Wiederaufrichtung bereitstellt, ihm "die Tür der Vollkommenheit" (Lacan:1990,182) sprich der (Partizipation an der) imaginären Ganzheit, Unversehrtheit, Allmacht eröffnet, bindet sie es emotional und "plötzlich-instantan" (Borch-Jacobsen)<sup>13</sup> an sich, fasziniert es, fesselt es, "bestrickt" (Lacan) es, schlägt es in den Bann<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> M.Borch-Jacobsen greift Lacans Vokabular der „visuellen „Orthopädie“ auf, um seine Implikationen zu entfalten: „Ebenso wie der kranke Fuß mit der Zeit die Form des sog. „orthopädischen“ Schuhwerks annimmt, so lernt demnach das Subjekt, indem es sich räumlich mit dem Spiegelbild identifiziert, am Ende sich gerade und aufrecht zu halten“. (Borch-Jacobsen:1999,79)

<sup>13</sup> Borch-Jacobsen führt das "Plötzlich-Instantane" der imaginären Gefangennahme auf die Totalität des "Bild-Schemas" zurück: "das Bild-Schema präsentiert sich nicht partes extra partes, Stück für Stück, sondern in *globo*, insgesamt" (Borch-Jacobsen:1999,76). Auf die Totalität der Imago geht wiederum die - zumindest virtuell - *als total* erfahrene Beherrschung des Spiegelbildes zurück: "Das ist eine ideale Herrschaft." (Lacan:1990,191)

<sup>14</sup> In seinem Buch *Homo sacer* hat G.Agamben eine signifikante Parallele zwischen der Struktur des Banns und der Struktur der Souveränität gezogen (vgl.Agamben:2002).

Die Jubelreaktion, die "ungebremste Exaltation der Wünsche", die "nicht enden wollende Ekstase" des Kindes vor seinem (v)erkannten Spiegelbild ist, wie S.Weber hervorhebt, ein "Zeichen nicht der Bestätigung der Identität des Subjekts, sondern der Konstitution dieser Identität" und, wie wir noch mit Blick auf das vorher Gesagte hinzufügen könnten, der (absoluten) *Beherrschung der Realität* selbst. Das Subjekt berauscht sich am "Gefühl.. der Beherrschung aller Ausgänge, das schon ursprünglich in der Erfahrung des Spiegels gegeben ist"(Lacan:1990,238) und das es "in die Nähe der souveränen Verführung, die ein schönes Tier ausübt"(Lacan:1990,141), setzt. Es berauscht sich an der Wahrnehmung eines Bildes bzw. "eines Wesens, das die Charakteristika einer solchen geschlossenen, in sich gerundeten, befriedigenden, vollen Welt aufweist"(ebd.,141), das ungebunden, unabhängig, ihm äußerlich, ganz anders, fremd, heterogen ist.

Mit der Dimension der *Andersheit* ist der Finger zugleich auf den wunden Punkt der imaginären Ich-Konstruktion gelegt. Die Andersheit (in der Gestalt der Ganzheit, Einheit, Festigkeit, Dauerhaftigkeit), die das Subjekt an der Imago so sehr fasziniert, wandert im Zuge seiner "rettenden"/"aufrichtenden" Identifizierung mit ihr in dieses selbst ein, um es ursprünglich und unwiederbringlich zu spalten, von sich zu entfremden. Lacan wird dieses Moment das narzisstische "Eindringen einer fremden Strebung"(Lacan:1994,60) nennen.

Die Wirkung der Imago erweist sich mithin als eine wesentlich *doppelte, identitäts- bzw. realitätskonstituierende und entfremdende* zugleich. Sie ist eine durchweg ambivalente: durch die ihr inhärente Einheit konstituiert sie das Ich einerseits als ein einheitliches, durch ihre irreduzible Andersheit affiziert sie es andererseits unhintergebar mit Heterogenität und Fremdheit.

"Ich ist ein anderer" - die berühmte Formel A.Rimbauds, die auch Lacan zitiert, trägt dieser eigentümlichen unauflösbaren Ambivalenz der imaginären Identifikation Rechnung. Als Effekt der Imago ist das Ich zugleich Resultat einer Entfremdung<sup>15</sup>, Instanz der Verkenning.

Es ist der andere, in dem es sich wie Narziss (v)erkennt, seiner selbst inne und gleichzeitig für immer verlustig wird. Da es immer im fremden, äußeren Bild und nie "bei sich" ist, nie mit sich identisch sein kann, scheint bei ihm die Unterscheidung innerlich vs. äußerlich fließend oder gar ganz aufgehoben zu sein. Es ist nie ein in sich geschlossenes, fixes, stabiles Gebilde, sondern immer eine *instabile, offene, heterogene Bildung* (diesen Aspekt greifen wir später wieder auf).

Im Spagat zwischen der Unerträglichkeit körperlichen Mangels und der antizipierten imaginären Heilung, zwischen dem Schrecken des Rückfalls in das drohende Chaos und dem "Triumph der rettenden Strebung"(Lacan:1994,59), zwischen dem Gefühl der Identität/Realität und dem der Irrealität, Täuschung und Nicht-Identität schwebt das Subjekt als Ich (*moi*) stets über dem Abgrund, immer in Gefahr, in seine Einzelteile zu zerfallen, auseinander zu brechen, "überflutet", "überschwemmt" (vgl. Theweleit:1987), von seiner eigenen Bodenlosigkeit, Abgründigkeit verschlungen zu werden. Davon zeugen die Träume von zerstückelten Körpern, die es zur gleichen Zeit oder auch später sowie in bestimmten Formen der Psychose immer wieder heimsuchen. Es sind Träume von losgelösten Gliedern und exoskopisch dargestellten, geflügelten und bewaffneten Organen, wie sie sich in der Malerei von Hieronymus Bosch oder in der Text- und Bildproduktion der Surrealisten (etwa von S.Dali<sup>16</sup>) wiederfinden.

Diese dem Spiegelstadium vorausgehenden Phantasmen werden nicht einfach gelöscht, sondern nur „in Schach gehalten“ (Küchenhoff:1992,43). Das heißt: Sie bleiben auch weiterhin dynamisch wirksam, um immer aufs neue das „heile“<sup>17</sup> narzisstische Körperbild des Subjekts

---

<sup>15</sup> Mehr noch: Die Wirkung der Entfremdung des Subjekts ist nach Lacan die erste Wirkung der Imago, die beim menschlichen Wesen erscheint. Paradoxe Weise stellt gerade sie dessen Bezug zur Außenwelt her (vgl. Lacan: 1994,158/159 ).

<sup>16</sup> In ihrer Untersuchung *Tod im Spiegel* hat H.Gekle ausführlich die strukturellen Übereinstimmungen zwischen Inhalten und Methoden des Manierismus, Surrealismus und der Theorie Lacans herausgearbeitet, vgl. dazu auch P.Gorsen:1975.

<sup>17</sup> Laut *Duden* bedeutet das gemeingermanische Adjektiv *heil* so viel wie „gesund; unversehrt; gerettet“ und ist u.a. verwandt mit dem engl. *whole*: "ganz, völlig, vollständig" und *hale* "frisch, ungeschwächt". Das Wort ist vermutlich aus dem kultischen Bereich in die Privatsphäre gedrungen, davon zeugen das kymr. "coel" in der Bedeutung von „Vorzeichen" sowie die Bedeutungsverhältnisse des Substantivs „Heil". In der norddeutschen Umgangssprache wird *heil* auch im Sinne von „ganz“ gebraucht. Das sich daraus ableitende gleichnamige Substantiv bedeutet wiederum „Glück, günstiges Vorzeichen,

zu durchkreuzen und es in „die unerschöpfliche Quadratur der *Ich*-Prüfungen“ oder auch in den geschlossenen Kreis der (All)Macht-Ohnmacht-Dialektik, die nach Lacan die "captation" durch die Imago in Gang setzt, hineinzutreiben und dort gefangen zu halten. Die faszinierende Möglichkeit der Identifizierung mit der Imago liefert dem Subjekt demnach eine entscheidende Stütze zur (Selbst-)Aufrichtung, wird ihm aber zugleich zu einer unauflöslichen Fessel, die es fundamental an seine "ursprüngliche Ohnmacht"(Lacan:1990,180) bindet : das Kind, das seine antizipierte Unabhängigkeit nur vermittelt durch die Präsenz des anderen (des Spiegel(bilde)s/der Mutter/der Pflegeperson) erlangen kann, bleibt aufgrund seiner realen motorischen Hilflosigkeit auch weiterhin völlig auf dessen Bestätigung angewiesen. Nur ein kleiner Schritt ist es also vom Faszinieren zum Fesseln, wenn es um die ambivalente Wirkung der Imago geht.

Aber auch sonst zeichnet sich das Verb *faszinieren* in etymologischer Hinsicht durch eine fortwährende Oszillation zwischen den entgegengesetzten Bedeutungen von "berücken", "bestricken", "betören", "begeistern" zum einen und "verhexen", "verzaubern", "blenden" zum anderen aus.

Wenngleich die Ähnlichkeit der lateinischen Wörter *fascinare* ("behexen"), von dem sich etymologisch *fascinum* ("das männliche Glied, zunächst als Mittel gegen Beschreiung oder Behexung" - zit. nach Haug:1987c,90) ableitet, und *fascies* ("Rutenbündel"), von dem der Begriff des Faschismus herkommt, wie W.F.Haug anmerkt, rein zufällig ist - sie haben nämlich ganz unterschiedliche Stämme- , weisen sie dennoch einen *gemeinsamen phallischen (Macht- und Todes-)Bezug* auf: Das lateinische Nomen *fascies* stammt mit größter Wahrscheinlichkeit aus Etrurien und bezeichnet das von den Liktores (von *ligare*, "binden, *fesseln*") in Rom getragene Rutenbündel mit Beil, welches als Zeichen für deren Amtsgewalt und das mit ihr verbundene Recht zur Körper- und Todesstrafe diente. Die Bündel waren mit Lederriemen geschnürt, die Fessel und Peitsche zugleich darstellten.

Das lateinische Wort *fascinus* wiederum, dessen Derrivat das oben angeführte *fascinum* ist, verknüpft nach Pascal Quignard eine Vielzahl von Bedeutungen miteinander, unter denen der Autor besonders die sexuelle Potenz, die verbalen Obszönitäten, die phallische Macht und die (souveräne) *Transgression* der festgelegten Normen hervorkehrt (vgl. Quignard :1997,36). Es stellt sich die Frage, wo der Schlüssel zu dieser eigentümlichen Verknötung wohl zu suchen wäre. Es liegt nahe, dahinter ein bestimmtes Ideal von Virilität zu vermuten.

Und in der Tat weist P. Quignard nach, dass die Bündelung von physischer Kraft und Potenz, kriegerischer Überlegenheit, Charakterstärke, unauslöschlicher Lust (*voluptas*) und faszinierender Erektion den Kern der höchsten Männlichkeitstugenden im alten, die Gewalt und die militärische Stärke vergötternden Rom bildete, das für die Nazis zum Vorbild, zum „Kristallisationspunkt eines Weltreiches“ (Hitler, zit. nach Der neue Pauly:2001,724) werden sollte. So wie das Mal der Beschneidung das Kennzeichen der alttestamentarischen, jüdischen Stämme war, so bestand das herausstechendste Merkmal des Volkes, dessen Totem die Wölfin war, im manifesten Verzicht auf jegliche Passivität (ebd.,37).

---

Gesundheit“. Unter dem Einfluss des Christentums nahm *Heil* auch die Bedeutung „Erlösung von den Sünden und Gewährung der ewigen Seligkeit“ an (vgl. die Zusammensetzungen, Heilslehre, Heilsgeschichte, Heilsordnung‘). Die Verwendung von *Heil* in Grußformeln reicht bis in die germanische Zeit zurück. Bei dem damit etymologischen verwandten Substantiv *Heiland* (=„Erlöser, Retter“) handelt es sich um eine Lehnübersetzung aus dem Griechischen. Das Wort ist das substantivierte erste Partizip von dem Verb *heilen* und als Sakralausdruck in der alten Lautung bewahrt. Im mhd., nhd. Verb *heilen*, das sowohl transitiv als auch intransitiv gebraucht wird, sind zwei Verbalableitungen vom Adjektiv *heil* zusammengefloßen: ahd. heilen -„gesund machen, erretten“ und ahd. heilen „gesund, heil werden“. Eine Ableitung von *heil* stellt schließlich auch das gemeingermanische Adjektiv *heilig* dar. Womöglich gehen die Bedeutungen „heilig, geweiht, verehrt, göttlich“ auf „bezaubert, Glück bringend“ zurück. (vgl. Duden: Etymologie, Bd.7,276)

Aufgrund seiner Körperbezogenheit stellt der Topos des Heilen bzw. der Heilung im NS einen Konvergenzpunkt von drei verschiedenen, jedoch eng miteinander verschränkten Diskursen dar: dem medizinischen, dem politischen und dem ästhetischen ; auf diese wird in der Arbeit im einzelnen näher eingegangen.

Dieses im Zeichen des Heldentums und des ewigen Ruhms stehende Männlichkeitsideal des imperialen Roms hatte allerdings auch seine dunkle Seite: es war ganz vom *Gedanken des Todes* durchdrungen.

Die Römer waren geradezu besessen von der Vorstellung des „schönen Todes“: „La „belle mort“ fut leur hantise: *carpere*, arracher cet instant, cueillir l’instant de mort.“(ebd.,45)

Was könnte aber so schön an dem Augenblick des Todes sein?

Folgt man dem Aspekt des gewaltsamen Abreißen, Abbrechens, Abschneidens (lat. *carpo* bedeutet "abreißen", "abpflücken", "abbrechen", "abschneiden"), so ist man bald bei jener vom (Ruten-)Bündel symbolisierten unumschränkten „souveräne(n) Macht über Leben und Tod“(M.Foucault) angelangt, die in den exzessiven *jus gladii* auf der blutüberströmten römischen Arena ihre glorreiche Manifestation und Legitimation zelebrierte.

Im Rausch dieser transgressiven Todesfeier wurde freilich *nicht der Tod selbst* gefeiert, sondern es war, im Gegenteil, der siegreiche *Triumph über* den Tod, es war das „Überleben“(E.Canetti), die Überwindung, die Aufhebung, die „Tötung des Todes“(Lyotard), die „Todlosigkeit“(G.Anders) selbst, was die Machthaber und deren Untertanen in die Ekstase der Allmacht versetzte. Um noch einmal die Metapher des *carpere* (des Todesaugenblicks) aufzugreifen: das „Schöne“ an dem Tod war eben, dass ihm in diesem Augenblick der Stachel *abgerissen* wurde. In dem atemberaubenden Augenblick kurz vor dem tödlichen Sprung in den Abgrund (des Nichts) wurde der allmächtige Tod, dem man sonst in totaler Passivität und Impotenz ausgeliefert war, (scheinbar) dazu gezwungen, in die *faszinierende* Erektion, in das zeitüberdauernde ewige Leben überzugehen (ebd.,100).

Kehren wir nach diesem kurzen, etymologisch inspirierten Exkurs auf die faszinierende Wirkung der Imago auf das Subjekt und seine "Außenwelt" (Realität) zurück. Die eben thematisierte durchgängige Ambiguität des Verbs *faszinieren*, lässt schon erahnen, dass die Imago, indem sie fasziniert, immer zugleich auch lähmt, knebelt, fixiert, mortifiziert. Wenn sie nicht sublimiert wird, erklärt Lacan, "wird die *anfangs heilsame* Imago zum *Todesfaktor*.“ (Lacan:1994,52;Herv.-E.P.)

Dass der Psychoanalytiker in seiner Theorie immer wieder auf den Diskurs über die Imago zu sprechen kommt, liegt zweifelsohne an dem enormen *Bedrohungspotential*, das er in der paranoiden Verfasstheit der (zur totalen Verselbständigung und Abschottung tendierenden) Imago angelegt sieht. Die folgende Reflexion Lacans verdient, ausführlich zitiert zu werden, weil sie beim Namen nennt, was genau mit der Beschwörung der immensen imaginären Bedrohung anvisiert ist. In der heutigen bilderüberfluteten westlichen Mediengesellschaft, wo die digitalen Bilder besonders nach den tragischen Ereignissen des 11.September 2001 in New York und Washington zu einer der massenwirksamsten und gefährlichsten Waffen in den Händen der Terroristen (aber auch ihrer Gegner, wie aus dem Folterskandal im Abu Ghraib-Gefängnis in aller Drastik deutlich wurde) avancieren, lassen Lacans Worte geradezu aufhorchen: „In dem Augenblick, da ich schließe, würde ich mich freuen, wenn dieser kleine Diskurs über die *Imago* Ihnen nicht so sehr als ironische Wette erschien, sondern vielmehr als das, was er zum Ausdruck bringt, eine Bedrohung für den Menschen. Denn wenn auch jene nicht quantifizierbare Distanz der *Imago* und jene winzige Schneide der Freiheit als für den Wahnsinn ausschlaggebend erkannt zu haben noch nicht ausreicht, um uns in die Lage zu versetzen ihn zu heilen, ist doch die Zeit vielleicht nicht mehr fern, ihn hervorzurufen. Denn wenn auch nichts uns garantieren kann, dass wir uns nicht in einer freien Bewegung auf das Wahre hin verlieren, so genügt ein Daumendruck, um uns der spiegelverkehrten Verwandlung des Wahren in Wahnsinn zu versichern. Dann werden wir aus dem Bereich der metaphysischen Kausalität, über die man sich lustig machen kann, übergegangen sein in den der wissenschaftlichen Technik, die zum Lachen keinen Anlass bietet.

Von einem solchen Unternehmen sind bereits hier und da allererste Anfänge sichtbar geworden. Die Kunst des Bildes wird bald imstande sein, mit den Werten der *Imago* zu spielen und eines Tages wird man Massenbestellungen gegen Kritik gefeierter „Ideale“ kennen: dann wird wohl das Etikett „garanti veritable“/“garantiert echt“ seinen ganzen Sinn annehmen.“(Lacan:1994,170)

Die Konnotation lebloser Statuarik, tödlicher Lähmung und Erstarrung schwingt zum einen im Namen Narziss mit: Dem *Neuen Pauly* zufolge geht er auf ein vorgriechisches Wort zurück, das

sowie wie „erstarren, gelähmt werden“ bedeutet. Zum anderen wird sie vom lateinischen Wort *Imago*, das Lacan verwendet, selbst mittransportiert - ein schillerndes, konnotativ hoch gesättigtes Wort, das mit den Sinndimensionen des Statischen, Fixen, Fertigen, Starren, Schattenhaften, Tödlichen, Toten durchsetzt ist.

Wie der Narzissmus-Begriff ist also auch dieser Lacansche Begriff auf raffinierte Weise mit allen „semantischen Latenzen“ des lateinischen Wortes durchdrungen. Sehen wir uns nun diese verschiedenen Bedeutungen genauer an. Im Lateinisch-Deutschen Wörterbuch werden folgende sieben Sememe von *imago* aufgeführt: :

- 1) Bild, Bildnis sowohl der Plastik (=Standbild, Statue, Büste) als auch der Malerei (=Gemälde, Porträt) und des *Spiegels*(=Spiegelbild, Widerschein)
- 2) **Ahnenbild**, Wachsmaske der Vorfahren
- 3) **Abbild**, Ebenbild
- 4) a) **Schattenbild**, **Schatten der Abgeschiedenen in der Unterwelt**, dazu: Schemen (mortuorum)
  - b) Traumbild
  - c) **Trugbild**, Truggestalt, bloßer Schein, **Phantom**
  - d) Echo (vgl. Ovids *Metamorphosen*-E.P.)
  - e) **Vorspiegelung**
- 5) **Erscheinung**, **Anblick**, **Gestalt**
- 6) Gleichnis, Vergleich, bildliche Darstellung
- 7) Bild im Geiste a) Vorstellung oder Idee von *etw.* **Begriff**
  - b) Gedanke an *etw.*, **Einbildung**

Zum Wortfeld des lat. *imago* gehört ferner, wie R.Daut in seiner sehr detaillierten Arbeit zum Imago-Begriff der Römer nachweist, die Vorstellung „abbildhafter, veristischer Ähnlichkeit“(Daut:1975, 54), die Konnotation des Künstlichen, Handwerklichen, *Technischen*, *Artifiziellen* sowie das besonders in der Dichtung hervorgehobene Moment der *Stummheit* und *Sprachlosigkeit* des Bildes.

Hinzu kommt eine weitere Verwendung des Begriffs *Imago* in der Biologie, genauer gesagt: in der Entomologie, aus der Lacan so gern Anleihen für seine Theorie macht. Dort tritt es in der Bedeutung "Vollinsekt", "Vollkerf" auf und bezeichnet das *fertig* ausgebildete, geschlechtsreife Insekt *nach Abschluss* der Wachstumsphase, nach der letzten Häutung, d.h. das End-(Imaginal-)stadium der Metamorphose.<sup>18</sup>

### 1.3.2. Die imaginär-symbiotische Dualbeziehung

Die durchgehende Ambivalenz der Wirkung der Imago schlägt sich in der unaufhebbaren Ambivalenz der narzisstisch-imaginären Dualbeziehung nieder, die von Anfang an auf erotische Anziehung und Aggression resp. Faszination und Gewalt angelegt ist.

Die erotische Anziehung (die Faszination), die fortan alle identifikatorischen Bindungen des Subjekts durchsetzen wird, entspringt, wie eben besprochen, grundsätzlich der Wahrnehmung der Andersheit im (Bild des) anderen, welche dem Subjekt seine Konstituierung als Ich erst ermöglicht: Die bei Lacan durchaus erotisch konnotierte "Verschmelzung" des Ich mit der Imago stellt soz. den Akt seiner Zeugung dar. Sie bildet die eine Seite der dialektischen Dualunion zwischen dem "Ich" und dem anderen. Die andere Seite wiederum umschließt das Moment der Aggressivität<sup>19</sup>, Destruktivität, Gewalt und hat ihre Wurzeln ebenfalls in der

---

<sup>18</sup> "Imago" ist nicht zuletzt auch der Name der von S.Freud in der Zeit zwischen 1912–1937 herausgegebenen *Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, deren thematischer Schwerpunkt ausschließlich auf der psychoanalytischen Symboldeutung lag. Wird auch diese Implikation mitberücksichtigt, so tut sich damit eine neue Sinndimension des Lacanschen Begriffs der Imago auf: Eine selbstreflexive Metaebene wird darin eingeblendet und mitthematisiert. Es wird u.a. die Frage aufgeworfen, inwieweit den psychoanalytischen Deutungsversuchen selbst ein fixierendes, mortifizierendes, narzisstisches Moment eignet.

<sup>19</sup> Man muss an dieser Stelle freilich darauf hinweisen, dass Lacan ausdrücklich zwischen Aggression, die sich ausschließlich auf Gewaltakte bezieht und Aggressivität als fundamentale Relation, die nicht nur Gewaltakten, sondern auch vielen anderen Phänomenen zugrunde liegt, unterscheidet: "Man muss den Begriff der Aggressivität, von dem wir einen brutalen Gebrauch machen, vertiefen. Man glaubt,

Wahrnehmung der Andersheit *im* bzw. *am* anderen. Aufgrund ihrer konstitutiven Irreduzibilität wird sie nämlich nicht mehr als faszinierend, sondern als äußerst bedrohlich empfunden: Der andere, der dem Ich als sein vollkommen fremdes, spiegelverkehrtes Gegenüber entgegentritt, lässt sich nicht zu einem bloßen Reflex, zu einem Double des Ich deprivieren; er lässt sich nicht auf die Funktion reduzieren, dem Ich ein bestätigendes Spiegelbild versichernd zurückzuspiegeln. Vielmehr geht von dem absoluten Kontrast, in dem seine Wahrnehmung als einheitliches, unversehrtes, "heiles" (eben *anderes*) zur eigenen Körperwahrnehmung des Subjekts steht, die *Gefahr der Stückelung, des Todes* aus.

Die Spiegelerfahrung vermittelt zwar ein einheitliches Körperbild, aber nur um den Preis des Verlusts, der Transformation des realen Körpers in ein Bild bzw. in einen Signifikanten. Weil die imaginäre Dualunion mithin an eine (nicht akzeptierte) Erfahrung der Trennung, des Schnitts, der Unter-Scheidung gebunden bleibt, ist sie auch wesentlich *instabil, streng dualistisch, agonal, gewaltsam, terroristisch bis hin zu mörderisch*. Aus der Wahrnehmung, genauer gesagt: aus der (totalitären) Nichtanerkennung der irreduziblen Differenz des anderen resultiert eine unerträgliche Verunsicherung und Spannung, die enorme Aggressivität generiert und sich in tödlicher Destruktivität gegenüber diesem anderen, dem angeblichen Hauptverantwortlichen für den unaushaltbaren (eigenen) Mangel, zu entladen tendiert (zu einer detaillierten Darstellung des Spiegelstadiums unter dem Aspekt der Aggressivität und Destruktivität vgl. Rosine&Robert Leforts Arbeit *Die Geburt des Anderen*).

"Im Spiegelstadium ist die Verbindung des Individuums zu seinem Spiegelbild durch den Stempel des Todes markiert, denn es identifiziert sich mit dem Wesen, das es nicht ist." (Schmitt, zit. nach Pazzini:1992,227) Wenn man hier "identifizieren" durch "assimilieren" und "eliminieren" ersetzt, dann ist man bereits zum Kern der dualen Welt vorgestoßen. Sie zeichnet sich nämlich nach H.Lang dadurch aus, "dass sich hier die Subjekte nicht in zwangloser Anerkennung einigen, sondern *jedes gerade das Anderssein des Du aufzuheben trachtet*, um mit ihm zur illusionären Einheit des Ich zu verschmelzen. Narziss will im Du nur sich selbst. Faszination und Aggressivität bilden so den Zirkel, in dem diese imaginäre Relation spielt. Sympathie, Grausamkeit und Eifersucht spielen kraft ihrer Tendenz nach Verführung und Beherrschung in ihr." (Lang:1986,53;Herv.-E.P.)

Lacan erklärt es noch geraffter: "diese Welt enthält .... nicht den anderen" (Lacan:1994,60).

An einer anderen Stelle formuliert er denselben Gedanken mit Bezug auf Hegels *Phänomenologie des Geistes*<sup>20</sup> so um: "Auf der Ebene der imaginären Verhaftung gibt es keine andere mögliche zwischenmenschliche Beziehung als die wechselseitige und radikale Intoleranz gegen die Koexistenz der Bewusstseine." (Lacan:1990,226)

In der hermetisch abgeschlossenen "heilen" Welt des Imaginären, in der allein das Prinzip des ausschließenden Entweder-Oder, der "totalitäre(n) Rivalität" (Lacan:1973,53) herrscht, gibt es keinen Platz für den anderen. Er muss wegen seiner "unzerstörbaren" (Blanchot)

Andersheit/Singularität/Zeitlichkeit/Endlichkeit notwendig zerstört, ausgelöscht werden.

Es gibt kein *Inter*, kein *Zwischen*, keine Freiräume, weil es eben keine Leerräume gibt. Jede Lücke muss gestopft, ausgefüllt werden (vgl. den Psychose-Exkurs unter 1.3.7.), jeder Riss abgedichtet, jeder Sprung gekittet, jeder Mangel behoben werden. Statt Ko-existenz gibt es nur "Ekstase", auf- und erlösende Verschmelzung in der Immanenz, die unverkennbar die Züge der "endlösenden" Ausmerzungen trägt<sup>21</sup>.

---

Aggressivität sei Aggression. Sie hat damit absolut nichts zu tun. Im Grenzfall, virtuell, löst sich die Aggressivität in Aggression auf. Aber die Aggression hat nichts zu schaffen mit der Lebensrealität, sie ist ein existentieller Akt, gebunden an eine imaginäre Beziehung. (Lacan:1990,226/227)

<sup>20</sup> Rita Bischof hat die "permanente Gegenwart des Todes" als Schlüsselmoment in der Struktur der Hegelschen Anerkennung, einer der zentralen Bezugsfiguren in Lacans Denken, ausgewiesen (vgl. Bischof, in: Bataille:1978, 109).

<sup>21</sup> Die tödlichen gesellschaftspolitischen Konsequenzen der imaginären Dualbeziehung hat Lacan am (sozial)darwinistischen Diskurs exemplifiziert: "So gibt es zwischen den menschlichen Wesen eine destruktive und tödliche Beziehung. Sie ist übrigens immer da, unterschwellig. Der politische Mythos des *struggle for life* hat dazu dienen können, eine ganze Reihe von Dingen unterzubringen. Wenn Herr Darwin ihn geschmiedet hat, so weil er einer Nation von Korsaren angehörte, für die der Rassismus die fundamentale Industrie war. Tatsächlich, diese These vom Überleben der stärksten Gattungen, alles spricht dagegen. Das ist ein Mythos, der gegen den Strich der Tatsachen geht. Alles beweist, dass es

Es gibt keine Sprache, keine Kommunikation, keine "Mit-Teilung"(J.-L.Nancy), weil die für sie fundamentale Differenz/Teilung/Trennung unmöglich ausgehalten werden kann (soweit die Vermittlung des Dritten - der Vaterinstanz - gänzlich fehlt): "Die narzisstische Fixierung erlaubt... nicht, in eine Kommunikation mit anderen einzutreten, denn diese setzt voraus, das eigene Selbst als lückenhaft zu wissen, als offen, bedürftig der Ergänzung durch den Anderen."(Lacan:1994,57)

Die Welt des Imaginären ist *sprachlos* ("*in-fans*"), stumm. Ihre Sprachlosigkeit macht gerade das Verführerische, Faszinierende an ihr aus. Die Faszination ereignet sich immer im Totenwinkel der Sprache, schreibt P.Quignard<sup>22</sup>. Das Sprechen wiederum verschleiert sie unverzüglich (Quignard:1997,134).

Mit der Verstummung setzt auch gleich die Gewalt, der Terror ein. "Wo das Wort gebricht, beginnt die Herrschaft der Gewalt" - heißt es bei Lacan (zit. nach Lang:1986,81).

Wer den anderen mundtot macht, macht ihn schließlich auch tot. Die Unmöglichkeit oder auch die Unfähigkeit, die Weigerung, die der Sprache inhärente Differenz/Andersheit hinzunehmen, hat eine massive Rückkehr der realen Körperlichkeit zur Folge, die das Subjekt einer psychotischen (Selbst-)Destruktivität ausliefert (siehe 1.3.7.).

Das Nichtanerkannte/Verdrängte/"Verworfenne"(Lacan), die eigene unhintergehbare Andersheit, kehrt wieder als Auslöser von Mord, der sich aufgrund des Transitivitysmus<sup>23</sup> der dualen Bindung letztlich in Selbstmord verkehrt. In ihrer brillanten Lévinas-Untersuchung *Verfolgung und Trauma* hat Elisabeth Weber darauf aufmerksam gemacht, dass die „Wut des nationalsozialistischen Antisemitismus, die minutiöse Perfidie der Verfolgung und der Genuss am Zufügen von Qual...sich gegen eine Andersheit (richten), die nicht als solche identifizierbar und einzuordnen ist.“(Weber:1990,38)

An dieser nicht identifizierbaren, nicht fixierbaren „unheimlichen“ Andersheit macht E.Weber den Unterschied von Antisemitismus und Rassismus fest. Bei ihren Überlegungen nimmt sie Bezug auf folgende Reflexion von Vladimir Jakelevitsch: „Der Rassismus ist zunächst ein stupider Überlegenheitskomplex (insbesondere des Weißen gegenüber dem Schwarzen), und dann ist er der einfältige Hass, den man für den anderen empfindet in all den Fällen, wo der andere offensichtlich anders ist, wo seine Andersheit sich dem ersten Blick offenbart. Der Antisemitismus richtet sich an einen anderen, der *unmerklich anders* ist; er drückt die Unruhe aus, die der Nichtjude vor diesem anderen empfindet, der *fast ununterscheidbar von ihm selber* ist, das Unbehagen des Gleichen angesichts des *beinahe* Gleichen. Die *ferne Nähe*, in der für uns derjenige lebt, der „weder ganz derselbe, noch ganz ein anderer“ ist, ist die anstößige Grenzzone der Affekte par excellence; es ist die Zone, in der Brudervölker und feindliche Brüder miteinander wohnen. Der Jude ist der *Bruderfeind*. Und von dort stammt die ambivalente Natur der Gefühle, die er weckt: der Jude ist verschieden, aber kaum, und man nimmt ihm dieses Missverständnis doppelt übel.(.) *Denn es ist die minimale Andersheit die den unsühnbaren Hass gebiert, die hartnäckigsten Rachegefühle speist. Unsühnbaren Hass sparen wir für den, der uns gleich und dennoch ewig irreduzibel, heillos anders bleibt.*“(E.Weber,39;Herv. -E.P)

---

Konstanz- und Gleichgewichtspunkte gibt, die jeder Gattung eigen sind, und dass die Gattungen in einer Art Koordination, sogar von Fressern und Gefressenen, leben. Das geht nie bis zu einem destruktiven Radikalismus, der *ganz einfach in der Vernichtung der Fresser Gattung münden würde, die nichts mehr zu fressen hätte. Die enge Koadaptation*, die im Bereich des Lebens existiert, *ist im Kampf auf Leben und Tod nicht möglich.*“(Lacan:1990,226;Herv.-E.P.)

<sup>22</sup> „La fascination est la perception de l'angle mort du langage. Et c'est pourquoi ce regard est toujours lateral.“(ebd.,9)

<sup>23</sup> Die Einsicht in den transitivitysmischen Charakter der imaginären Dualbeziehung und d.h. auch in die schismatische Struktur des Ich, wie sie durch das französische Pronomen *moi* angezeigt wird, geht zurück auf das von Freud bemerkte und von der Gestaltpsychologie Charlotte Bühlers, Melanie Kleins und Elsa Köhlers empirisch untersuchte Phänomen des *Transitivitysmus* zurück. Die genannten Psychologen hatten beobachtet, dass Kinder beim Spielen ihre eigenen Wünsche und Handlungen häufig anderen Kindern zuschreiben und von ihnen in der dritten Person sprechen. Lacans Theorie des Spiegelstadiums rekuriert genau auf dieses bei Kindern, in der Psychose und auch im Traumbewusstsein zu beobachtende Phänomen (vgl.Lacan:1973,68).

Was passiert jedoch, wenn die „anstößige Grenzzone“, wie es V. Jakolevitch hier nahe legt, in uns selbst liegt und wir die „ferne Nähe“ unseres Feindes, der „unmerklich anders“ als wir sind, in uns selbst tragen, wenn der Feind also nicht draußen, sondern in uns drinnen steckt, wenn wir unsere eigenen tödlichen Feinde sind und unser „unsühnbare(r) Hass“ unserer eigenen ewig irreduziblen, heillos anderen Andersheit gilt?

Dann wird der narzisstische Agon zum Überlebenskampf, zum Kampf auf Leben und Tod, zum *Todeskampf* sprich zum Kampf mit für beide Seiten tödlichem Ausgang. Denn diese beiden Seiten sind ja in ihrer irreduziblen Andersheit „unmerklich anders“, also sehr ähnlich, beinahe identisch und doch auch wieder nicht ganz.

Kann das Ich den Wunsch nach Auslöschung des Anderen in der Identität des Selben nicht aufgeben, wird es dies mit zunehmender Gewalttätigkeit als das Unmögliche - die Lacanschen Termini für das Unmögliche sind das Reale und das Genießen (*jouissance*) - zu erreichen suchen. Mord und Selbstmord stellen dann die logischen Konsequenzen dar (Gekle:1996,89). Es gibt folglich keinen Ausgang aus dem geschlossenen Teufelskreis des Imaginären. Der Versuch, "das Unmögliche zu erreichen"(Gekle), "bleibt die prinzipielle Unmöglichkeit" (Lang) und mündet unausweichlich, unumkehrbar und unrepräsentierbar<sup>24</sup> selbst im Unmöglichen: "gleichgültig, ob beide Gegner im Kampf umkommen oder nur der eine, so bleibt die prinzipielle Unmöglichkeit, sich im Anderen zu spiegeln."(Gekle:1996,55)

Die ersehnte "heile" Welt verkehrt sich gemäß der inversiven Logik des Spiegels in eine höchst unheilvolle. Die Heimat stellt sich plötzlich als unheimlich heraus. Die sich gegen die schwarze Wand des Todes abschottende und ins Unendliche verlagernde duale Spiegelbeziehung nimmt selbst die Züge des Todes an: sie enthüllt sich als eine „fundamental tödliche“(Lacan:1990, 183).

Narziss findet sich als ein anderes Wesen wieder. Da er sich jedoch im anderen verkennt bzw. da er den anderen in sich nicht (an)erkennt, verliert er sich für immer.

### 1.3.3. Das Phantasma der Verschmelzung mit der Mutterimago

"Alle Formen des Imaginären sind demnach gekennzeichnet vom Narzissmus des Ich: seiner Unabgetrenntheit vom Anderen, den er nur als Spiegelbild seiner selbst wahrnehmen darf, von den Verleugnungen und Verkennungen seiner Angst vor dem Tod, seiner Selbstmordgefährdung sowie seiner geradezu lasterhaften Todesverfallenheit."(Gekle:1996,7) H.Gekle ist auf den suizidalen Aspekt des Narziss-Mythos näher eingegangen, indem sie eine ganz bestimmte Implikation dieses Aspekts verfolgt hat. Sie hat nämlich versucht, die Todessehnsucht von Narziss als eine Sehnsucht nach der Quelle, nach dem Ursprung, der Mutterimago, als „eine Verfallenheit an den Mutterschoß“(ebd.,105) zu lesen.

Narziss und Tod gehören aufs Engste zusammen. Von allem Anfang an ist Narziss ein *Todesgeweihter*. Hatte doch nach Ovid der Seher Theiresias seiner Mutter Leiriope prophezeit, er werde leben und alt werden, wenn er sich nicht erkenne (*si se non noverit*)( vgl. Der neue Pauly:2001,1572-1574). Den dunklen Schatten des Todes wird er niemals abschütteln können und am Ende wird er ihm ganz verfallen. Hier Ovids Version: "Ermüdet vom eifrigen Jagen und von der Hitze, erblickt der wunderschöne Jüngling Narziss im Wald einen „lauteren Quell mit silberglänzendem Wasser!/Niemals hatten ihn Hirten berührt, niemals im Gebirge/Weidende Ziegen noch anderes Vieh, nie hatte ein Vogel/Oder ein Wild ihn getrübt noch ein Ast, vom Baume/gefallen.“(Ovid:1964,187)

„Gelockt von dem Quell“, kommt er heran, beugt sich nieder, um seinen Durst zu löschen, doch "wie den Durst zu stillen er begehrt, erwächst ihm ein anderer/ Durst: beim Trinken erblickt er herrliche Schönheit“ und entbrennt in Liebe zum eigenen Spiegelbild - "ergriffen /liebt er ein körperlos Schemen: was Wasser ist, hält er für/ Körper.“(ebd.,187/189)

---

<sup>24</sup> Als unrepräsentierbar wird in der Psychoanalyse das Trauma (griech. Wunde) definiert. Zum Verhältnis von Kastration und Trauma, das in der Arbeit thematisiert wird, lässt sich hier im Vorgriff auf später Auszuführendes festhalten, dass die Kastrationserfahrung als Triebfeder zur Bildung von Repräsentanzen bestimmt wird, während der Begriff *Trauma* per definitionem ein psychisch nicht repräsentierbares Ereignis bezeichnet.

Vergeblich hascht er „nach dem klaren Gewässer“. Immer wieder muss er verzweifelt erkennen: „..doch was ich erschau und/liebe/kann ich nicht greifen..“, „Wenn ich dich fasse, wo schwindest du hin.“(ebd.,191). Trotzdem versucht er immer aufs Neue, sich zu ergreifen: „Tauchte die Arme so oft in das Wasser, den Hals/zu/umschlingen/Den er erschaut, und kann sich doch selbst im Gewässer nicht/fassen.“(ebd.,189) Das soll auch seinen Untergang besiegeln. Beim Trinken aus der Quelle wird er schließlich ertrinken.

In der gleichen engen Verschränktheit erscheinen Narziss und Tod auch in der unter Bezugnahme auf Freuds Todeskonzept entwickelten Ich-Theorie Jacques Lacans. Der inzestuöse Rückkehrwunsch zu den eigenen Ursprüngen bzw. zu der Mutter ließe sich danach als *Manifestation des Todestrieb*s entziffern. Bei ihren diesbezüglichen Ausführungen verweist H.Gekle indes auf eine „bemerkenswerte Verschiebung“, die Lacan gegenüber Freuds Begriff des Todestrieb's vornimmt, indem er diesen mit Todesstreben (*instinct de mort*) übersetzt. In „Jenseits des Lustprinzips“(1921) hatte Freud nämlich einen scharfen Gegensatz zwischen Sexualtrieben=Lebenstrieben und Ichtrieben=Todestrieben aufgestellt und dabei die Todestrieb'e als das „allgemeinste Streben alles Lebenden zur Ruhe der anorganischen Welt zurückzukehren“ definiert (Freud:1961, Bd.13,68): „Wenn wir es als ausnahmslose Erfahrung annehmen dürfen, dass alles Lebende aus inneren Gründen stirbt, ins Anorganische zurückkehrt, so können wir nur sagen: Das Ziel alles Lebens ist der Tod, und zurückgreifend: Das Leblose war früher als das Lebende.“(ebd.,40)

Mit der kleinen, aber „bemerkenswerten“ Verschiebung, die Lacan seinerseits am Freudschen Begriff des Todestrieb's vornimmt, betont er nach H.Gekle, „von Anfang an den Wunschaspekt, der im Streben nach dem Tod enthalten ist“.

Verzweifelt muss Narziss in den *Metamorphosen* (sich als anders) erkennen: „Mein ist, was ich ersehne; ich möchte mich schenken und/kann nicht/O, wenn ich doch von dem eigenen Leib mich zu trennen/vermöchte!“ (Ovid:1964,193) Daraufhin wünscht er sich den Tod *als Erlösung* herbei. Das Orakel Thereisias geht unerbittlich in Erfüllung: „Nur noch wenig: ich muss in der blühenden Jugend erlöschen./Schwer ist der Tod mir nicht - er wird vom Leid mich/erlösen-!“ (ebd.,193)

Ovids Motiv des narzisstischen Strebens zum Tod greift Lacan in seinem Begriff des Todesstrebens auf und versucht es vom Entwöhnungstrauma, von der Vorgängigkeit menschlicher Todeserfahrung also, her zu denken. Er spricht in diesem Zusammenhang sogar vom „Todeshunger“ und meint damit, „dass das Streben zum Tod vom Menschen als Objekt eines Hungers (*appetit*) erlebt wird“(Lacan:1994,52). In der Preisgabe an den Tod erblickt er einen Versuch des Subjekts, die Mutterimago wiederzufinden. Die mentale Assoziation zwischen Mutter und Tod erkennt er außer in den klinischen Fällen der gastrischen Neurose, der mentalen Anorexie und bei Rauschgiftsüchtigen, auch im kulturhistorischen Horizont der Bestattungspraxis, in den magischen Techniken und in den antiken Theologien wieder (ebd., 52/53).

#### *Einige Bemerkungen zum Konzept der Mutterimago:*

Lacan beschreibt die Mutterimago als „*Sehnsucht nach dem Ganzen*“, als „eine vollkommene Assimilation der Totalität an das Sein“ (Lacan:1994,53) und fächert diese Formel erläuternd so auf : „In dieser etwas philosophisch klingenden Formel wird man die Sehnsüchte der Menschheit wiedererkennen: metaphysische Fata Morgana der universalen Harmonie, mystischer Abgrund der affektiven Verschmelzung, soziale Utopie einer totalitären Bevormundung, alle Formen des Heimwehs nach einem vor der Geburt verlorenen Paradies und die dunkelsten Strebungen zum Tod.“(ebd.,53)

Nach Freuds Auffassung des Ödipuskomplexes ist die Mutter das erste Liebesobjekt des Kindes. Allein die Einmischung des Vaters, der dem Kind mit Kastration droht, zwingt es dazu, sein Begehren nach der Mutter aufzugeben.

In ihrer Theorie verschiebt M.Klein<sup>25</sup> den Akzent von der Rolle des Vaters zur prägenitalen (symbiotisch-inzestuösen) Mutter-Kind-Beziehung. Diese beschreibt sie, wie D.Evans referiert,

---

<sup>25</sup> M.Kleins Theorie der symbiotischen Mutter-Kind-Dyade gibt den zentralen Bezugsrahmen für Kl.Theweleits *Männerphantasien* ab.

“as a sadistic relation in which the child makes (in fantasy) vicious attacks on the mother’s body and then fears retaliation from her“ (Evans:1996,117).

Bei seinen relativ frühen Beschreibungsversuchen der kannibalischen Phantasien vom Verschlingen und Verschlungen werden durch die Mutter bezieht sich Lacan mehrmals auf M.Kleins Arbeiten. Im Anschluss daran entwickelt er auch sein Konzept vom Entwöhnungskomplex als dem ersten Familienkomplex, bei dem die Unterbrechung der symbiotischen Beziehung zur Mutter eine dauerhafte Spur in der Psyche des Kindes hinterlässt. In seiner Schrift *Die Familie* aus dem Jahre 1938 charakterisiert er den Todestrieb als eine Art Heimweh, als ein nostalgisches Streben nach „oraler Verschmelzung“, nach Vereinigung mit der Mutterbrust (vgl.Familie,Lacan:1994,49-51)<sup>26</sup>.

Die Auffassung von der Mutter als einer überflutenden Macht, die alles zu verschlingen droht, stellt im Allgemeinen ein oft wiederkehrendes Thema in seinen Arbeiten aus dieser Zeit dar. Das Kind muss sich aus der imaginären Beziehung mit der Mutter lösen, um in die soziale Welt einzutreten. Das Scheitern dieser Loslösung kann verschiedene Abnormitäten - von Fobie bis hin zu Perversion - zur Folge haben. Da es der Vater ist, der dem Kind dazu verhilft, die ursprüngliche Anbindung an die Mutter zu überwinden (darauf kommen wir im Zusammenhang mit P.Legendre noch ausführlich zu sprechen), können diese Abnormitäten auch als Resultat einer misslungenen väterlichen Funktion betrachtet werden. Ein schlagendes Beispiel hierfür ist die Psychose, bei der die väterliche Metapher (der "Name-des-Vaters") „verworfen“ wird und die Mutterimago aufgrund dieser „Verwerfung“ eine Schlüsselrolle gewinnt.

Wie der Name "Mutterimago" selbst indiziert, bezieht sich dieser Begriff auf die imaginäre Mutter, die sich ihrerseits streng von der realen und von der symbolischen Mutter unterscheidet. Während die reale Mutter für das Kind sorgt und die symbolische Mutter in ihrer Rolle als der primordial Andere das Kind in die sprachliche Ordnung (die Ordnung des Symbolischen) einführt, wird die imaginäre Mutter durch eine Reihe von *Imagines* repräsentiert. Eine wichtige Mutterimago ist die bereits erwähnte Imago der verschlingenden Mutter. Eine weitere Mutterimago ist die der phallischen Mutter, die als im Besitz des Phallus imaginiert wird und deren Allmacht das Kind völlig hilflos ausgeliefert ist (vgl. in diesem Zusammenhang Kl.Theweleits Ausführungen zur Figur des Flintenweibs). Auch sublimiert spielt die Mutterimago als Imago des Mutterschoßes eine wesentliche Rolle: “Ihre dem Bewusstsein entzogenste Form, die der pränatalen Behausung, findet in der Wohnung und deren Schwelle, zumal in ihren primitiven Formen Hütte und Höhle, ein angemessenes Symbol.“ (Lacan:1994,53)

Unter der Formel der Mutterimago lassen sich demnach alle Formen des Heimwehs als (tödliche/totalitäre) "Sehnsucht nach dem Ganzen" entschlüsseln<sup>27</sup>.

In den späteren Schriften Lacans lässt sich eine deutliche Akzentverschiebung beobachten. Sein Augenmerk wendet sich merklich von der Problematik der präödipalen Mutter-Kind-Beziehung (Prototyp für die oben beschriebene imaginäre Dualbeziehung) ab und richtet sich ausschließlich auf die Frage nach der Rolle des Vaters (Prototyp für das Symbolische).

Zurück zum Konnex von Todesstreben und Mutterimago.

H.Gekle interpretiert ihn als einen Versuch des Ich, angesichts der vorgängigen biologischen Abhängigkeit und Todesbedrohung, “rückwirkend diese biologische Voraussetzung wieder einzuholen: als Verkennung“ (Gekle:1996,92).

Bei seinem Versuch, seinen Ursprung durch Verschmelzung mit der Mutterimago einzuholen, gerät das Ich allerdings in den imaginären Kreislauf der Wiederholung (“in die unerschöpfliche Quadratur der *Ich*-Prüfungen“-Lacan), wo es auch auswegslos gefangen bleibt. „Denn jeder Versuch“ - so H.Gekle - “diese biologische Abhängigkeit zu verleugnen, konfrontiert das Ich zugleich damit. Und seine Vorstellung imaginärer Vollkommenheit zerschellt jedes Mal von neuem in diesem Versuch, die eigenen -biologischen- Grundlagen in die psychische Struktur einschreiben und damit aufheben zu wollen.“ (ebd.,91/92)

---

<sup>26</sup> In seinen späteren Schriften wird Lacan den Todestrieb im Symbolischen ansiedeln - siehe dazu Evans:1996,31-33

<sup>27</sup> Hieraus erschließt sich auch eine mögliche Lesart des Heim(at)-Motivs, das E.Jelineks *Wolken.Heim*-Text durchzieht.

Der Wunsch nach paradiesischer Wiedervereinigung mit dem verlorenen Ursprung<sup>28</sup> (vgl. die Todessymbolik des Wassers im Narziss-Mythos: die Rückkehr zu den eigenen Ursprüngen - ins *Wasser* - bedeutet für Narziss den sicheren Weg in den Tod), der Wunsch nach Rückkehr in den Mutterschoß weist höchst ambivalente Züge auf. Das ist wiederum auf die Ambivalenz des Mutterschoßes selbst zurückzuführen, dem das Moment des Gebärens ebenso wie das des Verschlingens zugehören. Der Mutterschoß als Ursprung des Lebens ist zugleich der Ort des Todes. Leben und Tod, die einmal als absolute Gegensätze erscheinen, können ein anderes Mal, wie etwa bei der Psychose, durchaus auch zusammenfallen.

Und dennoch: „Die Anziehung, die das verlorene Paradies der Einheit ausübt, zieht das Subjekt zurück in die verbotenen Gefilde-ungeachtet der Gefahren, die ihm drohen: Wahnsinn und Tod.“(Gekle:1996,102)

Nach K.-J. Pazzini bildet die Figur der Vereinigung mit der Mutterimago „die Grundfigur des Terrors, der Überschreitung des Gesetzes“: „Terror ist die Reaktion auf eine nicht aushaltbare Trennung von der Quelle einer phantasmatischen Befriedigung, die es nie gab. Das ist der Drang zum unmittelbaren Akt, zur unmittelbaren authentischen Praxis. Der Terror meint, das zerstören zu können, was in der Einbildung zur Trennung getrieben hat - auch auf dem Umweg über Projektionen. Der Terror erinnert an Werbekampagnen "Coming together" oder "Nichts ist unmöglich"... Zu den terroristischen Wünschen gehört auch das Phantasma der Nation (Terror und Territorium liegen soweit nicht auseinander) oder der Nato (da fehlen nur ein paar Buchstaben) als eines Bandes, einer Wiedervereinigung in geteiltem Leid und aufwärts zu neuer Stärke.“(Pazzini:2001/02,5)

Wenn die Trennung unaushaltbar wird - so Pazzini in seinem als unmittelbares Echo auf die Herausforderungen durch den Terror am 11.September 2001<sup>29</sup> geschriebenen Beitrag *Für Unbedingte Unterstützung.gegen Terror.gegen Kriech* -, dann bricht der Terror aus. Er kommt den „projektiven und auch projektilen“ Wünschen (nach Größe) von Seiten „der Ratlosen, der Beleidigten, der Verletzten“ (ebd.,6) entgegen. Er stellt unmittelbar den verlorenen Sinn wieder her, schweißt zusammen und löst damit ein überwältigendes Gefühl von Stärke und (All)Macht aus. Das geht freilich in beide Richtungen und gilt in gewissem Sinne ebenso für die Terroristen wie auch für die Adressaten des Terrors, "wenn sie denn den Terror bedingungslos aufnehmen.“(ebd.,5)

In Wirklichkeit bringt der Terror nur ein Fehl, einen Mangel, einen (inneren) Riss zutage. Er legt eine Wunde offen. Er zeigt "das, was vorher gefehlt hat, was von uns und unseren Regierungen verfehlt worden ist. Es sind Relationen zerrissen.“(ebd.,5)

Insofern die Gefahr des Terrors aufgrund seiner restitutiven, vereinigenden, stabilisierenden Kraft in unseren Phantasien immer latent vorhanden ist - die Hollywoodproduktionen, insbesondere diejenigen mit A.Schwarzenegger legen nach K.-J. Pazzini ein beredtes Zeugnis davon ab<sup>30</sup>, fällt es in der Tat sehr schwer, den "Versuchungen zu widerstehen, die uns der

---

<sup>28</sup> Dieser narzisstische Wunsch, der unter dem NS zum Zweck der "faschistischen Subjektion"(W.F.Haug) eingespannt wurde, erfuhr, wie wir noch sehen werden, eine besonders eindrucksvolle Darstellung im durchgehenden und höchst ambivalenten Nacktheits-Topos der NS-Aktplastik.

<sup>29</sup> zu einer philosophischen Auseinandersetzung mit dem Terroranschlag vom 11.September vgl. auch Baudrillard:2002

<sup>30</sup> Darauf geht schließlich auch die unglaubliche Dynamik und Wirksamkeit zurück, die die Phantasmen von der "Rückkehr zur Mutter" im gesellschaftspolitischen Bereich gerade in akuten Krisenzeiten zu entfalten tendieren. Die neopopulistischen Homogenisierungs- und Einigungsappelle von heute fügen sich genauso gut in diesen Kontext ein wie die nationalsozialistische Blut-und-Boden- oder auch Heimat-Ideologie von damals.

Zu einer ähnlichen Einsicht in den Zusammenhang von Narzissmus und existentieller Verunsicherung ist auch der amerikanische Psychoanalytiker Martin Wanh gekommen. Sein historischer und sozio-politischer Kontext waren allerdings die 80er Jahre mit der damals hoch brisanten Atomrüstungsdebatte. Auch er hat das erhöhte Niveau existentieller Angst (infolge der Erfahrung atomarer Bedrohung) als den entscheidenden psychosozialen Faktor für das vermehrte Auftreten narzisstischer Verhaltensphänomene herausgestellt. Seine These: „...dass unser gegenwärtiges übermäßiges Interesse am „Selbst“ seinen Grund hat in dem größeren Ausmaß existentieller Angst, die gefördert wird durch apokalyptische Ängste in einer mit Nuklearwaffen ausgerüsteten Welt““(Wanh:1983,17). Narzissmus- und Omnipotenz-Phantasien interpretiert er als Abwehrmanöver gegen die Angst vor dem Tod, sie sind für ihn "Ausdruck

Terror als Zerstörung unseres differenzierten Denkens und Wahrnehmens aufzwingen will" (ebd.,6).

Der einzige Weg, das terroristische/totalitäre Phantasma der Wiedervereinigung mit der Mutter zu durchkreuzen und die endlose Spirale der Gewalt, in die es hineintreibt, zu durchbrechen, besteht, dem Psychoanalytiker zufolge, darin, wieder einen Zugang zum Symbolischen, zum Symbolisieren zu finden (ebd.,6), Diskontinuität, Unterbrechungen und Übergänge zu ermöglichen (ebd.,7), sich der Differenz zu stellen und sie auszuhalten.

#### 1.3.4. Das (Un)Heimliche

Woher rührt der unwiderstehliche Sog, den die wachgerufenen inzestuösen Phantasmen von der "Heimkehr", der Rückkehr zu den eigenen Ursprüngen zu entfalten vermögen?

Wie vorhin angedeutet, ist der Mutterschoß als biologischer Ursprungsort zugleich auch der Ort des ersten und letzten Wunsches, zu dem das Subjekt, kaum geboren, wieder zurückstrebt. Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, den besagten Sog der Heimkehrphantasmen mit der Linderung bzw. Überwindung der Angst- und Unlustgefühle (als Folge der traumatischen Erfahrung existentieller Not/Ausgesetztheit) in Verbindung zu setzen: Sie antizipieren die ersehnte Gewissheit, Unversehrtheit, Vertrautheit, Geborgenheit, all das also, was gewöhnlich unter den Begriff des Heimlichen (bzw. Heimischen) fällt.

Im Heimlichen hatte Freud allerdings bekanntlich den Schlüssel zum Phänomen des Unheimlichen entdeckt. In seinem gleichnamigen Aufsatz aus dem Jahre 1919 kam er nach einer ausführlichen semantischen Analyse des Adjektivs "unheimlich" zu jenem berühmten und scheinbar paradoxen Schluss: „Also unheimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegenteil unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.“ (Freud: 1963, 53)

Die Ambivalenz des Unheimlichen bezog er dabei vorrangig auf die (Re-)Aktivierung verdrängter infantiler Komplexe (dazu zählte er v.a. den Kastrationskomplex und die Mutterleibphantasie), die das Subjekt an eine "überwundene" Etappe seiner psychischen Entwicklung zurückverweisen - was als "unheimlich" erscheint, ist danach einmal vertraut gewesen.

Den Zusammenhang zwischen dem Unheimlichen und dem Wahn streifte er mit dem Verweis auf den Konnex zwischen der "Allmacht der Gedanken" - jener Art des Unheimlichen, die er von den zwei eben parenthetisch genannten strikt abzugrenzen (und dadurch womöglich auch zurückzudrängen) versuchte und der er u.a. auch das Doppelgängermotiv zuordnete- und dem primären Narzissmus flüchtig, ging allerdings nicht weiter darauf ein.

Die Vernachlässigung eben dieses Zusammenhangs lieferte wiederum H.-Th. Lehmann den entscheidenden Anstoß für seine kritische Auseinandersetzung mit Freuds Konzept des Unheimlichen, dem er „selbst eine unheimliche Doppelbödigkeit“ nachwies, „da sie“ - so sein

---

verstärkter unbewusster Sorge um die Selbsterhaltung“ unter den Bedingungen wachsender Destabilisierung in der (post)industrialen westlichen Gesellschaft (ebd.,35).

Mit Blick auf die aktuelle gesellschaftliche Entwicklung sei ferner auf die auffallende Zunahme narzisstischer Tendenzen in der Kosmetik, in der Medienindustrie, in den modernen Körpertherapien sowie in der Freizeitindustrie wie etwa in der Aerobik und im Body-Building hingewiesen, wo dasselbe Phantasma von der Mutterimago unter dem Deckmantel einer authentischen und ursprünglichen Körpererfahrung anscheinend völlig harmlos, unverändert und gänzlich ungestört immer noch weiter erfolgreich zirkuliert. J. Küchenhoff, der sich besonders mit dem Körperkult des Body-Building beschäftigt hat - als dessen Inbegriff eben A. Schwarzenegger gelten kann - , hat darin eine (Abwehr-)Reaktion auf narzisstische Kränkungen gesehen: "Nachdem die Psychoanalyse gezeigt hat, dass das Ich nicht mehr Herr im eigenen Haus ist, sucht sich der gekränkte Narzissmus einen neuen Ort und Mittelpunkt, diese Re-zentrierung wird im 'authentischen Körper' versucht" (Küchenhoff: 1992, 143). In Analogie dazu hat D. Kamper das Verhältnis von Narzissmus und (Extrem-)Sport unter dem Aspekt der Überwindung von persönlichen Identitätskrisen analysiert (vgl. Kamper: 1988).

Auf die Frage, wie die „postdramatische“ Theaterästhetik von E. Jelinek auf die euphorisch beschworene (und gerade deshalb äußerst suspekten) „Wiederkehr des („authentischen“-E.P.) Körpers“ (D. Kamper) von heute antwortet, genauer gesagt: wie sie ihr entgegenarbeitet, soll im theatertheoretischen Teil dieser Arbeit ausführlich eingegangen werden.

Hauptargument - "diese Erkenntnis eher verhüllend umkreist als klar ausspricht" (Lehmann: 1989,758).

Zum Ausgangspunkt seiner Ausführungen nimmt Lehmann Freuds Unterscheidung zwischen der Angst, die das Ich "im Hinblick auf (unerfüllte bzw. unerfüllbare) Forderungen des Über-Ich" entwickelt ("was die „nur“ neurotische Struktur kennzeichnet") und der Angst vor dem Es, "wenn das Ich mit Angst auf die Verlockungen reagiert, die von mächtigen Triebwünschen ausgeht, deren Verwirklichung jedoch eine „Überschwemmung“ der rationalen Ichfunktionen überhaupt bedeuten würde" (ebd.,758).

Letztere, die „Angst vor dem Es“, beschwört ihm zufolge eine viel weit reichendere Gefahr - "Zersetzung der Ich-Grenzen, gänzliche Auflösung und Ohnmacht des Ich, den psychotischen Wahnsinn" (ebd.,759) - herauf und bildet somit den Kern seiner These, wonach "das eigentlich Unheimliche sich durch die Bedrohung der vernünftigen Sprache selbst auszeichnet, durch eine Angst um die Symbolisierungsleistung, was das Unheimliche in die unmittelbare Nachbarschaft einer Bedrohung durch den Wahnsinn stellt."

Wenn wir eine annähernde Umschreibung des Unheimlichen wagen, könnte sie etwa folgendermaßen aussehen:

Das Unheimliche, das Bilder von Tod, Automaten, von Doppelgängern oder vom weiblichen Geschlecht auslöst, ereignet sich, wenn „die Grenze zwischen *Phantasie* und *Wirklichkeit* verwischt wird" (Freud; vgl.J.Kisteva:1990,204<sup>31</sup>).

Es markiert die Aufhebung aller Grenzen und entsteht, wenn die Konturen des narzisstischen Ich zerfließen. Es ist die *Destrukturierung des Ich* (Kisteva:1990:204), die Erfahrung des Abgrunds zwischen mir und dem anderen, der/das mein „eigenes“ Unbewusstes bzw. mein unbewusstes „Eigenes“ (ebd.,199) oder auch das „Uneigene“ unseres nicht möglichen „Eigenen“ (ebd.,209) ist. Es ist „das Fremde in uns selbst" (ebd.,198), die für unsere Psyche konstitutive, beunruhigende, verunsichernde und ängstigende (Erfahrung von) Alterität.

Es ist die Projektion und gleichzeitig die erste Bearbeitung des Todestriebes.

Es führt in uns die Differenz in ihrer entwaffendsten Form ein und benennt sie als unerlässliche Voraussetzung für unser Sein *mit* den anderen (ebd.,209/210).

Es ist das, was die begrifflichen Orientierungen suspendiert, die starren Strukturen aufbricht, die sicheren Grenzen durchlässig und die festen Gegensätze brüchig werden lässt.

Es ist das Unbegrenzte und Unbegrenzbare, das Entgrenzte und Entgrenzende, das Nicht(be)greifbare, das Nichtformbare, das sich Entziehende.

Es ist nicht an bestimmte Phänomene gebunden, sucht diese aber wie ein blinder Fleck heim und bleibt an ihnen haften.

Es ist bedrohlich, weil es nicht bestimmbar ist<sup>32</sup>.

Es ist die „Auflösung der Grenze von Symbol und Symbolisierung, die Schweben über dem Abgrund eines Nicht-Sinns" (Lehmann:1989,763), die Zerstörung der semantischen Referenz, die Sprengung der Kontinuität von Signifikat und Signifikant, das Aussetzen der Bezeichnungsfunktion.

Es signifiziert nicht, es macht keine Zeichen, bezeichnet nichts und ist mithin in Lacans Terminologie *nicht mehr signifikativ*, sondern nur *signifikant*, bedeutungslos, lässt das Signifikative signifikant erscheinen, löst die Grenze zwischen Darstellbarem und Undarstellbarem auf, ist das plötzliche „Ereignis" (im Sinne Heideggers) eines Schocks.

Es ist das "Ereignis" des Schocks einer traumatischen und traumatisierenden Sprachlosigkeit, Unrepräsentierbarkeit.

Der Sog des verschlingenden Abgrunds (des Mutterschoßes).

Die überwältigende Erfahrung von Schwerelosigkeit, Bodenlosigkeit, Abgründigkeit.

Die schwindelerregende Erfahrung des Vorübergleitens des Wahns, des unwiederbringlichen Selbstverlusts, der unkontrollierten Selbstauflösung, der befreienden Selbstentgrenzung, des

---

<sup>31</sup> In ihrer Arbeit *Fremde sind wir uns selbst*, wo sie eine Semiologie des Unheimlichen herausarbeitet, deutet J.Kisteva das Unheimliche unter Bezug auf S.Freud als das Kennzeichen des „Fremden in uns selbst“, d.h. der unbewussten Andersheit/Fremdheit, die dem gespaltenen Subjekt a priori innewohnt.

<sup>32</sup> Das hat Freud intuitiv erahnt, als er schrieb, dass ein unheimlicher Effekt entsteht, „wenn intellektuelle Unsicherheit geweckt wird, ob etwas belebt oder unbelebt sei, und wenn das Leblose die Ähnlichkeit mit dem Lebenden zu weit treibt“.

mimetischen Einswerdens mit dem anderen in der symbiotischen Verschmelzung mit seiner Allmacht.

Es ist die Ekstase.

Der Rausch von Narziss.

Der Rausch des Ertrinkens im abgrundtiefen Wasser.

Der Rausch der schrecklich-faszinierenden, Erlösung verheißenden Rückkehr zu den eigenen „anorganischen“ (Freud) Ursprüngen.

Der Rausch, in dem das Rauschen des abgrundtiefen, grenzenlosen Meeres verlockend wiederhallt. Das Rauschen, in dem nach E.Canetti die Stimme des Meeres<sup>33</sup> vernehmbar wird, die Stimme, die „sehr veränderlich ist und die man immer hört, die Stimme, "die nach tausend Stimmen tönt" (Canetti:1980,88).

Das alles ist das Unheimliche. Fremdheit und Eigenheit, Differenz und Immanenz, Grenze und Entgrenzung, Mangel und Fülle, Faszination und Gewalt, Konstanz, Permanenz und Tod in einem.

### 1.3.5. Die Statue, der Doppelgänger und der Tod

"Der Narzissmus ist ekstatisch" - diese Aussage von Borch-Jacobsen trifft den Kern der imaginären Identitätskonstruktion. Das narzisstische Ich ist deswegen ein grundlegend statisches, weil es ursprünglich ein durch und durch "ek-statisches" (Borch-Jacobsen), ein schismatisches ist. Die "fremde Strebung" (Lacan), mit der es die Imago affiziert, verkehrt sich in eine unausgesetzte Bestrebung um Kittung des Sprungs in dem Ur-sprung, um Aufhebung aller Durchgänge, um Schließung aller möglichen Ein- und Ausgänge.

Die "spekulare" Entfremdung ist "unweigerlich, ohne Ausweg" und muss "nun ihrerseits bis zum Ende dauern", bemerkt Lacan (zit. nach Borch-Jacobsen:1999,64).

Das Ich ist Instanz einer Verkennung, haben wir früher gesagt. Dies meint, dass es nicht nur Resultat einer Verkennung, sondern die Verkennung selbst ist, sofern es seine "tragische Zerrissenheit", seine unhintergehbare Gespaltenheit in Subjekt und Objekt nicht anerkennt, sondern immer wieder und "bis zum Ende" *verkennt*.

Es bildet sich im Zuge einer homöostatischen Anverwandlung an die fixe, stabile Imago, richtet sich auf, nimmt „wie der kranke Fuß die Form des sog. „orthopädischen“ Schuhwerks an“ (Borch-Jacobsen), lernt sich aufrecht halten, kurz: es erlangt selber die *Stabilität einer Statue*: „Es ist die Stabilität der vertikalen Stellung, das Prestige der Statur und das Beeindruckende der Statuen, die uns den Identifikationsstil angeben, in welchem das Ich seinen Ausgang hat und die ihm eine immerwährende Prägung mitgeben.“ (Lacan, zit. nach M.Borch-Jacobsen:1999,73)

Die stabile Welt der Imago ist wesentlich eine Statuenwelt. Nicht umsonst spielt auch Lacan darauf an, dass das lateinische *imago* „Statue“ bedeutet (Lacan:1973,64).

Die Imago, die das Subjekt aufrecht- und festhält, indem sie seinen von der Zerstückelung bedrohten Körper zusammenhält, lässt es zugleich „für alle Ewigkeit“ in einer fixen Form ("Gestalt") gerinnen, zu einer leblosen „aufgerichteten“<sup>34</sup> Statue“ erstarren.

„Die Aufrichtung des Ich ist immer die Aufrichtung einer Statue, die ich dort, in ihrer für immer erstarrten Unerschütterlichkeit vor mir sehe...“ (Borch-Jacobsen:1999,61) - folgert M.Borch-Jacobsen und bezeichnet das Ich als einen „Statuenmann“ und die von Lacan durch eine

---

<sup>33</sup> Das Meer ist für Canetti ein Symbol der Masse: "Das Meer ist allumfassend und unerfüllbar. Alle Flüsse, Ströme, Wolken, jede Art von Gewässer der Erde könnten sich ins Meer ergießen, es würde darum nicht wirklich zunehmen; es hätte sich nicht verändert, immer hätte man das Gefühl, es ist dasselbe Meer. Es ist also so groß, dass es der Masse, die immer größer werden will, als Vorbild dienen kann. So groß wie das Meer möchte die Masse werden, und um das zu erreichen, zieht sie mehr und mehr Menschen an... Das Meer hat keine inneren Grenzen und ist in keine Völker und Gebiete abgeteilt. Es hat *eine* Sprache, und sie ist überall dieselbe. Es gibt sozusagen keinen Menschen, der sich von ihm ausschließen ließe.“ (Canetti:1980,88/89)

<sup>34</sup> Der Signifikant „aufgerichtet“ ruft die Konnotationen von Flächigkeit, Bruchlosigkeit, Geschlossenheit, Fixiertheit, Statuarik, von allen strukturellen Grundelementen der Psychose also, auf.

regelrechte „sta“-Kaskade<sup>35</sup> beschriebene narzisstische Welt als „eine so seltsam erstarrte und statische, als wäre sie ein von unbeweglichen „Statuen“, von steinernen „Bildern“, von hieratischen „Gestalten“ bevölkertes riesiges Museum“.

Eine erstarrte, gefrorene Ruinenszenerie, ein erstorbenes, totes Stillleben, von der fließenden Zeit des Werdens nicht erreicht, in einer unendlichen, mythischen Suspension der Zeit befangen, ohne Zukunft andauernd, die Zeit überdauernd<sup>36</sup> - in dieser vom „Hochgefühl der Beherrschung (der Zeit und) des Raumes“(Lacan, zit. nach Borch-Jacobsen: 1999,74;Erg.-E.P.) durchdrungenen statischen und „grundvisuellen“ Welt wird alles zum „Standbild, auf das hin der Mensch sich projiziert“(ebd.,65). Dies gilt zuallererst für das eigene Körperbild des Subjekts, das sich, wie J.Hyppolite konstatiert "als Statue sieht und sich zugleich zergliedert, die Zergliederung auf die Statue projiziert, und das in einer nicht abschließbaren Dialektik.“(in Lacan:1990,192)

Die Welt des Ich, die Lacan als "die eigentlich „menschliche““ beschreibt, entpuppt sich demnach, mit Borch-Jacobsen gesprochen, als "die unmenschlichste, auf jeden Fall die *unheimlichste*: es ist die Welt der Doppelgänger, wie sie Freud sieht, jene dämmerige Welt, wo jedes Bild des Ich bereits ein „Vorbote“ seines Todes ist“ (ebd.,73).

Freuds Deutung des Doppelgängermotivs, auf die sich diese Formulierung von Borch-Jacobsen bezieht, basiert auf einer methodischen Umkehrung der einschlägigen Interpretation von O.Rank. Während letzterer das Doppelgängermotiv im Sinne einer "energische(n) Dementierung der Macht des Todes" auslegte, stellte Freud mit der Überwindung der Phase des primären Narzissmus eine spiegelbildliche Inversion des Doppelgängers zum "unheimlichen Vorboten des Todes" fest: „Das Motiv des Doppelgängers hat in einer gleichnamigen Arbeit von O.Rank eine eingehende Würdigung gefunden. Dort werden die Beziehungen des Doppelgängers zum Spiegel- und Schattenbild, zum Schutzgeist, zur Seelenlehre und zur Todesfurcht untersucht, es fällt aber auch helles Licht auf die überraschende Entwicklungsgeschichte des Motivs. Denn der Doppelgänger war ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs, eine „energische Dementierung der Macht des Todes“(O.Rank) und wahrscheinlich war die „unsterbliche“ Seele der erste Doppelgänger des Leibes. Die Schöpfung einer solchen Verdoppelung zur Abwehr gegen die Vernichtung hat ihr Gegenstück in einer Darstellung der Traumsprache, welche die Kastration durch Verdoppelung oder Vervielfältigung des Genitalsymbols auszudrücken liebt; sie wird in der Kultur der alten Ägypter ein Antrieb für die Kunst, das Bild des Verstorbenen in dauerhaftem Stoff zu formen. Aber diese Vorstellungen sind auf dem Boden der uneingeschränkten Selbstliebe entstanden, des primären Narzissmus, welcher das Seelenleben des Kindes wie des Primitiven beherrscht, und mit der Überwindung dieser Phase ändert sich das Vorzeichen des Doppelgängers, aus einer Versicherung des Fortlebens wird er zum unheimlichen Vorboten des Todes.“(Freud:1963,63) Der unheimliche Charakter des Doppelgängers offenbart sich laut M.Borch-Jacobsen darin, dass das Ich in ihm sich selber *außerhalb seiner selbst* sieht und zwar "in einem *Bild*, das ihm umso enttäuschender ist, als es narzisstisch ist, und umso entfremdender, als es sich vollkommen ähnlich sieht. Was eigene lebendige Identität (oder Identifikation) war, gerät, ist es erst dargestellt, zu enteignend-todbringender Ähnlichkeit, zum frostigen Spiegel, zur erstarrten Bildsäule.“(Borch-Jacobsen:1999,57)

Die weitgehenden Korrespondenzen zwischen Freuds Konzept des Unheimlichen und Lacans Modell des Spiegelstadiums springen geradezu ins Auge. Der Spiegel, das Bild, der Doppelgänger, der Narzissmus, die Kastration (die imaginäre Zerstückelung), der Tod - alle Grundbestandteile des Lacanschen „*stade du miroir*“ lassen sich leicht in Freuds Text wiedererkennen. Borch-Jacobsen: "Es fehlt nicht einmal die Statue (das in „haltbarem Material“ geformte Bild).“(ebd.,57)

---

<sup>35</sup> vgl. etwa die Anhäufung von etymologisch durch die Wurzel „sta-“ zusammenhängenden Wörtern im oben angeführten Lacan-Zitat, wie z.B. Stabilität, Statur, Stellung, Statuen, Stasis

<sup>36</sup> Auch K.-J.Pazzini hat unter Verweis auf deren Wandlungsunfähigkeit und Starre das „ahistorische Begriffs- und Realitätsmoment“ der imaginären Identitätskonstruktion unterstrichen: "Identität hat ein ahistorisches Begriffs- und Realitätsmoment. Sie ist gerichtet gegen die Veränderung, gegen den Wandel, muss diesem unter Mühen abgerungen werden.“(Pazzini:1992,24)

Nur in einem kleinen, aber entscheidenden Punkt, den wir im Zusammenhang mit der Problematik der Imago bereits anvisiert haben, unterscheiden sie sich wesentlich voneinander. Genau an diesem Punkt setzt Borch-Jacobsen auch seine Analyse an: „wo Freud seine Interpretation auf der Aufnahme eines ‚primären Narzissmus‘<sup>37</sup> aufbaute, womit er einen Zustand meinte, welcher der durch das Spiegelbild eingeführten Darstellungsspaltung vorherginge, macht Lacan vielmehr den Vorschlag, das Ich nach dem Bilde des *Bildes* zu konzipieren: weit davon entfernt, seinem Bilde vorherzugehen, ist das Ich anfänglich außer sich, ek-stasiert in sein(em) Bild. Der Doppelgänger ist zuerst da.“(ebd.,58)

Wenn das Ich "nach dem Bild des Bildes" (S.Weber) (ein-)gebildet und das Bild wiederum der Doppelgänger ist, der die Maske des Todes trägt, dann ist das Ich sein eigener Doppelgänger und die Spiegelwelt, die es bewohnt, ist die Schattenwelt, die Welt des Todes, die Unterwelt Hades, in der sich Narziss, wie Ovid berichtet, immer noch im Wasser der Styx spiegelt. Als Gräberblume und Symbol des Todes trägt die "krokusfarbene Blume" seinen Namen weiter. Die ersehnte Verschmelzung mit dem eigenen Spiegelbild ist erreicht. Die Rückkehr zu den eigenen Ursprüngen "gelungen". Die Ekstasis erweist sich als eine tödliche Stasis.

### 1.3.6. Erkenntniskritische Notiz

Nun ist die eben thematisierte konstitutive Starre, Stat(uar)ik, Stagnation, "Trägheit" der imaginären Identitätskonstruktion der allgemeinen Struktur menschlicher Erkenntnis durchaus verwandt, "die das Ich und die Gegenstände mit den Attributen von Permanenz, Identität und Substantialität, kurz unter der Form von Entitäten oder 'Dingen' konstituiert"(Lacan, zit. nach Borch-Jacobsen:1999,73).

Lacan, der in seinen Schriften immer wieder auf diese bezeichnende strukturelle Analogie zwischen Ich und Erkenntnis zurückkommt, führt sie auf den ihnen beiden immanenten "Willen zur Entfremdung" zurück - "Die Struktur des Ich und die Struktur der Erkenntnis verkörpern beide einen Willen zur Entfremdung..."(Bowie:1991,45)-, der sich grundsätzlich als Wille zur Macht und Beherrschung manifestiert<sup>38</sup>.

Wie das kleine Kind vor dem Spiegel ist auch die dem Phantasma der Selbstidentität verhaftete Welt der paranoischen Erkenntnis eine, die sich wesentlich dank ihrer antizipierten (in ihrem antizipatorischen Konstruktcharakter aber grundsätzlich verkannten) unerschütterlichen substantiellen Stabilität und Gewissheit "aufrecht hält, aufgerichtet und ins Licht gereckt"(Borch-Jacobsen). Eine Welt der Spiegelbilder, in der der *Weltbezug* eher ein *Selbstbezug* ist und in der die identifikatorische Nachahmung und die eliminatorische Vereinnahmung die bestimmenden Methoden darstellen.

"Das Imaginäre", schreibt M.Bowie, "ist die Szene eines verzweifelten wahnhaften Versuchs, zu sein und zu bleiben, "was man ist", indem man sich immer mehr Beispiele des Selben, eines Ähnlichen oder der Selbst-Kopien hereinholt."(Bowie:1991,90)

Indem sie unterstellt, dass das (souveräne) Subjekt sich willentlich dem Strom der Zeit, dem Werden und Vergehen entziehen kann, "wähnt" sich die paranoische Erkenntnis, Herr über den Tod zu werden. Ihr "Wille zur Entfremdung" enthüllt sich mithin als ein Wille zur "Tötung des Todes"(Lyotard). Da der Tod allerdings nicht getötet, sondern lediglich verdrängt, verleugnet, "verworfen" werden kann, gipfelt der "Triumph des Willens" (*über* den Tod) letztendlich im Triumph des Todes selbst - der "Nationalästhetizismus"(Lacoue-Labarthe) war, wie noch zu erläutern sein wird, das eklatanteste Beispiel hierfür.

Das psychotisch "Verworfenen" kehrt nach Lacan im Realen wieder (näher dazu gleich im Anschluss) und das Reale wiederum feiert seinen "endliche(n) Triumph" im Tod (Bowie:1991,97).

---

<sup>37</sup> Eine detailliertere und sehr prägnante Darstellung von Freuds Narzissmus-Konzept (im Sinne eines Rückzugs der Libido von den Objekten und seiner anschließenden Akkumulation und Stagnation im Ich) findet sich bei J.-D.Nasio.

<sup>38</sup> zur Thematik der strukturellen Verschränktheit von Wissen und Macht aus diskursanalytischer Sicht vgl. Foucault:1977a

Der suizidäre Ausgang aus diesem *circulus vitiosus* ist uns aus dem Mythos von Narziss bereits bekannt: "In seiner unersättlichen Neugier auf sich wendet sich das Auge der paranoischen Erkenntnis nun im Zuge eines monströsen Ausbruchs von Verfolgungssucht gegen sich selber." (Borch-Jacobsen:1999,74)

Weil für Lacan allein die Psychoanalyse "jenen Knoten imaginärer Knechtschaft" erkennt, der die Strukturen des Ich und der epistemischen Wissensformationen fest aneinander bindet, scheint sie auch am besten geeignet, ihnen auf dem Wege der Auflösung (mit J.-L.Nancy: der "Entwerkung") der falschen imaginären Fixierungen entgegenzuarbeiten.

### 1.3.7. Exkurs: Psychose

Freilich ist es primär Lacans Narzissmus- bzw. Identitätskonzept, das den zentralen theoretischen Bezugsrahmen für die vorliegende Arbeit abgibt. Im Folgenden soll jedoch ansatzweise versucht werden, die Linie vom narzisstischen Spiegelstadium bis zum Extremfall der Psychose weiter zu ziehen, zumal sie durch das Verhaftetbleiben der letzteren im Spiegelstadium selbst nahegelegt wird und das Stichwort des psychotischen Hauptmechanismus der "Verwerfung" bisher schon mehrmals gefallen ist.

Der nachfolgende Rekurs auf die Psychose/den Wahn wird v.a. durch die strukturellen Analogien motiviert, die die psychotische Struktur und der machtpolitische Wahn (etwa der NS-Politik) aufweisen.

Bei der als erstes zu umreißen klinischen Psychosen-Theorie Lacans geht es demzufolge keineswegs darum, das Phänomen des Wahns zu pathologisieren<sup>39</sup>, es im gängigen psychiatrischen Sinn zu kategorisieren und somit zugleich verharmlosend zu neutralisieren und entschärfen, sondern es gilt vielmehr, durch eine an Lacan angelehnte sehr grobe Nachzeichnung einiger grundlegender Momente der höchst komplexen psychotischen Struktur gewisse theoretische Anhaltspunkte für die gleich daran anschließende und an Canettis Machttheorie orientierte Analyse des machtpolitischen Wahns zu gewinnen.

Die strukturellen Berührungspunkte zwischen den beiden Phänomenen werden indes vorrangig in der autistischen Abschottung erblickt, im feindlichen, gewaltsam ausgrenzenden, mörderischen Umgang mit dem Anderen/dem Fremden, in der konstitutiven Abhängigkeit von Feindbildern, in der Nichtanerkennung des Mangels/der Differenz/der Andersheit und in den sich konsequent daraus ergebenden Auslöschungs- und Vernichtungsversuchen des "feindlichen Anderen", in den Verfolgungs-, Weltuntergangs-, Welterschöpfungs- und Omnipotenzphantasmen, die durchaus analoge Dissoziationserfahrungen artikulieren.

#### 1.3.7.1. Der psychoanalytische Ansatz Lacans

Nach J.Küchenhoff/ P.Warsitz resultiert psychische Krankheit aus der Störung in der Symbolisierung der Kastrationserfahrung bzw. aus der Unmöglichkeit, den Mangel hinzunehmen. Nun lassen sich aber verschiedene Vermeidungsmöglichkeiten unterscheiden, wie z.B. die Verleugnung im Falle der Perversion (Fetischismus) und die Verwerfung bei der Psychose.

Bei der Perversion wird der Mangel (laut Freud) durch Identifikation behoben: das Kind identifiziert sich mit dem Phallus, dem Objekt des Begehrens der Mutter, und verleugnet somit

---

<sup>39</sup> Dasselbe gilt in vollem Maße auch für den hier hergestellten Bezug des Wahns zum Phänomen des deutschen Faschismus, welches durch diesen Bezug keineswegs irgendwelcher psychischer Anomalie zugeordnet werden soll. Eine psychopathologische Lesart des Nazismus mit einem entsprechenden moralisierend-normalisierenden, wo nicht gar dämonisierend-denunziatorischen Pathos, wie sie leider nicht selten in der einschlägigen Fachliteratur anzutreffen ist, steht meinem Anliegen ganz fern. In diesem Punkt stimme ich ganz Ph.Lacoue-Labarthe zu (auch Z.Bauman vertritt eine ähnliche Meinung), der unter Rekurs auf Freud meinte: "es wäre besser, man betrachtete den Faschismus nicht länger als ein „pathologisches“ Phänomen (von welcher außergesellschaftlichen Position her, fragte Freud, könnte man eine solche Diagnose stellen?) und sähe in ihm nur eine (zumindest) mögliche, nicht abartiger oder ungenügender als eine andere, politische Form der Zeit." (Lacoue-Labarthe:1990,152)

ihre Kastration, d.h. die Beziehung zum Vater. Der Fetisch dient folglich der Bewältigung der Kastrationsangst durch deren Verleugnung.

Bei dem am Anfang der Psychose stehenden psychischen Mechanismus der Verwerfung handelt es sich hingegen um einen "Inskriptionsmangel der normativen Erfahrung der Kastration im Unbewussten"<sup>40</sup>(Nasio:2000,121). Der Mangel wird hier nicht einfach verleugnet, sondern er fehlt vollkommen. Lacan spricht daher von einem „Mangel des Mangels“ bei der Psychose. P.Widmer: „Die Psychose lässt sich als Verlust der Subjektspaltung definieren, als Verlust der Differenz zwischen dem Symbolischen, dem Imaginären und dem Realen. Gerade dieses das Symbolische konstituierende Prinzip der Differenz bzw. des Mangels wird in der Psychose nicht artikuliert, sondern verworfen.“ (Widmer:1990,118)

Die Verwerfung hinterlässt "keine Spuren..., welche die zukünftige Symbolisierung strukturieren würden, sondern ganz einfach ein Loch, ein Loch im Symbolischen oder genauer: ein Loch des Symbolischen"( Weber:1973,51).

Das „Drama des Wahnsinns“ setzt Lacan mithin "in der Beziehung des Menschen zum Signifikanten“ an (Lacan:1997,107). Die Signifikanten, die er in Anlehnung an Saussures linguistisches Modell streng von den Signifikaten unterscheidet<sup>41</sup>, strukturieren ihm zufolge "in irreduzibler Weise" (ebd.,236) die menschliche Realität - der Begriff der Realität setzt "diesen Raster voraus, diese Signifikantenaderungen“(ebd.,236) - und das heißt auch die menschliche Subjektivität.

Diese realitäts- und subjektkon(bzw. re-)stitutive Funktion der Signifikanten ist allerdings bei der Psychose (aufgrund ihrer eigentümlichen Unmöglichkeit bzw. Unfähigkeit zur Anerkennung der durch den Signifikanten artikulierten Trennung) stark beeinträchtigt, um nicht zu sagen, ganz außer Kraft gesetzt: "Es handelt sich, am Grund der Psychose, um eine Sackgasse, um eine Ratlosigkeit betreffs des Signifikanten..."(ebd.,230). Die Psychose besteht „in einem Loch..., einem Mangel auf der Ebene des Signifikanten“(ebd.,238).

Wenn Lacan hier die Singular-Form des Terminus "Signifikant" verwendet, was hat das zu bedeuten? Welcher "besondere" Signifikant wird in der Psychose von der Verwerfung betroffen? Die Antwort fällt nicht leicht, auch Lacan nicht. Aus welchen Gründen, werden wir gleich noch zu klären haben.

In immer neuen Anläufen, in einer immer aufs Neue einsetzenden räumlich-zeitlichen Aufschubbewegung, der Bewegung der Sprache/der *différance* (Derrida) selbst, durch eine wuchernde, sich zerstreuende, „disseminierende“(Derrida) Vielzahl von Variationen und Modifikationen wird der Psychoanalytiker in seinem *Psychosenseminar* diesen ganz „besonderen“ Signifikanten einzukreisen versuchen. Ganz vorsichtig, behutsam, zögerlich, herantastend.

Denn es handelt sich dabei um einen Annäherungsversuch, der zugleich an den Punkt eines Abgrunds führt: "Es gibt nichts Gefährlicheres als die Annäherung an eine Leere.“(ebd., 238/239)

Das, was der Wahn als den nicht aufgehenden "Rest des Realen"(Sl.Zizek) in aller unerbittlichen Evidenz an die Oberfläche hervorkehrt, ist nämlich jene „transzendente Leere“(J.Küchenhoff), jenes "Loch des Symbolischen"(S.Weber), das die Sprache in ihrem unausgesetzten doppelten Fort-Da-Spiel enthüllend und verhüllend, aufdeckend und verdeckend zugleich fortwährend umspielt. Oder wie Derrida sagen würde: in ihrem stets in der Schwebe

---

<sup>40</sup> Diese Einschreibung der Kastrationserfahrung im Unbewussten nennt Freud die "unerträgliche Vorstellung"(vgl.Nasio:2000,124/125). In der Form von deren Abwehr unterscheiden sich die Neurose und die Psychose sehr stark voneinander: während die neurotische Abwehr in einer Art Abschwächung besteht, haben wir es bei der psychotischen Abwehr mit "einer radikalen und endgültigen Abtrennung von Ich und Vorstellung"(ebd.,126) zu tun. Der Konvergenzpunkt beider Mechanismen liegt im grundsätzlichen Scheitern des Versuchs, ihr entgegenzutreten, da sie unumgänglich zurückkehrt. Der Modus dieser Rückkehr ist in beiden Fällen entsprechend unterschiedlich. Während in der Neurose sowohl der verdrängte Inhalt als auch seine Wiederkehr symbolischer Natur, d.h. als "ein Teil des Ich" noch weitgehend homogen sind, sind in der Psychose der verworfene Inhalt und das, was davon (als Wahn bzw. als Halluzination) im Realen wiederkehrt, wesentlich heterogen.

<sup>41</sup> "Er (der Signifikant -E.P.) unterscheidet sich (vom Signifikat -E.P.) dadurch, dass er an sich ohne eigene Bedeutung ist.“(ebd.,236)

gehaltenen Bezug zur Kastration tanzt die Sprache unablässig einen "Tanz auf Dis-Tanz über dem Abgrund". In einem Passus aus seinem Text *Sporen. Die Stile Nietzsches*, wo er den Problemkomplex Frau-Kastration-Wahrheit-Schrift thematisiert und wo auch das eben angeführte Zitat zu finden ist, liefert der französische Philosoph eine brillante Umschreibung dieser unerbittlichen "Wahrheit"/Struktur der Sprache. Unter explizitem Bezug auf Heidegger heißt es dort über die Wahrheit (der Frau): „Vielleicht ist sie als Nicht-Gestalt, *simulacrum*, der *Abgrund* der Distanz, die Distanzierung der Distanz, der Schnitt des Zwischenraums, die Distanz selbst, wenn man dies, was aber unmöglich ist, noch sagen könnte: die Distanz *selbst*. Die Distanz distanziert sich, die Ferne entfernt sich. Hier müsste man auf Heideggers Gebrauch des Wortes *Entfernung* zurückgreifen: zugleich Trennung, Entfernung und Entfernung von der Entfernung, Entfernung der Ferne, Ent-fernung, Zerstörung (*Ent-*) als Grundzug des Fernen als solchem, verhülltes Rätsel der Näherung. Die klaffende und entfernte Öffnung dieser *Entfernung* gibt der Wahrheit Raum und die Frau öffnet und entfernt (sich) von sich selbst. Sie verschlingt, verschleiert abgründig, endlos, bodenlos, jede Wesenhaftigkeit, jede Identität, jede Eigenart...Es gibt keine Wahrheit der Frau; dies aber deshalb, weil dieser abgründige Abstand der Wahrheit, diese Nicht-Wahrheit die „Wahrheit“ ist. Frau ist ein Name dieser Nicht-Wahrheit der Wahrheit.“(Derrida:1986a,135/136)

Der "besondere"/"ursprüngliche" Signifikant (Lacan), der bei der Psychose grundlegend "verworfen" wird, steht also in einem konstitutiven Bezug zu der (unmöglichen/traumatischen) Erfahrung der "transzendentalen Leere", des absoluten Abgrunds. Lacan nennt ihn den *Name(n)-des-Vaters* oder auch die *Metapher des Vaters*.

Der Begriff des Namen-des-Vaters bezieht sich auf die Figur des toten Vaters aus Freuds *Totem und Tabu*, der erst als toter symbolisch wirksam wird. Er ist der verbietende Vater, der das Inzesttabu auferlegt, der die symbiotische Dualbeziehung mit der Mutter unterbindet. Die Homophonie des franz. *le nom-du pere* mit *le non du pere* betont die zugleich gesetzgebende und verbietende Funktion des symbolischen Vaters. Im Seminar *Die Psychosen* ist der Name-des-Vaters der fundamentale Signifikant, der die Signifikation erst ermöglicht. Er ist derjenige "der im Anderen, als Ort des Signifikanten, der Signifikant des Anderen als Ort des Gesetzes ist"(ebd.,116). Das väterliche Gesetz setzt und hält den Prozess der Signifikation in Gang, indem es die Zirkulation des Phallus möglich macht. Der Phallus wiederum, dessen Bedeutung sich durch die Kastration konstituiert - er ist das, was „sichtlich fehlt: der augenfällige Mangel“(Weber:2000,185)-, ist "*Signifikant der Signifikation schlechthin*"( ebd., 182), andersherum: er ist Signifikant der die Sprache konstituierenden Bewegung der Differenz. Letztere ist in Derridas Worte „weit davon entfernt, die Sprache nur zu bewohnen, sie ist vielmehr deren Bleibe und Ursprung. Die Sprache hütet die Differenz, die die Sprache hütet.“(Derrida:1979,64) Die Differenz ist soz. das 'innere' Wesen der Sprache.

Der Defekt wiederum, der die Psychose bedingt und ihr eine Struktur gibt, besteht nach Lacan im Scheitern der differenzierenden Funktion der Sprache, "im Mislingen der Vatermetapher"(Lacan:1975,108).

Die erste Symbolisierung, die das *infans*<sup>42</sup> leisten muss, bevor es in die symbolische Ordnung eintritt, besser gesagt: bevor es durch das Gesetz des symbolischen Vaters, das es notwendig anerkennen muss, in diese gezwungen wird, diese erste Symbolisierung/Signifikation, die der Ödipuskomplex erst ermöglicht, ist folglich bei der Psychose bereits misslungen. Das psychotische Subjekt unterwirft sich zwar der symbolischen Ordnung, jedoch ohne sie, d.h. ohne das väterliche Gesetz, anzuerkennen. Der Begriff der „Verwerfung“, den Lacan von Freud übernimmt und entsprechend erweitert, meint eben diese "vor jedem Urteil liegende Nicht-Annahme des Namens-des-Vaters"(Widmer:1990,121).

Die fundamentale "Verwerfung" (des Namens-des-Vaters) hat zur Folge, dass das symbolische "Loch" (der "Mangel"/die "Lücke"/die „transzendentalen Leere“), das die väterliche Metapher überdeckt, indem sie es signifizierend (in sich) aufhebt (im zweifachen Sinne von

---

<sup>42</sup> Das lat. Wort *in-fans* meint „nicht sprechend“, "nicht imstande zu reden“ und tritt in folgenden drei Bedeutungsvarianten auf: 1. **stumm**; 2. a) noch **nicht sprechend**, lallend, stammelnd; b) unberedt, ohne Redegabe; 3. **sehr jung**, zart, noch klein

"neutralisieren" und "aufbewahren"), als solches spürbar wird. Es erscheint als ein Loch im Realen, als „das todbringende Aufklaffen des Spiegelstadiums“ (Lacan:1975,97). Welche konkreten Konsequenzen ergeben sich hieraus für das einzelne (psychotische) Subjekt? Die Nichtanerkennung der Differenz, des Prinzips des Symbolischen, führt zu einem Aufeinander- bzw. Zusammenfallen der drei Register, die nur durch die väterliche Metapher auseinander- und zusammengehalten werden können<sup>43</sup>. Dieses Zusammenfallen äußert sich im Zusammenbruch der (in der Regel zwischen dem Imaginären und dem Symbolischen "verfugten" -vgl. dazu Küchenhoff/Warsitz:1992,122) psychischen Realität des Subjekts, für den Lacan den Begriff der „dissolution imaginaire“<sup>44</sup> prägt. Er bezeichnet zugleich das Weltuntergangserlebnis, in dem sich der erfahrene totale Verlust der irreduzibel "signifikanten" Realität manifestiert, und die grandiosen Weltschöpfungs- und Omnipotenzphantasien, die als verzweifelter Restitutionsversuch der Errichtung einer 'neuen' (psychischen) Realität dienen sollen: "Die Omnipotenzphantasien des Wahns dienen dem Zweck, die misslungene primäre Identifizierung doch noch nachzuholen, sich doch mit dem Vater identifizieren zu können.“ (Küchenhoff/ Warsitz:1992,124)

Das Fehlen des "ursprünglichen Signifikanten" in der Psychose bewirkt, wie oben angedeutet, dass sich der Psychotiker anstelle vor einem symbolischen „trou d’etre“ vor einem „trou d’etre“ im Realen sieht. Durch dieses Loch im Realen fließt eben das Imaginäre des Subjekts aus und findet Ausdruck in den psychotischen Weltuntergangsvisionen. Davon legt die "Wunde" (Weber:1973) im psychotischen Text ein beredtes Zeugnis ab: "Die „Grundsprache“ Schrebers ist eine Ersatzsprache der intermediären symbolischen Funktion nach dem Untergang des Imaginären.“ (Küchenhoff/ Warsitz:1992,128)

Die dort über die "Wunde" hinweg gleitende metonymische Bewegung der Sprache kommt kompensatorisch, restitativ dem psychotischen Subjekt zu Hilfe. Die paradoxe Kette der Signifikanten produziert sich gleichsam autonom, damit es "sich spüren kann" (ebd.,131), damit der Riss im Realen, durch den der Abgrund des Nichts es zu verschlingen droht, dennoch gekittet werden kann. Bei der Tendenz zur metonymischen (Selbst-)Schließung handelt es sich in der Tat um ein grundlegendes Paradoxon der Sprache, die "nämlich auf Dauer kein Skotum, kein signifikatives Loch zu(lässt)." (ebd.,129)

Die durch die "Verwerfung" des symbolischen Prinzips der Verweisung/der Übersetzung ausgelöste Verwandlung des symbolischen „trou d’etre“ in ein reales „trou d’etre“ impliziert ferner, dass sich der symbolische Mangel in einen realen verwandelt und der mit Kastration drohende symbolische Vater als der große Verfolger, der allmächtige Teufel oder der allmächtige Gott des Wahns im Realen (wie etwa bei Schreber) wiederkehrt.

Das symbolisch Verworfenen kehrt im Realen wieder (vgl.Lacan:1997,226 sowie ders.:1975,61-118) - lautet Lacans einschlägige Formel. Der Signifikant "entfesselt" sich im Realen (Lacan:1975,116). Das psychische Realitätsfeld wird nicht mehr relativiert, d.h. es hat den Bezug zum unbewussten Begehren und zum Narzissmus der Bilder verloren (Küchenhoff/ Warsitz:1992, 124).

Die mangelnde Relativierung, die verworfene Begrenzung, hat ihrerseits eine totale Entgrenzung zur Folge. Der Wahn zeichnet sich demnach durch eine *strukturelle Grenzenlosigkeit, Maßlosigkeit, Flächigkeit, Ungebrochenheit, Unendlichkeit* aus. "Der Wahn ist unendlich, umfasst die Welt grenzenlos.“ ( ebd.,124)

Von der fehlenden Begrenzung wird wiederum die Körpervorstellung und mit ihr die gesamte Ichstruktur des psychotischen Subjekts betroffen (siehe die oben angeführte Definition der Psychose als "Verlust der Subjektspaltung" durch P.Widmer). Aufgrund seiner Unfähigkeit, seinen (subjektkonstitutiven) Mangel anzunehmen, *verliert es die Fähigkeit, seine*

---

<sup>43</sup> Lacan illustriert die Interdependenz der drei Register (des Imaginären, des Symbolischen und des Realen) am Borromäischen Knoten, einer Vernetzung von drei Ringen, die in ihrer je einzelnen Ringstruktur zerfallen, wenn sie zerschnitten werden.

<sup>44</sup> "Das Fehlen des Namens-des-Vaters an diesem Platz leitet nämlich durch das Loch, das es im Signifikat aufreißt, jene kaskadenartigen Verwandlungen des Signifikanten ein, die einen progressiven Zusammenbruch des Imaginären zur Folge haben, bis an den Punkt, wo Signifikat und Signifikant sich in der delirierenden Metapher stabilisieren.“ (Lacan:1975,110/111)

*Körpergrenze(n) festzusetzen*, sich von den anderen zu unterscheiden, d.h. es verliert sein „Selbst-Gefühl“ (Lacan).

Die Verwischung der Grenzen zwischen Innen und Außen, wie sie grundsätzlich das Spiegelstadium bestimmt, erzeugt eine starke Verunsicherung, die in Aggressivität und Gewalt gegenüber dem unmöglich vom Ich zu unterscheidenden anderen umschlägt: „Sein Innen zeigt sich außen, seine Aggressionen verwandeln sich in das Gefühl tödlicher Bedrohung, die von den anderen herkommen.“ (Widmer:1990,124)

Es kommt unumgänglich zu einer ständigen imaginären Vertauschung zwischen Ich und Du, Freund und Feind, Gott und Teufel. *Der innere Feind wird zum äußeren Verfolger, zur "Inkarnation des Bösen"*. „Das Bild einer vollkommenen Identität droht, dem der Psychotiker in wahnhaften Entstellungen zu entrinnen sucht: Nicht ich, sondern er, nicht Liebe, sondern Hass, nicht Aktivität, sondern Passivität...“ (Widmer:1990,123).

Hieraus erklärt sich der *streng dichotomische* Charakter des psychotischen Grunddispositivs, welches das "gute" Ich /WIR bzw. den "guten" Freund" dezidiert dem "bösen" Feind/ANDEREN/FREMDEN gegenüberstellt.

Die starren "protonormalistischen" (Link) Grenzziehungen stellen also im Falle des Wahns eine Art *Kompensationsleistungen* dar. Sie verhelfen dem psychotischen Subjekt dazu, die zusammenbrechenden oder gar nicht existenten (Körper-/Ich-)Grenzen, die ihm einzig ein Realitäts- und Stabilitätsgefühl geben können, aufzurichten und "aufrecht zu halten" (Borch-Jacobsen), liefern ihm eine Gegenfolie, gegen die es sich als selbstmächtiges Subjekt (wieder) zu konstituieren versucht.

Halten wir also v.a. mit Blick auf das rigide Freund-Feind-Schema, das etwa C.Schmitts Begriff des Politischen zugrunde liegt<sup>45</sup>, noch einmal ausdrücklich fest: das Bild des Feindes hat in der Psychose wesentlich eine *subjekt- und realitätskonstituierende*, d.h. eine grundsätzlich "versichernde" (Link) und festigende Funktion zu erfüllen<sup>46</sup>.

Auf die Nicht-Unterscheidung (bzw. Ununterscheidbarkeit) zwischen dem Ich und dem anderen geht auch die „Überwertigkeit der oralen und skoptischen Triebe“ in der Psychose zurück (Widmer:1990, 122-124). Die Fresslust zeigt sich als Angst, gefressen zu werden. Die Skopophilie wiederum hängt mit der distinktiven und somit ebenso identitätskonstitutiven Funktion des Blicks zusammen, die wir im nächsten Kapitel noch ausführlich behandeln werden. Im visuellen Feld dominiert indes das Sehen als Gesehen-Werden. Das Sehen, dass er gesehen wird, fehlt dagegen beim Psychotiker völlig, denn das würde ein Verhältnis zu sich selbst, d.h. ein Gewahrwerden seiner eigenen Begrenztheit voraussetzen, was allerdings bei ihm gar nicht vorhanden ist. Die Skopophilie zeigt sich demzufolge primär als Drohung, gesehen und verfolgt zu werden und führt zum vergeblichen Versuch, den anderen loszuwerden. Dies würde allerdings nur durch Suizid gelingen.

Die *autistische Abschottung*, die *völlige Isolierung von der Außenwelt*, die letztlich zum totalen Kommunikationsabbruch führen kann, stellt ein weiteres strukturelles Merkmal der Psychose dar, das sich aus der Kappung des fundamentalen Bezugs zum väterlichen Gesetz/zur symbolischen Ordnung ergibt. Das Subjekt spricht zwar, aber es erkennt den anderen nicht als solchen an, es spricht nicht vom Anderen her und nicht zum Anderen hin. Es spricht nicht zu jemandem, sondern verharrt in seiner imaginären Dualunion mit sich und seinem Spiegelbild, sich und der Mutter, sich und irgendeinem anderen, welcher lediglich als narzisstisches Double fungiert. Da die duale Beziehung jedoch, wie die vorhergehenden Ausführungen gezeigt haben,

---

<sup>45</sup> H.Lethen hat in C.Schmitts Freund-Feind-Theorie "eine Wahrnehmungsprothese" des gepanzerten/ "abgekühlten" (im N.Eliasschen Sinne selbstdisziplinierten, entleiblichten, anästhesierten) autonomen männlichen Ich erblickt, "welche geradlinige Bahnen durch den amorphen Körper der liberalen Gesellschaft legt. Halbdunkel wird entfernt, Schwanken und Lavieren werden in der Kategorie des Verrats fixiert. Entmischen ist das Metier der kalten persona, "Distinguo ergo sum" ihr Wahlspruch." (Lethen:1994,191) Der "Feind" ist in diesem streng polarisierten Begriffssystem immer "der andere", und es genügt, "dass er in einem besonders intensiven Sinn existentiell etwas anderes und Fremdes ist." (zit. ebd.,183)

<sup>46</sup> Dieselbe subjektkonstitutive Funktion kommt auch den Stimmen und Halluzinationen im Wahn zu. Sie sind keine Einbildungen, gehen nicht in der semantischen Dissoziation auf, sondern sind situiert im Realen und treffen das Subjekt (wie sein "Feind" und "Verfolger") von außen, und zwar *leibhaftig*.

eine hochgradig mit Aggressivität und Gewalt geladene ist, lebt sich der aggressive Trieb im Extremfall der Psychose meistens *im Mord* aus.

Als eine „des Mangels mangeln(de)“ (Lacan) ist die psychotische Welt eine *Welt der Fülle*, in der es *keine Löcher der Signifikanten* (und d.h. auch *keine leeren Zwischenräume*) geben darf bzw. kann. Jede darin aufkommende Differenz muss eingeebnet, gelöscht, die aufklaffende „transzendente Lücke“ muss um jeden Preis gefüllt, gestopft, geschlossen werden.

So bleibt darin konsequenterweise auch die Dimension der Frage zugeschüttet. Der Psychotiker ist völlig außerstande, sich an den Anderen zu wenden, sich auf ihn hin zu öffnen, denn das würde bedeuten, sich der Differenz und Ungewissheit auszusetzen.

Die Kommunikation in ihrer Qualität als *Intersubjektivität*, als „Mit-teilung“ (J.-L.Nancy) ist für ihn unmöglich, versperrt. Der Kontakt zur Außenwelt fehlt. So schreibt etwa Lacan über Schreber, „dass er plötzlich nicht mehr die Leute sah, dass das Antlitz seiner männlichen Mitmenschen durch die Hand des Ewigen mit einem Mantel bedeckt war. Er hat sie immer sehr gut gesehen.“ (Lacan:1997,241)

Die Entfremdung, die die psychotische Welt kennzeichnet, „ist hier radikal“, denn „sie ist nicht an ein nichtendes Signifikat geknüpft..., sondern an eine Vernichtung des Signifikanten“ (ebd.,243). Die soziale Anpassung - wenn eine solche überhaupt erfolgt - vollzieht sich nach dem Gesetz des geringsten Widerstandes durch eine affektive Fixierung, die dem solipsistischen Ich noch sehr nahe ist, eine Fixierung, die man mit Recht narzisstisch nennen kann und bei der das erwählte Objekt dem Subjekt überaus ähnlich, ja geradezu sein siamesischer Zwilling ist.

Damit ist zugleich die Frage nach der fehlenden Geschlechtsidentität beim Psychotiker und dessen daraus resultierender Homosexualität tangiert. Nicht die abgewehrten homosexuellen Neigungen des Paranoikers stehen am Ursprung der Paranoia (Schreibers), wie Freud einst in seiner Abhandlung *Über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia* (1911) angenommen hatte<sup>47</sup>, sondern diese werden, ganz im Gegenteil, durch den dem Wahn inhärenten Mechanismus der Verwerfung der symbolischen/ödipalen (einschließlich der sexuellen) Differenz selbst ausgelöst<sup>48</sup>.

Aus der Nichtanerkennung des symbolischen Mangels, aus der „Schließung“ („Heilung“) der „Wunde der Endlichkeit und der Geschlechtung“ (Schuller:1998,26) geht nicht zuletzt auch die psychotische „Unfähigkeit zu trauern“ (A./M. Mitscherlich)<sup>49</sup> hervor, denn die Leistung der Trauerarbeit liegt laut Freud gerade in der Anerkennung des Verlusts und

---

<sup>47</sup> Dort hatte Freud aus Schreibers wahnhafter Vision von seiner Verwandlung in das Weib Gottes auf dessen homosexuelle Veranlagung und von hier aus generell auf die homosexuellen Wurzeln der Paranoia zurückgeschlossen.

<sup>48</sup> Dies bestätigt auch K.-J.Pazzinis Interpretation, der Schreibers Phantasma „als Metapher für den Wunsch nach Eliminierung von Differenzen, als Streben nach Ganzheit, Abgeschlossenheit und Autonomie“ (Pazzini:1992, 253) liest.

<sup>49</sup> Durch diese Anspielung auf den gleichnamigen Titel des viel umstrittenen Erfolgsbuchs von Margarethe und Alexander Mitscherlich, der eine treffende Metapher für die bundesrepublikanische Nachkriegssituation der späten 50er und 60er Jahre formulierte, soll das Augenmerk auf den (für E.Jelinek zentralen) Kontinuitätsaspekt des deutschen Faschismus gelenkt werden. In der vorliegenden Arbeit werden punktuell nur einige strukturelle Momente der (Trauer-)Problematik fokussiert, eine nähere Diskussion dieser Frage müsste leider aus arbeitstechnischen Gründen ausbleiben. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf die sehr aufschlussreiche Arbeit von S.Behrenbeck *Der Kult um die toten Helden*, insbesondere auf die darin vorgenommene Analyse der nationalsozialistischen Trauerriten und -symbole (vgl.Behrenbeck:1996,507-532), in der die Verfasserin auf analoge Weise und unter explizitem Bezug auf M./A.Mitscherlich die bundesrepublikanische „Unfähigkeit zu trauern“ als eine langfristige und nachhaltige Folgeerscheinung des öffentlichen Umgangs mit Todeserfahrungen und Trauer im „Dritten Reich“ interpretiert. Im Hinblick auf das damals praktizierte Trauerverhalten attestiert sie dem Nationalsozialismus eine „pathologische“ Form von Trauer, d.h. eine „verzögerte“, „gehemmte“ oder gar unmöglich gemachte Trauer. Die NS-Totenfeiern, die weitgehend einem herrschaftstechnischen Kalkül unterlagen und *für militärische Zwecke* instrumentalisiert wurden, symbolisierten nach S.Behrenbeck nicht Schmerz und Trauer, sondern demonstrierten Macht und Größe, Kampfbereitschaft und Geschlossenheit (ebd.,511). Der Prozess der Trennung und Loslösung, der Anerkennung der Endgültigkeit des Verlustes/des Todes, der die „normale“ Trauerarbeit ausmacht, wurde indes grundsätzlich verhindert. Hilflosigkeit und Ohnmacht angesichts des Todesfalles, Ausbrüche des

dem daran anschließenden Ersatz des verlorenen Objekts (vgl. Freuds Aufsatz *Trauer und Melancholie*, in: Freud:1961, Bd.10).

Einen äußerst wichtigen Aspekt der psychotischen Entmetaphorisierung, den wir vorhin im Zusammenhang mit der *Substantialisierung/„Verkörperung“ des Mangels* (durch den bedrohlichen/kastrierenden "Anderen") angeschnitten haben, möchte ich hier nochmals nachdrücklich akzentuieren. Durch die misslungene Einschreibung des Körpers in die symbolische Ordnung der Signifikanten verbleibt der Psychotiker *im Realen des Körpers*: "Das Reale wird bei ihm isoliert und nimmt den ganzen Platz ein; das reale Objekt ersetzt das fehlende Objekt, insofern das, was nicht symbolisiert wird und sich daher außerhalb der Rede befindet, wieder im Realen erscheint." (Lefort:1986,283)

Dieses Verbleiben im Körperlichen bewirkt auf der Ebene der Kommunikation ein Auseinanderklaffen von zwei Dimensionen (vgl. Widmer:1990,126): Das Lexikalische trennt sich von der Botschaft. Die Aussage, die Botschaft situiert sich nicht innerhalb der Sprache, sondern *der Körper der Psychotiker ist die Bedeutung*.

Dadurch, dass der Körper beim psychotischen Subjekt an die Stelle des Sinns tritt, kann die Kommunikation mit ihm bisweilen bedrohlich werden, sie rückt einem quasi „an den Leib“. Daher spielt sich auch der psychotische (Todes-)Kampf ("Agon") gegen den "bedrohlichen" Feind, den Anderen, auch ausschließlich auf der Ebene *der Physis* ab und gipfelt meistens in dessen *physischer Vernichtung* (zum juristischen Aspekt der Problematik der psychotischen Entmetaphorisierung vgl. Legendre:1998).

Durch die fehlende Sublimierung und das ihr korrespondierende Überwiegen des Realen des Körpers lassen sich ferner das zentrale Moment der *Verkörperung* (im buchstäblichen Sinne) und der eng damit verbundene *Sprachkonkretismus* in der Psychose erklären.

„Die Sprachfragmente bleiben ohne Sinn innerhalb der Sprache, das psychotische Subjekt wird nicht von ihr repräsentiert. Der Sinn löst sich nicht vom Körper ab.“ (Widmer:1990,126)

Die ihrer metaphorischen Funktion entkleidete psychotische Sprache wird *konkretistisch*. Sie ist *eng an den Körper gekoppelt*, buchstäblich *ver-körpert*.

*Das Wort* wird in der Psychose zu einem "tödlich faktischen" (Hölderlin). Das Sprichwort „Durch Worte kann man töten“ erlangt von hier aus einen erschreckend prophetischen Sinn, der

---

Trauerschmerz galten als verpönt; unkontrollierte Hingabe an das Leid, die der offiziell geforderten „männlich-tapfere(n) Haltung gegenüber dem Tod“ (ebd.,516) gänzlich widersprach und darüber hinaus die Isolation und den Rückzug der Trauernden aus der Einflussosphäre der Machthaber bewirken konnte, wurde verboten. Die Funktion der Trauerrituale des NS-Heldenkults bestand, m.a.W., nicht darin, Trauer zu ermöglichen und zu unterstützen, sondern sie, im Gegenteil, zu unterbinden. Die Trauernden sollten sich nicht ihrem Verlustschmerz hingeben, sondern davon abgelenkt werden. Das *factum brutum* des (singulären) Todes, dessen Endgültigkeit und „vollkommene Sinnlosigkeit“ (H.Arendt) wurden geleugnet, sie wurden von den nationalsozialistischen Veranstaltern in ein *positives (Gemeinschafts-)Ereignis* umgewandelt (pervertiert), das in einen Gestus des Triumphes (*über* den Tod) auslief und in der *Apotheose des* („schönen“/heroischen/„arischen“) *Opfer- bzw. Kriegstodes* seinen Gipfelpunkt erreichte.. Eindeutige Trauerzeichen des Gefallenengedenkens wurden von den Nationalsozialisten entweder abgeschafft, zurückgedrängt oder umgedeutet. Voll Stolz gedachte Deutschland der Helden, die für ihr Vaterland fielen (ebd.,259). Ihr Tod, der kein Grund zur Klage und Trauer sein sollte (ebd.,523), wurde im Dritten Reich als „Initiation ins Heldentum“ - laut Behrenbeck hatten die NS-Trauerfeiern auch (und vor allem) für die (Über-)Lebenden grundsätzlich den Initiationscharakter der *rites de passage* (ebd.,523) - und damit als „Krönung des Lebens“ zelebriert. Da er der „Volksgemeinschaft“ zum Nutzen gereichte und für ihre Weiterexistenz sogar als unerlässlich (und daher auch als „fruchtbar“ und durchaus „sinnvoll“) galt, da er, der NS-Propaganda zufolge, die sichere Garantie für den zukünftigen „Endsieg“, für das kommende „Heil“ sein sollte, musste der „heroische“ Opfertod des Einzelnen entsprechend auch für *transzendierbar* und (durch die „ewige“ Präsenz im kollektiven Gedächtnis) *überwindbar* erklärt werden. Das machtpolitische Anliegen, das sich hinter dieser „transzendenten“ (pseudoreligiösen) Sinndeutung des (Opfer-)Todes und der daraus resultierenden, euphorisch gefeierten *Unsterblichkeit / „Todlosigkeit“* (Lyotard) *des toten Helden* tatsächlich verbarg, war freilich die kollektive Einübung eines Trauerverhaltens, das die Einsatz- und Opferbereitschaft der Hinterbliebenen intakt halten oder sogar fördern und noch mehr intensivieren sollte.

Eine ähnliche (jedoch nur ansatzweise) Deutung der NS-Traueritten findet sich ferner bei Alkemeyer:1988; 1996).

sich bekanntlich im machtpolitischen Wahn des Dritten Reiches auf monströse Art und Weise "bewahrheitet" hat, indem er ganz konkret in die Tat/in die Realität umgesetzt wurde.<sup>50</sup> Die "tragische Zäsur" (Lacoue-Labarthe/ Hölderlin) Auschwitz hat im Herzen Europas das "Loch des Symbolischen" aufgetan (das Thema werden wir im Weiteren mit Sl.Zizek wieder aufrollen und an E.Jelineks Dramatik exemplifizieren). Der Versuch, dieses zu schließen, wäre ein vergeblicher und im Grunde genauso wahnhafter Versuch wie der Wahn selbst, der es in einem Akt souveräner Verwerfung/Übertretung des Gesetzes aufgerissen hat. Das einzig Mögliche, was nach dem unmöglichen Ereignis Auschwitz bleibt, ist folglich, es fortwährend zu umkreisen, zu um-schreiben, in die symbolische Ordnung, in den Leib ein-zuschreiben - das, was Elfriede Jelinek mit konsequenter Hartnäckigkeit und Radikalität in ihrer dramaturgischen Arbeit auch gerade bis zum heutigen Tage unermüdlich getan hat

### 1.3.7.2. Der machtanalytische Ansatz von E.Canetti

Nicht unter psychologischem, sondern diesmal unter machtpolitischem Gesichtspunkt hat E.Canetti den Wahn gelesen. Dem „Fall Schreber“ hat er die abschließenden zwei Kapitel seiner großangelegten ethnologischen, anthropologischen und massensoziologischen Studie *Masse und Macht* gewidmet. Über Canettis machtanalytische Lesart von Schrebers Wahn notiert R.Gentis: „Es sind durchaus Wahrheiten, deren Bestätigung er im Wahnsinn des Senatspräsidenten Schreber findet - übrigens doppelt beunruhigende Wahrheiten. In diesen *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* findet Canetti die gesamte Ideologie des Nationalsozialismus vor: Schreber „betrachtet die Deutschen als das auserwählte Volk und sieht ihre Existenz gefährdet durch die Juden, Katholiken und Slawen. Als den ‚Kämpfer‘, der es aus dieser Gefahr erretten soll, bezeichnet er oft sich selbst. Eine solche Vorwegnahme dessen, was später in der Welt der ‚Geistesgesunden‘ geschah, wäre für jeden Grund genug, sich mit seinen Denkwürdigkeiten zu befassen.“(Gentis, in:Krüger:1995,179)

Im „Fall Schreber“ hat Canetti A.Hitler wiedererkannt, im Paranoiker den Prototyp, "das Muster des Machthabers" erblickt: „Der Paranoiker erweist sich auch hierin als das genaue Abbild des Machthabers. Der Unterschied zwischen ihnen ist nur einer ihrer Stellung und der äußeren Welt. In ihrer inneren Struktur sind sie ein und dasselbe.“(Canetti:1980,521) und ferner: „Die Begierde nach Macht ist v.a. der Kern. Die Paranoia ist, im buchstäblichen Sinne des Wortes, eine *Krankheit der Macht*. Eine Untersuchung dieser Krankheit nach allen Richtungen führt zu Aufschlüssen über die Natur der Macht, wie sie in ihrer Vollständigkeit und Klarheit auf keine andere Weise zu erlangen sind.“(ebd.,504)

Was versteht Canetti unter Macht? Nachfolgend wollen wir einen groben Grundriss von Canettis Machtkonzept versuchen.

Der Begriff der Macht hängt für Canetti aufs Engste mit dem des Überlebens zusammen. Als anthropologische Konstante gilt ihm: „Der Augenblick des Überlebens ist der Augenblick der Macht.“(ebd.,249)

Den Moment des Überlebens deutet er als Moment des Machtgewinns. Die Genese der "ungeheuerliche(n) Struktur" der Macht leitet er aus "der Bemühung Einzelner, den Tod von sich abzuwenden" ab. „Unzählige Tode wurden für das Fortleben eines einzelnen gefordert. Die

---

<sup>50</sup> Vom Standpunkt der „Theorie leiborientierter Therapie schizophrener Ichstörungen“ aus, welche sie durch Zusammenführung des psychoanalytischen Ansatzes Lacans mit dem phänomenologischen Ansatz von Merleau-Ponty entwickelt haben, vertreten J.Küchenhoff und P.Warsitz die Auffassung, dass der schizophrene Konkretismus „als Versuch einer Heilung“ zu verstehen wäre, insofern er den Weg zur intersubjektiven (Wieder-)Einschreibung des Körpers ins Symbolische eröffnen könnte. Die neuen therapeutischen Möglichkeiten vom radikalisierten phänomenologischen Ansatz des Körpers erblicken sie entsprechend darin, „durch die Provokation von Leib Erfahrungen den symbolischen Mangel auszugleichen, also durch die Symbolisierungskraft des Leiblichen die symbolische Ordnung wiederherzustellen, in den Leib einzuschreiben“(Küchenhoff/Warsitz:1992,136), was wiederum die Implikation hat, „Subjektivität durch die Anerkennung leiblichen Begehrens dauerhaft zu ermöglichen“(ebd.,136).

Verwirrung, die daraus entstand, heißt Geschichte“, schreibt er in *Die Provinz des Menschen* (Canetti:1973.356) und in *Masse und Macht* kann man lesen: „Der Mensch will töten, um andere zu überleben. Er will nicht sterben, um von anderen überlebt zu werden.“(Canetti:1980,278)

Der Überlebende als der Mächtige ist der Sieger schlechthin.

„Lust am Überleben“ zeichnet vor allen Dingen den Machthaber aus. Canetti hat ihn („das Erdbeben der Menschheit“-ebd.,526) sehr plastisch in seiner makabren Gestalt beschrieben: unmittelbar neben der Leiche stehend und auf einem Berg von Toten triumphierend. Das Erlebnis des Tötens - "die niedrigste Form des Überlebens"(ebd.,249)-, die Erfahrung, den anderen (den "Feind") als einen ohnmächtigen Leichnam vor Augen zu haben, gibt ihm das Gefühl von Unbesiegbarkeit, Unsterblichkeit, von triumphierender Allmacht, von unerschöpflicher, enormer Stärke und Kraft. Diese Kraft, die vom Besiegten auf den Sieger übergeht oder die sich der letztere geradezu kannibalisch aneignet, wird bei den Südseevölkern, wie E.Piel geltend macht, als Mana bezeichnet: „Wer einen anderen im Kampf erschlägt, der gewinnt nach Auffassung dieser Völker damit das Mana des Erschlagenen. Anders war diesen Menschen das seltsame Kraftgefühl dessen, der im Kampf überlebt und den Anblick des getöteten Feindes genießt, nicht zu erklären. Man nahm an, dass ein Krieger in seinem Leib das Mana all derer enthält, die er in seinem Leben bekämpft und besiegt hat.“(Piel, in: Bartsch/Melzer:1985,42)

Die Aura der Unverletzlichkeit, mit der sich der Überlebende umgibt, macht aus ihm einen Helden.

Mit dem Stichwort von der "blutige(n) Geburt des Helden aus dem Geiste und Fleische von Toten" hat E.Piel den Kerngedanken von Canettis Machtkonzept resümiert. Der Weg des Helden ist danach mit Leichen gepflastert. "Er kämpft, siegt, tötet; er sammelt seine Siege“(Canetti). Sein Ansehen "setzt sich genau wie sein Selbstgefühl bis in die letzte Faser hinein aus all den Augenblicken zusammen, in denen er als Sieger an der Leiche des erlegten Feindes stand.“(ebd.,42/43) Jemanden zum Tode befördern und dann wieder vom Tod ins Leben zurückbringen zu können, bedeutet für ihn das höchste Gefühl von Macht und Glück. Sein Glücksgefühl konkreten Überlebens kann sich dabei bis zur Exaltation, bis zur *Ekstase* steigern und somit eine Art Süchtigkeit erzeugen - "eine Sucht, für die es schließlich nur noch einen Stoff gibt: Haufen und immer größere Haufen von Toten. Dabei spielt es dann schließlich keine so große Rolle mehr, ob die Toten aus den Reihen des Feindes oder aus den eigenen Reihen stammen.“(Canetti:1980,43)

Die Auffassung von der Macht als souveräner Entscheidungs-/Verfügungsgewalt über den Tod des Anderen, die Canetti entwickelt, weist indes auffallende Parallelen zu Foucaults Begriff der souveränen Macht als "Macht über Leben und Tod" auf (vgl.3.3.). Den paranoischen Typus des Machthabers zeichnet er als einen sich unsterblich "wähnenden" Thanatokraten - „Sie töten im Leben, sie töten im Tod, ein Gefolge von Getöteten geleitet sie ins Jenseits“(ebd.,319) -, dessen Macht deswegen nur solange unbestritten und absolut bleibt, bis er sein Recht auf Verhängung (Verwaltung) des Todes ausübt, weil der Tod für ihn die größte aller Gefahren bzw. den Inbegriff aller Gefahren darstellt, die er sich "mit allen Mitteln vom Leibe hält"(ebd.,255). In diesem Sinne interpretiert Canetti auch Schrebers apokalyptische Visionen als unmittelbarer Ausdruck eines auf die Abwehr des Todes gerichteten Willens zur rücksichtslosen Selbsterhaltung und Selbstbehauptung: „Schreiber bleibt als der einzige Überlebende zurück, weil er es selber so will. Er will der einzige sein, der auf einem riesigen Leichenfeld noch lebend steht, und dieses Leichenfeld enthält alle anderen Menschen. Darin erweist er sich nicht nur als Paranoiker; es ist die tiefste Tendenz in jedem ‚idealen‘ *Machthaber*, als der letzte am Leben zu bleiben. Der Machthaber schickt die anderen in den Tod, um selber vom Tode verschont zu bleiben: er lenkt ihn von sich ab. Nicht nur ist ihm der Tod der anderen gleichgültig; es treibt ihn alles dazu, ihn auf massenhafte Weise herbeizuführen.“(ebd.,498) Die Einsichten, zu denen der Autor von der Problematik der Macht und des Überlebens her gelangt, kommen strukturell in vielen Punkten Lacans Psychose-Theorie sehr nahe. Das gilt z.B. für die Dimension des gekappten Bezugs zu den Anderen, den „Mitmenschen“, die er ähnlich wie Lacan an dem Moment der narzisstischen Abschottung, Isolierung und Vereinzelung des

Paranoikers bzw. des Machthabers festmacht<sup>51</sup>. Diese Annahme findet eine Bestätigung in G.Schmids Canetti-Interpretation, wonach die Macht, die der Überlebende, den Toten gegenüber tretend, empfindet, gerade von seiner „*Einzigkeit*“ und nur aus ihr“ (Schmid, in: Krüger: 1995, 177) sich herleitet: „Der ‚elementare Triumph‘ -, im Überleben (sei) ... jeder den anderen Feind‘ -, den Canetti befindet, ist Resultat einer paranoischen Selbstüberschätzung und -überhebung: ‚Ich‘/alle(s) andere(n).“ (ebd., 177)

Das „Musterstück des absolut narzisstischen Wesens“ und das genaue Äquivalent zu Canettis paranoischem Machthaber-Typus erblickt R.Gentis wiederum in der Figur des Hordenvaters aus Freuds Aufsatz *Totem und Tabu* (1912), der kurz vor der Niederschrift von *Zur Einführung in den Narzißmus* (1914) entstand und ein paar Jahre später in *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921) eine Fortsetzung erfuhr.

Auch der von Lacan herausgestellte narzisstische Zug toter Statuarik ist Canetti nicht entgangen. Er hat für ihn den Begriff der Entwandlung geprägt und darunter das paranoische Streben nach Unveränderlichkeit, Sicherheit, Permanenz und unbedingter Tilgung der unkontrollierbaren Kontingenz gefasst. „Der Paranoiker ist der Entwandlung ganz und gar verfallen wie kein anderer Mensch und erweist sich darin als *erstarrter Machthaber*“ (ebd., 424). Die gehäufte Entwandlung führt zu einer zunehmenden Reduktion (Adorno/ Horkheimer werden es "Entzauberung" nennen), Verarmung, Uniformierung, Plastizierung, Mortifizierung der Welt.

Canettis scharfem analytischem Blick entgleitet auch die Exzessivität<sup>52</sup> und die Tendenz zur tödlich-verstummenden (Aus-)Schließung<sup>53</sup> der paranoischen Sprachlichkeit nicht.

Die sog. „Begründungs-“ oder auch "Kausalitätssucht“ des Paranoikers dient ihm zufolge nicht nur zur totalen Ergründung, Aneignung, Beherrschung der Welt, sondern zielt auch auf die Auffüllung, Schließung, Verdeckung aller darin wahrgenommenen Lücken ab. Sie rührt „vom Vorgang der Demaskierung und *Entlarvung*“ her, der seinerseits in der Angst des Paranoikers vor dem als bedrohlich empfundenen Anderen, Unbekannten, Verschiedenen, Neuen wurzelt und grundsätzlich von dessen rigoroser Inakzeptanz getragen wird. Er lässt nichts Fremdes zu, ebnet alle Differenzen ein, lässt das Viele auf das Eine zusammenschumpfen: "Sogar das wirklich Verschiedene sieht er gern als *dasselbe*. Seinen *Feind* findet er in den verschiedensten Gestalten wieder. Wo immer eine Maske wegzieht, steckt sein Feind dahinter...Er lässt sich nicht täuschen, er ist der Durchschauer; das *viele* ist *eins*.“ (ebd., 511); „Er sorgt dafür, dass niemand ihm wirklich fremd ist.“ (ebd., 514)

Seine Entwandlungs-/Durchdringungs-/Identifikationswut, deren geheime Triebfeder K.-J.Pazzini treffend als „eine nur noch in sich wandelnde Identität, die in der Selbstreflexion verbleibt, weil in anderen sich zu spiegeln, ihre Autonomie bedrohen würde“ (Pazzini: 1992, 178) beschreibt, zeigt unverkennbar die Züge des Tötens als eine Form des Überlebens.

„Jedes Unbekannte wird auf ein Bekanntes zurückgeführt. Das Fremdartige, das an einen herantritt, wird als geheimes Eigentum entlarvt. Hinter der Maske des Neuen steckt immer ein Altes, man muss sie nur ohne jede Scheu durchschauen und herunterreißen.“ (ebd., 509)

---

<sup>51</sup> „Viel bedeutungsvoller ist eine andere Tatsache, mit der seine Krankheit *begann*. Sie bezog sich nicht auf die Seelen der Abgeschiedenen, mit denen er, wie man nun weiß, in ununterbrochenem Verkehr stand, sie bezog sich auf seine Mitmenschen. Diese gab es nämlich überhaupt nicht mehr: *die ganze Menschheit war untergegangen*. Sich selbst hielt Schreber für den *einzigsten* übriggebliebenen, wirklichen Menschen. Die wenigen menschlichen Gestalten, die er immer noch sah,..., hielt er für puren Schein. Es waren ‚flüchtig hingemachte Männer‘, die man ihm bloß vormachte, um ihn zu verwirren. Sie kamen wie Schatten oder Bilder und lösten sich wieder auf, er nahm sie natürlich nicht ernst. Die wirklichen Menschen waren alle untergegangen. *Der einzige, der lebte, war er*.“ (ebd., 496)

<sup>52</sup> Nachdrücklich hebt er die außerordentlich wichtige Rolle der Worte im Wahn hervor: „Es ist unmöglich, die Bedeutung von Worten für den Paranoiker zu übertreiben. Sie sind wie Ungeziefer überall; sie sind immer auf dem Quivive. Sie schließen sich zu einer Weltordnung zusammen, die nichts außerhalb von sich hinterlässt. Vielleicht die extremste Tendenz der Paranoia ist die zu einem kompletten Ergreifen der Welt durch *Worte*, so als wäre die Sprache eine Faust und die Welt läge darin.“ (ebd., 508/509)

<sup>53</sup> „Es ist Ruhe in ihm nur, wenn er laut spricht; dann ist alles um ihn her totenstill, und er hat den Eindruck, als ob er sich unter lauter wandelnden Leichen bewege. Alle anderen Menschen, Patienten wie Pfleger, scheinen die Fähigkeit, auch nur ein einziges Wort zu sprechen, ganz und gar verloren zu haben.“ (ebd., 507)

Sehen wir uns nun das für Canettis machttheoretische Analyse des Wahns tragende Motiv der Maske näher an. Warum ist dem Paranoiker die Maske so gefährlich, wo sie doch genauso starr und unveränderlich ist wie er selbst? Warum muss er sie unbedingt "durchschauen", herunterreißen? Und wieso ist das Herunterreißen der Maske - die „Gegenreaktion des Bedrohten" - auf einmal so "scharf und gehässig"(ebd.,511)? Was entdeckt der Machthaber hinter der Maske? Entdeckt er vielleicht dahinter nur noch eine weitere Maske? Und was erschreckt ihn so sehr daran?

Die unaufhebbare Ambivalenz, die bei Canetti die Struktur der Macht (und der eng mit ihr verschränkten Masse) durchzieht, prägt auch diejenige der Maske.

Die Maske steht für einen „Endzustand der Verwandlung“. Sie signalisiert die "Entwandlung". In ihren Grundzügen ist sie klar definiert, festgelegt, begrenzt, unveränderlich, statisch, mit sich identisch: „Die Maske ist *klar*, sie drückt etwas ganz Bestimmtes aus, nicht mehr, nicht weniger. Die Maske ist *starr*: dieses Bestimmte ändert sich nicht.“(ebd.,420) Sie weist eine erstaunliche Konsistenz und Permanenz auf. Sie ist nichts anderes als die Fixierung „der Vielfalt unzähliger und unaufhörlicher Verwandlungen“(ebd.,419). Sie ist das genaue Gegenteil der gleitenden, fluidalen, rastlosen Bewegung der Verwandlung: „Die Maske ist also eben das, was sich nicht verwandelt, unverwechselbar und dauernd, ein Bleibendes im immer wechselnden Spiel der Verwandlung.“(ebd.,421)

Das, was Canetti indes bei seiner akribischen Beschreibung der Maske „peinlich vermeidet“, lässt sich nach S.Schmid-Bortenschlager mit einem Satz fassen und dieser lautet: „die Maske ist tot, sie ist Repräsentantin des Todes“(Schmid-Bortenschlager, in: Bartsch/Melzer:1985,128). In ihrer Fertigkeit und Abgeschlossenheit, in ihrer Leblosigkeit und Totenstarre berührt sich somit Canettis *Maske* semantisch mit dem Lacanschen Begriff der *Imago*, der weit mehr als in seiner entomologischen Bedeutung als "das fertig abgebildete, geschlechtsreife Insekt nach Abschluss der Wachstumsphase" in seinem antiken Gebrauch als "Totenmaske" einen besonders engen Bezug zum Tod aufweist<sup>54</sup>.

Die Toten- oder Wachsmasken in der römischen Antike waren nämlich auf täuschende Ähnlichkeit hin angelegte, farbige Ahnenbilder (*imagines maiorum*). Sie stellten „das wichtigste Requisite der wiederkehrenden Toten“(Macho:1997,949) dar. Man gewann sie von Gipsabgüssen und ergänzte die hintere Kopfhälfte frei. Neben den Toten-/Gesichtsmasken gab es auch für Paradezwecke bestimmte Helmmasken, die im Altrium des Hauses vornehmer Familien in eigenen Schränken aufbewahrt, bei festlichen Anlässen vorgezeigt und v.a. beim Leichenzug eines verstorbenen Familienmitglieds mitgeführt, wahrscheinlich auf Puppen in der Amtstracht des Toten montiert wurden. Diese auf die staatstragenden römischen Ahnenfamilien beschränkte Sitte war charakteristisch für die Zeit der römischen Republik wohl mindestens seit dem 4.Jh.v.Chr. und wurde seit Beginn der Kaiserzeit allmählich aufgegeben.

Die Praxis der Gesichtsmasken für Tote übernahmen die Römer von der mykenischen Kultur und von den Etruskern. Auch im Alten Ägypten spielten Totenmasken (Mumienporträts) eine zentrale Rolle im Rahmen des Totenkults. Das auf Holz oder Leinwand, enkaustisch oder in Temperatechnik aufgemalte Porträt, das nach ägyptischem Brauch dem mumifizierten Toten aufs Gesicht gelegt wurde, diente der Bewahrung des verklärten Antlitzes des Verstorbenen. Die künstlichen Konservierungsmaßnahmen waren erforderlich, da der Fortbestand des komplett erhaltenen Körpers als wesentliche Voraussetzung für das Weiterleben im Jenseits galt. Die Mumifizierung war Garant für das ewige Leben der Verstorbenen.

Nicht nur im Hinblick auf ihre Verortung - „in der Sphäre des Visuellen“(Canetti:1980,421) -, sondern auch und besonders im Hinblick auf ihre durchweg ambivalente Wirkung gehen die Parallelen zwischen Canettis *Maske* und Lacans *Imago* weiter.

---

<sup>54</sup> Am Beispiel der Maske hat R.Barthes die ursprüngliche Beziehung zwischen Theater und Totenkult thematisiert: „Die ursprüngliche Beziehung zwischen Theater und TOTENKULT ist bekannt: die ersten Schauspieler sonderten sich von der Gemeinschaft ab, indem sie die Rolle der TOTEN spielten: sich schminken bedeutete, sich als einen zugleich lebenden und toten Körper zu kennzeichnen: der weiß bemalte Oberkörper im totemistischen Theater, der Mann mit dem bemalten Gesicht im chinesischen Theater, die Schminke aus Reispaste im indischen Katha Kali, die Maske des japanischen Nô.“(Barthes:1985,40/41)

Die Maske ist starr, fest, abgegrenzt, unantastbar. Sie erzeugt Distanz, gewährt Schutz und Stabilität, verspricht in ihrer klaren Bestimmtheit und Abgegrenztheit Sicherheit und Gewissheit: „Die Starrheit der Form wird zur Starrheit auch der Distanz: dass sie sich gar nicht verändert, ist das Bannende an ihr.“(ebd.,421)

Als Schild zieht sie scharfe Grenzen zwischen Innen und Außen, markiert eine Trennung, *ist* selbst diese *Trennung*, versteckt sich hinter dem Trennungsstrich und verkehrt dadurch schließlich die Gewissheit in eine vollkommene Ungewissheit: „Denn gleich hinter der Maske beginnt das Geheimnis. In den strengen, voll ausgebildeten Fällen, von denen hier die Rede ist, also dort, wo die Maske ernst genommen wird, darf man nicht wissen, was sich hinter ihr befindet. Sie drückt viel aus, aber sie verbirgt noch mehr. Sie ist eine *Trennung*: Mit einem gefährlichen Gehalt geladen, den man nicht kennen darf, zu dem eine Beziehung der Vertrautheit nicht möglich ist, kommt sie sehr nahe an einen heran; aber sie bleibt, in eben dieser Nähe, scharf von einem abgesondert. Sie droht mit ihrem Geheimnis, das sich hinter ihr staut. Da ein fließendes Ablesen wie von einem Gesicht von ihr nicht möglich ist, vermutet und fürchtet man Unbekanntes dahinter.“(ebd.,421)

Die Sprache der Maske ist dem Außenstehenden ganz und gar unbekannt. Sie lässt sich nicht in eine andere „vertraute Sprache“ übersetzen. In ihrer gewaltsamen Wortlosigkeit macht sie einen mundtot, stumm. Sie lässt lauter Unbekanntes, Ungewisses, Fremdes, Feindliches, Bedrohliches vermuten. Alles, was hinter ihr ist, bleibt konturlos, unerkennbar. Darauf geht ihre Abgeschlossenheit und Vollkommenheit zurück: "Je deutlicher sie selber ist, um so dunkler ist alles, dahinter. Niemand weiß, was hinter der Maske hervorbrechen könnte.“(ebd.,421)

Aus ihrem fortwährenden Changieren zwischen Gewissheit und Ungewissheit entspringt ihre *unheimlich* faszinierende, ihre „bannende“ Macht. Gerade weil sie die Abgrenzung, die Trennung von Gewissem und Ungewissem signalisiert, lässt sie das Ungewisse als das Bedrohliche spürbar werden. Als Schnittstelle zwischen Gewissem und Ungewissem, trägt sie beides in sich: „Das *Gewisse* der Maske, ihre Deutlichkeit, ist von Ungewissem geladen.“(ebd.,422) Sie bannt das Ungewisse, indem sie es in sich aufhebt und wird damit selbst zum Inbegriff des Ungewissen. Weil sie das Gefährliche, das sie abzuwehren hat, zugleich in sich sammelt bzw. in sich gesammelt hält, erzeugt sie eine immense Spannung, eine „Spannung zwischen der Starrheit der Erscheinung und dem Geheimnis dahinter“, die „ein ungeheures Maß erreichen“ kann und für Canetti „der eigentliche Grund für das *Bedrohliche* der Maske“ ist (ebd.,421).

In ihrer signifikanten (im Sinne Lacans) Materialität und Fremdheit, in ihrer inhärenten Äußerlichkeit, *legt* die Maske *einen Rest frei, der nicht aufgeht* und gerade deshalb beängstigend, erschreckend, unheimlich wirkt. Anstatt diesen unaufhebbaren Rest aufzulösen, bringt sie ihn erst recht zum Vorschein: "Sie ist aufgesetzt und außen. Als materielles Gebilde ist sie von dem, der sie trägt, deutlich abgesetzt.“(ebd.,422)

Sie verdoppelt den Maskenträger, entzweit, spaltet ihn in ein Innen und ein Außen, in ein Fremdes und ein Vertrautes<sup>55</sup> zugleich. Die Entgrenzung, die sie verspricht, kommt nie zustande. Statt

dessen erlegt sie nur noch neue Begrenzungen auf.

Die Entwandlung durch die Maske kann folglich sehr weit gehen, aber sie kann trotzdem nie vollkommen sein.

"Die Maske, die sich dann doch herunterlassen lässt, ist die störende Grenze der Verwandlung. Er muss darauf achten, dass er sie nicht verliert. Sie darf nicht herunterfallen, sie darf sich nicht öffnen..."(ebd.,423) Denn das, was sich hinter der (letzten) Maske verbirgt, ist nichts Geringeres als *der Tod* selbst, dem der paranoische Machthaber um jeden Preis zu entkommen sucht.

Die Maske steht m.a.W. ganz im Zeichen des Todes, genauso wie die völlig erstarrte, kristallklare Welt des Wahns, die ursprünglich im Zeichen seiner Abwehr, letztendlich jedoch im Zeichen seines Triumphes steht. Mit Blick auf die Ergebnisse der modernen Biologie vermerkt H.Lethen zur kristallinen Struktur, "dass diese Art totaler

---

<sup>55</sup> „Er fühlt sie an sich, als ein Fremdes, nie kann er sie ganz als seinen eigenen Körper empfinden. Sie stört ihn, sie engt ihn ein. Solange er sie spielt, ist er immer zweierlei, er selber und sie... Er ist also *zweierlei* und muss während der ganzen Dauer seiner Vorführung *zweierlei* bleiben.“(ebd.,422/423)

Symmetrie - mag sie auch ästhetisch faszinieren - im Raum lebendiger Organismen den Tod bedeutet.“(Lethen:1994,214/215)

Seismographisch genau registriert Canetti diese tödliche Ausweglosigkeit des Wahns: „Nirgends Türen; alles fest verschlossen. Vergeblich hält man nach etwas Flüssigem Ausschau, in das man untertauchen kann, mit dem man fortreiben könnte... alles ist wie Granit; alles ist finster.“(zit. nach Gentis, in: Krüger (Hg.):1995,182)

Es "ist diese Fertigkeit, diese Verdichtung, diese Härte von Granit, die dem Paranoischen seine Überzeugungskraft verleiht, dies packende, ergreifende Manifeste“(ebd.,182) - konstatiert R.Gentis unter Berufung auf eine Selbstaussage des Autors<sup>56</sup>.

„Um Schreber zu verstehen“ - schreibt Canetti - “muss man schon an die Mumien der Ägypter denken, bei denen die Persönlichkeit der Leiche erhalten, gepflegt und bewundert wird. Gott zuliebe hat Schreber sich monatelang als Mumie, nicht als Leiche verhalten.“(Canetti: 1980, 517)

In der todähnlichen Erstarrung Schrebers sieht er dessen Ewigkeits-/Unsterblichkeits-/Überlebensansprüche manifest werden. Bekanntlich galt die Mumie im antiken Glauben als Garant für das Weiterleben nach dem Tod, für die Unsterblichkeit der Seele des Verstorbenen. In den manifesten Unsterblichkeitsansprüchen des Paranoikers, in denen er den Schlüssel zum „*heilige(n) Aspekt der Macht*“(ebd.,516)<sup>57</sup> findet, erkennt Canetti einen vergeblichen, weil eben grundsätzlich reversiblen<sup>58</sup> Überwindungsversuch ursprünglicher Ohnmachtserfahrung. Das hat R.Gentis ganz deutlich erfasst, wenn er gegen Ende seines Canetti-Aufsatzes den eingangs von ihm thematisierten narzisstischen Aspekt der Macht auf einen ursprünglichen „Zustand absoluter Unterworfenheit“ zurückgeführt hat: „Das also ist es, was man am Ursprung der Macht vorfindet: nicht einen originären Narzissmus, einen Zustand selbstgenügsamer Vollkommenheit, dessen sehnsuchtsvolle Erinnerung in unseren Vorstellungen souveräne Erscheinungen wie die des Löwen oder Machthabers hervorriefe - sondern einen Zustand absoluter Unterworfenheit, der zugleich die Ausübung der absoluten Macht ist.“(Gentis, in:Krüger:1995,189)

Aus der anfänglichen Ohnmachtserfahrung, die er empirisch-phänomenologisch als *im Faktum der Anfälligkeit, der Verletzbarkeit des menschlichen Körpers fundiert* deutet, erklärt Canetti demnach die Genese der Paranoia sowie die durchgehende Ambivalenz der paranoischen Machtstrukturen: „Der Leib des Menschen ist nackt und anfällig; in seiner Weichheit jedem Zugriff ausgesetzt.“(ebd.,250)

Der Mensch ist durch eine Furcht vor der physischen Berührung geprägt, die in der elementaren Vermeidung eines jeden Tieres ihre stammesgeschichtlichen Wurzeln hat.

Dieser Beobachtung entnimmt Canetti den Faden für seine doppelte anthropologische Analyse des Phänomens der Macht (bzw. des Strebens nach Macht) und der eng mit ihr verlöteten Erscheinung der Masse. Sie bildet quasi den Schnitt- und Fluchtpunkt beider im Grunde absolut konträren, paradoxer Weise aber mehrfach miteinander konvergierenden Phänomene. Die *Überwindung der anfänglichen Ohnmachtserfahrung, die Transzendierung der leiblichen Begrenztheit des Menschen*, aus der das unerträgliche *Gefühl unkontrollierbarer Angst* entsteht, kann *temporär*, wenn nicht durch die Instanz der Macht, dann nur *in der Masse* gelingen. Die Masse übernimmt eine Art Entlastungsfunktion, indem sie das kollektive Erlebnis, die wechselseitige Preisgabe der individuellen Körpergrenzen in der ekstatischen Erfahrung der Verschmelzung/Einswerdung mit den anderen ermöglicht: „Das Abwerfen der Distanzlasten führt zu Rauschzuständen; der Schmerz, der von der Wunde der Vereinzelung herrührt, verwandelt sich in Glück, in Euphorie.“ (Schuh, in Krüger:1995,267)

In dem Moment der *exaltierten, rauschhaften Entgrenzung*, der maßlos ausufernden, überschwemmenden Expansion fallen die Masse und die Macht zusammen. In Canettis diesbezüglichen Ausführungen kann man den Wiederhall jener „Volk ohne Raum“- Parolen der

---

<sup>56</sup> "Nie fürchte ich mich mehr vor mir selbst als in der Fertigkeit und Abgeschlossenheit eines fremden Wahns."(zit.ebd.,182)

<sup>57</sup> Folgt man der Etymologie von *heilig*, lässt sich dieser durchaus auch als "heilender" im Sinne von "Ganzheit/Vollkommenheit/Unversehrtheit gewährender" deuten.

<sup>58</sup> Die Omnipotenzphantasien des Machthabers, die bis zur Selbstverabsolutierung und annähernden Selbstvergöttlichung reichen können, zeigen nämlich eine durchgehende Tendenz, sich abrupt in Ohnmachts- und Minderwertigkeitsgefühle zu verkehren.

Nazis nur schwer überhören: „Die Größe des Raumes lockt ihn; er will so weit sein wie dieser und sich ganz über ihn erstrecken.... er will die Weite, um sich in ihr zu befestigen und zu behaupten.“(ebd.,489)

Den engen Zusammenhang zwischen dem Gefühl der Entgrenzung und dem "Gefühl des Katastrophalen"(ebd.,496) nimmt der Autor allerdings kaum wahr. Zwar betont er die ausschlaggebende Bedeutung des „Positionsgefühls“ (ebd.,489) für den paranoischen Typus, aber er legt es als Ausdruck von dessen Willen zur Befestigung und Behauptung aus. Naheliegender scheint es jedoch, dieses paranoische Streben nach Befestigung als eine Art Abwehrreaktion gegen die bedrohliche Erfahrung der Entgrenzung aufzufassen. Bekanntlich leidet Schreber furchtbar an den Anzeichen der Pest/des Auseinanderfallens/der Auflösung, die er an seinem Körper wahrzunehmen glaubt und versucht verzweifelt, sich dagegen zu wehren, indem er überall um sich herum die drohenden, bösen „Meuten von Feinden“ imaginiert. Sich in seine Festung einzuschließen bedeutet für ihn eben sich zu festigen, sich vor dem Zerfall zusammenzuhalten, was ihm allerdings nicht gelingen wird.

In Umkehrschluss von Canettis Worten kann man also sagen, dass es dem Paranoiker nicht so sehr darum geht, eine "exaltierte Stellung" zu verteidigen und zu sichern, sondern vielmehr sie abzuwehren. Stellenweise tendiert Canettis Argumentation zwar durchaus in diese Interpretationsrichtung<sup>59</sup>, kommt aber von den vereinzelt Andeutungen und Hinweisen nicht weiter weg.

„Schreber, der sich auf vielfache Weise bedroht fühlt, hält sich an den Sternen fest“(ebd.,489) - heißt es etwa an einer Stelle. Dass sich Schreber bedroht fühlt, gerade weil er sich an den Sternen *nicht* festhalten kann, bleibt bei Canetti außer Betracht. In Übereinstimmung mit unserer Beobachtung stellt R.Gentis in der besagten Passage einen wesentlichen Widerspruch fest, der in der Paranoia wirkt und ihre grundlegende interne Instabilität (Gespaltenheit) reflektiert: "dieser Größenwahn, diese Inflation des Ich, die die Welt zu vernichten droht, das ist ganz genau auch das, was es zu verteidigen, zu bewahren gilt. Daher der Verfolgungswahn des Paranoikers, verfolgter Verfolger - daher der Machtmissbrauch und die Verbrechen der Tyrannei: in beiden Fällen eine Aufgabe ohne Ende, denn diese „exaltierte Stellung“ ist niemals wirklich gesichert.“(Gentis, in Krüger:1995,183)

Der Moment, in dem die rettende Abgrenzungsbewegung der Macht einsetzt, ist genau der Moment, in dem die Masse ins Spiel kommt. Sie dient der Macht als Pendant zu ihrer eigenen Festigung, Stabilisierung, (Selbst-)Affirmation. Der paranoische Machthaber "befasst sich nur mit den Massen, die er befeinden und beherrschen will“(ebd.,503), weil er schließlich als Einzelner, als Auserwählter, als der "letzte Überlebende", der "Sieger schlechthin" dastehen will (ebd.,521). Die Macht ist ihm ein *Mittel zur Bewältigung der existentiellen Angst* durch Errichtung von körperlichen Distanzen. Die Distanz verschafft ihm das Überlegenheitsgefühl der Autonomie, Unverwundbarkeit, Souveränität. Damit hängt nach Canetti auch die eminente Bedeutung der agonalen Bilder der Polarisierung und Panzerung für die Struktur der Paranoia bzw. der Macht zusammen. Sie stellt eine logische Konsequenz der durch diese bedingten Vereinzelung dar. Als vereinzelt, dem Ungewissen ausgesetzt, fühlt sich der Einzelne darin von allen und allem Anderen bedroht: „Das Gefühl, *umstellt* zu sein von einer *Meute von Feinden*, die es alle auf einen abgesehen haben, ist ein Grundgefühl der Paranoia.“(ebd.,514)

Die starre, harte Grenzziehung soll vor allen Dingen der Bannung der Angst vor körperlicher Verletzung dienen - so lautet die in Anlehnung an Hobbes entwickelte Grundthese des Machttheoretikers.

Aus Angst vor der entmachtenden Entgrenzung und Selbstauflösung schließt sich der Machthaber in seine belagerte Festung, „die durch Wälle und Gräben gegen den anstürmenden Feind geschützt ist“(ebd.,515), ein. Durch mortifizierende "Entwandlung", Verhärtung,

---

<sup>59</sup> z.B. wenn er die auffallenden Ähnlichkeiten zwischen dem Machthaber und dem Paranoiker unterstreicht: „Auch beim Machthaber kann es, der Natur der Macht nach, nicht anders sein: Das subjektive Gefühl, das er für seine Position hat, unterscheidet sich in nichts von der des Paranoikers. Wer es vermag, umgibt sich mit Soldaten und schließt sich in Festungen ein.“(ebd.,489) Oder auch wenn er den Konnex zwischen Verfolgungs- und Entgrenzungswahn an ihrer körperlichen Bezogenheit festmacht: „*Größe* und *Verfolgung* hängen bei ihm aufs Engste zusammen, beide drücken sich in seinem *Körper* aus.“(ebd.,520)

Erstarrung tritt er dezidiert dem „ozeanischen Gefühl“ (R.Gentis) der verwandelnden, ekstatischen Grenz- bzw. Selbstaufhebung in der Masse entgegen:  
„Die Erstarrung ist die absolute Einheit mit sich.“ (Schuh, in Krüger:1995,270)

*Zur kritischen Rezeption von Canettis Machttheorie:*

An Canettis Machttheorie scheiden sich die kritischen Geister. Sie gilt insgesamt als sehr umstritten und wird von verschiedenen Seiten (immer noch) heftig kritisiert. Die Kritik richtet sich dabei in erster Linie gegen die Monokausalität ihrer anthropologisch-konstanten Argumentationsstruktur. Überspitzt hat es S.Schmid-Bortenschlager in ihrer komparativen Untersuchung von Brochs und Canettis Machtkonzepten so auf den Punkt gebracht: „Das Resultat seiner Analyse besteht in der Feststellung von anthropologischen Grundtatsachen: Es gibt immer Massen, die von Mächtigen benutzt werden.“ (Schmid-Bortenschlager, in Bartsch/Melzer:1985,124)

Canettis eklektische, linear-akkumulative Darstellungs- und Argumentationsstrategie lässt nach Ansicht von S.Schmid-Bortenschlager die historische Dimension der analysierten Machtphänomene völlig vermissen. Sie trage überhaupt nicht deren historischer Spezifik Rechnung, sondern führe diese absolut undifferenziert und ahistorisch auf eine sich immer gleich bleibende, invariable, anthropologische Konstante zurück: „Für Canetti hingegen ist Hitler eine Manifestation des Herrschers, die in der Geschichte immer wiedergekehrt ist und immer wiederkehren wird: sei es als Kaiser von Byzanz, als nicht näher identifizierte afrikanische Könige, als Sultan von Indien etc.“ (ebd.,123)

Bei einer derartigen Argumentationsweise bestehe - so G.Schmid - „die immense Gefahr, Stereotypen aufzusitzen, die eben gerade aufgrund des Umstandes, dass sie auf Invarianzen insistieren, massenhaftes Verhalten als unwandelbares erscheinen lassen.“ (Schmid, in Krüger:1995,163)

Darüber hinaus wird Canettis Umgang mit dem Textmaterial selbst ein machthaberischer Gestus, eine „verschleierte Artikulation von Machtansprüchen“ (Melzer, in Bartsch/ Melzer: 1985,64) attestiert. So konstatiert G.Melzer unter Bezug auf S.Schmid-Bortenschlager: „Offenkundig geht es ihm nicht bloß, wie Sigrid Schmid-Bortenschlager feststellt, um die externe Verfügung über seine Textmassen, sondern auch um deren neue Organisation. Da wie dort zeigt sich, dass sie die symbolische Machtausübung manifester Machtpraxis aufnimmt und auf ihre Weise zur Wirksamkeit entfaltet.“ (ebd.,64)

In diese Richtung geht auch A.Honneths Kritik, der in seinem vielsagenden, mit einem Canetti-Zitat überschriebenen Aufsatz *Die unendliche Perpetuierung des Naturzustandes* Canettis Machtkonzept auf seinen Erkenntnisgehalt hin befragt. Auch er wirft dem Autor eine „idealisierende Annahme über den Charakter von Macht und Masse“, einen fehlenden „Sinn für historische Differenzierungen“ und einen „ins Extrem getriebenen Reduktionismus“ (Honneth, in Krüger:1995,117) vor. Zudem stellt er an dessen Deutung des Machtphänomens eine fast vollständige Ausblendung der sozialen Bezüge fest, indem er behauptet, „dass Canettis Idee einer unendlichen Perpetuierung des Naturzustandes an einer Ausblendung zwischenmenschlicher Bindungen krankt.“ (ebd.,123) Diese Ausklammerung der sozialen Dimension, die Canetti als einen „kruden Behavioristen“ erscheinen lasse, führt A.Honneth wiederum auf dessen stark von Hobbes beeinflusste biologistische These von der negativen Erfahrung einer Verletzbarkeit des menschlichen Körpers zurück, die er selbst aber kritisch als eine „verengte Sicht des Leibes“ (ebd.,110) bezeichnet<sup>60</sup>.

In der Tat bilden die Verengung, die Immobilität und die Erstarrung feststehende Charakteristika der von Canetti dargestellten Welt. Sie ist, wie oben thematisiert, eine durchweg statische, stagnative, versteinerte Welt, "eine Welt, die nur mehr von Lemuren, von Toten

---

<sup>60</sup> Den Kerngedanken des Hobbesschen Ansatzes fasst Honneth so zusammen: „für ihn (Hobbes -E.P.) reduziert sich die zwischenmenschliche Kommunikation.... auf einen Zustand des sozialen Krieges, in dem jeder latent den Tod des anderen wünscht.“ (ebd.,111) Da jeder Mensch vor dem eigenen Tod die größte Angst besitzt, ist er entsprechend mit einem starken Überlebensdrang ausgestattet (ebd.,111), was andererseits impliziert, dass er "im Interaktionspartner nur den potentiellen Angreifer sehen (kann)" und von daher grundsätzlich "von dem Willen beherrscht wird, jeden anderen auch um den Preis des Tötens zu überleben" (ebd.,110).

bevölkert ist, die ohne Entwicklung und Wandlung ihre immer gleichen Sprechhandlungen aufführen“ (Schmid-Bortenschlager, in Bartsch/Melzer (Hg.): 1985, 128). Wenn man aber das Invariable, Konstante, Immobile, Stagnative an Canettis akkumulativer, enthistorisierender Darstellungs- und Argumentationsweise kritisiert, dann muss man sich freilich unbedingt auch die Frage stellen, ob das wirklich als ihr schwacher Punkt zu bemängeln oder eher als methodischer (mimetischer) Kunstgriff zur verdeutlichenden Veranschaulichung der grundlegenden Züge der paranoiden Machtstrukturen -Differenzlosigkeit, Zeitlosigkeit, Leblosigkeit, Totenstarre - zu betrachten wäre. Die Frage, die man indes an Canettis Schreber-Lektüre selbst stellen könnte, wäre, ob sich Schrebers Wahn, wie der Autor meint und wie er es mit und in seiner Analyse nachweisen will, tatsächlich „in unsere glattere Sprache übertragen“ (Canetti: 1980, 503) lässt oder ob nicht vielleicht seinem Übersetzungsversuch selbst ein wahnhaftes Moment anhaftet.

#### 1.4. Dialektik des Blicks

Der Aspekt des Visuellen spielt eine hervorragende Rolle bei der Psychose - haben wir vorhin gesagt und diese andeutungsweise mit der subjektkonstitutiven Funktion des Blicks in Verbindung gebracht. Nun wollen wir uns diesem für das Modell des Spiegelstadiums in der Tat zentralen Aspekt zuwenden und zu klären versuchen, warum Lacan ein so großes Gewicht auf die "Prävalenz der visuellen Struktur" (Lacan: 1994, 164) des Ich legt.

Einen ersten wichtigen Schritt zur Beantwortung dieser Frage haben wir mit der Erörterung der Funktionen der Imago eigentlich bereits getan. Wir haben das narzisstische Ich als Effekt der Imago beschrieben (insofern sie die für seine Bildung unerlässliche Einheitserfahrung des Körpers ermöglicht). Daraus, dass die Imago einerseits grundvisuell ist und die visuelle Perzeption des Kindes andererseits im Vergleich zu dessen Motorik weit entwickelter ist, lässt sich folgern, dass *die Identitätskonstitution des Subjekts primär im Medium des Blicks stattfindet*.

Der somit herausgestellte enge Zusammenhang von Blick und Narzissmus bzw. Identität hat wesentlich mit der *distanzierenden/abgrenzenden/unterscheidenden Funktion des Blicks* zu tun. Schon nach dem aristotelischen Hierarchisierungsmuster der fünf Sinne galt der Blick aufgrund seiner Distanz schaffenden, distinktiven Funktion als der ausgeprägteste Fernsinn.

Auch J. Küchenhoff führt den Vorrang des optischen vor den anderen Sinnesbereichen, wie Riechen, Hören, Tasten auf das ihm eigene *Distanzierungsvermögen* zurück: „Die verschiedenen Sinnesqualitäten des Riechens, Spürens, Hörens sind dem affektiv leiblichen Geschehen der unbewussten Körperbilder offensichtlich näher, während der Blick sehr stark mit Narzissmus und Identität zu tun hat.“ (Küchenhoff: 1992, 83)

Distanzierung wiederum bedeutet Beherrschung und Kontrolle - unter den anderen Sinnen ist der Sehsinn derjenige, der sich "am besten steuern lässt" (Pazzini: 1992, 63).

Und sie bedeutet auch Objektivierung, einschließlich Selbst-Objektivierung: "Der Blick wäre Konstitutivum der Objekterfahrung an sich selbst." (Kutschmann: 1986, 48)

Die Selbstobjektivierung im Sinne der *Distanzierung vom eigenen Körper* stellt die Grundprämisse der stabilisierenden Selbsterfahrung (bzw. Selbstsubjektivierung) im Medium des Blicks dar. Letztere ist allerdings durchaus zwiespältig, präziser gefasst: grundlegend dialektisch. Durch die visuell bewerkstelligte Identifikation mit dem ganzheitlichen anderen bemächtigt sich das Subjekt einerseits seiner selbst (d.h. seines realen Körpers) und gerät in die Position seines omnipotenten Gegenübers. Andererseits ist ihm der Blick dieses anderen, den es auf sich spürt, zugleich eine Entmachtung, denn es bleibt zur Sicherung seiner Identität grundsätzlich auf dessen Bestätigung angewiesen - der andere sieht nämlich mehr als es selbst (sein eigenes Gesicht kann es z.B. nie sehen).

Das betrachtende Subjekt macht also an sich selbst die Erfahrung, von einem fremden Blick er- bzw. angeblickt, betrachtet zu werden. Dieser "Blick als Objekt" (Sl. Žižek), der es "wie ein blinder Fleck", "wie ein Makel" heimsucht und durch seine träge Präsenz wie ein fremder Körper daran hindert, seine Selbstidentität, seine Autonomie und Souveränität zu erlangen (vgl. Žižek: 1991, 60), spaltet es, enteignet es, unterwirft es *a priori*. Er reduziert, fixiert es auf

sein Objekt-sein und macht es erst recht zum sub-jectum<sup>61</sup>. Die Erfahrung der Subjektivität setzt mithin die entmachtende Erfahrung der eigenen Begrenztheit voraus (vgl. dazu weiter unter 1.4.2. das Blick-Konzept von J.-P. Sartre). Der objektivierende Blick des Anderen, der das Subjekt als ein einheitliches, d.h. wesentlich anderes "in-formiert"(Lacan), konstituiert es als ein ursprünglich begrenztes, als eines, das seine Grenze in sich trägt bzw. das diese *Grenze* selbst *ist*.

Zivilisationskritisch betrachtet ist es aber so, dass diese begrenzende, sub-jektivierende Dimension des Blicks (als Objekt) entweder ganz aus der europäischen Kultur wegeskamotiert wurde oder aber durch diese total vereinnahmt, assimiliert, in eine ausschließlich ab- und ausgrenzende umgewandelt und ideologisch funktionalisiert wurde: Der nach seiner Verinnerlichung auf den "Anderen" selbst rückprojizierte objektivierende Blick wurde danach zu einem entscheidenden Konstitutivum kultureller Demarkations-, Ausgrenzungs- und Norm(alis)ierungsprozesse. Als exemplarisch hierfür lassen sich etwa, um nur zwei Beispiele aus dem sonst unerschöpflichen kulturhistorischen Fundus herauszugreifen, die Sexualisierung und Dämonisierung der Frauen im neuzeitlichen Hexenwahn sowie die Entmündigung und Hospitalisierung der Irren "im klassischen Zeitalter" (vgl.Foucault:1996) anführen. "Beide Prozesse spiegeln Entwicklungen der gesellschaftlichen Selbsterkenntnis im Wege der Unterscheidung vom Anderen, vom Fremden, der die gefürchteten, noch unbekanntem Eigenschaften verkörpert, die nicht ans Licht kommen dürfen und doch ans Licht kommen sollen."(Kutschman:1986,49)

Da die abendländische Zivilisationsgeschichte von Anfang an ganz im Zeichen des Selbst (Adorno/Horkheimer) stand, genoss auch der Blick darin die absolute Priorität über die anderen Sinnesbereiche (zur herausragenden Rolle des Blicks im Alten Griechenland vgl. 4.2.1.1.). Aber es leuchtet bereits ein, dass es keineswegs der verstörende/entmachtende "Blick als Objekt" sein konnte, der sich dieser unbestrittenen Vorrangstellung erfreute. Da dieser das Phantasma des selbstidentischen bzw. selbstpräsenten (absoluten) Subjekts durchkreuzte, auf dem das (metaphysische) Fundament des Abendlandes errichtet war (mehr zu dieser Problematik weiter unten), war für ihn selbstverständlich kein Platz da.

Vielmehr war es der machtbestimmte disziplinierende und fixierende zentralperspektivische (Subjekt-)Blick, der die gesamte Entwicklung der europäischen Kultur (prä-)figurierte: "Auch in der Renaissance hat dies (die Durchsetzung der Zentralperspektive- E.P.) wie im antiken Athen mit Zentralisierung von Macht in der Stadt zu tun."(Pazzini:1992,39)

Von einem "Mittel zum Zusammenhalt des Auseinanderfallenden, des fragmentarischen Kosmos"(ebd.,86) und Subjekts im Mittelalter entwickelte sich die vom antiken Griechenland übernommene Konstruktion der Zentralperspektive bald zum "Mittel und Medium herrschaftlicher Erkenntnis"(Kutschmann:1986,41). Von einem Medium zur eigenen Selbstkonstituierung, Selbststabilisierung, Selbstbeherrschung und -affirmierung wurde sie schnell zu einem Mittel der Objektivierung, Beherrschung, Ausgrenzung und Ausmerzung des (durch sie absorbierten) "Anderen", einschließlich auch des als anders erfahrenen eigenen Körpers. Letzterer, der nunmehr unter den methodischen Zugriff der Wissenschaft geriet - er hatte sich fortan zu rechtfertigen, reinigen, selbst zu kontrollieren und norm(alis)ieren - verwandelte sich *qua* fortschreitende Disziplinierung, Funktionalisierung,

---

<sup>61</sup> An Benthams Modell des Panoptikons, wonach die Macht im zentralen (perspektivischen) Blick angesiedelt ist, hat M.Foucault in *Die Geburt des Gefängnisses* seine Theorie von der (Disziplinar-)Macht als einer neuen Konfiguration der Achse Blick-Macht-Wissen entwickelt: derjenige, dessen Blickwinkel das Gesichtsfeld der Beobachtung organisiert und beherrscht, der alles sieht, selber aber vollkommen unsichtbar bleibt, ist der Inhaber von Macht. In einem neueren Aufsatz hat S.L.Zizek diese Betrachtungen Foucaults wieder aufgegriffen, um sie differenzierend um den Aspekt der Macht-Ohnmacht-Dialektik zu erweitern und zu vertiefen. Dort hat er in eindringlicher Weise die Frage nach der Schuld des Blicks aufgeworfen und am Beispiel des Bosnien-Krieges das dialektische Verhältnis von Macht und Blick als ein weit raffinierteres ausgewiesen: "der Blick bedeutet Macht, gleichzeitig jedoch und auf grundsätzlicherer Ebene das genaue Gegenteil von Macht: *Machtlosigkeit*, insofern er die Position eines zur Untätigkeit verdammteten Zeugen innehat, der nur noch beobachten kann, was vor sich geht."(vgl.Zizek:1996,191-215)

"Selbstobjektivierung"(Kutschmann) schließlich in ein "absolutes Objekt"(Sartre) sprich in eine Leiche oder eben, wie es in der Etymologie des Wortes liegt, in einen "Körper"<sup>62</sup>. Bevor wir auf die Funktionen und Konsequenzen des zentralperspektivischen Subjekt-Blicks im Diskurs der Naturwissenschaften bzw. der Medizin eingehen, wollen wir nur noch einige besonders signifikante Momente im Zusammenhang mit seinem Einsatz im Diskurs der Kunst, der uns auch im Weiteren beschäftigen soll, herausstreichen.

#### 1.4.1. Der zentralperspektivische Subjekt-Blick

##### 1.4.1.1. Der zentralperspektivische Subjekt-Blick im Diskurs der Kunst

Die Rationalisierung, die strenge Disziplinierung des Sehens/Blicks durch die Zentralperspektive stellt die *condition sine qua non* für die Etablierung und Durchsetzung jener auf absolute Beherrschbarkeit, Machbarkeit, (Re-)Konstruierbarkeit ausgerichteten totalisierenden und totalitären (im Grunde wahnhaften) Logik der Repräsentation/ Abbildung/ *techne*, deren tödliche Wahrheit Ph.Lacoue-Labarthe sich auf monströse Weise in Auschwitz enthüllen sah (vgl. dazu auch Adorno/Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*).

Für das neuzeitliche (wie auch für das faschistische) bürgerliche Subjekt erfüllte die Zentralperspektive die Funktion des Spiegels - „Bildner der Ichfunktion“(Lacan) - , in dem es sich als selbstbewusstes, selbstmächtiges, autonomes Ich (*moi*) erblicken und bilden konnte<sup>63</sup>. Und das nicht nur im metaphorischen Sinne. Denn die Entdeckung der Zentralperspektive und mit ihr des Abbildes durch Brunelleschi, den bahnbrechenden Baumeister der florentinischen Frührenaissance, im 15.Jahrhundert konnte nur über den Gebrauch des Spiegels gelingen.

Allerdings führt die Benutzung des Spiegels, wie man bei K.-J.Pazzini nachlesen kann, nicht unmittelbar zum Abbild. Die Seitenverkehrung im Spiegel verfremdet den unmittelbaren Eindruck, schafft Distanz, Differenz, löst Verunsicherung aus. Erst durch das kleine Loch in der Bildmitte und dessen anschließende Verstopfung (Pazzini:1992,65/67) konnte das Bild geschlossen, gebannt, gefesselt, zu einem fixen, starren, *technisch* beherrschbaren, verfügbaren Abbild depriviert, domestiziert, homogenisiert werden.

Der Ausgangspunkt war also ein *Fixpunkt* als absoluter Bezugspunkt - der äußere, distanzierte, eindeutig festgelegte Standpunkt des menschlichen Betrachters, der "sich nicht bewegen (darf) und im Prinzip mit einem Auge sehen (muss)"(ebd.,55).

Es war ein toter Punkt oder, wie es R.Barthes mit Blick auf den Diskurs der Photographie, den Gipfelpunkt des zentralperspektivischen Paradigmas des Sehens (ebd.,53), nennen wird, ein "*punctum*": „Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich *besticht* (mich aber auch verwundet, trifft), denn *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt und Wurf der Würfel.“(Barthes:1985,36)

"punctum", "Stich", "Loch", "Schnitt", "Fleck" etc. - alles verschiedene Umschreibungen für das EINE - das "Starre"/"Unveränderliche"/"Zeitlose"/"Undialektische"/ "Gewaltsame"/

---

<sup>62</sup> Wie Kutschmann etymologisch nachweisen konnte, betont der Körperbegriff die materielle Reduktion des Leibes auf den Körper als Leiche; zur näheren definitorischen Unterscheidung von "Leib" und "Körper" vgl. den abschließenden Nachtrag zur *Dialektik der Aufklärung*

<sup>63</sup> Neben und eng verschränkt mit der herrschaftlichen ist es v.a. diese identifikatorische Funktion der zentralperspektivischen Optik, die deren Einsatz im Diskurs der NS-Plastik bestimmt hat. Die zur nationalen Mobilisierung öffentlich aufgestellten NS-Plastiken sollten durch ihre Ausrichtung auf das Prinzip der Zentralperspektive - so die hier vertretene These - zur restitutiven (Wieder-)Aufrichtung des zusammengebrochenen bzw. kurz vor dem Zusammenbruch stehenden (bürgerlichen) Selbst beitragen. Sie lassen sich von daher zum einen als Ausdruck einer defensiven Reaktion gegen das unaushaltbare Leiden an den Individualisierungs-, Atomisierungs-, Auflösungserscheinungen der industrialisierten Moderne lesen, die die alten, von der neuzeitlichen Ratio hartnäckig verdrängten Zerstückelungsängste wiederaufleben ließen. Zum anderen sind sie in strenger Abgrenzung vom Kunstdiskurs der Moderne (etwa seit Cezanne) zu sehen, der durch den gezielten Einsatz von subversiven Montage- und Collageverfahren die machtgestützte Konstruktion (mit E.Panofski: die "symbolische Form") der Zentralperspektive und die ihr zugrundeliegende Subjektauffassung radikal in Frage zu stellen suchte, indem er etwa das von der Aufklärung Ausgeschlossene, Ausgegrenzte, Wegrationalisierte aufspürte und sichtbar machte.

"Referenzlose" - , für das "eidos" der Photographie, den *Tod*: „Was ich letztlich auf der Photographie suche, die man mir macht..., ist der TOD: der TOD ist das *eidos* dieser Photographie vor meinen Augen.“(ebd.,24)

Aus der modernen Gesellschaft verbannt, flüchtet sich der Tod in der zweiten Hälfte des 19.Jh. in die Photographie, um sich dort dauerhaft einzunisten; wohlgermerkt in der Gestalt eines "buchstäblichen", gewöhnlichen Todes: „Denn in einer Gesellschaft muss der Tod irgendwo zu finden sein; wenn nicht mehr (oder in geringerem Maße) in der religiösen Sphäre, dann anderswo; vielleicht in diesem Bild, das den Tod hervorbringt, indem es das Leben aufbewahren will. Die PHOTOGRAPHIE könnte als Erscheinung, die mit dem Schwinden der Riten eingeht, vielleicht mit dem Vordringen des symbolischen Todes in unserer modernen Gesellschaft korrespondieren, eines TODES außerhalb von Religion und Ritual, einer Art von plötzlichem Eintauchen in den buchstäblichen TOD.“(ebd.,102/103)

#### 1.4.1.2. Der zentralperspektivische Subjekt-Blick im Diskurs der Naturwissenschaften. Der "absolute" klinisch-anatomische Blick (M.Foucault)

W.Kutschmann, der in seiner Arbeit *Der Naturwissenschaftler und sein Körper* der Frage nach dem Verhältnis der neuzeitlichen Naturwissenschaften zu ihrer leiblichen Verfasstheit nachgegangen ist, hat dort die "strategische Rolle des Blickes in der Gewährleistung von Naturerkenntnis und überhaupt in der Entwicklung der neuzeitlichen Naturwissenschaften" (Kutschmann:1986,90) herausgestellt. Der moderne wissenschaftliche Positivismus, das Wissen des Menschen, band sich unauflöslich an das Sehen (vgl. dazu auch Foucault:1977b). In Anatomie und Physiologie lernte der Mensch sich selbst "mit den Augen der Objektivität"(ebd.,44) und das heißt *der Leiche, des toten Körpers* sehen und *entdeckte sich dadurch* zugleich selbst *als körperlich*.

„Der ‚Blick des Menschen auf sich selbst‘ fand den Körper als funktionsfähiges *Gestell*, als *Leichnam*, *Skelett* oder *Gliedermaschine* vor. Nach dieser Definition besitzt der Körper seine Bestimmung nicht in sich selbst, sondern *nach Maßgabe des ihn rekonstruierenden Intellekts*; dieser ist es, der ihn seinem Willen zu unterwerfen und eventuell zu manipulieren trachtet. (Der Körper als Gegenstand der naturwissenschaftlichen Anthropologie und Medizin: ein *mechanisches Gestell* oder *Automat*).“ (ebd.,92/93,Herv.-E.P.)

Der objektivierende perspektivische Blick auf den Körper stand ganz im Dienst der *techné*. Diese sollte die gebrechliche *physis* einholen und überholen, sie vollends „ihrer Fatalität entkleiden“(G.Anders). „*Imitatio instrumentorum*“, eine spiegelbildliche „Vertauschung von Macher und Gemachtem“(G.Anders). Der Macher wurde fortan dazu gezwungen, sich dem Gemachten nach-zumachen, sich seiner Bildung nach-zubilden.

Der erste Schritt war im 16.Jh. mit der Wiedereinführung der Sektion in Anknüpfung an die Tradition der griechischen Medizin schon getan. Die "Endlichkeit" des menschlichen Körpers war das erste Thema, an dem sich das Interesse der neuzeitlichen medizinischen Lehre und Forschung entzündete (Kutschmann:1986,33). Es verlagerte sich ausschließlich auf die Untersuchung von Leichen. Der Leichnam galt als der exemplarische Gegenstand der Medizin. Er lieferte erste Strukturen für die zuerst theoretische, dann auch praktische (*technische*) *Reduplikation* des menschlichen Körpers.

Von den am Sektionstisch gewonnenen anatomischen Erkenntnissen profitierte die Renaissance-Kunst in vollem Maße. Daraus schöpfte sie das erforderliche technische Können<sup>64</sup> für die „naturgetreue“ zentralperspektivische Darstellung /Abbildung/ Nachahmung des Menschen.

Die grundlegende Prämisse hierfür war: „das Vorliegen *vollständiger Verfügungsbereitschaft*“ (ebd.,90;Herv.-E.P.), die absolute Beherrschbarkeit, Objektivität des Körpers als Leichnam: „Am Leichnam konnte die Begierde der Medizin, den Körper *aufzubauen*, ihn *von Grund auf zu*

---

<sup>64</sup> „Kunst“ und „Können“ sind etymologisch verwandt. Wie dem Duden-Herkunftswörterbuch zu entnehmen ist, bedeutete das Wort „Kunst“ ursprünglich auch „Wissenschaft“ (in Anlehnung an das Nomen „Wissen, Weisheit, Kenntnis“). Dann wurde es auch im Sinne von „(durch Übung erworbenes) Können, Geschicklichkeit, Fertigkeit“ verwendet. Erst seit dem 18.Jh. bezieht sich „Kunst“ - wie im heutigen Gebrauch - speziell auf die künstlerische (schöpferische) Betätigung des Menschen.

*konstruieren*, sich am ehesten erfüllen. Der Leichnam...war sozusagen die empirische Vorform der späteren Modelle des Körpers, die als mechanische Entwürfe zur Verfassung der menschlichen Natur entwickelt wurden.“(ebd.,90;Herv.-E.P.)

Die bestimmenden Momente des Narziss-Mythos treten indes ganz deutlich zum Vorschein: der Wunsch nach Vollkommenheit und Vollendung (hier als „Begierde“ nach Machbarkeit, Konstruierbarkeit des menschlichen Körpers bezeichnet), die (technische) Verdoppelung, der Doppelgänger (als Leichnam).

Der Weg hin zur „absolute(n) Ordnung der Maschinen“(J.Attali)<sup>65</sup> unter dem Nationalsozialismus scheint damit fast gebahnt.

Nur eine entscheidende Zwischenstation fehlt noch - eine tief greifende Zäsur, die der "tragische(n) Zäsur" (Lacoue-Labarthe) Auschwitz in entscheidendem Maße Vorschub leisten soll: die epistemologische Wende zur Durchsetzung des Sichtbarkeitsparadigmas im 19.Jh. und mit ihr die „Geburt der Klinik" (M.Foucault), die die Inthronisierung des „souveränen“ klinisch-anatomischen Blicks besiegeln wird.

Die Klinik ist sicher nicht, wie M.Foucault hervorhebt, der erste Versuch, eine Wissenschaft am Vollzug und an den Entscheidungen des Blicks zu orientieren. Sie ist „ebenso sehr vom Blick abhängig wie die Naturgeschichte“(Foucault:1988,103). Das Modell der Naturforschung, dem sich die Medizin im 18.Jh. angepasst hat, bleibt darin weiterhin wirksam. Und doch gibt es einen ausschlaggebenden Unterschied zwischen der Erfahrung der Klinik seit 1800 und der der Naturforschung bis dahin. War der Blick der Naturforschung ein beobachtender Blick, der sich vor dem Eingreifen hütet und „stumm und ohne Geste“ (ebd.,121) bleibt, so ist der klinisch-anatomische Blick alles andere als ein bloß passiver Beobachter. Er wird institutionalisiert, erlangt öffentliche Entscheidungskraft, greift selber aktiv in die Gesellschaft, in die (Um-)Welt ein, organisiert sie (wie der Mythos) neu, durchdringt sie, erfasst sie total und zerstört sie schlussendlich.

Dieser „erspähende“, „kalkulierende“, „registrierende“, „totalisierende“, „immer lauere, drückendere und durchdringendere“ Blick<sup>66</sup>, der sich seinen Weg *vertikal* in die Tiefe - „von der Ebene der Symptome zur Gewebefläche“, vom Sichtbaren zum Verborgenen“(ebd.,149) - hineinbohrt, avanciert zur *obersten Instanz der Wissensproduktion* (und folglich auch *der Macht*). Er wirft sich zum Schöpfer und Gebieter der Wahrheit auf: „Das Auge wird zum Hüter und zur Quelle der Wahrheit; es hat die Macht, eine Wahrheit an den Tag kommen zu lassen, die es nur empfängt, sofern es ihr das Tageslicht geschenkt hat; indem es sich öffnet, eröffnet es die Wahrheit.“(ebd.,11)

Der „absolute“ ärztliche Blick, der die Wahrheit erschafft, "fingiert" (Lacoue-Labarthe), indem es sie im gleichen Zuge sieht und (aus)spricht<sup>67</sup>, wird von Foucault als „der Diener der Dinge und der Herr der Wahrheit“(ebd.,129) beschrieben. Er ist also ein „erhellender“, „horchender“ und „sprechender“ Blick in einem. Die „klinische Erfahrung ist ein Augenblick des Gleichgewichts zwischen dem Wort und dem *Schauspiel*“(ebd.,129;Herv.-E.P.). Ein prekäres Gleichgewicht freilich, das auf dem „unerhörten“ (wahnhaften) Postulat von der restlosen Umsetzbarkeit des Sichtbaren ins Aussagbare, von der totalen, „unmittelbaren“ Transparenz von „Sehen, Sagen und Sagen-Lehren durch das Sagen des Gesehenen“(131) beruht. Zeichentheoretisch gesprochen: „Die Anerkennung der grundlegenden Rechte ..(des ärztlichen Blicks- E.P.) führt zum Postulat, dass nunmehr der Signifikant (Zeichen und Symptom) völlig

---

<sup>65</sup> J.Attalis Begriff der „absolute(n) Ordnung der Maschinen“ bezeichnet die ökonomische Übersetzungsversion der „kannibalischen Ordnung“ unter den Bedingungen des fortschreitenden Industriekapitalismus, in der sich „alle unabänderlichen Formen des Kannibalismus“ wiederfinden lassen: „Die Akkumulation des Kapitals ist die ökonomische Übersetzung der aufzuessenden Leichen; das Geld ist die Nahrung, die zirkuliert und sich akkumuliert.“(Attali:1981,196) Sie ist die dritte und vorletzte (vor der „Ordnung der Codes“ oder der "prothetischen Substitution des Körpers") Variante der "Inszenierung der kannibalischen Ordnung“, bei der die Bannung der Angst „vor dem einmal denunzierten Übel“(ebd.,204) vornehmlich durch dessen Zerstörung oder auch durch die „Absonderung der Maschinen durch Maschinen“ gewährleistet wird und die Aufgabe der Instandhaltung der als „Werkzeuge der Ewigkeit eingesetzten“ Maschinen hauptsächlich Ärzten zufällt.

<sup>66</sup> Bei Foucault wird nicht strikt zwischen „Blick“ und „Auge“ unterschieden, sie sind als Begriffe bei weitem austauschbar.

<sup>67</sup> Für Foucault fällt die Ordnung der Wahrheit mit der Ordnung der Sprache zusammen.

transparent für das Signifikat wird und dass dieses *restlos in seiner Realität zur Erscheinung kommt*, dass das Sein des Signifikats - das Herz der Krankheit - *gänzlich* in der intelligiblen Syntax des Signifikanten *aufgeht*.“(ebd.,105;Herv.-E.P.)

Wenn aber der „beredte“ medizinische Blick „für alle Möglichkeiten der Sprache und des Blicks offen“(ebd.,125) ist, wenn er frei über diese schalten und walten kann, dann hat er eigentlich *keine Begrenzung* mehr; wie der Mythos und der Wahn selbst überschreitet er alle Grenzen, ist entgrenzt bzw. grenzenlos, allmächtig, souverän: „Er ist nur ein ins Auge des Arztes transponierter Abschnitt der Dialektik der Aufklärung.“(ebd.,68)

Der Augenblick der „Geburt der Klinik“ ist der Augenblick der Geburt des "Mythos vom ‚reinen‘ Blick“, „der in seiner Treue zum *Entdecken* die Kraft zum *Zerstören* empfängt: der gereinigte Blick ist ein reinigender Blick; von jedem Schatten befreit, vertreibt er die Schatten.“(ebd.,68;Herv.-E.P.) Wie jeder Mythos (zur Problematik des Mythos vgl.1.5.2.2.) ist auch „der große Mythos eines reinen Blicks, der reine Sprache ist“(ebd.,128) selbstgesetzt, selbsterzeugt, radikal immanent, selbstzentriert, selbstgenügsam, selbstreferentiell: „Der medizinische Blick kreist in einer autonomen Bewegung innerhalb eines Raums, in dem er sich verdoppelt und kontrolliert.“(ebd.,47)

Wie jeder Mythos ist auch er ein „Mythos zur Macht“(J.-L.Nancy), der eine operationale Herrschaft über die Dinge gewinnt, indem er „das zum Sprechen bringt, was jedermann sieht, ohne es zu sehen“(ebd.,129) und indem er gerade das sichtbar machen und durchdringen will, was als das Unsichtbare und Undurchdringbare schlechthin gilt. Doch dazu ein wenig später. Vorerst sei hier festgehalten, dass der „freie“ medizinische Blick, der sich in seiner mythischen Inaugurations- und Ermächtigungsgeste zum „Sammelpunkt wie zum Ausstrahlungszentrum des Wissens gemacht (hat)“(ebd.,47), schließlich zum Inbegriff und Exekutor der souveränen politischen Macht wird. Dies wirft ein stärkeres Licht auf die wechselseitige Durchkreuzung und Durchdringung des gesellschaftspolitischen und des medizinischen Raums<sup>68</sup> sowie auf die sich darin reflektierende auffallende Aufwertung des medizinischen Diskurses im 19.Jh.. Die Medizin, die als Institution die Aufgabe der gesellschaftlichen Überwachung und Kontrolle übernimmt, wird auf fatale Weise mit dem Schicksal des Staates verbunden. Die erste Aufgabe des Arztes bestimmt sich danach als eine politische (Attali:1981,50/51).

Im Nazi-Deutschland, wo „alle politischen Diskurse“ - so J.Attali im Anschluss an Foucault - „zu medizinischen geworden und die Therapeuten die unentbehrlichen Handlanger des Diktators (sind)“(ebd.,198), wird dieser Prozess der fortschreitenden Politisierung der Medizin seinen Höhepunkt erreichen: Der Massenmord und die Beseitigung der Leichen in Auschwitz wurden primär als „medizinisches Problem“ angegangen. Auch Z.Bauman hat unter Verweis auf R.Proctors einschlägige Studie daran erinnert, dass „es weitgehend Mediziner waren, die die Rassenhygiene erdachten“(Bauman:1993,9)<sup>69</sup>. Die Nazi-Partei, die „die Bedeutung des medizinischen Diskurses in der modernen Strategie der Machtergreifung längst erkannt hatte“, machte „aus dem Ärztestand ihr wichtigstes Instrument der Überwachung, Denunziation und Absonderung“(ebd.,199) und gab damit dem *Versicherungsstaat* seine absolute Form: „Da er tausend Jahre bestehen wird, garantiert er Ewigkeit.“(ebd.,200)

---

<sup>68</sup> Eine spezifische Ausprägung dieser wechselseitigen Durchdringung des gesellschaftspolitischen und des medizinischen Raums stellt die (besonders seit der Moderne zu beobachtende) Einsetzung der Krankheitsmetapher für ideologiepolitische Zwecke dar. Sie hängt - so meine Vermutung - u.a. auch mit der für die westliche Kultur kennzeichnenden starken Verquickung von Gesundheits- vs. Krankheitsdiskurs und Identitätsdiskurs zusammen, auf die Dieter Lenzen hinweist (vgl. in Wulf:1997,885-890). Dass in der metaphysischen platonisch-christlichen Tradition des Abendlandes die Vorstellung von der Krankheit ausgesprochen negativ besetzt ist und diese weitgehend als „nicht normal“ und bedrohlich abgetan wird, hat nach Meinung des letzteren „vorderhand nicht mit der Angst vor dem Tode, dem *horror vacui*, sondern mit der Angst davor, nicht mehr bei sich zu sein...“, mit der „Angst vor dem Identitäts- und Integritätsverlust“ (ebd.,885) zu tun. Der gesunde Mensch ist demnach der „normale“ Mensch, der sich im Griff hat, seiner selbst mächtig ist. Aus diesem engen Konnex von Gesundheit und Identität leitet sich entsprechend die grundlegende „Verpflichtung des Menschen in unserer Kultur - "Man hat gesund zu sein“ - ab.

Zum Gebrauch der Krankheitsmetapher in der politischen Rhetorik vgl. Sontag:1981.

<sup>69</sup> zum entscheidenden Beitrag von Biologen und Medizinern zur Planung, Steuerung und Durchführung der NS-Rassenpolitik siehe ferner Haug:1987a sowie ders.:1987b

Der NS-Arzt war der erste heilsverkündende Versicherungsagent, nach dem „Führer“ versteht sich. Er war aber wie letzterer selbst durchaus auch ein „Künstler“. Beim „Schauspiel der absoluten Ordnung der Maschinen“ (Attali) demonstrierte er sein unbegrenztes *technisches Können*, indem er die Demonstration (das *Schau-Spiel*) ins Grenzenlose, bis zum Monstrum weitertrieb.

Und doch kann man gerade angesichts der fatalen/monströsen Konsequenzen dieser Entwicklung nicht umhin zu fragen, ob es für den alles durchdringenden ärztlichen Blick nicht dennoch eine absolute Grenze geben muss, an der er versagt, aussetzt, seine souveräne Macht einbüßt. Markiert nicht etwa der Leichnam, der "schwarze Stein des Leibes"(Foucault), an dem der Blick im Dunkel der Nacht sich restlos verliert, genau diese Grenze?

In der Tat blieb der Tod nach Foucault "die dunkle Drohung" im Rücken des Arztes, "die sein Wissen und Können zunichte machte"(Foucault:1988,160). Allerdings nur bis zum Ende des 18.Jh., bis zu jenem tiefgreifenden epistemologischen Paradigmenwechsel von Unsichtbarkeit zu Sichtbarkeit, der seinerseits von einem weiteren ebenso tiefgreifenden und folgenschweren Paradigmenwechsel begleitet war - dem Paradigmenwechsel vom Leben zum Tod.

Mit der Durchsetzung des *Todesparadigmas* medizinischen Wissens im Zuge der Etablierung der Pathologischen Medizin gegen Ende des 18.Jh. ereignete sich der „große *Einschnitt* in der Geschichte der abendländischen Medizin“(ebd.,160;Herv.-E.P.). Der fundamentale *Schnitt* zwischen Leben und Tod war vollbracht.

Zwar datiert die Wissenschaftsgeschichte, wie A.Bergmann (Bergmann,in:Fischer-Lichte/Horth/Warstat:2001,156) nachdrücklich betont, die Begründung der modernen Medizin mit der anatomischen Zerlegung des toten Leibes im 16.Jh., doch diese blieb bis zum Ende des 18.Jh. weitgehend der medizinischen Tradition der Renaissance verpflichtet, was in Bezug auf die medizinische Erkenntnis des Lebens (bzw. der Krankheit) wiederum heißt, dass sie prinzipiell auf das Wesen des Lebendigen und die enge Verschränktheit von Leben und Tod gründete.

Seit der Etablierung der Pathologischen Medizin konstituierte sich das moderne klinisch-anatomische („chirurgische“) Wissen hingegen wesentlich über den „Tod als Spiegel des Lebens“(Foucault:1988,160).

Für den medizinischen Blick wurde der *Tod* zum *zentralen Bezugspunkt*, zum *fixen* Standpunkt, von dem aus (und auf den hin) er das Leben betrachtete: „..das Ende des 18.Jh. bringt etwas ans Licht, was seit der Renaissance im Schatten geblieben war. Im Leben den Tod sehen, in seinem Wechselspiel...“ (ebd.,184)<sup>70</sup>

Dieser fundamentale Paradigmenwechsel zog konsequenterweise eine radikale Veränderung des neuzeitlichen (und auch des antiken) Körper- und Menschenkonzepts nach sich: „Die Rationalisierung der medizinischen Wissenschaft bedeutete Konzentration auf den Körper als eine Art Maschine, als einen Mechanismus, dessen Schäden zu reparieren sein würden.“(Lenzen,in:Wulf:1997,886)

Parallel zur „Chirurgisierung der Medizin“(Th. Schlich) fand ein Übergang vom leiblichen zum organzentrierten Krankheitskonzept<sup>71</sup> statt. Dieser korrespondierte weitaus dem Übergang vom

---

<sup>70</sup> Foucaults These vom absoluten ärztlichen Blick, der das Leben vom Tod aus betrachtet, wird in Jelineks Stück *In den Alpen* zitiert.

<sup>71</sup> A.Bergmann zufolge orientierte sich die praktische Schulmedizin (parallel zu der im 16.Jh. eingesetzten neuen Erkenntnisgewinnung am Sektionstisch) nach wie vor weiter an dem seit der Antike gültigen humoral-pathologischen Konzept der Säftelehre, das auf einer *ganzheitlichen* Körpervorstellung basierte. Die „Chirurgisierung der Medizin“(Th.Schlich) im 19.Jh. führte dagegen zu einer tiefreichenden Neuorientierung am *Prinzip der Zergliederung*, welches in der Folgezeit auf die Therapie erweitert wurde und bis heute in der Organtransplantationsmedizin wirksam bleibt. Das *zergliederte "chirurgische" Körperbild* veränderte von Grund auf das kulturelle Körper- und Menschenbild der Moderne (vgl. dazu Bergmann in: Fischer-Lichte/Horth/Warstat:2001,S.156-157).Vor dem Hintergrund dieses Befunds wird auch die konstitutive und unauflösbare Widersprüchlichkeit des NS-Körperbilds deutlich erkennbar. Während der Nationalsozialismus, kultur- und medizinhistorisch gesehen, ganz im Zeichen des zerstückelten Körperbildes stand, räumte er ideologisch dem „heilen“/unversehrten/ganzheitlichen Körperbild die absolute Priorität ein, womit er schließlich das einzelne Subjekt in ein unmögliches

ganzheitlichen Körperkonzept zum Konzept des *fragmentierten/zerstückelten/entleiblichten/technisch (nach-, re-)konstruierbaren Maschinen-Körpers*<sup>72</sup>, wie er sich mit dem Aufschwung des Industriekapitalismus vollzog. Der Körper wurde gemäß den Vorstellungen von Descartes und Harvey als Arbeitsmaschine aufgefasst, die als Instrument für verschiedene Zwecke eingesetzt werden kann (vgl. List:1999 a,171 sowie List/Fiala (Hg.):1997).

Die weitgehende, auf *technische Effizienz* ausgerichtete Angleichung des Körpergebrauchs an das Maschinenmodell führte im Zuge der fortschreitenden Modernisierung zur Herausbildung und Durchsetzung neuer Körpertechnologien und neuer Formen von Körperdisziplin. Zu Anfang der kapitalistischen Industrialisierung als unerlässliche materielle Ressource im Produktionsprozess betrachtet und anschließend selbst in ein Produkt, in eine Ware verwandelt, steht der „gebrechliche“ (G.Anders) menschliche Körper im gegenwärtigen Stadium des Spätindustrialismus mit seinen avancierten Digital- und Biotechnologien vor der realen Gefahr, ganz und endgültig durch Maschinen (Prothesen) „kolonisiert“ (P. Virilio), ersetzt, abgeschafft zu werden.

Wo wir gerade bei der Frage nach den aktuellen Bezügen des (im Medium des zentralperspektivischen Subjekt-Blicks) konstituierten bzw. konstruierten modernen technizistischen Körperbildes sind, lassen wir einige seiner wichtigsten anthropologischen, epistemologischen, historischen, soziopolitischen und ideologischen Konsequenzen noch kurz Revue passieren.

„Die Zergliederung des Menschen in einzelne Organfunktionen mit der Konzentration auf einen einzigen Punkt führte zu einer grundlegenden Entleiblichung im medizinischen Menschenbild.“ (Bergmann, in: Fischer-Lichte/Horth/Warstat:2001,157)

Als eine schwerwiegende, aber überaus logische epistemologische Konsequenz des „entleiblichten“ chirurgischen Körperbildes führt A.Bergmann die Expansion der experimentellen Medizin, genauer gesagt: die Übertragung des ihr methodisch zugrundeliegenden Tierversuchs auf den Menschen an. Aus der Vielzahl von dessen ideologischen Folgen greift sie zum einen die chirurgische Durchführung geschlechtlicher Normalisierungsversuche seit dem 19.Jh. und zum anderen die Herausbildung des medizinischen Gesellschaftsmodells vom "Volkskörper"<sup>73</sup> seit dem letzten Drittel des 19.Jh., das im wahnhaften Euthanasie-Programm des Nationalsozialismus schließlich in die Realität umgesetzt wurde, heraus.

Mit den anthropologischen und geschlechterideologischen Konsequenzen der "Überführung des menschlichen (in diesem Fall ganz konkret des weiblichen) Körpers zum Objekt der medizinischen Forschung" hat sich auch M. Schuller mit Blick auf die heutige Reproduktionsmedizin und ihren "Zwilling" - die Gentechnologie - kritisch auseinandergesetzt. In einem dezidierten Entlarvungsversuch der "humanwissenschaftlich-humanistischen Maskeraden der Medizin" (Schuller:1992,283) hat sie die totale Demontage des Menschen durch das "ökonomistisch-technizistisch" orientierte moderne medizinische Wissen als das folgerichtige Endergebnis von dessen Bestreben nach Durchsetzung "imperiale(r) Steuerungs-

---

(unaushaltbares) double-bind hineintrieb. Wie das kulturelle Körperbild der Moderne war auch das moderne „Selbst“ grundlegend vom Prozess der Fragmentierung geprägt und diesem entsprechend gänzlich unterworfen. Seine auseinanderbrechenden Einzelstücke ließen sich demnach auf keinen Fall wieder *bruchlos* und „*nahtlos*“ zusammenzwingen. Seine wesentliche Fragmentarität schloss jede Art vereinheitlichender, totalisierender *kollektiver* „Ins-Werk-Setzung“ (J.-L.Nancy) oder auch „Gestaltung“ (Ph.Lacoue-Labarthe) definitiv aus.

<sup>72</sup> In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass das Modell vom zerstückelten Maschinen-Körper den zentralen Bezugsrahmen für Kl.Theweleits klassisch gewordene Studie *Männerphantasien* abgibt, in der der Autor aus psychoanalytischer und kulturhistorischer Sicht die (Psycho-)Genese des Faschismus in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg in Deutschland untersucht hat. Bei der Herausarbeitung des (maschinellen) faschistischen Körperbildes hat sich Kl.Theweleit hauptsächlich auf den psychoanalytisch-marxistischen Ansatz von G.Deleuze und F.Guattari aus deren heftig umstrittener Schrift *Anti-Ödipus* (1972), insbesondere auf das dort entwickelte Konzept der Wunschmaschine gestützt.

<sup>73</sup> dem „analog zum individuellen Körper eine chirurgische Behandlung durch Kastration und Sterilisation von medizinisch diagnostizierten, ‘degenerierten‘ oder ‚entarteten‘ Patienten verordnet wurde“ (ebd.,158)

und Formierungsgesten"(ebd.,283) problematisiert: „Denn mit der gentechnologischen Reproduktionsmedizin wird die Konstruktion ‚des Menschen‘ an der Wurzel gepackt und demontiert. Damit ändern sich zugleich grundlegend die Kodes der gesellschaftlichen Steuerungsmechanismen. Sie mutieren aufgrund des möglich gewordenen Umbaus der genetischen Struktur. Sie können imaginären Bildern nachgebaut werden.“(ebd.,290) Das völlige Verschwinden des Menschen aus dem Felde der Medizin (ebd.,291), das M.Schuller an dem gegenwärtigen medizinischen Diskurs der Gen- und Reproduktionstechnologie diagnostiziert hat, konnte M.Foucault seinerseits am "reinen" Blick der modernen Medizin, den er noch als den „Blick, der dem Tod ins Auge gesehen hat“(Foucault:1988,158) bezeichnete, prognostizieren. Er ist "nicht mehr der Blick eines lebenden Auges“(ebd.,158), sondern der Blick, der „das Leben erstarren lässt und in der Leiche das gebrochene Geäder des Lebens aufdeckt“(ebd.,180).

Seit Bichat kreist der „absolute“ klinisch-anatomische Blick „um sich selbst und fordert vom Tod Rechenschaft über das Leben und über die Krankheit, von seiner endgültigen Unbeweglichkeit fordert er Rechenschaft über ihre Zeit und ihre Bewegungen“(ebd.,160). Er zerstückelt nicht nur den Körper, nicht nur das Leben, sondern er versucht zuallererst den Tod - sein größter Rivale - selbst zu zerstückeln sprich zu überwinden.

In diesem Sinne hat A.Bergmann die „radikale Medizinierung des Todes“ in der modernen Gesellschaft

als Ausdruck der „medizinische(n) Fortschrittslogik mit ihrem immanenten Überwindungsversuch von menschlicher Sterblichkeit“(Bergmann,in:Fischer-Lichte/Horth/Warstat:2001,161) gedeutet und sich dabei auf Z.Bauman bezogen, der „die Todesvermeidung als ein herausstechendes Merkmal des modernen Lebens und ‚den Trieb, Sterblichkeit zu dekonstruieren‘ zum Signum der Moderne erklärt (hat)“(ebd.,161). Mit ihren zerstückelnden Verfahren will die moderne Medizin - so A.Bergmann weiter - dem sich entziehenden „Gespenst“ des Todes dennoch auf die Spur kommen. Zu diesem Zweck stattet sie es mit rational fassbaren Parametern aus und sucht es als „hintergehabtes Phantasma“ auszuweisen.

Foucaults Begriff vom „freien Blick“ wird von hier aus grundsätzlich als ein von der Todesfurcht befreiter Blick lesbar. „Der Tod wird nicht mehr als gefährlich oder sinnlos angesehen, sondern als *Anlass zu Empörung*, wenn er allzu gewaltsam auftritt, oder aber - wenn das Leben produktiv war - als etwas, was aus der verzehrenden Konsumtion des Körpers in der Produktion notwendig folgt; als eine *Verschleißerscheinung der laufenden Maschine*.“(Attali:1981,158;Herv.-E.P.)

Faltet man die Implikationen der Maschinenmetapher aus, so kommt man an dem durchweg abwertenden Verhältnis der industrialisierten kapitalistischen Moderne zum Tod und damit auch zum (physischen) Schmerz/Leiden nicht vorbei. J.Attali: „In der Metapher des Körpers als Maschine wird das Leiden zur Unterbrechung, zur Panne, zum Fehler im Hinblick auf die Erfordernisse des Funktionierens.“ (ebd.,155)

Die Maschinenmetapher artikuliert demnach eine definitive Trennung zwischen Körper und Schmerz<sup>74</sup> bzw. eine vollkommene Objektivierung/Verdinglichung des Schmerzes, wie sie etwa exemplarisch im Werk E.Jüngers zum Ausdruck kommt (vgl.3.5.3.2.2.), und eine totale "Disqualifizierung des Todes"(Foucault) in dem von "Apokalypse-Blindheit" und wahnhafter "Fortschrittsgläubigkeit" (G.Anders) geschlagenen Blick der Moderne.

„Das moderne Phantasma des ewigen Lebens besteht darin, zu glauben, irgendwann, vielleicht schon morgen, möchte es, mit Hilfe einer nur ordentlich ausgeführten Medizin, möglich sein, die Endlichkeit der menschlichen Existenz zu überwinden.“(Lenzen,in:Wulf:1997,887) - so schildert D.Lenzen die Spezifik des modernen wissenschaftlichen Todesbildes, für die G.Anders seinerseits die Begriffe der "Unterschlagung" und "Entgiftung" des Todes wählt.

Das moderne Phantasma von der „Unterschlagung“ bzw. von der „Tötung des Todes“(Lyotard/Bauman) konnte allerdings unmöglich in Erfüllung gehen. Wie das „unvollendete Projekt“ der Moderne war die Todesverdrängung als dessen äußerst bedeutsame und weit tragende Begleiterscheinung von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Denn sie war wie dieses selbst a priori eine Unmöglichkeit (zu einer thematischen Fortführung dieses Aspekts siehe unten

---

<sup>74</sup> „Das Leiden ist also von dem Körper verschieden, der es erlebt.“(ebd.,155)

3.3.1.). Statt den Tod endgültig zu überwinden, zu „dekonstruieren“ (Z.Bauman), bewirkte sie vielmehr das genaue Gegenteil davon: der Tod, und zwar nicht mehr der „gezähmte“, sondern der „wilde“ Tod (Ph.Aries)<sup>75</sup> wurde geradezu omnipräsent.

Schließlich war es der Tod selbst, der den Körper/das Leben aus dem technisch gerüsteten medizinischen Auge anblickte und zum Erstarren brachte. Das den Tod zerstückelnde "souveräne" ärztliche Auge entpuppte sich mithin alsbald als das Auge des Todes selbst. Sein Blick war ein starrer, auf den Tod fixierter, vom Tod faszinierter Blick (vgl. die etymologischen Erläuterungen zum lat. *fascinare* in Abschnitt 1.3.1.). Ein Blick, der sich irrtümlich im Besitz der Macht über den Tod wähnte, in Wirklichkeit aber selbst ganz in der Gewalt des Todes stand: „Der Blick, der das individuelle Fleisch umstreicht und seziert und seine geheimsten Bisswunden aufdeckt - das ist der starre, aufmerksame, etwas erweiterte Blick, der von der Höhe des Todes aus bereits sein Urteil über das Leben gefällt hat.“ (Foucault:1988,185)

Die souveräne Macht des Todes, des Unsichtbaren und Undurchdringlichen schlechthin, bildete die eigentliche Quelle seiner Souveränität, die von daher „umso gebieterischer“ (ebd.,180) war. Aber nicht nur der „souveräne“ klinisch-anatomische Blick macht(e) sich in der Hoffnung auf Vernichtung des Todes zu dessen engstem Verbündeten. Auch der Wahn kann sich in demselben vergeblichen Bemühen um Liquidierung des Todes von diesem nicht trennen. Die Fixiertheit auf den Tod haben der Wahn und das moderne medizinische Wissen also beide gemeinsam. Die geradezu ins Auge stechende Analogie der folgenden zwei Zitate von Bichat und von Schreber vermag dies hervorragend zu illustrieren. Wo es etwa bei Schreber heißt: "Nach alledem bleibt mir weiter nichts übrig, als meine Person der fachmännischen Beurteilung als ein wissenschaftliches Beobachtungsobjekt anzubieten. Hierzu einzuladen ist der Hauptzweck, den ich mit der Veröffentlichung meiner Arbeit verfolge. Äußerstenfalls muss ich hoffen, dass demaleinst durch Sektion meiner Leiche beweiskräftige Besonderheiten meines Nervensystems werden konstatiert werden können, sofern deren Feststellung am lebenden Körper, wie mir gesagt worden ist, ungewöhnlichen Schwierigkeiten unterliegen oder ganz unmöglich sein sollte.“ (Schreber:1973,354/355),

kann man bei Bichat lesen: "Öffnen Sie einige Leichen: alsbald werden Sie die Dunkelheit schwinden sehen, welche die bloße Beobachtung nicht vertreiben konnte.“ (zit. nach Foucault:1988,160/161)

„Das Leben ist dunkel, der Tod durchsichtig und hell.“ (ebd.,180) -lautet Foucaults diesbezüglicher Kommentar. In der souveränen/mythischen Inaugurations- und (Selbst-)Ermächtigungsgeste des klinisch-anatomischen Blicks sind die ältesten narzisstischen Visionen ("Einbildungen"- Foucault) des Abendlandes endlich *Wirklichkeit* geworden. Der Tod hat "seinen tragischen Himmel verlassen" und "seine unsichtbare Wahrheit, sein sichtbares Geheimnis" enthüllt (ebd.,185). Die Figur des *Makabren* beschreibt jenes Unbeschreibliche, das aus diesem Sichtbarwerden/-machen des absolut Unsichtbaren hervorgegangen ist (ebd.,185).

#### 1.4.1.3. Der "absolute" Subjekt-Blick im Diskurs der Psychoanalyse

Am Motiv des (an)starren(den) Blicks hat O.Fenichel aus psychoanalytischer Sicht den Zusammenhang von Blick und Identifizierung/Mortifizierung analysiert und diesen anschließend am mythischen Topos der Versteinerung konkretisiert, den er wie Freud das *Unheimliche* mit dem Themenkomplex der Kastration in Verbindung bringt.

Die Starre des In-Stein-Verwandelten stellt die Starre des Blicks und der ganzen Muskulatur des Faszinierten dar und bedeutet Erektion bzw. Tod und Kastration (Fenichel:1979;403) -

---

<sup>75</sup> Unter dem Stichwort der „Verwilderung des Todes“ hat Ph.Aries den neuzeitlichen Säkularisierungsprozess fortschreitender Marginalisierung des Todes beschrieben und analysiert, „der zwar nicht die Verdrängung des Todes, wohl aber die (sich „im Geiste der modernen, wissenschaftlichen Medizin“ vollziehende -E.P.) Ausschließung und buchstäbliche Verdrängung der Toten bewirkte.“ (Macho:1997,951) Thomas Macho wiederum hat diesen Prozess der „Verwilderung des Todes“ als „vampirisches Unsterblichkeitsphantasma“ (Macho:1997,953) charakterisiert. Und N.Elias hat unter einem etwas anderen Blickwinkel die sozialen Konsequenzen dieses Verdrängungsprozesses - darunter insbesondere die zunehmende Vereinsamung der Sterbenden in der Moderne - nachgezeichnet (vgl.Elias:1991).

resümiert Fenichel gegen Ende seiner anregenden Abhandlung *Schautrieb und Identifizierung* seine wichtigsten Ergebnisse. Den Schwerpunkt seiner Analyse legt er auf die Herausarbeitung der dem Schautrieb inhärenten Ambiguität. Diese findet er im Motiv des starren Auges, in dem die phallische und die vaginale Bedeutung bei weitem zusammenfallen, wieder. Die phallische Bedeutung des Auges interpretiert er auf der Folie von Freuds Deutung der Blendung als Kastration. Von hier aus entschlüsselt er auch die Verwandlung in Stein als eine der Blendung durchaus analoge Strafe für den Voyeur. Die vaginale Symbolik des Auges wiederum behandelt er unter Bezug auf den Medusa-Mythos. Das Medusenhaupt liest er als Symbol für das weibliche Genitale und die Verwandlung in Stein als „der von diesem Anblick ausgehende Kastrationsschock, bzw. als Symbol der Kastration selbst“ (ebd.,400)<sup>76</sup>.

Das starre Auge vereint für ihn in sich das aktiv-sadistische (anstarrende/zum Erstarren bringende) Auge, das alles fressen, verschlingen, vernichten will, *und* das passiv-rezeptive (angestarrte/erstarrte) Auge.

Der (An)Blickende ist demnach selbst der Angeblickte, der Kastrierende zugleich der Kastrierte: "Wer das Kastrierte (das Medusenhaupt) ansieht, wird selbst kastriert. Wer den Toten ansieht, wird selbst tot."(ebd.,401)

Wer das Prinzip der Kastration (das ödipale Gesetz) aufheben ('kastrieren') will, geht selbst daran zugrunde. (Hier drängt sich die Assoziation mit der phallischen (SS-)Totenkopfsymbolik der Nationalsozialisten auf.)

Im Akt des Sehens identifiziert sich der Sehende mit dem Gesehenen - grundsätzlich um es zu zerstören, schlussendlich aber um selbst dadurch zerstört zu werden.

Die Frage der Identifikation als einer Form der vernichtenden Einverleibung, die sich wesentlich auf visuellem Wege vollzieht, bildet die argumentative Hauptachse von Fenichels Analyse. Im Ausgang von Redewendungen wie etwa „mit den Augen verschlingen“ deutet der Psychoanalytiker den Schautrieb als Analogon der oralen Einverleibungstendenzen.“

Schauen=Fressen“ - die Gleichung, die er dabei aufstellt, erfährt eine differenzierende kausale Entfaltung bei K.-J.Pazzini: „Essen, die Aneignung der Welt durch Aufnehmen, Verschlingen, Zerkleinern, Einspeicheln, Runterschlucken usw. wird auf das Sehen transformiert.“(Pazzini:1992,129)

Die Einverleibung, Verinnerlichung, Verschlingung des verlorenen, weil abgetrennten Objekts soll die Erfahrung des Verlusts, der Trennung (zwischen Ich und Nicht-Ich, zwischen Subjekt und Objekt) rückgängig machen, aufheben, eliminieren. Fenichels zentraler Begriff der "okularen Introjektion", der das ursprüngliche Zusammenfallen von Essen und Schauen, Motorischem und Visuellem<sup>77</sup> artikuliert, trägt genau dieser Eliminierungsbestrebung Rechnung.

---

<sup>76</sup> Analogen Betrachtungen begegnet man auch bei P.Quignard, der den Medusa-Mythos unter dem Aspekt der Faszination untersucht hat. Für ihn ist die Gorgo-Maske die Maske der Faszination selbst und „la fascination signifie ceci: celui qui voit ne peut plus détacher son regard. Dans le face à face frontal, dans le monde humain aussi bien que dans le monde animal, la mort pértrifie.“(Quignard:1997,111)

Die Maske der Gorgo „repräsentiert und wahrt die radikale Andersheit der Totenwelt, der kein Lebender sich nähern darf. Um ihre Schwelle zu überschreiten, müsste man dem Schreckensgesicht standhalten und sich, dem Bild der Gorgo entsprechend, in das verwandelt haben, was die Toten sind: in Köpfe, aus denen die Kraft und das Feuer gewichen sind“(Vernant:1988,39/40) - so entziffert der berühmte französische Althistoriker Jean-Pierre Vernant in seiner Analyse der beiden „Figuren des Anderen“ im griechischen Altertum - Artemis und Gorgo - seinerseits die symbolische Bedeutung der letzteren. Die beiden mythologischen Frauengestalten stehen laut Vernant für zwei verschiedene Vorstellungen vom Umgang mit dem „Anderen“. Während Artemis, die „Göttin der Ränder“, die Grenzgängerin zwischen Zivilisation und Barbarei ist, die das Andere durch Integration bzw. Assimilation überwindet, drückt die monströse Maske der Gorgo die *extreme Andersheit* aus, „den grauenerregenden Schrecken des absolut Anderen, des Unsagbaren, des Undenkbaren, des reinen Chaos..: für den Menschen die Konfrontation mit dem Tod, dem Tod, den das Auge der Gorgo über jene verhängt, die ihrem Blick begegnen, einem Blick, der jedes Wesen, das lebt, sich bewegt und das Sonnenlicht erblickt, in einen starren, eisigen, blinden, verfinsterten Stein verwandelt.“(Vernant:1988,8)

<sup>77</sup> In seiner Annahme eines ursprünglichen Zusammenfallens von Visuellem und Motorischem weicht Fenichel entscheidend von Lacan ab, der dem Visuellen eindeutig die kausale Priorität vor dem Motorischen einräumt.

Da die Wahrnehmung/das Sehen einerseits von der Motorik untrennbar ist - "man sieht sich agierend in das Gesehene hinein"(ebd.,389) - und andererseits der Identifizierung nicht vorgängig, sondern gleichursprünglich ist - genauso wie die Identifizierung hauptsächlich auf "okularem Wege" erfolgt, stellt die visuelle Wahrnehmung ihrerseits einen Akt der Identifizierung dar (ebd.,388-390) -, "macht das Erlebnis der Faszination durch einen Anblick ja keineswegs nur den Blick starr, sondern auch die gesamte Skelettmuskulatur (Lähmungsgefühl), insbesondere die Atmungsmuskulatur"(ebd.,401/402).

Der Körper, der vom wahrgenommenen Objekt nicht scharf differenziert ist, verändert sich im Sehen. Unter dem identifizierenden/fressenden/kastrierenden/ faszinierenden "magischen" Blick wird er selbst zu *totem* Stein, zu *lebloser* "Statue"(Borch-Jacobsen). Dies geschieht z.B. beim (An)Blick des Basiliken oder auch des Hypnotiseurs, wenn er seine Opfer mit seinen zwingenden Augen bannt.

Darauf, dass dem objektivierenden, identifizierenden (An)Blick immer ein fixierendes, gewaltsames, zerstörerisches und zugleich unwiderstehlich faszinierendes Moment innewohnt, führt Fenichel des Weiteren das ikonoklastische Verbot der Bibel zurück: „Warum war der Anblick des untergehenden Sodom verboten? Weil er der Anblick Gottes selbst ist! Den Anblick Gottes aber verträgt niemand. Warum nicht? Was ist die Sünde des Ansehens? *Doch gewiss die mit dem Ansehen verbundene Identifizierung*. Wer Gott von Angesicht zu Angesicht sieht, *auf den geht selbst etwas vom Glanze Gottes über*. Dieser Frevel, die Nachahmung Gottes, ist es, was vermieden werden soll durch das Verbot des Anblicks Gottes. "Du sollst dir kein Bild machen“, ist eine Variante des allgemeineren Verbotes, Gott anzusehen.“(ebd.,401;Herv.-E.P.)

In diesem Lichte erklärt der Psychoanalytiker auch die Furcht der Primitiven, sich (malerisch oder photographisch) abbilden zu lassen: "Wer den Primitiven oder Abergläubischen ansieht (abmalt), nimmt ihm etwas weg. Auch hier ist also das Auge als raubendes oder beißendes Organ gedacht."(ebd.,406)

Weil im primitiven Glauben oder im Aberglauben das (Ab-)Bild als ein Teil des Ich aufgefasst wird (was in Lacans Ich-Theorie eine Bestätigung erfährt), wird vom "bösen Blick" angenommen, dass er sich durch Besitzergreifung ihres (Ab-)Bilds der Person selbst bemächtigen kann. Da er ihr (Ab-)Bild *in seiner (souveränen) Verfügungsmacht hat*, wird alles, was er diesem zufügt, unumgänglich auch sie treffen.

#### 1.4.2. Der "erblickende" Objekt-Blick (J.P.Sartre)

Nachdem wir die tödlichen Konsequenzen der Inthronisierung des absoluten Subjekt-Blicks unter verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet haben, sehen wir uns erneut vor die Frage gestellt, warum und wieso dessen dialektischer Widerpart - der subjektivierende Objekt-Blick - unter das strenge Verdikt der europäischen (besonders der neuzeitlichen) Kultur fiel und in die Verbannung geschickt wurde.

Die wichtigsten Beweggründe hierfür haben wir mit den Stichworten von der Durchkreuzung des Phantasmas der Selbstaffektion/Selbstpräsenz im Medium des Blicks und der Suspendierung der essentialistischen Kategorie des autonomen Subjekts eigentlich bereits genannt. Dennoch wollen wir es nicht bei der knappen Andeutung dieses Aspekts der Blickproblematik belassen (denn dies hätte wiederum etwas von einem Verdrängungsversuch an sich), sondern ihr mit Hilfe von J.-P.Sartres einschlägiger phänomenologischer Analyse, die sie zugleich aufs Engste mit der Problematik des Anderen verwebt, weiter nachgehen.

Sartres Analyse des Phänomens des Blicks ist vorrangig auf den Aspekt des Gesehen-/Erblickt-Werdens bzw. des Objekt-seins fokussiert und, wie eben erwähnt, auf einer weitgehenden Fusion der Problematik des Blicks mit der des Anderen aufgebaut. Sie hat den gleichen philosophischen Hintergrund, nämlich Hegels und Husserls Phänomenologie, und zum Teil die gleichen thematischen Schwerpunkte wie Lacans *Spiegelstadium*. Die tragende Kategorie des Anderen, mit der sie arbeitet, meint indes keine empirische/substantielle Anwesenheit eines

Objekt-Anderen, sondern vielmehr eine strukturelle Größe<sup>78</sup>, die jenen *Subjekt*-Anderen bezeichnet, der in seiner irreduziblen, mir<sup>79</sup> entgehenden, un(er)fassbaren Andersheit mich meine Objektheit erfahren lässt: der Andere ist grundsätzlich der, "der mich ansieht"(Sartre:1995,465).

Anders als die Augen, die für Sartre lediglich die „Träger des Blicks“(ebd.,465) sind, ist der Blick „reiner Verweis auf mich selbst“ (ebd.,467)<sup>80</sup>.

Als reflexiver, gespiegelter ist der auf den Anderen gerichtete Subjekt-Blick nie nur ein „erblickender Blick“ (ebd.,485), sondern immer zugleich ein auf mich rückgewandeter „erblickter Blick“. Die Erfahrung, die ich im und durch den Blick mache, besteht gerade darin, dass ich „in einer erblickten Welt erblickt werde“(ebd.,485): „Das „Vom-Anderen-gesehen-werden“ ist die *Wahrheit* des „Den-Anderen-sehens“(ebd.,464) und noch: „Ein eigener Blick ist immer zugleich ein angeblickter Blick.“(ebd.,479)

Der Blick des Anderen, der mir ein Sein verleiht, der mich als Ich/Selbst konstituiert, ist zugleich derjenige, durch den ich die beängstigende Erfahrung des unhintergehbaren (Selbst-)Verlusts, (Selbst-)Entzugs<sup>81</sup>, die Erfahrung meiner Objektheit<sup>82</sup>, meiner Andersheit ("Ekstase"), meiner Begrenztheit mache. Er begrenzt mich, indem er mich verräumlicht<sup>83</sup> und er verzeitlicht/ vergeschichtlicht mich (mit sich), insofern er sich verzeitlicht. Was freilich auch umgekehrt zutrifft: ich verzeitliche ihn durch meine eigene Zeitlichkeit /Geschichtlichkeit (ebd.,481/506). Wir verzeitlichen uns also gegenseitig durch unsere ungleichzeitig-gleichzeitige Anwesenheit<sup>84</sup>.

Das Gesehen-werden durch den Anderen markiert den "Tod meiner Möglichkeiten" (ebd., 477). Aber eben diese Begrenzung/Begrenztheit, die er mir auferlegt, stellt die Grundprämisse für meine "Selbstheit", für meine Existenz und Konsistenz als Ich dar. Denn: "ich kann mich selbst nicht begrenzen, sonst wäre ich eine begrenzte Totalität"(ebd.,512). Ich erlange Bewusstsein von mir selbst, indem ich "meine (durch den Anderen gesetzte -E.P.) Grenze übernehme."(ebd.,514)

Paradox formuliert: der Andere transzendiert mich, indem er *mich meiner Transzendenz beraubt* und in eine „transzendierte Transzendenz“ verwandelt<sup>85</sup>. Die Formel der "transzendierenden Transzendenz" bezeichnet somit nach Sartre die Art des im und durch den Blick hergestellten Bezugs zum Anderen. Er ist ein ursprünglich "ek-statischer", d.h. er trennt, spaltet, entfremdet mich, reißt mich los von mir selbst, aus der Immanenz des Bei-sich; er sprengt den ekstatischen "Selbstheitszirkel"(ebd.,514), bricht die "Parmenideische Seinstotalität" des An-sich-/Für-sich-seins auf, transzendiert mich *auf ihn* hin und bringt mich dadurch "auf die Spur meines Für-

---

<sup>78</sup> Unter Bezug auf Hegels *Phänomenologie des Geistes* werden die Kategorie des Anderen und die Kategorie des Selbst bei Sartre auf der Ebene des Bewusstseins (bzw. der Bewusstseine) verortet. Das Bewusstsein des Ich/Selbst setzt das reflexive Bewusstsein des Anderen voraus, als dessen Objekt es erscheint.

<sup>79</sup> Die Verwendung des Personalpronomens "ich" in seinen jeweiligen Kasusformen folgt hier dem Sartreschen Duktus.

<sup>80</sup> „...der Blick des Anderen ist gerade das Verschwinden der *Augen* des Anderen als Objekte, die den Blick manifestieren.“(ebd.,483) und ferner: „... es (sind) nie *Augen*, die uns anblicken: es ist der Andere als Subjekt.“(ebd.,497)

<sup>81</sup> „Jetzt aber hat im Gegenteil die Flucht kein Ende, sie verliert sich nach außen, die Welt fließt aus der Welt ab, und ich fließe aus mir ab; der Blick des Anderen macht mich jenseits meines Seins in der Welt sein, inmitten einer Welt, die *diese hier* und zugleich jenseits dieser Welt ist.“(ebd.,471/472)

<sup>82</sup> nach Sartre wird die Existenz des Anderen in der Tatsache meiner Objektheit grundsätzlich affektiv - etwa durch Scham, Angst oder Stolz - erfahren

<sup>83</sup> „Der Blick des Andern verleiht mir Räumlichkeit. Sich als erblickt erfassen, heißt sich als verräumlicht-verräumlichend erfassen.“ (ebd.,480)

<sup>84</sup> Für das durch den (Blick des) Anderen verzeitlichte/vergeschichtlichte Selbst ist demnach ein doppelter Zeitbezug, eine antizipierte Nachträglichkeit, grammatikalisch gesprochen: die Tempusform der "zweiten Zukunft" (*futur antérieur*) kennzeichnend. Es ist "unheilbar" immer "im Aufschub“, d.h. im Modus des „Noch nicht“ oder „Schon nicht mehr“(ebd.,516). Derselben Zeitstruktur des Subjekts als Ich begegnet man auch bei Lacan.

<sup>85</sup> die Problematik der Grenze wird von Sartre im Zusammenhang mit der Frage nach der Freiheit entfaltet - vgl. ebd.,512-513

Andere-seins"(ebd.,505). Der Blick des Anderen konstituiert mich als Objekt (und zugleich als Sub-jekt) nicht für mich selbst, sondern "für ihn". Die Struktur des Für-Andere-seins erweist sich somit als die Struktur des Ich selbst. Dies impliziert einerseits die Realisierung und Anerkennung meines Anderer-seins sprich meiner ursprünglichen Wehrlosigkeit, Verwundbarkeit, "Unheilbarkeit"<sup>86</sup>, Ohnmacht, Ausgesetztheit an den Anderen und begründet in ethischer Hinsicht andererseits meine Verantwortung gegenüber dem Anderen sowie seine mir gegenüber. "In Wirklichkeit sind ja der andere und ich für die Existenz des Anderen gemeinsam verantwortlich." (ebd.,515)

Wenn ich mich weigere, meine eigene (entmächtigende) Entfremdung, mein Objekt-sein für Andere hinzunehmen, äußert sich meine Reaktion oft durch das inversive Wahrnehmen des Anderen *als Objekt*. (Dieses Objekt, das der Andere für mich ist und das ich wiederum für den Anderen bin, manifestiert sich bezeichnender Weise *als Körper*.) Im Extremfall tritt eine spiegelbildliche Verkehrung ein, wie sie nach Sartre für die Position der Macht kennzeichnend ist, die zur „Verteidigung meines Selbst, das mich gerade *von meinem Sein für Andere befreit...dem Anderen ein Sein für mich verleiht*“(ebd.,483;Herv.-E.P.), d.h. sich seiner total bemächtigt, indem sie ihn zum Gegenstand depraviert, zum absoluten Objekt *erstarren* lässt: „Denn die Leute, die ich *sehe*, lasse ich zu Gegenständen erstarren, ich bin ihnen gegenüber wie Andere mir gegenüber; indem ich sie anblicke, ermesse ich meine Macht.“(ebd.,479)

Aus der eingangs thematisierten kategorialen Grundprämisse, wonach der Andere im Phänomen des Blicks bei Sartre *per definitionem* kein Objekt sein kann, folgt allerdings zweierlei: Die absolute Objektivierung des Anderen käme einerseits dessen totaler Auslöschung, Liquidierung gleich: "nur die Toten sind ständig Objekte, ohne jemals Subjekte zu werden - denn Sterben heißt... jede Möglichkeit verlieren, sich einem Anderen als Objekt zu enthüllen.“(ebd.,530)

Andererseits zöge das totale Verschwinden des (Subjekt-)Anderen im reinen Objekt seinerseits das Verschwinden, die (Selbst-)Auslöschung des (erst durch ihn konstituierten) Ich/Selbst nach sich. Die vollkommene Befreiung des Selbst von jeglicher Objektivität, seine Verwandlung in ein "absolutes" oder „reines" Subjekt, die Transgression, die Aufhebung der vom „un(er)fassbaren“ Anderen gesetzten absoluten Grenze durch dessen Objektivierung (=Tötung) erweist sich *a priori* als eine *Unmöglichkeit*. Die „Zurückgewinnung“ der Für-sich-Totalität (oder auch mit Blick auf den Narziss-Mythos formuliert: die absolute Selbst-Erkennung bzw. die totale Selbst-Erfassung) muss notwendig scheitern, weil der Zurückgewinnende sich selbst das Zurückgewonnene ist (ebd.,534-538).

## 1.5. Dekonstruktion der substantialistischen Identitätskonstruktion

### 1.5.1. In Lacans Schrift über das Spiegelstadium

Die objektivierende Dezentrierung des Subjekts als Ich, die Sartre mit Hilfe der Kategorie des Anderen von der Blickproblematik her herausgearbeitet hat, hat Lacan in seinem Theorem des *Spiegelstadiums* anhand der (Unterbrechung der) Figur der Kreises vom Trauma der Prämaturation her vorgeführt.

Auf die Schlüsselrolle der Argumentationsfigur des Kreises bei Lacan hat v.a. H.Gekle die Aufmerksamkeit gelenkt: "Wie das verkennende Ich zielt Lacans Argumentationsfigur auf eine Gestalt der Vollkommenheit: diejenige des Kreises.“(Gekle:1996,55)

Sie hat diese jedoch nicht als methodischen Kunstgriff Lacans verstanden, sondern vor dem Hintergrund der „direkte(n) Verankerung“ der „Verkennungen und Illusionen des Ichs im *factum brutum* der Biologie“(ebd.,53) eher als Schwachpunkt in Lacans Theorie heftig kritisiert. Die Fundierung der Ichbildung im „*factum brutum*“ der Primordialität sei - so Gekles Hauptvorwurf - nur eine theoretische Setzung und laufe letztendlich in einen Zirkelschluss aus: „Lacans Fundierung des Ichs im Spiegelstadium scheint mir nicht nur tief, es ist eine leere

---

<sup>86</sup> „Durch den Blick des Anderen *erlebe* ich mich als mitten in der Welt *erstarrt*, als in Gefahr, als *unheilbar*.“(ebd.,483,Herv-E.P.)

Tiefe. Die Primordialität des Ich ist eine theoretische Setzung, deren ambitionierter Anspruch auf ursprungslogisch abgesicherte Geltung in einen Zirkelschluss ausläuft.“(ebd.,60)

Dieser Kritik ist nur insofern zuzustimmen, als in Lacans Ich-Theorie in der Tat ein substantialistisches Moment zum Tragen kommt. Dieses stellt allerdings ein strukturelles Moment jeglicher imaginären/narzisstischen Identitätskonstruktionen dar<sup>87</sup>. Wenngleich nicht ganz verfehlt, scheint also Gekles Kritik, auf der Metaebene des Spiegelstadium-Textes betrachtet, weitgehend überzogen, zumal sie den für Lacans Argumentation zentralen Aspekt der Temporisation völlig übersieht - dabei macht sie gerade Lacans Auseinandersetzung mit Husserls Phänomenologie zum Gegenstand ihrer Befragung.

Es stellt sich heraus - die anschließenden Ausführungen sollen dies belegen - , dass das, was H.Gekle an Lacans Argumentation bemängelt, gerade deren Stärke und deren Leistung ausmacht und dass Gekles Gegenargumentation an dem Punkt ihrerseits nicht trägt und selbst in einen Zirkelschluss ausläuft. Allein schon die aporetische Struktur des Spiegelstadiums, die sie sonst so treffend, und zwar paradoxer Weise mit besonderem Nachdruck auf den Zeitlichkeitsaspekt, charakterisiert<sup>88</sup>, vermag ihre Kritik zu entkräften.

Zwar registriert sie vollkommen richtig, dass Lacans Text ganz im Zeichen der prekären Figur des Kreises steht, nimmt aber, wie eben angesprochen, nicht die Distanz wahr, die er in seiner Qualität als Textur, d.h. in seiner metonymisch ver-rückenden zeitlich-räumlichen Dynamik selbst dazu einnimmt. Er lässt nämlich keineswegs die Rückkehr zu einem naiven Substantialismus zu, wie Gekle es ihm unterstellt, sondern zielt, ganz im Gegenteil, auf die radikale Infragestellung der substantialistischen Identitätsvorstellung(en) ab.

Gekles Kritik verkennt m.a.W. die grundlegende Tatsache, dass Lacans Analyse der narzisstischen Ich-Konstruktion keinesfalls lediglich auf eine (Re-)Duplizierung und Affirmierung des imaginären Kreises angelegt ist, sondern durch dessen Verdoppelung und gleichzeitige Spaltung, Verschiebung vielmehr um dessen Unterwanderung, Sprengung, Suspendierung bemüht ist: „Lacans Schrift über das Spiegelstadium führt eher auf einen Riss, auf Differenz, denn auf Identität.“(K.-J.Pazzini:1992,91)

Sie beschreibt in der Tat eine kreisförmige Bewegung, aber eine solche, die paradoxer Weise von der Ek-stasis über die Stasis zurück zur Ek-stasis als ursprüngliche Sprengung des geschlossenen Kreises führt. Die Verdoppelung, die in ihr am Werke ist, hat dementsprechend nichts mit einer narzisstischen Selbstbespiegelung und -behauptung zu tun, sondern steht ganz im Zeichen der dissoziierenden/"entwerkenden"/"entmythisierenden" (J.-L.Nancy)

Unterbrechung. Die Kreisbewegung, die sie nicht allein beschreibt, sondern teilweise auch selbst mitvollzieht - sie lässt sich in den Kreis ein, verfängt sich darin, löst damit einen Wirbel aus, verweilt in der Schweben, verdoppelt sich - , bewirkt eher die Außerkraftsetzung der zirkulären Selbstbezüglichkeit und Äquivalenz, den Ausbruch aus den imaginären Bestrickungen<sup>89</sup> der absoluten Immanenz. Sie verdoppelt sich zwar, aber indem sie sich verdoppelt, spaltet, entäußert, überbietet, transzendiert sie sich zugleich.

---

<sup>87</sup> Der Begriff der imaginären oder narzisstischen Identität wird hier als struktureller Oberbegriff für verschiedene Formen von Identitätskonstruktionen wie etwa rassische, ethnisch-nationale (kollektivistische), für klassen- und geschlechtsspezifische Identitätskonstruktionen etc. verwendet.

<sup>88</sup> „Der Säugling kann im Spiegel die Körperimago seiner Vollkommenheit doch nur dann sehen, wenn er dieses Bild bereits hat. Weil er ein hilfloses Wesen ist, eine verfrühte Geburt, muss er diesen Mangel verleugnen und sich durch eine erste grandiose Verkennung im Spiegel seiner körperlichen Unversehrtheit vergewissern. Diese kann ihm jedoch selbst im Spiegelbild nur aus der Zukunft entgegenlächeln. So aber existiert sie auch im Spiegel nur als abwesende: in der Verleugnung des Mangels, den das Kind in der Gegenwart psychisch bereits zeichnen soll, und der durch eine erste imaginäre Verkennung in den Spiegel gezerrten Präsenz ihrer Antizipation aus der Zukunft. Das aber heißt nicht weniger, als dass sich das Kind auf ein Bild hin entwirft, das es von sich nicht haben kann - es sei denn, es brächte dieses Bild von Anfang an bereits mit. Dann aber müsste es sich nicht daraufhin entwerfen, denn es wäre, in welcher rudimentärer Form auch immer, bereits im psychischen Besitz dieser Vollkommenheit.“(ebd.,43)

<sup>89</sup> Mit dem deutschen Wort „Bestrickung“ wird das französische *captation* übersetzt. In einer beigefügten Anmerkung erklärt der Übersetzer diese Wortwahl so: „Die bisherigen Lacan-Übersetzungen setzen für *captation* Verhaftung; Bestrickung konnotiert zusätzlich das Verführerische und Bezaubernde dessen, was das Kind an der Imago fesselt.“ (in:Lacan:1994,158; A.d.Ü.)

Dies setzt gleich mit dem Titel *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion* ein, wo den gängigen psychologischen<sup>90</sup> und philosophischen Identitätskonzeptionen eine deutliche Absage erteilt wird und das angeblich fixe, autonome, einheitliche Ich als ein grundlegend schismatisches, objekthaftes, transitives *moi* ausgewiesen wird: gemäß der prozessualen Semantik von "Bildung" ist es nichts Fertiges, Unveränderliches, Statisches, sondern ein äußerst Instabiles, Fragiles, Offenes, Ek-statisches<sup>91</sup>. Als ein nachträglich "nach dem Bild des Bildes"(S.Weber) (ein)gebildetes, zwischen der Antizipation aus der Zukunft heraus und in die Zukunft hinein oszillierendes, ist es ein wesentlich dem Lauf der Zeit ausgesetztes, dem ununterbrochenen Wandel unterworfenen. Diese *zeitlich bedingte Gespaltenheit und Instabilität* spiegelt sich auch im homophonen Doppelspiel des französischen *stade* wider, das der Anmerkung des Übersetzers zufolge sowohl *Stadium* als auch *Stadion* signifizieren kann (vgl.Lacan:1973,67,Anm.9). Die semantische Doppelheit hat wiederum Borch-Jacobsen zur Bemerkung veranlasst: "Was daran "Stadium" ist, ist jenes instabile und instantane einer Ekstasis, die das Ich sich selber voraus/ins Vorweg seiner selbst entwirft."(Borch-Jacobsen:1999,60) Durch den Rückgriff auf Heideggers Vokabular, dessen sich auch Lacan selbst mehrfach sowohl implizit wie explizit bedient, deutet Borch-Jacobsen darauf hin, dass Lacans Axiom vom "Streben" des Subjekts nach einer "illusorischen Einheit" auf die Heideggersche "Geworfenheit", "d.h. ... auf "jene Verlassenheitsangst, die das einzigartige und tragische Geschick des Menschen ist" (Lacan)"(ebd.,61), zu beziehen wäre.

Der Heidegger-Bezug Lacans, den Borch-Jacobsen in seiner Argumentation nachdrücklich akzentuiert, lässt gerade den zeitlichen Aspekt besonders deutlich hervortreten, durch dessen Miteinbeziehung dem Psychoanalytiker schließlich auch die Dekonstruktion des metaphysischen/totalitären Mythos vom zeitlosen (bzw. zeitenthobenen) Selbst gelingt<sup>92</sup>.

"Lacans Darstellung dieses "spiegelnden" Moments verschafft dem Ich seinen Schöpfungsmythos und seinen Sündenfall."(Bowie:1991,26)

Um das Gleiche wie Bowie hier auszudrücken, haben wir den Derridaschen Begriff der Dekonstruktion herangezogen. Nicht zufällig. Denn es ist schließlich genau die doppelte räumlich-zeitliche Dynamik der Spaltung und Verschiebung, die dieser Begriff bezeichnet, welche auch Lacans Spiegelstadium-Text bestimmt und sich im Doppelspiel von *stade* manifestiert.

Das metonymische Gleiten des Signifikanten *stade* über die Signifikate *Stadium* und *Stadion* reißt inmitten des Wortes *stade* die Leerstelle eines Intervalls auf, in die jene Differenz einwandert, die das endlose Wechselspiel von Identität und Nicht-Identität in Gang setzt (und hält) und so zugleich einen Schock der Unidentifizierbarkeit, Unentscheidbarkeit auslöst, der das Subjekt (erneut) zur Flucht in die sicheren Festen (des Wahns), in den (selbst)mörderischen Kreislauf der Immanenz treibt.

Der Riss/der Spalt/die Teilung bildet also das Herzstück, die verborgene (bzw. verleugnete) Triebkraft des Ich *wie* des Lacanschen Textes.

Die Befestigungsanlage<sup>93</sup> wiederum gibt deren kennzeichnende Struktur vor, die hauptsächlich durch "Mechanismen der Inversion, Isolation, Verdoppelung, Annullierung, Verschiebung" (ebd.,67) markiert wird.

Der Kampf (griech. Agon) stellt deren bestimmendes Szenario dar.

---

<sup>90</sup> Lacans Ich-Theorie stellt ganz konkret einen Seitenhieb auf die analytische Ich-Psychologie der New Yorker Schule von H.Hartmann dar, die ihren Akzent auf das Imaginäre und auf die realitätskonform konzipierte Stärkung des Ichs bzw. der Ichabwehr setzt (vgl. dazu Lang:1980,Bd.10, 719/720).

<sup>91</sup> Bei J.Küchenhoff liest sich das so: "Nun aber ist das "moi" keine stabile Konfiguration übernommener Rollen, sondern dynamischer Ort einer immer neu wirksamen Verknüpfung, die dem narzisstischen Bedürfnis des Menschen entspringt."(Küchenhoff:1992,47)

<sup>92</sup> Als Ziel der Psychoanalyse formuliert es Lacan wie folgt: "Ziel der Psychoanalyse muss es sein, die Geisteswissenschaften von ihrem Mythos der Vollkommenheit und Versöhnung zu befreien."(Lacan:1990,163)

<sup>93</sup> "Entsprechend symbolisiert sich die *Ich*-Bildung (*formation du je*) in Träumen als ein befestigtes Lager, als ein Stadion..."(Lacan:1973,67) Die Metapher der Befestigungsanlage, die Lacan in Anspielung auf und in auffälliger Verkehrung von Anna Freuds Theorie der Abwehrmechanismen des Ich (ebd.,67/68) verwendet, dient ihm dazu, die sicheren Fundamente des narzisstischen Ich (Ego) zu erschüttern, brüchig zu machen.

So wie im französischen *stade* das zeitliche Stadium und das räumliche Stadion<sup>94</sup> verbissen miteinander kämpfen<sup>95</sup>, ununterbrochen ineinander übergreifen und sich wechselseitig dialektisch aufzuheben trachten, so kämpft auch im Inneren des Subjekts das (als Instanz der Verkenntung konstituierte) Ich (*moi*) mit und gegen seinen Rivalen - den Spiegel-anderen, *sich selbst*.

Der Riss, der quer durch das von Lacan aufgerufene zweigeteilte antike Stadion verläuft (ebd.,67), durchquert, durchschneidet, entzweit demnach das "in die Suche nach dem erhabenen und fernen Schloss"(ebd.,67) verstrickte Subjekt als Ich selbst, genauer gesagt: das Subjekt *ist* selbst dieser *Riss*.

Die Ambi-Valenz als "Zwei-Kampf" ist überall am Werk. Auch in den vermeintlich stabilen Strukturen der Befestigungsanlage, in die der "fremde" Feind längst eingedrungen ist und die er von innen her auszuhöhlen droht. Er bildet sozusagen ihr Fundament: "zu der diese Phase kennzeichnenden Diskordanz fügt die Imago nur das zeitweilige Eindringen einer fremden Strebung hinzu."(Lacan:1994,60)

Andersrum: Das Ich ist "nicht mehr Herr im eigenen Haus"(Freud). Die Spur des Anderen (der "fremden Strebung") ist ihm längst *vor* seiner "Bildung" als unergründliche Differenz eingegraben worden. Es hat eine rätselhafte, unentwirrbare Verwicklung des Anderen mit bzw. in dem Selben stattgefunden. Das Ich (*je*)<sup>96</sup>, trägt unauslöschlich das Siegel des Anderen, der ihm die Erfahrung seiner unaufhebbaren zeitlichen (und auch räumlichen=körperlichen) Begrenztheit/Endlichkeit/Singularität vermittelt<sup>97</sup>. Die strikte Ab-grenzung wird höchst problematisch, die autistische Abschottung nahezu unmöglich. Der narzisstische Schild, der "orthopädische" Panzer wird unumgänglich durchbrochen, "überflutet", "überschwemmt"(Kl.Theweleit).

Das Ich ist kein fixes, geronnenes Gebilde ("Plastik"/"Gestalt" -Lacoue-Labarthe), sondern eine *nachträgliche* Nach-Bildung, eine offene dynamische Ein- und Ent-Bildung, ein Effekt des fortwährenden Wechselspiels von Ichidentität und Ichauflösung<sup>98</sup>. Es ist kein vorgegebener

---

<sup>94</sup> Im antiken Griechenland waren Stadien bekanntlich die Wettkampfstätten, wo die Agone, meistens im Anschluss an Opfer- und Totenrituale, stattfanden. Darin sollten die Kämpfenden ihre *männlichen* Tugenden als gute Polisbürger, als gute *Krieger* also, unter Beweis stellen. Zu einer theoretischen Engführung der Subjektivitäts- und Identitäts- (einschließlich auch der Gender-)problematik mit der Opferproblematik vgl. 3.2.2.1.

<sup>95</sup> Diesem agonalen Kampfszenario liegt die Verleugnung der von *stade* konnotierten zeitlichen und räumlichen *Begrenztheit* zugrunde (Lacan:1973,67,A.d.Ü.9). Semantisch führt *stade* nämlich die Bedeutung von etwas mit, was seine Grenzen hat und in diese eingewiesen werden kann: als Stadion verläuft es "quer durch die innere Arena bis zur äußersten Umgrenzung, einem Gürtel aus Schutt und Sumpfland"(ebd.,67). Wird diese grundlegende Begrenztheit in Kauf genommen, dann setzt die Bewegung des Begehrens/der Sprache/der *différance* ein und die agonale Optik der Dualität wird zugunsten der Differenz (des Dritten, des großen Anderen) verlassen, die *nicht in Dualität und Dialektik aufgeht*.

<sup>96</sup> Als *je* bezeichnet Lacan das in die symbolische/ödipale Matrix eingeschriebene Subjekt.

<sup>97</sup> Diese Erfahrung macht das Subjekt als Ich (*je*) v.a. in der Sprache, die, von Heideggers *Sein und Zeit* her gedacht, wesentlich Offenheit ins Nichts, Ausgesetztheit an die Sterblichkeit, an den Tod, Sprengung der zeitaufhebenden metaphysischen Totalität bedeutet. Heideggers Sprachauffassung wird Lacan in seine Ich- und Subjekttheorie aufnehmen und Derrida in seinem Entwurf der *différance* weiterentfalten.

<sup>98</sup> Das zeitliche (prozessuale) Moment, das in Lacans *Spiegelstadium*-Theorem ins Spiel kommt, um die erstarrte Tautologie eines ausschließlich sich selbst spiegelnden Narziss zu unterwandern, betrachtet P.Gorsen als entscheidend für den theoretischen Vergleich, den er zwischen diesem und der "paranoisch-anamorphotischen Methode" von S.Dali anstellt. Die narzisstische Bilderwelt Dalis liest Gorsen als ästhetisches Äquivalent zum Lacanschen Ansatz: „Entscheidend für einen theoretischen Vergleich mit Lacans Spiegelstadium ist nicht die einsinnige, bildhaft gestaltete Regression der Ichidentität und des Individuationsprinzips in ein intrauterines Geburtsstadium..., sondern der Wechsel von Ichidentität und Ichauflösung - der Prozess der narzisstischen Selbstidentifikation zwischen ichzerstörenden und ichrestituierenden Kräften.“ (Gorsen:1975,459)

Im Moment des Wechselspiels erblickt Gorsen den Dreh- und Angelpunkt von Dalis Psychologie und von der bildnerischen Dynamik seines seit 1930 entwickelten Kompositionsprinzips. Dieses Kompositionsprinzip hat Dali selbst als einen „paranoischen Prozess“ beschrieben, der den Rezipienten im ruhelosen Wechsel der wahrnehmbaren Ansichten und Perspektiven keine vorherrschende identische Figuration finden lässt (ebd.,458). Im gleichnamigen Bild von 1936/1937 hat er es auch ausdrücklich auf

abgeschlossener Satz wie bei der Psychose (vgl.Lacan:1997,123-140), sondern eher eine im Werden begriffene, prozessuale, verschiebbare, hinterfragbare Setzung - dass Lacans Ichkonzept "nur eine theoretische Setzung"(Gekle:1996,60) sei, wie H.Gekle zu Unrecht beanstandet, trifft also genau dessen springenden Punkt - , die freilich wie jede performative Setzung strukturell nicht nur die Züge des Entwurfs, der Zu-künftigkeit, des Versprechens und der Antizipation, sondern wesentlich auch die der Iterabilität, der Erhaltung, der Persistenz und

---

den Narzissmus angewandt (vgl.Abb.1). Im Mittelpunkt der Metamorphose steht die schwindende Identität des Narziss, sein Identitätsverlust und die Wiedergewinnung einer neuen Identität im Selbst des Anderen. Die bildnerische Nichtidentität, das Vexierbild, die Visualisierung des außer Kraft gesetzten Widerspruchsprinzips triumphiert über die eindeutig verifizierbare Darstellung: "Die "paranoische" Anamorphose schließt ihre mehrfache, mindestens doppelte Identifikation ein."(ebd.,458)

Im Zusammenhang mit der Prozessualität von Identitätskonstruktionen sei hier noch eine zweite aktualisierende Klammer aufgetan und auf die weitgehende Übereinstimmung der Identitätskonzeption Lacans mit dem (stark empirisch ausgerichteten) soziologischen Identitätsmodell von H.Keupp aufmerksam gemacht. Die prozessuale Dimension von Identitätskonstruktionen wird bei letzterem primär über die tragende Metapher vom *Patchwork* artikuliert, welche ein Verständnis von Identität als ein offenes, unabschließbares, endloses Prozessgeschehen, "als ein Werden, ein Sich-selbst-Finden"(Keupp:1999,65) konzeptualisiert. Außer dass sie als "permanente Passungsarbeit zwischen dem subjektiven "Innen" und dem gesellschaftlichen "Außen" auf die "dialektische Verknüpfung von Autonomie vs. Unterwerfung" und damit auf die aktive Rolle des Subjekts im Prozess der Identitätsbildung verweist, stellt sie die Identitätskonstruktion auch als einen integrativen Transformationsprozess in zweifacher Hinsicht heraus - im Hinblick auf ihren Herstellungsmodus spricht auf ihre Zusammensetzung aus vorgefertigten kulturellen Schnittmustern ("Anlieferungen") zum einen und im Hinblick auf die starke strukturelle Verflochtenheit von Identität und Alterität, von "Fremd- und Selbstbild"(ebd.,107) sowie auf die Notwendigkeit eines "alltäglichen" Aushaltens von Differenzen zum anderen und tritt derart der machtfunktionalen rigid-eingeengten und unverrückbaren exklusionistischen Konstruktion einer "fundamentalismusträchtigen, defensiven 'resistance identity' (Castells) sexistischer, rassistischer oder ethno-nationalistischer Provenienz" deutlich entgegen. Darüber hinaus spiegelt sie die grundlegende Disposition der Postmoderne mit dem sie kennzeichnenden "Ende der Metaerzählungen" (Lyotard:1993) wider. Das meint v.a. die im Vergleich zur "Ersten" Moderne (Keupp) noch fortgeschrittenere Dissoziation und Aufsplitterung der Gesellschaft, die sich ihrerseits in der wachsenden Dissoziation und Aufsplitterung des "ohne eine gesicherte, wesentliche oder anhaltende Identität" konzipierten und "aus mehreren sich manchmal widersprechenden oder ungelösten Identitäten" zusammengesetzten "postmodernen" Subjekts (Hall,zit.ebd.,54/55) niederschlägt. Letztere stellen eine Folgeerscheinung der endgültigen Demontage der letzten Basissicherheiten im Zuge der gesellschaftlichen Wandlungsdynamiken in der Zeit zwischen der "ersten" (industriellen) und der "zweiten" Moderne dar, die mit den Begriffen Atomisierung, Individualisierung, Pluralisierung, Globalisierung stichwortartig zusammengefasst sind. Alle grundlegenden Koordinaten modernen Selbstverständnisses wie etwa die Vorstellungen von Einheit, Kontinuität, Kohärenz, Entwicklungslogik und Fortschritt wurden dabei dekonstruiert und durch Begriffe wie Kontingenz, Diskontinuität, Fragmentierung, Bruch, Zerstreuung ersetzt (ebd.,30). Der tief greifende Wandel von geschlossenen und verbindlichen zu offenen und gestaltenden sozialen Systemen führte eine fundamentale Erschütterung bisheriger Lebensmodelle herbei, die eine radikal veränderte Welt-, Selbst- und Körpererfahrung implizierte. Die Stützpfeiler des "klassischen" Identitätsverständnisses gingen zu Bruch. Grundprämissen wie das Vertrauen in die Naturgegebenheit, die Stabilität und Unveränderlichkeit der Geschlechts- und Körperidentität wurden durch die feministische Forschung radikal in Frage gestellt und als machtgestützte, historisch und soziokulturell bedingte diskursive (und normative) Konstruktionen ("Gender") entlarvt. Der bereits in der "klassischen" Moderne eingesetzte Prozess der Auflösung von sozialen Bindungen und kulturellen Traditionen, der zunehmenden "Entbettung"(Giddens), des "Abschmelzen(s) traditioneller Orts- und Sinnbezüge"(ebd.,38) vertiefte und verschärfte sich. Die Menschen der Postmoderne verließen, wie Z.Bauman scharfsinnig diagnostiziert hat, die festen Behausungen, die festen Bindungen an Ort und Zeit und wurden "Vagabunden", "Nomaden" und "Flaneure". Die "Unbehauetheit und Wurzellosigkeit", die "ontologische Bodenlosigkeit"(Keupp) gewann immer mehr an Boden. Die "essentielle Unsicherheit" und die "formbare Weichheit" wurden nach Bauman zu Markenzeichen der aller Kohärenz- und Sicherheitsgarantien entledigten postmodernen Welt: "In dieser Welt ist alles möglich und alles machbar, doch nichts ein für allemal - und was auch passiert, es geschieht unangekündigt und verschwindet genauso sang- und klanglos wieder. In dieser Welt werden die Bindungen in einer Folge von Bewegungen verfälscht, Identitäten zu aufeinanderfolgenden Masken, Lebensgeschichten zu Episodenreihen, deren einzige bleibende Bedeutung in der gleichermaßen kurzlebigen Erinnerung an sie liegt."(Bauman:1990,48)

Stabilität in sich trägt<sup>99</sup>, was im fixen "Bild" als Wortbestandteil von *Bildung* auch implizit mitschwingt.

Die dem "sich als einzig und allein setzende(n) Ich" inhärente Doppelheit bzw. "tragische Zerrissenheit" zwischen verunsichernder und unerträglicher zeitlicher Ausgesetztheit (Kontingenzt) und abwehrender und "ver-sichernder"(J.Link) imaginärer Zeitenthabenheit (Persistenz), hat H.Lang gut erfasst, wo er rekapitulierend darüber notiert hat, dass das imaginäre Ich sich "uns als jener Ort imaginärer Verkennung, als jene Maskerade gezeigt (hatte), die sich der Mensch bildet, um das Ausgesetztsein seiner selbst in eine radikale Fraglichkeit zu verschleiern."(Lang:1986,94)

Das Ich ist *a priori* eine Schaltstelle nach beiden Seiten, ein Ort der fixistischen Verhärtung und Totalisierung ebenso wie ein Ort der dissoziierenden Unterbrechung, der Heteronomie, des Einfalls des Fremden, ein Ort der Passage, die aus der geschlossenen und ausschließenden monologischen Ökonomie des narzisstischen Kreises hinaus<sup>100</sup> und in die offene und unabschließbare symbolische Ökonomie der wechselseitigen Anerkennung, der Dialogizität, Intersubjektivität und der bedingungslosen Ver-Antwortung für den Anderen überführt.

Der Andere tritt mir laut Lacan als meine eigene Frage entgegen.

Sich für den Anderen ver-antworten heißt dementsprechend auch dem Anderen zur Antwort stehen, sich der Frage/der Ungewissheit/der Kontingenzt, die für mich vom Anderen herkommt (bzw. vom Anderen an mich zurückkommt) stellen.

Als meine/unsere Frage (Botschaft/"*message*"-vgl.Zizek:1991) tritt mir/uns der "Anderer" auch aus den opaken, sich knapp an der Grenze zur wahnhaften Kommunikationssperre, zur gewaltsamen und faszinierenden Verstummung bewegenden Texten von Lacan (und auch von E.Jelinek) entgegen. Als eine Frage, die keine abschließenden Antworten zulässt, sondern vielmehr eine Unmenge von weiteren Fragen nach sich zieht und offen lässt. Als eine Frage, die sich "dem Eindringen einer fremden Strebung" aussetzt. Eine Frage, die mit einer unüberbrückbaren Leere, mit einem unbehebbaeren Mangel konfrontiert und unwiederbringlich affiziert. Eine Frage, die zur unbedingten Hinwendung, Öffnung auf den Anderen hin zwingt und die rhetorischen Implikationen des Lacanschen Diskurses ins Ethische und Politische moduliert.

In seinem Bemühen um eine temporalisierende/ historisierende Subversion der metaphysischen Konstrukte des Selbst, der Identität, der Substantialität, der Präsenz und Permanenz weist Jean-Luc Nancys Konzept der "undarstellbaren" oder "entwerkten" Gemeinschaft vielfache Korrespondenzen mit Lacans dekonstruktivistischem Ansatz auf.

Insofern es zum einen eine vertiefende Neuperspektivierung der Identitäts- und Subjektproblematik auf den für unseren (ideologiekritischen und kunsthistorischen bzw. theaterästhetischen) Zusammenhang äußerst wichtigen Aspekt der Darstellbarkeit/ Repräsentierbarkeit hin vornimmt und zum anderen unabdingbare Begriffe für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus wie etwa den des Mythos<sup>101</sup> abhandelt, verdient es näher in den Fokus unserer Betrachtung gerückt zu werden.

---

<sup>99</sup> „Jede Setzung ermöglicht und verspricht (etwas), jede Setzung bringt (etwas) vor, jede Setzung setzt (etwas), indem sie (etwas) ein- und vorbringt. Selbst wenn ein Versprechen nicht in die Tat umgesetzt und gehalten wird, schreibt die Iterabilität das Versprechen des Erhaltens in den Augenblick der Gründung ein, der für den gewaltsamsten Durchbruch sorgt. Sie schreibt so die Möglichkeit der Wiederholung in das Herz des Ursprünglichen ein, im Herzen des Ursprünglichen ist sie die Inschrift dieser Möglichkeit.“(Derrida:1991,83)

<sup>100</sup> Misslingt der Ausbruch aus dem imaginären Festgefahreensein, besiegelt der Wahn und/oder der (Selbst-)Mord das Schicksal des Menschen.

<sup>101</sup> Wie Derrida im Einklang mit J.-L.Nancy, Ph.Lacoue-Labarthe, J.-F.Lyotard (u.a.) betont, ist der Nazismus "als Radikalisierung und totale Ausbreitung des Mythischen" (Derrida:1991,117), als Vollendung der Logik der "mythischen und repräsentativen Gewalt"(ebd.,119) "in ihrem opfernd-begründenden und in ihrem eher erhaltenden Moment"(ebd.,117) zu denken. Diese mythische Dimension des Nazismus, die "griechisch und ästhetisierend ist"(ebd.,117) - "wenn er (der Nazismus -E.P.) einer Ästhetisierung des Politischen gleichkommt, so im Zusammenhang einer Ästhetik der Repräsentation" - ist der Betrachtung des Besonderen und seiner Einzigartigkeit diametral entgegengesetzt (ebd.,118).

## 1.5.2. In J.-L.Nancys Arbeit "Die undarstellbare Gemeinschaft"

### 1.5.2.1. Die Gemeinschaft, das Werk und der Tod

Die „undarstellbare“/„entwerkte“ Gemeinschaft von J.-L. Nancy stellt eine Unmöglichkeit dar, eine Unmöglichkeit, die sie "in sich zu tragen und auf sich zu nehmen"(Nancy:1988,37) hat und die sie durch ihr Erscheinen zum Vorschein bringt. Dementsprechend lässt sich auch der Begriff, der sie bezeichnet, *unmöglich darstellen*. Er changiert, fächert sich in eine endlose Vielfalt von Bedeutungen auf, dispensiert sich, verschiebt sich, unterbricht sich, defiguriert sich, entzieht sich dem herrschaftlichen Gestus der identifizierenden „Rekognition im Begriff“(Adorno/Horkheimer), der narzisstischen Aneignung und Bemächtigung, bleibt immer in der Schweben, in Bewegung, im Werden, im Fluss.

Die deutsche Übersetzung *Die undarstellbare Gemeinschaft* des französischen Titels *La communauté désœuvrée* ("die entwerkte Gemeinschaft"), der nach Aussage von Nancy im Sinne Blanchots als das zu verstehen ist, "was am Werk über das Werk hinausgeht oder es aulöst"(ebd.,5), akzentuiert indes den für die Problematik der (organizistischen) Gemeinschaftskonstruktionen zentralen Aspekt der Repräsentierbarkeit/Darstellbarkeit/Figurierbarkeit und nimmt somit Nancys Hauptanliegen - die Dekonstruktion aller gängigen essentialistischen „philosophischen Aussagen (all jener metaphysischen, anthropologisch-theologischen, politischen, ja selbst emotionalen und ästhetischen Aussagen über die „Gemeinschaft“(in Vogl:1994,196) - vorweg. Batailles Souveränitätskonzept<sup>102</sup>, insbesondere dessen tragendes Leitmotiv der "nicht assimilierbaren Grenze"(Nancy:1988,196) gibt die argumentative Gegenfolie ab, auf der Nancy die unmögliche Figur der "entwerkten" Gemeinschaft zu denken versucht. Die "nicht assimilierbare" Grenze bezeichnet für ihn jenen *atopischen Ort*, an dem sich die Gemeinschaft als solche im gleichen Zuge "exponiert" und auflöst. An dieser "äußersten Grenze", die die „undarstellbare“ („weder abstrakte(n) noch fiktive(n)“-in Vogl:1994,196) Gemeinschaft in sich eingeschrieben trägt und die sie selbst be-, um- und einschreibt, findet ihr Erscheinen als (Selbst-)Unterbrechung, (Selbst-)Aufhebung, (Selbst-)Entwerkung, (Selbst-)Verlust, (Selbst-)Entzug statt. Als unabgeschlossenes und unabschließbares Projekt, "als ein Projekt, das letztlich in keinem Projekt aufgeht, in keinem Projekt wirklich aufgehoben ist"(Vogl:1994,21), wird sie stets aufgeschoben, vertagt: "Sie ist diese Gemeinschaft nur im Aufschub ihrer Verwirklichung."(ebd.,20) Die Abwesenheit des Ursprungs selbst, beschreibt sie in ihrem „Ausgesetztsein“ eine nie aussetzende Bewegung, die niemals an ihr Ende gelangen kann, eine „Entwerkung“, die den unhintergehbaren Entzug - des Ursprungs, des Endes, des Selbst - zum Zuge kommen lässt. Der theoretischen Unwegsamkeit, mit der sie aufgrund ihrer unmöglichen Darstellbarkeit und Erfassbarkeit konfrontiert - „Wir haben kein Modell, keine Matrix für diese Zeichnung oder für diese Schrift"(ebd.,196)-, kann nur ein behutsames Herantasten in Form von negativen Weder-Noch-Umschreibungen, wie etwa: „Die Gemeinschaft, als solche“, das meint weder Substanz noch Akzidenz, weder Subjekt noch Objekt, weder Verschmelzung noch Verknüpfung“(ebd.,175), entgegenkommen. Oder aber man kann versuchen, den sich auslöschenden, nur „Asche“(vgl.Derrida:1988) hinterlassenden Spuren dieser „Zeichnung“ oder dieser „Schrift“ nachzugehen, ihre entschwindenden, verschwimmenden, vagen „Ränder nachzuziehen“(ebd.,196), die „Ränder einer Ontologie des ‚Gemeinen‘ und des ‚Teilens‘“, die nichts anderes wäre, "als die Ontologie des ‚Seins‘, aber eines Seins radikal jenseits von jeder Ontologie der Substanz, der Ordnung, des Ursprungs“(ebd.,171).

Der Kerngedanke, um den diese „Ontologie des ‚Gemeinen‘ und des ‚Teilens‘“ kreist, ist „der Gedanke des ‚Mit-Teilens‘ (des Aufteilens, der Verteilung, des Anteils, der Teilhabe, der Teilung, der Mitteilung, der Zwietracht, der Spaltung, der Abtretung, der Zuteilung...)"(ebd.,171). Es ist der Gedanke des *Dazwischen*, des *Spatiums*, der Demarkation, des (raum-zeitlichen) Intervalls, des bindenden Trennungsstrichs, des Durchgangs, der Passage, durch die und in der einzig so etwas wie Kommunikation, Dialog stattfinden kann: "Nur darum geht es."(ebd.,176)

---

<sup>102</sup> Stark verkürzt lässt sich dazu sagen, dass die Souveränität nach Bataille aus der Überschreitung der Verbote, aus der Verletzung der (absoluten) Grenze entspringt.

Es ist das doppelte innere „Band der Teilung“ (Nicole Loraux), die doppelte Bewegung der "Mit-Teilung" (Nancy), die die Gemeinschaft (in der Schweben) *zusammen-hält*, die den für die substantialistischen Gemeinschaftskonstruktionen konstitutiven, rigorosen Ein- vs. Ausgrenzungs-Dualismus suspendiert, die, indem sie bindet, zugleich entbindet, indem sie erscheint, zugleich verschwindet, in ihrer Präsenz ihre Absenz offenbart und jegliche essentielle Konsistenz und metaphysische (mythisch zeitlose) Präsenz in Frage stellt.

Die Mit-Teilung, die die Teilhabe an der Gemeinschaft begründet, bildet keine ursprüngliche gemeinschaftliche Substanz (Volk, Staat, Geist etc.). Sie ist weder „zugrundeliegend“ noch „vorausgehend“ (ebd., 185/186). Sie wendet sich in ganz anderer Weise dem „Vorher“, dem „Ursprung“ oder dem letzten „Grund“ zu (ebd., 186).

Die Mit-Teilung der *in der Schweben des Dazwischen* „verorteten“ entwerkten Gemeinschaft entzieht vielmehr jeglichen Grund. Sie offenbart sich *als „grundloser ‚Grund‘“* und stürzt damit in die schwindelerregende Grundlosigkeit des Ab- bzw. des Ungrundes hinein.

Die „Endlichkeit“ ist das „Wesen der Gemeinschaft“ (ebd., 65).

Da die Endlichkeit kein Grund, keine Substanz ist, ist die Gemeinschaft, die ihre unauslöschliche Signatur in sich trägt, auch grundlos, substanzlos, ursprünglich in sich geteilt<sup>103</sup>, eben ent-werkt. Das Ausgesetztsein (Exponiertsein) an die Bodenlosigkeit/die Endlichkeit/die Singularität/den Tod macht laut Nancy Gemeinschaftlichkeit überhaupt erst möglich: „Endlichkeit und Gemeinschaftlichkeit sind ein und dasselbe. Das endliche Dasein ist notwendig in sich geteilt.“ (ebd., 62)

An der gemeinsamen Grenze, an der sich die Singularitäten in ihrer konstitutiven Geteiltheit, Begrenztheit, Ausgesetzttheit berühren, ohne ineinander aufzugehen und sich gegenseitig zu entgrenzen, ereignet sich die "undarstellbare" Gemeinschaft als "zusammenerscheinende Endlichkeit" (ebd., 66), als die unmögliche "Darstellung der Endlichkeit in der Gemeinschaft", der nicht rückgängig zu machenden Trennung, des unwiederbringlichen Verlusts, "meiner dreifachen Trauer: Trauer um den Tod des anderen, Trauer um meine Geburt und Trauer um meinen eigenen Tod.“

Als eine, die mir „meine Existenz außer mir“ (ebd., 60) offenbart, steht sie mit der Ek(-)stase im Bunde. Diese Ek(-)stase hat allerdings nichts mit jener Batailleschen Extase der orgiastischen Verschmelzung, der faschistischen Einswerdung zu tun, die in ihrer „Unfähigkeit zu trauern“ (A./M. Mitscherlich) gerade die Singularität, das Ausgesetztsein an die (eigene) Grenze nicht wahrhaben will, sondern sie hartnäckig verdeckt, verleugnet oder gar mit ihren Souveränitäts- und Absolutheitsansprüchen zu überschreiten, zu eliminieren, mit J. Attali gesprochen: kannibalisch zu verschlingen trachtet.

Die Ek-stase der Singularität(en) bildet das genaue Gegenteil zur Extase der kollektiven Verschmelzung. Im Gegensatz zu dieser verschreibt sie sich nicht der "unheilvolle(n) Logik" (ebd., 17) des *absolutum*<sup>104</sup>, sondern findet ihre Grundprämisse eher in der "Unmöglichkeit der Absolutheit des Absoluten" oder in der "absolute(n) Unmöglichkeit der vollendeten Immanenz" (ebd., 35). Während sie durch ihre Absage an die Logik des Absoluten paradoxer Weise dem sicheren Ende entgeht, steuert die dieser Logik verhaftete orgiastische (ins-Werk-gesetzte) Gemeinschaft unumgänglich darauf zu. Das meint: Die immanentistische Verunendlichung/Absolutsetzung durchläuft den Tod. Als Mord, vor allem anderen aber als Selbstmord (Opfer): „Aus diesem Grund ist die Wahrheit derjenigen politischen oder kollektiven Unternehmungen, die von einem Willen zur absoluten Immanenz beherrscht werden, die Wahrheit des Todes. Die Immanenz, d.h. die einheitsstiftende

---

<sup>103</sup> Als Synonym für "Geteiltheit" verwendet Nancy den Heideggerschen Begriff der "Singularität" im Sinne des ursprünglichen Ausgesetztseins eines jeden Einzelnen an seine zeitliche Begrenztheit, an das Nichts, an den Tod. Insofern der Mensch seiner „eigenen“ Singularität ausgesetzt ist, ist er sich selbst seine „eigene“ Grenze: „Genau diese Grenze ist der Mensch: sein Ausgesetztsein - seinem Tod, dem anderen, seinem Gemeinsam-sein gegenüber.“ (ebd., 162/163)

<sup>104</sup> Die "Metaphysik des absoluten Für-sich" (gleich ob sie sich auf das Individuum oder den totalen Staat beziehen mag), derzufolge die Begrenzung selbst eingeschlossen werden muss, "um die Absolutheit der Trennung zu vollenden" (ebd., 17), ist die *Logik der totalen Ausschließung*, was wiederum impliziert, dass sie sich durch ihre Erfüllung (Vollendung) schließlich *selbst ausschließen, vernichten, verabgründen* muss: „Die Logik des Absoluten tut dem Absoluten Gewalt an. Sie verstrickt es in eine Beziehung, die das Absolute seinem Wesen nach zurückweisen und ausschließen muss.“ (ebd., 17)

Verschmelzung, birgt keine andere Logik in sich als die des Selbstmordes der Gemeinschaft, die sich auf das Prinzip der Immanenz bezieht. Daher verlangte die Logik des Nazi-Deutschlands nicht allein die Ausrottung des anderen, des Untermenschen, der nicht jenem Eins von Blut und Boden angehörte, sondern implizierte auch virtuell das Opfer all derjenigen, die innerhalb der „arischen“ Gemeinschaft den Kriterien der *reinen* Immanenz nicht entsprachen.“(ebd.,32)

Die auf der Aufhebung der konstitutiven Singularität, Endlichkeit des Subjekts gegründete orgiastische Gemeinschaft bildet sich und hält sich aufrecht und zusammen demnach wesentlich durch die hingebungsvolle (Selbst-)Aufopferung ihrer einzelnen Mitglieder auf dem Altar des Vater- bzw. Mutterlandes, welche sie ihnen als Gegenleistung für die erfahrene kollektive Extase (Entgrenzung) abverlangt (konkret zur NS-Opfervorstellung vgl.4.1.1.). Der Versuch der absoluten Auslöschung der Singularität mündet somit im Triumph des absolut Singulären (Stichwort: Auschwitz).

Die Gemeinschaft, die ihre einzige Wahrheit und ihre höchste Aufgabe in der vollkommenen Ins-Werk-Setzung des Todes findet, verwandelt sich schlussendlich selbst in ein vollkommenes "Todeswerk" (im zweifachen kasualen Gebrauch von Gen.Obj. und Gen.Subj.). Hieraus erklärt sich auch die eminente Bedeutung des Begriffs der *Entwerkung* bei Nancy. Wenn der Philosoph unter Bezug auf Blanchot pointiert, dass die Gemeinschaft "notwendig in der Entwerkung statt(findet)"(ebd.,69), dann soll das heißen, dass sie gerade die *Unmöglichkeit* "darstellt" / manifestiert/ behauptet, "*aus dem Tod ein Werk zu machen*"(ebd.,37/38;Herv.-E.P.).

Wie die "ins-Werk-gesetzte" (Todes-/Opfer-)Gemeinschaft ist zwar auch die "entwerkte" Gemeinschaft ganz von der Intensität des Todes durchdrungen - sie kristallisiert sich um den Tod heraus, offenbart sich durch den Tod und ereignet sich (bzw. eignet sich enteignend an) einzig in ihrem Bezug zum Tod - , aber - und das ist eben der springende Punkt - sie bestimmt sich und realisiert sich, im Gegensatz zu dieser, grundsätzlich *von der Erfahrung der absoluten Unhintergebarkeit der eigenen Begrenztheit, der Singularität, der (Sinn-)Leere<sup>105</sup>, des (Selbst-)Entzugs, des Todes her.*

Diesseits oder jenseits des vollendeten (Todes-)Werks kann die Gemeinschaft nur noch im Modus der Unterbrechung, der Fragmentarisierung, des In-der Schwebeseins existieren.

Mit dem Begriff der Unterbrechung ist eine Dimension aufgetan, die sich bei Nancy in erster Linie auf das für die Gemeinschaft grundlegende Verhältnis zum Mythos bezieht. Aus „der absoluten gegenseitigen Bedingtheit von Mythos und Gemeinschaft innerhalb des mythischen Denkens oder der mythischen Welt“(ebd.,110) ergibt sich die Notwendigkeit, die Reflexion über die Gemeinschaft unbedingt unter der Perspektive des Mythos und seiner Unterbrechung fortzusetzen.

#### 1.5.2.2. *Der Mythos und die Unterbrechung (im "Widerstreit"-J.-Fr.Lyotard)*

Bei der Herausarbeitung der Mythos-Problematik scheinen zwei Aspekte von ausschlaggebender Relevanz zu sein: der eine betrifft die Frage nach der zeitlichen Struktur des Mythos, der zweite, der mit dem ersten aufs Engste verflochten ist, bezieht sich auf den Themenkomplex der Macht. Eine Schnittstelle zwischen den beiden bildet die Dimension der mythischen Autoreferentialität.

Das Problem der zeitlichen Struktur des Mythos behandelt Nancy am Leitfaden von Levi-Strauss' strukturalistischer Mythos-Definition, derzufolge mit dem und in dem Mythos eine Verräumlichung der Zeit<sup>106</sup>, ein Zusammenfallen der verschiedenen Zeitebenen, ein Innehalten,

---

<sup>105</sup> Aus einer "absolute(n) Verdichtung des Willens zum Sinn"(ebd.,42), aus einem "Exzess an Sinn" heraus hat der NS-Faschismus nach Nancy in einem überwältigenden Akt "souveränen"(Bataille) Überschreitens der absoluten Grenze das Unmögliche (scheinbar) möglich gemacht: er hat versucht, aus dem Tod - der Instanz, die alle Sinngebungen radikal unterläuft und die für den absoluten Sinnentzug, für die "vollkommene Sinnlosigkeit"(H.Arendt) steht - im Modus der ästhetischen Verklärung und imaginären Zurschaustellung einer "Transzendenz in der Immanenz"(Nancy) ein vollkommenes (Gesamtkunst-)Werk zu erschaffen. "Tod, Stillstand, Verwesung", "die nur Parodie oder Kehrseite der Immanenz sind", betrachtet Nancy entsprechend als "Hypostasen der kollektiven "Heilsidee" (ebd.,35).

<sup>106</sup> Die Dimension der Verräumlichung der Zeit haben Charlotte und Michael Uzarewicz als bestimmend für den zentralen Topos der Heimat in den Diskursen über kollektive (ethnisch-nationale) Identitäten

eine Aufhebung der linearen (aufs Ende hin fließenden) Zeit stattfindet: „Mit dem Mythos nimmt das Fließen Gestalt an, hält der unendliche Übergang an einem festen exemplarischen Ort des Zeigens und der Offenbarung inne.“(ebd.,98)

Der Mythos negiert die Irreversibilität der linearen Zeit, lässt sie im Kreislauf der „ewigen Wiederkehr“(M.Eliade) des Immergleichen erstarren, versucht den Tod durch stets erneute Wiedergeburten zu bannen. In seiner Zirkularität, die die Endlichkeit in das Immer-(so)-sein auflöst, in die Unendlichkeit transzendiert, fühlt sich die auf ewiges Überdauern („Überleben“-Canetti) und bruchlose Kontinuität fixierte (souveräne) Macht bestens aufgehoben, ganz „daheim“, schön „bei sich“.

Aufgrund seiner Ermächtigungsgeste wird er von Nancy mit „Wille“ assoziiert und dementsprechend als „Wille zur Macht (des Mythos)“ definiert.

Als „Wille zur Macht“ ist er wiederum untrennbar vom Willen zur Absolutsetzung, (Selbst-)Ermächtigung, (Selbst-)Zeugung, (Selbst-)(be)gründung, (Selbst-)Rechtfertigung, (Selbst-)Erhaltung, den J.Derrida unter Bezug auf Montaigne (bzw. Pascal)<sup>107</sup> mit dem Ausdruck vom „mystischen Grund der Autorität“ gefasst hat. Die Erfindung des (selbst-)gründenden Mythos, die J.L.Nancy in der Romantik ansetzt, könnte man demnach „als das Begehren oder den Willen“ beschreiben, „jene lebendige Macht des Ursprungs und jenen Ursprung der Macht wiederzufinden“(ebd.,100).

Der Nazismus - das „verblendende Extrem des ins Werk gesetzten Mythos-Blut und Boden, Nacht und Nebel“(ebd.,103/104) - hat dabei das eklatanteste und fatalste Beispiel für diese höchst prekäre Symbiose von Mythos und Macht geliefert. Er hat buchstäblich vor Augen geführt, dass das Denken des Mythos, die mythische Inszenierung, und das Ins-Werk- bzw. In-Szene-Setzen eines „Volkes“ und eines „Reiches“ miteinander einhergehen (ebd.,101).

In der Idee des Mythos verdichtet sich für Nancy die ganze Anmaßung des Abendlandes, sich seines eigenen Ursprungs zu bemächtigen, seine eigenen Quellen anzueignen (ebd.,101/102), wie sie auch Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* an der mythischen Figur des Odysseus dargestellt haben<sup>108</sup> (vgl. den einschlägigen abschließenden Nachtrag).

In seiner absoluten Selbstbezogenheit und Abgeschlossenheit ist der (Wille zur Macht des) Mythos ganz dem *Immanentismus* verhaftet und somit „zweifach totalitär“: in seiner Form und seinem Inhalt (ebd.,121).

Die Dimension der immanenten, auf eine *performative* (mimetische) Selbst(be)gründung angelegten Autoreferentialität, wie sie J.-L.Nancy hier für den (Nazi-/“Arier“-)Mythos aufgezeigt hat, hat J.-Fr. Lyotard wiederum als das herausstechendste Merkmal der nationalsozialistischen Diskursart beschrieben. Letztere hat der französische Philosoph als die Wiederbelebung der von der Moderne zerstörten Diskursart der mythischen Erzählung (Lyotard:1987a,180) interpretiert und entsprechend als „narrativen Zyklus“ charakterisiert, der keine sich immer weiter entwickelnde, offene Erzählung, sondern nur eine hermetisch geschlossene, „identische Wiederholung“ des Immergleichen ergibt: „Die Implikation ist *reziprok*. Man tritt also nicht in den narrativen Zyklus ein, man ist *immer schon - oder niemals drinnen*. Sie ist nicht mit ihrem Thema, sondern in ihrer (wenn man will: pragmatischen) Übertragung *zyklisch*. Die Überlieferung unterliegt deshalb einem rituellen Protokoll: Ich, ein Arier, erzähle euch diese Geschichte von einem Arier, die ein Arier mir erzählte, erzählt sie weiter, *verwirklicht* sie, Arier. Die Vorschrift, die aus den Übertragungsregeln der Erzählung hervorgeht, ist *unabhängig vom Zeitpunkt*, an dem der Satz stattfindet. *Erzählt=hat erzählt=wird erzählen; tut=hat getan=wird tun*.“(ebd.,180;Herv.-E.P.)

In dieser sehr präzisen Formulierung Lyotards kommen die beiden vorhin herausgestellten Aspekte des Mythos zum Ausdruck. Sie treffen im Topos von der bruchlosen, bis in die ferne Vergangenheit der Antike zurückreichenden Kontinuität zusammen - das enthistorisierende

---

herausgearbeitet. In E.Jelineks Theatertext *Wolken.Heim*, wo er eine tragende Rolle spielt, wird dieser Topos mit ganz ähnlichen Implikationen versehen.

<sup>107</sup> der Begriff wurde ursprünglich von Montaigne geprägt und später durch Pascal übernommen - vgl. Derrida:1988

<sup>108</sup> In struktureller Hinsicht ließe sich sowohl nach Adorno/Horkheimer als auch nach Nancy und Lacan eine Übereinstimmung zwischen dem Kreismodell des Mythos und der fix(istisch)en, zu sich selbst zurückkehrenden, in sich geschlossenen imaginär-narzisstischen Identitätskonstruktion ausmachen.

Moment des Zusammenfallens („Gerinnen(s)“-Nancy) der verschiedenen Zeitformen zu einer immerwährenden, monumentalen, ewigen Präsenz und das machtbezogene Moment panischer Ausblendung jeglicher Diskontinuität, Kontingenz, Inkonsistenz, Widersprüchlichkeit, Differenz in einer unendlichen und lückenlosen parataktischen Verkettung einander widerspiegelnder Sätze: „Xenophobie und Chronophobie sind notwendig in diesem sprachlichen Legitimationsdispositiv enthalten.“(Lyotard:1987b,67)

In einer Gegenüberstellung der auf die a-historische Zeitkonzeption gestützten Diskursart des Nazi-Mythos und der ihr diametral entgegengesetzten, durch die historische Konzeption der Zeit (als ein auf die Zukunft geöffnetes und aus der Zukunft kommendes Versprechen) geprägten Diskursart der jüdischen Kabbala hat Lyotard an späterer Stelle im *Widerstreit* das machtbezogene Moment des Mythos näher gefasst: „Diese (die Diskursart des Nazismus -E.P.) befindet sich unter dem Regelsystem des Bereits-da, das jüdische Idiom unter dem des *Geschieht es?* Der Nazismus ereifert sich gegen das Vorkommnis, das „Ereignis“. So kämpft er gegen die Zeit der gesamten Moderne an.“(Lyotard:1987a,181)

Der Mythos steht in einem konstitutiven Spannungsverhältnis zum Ereignis. Zur totalen Absicherung gegen die Zukünftigkeit, (zeitliche) Ausgesetztheit, Offenheit, Unberechenbarkeit, Singularität des Ereignisses will er dieses „fabrizieren“(J.-L.Nancy/Ph.Lacoue-Labarthe)<sup>109</sup>. Um es ein für allemal in den Griff zu bekommen, seiner Herr zu werden.

Wenn J.-L.Nancy und Ph.Lacoue-Labarthe besonderen Wert auf die paradoxe "Dimension einer konstitutiven Ereignishaftigkeit" des Mythos legen, dann meinen sie damit höchstwahrscheinlich gerade das, was im Mythos nach der endgültigen Aufhebung des Ereignisses trachtet (resp. darauf aus ist): „Nun ist der Mythos immer der eines Ereignisses oder einer Heraufkunft gewesen, der Mythos des absoluten, gründenden Ereignisses. Die Gesellschaften, die vom und im Mythos gelebt haben, haben in der Dimension einer konstitutiven (wenn es nicht paradoxal wäre, müsste man sagen: "strukturellen") Ereignishaftigkeit gelebt. Dort, wo der Mythos gesucht wird, wird das Ereignis begehrt. Was uns aber der Mythos vielleicht lehrt, ist *dass man das Ereignis nicht fabriziert*. Die Mythos-Gesellschaften hatten ihre Gründung nie fabriziert, berechnet oder konstruiert: das Unvordenkliche war eine wesentliche Eigentümlichkeit der Mythen. *Man fabriziert das Unvordenkliche nicht*: überdies ist es *zukünftig*.“(Nancy/Lacoue-Labarthe:1997,162;Herv.-E.P.) Die (Verleugnung der) Unmöglichkeit, das "Unvordenkliche"(Derrida wird in diesem Sinne von der "*arche*"/ der "Urspur" bzw. der "Urschrift" sprechen) zu fabrizieren, die „eine wesentliche Eigentümlichkeit“ des „Nazi-Mythos“ (Nancy/Lacoue-Labarthe) ausmachte, hat sich in aller Schärfe in der „Fabrikation“ des *unmöglichen Ereignisses* Auschwitz offenbart. In der industriellen „Fabrikation der Leichen“ (H.Arendt) hat die mythische „Fabrikation des Ereignisses“ ihre „konkrete“ Erfüllung erfahren (zu einer eingehenderen philosophischen Durchleuchtung der Gründe für den industriellen/technischen Charakter der Massenvernichtung und für die Wahl der Opfer siehe weiter unten 3.2.1.). Als „geschichtliche Zäsur“ (Lacoue-Labarthe/ Hölderlin). Als *technische* Herstellung der unmöglichen „Unmittelbarkeit“. Als unmögliche Zerstörung des "unzerstörbaren"(Blanchot) Gesetzes - laut M.Blanchot, auf den sich J.-L.Nancy und Ph.Lacoue-Labarthe in ihren Schriften vielfach berufen, war es der „von Mythen befreite Mensch“ des Gesetzes, den Hitler "im Juden, im „Mythos des Juden“ " vernichten wollte: „Aber wie viele (Antifaschisten-E.P.) werden gewahr, dass die Hitlersche Despotie keine Tyrannei ist, wie es deren viele andere gegeben hat, sondern, wenn sie verbissen das Judentum und die Juden bekämpft, das tut, weil sie auf höchster Ebene nicht nur die Ablehnung aller Formen von Knechtschaft verkörpern - sie, die aus Ägypten entronnenen Sklaven - , sondern auch die *Verweigerung der Mythen*, den *Verzicht auf Idole* und die *Anerkennung einer ethischen Ordnung*, die sich durch die *Achtung des Gesetzes* manifestiert.

---

<sup>109</sup> J.Derrida spitzt diesen Gedanken noch weiter zu. Er beschreibt das Ereignis als das absolut Andere des Mythos, als das, was der Mythos ausschließen und "radikal exterminieren wollte" und was wesentlich "von der Möglichkeit des Besonderen, der Singularität der Signatur und des Namens aus" und entgegen der Ordnung der Repräsentation zu denken ist, die versucht hat, "Millionen menschlicher, natürlicher Leben zu vernichten" (Derrida:1991,119). Vor diesem Hintergrund betrachtet er den Nazismus (den "Nazi-Mythos") als ein radikales Projekt, "das darauf zielte, den Namen und das Gedächtnis des Namens, des Namens als Gedächtnis"(ebd.,119), kurzum: das Ereignis zu zerstören.

Was Hitler *im Juden*, im „Mythos des Juden“ vernichten will, ist eben *dieser von Mythen befreite Mensch*.“ (Blanchot: 1991, 230; Herv.-E.P.)

Entgegen der hebräischen Tradition kennt das mythische Denken die Achtung vor dem Gesetz nicht. Es ist seinem Wesen nach transgressiv. Es hebt das Gesetz auf, indem es dieses selbst setzt. Es ist die *reine Immanenz des Gesetzes* und das macht gerade seine Souveränität aus, eine Souveränität, die im „Nazi-Mythos“ freilich auf den Tod übergeht und sich schließlich als die Souveränität des Todes selbst entpuppt.

Die mythische Diskursart gründet sich also selbst, setzt sich selbst, bildet sich selbst, gestaltet sich selbst, bedeutet sich selbst, erklärt sich selbst, bezieht sich, verweist nur auf sich selbst, gehört sich selbst, spiegelt sich selbst, verdoppelt sich selbst, erfüllt sich selbst, vollendet sich selbst, ist mit sich selbst identisch und selbst-verständlich.

Der Mythos ist sich sein eigener Ursprung und führt seinerseits zurück zu dem Ursprung: „Der Mythos ist zugleich ursprünglich und stammt vom Ursprung, er führt zu einer mythischen Gründung zurück und durch dieses Zurückführen gründet er selbst (ein Bewusstsein, ein Volk, eine Erzählung).“ (Nancy: 1988, 99)

Insofern er immer ein Ursprungsmythos bzw. ein Mythos vom Ursprung ist, dient er grundsätzlich dazu, Authentizität, Kontinuität, Ganzheit (Heil), Vollkommenheit, Erfüllung des Wunsches nach einem symbiotisch-inzestuösen „Zurück zu den Wurzeln“ zu suggerieren.

Dass er zurück zu den Ursprüngen führt, bedeutet ferner auch - darauf wurde vorher schon hingewiesen -, dass er die Zeit durch Verräumlichung aufhebt, oder wie es Nancy ausdrückt: dass er „in der Tat immer ‚völkisch‘ und ‚tausendjährig‘“ ist (ebd., 101).

In Anbetracht dessen, dass sich das mythische Denken selbst gründet, indem es sich „erdichtet“, bezeichnet der französische Philosoph es als „das Denken einer gründenden Fiktion oder einer Gründung durch die Fiktion“ (ebd., 114).

Dass die Funktion des Mythos in der „Gründung durch die Fiktion“ besteht, bedeutet allerdings bei weitem noch nicht, dass er lediglich eine fiktive Welt, eine Fiktion gründet. Ganz im Gegenteil: als „autopoetische Mimesis“ besitzt er durchaus die performative Wirkungskraft (Derrida würde sagen: die „Gesetzeskraft“), das von ihm „Erdichtete“ *ins Werk* und das heißt im Grunde *in die Welt zu setzen, das „Welt-Werden“ des Fiktiven also zu bewirken*<sup>110</sup>, die Welt des Menschen eigenmächtig zu organisieren und einzuteilen: „Im Grunde ist der *Mythos* der *Sprechakt* par excellence, die Performance des Paradigmas in der Fiktion des Logos, der in sie das Wesen und die Macht, die er als seine eigenen denkt, projizieren will.“ (ebd., 117; Herv.-E.P.) Der Mythos setzt performativ die Fiktion in die Wirklichkeit um, indem er sie qua Iteration *verfestigt*. Hieraus erhellt der Grund für seine bevorzugte und geradezu unerlässliche Funktionalisierung durch die korporalistischen Ideologien.

Bei näherer Betrachtung der Performativität des Mythos kommt indes ein weiteres bedeutsames Moment zum Tragen: Es stellt sich eine Assoziation ein mit jener Art des Unheimlichen, die Freud einer „überwundenen“, „magischen“ Phase zugeschrieben und als die „Allmacht der Gedanken“ benannt hatte. Im Hinblick auf dessen konkretistische, d.h. ebenfalls als performativ zu betrachtende Dimension lässt sie deutlich die strukturelle Verwandtschaft des Mythos zum Wahn erkennen (dieser Aspekt des Mythos wird uns auch später v.a. mit Bezug auf Lacoue-Labarthes Schrift *Die Fiktion des Politischen* beschäftigen).

In diesem Zusammenhang sei noch darauf hingewiesen, dass die vom Begriff „Fiktion“ mittransportierte performative Dimension eine semantische Hauptkomponente des Mythos-Begriffs selbst abgibt. Das lat. Wort *factio*, dessen Bedeutungsfeld „(Ein-)Bildung“, „Gestaltung“, „Personifikation (hierzu: Figur)“ einschließt, leitet sich namentlich vom lat. Verb *fungo* ab, das soviel wie „bilden“, „formen“, „gestalten“, „bildend/künstlerisch schaffen“, „bauen“, „darstellen“, „(sich etw.) vorstellen“, „einbilden“, „erdichten“ bedeutet. Davon stammen auch die Nomina *factor* in der Bedeutung von „Bildner“, „Gestalter“, „Bildhauer“, „Schöpfer“, „Urheber“ und *figura* ab. Zu den Sememen des letzteren gehört neben „Bildung“,

---

<sup>110</sup> Aufgrund der weitgehenden Parallelen, die sich von hier aus zu Lacans Theorie bieten, sei an dieser Stelle nochmals an Zizeks und Bowies Hinweise auf die performative Kraft des (ebenfalls selbstreferentiell gedachten) Lacanschen *Imaginären* erinnert, das ebenso durchweg imstande ist, Wirkungen im Realen zu zeitigen. Auf die enge Verlötung der Mythos- mit der Bildproblematik, die hinter dieser (funktionalen) Analogie steckt, kommen wir des Weiteren noch zu sprechen.

„äußere Gestalt“ oder „Form“, „*Gebilde*“, „(Ur-)Bild“ bezeichnender Weise auch das Semem „Schatten eines Verstorbenen“/„Schemen“ (vgl. Narziss-Mythos bei Ovid), wodurch es wiederum in eine signifikante Nähe zum bereits besprochenen Begriff des lat. *imago* tritt. Wenn man vom Mythos behauptet, er sei seine eigene Fiktion, dann will das demzufolge auch heißen, dass er seine eigene Bildung, Erschaffung, Schöpfung, Gestaltung, Gründung, Setzung ist. Die Tautologie von Nancys Bestimmung des Mythos als „Denken einer gründenden Fiktion oder einer Gründung durch die Fiktion“ spiegelt dessen selbstbezügliche, tautologische Struktur wider.

Die mythische Struktur ist also wesentlich eine Ritual- bzw. eine *Wiederholungsstruktur*. Durch ständige Wiederholung wird sie gefestigt und erneuert. „Der Mythos ist ein Mythos“ - so lautet, auf die Formel gebracht, das tautologische Grundprinzip des Mythos. Seine hieraus entspringende enorme performative und auch normative Kraft - als eine (*Selbst-/Absolut-*)*Setzung* ist er notwendig zugleich auch eine *Satzung* - haben auch Charlotte Uzarewicz und Michael Uzarewicz im Auge, wenn sie etwa schreiben: „Nationale Mythen haben besondere Bedeutung für die Bildung von Staaten. Sie beziehen sich auf gemeinsame historische Großtaten. Zudem unterstellen und untermauern sie ein politisches und kulturelles Sendungsbewusstsein.“ (Uzarewicz:1998,149)

An dem Punkt der performativen Selbstsetzung/-gründung konvergieren auch genau der Mythos und die Gemeinschaft (als Werk). Denn: „Nur aus der Gemeinschaft und für sie taucht der Mythos auf: sie erzeugen einander, unmittelbar und unendlich. Nichts ist so gemeinsam, nichts so unumstößlich gemeinsam, wie der Mythos.“ (Nancy:1988,109)

Mythos und Gemeinschaft stehen in einem engen Wechselverhältnis zueinander. Sie bedingen sich gegenseitig. So wie das mythische Wort „seinem Wesen nach gemeinschaftlich ist“ (ebd.,109), so ist auch die gemeinschaftliche Einswerdung ihrerseits ein der Gemeinschaft inhärenter Mythos; die Gemeinschaft braucht den Mythos als Selbst(be-)gründungs- und „als Legitimationsideologie“ (Uzarewicz:1998,73). *Der Rückgriff auf eine mythische Vergangenheit entspringt dem Bedürfnis nach einer stabilen, unveränderlichen, kollektiv verbindlichen Identität*: „Das bedeutet, daß die mythische Kraft und Gründung für die Gemeinschaft wesentlich sind, und es also außerhalb des Mythos keine Gemeinschaft geben kann.“ (Nancy:1988,123)

Auf dem Wege der Rekurrenz, der Wiederholung der mythischen Erzählung festigt sich die Gemeinschaft, versichert sich der Unverbrüchlichkeit ihrer Kontinuität, der Unerschütterlichkeit ihrer Autorität und entledigt sich auf Dauer der bedrohlichen Kontingenz und Singularität. Anders gesagt: Das unauflösliche Band des WIR, das die mythische Erzählung um die grundsätzlich austauschbaren („und zwar dank des *wir*“-Lyotard:1987a,180) Mitglieder der Gemeinschaft webt, ergibt die fixe und selbstgenügsame imaginäre Konstruktion/Fiktion kollektiver Identität: „Das Volk schließt sich wieder über dem „Heim“ zusammen, es erkennt sich wieder in den Erzählungen, die mit Namen verknüpft sind und das Vorkommnis und den daraus entstehenden Widerstand vereiteln.“ (ebd.,251)

Zu einem vergleichbaren Schluss - jedoch nur im Hinblick auf den gemeinschaftlichen Charakter des Mythos - kommt auch B.Schmidt, indem er festhält: „.der Mythos ist per se durch und durch kollektiv“ (Schmidt: 1987,123). Die mythische Struktur bedarf des Konventionalisierens durch das Kollektiv. „Erst wenn es gelingt, einen Ausdruckszusammenhang konventionell zu kollektivieren, ist eine mythische Struktur entstanden.“ (ebd.,109) Für die Formungen des Mythischen impliziert dies, dass sie zwar auch individuellen Ursprungs sein können, ihren mythischen Charakter gewinnen sie allerdings erst in der konventionalisierenden Vergemeinschaftlichung/ Kollektivierung (ebd.,123).

Unter Bezugnahme auf Nancys Mythos- bzw. Gemeinschaftsbegriff hat J.-Fr.Lyotard seine Reflexionen über den Mythos und über dessen diametralen Gegenpol - *den Widerstreit* - entwickelt.

Der Begriff des Widerstreits steht bei Lyotard für einen „instabile(n) Zustand“ und für den „Moment der Sprache, in dem etwas, das in Sätze gebracht werden können muss, noch darauf wartet“ (Lyotard:1987a,33).

Widerstreit entsteht aus und besteht in der Vielfalt und der inkommensurablen, extremen Heterogenität verschiedener Diskursarten („Idiome“), die sich nicht ineinander übersetzen lassen, *nicht restlos ineinander aufgehen können*. Das Fehlen eines gemeinsamen Idioms, wie es

vom Begriff des Widerstreits mitindiziert wird, vereitelt grundsätzlich einen Konsensus zwischen ihnen und stellt das hegemoniale/homogenisierende/ totalisierende/mythische Prinzip der Vorherrschaft einer einzigen Diskursart über die anderen radikal in Frage. Es lässt dieses als völlig sinnleer (ebd.,230) und ungerecht(fertigt) erscheinen - "Es existiert keine Diskursart, deren Hegemonie über die anderen gerecht wäre."(ebd.,262) - und legt ferner eine Konzeption des Politischen als das, was „keine Diskursart, sondern deren Vielfalt, Mannigfaltigkeit der Zwecke und Frage nach der Verkettung (ist)“(ebd.,230), nahe.

Heterogenität, Diskontinuität, Afinalität, Historizität, Partikularität, Offenheit, Unergründlichkeit, Ungewissheit, Unbestimmtheit, (Aus-)Gesetztheit, Antizipiertheit, Ereignishaftigkeit, Singularität, Suspension der hegemonialen „Autorität“ - die Liste mit den manifesten und latenten Sinndimensionen des Lyotardschen Widerstreit-Begriffs ließe sich beliebig fortsetzen. Uns soll hier jedoch nur eine davon - die Frage nach der Setzung - interessieren: "Im Widerstreit „verlangt“ etwas nach ‚Setzung‘ und leidet unter dem Unrecht, nicht sofort ‚gesetzt‘ werden zu können."(ebd.,33)

Insofern der Widerstreit das Aus- bzw. Anstehen einer Setzung (und damit auch das Moment der Aussetzung bzw. der Ausgesetztheit) konnotiert, durchkreuzt, untergräbt er die Autorisierung der Macht, wie sie durch die Mythen- „und zwar immanent (innere Heimat)“(ebd.,245) - geschieht.

Im Begriff der Setzung steht m.a.W. für Lyotard wie für Derrida und Nancy die Frage nach der Autorität oder auch nach der souveränen Macht auf dem Spiel.

Die Autorität lässt sich nicht ableiten, sie kann nie sekundärer Natur sein, sie hat ihren „mystischen Grund“(Derrida) in sich selbst, weil sie sich selbst gesetzt hat bzw. setzt, einzig aus sich selbst heraus entsprungen ist bzw. entspringt. Das Prinzip der Autorisierung schließt grundsätzlich die Dimension der Geschichtlichkeit aus, hebt sie wie der Mythos, auf den es gründet, ganz auf. Der *selbstreferentielle* „Satz der Autorisierung“, der einen sich schließenden Kreis beschreibt, lautet tautologisch: "die Autorität autorisiert die Autorität"(ebd.,237)<sup>111</sup>. Aus dem Zusammenfallen von Performanz und Normativität im „Satz der Autorisierung“ ergibt sich eine Inkommensurabilität. Die Performanz markiert in diesem Kontext das Fehlen eines Referenzbezugs auf ein anderes, äußeres „Satz-Regelsystem". Als „Sender“ (Urheber *-factor*) des normativen Satzes besitzt die präskriptive Instanz die Autorität zur Verpflichtung (des Empfängers zur Ausführung der von ihr festgesetzten Vorschriften). Sie macht (performiert) diese Verpflichtung zur Norm, deren Wahrung und Befolgung sie sich allerdings entzieht: weil und indem sie die Norm setzt, setzt sie sich auch darüber hinweg. Als „Verkörperung“, Immanenz des Gesetzes (der Norm) stellt sie sich über bzw. jenseits oder auch diesseits des Gesetzes (der Norm). Darin unterscheidet sich eben die autoritäre (souveräne) Form normativer Legitimation von derjenigen, die „nicht auszuführende Vorschriften betrifft, sondern *Grenzen*, die bei diesen Präskriptionen (von den Empfängern wie von der präskriptiven Sender-Instanz selbst -E.P.) *respektiert werden müssen*"<sup>112</sup>(ebd.,241;Herv.-E.P.). Im Gegensatz zur zweiten Form normativer Macht - Legitimation, die von „im wesentlichen negativen (*begrenzenden*) Vorschriften“(ebd.,241;Herv.-E.P.) ausgeht, verdankt die Autorität ihre Legitimität einzig und allein sich selbst, d.h. dem Fortbestand der mythischen Erzählungen vom Ursprung, die sie in wiederholten Erzählakten performativ erzeugen, festschreiben, behaupten und weitergeben. Und zwar durch und durch imperativisch: "Die abgeschlossene narrative Zelle (des Mythos- E.P.) verfährt präskriptiv."(ebd.,181) Die Grundvoraussetzung hierfür liegt in der hermetischen Abgeschlossenheit der mythischen Diskursart, in ihrer Immanenz, in dem für sie konstitutiven

---

<sup>111</sup> Über die „Aporie einer Deduktion der Autorität oder die Aporie der Souveränität“ notiert Lyotard: "Die Autorität lässt sich nicht ableiten. Die Versuche zur Legitimation der Autorität führen in den Teufelskreis (ich habe Macht (autorité) über dich, weil du mich autorisierst), zur *petitio principii* (die Autorität autorisiert die Autorität), zur Regression ins Unendliche. Die Aporie einer Deduktion der Autorität oder die Aporie der Souveränität ist das Zeichen dafür, dass der Satz der Autorisierung nicht einem Satz mit abweichendem Regelsystem entspringen kann. Sie ist das Zeichen der Inkommensurabilität des normativen Satzes mit dem anderen."(ebd.,237)

<sup>112</sup> Dieser Gedanke findet eine genaue Entsprechung in der Instanz des durchgestrichenen großen Anderen bei Lacan, der in dem Maße das Gesetz repräsentiert, wie er ihm selbst unterworfen ist, d.h. wie er es als unaufhebbare Grenze/Begrenzung anerkennt. (Die Durchstreichung ist ein einprägsames Indiz dafür.)

Prinzip der identischen Wiederholung, der Homologie und der Ausnahme bzw. der Ausschließlichkeit/des Ausschlusses<sup>113</sup>, der absoluten *Austauschbarkeit* von Sendern und Empfängern- als Repräsentanten der homogenen Gemeinschaft, und, *last but not least*, in dem Prinzip der *Mimesis*, das der Mythos gerade dadurch *bestätigt*, dass er es *verdeckt*.

Verbleiben wir kurz beim Verhältnis von Mythos und Mimesis. Wie genau wird dieses von Lyotard gedacht? Wie lässt sich dessen Behauptung verstehen, wonach der Mythos das Prinzip der Mimesis gerade dadurch bestätigt, dass er es verdeckt<sup>114</sup>?

Obwohl er von Lacoue-Labarthes Begriff der Mimesis ausgeht, der sich, wie wir im Weiteren noch sehen werden, mit dem Begriff des Mythos weitgehend deckt - der Mythos stellt nach Lacoue-Labarthe "das mimetische Werkzeug *par excellence*" dar - , entwickelt Lyotard im Laufe seiner Ausführungen eine scheinbar gegenläufige Interpretation davon. Mimesis bedeutet für ihn, "dass sich die Darstellung niemals darstellen kann"(ebd.,253). Sie unterläuft das mythische Prinzip der spiegelbildlichen "Repräsentation der Darstellung", "der Neutralisierung des "Ereignisses" ", "der Aneignung des gänzlich Fremden"(ebd.,253) und wird daher vom Mythos prinzipiell "verdeckt".

Der Mythos wiederum, der den Akt der Darstellung unsichtbar macht, die Gesetztheit und die Kontingenz des (normativen) Satzes verleugnet, die Vielfalt und Heterogenität der Idiome zu einem homogenen Ganzen abrundet und deren Inkommensurabilität verschwinden lässt, bildet die Negation des Widerstreits. Da der Widerstreit aber seinerseits die Negation artikuliert, der es bedarf, "um die mitgeführte Darstellung darzustellen"(ebd.,189) und in dieser seiner Eigenschaft dementsprechend mit der Mimesis zusammenfällt, kommt die vom Mythos bewerkstelligte Negation des Widerstreits der Negation der Negation und das heißt paradoxer Weise der Bestätigung der Mimesis *per definitionem* gleich. Das ist auch genau der Punkt, wo Lacoue-Labarthes und Lyotards Mimesis-Konzepte bei all ihrer (scheinbaren) Gegensätzlichkeit miteinander zusammentreffen.

Kehren wir nun zu J.-L.Nancys *Undarstellbare Gemeinschaft* zurück.

Aus dem dort thematisierten Doppelspiel von Mythos und Gemeinschaft geht hervor, dass der Punkt der orgiastischen Verschmelzung und des Sich-Aufzehrens der Gemeinschaft genau der Moment ist, wo der Mythos im Begriff steht, sich zu erfüllen, zu totalisieren, zu vollenden, zu verdoppeln, wiederzugebären, zugleich aber auch sich zu erschöpfen, zu verschlingen, zu zerstören.

Lässt sich das unauflösbare Band der kollektiven Einswerdung vielleicht dennoch auflösen, oder eher durchschneiden? Anders gefragt: Wie könnte man überhaupt versuchen, die immense Wirkungsmacht der „Mythation“(Nancy) zu unterbinden?

Sicherlich nicht durch Umfunktionalisierung. Denn, wie Nancy kritisch gegen Th.Mann anmerkt, „die Funktion des Mythos als solche kann nicht umfunktioniert werden, man muss ihn unterbrechen.“ (Nancy: 1988,177)<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Dieser Ausschluss kann auf verschiedenen Wegen - "sei es durch Entmündigung (Skaven und Frauen), durch antonymische Neutralisierung, durch narrative Erlösung usw." (ebd.,236) - realisiert werden. Aufgrund seiner grundlegenden Ausschlussfunktion bezeichnet Lyotard den Mythos als „Ausnahme-Epos“(ebd.,180). Für die hauptsächlich durch den Mythos bewerkstelligte Gemeinschaft besagt dies, dass sie im Ausschluss des "Anderen" bzw. der "anderen" Gemeinschaft ihre Grundprämisse, ihre Existenzbedingung und ihre Legitimationsbasis zugleich hat. Mit Blick auf den NS-Totalitarismus unterstreicht Lyotard in *Postmoderne für Kinder* die mörderischen Konsequenzen dieses „Ausnahme-Gesetzes“, welches er in Analogie zu Ph.Lacoue-Labarthe und J.-L.Nancy sowie zu Z.Bauman als Ausdruck eines verzweifelten Versuchs der Deutschen zur Wiederherstellung ihrer „kranke(n) Identität“(Lyotard:1987b,92) analysiert: "Die Arier sind die wahren Menschen, die einzigen. Wer nicht arisch ist, lebt nur infolge eines Versehens des Lebensprinzips. Er ist bereits tot. Es genügt, sein Leben auszumerzen. Die nationalsozialistischen Kriege sind sanitäre Maßnahmen, Säuberungsaktionen.“(ebd.,73)

<sup>114</sup> Das genaue Zitat lautet: "Wenn ..(mimesis) bedeutet, dass sich die Darstellung niemals darstellen kann, so verdeckt der Mythos, der eher eine Diskursart ist, deren Einsatz in der Neutralisierung des „Ereignisses“ beim Erzählen, in der Aneignung des gänzlich Fremden, in der Repräsentation der Darstellung besteht - so verdeckt also der Mythos die Mimesis, insofern er sie bestätigt.“(ebd.,253,Herv.-E.P.)

<sup>115</sup> Nancys Kritik an Th.Manns Mythos-Begriff ließe sich auch auf R.Barthes semiologisch fundiertes und (neo)marxistisch orientiertes ideologie- und machtkritisches Mythos-Konzept applizieren, wie er es in

Die Unterbrechung des Mythos bei Nancy (Lyotards "Widerstreit" wäre als eine von ihren Ausprägungen zu betrachten) meint die dekonstruktive Subversion der „Paradoxie unbegründete(r)

(Be-)Gründung“ (Uzarewicz:1998,81), die Entwerkung der „Todesgemeinschaft“, ihre Aussetzung an den Rand der Singularität(en)/an die Grenze der Endlichkeit, die Infragestellung ihrer performativen „Gesetzeskraft“, die Entlarvung der unverrückbaren mythischen Absolutsetzung als Selbstsetzung.

Die unterbrochene ("entwerkte") Gemeinschaft, die nicht stattgefunden hat (Nancy:1988,30), die sich nicht vollendet, nicht abschließt, nicht mit sich verschmilzt, sondern sich verbreitet, darbietet und aussetzt, ist die Negation des Exzesses, des souveränen Überschreitens der absoluten Grenze. In ihrer Entwerkung bzw. in ihrem Entwerkt-Sein ist sie selbst nichts anderes als diese Grenze. Als uneinholbarer Entzug des Eins-Seins oder der gemeinschaftlichen Extase hat sie *den radikalen Bruch mit der substantialistischen (biologisch fundierten) „primordialen Schicksalsgemeinschaft“* (Ch./M.Uzarewicz) *der Immanenz und Verschmelzung vollzogen*, die die Einebnung aller Unterschiede, die totale Homogenisierung und Gleichschaltung (ein-)fordert, „die gleichförmige Identität der Atome“ (Uzarewicz:1998,32) anstrebt und feiert, die keine Fragmentierung, Gliederung, Trennung, Differenzierung, Öffnung aushalten kann, sondern einzig von der solipsistischen, monologischen Spiegelung, von der stummen *und* verstummenden gewaltsamen Faszination der Nicht-Kommunikation zehrt und sich aufrechterhält.

Die entwerkte Gemeinschaft geht über diese nach innen gerichtete "substantielle Homogenität" (C.Schmitt) hinaus. Sie hat alle (totalitären bzw. fundamentalistischen) Ursprungs- und Identitätsphantasmen<sup>116</sup>, alle Figuren des Spiegeldispositivs- „abgesonderte einzelne, die sich als gleiche Personen begegnen, sich jeweils im anderen erkennen, einander substituieren, ihre Gemeinschaft in der Nicht-Kommunikation aufsuchen und im transparenten Band der Verträge sichern“ (Vogl:1994,14)- hinter sich gelassen, um sich (in ihrer begründeten Grundlosigkeit) offen dem „Widerstreit“, dem Riss, dem Bruch, der Inkonsistenz, Singularität, Heterogenität, Andersheit, mit einem Wort: der Kommunikation (als Transfer, Austausch, Dialog) zu stellen: „Das symmetrische Spiegelverhältnis zwischen Gleichen wird von dieser heterogenen Gemeinschaft singularer Wesen zu einer grundsätzlichen Asymmetrie hin verschoben, die sich an der Exteriorität, an einer irreduziblen Andersheit orientiert.“ (ebd.,23) Als (Durch-)Bruch, Durchgang, Passage ist die entwerkte Gemeinschaft „weder ein herzustellendes Werk, noch eine verlorene Kommunion, sondern der Raum selbst, das Eröffnen

---

seiner Arbeit *Die Mythen des Alltags* herausgearbeitet hat. Dort hat Barthes den Mythos aufgrund seiner „naturalisierenden“ und enthistorisierenden Funktion als Instrument zur Legitimation von bestehenden Macht- und Herrschaftsverhältnissen ausgelegt. Das Bemerkenswerte (und Wertvolle) an seiner Mythen-Analyse ist indes, dass sie sich ausschließlich auf die aktuelle - „alltägliche“ - Dimension der Mythenbildung spricht auf die mythenbildende Wirkung der Massenmedien und der Werbung konzentriert. Das Problematische daran bleibt allerdings ihre ausgesprochene „Entmythologisierung“- Intention im Sinne einer eindeutigen „Festlegung auf den Kampf *gegen* den Mythos“ - in diesem Punkt teile ich ganz die Kritik Burghart Schmidts (vgl.Schmidt:1987,105-109). Wie J.-L. Nancy bin ich der Meinung, dass die ideologie- und machtkritische Auflösung/Durchbrechung des mythischen Banns einzig durch dessen Unterbrechung möglich ist. Mit Blick auf die in Teil C anstehende Beschäftigung mit E.Jelineks dramaturgischem Konzept sei hier noch vorwegnehmend auf die sehr intensive, aber relativ frühe (aus den 70er Jahren) theater- und medienkritische Auseinandersetzung der Autorin mit dem Bartheschen Ansatz verwiesen, die durch die bahnbrechende Jelinek-Monographie (1995) von M.Janz besonders stark ins Blickfeld der Jelinek-Forschung geriet und lange Zeit danach (vereinzelt auch heutzutage) im theoretischen Fokus der einschlägigen Sekundärliteratur blieb. Um nur einige Beispiele zu nennen: Doll:1994,Sander:1996,Szcepaniak:1998

<sup>116</sup> Nachdrücklich insistiert Nancy darauf, „mit all diesen Ursprungsphantasmen oder Trugbildern eines verlorenen ‚Einst‘ aufzuräumen“ (Nancy:1988,30). In Bezug auf die „Phantasiegebilde von der verlorenen Gemeinschaft“ hebt er emphatisch hervor: „Nichts ging also verloren und daher ist auch noch nichts verloren. Verloren sind nur wir selbst, auf die unsere eigene Erfindung, das „gemeinschaftliche Band“ nämlich (die Verhältnisse, die Kommunikation), wie das Netz einer ökonomischen, technischen, politischen und kulturellen Falle erdrückend herabfällt. Da wir uns in seinen Maschen verfangen haben, haben wir uns das Phantasiegebilde von der verlorenen Gemeinschaft ersonnen.“ (ebd.,31)

eines (*Frei-* bzw. *Zwischen-*; E.P.)Raums, der Erfahrung des Draußen, des Außer-Sich-Seins“(Nancy:1988,43).

Diese Erfahrung des Außer-Sich-Seins, der Ek-stase, signalisiert die grundlegende Spaltung des Subjekts als Ich (*je*), das Exponieren des sich souverän wahnenden Selbst an jene Grenze, an der es „überhaupt keine vollendete Identität“ gibt, sondern lediglich „die Nicht-Identität aller, jedes einzelnen mit sich selbst und mit dem anderen“(ebd.,139).

Mit der Frage des Anderen ist auch der entscheidende Dreh- und Angelpunkt in Nancys kritischer Auseinandersetzung mit Heidegger tangiert. Das für seine Lesart der Gemeinschaftsidee zentrale Motiv des Ausgesetztseins wird bei ihm anders als bei Heidegger nicht auf den *eigenen* Tod, auf die Singularität des *eigenen* Seins, sondern mit Blanchot (und Lévinas) und gegen Heidegger zuallererst auf den *Tod des Anderen* in Bezug gesetzt, „dessen lebendige Gegenwart, so nah sie auch sein mag, immer schon die ewige und unerträgliche Abwesenheit ist“(Blanchot, zit. nach Nancy:1988,130).

Gerade der Tod des Anderen ist es, der das assimilierende, vereinnahmende (Selbst-)Erkennen im Anderen *verunmöglicht* und zum wechselseitigen „durch den Tod gespiegelten (An-)Erkennen des anderen“(ebd.,72), zum Innewerden der Grenze (des Möglichen) zwingt. Da die „Ähnlichkeit von Seinesgleichen“ allein „aus der Begegnung der ‚Zum Ende Seienden‘, die dieses Ende *durch ein und diesselbe Grenze miteinander vereint und trennt*“(ebd.,73;Herv.-E.P.), entsteht, kann sie nie eine vollkommene sein. Sie ist, ganz im Gegenteil, die manifest gewordene *Unmöglichkeit* jeglicher Form von Vertretbarkeit, Austauschbarkeit, Repräsentierbarkeit.

Das Ausgesetztsein an den (Tod des) Anderen impliziert auch die anerkennende Öffnung auf den Anderen (in uns selbst) oder, wie es Nancy in einer anderen Schrift formuliert, es impliziert die Forderung an den einzelnen, „in sich eine Andersheit zuzulassen, die älter ist als seine Identität und für diese in höherem Maße „konstitutiv“ ist als seine Identität selbst“(in Vogl:1994,181/182)<sup>117</sup>. Es bildet ferner die „Grundlage jeglicher Kommunikation“(Blanchot) und lässt die Gemeinschaft sich nicht als Werk, sondern als „eine zu erneuernde, mitzuteilende *Gabe*“(ebd.,78;Herv.-E.P.)<sup>118</sup> offenbaren. Unter implizitem Bezug auf Lacan schreibt Nancy: „Die Gemeinschaft wird im Tod des anderen offenbart, so wird sie immer dem anderen offenbart. Die Gemeinschaft ist das, was stets durch und für den anderen geschieht. Dies ist nicht der Raum der *Ich-Selbst (Moi)*‘ - jener im Grunde unsterblichen Subjekte und Substanzen - sondern der Raum der *Ich (je)*, die immer *ein Anderer* sind (andernfalls wären sie nichts). Wenn die Gemeinschaft im Tod des anderen offenbart wird, so weil der Tod selbst die wahrhaftige Gemeinschaft der *Ich (je)* ist, die keine *Ich-Selbst (Moi)* sind. Es ist keine Einswerdung, die die *Ich-Selbst (moi)* zu einem einzigen *Ich-Selbst (Moi)* oder zu einem höheren *WIR* verschmelzen würde. Es ist die Gemeinschaft der *anderen*.“(ebd.,38)

Im Horizont der Gemeinschaftsproblematik wird die Thematik der Andersheit von Nancy auch politisch reflektiert.

Als *zentralen Konstitutionsmechanismus* der Gemeinschaft (in ihrer Qualität als „organizistisches oder mystisches Konstrukt“) stellt der Philosoph den *Ausschlussmechanismus* heraus, den auch Lyotard als grundlegendes Prinzip der mythischen Diskursart hervorhebt. Dieser kann nach Nancy zwar sehr unterschiedliche Formen annehmen, wie etwa die der Abgrenzung, der Unterscheidung, des Exils, der Verbannung, des Opfers, der Verachtung, der Marginalisierung, der Identifizierung, der Objektivierung, der Norm(alis)ierung, der Selektion, der Wahl, der Abstammung (vgl. in Vogl:1994,195), sein Hauptadressat - der „Andere“ - bleibt jedoch immer unverändert. Aber wer ist eigentlich dieser „Andere“?

Für die Gemeinschaft, die sich durch seinen Ausschluss bildet, zusammen- und am Leben hält, *verkörpert* er das, "*was in ihr nicht identifizierbar ist*". Er „trägt in sich nichts anderes als... das

---

<sup>117</sup> Aus dieser Lacan sehr nahe stehenden Einsicht schließt Nancy auf die Notwendigkeit, „die Kategorie des ‚Eigenen‘ von Grund auf und in Gänze neu zu denken. D.h. zunächst einmal als etwas, das weder ‚Grund‘ noch ‚Ganzheit‘ aufweist. Unaufhörlich haben wir es mit dem Nichtvorhandensein von Grundlegung und Vollendung zu tun. An dieser Grenze versagen all unsere Diskursarten.“(ebd.,203)

<sup>118</sup> Die Auffassung der Gemeinschaft als Gabe setzt die völlige Hingabe an den Anderen in seiner Heteronymie voraus. Denn es gehört zur Struktur der Gabe, dass sie ohne Austausch ist.

doppelte innere Band bzw. die Mit-Teilung ..., die doppelte Bewegung von Assoziieren und Dissoziieren, die das ‚Soziieren‘ begründet.“ (in Vogl:1994,195;Herv.-E.P.)

Zwei Momente wären hier besonders zu betonen: zum einen sei zu beachten, dass die Gemeinschaft durch den Ausschluss des für sie „konstitutiven“ „Anderen“ gemäß der metaphysischen Logik des *absolutum*, der sie gehorcht, *ihre eigenen Grundlagen ausschließt und damit ihre eigene Verabgründung „bewerbstelligt“*: „weil sie nämlich ausschließen will, dass der Grund verschwindet, der ihr Wesen ausmacht.“(ebd.,195)

Zum anderen sei im Hinblick auf die „doppelte Struktur der Gemeinschaft“(als eine Gemeinschaft der Aus- und Einschließung zugleich) auf deren *strukturelle Angewiesenheit auf das Prinzip der (inklusive-exklusiven, alles in allem repressiven)*

*Figuration/Repräsentation/Darstellbarkeit* hingewiesen.Womit wir wieder bei dem Motiv sind, das zu Anfang dieses Abschnitts am Begriff der "undarstellbaren Gemeinschaft" besonders akzentuiert wurde und das zu den tragenden Motiven der vorliegenden Arbeit generell gehört. Einzig mittels Figuration/Darstellung/Repräsentation kann es der substantialistischen Gemeinschaft gelingen, den *per definitionem* nicht identifizierbaren, un(er)fassbaren, „unzerstörbaren“(Blanchot) Anderen dennoch in einer Figur (Lacoue-Labarthe wird es "Gestalt" nennen) zu fassen, *sichtbar* zu machen (zum Themenkomplex Sichtbarkeit-Identifikation vgl. 3.5.3.2.3.), buchstäblich vor Augen zu führen, um ihn ausschließen und zerstören zu können: „Um auszuschließen, muss man jedoch auf jemanden zeigen: wer ausschließt, nennt Namen, *identifiziert, gibt Gestalt*. Der ‚Andere‘ ist *eine dem nicht in Figuren Fassbaren aufgezwungene Figur*. (Das gilt für das ‚wir‘ und, um das Nächstliegende zu nennen, für den ‚Juden‘ oder den ‚Araber‘-Figuren, deren Nähe, d.h. ihre Teilhabe mit ‚uns‘ an der Gemeinschaft, kein Zufall ist...).“(ebd.,195,Herv.-E.P.)

Angesichts der herausragenden „strukturellen“ Relevanz der Bildung von Figuren (= symbolischen Repräsentationen) für die Ins-Werk-Setzung, Aktivierung und Potenzierung von derartigen Gemeinschaftskonstruktionen greifen die öffentlichen Desavouierungen, Missbilligungen oder gar Anprangerungen offensichtlich zu kurz.

*Wie aber ausschließen, ohne Figuren zu bilden? Und wie Figuren bilden, ohne auszuschließen?*

Das ist die doppelte Kernfrage, die man sich bei der Suche nach adäquaten Lösungsstrategien als erstes zu stellen hätte. Mit auf dem Weg dahin könnte man u.a. folgende definitiorische Bemerkung Nancys als wichtige Anregung nehmen: „Ausschließen, ohne Figuren zu bilden, heißt, das *Fehlen eines Grundes oder einer Voraussetzung des Seins-in-der-Gemeinschaft anzuerkennen*. Figuren bilden, ohne auszuschließen, heißt, die *Äußerlichkeit der Markierung bestehen zu lassen*. Die beiden Seiten ein und derselben Grenze.“(in Vogl:1994,195/196;Herv.-E.P.)

Fazit: Von der "undarstellbaren" Figur der äußeren Grenze her, an der die "undarstellbare" Gemeinschaft erscheint und der ausschließende Repräsentationsmechanismus aussetzt, lässt sich Nancys eng daran entfaltetes Denken des Politischen "als Resultat und Bewältigung des Spiegelstadiums"(Vogl:1994,12) bestimmen. Es ist ein Denken, das "das gemeinsame Erscheinen" (die "Mit-Teilung") wesentlich als subjektkonstitutive Öffnung und Verpflichtung auf den Anderen in seiner "undarstellbaren" Singularität reflektiert. Ein Denken, das sich der "doppelzüngigen"(Vogl), plebiszitären Politik, die >im Namen von...< gebietet, ein- und ausgrenzt, dezidiert verweigert und aktiv an der De(kon)struktion der transzendentalen Illusionen einer gemeinschaftlichen Substanz und Totalität arbeitet.

Die Gemeinschaft, die es entgegen aller plebiszitären Rhetorik entwirft, ist eine Gemeinschaft des Wir, das nur aus Unterbrechungen besteht, eine "namenlose"(Vogl), von ihrer mythischen Selbstverwirklichung / Ins-Werk-Setzung radikal ausgeschlossene (daher auch "entwerkte"), *nicht repräsentierbare*, einzig und allein *durch eine Leerstelle* vertretbare.

Das Band, das sie zwischen den einzelnen Subjekten knüpft, ist nicht "das Band eines höheren Lebens, eines unsterblichen oder jenseits des Todes gelegenen Lebens"(Nancy:1988,37), sondern das doppelte innere "Band der Teilung"(N.Lauraux), die "Wahrheit des Todes, die wir miteinander teilen und die uns mit-teilt"(ebd.,59/60).

### 1.5.2.3. Terror der Bilder/Bilder des Terrors. Die Bildproblematik wieder aufgerollt

„War bis 1800 die Bildfunktion im wissenschaftlichen Diskurs eher marginal gegenüber Rede und Schrift, trifft im 19.Jh. eine Aufwertung des Bildes ein.“(Schuller:1998,12)

Die bezeichnende Aufwertung des Bildes im wissenschaftlichen Diskursfeld, die M.Schuller hier beschreibt, korrespondiert einem fortschreitenden, mit der Etablierung des Sichtbarkeitsparadigmas (Foucault) eingesetzten *Verbilderungsprozess*, der in der heutigen "Gesellschaft des Spektakels"(Guy Debord) beinahe die gesamte Medienlandschaft erfasst hat und mit der unaufhaltsamen weiteren Perfektionierung und Multiplizierung der Bildtechnologien gigantische Ausmaße und unverkennbar wahnhafte Züge anzunehmen beginnt. Die akute Gefahr der Bilder, vor der einst Lacan angesichts ihrer terroristischen Implikationen (etwa angesichts ihrer immanenten Tendenz zur Abschottung und Verselbständigung) gewarnt hatte, scheint heute bereits in die nahe Zukunft gerückt zu sein<sup>119</sup>. Vor diesem Hintergrund erstaunt es kaum, dass die Aufklärung so panisch auf die Entfesselung der Bilder reagierte und die Bilder in den Ab-bildern so fieberhaft einzudämmen, zu fesseln suchte (vgl. dazu Pazzini: 1992). Vermutlich hatte sie Angst vor ihrer überwältigenden Wirkungskraft und uneingeschränkten Macht. Womöglich fürchtete sie sich, selber von ihnen gefesselt zu werden.

Dass wir hier wieder auf die Problematik des Bildes zu sprechen kommen, die freilich nur *einen* bestimmten Aspekt unserer Fragestellung ausmacht, wird nicht allein durch ihre enorme Brisanz und gesellschaftspolitische Aktualität nahegelegt. Dass wir dies gleich im Anschluss an die Erörterungen zu Nancys Mythos-Begriff tun, hängt in erster Linie mit den weitgehenden strukturellen Analogien zwischen diesem und Lacans Bild-Konzept zusammen, wie sie sich mir im Laufe der vorangegangenen Ausführungen aufgedrängt haben.

Die These, die ich hier aufstellen und anschließend auf ihre Implikationen hin kursorisch entfalten möchte, lautet entsprechend: *strukturell weist das Bild Qualitäten auf, wie sie J.-L.Nancy für den Mythos herausgearbeitet hat.*

Dies besagt Folgendes:

Wie der Mythos ist auch das Bild kein Ab-Bild von etwas, was schon da wäre, sondern es ist sich gleichursprünglich, schöpft seine Existenz aus sich selbst heraus, setzt sich selbst, (be)gründet sich selbst, trägt in sich seinen eigenen, grundlosen, „mystischen Grund“(Derrida), seinen Ab-Grund, ist sich selbst identisch, seiner selbst mächtig und dadurch allmächtig. Es stellt die Hypostase der absoluten Immanenz, Autonomie, Integrität, Totalität, Souveränität, kurzum: des (mythischen) Willens zur Macht dar.

„Das Bild gewinnt sein Sein aus dem Urbild (mit dem es eins ist- E.P.). Das griech. Wort *to zoon* bedeutet lebendiges Wesen und Bild zugleich (*zoographos* ist der Maler!)-und gibt damit einen Hinweis auf die ursprüngliche Bilderfahrung. Tut-Anch-Amon, der Name des Pharao, heißt, das lebende Bild des (Gottes) Amon“; die Macht des Urbildes geht hier auf das Bild über.. Im Bilde äußert sich die ungreifbare Macht, wird sie beeinflussbar, sie geht nicht in die Darstellung auf, sondern schafft sich darin eine Art Leib, inkarniert sich im Bild.“(Boehm,zit. nach Pazzini:1992,115)

Das Bild ist ganz draußen und zugleich ganz drinnen, ganz bei sich. Es ist “vorgegeben“, fix, stabil, fraglos, unverrückbar, konstant, zeitlos.

Es ist hermetisch abgeschlossen, lässt keine Öffnungen zu, durch die etwas hinein- oder heraustreten könnte, ist gleich einer spiegelglatten Oberfläche, an der alles abprallt. Seine faszinierende Integrität, seine bruchlose Kontinuität, seine überwältigende Konsistenz, unhinterfragbare Substantialität und andauernde, massive Präsenz begründen seine „*fundierende Bedeutung*“ „für den Menschen, für seine Erkenntnis und Verkennungstätigkeit“ (ebd.,83;Herv.-E.P.).

---

<sup>119</sup> Zum heutigen Tag klingt diese vor zwei Jahren gemachte Aussage freilich schon ein wenig überholt. Angesichts der rapiden Technologienentwicklung und insbesondere angesichts der gegenwärtig grassierenden Übermittlung, Generierung und Potenzierung terroristischer Botschaften per digitale Bilder müsste man sie dahingehend korrigieren, dass die besagte Gefahr bereits hereingebrochen und auf erschreckende Weise sogar zu einem Teil des Alltags geworden ist.

Das Bild liefert ein festes, unerschütterliches Fundament, indem es oder gerade weil es *unerschütterliche fiktive Gewissheiten* produziert<sup>120</sup>. Paradox gesprochen: es ist gerade *das Fiktive* am Bild, das *seine realen Wirkungen* hervorbringt. Oder wie es bei Pazzini heißt: "Denn die Bilder jenseits des perspektivischen Blicks sind alles andere als harmlos, sie greifen Raum und Zeit, dringen in die Wirklichkeit ein."(Pazzini:1992,188)

Die Fiktion des Bildes, die wie der Mythos von der souveränen Setzungs-/Entscheidungskraft der Autorität, von der „Gesetzeskraft“(Derrida), vom „Willen zur Macht“(J.-L.Nancy) getragen wird, hat *einen gründenden performativen Charakter*: sie konstituiert Realität(en), das haben wir bei Lacan bereits gesehen. Auf die in der *Bildung* des Ich aufscheinenden - das Spiegelstadium, die *imaginäre* Ordnung, bleibt lebenslang "Bildner der Ichfunktion" - und in den Halluzinationen des Wahns gänzlich freigesetzten, entfesselten (Körper-)Bilder haben wir ebenfalls bereits hingewiesen.

Aufgrund ihrer identitäts- und realitätsstiftenden, Gewissheit verschaffenden Funktion erweisen sich Bilder (etwa in Form von Stereotypen - vgl. dazu 2.2.) in Krisenzeiten am besten geeignet, als Prothesen, Stützpfiler, "Geradhalter" zur „Aufrichtung“ und Aufrechterhaltung des zusammengebrochenen Selbst(wertgefühls) zu dienen.

Durch ihre immanente Selbstgenügsamkeit, Selbstbezüglichkeit, Abgeschlossenheit, Distan(zier)theit, Unzugänglichkeit scheinen sie die beste Garantie für Schutz, Ab-sicherung, Ab-schirmung abzugeben. Aber das ist eben nur ein Schein. In Wirklichkeit vermögen sie dies nur bedingt und zwar ausschließlich mit Hilfe rigoroser Ab-grenzungen, Unter-scheidungen, Ab-trennungen zu leisten, welche wiederum meistens dauerhafte und oft irreversible Abschreckungs-, Ausschließungs- und Auslöschungseffekte zu erzeugen pflegen<sup>121</sup>.

Die „Erfahrung des Abgetrenntseins“ ist generell ein "wichtiger Bestandteil von Bildern, die zur Bildung beitragen“ (Pazzini:1992,103). Psychoanalytisch verweist sie auf die Erfahrung des Getrenntseins nach dem Leben im Mutterschoß sowie auf die nachfolgende Erfahrung der Trennung zwischen Spiegelbild und realem Körper.

Gleichzeitig stellt gerade *die Aufhebung der Trennung (des Abgetrenntseins)/die Ungeteiltheit/die Undifferenziertheit/der bruchlosen Totalität* den hervorstechendsten Zug der außerhalb der differentiellen Struktur des Symbolischen verorteten Bilder dar: "Denn es ist das generelle Kennzeichen von Bildern, dass sie als begriffslose Symbolsysteme die Denotation verweigern.(Gerade deswegen kann sich in ihnen unscharfer Sinn anlagern).“(Schuller:1998,14) Durch ihre Verortung außerhalb der symbolischen Matrix bleibt an ihnen ein unsagbarer, nicht symbolisierbarer, überwältigender (*Über-)Rest Materialität/ träger Präsenz* haften. (Zizek bezeichnet ihn unter Bezug auf Lacan als das *Genießen*.) Eben dieser unaufhebbare Rest begründet - so meine Vermutung - schließlich auch ihre symbolische Codierbarkeit als "Inkarnation" der "ungreifbare(n) Macht"(Boehm).

Aus der grundlegenden, der mangelnden Differenziertheit entspringenden *unauflösbaren Ambivalenz* der Bilder, die sie einerseits als mächtiger Generator "von Trennungen und Rissen"(Pazzini:1992,103) und andererseits als gewaltiger Intensifikator der (narzisstischen/totalitären) "Sehnsucht nach dem Ganzen"(Lacan)/nach "Vermeidung der

---

<sup>120</sup> Auch der Wahn produziert in seiner Funktion als Restitutionsleistung unerschütterliche Gewissheiten. Im gesellschaftspolitischen Bereich sind es "normalerweise" die verschiedenen Institutionen, die (relative) Gewissheiten zu produzieren und zu garantieren haben, um den Einzelnen vor dem Abgleiten in den Wahn des Imaginären zu schützen; diese Anmerkungen profitieren in besonderem Maße von K.-J.Pazzinis Seminar "Gewissheit.Wahn.Gewalt.Kunst-Pädagogik-Psychoanalyse", das im Wintersemester 2002/2003 an der Universität Hamburg stattgefunden hat.

<sup>121</sup> Auf die identitätsstiftende und -stabilisierende ab-, aus- und eingrenzende Funktion von Bildern geht schließlich auch ihr ideologischer bzw. demagogisch-manipulatorischer Einsatz *als negative Feind-Bilder* zurück. Indem sie verstärkte Aktivitäten der Grenzziehung und der (dadurch bewerkstelligten) Selbstkonturierung auslösen, fungieren die repressiven Feind-Bilder als unabdingbarer Mobilisierungs- und Potenzierungsfaktor von gesellschaftlichen Selbststabilisierungsprozessen. Die Palette ihrer einzelnen Erscheinungsformen ist indes äußerst vielfältig. Sie reicht von Abwehr, Panzerung über Aversion, Ressentiment, Aggression bis hin zur physischen Gewalt gegen die angeblichen Repräsentanten des feindlichen "Fremden".

Trennung"/"nach Ersparung von Abgetrenntsein"(Pazzini), der „Illusion der vollendeten, der vollendbaren Ordnung“(ders.) hervortreten lässt, wäre sowohl die Sucht nach Bildern als auch die Angst vor Bildern zu erklären. In ihr hat auch die durch Bilder vermittelte oder auch selbst erzeugte und potenzierte *Disposition zu Gewalt und Terror* ihre Wurzeln. Denn die durch die Bilder gleichzeitig generierte und total annihilierende Erfahrung der Trennung generiert ihrerseits eine immense aggressive Spannung, die unaufhaltsam nach einer gewaltsamen, (selbst-)zerstörerischen Entladung drängt.

Die ideologische Funktionalisierung von Bildern (als Hypostasen der Gemeinschaftssubstanz) für diskriminierende oder gar genozidale Zwecke gewinnt von hier aus eine erschreckende Selbstverständlichkeit und Perpetuierbarkeit.

Fassen wir im Schnelldurchlauf die wichtigsten (ihre unauflösbare Ambivalenz reflektierenden) Züge der Bilder nochmals zusammen:

- Bilder verschaffen den Zugang zur Realität, versperren aber zugleich selber jeglichen Zu-, Ein-, Durch- und Ausgang, sind die absolute Ausweglosigkeit.
- In ihrer radikalen Immanenz sind sie das absolute Innen und zugleich das absolute Draußen.
- Als „Bildner der Ichfunktion“ sind sie das am meisten Vertraute und zugleich das Unbekannte, das Fremde, das bedrohliche Andere schlechthin.
- Selbst Hypostasen der Autonomie und (Selbst-)Identität, erzeugen sie gleichzeitig eine radikale (Selbst-)Entfremdung.
- Selbst Garantie für Sicherheit und Stabilität, können sie zugleich zu extremer Verunsicherung, Destabilisierung, Desorientierung führen.
- Sie versprechen die Auslotung aller Ungewissheiten, sind aber selbst das unauslotbare Ungewisse schlechthin.
- Sie suggerieren Unmittelbarkeit, während sie selbst zugleich die absolute Mittelbarkeit sind.
- Die Untrennbarkeit selbst, generieren sie einen dauernden Prozess von Trennungen.
- Selbst grenzenlos bzw. entgrenzt, produzieren sie rigorose, wenn nicht gar tödliche Grenzbeziehungen, Ein- und Ausgrenzungen.
- Sie stiften Sinn und sind dabei selbst die absolute Sinnlosigkeit, der absolute Un-sinn.
- Sie betten ein und „entbetten“ im gleichen Zuge.
- Sie mobilisieren und immobilisieren, lähmen, halten gefangen, fixieren zugleich.
- Sie binden und entbinden.
- Sie fesseln und entfesseln.
- Sie üben Faszination und Gewalt aus.
- Sie konstituieren und destruieren zugleich.
- Sie (be)gründen und verabgründen.
- Sie richten auf und zugrunde.

etc.

*Ob und wie wäre es möglich, der überwältigenden Wirkmächtigkeit der sprachlosen und von daher auch vermeintlich unhinterfragbaren/selbstverständlichen/substantiellen Bilder entgegenzuarbeiten?*

Eine von vielen brennenden Fragen, mit denen das bisher nur kurz Angerissene v.a. aus rassismus-, antisemitismus- und terrorismuskritischer wie auch aus feministischer Sicht im aktuellen gesellschaftspolitischen Kontext konfrontiert.

Mit der kontextualisierenden, ver-rückenden, "aufweichenden", temporalisierenden bzw. historisierenden Einholung der Bilder in die diskursive Ordnung des Symbolischen wäre sicher ein erster wichtiger Schritt in diese Richtung getan. Die detaillierte Herausarbeitung der nächsten Schritte zur Bewältigung dieser Problematik muss allerdings anderen wissenschaftlich weitaus fundierteren Untersuchungen vorbehalten bleiben. Heutzutage sind sie dringend vonnöten.

## 1.6. Fazit

Wenngleich sie sich aufgrund ihrer engen Verwobenheit relativ schwer auseinander halten lassen, seien hier einige der wichtigsten Momente von Lacans Spiegelstadium-Modell nochmals resümierend hervorgehoben.

1. Lacans Spiegelstadium-Modell befasst sich nicht nur mit einem entwicklungsgeschichtlichen Problem, sondern liefert vielmehr *eine strukturelle Matrix* für die Ich (*moi*)- bzw. Identitätsbildung.

Gebildet im Modus der *Entfremdung* und *Verkennung* (*Nicht-Anerkennung*) der eigenen *Fremdheit* durch Identifikation mit dem Bild seiner antizipierten Ganzheit in der Phase „ursprünglicher Not“, d.h. aus einer anthropologisch bedingten existentiellen Erfahrung von Angst, Abhängigkeit und Ohnmacht heraus, besitzt das Ich eine *grundlegend paranoische Struktur*, die ihm auch seine faszinierende Stabilität, Fixheit, Starre, Dauerhaftigkeit, Unveränderlichkeit, seine *unerschütterliche Gewissheit* verleiht.

2. Die Ich-Bildung ist zunächst und vor allem *körperlich*.

Angesichts der zentralen Rolle des Körpers bei der Genese des Ich in Lacans Theorie kann man mit D.Fields Worten vom „*Körper als Träger des Selbst*“ sprechen.

Als erste Einheitserfahrung des Körpers führt das Spiegelbild zur Konstituierung des Ich/Selbst, indem es die *Abgrenzung/Distanzierung von dem als zerstückelt erfahrenen realen Körper ermöglicht*. Die Trennung/der Schnitt/die (Unter-)Scheidung des eigenen Körpers von der Außenwelt führt die Trennung von Innen und Außen, Eigen und Fremd ein und schafft dadurch die notwendige Voraussetzung für die In-Gang-Setzung der unendlichen Bewegung des Begehrens, d.h. für die subjektkonstitutive Öffnung auf den (symbolischen) Anderen.

Mit der These von der grundlegenden Körperbezogenheit der Identitätsbildung führt Lacan Freuds Gestus einer fundamentalen Erschütterung des zweitausendjährigen Körper-Seele-Dualismus in der Kultur des Abendlandes fort.

3. Das Spiegelstadium ist nicht rückgängig zu machen. Es trennt - auch *temporär*- die Körpererfahrung in ein Vorher und ein Nachher, wobei beide Bereiche fortwährend interferieren.

4. Als Spiegelphänomen ist die Bewahrung der körperlichen Integrität *auf fremde Anerkennung* und auf die Aneignung dieser Anerkennung angewiesen, d.h. an Bestätigungen von außen gebunden und somit wesentlich sozial determiniert. Das impliziert wiederum, dass das einheitliche Körperbild vom „eigenen“ Körper prinzipiell sozialen Codierungen und Regelungen (Normierungen) unterliegt.

5. Lacan erklärt die Entstehung des Ich nicht aus der *Selbstkonstitution*, sondern aus der *Fremdkonstitution* durch „sein“ Spiegelbild, durch das *alter ego* und im weiteren Sinne durch die Geschichte. Er zeigt, dass *Identität und Alterität in einem unauflösbaren Zusammenhang stehen*: Die Fremdheit ist konstitutiv für das Subjekt, das mit sich identisch sein will oder auch muss. Denn das (Spiegel-)Bild ist *vorgängig*. Es ist *vor* dem Ich da und stellt die *conditio sine qua non* zu seiner *Bildung* bzw. zu seiner *Selbstermächtigung* und „*Selbsterhaltung*“ (Adorno/Horkheimer) dar.

Lacan, dessen Weg über die Einsichten in die Psychose führt und der in seiner psychoanalytischen Theorie sowohl die Faszination als auch den Schrecken der eigenen psychotischen Gefährdung aufzeigt, hält die Ich- und Identitätsgewissheit nicht für etwas Ursprüngliches. Sie ist vielmehr bereits Resultat, Effekt, ein vermitteltes, sekundäres Phänomen der Selbsterfahrung. *Ursprünglich dagegen ist die Erfahrung des Doppelseins, der paranoischen Ich-Gespalttheit, der tragischen Zerrissenheit, des zerstückelten Körpers und der Selbstentfremdung*. Die Momente der Selbstentfremdung und Selbstzerstörung sind in gleichem Maße kennzeichnend für das narzisstische Spiegelstadium wie jene der Selbsterhaltung, Panzerung und Stabilisierung des Ich.

6. Da die *Erfahrung der körperlichen Integrität* (d.h. der narzisstischen Identität) *primär über (ganzheitliche) Imagines (Körperbilder) hergestellt* wird - bei unserer Analyse der Bedeutung und Funktion der NS-Aktplastik wird das der wegweisende Gedanke sein - und von daher *grundvisuell* ist, erfolgt die Ichbildung grundsätzlich *im Medium des Blicks*.

Über den Blick bzw. über das Sehen vollzieht sich die *Ab-grenzung* des eigenen Körpers von der Außenwelt, die *Grenzziehung* zwischen Innen und Außen, die (Selbst-)Objektivierung und Beherrschung des (eigenen) Körpers. Es wird *Allmachtserfahrung* (eben als Selbstkontrolle und Selbstermächtigung), aber auch, gemäß der ihm inhärenten Subjekt-Objekt- bzw. Macht-Ohnmacht-Dialektik, *Ohnmachtserfahrung* (als Folge der Angewiesenheit auf den bestätigenden Blick des Anderen) vermittelt.

7. Als antizipiertes, d.h. aus der Zukunft heraus und auf die Zukunft hin entworfenen, ist das Ich ein wesentlich *zeitliches, geschichtliches*.

Die auf Husserl zurückgehende Miteinbeziehung der zeitlichen Dimension in die Konzeption des Ich (*je*) dient Lacan zur kritischen Hinterfragung (Dekonstruktion) der atemporalen/ ahistorischen Metaphysik des (selbstzentrierten) Subjekts, der das traditionelle (psychologische wie philosophische) Identitätsdenken verhaftet bleibt.

8. Lacan *radikalisiert* die *performative Funktion des Bildes/der Imago* dahingehend, dass sie ihm zufolge die Identität des Subjekts überhaupt erst ermöglicht. Als *Konstitutionsfaktor*, als „Bildner der Ichfunktion“ ist das Bild /die Imago dementsprechend kein Abbild, keine Doublette eines ursprünglich sich spiegelnden Ich, sondern dessen *Ur-sprung*.

Das Ich bildet sich als Effekt seiner Fusion ("Verschmelzung") mit dem Bild, als eine Aufnahme des Bildes, eben als eine *Ein-Bildung* heraus.

Dass die *aus der Verinnerlichung des narzisstischen (Körper-)Bildes entstandene Identitätskonstruktion* wesentlich eine *imaginäre, ein-gebildete* ist, bedeutet jedoch keineswegs, dass sie nur eine scheinhafte, illusionäre ist. Imaginär meint hier, über die Konnotation des Illusionären hinaus, noch (und v.a.) etwas anderes, dem Illusionären geradezu Gegensätzliches: die imaginären Formationen, die sich als *sehr stabil* erweisen, können aufgrund ihrer *Stabilität* und *Autonomie* durchaus auch *Wirkungen im Realen* zeitigen. Das schlagendste Beispiel hierfür ist die Bildung des Ich selbst.

Auf die stabilisierende, identitäts- und realitätskonstituierende ("in-formierende") Funktion der Imago führt Lacan ihre "bestrickende", faszinierende Wirkungskraft zurück, die allerdings nur die eine Seite der Medaille ist. Die andere, die sich aus der konstitutiven Ambivalenz des Imaginären ergibt, umfasst die *gewaltsame, hochdestruktive Wirkung der Imago*, die wiederum eng mit ihrer *entfremdenden, derealisierenden Funktion* zusammenhängt.

Anders ausgedrückt: Die Imago stabilisiert, indem sie derealisiert (und auch enthistorisiert). Der Schein ist kein bloßer Schein, sondern wird für das Ich zum Sein.

Da das Bild ein fremdes, äußeres ist, erscheint das ein-gebildete Ich ebenfalls als ein (sich selber) ent-äußertes, ent-fremdetes, ex-zentrisches, ek-statisches.

Aus der grundlegenden Körperbezogenheit der imaginären Identitätskonstruktionen geht die herausragende Rolle des Körpers als Schaltstelle und Austragungsort ideologischer "Subjektion" hervor (mehr dazu weiter im Anschluss an Foucault). Bei den narzisstischen Vollkommenheits-, Integritäts-, Souveränitätsbildern, die die korporalistischen Ideologien zu ihren subjektivierenden Zwecken dienstbar machen, handelt es sich demnach ausschließlich um *Körperbilder* bzw. um *verkörperte* Bilder, die zur *mimetischen Nach-Bildung über den Körper, zur aktiven und selbstgewollten Ein-verleibung/ Ver-körperung* animieren und den (objektivierenden) Umgang sowohl mit dem eigenen als auch mit dem fremden Körper regulieren sollen. Am Beispiel der NS-Kunst, konkreter: der NS-Aktplastik mit ihrer ins Auge stechenden Überbesetzung des narzisstischen Körperbildes wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit zu zeigen sein, dass die "faschistische Subjektion"(W.F.Haug)<sup>122</sup> vorrangig über die öffentliche Aufstellung, d.h. im Modus der visuellen Zur-Schau-Stellung von solchen vor-

---

<sup>122</sup> Entgegen den geläufigen instrumentalistisch-manipulatorischen Ideologieauffassungen akzentuiert Haugs Begriff der "faschistischen Subjektion" nachdrücklich den Aspekt der *aktiven, freiwilligen und selbstgeleisteten Unter- und Einordnung der Subjekte in die ideologischen Machtdispositive*. Er lehnt sich dabei vorrangig an L.Althussers Grundtheorem von der "ideologischen Anrufung" der Subjekte an, welches, auf die Formel gebracht, besagt, dass ideologische Diskurse als *materielle Praxen* untersucht werden müssen, in denen sich *historische* Subjekte konstituieren. Der Aspekt der *Materialität* wiederum ist, wie nachfolgend zu explizieren, zentral für M.Foucaults (ebenfalls im Anschluss an Althusser herausgearbeiteten) Diskurs-Begriff und dementsprechend auch für sein Konzept des Subjekts als ein grundsätzlich *diskursiv* sprich *körperlich-materiell erzeugtes* und *historisch bedingtes*.

bildlichen (re-präsentativen) narzisstisch idealisierten und mythisch verklärten (*wundenlosen*) Körperbildern vor sich ging.

Ob die vor-gespiegelten idealen Körperbilder den narzisstischen Bedürfnissen und Sehnsüchten der einzelnen Subjekte tatsächlich entgegenkamen oder durch die Aufhebung (im zweifachen Sinne von Neutralisierung und Aufbewahrung) der bedrohlichen Bilder der Zerstückelung und Auflösung ihnen eher entgegentraten, ob sie ihre ideologische Allgemeinverbindlichkeit, ihre mobilisierende, faszinierende oder gar exaltierende (mitunter auch ihre terrorisierende) Wirkungskraft nicht zu einem beträchtlichen Teil gerade aus ihrer Verankerung "im *factum brutum* der Biologie"(Gekle) gewannen, das ist hier die Frage.

Man darf indes nicht vergessen, dass die potenzierende Inszenierung (*Visualisierung*) der narzisstischen Vollkommenheits- und Allmachtsträume ihrer Subjekte, aus der die korporalistischen Ideologien grundsätzlich ihre affektiv bindende, in- und uni-formierende Kraft beziehen, sich notwendig und stillschweigend immer auf dem Hintergrund der unerträglichen Rückbindung an die existentiellen Zerstückelungsgänge des Einzelnen abspielt. Daher greifen auch die kollektivistischen (rechtspopulistischen oder auch fundamentalistischen) Ideologien gerade in Zeiten akuter Identitätskrisen und wachsender existentieller Verunsicherung unglaublich schnell um sich. Nach J.Laplanche/J.-B.Pontalis erscheint die Zerstückelungsangst "immer dann, wenn die narzisstische Identifizierung verloren zu gehen droht."(Laplanche/Pontalis:1985,476)

Dass die idealen Körpergestalten des NS nicht nur zur "Bannung der Angst"(Adorno/Horkheimer), sondern auch, und zwar ganz beträchtlich, zur Einflößung und Verstärkung der (Todes-)Angst dienen sollten (und konnten), kann unter diesem Blickwinkel als ziemlich sichergestellt gelten. Wie aus der Besprechung der Bildproblematik ersichtlich wurde, ist das terroristische Moment dem ein-gebildeten Ideal-Ich *a priori* eingeschrieben. Die narzisstische Idealbildung, bemerkt K.-J.Pazzini, "läuft immer über eine Aggressivität, sei es gegenüber dem eigenen Körper, der nicht so will, wie „Ich“ das vorgesehen hat, oder gegenüber dem Nebenmenschen, der auch nicht so reagiert, wie „Ich“ das erwartet hat... In dieser Aggressivität liegt ein breiter Fundus, der nach Sicherheitsoperationen verlangt."(Pazzini:2001/02,4-5)

Nur scheinbar stellen also - so könnte man im Vorgriff auf anstehende Erörterungen folgern - die perfekten Körperbilder der NS-Plastik den faschistischen Subjekten die ersehnte "Heilung", "Erlösung"<sup>123</sup> von der "Erbsünde"(G.Anders) der physischen Unzulänglichkeit, von der "Wunde der Subjektivität"(M.Schuller) in Aussicht. In Wirklichkeit reißen sie *die Wunde (in/an ihren eigenen Körpern)* nur noch weiter auf, treiben den Keil der Spaltung, der Entzweiung zwischen dem "Ich" /"WIR" und dem /den "ANDEREN" immer tiefer und tiefer, bis schließlich *die endlose Gewaltspirale der spiegelverkehrten Dualbeziehung im physischen* (wegen der biologischen Verankerung der imaginären Identitätskonstruktionen) *Tod (Mord) des "Anderen" und damit auch des Selbst* (wegen des Transitivitysmus der dualen Bindung) dennoch zu einem endgültigen Ende kommt: „Dem Gegner werden die gleichen, spiegelverkehrten Grundsätze unterstellt, deshalb meint man ja auch, ihn nicht gewähren lassen zu dürfen. Die meisten *Ideologien für den Genozid* basieren auf dem *Wahn*, Intentionen und Taten folgten auf beiden Seiten einem *symmetrischen Muster*.“(Bauman:2002,106-Herv.-E.P.)

Indem die Psychoanalyse Lacans, die von ihm selbst „als ein Prozess der Abdeckung, des Häutens der Abwehrsysteme“(Lacan:1990,236) betrachtet wird, der narzisstischen "Ego-Orthopädie", welche die kollektivistischen Ideologien betreiben, radikal den Boden entzieht, indem sie die prinzipielle Ausweglosigkeit und das hochdestruktive oder gar tödliche Potential der imaginären Formationen, auf denen diese aufbauen, freilegt, leistet sie einen entscheidenden theoretischen Beitrag zur aktiven Bekämpfung derselben. Da sie allerdings in ihrer furchtlosen "Abdeckung ... der Abwehrsysteme" - Freuds Lehre durchaus die Treue haltend - auch vor der Brechung gesellschaftlicher Tabus und vor der Zufügung neuer narzisstischer Kränkungen nicht zurückschreckt, stößt sie selber nicht selten auf Abwehr. J.Küchenhoff bringt es prägnant auf den Punkt: „Der psychoanalytische Zweifel an der Einheitserfahrung des Körpers führt diese auf die ebenso notwendige wie sich selbstverkennende Entstehung unseres „körperlichen

---

<sup>123</sup> Die eschatologische Konnotation von "Erlösung" ist mir besonders aufgrund ihres impliziten Bezugs zu den wahnhaften Untergangsvisionen der führenden NS-Ideologen wichtig.

Ich“ (S. Freud) zurück. Dass etwa symbiotische Verschmelzungswünsche ebenso wie die entgegengesetzten Phantasmen der Körperzerstückelung gleichermaßen Zeugen einer prekären unbewussten Subjektwerdung sind, entdeckte die analytische Erfahrung. Sie sprach somit etwas aus, was das Selbstverständnis des modernen Menschen kränkte.“ (Küchenhoff: 1992, 142)

Im Dritten Reich war Kunst bekanntlich auf Politik hin geordnet bzw. der Politik zugeordnet, ebenso wie umgekehrt die Politik als eine auf Gestaltung/Repräsentation/Zurschaustellung fixierte und öffentlich inszenierte, selber Kunst oder treffender: selber eine „Politik des schönen Scheins“ (P. Reichel) sein sollte (darüber gibt der spätere Rekurs auf Lacoue-Labarthes Konzept des "Nationalästhetizismus" mehr Aufschluss).

Der in der vorliegenden Arbeit hergestellte Bezug zur psychoanalytischen Narzissmus-Theorie Lacans soll vorrangig zur Beleuchtung der „Faszination und Gewalt“ (P. Reichel) der faschistischen „Ästhetik des phallischen Todeskultes“ (Rost: 1983, 78) und ihrer Kehrseite - der faschistischen Politik - dienen.

Darüber hinaus gestattet er, ein stärkeres (ideologie-)kritisches Schlaglicht auf aktuelle gesellschaftspolitische Diskurse (Stichwort: Umweltschutz) und Phänomene zu werfen, wie z.B. auf das bereits angesprochene und momentan besonders virulente Problem des Terrorismus sowie auf den seit einiger Zeit in Europa grassierenden Rechtspopulismus, dessen extreme Erscheinungsformen im heutigen Österreich den durchgehenden Hintergrund für E. Jelineks dramaturgische wie allgemein schriftstellerische Auseinandersetzung mit der Aufarbeitungsproblematik der deutsch-österreichischen NS-Vergangenheit abgibt.

In diesem Zusammenhang scheint es wichtig hervorzuheben, dass keine schlicht automatische Übertragung der aus Lacans Psychoanalyse gewonnenen Erkenntnisse über individuelle Entwicklungen, Strukturen, Abwehrmechanismen auf gesellschaftspolitische Phänomene angestrebt wird. Der Beitrag der Psychoanalyse zur Gesellschafts- und Kulturkritik wird vielmehr in ihrer Möglichkeit gesehen, die unbewussten Phantasien aufzudecken und zu verstehen, die den aktuellen Prozessen in der westlichen „Kultur des Narzissmus“ (Lasch) zugrunde liegen. Diese unbewussten Phantasien stellen einen durchaus wichtigen, jedoch keineswegs alleinigen Faktor in der gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung dar. P. Koechel hat nachdrücklich darauf hingewiesen, wie fruchtbar die Anwendung psychoanalytischer Kategorien zur Befragung aktueller Phänomene im gesellschaftspolitischen Feld sein kann: „Die fortgesetzte grenzenlose Ausbeutung und Zerstörung der Umwelt basiert auf der Hörigkeit in eigene Allmachtsphantasien, die es verhindern, sozio-ökonomisch und politisch umzudenken. In diesem Fall kann von einem kollektiven narzisstischen Beziehungsmuster gesprochen werden, dem die Phantasie zugrunde liegt, seine Bedürfnisse jederzeit befriedigen zu können, ohne Rücksicht nehmen zu müssen. Eine Neuorientierung, die die realen Grenzen des Wachstums berücksichtigt und der einzige Ausweg aus dem drohenden Inferno wäre, stößt nach wie vor im Kleinen wie im Großen auf Widerstände. Der Lust in die eigene Allmacht steht die Ohnmacht der Abhängigkeit gegenüber, die nicht wahrgenommen werden darf oder anders ausgedrückt: Die (drohende) Depression wird durch eine (Wachstums-)Manie abgewehrt. Verzichten-müssen löst ungeheuerliche Aggressionen aus, die zunächst in Ersatzbefriedigungen, die ihren wahren Charakter kaum verleugnen können, gebunden waren.“ (zit. nach Rost: 1983, 80)

Die Vorstellungswelt der technokratischen westlichen Kultur erscheint W.-D. Rost als total beherrscht von "einem kollektiven Größenwahn" (ebd., 87): „Kulminierend in der technologischen Entwicklung und der damit verbundenen Wissenschafts- und Fortschrittsgläubigkeit der letzten Jahrzehnte wie im politischen Denken, exemplarisch der Nazis oder der herrschenden amerikanischen Politik heute, ist die Vorstellungswelt unserer Kultur beherrscht vom Glauben an die menschliche Omnipotenz, der sich seine eigene Welt schafft, die gipfeln in den futuristischen Perspektiven vieler „Wissenschaftler“ der jüngeren Zeit für die ich exemplarisch nur Hermann Kahn als pseudowissenschaftlichen Ideologen eines kollektiven Größenwahns benennen möchte.“ (ebd., 80)

Als Hauptcharakteristikum der abendländischen Kultur weist der Autor in der Tradition der Kritischen Theorie die tiefe, unaufhebbare Kluft zwischen dem westlichen Menschen und der Natur aus, die aus dem unausgesetzten Bestreben des ersteren resultiert, letztere zu domestizieren, zu modellieren, zu beherrschen und auszubeuten. Z. Bauman hierzu: „Der

Aufstieg der westlichen Zivilisation wurde als allmähliche, doch unaufhaltsame Umkehrung des Herrschaftsverhältnisses zwischen Mensch und Natur definiert.“(Bauman:2002,106)  
 Natur wird als etwas Feindseliges, Bedrohliches, weil Unkontrollierbares und Fremdes, betrachtet und erlebt, das es unbedingt zu unterwerfen gilt “und auf dessen Äußerungen in „ungezähmter“ Form heute mit irrationalen, paranoiden Ängsten reagiert wird, die stärker und irrationaler als die Ängste vor dem menschlichen Vernichtungspotential sind“(Rost:1983,81).<sup>124</sup>  
 Beim Lesen von Rosts scharfsichtiger Diagnose kommen einem fast zwangsläufig die Worte jenes berühmten Arztes, Orthopäden (!) und Pädagogen Daniel Gottlieb Moritz Schreber in den Sinn, des Vaters vom Senatspräsidenten Daniel Paul Schreber, auf dessen 1903 erschienenen *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* S.Freud seine Theorie der Paranoia aufbaute und der den Musterfall zur Deutung „paranoider“ Wahnsysteme liefern sollte. Im Jahre 1858 schrieb Daniel Gottlieb Moritz Schreber nämlich Folgendes: „Der Mensch soll seiner hohen Bestimmung gemäß immer und mehr zum Siege über die materielle Natur gelangen, der einzelne Mensch zur Herrschaft über seine eigene Natur, die Menschheit im Ganzen zur Herrschaft über die Natur im Großen.“(zit. nach Rost:1983,81/82)  
 In seinen zahlreichen Schriften über Anatomie, Physiologie, Hygiene, Pädagogik und Körperkultur<sup>125</sup> lehrte dieser wirksamste Repräsentant der Pädagogik des 19.Jh. (vgl. dazu Pazzini:1992,S.159-174) (und Erfinder des berühmten "Schrebergartens") in atemberaubender Perfektion und ganz „im Geist pädagogischer Gewalt“( Neumann:ebd.,80) die „Kunst ‚sich zu versagen‘. Verdichtet im Schlüsselbegriff der „Kallipädie“ kommt dort laut G. Neumann „der Umschlag von Aufklärung in Disziplin, die These von der Befreiung der Seele durch Disziplinierung des Körpers am klarsten und funktionellsten zur Erscheinung“(ebd.,80).  
 Der körperbesessene Pädagoge, dessen Hauptwerk den vielsagenden Titel *Der Wunderbau des menschlichen Körpers* trägt und den menschlichen Körper als Dispositiv einer hartnäckigen und fortwährenden Erziehungsarbeit behandelt, welche das Kind zu körperlich-seelischer Harmonie im Sinne bürgerlicher, von Winkelmanns Griechenphantasma geleiteter Bildungsmuster führen soll, konstruierte zahlreiche Apparate zur „Kulturisierung“ der rohen Natur der kindlichen Gestalt: Riemen zum *Geradehalten* ("Ortho-pädie") des Kopfes; Metallstäbe zum *Aufrechthalten* des Kopfes beim Schreiben; Lederfesseln zur *Fesselung* der Hände am Bettrand und zur Erzielung einer Rückenlage des Schlafenden mit angelegten Händen.  
 Machen wir nun diese sehr aufschluss- und lehrreiche Klammer wieder zu und kehren zu unserem kursorischen gesellschafts- und zivilisationskritischen Exkurs zurück.  
 Der wahnhaftige Glaube an die eigene Omnipotenz und der Wille zur bedingungslosen Selbstbehauptung, gekoppelt mit der absoluten Nichtanerkennung und Ausgrenzung/ Auslöschung des „Inkommensurablen“( Adorno/ Horkheimer) stellen einen kennzeichnenden Grundzug der abendländisch-industriellen Kultur dar, der diese von der großen Mehrheit der anderen Kulturen unterscheidet.  
 Aggressiv, gewaltsam, aggressorisch, expansionistisch, assimilatorisch, kolonialisatorisch, alles in allem narzisstisch und zerstörerisch - so wäre in einigen ganz groben Strichen ihr absolut rücksichtsloser Umgang mit dem Anderen, dem Fremden zu charakterisieren.  
 In ihrer „prometheischen Scham“(G.Anders) schwingen sich die *ihrer selbst sicheren und -mächtigen Herren des Abendlandes* unaufhaltsam und rasant zu „Herren der Apokalypse“(G.Anders) auf. Ein *Salto mortale*, wohlgemerkt. Irreversibel und tödlich (mit aktuellem gesellschaftspolitischem Bezug gesprochen: die jüngsten Geschehnisse im Irak, die nicht aussetzenden Kampfgefechte und Selbstmordattentate, die endlose Spirale der Gewalt im Westjordanland führen dies in aller Schärfe vor Augen): „Die promethisch seit langem ersehnte Omnipotenz ist, wenn auch anders als erhofft, wirklich unsere geworden. Da wir die Macht

<sup>124</sup> Dieser Thematik ist E.Jelineks Prosaband *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* aus dem Jahre 1985 gewidmet. Sie steht ebenso im Fokus von Jelineks Stücken *Totenauberg* und *Das Werk*, wo sie außer im Bezugshorizont von Adorno/Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* auch im Rahmen einer kritischen Auseinandersetzung mit Heideggers Technik-Begriff verhandelt wird und dementsprechend eine Kritik am westlichen Technokratismus mitformuliert.

<sup>125</sup> als die erfolgreichste unter ihnen wäre *Die ärztliche Zimmergymnastik, oder System ohne Gerät und Beistand überall ausführbaren heilgymnastischen Freiübungen als Mittel der Gesundheit und Lebentüchtigkeit für beide Geschlechter und jedes Alter* zu nennen.

besitzen, einander das Ende zu bereiten, sind wir die Herren der Apokalypse. Das Unendliche sind wir.“(Anders:1956,239)

Die Verwirklichung des menschlichen Allmachtstraums, auf die die westliche Entwicklung der letzten Jahrzehnte zielsicher zusteuert, macht angesichts der unermesslichen zerstörerischen Potenz, die sie zu entfalten vermag und es, wie aus der älteren und jüngeren Geschichte des Abendlandes bekannt, immer wieder auch getan hat, für W.-D.Rost das eigentlich Erschreckende daran aus<sup>126</sup>.

Freud erkannte dieses Problem bereits 1930. In seiner Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* gab er hellsichtig zu bedenken: “Die Menschen haben es jetzt in der Beherrschung der Naturkräfte so weit gebracht, dass sie es mit deren Hilfe leicht haben, einander bis auf den letzten Mann auszurotten. Sie wissen das, daher ein gut Stück ihrer gegenwärtigen Unruhe, ihres Unglücks, ihrer Angststimmung.“(Freud:1961,Bd.14,506)

Diese Gedanken wurden niedergeschrieben wenige Jahre, bevor die Nationalsozialisten als erste die technokratisch geplante und systematisch durchgeführte industrielle Massenvernichtung von Menschen und ganzen Völkern betrieben. (Der Frage nach dem *Wie* der NS-Massenvernichtung und dessen philosophischen Hintergründen wenden wir uns mit Ph.Lacoue-Labarthe im dritten Abschnitt von Teil A zu.) R.-D. Rost bemerkt hierzu:

“Das hier Erschütternde ist nicht allein die Tatsache des millionenfachen Mordes und des Genozids, der Traum von der Allmacht in „Heute gehört uns Deutschland, morgen die ganze Welt“, sondern das *Wie* dieses Vorgehens... Das Furchtbare am Nationalsozialismus war die technische Perfektion und Präzision, mit der diese Tötungsmaschinerie ablief, in der keiner mehr verantwortlich war und keiner sich mehr durch den Akt des individuellen Tötens Auge in Auge die Finger schmutzig machen musste.“(Rost:1983,83)

Im wahnhaften Glauben an ihre Omnipotenz und Omnipräsenz, an ihre garantierte “Todlosigkeit“(G.Anders), in der obsessiven Fixiertheit auf die Erlangung *totaler* Herrschaft über die (innere und äußere) Natur, über das Leben und v.a. über den Tod steigert(e) sich die westliche Gesellschaft durch noch mehr umweltzerstörenden technisch-industriellen Fortschritt und wirtschaftliches Wachstum in die Extase eines „ungebremste(n) Narzissmus“, “einer ungebremsten Exaltation der Beherrschung aller Ausgänge“ hinein (Lacan:1990,238) und droht damit, der dialektischen (spiegelverkehrten) Logik dieses Prozesses gemäß, selbst ihre eigene Zerstörung, ihren eigenen Tod herbeizuführen.

Denn eines steht außer Zweifel: “Das heutige Zerstörungspotential stellt die nationalsozialistische Vernichtungsmaschinerie längst in den Schatten.“(Rost:1983,87)

Die gegenwärtigen Omnipotenzszenarien sind soweit fortgeschritten, dass nur ein Knopfdruck reichen würde, um ,die „äußerste Pervertierung ..in der technokratischen Planung Eichmanns“(ebd.,87) weit überholend, nicht nur ganze Völker, sondern in einem Zuge ganze Kontinente auszulöschen. (Als Mahnwort mag >Vietnam< hier genügen.)

Zwar ist es unfassbar, aber bei all seiner Unfassbarkeit und Unmöglichkeit dennoch durchaus möglich, dass die (post)moderne Apokalypse, wie sie von Seiten der sich allmächtig "währenden" *Herren* von heute droht, letzten Endes und im buchstäblichen Sinne der „Endlösung“ ausnahmslos alle ereilt, allerdings nicht als ersehnte „Erlösung“, sondern als endgültige Auflösung, so dass diesmal der „Endsieg“ in der Tat einzig dem allmächtigen Tod zukommt. Wie wir am klinischen Fall der Psychose bereits gesehen haben, gehört die Erfahrung des Weltuntergangs unlöslich als Kehrseite zu den wahnhaften Welterschöpfungs-(bzw. Machbarkeits-)phantasien mit dazu. Und was noch mit dazu gehört ist freilich, dass es nicht, wie W.-D. Rost schreibt, erst dann gefährlich wird, “wenn die Grenze der Omnipotenz nicht mehr erkannt wird“(ebd.,86), sondern dass die Verkennung/Verleugnung, genauer noch: das Fehlen der (Wahrnehmung der) eigenen Grenze(n) ein inhärentes strukturelles Merkmal des Wahns darstellt. Um J.Küchenhoffs Worte wieder ins Gedächtnis zu rufen: “Der Wahn ist unendlich, umfasst die Welt grenzenlos.“(Küchenhoff:1992,124) Und er ist auch *selbsterstörerisch*. Der imaginäre narzisstische Kreis ist, wie in dieser Arbeit verschiedentlich thematisiert, prinzipiell *ohne Ausweg*. Der einzige Ausweg ist die Gewalt und der (Selbst-

---

<sup>126</sup> Im imperialen Allmachtsstreben des Westens, genauer: Amerikas hat J.Baudrillard den ausschlaggebendsten Beweggrund für die Terroranschläge des 11.September 2002 gesehen- vgl.Baudrillard:2002

)Mord. Das Scheitern der Omnipotenzträume erweist sich somit als von vornherein programmiert. Die Katastrophe als unvermeidlich. Die erstrebte totale (Unter-)Ordnung und Kontrolle kippt früher oder später in ihren Gegenpol - das totale Chaos - um.

Um es nochmals dick zu unterstreichen: der Wahn ist nicht nur *zerstörerisch*, sondern auch *selbsterstörerisch*. W.-D.Rost: "Wobei der Mensch in die paradoxe Situation gerät - die zunehmenden Umweltkatastrophen belegen es überdeutlich - dass jeder seiner Eingriffe zur Kontrolle die Welt unkontrollierbar macht, weil sein Eingriff in das Gleichgewicht eine Vielzahl von Variablen aus dem Lot bringt. Das vorhandene Gleichgewicht wird „ordnend“ in einem endlosen Circus vitiosus allmählich in einen Zustand des totalen Chaos überführt.“(Rost:1983,89)

Das ist genau der Punkt, an dem die Psychoanalyse aufklärend ansetzen könnte und müsste, um den sich gesellschaftlich potenzierenden narzisstischen Abwehrmechanismen, die in den zentrifugalen Kreis der Gewalt und des Terrors hineintreiben, Einhalt zu gebieten.

Indem sie den selbstdestruktiven Aspekt, die Unausweichlichkeit des Scheiterns der Omnipotenzphantasien und die ihnen zugrundeliegenden, aber grundsätzlich verleugneten Hilflosigkeits- und Abhängigkeitsängste deutlich werden lässt, indem sie den westlichen Menschen mit seiner eigenen Begrenztheit, Andersheit, Mangelhaftigkeit, Zeitlichkeit, mit seiner unüberwindbaren ursprünglichen Ohnmacht und Gespaltenheit konfrontiert und zu deren Anerkennung nötigt, könnte sie dazu beitragen, den machtpolitischen Wahn von der imperialen Beherrschung der ganzen Welt (und der Natur) zu durchqueren und die von ihm produzierten scharfen, dualistischen Freund-Feind-Polarisierungen außer Kraft zu setzen.

Denn es steht fest: Im Spiegel wohnen kann allein der Tod, der Doppelgänger ist sein „Vorbote“(Freud).

## 2. J.Links Normalismus-Theorie

Wo Lacan von unerträglicher "Zerstückelungsangst" und verstärkter narzisstischer/"orthopädischer" Panzerung spricht, spricht J.Link von akuter "Denormalisierungsangst" und "harter" "protonormalistischer" Grenzziehung.

Die konzeptuelle Nähe der beiden Ansätze ist unübersehbar. Obgleich beide von verschiedenen Warten aus - Lacan von psychoanalytischer, Link von diskursanalytischer - argumentieren und dabei verschiedene Kategorien verwenden - während bei Lacan die Kategorie des Ich (*moi*) zentral ist, ist es bei Link eher die oppositive Doppelfigur der starren, tödlich fix(istisch)en vs. dynamisch-flexiblen Grenze, die für die Argumentation von tragender Bedeutung ist - , haben sie in der besonderen Akzentuierung der substantialistischen/ biologischen bis hin zur wahnhaft konkretistischen und ausgesprochen tödlichen Dimension der (rück-)versichernden gesellschaftspolitischen (und auch personalen) Abwehrstrategien in Zeiten stark destabilisierender Identitätskrisen einen ihrer wichtigsten Konvergenzpunkte. Die verschiedenen Divergenzpunkte zwischen ihnen wiederum, die sich aus der jeweils unterschiedlichen Perspektivierung und methodischen Behandlung der Problematik ergeben, liefern zugleich die Basis für ihre befruchtende und erkenntnisversprechende Zusammenführung<sup>127</sup>. In diesem Sinne lässt sich der anschließende Rekurs auf J.Links Normalismus-Konzept als eine Art ergänzende Weiterführung des Lacanschen Ansatzes verstehen, insofern er durch seine explizite Bezugnahme auf M.Foucaults Diskurs- und Machttheorie eine aufschlussreiche Entfaltung und historische Konkretisierung von dessen soziopolitischen und ideologiekritischen Implikationen an ganz bestimmten Diskurs(mechanism)en und Ideologemen erlaubt.

Der Begriff des Normalismus wird von J.Link, wie bereits erwähnt, im Anschluss an M.Foucault entwickelt und als „ein (inter)diskursives<sup>128</sup> Ereignis“ bzw. als „ein Archipel von

---

<sup>127</sup> Unter subjekttheoretischem Aspekt hat P.Zima eine Engführung von Links Normalismus-Konzept mit Lacans Ansatz versucht -vgl. Zima:2000.

<sup>128</sup> Unter „Diskurs“ ist mit Foucault eine historisch-spezifische und spezielle, geregelte Formation von Aussagen zu verstehen, die einem spezifischen und speziellen Gegenstandsbereich zugeordnet sind. Der „Diskurs“-Begriff betont - das wurde vorhin angemerkt - die *Materialität* der Redeweise und ihrer

diskursiven Komplexen und Dispositiven“ (Link:1997,235) definiert. Er ist kein biologisches, sondern ein rein strukturelles Phänomen, keine panchronisch-ahistorische Gegebenheit wie etwa „Alltäglichkeit“, sondern eine spezifisch moderne Erscheinung, die in direktem Zusammenhang mit anderen großen Tendenzen der Moderne (Industrialismus, Kapitalismus, Bürokratismus, Technokratismus, Szientismus, Expertokratismus etc.) steht<sup>129</sup>.

An der Schwelle zur Moderne (um 1800) hatte M. Foucault die Ablösung des alten juristischen Dispositivs der souveränen Macht durch die sich neu etablierende Bio-Macht (mehr dazu unter 3.3.) mit ihren eigentümlichen Normalisierungs- und Kontrollstrategien angesiedelt: „Und wenn es wahr ist, dass das Juridische in gewiss nicht erschöpfender Weise eine Macht repräsentieren konnte, die wesentlich an der Abschöpfung und am Tode orientiert war, so ist es doch den neuen Machtverfahren völlig fremd, die nicht mit dem Recht, sondern mit der Technik arbeiten, nicht mit dem Gesetz, sondern mit der Normalisierung, nicht mit der Strafe, sondern mit der Kontrolle.“ (Foucault:1976b,110)

Das absolute Novum mit dem Namen „Bio-Macht“ hatte er aus dem explosiven diskursiven, ökonomischen und demographischen Take-off des europäischen 18.Jahrhunderts abgeleitet: „Diese Bio-Macht war gewiss ein unerlässliches Element bei der Entwicklung des Kapitalismus, der ohne kontrollierte Einschaltung der Körper in die Produktionsapparate und ohne Anpassung der Bevölkerungsphänomene an die ökonomischen Prozesse nicht möglich gewesen wäre. Aber er hat noch mehr verlangt: das Wachsen der Körper und der Bevölkerungen, ihre Stärkung wie auch ihre Nutzbarkeit und Gelehrigkeit; er brauchte Machtmethoden, die geeignet waren, die Kräfte, die Fähigkeiten, das Leben im ganzen zu steigern, ohne deren Unterwerfung zu erschweren.“ (ebd.,168)

Hervorgegangen aus der konstitutiven Kopplung an die modernen Fortschrittsprozesse, und zwar *grundsätzlich in kompensatorischer Funktion* - als „ver-sichernde“ Reaktion auf die destabilisierenden Dynamiken der Moderne (wie etwa Urbanisierung, Landflucht, massenhafte Migrationen, Emanzipationen, rapide Wissensakkumulation, allgemeines Stimmrecht usw.), weist der Normalismus eine wesentlich dynamische Struktur auf. Zu seinen Grundvoraussetzungen wie auch Konsequenzen gehören entsprechend: Eindimensionalisierung, Homogenisierung, Quantifizierung, Kontinuierung des Heterogenen und Diskontinuierlichen. Die kultur- und subjektkonstitutive, „diskursabhängige“ Kategorie der Normalität, die als eine „Kategorie des modernen Industrialismus“ zu den Schlüsselkategorien in Links Untersuchung zählt, wird durch die Negation einer festen und klar fixierten Norm strikt von der präskriptiven Normativität unterschieden. Sie dient als Bezeichnung für eine Flexibilitätsdynamik, die Kontinuitäten im Modus von Graduierungen und fließenden Übergängen schafft.

Historisch gesehen entstammt der Diskurs über die Normalität dem medizinisch-psychiatrischen Diskurs. Seit der diskursiven Neubegründung von „Gesundheit“ als „Normalität“ in der ersten Hälfte des 19.Jh.<sup>130</sup> begannen von dort aus seine Wandlungen und Wanderungen in andere diskursive Bereiche wie etwa in die Ästhetik, die Kunst, die Politik, die Soziologie usw.

Zur Beschaffung eines kompensatorischen Sicherheitsgefühls angesichts irreversibel transnormalistischer, wohlgemerkt, *a priori* in der aporetischen Struktur des Normalismus angelegter, „Risiken“ des *Durchdrehens*, des *Kollapses*, der *Explosion* wurden die Normalitäts-Dispositive *als Scharnier, als „Ver-Sicherung“* gegen ein entsprechendes positives oder auch negatives Wachstum gerade in hochdynamischen Bereichen der Moderne implementiert. In dieser „ver-sichernden“ Funktion sollten sie *der überwältigenden „Angst vor irreversibler Denormalisierung“* - von Link als „die Grundangst der Moderne“ und insgesamt als „stärkste

---

institutionellen Rahmenbedingungen ebenso wie ihre *Kopplungsflächen zur Handlung* (und das heißt auch *zum Körper*) und zu ihren aus all dem resultierenden *Macht-Effekten*.

<sup>129</sup> Link besteht also nachdrücklich darauf, dass es sich beim Normalismus nicht um ein bloßes Epiphänomen des Kapitalismus handelt, sondern um „einen dem Kapitalismus gegenüber selbständigen ‚Archipel‘ von diskursiven Komplexen und Dispositiven, der sich allerdings bereits sehr früh punktuell mit dem Kapitalismus gekoppelt hat, und zwar typischerweise in kompensatorischer Funktion.“ (ebd.,235)

<sup>130</sup> Im 19.Jh. und weit darüber hinaus (solange die protonormalistische Strategie dominierte) hieß normalistische Medizin für die „Normalen“, wie J.Link bemerkt, „Hygiene“. Es handelte sich dabei um ein dominant präventives, fixistisch langzeitstabiles Dispositiv, das die Normalitätsgrenzen betonte und die entsprechenden *Stigmata* absteckte (ebd.,271).

Quelle von Angst im Normalismus“ apostrophiert und durchweg anthropologisch fundiert - in der Moderne begegnen.

Wenn man von Normalitätsdispositiven spricht, muss man allerdings zwischen zwei grundverschiedenen normalistischen Strategien - dem Protonormalismus zum einen und dem flexiblen Normalismus zum anderen - unterscheiden, die zwar in demselben Normalitätsfeld operieren, in ihrem Bezug zur Normalitätsgrenze jedoch einander diametral entgegengesetzt sind. Während die von Link als "*weiche Passage-Grenzen*" bezeichneten Normalitätsgrenzen im flexiblen Normalismus durchlässig, dynamisch, verschiebbar, dehnbar, (zeitlich) variabel, von einer wirtschaftlich-politischen Situation zur nächsten um- bzw. neudefinierbar sind, handelt es sich bei den "*harten Stigma-Grenzen*" (E.Goffman) des Protonormalismus, wie er etwa in den verschiedenen Ausprägungen des Faschismus (Nationalsozialismus, italienischer Faschismus etc.) und (Neo-)Stalinismus vorherrschend war, um definitiv starre, statische, fixe und fixistische, streng polarisierte und polarisierende, "massive", völlig undurchlässige Grenzziehungen.

Generell zielt die protonormalistische Strategie auf eine Abwehr ("Eindämmung") der durch die Gefahren des Kontinuitäts-Prinzips, d.h. der potentiellen Flexibilität der Normalitätsgrenze ausgelösten Denormalisierungsangst ab<sup>131</sup>. Charakteristisch für sie sind sowohl fixe wie „enge“ Richt- und Grenzwerte, stabile, extrem dualistische Konnexionen, „brüske Bremsungen und Blockierungen“, rigide „Reterritorialisierungen“ (Deleuze/Guattari), eine „zwangsneurotische Orientierung“ (ebd.,337) an präetablierten, starren und fixen Normen, anders gesagt: eine konstitutive Kopplung der Normalität an die Normativität, eine ausgeprägte Tendenz zur scharfen Diskontinuierung des normalistischen Kontinuums durch *ex ante*, intentional und imperativ festgelegte, oktroyierte, semantisch und symbolisch markierte „Stigma“-Grenzen.

### 2.1. Über den Stigma-Begriff

J.Link übernimmt den Stigma-Begriff von E.Goffmann, der ihn bezeichnender Weise im Zusammenhang mit der Frage nach der (*körperlichen*) Konstitution sozialer Identität<sup>132</sup> eingeführt hat. Er geht auf das griechische Wort „stigma“ zurück, das soviel wie Stich (=lat. *punctum*), Zeichen (auch Krankheitszeichen), Mal bzw. Wundmal, *Wunde*, Narbe bedeutet. Kulturhistorisch erläutert E.Goffman den Begriff folgendermaßen: „Die Griechen, die offenbar viel für *Anschauungshilfen* übrig hatten, schufen den Begriff *Stigma* als Verweis auf körperliche Zeichen, die dazu bestimmt waren, etwas Ungewöhnliches oder Schlechtes über den moralischen Zustand des Zeichenträgers zu offenbaren. Die Zeichen wurden in den Körper geschnitten oder gebrannt und taten öffentlich kund, dass der Träger ein Sklave, ein Verbrecher oder ein Verräter war - eine gebrandmarkte, rituell für unrein erklärte Person, die gemieden werden sollte, vor allem auf öffentlichen Plätzen...Heute wird der Terminus weitgehend in einer Annäherung an seinen ursprünglichen wörtlichen Sinn gebraucht, aber eher auf die Unehre selbst als auf deren körperliche Erscheinungsweise angewandt.“ (Goffman:1994,9)

Obwohl das Hauptmotiv für Goffmans Wahl des Stigma-Begriffs, wie aus diesem Zitat ersichtlich, offenbar in dessen moralischem Aspekt liegt, sind es eher zwei weitere darin mitenthaltene, von Goffmann ebenfalls herausgestellte Aspekte, die für uns hier von besonderer Relevanz sind. Der eine betrifft die grundlegende *Körperbezogenheit* der Stigmatisierung: Das Stigma, das grundsätzlich *als Körperfehler* auftritt, trifft demnach primär den Körper, und zwar den "gezeichneten", mit dem Makel der Unzulänglichkeit, der Krankheit behafteten, *versehrten, verwundeten und verwundbaren Körper*. Der (meistens) nicht behebbare "Makel", den er in bzw. an sich trägt, markiert eine schwer erträgliche - weil *unüberwindbare* - Grenze, eine Grenze, die ihn der gesellschaftlichen Verbannung, Ausgrenzung oder im Extremfall der Auslöschung überantworten wird. Als "Träger" der unüberwindbaren *harten* Grenze, die die

---

<sup>131</sup> Auf Anregung von J.Link hat M.Schuller gezeigt, dass die Rede von der >Entartung< genau „im Auspendeln, bzw. in der Scheidung zwischen der >Norm< und dem >Normalen< ihre Funktion hat“ (Schuller:1999,123). Sie fungiert als Markierung einer Grenze, die „die >Norm< von der Normalität schützt“ (ebd.,123) oder andersherum: „die dem flexiblen Normalismus Einhaltung gebietet“ (ebd.129).

<sup>132</sup> In Übereinstimmung mit Lacan verweist J.Link auf die für den Protonormalismus kennzeichnende Tendenz zur Bildung *fixer* Identitäten.

brutale *Verwundung* als eine unauslöschliche sichtbare Spur auf seiner *weichen* verletzlichen Oberfläche hinterlässt, wird er automatisch zu deren Opfer, zur *visuellen* Manifestation, zur *buchstäblichen* In-karnation der (inmitten des Symbolischen) klaffenden unheilbaren WUNDE, die vermeintlich nur mit ihm aus der Welt (oder in der milderer Variante: aus dem Blickfeld) zu schaffen wäre.

Der zweite wichtige Aspekt, der eben angesprochen wurde, bezieht sich auf die *Visualität* bzw. die *Visualisierung* der Wunde (des Mals) als *Bedingung* wie als *Mittel* zur (sozialen) *Ausgrenzung*: das soziale Stigma - so Goffmans These - tritt meistens in Verbindung mit der *visuellen* äußeren Manifestation eines „Krankheitszeichens“ hervor (vgl.ebd.,64).

Beide Aspekte hat im Anschluss an Goffman D.Field auf dem Hintergrund der Identitätsproblematik und unter besonderer Berücksichtigung ihrer konkreten sozialen Folgen zusammengebracht und eingehend analysiert. Fluchtpunkt für seine theoretische Argumentation ist wie in Lacans Identitätskonzept die *Vorstellung vom Körper als Basis der (personalen/sozialen/kollektiven) Identitätskonstruktion*. Der Körper bildet „den Ort..., wo das Selbst sich zu allererst konstituiert und sich dann - in ganz konkretem Sinne - ausbreitet“ (Field:1978,244). Die Identität ist eine körperlich verursachte bzw. „getragene“, was wiederum beinhaltet, dass das Körper-Bild („Body-Image“) ein wichtiges Raster für die Identitätsbestimmung abgibt. Als „wichtigste(s) Ergebnis“ seiner Analyse hält D.Field fest: „dass Körper sowohl Identitäten *enthüllen* als auch *verdecken*“ (ebd.,249).

Als „Träger des Selbst“ wird der Körper zum Austragungsort aller Identitätskrisen und -differenzen sowie der daraus resultierenden gewaltförmigen und kriegerischen (sexistisch, rassistisch, ethnisch, nationalistisch etc. motivierten) Identitätskonflikte<sup>133</sup>.

Die zentrale Rolle des Motivs des Sehens /des Blicks bei der Behandlung der Identitätsproblematik ergibt sich, wie bereits verschiedentlich thematisiert, aus dessen *Schlüsselfunktion bei der Herausbildung des Körperbewusstseins* und damit auch des "Selbst-Konzepts" (ebd.,247): „Das Sehen ist auch deshalb von Bedeutung, weil es diejenige Sinnesempfindung zu sein scheint, durch die sich unser Bewusstsein vom Körper als eigenständigem Objekt zuerst entwickelt. Die Koordination der Sinne scheint über das Sehvermögen als Koordinator zustandezukommen.“ (ebd.,244/245)

Dies geht freilich in beide Richtungen: ebenso wie die Identitätszuweisung vom Blick /Sehen abhängig ist, prägt, codiert, (prä)formiert die Identitätszuweisung weitgehend den Blick/die Sichtweise: „Andere betrachten uns auf der Grundlage der Identität, die sie uns zuweisen, wir betrachten andere aufgrund der Identitäten, die wir ihnen zuweisen.“ (ebd.,247)

Die ausschließliche Favoursierung von visuell vermittelten makellosen KörperBildern als Symbole vorbildlicher Integrität und Identität hat in der abendländischen Gesellschaft eine sehr alte Tradition. Sie geht, wie aus der Etymologie von "stigma" zu erschließen, auf die Kultur der alten Griechen zurück, die "in hohem Maße von den Augen lebte" (Goffman, ebd.,256)<sup>134</sup> und, wie noch im vierten Kapitel der vorliegenden Arbeit zu zeigen, den perfekt gebauten, sportlich durchtrainierten (Männer-)Körper zur absoluten Norm erhob. Dieser Befund wiederum lässt die schwerwiegenden Folgen erahnen, die die Jahrtausende alte Absolutsetzung des einwandfreien Körper(Bild)s für die soziale Identität und soziale Integration der von der Norm abweichenden "Anderen" hatte(und immer noch hat), derjenigen, die „Träger“ eines mit *sichtbaren* (als Synonym für "feststehend", "vorgegeben" und "unveränderlich") Makeln behafteten Körpers waren.

---

<sup>133</sup> Dass der Körper in seiner Eigenschaft als „Träger des Selbst“ als *sichtbares* Symbol für (personale wie kollektive) Identität fungiert, stellt eine grundlegende These für die in Teil B unternommene Analyse der NS-Plastik dar.

<sup>134</sup> Jean-Pierre Vernant führt zwei Gründe für die erstrangige Bedeutung des Sehens in der griechischen Kultur an: Erstens sind Sehen und Wissen eins; Erkenntnis wird als Sehen interpretiert und ausgedrückt (Vernant: 1993, 20), mit Charles Segal geredet: das wissende Subjekt ist ein sehendes Subjekt (ebd.,228). Zweitens sind Sehen und Leben ebenfalls eins: "Um lebendig zu sein, muss man sowohl das Licht der Sonne sehen können als auch für die Augen aller sichtbar sein. Aus dem Leben zu scheiden bedeutet, dass man die Fähigkeit, zu sehen und gesehen zu werden, verliert, dass man aus der Helligkeit des Tages in eine andere Welt gleitet, die Welt der Nacht, wo man im Dunkel verloren ist und sowohl seines Antlitzes als auch seines Blicks beraubt ist." (ebd.,20)

Gerade am Beispiel körperlich Behinderter wird laut D.Field deutlich, wie entscheidend das physische Äußere für die Zuweisung von sozialer (und damit auch personaler) Identität und für die soziale Integration eines Menschen sein kann bzw. "in welchem Maße unsere Körper uns Erschwernisse, Beschränkungen und Zwänge im Umgang mit anderen Menschen auferlegen können."(ebd.,261)

*Klar sichtbare* körperliche Beeinträchtigungen (oder funktionale Störungen) führen meistens dazu, dass das betroffene Individuum „in schon bedrohlicher und beunruhigender Weise von normalen Lebensläufen“ ausgeschlossen wird. Der hier zugrundeliegende Mechanismus besteht darin, dass diesem aufgrund seines Äußeren, seiner körperlichen Defizite automatisch auch eine „negative“, mit Makeln behaftete Identität zugewiesen und dementsprechend ein Mangel an sozialen Fähigkeiten oder an Charakter unterstellt wird, was schließlich seine soziale Ausgrenzung nach sich zieht. Es findet also ein generalisierender Übertragungsprozess statt, bei dem physische Behinderungen „auf andere, davon eigentlich unabhängige soziale Minderwertigkeiten“(ebd.,259) transponiert werden: "Es ist klar, dass nicht die physische Schädigung an sich von Bedeutung ist, sondern stärker der ihr gesellschaftlich unterstellte Sinn."(ebd.,258)

Für D.Field lassen derartige Stereotypisierungen körperlicher Beeinträchtigungen deutlich erkennen, dass Körperbehinderung „in einem sehr konkreten Sinn ...sogar gesellschaftlich erzeugt“ wird (ebd.,259), indem sie in einer rigorosen Abgrenzung von der als Norm gesetzten körperlichen Intaktheit definitorisch fixiert wird. Als Abweichung von der Norm oder gar als „Behinderung des Normalen“(ebd.,259) wird letztere von Seiten der „normalen“ Gesellschaft als potentielle Gefahr wahrgenommen. Der Grund: "Wegen ihrer *Andersartigkeit* und ihrer Unfähigkeit, bestimmte Handlungen auszuführen, *fordern* Behinderte unsere *als selbstverständlich hingenommene Welt heraus*. Bereits ihre bloße Anwesenheit *schränkt* normalen Umgang in vielfacher Weise *ein*."(ebd.,259,Herv.-E.P.)

Als *buchstäbliche Verkörperung* von Kontrollverlust/Begrenztheit/Fehlbarkeit/Verwundbarkeit, all jener „unheimlichen“ Gefahren also, die die sich unermüdlich perfektionierende hochrationalisierte westliche Gesellschaft in Horror versetzen, drohen sie, ihr „heiles“ Körper-/Welt-/Selbst-Bild ganz in Scherben zu schlagen und all ihre selbstfingierten unerschütterlichen Gewissheiten zunichte zu machen. Daher werden sie auch - „sicherheitshalber“ - durch diese stigmatisiert, ausgegrenzt, auf Dauer aus ihrem Blickfeld verjagt.

Wenden wir uns nun nach diesem gleichzeitig historisierenden und aktualisierenden Seitenblick auf Goffmans Stigma-Begriff wieder J.Links Normalismus-Theorie zu, wo der Autor analog zu Goffman die Taktik der protonormalistischen Fixierung „verlässlicher“, sicherer Normalitätsgrenzen als eine ‚reine‘ Exklusion definiert. Durch Stigmatisierung aller Auffälligen werden ihm zufolge Marginalisierungen, Ausschließungen produziert, ebenso wie auch umgekehrt durch Marginalisierungen, Ausschließungen, Selektionen *harte* und nicht selten auch durchaus *tödliche* Stigma-Grenzen produziert und verfestigt werden. Aufgrund der *konkretistischen* Dimension des Protonormalismus erfolgt die Markierung und Fixierung *harter* Normalitätsgrenzen nicht nur auf der semantischen und symbolischen Ebene, sondern tritt sehr oft mit *materiellen* Grenzen (*materielle* Sonderterritorien wie z.B. Gefängnis, Irrenanstalt, KZ usw.) in Verbindung und manifestiert sich in *materiellen (physischen) Mordakten*<sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup> Eine konkrete und sehr prägnante Illustration für solche weitgehend politisch motivierten und prinzipiell *biologisch fundierten* Sigmatisierungen ganzer Bevölkerungsgruppen hat der amerikanische Literaturwissenschaftler und Medizinhistoriker S.Gilman mit dem im 19.Jh. grassierenden, jedoch auf viel ältere christliche Traditionen zurückgehenden antisemitischen Stereotyp vom >jüdischen Fuß< geliefert. Er hat gezeigt, wie während der Weimarer Republik der jüdische Fuß zum Merkmal der rassistisch bedingten (und mit Gefährlichkeit assoziierten) Andersheit erklärt wurde: „Der Fuß des Juden kennzeichnete *ihn* (der Jude ist hier fast immer männlich) als von Geburt aus unfähig und damit unwürdig zur völligen Integration in das soziale Gefüge des modernen Staates.“(Gilman:1992,182) Dadurch sollte v.a. *der Ausschluss* des jüdischen *Körpers* aus den (die gesellschaftliche Akzeptanz bestimmenden) sozialen Institutionen, wie dem Militär, legitimiert werden, was in einem Staat, für den Gleichberechtigung gleichbedeutend mit Militärdienst war, automatisch zum Attest mangelhaften Staatsbürgertums'(ebd.,196) wurde. Im wissenschaftlichen Diskursfeld setzte sich diese Tradition in der

Den extremen Musterfall für das tödliche Potential der protonormalistischen Grenzziehung liefert der nationalsozialistische Eugenik-Diskurs, wo die protonormalistische Strategie der Aussonderung und Selektion („Auslese“) eine schrecklich konsequente Radikalisierung und „Institutionalisierung“ erfahren hat. (Der Eugenik-Diskurs durchzieht wiederum einige von E.Jelineks späteren Theaterstücken, allen voran *Totenauberg*, wo er auch zu einem der tragenden Leitmotive avanciert.)

Über die Subjekteffekte, die zur protonormalistisch sprich radikal exklusionistisch produzierten „Positivität“ gehören, lässt sich des Weiteren festhalten, dass sie nicht nur eine Ver-Sicherung, sondern gleichzeitig eine „As-Sociation“ bewirken - das normalistische ‚Wir‘ nennt Link das „prekärste ‚Wir‘ der bisherigen Geschichte“. Die protonormalistischen As-Sociations-Taktiken bestehen hauptsächlich in regulierten Formen von Konkurrenz und Ver-Sicherung sowie im *Rück-griff* auf außer- und vornormalistische As-Sociationen (z.B. ‚organisch‘-nationalistische und rassistische) (vgl. Link 1997,79-81).

Diese „regressive“, angeblich *rück-versichernde* und *rück-bindende* Wendung ist generell kennzeichnend für das protonormalistische Denken. Sie äußert sich im *Rück-griff* auf vornormalistische Ideologeme wie Natur<sup>136</sup>, Gesundheit, Charakter, Charaktertyp, Typen, Stereotypen usw.(ebd.,79-81), d.h. in der deterministischen Festschreibung der Normalität in und an dem als unhinterfragbar gegeben vorausgesetzten Körper der Subjekte. Die Medizin/Psychiatrie (resp. die (Sozial-)Hygiene als eine ihrer früheren historischen Varianten), die Biologie<sup>137</sup> und der Industrialismus bilden dementsprechend die Leitdiskurse des Protonormalismus.

Angesichts der engen Verflechtung von (bio-)medizinischem bzw. (rassen-)hygienischem und politischem Diskurs im Dritten Reich hat J.Attali die Doppelformel von der „Politisierung der Medizin“ und der „Medizinierung der Politik“ unter dem NS geprägt<sup>138</sup>.

---

Folgezeit in der veränderten Form der Medizinierung und Pathologisierung (bzw. Hysterisierung) des jüdischen Körpers fort (vgl.ebd.,196) und erreichte ihren Kulminationspunkt im NS-Massenmord an den europäischen Juden.

Im Zusammenhang mit der Frage der oktroyierten sozialen Stigmatisierungen sei ferner mit S.Gilman darauf hingewiesen, dass ihre Akzeptanz durch die betroffene Gruppe ihrerseits zu weiteren Stigmatisierungen und Ausschließungen, d.h. zur bestätigenden Reproduktion desselben Ausgrenzungs-Mechanismus *innerhalb* dieser Gruppe selbst führen kann. Dass innerhalb des jüdischen Volkes der „jüdische Fuß“ von den westlichen, in der Tradition des Abendlandes stehenden Juden zum Kennzeichen ihrer Abgrenzung von den „degenerierten“ Juden im Osten gemacht wurde, ist nach S.Gilman der beste Beleg für eine solche potentielle Gefahr.

<sup>136</sup> Link insistiert auf dem spezifisch *normalistischen Ursprung* der Ideologie der "Naturalisierung", die nicht nur, wie Marx (und in Anlehnung an ihn auch Barthes) annahm, auf der Enthistorisierung bürgerlicher Wirtschaftskategorien beruht (ebd.,218/219). Beim (scheinbar völlig harmlosen humanistischen Traditionen verhafteten) diskursiven Komplex (Ideologem) "Natur" handelt es sich ihm zufolge wesentlich um eine ideologische Ausstattung der "Natur" mit industrialistischen, insbesondere aber mit (proto)normalistischen Dispositiven. Dasselbe gilt auch für die "vornormalistischen Ideologeme" der "Gesundheit" bzw. der "gesunden Natur", auf die der "durchgedrehte Protonormalismus" des NS-Faschismus zurückgriff, um den destabilisierenden, modernen Expansions- und Flexibilitätsdynamiken Einhalt zu gewähren und die durch sie ausgelöste akute "Denormalisierungsangst" zu unterbinden.

<sup>137</sup> Der deterministischen Auffassung von der Biologie als einer unbestreitbaren und unhinterfragbaren, quasi "selbstverständlichen" - weil vermeintlich „natürlichen“ und "*evidenten*" - Gegebenheit wurde von feministischer Seite das Gender-Konzept entgegengehalten, demzufolge die „Biologie“ selbst „als soziales Konstrukt betrachtet werden muss, das keine übergeordnete Objektivität für sich in Anspruch nehmen kann“ (Seifert:1996,84). In einer späteren Schrift hat R.Seifert mit Bezug auf M.Foucault das Gender-Konzept noch prägnanter und eindringlicher auf die Formel "keine Eigenschaft, die aus den Körpern der Individuen herausspringt", sondern vielmehr "ein prozesshaftes Geschehen, das in die Körper hinein konstruiert wird"(Seifert:2001,27) gebracht; grundsätzlich zum Thema "Gender" vgl.Butler:1991 sowie Pfister,G.:1997.

<sup>138</sup> Die Feststellung einer auffallenden Dominanz der hygienisch-medizinischen Normalität im Dritten Reich bildet auch den Fluchtpunkt von W.F.Haug's Arbeit *Die Ideologie der gesunden Normalität und die Ausrottungspolitiken im deutschen Faschismus*. Auf diese bezieht sich auch J.Link, allerdings z.T. kritisch. Seine Kritik richtet sich indes in erster Linie gegen Haug's These von der „Faschisierung des Subjekts" als "gesetzmäßiger" Zuspitzung einer „bürgerlichen Tendenz“. Unter Berufung auf das von

Im gleichen Zusammenhang hat Z.Bauman auf die auffallende Überfülle an Metaphern wie Krankheit, Ansteckung, Verseuchung, Verwesung und Pest in der Sprache und Rhetorik Hitlers hingewiesen: „die Juden sind für ihn Bazillen, zersetzende Bakterien oder Ungeziefer... Die Vollstrecker des Hitlerschen Befehls bezeichnen die Judenvernichtung als *Gesundung*, *Selbstreinigung* oder *Judensäuberung*. Die Aussonderung der Juden aus der rassisch reinen Gemeinschaft sei ein 'Grundgebot der rassischen, nationalen und sozialen Hygiene'... Die Judenfrage war in den Worten des Pressesprechers des Auswärtigen Amtes, eine ‚Frage der politischen Hygiene‘.“(Bauman:2002, 86)

Auch S.Sontag, die den Gebrauch von Krankheitsmetaphern im modernen politischen Diskurs der westlichen Gesellschaft eingehend analysiert hat, hat die zentrale Rolle der Krankheitsbilder (insbesondere der Krebsmetapher) in der politischen Rhetorik der Nazis herausgestrichen. Das Bemerkenswerte am medizinischen Metaphergebrauch innerhalb der Politik (v.a. des 19.und 20.Jh.) hat sie daran festgemacht, dass es ausschließlich *tödliche* Krankheiten (wie etwa Syphilis, Tuberkulose, Krebs) sind, die „tendenziell mit Bedeutsamkeit aufgeblasen werden“(Sontag:1981,70). Bei den mit Metaphern befrachteten Krankheiten handelt es sich vorwiegend um solche, die weitgehend als *Synonyme für den Tod* betrachtet werden und ein „unangemessenes Gefühl des Grauens“ hervorrufen, da sie die „ursprüngliche Angst vor dem Ausgeliefertsein“(ebd.,79) reaktivieren und schüren.

Dies mag als ein deutliches Indiz dafür gelten, dass die Tendenz zur Ausweitung und politischen Instrumentalisierung der Kategorie der Krankheit in den Kontext der rigiden Todesverleugnung gehört, die ein herausstechendes Merkmal der hochindustrialisierten modernen westlichen Gesellschaft darstellt (für mehr Einzelheiten über das spezifische Todesbild der Moderne, und von dort aus auch des NS siehe 3.3.1.).

Gesellschaftlich und politisch überdeterminiert, wird die tödliche Krankheit als eine erbarmungslose, geheime Invasion erfahren, als ein Fremdkörper, ein Eindringling betrachtet, der „den gesunden Körper der Nation“ vergiftet und zersetzt, und der um jeden Preis herausgeschnitten werden muss, damit die Gesundheit des nationalen Körpers wiederhergestellt werden kann. Sie wird weitgehend mit dem dämonischen Feind identifiziert, gegen den sich die Gesellschaft gezwungen sieht, einen ununterbrochenen Krieg zu führen. Sie gilt als Inbegriff des Bösen, als etwas, was unbedingt bestraft werden muss, als Metapher für all das, was als gesellschaftlich oder moralisch falsch empfunden wird, kurzum: als Bild für gesellschaftliche Un-Ordnung. Das trifft in erster Linie auf die Metapher des Krebs zu. Krebs ist der Name für jene Krankheit, von der generell angenommen wird, dass sie in den meisten Fällen zum Tode führt. Daher bleibt sie als radikalste von allen Krankheitsmetaphern auch besonders tendenziös. „Von Mystifikationen überlagert und von der Phantasie des unentrinnbaren Verhängnisses belastet“(ebd.,103), ließe sich die Krebsmetapher laut S.Sontag als durchaus gewalt- und kriegsträchtig, oder gar als „implizit genozidal“(ebd,100) bestimmen: „Die Beschreibung eines Phänomens als Krebs ist eine Anstiftung zur Gewalt. Die Verwendung des Krebs innerhalb des politischen Diskurses befördert den Fatalismus und rechtfertigt „strenge“ Maßnahmen, wie sie zugleich die weitverbreitete Ansicht bestätigt, dass die Krankheit notwendigerweise tödlich ausgeht.“(ebd.,99)

Als eine militärische Metapher aggressiver Kriegsführung, die zum verbissenen Kampf gegen den todbringenden, "heimtückischen" Feind (den *fremden* „Eindringling“ im *eigenen* Inneren) anstacheln soll, wurde sie auch von den Nazis eingesetzt: „Wie in den Reden über die „Judenfrage“ im Verlauf der 30er Jahre gesagt wurde - um den Krebs zu behandeln, muss man viel von dem gesunden Gewebe um ihn herum wegschneiden. So wie die Nazis sich dieses Bildes bedienen, erfordert Krebs eine „radikale“ Behandlung im Unterschied zur „weichen“ Behandlung, die als der Tb angemessen galt.“(ebd.,99;Herv.-E.P.)

Mit S.Sontag lässt sich also festhalten: Der rhetorische Einsatz von Gesundheits- und Krankheitsmetaphern im gesellschafts-politischen Diskurs kann niemals unschuldig sein (ebd.,99). Er steht in der Regel mit ganz bestimmten (nationalen oder imperialen) Macht- und Herrschaftsansprüchen in Verbindung.

---

ihm entwickelte Denkmodell der „aporetischen Bifurkation“ vertritt er hingegen die Ansicht, dass es sich dabei um „ein in vieler Hinsicht kontingentes Ereignis“ handelt (Link:1997,311).

Mit diesen skizzenhaften Ausführungen über die starke Verzahnung des medizinischen und politischen Diskurses im "durchgedrehten" Protonormalismus des NS, ist der Übergang zur nachfolgenden konkretisierenden Exemplifizierung der leitenden vornormalistischen Ideologeme und protonormalistischen Diskurse bereits vollzogen. Aufgrund der besonderen Schärfe und Aktualität dieser Problematik (auch bei E.Jelinek) wollen wir uns hier vorerst an zwei ausgewählten Beispielen<sup>139</sup> ihre historischen Hintergründe, ihre (psycho)sozialen Aufgaben und Funktionsmechanismen sowie ihre weit reichenden Konsequenzen aus größerer Nähe ansehen.

## 2.2. Zur Frage der Stereotypenbildung

Insofern sie durch scharfe Grenzziehungen zwischen dem Selbst und „einem ganz anders gearteten Gegenüber, welches nichts mit dem Selbst gemein hat“ (Uzarewicz: 1998, 144), die „erste“, zentrale Voraussetzung kollektiver Identität - „die *Erfindung der Grenze*“ (ebd., 25) - erfüllen, bilden latent vorhandene, schnell abrufbare Stereotypen nach Ch./M. Uzarewicz das Fundament von kollektiven Identitätskonstruktionen: „Grenzziehung wird notwendig, um die „Binarität der Ordnungsstruktur“ aufrechterhalten zu können. Grenzen als 'bewegliche Austauschzonen' gestatten das Erneuern von Ordnungsmustern je nach (Herrschafts-) Kontext. Durch die Feststellung von Grenzen kann das Eigene, das Andere und das Fremde bestimmt werden als notwendige Voraussetzung, um soziales Leben überhaupt handlungsfähig zu erhalten.“ (ebd., 25)

Da die Konstruktionen kollektiver Identität, wie wir am Leitfaden Lacans herausgearbeitet haben, wesentlich im Modus *visualisierender KörperBebilderung* stattfinden, fungieren Stereotypen, die, wie gleich zu erörtern, grundsätzlich *bildlicher* 'Natur' sind, ausschließlich als "kollektive Hypostasen gemeinschaftlicher Substanz" (Ch./M. Uzarewicz).

Auf die *bildliche* („*imaginäre*“ - Lacan) *Verfasstheit* von Stereotypen hat v.a. S. Gilman das besondere Augenmerk gelenkt. In seinem anregenden Buch *Rasse, Sexualität und Seuche*, wo er sich ausführlich mit der Frage nach der Tiefenstruktur von Stereotypen beschäftigt, gibt er zu bedenken: „Wir alle denken in *Bildern*, die wir fürchten oder glorifizieren. Diese Bilder verbleiben niemals im Bereich der Abstraktion: Wir verstehen sie als *der Wirklichkeit zugehörig* und versehen sie mit Bezeichnungen, um sie von uns selbst zu unterscheiden. Wir *bilden* ‚Stereotype‘.“ (Gilman: 1992, 7; Herv.-E.P.)

Der Rückblick, den der Literaturwissenschaftler auf die Geschichte des Stereotyp-Begriffs wirft, lässt die "Unveränderlichkeit" als dessen hervorstechendstes Merkmal hervortreten: „Um 1800 wurde die ‚Stereotypie‘ als technische Bezeichnung für die Vervielfältigung von Papiermache-Kopien mit Hilfe einer Matrize eingeführt. Mitte des 19. Jahrhunderts hat der Begriff bereits ein hohes Maß an Abstraktion erreicht, der Bedeutung von Ausdrücken wie ‚klischeehaft‘ entsprechend. Denn ebenso wie eine Serie völlig gleicher Abdrucke aus einer einzigen Form entstehen kann, wurden Verallgemeinerungen als unveränderlich angesehen. Als Sozialpsychologen im frühen 20. Jahrhundert das Stereotyp *als Bezeichnung für die Bilder, mit deren Hilfe wir die Welt kategorisieren*, einführten, war es ihnen vielleicht bewusster als uns, dass die *Grundbedeutung* dieses von ihnen angeeigneten Terminus dem Begriff ‚*unveränderliche Struktur*‘ entsprach.“ (ebd., 7; Herv.-E.P.)

Drei Leitkategorien sind es - das Selbst /die Identität zum einen, die (wie bei J. Link und Lacan anthropologisch fundierte) Angst zum zweiten und der/das Andere zum dritten, an denen sich Gilmans Reflexionen über die Genese und die Funktion von Stereotypen orientieren.

Die Wurzel der stereotypen Wahrnehmungen legt er in dem Frühstadium der psychischen Entwicklung des Individuums an, wo das Selbst sich im Modus einer spannungsgeladenen Abgrenzung und Unterscheidung von der Welt bildet und dabei unumgänglich mit der Erfahrung des Kontrollverlusts über diese und über sich selbst konfrontiert wird. Eben diese Erfahrung der eigenen potentiellen Schwäche und Ohnmacht löst beim Individuum Angst vor

---

<sup>139</sup> Als entscheidendes Auswahlkriterium gilt indes die unmittelbare Bezogenheit auf den hier analysierten Körper-Bild-Identitäts- bzw. Subjektivitäts-Komplex.

dem aus, was für es nicht kontrollierbar, beherrschbar und verfügbar ist. Diese Angst wiederum bewirkt eine polare Aufspaltung des Selbst in ein „gutes“ (welches die Kontrolle über die Welt besitzt) und in ein „schlechtes“ Selbst (welches außer Kontrolle gerät). Um die daraus entstandene Spannung, die die Integrität und Autonomie des Selbst bedroht und dessen Angst bis ins Unerträgliche steigert, abzubauen, wird der eine Teil des Selbst nach außen, auf einen Anderen projiziert. *Als Ergebnis bzw. als „Widerspiegelung(en)“ (S.Gilman) dieser Angstprojektionen entstehen Stereotypen.*

Entsprechend der dichotomischen Aufspaltung des Selbst sind die Kategorien, in die Stereotypen (als manifester Ausdruck einer Macht-Ohnmacht-Dialektik) unterteilt werden können, ebenso stark polarisiert: „Wir projizieren diese Angst auf den Anderen und externalisieren somit unseren Verlust an Kontrolle. Der Andere wird somit stereotypisiert und mit Hilfe von bestimmten Zeichen, welche mit unserem Kontrollverlust einhergehen bzw. diesen reflektieren, in eine entsprechende Kategorie eingeordnet. Der Andere ist mit allen Qualitäten des ‚Guten‘ oder ‚Schlechten‘ behaftet. Das ‚schlechte‘ Selbst mit seinen sadistischen Impulsen nimmt die Form des ‚schlechten‘ Anderen an; das ‚gute‘ Selbst bzw. Objekt mit seinem unfehlbaren Korrektheitssein wird mit dem fehlerhaften, da außer Kontrolle geratenen Selbst kontrastiert. Der ‚schlechte‘ Andere wird zum negativen Stereotyp, der ‚gute‘ Andere zum positiven Stereotyp. Ersterem fürchten wir ähnlich zu werden, letzteres fürchten wir niemals zu erreichen.“(ebd.,12/13)

Kurz gefasst: Stereotypen entstehen nach S.Gilman bei Selbst- bzw. Kontrollverlust („wenn die Selbstintegration gefährdet ist“-ebd.,10) und stellen „*einfache innerpsychische Symbolisierungen der Welt*“ (ebd.,10), „*psychische Repräsentation(en) von Andersheit*“ (ebd.,14;Herv.-E.P.) dar. Sie dienen als Bewältigungsmechanismen, als Scharnier, „Pufferzone zwischen uns und unseren schlimmsten Ängsten“ (ebd.,8). Ihre Funktion, die darin besteht, „eine sichere Definition des Selbst zu gewährleisten“ (ebd.,18) und durch Kategorisierungen Ordnung, Übersichtlichkeit und Transparenz zu schaffen, lässt sich demnach als eine *stabilisierende, realitätsbildende und -strukturierende* bestimmen (die gleiche Funktion konnten wir bei dem Bild (Imago) und dem Mythos feststellen). Sie begründet ihre zwiespältige identitäts- bzw. gruppenstiftende *und* ausgrenzende bzw. vernichtende Macht: Wird die Grenzziehung, die sie zwischen dem Selbst/"WIR" und dem /den "ANDEREN" bewerkstelligen, zu scharf, können sie durchaus gefährlich sprich tödlich werden.

Zwar kann der/das Andere *als externalisierter, projizierter Teil und spiegelbildlicher Gegenpol des Selbst* sowohl als negatives Bild wie auch als positive Idealisierung in Erscheinung treten:

„Da das Andere den Gegensatz zum Selbst bildet, muss die Definition des Anderen die Grundkategorien, durch welche das Selbst definiert ist, verkörpern.“(ebd.,16)

In den meisten Fällen wird das/der Andere jedoch stark negativ besetzt und weitgehend mit Unordnung, Kontrollverlust, Ausgeliefertsein des Selbst an äußere Mächte in Verbindung gesetzt (ebd.,18)<sup>140</sup>.

Die Modelle zur Bildung von Stereotypen des Anderen sind nach S.Gilman wesentlich „proteisch“ (ebd.,13). Sie sind kulturspezifisch, sozial und historisch determiniert und entsprechend variabel. Die Geschichte verschiebt und verändert die Kategorie des Anderen wie die Kategorie des Ausschlusses, von der das/der Andere produziert wird. Von daher sind dessen Repräsentanten ebenso verschiebbar, austauschbar, arbiträr, wengleich sie innerhalb eines bestimmten Zeitraums und einer bestimmten sozialen Gruppe als durchaus fest, konstant, invariabel, universell, eben als „unveränderlich“ gelten.

---

<sup>140</sup> So z.B. bildet die Vorstellung des Krankhaften oder des Pathologischen ein zentrales Merkmal des Andersseins. In diesem Zusammenhang verweist Gilman darauf, dass die moderne Medizin die alte 'platonische' Vorstellung von der Krankheit als einer Invasion in das Selbst bzw. einem außerhalb des Selbst liegenden 'Ding', das in den Körper eindringt, um ihn zu zersetzen, nicht aufgegeben hat. (ebd.,17) Im Anschluss daran könnte man für Lacans Sprachgebrauch im *Spiegelstadium*-Text eine kritisch-mimetische (dekonstruktive) Wiederaufnahme des gleichen "platonischen" Vokabulars konstatieren (vgl. etwa die zur Charakterisierung der Funktion der Imago verwendete Metapher vom „Eindringen einer fremden Strebung“).

Jede soziale Gruppe verfügt über einen bestimmten Fundus von abrufbaren Bildern dieses externalisierten Anderen, die im konkreten sozio- und kulturhistorischen Kontext allerdings keineswegs beliebig sind (ebd.,13).

Vorrangig sind es dabei die *Randgruppen*, die zur Definition des Ander(sartig)en und somit auch des Selbst herhalten müssen. Dies impliziert, dass das entscheidende (Ausgrenzungs-)Kriterium dasjenige der *Sichtbarkeit* bzw. der *Unsichtbarkeit* ist. Denn *Randgruppen* lassen sich mit S.Gilman vor allen Dingen dadurch bestimmen, dass sie *"nur am Rand sichtbar"* (ebd.,13;Herv.-E.P.) sind. Um an bereits Diskutiertes anzuknüpfen: *Randgruppen* sind Gruppen, die sich dem objektivierenden (machtbestimmten) "Subjekt-Blick" der Gesellschaft entziehen, um diese ihrerseits mit ihrem entmachtenden, begrenzenden "Objekt-Blick" (Sartre/Zizek) anzublicken. Sie sind diejenigen, die in die *Grenzzonen* der Gesellschaft verstoßen werden, weil sie dieser in ihrer *schwindenden Sichtbarkeit* die verleugneten eigenen Grenzen *vor Augen führen* und weil sie andererseits die von ihr kompensatorisch errichteten starren, scheinbar unverrückbaren und sicheren Grenzen unwiederbringlich ver-rücken, "aufweichen".

Die *extreme Sichtbarmachung* oder die *absolute Unsichtbarmachung* (Zum-Verschwinden-Bringen) stellen entsprechend die häufigsten "rück-versichernden" "protonormalistischen" Ab- bzw. Notwehrreaktionen dagegen dar. In brutaler Herabsetzungsgeste wird das verunsichernde, entmächtigende "Andere" ins grelle Rampenlicht der gesellschaftspolitischen Bühne gezerrt. Seine unheimliche *unsichtbare* Andersartigkeit wird *an besonders gut sichtbaren*, geradezu ins Auge springenden, besser gesagt: ins Auge stechenden äußeren, d.h. *körperlichen* Merkmalen wie etwa Hautfarbe, Geschlecht etc. fest-gemacht und dadurch unter Kontrolle, das/der Andere selbst wiederum zum Erstarren oder auch zum Erliegen gebracht.

Ihre charakteristische Fix(iert)heit, ihre angebliche, weil der immanenten Undifferenziertheit, Selbstbezogenheit und Kontextfreiheit ihrer eigentümlichen Bildlichkeit verschuldete Transparenz, Prägnanz, Bestimmtheit, Homogenität, Eindeutigkeit, Eindimensionalität, Normativität und Stabilität, ihre Einprägsamkeit und Suggestivität verleihen Stereotypen eine enorme Attraktivität. Ihr Vermögen, sich schnell zu verbreiten und zu verfestigen, macht sie auf erschreckende Art und Weise besonders für machtpolitische (militaristische, nationalistische, imperialistische etc.) Zwecke effizient.

### 2.3. Der Medizin-Diskurs

Im vorangehenden Kapitel haben wir den medizinischen Diskurs als eine von mehreren verschiedenen kulturhistorischen Manifestationen des zentralperspektivischen Paradigmas thematisiert. Nun stellen wir den Fokus ein wenig um und richten den Blick auf eine seiner grundlegenden historischen und sozio-politischen Prämissen - den bürgerlichen Selbstwerdungs- und Selbstbehauptungsprozess.

#### 2.3.1. Der Gesundheitsdiskurs

In seiner historischen Zusammenschau der westlichen Gesundheitsvorstellungen hat G.Göckenjan die These aufgestellt, dass es sich beim Begriff der Gesundheit um eine „unbestimmte Wertidee“(Göckenjan:1992,40), genauer gefasst: um ein (soziales) Abgrenzungskonzept handelt, das sich vielfältig in soziale und politische Auseinandersetzungen einbinden lässt, indem es etwa als sozialer Kampfbegriff zwischen oben und unten bzw. zwischen den Geschlechtern<sup>141</sup> eingesetzt wird. Gesundheit ist danach stark mit sozialen und politischen Interessen verknüpft, womit freilich in erster Linie die Interessen des Bürgertums gemeint sind. Denn der neuzeitliche Medizin-Diskurs, der in der Aufklärung seit der Mitte des 18.Jh. beginnt, ist - so G.Göckenjan - „ein Diskurs, in dem sich das selbstbewusstwerdende Bürgertum artikuliert“(ebd.,42).

„Gesundheit“ fungiert dabei als „eine Metapher für einen Lebensstil, der sich gegen die herrschende Aristokratie absetzen will“(ebd.,42). Sie ist keineswegs bloß ein Mittel zum Zweck, sondern „steht vielmehr für ein ganzes Programm zur Bewältigung des Lebens

---

<sup>141</sup> Als Kampf der Geschlechter wird der Gesundheitsdiskurs vordergründig in E.Jelineks Theaterstück *Krankheit oder moderne Frauen* thematisiert (vgl.5.1.3.).

überhaupt“ (ebd.,43), hinter dem eigentlich ein Bestreben nach sozialer Verankerung, Stabilisierung, Selbstabsicherung, Selbstprofilierung, Selbstbehauptung, kurz: nach sozialer Identitätsbildung und Hegemonie seitens des ökonomisch und politisch erstarkenden Bürgertums steckt.

Der Gesundheitsdiskurs, der im 18.Jh. mit dem Reinheits- bzw. Hygienesdiskurs fusionierte, diente also hauptsächlich zur (*Selbst-*)*Absetzung des Bürgertums* (als neuer wirtschaftspolitischer Macht) von den anderen sozialen Klassen und war wesentlich an die Vertreter der bürgerlichen Schichten gerichtet. Diesen kam von nun an die Aufgabe oder eher die Pflicht zu, durch unablässige *Selbst*beobachtung, *Selbst*kontrolle, *Selbst*verantwortung für ihre eigene Gesundheit Sorge zu tragen, sie unermüdlich zu pflegen. Die Parole lautete „*Selbst-Tun*“ und meinte nichts anderes als „rationale(n) Umgang jedes einzelnen (Bürgers -E.P.) mit sich selbst“ (ebd.,43).

Dass die soziale Positionierung der bürgerlichen Subjekte vornehmlich über den Gesundheitsdiskurs verlief, bedeutet, dass der Hauptaustragungsort ihrer Identitätsbildung, ihrer *Selbst*setzung („Subjektion“ -W.F.Haug) ihr *eigener Körper* war.

Wenn „die Affirmation des Körpers eine der Hauptformen des Klassenbewusstseins ist“ (Foucault:1977,

Bd.1,151), so gilt dies erst recht für das Bürgertum des 18.Jh., das *sich einen Körper gab*, "den es zu pflegen, zu schützen, zu kultivieren, vor allen Gefahren und Berührungen zu bewahren und von den anderen zu isolieren galt." (ebd.,148)

Die *Behauptung der Eigenart seines Körpers* diente ihm zur „Selbstaffirmation“ (ebd.,153) gegenüber den anderen sozialen Klassen, allen voran gegenüber dem Adel, dessen edlem Blut es einzig und allein seinen eigenen „kerngesunden“, widerstandsfähigen, kräftigen Körper entgegensetzen konnte. Den musste es sich aber erst einmal selbst *imaginär erschaffen, fingieren, (ein-)bilden*.

Eben dieses machtpolitische Anliegen hatten die bürgerlichen Gesundheitslehren zu erfüllen. An ein bürgerliches Publikum gerichtet, sollten sie v.a. die Bewusstwerdung, Aufwertung und Intensivierung des eigenen Körpers aktivieren und vorantreiben. Denn dieser wurde fortan mit einem *hohen symbolischen Wert* aufgeladen. Im gesellschaftspolitischen Bereich hatte er vorrangig *repräsentative Funktionen* wahrzunehmen - er stand für den „Klassenkörper“ (Foucault) des sich selbst affirmierenden Bürgertums.

Als Schnittstelle des Politischen, Sozialen und Ökonomischen wurde er zur Einschreibfläche für die herrschenden Machtdispositive. An ihm wurden *machtpolitische Versprechen* wie auch *Bedingungen* festgemacht, Hegemonieansprüche "naturalisiert", als unhinterfragbar und universal postuliert und legitimiert.

Er wurde gänzlich auf die Funktion des *Mediums*, der „*Verkörperung*“, der *visuellen Zurschaustellung/Manifestation/Inszenierung/Ins-Werk-Setzung politischer Macht und Herrschaft* reduziert und damit in ein *Schlachtfeld*, in einen Austragungsort gewaltförmiger und kriegerischer Konflikte sozialer und politischer Art transformiert.

Der unaufhaltsame Prozess radikaler Politisierung/Funktionalisierung/Instrumentalisierung des Körpers (und des Lebens), der damals einsetzte, trug folglich von vornherein dessen totale Entleiblichung und Auslöschung als Grundvoraussetzung und Endergebnis in sich.

In *Der Wille zum Wissen*, dem ersten Band seiner macht- und wissensanalytischen Arbeit *Sexualität und Wahrheit*, hat M.Foucault die sozio-politischen Hintergründe dieses Politisierungsprozesses folgendermaßen geschildert: „Die *Aufwertung des Körpers* hängt sehr wohl mit der *Steigerung und Etablierung der bürgerlichen Vorherrschaft* zusammen: aber nicht nur aufgrund des Tauschwertes, den die Arbeitskraft gewonnen hat, sondern *aufgrund des politischen, ökonomischen und auch historischen Repräsentationswertes*, den die „Kultur“ seines *eigenen Körpers* für die Gegenwart und die Zukunft des Bürgertums dargestellt hat. Zum Teil hing *seine Herrschaft* davon ab; sie war *nicht nur eine Angelegenheit von Ökonomie oder Ideologie*, sie war auch eine „*physische*“ *Angelegenheit*. Dies bezeugen am Ende des 18.Jh. die zahlreichen Veröffentlichungen über die Hygiene des Körpers, die Kunst das Leben zu verlängern, die Methoden Kinder gesund zur Welt zu bringen und möglichst lange am Leben zu erhalten, die Verfahren zur Verbesserung der menschlichen Nachkommenschaft.“ (ebd.,150/151;Herv.-E.P.)

Hieraus wird ersichtlich, warum G.Göckenjan von der „Gesundheit“ als einer „Botschaft“ spricht, „die nur existiert als Kommunikation über bestimmte Ziele, Wünsche, Wahrnehmungen und über die je entsprechenden Mittel, diese zu erreichen“ (Göckenjan:1992,48). Es wird ferner deutlich, warum der Medizinhistoriker in dieser bürgerlichen Gesundheitsauffassung die Bilder und Begründungsmuster für die Vernichtungspolitik des (hauptsächlich von den (klein-)bürgerlichen Schichten getragenen) Nationalsozialismus<sup>142</sup> wiederentdeckt und warum er diese auf die Transformation des Gesundheitsverständnisses von wirklichen Körpern auf symbolische Körper - das Gemeinwesen, der Staat, die Stadt (ebd.,45) - zurückführt.

Im Akt der *Politisierung des Körpers durch das Bürgertum*, d.h. in dessen depravierender *Fixierung auf ausschließlich (politisch) repräsentative Funktionen* hat die organistische Gemeinschaftsvorstellung vom „Volkskörper“ ihre Wurzeln. Darin ist auch der Kern jenes modernen, im 18.Jh. herausgebildeten Machttyps mitenthalten, den M.Foucault mit dem Begriff „Bio-Politik der Bevölkerung“ bezeichnet hat (näher dazu 3.3.).

Das Bemerkenswerte an dem neu etablierten organistischen *Bild* vom „Volkskörper“ war indes, dass es

im Paradigma vom medizinisch überwachten und kontrollierten Körper an die Stelle des Individuums trat.

Diese Neupositionierung manifestierte sich in einer folgenschweren oder gar fatalen *Verschiebung der Ebenen des Symbolischen und des Realen*. Parallel (und in scheinbar vollkommenem Widerspruch) zu der von G.Göckenjan konstatierten Tendenz zur symbolischen Transformation der „wirklichen Körper“ trat zunehmend eine gegenläufige Entsymbolisierungsbzw. Entmetaphorisierungstendenz in Erscheinung, die die "medizinische Behandlung" des "kranken" Gesellschaftskörpers im Realen implizierte und deutlich psychotische/(selbst)zerstörerische Züge zeigte. Ein Paradebeispiel hierfür liefert die nationalsozialistische Euthanasie-Aktion, die ganz buchstäblich (tödlich faktisch) auf die chirurgische Entfernung der (vermeintlich) unheilbar kranken ("degenerierten" /"entarteten" ) Teile/Organe des eigenen "Volkskörpers" sprich der eigenen Bevölkerung abzielte.

### 2.3.2. Der Diskurs über den Sex

Im Zuge seiner politischen Selbstbehauptung und zum Zweck seiner rein physischen "Selbsterhaltung" (Adorno/Horkheimer) wurde durch das aufkommende Bürgertum neben dem Gesundheitsdispositiv und in enger chronologischer, kausaler und funktionaler Verbindung damit das Sexualitätsdispositiv etabliert.

Wie der Gesundheitsdiskurs stellten die neu entwickelten Technologien des Sexes nichts anderes dar als vom Adel selbst übernommene<sup>143</sup> und leicht modifizierte Verfahren zur Markierung und Wahrung des Standesunterschieds, d.h. der eigenen sozialen Identität des aufstrebenden Bürgertums gegenüber eben diesem Adel dar. Wie sein selbstfingierter "gesunder" und "starker" Körper war auch seine selbstkonstruierte "gesunde" (Foucault: 1977a, Bd.1, 151) und "kostbare" (ebd., 153) Sexualität sein wichtigstes, weil einziges *Kampfmittel* gegen dessen "blaues" Blut.

"Es hat sich vielmehr seit der Mitte des 18.Jh. damit beschäftigt, *sich eine Sexualität zu geben* und sich von da aus einen spezifischen Körper, einen „*Klassenkörper*“ mit einer eigenen Gesundheit, einer Hygiene, einer Nachkommenschaft, einer Rasse zu erschaffen:

*Selbstsexualisierung seines Körpers, Inkarnation des Sexes in seinen eigenen Körper, Endogamie zwischen dem Sex und dem Körper.*“ (ebd., 149; Herv.-E.P.)

Genau dieser Moment markierte für Foucault auch den "Embryonalzustand" (ebd., 151) jenes dynamischen „Rassismus der Expansion“ (ebd., 151), der in der ersten Hälfte des 19.Jh. die

---

<sup>142</sup> Sie präsentierte sich grundsätzlich "als genetische Sozialpolitik oder als Politik zur Herstellung der Volksgesundheit" (ebd., 45).

<sup>143</sup> "Denn auch die Aristokratie hatte die Eigenart ihres Körpers behauptet; dies geschah in der Form des Blutes." (ebd., 149/150)

ersten Früchte tragen und im Staatsrassismus des Dritten Reiches seine äußerste und systematischste Form erlangen sollte<sup>144</sup>.

Um den Kerngedanken von Foucaults Körper- und Sexualitätskonzept nochmals kurz zusammenzufassen: Ebenso wie er den Körper als „historically and politically inscribed and shaped“ (zit. nach Pfister:1997,19) auffasst, weist Foucault die essentialistische Kategorie „Sex“ als ein machtbestimmtes, historisch entstandenes und dementsprechend variables - also keineswegs, wie biologistisch behauptet, natürliches, statisches und unveränderliches - *imaginäres*<sup>145</sup> Konstrukt (Fiktion, Setzung) der bürgerlich-patriarchalen Gesellschaft aus. Er weist nach, dass die *Naturalisierung* der körperlichen (anatomisch-physiologischen) Geschlechterdifferenz und deren Festschreibung auf bestimmte „geschlechtsspezifische“ soziale Rollenbilder unter dem Vorwand der Schaffung einer stabilen "natürlichen" Ordnung diese überhaupt erst erzeugte, um damit die herrschenden hierarchischen Machtbeziehungen zwischen den Geschlechtern zu untermauern, mit E.List gesprochen: um das „dominierende Bild vom ‚Selbst im Gehäuse‘ (N.Elias)" zu befestigen (List:1999a)<sup>146</sup>.

Die von Foucault herausgestellte biologistische Verankerung der (soziokulturell erzeugten) Geschlechterdifferenz ließe sich folglich nur als ein weiterer, besonders aussagekräftiger Beleg für die von Lacan problematisierte realitätskonstituierende und -prägende Wirkungskraft des Imaginären betrachten.

Festigung der eigenen (*männlichen und weißen*) Machtposition -genau das war das Ziel, welches das Bürgertum mit der *Gleichsetzung von Sex und Körper*, präziser: mit der *Einpflanzung* der "*Inkarnation des Sexes*" in den Körper anpeilte: „Es hat seinen Körper dem Sex gleichgesetzt oder zumindest unterworfen, indem es diesem eine geheimnisvolle und unbegrenzte Macht über jenen zusprach. Es hat sein Leben und seinen Tod an den Sex gehängt, indem es ihn für seine künftige Gesundheit verantwortlich machte.“ (Foucault:1977a,Bd.1,149) Im gleichen Zuge, wie der lebendige Körper zum *wichtigsten Einsatz im Machtspiel*, d.h. im gesellschaftspolitischen Kampf und im ökonomischen Wettkampf wurde, gewann auch der Sex eine eminente Bedeutung auf dem Spielfeld der Politik (und der Wissenschaft). Die Sexualität - der Diskurs über den Sex, der ursprünglich dem Gesundheitswesen und dem Normalitätsverbot untergeordnet war (ein Grund, warum er hier dem medizinischen Diskurs untergeordnet wird)- , löste sich an der Wende vom 18. zum 19.Jh. von der allgemeinen Medizin des Körpers und verwandelte sich aufgrund ihrer strategischen Position „als ein besonders dichter *Durchgangspunkt für die Machtbeziehungen*: zwischen Männern und Frauen, zwischen Jungen und Alten, zwischen Eltern und Nachkommenschaft, zwischen Erziehern und Zöglingen, zwischen Priestern und Laien, zwischen Verwaltungen und Bevölkerungen“ (ebd.,125;Herv.-E.P.) zunehmend in ein machtbegundenes „politisches Dispositiv“ (ebd.,180). Der sowohl politisch wie auch ökonomisch und wissenschaftlich aufgewertete produzierende und konsumierende Körper, der fortan sorgfältig gepflegt und medizinisch umsorgt, genauestens durchmessen, strengstens überwacht und diszipliniert, kurzum: total "kolonisiert"(P.Virilio) wurde, bildete die wichtigste "Relaisstation" für ihren Anschluss.

Die eingesetzte Intensivierung des Körpers war also nichts anderes als die Kehrseite der Ausdehnung, Potenzierung, Verfestigung der Macht. Damit tritt eine weitere, oben bereits angesprochene Dimension der bürgerlichen Politisierung des Körpers hervor: Insofern sich die Machtdispositive direkt an den Körper, an seine Funktionen, an seine physiologischen Prozesse, seine Empfindungen, seine Lüste schalten, insofern er ganz von der Macht durchdrungen und umwoben wird, erscheint er als am besten zur „Verkörperung“, Re-präsentation von Macht geeignet: „Die Macht, die sich auf diese Weise der Sexualität annimmt, macht sich anheischig, die Körper zu streicheln; sie liebkost sie mit den Augen; sie intensiviert ihre Zonen; sie elektrisiert ihre Oberfläche; sie dramatisiert die Augenblicke ihrer Verwirrung. Die Macht

---

<sup>144</sup> Durch eine ganze Reihe ausschließlich rassenideologisch begründeter gesellschaftlicher Praktiken gelang es dem NS, den medizinischen Technologien des Sexes eine ungeheure Macht und weit reichende Wirkungen zu verleihen.

<sup>145</sup> Diesen Begriff gebraucht Foucault selbst, wo er von der „Schaffung dieses imaginären Elementes ‚Sex‘ " spricht (Foucault:1977a,186).

<sup>146</sup> Dieses Grundtheorem Foucaults liefert im Allgemeinen das Fundament des feministischen Gender-Konzepts.

umgreift und umschlingt den sexuellen Körper. Das steigert gewiss die Wirksamkeiten und die Ausdehnung des kontrollierten Gebietes.“(ebd.,60)

Wer im Sexualitätsdispositiv also ein auf die Ausschaltung des Körpers, auf die Unterdrückung oder gar das Verbot der Lüste angelegtes Sperrdispositiv sehen will, der liegt laut Foucault gänzlich falsch. Diese Kritik geht insbesondere gegen die (in ihrem jeweiligen Entstehungskontext durchaus erfolgreiche<sup>147</sup>) "Repressionshypothese" und damit an die Adresse ihrer Verfechter, allen voran an Wilhelm Reich, der den Faschismus aus einer vermeintlich in der bürgerlichen Sexualmoral verwurzelten sexuellen Repression erklärte und im Ausgang davon die Notwendigkeit eines sexuellen Befreiungsprozesses postulierte. Im Gegensatz zu W.Reichs Annahme einer massiven Repression, Untersagung oder Ausschließung der Sexualität stellt Foucault für die bürgerliche Gesellschaft des 18. und 19.Jh. eine regelrechte „diskursive Explosion“ (ebd.,52), eine „grenzenlos wuchernde Ökonomie des Diskurses über den Sex“ (ebd.,49) fest.

Alles begann um das 18.Jh. herum, als ein politischer, ökonomischer und technischer Anreiz entstand, vom Sex zu sprechen. Dessen aktivsten Brennpunkt bildete die bürgerlich-patriarchale Familie: Durch die damals eingesetzte Intensivierung der Gefühlsbeziehungen und der körperlichen Nähe von Eltern und Kindern sorgte sie für einen ständigen Anreiz zum Inzest. Sie war „der Kristall im Sexualitätsdispositiv“ (ebd.,134) und mithin die unerlässliche Instanz der politischen Kontrolle und ökonomischen Regulierung. (Die Person, die *als eine der ersten*, wohlgemerkt durch ihre Hysterisierung, *sexualisiert* wurde, war die *bürgerliche Ehefrau*.) Als weitere Brennpunkte und Ausstrahlungsorte für die Verstärkung, Intensivierung, Vermehrung, Ausbreitung der Diskurse über den Sex traten besonders seit dem 19.Jh. die Wissensinstitutionen von Medizin, Psychiatrie, Strafjustiz und Pädagogik auf.

Der „Wille zum Wissen“, der keineswegs gewillt war, vor dem „unaufhebbaren“ Tabu der Sexualität Halt zu machen, machte sich mittels komplexer Mechanismen der Auf- und Anreizung daran, eine Wissenschaft von der Sexualität zu konstituieren, die die „Wahrheit“ des Sexes zutage fördern, wenn nicht gar erst diskursiv produzieren sollte. Aus dieser "Wahrheitsproduktion" entstanden vielfältige Machteffekte, ist ja die Wahrheits- und Wissensproduktion immer von Machtbeziehungen durchzogen. Einer dieser Machteffekte war/ist das Begehren, die Lust selbst. Denn das Begehren ist - so Foucaults der Psychoanalyse abgewonnene grundlegende Erkenntnis - der Macht nicht fremd. Es geht dem Gesetz nicht voraus, sondern wird grundsätzlich durch dieses hervorgebracht. Wie das Begehren außerhalb der Macht nicht möglich ist, so ist auch die Sexualität gegenüber der Macht kein „äußerer und von ihr erst zu bezwingender Bereich“, sondern „vielmehr Effekt und Instrument ihrer Dispositionen“ (ebd.,181).

Entgegen der Repressionshypothese geht Foucault folglich von einer *Ineinanderfügung* von Macht und Lust /Begehren aus. Für ihn heben sich Macht und Lust nicht gegenseitig auf, noch wenden sie sich gegeneinander, sondern übergreifen einander, verfolgen und treiben sich an. Die Vermehrung der Lust ruft eine Steigerung der sie kontrollierenden Macht hervor, die ihrerseits die Lust entzündet und intensiviert<sup>148</sup>.

---

<sup>147</sup> Die Möglichkeit ihres unbestreitbaren Erfolgs verdankte die Repressionshypothese für Foucault zum größten Teil der Tatsache, "dass sie sich immer noch innerhalb des Sexualitätsdispositivs abspielte und nicht außerhalb oder dagegen" (ebd.,157). Seine Erklärung: Das Bürgertum im 19.Jh. griff auf den Diskurs über die sexuelle Beherrschung zurück, als es sich durch die gesellschafts- und klassenübergreifende Durchsetzung des Sexualitätsdispositivs der Gefahr einer drohenden Entdifferenzierung ausgesetzt sah. Der Diskurs über die sexuelle Repression war dabei nur ein weiterer Mechanismus zu dessen Selbstabgrenzung, Selbstabsicherung und Selbsterhaltung und fügte sich bruchlos in das anfängliche Sexualitätsdispositiv ein. Letzteres wurde also (in funktionaler Hinsicht) nicht grundsätzlich verabschiedet, sondern lediglich einer taktischen Verschiebung, Umcodierung unterworfen. Die sozio-politische Demarkationslinie, die einmal über die "sexuelle" Qualität des Körpers verlief, verlief nunmehr über die Intensität ihrer Unterdrückung. Die Zählung, die Tabuisierung der Sexualität, wie die neue Leitdevise des Bürgertums lautete, trug entscheidend zur "'Verbürgerlichung' des Körpers" (Pfister, G.:1997,20) bei und bildete mithin einen festen Bestandteil des bürgerlichen Körperethos.

<sup>148</sup> Diesen Doppelmechanismus beschreibt Foucault so: "Lust, eine Macht auszuüben, die ausfragt, überwacht, belauert, erspäht, durchwühlt, betastet, an den Tag bringt; und auf der anderen Seite eine Lust,

Diese starke Verzahnung von Macht und Begehren/Lust hängt wiederum eng mit Foucaults Machtbegriff zusammen, der Macht nicht so sehr repressiv und restriktiv, als vielmehr produktiv und permissiv denkt. Macht ist danach nicht nur eine negative Form von Restriktion der Freiheit und des Begehrens, sondern stellt zuallererst, und zwar durchaus positiv, deren Ermöglichungsbedingung dar. Sie ist nicht essentiell, nicht nominalistisch, ihr eignet keine ontologische "Wesenhaftigkeit". Sie ist keine negative und "fleischlose" Form des Verbotes, keine Institution, sondern eine relationelle Größe, "der Name, den man einer komplexen strategischen Situation in der Gesellschaft gibt"(ebd.,114). Sie ist wie bei Nietzsche ein Zusammenspiel „ungleichgewichtiger, instabiler, gespannter Kräfteverhältnisse“(ebd.,115) und muss dementsprechend analysiert werden als etwas, was unablässig zirkuliert, nur als Verkettung, als Netzwerk funktioniert, als etwas, was im Verhältnis zum Individuum also prinzipiell *umkehrbar* und nicht, wie es die marxistische Herrschaftsauffassung postuliert, *einseitig*, starr und von Gewalt geprägt ist. Für den Prozess der Subjektkonstitution bedeutet dies, dass er nicht herrschaftlich "von oben", sondern als "Mikrophysik der Macht"(Foucault) wesentlich "von unten" (bzw. von "innen") erfolgt. Was damit gemeint ist, erklärt W.Schmid: „Denn die Individuen sind keineswegs nur ‚Opfer‘ anonymer Mächte... Keine Macht ‚von oben‘, auch nicht eine totalitäre, kann auf Dauer auf die ‚Akzeptanz‘, die individuelle wie die soziale, ‚von unten‘ verzichten.“(Schmid:1999,164/165)

Die Machtverhältnisse in den modernen Gesellschaften funktionieren subtiler. Sie werden durch das *gegenseitige Wechselspiel* von Individuen und gesellschaftlichen (Macht-)Strukturen bestimmt. Eben dieser wechselseitigen Bedingtheit von subjektiven und objektiven Strukturen trägt Foucaults (an Althusser angelehnten) Begriff der subjektkonstituierenden Praktiken Rechnung.

Danach wirken die gesellschaftlichen Strukturen auf das Individuum ein, indem sie ihm Positionen vorgeben, in denen es sich als Subjekt gesellschaftlich verorten und so seine (personale wie soziale) Identität erlangen kann. Aber auch das Individuum vermag seinerseits, auf die gesellschaftlichen Machtstrukturen einzuwirken. Es ist ihnen keineswegs blind ausgeliefert, sondern kann frei entscheiden, welche Position der Struktur es ausfüllen wird. Darüber hinaus liegt es in seiner Macht, die vorgefundenen gesellschaftlichen Positionen etwa durch diskursive Um-schreibungen, Um-codierungen, "Resignifizierungen"(J.Butler) subversiv bzw. "performativ"(Butler:1991;1995)<sup>149</sup> zu ver-rücken. Die Pointe dabei ist, dass das Individuum durch die Existenz der Strukturen, durch die Machtverhältnisse, die seine Seele, seinen Körper, sein Denken durchdringen, formen, transformieren, prägen, *überhaupt erst als Subjekt* konstituiert wird. Dass es als diskursiver Effekt der jeweiligen historischen Machtdispositive konstituiert wird, bedeutet allerdings noch nicht, dass es ein bloßer Effekt der Macht ist. Es ist vielmehr ein Scharnier, eine *Schnittstelle*, ein "Ort des Zusammenpralls von objektiver Macht und subjektiver Selbstbestimmung"(Kögler:1994). Das wiederum besagt, dass das einzelne Individuum einen *aktiven* Beitrag zum Erzielen des subjektivierenden Effekts leistet. Durch seine selbstgeleistete Einbindung in die Machtmechanismen konstituiert es sich quasi *selbst* als Subjekt der Macht. Die Subjektivierung im Sinne von Unterwerfung (unter die Machtdispositive) vollzieht sich, wie an früherer Stelle an Haugs Begriff der "Subjektion" verdeutlicht, in erster Linie als *Selbstunterwerfung*, *Selbstsubjektion* der Individuen. Nur dass sie von ihnen kaum als solche wahrgenommen und erkannt werden kann. Denn sie tritt in einem ständig wechselnden Gewand auf: mal als Selbstbildung, mal als Selbstbestimmung, Selbstbeherrschung, Selbstsorge, Selbstgestaltung, Selbstentfaltung, Selbstverantwortung etc. Die geschichtliche Verankerung dieses machtpolitischen und ideologischen Prinzips in der Tradition der Aufklärung, genauer in deren emanzipatorischem (oder auch mythischem/metaphysischem) *Entwurf der souveränen (bürgerlichen) Selbstermächtigung* ist unschwer zu erkennen. Sein eigentlicher Schauplatz - der *Körper* - leicht zu bestimmen: Der Körper ist ja der "Träger des Selbst"(D.Field), die *Ermöglichungsbedingung der (ideologischen) Subjektion*. Die an materielle Praktiken gebundene Macht, die in den Formierungsprozess des Subjekts selbst

---

die sich daran entzündet, dieser Macht entrinnen zu müssen, sie zu fliehen, zu täuschen oder lächerlich zu machen.“(ebd.,60/61)

<sup>149</sup> zu einer prägnanten zusammenfassenden Präsentation der verschiedenen Ansätze einer Performativitätstheorie vgl. Wulf (Hg.):2001

eingeht, geht oder zieht (zumindest in gewissem Maße) durch de(sse)n Körper hindurch (vgl. Foucault: 1999, 39). Der Körper des Subjekts liefert die (aktive) Einschreibfläche verschiedener Diskurse - als exemplarisch für die "faschistische Subjektion" ließen sich hierbei v.a. der *Gesundheitsdiskurs*, der *Rasse-Diskurs*, der *Sport-Diskurs*<sup>150</sup> und der *Schönheitsdiskurs* anführen. Aber der Körper ist auch "Träger" von etwas anderem, und da liegt gerade der Haken. Er ist nämlich auch der Träger der (räumlich-zeitlichen) Grenze, jener Grenze, an der das (neuzeitliche/metaphysische) Prinzip der souveränen Selbstaneignung (unwillentlich, aber) zwangsläufig scheitern muss.

Abschließen möchte ich diesen Exkurs, wie so oft bisher, mit einem aktuellen Bezug. Diesen stellt Foucault gegen Ende von *Der Wille zum Wissen* selbst her, indem er mit einem Seitenblick auf die gegenwärtige Medien- und Werbeindustrie (und einem versteckten Seitenhieb auf W.Reich u.a.) an Folgendes gemahnt:

„Glauben wir nicht, dass man zur Macht nein sagt, wenn man zum Sex ja sagt; man folgt damit vielmehr dem Lauf des allgemeinen Sexualitätsdispositivs. Man muss sich von der Instanz des Sexes frei machen, will man die Mechanismen der Sexualität taktisch umkehren, um die Körper, die Lüste, die Wissen in ihrer Vielfältigkeit und Widerstandsfähigkeit gegen die Zugriffe der Macht auszuspielen.“ (Foucault: 1977a, Bd. 1, 187)

Fraglich bleibt allerdings, wie man sich „gegen die Zugriffe der Macht“ auflehnen kann, wenn es nach Foucault kein Draußen der Macht geben kann, wenn man sich ihm zufolge immer innerhalb der jeweiligen historischen Machtdispositive, innerhalb der herrschenden Kräfteverhältnisse befindet.

Die Unmöglichkeit des politischen Widerstands gegenüber der Macht als Folge der kennzeichnenden „ontologischen“ Überbewertung der Macht“ (Kögler: 1994, 107) durch Foucault war auch der Haupteinwand, der von vielen Kritikern (z.B. von A. Honneth, M. Frank, J. Bossinade u.a.) zu Recht gegen sein Machtkonzept erhoben wurde (zu einem zusammenfassenden kritischen Überblick über die kritischen Einwände gegen Foucaults Machtkonzept siehe die sehr prägnante Foucault-Monographie von H.H. Kögler, insbes. 107-118 sowie ferner Frank: 1984, Bossinade: 2000).

Kehren wir nach diesem kultur- und soziohistorischen Bogen nochmals zu J. Links Normalismustheorie zurück. Die panikartige Zuflucht zum Protonormalismus entspringt, haben wir gesagt, dem „Wunsch nach einer letzten, sicheren Normalitätsgrenze, also nach einer absoluten Konstante“ (Link: 1997, 267).

Knapp an der „letzten“, „sicheren“ Grenze klappt jedoch fatalerweise die protonormalistische Falle plötzlich zu: „weil im Schatten der versicherten Denormalisierungsangst um so mehr jene heimliche Denormalisierungssehnsucht anwächst, die von der *entropischen* Tendenz der Intensitäten gespeist wird und deren Ambivalenz ihrerseits die Denormalisierungsangst speist.“ (ebd., 345)

Die Situation ist völlig ausweglos. Die Fixierung und Verhärtung der Grenzen wird, aus dem überwältigenden Bedürfnis nach Sicherheit und Ver-Sicherung heraus, so weit getrieben, bis es zu jenem Moment des radikalen Umschlags ins Extrem, dem Moment des irreversiblen

---

<sup>150</sup> Am Beispiel des Sportdiskurses hat U. Müller den historischen Prozess der bürgerlichen „Politisierung des Körpers“ von der Entstehung der deutschen Turnbewegung aus Jahns Programm der Volkserziehung im Ausgang des 18. Jh. bis zur Sportpolitik des Nationalsozialismus verfolgt. Bei seiner detaillierten Analyse der Jahnschen Turnbewegung hat er den besonderen Akzent auf deren militaristische und staatspolitische Funktionalisierung im zeitgenössischen Kontext eines ... Kampfes um Überwindung der feudalen Ordnung und der partikularstaatlichen Zersplitterung zugunsten eines deutschen Nationalstaates gelegt.

Nationalerziehung, Turnen und nationale Identität - so eine seiner Grundthesen - waren in Jahns Programm auf vielfältige Weise miteinander verschränkt. Die organisatorische Vorstellung vom "Volkskörper", der durch die körperliche Ertüchtigung seiner "einzelnen Glieder" gestärkt werden muss, bildete dessen ideologisches Kernstück, die Glorifizierung militanter Männlichkeit und soldatischer Härte (als Ausdruck rigoroser Abwehr jeglicher Weichheit und Weiblichkeit) dessen erklärtes Ziel (vgl. dazu: Pfister: 1997, 30-33). Mehr Einzelheiten über den NS-Sportdiskurs und seinen symbolträchtigen Bezug zur Sporttradition der Antike liefert Abschnitt 4.2.1.2.

„Durchdrehens“ kommt, von wo es kein Zurück mehr gibt und wo die „absolute“ Grenze erreicht ist: diesmal als unumkehrbare Denormalisierung, als restloses Wegdriften auf immer von der Normalität (was quasi der Liquidierung des Normalismus *als Prozess* gleichkäme), als eine *letzte Transgression* der absoluten Grenze hin zur Statuierung absoluter Denormalisierung als normal, zum „grenzenlosen“ Wahnsinn, wo die Extreme zusammenfallen, das Anormale ganz normal und *die totale Entgrenzung/Entdifferenzierung ein Dauerzustand wird*. Dass Link den NS-Faschismus als das markanteste Beispiel für eine derartige im Grunde wahnhaftige Grenzüberschreitung anführt, vermag nach all dem, was bisher darüber gesagt wurde, kaum zu überraschen: „Dass Normalität Wahnsinn ist, dass die deutsche protonormalistische Normalität eines ganzen Jahrhunderts Wahnsinn war - Zweifel daran sind hinfort wirklich nicht mehr möglich.“(ebd.,124)

Es wurde zu Anfang dieses Kapitels auf die strenge kategoriale Unterscheidung, die Link zwischen der starren und zum Extrem des Durchdrehens tendierenden Normalität des Protonormalismus und der „weichen“ und „lockeren“ Integrationsdynamik, dem „freie(n) Floating“ des flexiblen Normalismus einführt, hingewiesen.

So einleuchtend diese auch sein mag, so problematisch und sogar gefährlich kann sie jedoch manchmal werden. Denn, hatte J.Link die beiden Normalitätsdispositive strikt einander gegenübergestellt, um sie klarer voneinander abgrenzen und gegeneinander profilieren zu können, so versäumte er dabei nicht, nachdrücklich hervorzuheben, dass die beiden gar nicht so fundamental verschieden sind, sondern oft in Interferenz und Kombination miteinander auftreten und dass zwischen ihnen eine konstitutive Spannung, aber auch „eine enge gegenseitige Abhängigkeit besteht, die nicht dialektischer, sondern unlösbar aporetischer Art ist“, und für die er den Begriff der „siamesischen Bifurkation“ vorschlägt, um, wie er erklärt, „die Untrennbarkeit von zwei Richtungen einer Gabelung zu suggerieren“(ebd.,82).

Diese Konvergenzpunkte gilt es klar im Auge zu behalten, besonders im Hinblick auf den sonst so ‚weichen‘ und ‚lockeren‘ flexiblen Normalismus. Denn paradoxer Weise ist seine Normalisierungs- und Flexibilisierungs-Kapazität gar nicht grenzenlos, sondern durchweg begrenzt. Auch sie hat eine Grenze, wo die Flexibilität nicht mehr ausgehalten wird, wo die Anormalität gefährlich in die Nähe rückt und die Denormalisierungsangst bis zum Unerträglichen anwächst; wo die fortwährende Infragestellung, Verschiebung und Dehnung der Normalitätsgrenze bis zu ihrer totalen Aufhebung führt. An dieser Grenze, an der sich die lockere, dehnbare, fließende, *weiche* Toleranzgrenze bricht bzw. tödlich *verhärtet* (erstarrt), kommt es zu jenem Punkt des „Reißens“, des „Durchdrehens“, des „Ausscherens“, an dem der Transnormalismus letztendlich in einen fixistischen, „delirierenden Protonormalismus“ (ebd., 108) umkippt. Was darauf folgt, beschreibt J.Link mit der Formel: „*Einziehen-, Festklopfen, Verdicken* der Normalitätsgrenze zu einer neuerlichen *Stigma*-Grenze“ (ebd.,341). Und er gibt ferner zu bedenken, dass diese *regressive* Wendung, diese Tendenz zur Eindämmung, Zurückdrängung und Entmächtigung der Flexibilität und Heterogenität den flexiblen Normalismus ständig begleiten wird. Die Erklärung: „sie folgt aus der aporetischen Struktur der Normalitätsgrenze.“(ebd.,266)

Wenn die soziale Instabilität und Unsicherheit anhält, wenn die Angst vor der wilden, unkontrollierten "Denormalisierung"(Link)/ „Deterritorialisierung“ (Deleuze/Guattari) unerträglich wird, wird panikartig die Flucht hin zum starren exklusionistischen Protonormalismus ergriffen, der in die stabile und leicht überblickbare, schöne "heile" Welt der rigiden Normalität/Normativität hinauszuführen verspricht. Und es werden wieder "rück-versichernd" gewaltsame dezisionistische Freund-Feind Grenzziehungen, Marginalisierungen, Ausschließungen, Stigmatisierungen (re-)produziert.

Für die Struktur des Normalismus ist ein solcher Umschlag gerade deshalb so aufschlussreich, weil er in aller Schärfe vor Augen führt, wie eng "Denormalisierung und Normalitätsgrenze in Symbiose mit dem Phänomen der militärischen Gewalt" (ebd.,289) stehen können. *In der Unsicherheit steckt -so Z.Bauman- die Wurzel der Grausamkeit*. Das aktuelle Wiederaufleben der (militärischen) Gewalt lässt sich von hier aus "als Hauptinstrument zur Herstellung von Ordnung", Sicherheit und Stabilität (Bauman:1995b,354), als "fiebrige Suche nach den ganzen, bitteren Wahrheiten, um die Leere der verlassenen *agora* zu füllen"(ebd.,354) interpretieren. Für die in der heutigen "Welt der Kontingenz und des Nomadentums", der

"explosive(n) Sozialität" und der "ephemeren" Existenz etablierte "postmoderne" Art von Gemeinschaft bedeutet dies allerdings, dass sie "dazu verdammt ist, *endemisch unsicher* und daher *kriegslustig* und *intolerant* zu bleiben, *neurotisch* im Hinblick auf Angelegenheiten der Sicherheit und *paranoid* im Hinblick auf *Feindseligkeiten* und üble Absichten der Umgebung."(ebd.,350;Herv.-E.P.)

Alles in allem: ein "circulus vitiosus normalis"(ebd.,345).

### 3. *Ästhetisierung des Politischen-Politisierung des Biologischen. Zur faschistischen "Ideologie des Subjekts"*(Ph.Lacoue-Labarthe/J.-L.Nancy)

Am Moment ihrer biologischen Verankerung haben wir zu Anfang des vorigen Kapitels den wichtigsten konzeptuellen Konvergenzpunkt zwischen Lacans Ich (*moi*)-Theorie und Links (Proto-)Normalismus-Theorie festgemacht. Wenn wir nun im Vorgriff auf unsere anstehenden Darlegungen dieser biologischen Verankerung mit Foucault den Namen *Politisierung des Biologischen* geben, haben wir in einem Zug (mit Lacoue-Labarthe) den Schlüssel zur Erschließung des Wesens des Nazismus und das tragende - und von daher immer wieder unter verschiedenen Blickwinkeln umspielte - Motiv der vorliegenden Arbeit genannt.

Die Politisierung des Biologischen hat je nach Betrachtungsperspektive eine Vielzahl verschiedener Codierungen und eine Mehrzahl vielschichtiger Facetten. Zwei von diesen Facetten haben wir unter der Bezeichnung "*imaginäre/kollektive Identitätskonstruktion*" und "*rück-versichernde Verhärtung der protonormalistischen Stigma-Grenzen*" bereits kennen gelernt und werden sie auch weiterhin in anderen Kontexten verfolgen.

Den einzelnen Schichten ihrer nächsten Facette - der *Ästhetisierung des Politischen* - spüren wir gleich im Anschluss nach. Der einleitende genealogische Rückblick auf ihre kultur- und philosophiegeschichtlichen Traditionsbezüge folgt dem durchgehenden dekonstruktivistischen Anliegen dieser Arbeit.

#### 3.1. *Kultur- und philosophiegeschichtliche Traditionsbezüge*

Bereits in den ersten Jahren der NS-Machtergreifung hatten W.Benjamin und B.Brecht die grundsätzliche Intuition, dass der Nazismus auf einer Ästhetisierung der Politik beruht. Im Nachwort zu seinem programmatischen geschichtsphilosophischen Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* aus dem Jahre 1935 wies Benjamin auf die Ästhetisierung des Politischen als die zentrale Strategie des Nationalsozialismus hin: „Der Faschismus läuft folgereicht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus.“(Benjamin:1963,48)

Dort versuchte er, die verschiedenen Aspekte der umfassenden faschistischen Ästhetisierung des Politischen im Licht des seit dem 19.Jh. aufgekommenen Phänomens der *Massen*, auf die diese in erster Linie ausgerichtet war, aufzuhellen.

Die faschistische Ästhetisierung des Politischen bot den Massen eine Inszenierung des politischen Lebens und machte sie zum Teil dieser Inszenierung zugleich. Sie holte sie aus ihrer passiven Rezipientenrolle heraus und versetzte sie in die *aktive Position von Exekutierenden*, indem sie sie "zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen"(ebd.,48) ließ. Auf diese Feststellung kam Benjamin ein Jahr später in seinem während des Exils geschriebenen *Pariser Brief.André Gide und sein neuer Gegner* wieder zurück, wo er notierte: "Die faschistische Kunst ist eine Propagandakunst. Sie wird also für Massen exekutiert. Die faschistische Propaganda muss, weiterhin, das ganze gesellschaftliche Leben durchdringen. Die faschistische Kunst wird demnach nicht nur *für* Massen, sondern auch *von* Massen exekutiert.“(Benjamin:1980,Bd.3, 488)

Indem sie ihnen zum Ausdruck verhalf, schlug die faschistische Kunst die Massen in ihren Bann: sie faszinierte und lähmte sie zugleich. Wie der *Pariser Brief* des Weiteren unterstreicht, fand durch sie „keine Selbstverständigung der Masse“ (ebd.,488), sondern vielmehr eine bloße Unterwerfung der Masse unter die faschistische Macht statt.

In die Wege geleitet wurde dieser ganze Prozess umfassender Ästhetisierung des gesellschaftspolitischen Lebens, als deren Folgeerscheinung auch die faschistische Ästhetisierung der Politik auftrat, vorrangig durch die *rasante technische Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft* unter den Bedingungen der industrialisierten Moderne: Die auf Mobilisierung und Formierung der Massen fixierte faschistische Propagandamaschinerie verdankte ihren bemerkenswerten Erfolg ausschließlich der ästhetischen Faszination der neuen Medientechnologien. Erst die massiven ökonomischen und politischen Umwälzungen des 19. Jh. und die durch sie bedingten Neuorganisation des öffentlichen Raumes und radikale Umstrukturierung der kollektiven Wahrnehmungsstrukturen machten die historische Entstehung und Etablierung einer industrialisierten bürgerlichen Massenkultur möglich. Die ungeheure Entfaltung der (Reproduktions-)Technik trieb sie erheblich voran. Der Monopolkapitalismus riss sie sogleich mit in den Zirkulations-, Konsumptions- und Repräsentationstaumel hinein: ihre wichtigste Funktion bestand fortan in der Befriedigung von Massenbedürfnissen.

All die eben angerissenen höchst komplexen und widerspruchsvollen Basisprozesse finden sich verdichtet in Benjamins Formel vom „Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ wieder. Im berühmten Essay, dem sie seinen Titel gibt, zeichnet der Philosoph vor diesem Hintergrund anhand einiger zentraler, wirkungs- und rezeptionsästhetisch orientierter begrifflicher Oppositionspaare (wie etwa „Aura“ vs. „Verfall der Aura“, „Kultwert“ vs. „Ausstellungswert“, „Fundierung aufs Ritual“ vs. „Fundierung auf Politik“, „Sammlung“ vs. „Zerstreuung“ usw.)<sup>151</sup> die Konsequenzen der technischen Rationalisierung für die Kunstproduktion, -distribution und -rezeption nach.

Da die kunstpolitische Perspektive (welche "in dem am frühen französischen Surrealismus gewonnenen 'anthropologischen Materialismus' " wurzelt-Fünnkäs:2000,142) für Benjamins Aufsatz wegweisend ist, steht dort die Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und technischer Reproduktion thematisch ganz in dem Vordergrund.

Als eine wesentliche ästhetische Erscheinungsform der industrialisierten bürgerlichen Kultur zog die massenhafte Reproduktion von Kunst und insbesondere von *Bildern* durch die neuen technischen Medien der Fotografie, der illustrierten Zeitung und v.a. des Films - das Massenmedium par excellence - laut Benjamin durchaus auch regressive Tendenzen nach sich, die sich im „Verfall der Aura“, d.h. im Verlust der Einmaligkeit, „Einzigkeit“, „Echtheit“, „Autonomie“, in der kultischen „Unnahbarkeit“, in der „unteilbare(n) Autorität“ des Kunstwerks äußerten (zu einer differenzierten Erörterung der Benjaminschen Begrifflichkeiten siehe Opitz/Wizisla (Hg.):2000).

„Benjamin scheint im *Kunstwerk*-Aufsatz Max Webers Zeitdiagnose von der Entzauberung der Welt nicht nur zu teilen, sondern mit dem klanglosen Vorschlag einer Radikalkur für Kunst und Wahrnehmung noch zu überbieten.“(J.Fünnkäs:2000,118/119)

In der „Zertrümmerung der Aura“ erkennt der Philosoph „die Signatur einer Wahrnehmung, deren *Sinn für das Gleichartige in der Welt* so gewachsen ist, dass sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt“(Benjamin:1963,19). Durch den epochalen Traditionsbruch des 19. Jh. sieht er das Kunstwerk vollends aus seinem „Eingebettetsein in dem Zusammenhang der Tradition“ (ebd.,19) herausgerissen und seine ursprüngliche „Fundierung aufs Ritual“ durch eine neue „Fundierung auf Politik“ ersetzt. Zur Garantierung einer breiteren Massenbasis trat ihm zufolge der "Ausstellungswert" des technisch reproduzierten Kunstwerks mehr und mehr an die Stelle seines traditionellen (metaphysischen) "Kultwertes", was auch seine Unterstellung unter die Gesetze der kapitalistischen Warenästhetik endgültig besiegelte. Die letzte Konsequenz der Technifizierung der Kunst offenbarte sich schließlich unter dem NS-Faschismus<sup>152</sup>, wo die bürgerliche

---

<sup>151</sup> Die durchweg schematische Darstellungs- und Argumentationsweise von Benjamins *Kunstwerk*-Thesen wird von G.Wagner als „weitgehend abstrakt und undialektisch, ja unrealistisch“(Wagner:1992,30), „nicht historisch differenziert“(ebd.,46), „vereinfachend“(ebd.,88), generalisierend, „einschichtig“ und „kurzschlüssig“ (ebd.,89) heftig kritisiert.

<sup>152</sup> Von einer Technophobie des Nationalsozialismus, wie sie so oft verschiedentlich herbeizitiert wird, kann folglich überhaupt nicht die Rede sein. Vielmehr trifft das genaue Gegenteil zu: „The paradox of reactionary modernism is that it rejected reason but embraced technology, reconciled *Innerlichkeit* with technical modernity.“(Herf,zit. nach Barck:1999,107) Der NS, der an diesem kennzeichnenden "paradox of reactionary modernism" durchaus teilhatte (und auch erheblich davon profitierte), führte, wie J.Herf in

Ästhetisierung der industriellen Produktion in der Apotheose des „imperialistischen Krieges“<sup>153</sup> als ästhetisches Ereignis gipfelte. In dieser Apotheose, die nicht nur die Mobilmachung aller technischen Mittel, sondern auch allen „Menschenmaterials“ in Angriff nahm, enthüllte sich die „mörderische“ Kehrseite der *stark technokratisch eingefärbten faschistischen Kunstidee*: „Diese Kunst ist die *Kriegskunst*. Sie verkörpert die faschistische Kunstidee ebenso durch den monumentalen Einsatz an Menschenmaterial wie durch den von banalen Zwecken gänzlich entbundenen Einsatz der ganzen Technik. Die poetische Seite der Technik, die der Faschist gegen deren prosaische ausspielt,..., ist ihre *mörderische*.“ (Benjamin:1980,Bd.3, 492;Herv.-E.P.)

Die ästhetizistische Transponierung des technologischen Fortschritts ins Kosmische und Monumentale durch den Faschismus stellt sich demnach als eine bloße „technokratische Umdeutung“ (ebd.,491) der faschistischen Militarisierung des Lebens heraus. In diesem militaristischen (bzw. imperialistischen) Kontext lassen sich auch die monumentalen NS-Aktfiguren lesen. Beim Anblick ihrer gepanzerten Maschinen-Körper, die dem bürgerlich-kapitalistischen Technikfetischismus und Neoromantizismus auf eine überwältigende Art und Weise einen ästhetizistisch überhöhten Ausdruck verleihen, kommen einem geradezu zwangsläufig die euphorischen Worte aus Marinettis (von Benjamin ausführlich zitiertem<sup>154</sup>) *Manifest zum äthiopischen Kolonialkrieg* in den Sinn: "Der Krieg ist schön, weil er die erträumte Metallisierung des menschlichen Körpers inauguriert." (Benjamin:1963,49) Sie verkörpern das Phantasma technischer Dynamik, Überbietung und Perfektion, oder, - um Lacans Begriff des Imaginären im Sinne der visuellen Artikulation, der Gestaltwerdung und Gestaltwahrnehmung individueller und kollektiver narzisstischer Wunschbilder zu bemühen -, sie stellen eine Art *Hypostasen des Technoimaginären* dar und beziehen daraus, zumindest zu einem gewissen Teil, ihre faszinierende Wirkmächtigkeit.

Aber worin genau besteht das Faszinosum des Technoimaginären? Diese Frage drängt sich nicht zuletzt angesichts der fortschreitenden Verwischung der Grenzen zwischen Kunst und Technik auf, wie sie heutzutage durch die umfassende Digitalisierung immer weiter getrieben wird.

Florian Rötzer führt das Überwältigende der sich unaufhaltsam perfektionierenden Technologien auf die von ihnen *bewerkstelligte Ausschaltung jeglicher Kontingenzen*, auf die

---

seinem bemerkenswerten Buch *Reactionary Modernism* (1984) schlüssig dargestellt hat, die "technologische Romantik" im Technikdiskurs der Weimarer Republik fort. „Beseelung“ der Technik durch Romantik und der Politik durch Kunst - stellt K.Barck unter Bezug auf Herf fest - waren im NS-Diskurs der Ästhetisierung jene Grundformeln, mit denen eine enge Verbindung von Kunst und Alltag proklamiert wurde (vgl.Barck:1999,107).

<sup>153</sup> Den imperialistischen Krieg erklärt Benjamin in materialistischer Manier aus der Diskrepanz zwischen Produktionskräften und Produktionsverhältnissen. Er charakterisiert ihn als den "Aufstand der Technik, die am *Menschenmaterial* die Ansprüche eintreibt, denen die Gesellschaft ihr natürliches Material entzogen hat" (Benjamin:1963,50). In der erst durch den Einsatz moderner Medientechnologien möglich gewordenen faschistischen Monumentalkunst glaubt er die Verewigung der bestehenden Eigentums- und Machtverhältnisse zu erkennen.

<sup>154</sup> An dieser Stelle bietet sich eine Gelegenheit, auf den etwas problematischen, weil doppeldeutigen Charakter von Benjamins Technik-Begriff hinzuweisen. In der zweiten Fassung seines *Kunstwerk*-Aufsatzes hat der Philosoph nämlich zwischen zwei Arten von Technik unterschieden und aufgrund ihres hohen politisch-emanzipatorischen Demokratisierungspotentials in die zweite davon seine optimistischen Erwartungen gesetzt: "Die erste hat es wirklich auf die Beherrschung von Natur abgesehen; die zweite viel mehr auf ein Zusammenspiel zwischen der Natur und der Menschheit. Die gesellschaftlich entscheidende Funktion der heutigen Kunst ist Einübung in dieses Zusammenspiel." (Benjamin:1980,Bd.7/1,359)

Wegen dieser seiner Technikrezeption wurde Benjamin im Nachhinein von verschiedenen Seiten heftig attackiert, z.B. im Umkreis der Kritischen Theorie: "Es ist bekannt, dass Adorno Benjamins „messianisch-nihilistische“ Hoffnungen auf eine „zweite Technik“ und auf die emanzipatorische Wirkung der neuen Massenmedien niemals geteilt hat. Er sieht Benjamins eigentümlichen ‚Materialismus‘ wiederholt in Gefahr, ‚am Kreuzweg von Magie und Positivismus‘ zu verharren." (Fünkkäs:2000,123/124) Eine ähnliche Richtung schlägt auch G.Wagners Kritik an Benjamins vereinfachender „Parallelisierung von technischem, poetischem und künstlerischem Fortschreiten“ ein (Wagner:1992,34).

*Herstellung unerschütterlicher Gewissheiten durch die Gewährleistung totaler Kalkulierbarkeit und Kontrollierbarkeit des Wirklichen* zurück: „Alle technologischen Innovationen laufen darauf hinaus, das Wirkliche zu verdrängen, den Zufall auszuschalten und das Unmögliche zu realisieren. Illusions- und Destruktivtechnologien haben eine gemeinsame Wurzel, weil sie darin übereingehen, das Wirkliche zu eliminieren. Die totale Kommunikation und Interaktion, das vollkommene Recycling, die gentechnologische Perfektionierung der Biosphäre, die Permutation anstatt der Geschichte, das Hologramm, die Simulationskabinen, die Beschleunigung des Denk-, Wahrnehmungs- und Erfahrungsraumes durch die Synergie mit Maschinen, der automatische Krieg, in dem die Menschen, weil sie langsam sind, zu Zuschauern werden - alles greift ineinander, gleich einem Prozess gegen die Dinge, die Materie, die Wahrnehmung, die Welt.“(Rötzer:1989,55)

Die Logik, der alle technologischen Innovationen folgen, ist folglich die der *Machbarkeit*. Als semantische Komponente war sie im griechischen Begriff der *techne* (ausführlicher dazu später mit Lacoue-Labarthe) bereits ursprünglich angelegt. Die Machbarkeitslogik aber, derzufolge das Unmögliche möglich zu machen ist, ist auch die *Logik des Wahns* und das heißt *der totalen (Welt- und Selbst-)Zerstörung*. Der Rückblick auf die Geschichte der neuen Technologien, die von Anfang an zugleich *Kriegstechnologien* waren (vgl. dazu Baxmann:1999,93,Anm.5), vermag den Befund von deren grundsätzlich destruktivem Charakter nur zu bekräftigen<sup>155</sup>. Eben dieser hochdestruktive Charakter macht paradoxer Weise das Faszinosum oder auch das Überwältigende des Technoimaginären aus. *Die Zerstörung ist die verborgene Kehrseite der Wahrnehmung ästhetischer Faszination*: „Die Faszination an Technologien - das mag bei den Futuristen erstmals klar geworden sein - , die zu schnell sind, um noch von der menschlichen Wahrnehmung kontrolliert werden zu können, machen aus dem Krieg auch ein ästhetisches Spektakel, ein 'Schlachtfeld der Wahrnehmung'.“(Rötzer:1989,114)

Ganz in diesem Sinne hat auch Fr.Kittler unter Bezug auf Kant die überwältigende Dimension der technologischen Effekte als das „Erhabene des technischen Krieges“ charakterisiert und aufgrund ihrer *Undarstellbarkeit* (ihrer *fehlenden psychischen Repräsentanz*) mit dem Freudschen Begriff des Traumas assoziiert: „Während die Wahrnehmung des Schönen sich mit dem, was sie sieht, befreunden kann, muss das Erhabene und Nicht-Darstellbare der modernen Kriege unbewusst wiederkehren wie der Wiederholungszwang des Freudschen Traumas.“(Kittler,in:Rötzer:1989,115)

Das „eigentlich Erhabene“ der neuen Technologien erwächst laut Fr.Kittler aus der unüberbrückbaren Diskrepanz, aus dem „Abstand zwischen Geheimem und Öffentlichem, komplexen Technologien und Unterhaltungsmedien“, weil dieser eine enorme Drohung einschließt: „Dieselben Technologien können dazu dienen, ganze Städte oder Landstriche zu pulverisieren. Seitdem die damals rein genannte Mathematik an Ingenieure und Computer gefallen ist, kann auch diese Pulverisierung als das ästhetisch Erhabene, die tabula rasa oder das Undarstellbare fungieren.“(ebd.,116) (für weitere Ausführungen zur ästhetischen Kategorie des Erhabenen vgl. Teil B,Anm.6)

"Trotz aller löblichen und alternativenlosen Verbesserung des Unvermeidlichen“(ebd.,55) führt die Ausbreitung der neuen Technologien nach Ansicht von Fl.Rötzer schließlich nur zur verstärkten Destabilisierung des gewohnten Wirklichkeitsverständnisses und des Sinnenbewusstseins. Von hier aus ist es kein weiter Schritt zur totalen Selbst- und (Um-)Weltzerstörung des Wahns.

Da er alle diese verhängnisvollen Implikationen der faschistischen Ästhetisierung des Politischen mit feinem Gespür schon ganz früh erkennen konnte, versuchte Benjamin möglichst schnell, ihrer konkreten Erfüllung zuvorzukommen. Der radikale Gegenentwurf einer umfassenden Politisierung der Kunst, den er in unverkennbar marxistischer Manier gegen Ende seines *Kunstwerk*-Essays polemisch verkündete, war die unmittelbare Manifestation dieses Versuchs: „Fiat ars-pereat mundus“, sagt der Faschismus und erwartet die künstlerische Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung, wie Marinetti bekennt, vom Kriege. Das ist offenbar die Vollendung des l'art pour l'art. Die Menschheit, die einst bei

---

<sup>155</sup> Vor dem gleichen kulturhistorischen Hintergrund wird in E.Jelineks neuestem Stück *Bambiland* (2003) eine scharfe Kritik am menschenverachtenden und kriegsverherrlichenden Technokratismus der westlichen Gesellschaft formuliert.

Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuss ersten Ranges erleben lässt. So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet darauf mit der Politisierung der Kunst.“(Benjamin:1963,51)

Benjamins Forderung nach einer „Polarisierung der Kunst“ blieb allerdings „eine nicht weiter ausgeführte Formel, die der Komplexität des Problems nicht gerecht wurde“(Baxmann:1999,84)<sup>156</sup>. Dies war jedoch bei weitem nicht die einzige Blind- und Leerstelle in seinem *Kunstwerk*-Essay.

Mit seiner genealogischen Weiterführung des Benjaminschen Ansatzes hat der Literaturwissenschaftler Karlheinz Barck ein überzeugendes Beispiel für eine durchaus produktive kritische Auseinandersetzung damit geliefert. Dessen blinder Punkt - die Einreihung der faschistischen Ästhetisierung der Politik in die Tradition des deutschen Idealismus - machte er dabei zum Fluchtpunkt für seine eigenen Reflexionen über die historische Kontinuität der politischen Ästhetisierungsprozesse. „Was Benjamin in dem Kunstwerkessay von 1935 als Programm (s)einer materialistischen Kunsttheorie auf den Punkt der Politisierung brachte, lief nicht (wie oft behauptet) auf eine empirische Soziologie der Kunst hinaus, sondern auf die Freilegung der Genealogie einer deutschen Tradition ästhetischen (und kunsttheoretischen) Denkens. Was er auch in diesem Sinne 1931 an der deutschen Geistesgeschichte im Vorfeld ihrer faschistischen Gleichschaltung als deren „geile(n) Drang aufs große Ganze“ und als siebenköpfige „Hydra der Schulästhetik“ diagnostizierte, enthüllte sich dem archäologischen Blick in der faschistischen „Ästhetisierung der Politik“ in ihrem „Funktionscharakter“, d.h. als ein *Schlachtfeld* des deutschen Idealismus.“(Barck:1999,103)

Als theoretische Bezugsfolien zog Barck v.a. Ph.Lacoue-Labarthes an Benjamin anschließendes Konzept des "Nationalästhetizismus"<sup>157</sup> und Paul de Mans genealogische Rekonstruktion der Hypostasierung des Ästhetischen „vom entzweiten Moment zum Modell der Einheit, auf die ‚romantische‘ Verzerrung der Kantischen Ästhetik, eine Verzerrung, die mit Schiller beginnt“ (zit. nach Barck:1999,113), heran.

Sein Fazit: "Seit Begründung einer Autonomie-Ästhetik durch den deutschen Idealismus und seit dem frühesten Versuch, die Autonomie einer 'ästhetischen Kultur' zu politisieren -in Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1794/1795)- hat es immer wieder Projekte einer Vermittlung oder Durchdringung von Politik und Ästhetik gegeben.“(ebd.,113)

Aber noch vor Schiller entwickelte Wilhelm von Humboldt in seinem Fragment *Über Religion* ein Konzept ästhetischer Erziehung, in dessen Grundgedanken von einer ästhetisierten Religion nach Ansicht E.Müllers bereits die Ansätze der romantischen Kunstreligion (der "neuen Mythologie") mitenthalten waren.

Am Gebrauch des Terminus Religiösität durch W.v.Humboldt hat E.Müller eine in gesellschaftspolitischer Hinsicht tief greifende und folgenreiche Funktionsverschiebung der Religion angesichts der sich differenzierenden und individualisierenden bürgerlichen Gesellschaft festgehalten. Die „widersprüchliche Transformation des Religiösen zum Ästhetischen als Sozialisierungsform“ (Müller,in:Barck/Faber:1999, 123), die er bei W.v.Humboldt aufzeigen konnte, ist schnell beschrieben: Gegen Ende des 18.Jh. setzte ein tief greifender Paradigmenwechsel im gesellschaftspolitischen Leben der bürgerlichen Gesellschaft ein. An die Stelle der Fundierung von Politik und Moral auf der Religion trat die Fundierung der bürgerlichen Sozialisation auf dem ästhetischen Gefühl. Diese Funktionsverschiebung der Religion hin zu einer ästhetischen Religiösität stellte einen emanzipatorischen Akt der

---

<sup>156</sup> Diese Ansicht wird auch von vielen anderen Benjamin-Kritikern geteilt (vgl.Barck:1999,Wagner:1992 etc.)

<sup>157</sup> Mit diesem Begriff, mit dem wir uns noch eingehend beschäftigen werden, bezeichnet Lacoue-Labarthe das ästhetizistische (Gesamtkunstwerk-)Projekt des Nationalsozialismus, das er auf die romantische Tradition des Staats als Kunstwerk zurückführt. Der "Nazi-Mythos", sein zweiter Schlüsselbegriff, den er zusammen mit J.-L.Nancy herausgearbeitet hat, meint ebenfalls die Produktion des Politischen als Kunstwerk, setzt aber den Akzent anders: er fokussiert nämlich stärker den mythischen /"mimetischen" Aspekt dieser Produktion. Die Struktur und Funktion des „Nazi-Mythos“ stellt danach eine Verschmelzung von Staats- und Kunstmythos dar.

Verwerfung der von außen oktroyierten öffentlichen (Staats-)Religion und der anschließenden Postulierung einer gesellschaftlich fundierten, freien, einzig auf dem individuellen ("innerlichen") ästhetischen Gefühl aufbauenden *Privatreligion* durch das Bürgertum dar und gehörte somit zum politischen Hintergrund des Neuhumanismus, "wie er dann im 19.Jh. zum staatstragenden Element wird"(ebd.,130). Dies war insbesondere im Deutschland des ausgehenden 18.Jh. der Fall, wo sich die aufklärerische Bewegung, im Unterschied zu anderen europäischen Ländern, weder gegen den absolutistischen Staat noch primär gegen die institutionalisierte Religion emanzipiert hatte (ebd.,123).

In diesem kulturhistorischen Kontext trat die Neuverortung der Religion, d.h. ihre Transposition in den Bereich des Ästhetischen mit der sie begleitenden Interiorisierung ganz deutlich als *Ausdruck gesellschafts-politischer Machtmechanismen* hervor. Darin lag eine Doppelstrategie des frühen (Bildungs-)Bürgertums begründet, über das ästhetische Gefühl Hegemonie zu erlangen<sup>158</sup>.

Hieraus entspringt auch die Widersprüchlichkeit und Doppeldeutigkeit des damals etablierten Begriffs des Ästhetischen: "Einerseits erweist sich das Ästhetische als genuin emanzipatorische Kraft - als ein Gemeinschaftsgefühl von Subjekten, die durch ihre sinnlichen Antriebe statt durch ein heteronomes Gesetz miteinander verbunden sind und ihre einzigartige Besonderheit gewahrt sehen, obwohl sie zugleich an andere in sozialer Harmonie gebunden sind. Andererseits mutiert *das Ästhetische zur Herrschaftstechnologie, zur internalisierten Überwachung*, wodurch die soziale Macht noch tiefer als der Rationalismus in den Körper eindringen kann; es kann daher als eine überaus effektive Art der politischen Hegemonie fungieren."(ebd., 122/123) Im Medium des Ästhetischen, das „dem ‚roheren Teil des Volkes‘ .. die Wahrheit in einem anderen Kleid“ enthüllen sollte, indem es „mehr zu ihrer Einbildungskraft und zu ihrem Herzen als zu ihrer kalten Vernunft (zu) reden“ suchte (W.v.Humboldt,zit.ebd.,131), bot sich also dem gebildeten Bürgertum ein äußerst wirksames, weil stark suggestives und affektgebundenes *Instrument politischer Hegemonie* an. Diese Tradition, die sich bis in den deutschen Idealismus und die Romantik fortsetzte, wurde später in der veränderten sozio-politischen Konstellation der industrialisierten Moderne mit Hilfe der avancierten Medientechnologien durch den NS bis zum Extrem weitergetrieben.

Das, was in Humboldts frühliberalem Entwurf einer ästhetischen Religiosität sich durch die Verknüpfung von Ästhetik und Privatreligion anbahnte, gipfelte fünf Jahre später in Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung* in der „Hypostase des Ästhetischen“ (Paul de Man), welche die vollkommene Koinzidenz von ästhetischer Religion und ästhetischer Bildung darstellte: „Nach Schillers eigener Logik bekommt damit umgekehrt das Ästhetische letztlich die Kunst, eine quasireligiöse Funktion zugesprochen.“(ebd.,133)<sup>159</sup>

Dass für das extrem widersprüchliche und janusköpfige NS-Regime eine über es „hinausweisende Kontinuität unterschiedlicher ästhetischer Traditionen<sup>160</sup> und ihre Konvergenz zu einer traditionalistischen oder auch reaktionären Modernität“(Reichel:1993,16;35) kennzeichnend war; dass es „auf älteres Repertoire von Instrumenten und Konzepten zurückgegriffen hat, das sich im Fundus ästhetischer, symbolischer und theatralischer Politik von den nationalkulturellen Bewegungen bis zur Arbeiterbewegung angesammelt hat“(ebd.,45) - auf dieser immer wieder variierten und reformulierten theoretischen Grundannahme basiert auch P.Reichels Analyse des „Funktionszusammenhang(s) von Ästhetik und Politik im Nationalsozialismus“(ebd.,21)<sup>161</sup>. Auch er hat, wenngleich ganz kurz, in seinen Erörterungen

---

<sup>158</sup> Dieser Gedanke findet eine Entsprechung in Foucaults vorhin angerissenen machtanalytischen Beobachtungen zum bürgerlichen Projekt der Selbst-Affirmation qua autonome Selbstbildung/Selbstbestimmung/Selbstdarstellung -vgl.Foucault:1977a,Bd.1

<sup>159</sup> Für unseren in Teil C thematisierten theaterästhetischen Zusammenhang ist es bezeichnend, dass es für Schiller vorrangig die Institution des bürgerlichen Illusionstheaters war, der die Funktion einer „Moralanstalt“ im Sinne einer umfassenden ästhetisch-sinnlichen *und* sittlichen Erziehung des Volkes zugesprochen wurde.

<sup>160</sup> Aufklärung und Säkularisierung, Idealismus und Romantik, Humanismus und Nationalismus gingen darin vielfältige Verbindungen ein.

<sup>161</sup> Der Bezug zur Tradition des deutschen Idealismus, der in E.Jelineks sich mit dem Thema der deutschen nationalen Identität auseinandersetzendem Theaterstück *Wolken.Heim*. wesentlich über die

der Ursachen und Funktionen der umfassenden Ästhetisierung von Politik und Gesellschaft unter dem NS-Regime den Aspekt der „säkularen Religiösität“ (Th.Nipperday, zit. ebd.,29) gestreift, indem er diesen in unmittelbare Verbindung mit dem für den deutschen sozio-politischen Kontext eigentümlichen „traditionell vorbelasteten Verhältnis von Kultur und Politik“ (ebd.,29) gebracht hat. Durch die Ausbreitung der „säkularen Religiösität“ - so seine Ausgangsthese - avancierte die bürgerliche Hochkultur zur politikfernen Kulturreligion“ (ebd.,29).

Aus der ursprünglichen, *machtpolitisch bedingten* (ein Aspekt, der bei Reichel allerdings weitgehend ausgeklammert bleibt) Verschränktheit der kulturellen und politischen Sphäre in der frühen Phase des nationalen Liberalismus, aus der Tatsache, „dass die Politisierung der Bevölkerung in der kulturellen Sphäre begann, auf sie lange beschränkt blieb oder ganz in sie abgedrängt wurde“ (ebd.,35), hat P.Reichel in Bezug auf weite Teile der Gesamtbevölkerung Deutschlands und insbesondere auf die kleinbürgerlichen Massen auf „ein traditionell gestörtes Verhältnis von Kultur und Politik“ (ebd.,44) geschlossen, dem entsprechend ein ganz spezifisches - „ästhetizistisch und religiös überhöhtes, zudem voluntaristisch verkürztes und von der gesellschaftlichen Wirklichkeit abgehobenes“ (ebd.,32) - Verständnis von Politik zugrunde lag: „Ein erfahrungsgestütztes, zynisches und zugleich pragmatisches Verständnis von Politik war ihnen weitgehend fremd geblieben. Um so mehr bedeutete ihnen die deutsch-nationale Symbolik, die Inszenierung der Macht und die Ästhetik der Politik.“ (ebd.,44)

In unmittelbarem Zusammenhang mit diesem Verständnis von Politik als einer „national eingefärbte(n) Kulturreligion“, die „zur Weltflucht einlud, auch zur Überhöhung oder Verachtung der politisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit, nur nicht zur kritisch-pragmatischen Auseinandersetzung mit ihr“ (ebd.,35), stand nach P.Reichel die „zunehmende Neigung zur Ästhetisierung der Politik“ (ebd.,35). Diese Neigung kam nach der Bismarckschen Reichsgründung ganz zum Tragen. Im Kulturimperialismus des Kaiserreichs erreichte die Entgegensetzung von bürgerlicher Hochkultur und Politik ihren Höhepunkt: die zur politikfernen Kulturreligion avancierten schönen Künste „wurden ein konflikt- und machtgeschütztes Refugium für politik- und rationalverdrossene Bürger“ (ebd.,31). Nach den fehlgeschlagenen Politisierungs- und Demokratisierungsversuchen der Weimarer Republik wurde sie schließlich - so Reichel weiter - vom NS-Regime für seine Ziele - „die Entfesselung brutaler Gewalt und die Errichtung von schönem Schein“ (ebd.,21) - instrumentalisiert. Am Grenzfall des Dritten Reiches mit seiner „rigorosen Entdifferenzierung: sowohl innerhalb der Sphären von Kultur und Politik als auch zwischen ihnen“ (ebd.,38), mit seiner totalen Vernichtung des subversiven Potentials und der Autonomie der Kunst durch deren totale Unterordnung ("Gleichschaltung") unter die Politik sieht er das (von ihm als zentral für die Erschließung des „Funktionalzusammenhangs von Ästhetik und Politik“ im NS erachtete) strukturelle Problem des *Spannungsverhältnisses von Kultur und Politik* besonders deutlich hervortreten: „Während in liberalen Gesellschaften zwischen diesen beiden Sphären in der Regel ein kompliziertes Verhältnis der Abhängigkeit *und* Eigenständigkeit besteht, ist für totalitäre Gesellschaften gerade die Aufhebung dieser Interdependenz charakteristisch. Sie hat zwei Seiten. Eine repressive und eine ästhetizistische. Einerseits wird die Freiheit der Kunst beseitigt... Andererseits wird Politik... nicht nur durch Willkür und offene Gewalt ersetzt, sondern auch durch Ästhetisierung, sei es der Staatsmacht, sei es der gesellschaftlichen Verhältnisse.“ (ebd.,38/39)

P.Reichels an Benjamins *Kunstwerk*-Thesen orientierter materialistischer Lesart zufolge bestand der entscheidende Grund für die Ästhetisierung von Politik und Gesellschaft unter dem NS-Regime im „nicht auflösbare(n) Widerspruch zwischen antikapitalistischer sozialer Basis und protokapitalistischer sozialer Funktion des Nationalsozialismus“ (ebd.,39). Die „Inszenierung vom schönen Schein“ (P.Reichel) und die „Theatralisierung der Politik“ (E.Bloch) durch den

---

Zitationstechnik hergestellt wird, wird in P.Reichels Arbeit bereits im Titel *Der schöne Schein des dritten Reichs* mit dem Begriff vom „schönen Schein“ angedeutet, bei dem es sich um eine „produktionsästhetische Kategorie des deutschen Idealismus“ (Fünkkäs:2000,120) handelt. Darin schwingt implizit auch eine Anspielung auf die Benjaminsche Formel von der „Verkümmern der Aura“ mit.

Faschismus hatte für ihn vorrangig die Funktion inne, die politisch-sozialen Widersprüche zu überspielen, über die bestehenden Macht- und Eigentumsverhältnisse hinwegzutäuschen und sie dergestalt unangetastet aufrechtzuerhalten.

### 3.2. Politisierung des Biologischen

Als wir vorhin von den vielfältigen Codierungen der (modernen bzw. totalitären) Politisierung des Biologischen sprachen, schien es so, als hätten wir vergessen, diese konkret beim Namen zu nennen. Das hatte allerdings seinen guten Grund und der war, dass wir für den Fortlauf der Argumentation vorhatten, einige dieser Codierungen (insbesondere die philosophischen, psychoanalytischen und machttheoretischen) im Einzelnen zu diskutieren und anschließend bzw. parallel dazu an der NS-Plastik zu illustrieren, was hier nachfolgend auch geschehen soll. Wodurch wird aber die Heranziehung von Ph.Lacoue-Labarthes (und J.-L. Nancys) Interpretationsansatz des Nazismus als konzeptuellen Rahmen für die Erörterung der einzelnen Codierungen der Politisierung des Biologischen motiviert und welches ist das bestimmende Kriterium für diese Auswahl?

Um es kurz zu fassen und so vorgreifend den Leitgedanken dieses Arbeitsteils auf den Punkt zu bringen: Es ist v.a. ihre gemeinsame subjekttheoretische Perspektive, die für die Auswahl der zu besprechenden Codierungen bestimmend war. Die identitäts- und subjekttheoretische Perspektive, die wir schon seit Lacans Spiegelstadium-Modell unablässig verfolgen und es auch weiterhin tun werden, ist nämlich genau die Perspektive, aus der es Ph.Lacoue-Labarthe und J.-L.Nancy auf eine brillante Weise gelungen ist, die Spezifik des Nazismus (das Wesen des "Nazi-Mythos") philosophisch zu erschließen. Ihre Grundthese, wonach die NS-Ideologie die Vollendung der okzidentalen Metaphysik des Subjekts darstellte und dementsprechend auf der radikalen Verleugnung der Grundprämissen der Subjektivität beruhte, macht es möglich, die metaphysischen Wurzeln der hier thematisierten Politisierung des Biologischen freizulegen und damit ein weiteres Mal das hohe heuristische Potential des Lacanschen Ansatzes, mit welchem der Ansatz von Lacoue-Labarthe und Nancy nicht nur eine Mehrzahl gemeinsamer Begrifflichkeiten, sondern auch den grundlegenden dekonstruktivistischen (=metaphysikkritischen) Denkgestus teilt, vor Augen zu führen.

#### 3.2.1. Der "Nazi-Mythos" oder der Triumph der techne über die physis (Ph.Lacoue-Labarthe/ J.-L.Nancy)

Dass die Vernichtungspolitik des Nationalsozialismus, die sich als die dunkle Kehrseite des „Nationalästhetizismus“ entpuppt hat, ein Phänomen ist, „das im *wesentlichen* weder von einer politischen, ökonomischen, sozialen, militärischen, oder anderen Logik, sondern von einer - wie ausgehöhlt auch immer - geistigen, und deshalb geschichtlichen Logik zeugt“ (Lacoue-Labarthe: 1990,60) - das ist die grundlegende These, von der Lacoue-Labarthes jeglicher marxistischen Orientierung fernstehende „rein philosophische Erklärung des Nazismus“ (ebd.,143) ihren Ausgang nimmt.

In der „geschichtlichen Zäsur“ Auschwitz sieht er das abendländische politische Projekt der *mimesis* zu seiner Vollendung und an sein Ende kommen: „Die Apokalypse von Auschwitz hat nicht mehr und nicht weniger enthüllt als den Grund (essence) des Abendlandes, das seither nicht aufhört, sich zu enthüllen.“ (ebd.,60)

Wieso hat sich das Abendland in Auschwitz enthüllt? Wie lässt sich der technisch-industrielle Charakter der Massenvernichtung interpretieren? Wie ist die Wahl der Opfer zu deuten? Anders gefragt: Was hat es mit dem genau kalkulierten und industriell durchgeführten Massenmord an den europäischen Juden als einem „geistigen“ und „geschichtlichen“ Ereignis auf sich? Wie hängt der „Nationalästhetizismus“ - das politische Projekt des Nationalsozialismus - mit dem „deutschen Schicksal“ zusammen? Was macht den Kern des „Nazi-Mythos“ aus? Vorausgesetzt, die nationalsozialistische „Konjunktion des Politischen und Ästhetischen“ (K.Barck) findet grundsätzlich im Medium des Blicks statt, d.h. der „Nationalästhetizismus“ hat sehr viel mit Visualisierung, Zur-Schau-stellung zu tun, was

demonstriert (franz./lat. *montré* "zeigen") das *Monstrum* des Nazismus? Wie ist seine „Monströsität“ philosophisch und politisch zu denken? Was führt sie vor Augen? Alle diese Fragen versucht Lacoue-Labarthe über das Motiv der *techne*, das er von Heideggers philosophischem Diskurs nach 1933 übernimmt, aufzuschlüsseln. Dieses enthüllt ihm die „Wahrheit des Faschismus“ (ebd.,156), insofern es ihm ein stärkeres Schlaglicht auf die *metaphysische Bedeutung der technischen Massenvernichtung* zu werfen erlaubt, welcher vordergründig sein Augenmerk gilt. Die Massenvernichtung - so Lacoue-Labarthes Grundannahme - "zeugt einzig und allein von einer, ins Programm der nationalsozialistischen Doktrin übrigens eingeschriebenen metaphysischen Entscheidung" (ebd.,78/79). Auf der Folie dieser Annahme geht es, wie oben angekündigt, demnächst hauptsächlich darum, die „geistige“ (metaphysische) und "geschichtliche Logik" des „Nationalästhetizismus“ nachzuvollziehen und an der NS-Plastik zu konkretisieren. Der Begriff von der „Logik des Faschismus“ (Lacoue-Labarthe/Nancy:1997,168), der dem „übereilten, brutalen und meistens blinden Vorwurf des *Irrationalismus*“ begegnen soll, trifft den Kern des "Nazi-Mythos": "dass diese Logik nicht einfach der allgemeinen Logik der Rationalität in der Metaphysik des Subjekts fremd ist" (ebd.,168). Er deutet auf die *Verwurzelung des NS-Faschismus in der philosophischen Tradition des deutschen Idealismus*, genauer gesagt: *in dessen Metaphysik des Subjekts* hin, auf deren Vollendung er eigentlich von Anfang an angelegt war: "Die *Ideologie des Subjekts* (was vielleicht nur ein Pleonasmus ist), das ist der Faschismus, und diese Tradition gilt wohlgekannt für heute." (ebd.,169)

Was freilich nicht heißen soll, dass die deutsche Tradition (und insbesondere die Tradition des deutschen Denkens) dafür verantwortlich und von daher etwa zu verdammen wäre<sup>162</sup>. Dass aber *die kulturhistorischen und psychosozialen Prämissen der Nazi-Ideologie denen der Philosophie des deutschen Idealismus*, in die sie sich „missbräuchlich eingeschrieben hat“, gar nicht fremd waren, liegt auf der Hand: „Es gab unbestreitbar und es gibt vielleicht noch ein deutsches Problem. Auf dieses Problem war die Nazi-Ideologie eine Art völlig entschlossener, politisch entschlossener Antwort.“ (ebd.,169)

Worin dieses „deutsche Problem“ genau bestand und warum der „Nazi-Mythos“ eine „völlig entschlossene, politisch entschlossene Antwort“ (ebd.,169) darauf war, diese Frage wird unsere weiteren Darstellungen leiten. Doch zunächst zum eigentlichen Fluchtpunkt von Lacoue-Labarthes Analyse - zu Heideggers Diskurs über *techne* und dessen (philosophie-)geschichtlichen und sozio-politischen Hintergründen, zu jener folgenschweren „Kehre in der Wesensdeutung“ der *techne*, die für den französischen Philosophen die „Wahrheit über das Wesen des Nazismus“ ("und folglich auch des Politischen") enthüllt. Gemeint ist damit jene in der Doppeldeutigkeit des griechischen Begriffs der *techne* (im zweifachen Sinne von „Wissen(schaft)“ und von „Kunst“) angelegte Kehre, die unter dem NS ins Politische moduliert und mit der „geschichtlichen Zäsur“ Auschwitz schließlich in die Wirklichkeit umgesetzt wurde: „*Techne*, das Wort wird in der „dürftigen Zeit“ jener Jahre, aber auch unverändert danach durch *Wissen* übersetzt werden... Zwei Jahre später ist... der Diskurs über *techne* zum Diskurs über die Kunst geworden, kulminiert in der Bestimmung der Kunst, ihrem Wesen nach, als „*ins-Werk-setzen*“ der *aletheia*... In diesem Unterschied, der unausmessbar ist, geht es um nichts Geringeres, als um das Wesen des Nazismus. Und folglich des Politischen.“ (ebd.,89)

Dass *techne* in der Bedeutung von *Kunst* als „*Ins-Werk-Setzen*“ der *aletheia* bestimmt wird, dass ihr das Vermögen zugesprochen wird, Zugang zu einer essentialistisch gedachten Wahrheit - etwa zum geschichtlichen Dasein - eröffnen zu können, hat weit reichende Folgen für das Verständnis des Politischen, welches dementsprechend ebenfalls *essentialistisch* als figurative *Ins-Werk-Setzung*, als technische/"künstlerische" Her- und Darstellung der Wahrheit der geschichtlichen (nationalen) Selbstgründung bzw. -(er)findung gedacht wird. Der wahnhaften Machbarkeitslogik der *techne* folgend, setzt sich und bildet sich das Politische selbst *im* und *als* Kunstwerk (wieder), d.h. es ist sowohl der performative Akt seiner (Selbst-

---

<sup>162</sup> „Zwischen einer Denktradition und der Ideologie, die sich stets missbräuchlich, in sie einschreibt, gibt es einen Abgrund. Der Nazismus steckt nicht mehr in Kant, in Fichte, in Hölderlin oder in Nietzsche (sie alle sind Denker, die der Nazismus beschworen hat) - er steckt sogar nicht mehr in dem Musiker Wagner -, als der Gulak in Hegel oder in Marx.“ (ebd.,169)

)Gründung, (Selbst-)Bildung, (Selbst-)Gestaltung - und was bezeichnet der Begriff der Ästhetisierung anderes, wenn nicht gerade den Modus der Gestaltung, Bildung, Formung, Stilisierung - , als auch das Resultat, das Endprodukt, das fixe, fertige, abgeschlossene *Gebilde*, die zu einer sichtbaren Gestalt, zu einer *Plastik* geronnene Wahrheit, das vollendete (Gesamt-)Kunstwerk.

Von der Logik der *techne* her gesehen sind also das Politische und das Ästhetische ein und dasselbe. Das feste, unauflösliche Band, das beide aneinander kettet, kann dementsprechend nur mit Gewalt aufgelöst werden.

Eben dieser im Zeichen der *techne* stehenden unheilvollen Symbiose des Politischen und des Ästhetischen unter dem NS trägt Lacoue-Labarthes Begriff des „Nationalästhetizismus“ Rechnung. „Politik ist die bildende Kunst des Staates“ - das Lieblingsthema des Reichspropagandaleiters der NSDAP Goebbels<sup>163</sup> liefert einen der Hauptbezugspunkte für seine Konzeptualisierung. Der schaffende Künstler wird danach zum Vorbild des NS-Politikers erhoben. Der Politiker selbst wird als Schöpfer, Gründer (lat. *factor*), Künstler, Bildhauer betrachtet, dessen Aufgabe in der technischen Durchführung, in der szenischen Aufführung, Ins-Werk-Setzung der Wahrheit der *polis*/des Staates, in der konkreten plastischen Gestaltung/Bildung/Modellierung, in der totalen Beherrschung des „rohen Stoff(s) der Masse“(Goebbels) besteht<sup>164</sup>: „Auch *die Politik ist eine Kunst*, vielleicht die höchste und umfassendste, die es gibt, und wir, die wir die moderne deutsche Politik *gestalten*, fühlen uns dabei *als künstlerische Menschen*, denen die verantwortungsvolle *Aufgabe* anvertraut ist, *aus dem rohen Stoff der Masse das feste und gestalthafte Gebilde des Volkes zu formen*. Es ist nicht nur die Aufgabe der Kunst und des Künstlers zu verbinden, es ist weit darüber hinaus ihre *Aufgabe zu formen, Gestalt zu geben, Krankes zu beseitigen und Gesundem freie Bahn zu schaffen*.“(zit. nach Lacoue-Labarthe:1990,100/101;Herv.-E.P.)

Das Gesamtkunstwerk - stellt Lacoue-Labarthe auf Anregung von H.J.Syberberg fest - war das politische Vorbild des NS, „weil, was Goebbels sehr genau wusste, das *Gesamtkunstwerk*... ein politisches Projekt ist: der Ort, an dem ein Volk, zum Staat versammelt, das Schauspiel seiner selbst und seiner Gründung, sich bietet“(ebd.,102).

Damit ist die zentrale politische Dimension des hier verwendeten (Lacoue-Labartheschen) Begriffs der NS-Plastik zugleich ins Auge gefasst. Er steht *für ein Denken des Politischen als Bildung/Mimesis/Mythos*, wie es nach Lacoue-Labarthe Platon hartnäckig bekämpft hatte und wie es nach I.Baxmann nicht nur für den NS-Faschismus, sondern generell für das politische Verständnis der Moderne kennzeichnend war, und bezeichnet *den widersprüchlichen double-bind-Mechanismus "faschistischer Subjektion"*, unablässig oszillierend zwischen der aktiven (subjekthaften) (Selbst-)Bildung und dem passivischen (objekthaften) Gebildet-werden.

---

<sup>163</sup> Goebbels autobiographischer („Bildungs-“)Roman *Michael*, in dem er sein Selbstbild mit der Figur des toten Helden zu verschmelzen versuchte, lieferte die literarische Vorlage für E.Jelineks 1972 erschienenen Roman *Michael.Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*. Zahlreiche Zitate daraus sind auch in ihr relativ frühes Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen* eingeflossen (vgl. dazu Pflüger:1995,87-89).

<sup>164</sup> Auch S.Sontag hat in der Gestaltung der Massen im Sinne von deren vereinheitlichender und restloser Unterwerfung ein gemeinsames Element der totalitären Regime und ein herausragendes Merkmal der faschistischen Dramaturgie erkannt: „Ein weiteres gemeinsames Element (der totalitären Regime -E.P.) ist die Darstellung von Bewegung in grandiosen und strengen Formen, denn eine solche Choreographie reflektiert die Einheit des Staatswesens selbst. Die Massen sind dazu da, geformt zu werden, etwas Gestaltetes zu sein. Daher spielen sportliche Massenveranstaltungen, die inszenierte Zurschaustellung von Körpern, eine so wichtige Rolle in allen totalitären Staaten.“(Sontag:1983 ,112/113) (zum Thema Masse als Ornament vgl. Kracauer:1963)

Aufgrund der hier von S.Sontag angesprochenen "innere(n) Verwandtschaft zwischen Kunst und Sport" im Dritten Reich wird die Politik nicht nur als künstlerisches, sondern zugleich auch als sportliches Projekt begriffen: „Bereits Coubertin hatte ... eine innere Verwandtschaft zwischen Kunst und Sport behauptet und postuliert, der Sportler forme seinen Körper wie der Bildhauer eine Statue. Politik wird *als ein zugleich künstlerisches und sportliches Projekt* begriffen, Kunst und Sport die Aufgabe zugewiesen, die Gesellschaft zu gestalten und zu „veredeln“. Neben der Kunst wird auch der Sport als Medium zur Verwandlung der Gesellschaft in ein großes Kunstwerk betrachtet.“(Alkemeyer:1996,409;Herv.-E.P.)

Aber was meint eigentlich der Begriff der *Mimesis* hier? Und wie soll man sich ihre spezifisch deutsche Ausprägung - die politische Bildung des "Nazi-Mythos" - genauer vorstellen? Zu Lacoue-Labarthes Begriff der *Mimesis*: Wie der Begriff der Plastik führt auch der eng damit verflochtene Begriff der *Mimesis* zwei diametral entgegengesetzte Vorstellungen zusammen: den metaphysischen Begriff der *Mimesis* aus Platons politischem Projekt (*Politeia*) und den ihn durchkreuzenden Freudschen Begriff der *Identifizierung*, wie er sich auch in Lacans Narzissmus-Konzept zum Teil wiederfindet. Bestimmend für Lacoue-Labarthes Rückgriff auf Freuds Begriff der *Identifizierung* sind dabei zwei darin enthaltene komplementäre Momente: 1.) Der Begriff bezeichnet den Mechanismus der Identitätskonstitution, das „Ichwerden des Ich“ (ebd.,120).

2.) Da er „von dem viel stärkeren Feld um Eigenes und Aneignung, Eignung und Enteignung oder Aneignung usw. angezogen wird“ (ebd.,119), erlaubt er, das Verhältnis von Eigenem und Fremdem, von Identität und Nicht-Identität stärker in den Vordergrund zu rücken.

Der Prozess der Identitätskonstitution wird demnach - ähnlich wie bei Lacan - als ein Akt der libidinösen (narzisstischen) Bindung/Fixierung an bzw. der An-eignung/Aufnahme eines fremden Vor-Bilds (mit Lacan: einer Imago), eines „Mittels der Aneignung“, definiert.

Das Mimetische ist mithin immer an Mythisches gebunden .Denn der Mythos stellt im Grunde nichts anderes als einen „Identifizierungs-Apparat“ (Lacoue-Labarthe/J.-L.Nancy:1997, 170/171) dar<sup>165</sup>.

In seiner absoluten Selbstidentität tritt der Mythos - die „archaischste aller *technai*“ (Lacoue-Labarthe:1990,125) - als das mimetische Instrument par excellence auf: „Nicht zufällig liegt der ‚Höhlenmythos‘-Mythos ohne jede ‚mythische‘ Quelle, selbstgestaltet und -gegründet Platons politischem Projekt zugrunde.“ (ebd.,120)

Weil dem so ist, weil der Mythos das exemplarische Mittel zur Stiftung kollektiver (Selbst-)Identität ist, trifft der Begriff des "Nazi-Mythos", den die beiden französischen Philosophen zur Erschließung der Spezifik des Nazismus prägten, genau ins Schwarze. Er legt den Finger gleich in jene *Wunde der Identität* oder, wie noch zu zeigen, *der Subjektivität*, die ihnen zufolge *das eigentliche "deutsche Problem" darstellte*: das „Drama Deutschlands“, die „Heimsuchung.... der Deutschen“ lag gerade im Fehlen bzw. im „Wahn eines Fehlens von Identität.“ (Lacoue-Labarthe/Nancy:1997,174/175)

Die Ätiologie dieser "deutschen Krankheit"<sup>166</sup> ist historisch und sozio-politisch gut nachvollziehbar: Die nationale Identitätsbildung der Deutschen im 19.Jh. wurde nämlich durch die vorangegangenen Jahrhunderte territorialer Zerstückelung und fehlender Machtzentralisierung stark beeinträchtigt. Von daher waren es erst die „Befreiungskriege“ von 1813/1815 und die sog. Einigungskriege von 1866 und 1870/1871, die in der deutschen Gesellschaft teilweise die Funktion der Gründungsereignisse übernahmen (vgl. Behrenbeck: 1996,287).

Wenn es ihr auch schwer fiel, musste sich die deutsche Gesellschaft also in das unhintergehbare historische Schicksal, eine "verspätete Nation"(H.Plessner) zu sein, fügen. Diese traumatische Erfahrung bestimmte nachhaltig auch ihren weiteren geschichtlichen Entwicklungsgang, der entsprechend wesentlich im Zeichen der "Mimesis" (Lacoue-Labarthe/Nancy) stand (und noch immer steht).

Die deutsche *Mimesis* (*imitatio*), die sich *als Prozess nationaler Identifizierung oder auch mythischer Selbstaneignung* abgespielt hat, war nach Ph.Lacoue-Labarthe und J.-L.Nancy für Deutschland der einzige Weg, „Zugang zu sich“ und damit auch „zur Geschichte“ (ebd.,93) zu finden: „Was Deutschland also praktisch fehlte, war *sein Subjekt*, oder war, *Subjekt seines eigenen Werdens* zu sein (und die *moderne Metaphysik als eine des Subjekts* hat sich nicht zufällig *hier vollendet*). Was Deutschland folglich konstruieren wollte, war ein solches Subjekt, sein eigenes Subjekt.“ (ebd.,174;Herv.-E.P.).

Auf dem Wege der mythischen/mimetischen Selbsterschaffung, Selbstermächtigung, Selbstaufriechung hat Deutschland versucht, sich *als absolutes Subjekt* in der abendländischen

---

<sup>165</sup> „Anders gesagt, die Frage, die der Mythos stellt, ist die der *Mimesis*, insofern einzig die *Mimesis* eine Identität bestätigen kann.“ (ebd.,172)

<sup>166</sup> "Im genauen Sinne des Terminus' ist die Krankheit, die Deutschland stets bedroht hat, die Schizophrenie, der so viele Künstler verfielen." (ebd.,175)

Geschichte zu positionieren und zu behaupten, um so ("Einzigartigkeit" zu erlangen und) zur geschichtlichen Existenz zu gelangen. Dies klang bereits im oben angeführten Zitat an, wo das NS-Projekt des Gesamtkunstwerks als „der Ort, an dem ein Volk, zum Staat versammelt, das Schauspiel seiner selbst und seiner Gründung sich bietet“, beschrieben wurde.

Im Horizont einer solchen politischen Deutung der Mimesis wird auch die „theatralische“/“inszenatorische“/“schauspielerische“ Dimension der NS-Politik als Artikulation von Ansprüchen kollektiver Identität lesbar<sup>167</sup>. Da die NS-Ästhetisierungsprozesse des Politischen *das politische Imaginäre als das Imaginäre der Nation* zum Ausdruck brachten (mehr dazu weiter unten), spielten sie sich, gemäß Lacans Konzeption des Imaginären, notwendig im Modus der visuellen Zurschaustellung/Ins-Bild-Setzung/Inszenierung ab.

Für das Verständnis des Politischen ergibt sich hieraus der Schluss, dass es unauflöslich an die mimetischen Mechanismen der (Ein-)Bildung und Inszenierung gebunden bleibt, solange es der metaphysischen Repräsentationslogik gehorcht und die Herstellung einer kollektiven Identität im Sinne einer unerschütterlichen "Wahrheit" als seine höchste Aufgabe erachtet. Anders ausgedrückt: Eine dem "Phantasma der Einheit" /der Identitätslogik verschriebene Politik kann sich per definitionem nur als eine *Politik der Bilderschaffung*, der *Stereotypenbildung* oder, wie im Falle des NS, als *eine "Politik des schönen Scheins"*(P.Reichel) realisieren. Totalisierend und totalitär zugleich ist eine solche imaginär-phantasmatisch fundierte Politik immer auch terroristisch. Sie mobilisiert libidinöse Bindungsenergien, um diese im gleichen Zuge in hochdestruktive Gewaltpotentiale zu transformieren. (Die Loslösung aus der libidinösen narzisstischen Fixierung wäre nämlich einzig mit Gewalt möglich.) Die prägnante Doppelformel von der „Faszination und Gewalt“ des Dritten Reiches, mit der P.Reichel auf Anregung von S.Sontag die eigentümliche Janusgesichtigkeit des Nationalsozialismus zum Ausdruck gebracht hat, findet also durchaus ihre psychoanalytische Bestätigung in Lacans Theorie des Imaginären.

Eine *Bilderwelt*, die sich als Garant einer *total erfassbaren und durchschaubaren* "heilen" Weltordnung anbietet - das ist wiederum Ph.Lacoue-Labarthes und J.-L.Nancys Definition für die Welt des Mythos und damit auch für die "totale Weltanschauung"(Hitler) der NS-Ideologie (als "Nazi-Mythos")<sup>168</sup>. Der "Wille zum Mythos" manifestiert sich als *Formwille*, als Wille zur *Gestalt(geb)ung*, (*Ein-)Bildung*, zur Identifizierung, (Stereo)Typisierung, Totalisierung, Abschließung und Vollendung. "In diesem Sinne ist der Mythos, "stellt Lacoue-Labarthe mit Blick auf A.Rosenbergs *Der Mythos des 20.Jahrhunderts* fest, "...nichts ‚Mythologisches‘. Er ist eine ‚Macht‘, Macht zur Zusammenfassung ursprünglicher Kräfte und Ausrichtungen eines Individuums oder Volkes, das heißt die *Macht zu einer umgreifenden, konkreten und verkörperten Identität*. Diese Macht deutet Rosenberg als die Macht des Traums, *als Projektion eines Bildes, mit dem man sich in unmittelbarer totaler Übereinstimmung identifiziert*. Ein solches *Bild* hat nichts mit jener ‚Einbildung‘(,fabulation‘) zu tun, auf die man den Mythos gewöhnlich reduziert; es ist *Gestaltung eines Typs, der als Vorbild der Identität*, zugleich aber als deren Hervorbringung und Gestaltung gedacht wird. Und in diesem Typ seinerseits liegt die *Wahrheit des Mythos*, indem er dem Traum es erlaubt, *sich des „ganzen Menschen“ zu bemächtigen*."(Lacoue-Labarthe:1990,131/132;Herv.-E.P.)

---

<sup>167</sup> In ähnlichem Sinne hat auch Lyotard auf die „ungewöhnliche Bedeutung, die in der nationalsozialistischen Politik der Inszenierung zukommt“(Lyotard:1987b,75) und auf deren auffallende "Bemühung um eine orthopädische Bildhaftigkeit"(ebd.,76) hingewiesen und sie mit dem Bewältigungsversuch der „ernstlichen Identitätskrise“ der Deutschen, "in der die Niederlage von 1918, das Abkommen von Versailles und die große sozio-ökonomische Depression der 30er Jahre zusammenfielen"(ebd.,76), in Verbindung gebracht. Die Ästhetik, insbesondere des „Gesamtkunstwerks“, die von der Postromantik und von Wagner entwickelt worden war, begünstigte die sinnliche Vorstellung des Volkes von sich selbst, seine eigene Identifikation *als ausschließliche Singularität*. "Die monumentalen oder familiären nationalsozialistischen „Feste“ preisen die germanische Identität, indem sie die symbolischen Gestalten der arischen Mythologie für Augen und Ohren sinnlich wahrnehmbar machen."(ebd.,76) Dieselbe Meinung vertritt auch S.Behrenbeck, wenn sie mit Blick auf die Exzessivität der (Selbstdarstellungs-)Rituale des NS-Regimes konstatiert, dass „nahezu alle Veranstaltungen im Dritten Reich zu großen Schaustellungen hochstilisiert (wurden)."(Behrenbeck:1996,29)

<sup>168</sup> Auf die weltanschauliche Koinzidenz von Mythos und NS-Ideologie hat bereits H.Arendt in *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* hingewiesen.

Auf den figuralen Aspekt des Mythos, dem auch der von Ph.Lacoue-Labarthe und J.-L.Nancy zur Charakterisierung des „Nazi-Mythos“ eingeführte Begriff der „Onto-Typologie“ Rechnung trägt und der auf die unentwirrbare Vermischung von Ästhetizismus und Rassismus bzw. Biologismus im Nazismus hindeutet, kommen wir später, wenn wir die Ästhetisierungsprozesse des Politischen näher betrachten, nochmals zurück. Hier wollen wir besonders auf den spezifischen Gebrauch der Singular-Form des Mythos-Begriffs durch die beiden Autoren aufmerksam machen, womit sie sich ausdrücklich von der geläufigen These einer weitgehenden ideologischen Ausschlachtung der mythischen Tradition <sup>169</sup> abwenden und statt dessen den Nazismus (die NS-Ideologie) "selbst *als* Mythos"(ebd.,180) ausweisen.

Dass der Nazismus in Lacoue-Labarthes und Nancys Lesart "*als* Mythos" ausgewiesen und der Mythos wiederum als "Identifikationsapparat" bestimmt wird, lässt *das "deutsche (Identitäts-)Problem" als "den eigentlichen Motor" des Nazismus* deutlich hervortreten.

Die enge Verwobenheit der Identitätsproblematik mit der Mythos-Problematik macht darüber hinaus deutlich, warum die intensive deutsche Auseinandersetzung mit der Mythos-Problematik gerade in der Romantik (Ende des 19.Jh.), d.h. ungefähr zeitgleich mit der „*Erfindung der Nation*“ (B.Anderson) einsetzte, wie die nur bedingt gelungene deutsche Übersetzung des englischen Originaltitels von B.Andersons *Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* lautet. Getragen wurde sie v.a. durch das unermüdliche Bemühen, „den Platonismus zu stürzen“ (ebd.,173) oder in den Worten eines höchst offiziellen Ideologen des Naziregimes, des Schulrektor Kriek, ausgedrückt: gegen „die Verdrängung des Mythos durch den Logos ... seit Parmenides bis heute“ zu kämpfen (zit. ebd.,173). Die kritische Distanznahme bezog sich dabei auf Platons scharfe Gegenüberstellung von Mythos und Logos, genauer: auf dessen Verbannung der Mythen aus dem symbolischen Raum der Polis. Platons „Verurteilung der Rolle der Mythen“ wiederum richtete sich vornehmlich gegen die „spezifische Funktion des Beispielhaften“, die er ihnen in seiner Schrift *Der Staat* (griech. *Politeia*) zuerkannte. „Der Mythos ist eine *Fiktion* im strengen Sinne, im Sinne *aktiver Bildung* oder, wie Platon es ausdrückt, der „*Plastik*“: Er ist also eine *Fiktionierung*, deren Rolle es ist, *Modelle* oder *Typen... vorzuschlagen*, wenn nicht gar *aufzuzwingen*, *Typen durch deren Nachahmung* ein Individuum - oder eine Polis oder ein ganzes Volk - *sich selbst fassen und identifizieren kann.*“ (ebd.,172;Herv.-E.P.)

*Die Lösung des "deutschen Problems"* war folglich die historische Aufgabe und das konkrete Anliegen des "Nazi-Mythos". Der Rassismus - "die deutsche Gestalt des Totalitarismus" (ebd.,170/171) - machte seinen Inhalt aus (mehr dazu später).

Wie sah die konkrete Lösungsstrategie aus und auf welchen Wegen wurde sie in die Wirklichkeit umgesetzt?

Zuallererst galt es - im Einklang mit Freuds und Lacans Lehre - , ein passendes sprich *einzigartiges* fremdes Vor-Bild zur eigenen Nach- bzw. Einbildung zu finden. Und wer konnte dabei für die „deutsche *imitatio*“ besser geeignet sein als die alten Griechen - die Gründer des Mythos und der Kunst selbst. Die Identifizierung mit dem antiken Griechenland<sup>170</sup> - Wiege der abendländischen Zivilisation, Geburtsstätte des abendländischen Identitätsdenkens (Adorno/Horkheimer) und „Ort der *techné*“ (Lacoue-Labarthe:1990,106)<sup>171</sup> - kam soz. der Einholung der eigenen Ursprünge, der Verwirklichung des „Phantasmas der Einheit“ (E.List), der „Verschmelzung mit der Mutterimago“ (Lacan) gleich. Sie versprach die unmögliche Erfüllung des Phantasmas der souveränen (künstlerischen) Selbsterschaffung, der

---

<sup>169</sup> Die Wiederbelebung und Aufwertung der Mythen durch den NS erachten die beiden Philosophen, ohne sie bestreiten zu wollen, als "relativ oberflächlich und sekundär" (ebd.,164). Sie sind für sie "nur ein Effekt des Willens zum Mythos" (ebd.,180) und keineswegs dessen eigentlicher Motor. Die ideologische Funktionalisierung stellt nach ihrer Auffassung kein Spezifikum des Nazismus dar, sondern lässt sich bei allen Formen des Nationalismus beobachten (vgl.ebd.,164;180).

<sup>170</sup> Die ursprüngliche (zur Zeit der Romantik eingesetzte) deutsche Identifizierung mit Griechenland lief über die Sprache und war grundsätzlich philologisch. Unter den Nationalsozialisten wurde sie dann durch die Konstruktion des „Arier-Mythos“ biologisch-rassisch begründet (ebd.,171).

<sup>171</sup> Genau diese Vorstellung prägt auch Heideggers Bild vom antiken Griechenland. Er bezeichnet es als „jene Welt, die einst für die abendländisch-europäischen Künste und für die Wissenschaften den Anfang stiftete.“ (zit.ebd.,160)

geschichtlichen Selbstgründung und Selbstbehauptung, der mythischen Selbstermächtigung und Selbstverwirklichung<sup>172</sup>, der Erlangung der Unmittelbarkeit, Eigentlichkeit, Selbstidentität: „Was die deutsche *imitatio* in Griechenland sucht, ist das Vorbild und also die Möglichkeit unabgeleiteten Zustandekommens, *reiner Ursprünglichkeit: das Vorbild einer Selbstwerdung*.“ (ebd., 118; Herv.-E.P.).

Der Sprung zurück zum antiken Griechenland war für Deutschland mithin ein Sprung in den Ursprung. Eine Art selbstmörderische narzisstische Rückkehr zu den „eigenen“ Anfängen. Die deutsche Identifikation mit dem „hellenistischen“ Vor-Bild, mit den Gründern der abendländisch-europäischen Zivilisation, verband sich zudem mit allerlei hochfliegenden Omnipotenzphantasien, mit dem Traum von einer „geistigen Wiedergeburt des Abendlandes (Europas) von Deutschland her“ (Heidegger, zit. ebd., 173), von einer radikalen politischen Erneuerung und einer (eigenmächtigen) geschichtlichen Neugründung Deutschlands. Denn „die Griechen sind das Volk der Kunst und sind, aus genau diesem Grund, das politische Volk *par excellence*“ (ebd., 106). Die Erbschaft oder Nachfolge Griechenlands anzutreten bedeutete für Deutschland zugleich den *Anfang einer umfassenden Politisierung von der Kunst her* zu setzen: „Die politische Idealisierung Griechenlands dient zunächst als Grundlage für eine dreifache Attacke gegen die ‚politische Nichtigkeit‘ Deutschlands, das Apolitische der bürgerlichen Welt, und die Ausflucht ins Christentum.“ (ebd., 206, Anm. 14)

Die ursprüngliche griechische Symbiose von Kunst und Politik wurde allerdings im Rasse-Diskurs des NS *ins Biologische transponiert* und *bis zum Extrem weitergetrieben*. Hegels Bestimmung des griechischen Geistes als „der plastische Künstler, welcher den Stein zum Kunstwerk bildet“ (zit. ebd., 106) fand in Goebbels Definition der Aufgabe des Politikers als „künstlerischen Menschen“, „aus dem rohen Stoff der Masse das feste und gestalthafte Gebilde des Volkes zu formen“ (zit. ebd., 100/101), ihre konkrete politische Entsprechung. Nur dass es diesmal nicht der Stein war, der *zum Kunstwerk* gemacht wurde, sondern *die lebenden Menschen*, „die ungeformte Masse“ (Goebbels) selbst.

Aus diesem „Menschenmaterial“ (Benjamin), das er eigenmächtig knetete, formte, modellierte, setzte der NS-Politiker den „lebendigen Mythos“ (Lacoue-Labarthe/Nancy: 1997, 180) des Volkes/der Gemeinschaft/der Nation ins Werk. Das Ergebnis war entsprechend *ein vollendetes „Todeswerk“* (Nancy).

Die „heile“ Vision einer souveränen Geburt Deutschlands aus dem Geiste des antiken Griechenlands hatte indes einen heiklen Punkt und der lag darin, dass es sich entgegen allen seinen Singularitätsansprüchen der Nachahmung eines fremden Vorbilds, schlimmer noch: der Nachahmung eines bereits nachgeahmten fremden Vorbilds, einer Nachahmung zweiten Grades also (ebd., 174) unterziehen musste. Denn es gab schon einige Nationalstaaten (Frankreich, Italien etc.), die ihm in der identifikatorischen Aneignung des antiken Vorbilds (Sparta, Athen oder Rom) weit voraus waren. Eben das machte auch „das Drama Deutschlands“ aus. Es war nicht nur identitätslos, es fehlte ihm auch das Eigentum an seinem Identifizierungsmittel. Vor diesem Hintergrund haben die beiden französischen Philosophen das Entstehen des Nationalsozialismus als „die lange Geschichte der *Aneignung von Identifizierungsmitteln*“ beschrieben (ebd., 174).

Die „Forderung nach *imitatio* einer Selbstgestaltwerdung“ (Lacoue-Labarthe: 1990, 118) war allerdings von einem reinen *double-bind* geleitet: Aufgrund des durch den Zusammenbruch der religiösen Transzendenz bewirkten Mangels eines anderen Modells als das der alten Griechen mussten die Deutschen zur eigenen Identitätsbildung auf ihr Vor-Bild zurückgreifen, durften es aber nicht, weil sie für sich geschichtliche Einmaligkeit, Einzigartigkeit, Unnachahmlichkeit beanspruchten. Dergestalt stand der ganze geschichtliche Prozess der „Aneignung von Identifizierungsmitteln“ von vornherein *im Zeichen des Unmöglichen bzw. des Wahns*: „In seinem Versuch (tentative), zu geschichtlicher Existenz zu kommen, um als Volk oder Nation, in der Geschichte gezeichnet‘ zu sein, hat Deutschland, einfach gesagt, versucht, Genie zu sein. Das Genie kommt aber, *per definitionem*, nicht durch ‚Nachahmung‘ zustand. Und gerade in der

---

<sup>172</sup> Die Logik des Mythos ist laut J.-L. Nancy und Ph. Lacoue-Labarthe die *Logik der Selbst-Verwirklichung*: „Der Mythos verwirklicht sich streng genommen als „Nationalsozialismus“.“ (Lacoue-Labarthe/Nancy: 1997, 188)

Unmöglichkeit dieser genialen *imitatio* hat Deutschland, einer Art Psychose oder geschichtlich-geistiger Schizophrenie erliegend... buchstäblich sich erschöpft.“(ebd.,118)

Mit Rückbezug auf Lacan formuliert: im verabgrundenden, narzisstisch-imaginären Spiegel-Dispositiv hat sich Deutschland zugrunde gerichtet.

Die Parallele drängt sich insofern auf, als die von Lacoue-Labarthe mit der Formel „mach mich nach, um zu werden, der du bist“(ebd.,120) umschriebene unauflösbare „mimetische Paradoxie“ genau dieselbe ist wie die, die nach Lacan die (selbst)mörderische inzestuös-symbiotische Dualbeziehung prägt.

Mit seinem wahnhaften Versuch, die unauflösbare Aporie aufzulösen, das Unaufhebbare aufzuheben, den „doppelten widersprüchlichen Imperativ der -eignung“ (den „mimetologischen Doppelzwang“-ebd.,119) zu erfüllen, das Unmögliche *technisch* zu bewerkstelligen, hat Deutschland selbst seinen eigenen Untergang besiegelt.

Die Monströsität von Auschwitz war das unheimliche, aber folgerichtige Ergebnis dieser ausgesprochen hybriden Demonstration/Zurschaustellung/technischen Ins-Werk-Setzung des Unmöglichen.

Nichtsdestotrotz hat sich Deutschland zu dieser Hybris angemäßt, wofür es aber später bekanntlich einen sehr hohen Preis zahlen musste.

Wie ging das vor sich?

Auf zwei Wegen: Auf dem theoretischen oder philosophischen Weg der *spekulativen Dialektik* Hegels zum einen, die Lacoue-Labarthe eine „Eschatologie des Identischen“ genannt hat, weil sie trotz des von ihr postulierten dialektischen Wechselspiels von Identität und Differenz das Primat der Identität (des Selbst) behauptet und so qua „Erhebung zu einer höheren Identität“(Lacoue-Labarthe/Nancy:1997,175) die Aufhebung des Widerspruchs vollzieht.

Und auf dem ästhetischen Weg der „Konstruktion des neuen (modernen) Mythos oder, was auf dasselbe hinausläuft, des modernen Kunstwerks“(vgl. ebd.,177) zum anderen.

Diesem zweiten "ästhetischen Ausweg", der aufgrund seiner weitgehenden strukturellen Korrespondenz gar nicht von dem "ersten" zu trennen ist - er folgt nämlich derselben dialektischen Logik wie dieser - , gilt vordergründig Ph.Lacoue-Labarthes und J.-L.Nancys Interesse. Sie verfolgen ihn bis ins Detail hinein, „denn er taucht nicht zufällig in der nationalsozialistischen ‚Krankheit‘ auf“(ebd.,175). Was ist sein Prinzip?

Um es gleich auf den Begriff zu bringen: es ist dasjenige der *Erfindung (Fiktion)* „eines doppelten Griechenlands“, ganz anders als das neoklassizistische oder als das noch frühere romanische und renaissancehafte Griechenland, dessen sich Deutschland eifrigst zu entledigen suchte. Die zweite „wildere“, ursprünglichere“, „archaischere“ Hälfte<sup>173</sup> dieses „doppelten Griechenlands“, mit der sich Deutschland genau identifizieren sollte und wollte, hatte indes selbst nie wirklich existiert. Aber darum ging es ja gerade. Wenn der einzige Weg für Deutschland, "groß" zu werden, wie es im berühmten Winckelmannschen Diktum heißt, die Nachahmung der Alten war - „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.“(zit.ebd.,176) - und Groß-werden dabei synonym mit Unnachahmlich-werden war, dann blieb Deutschland nichts anderes übrig als sich für seine eigene mimetische Selbst-/Großwerdung ein bisher noch nicht nachgeahmtes antikes Vor-Bild zu (er)finden.

Die Forderung nach "Unnachahmlichkeit" war jedoch nicht der einzige Grund, warum das neu erfundene „zweite“ Griechenland archaischer, ursprünglicher, authentischer sein musste. Was stand da noch auf dem Spiel?

Kurzum: das Phantasma des "reinen Ursprungs", der reinen Selbstpräsenz oder auch der souveränen Selbsterschaffung, wie es der Mythos in seiner Eigenschaft als die "ureigenste Quelle" inkorporiert. Denn was war die "ursprünglichere" Griechenland-Fiktion sonst, wenn nicht lediglich ein "neuer Mythos". Und der Mythos ist, wie wir aus Nancys Konzept der *Undarstellbaren Gemeinschaft* erfahren haben, nicht nur der Wille zur Gründung, Formung,

---

<sup>173</sup> „ein vergrabenes, nächtliches, düsteres (allzu blendendes) Griechenland“, ein „Griechenland der animistischen Rituale, der blutigen Opfer und des kollektiven Rauschs, des Totenkults und der Erdmutter - kurz, ein mystisches Griechenland, auf dem das erstere unter Schwierigkeiten errichtet worden war..., das aber stets *heimlich*... besonders in der Tragödie und den mystischen Religionen gegenwärtig geblieben ist“(ebd.,176)

Bildung, Vollendung, sondern wesentlich auch der Wille zur Selbst-Gründung, Selbst-Formung, Selbst-Bildung, Selbst-Vollendung: "Der Mythos spricht sich nun in aller Reinheit aus. Es handelt sich darum, *sich* zu formen, sich zu >typisieren< (gestalten, plastisch zu bilden-E.P.) und sich als absoluter freier Schöpfer (und folglich *Selbst*-Schöpfer) zu bilden."(ebd.,187) *Der Wille zum Mythos ist gerichteter Wille zur „umgreifenden, konkreten und verkörperten Identität“*(ebd.,181). Er ist ein Wille zur totalen Selbstermächtigung, ein „Wille zum Willen“, ein reiner Wille zu sich“ bzw. ein Wille, der nur sich selbst will (Lacoue-Labarthe:1990,133). Der aus Platons Mimetologie entlehnte Begriff des *Typus* steht für die (Selbst)Verwirklichung des Mythos als "der einzigartigen vom Traum getragenen Identität"(Lacoue-Labarthe/Nancy:1997,183). Er ist zugleich das Modell, das Vor-Bild der mythischen (Selbst-)Identität wie auch deren konkrete Hervorbringung, Gestaltung - "eine gegebene wirksame geformte Realität"(ebd.,183). Er ist *Subjekt und Objekt in einem*. Er erzeugt sich selbst und stellt somit die *Verkörperung des absoluten (selbstgegründeten) Subjekts* dar: „...der (Rassen)Mythos ist der Mythos des Mythos, oder Mythos der mythenbildenden Macht-Mythos der ‚Mythopoesis‘, deren *Typ*, in der Logik des politisch-ästhetischen Immanentismus, *Bildendes und Gebildetes* zugleich ist.“(Lacoue-Labarthe:1990,133;Herv.-E.P.)

M.a.W.: Was Deutschland mit der Konstruktion des „neuen Mythos“, des "Nazi-Mythos", erreichen wollte, war nichts Geringeres als, wie eingangs angedeutet, „sein eigenes Subjekt“, „Subjekt seines eigenen Werdens“, absolutes Subjekt also zu werden. „Der Nazismus ist Nazimythos: *der arische Typ als absolutes Subjekt*, reiner Wille (zu sich), der sich selbst will.“(Lacoue-Labarthe:1990,133;Herv.-E.P.)

Aus der hier klar hervortretenden strukturellen Koinzidenz zwischen dem Nazismus und der westlichen Metaphysik des Subjekts erhellt, warum die beiden französischen Philosophen den Nazismus als die "Ideologie des Subjekts" bezeichnen und dies anschließend für einen Pleonasmus erklären wie auch warum sie so sehr auf der "metaphysischen Bedeutung" der Judenvernichtung insistieren.

Die NS-Ideologie, die sich nicht nur "missbräuchlich" in die Tradition des deutschen Idealismus einschrieb, sondern sich ganz daraus speiste, brachte durch ihre *radikale Verwerfung der grundlegenden Prämissen der imitatio (der Subjektconstitution)* die moderne Metaphysik des Subjekts - jenes "Denken des Seins (und/oder des Werdens, der Geschichte) als sich selbst gegenwärtige Subjektivität, Träger, Quelle und Ziel der Repräsentation, der Gewissheit und des Willens"(Lacoue-Labarthe/Nancy:1997,167) - zur Vollendung<sup>174</sup> und das Subjekt selbst zur totalen (Selbst-)Auslöschung. Welche Prämissen sind damit gemeint?

In erster Linie die, dass das Subjekt der Imitation (Gen.Subj.), der Imitant, "nicht schon Subjekt sein (darf)"(Lacoue-Labarthe:1990,122). Es darf nicht als selbstidentisches und auf sich bezogenes dem mimetischen Prozess vorgängig sein. Es darf „nichts durch sich sein“, „nichts Eigentliches“ (Diderot) haben“(ebd.,122). Es muss notwendig ein mittelbares, dezentriertes bzw. ex-zentrisches, ursprünglich offenes Wesen (Seiendes), eine ek-statische (Ent-)Bildung sein, damit es überhaupt bildbar, gestaltbar sein kann.

Die Ex-zentrität, die Ek-stasiertheit (Zizek wird es im Anschluss an Lacan /Husserl, wie wir im nächsten Abschnitt sehen werden, Ex-timität nennen) macht allerdings gerade den Mangel, den "Fehl" oder das "Ungenügen" (ebd.,122) am Subjekt aus. Sie impliziert seine uneinholbare Nachträglichkeit, seine fundamentale „Exponiertheit an die absolute Grenze“ (J.-L.Nancy), seine Ausgesetztheit an die Zeitlichkeit, die Endlichkeit, den Tod, seine *Unmöglichkeit, ein absolutes Subjekt zu werden*.

Die Subjektivität ist "ursprünglich *Gebrechen am Subjekt*, und dies Gebrechen ist seine *anbrechende Innigkeit*"(ebd.,122;Herv.-E.P.).

Desistenz - so bezeichnet Derrida dieses "angeborene Gebrechen" am Subjekt, ohne das freilich kein Bezug zum Anderen (zu sich und zum Nächsten) möglich wäre, und meint damit nichts anderes als die teleologisch aufgefasste Selbstidentität suspendierende Bewegung des Aufschubs, der (Ur-)Spur, der *différance*, welche dem Subjekt in dem Maße ursprünglich ist,

---

<sup>174</sup> In diesem Sinne bezeichnet Lacoue-Labarthe die "Onto-Typologie" des Nazi-Mythos als die Vollendung der Ontologie der Subjektivität (vgl.Lacoue-Labarthe:1990,133).

wie sie ihm „für immer untersagt, *Subjekt* (d.h. v.a. *stehend*<sup>175</sup> Seiendes) zu sein, und es ein wesentlich Sterbliches nennt“(ebd.,122).

Verankerung im *factum brutum* der Biologie (bzw. im "Trauma der Prämaturation") oder auch in der *physis* - so werden Lacan und Lacoue-Labarthe ihrerseits diese fundamentale Grundprämisse der *imitatio* umschreiben.

Weil die *physis* das Subjekt ursprünglich durchstreicht, indem sie ihm die untilgbare Spur der Nachträglichkeit einschreibt, und so die Vollendung der Metaphysik des Subjekts radikal durchkreuzt, muss sie selbst durch *techne* - deren tragendes Prinzip - getilgt, liquidiert, aufgehoben werden. Damit das Subjekt, seines "angeborenen Gebrechens" enthoben, endlich zum absoluten, (ge)rein(igt)en, (ge)heil(t)en, "erlösten" werden kann: "*Techne* überschreitet unendlich den unendlichen Mangel der *physis*, "wodurch bedeutet wird, dass die *techne* (un)menschlich und *unheimlich* ist.“ (ebd.,125)

Auf der Folie der bisherigen Darlegungen könnte man über den Sinngehalt und die Funktion der monumentalen NS-Plastiken entsprechend folgern, dass sie in ihrer inauguralen /mythierenden Selbstermächtigungsgeste als *Träger des* („*arischen*“) *Typus* fungieren und die Botschaft, genauer gesagt: den „doppelten widersprüchlichen Imperativ“ (Lacoue-Labarthe/Nancy:1997,175) zur absoluten Selbstsetzung, Selbstbildung, Selbstgestaltung vermitteln. Sie stellen *eine visuelle Zurschaustellung, eine manifeste „Verkörperung“ (=Verwirklichung) des „Nazi-Mythos“ als "vollendete Metaphysik des Subjekts"* (Lacoue-Labarthe/Nancy:1997,167) dar. Sie sind Hypostasen des "Willen(s) nach unmittelbarer Erfüllung oder Selbsterfüllung", des "reinen Willens zu sich"; Hypostasen des absoluten Subjekts, das nicht begehren kann, weil es in seiner Immanenz als ab-solutum (J.-L.Nancy), in seinem selbstbezüglichen und selbstgenügsamen Bei-sich-sein die Erfüllung des Begehrens erreicht hat, woher schließlich auch ihre distanzierende, abschreckende, "elitäre“(Kl.Wolbert), trotz all ihrer durchgehenden Nacktheit vollkommen unerotische Wirkung rührt; Hypostasen des Genießens; Hypostasen des Triumphs der *techne* über die *physis* oder, was auf dasselbe hinausläuft, Hypostasen des Triumphs über die drohende Wunde der symbolischen Kastration, über die Wunde der Subjektivität und der Sexualität; Hypostasen des Unmenschlichen, Unheimlichen, Monströsen (Lacoue-Labarthe), Hypostasen der Unverwundbarkeit und .... des Todes.

### 3.2.2. Versuch(e) einer "Heilung" der offenen Wunde der Subjektivität (und der Geschlechtung)

Wenn das Begehren nach Lacan die Anerkennung des fundamentalen symbolischen Mangels, der konstitutiven Nicht-Identität, der ursprünglichen "Durchlöcherung", Verwundung des Subjekts (*je*) voraussetzt, dann sind die idealen Körperbilder der NS-Plastiken, wie soeben angedeutet, in ihrer technischen Perfektion und schauererregenden Statuarik das genaue Gegenteil davon: sie stellen *imaginäre Materialisierungen des „nationalen Dings“* (Zizek), *stumme Manifestationen einer grausamen und obszönen Über-Ich-Instanz* (vgl. dazu 3.5.3.1.2.), *Gestalt gewordenes/geronnenes Genießen* dar. Sie wirken unmittelbar auf der Ebene des Realen und *zeitigen wie das Reale traumatische Effekte*.

Als „bestrickende“ (Lacan) Trugbilder, als eine Art „Fata Morgana“ der imaginären nationalen Einheit setzen sie die phantasmatische<sup>176</sup> Urszene der eigenen Selbstzeugung, die Urszene der

---

<sup>175</sup> E.Canetti hat in *Masse und Macht* das für die NS-Aktplastiken zentrale Motiv des Stehens (hier in Anlehnung an S.Wenk als „Aufgerichtetheit“ thematisiert) mit dem Versuch der Überwindung des Todes und dem daraus entspringenden Machtgewinn in Verbindung gebracht. Über das durchgehende Motiv der Vertikalität werden im NS-Plastikdiskurs ferner rassistisch-biologisch untermauerte hegemoniale Überlegenheits- und Herrschaftsansprüche artikuliert (ausführlich dazu in Teil B).

<sup>176</sup> Das Phantasma ist „das imaginäre Szenario, das durch seine faszinierende Präsenz den Mangel im Anderen, der symbolischen Ordnung, deren Inkonsistenz verhüllt, d.h. eine grundlegende durch den Akt der Symbolisierung selbst implizierte Unmöglichkeit.“(Zizek:2000,39) Die Lacansche Formel des Phantasmas ( $S > a$ ) stellt eine Verbindung des Subjekts mit dem Objekt klein *a* dar, was im Grunde das unmögliche „absolute Subjekt“ ausmacht. Laut Zizek ist die grundlegende Komponente des Phantasmas nicht so sehr sein Inhalt - die Urszene der eigenen Zeugung -, sondern vielmehr der „unmögliche Blick“, der dieser traumatischen Szene beiwohnt. Das Phantasma ist dieser unmögliche Blick selbst (ebd.,22).

*Geburt des idealen Körperbilds* als Wirkung narzisstischer Spiegelung ins Bild. In dem ästhetizistisch gesteigerten Bild des "heilen" kollektiven Selbst, das sie repräsentieren, bleibt die Dimension der (Körper-)Wunde (scheinbar) vollkommen ausgeblendet.

Im Mittelpunkt steht die *Ganzheit/Einheitlichkeit des Körpers*.

Totalität, (Ab-)Geschlossenheit, Fixheit, gerundete Fülle, Komplettheit, Vollständigkeit, Mangellosigkeit, Selbstgenügsamkeit - all die konstitutiven Merkmale der narzisstischen (bzw. psychotischen) Struktur, wie wir sie früher in unserem Psychose-Exkurs kennen gelernt haben, tauchen hier verdichtet im durchgängigen Motiv der „Aufgerichtetheit“ auf, dem sich mit einem auffallenden Verstärkungseffekt das Motiv der sportlichen Durchtrainiertheit und der scharfen Konturiertheit der muskelbepackten Körperbilder - die Muskel scheinen ihre ganze Haut zu bedecken - anschließt.

Der Eindruck einer Oberflächenstruktur, der trotz der Dreidimensionalität der Plastiken entsteht und ganz deutlich am Topos der Nacktheit (der nackten Haut) ablesbar wird, mutet indes ziemlich paradox an. Die leere, harte, spiegelglatte, geschlossene Oberfläche<sup>177</sup> ohne Löcher - das Loch/die Wunde/der Riss macht einen Verlust/eine Trennung/einen Schnitt sichtbar - , lässt die Innen- und Außenseite des Körpers scheinbar zu einem bruchlosen Kontinuum zusammenfallen. Einerseits fungiert sie als ein kalter, neutraler Bildschirm, der den phantasmatischen Raum für allerlei narzisstischen Projektionen<sup>178</sup> eröffnet, andererseits lässt sie wie ein Bollwerk alles, was von außen auf sie trifft, von sich abprallen.

Die manifeste Unmöglichkeit, darin ein Loch zu machen, eine Wunde zu schlagen, lässt einen starken Zug zur Aggressivität, Gewalttätigkeit und (Selbst-)Destruktivität erahnen, der aus der Unmöglichkeit, den Verlust hinzunehmen resultiert. Aus Lacans *Spiegelstadium* haben wir im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit gelernt, dass die in der Spiegelbegegnung erlebte, stark verunsichernde Trennung vom Objekt klein *a* unvermeidlich in die Sackgasse der imaginären Aggressivität führt. Die destruktive Gewalt, mit deren Hilfe der erlebte und nicht anerkannte Verlust aufgehoben werden soll, kann sich dabei aufgrund des Transitivismus der dualen Beziehung sowohl gegen das imaginäre Spiegeldouble des Ich (*moi*) als auch gegen das Ich selbst richten.

Aber wie verhält es sich mit der extremen und geradezu explosiven Angespanntheit dieser nicht durchlöchernten, resistenten Oberfläche? Bilden deren Innen- und Außenseite wirklich ein bruchloses Kontinuum? Macht die augenfällige Überbetonung von deren Glätte, Straffheit und Kontinuierlichkeit nicht vielmehr ein unheimliches Pochen, ein Pulsieren von „innen“ her wahrnehmbar, ganz so, als ob das Innere, das, was hinter bzw. unter dieser spiegelglatten Oberfläche liegt, jeden Augenblick mit unglaublicher, überwältigender<sup>179</sup> Wucht und Gewalt an sie hervortreten, sie aufbrechen, zerreißen, durchlöchern („verwunden“) würde? Markiert die am Topos der Nacktheit resp. der Angespanntheit erkennbare Oberflächenstruktur nicht vielmehr einen Kippunkt?

In der Tat stellt die Erfahrung der „Geometrie des Loches“(R.Lefort) die Kehrseite der Oberflächenstruktur dar. Denn ein Loch gibt es, wie R.Lefort hervorhebt, nur in einer Oberfläche (Lefort:1986,278).

---

<sup>177</sup> Auf eben diese Oberflächenstruktur des Körpers trifft man bei der Psychose - vgl. dazu Lefort:1986.

<sup>178</sup> In der Tat ruft der durchgehende Topos der Nacktheit ein ganzes Netz von verschiedenen, oft gegensätzlichen und widersprüchlichen Verweisen und Bedeutungsbezügen auf. Neben impliziten Reminiszenzen an humanistische Wertideale, beschwört er überzeitliche paradiesische Visionen der Vollkommenheit, Unsterblichkeit, Unschuld herauf, ruft jedoch im gleichen Zuge auch die diametral entgegengesetzte Assoziation mit Schuld und Scham hervor. J.P.Sartre, der eine Verbindung zwischen Scham und Nacktheit unter dem Aspekt der Subjektivitätsproblematik herstellt, bezieht den Zustand der ursprünglichen Scham auf die durch das Subjekt im Zustand der Nacktheit gemachte Erfahrung von seiner eigenen „wehrlosen(n) Objektheit“ (vgl.Sartre:1995, 516/517). Demgegenüber heißt „sich bekleiden“ nach Sartre „seine Objektheit verbergen“, „das Recht beanspruchen, zu sehen ohne gesehen zu werden“, kurzum: „reines Subjekt zu sein“(ebd.,516/517). Zu den antiken Bezügen des Motivs der Nacktheit - vgl. 4.2.1.1.

<sup>179</sup> Die Assoziation mit dem traumatischen, überwältigenden Moment des Erhabenen ist hier durchaus naheliegend.

Wir haben demnach bei der spiegelglatten Oberfläche der NS-Aktplastiken eine psychotische Konstellation vor uns und finden uns im psychotischen Autismus wieder<sup>180</sup>. Die Angespanntheit lässt die panische Angst vor der lauenden Gefahr, vor dem irreversiblen psychotischen Zusammenbruch der das „Innen“ vom „Außen“, das Reale von der Realität trennenden Barriere/Grenze spürbar werden.

Wenn die Barriere fällt, wenn die Distanz zum traumatischen Abgrund des Dings schwindet und der Strudel (das „schwarze Loch“/die inmitten des Symbolischen klaffende Wunde) des Genießens mit seinem faszinierenden, unwiderstehlichen Sog alles verschlingt, wenn das Reale die Realität überflutet bzw. selbst in die Realität inkludiert wird (vgl. Zizek:2000,39), dann setzt der Wahn ein. Für diese Barriere hat Lacan den Begriff *le sinthome* - „der Punkt, der die letzte Stütze für die Konsistenz des Subjekts ist“ (ebd.,39) - geprägt.

Die *Subjektivität*, gekennzeichnet durch einen irreduziblen Riss, einen strukturellen Mangel/radikale Kontingenz/Inkonsistenz/Heterogenität/Nicht-Identität/Nicht-Existenz, Symbol der fehlenden Fülle, „ursprüngliche Leere, von jeder weiteren positiven Qualifikation entleert“ (Zizek:1996,89), „reine Oberfläche, der jede Tiefe fehlt und ein unergründlicher Abgrund“ (ebd.,88), durch den sich das Subjekt für immer unzugänglich, mittelbar, nicht-präsent bleibt - das ist der andere Name für *die Kehrseite der Oberflächenstruktur*, für die „Geometrie des Lochs“ (R.Lefort).

*Die Wunde, das Loch in der (Körper-)Oberfläche, wird zum Zeichen für die Subjektivierung, für die Unterwerfung unter das symbolische Gesetz, die der Intersubjektivität vorausgeht und sie bedingt: „Der traumatische Schnitt eröffnet die Möglichkeit des Sich-Selbst-Erkennens im Interpellieren des Anderen.“* (Schuller:1998,26).

Anders gewendet: Die Subjektivität steht ganz im Zeichen der Wunde. „Mit der *Wunde als Mal der symbolischen Kastration* schlägt die Stunde des *Subjekts*, das durch die *Wunde der Endlichkeit und der Geschlechtung* allerdings den signifikanten *Bezug zum Anderen* herstellt.“ (ebd.,26;Herv.-E.P.)

Wer anders, wenn nicht die Frau - die "fleischgewordene" Wunde der drohenden Kastration - wird als exemplarische *Verkörperung* des „durchgestrichenen“ begehrenden (=unvollkommenen) Subjekts herhalten müssen: „Die Frau kann nie erfasst werden, man kann ihr nie näher kommen, man kann sich ihr entweder endlos nähern oder sie überholen, aus dem einfachen Grund, dass ‚die Frau an sich‘ keinen substantiellen Inhalt bezeichnet, sondern nur einen reinen formalen *Schnitt*, eine *Grenze*, die stets verfehlt wird. Und dieser rein formale Schnitt ‚ist‘ das Subjekt als \$.“ (Zizek:1996,91;Herv.-E.P.)

*Die „Frau“ ist die Exponierung, Exteriorisierung der inhärenten Andersheit des Subjekts, sie ist die Kluft inmitten seiner Identität.*

„Weiblichkeit als Maskerade“ (J.Riviere).

Es ist unmöglich, hinter den unzähligen Masken<sup>181</sup> der Weiblichkeit ein konsistentes Subjekt, eine positive Entität zu erkennen. „Die Frau als Rätsel ist ein Gespenst, das durch die inkonsistente Oberfläche der vielfältigen Masken erzeugt wird.“ (ebd.,75) Das weibliche Geheimnis, das für die männliche phallische Ökonomie<sup>182</sup> weitgehend unzugänglich ist, ist „die Inkonsistenz der Oberfläche“ (ebd.,75). Es ist das Geheimnis des „Geheimnisses“ selbst, die erschreckende, unheimliche Enthüllung, dass es hinter dem Geheimnis, hinter der Maske, *nichts* gibt. Durch eben dieses für sie kennzeichnende Fehlen einer Alternative zum Phallus, das ihre

---

<sup>180</sup> Daher rührt, nehme ich an, auch der abschreckende, elitär anmutende Kälte- und Distanz(ierungs)eindruck, den die NS-Plastiken vermitteln und den z.B. Kl.Wolbert ins Zentrum seiner einschlägigen kunsthistorischen Untersuchung gestellt, aber von einer ganz anderen Warte aus, nämlich vom Verhältnis zwischen Masse und Elite her angegangen hat.

<sup>181</sup> In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass die mythologische Figur der Gorgo, die mit der Erfahrung einer extremen Andersheit konfrontiert und für das steht, „was sich im Hinblick auf das menschliche Wesen selbst als radikale Differenz manifestiert: nicht der andere Mensch, sondern das Andere des Menschen“ (Vernant: 1988,22/23) - die absolute Leere, den Tod - sich nach J.-P.Vernant *nur* als Maske präsentieren kann.

<sup>182</sup> Das Paradoxe an der „phallischen Funktion“ ist, dass der vom Verlust gezeichnete Signifikant des Phallus sich selbst seine Grenzen setzt: „*phallisch* ist diese Selbstbegrenzung des Phallus, dieses Postulieren einer Ausnahme. In genau diesem Sinne ist der Phallus der Signifikant der Kastration.“ (ebd.,77)

eigentümliche Inkonsistenz und Hysterie bedingt, vermag es die weibliche libidinöse Ökonomie, die Herrschaft des Phallus, wie sie etwa die bürgerlich-patriarchale Ideologie prägt, radikal zu unterlaufen (ebd.,75).

„Die Frau existiert nicht“ - diesen Satz aus Otto Weiningers extrem misogynem und antisemitischem Buch *Geschlecht und Charakter* (1903) nimmt Sl.Zizek als Ausgangspunkt für seine Überlegungen zu Lacans Konzeptualisierung bzw. „Dekonstruktion“ der Geschlechterdifferenz. Letztere, die erstaunlicher- oder gar schockierenderweise in der wohlberühmten und von feministischer Seite heftigst umstrittenen, gleichlautenden These Lacans gipfelt, dient ihm als Hauptbezugsrahmen zur Analyse des durch O.Weininger vertretenen antifeministischen ideologischen Dispositivs. Er geht an Weiningers Geschlechterdiskurs unter der Perspektive der Subjektivitäts- bzw. Identitätsproblematik heran, um dadurch die sexistisch-phantasmatische Unterlage der dominanten patriarchalen (einschließlich der nationalsozialistischen) Ideologie freizulegen, die der österreichische Philosoph und Psychologe seiner Ansicht nach selbst ans Tageslicht beförderte: „Für Weininger ist die sexuelle Differenz in der ontologischen Opposition von Subjekt und Objekt, von aktivem Geist und passiver Materie, gegründet. Die Frau ist ein passives, beeindruckbares Objekt, was bedeutet, dass sie vollständig dominiert ist von der Sexualität.“(ebd., 61-95,hier:61) Es ist m.a.W. ihre *gemeinsame Verortung auf der ontologischen Ebene*, die die frappierende Konvergenz zwischen Lacans und Weiningers Konzept der Geschlechterdifferenz begründet. Das heißt: *Die Grenze*, die die Frau (und damit auch die Subjektivität) nach Lacan markiert, ist *nicht epistemologisch*, sondern *ontologisch*<sup>183</sup> zu denken. Jenseits dieser Grenze gibt es nur das reine Nichts, die absolute Leere, den Abgrund, den "fundamentalen Totpunkt"(ebd.,83), das „Ding“, den TOD.

Auf die unerträgliche, existentielle Angst vor dieser radikalen Dimension der Subjektivität, wie sie v.a. durch die Frau ver-körpert wird, geht - so meine Vermutung - nicht nur O.Weiningers Frauen-Aversion, sondern auch die extreme Misogynie des an Weininger ideologisch anknüpfenden NS zurück. (In diesem Zusammenhang hebt Sl.Zizek die strukturelle Homologie zwischen der „Frau“ und dem „Juden“ hervor - eine Parallele, die übrigens auch O.Weininger selbst in seiner Arbeit zieht. Für Zizek verbindet der Antisemitismus die Juden „auf der fundamentalen Ebene“ nicht mit Korruption als einem positiven Merkmal, sondern eher mit *Formlosigkeit*, mit dem Fehlen einer bestimmten konstanten „Gestalt“. Als Beleg für seine These zieht der Autor ein von J.L.Nancy / Ph.Lacoue-Labarthe ebenfalls angeführtes Zitat aus A.Rosenbergs *Der Mythos des 20.Jahrhunderts* heran, welches den Juden jegliche „geistige Gestalt“ abspricht. In genau dieser „Gestaltlosigkeit“ erblickt Zizek seinerseits „das konstitutive Merkmal der Subjektivität“, die „per definitionem jede positive geistige Gestalt (überschreitet).“ (ebd.,70/71) Dieses Thema greifen wir später im Hinblick auf den figuralen Aspekt des "Nazi-Mythos" wieder auf.)

Gegen den Hintergrund einer fundamentalen Unmöglichkeit, einer ontologischen Leere reflektiert, stellt Lacans Konzept der Geschlechterdifferenz anders als das von Foucault keine diskursive symbolische Konstruktion dar, sondern einen „*Effekt des kontingenten ‚Aufpropfens‘ der fundamentalen Sackgasse der Symbolisierung auf den biologischen Unterschied von männlich und weiblich*“ ( ebd.,78).

Die Sexualität selbst - und hierin besteht nach Zizek gerade Lacans „Dekonstruktion“ der Sexualität - ist nichts anderes als „eine *Bricolage*, eine Montage aus zwei heterogenen

---

<sup>183</sup> Angesichts dieser grundlegenden These Lacans erscheint die stark skeptische Haltung Zizeks gegenüber der feministischen Lacan-Rezeption und -kritik (etwa durch L.Irigaray oder auch durch J.Kristeva) völlig berechtigt. In seiner Kritik wendet sich der slowenische Psychoanalytiker und Medientheoretiker v.a. gegen die feministische Postulierung eines „weiblichen Diskurses jenseits der ‚phallischen‘ symbolischen Ordnung“, von der er behauptet, dass sie zwar „vom Standpunkt des Common sense aus vollkommen gerechtfertigt erscheint“ (ebd.,75), die Lacansche Pointe jedoch gänzlich verfehlt. Auf den gleichen wunden Punkt in der feministischen Sexualitätskonzeption legt auch J.Butler den Finger (vgl.Butler:1991). Anders als Zizek bezieht sie sich jedoch in ihrer Kritik nicht auf Lacan, dem sie, wie ich finde, völlig zu Unrecht patriarchalen Dogmatismus vorwirft, sondern stützt sich ausschließlich auf Foucaults Auffassung der Sexualität als diskursiver Effekt historisch entstandener Machtdispositive - vgl. 2.3.2.

Elementen"(ebd.,78). „Männlich“ und „weiblich“ benennen bei Lacan keine Prädikate, sondern sind vielmehr im Sinne Kants „als eine reine negative Bestimmung“ zu begreifen, „die nur eine bestimmte Grenze bezeichnet oder registriert“(ebd.,81/ 82). Sie sind, wie Zizek weiter präzisiert, „nicht zwei Arten des Genus Mensch“, nicht zwei positive Entitäten, sondern eher *zwei Modi des Scheiterns des Subjekts*, die volle Identität des Menschen zu erreichen: „Der Mann‘ und ‚die Frau‘ formen zusammen kein Ganzes, da jeder von ihnen schon selbst ein gescheitertes Ganzes ist.“( ebd.,82) Oder wie es nochmals zum Schluss von Zizeks Aufsatz in komprimierter Fassung heißt: „Männlich‘ und ‚weiblich‘ sind keine zwei komplementären Teile des Ganzen, sie sind *zwei (gescheiterte) Versuche, dieses Ganze zu symbolisieren.*“( ebd.,83; Herv.-E.P.)

Eben diese Dimension eines fundamentalen Scheiterns des Ganzen wird aber durch das Motiv der Wundenlosigkeit der idealen Körpergestalten der NS-Plastiken ausdrücklich verworfen. Als Bild der narzisstischen Selbsterfüllung, der imaginär-symbiotischen Ganzheit und Einheit, als *Zeichen des Triumphes über die offene (ontologische) Wunde der Geschlechtung* - die symbiotische Mutter-Kind-Dyade liegt ja diesseits der Geschlechterdifferenzierung - stehen sie da, „aufgerichtet“, selbstfixiert, eingetaucht in die geschlossene Fülle eines kompletten, vollendeten, selbstgenügsamen Wesens *vor* der geschlechtlichen Teilung, wie sie uns durch Platons *Symposion* überliefert wird.

Dieser hervorstechende *asexuelle Aspekt* der NS-Plastiken tritt freilich gleichzeitig in auffallenden Gegensatz zu ihrer *überakzentuierten Maskulinität* - eine Ambiguität, die uns bei den „wunden-losen“, gleichermaßen faszinierenden wie furchterregenden und abstoßenden NS-Körperbildern auf den verschiedensten Ebenen begegnet. So kommt es z.B., dass sie die „Wunde der Geschlechtung“(M.Schuller), so sehr sie diese auch zu überdecken, auszublenden versuchen, dennoch nicht loszuwerden vermögen. Die Übersteigerungs-dramaturgie, der sie folgen, erzeugt vielmehr den genauen Gegeneffekt: Je mehr sie den unsichtbaren Schnitt verdecken, unsichtbar machen, zum Verschwinden bringen wollen, umso zwingender kommt er zum Vorschein. Anstatt die klaffende Wunde zu „heilen“, das „schwarze Loch“ des Realen, um das der Todestrieb fortwährend tautologisch kreist, zu schließen, starren sie wie Schreber „hypnotisch nur nach dem Loche in den Vogesen“ hin (Schreber:1973,328).

Das Bild der Schließung<sup>184</sup>, das die „aufgerichteten“ erstarrten Figuren verkörpern, zeigt damit seine unheimliche, tödliche Kehrseite. Das „Verworfenen“, die symbolische Kastration/Separation, kehrt im Realen wieder und diese Wiederkehr macht ihrerseits das Wesen des Unheimlichen aus (vgl. Weber:1981).

Die wundenlosen Körpergestalten, die in ihrer überwältigenden ("erhabenen") Selbstpräsenz<sup>185</sup> den Sieg über den Tod als Aufhebung ("Verwerfung") der (geschlechtlichen) Differenz apothetisch verkünden, erscheinen im Gegenzug als wahre *Hypostasen des Todes*. Wie es bei Derrida heißt: "*Allein das differenzlose Leben, das Leben ohne Tod, wird über den Tod und Gott siegen.* Das gelingt ihm aber nur, indem es *sich als Leben im Tod verneint* und Gott selbst wird. *Gott ist also der Tod: das unendliche differenzlose Leben, das die klassische Onto-Theologie ... Gott zugeschrieben hatte.*"(Derrida:1976,283;Herv.-E.P.).

---

<sup>184</sup> „Das Bild der Schließung ist programmatisch auf die Kunst Wagners selbst zu beziehen. Danach ist das Kunstwerk dadurch legitimiert, dass es die ‚Wunde‘ der symbolischen Separation aufführt, um sie durch die Kunst schließen zu können.“( Schuller: 1998,45) Der hier von M.Schuller thematisierte Bezug des Motivs der Wundenlosigkeit bzw. der Schließung der Wunde zu Wagners Gesamtkunstwerk-konzept, wie er auch die NS-Plastiken weitgehend prägt, bildet die Gegenfolie für J.L.Nancys Projekt der „undarstellbaren“/“entwerkten“ Gemeinschaft.

<sup>185</sup> Die für den "Nazi-Mythos" zentrale Idee der Selbstpräsenz (Eigentlichkeit/Unmittelbarkeit) bildet den Kern des metaphysischen Begriffs der Re-präsentation als "Vergegenwärtigen" von etwas, was irgendwo gegenwärtig, (selbst-)präsent war bzw. ist. Das Streben nach Unmittelbarkeit lässt sich psychoanalytisch als ein Versuch auffassen, "vom Vater erlöst zu werden, ohne ihn als den notwendig versagenden erkennen zu müssen", "das reine Nichts zu essen". "Die gelungene, dauernde... Unmittelbarkeit wäre ...der Tod."(K.-J.Pazzini,Internet-Homepage, Definition "Medium")

Die „aufgerichteten“ nackten Figuren der NS-Plastiken, die *die Selbstwerdung als Gottwerdung in Szene setzen* - das sind die „Toten des Dritten Reiches“<sup>186</sup>. Versteinerte Imagines eines kollektiven narzisstischen Selbst, eingefrorene Spiegelbilder, verharrend in tödlicher Starre, aus denen alles Begehren und alles Leben für immer gewichen sind.

Wunden-los sein heißt leb-los sein. Nur ein Lebender kann verwundet, verletzt werden. Der Tote ist unverwundbar.

Tödlich ist nicht der Mangel. Der Mangel ist, ganz im Gegenteil, der eigentliche Motor des Begehrens und das Begehren/die "Spur"/die Differenz wiederum ist das Leben selbst. Lacans einschlägige Formulierung hierfür besagt, "dass die Sprache alles skandiert, was in der Bewegung des Lebens geschieht." (Lacan:1996,335)

Tödlich ist vielmehr der (psychotische) Mangel des Mangels, der im Genießen das Begehren erstickt, zum Stillstand bringt, restlos auslöscht. *Der Mangel des Mangels/ die Kastration der Kastration/ die Heilung der Wunde* bedeutet *den Tod, die unaufhebbare Zäsur des Subjekts*. Denn die (symbolische) Kastration, die Verwundung bezeichnet, wie S.Weber zur Geltung bringt, "keine invariante Struktur in der Subjektivität, sondern eher einen Mechanismus ihrer Artikulation, der aber zugleich eine Einstellung zur Objektivität impliziert und voraussetzt" (Weber:1981,145).

Ohne jenen unsichtbaren Schnitt, ohne jene Differenz, die sowohl die Sprache als auch das Subjekt als Sprachwesen wie als geschlechtliches Wesen strukturiert, kann das lebende (=begehrende) Subjekt (*je*) - ein ursprünglich „gescheitertes Ganzes“ (Zizek) - nicht auskommen.

Eine der grundlegenden Aussagen der Psychoanalyse Lacans (und der poststrukturalistischen Theorie überhaupt) war nämlich die, dass das Subjekt *irreduzibel dezentriert* ist.

Der Grund: weil das ex-time Objekt klein *a*, Objekt-Ursache (franz. *cause*) des Begehrens, nicht aufgehender Rest des Realen, der den *Kern des Subjekts* ausmacht und ihm seine Konsistenz verleiht, jenseits der imaginären Identifikation/Aneignung/Verfügbarmachung/Vereinnahmung liegt.

Das absolute, selbstidentische Subjekt (der metaphysischen Tradition/des deutschen Idealismus/des „Nazi-Mythos“) bezeichnet demnach eine *fundamentale Unmöglichkeit*.

Das Subjekt, das bei sich, in seiner „Reinheit“, in seiner Selbstpräsenz und ab-soluten Immanenz verharret, "verliert sich dadurch in leerer Expansion" (Zizek:1996,89). Seinem „ex-timen“ Kern kann es nur um den Preis seiner temporären *Aphanisis* (Verfinsterung) (ebd.,196) oder aber um den Preis seiner *Selbstausslöschung* im Akt der *Selbstaufopferung* begegnen. „Das ist es, was die lacansche Formel des Phantasmas ( $S > a$ ) bezeichnet: die Selbstausslöschung des Subjekts angesichts dieses fremden „ex-timen“ Körpers..., der den Kern seines Seins bildet.“ (ebd.,196)

Damit ist auch die eigentliche „Botschaft“ der wundenlosen Körpergestalten genannt: als Verkörperungen des Phantasmas der imaginären nationalen Einheit/Ganzheit, als Materialisierungen des „nationalen Dings“ (Zizek), des unmöglichen Genießens beschwören sie die („heldenhafte“) Opferbereitschaft, genauer gesagt: sie richten einen eindringlichen und unabweisbaren *imperativischen Appell zur Selbstaufopferung für die nationale Sache (cause)*. Indem sie die Möglichkeit des Zugangs zum verbotenen, unmöglichen Kern des Realen, die Möglichkeit der Teilhabe am Genießen heraufbeschwören, treiben sie unausweichlich mit der ganzen Gewalt und Unwiderruflichkeit einer extrem grausamen obszönen Über-Ich-Instanz (vgl.3.5.3.1.2.) in das ausweglose double-bind, in die Fänge des selbstgetriebenen und selbstmörderischen *circulus vitiosus* des Genießens hinein.

Ohne das Genießen, das im Modus des Selbstverzehr, Selbstverbrauchs, der Selbstverausgabung und Selbstvernichtung des Subjekts das Opfer generiert, wäre - so die scharfsinnige Beobachtung von S.I.Zizek - die totalitäre Ökonomie überhaupt nicht denkbar (vgl.Zizek:2000,13). Die Ökonomie des Genießens, wie sie etwa die Psychose bestimmt, ist immer auch eine Ökonomie des Todes und des (Selbst-)Opfers.

---

<sup>186</sup> in Anspielung auf Kl.Wolberts *Die Nackten und die Toten des Dritten Reiches*; Die Todesimplikation (auch im Sinne der Todesverleugnung) klingt indes auch in den von „Plastik“ abgeleiteten Nomina „Plastizierung“ und „Plastinat“ an.

Aber ist das Genießen wirklich die Wahrheit des Opfers? Wird dieses nicht vielmehr durch die Logik des Opfers radikal suspendiert?

### 3.2.2.1. Logik des Opfers

"Es gibt eine Art Faszination des Opfers, aber „diese Faszination ist nicht in sich selbst die Wahrheit des Opfers, sondern im Gegenteil maskiert oder „verschleiert“ sie die Wahrheit des Opfers, d.h. für Lacan die Wahrheit selbst, insofern sie die Logik der Identifizierung übersteigt. Wenn aber das ‚Opfer in sich selbst‘ faszinierend ist, so ist *seine Wahrheit unerträglich*. Diese Wahrheit ist, für Lacan, die *Wahrheit des Begehrens* (und das heißt auch *des Subjekts- E.P.) in seiner wesentlichen Beziehung zum Begehren des Anderen.*“ (Baas: 1992,29; Herv.-E.P.)

Mit dieser äußerst bündigen Formulierung ist Bernard Baas eine erstaunlich treffende Zusammenfassung von Lacans Ansatz zu einer Theorie des Opfers<sup>187</sup> gelungen, wie er sich etwa im folgenden kryptischen Schlusspassus aus dessen Schrift *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* findet: „Es gibt etwas zutiefst Maskiertes in der Kritik der Geschichte, die wir selbst erlebt haben. Es ist das *Drama des Nazismus*, das die überaus monströsen, angeblich überwundenen Formen des Holocaust gegenwärtig macht.

Ich behaupte, dass *kein Geschichtssinn, der sich auf hegelianisch-marxistische Prämissen gründet*, von diesem Wiederauftreten Rechenschaft zu geben imstande ist, womit deutlich wird, dass die Darbringung (l'offrande) eines Opferobjektes an dunkle Götter etwas ist, dem, in einer monströsen Gefangenschaft, nur wenige Subjekte nicht erliegen.

Die Ignoranz, die Gleichgültigkeit, die Abwendung des Blickes können erklären, unter welchem Schleier dies Mysterium noch verborgen ist. Wer aber auch immer fähig ist, einen mutigen Blick auf diese Phänomene zu richten - und, noch einmal, gewiss erliegen nur wenige nicht der Faszination, die im Opfer selbst liegt - für den bedeutet das Opfer, *dass wir im Objekt unserer Wünsche die Zeugenschaft der Präsenz des Begehrens des Anderen zu finden suchen*, den ich hier *den dunklen Gott* nenne.“ (zit.ebd.,27; Herv.-E.P.)

Diese Passage dient B.Baas als Fluchtpunkt für seine Überlegungen zu Lacans Konzeption des Opfers. Da sich seine diesbezüglichen Schlussfolgerungen weitgehend mit unseren bisherigen Ausführungen decken, seien sie hier im Vorgriff auf später Auszuführendes gleich angeführt: Die Logik des Opfers ist die *Logik der Extimität* (ebd.,50/51). Das Opfer ist ein extimes Objekt, d.h. es steht für das Objekt klein a und liegt dementsprechend *jenseits jeglicher Logik der imaginären Identifikation/der Vereinnahmung/des Austauschs/des Kalküls*.

Aufgrund der sehr interessanten und aufschlussreichen Bezüge, die B.Baas' bemerkenswert schlüssige und prägnante Analyse herstellt, wollen wir ihr im Folgenden ein bisschen näher folgen.

Wegweisend für Baas' Interpretationsversuch des Opfers ist die Annahme, dass Lacan in der besagten Passage „die Frage des Opfers in Bezug auf die Problematik der Identifizierung begreift“ (ebd.,28), genauer gesagt: dass er sie ganz entschieden jenseits der Logik der Identifizierung verortet. Eine Bestätigung hierfür erblickt Baas in Lacans expliziter Anfechtung der hegelianischen und der marxistischen Theorien, welche beide, „jede auf ihre Weise, den Sinn der Geschichte als Identifizierungsprozess bestimmen“ (ebd.,29), d.h. die Identifizierung zugleich zum Prinzip und zum Ende, zum Ziel der Geschichte machen.

Nach einem Durchgang durch verschiedene ethnologische, anthropologische, soziologische, philosophische und psychoanalytische Ansätze zur Opferproblematik (wie z.B. von Tylor, Hubert und Mauss, Durkheim, Cassirer, Girard und - allerdings unter starken Vorbehalten - auch von Freud), in denen er dieselbe vergemeinschaftende Identifikationslogik<sup>188</sup> am Werke

---

<sup>187</sup> Baas präzisiert, dass Lacan im Unterschied zu anderen - etwa anthropologischen oder ethnologischen Opfer-Theorien - eine allgemeine Bedeutung des Opfers im Auge hat und das rituell-religiöse wie das moralische Opfer „in derselben begrifflichen Einheit zu verbinden“ (ebd.,30) sucht.

<sup>188</sup> Die Dimension der sozialen Kommunion im religiös-rituellen Opfer steht besonders im Brennpunkt der soziologischen und anthropologischen Forschung (etwa von Burkert, Girard, Hubert und Mauss etc.). Sie verbindet sich eng mit dem „Geist des Verzichts“ (B.Baas), der auch für das moralische Opfer bestimmend ist. Verallgemeinernd ließe sich hierzu mit Baas sagen: „Über den Verzicht, die Selbstverneinung, dann die Vergebung, realisiert das Individuum seine Identifikation *mit* der Gemeinschaft und *als* Mitglied der Gemeinschaft.“ (ebd.,31) Über den Verzicht, die Entsagung, die

sieht, kommt er schließlich auf Batailles Konzeption des Opfers zu sprechen, in der er die Reflexion Lacans „insgeheim... bearbeitet“(ebd.,34) zu erkennen glaubt. Sie stellt ihm zufolge das genaue Gegenteil zu den evolutionistischen, teleologischen Ansätzen dar, für die das Opfer lediglich der Gewinn eines „Fortschreitens (z.B. des Geistes bei Hegel- E.P.) in Richtung auf die absolute Identität hin“(ebd.,36) ist.

Zwar gehört auch nach Bataille das Opfer „der Bewegung an, in welcher der Mensch sich auf sich selbst zu beziehen sucht, auf sein Wissen und auf seine Identität“(ebd.,36), jedoch führt diese Bewegung der Selbstoffenbarung den Menschen dazu, „sich als Negativität zu erkennen, sich selbst also seinem eigenen Tod gegenüberzustellen“(ebd.,36) - eine Erfahrung, die Bataille unter dem Stichwort der Souveränität abhandeln wird.

Nicht den Zugang zu seiner „wahren“ (Selbst-)Identität findet also der Opfernde im Opfer, sondern er erfährt darin, ganz im Gegenteil, *die ursprüngliche Nicht-Identität, die tragische Zerrissenheit, die reine Negativität*, die er als Subjekt in Wahrheit ist. „Der Opfernde stirbt selbst, indem er *sich* mit dem vom Tode geschlagenen Tier *identifiziert*, sich sterben sieht.“(ebd.,37)

Dieselbe Logik, wie sie Batailles Interpretation des religiösen (und auch Kants Interpretation des moralischen Opfers) leitet, beherrscht nach Baas auch Lacans Überlegungen zum Opfer. Nur dass bei Lacan Batailles Begriff der *Souveränität* (im Sinne von reiner Negativität) unter dem Namen *Subjektivität* bzw. *Ex-timität* (mit Bezug auf Husserl) auftritt.

Oder um nochmals den vorhin artikulierten Gedanken mit einer leisen Abwandlung in Lacans Begrifflichkeit umzuformulieren: Im Einsatz des Opfers - „ein extimes Objekt“(ebd.,51), „die Spur, das Indiz des Begehrens des Anderen, nämlich des Willens des Genießens“(ebd.,48) - konfrontiert sich der Opfernde mit der konstitutiven Nicht-Identität, die er als dem (symbolischen) Gesetz unterworfenen, vom Mangel gezeichnetes, begehrendes Subjekt ist. Er erfährt darin die Unmöglichkeit der „Zeugenschaft der Präsenz des Begehrens (des Anderen)“(Lacan), die Unmöglichkeit der identifikatorischen Assimilation des extimen Objekts, welches das Opfer ist, die Unmöglichkeit der Erfüllung des Begehrens, der Erlangung der Selbstidentität und der absoluten Souveränität, die Unmöglichkeit des Zugangs zum Genießen<sup>189</sup>.

„Das Kalkül des Opfers gestattet dem Opfernden nicht den Zugang zum Genießen; allerdings lässt es ihn bis an die Grenze des Genießens passieren. Eben hierin könnte das Opfer gemäß einer Logik des Erhabenen aufgefasst werden, denn es nähert sich *so weit wie möglich* dem Genießen an, es rührt *an die Grenze* des unmöglichen Genießens.“(ebd.,49).

Das Opfer entzieht sich der Logik des Kalküls, des Austauschs. Man kann sich nicht, wie die Nationalsozialisten es versucht haben, des Opfers als eines Mittels bedienen, um sich qua imaginäre Identifikation (mit Lacoue-Labarthe: qua *Mimesis*) auf die Höhe des Gesetzes, welches selbst das Opfer befiehlt, indem es das unmögliche Genießen verbietet, zu erheben und dieses derart eigenmächtig zu übertreten, aufzuheben. „Das, was das Opfer befiehlt, ist ebenso das, worauf das Opfer hinzielt, nämlich *die Heiligkeit, die Souveränität, das Genießen*; und doch erlaubt das Opfer *weder* die Heiligkeit, *noch* die Souveränität, *noch* das Genießen zu erreichen.“(ebd.,47;Herv.-E.P.)

---

Partizipation am gemeinsamen rituellen Opfer verortet sich das einzelne Subjekt in der Gemeinschaft und erlangt dadurch seine Identität. Auch Freud behandelt in *Totem und Tabu* das Problem des Opfers unter dem doppelten Aspekt des Verzichts und der Kommunion. Und auch bei ihm tritt das identifikatorische/vergemeinschaftende Moment des Opferritus sehr stark in den Vordergrund: Die Teilhabe an der totemistischen Mahlzeit, die dem Vätermord - der archetypischen Form aller Opfer - folgte, ermöglichte - so Freud - jedem einzelnen (Totem-)Mitglied die Teilhabe „an der Identität der (gemeinsamen) Substanz (des Opfers)“(Freud:1961,Bd.9,167) und stiftete dadurch ein stark an die Gemeinschaft bindendes, kollektives Zugehörigkeitsgefühl.

<sup>189</sup> Diese Unmöglichkeit begründet nach Lacan den „Geist des Verzichts“/der „Selbstüberwindung“/der „Loslösung von sich“(Baas) im Opfer und verbindet ihn mit dem „Geist der Kommunion“, wohlverstanden nicht im identifikatorischen, sondern im Sinne einer durch das Begehren - die „Wahrheit des Opfers“(Baas) und des Subjekts - konstituierten *Inter-subjektivität*, im Sinne einer gemeinsamen *Mit-Teilung* (J.-L.Nancy) an der "nicht assimilierbaren" Grenze der Gemeinschaft. Von hier aus wäre auch Lacans Insistenz auf einem nicht trivialen, sondern buchstäblichen Verständnis des Opfers als Verzicht, auf die Baas (ebd.,29) hinweist, zu begreifen.

Der Einsatz des Opfers besteht demnach darin, so nahe wie möglich an die „Grenze dieses unmöglichen Dings“ heranzukommen, „das es erfordert: zur Heiligkeit, zur Souveränität, zum Genießen. Dieses unmögliche Ding, das in der menschlichen Erfahrung das Opfer befiehlt, ist für die menschliche Erfahrung zugleich ihre *Quelle*, ihre *Grenze* und ihre *Bedrohung*“ (ebd.,49). Da das Opfer den Opfernden ersetzt, bleibt es ein *ex-times, unzugängliches Objekt*, welches die Spur des verbotenen Genießens hinterlässt, das Subjekt jedoch qua Substitutionsakt daran hindert, die „Grenze des unmöglichen Dings“ (Baas) zu überschreiten. Würde der Opfernde allerdings bis zum Äußersten, bis zum *Selbstopfer* gehen, so würde er dort nur den *TOD* finden. Zum Schluss seiner Betrachtungen kommt B.Baas nochmals darauf zurück, was den realhistorischen Anlass für Lacans Bemerkung bildete - die Ausrottung der Juden durch die Nazis (angedeutet in der einleitenden Opfer-Metapher des Holocaust) - und stellt eine direkte Verbindung zwischen der „*Logik des Opfers*“ und der „*Logik der Identifizierung*“ (oder auch der *Re-präsentation*), der der Nationalsozialismus folgte, her: „Denn das Opfer ist genau das monströse Ergebnis, das die Logik der Identifizierung insgeheim in sich trägt... H.Arendt hat gezeigt, auf welche Weise, in der politischen Ordnung, der Nazismus dieser unbeendbaren (verabgründenden -E.P.) Logik der Identifizierung gefolgt ist, bis hin zu dem Grauen, das die Shoah gewesen ist.“ (ebd.,56)

Obwohl der Autor gewisse Bedenken gegenüber der These von der „wesentliche(n) Notwendigkeit, derzufolge die Juden das Opfer dieser Opferung seien“ (ebd.,56), äußert, gibt er gleichzeitig zu - und darin stimmt er völlig mit J.-L.Nancy und Ph.Lacoue-Labarthe überein - , „dass im Hinblick auf *eine politische Logik, die aus dem Staat die konkrete Realisierung der Identität an sich und für sich der Gemeinschaft macht*, notwendigerweise derjenige skandalös erscheint, dessen Gott nur vermöge seiner Abwesenheit oder seiner Entfernung gegenwärtig ist.“ (ebd.,56; Herv.-E.P.) und der - so ließe sich mit Lacan/Zizek ergänzen - als prototypische Figur für die eigene irreduzible Andersheit, für die beängstigende Nicht-Identität, die transzendente Obdachlosigkeit, die fundamentale Entwurzelung des Subjekts, kurz: für die Subjektivität schlechthin erscheint.

Wenngleich nicht unbedingt in Form fundamentalistischer Appelle zur bedingungslosen Selbstaufopferung, die "Logik des Opfers" ist im aktuellen gesellschaftspolitischen Diskurs immer noch wirksam. Die nachfolgende ideologiekritische Weiterführung der Subjektivitätsproblematik gibt entsprechend Einblicke in die gesellschaftlichen (Opfer-)Mechanismen zur Überdeckung der "ontologischen Leere" des Subjekts von damals und heute.

### 3.2.2.2. Der „Diebstahl des Genießens“ (Zizek) oder die Konstruktion des bedrohlichen "Anderen"

Am Ende seines Aufsatzes formuliert B.Baas als Aufgabe einer psychoanalytisch orientierten gesellschaftspolitischen Analyse eine Fragestellung, die für sämtliche ideologiekritischen Arbeiten Sl.Zizeks bestimmend sein wird: „Wir müssen auch fragen, was die Logik der Extimität in der politischen Ordnung sein könnte; wir müssten versuchen, eine Theorie ‚des politischen Dings‘ auszuarbeiten.“ (ebd.,54)

Versteht man mit Baas das „politische Ding“ als „den extimen Punkt..., der das politische Feld organisiert, während er ihm äußerlich ist“ (ebd.,55), so kann man sagen, dass Sl.Zizek mit seinem Entwurf von der „Nation als Ding“ und der ihr zugrundeliegenden „Logik des Diebstahls des Genießens“ durch den "Anderen" genau einen solchen Versuch unternommen hat.

Zizek arbeitet die Konturen einer Lacanschen Theorie der Ideologie heraus, die sich Schritt für Schritt und über immer neue Umwege auf ihren Hauptgegenstand - den Status des Genießens im ideologischen Diskurs - zubewegt und dabei ein stärkeres analytisches Schlaglicht sowohl auf die gegenwärtigen politisch-ideologischen Sackgassen als auch auf die totalitären Regimes der jüngsten Vergangenheit wirft.

In Abgrenzung von Adorno, dessen instrumentelles Ideologieverständnis er scharf kritisiert und dem er vorwirft, verkannt zu haben, „dass diese Ideologien ein Phantasma artikulieren, das in der sozialen Wirklichkeit selbst wirkt“ (Zizek:1991,120; Herv.-E.P.), geht Zizek von der

*phantasmatischen Dimension der Ideologie* aus, auf deren *performative und oft traumatische Wirksamkeit*<sup>190</sup> er besonderen Nachdruck legt und deren Wurzeln und Mechanismen er zum Zweck einer erfolgreichen Subversion freilegt.

Die Grundlehre, die der slowenische Psychoanalytiker für die Ideologiekritik daraus zieht, lautet entsprechend, „dass es keine *Herrschaft* gibt, die nicht von einem phantasmatischen Genießen getragen wird“ (Zizek:1996,12). Jedes Machtdispositiv hat auch seine dunkle, obszöne Kehrseite. Allerdings sind die Arten, auf die der Kern des Genießens als politischer Faktor (vgl. dazu noch Zizek:1994a) wirkt, recht unterschiedlich. Eben diesen verschiedenen Arten („Metastasen“) des traumatischen Kerns des Genießens geht Zizek bei seiner Analyse der „totalitären bürokratischen Maschinerie“ (ebd.,154) auf die Spur, um sie schließlich in den grassierenden chauvinistischen (ethno-nationalistischen) Obsessionen im heutigen Osteuropa wiederzuentdecken.

Es gibt eine unbestreitbare *Faszination des Nationalismus* und diese ist *von der gleichen Art* wie die Faszination, die *das Opfer* ausübt. Denn wie das Opfer gehört auch die obsessive Bindung an „das nationale Ding“ mit ihrer Schattenseite - der Konstruktion des Anderen - der *Logik der Extimität* an.

In „dekonstruktivistischer“ Manier zu betonen, dass die Nation keine biologische oder trans-historische Gegebenheit, sondern eine kontingente, diskursive Konstruktion sei, hält Sl.Zizek für irreführend: „Auf diese Weise wird die Rolle des Überrests eines realen, nicht-diskursiven Kerns des Genießens übersehen, der da sein muss, damit die Nation *qua* diskursivem Entitäts-Effekt ihre ontologische Konsistenz erhält.“ (Zizek: 1994,136/137)

Die „Nation“ lässt sich nicht auf das Netzwerk rein symbolischer Bindungen reduzieren. Es haftet immer schon eine Art „Überschuss des Realen“ an ihr: Die ‚nationale Identität‘ definiert sich unter Berufung auf die kontingente Materialität von „gemeinsamen Wurzeln“, von „Blut und Boden“ usw.(ebd.,154). „Die nationale Identifizierung wird definitionsgemäß von einer *Beziehung gegenüber der Nation als Ding* getragen.“ (Zizek:1996,90;Herv.-E.P.)

Das Paradoxon vom Ausfüllen des leeren Platzes (des Dings) definiert laut Zizek den modernen Begriff der Nation (vgl.Zizek:1994b,154). Das bedeutet zum einen, dass der „Nationalismus... letztlich den Status der transzendentalen Illusion, der Illusion eines direkten Zugangs zu dem Ding (hat)“ (ebd.,153). Zum anderen besagt es - will man diese Implikation weiter ausfalten - , dass *der Nationalismus bzw. die Konstruktionen kollektiver (ethno-nationaler) Identität einen konstitutiven Bezug zum TOD(ESTRIEB) unterhält*, der, wie im Weiteren noch zu zeigen sein wird, lediglich ein anderer Name für die *Fixierung auf das Ding, die „Substanz des Genießens“* (Zizek:1996,149), und von hier aus für „*das radikal Böse*“ (Zizek)<sup>191</sup> überhaupt ist. Der Nationalismus stellt „einen privilegierten Bereich für den Einbruch des Genießens in das soziale Feld“ dar (Zizek:1996,92). Eine Nation existiert nur so lange, wie ihr spezifisches Genießen in einem Set sozialer Praktiken und Rituale - für das Dritte Reich wären hierfür die Massenaufmärsche, die Fahnenweihen, die Toten- und Opferrituale, die Sportwettkämpfe usw. zu nennen - materialisiert und in nationale Mythen übertragen wird, die diese Praktiken strukturieren (vgl.Zizek:1994b,136/137).

Das Paradoxe am „nationalen Ding“ bildet indes seine *semantische Leere*, sein *tautologischer Charakter*, der in seiner *(auto)reflexiven Struktur* begründet liegt. Seine ganze Bedeutung erschöpft sich in der Tatsache, dass es für die anderen Mitglieder der Gemeinschaft „etwas bedeutet“: „Das nationale Ding existiert so lange, wie Mitglieder der Gemeinschaft daran glauben, es ist buchstäblich ein (performativer- E.P.) Effekt dieses Glaubens an sich selbst.“ (Zizek:1996,91)

Nichtsdestotrotz vermag dieses autoreflexive „nationale Ding“ vielfältige - meistens traumatische -Wirkungen in der Realität zu zeitigen. Ein entscheidender Grund hierfür ist, dass es „definitionsgemäß der Universalisierung widersteht“ (Zizek:1994b,162/163), insofern es für

---

<sup>190</sup> Er erforscht die Art und Weise, in der politische Gewalt *in ihrer körperlichen Realität* einen *phantasmatischen Hintergrund* impliziert.

<sup>191</sup> „Dass die Nation den leeren Platz des *Dings* ausfüllt, ist vielleicht der exemplarische Fall jener Umkehrung, die das radikal Böse ausmacht.“ (Zizek:1994,153) Das Böse stellt für Zizek im Anschluss an Lacan (vgl.Lacan:1996) einen anderen Namen für den ‚Todestrieb‘, für die ‚Fixierung auf ein Ding, das den gewohnten Ablauf des Lebens aus dem Gleis wirft‘ dar (vgl. Zizek: 2000,151).

die verschiedenen ethnischen und nationalen Subjekt-Positionen immer eine ganz besondere, irreduzible Struktur ihrer symbolischen Identifikationen, eine ganz spezifische Organisation ihrer phantasmatischen Beziehung zum Genießen bezeichnet, die wiederum zum Stein des Anstoßes, zur Hauptursache (*cause*) für die andauernden gewaltträchtigen/kriegerischen ethno-nationalen Spannungen und Konflikte wird.

Die *a priori* partikulare kollektive Beziehung zum Genießen wird wesentlich durch das „Phantasma des Diebstahls des Genießens“ durch den „Anderen“<sup>192</sup> strukturiert - so lautet Zizeks Äquivalent für Lacans Begriff der imaginären Kastration (das Mathem Minus Phi). Demnach unterstellen wir dem Anderen die Absicht, unser „nationales Ding“, unser inkarniertes Genießen zu stehlen und selbst Zugang zu einer Art von geheimem, uns unzugänglichem maßlosem Genießen<sup>193</sup> zu haben, was in sich ein vollkommener Widerspruch ist, denn, wie eben erwähnt, „unser Ding“ wird immer als etwas absolut Partikulares, dem Anderen per definitionem Unzugängliches bestimmt, das aber dennoch zugleich als etwas durch ihn Bedrohtes imaginiert wird.

Wie lässt sich dieser unauflösbare Widerspruch interpretieren? Warum bleibt der "Andere" immer ein Anderer? Warum wird er ausschließlich mit zugleich faszinierender und abstoßender Exzessivität, mit unzerstörbarer Vitalität, mit un(er)fassbarer (Omni-)Präsenz, mit bedrohlicher Überlegenheit und (Omni-)Potenz assoziiert? Was genau macht das Bedrohliche (und auch das so Faszinierende) an ihm aus? Was stört uns so sehr an ihm? Woher rührt der verbissene Hass, die verbitterte Intoleranz und Inakzeptanz, der unbezwingbare Widerwillen gegen den „Anderen“? Warum wird er immer ausgegrenzt? Was macht ihn zur Zielscheibe, zum *Opfer* von gewaltsamen Ausbrüchen und mörderischen Ausschreitungen? Und wer schließlich ist dieser „Andere“?

Fangen wir mit der letzten Frage an: Der „Andere“ - das ist für Zizek eine grundlegend *paranoide Konstruktion*, die er im Anschluss an Lacan generalisierend auf die elementare Struktur der Paranoia, auf die „Verwerfung des Namens-des-Vaters“ bezieht: „Es ist, als ob die fehlgeschlagene, verworfene symbolische Autorität des Staates im Realen wiederkehrte, in Gestalt des Anderen, des Diebes des Genießens.“(ebd.,165)

Der Mechanismus, der bei der Konstruktion des „Anderen“, dem eigentlichen *Bindeglied*, das die Mitglieder der (nationalen/"ins Werk gesetzten"- Nancy) Gemeinschaft *jenseits der rein symbolischen Identifikation zusammenhält*, am Werk ist, ist folglich derselbe wie bei der Psychose: es ist der *Mechanismus der Projektion/der Externalisierung/der konkretistischen Materialisierung/Verkörperung* oder mit Ph.Lacoue-Labarthe und J.-L.Nancy gesprochen: der *Mechanismus der mimetischen Identifikation/Gestalt(geb)ung*.

Wenn der Mechanismus der gleiche ist, dann müsste auch die Funktion, die die Konstruktion des Anderen erfüllt, auch eine ähnliche wie bei der Psychose sein.

Und in der Tat dient die paranoide Konstruktion des Anderen grundsätzlich dazu, eine *ursprüngliche Unmöglichkeit*, eine Unmöglichkeit, die ich hier vorwegnehmend als die *konstitutive „Ex-timität“ des Subjekts* - die Wahrheit der Subjektivität - , benennen möchte, zu *überdecken*, zu *verleugnen* oder auch zu „*verwerfen*“. "*Fremde sind wir uns selbst*" - so wird J.Kristeva gleich im Titel ihrer hochinteressanten gleichnamigen Schrift diese fundamentale „Wahrheit der Subjektivität“, der eigenen (unbewussten) Alterität auf die Formel bringen, um im Ausgang davon und in Anlehnung an Freud eine „Ethik des Respekts für das Unversöhnbare“(Kristeva:1990,198) zu entwerfen, eine Ethik der Psychoanalyse, die uns lehrt, das Fremde in uns selbst aufzuspüren und zu akzeptieren<sup>194</sup>.

---

<sup>192</sup> Dieselbe Logik des „Diebstahls des Genießens“ bestimmt auch die Beziehung des Volkes zum totalitären Führer des Staates, der sein unwiderstehliches Charisma weitgehend seiner ganz spezifischen Position - er befindet sich nämlich am strukturalen Platz des Dings, der „absoluten Gründungsreferenz“(Legendre) - , seinem Status als „Verkörperung“ des nationalen Genießens verdankt.

<sup>193</sup> Die Ökonomie des Genießens ist per definitionem eine Ökonomie des Überschusses, des Exzesses.

<sup>194</sup> Mit einer erstaunlichen Virtuosität, die in sich poetische Eindringlichkeit und wissenschaftliche Prägnanz vereint, gelingt es der Autorin dort bereits mit dem einleitenden Passus *Tokkata und Fuge für den Fremden*, die wichtigsten Züge dieser „widerspenstigen“ Figur des Fremden in uns (mit Z.Bauman: „mitten unter uns“) zu umreißen und anschließend akribisch genau ihre verschiedenen historischen Facetten nachzuzeichnen: „Fremder: erstickte Wut tief unten in meiner Kehle, schwarzer Engel, der die Transparenz trübt, dunkle, unergründliche Spur. Der Fremde, Figur des Hasses und des anderen, ist weder

*Abwehr- und Fluchtmittel, Projektions- und Schutzschirm* zugleich, verhilft die Konstruktion des Anderen, für die Sampson unter Zusammenführung der beiden Ansätze der feministischen und der Rassismusforschung den Begriff des "servicable other" eingeführt hat, nach Žižek dazu, der Einsicht zu entgehen, dass *der Andere als geschlossene, konsistente Totalität/Entität nicht existiert*, dass der Mangel (die symbolische Kastration) ursprünglich ist und der Zugang zum - *a priori gestohlenen und von daher unmöglich zu erreichenden* - Genießen für immer versperrt bleiben muss: „Was wir verschleiern, indem wir dem Anderen den Diebstahl des Genießens zur Last legen, ist der traumatische Umstand, dass wir das, was uns angeblich gestohlen wurde, niemals besessen haben.“(Žižek:1996,93)

Um sich der Wahrheit von der konstitutiven Unmöglichkeit des „nationalen Dings“<sup>195</sup> nicht stellen zu müssen, um der traumatischen und Angst einflößenden Begegnung mit dem Realen des Genießens zu entkommen, zugleich aber dennoch an der „transzendentalen Illusion eines direkten Zugangs zu dem Ding“ (Žižek:1994b,153), an der Möglichkeit eines Zugangs zu dem als „gestohlenen“, d.h. als wieder zu erwerbendes kollektives (nationales) Gut imaginierten Genießen weiter festhalten zu können, werden über ein detailliertes Netz aus Umleitungen und Extrapolationen die „Diebstähle des Genießens“ dem „Anderen“ angelastet.

Indem die Unmöglichkeit des Genießens auf den Anderen transponiert, verschoben wird, wird der Zustand des Genießens als realisiert (bzw. realisierbar), d.h. als prinzipiell möglich imaginiert: der „Andere“ erscheint als im Besitz meines/unseres Genießens.

Daher muss ER es immer sein, der uns den Zugang zum ersehnten Genießen versperrt, der uns zum Verzicht auf das Genießen zwingt, der uns daran hindert, „ganz zu werden, was wir sind“, der uns unserer Lebenssubstanz, des Wesens unserer Potenz/Identität beraubt, der uns wie ein Parasit aussaugt, ausblutet.

Das Problem, das hinter all diesen Phantasmen steckt, ist anscheinend unlösbar. Denn „der Andere ist“, wie Žižeks Hauptthese lautet, „der Andere in meinem Inneren“ (Žižek:1996,93). Die Konsequenz: „wenn der Andere *in mir ist* und den *Platz der Extimität einnimmt*, dann ist der Hass auch *Hass auf mich*.“ (ebd.,93;Herv.-E.P.) Der Hass auf das Genießen im Anderen ist also der Hass auf mein eigenes unmögliches, mir unzugängliches Genießen. Der Hass auf das eigene Genießen, der verdeckt und spiegelbildlich verkehrt hinter der Logik des Diebstahls des Genießens hervortritt, ist im Grunde nichts anderes als der Hass auf den eigenen „inneren Antagonismus“ (Žižek), der Hass auf das eigene „Ungleichgewicht“ des Subjekts. Es ist der Hass auf den ausgeschlossenen, nicht symbolisierbaren, un(be)greifbaren und daher „unzerstörbaren“ (Blanchot) *ex-timen* Kern des Realen, der in seinem Inneren nistet, es übersteigt, unhintergebar entzweit, enteignet, entäußert, verunsichert, entmächtigt, ihm jedoch paradoxer Weise gerade dadurch die für seine Existenz unerlässliche *Konsistenz verleiht*, und der wiederum im ambivalenten, erschreckend-faszinierenden Bild des Anderen eine konkrete, sichtbare,(er)fassbare Gestalt annimmt: „Das faszinierende Bild des Anderen vergegenwärtigt *unsere eigene innere Spannung*, d.h. das, was schon in uns selbst „mehr ist als wir selbst“ und uns derart *daran hindert, zur vollen Identität mit uns zu gelangen*.“ (ebd.,98;Herv.-E.P.)

Der aus dem unerträglichen Gefühl einer beängstigenden Ungewissheit, Hilflosigkeit, Ohnmacht, Ausgesetztheit resultierende Hass auf den Anderen ist im Wesentlichen der Hass auf unsere eigene Heterogenität, der Hass auf jenen „Anderen“, den *absolut fremden* (ex-ternen) und *absolut vertrauten* (in-timen) *ex-timen* Kern des Realen, den jeder von uns als Subjekt in sich trägt.

---

das romantische Opfer unserer heimischen Bequemlichkeit noch der Eindringling, der für alle Übel des Gemeinwesens die Verantwortung trägt. Er ist weder die kommende Offenbarung noch der direkte Gegner, den es auszulöschen gilt, um die Gruppe zu befrieden. Auf befremdliche Weise ist der Fremde in uns selbst: Er ist die verborgene Seite unserer Identität, der Raum, der unsere Bleibe zunichte macht, die Zeit, in der das Einverständnis und die Sympathie zugrunde gehen. Wenn wir ihn in uns erkennen, verhindern wir, dass wir ihn selbst verabscheuen. Als Symptom, das gerade das „wir“ problematisch, vielleicht sogar unmöglich macht, entsteht der Fremde, wenn in mir das Bewusstsein meiner Differenz auftaucht, und er hört auf zu bestehen, wenn wir uns alle als Fremde erkennen, widerspenstig gegen Bindungen und Gemeinschaften.“ (ebd.,11)

<sup>195</sup> Die Stelle des „Dings“ ist ursprünglich - darauf wurde schon hingewiesen - leer: „sie fungiert als eine Art ‚schwarzes Loch‘, um das herum sich das Begehren des Subjekts strukturiert.“ (ebd.,50)

Die Konstruktion des "dienstbaren (bedrohlichen -E.P.) Anderen"(Sampson), dessen Grundprinzip Castells treffend als "the exclusion of the excluders by the excluded"(zit. nach Keupp:1999,43/44) formuliert, stellt mithin einen Versuch dar, *qua* Verdrängung, Verleugnung, Ausschließung mit dem eigenen „inneren Antagonismus“, mit der Extimität der eigenen Subjektivität fertig zu werden, die Wunde, die diese in einen ursprünglich schlägt, „durch die Fixierung einer ausbalancierten symbolischen Struktur (mit dem Namen der/die ANDERE(N) - wer immer sie auch sein mögen, ob Juden, „Schwarze“, Frauen, Immigranten, Homosexuelle, Moslems etc.- zu heilen“(ebd.,175), die fehlende Gewissheit, Stabilität, das „verlorene“ Gleichgewicht (wieder-)herzustellen, sich ein "kohärentes", "authentisches", "purifiziertes"(Keupp) *Selbstverständnis* zu erschaffen<sup>196</sup>.

Durch die Externalisierung/die projektive Extrapolierung/die Sichtbarmachung/Objektivierung *des eigenen „Anderen“* wird dessen (=unsere eigene) erschreckende Fremdheit scheinbar lokalisierbar, identifizierbar, kontrollierbar, beherrschbar, überwindbar gemacht. (Die These vom NS-Antisemitismus als Mechanismus zur (sichtbaren) Projektion des eigenen inneren Antagonismus der NS- Führung (bzw. der NS-Gesellschaft), die Zizek in diesem Zusammenhang entwickelt, stellt eine gängige Forschungsmeinung dar. Sie wird u.a. auch von S.Behrenbeck vertreten und durch folgendes, von Rauschning überliefertes Hitler-Zitat überzeugend belegt - daraus geht u.a. auch die herausragende Rolle des Sichtbarmachens als machtpolitischer Strategie des „Nationalästhetizismus“, wie sie uns bald näher beschäftigen wird, ganz deutlich hervor: „Ich fragte, ob... der Jude überhaupt vernichtet werden solle. ‘Nein‘, erwiderte Hitler. ‘Dann müssten wir ihn erfinden. *Man braucht einen sichtbaren Feind*, nicht bloß einen unsichtbaren... *Der Jude sitzt immer in uns*. Aber es ist leichter, ihn *in leiblicher Gestalt* zu *bekämpfen*, als den unsichtbaren Dämon.“(zit. nach Behrenbeck:1996,118;Herv.-E.P.)

Dass es v.a. die verunsichernde, irritierende, un(be)greifbare Fremdheit ist, die die Bedrohlichkeit des/der „Anderen“ begründet<sup>197</sup>, zeigt sich u.a. daran, dass die Merkmale, die uns an IHM/IHNEN besonders stören und die den heftigsten Widerstand und die hartnäckigsten Assimilationsbestrebungen provozieren, diejenigen sind, die „als Indikatoren einer radikalen Fremdheit (fungieren)“(ebd.,175).

Die Logik der Ex-timität (=des „Diebstahls des Genießens“) vereint in sich, wie der Begriff selbst anklingen lässt, „radikale Transzendenz (die Positionierung des Realen als undarstellbar, als jenseits des Zugriffs der Repräsentationen befindlich) mit radikaler Immanenz“(ebd.,182) und findet dadurch eine genaue Entsprechung in der von Ph.Lacoue-Labarthe zur Analyse des Nazismus entwickelten „Logik der Mimetologie“, die ebenfalls weitgehend von der unheimlichen Koinzidenz von radikaler Immanenz und radikaler Transzendenz getragen wird. Damit tritt zugleich ein weiteres recht beunruhigendes und verängstigendes Moment der Subjektivität zutage - die Dimension der *Nicht-Intentionalität*, die beim Mechanismus einer angeblich willentlichen Projektion nach außen ebenfalls mit im Spiel ist und für einen doppelten Spiegeleffekt sorgt.

Es handelt sich um jenes Verdrängte, um den „verworfenen“ ex-timen Kern der Subjektivität, der wie bei der Psychose in der Gestalt des bedrohlichen Anderen (des Verfolgers) als *Projektion von außen*<sup>198</sup>, als *unheimlicher Doppelgänger* wiederkehrt und auf gesellschaftspolitischer Ebene etwa die Logik der öffentlichen Autorität radikal untergräbt. Im Anschluss an Derrida bezeichnet Zizek diese „Personifikationen“ dessen, „was in mir mehr ist als ich selbst“(ebd.,179), jenes Teils des Realen „vom undarstellbaren Inhalt, der aufgrund seiner übergroßen Nähe (also) undarstellbar bleibt“(ebd.,182) und dennoch bei all seiner

---

<sup>196</sup> Nach Sampson besteht ihr Anliegen (und schließlich auch ihr Effekt) darin, "den anderen jener genuinen Position in der Welt zu berauben und dadurch den herrschenden Gruppen zu erlauben, freier darin zu verfahren, Anerkennung für sich selbst zu erreichen und die Aufrechterhaltung ihrer Privilegien zu sichern."(zit. nach Keupp:1999,98)

<sup>197</sup> Sehr eindringlich wird dieser Gedanke in E.Jelineks *Wolken.Heim.* zum Ausdruck gebracht, wo er nicht nur ständig thematisch umspielt, sondern v.a. auch dramaturgisch durch die fortwährende intertextuelle Verwischung der Grenzen zwischen "eigenen" und "fremden" Textvorlagen in Szene gesetzt wird (vgl.5.1.6.)

<sup>198</sup> "wir sehen vielmehr ein, daß das innerlich Aufgehobene von außen wiederkehrt."(Freud:1961,Bd.8,308)

Undarstellbarkeit/Unsichtbarkeit eine phantmartige, spukhafte Omnipotenz und Omnipräsenz ausstrahlt, als *spectre*: „Das *spectre* verleiht dem, was (der symbolisch konstruierten) Realität entkommt, *einen Körper*.“ (ebd., 181; Herv.-E.P.)

Als exemplarischen Fall für solche spukhaften Erscheinungen, die „gerade in der Kluft (erscheinen), die die Realität für immer vom Realen trennt“ (ebd., 181), führt Zizek die Figur des „begrifflichen Juden“ an, der aufgrund des „unfassbaren, flüchtigen Status des Kerns seiner Identität...im Gegensatz zum „kastrierten“ Vater- als *unkastrierbar* (gilt)“ (ebd., 179).

Der „Jude“ ist der unheimliche Doppelgänger des Nazi, der ihm seinen eigenen inneren Antagonismus vor Augen führt. Als Miss- bzw. Ungestalt (auf den a-figuralen Aspekt des "Jude-Seins" kommen wir später nochmals zurück) ist er die *lebende Personifikation*, die *Verkörperung* der Unmöglichkeit, der absoluten Grenze, an der das nationalsozialistische Projekt der willentlichen Selbsterschaffung eines „reinen“ („heilen“) absoluten Subjekts notwendig scheitern muss(te).

Und zwar obwohl oder gerade weil der „begriffliche Jude“ *nicht existiert*: "er existiert nicht..., aber aus eben diesem Grund fürchte ich ihn umso mehr - *gerade die Nicht-Existenz des Juden in der Wirklichkeit fungiert als das Hauptargument des Antisemitismus*. Das bedeutet, dass der antisemitische Diskurs die Figur des Juden als phantmartige Entität konstruiert, die nirgendwo in der Realität gefunden werden kann, und anschließend genau diesen Abstand zwischen den „begrifflichen Juden“ und der Realität der wirklich existierenden Juden als ultimatives Argument gegen diese verwendet.“ (ebd., 176; Herv.-E.P.)

Somit gelingt es Zizek, *die grundlegende Ambiguität, die dem Begriff des Phantasmas anhaftet*, plausibel zu machen: "die verworfene Kehrseite der harmonischen Volksgemeinschaft der Nazis kehrt in Gestalt ihrer paranoiden Besessenheit von einer jüdischen Verschwörung zurück.“ (ebd., 185/186)

Die symbolische Fiktion der nationalen „Volksgemeinschaft“ und die spukhafte Erscheinung des „begrifflichen Juden“ sind Vorder- und Rückseite ein und derselben Medaille - der Gemeinschaft, die, um existieren zu können, ihren *inneren Antagonismus*, ihre *inhärente Unmöglichkeit*, verleugnen muss. Genau dieser „inhärenten Unmöglichkeit“ (Zizek) trägt auch J.-L.Nancys Begriff der „undarstellbaren“/ „entwerteten“ Gemeinschaft Rechnung (vgl. 1.5.2.). Die entscheidende Implikation dieser Feststellung liegt indes darin, dass die *qua* projektive Verleugnung des inneren Antagonismus der symbolischen Gemeinschaft gebildete Konstruktion des Anderen, wie oben angedeutet, gleichzeitig die *conditio sine qua non* für ihren (Fort-)Bestand darstellt. In seinem Status als ex-times Objekt oder auch als *Personifikation des extimen Kerns des Subjekts*, als eine Art *Meta-Garant* also, verleiht und sichert der „Anderer“ der narzisstisch-imaginären Identitätskonstruktion bzw. der mythischen Gemeinschaftsfiktion ihre *ontologische Konsistenz*. Das hat allerdings sehr weit reichende, meist fatale Folgen für diejenigen, die als die "ANDEREN" herhalten müssen. Denn wir haben vorhin gesehen, dass *die Logik der Extimität* zugleich *die Logik des Opfers* ist. Als „Meta-Garant“ (Zizek) für die mythischen (kollektiven) Identitätskonstruktionen sind diese „Anderen“ demnach *per definitionem* auch diejenigen, die notwendig geopfert, ausgegrenzt, ausgeschlossen, ex-kommuniziert, ex-territorialisiert werden müssen, damit die Gemeinschaft (oder die sozio-kulturelle Ordnung generell) stabil und überhaupt am Leben bleiben kann.

Wenn wir uns nachher im Zusammenhang mit dem Phänomen der Stimme noch eingehender mit der Struktur des extimen Objekt klein *a* befassen, werden wir feststellen, dass dessen Extraktion aus dem Feld des Symbolischen/der Realität diesem seine Konsistenz verleiht. Hieraus gewinnen wir eine neue Perspektive auf die in Anlehnung an S.Gilman aufgestellte These, wonach die "Anderen" immer diejenigen sind, die als eine kaum sichtbare, nicht assimilierbare, verunsichernde, beängstigende Minorität *innerhalb und doch außerhalb, am Rande* der gesellschaftlichen Ordnung verortet sind (vgl.2.2.). Psychoanalytisch (mit Zizek) gelesen, bilden sie in ihrer Eigenschaft als extimes Objekt klein *a* *buchstäblich* den *Ab-Fall*, das Exkrement, den *irreduziblen (Über-)Rest* der Gesellschaft (daher werden sie auch an den gesellschaftlichen Ab-Ort abgedrängt).

Wir gewinnen ferner auch eine neue Perspektive auf die von M.Schuller herausgearbeitete eigentümliche Ambivalenz der patriarchalischen Konstruktion von >Weiblichkeit<, jener Konstruktion des "Anderen" *par excellence*, in der Opfer- und Stützfunktion unterschiedslos

zusammenfallen<sup>199</sup> (Schuller:1990,191). Auf der Suche nach dem Ort des Weiblichen in den literarischen Produktionen gelangt die Literaturwissenschaftlerin zu einer der Zizekschen (und auch der Jelinekschen) Auffassung des Weiblichen als extimes Objekt durchaus analogen Ansicht. Danach ist die weibliche Geschlechtsidentität immer schon als ausgeschlossene im Konstitutionsprozess der väterlichen Macht (und damit auch der Wissensproduktion) eingeschlossen. Als "Rest, den das väterliche Wissen abwirft, indem es sich konstituiert"(ebd.,197), bildet sie die verschwiegene Stütze der männlich codierten soziokulturellen und politischen Ordnung. Das heißt: das Weibliche konstituiert sich primär als ein Ab- bzw. Nicht-Ort, als ein unmöglicher Ort, "der den sozialen und identitätsstiftenden Ordnungsmustern feindlich" und zugleich lebensnotwendig ist. "Es konstituiert sich über die Verdrängung. Es konstituiert sich als Tod."(ebd.,63) Daher auch das Theorem der *ursprünglich defizienten Repräsentation von Weiblichkeit* (vgl. dazu auch Bronfen:1992; ders.:1994;ders.:1998a). Der Ausschließung (Ex-territorialisierung), der Opferung und Tötung des Weiblichen verdankt sich schließlich die Hervorbringung des Symbols, der Schrift, der kulturellen (patriarchalen) Ordnung (ebd.,63).

Die Parallelisierung zwischen der ganz unterschiedlich - sexistisch, rassistisch, ethno-nationalistisch etc. - codierten Konstruktion des Anderen und der antisemitischen Konstruktion des „begrifflichen Juden“, wie sie hier im Weiteren vorgenommen wird, hat zum Ziel, das Augenmerk im Anschluss an Zizek auf deren gemeinsamen *invarianten, konstanten, nicht symbolisierbaren, "harten" extimen Kern (des Genießens)* zu lenken, der eben deshalb so invariant und konstant ist, weil er dem Realen angehört und das Reale wiederum gemäß Lacans Definition das Unmögliche ist, das sich immer an seinem Platz befindet.

Wenn Zizek diesen extimen Kern den „vorideologischen“, phantasmatischen Kern des Rassismus nennt und das dem „Anderen“ unterstellte unerreichbare, grenzenlose Genießen als dessen Grundbestandteil bestimmt, so meint er damit nicht den „klassischen“ Rassismus bei dem der Antisemitismus (z.B. im Nazi-Diskurs) „nur *als Ausnahme* fungiert“. Dieser stellt für ihn bloß eine sekundäre Formation, ein Supplement des Nationalismus dar. Was er dabei vor allen Dingen im Auge hat, ist der „*universalisierte Antisemitismus*“ von heute, demzufolge „jede ethnische ‚Andersheit‘ als ein unheimlicher Doppelgänger wahrgenommen (wird), der unser Genießen bedroht“(ebd.,199). Die Schlussfolgerung, dass der nicht-antisemitische Rassismus nicht mehr möglich ist, die sich hieraus ergibt, impliziert zugleich, dass heutzutage auch der „nicht-rassistische“ Nationalismus nicht mehr möglich ist: „da Nationalismus selbst, in seinem eigentlichen Sinn, postuliert ist als eine Spezies des Rassismus (*der ‚Andere‘, demgegenüber wir unsere nationale Identität behaupten, bedroht uns immer, von innen*)“.(ebd.,198;Herv.-E.P.)

Damit ist ein weiteres Mal der grundsätzlich psychotische Mechanismus der holistischen/organizistischen Gemeinschaftskonstruktion(en) freigelegt. *Die paranoide Konstruktion des Anderen* als des fremden Feindes, die ihre dunkle Kehrseite ausmacht, stellt einen Versuch dar, *sich selbst durch Substitution und Projektion zu „heilen“*, den bedrohlichen Fremdkörper, das metastasierende „Geschwür“ im eigenen Inneren im buchstäblichen, psychotisch-konkretistischen Sinne zu entfernen.

Der, der den ursprünglichen *Schnitt der Subjektivität ver-körpert*, muss demnach selbst herausgeschnitten, *physisch* eliminiert werden. Eine Art Kastration der imaginären Kastration also - das, was Zizeks Begriff des „Diebstahls des Genießens“ eben zu fassen sucht.

Um ein Motiv von früher wieder aufzugreifen: Der „Eindringling in den Raum meiner Selbst-Identität“(ebd.,206) - wie der „Andere“ immer gedacht wird - , der mein /unser fragiles Gleichgewicht bedroht, der meine/unsere Festungsmauern „von innen“ aushöhlen will, muss neutralisiert, vertrieben, aus der Welt geschafft werden. Der, der als Personifikation meines/unseres eigenen Exzesses, des ex-timen (Über-)Rests des Realen, die inmitten des Symbolischen/der Gesellschaft/des Subjekts klaffende WUNDE (griechisch: TRAUMA) *sichtbar macht*, muss selbst *unsichtbar gemacht*, zum Verschwinden gebracht werden.

Nur dass - hier liegt das fundamentale Problem, welches schließlich in die unendliche Spirale der Gewalt hineintreibt - der „Andere“ als „Meta-Garant“ für meine/unsere Ek(-)sistenz und

---

<sup>199</sup> Diese Perspektive erweist sich als bestimmend für Jelineks dramaturgische Arbeit und wird von daher auch für unsere diesbezüglichen Darlegungen in Teil C wegweisend sein.

Konsistenz *in mir/uns selbst drin* ist, und zwar gerade in seinem Status als Überschuss, (Über-)Rest, Ab-Fall.

Dass diese (imaginäre) Situation grundsätzlich ausweglos und für beide Seiten tödlich ist, haben wir bereits mehrfach betont. Die Ausbrüche *physischer Gewalt* gegenüber dem „Anderen“, die laut Zizek auf der radikalsten Ebene als ein Ausdruck des Bestrebens, dem vom „Anderen“ inkorporierten Genießen einen Schlag zu versetzen, den unfassbaren, traumatischen Kern des Realen zu zerstören, sich das Objekt klein a einzuverleiben, entzifferbar sind, führen lediglich in eine Sackgasse. Denn das extime Objekt klein a, auf dessen Zerstörung sie mit der *physischen Zerstörung* seines „lebenden Bild(es)“ (Legendre), seiner *Ver-Körperung* - dem „Anderen“ - hinzielen, ist *stricto sensu unzerstörbar*, und zwar ganz im Sinne von M.Blanchot (vgl. dazu 3.5.4.): „Je mehr wir das Objekt in der Wirklichkeit zerstören, desto mächtiger entfaltet sich sein sublimer Kern. Dieses Paradox tauchte bereits im Zusammenhang mit den Juden in Nazi-Deutschland auf: Je gnadenloser sie vernichtet wurden, desto größer wurden die Dimensionen der Angst, die die noch am Leben geblieben, einflößten.“ (ebd.,175)

Die Versuche, das extime Objekt etwa *qua* Inklusion zu zerstören, drohen nur, die rettende (über)lebenswichtige Barriere zwischen der Realität und dem Realen - *le sinthome*, welches nach Lacan das Subjekt ist - völlig niederzureißen und so den psychotischen Zusammenbruch, die Überschwemmung der Realität durch das Reale, das „Ende der Welt“ herbeizuführen. Die *Gegen- bzw. Abwehrreaktion*, mit der auf die *unerträgliche Angst* vor diesem drohenden Realitätsverlust<sup>200</sup> geantwortet wird, stellt dementsprechend *einen psychotischen Restitutionsversuch* dar, die zusammenbrechenden Grenzen *mittels realer, physischer Gewalt* als „protonormalistische Stigma-Grenzen“ (J.Link) *am Körper* wieder aufzurichten (in diesem Interpretationshorizont werden wir in Teil B das Motiv der „Aufgerichtetheit“ im NS-Plastikdiskurs zu entziffern versuchen).

Zu dieser Art einer psychotischen *passage a l'acte* bemerkt Sl.Zizek unter Rekurs auf Lacan: „Die psychotische *passage a l'acte* muss als der verzweifelte Versuch des Subjekts begriffen werden, das *objet a* mit Gewalt aus der Realität zu vertreiben und damit einen Zugang zu ihr zu gewinnen<sup>201</sup>. (Der psychotische ‚Realitätsverlust‘ tritt nicht dann in Erscheinung, wenn in der Realität etwas fehlt, sondern im Gegenteil, wenn es in der Realität zuviel von einem Ding gibt.) Diese *Vertreibung* von *a* stellt auch die *Matrix für die ‚irrationale‘ Kriegsgewalt* bereit.“ (ebd.,195;Herv.-E.P.)

Insofern jeder Krieg in einer spezifischen konstitutiven Beziehung zu dem traumatischen Kern des Genießens/des Realen steht, ist Krieg nach Zizek, genau genommen, immer auch ein „*Krieg*

---

<sup>200</sup> Vor dem Hintergrund der Problematik des Realitätsverlusts wäre sowohl der Beitrag der Medientechnologien zur Inszenierung des „schönen Scheins des Dritten Reiches“ (P.Reichel) neu zu überdenken als auch die entscheidende Rolle der zeitgenössischen Medien (besonders in jüngster Zeit) als Generator und Katalysator von gewaltförmigen und kriegerischen Konflikten zu reflektieren. Wie Sl.Zizek zu Recht unterstreicht, liegt das Problem der zeitgenössischen Medien „nicht darin, dass sie uns dazu verleiten, Fiktion mit Realität zu verwechseln, sondern vielmehr in ihrem ‚hyperrealistischen‘ Charakter, mit Hilfe dessen sie *die Lücke füllen, die den Raum für symbolische Fiktion geöffnet hält*“ (ebd.,194). Wenn diese Lücke, die die (symbolische) Realität auf Distanz vom Abgrund des Realen hält, wie bei der Psychose ausgefüllt, gestopft wird, anders gesagt: wenn das Objekt klein a in das Symbolische eingeholt wird, kommt es zu einem „imaginären Überwuchern“, das die Aktivität der symbolischen Fiktion erstickt und eine „Derealisierung“ der Realität verursacht, welche wiederum eine unerträgliche „irrationale“ Angst auslöst. „Und genau hier betritt Gewalt im Gewand der psychotischen *passage a l'acte* die Bühne.“ (ebd.,195) Der Ausbruch der „wirklichen“, *physischen Gewalt* wird also generell *bedingt durch eine Sackgasse im Symbolischen*: „*‚Wirkliche‘ Gewalt ist eine Art von acting out, welches auftaucht, wenn die symbolische Fiktion, die das Leben einer Gemeinschaft garantiert, in Gefahr ist.*“ (ebd.,174) M.a.W.: Ausbrüche „irrationaler“ Gewalt lassen sich als „verzweifelte Versuche“ begreifen, „mit Hilfe einer *passage a l'acte* eine Trennungslinie zwischen Fiktion und Realität zu ziehen, das heißt das Spinnennetz der ästhetisierten Scheinrealität zu lösen und bei der harten, wahren Wirklichkeit anzukommen.“ (ebd.,194;Herv.-E.P.)

Mit Lacans psychoanalytischem Ansatz und dessen weiterführender, stark medienorientierter Rezeption durch Zizek gewinnt man folglich einen neuen, überaus erkenntnisversprechenden Zugang zur wohlbekannten 'alten' These von der „Faszination und Gewalt“ des Nationalsozialismus.

<sup>201</sup> Einen solchen Versuch der Extraktion des Objekt klein a zwecks Erlangung von Zugang ins Feld des Symbolischen stellt bei P.Legendre, wie wir im nächsten Abschnitt sehen werden, Lorties Vaternord dar.

von *Phantasmen*“ (ebd., 197; Herv.-E.P.), die jeweils unterschiedlich strukturiert, materialisiert, inkorporiert sind (etwa als Phantasmen über die Omnipotenz des Anderen usw.). Die Tatsache, dass das grundsätzlich unzerstörbare phantasmatische Element des Objekt klein a die treibende Kraft, das Ziel und das Herzstück der Kriegsführung abgibt, schließt die *Tendenz zur äußersten Gewalteskalation* (die bis zur totalen Vernichtung reichen kann) mit ein. Die extreme Gewaltsamkeit der "postmodernen" Kriege, als deren "paradigmatischen Fall" Zizek den Bosnien-Krieg anführt, bestätigt die Richtigkeit dieser Annahme in aller Drastik und monströsen Evidenz.

### *Über die anwachsenden rechtsradikalen Tendenzen in Osteuropa*

„Bewältigung des Exzesses“, Verlagerung des inneren (individuellen wie gesellschaftlichen) Antagonismus nach außen *qua* Konstruktion des Anderen - das ist auch das Hauptszenario des nationalistischen Populismus, der in letzter Zeit in Osteuropa immer mehr an Boden gewinnt. In seinem Erklärungsmodell, das die marxistische Theorie des Kapitalismus mit der Lacanschen Psychoanalyse verbindet, weist S.L. Zizek diese neueren chauvinistischen Obsessionen als eine Art „Stoßdämpfer“ aus, ein „Stoßdämpfer“, der vor der Offenheit und dem Ungleichgewicht des nach dem Zusammenbruch der totalitären kommunistischen Regimes verstärkt Einzug ins sozio-ökonomische Feld haltenden Kapitalismus angeblich schützen soll (vgl. Zizek: 1996, 105).

Das, worum es bei dieser neuen „korporalistischen Versuchung“ (Zizek) geht, ist im Grunde genau das Gleiche, was es im Fall des „korporalistischen Faschismus“ war: das Unmögliche, das Begehren nach einem „Kapitalismus ohne Kapitalismus“, „das Begehren nach einem Kapitalismus ohne die ‚entfremdete‘ bürgerliche Gesellschaft“ (ebd., 106), ohne Exzess, ohne inneren Antagonismus, ohne verunsicherndes, destabilisierendes, beängstigendes Ungleichgewicht.

Dabei stellt gerade der Exzess, der Überschuss, der Antagonismus, das Ungleichgewicht den „innersten und wesentlichsten Grundzug“ des Kapitalismus dar.

Das ist genau der Punkt, an dem Zizek die strukturelle Homologie zwischen dem Kapitalismus und Lacans Subjektivitätskonzept (mitunter auch Freuds Begriff des Über-Ich) festmacht: „Der Kapitalismus kennt keinen ‚normalen‘, ausgewogenen Zustand: Sein ‚normaler‘ Zustand ist die permanente Produktion eines Überschusses - die einzige Möglichkeit fortzubestehen ist für ihn die Expansion.“ (ebd., 103)

Der Kapitalismus ist also in einer Art verabrendeten Teufelskreis gefangen: „Je mehr Reichtum er schafft, desto größer das Bedürfnis, noch mehr Reichtum zu schaffen.“ (ebd., 103) Saturation (sofortige Befriedigung) und extreme Not benennen die zwei Seiten ein und derselben Medaille, die Antinomien, die dem (Spät-)Kapitalismus durchweg immanent sind. Der Überschuss, der Exzess, der in Lacans psychoanalytischer Theorie dem Symbolischen/der Realität/dem Subjekt Konsistenz und Stabilität garantiert, produziert hier wie dort zugleich einen permanenten Mangel, dieser treibt das Begehren voran, das wiederum die Produktions- bzw. Symbolisierungsprozesse immer weiter in Gang hält. Die Befriedigung des Begehrens vertieft nur den Abgrund des Unbefriedigtseins, die Steigerung der Produktion vergrößert nur den Mangel.

In der (spät)kapitalistischen >Risikogesellschaft< stellt sich das strukturelle Gleichgewicht folglich als absolut unmöglich, der Exzess - ebenso wie der Mangel - als unaufhebbar heraus. Was tun? Wie verhindern, dass diese unter dem Druck ihres eigenen Exzesses ex- oder eher implodiert?

Nach dem bisher Dargelegten fällt die Antwort nicht schwer: Die Figur des „Anderen“, des „Diebs des Genießens“ konstruieren und all die verunsichernde und beängstigende exzessive Akkumulation und inneren gesellschaftlichen Antagonismus (wie etwa im Fall des „Juden“ unter dem NS, der den ganzen Hass auf den Exzess des Kapitalismus auf sich nehmen sollte) an ihn delegieren. Als Pendant kommt noch die Konstruktion und Inkorporation der Figur des Herrn (in Anspielung auf Lacans *Diskurs des Herrn*), des (Volks-)Führers hinzu, dessen Aufgabe darin besteht, den Kapitalismus zu zügeln, das destruktive Potential in Schranken zu halten, das soziale Gleichgewicht wie in den vorkapitalistischen Gesellschaften durch

Regulierung des Überschusses her- und sicherzustellen (vgl.ebd.,103/104). Wie kann er dies wohl tun?

Um sich der medizinischen Metaphorik zu bedienen, wie sie in solchen Fällen in der politischen Rhetorik häufig eingesetzt wird: indem er z.B. die Ursache (*cause*) für das Ungleichgewicht, das „exzessive“ Element, den Fremdkörper, den „Feind der Nation“ aus dem „Körper“ eben dieser Nation um des künftigen „Heils“ des Volkes/der nationalen Gemeinschaft des WIR willen erbarmungslos herausschneidet.

Das ist schließlich der Preis, den es für das unmögliche Begehren nach einem „Kapitalismus ohne Kapitalismus“, nach einer „Bewältigung des Exzesses“ zu zahlen gilt - das Auftauchen eines „universalisierten Antisemitismus“; Konstruktionen über den „Diebstahl des Genießens“, die uns helfen sollen, unser eigenes Genießen zu organisieren und aus dem dem „Anderen“ unterstellten exzessiven Genießen selbst Genießen zu beziehen; bodenlose Phantasmen, die uns davor bewahren sollen, vollends den Boden unter den Füßen zu verlieren und unter dem unerträglichen inneren gesellschaftlichen wie individuellen Druck zu implodieren.

Da das Subjekt immer ein an das Gesetz gebundenes, instituiertes, dem Gesetz unterworfenes (*sub-jectum*) ist und bleibt, bedeutet der Triumph über die Wunde der Subjektivität, über die *physis*, zugleich den Triumph *über das Gesetz*, über das Prinzip der Filiation, das dem Gesetz zugrunde liegt und die Verwirklichung des Mythos zum Scheitern prädestiniert.

Die Vollendung der Ontologie der Subjektivität (des "Nazi-Mythos") setzt demnach die Abschaffung der (inter)subjekt(ivi)täts)konstitutiven Instanz des Gesetzes oder auch, was das Gleiche wäre, den Vaternmord (lat. Parrizid) voraus.

Pierre Legendre, der von juristischer Seite her der strukturalen Kopplung von Institutionalität und Subjektivität nachgegangen ist, hat die schwerwiegenden Konsequenzen der mythischen/souveränen Aufhebung, der buchstäblichen Inkorporation ("Fleischwerdung") des Gesetzes durch den Nazismus für das gesamte normative System des Abendlandes wie für das einzelne Subjekt aufgezeigt.

### 3.2.3. Die mythische Aufhebung (Inkarnation) des Gesetzes oder die "Fleischerkonzeption der Filiation"(P.Legendre)

„Wir müssen *die Gründungsprinzipien des Nazismus* verstehen, und vor allem müssen wir die Tatsache begreifen, dass er *das Prinzip der Filiation attackiert* hat, und zwar durch einen juridisch vorangetriebenen Rassismus, genauer: durch einen legalen anti-jüdischen Rassismus. Die Folgen des Nationalsozialismus sind noch nicht ausgestanden, weil mit ihm das Filiationsprinzip zerstört worden ist. Wir glauben *nur noch ans Fleisch, an den Biologismus*. Genau an diesem Punkt ist *die Wunde noch immer offen*. Wir leiden an einem unbewussten Nazismus. Auf dieser profunden, juristischen Ebene, auf der Ebene der Fundamente der europäischen Kultur hat die Nazi-Apokalypse stattgefunden und auf ihr geht es auch um unsere politische Glaubwürdigkeit.“(Legendre:1998,zit. nach Pornschlegel/Thüring:ebd.,190/191;Herv.-E.P.)

In diesen Worten finden sich zusammengefasst die grundlegenden Thesen und Schlussfolgerungen von der brillanten und äußerst profunden psychosozialen Studie *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie* des französischen Rechtshistorikers und Lacan-Schülers Pierre Legendre, in deren Mittelpunkt - der Untertitel *Abhandlung über den Vater* spricht es aus - die Frage nach dem Vater, genauer gesagt: die Frage nach dem Vaternmord steht.

Den in Freuds kulturanthropologischer Schrift *Totem und Tabu* thematisierten Zusammenhang von Opfer und Verzicht (als Funktionsbedingungen des Gesetzes) vor Augen, arbeitet P.Legendre im Horizont der Frage nach der absoluten (Gründungs-)Referenz eine Kasuistik des Parrizids heraus, die er an einem aktuellen Beispiel - dem Fall Lortie -veranschaulicht und in ihrer historischen Tragweite und Schlagkraft mit Blick auf die bis heute „noch nicht ausgestandenen“ Folgen der Nazi-Apokalypse analysiert.

Warum die Frage nach dem Vater vor dem Hintergrund der Frage nach der absoluten Referenz analysieren? Was hat das mit der Thematik des Parrizids zu tun? Und wie hängt es mit dem Nationalsozialismus zusammen?

Zur ersten Frage: Laut Legendre ist die Wahrheit des Vaternmords bezogen auf die Wahrheit des Bandes der Referenz (ebd.,120). Als Logik des Gesetzes/des Verbots/des Verzichts/der Grenze ist die Logik der Vaterschaft und d.h. auch die Logik der Filiation (=der Anerkennung des Prinzips der Vaterschaft) gemäß Freuds und Lacans Psychoanalyse im Grunde nichts anderes als die Logik der absoluten Gründungsreferenz: die Referenz ist das Fundament, dem die Idee der Vaterschaft bzw. der Filiation aufruht.

Von hier aus wird der Parrizid - so Legendres Grundthese - als ein „Mordversuch an der Referenz“ (ebd.,169), am Verbot (ebd.,111), am Gesetz begreifbar, dessen Repräsentant („*lebendes Bild*“) der Vater ist. Hierin liegt auch die strukturelle Homologie des Parrizids mit dem Wahn, der sich nach Lacan ebenfalls durch eine Ablehnung der ödipalen Grundstruktur des Symbolischen, des Bezugs zum großen Anderen/zum Namen-des-Vaters/zur väterlichen Metapher - wie Lacans Äquivalente für Legendres Begriff der absoluten Referenz alle heißen - auszeichnet.

„Der Mörder tötet die lebenden Bilder der Referenz.“(ebd.,74)- die Wahrheit von Lorties genealogischem Verbrechen trifft auch den Kern der NS-Apokalypse.

Als eine ganz bestimmte - „zweite“ - Version des Parrizids, als Mord an den „lebenden Bildern“ der Referenz siedelt der Fall Lortie auf derselben Ebene wie der Nazismus an, dessen wissenschaftliches Programm der Judenvernichtung, wie Legendre zu bedenken gibt, "nicht bloß ein ins Riesenhafte gesteigerter Pogrom war, sondern die Entgleisung des gesamten europäischen Systems der tragenden Referenzen in seinem Prinzip bedeutete“(ebd.,19).

Mit dem Massenmord an den europäischen Juden - den „lebenden Bildern“ der absoluten Referenz - zielte der Nationalsozialismus auf die Vernichtung der im Namen des Gesetzes auferlegten Bindung<sup>202</sup> der Filiation. Die Subversion des Prinzips der Filiation bedeutete hiermit eine „Tötungsgeste an die Adresse des Gesetzes in der Kultur“(ebd.,22).

Der wahnhaftige Angriff auf die symbolische Grundstruktur der Referenz, die Auflösung der für das einzelne Subjekt wie für die gesamte Gesellschaft unverzichtbaren, lebensnotwendigen genealogischen Bindung der Filiation kam dem Versuch gleich, die Gesetzesquelle, das Prinzip der Gesetzlichkeit, das Gesetz aller Gesetze selbst anzugreifen. In dieser Perversion des normativen Systems, die Europa durch den Nationalsozialismus erfahren musste und die es in seinen Fundamenten zu zerstören drohte - „Die Judenvernichtung zielt darauf ab, die europäische Referenz schlechthin zu töten, jene Referenz, von der die verschiedenen Exegesen im Okzident ausgingen“(ebd.,22) - , lag gerade die unerhörte Anmaßung und das absolute, fundamentale (auch im Sinne von ‚fundamentalistische‘<sup>203</sup> Verbrechen des

Nationalsozialismus, und zwar nicht nur gegen die Juden oder etwa gegen das Abendland, sondern gegen die ganze Menschheit: „Wie auch immer man die Fragen des Mordes, des Inzests und der maßlosen Gewalttätigkeiten ..., dreht und wendet, die Achse der Einrichtungen der Politik und des Rechts bleibt stets dieselbe: die Referenz. Der Parrizid ist nichts anderes als ein Mordversuch an der Referenz. Er ist der verrückte und vermessene Versuch, die Menschheit zu zerstören. Jeder Mord, jeder Inzest und jede maßlose Gewalttätigkeit ..., wiederholt diese Anmaßung.“(ebd.,164)

Auf der Folie der strukturalen Kopplung von Institutionalität und Subjektivität - das Subjekt ist immer ein instituiertes<sup>204</sup>, ein in die genealogische/institutionelle Ordnung der Referenz eingeschriebenes, an das Gesetz gebundenes und dadurch ursprünglich gespaltene - , wird einsichtig, dass die Zerstörung der institutionellen Bandes zur Gründungsreferenz, die Aufhebung/Eliminierung der Instanz des Gesetzes, der Konstruktion des Verbots, die im Parrizid stattfindet, ähnlich wie in der Psychose unumgänglich *die Liquidation, die (Selbst-*

---

<sup>202</sup> Der Begriff der Bindung, den Legendre der Bibel entlehnt, bezeichnet „die Herstellung eines Bezugs aller genealogischen Plätze zur absoluten Referenz“(ebd.,32).

<sup>203</sup> In diesem Punkt treffen Totalitarismus, Fundamentalismus und Terrorismus zusammen, insofern sie alle nach dem Prinzip des Parrizids funktionieren. Sie alle versuchen, durch die Zerstörung der Logik der absoluten Referenz die lebensnotwendigen Bindungen an die institutionellen Einrichtungen aufzulösen, die gesellschaftliche Basis der Legalität und das heißt das ganze gesellschaftspolitische und kulturelle System zu sprengen.

<sup>204</sup> Instituierten heißt hier „das Verbot wirksam einsetzen, die Herrschaft des Verbots zur Wirkung bringen“(ebd.,107)

)Auslöschung, den (Selbst-)Mord, den TOD des Subjekts, dessen Entsubjektivierung/Entmenschlichung nach sich zieht.

Die Abschaffung des für das Subjekt konstitutiven und lebenswichtigen Bezugs zur Instanz des Gesetzes ist m.a.W. gleichbedeutend mit der (Selbst-) Abschaffung des Subjekts. Die Phantasie des eigenen Todes bildet nur die Kehrseite des Mords (von hier aus wäre auch das aktuelle Phänomen der terroristischen Selbstmordattentate zu reflektieren): „Töten und Sich-töten-lassen gehen zusammen. Wichtig ist hier vor allem das Zusammentreffen von Mord und Selbstausslöschung. Es ist immer wieder, nicht nur in diesem Fall anzutreffen.“(ebd.,91)

Mit der Judenvernichtung, mit dem „Mordversuch an der Referenz“ unterzeichnete das selbstmächtige „Majestäts-Subjekt“ des Nationalsozialismus sein eigenes Todesurteil.

Die Selbstvollendung war sein Ende. Der Mord sein Selbstmord: „Der Nazistaat stellt hier insofern einen einmaligen Fall dar, als er mit seinen Vernichtungspraktiken Hand anlegte an den lebenswichtigen Punkt der kulturellen Einrichtungen des Abendlands (nämlich an der Idee der Filiation) und weil es sich in meinen Augen um einen Staat handelte, der Selbstmord begangen hat.“(ebd.,72)

Aber was genau sah der Nationalsozialismus im >Juden<, dass er ihn als das schlechthin Unerträgliche darstellen konnte? Was ist der >Vater<? Was ist der >Sohn<? Was will der Vatermord? Wie sieht das angedeutete Verhältnis von Institutionalität und Subjektivität, das im Vordergrund der Frage nach dem Vatermord steht, genauer aus? Wie lässt sich die Logik des Gesetzesmechanismus bzw. des Verbots im Hinblick auf das Subjekt begreifen? Welche Effekte zeitigt die Zerstörung bzw. die identifikatorische Aneignung der absoluten Referenz? Wie steht es mit der Frage des Parrizids in der „posthitlerschen Industriekultur“(Legendre)? Welchen empfindlichen Punkt der abendländischen Kultur hat der Nationalsozialismus getroffen? Unter rekapitulierendem Rückbezug auf bereits thematisierte Zusammenhänge versucht der folgende Legendre-Rekurs, aus strukturaler Perspektive eine Antwort auf all diese Fragen zu geben.

Wenn bei Legendre (oder auch bei Lacan) von der Vater-Figur die Rede ist, so muss gleich im Voraus klargestellt werden, dass damit kein konkretes Subjekt gemeint ist, sondern dass es sich dabei vielmehr um den *Vater als Funktion und als Prinzip* handelt und dass diese Vater-Funktion wiederum nicht zu verwechseln ist mit irgendwelchen (etwa patriarchalen) historisch variablen Vater-Rollen. In Bezug auf die Vater-Figur bewegt sich sowohl Legendres als auch Lacans Argumentation auf einer strukturalen Ebene und hat folglich überhaupt nichts mit der Fortschreibung irgendwelcher misogynen bürgerlich-patriarchaler Ideologeme zu tun, wie das manche feministischen KritikerInnen gern Lacans psychoanalytischen Denken unterstellen wollen<sup>205</sup>.

Auf diese strukturale Bedeutung, auf den grundsätzlich institutionellen Wert der Vater-Funktion legen auch die Verfasser des Nachworts zu Legendres Arbeit C.Pornschlegel und H.Thüring besonderen Nachdruck, wenn sie etwa notieren: „Es geht bei P.Legendre nicht ...um irgendeine Form von ‚Familianismus‘.. Es geht statt dessen um die spezifischen politischen und institutionellen, d.h. *symbolischen* Mechanismen menschlicher *Differenzierung* und *Subjektivierung*, die in sämtlichen Gesellschaften, einschließlich der okzidentalen über (kulturell variabel strukturierte) genealogische, d.h. an die Sprache gebundene Strukturen bewerkstelligt werden.“(ebd.,188)

Zugegeben, diese Formulierung enthält ein ganzes Knäuel von komplizierten (Lacanschen) Begrifflichkeiten. Versuchen wir es dennoch soweit wie möglich zu entwirren.

Die Vater-Funktion lässt sich im Anschluss an Lacan (und Freud) als Funktion der Untersagung, des Verbots beschreiben. Was bedeutet das? Worauf bezieht sich das Verbot, die Untersagung?

Mit Legendre gesprochen: das Verbot bezieht sich auf die absolute Referenz, genauer: auf den leeren Platz, den sie besetzt, den Platz des *toten* genießenden Hordenvaters aus Freuds *Totem und Tabu*, den Platz des Dings (Lacan), der jedem Subjekt untersagt ist und den *qua Verbot freizuhalten* die *Funktion des Vaters* als *Repräsentant* des „gründenden Im-Namen- von“(ebd.,66), *der absoluten Referenz* ist.

---

<sup>205</sup> Legendre bezeichnet das Bild des Vaters als die „grundlegende(n) struktural(e)n Figur der Menschheit“(ebd.,29), als „Gründungsbild der politischen Ordnung einer Gesellschaft“(ebd.,29)

Das „Amt des Vaters“ besteht also darin, den Zugang zu dem strukturalen Platz des Absoluten zu versperren, dessen identifikatorische Aneignung, Einverleibung zu unterbinden, dessen Unverfügbarkeit zu garantieren und diese Grenze an die nächste Generation weiterzugeben. Der Gebrauch des Begriffs >Vateramt< signalisiert dementsprechend, dass kein konkreter Vater der Herr des Verbots, der Gesetzgeber ist, sondern dass er lediglich seinem Kind *den lebensnotwendigen Bezug zum Prinzip des Gesetzes (zur absoluten Referenz) zu vermitteln* hat. Die Instanz des Vaters erfüllt m.a.W. ausschließlich eine *Vermittlungsfunktion*: sie bindet den Sohn (das Subjekt) an das Gesetz, aber sie vermag aufgrund ihrer ganz bestimmten strukturalen Position, nämlich am Platz<sup>206</sup>, an dem die Gründungsreferenz der Gesellschaft repräsentiert wird, durchaus auch normative Wirkungen auf das Subjekt auszuüben. In der ödipalen Ordnung der Triangulation spielt der Vater die Rolle des sozialen/institutionellen Dritten, der den (selbst)mörderischen imaginären Zirkel der inzestuösen Mutter-Kind-Beziehung aufbricht, um daraus herauszuführen und durch den *Imperativ der Trennung und Differenzierung*, den er - eben als Funktion - repräsentiert, *leere Freiräume zur Entfaltung der (Inter-)Subjektivität zu schaffen*. Erst durch die Durchquerung des Phantasmas der imaginären Ganzheit/Einheit wird der Zugang zur Kastration des Anderen (zum ödipalen Gesetz) eröffnet, welche die Grundvoraussetzung jeder Metaphorisierung und d.h. auch jeder Subjektivierung - *die Subjektivität entsteht mit der Trennung vom Anderen in der Ordnung der Signifikanten* - darstellt.

Die Vater-Funktion stellt sich damit als eine grundlegend paradoxe heraus: Der Vater bindet und entbindet zugleich. Er trennt, spaltet, (unter-)scheidet, zwingt zum Verzicht auf die imaginäre Ganzheit, setzt Grenzen und Einschränkungen, um eben dadurch, durch das Verbot des Unmöglichen, durch die Aufrechterhaltung der Distanz zum phantasmatischen Raum der Allmacht und durch die Gewährleistung der Unverfügbarkeit der absoluten Referenz vor dem Abgrund des Absoluten/des Genießens/des Dings, den er durch seine Position *verdeckt, zu schützen und für das Leben zu retten*.

Von hier aus betrachtet ist die Logik des Verbots aufs Engste mit dem Phänomen der Sprache verknüpft. Die Instanz des Verbots erweist sich als das exakte Korrelat der Sprache, welche sich zwischen die Dinge und das Subjekt schiebt und sich so wie ein Schleier über den Abgrund, über das „schwarze Loch“ (Žižek) des Realen legt. So wie das vom Vater auferlegte Verbot (des Unmöglichen) nie aufgehoben werden darf, so darf auch der Schleier der Sprache nie entfernt werden. Denn „wenn er fällt, dann befinden wir uns im Diesseits von Vernunft und Sprache, gleich jenem autistischen Kind, das sich in den Spiegel stürzt, um ‚das da‘ zu fassen, das keinen Namen hat.“ (ebd., 171)

*Im Spiegel sein=Namenlos sein=Wundenlos sein= Tot sein*

Als Grund und Garant des Verbots bezeichnet die Institution des Vaters mithin auch eine juristische Kategorie. Über die Funktion der Separation<sup>207</sup>, der Trennung und Differenzierung, die sie erfüllt, wird der *Bezug zum Gesetz* eröffnet, durch den das Subjekt sich konstituieren und lebensfähig werden kann: „Das Subjekt lebt von seinem Bezug zum Gesetz.“ (ebd., 104)

Das Subjekt *ist* nur in dem Maße, wie es instituiert, in die genealogische Ordnung der Filiation eingeschrieben, an das Gesetz gebunden, will heißen: durch das Gesetz ursprünglich entfremdet, von sich bzw. von seinem narzisstischen Spiegelbild getrennt, "gebarrt" (Lacan), begehrend ist: „Es (das Gesetz- E.P.) entreißt uns mit Hilfe der genealogischen Ordnung unter der Ägide der Referenz, d.h. in letzter Instanz mit Hilfe des Prinzips der Vaterschaft, das seinerseits nur ein anderer Name für das Vernunftprinzip ist, der Faszination des Selbstbildes, dem exklusiven narzisstischen Selbstbesitz und seinen zerstörerischen Tendenzen.“ (ebd., 103/104)

Das Gesetz, das das Subjekt bei weitem übersteigt und seiner selbst „entreißt“, verleiht ihm zugleich gerade dadurch die für seinen (Fort-)Bestand unerlässliche Konsistenz (die Frage

<sup>206</sup> Strukturell gesehen sind es in den heutigen Industriegesellschaften laut Legendre v.a. die Ideologien, aber auch die Wissenschaft, die Kunst, die Werbung und die Medien, die den Platz einnehmen, „von dem aus die einstigen Theologien und Mythen früher ihr Lehramt ausübten“ (ebd. 71).

<sup>207</sup> Die Erfahrung von Trennung ist die Voraussetzung von Leben. Hierzu Lacan: "*Separare*, trennen, läuft hier hinaus auf ein *se parare*, sich selbst hervorbringen. Verzichten wir hier, wo der Sinn von einem Verb aufs andere gleitet, ruhig auf gewisse Hilfen, wie wir sie bei den Etymologen der lateinischen Sprache finden könnten. Man halte sich lediglich vor Augen, dass dieses Gleiten seinen Grund hat in der gemeinsamen Zugehörigkeit zur Funktion der *pars*." (Lacan, zit. nach Pazzini: 1992, 103, Anm. 38)

wurde vorhin im Zusammenhang mit der Extraktion des Objekt klein a bereits angeschnitten). Als ursprünglich an das Gesetz gebundenes, dem Gesetz unter-worfenes (eben sub-jektiviertes) ist das Subjekt ein wesentlich *institutionell verfasstes*.

In seinem Konzept von der ideologischen Anrufung hat L.Althusser diesen Subjektivierungsmechanismus sehr anschaulich dargestellt. Die dort exemplarisch geschilderte Szene bietet sich als vorzügliche Illustrationsfolie, um das hier thematisierte *konstitutive Ineinandergreifen institutioneller und subjektiver Strukturen* deutlich zu machen.

In der besagten Szene beschreibt Althusser einen Menschen, der, als er einfach die Straße hinuntergeht, plötzlich von einem Polizisten angerufen wird: "He, Sie da!", worauf dieser sich umdreht und „durch diese einfache physische Wendung um 180 Grad zum *Subjekt* (wird)“ (Althusser:1977,143).

Althussters Erklärung hierfür: "Weil es damit anerkennt, dass der Anruf ‚genau‘ ihm galt und dass es gerade es war, das angerufen wurde (und niemand anderes).“ (ebd.,143)

Das Subjekt konstituiert sich, indem es sein Eingeschriebensein in die Ordnung des Gesetzes bzw. in das Dispositiv der Macht anerkennt. Aus ideologietheoretischer Sicht folgert der Philosoph: "Die Existenz der Ideologie und die Anrufung der Individuen ist ein und dasselbe." (ebd.,143)

Sl.Zizek hat Althussters Ideologie-Konzept wegen seiner Ausblendung des konstitutiven Zeitlichkeitsaspekts des ideologischen Anrufungsprozesses kritisiert und mit Bezug auf Lacans Begriff des Subjekts (*je*) als ein ursprünglich im >großen Anderen< konstituiertes dahingehend korrigiert, dass „Individuen nicht zu Subjekten „werden“, sondern „immer schon“ Subjekte“, sozusagen „Subjekt(e) vor der Subjektivierung“ sind (Zizek:1996, 150/151)<sup>208</sup>.

Ob und inwiefern Zizeks Kritik an Althusser berechtigt ist, mag hier dahingestellt bleiben. Besonders interessant an der besagten Passage scheint mir vielmehr ein anderer Punkt zu sein, nämlich der, dass Althusser am Prozess der ideologischen Subjektconstitution nachdrücklich den Aspekt der Transformation/ Übertragung/Übersetzung/Überführung hervorhebt.

Dies lässt an das jüdische Ritual der Beschneidung<sup>209</sup> denken, bei dem wir es ebenfalls mit einem Akt der Transformation, der Einschreibung des Leibes in den Text, mit Derrida: der Inskription des Gesetzes als über die (metaphysische) Präsenz hinausgehende "Spur" in den Körper, mit Lacan: der *Überführung des Realen des Körpers in die Ordnung des Symbolischen/der Signifikanten/der Sprache/des Verbots* zu tun haben<sup>210</sup>.

Durch den rituellen Akt der (Ab-)Trennung, der Entfernung der Vorhaut wird *am (lebendigen) Körper* die Markierung - die „Durchstreichung“ (Lacan) - des Subjekts durch das Gesetz bewerkstelligt. Es wird die fundamentale Einschränkung und Begrenzung des Subjekts durch seine Einbindung „in die genealogische Ordnung, die von der Referenz besiegelt und verriegelt

---

<sup>208</sup> „Was wir haben, ist also das gesamte lacansche Dispositiv des Subjektes, das zwischen Unschuld und abstrakter, unbestimmter Schuld geteilt ist und mit einem nicht-transparenten Ruf, der vom Anderen ausgeht, konfrontiert wird, ein Ruf („He, Sie da!“), bei dem nicht klar ist, was der Andere eigentlich von ihm will. Kurz, hier treffen wir auf eine Anrufung *vor der Identifikation*. Vor dem Erkennen im Ruf des Anderen, durch den das Individuum sich als „immer-schon“-Subjekt konstituiert, sind wir verpflichtet, diesen „zeitlosen“ Augenblick des Stockens, in dem Unschuld mit unbestimmter Schuld zusammenfällt, anzuerkennen.“ (ebd., 150/151)

<sup>209</sup> welches im Christentum durch die Taufe ersetzt wird

<sup>210</sup> Das strikte Auseinanderhalten der beiden Register des Realen und des Symbolischen, die beharrliche Insistenz auf der radikalen Diskrepanz zwischen Macht und Begehren prägt den jüdischen Zugang zum Gesetz, der nach Legendre wesentlich auf die Vermittlung der Interpreten gründet, und unterscheidet ihn dergestalt fundamental - und *unversöhnlich* - vom römisch-christlichen Zugang zum Gesetz, der „auf die Wahrsprüche einer *fleischgewordenen Macht*“ (Legendre:1989,28;Herv.-E.P.) spricht auf die *Identität von personaler* (imperialer oder päpstlicher) *Macht und Text* gründet und wesentlich zum *Zusammenführen des Symbolischen und des Realen* tendiert. (Genau auf diesem Boden des Zusammenfallens der beiden Register funktioniert auch der Antisemitismus.)

Legendre bestimmt die christliche Religion als eine „industrielle Religion“, als „eine Religion der modernen Macht“ (ebd.,37/38) und zieht des Weiteren eine Parallele zwischen der jüdischen Weise des Zugangs zum Text, die diesem allein die absolute Autorität zuerkennt, und der psychoanalytischen Textinterpretation, bei der die Frage nach dem (autonomen Spiel der) Signifikanten ebenfalls von herausragender Bedeutung ist.

wird“ (ebd.,33), in Szene gesetzt. Es wird rituell *Verzicht auf die narzisstisch-imaginäre Allmacht* auferlegt.

Die Beschränkung und die Grenze, die das Subjekt durch die Bindung an das Gesetz auf sich zu nehmen, anzuerkennen hat, ist indes genau das, was dieses vom Vater verlangt, wenn es sich an ihn wendet: „Der Anspruch des Kindes schließt den Anspruch auf die Beschränkung mit ein.“ (142)

Insofern der Vater seinem Sohn *ex officio* die Beschränkung, die Grenze schuldet, ist der Sohn, der diese Schuld vom Vater einfordert, der „Gläubiger seines Vaters“ (ebd.,144).

*Allein die trennende, das Begehren freisetzende Negativität des Verbots, der Begrenzung, des Verzichts, die dem Sohn durch die Instanz des ödipalen Vaters im Namen der Referenz aufgezwungen wird, vermag diesen zum Leben zu führen.* Erst das Durchqueren der Leere, der Negativität der Trennung und des Todes, die der Vater als die Figur des trennenden/ differenzierenden Dritten repräsentiert, eröffnet ihm die Möglichkeit, ein selbständiges und lebensfähiges Subjekt zu werden. Unter Bezug auf die alttestamentarische Geschichte von der Opferung Isaaks durch Abraham beschreibt Legendre die Vater-Sohn-Beziehung als ein wechselseitiges Opfer-Verhältnis (ebd.,144). Vater und Sohn werden darin durch ein Opfer, durch einen grundlegenden Verlust, durch einen gemeinsamen Verzicht geeint: Der Sohn verzichtet auf seine inzestuösen Wünsche gegenüber der Mutter, indem er sich an das genealogische Gesetz des Vaters bindet. Der Vater unterwirft sich seinerseits ebenfalls dem ödipalen Gesetz<sup>211</sup>, indem er gemäß dem „Prinzip des *symbolischen Platztauschs*“ zwischen den Generationen zugunsten seines Kindes auf die Position des Sohnes verzichtet. Diese Formel enthält für Legendre die „Quintessenz der Vater-Funktion“ (ebd.,141).<sup>212</sup>

Anders ausgedrückt: Die Genealogie, die Logik der Filiation, funktioniert nicht als Rollenakkumulation, sondern wesentlich über Verzicht(e), Opfer. Wie das „durchgestrichene“, im „gebarnten“/„gesperrten“ großen Anderen konstituierte Subjekt bei Lacan beinhaltet sie auch *die Idee der (Selbst-)Beschränkung und der Grenze* und schließt dadurch *ihre eigene Negation* („Durchstreichung“ -Lacan) mit ein.

Hierin liegt für Legendre genau der Kern der Vorstellung von der absoluten Referenz, als deren Hauptrepräsentant der Vater fungiert: „Die absolute Referenz oder die Gründungsreferenz notifiziert das Absolute und dessen eigene Negation, das Nicht-Absolute, d.h. die Grenze und die Beschränkung. Anders gesagt: *Die Referenz notifiziert das Gründungsprinzip als das Unverfügbare und als Grenze zugleich.*“ (ebd.,164)

Das Wesen der Referenz besteht darin, „in der menschlichen Spezies das Verhaftetsein mit der Allmacht aufzulösen und zu unterbinden“ (ebd.,33).

Der Verzicht auf die Allmacht des Absoluten, psychoanalytisch gesprochen: die Hinnahme der symbolischen Kastration des Subjekts, ist der eigentliche Preis, den dieses an die absolute Referenz zu entrichten hat. Er ist das Kennzeichen des ödipalen Vaters.

Hierin, im Verzicht auf die faszinierende, „betrickende“ (Lacan) imaginäre Allmacht, im Herausbrechen aus dem inzestuösen Teufelskreis der Gewalt und des Terrors, in der Erkenntnis, dass das Subjekt nichts anderes ist als eine „reine Negativität“ (Žižek), als die Grenze, die durch es hindurchläuft und es ursprünglich und unhintergebar von sich selbst trennt, gründet die Wahrheit des Prinzips der Filiation und folglich auch des Vätermords als dessen *radikaler Subversion*.

Eben diese Wahrheit, die Wahrheit des ödipalen Gesetzes, das der tödlichen Selbstgründung des absoluten „Majestäts-Subjekts“ Schranken setzt, der identifikatorischen Aneignung der

---

<sup>211</sup> die Ausübung des Vateramtes setzt also ebenfalls eine Selbstbeschränkung und einen Verzicht voraus und steht somit im Zeichen des Scheiterns, der Grenze

<sup>212</sup> In Anlehnung an Freud hat auch André Michaelis die Opferung Isaaks durch Abraham als Ausdruck der „Triebbindung“ (der Bindung an das ödipale Gesetz) interpretiert, die die Grundvoraussetzung des „Triebverzichts“ (des Verzichts auf das Genießen, der „deperdition de jouissance“) ist und somit für Freud wie für Lacan „den Kern der Ethik ausmacht“ (Michaelis:1994,277): „Es geht um eine Bindung zwischen den Generationen, deren Voraussetzung die Beschneidung Abrahams und sein Namenwechsel sind. Sie ist notwendigerweise „Triebverzicht“ auf der Seite des Vaters, der seine Kinder nicht verschlingt wie ein Moloch. Dadurch erst wird die Generationenfolge ermöglicht...Was wird geopfert? Es handelt sich um die Bindung Isaaks im Sinne einer Trennung und darin besteht das „Opfer Abrahams“.“ (ebd.277/278)

Gründungsreferenz Einhalt gebietet und die Wege zur grenzenlosen Allmacht versperrt, die Wahrheit der „Unerbittlichkeit der Struktur“, der Dimension des Tragischen<sup>213</sup>, die der referentialen (= relativierenden und negativierenden) Struktur des Symbolischen inhärent ist, wollte der Nationalsozialismus mit dem Massenmord an den Juden - den „lebenden Bildern“ der Gründungsreferenz - aus der Welt schaffen. Der Vatermord, den die Nationalsozialisten in ihrem Allmachtswahn mit der rücksichtslosen Übertretung des Verbots, mit der Abschaffung jeglicher Beschränkung und Grenze in Auschwitz begangen haben, war demnach identisch mit der mythischen Selbstgründung des absoluten/total ent-grenzten „Majestäts-Subjekts“. Personifiziert in der Figur des Führers - der totalitären Inkarnation des gewalttätigen, maßlosen, exzessiven, triebgeleiteten, an keinerlei Verbot/Verzicht/Gesetz gebundenen, omnipotenten Urhordenvaters - setzte sich, erhob sich dieses selbsterschaffene „Majestäts-Subjekt“ des NS über das Gesetz, schwang sich eigenmächtig zum Herrn des Verbots, zum absoluten Gesetzgeber, ja zur Immanenz des Gesetzes selbst auf und beging somit das höchste Verbrechen - das Verbrechen „desjenigen, der, indem er den Platz der Götter besetzt, sich des *Fatums*, des *Schicksals* bemächtigt“ (ebd.,27), *das Verbrechen der Selbstwerdung als Gottwerdung* (Derrida). Mit seinem Versuch, sich der Referenz zu bemächtigen, den vom Vater freigehaltenen, untersagten Platz des Absoluten zu besetzen, lieferte der NS die ganze zeitgenössische (und auch die nächste) Generation dieser „vaterlose(n) Gesellschaft“ (A.Mitscherlich) jenem Abgrund aus, vor dem sie der Vater gerade schützen sollte.

Der (Massen-/Vater-)Mord war ein ins Werk gesetzter, in die Wirklichkeit umgesetzter, mythischer - alle Mythen handeln von Inzest, Mord, Verbrechen - (Selbst-)Gründungsakt, ein unmöglicher, laut Derrida immer gewaltsamer Setzungsakt des Gesetzes (vgl. Derrida:1991). Die *Tötungsgeste* war eine *mythische Inaugurationsgeste der Allmacht*, die zugleich an die Adresse des Systems des Gesetzes in der europäischen Kultur gerichtet war. Denn mit der „Privatisierung“ der Gründungsreferenz, d.h. mit der Außerkraftsetzung des Prinzips der Filiation - des Prinzips der Gesetzlichkeit schlechthin - durch die Nationalsozialisten wurde Hand an die gesamte Legalitätsbasis der europäischen Gesellschaft gelegt. „Alles ist möglich“ - mit dieser Formel für die radikale Perversion des Gesetzes hat Hannah Arendt (vgl. Arendt:1986) äußerst scharfsichtig das Wesen des „totalitären Phänomens“ auf den Punkt gebracht.

Wie durch einen Taschenspieltrick wurde im Totalitarismus die eigentliche Bedeutung des Gesetzes radikal verändert. Während sich die menschlichen Gesetze per definitionem durch den grundlegenden Zug auszeichnen, in sich selbst in ihrem Anwendungsbereich begrenzt zu sein, und die Funktion erfüllen, die Beziehung des Individuums zur Gemeinschaft durch Grenzsetzungen, Einschränkungen zu regeln, „behauptet sich“ - wie C.Millot unter Rückgriff auf H.Arendts Analyse der totalitären Verkehrs- und Unterschlagungspraktiken des Gesetzes geltend macht, „das den totalitären Regimes eigene Gesetz als *grenzenlos*, als das eigentliche *Bild der Allmacht*.“ ( Millot:1994,164;Herv.-E.P.)

Das totalitäre Gesetz kennt (wie der Mythos) *keinerlei Beschränkung* und auch *keinerlei individuelle Freiheit* mehr. „Es ist so wenig denkbar, sich ihm zu entziehen, nein dazu zu sagen oder es zu widerrufen, wie das für das Gesetz vom freien Fall denkbar wäre.“ (ebd.,163) Der Grund: weil es ein „Gesetz mit *wissenschaftlichem Anspruch*“ ist, „das *als Ideal* funktioniert“ (ebd.,163;Herv.-E.P.).

Dass die Ideologie, die „anstelle des Ideals wirkt“ (ebd.,162), im Gewand der Wissenschaft auftritt, um sich so - *von wissenschaftlicher Warte aus* - auf die Unausweichlichkeit und Unerbittlichkeit der Naturgesetze bzw. der Gesetze der Geschichte<sup>214</sup> zu berufen, genau das macht, gemäß der von C.Millot im Anschluss an H.Arendt aufgestellten These, den unerhört neuen Charakter des Totalitarismus aus.

---

<sup>213</sup> Am Leitfaden von Lacans Subjekt-Konzept hat H.Th.Lehmann eine hochinteressante und sehr unkonventionelle, weil die gängigen Theatertheorien des Tragischen radikal unterlaufende Konzeption des tragischen Diskurses im altgriechischen Theater herausgearbeitet, in der er sehr überzeugend die totale Perversion des Begriffs des Tragischen durch den NS nachweisen kann (vgl. Lehmann:1991).

<sup>214</sup> Die rassistische Ideologie des Nationalsozialismus beruft sich auf den Darwinismus, während der Stalinismus behauptet, sich auf den historischen Materialismus zu gründen (vgl. ebd.,162).

Die weit reichenden epistemologischen Konsequenzen aus der Analyse des „totalitären Phänomens“ lauten wie folgt: Seit dem letzten Jahrhundert ist es vorrangig die Wissenschaft, „die als jeglichen Fortschritts und jeglicher Extension fähig aufgefasst wird“ (ebd.,165) und die von daher primär *die Gestalt der Allmacht verkörpert*<sup>215</sup>: „Sie ist das Gefäß für unsere Allmachtsträume geworden. Nichts ist auch heute noch leichter, als die Menschen in ihrem Namen zu unterwerfen.“ (ebd.,165)

Was macht aus der modernen Wissenschaft ein Bild der Allmacht? Worin steckt ihr totalitäres Potential?

C.Millots Hypothese zufolge wäre das totalitäre Potential der modernen Wissenschaft in der „Wendung des Symbolischen ins Reale, welche die moderne Wissenschaft bewirkt“ (ebd.,164), zu verorten.

Freud hatte das Unheimliche als die „Allmacht der Gedanken“ beschrieben, H.Arendt hatte in Bezug auf Eichmann von der erschreckenden „Normalität des Bösen“ gesprochen, die Worte zu Taten werden lässt, und Lacan seinerseits hatte die Normalität in einer frappierenden Bemerkung als „die Psychose“ definiert, „d.h. diese subjektive Position, für die die Allmacht des Anderen (also auch die der Sprache) nicht durch die Grenze gemildert ist, die zu setzen die Funktion des Namens-des-Vaters ist.“ (zit. ebd.,165)

*Biologismus/Substantialismus/Konkretismus/Entmetaphorisierung/ Überführung des Symbolischen in das Reale bzw. Zusammenfallen des Symbolischen mit dem Realen* - hier liegt der entscheidende Punkt, an den sie alle drei gleichzeitig rühren, der Punkt, der den Schlüssel zur Erschließung sowohl des Problems der Allmacht der modernen Wissenschaft als auch der eng damit zusammenhängenden parrizidalen/psychotischen Mechanismen der NS-Politik (nach Arendt und Lacoue-Labarthe/Nancy - der totalitären Politik generell) liefert.

P.Legendre hat die durch den Nationalsozialismus getriebene zerstörerische *Entmetaphorisierung des Bezugs zum Vater* auf den Namen der „Fleischerkonzeption der Filiation“ getauft. Was ist wohl damit gemeint?

Der Nazismus setzt „nichts Geringeres außer Kraft als das Prinzip der Gründungsrede (die Wahrheit der menschlichen Bindung an das Gesetz *qua* Einschreibung des Leibes in den Text, weil er die Vorstellung des Mordes aus dem Register der Metapher (des Symbolischen -E.P.) in das des Realen verlegt“ (ebd.,24).

Die „hitlersche Tötlichkeit, dieses einfache und rohe Agieren“ hat „am entscheidenden Punkt des okzidentalen Systems eine Umkehrung vorgenommen“ (ebd.,22). Durch die Inszenierung der Filiation als einer rein körperlichen Angelegenheit hat sie dessen ganze Konstruktion zerbrochen. Durch die Ablehnung („Privatisierung“) der absoluten Referenz wurde die im Namen des Gesetzes auferlegte Bindung von Wort und Leib hinfällig. Der Wahrheitswert der Gründungsrede löste sich in brutaler Körperlichkeit auf. Die Nazis kehrten aus dem Register der Rede ins Register des Körperlichen, des Realen, des unmittelbaren, sich über das Verbot stellenden Handelns (vgl.Legendre:1998,24).

*Im Realen*, jenseits oder genauer: diesseits des symbolischen Prinzips der Kastration (und auch "diesseits des Spiegels"-Lacan:1990,192), wo man unversehrt, unverwundbar, ungeteilt, ganz bei sich, omnipotent und omnipräsent ist - dort spielt(e) sich der (Massen-/Vater-)Mord als „ein sprachlich entwurzeltetes Handeln“ (ebd.,106) ab.

Dort, wo an den Grenzen des Sagbaren das Grauen, das *Unheimliche* und auch das *Erhabene* (vgl.Lehmann:1989) lauern. Dort, wo Lacan den Terminus >Konzentrationslager< angesiedelt hat: „Die dritte, reale, allzu reale Tatsächlichkeit, die real genug ist, damit das Reale noch mehr Schwierigkeiten hat, es zu fördern als die Sprache, ist das, was den Terminus Konzentrationslager wahrmacht, Begriff, auf den sich meines Erachtens unsere Denker zwischen Humanismus und Terror hin- und herschwankend, nicht genügend konzentriert haben.“ (zit. nach Prasse/Rath:1994,229/230)

„Es steckt ein Appell zum Genießen schon in dem Signifikanten ‚Lager‘ selbst“ (Granon-Lafort,ebd.,183) - hat die Psychoanalytikerin Jeanne Granon-Lafort gemahnt und die Möglichkeit wie auch die zwingende Notwendigkeit, diesem Genießen Einhalt zu gebieten, zum Gegenstand ihrer Reflexion gemacht.

---

<sup>215</sup> Demselben Gedanken begegnet man auch bei P.Legendre, wo es etwa im Hinblick auf die Wissenschaft heißt, dass sie im letzten Jahrhundert an den Platz der absoluten Referenz gerückt sei.

Der Begriff >Lager< ruft etwas auf, was wie das Genießen über die Signifikanten, über das symbolische Gesetz hinausgeht, das die Grenze, die die Sprache/der Name setzt, überschreitet und das Vor- und Darstellungsvermögen des Subjekts bei weitem übersteigt: „Die Lager...- das betrifft den Körper in seiner Beziehung zur Sprache, aber innerhalb der Schranken, die die Sprache mit sich bringt, im Überschreiten dieser Schranken.“(ebd.,186;Herv.-E.P.)

Er artikuliert die Aufhebung der *physis* durch *techne* (Lacoue-Labarthe) als Aufhebung, Tilgung der (Körper-)Spur der symbolischen Kastration, des Schnitts der Beschneidung durch das ödipale Gesetz, das auflösende Eintauchen ins Reale des Körpers/des Todes, die absolute Entgrenzung/Entsubjektivierung/Entleiblichung.

Er signifiziert den Ort, an dem sich der Knoten zwischen dem Subjekt und dem ihm innewohnenden inkommensurablen „fremden“ (J.Kristeva) Anderen, von dem seine Worte herkommen und an den sich seine Worte richten, löst und der für das Subjekt lebenswichtige „Balken“ (Lacan) für immer verschwindet; den Ort, an dem das Genießen des Anderen (bzw. das dem Anderen unterstellte Genießen) - der „dunkle Gott“ von J.Lacan (vgl. 3.2.2.1.), der eine unwiderstehliche Faszinationskraft auf das Subjekt ausübt und es im Rausch seiner Selbstausslöschung/Selbstaufopferung wie ein Moloch zu verschlingen droht<sup>216</sup> - lagert: „Die Lager haben die Schranke, die der Name-des-Vaters dem Genießen setzt, zerstört, und dann erscheint der dunkle Gott, d.h. eine Gestalt des großen Anderen, die nicht vom Namen gebarrt ist.“ (Prasse:1994,186)

Die „vollendete Sinnlosigkeit der Konzentrationslager“ (H.Arendt) ist „ein Beweis *a contradictio* - und zwar im Modus der Vernichtung des Subjekts - für die Existenz des Unbegreiflichen eines Sachverhalts, der sich auf normale Weise gar nicht sagen lässt, der trotzdem aber unabweisbar da ist und um den die Menschheit immer gewusst hat: das *Unerbittliche der Struktur*“ (Legendre:1998,28), ein Beweis für den inmitten des Symbolischen klaffenden und alles zu verschlingen drohenden Abgrund des Realen, von wo aus das Trauma Auschwitz immer noch seiner Versprachlichung, seiner Inskription in die referentielle Ordnung des Symbolischen harrt.

Wie aber lässt sich etwas in das Register der Referenz, des Symbolischen einschreiben, was selbst absolut *referenz-los*, namen-los, sprach-los, singular ist; etwas, was gerade das Aussetzen, das Zusammenbrechen der Referenz/des Symbolischen/der Grenze markiert?

„Das Sprechen über die Lager würde aber diese Schranke überschreiten, weil die Erfahrung der Lager diese Eingrenzung berührt, enthüllt, zerstört hat.“ (Granon-Lafont:1994,183)

Und dennoch: "Wenn ein Menschlein zu sprechen beginnt, ist das ein Sieg über das Genießen.“ (ebd.,183)

Die Erfahrung des unvermeidlichen Scheiterns der Diskurse, des machtlosen Verstummens, die Aussetzung an die Grenze und die Hinnahme der eigenen Ohnmacht und Begrenztheit stellt eine unabdingbare Voraussetzung für die historische Aufarbeitung und diskursive Versprachlichung der traumatischen Nazi-Vergangenheit dar.

Letztere muss unbedingt erfolgen, will man dem allgegenwärtigen

„Exorzismus“ (S.Friedländer) entgegenwirken und den unwiderstehlichen Bann der Faszination brechen, den S.Friedländer im gegenwärtigen Diskurs über den Nazismus festgestellt hat<sup>217</sup>.

---

<sup>216</sup> André Michaelis weist darauf hin, dass Lacan das Konzentrationslager mit der „Universalisierung des Subjekts, welche aus der Wissenschaft hervorgeht“, in Verbindung gebracht hat. Ähnlich wie C.Millot versucht der französische Psychoanalytiker, diese Bemerkung Lacans über die Hypothese von der konkretistischen/entmetaphorisierenden Dimension der modernen Wissenschaften aufzuschlüsseln: „Im ‚Ideal der Wissenschaften‘ realisiere sich die ‚Allmacht des Symbolischen‘, d.h. dass einem Wort ein Ding entspreche. Unter solchen Umständen ist das Subjekt ausgeschlossen. Etwas Ähnliches geschieht in jedem Denksystem, das einen Totalitätsanspruch hat, also auch im sog.

Totalitarismus.“ (Michaelis:1994,276)

<sup>217</sup> In seinem Essay *Kitsch und Tod* hat der jüdische Historiker nicht nur die vorsätzliche Verdrängung und Verleugnung, die angesichts der wichtigen Aspekte des Nazismus betrieben wird, kritisiert, sondern „vor allem auch die Unzulänglichkeit unserer Ausdrucks- und Interpretationsmittel“ (Friedländer:1984.102), „die Ohnmacht der Sprache“, „die offensichtliche Unmöglichkeit, durch rein literarische Wiederbeschwörung zum Kern des Phänomens vorzudringen“ (ebd.,103), „was sie wiederum *leicht in einen Abwehrmechanismus gegen die Nachwirkungen der Vergangenheit umformen lässt*“ (ebd.,102;Herv.-E.P.), problematisiert. Im Sprechen

Wie ist der Mörder aus der metaphorischen Dimension der Sprache herausgefallen und in die Dimension des unmittelbaren Handelns, der körperlichen Gewalt und des Terrors gestürzt? Dass das „Tätlich-Werden“ (Legendre) mit der Ablehnung (der psychotischen „Verwerfung“) der symbolischen Struktur der Referenz zusammenhängt, wurde vorhin bereits erwähnt. Nach Legendre resultiert es wesentlich aus der Unmöglichkeit der Loslösung von sich selbst, aus der „Rücküberschreitung der Klassifizierungen, von denen wir alle leben“ (Legendre:1998, 62), aus einer „Versehrtheit der Vorstellung bezüglich der Ordnung der Spaltung“ (ebd.,62/63). Diese „Versehrtheit der Vorstellung der Spaltung“ geht wiederum aus der Zerstörung der differentialen Struktur des Symbolischen hervor: die *Trennung* war ja die Hauptfunktion des ödipalen Vaters.

Das korporalistisch-nationalistische Kernmotiv der Ungeteiltheit/Unversehrtheit/Ganzheit /Unmittelbarkeit des Leiblichen, wie es heute noch *in den biopolitischen Rasse- und Geschlechterdiskursen, die die Sprache unmittelbar in den Körper fundieren wollen*, weiter kursiert, erweist sich demnach als ein Ergebnis des (psychotischen) Zusammenfallens der drei Register (des Symbolischen, des Realen und des Imaginären), wie es durch die Abschaffung der Referentialität/Metaphorizität/Differentialität/Mittelbarkeit des Symbolischen bewirkt wird. Da das Verbleiben im Realen, der Realitätsverlust, der aus dem Zusammenfallen der Register entsteht, unerträglich ist, kommt es zu einer *passage a l'acte* (Lacan), zu einer massiven Entfesselung (selbst)zerstörerischer physischer Gewalt. Diese stellt eine Art verzweifelten Versuch dar, durch „Entschlingung“ (Legendre)<sup>218</sup>, durch „Extraktion des Objekt klein a“ (Zizek) aus dem unmöglichen, tödlichen Zustand der Ungeschiedenheit und Ungeteiltheit herauszukommen, der freilich meistens im (Selbst-)Mord endet.

Auf der Ebene der körperlichen Gewaltsamkeit und Brutalität siedeln auch viele Stücke von E.Jelinek an, insbesondere *Burgtheater* - ein Aspekt, der bei einer detaillierten Analyse der performativen Dimension von Jelineks Theatertexten etwa unbedingt mitberücksichtigt werden muss. In diesem Zusammenhang sei noch auf die auffallende *Parallele* zwischen der *Entmetaphorisierung als politisches Prinzip des Nationalsozialismus* („Fleischerkonzeption der Filiation“-Legendre) und der *Entmetaphorisierung/der Verbuchstäblichung/dem Sprachkonkretismus/dem Beim-Wort-Nehmen als durchgehendes dramaturgisches Verfahren* bei E.Jelinek hingewiesen (davon wird in Teil C die Rede sein).

Im Grunde ist die Zerstörung der strukturalen Referenz (wie des extimen Objekt klein a) unmöglich und das absolute Verbrechen läuft schließlich ins Leere: „denn die Referenz ist unvergänglich“ (ebd.,114). Der tote (Horden-)Vater, der den Platz der Gründungsreferenz einnimmt, ist eben tot, er kann nicht mehr getötet werden. *Die Stelle des Dings ist leer*. Was sich freilich nicht für die „*lebenden Bilder*“ der Referenz sagen lässt. Bei aller „Unzerstörbarkeit“ der absoluten Referenz, die sie ver-körpern, sind sie selber dennoch absolut zerstörbar. In diesem Sinne ließe sich meines Erachtens M.Blanchots paradoxaler Begriff von der „zerstörbaren Unzerstörbarkeit“ des Jude-Seins verstehen (vgl.3.5.4.).

Der *Versuch der Zerstörung des symbolischen Netzes* durch Subversion von dessen referentialer/differentialer Struktur ist ein Versuch, die *Ordnung des Lebendigen zu zerstören*.

---

über die NS-Kunst wie in der weitgehenden Verharmlosung und Ignorierung der Bedeutung der NS-Plastik und -Malerei gegenüber anderen Medien (etwa Film und Architektur) hat die Kunsthistorikerin S.Wenk aus Anlass der 1987 in Berlin veranstalteten Ausstellung *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus* ähnlich wie S.Friedländer ein Phänomen des „Hin-weg-sehens“ hinsichtlich der „bis heute ungebrochenen eigentlichen Faszinationen des Nationalsozialismus“ konstatiert (vgl.Wenk:1988,21). Durch ein derartiges verbales „Hin-weg-sehen“ in Bezug auf die ideologisch und politisch, wie ich meine, hervorragende Rolle der NS-Aktplastik im Dritten Reich zeichnet sich leider auch S.Behrenbecks ansonsten sehr fundierte und anregende Arbeit über den nationalsozialistischen Helden- bzw. Opfermythos aus, auf die wir im Weiteren näher eingehen werden.

<sup>218</sup> Die „Entschlingung“ nimmt, wie früher angemerkt, im Falle Lorties die Form des Mords an dem in seinem Amt gescheiterten tyrannischen Vater (des Genießens) an. Durch diesen Mord hat Lortie gemäß Legendres Interpretation versucht, sich Zugang zur Metapher des Vaters, zur symbolischen Ordnung des Gesetzes zu verschaffen, um sich als (instituiertes) Subjekt wiederaufrichten und am Leben aufrechterhalten zu können (und nicht vollends dem Abgrund des grenzenlosen Genießens und des Todes zu verfallen).

Er bedeutet die totale Vernichtung des Lebens, mit Lacan gesprochen: den "zweiten" Tod, den Tod im Realen.

Daraus erhellt, warum die unerhörte Anmaßung des Nationalsozialismus hier in Anlehnung an Legendre als ein Verbrechen gegen die ganze Menschheit bezeichnet wurde.

Die Zerstörung der symbolischen Mechanismen findet auf den verschiedensten Ebenen statt - auf der globalen, auf der gesellschaftspolitischen und auf der Ebene des einzelnen Subjekts.

Für letzteres sind die (selbst)zerstörerischen Konsequenzen der "Fleischerkonzeption der Filiation" irreversibel und meistens irreparabel. „Die Perversion des *Fatums* de-legitimiert das Subjekt, sie zerstört es in seinen Fundamenten und de-konstruiert es im voraus.“(ebd.,31)

Mit dem Prinzip der Filiation wird die genealogische Fundierung, die institutionelle Verfassung des Subjekts angegriffen. Die Entmetaphorisierung/Außerkraftsetzung des Gesetzes ist gleichbedeutend mit der Ent-subjektivierung (=Entmenschlichung) des Subjekts und das heißt auch mit der Beseitigung der (Fähigkeit zur) subjektiven Schuld und Verantwortlichkeit.

Denn die Fähigkeit, sich zu ver-antworten, die Verantwortung zu übernehmen und zu tragen, Rede und Antwort zu stehen, impliziert einen vorhandenen Bezug zur Instanz des Gesetzes, zur Einrichtung des Verbots, zur absoluten Referenz.

Dasselbe gilt auch für die Frage nach der Schuld(fähigkeit). Wie Schuld für Taten empfinden, deren Subjekt verschwunden ist? Die Schuld setzt ja ein instituiertes Subjekt voraus.

Andersherum: Ohne ein instituiertes Subjekt gibt es keine Schuld. Die Schuld „zeugt von der institutionellen Dimension *im* Subjekt“. Sie „ist zugleich die Präsenz der Institution im Inneren des Subjekts und ein Maßstab der institutionellen Dimension, die das Subjekt übersteigt“(ebd., 56). Und sie ist noch „ein Schirm, der vor der Übertretung des Verbots schützt“(ebd.,50).

Mit der Übertretung des (Mord-/Inzest-)Verbots fällt die lebensnotwendige Schranke zwischen dem Subjekt und der grenzenlosen Allmacht des Absoluten (des Genießens im Realen) weg. Für das außerhalb der Legitimität stehende Subjekt ist das Band zum Gesetz - *die Nabelschnur, die es am Leben hält* - durchgeschnitten.

Das selbstidentische, durch das Gesetz nicht mehr gespaltene, weil diesem entzogene bzw. über dieses "erhabene", absolute „Majestäts-Subjekt“ der Allmacht *ist nicht* mehr. Als Subjekt ist der (Vater-)Mörder ausgelöscht, liquidiert, *tot*.

In der Begegnung mit der Allmacht des Absoluten begegnet er seinem „ex-timen Kern“, dem „dunkle(n), negative(n) Punkt“ (Legendre) in sich, der absoluten Grenze, dem „schwarzen Loch“ des Realen, der Leerstelle, der reinen Negativität seiner Subjektivität, kurz: dem/seinem *TOD*.

Fazit: Die (metaphysische) Logik der souveränen Selbstgründung/Selbstverwirklichung/Selbstvollendung, wie sie dem „Nazi-Mythos“ zugrunde lag und auch heute noch in den biomedizinischen Diskursen der Reproduktions- und Genforschung sowie in der Cyberborg-Ideologie weiterhin am Werke ist<sup>219</sup> - für sie alle ist eine unheilvolle Symbiose der Logiken der Psychose und der Maschine kennzeichnend - , befördert nur den Prozess der Desubjektivierung und führt so zur radikalen (Selbst-)Vernichtung des Subjekts wie auch der ganzen Gesellschaft. Die Wege zur absoluten Selbstfindung und zum absoluten Selbstverlust sind immer die gleichen. Nicht nur auf subjektiver, sondern auch auf gesellschaftspolitischer Ebene. Legendre: „Erwiesenermaßen kann eine ganze Gesellschaft - denn wir sollten die von den Hitleristen gespielte Partie nicht vergessen - , sich selbst dabei verlieren.“(ebd.,163)

Wie steht es aber mit der Frage des Parrizids in der „nachhitlerschen Industriekultur“?

Legendres Meinung darüber ist definitiv. Mit Nachdruck insistiert er darauf, dass die „nachhitlersche Kultur, wie demokratisch auch immer, ... noch immer betäubt ist vom Schlag, den der Hitlerismus ihr versetzt hat.“(ebd.,167)

Die durch den Nationalsozialismus „auf ungeschlachte Weise“(ebd.,25) entwickelten Praktiken der Verleugnung des Filiationsprinzips, der Entmetaphorisierung des Bezugs zum Vater,

---

<sup>219</sup> „Und genauso vergessen bleibt, dass alle Manifeste für Cyborgs (oder den Neuen Menschen) immer wieder auch die Revolte von Narziss und Echo, Pygmalion und Galatea, Paphos und Cinyras wiederholen, indes als Mythologisierung der Wissenschaft.“ (C.Pornschlegel/H.Thüring , in:Legendre:1998,182)

werden stillschweigend weitergetrieben. Die „Fleischerkonzeption der Filiation“ sei, wenngleich nicht mehr im nazistischen Gewand, immer noch wirksam. In Anbetracht der enormen zerstörerischen Konsequenzen dieser Praktiken geht es nach seiner Ansicht auf institutioneller Ebene primär darum, den gegenwärtigen Zusammenbruch des Vateramtes - „eines der fundamentalsten Gebrechen der industrialistischen Kultur“(ebd.,165) - endlich wahrzunehmen und „dem Schwinden der Gründungsmetapher etwas entgegenzusetzen“(ebd.,166).

"Das Politische ist seinem Wesen nach organisch. Man muss das Wort hier zweimal nachklingen lassen, und unter *organon ergon* hören. Genau da nistet die Wahrheit über das, was 'Totalitarismus' heißt."(Lacoue-Labarthe:1990,108)

Was für Ph.Lacoue-Labarthe und P.Legendre am Grunde der "totalitären Politik" steht - *die totale Politisierung des Organischen, die Fundierung der politischen Macht im biologischen Körper, in der (sich der Politisierung widersetzen) Physis* (Lacoue-Labarthe), *die identifikatorische Einswerdung von Macht und Leib* bzw. *die Fleischwerdung der Macht und des Wortes* (Legendre), *das vollkommene Zusammenfallen des Symbolischen und des Realen* - ist, machtanalytisch betrachtet, keineswegs ein ausschließliches Spezifikum der totalitären Macht. Vielmehr bezeichnet es, wie M.Foucault mit seinem Konzept der Bio-Macht zeigen konnte, ein wesentliches Konstitutivum der modernen "Machtergreifung des Menschen als Lebewesen"(Foucault:1999,276). Die totalitäre Macht des Nazismus, die sozusagen ihr symmetrisches, ganz ähnliches und doch zugleich diametral gegensätzliches Spiegeldouble darstellte, brachte die Technologie der modernen Bio-Macht lediglich zur Vollendung und damit an ihr Ende.

Warum und wie es geschah, wo die Konvergenz- und wo die Divergenzpunkte zwischen den beiden Machttypen liegen, das versucht der nächste, machtanalytisch ausgerichtete Abschnitt entlang M.Foucaults biopolitischem Ansatz und dessen kritischer Fortsetzung bei G.Agamben herauszuarbeiten. Durch ihre enge Verschränkung der macht- und subjekttheoretischen Perspektive erlaubt uns letztere, ein Dreifaches zu leisten: die Produktion des "nackten" Lebens/Körpers als die fundamentale Leistung der souveränen Macht zu konzeptualisieren, die doppelte Funktion des biopolitischen Körpers als Träger der Souveränität und als Ermöglichungsbedingung der Subjektivität zu thematisieren und auf dieser Folie letztlich die machtpolitische Bedeutung und Funktion der NS-Aktplastiken zu erschließen.

### 3.3. Die bio-thanato-politische Macht des Nazismus (M.Foucault)

Mit dem Begriff der Bio-Macht ist jenes bestimmende Phänomen der Moderne ins Auge gefasst, dessen grundlegendes Prinzip M.Foucault mit den Formeln „Vereinnahmung des Lebens durch die Macht“, „eine Art Verstaatlichung des Biologischen“ (Foucault:1999,276) beschrieben hat.

Im Laufe des 17.und 18.Jh. vollzog sich - so Foucault - eine nachhaltige und tief greifende Transformation in den Mechanismen der politischen Macht. An die Stelle der „alten“ *souveränen Macht des Todes* trat die radikal neue *Machttechnologie des Lebens* - die *Bio-Macht*: „Man könnte sagen, das alte Recht sterben zu *machen* oder leben zu *lassen*, wurde abgelöst von einer Macht, leben zu *machen* oder in den Tod zu stoßen.“(Foucault:1977a,165) Einige erläuternde Bemerkungen dazu:

Eines der charakteristischsten Privilegien der souveränen Macht war lange Zeit das Recht über Leben und Tod. Dieses Recht ließ sich allerdings nur auf eine ungleichgewichtige Weise ausüben und zwar immer auf Seiten des Todes. Der Souverän übte demnach sein Recht über das Leben seiner Untertanen aus, indem er sein Recht zum Töten ausspielte oder zurückhielt. Nur durch den Tod konnte er seine unumschränkte, absolute Macht zur Geltung bringen und legitimieren. Insofern sie sich vom Tod her bestimmte, war die souveräne Macht ihrem Wesen nach also eine Thanatokratie: „Die Wirkung der souveränen Macht auf das Leben ist erst von dem Moment an ausübbar, da der Souverän töten kann. Es ist letztlich das Recht zu töten, das tatsächlich die Essenz dieses Rechts auf Leben und Tod in sich trägt. Ab dem Moment, da der Souverän töten kann, übt er sein Recht über das Leben aus.“(Foucault:1999,277)

War das "alte" souveräne Recht ein „Recht des Schwertes“, des Tötens, des *Sterben machens*, so ist das „neue“, seit dem klassischen Zeitalter installierte „biopolitische“ Recht das genaue Gegenteil davon: Wie schon der Name ankündigt, ist es grundsätzlich ein Recht des *Leben machens*.

Die Bio-Macht - die neue Machtform der Moderne - wandte sich radikal vom Tod ab und dem Leben zu: „Zum ersten Mal in der Geschichte reflektiert sich das Biologische im Politischen.“(Foucault:1977a,170)

Anstelle der Drohung mit dem Mord war es nunmehr die Verantwortung für das Leben, die der Macht Zugang zum Körper ihrer Subjekte verschaffte. Es ging also nicht mehr um das Ausspielen des Todes auf dem Feld der Souveränität, sondern um die Verwaltung und Sicherung des Lebens als solches. Dieses avancierte zum wichtigsten Ziel und Gegenstand der modernen (Bio-)Macht. Auf seine Anreizung, Verstärkung, Verlängerung, Erhaltung, Ertüchtigung, Nutzbarmachung, Überwachung und Organisation („Gestaltung“) waren fortan ihre Mechanismen vorrangig ausgerichtet.

Nur eine solche ausschließlich auf die Steigerung der Produktivkräfte des menschlichen Körpers/Lebens (wohlgemerkt: um ihrer eigenen Steigerung willen) fixierte Machttechnologie konnte jene Voraussetzung bereitstellen, auf der die Errichtung einer kapitalistischen Wirtschaftsordnung möglich war: „Die Abstimmung der Menschenakkumulation, die Anpassung des Bevölkerungswachstums an die Expansion der Produktivkräfte und die Verteilung des Profits wurden auch durch die Ausübung der Bio-Macht in ihren vielfältigen Formen ermöglicht. Die Besetzung und Bewertung des lebenden Körpers, die Verwaltung und Verteilung seiner Kräfte waren unentbehrliche Voraussetzungen.“(Foucault:1977a,168)

Die moderne „Macht zum Leben“ bildete sich indes in zwei Strängen aus.

Die disziplinäre Technologie des Körpers und die regulatorische Technologie des Lebens sind Foucaults Bezeichnungen für die beiden Entwicklungsachsen der biopolitischen Technologie, die sich zwar in einem zeitlichen Abstand voneinander etablierten, sich aber dennoch keineswegs ausschlossen, sondern vielfach durchdrangen und überlagerten, so z.B. integrierte und modifizierte die zweite - regulatorische - Machttechnologie teilweise die vorgängige Disziplinartechnik.

Die *Disziplinartechnik*, die sich als erste im Laufe des 17. und 18.Jh. in den Mikropraktiken der Institutionen wie Schule, Armee, Fabrik, Spital etc. entfaltete, war grundsätzlich um *das Modell des „Körpers als Maschine“* organisiert. Das heißt: sie war wesentlich *auf den individuellen Körper* als Zentrum von Produktivkräften ausgerichtet und versuchte, diesen durch Techniken der Dressur und Disziplinierung, der Intensivierung und Verteilung der Kräfte, der Abstimmung und Ökonomie der Energien, der Kontrolle und Überwachung (bzw. der totalen Einschließung ins Feld der Sichtbarkeit) zu verbessern sprich nützlich und „gelehrig“ zu machen (vgl.Foucault:1976 sowie ders.:1976a)<sup>220</sup>.

Auf einer ganz anderen, nämlich auf einer globale(re)n Ebene funktioniert(e) hingegen die seit der zweiten Hälfte des 19.Jh. installierte *regulatorische Machtprozedur*. Sie markierte den Übergang des Anatomischen ins Biologische und befasste sich nicht mehr wie die Disziplinarmechanismen mit dem Körper-Menschen, „sondern mit dem lebendigen Menschen, mit dem Menschen als Lebewesen, mit dem Gattungsmenschen.“(Foucault:1999, 280)

Für sie hat Foucault den Begriff „Biopolitik der menschlichen Gattung“ eingeführt. Ihr Zugriff auf den Körper ist nicht mehr individualisierend, sondern „massenkonstituierend“(ebd., 280).

Das meint: der Körper, an den sie sich wendet, ist nicht mehr der individuelle „Körper-Maschine“, sondern ein neuer - *kollektiver* - Körper, „ein multipler Körper mit zahlreichen Köpfen“(ebd.,283). Die Rede ist vom Konzept der Bevölkerung „als zugleich wissenschaftlichem und politischem Problem, als biologischem und Machtproblem“ (ebd.,283). Die „Biopolitik der menschlichen Gattung“ bleibt vorrangig *auf die Bevölkerung ausgerichtet* und versucht, sie durch Demographie, ökonomische Analyse und Verwaltungsmodelle zu kontrollieren und zu regulieren: „Die Fortpflanzung, die Geburtenrate und die Sterblichkeitsrate,

---

<sup>220</sup> „Seine Dressur, die Steigerung seiner Fähigkeiten, die Ausnutzung seiner Kräfte, das parallele Anwachsen seiner Nützlichkeit und seiner Gelehrigkeit, seine Integration in wirksame und ökonomische Kontrollsysteme - geleistet haben all das die Machtprozeduren der Disziplinen: *politische Anatomie des menschlichen Körpers*.“ (Foucault:1977a,166)

die Gesundheitsniveaus, die Lebensdauer, die Langlebigkeit mit allen ihren Variationsbedingungen wurden zum Gegenstand eingreifender Maßnahmen und regulierender Kontrollen: *Bio-Politik der Bevölkerung*.“ (Foucault:1977a,168)

*Die Abdeckung der gesamten Oberfläche des Lebens* (vom Organischen zum Biologischen, vom Körper zur Bevölkerung) durch die Installierung einer großen *doppelgesichtigen* anatomischen und biologischen, individualisierenden und globalisierenden bzw. kollektivierenden, auf Körperleistungen und Lebensprozesse bezogenen Technologie - so ließe sich mit Blick auf die beiden eben skizzierten biopolitischen Machtachsen<sup>221</sup> abschließend konstatieren - charakterisiert eine Macht, deren höchste Funktion *die totale Vereinnahmung und Verfügbarmachung des Lebens* war und immer noch ist.

### 3.3.1. "Dekonstruktion" des Todes in der Moderne (Z.Bauman)

Der von Foucault herausgestellte produktive Charakter der modernen Macht im Sinne eines neuen Umgangs mit dem Leben impliziert auch einen veränderten Umgang mit dem Tod. Die „Disqualifizierung des Todes“ (Foucault:1977a,165) - so die Kurzformel, mit der der Philosoph den radikalen Wandel im Todesbild der Moderne fasst - erscheint als logische Konsequenz der Installierung einer Machtform, deren oberstes Prinzip „Lebensprinzip“ heißt und deren Organisation eher auf der Verwaltung, Sicherung, Förderung, Formung, Abrichtung des Lebens als auf dessen Auslöschung beruht.

Für diese neue Macht, die ihre höchste Funktion nicht mehr im Töten, sondern im „*Leben machen*“ (auch jenseits des Todes) erblickt, „wird der Tod als Endpunkt des Lebens mit einem Schlag natürlich zum Schlussstein, zur Grenze.“ (Foucault:1999,286)

Im Machthaushalt der Moderne nimmt also das Verhältnis von Leben und Tod eine völlig neue Bedeutung an. Für die moderne Bio-Macht markiert der Tod ihr eigenes Ende, die unüberwindbare Grenze ihrer selbst: „Er ist das, was sich ihrem Zugriff entzieht und worauf die Macht nur allgemein, global und statistisch Zugriff hat. Die Macht hat nicht auf den Tod, sondern auf die Sterberate Zugriff.“ (ebd.,286)

Daher wird auch der Tod, der einst der Punkt war, an dem sich die absolute Macht des Souveräns am stärksten manifestierte, fortan zum absoluten Gegenpol der Macht. Er bezeichnet den Moment, „an dem das Individuum sich dieser Macht entzieht, auf sich selbst zurückfällt“ (ebd.,286). Da er den „Verschleiß der Maschinen“ (J.Attali) verursacht, wird er zum Erzfeind des Kapitalismus. Da er die *streng binär organisierte „Weltordnung“ der Moderne* (vgl.Bauman:1995a) sprengt, wird er zum bedrohlichen *Anderen schlechthin* gestempelt und als solches weitgehend verbannt, marginalisiert, tabuisiert, ins Allerprivateste abgedrängt: „Die Macht kennt den Tod nicht mehr. Strenggenommen lässt die Macht den Tod fallen.“ (ebd.,287) Metaphorisch gesprochen, betrachtet und behandelt die neue Macht den Tod wie *Abfall*: „In der Produktionsstätte des Lebens war der Tod nichts als Abfall; ein nutzloser Überrest, das vollkommen Fremde in der semiotisch reichen, geschäftigen und selbstsicheren Welt.“ (Bauman:2002,200)

In Auschwitz - Signatur für den (psychotischen) Zusammenbruch der metaphorischen Ordnung des Symbolischen - wurde der Tod in der fließbandmäßigen „Fabrikation der Leichen“ (H.Arendt) *in der Tat* buchstäblich/konkretistisch/tödlich-faktisch als industrieller Abfall behandelt (vgl. dazu Lacoue-Labarthe:1990,62).

Was bei M.Foucault unter das Stichwort „Disqualifizierung des Todes“ (Foucault:1977a,165) bzw. „fortschreitende Abwertung des Todes“ (Foucault:1999,285) fällt, findet seine ziemlich genaue Entsprechung im Begriff der „Dekonstruktion des Todes“ bei Z.Bauman.

Nur dass Baumans Argumentation, die sonst im Wesentlichen (etwa in Bezug auf die Schlüsselrolle des (Über-)Lebens in der modernen Machttechnologie) der von Foucault sehr

---

<sup>221</sup> Es sei an dieser Stelle auf die bezeichnende Zwischenstellung des früher thematisierten Sexualitätsdispositivs hingewiesen, das als eine Art Bindeglied zwischen den beiden biopolitischen Machtachsen fungiert und von daher zum zentralen Austragungsort (wie auch zur Hauptzielscheibe) der neuen Macht avanciert - vgl. 2.3.2.

nahe steht, zugleich genau die Interpretationsrichtung einschlägt, die Foucault ausdrücklich zurückweist.

Hatte nämlich Foucault in seinem machtpolitischen Erklärungsansatz des Bedeutungsverlusts des Todes in der Moderne eine Lesart der „Disqualifizierung des Todes“ als „einer Art Verschiebung der Angst (vor dem Tod- E.P.)“ (ebd.,286) entschieden verworfen, wird Bauman hingegen seine einschlägige Analyse genau auf dieser Angstthese aufbauen. Für ihn war die tiefsitzende existentielle Angst vor der Unvermeidlichkeit des Todes der eigentliche Motor, wenn nicht gar das Herzstück des „spezifisch moderne(n) Projekt(s), Sterblichkeit zu dekonstruieren“ (Bauman:1994,237).

Für die Moderne - „das Zeitalter artifizierender, gesellschaftspolitischer Entwürfe, das Zeitalter der Pläne, Visionäre und „Gärtner“<sup>222</sup>, die die Gesellschaft als jungfräuliches Stück Land auffassen, das unter fachmännischer Obhut zu bestellen und zu kultivieren ist“ (Bauman:2002,128) -, deren Ehrgeiz und Anmaßung, die Wirklichkeit zu „verbessern“, zu „gestalten“, zu „ordnen“, total zu steuern, grenzenlos war, war der Tod ein „Skandal“ (Bauman:1993,7), „Inbegriff und Archetyp der Grenzen des menschlichen Potentials“ (ebd.,7), und das heißt der Grenzen des modernen „Projekt(s) der großen Transformation“ (ebd.,6), der „Selbstvervollkommnung und Perfektion“ (ebd.,9).

Der Tod galt als Signatur des Versagens und wurde von daher zum Grund tiefster narzisstischer Kränkung (Verwundung). Er war „jener äußerste Angriff auf die menschliche Allmacht, jene letzte Herausforderung an die menschliche Vernunft“ (Bauman:1994,245), an den „Geist der Moderne“, den Bauman kurz und bündig als den „Drang, Grenzen (einschließlich der biologischen Lebens- bzw. Sterblichkeitsgrenzen; E.P.) zu überschreiten, die Dinge zu verändern und das Interesse, dies zu tun“ (Bauman:1993,3), charakterisiert hat.

Der Tod hielt den modernen „Trieb, alles zu beherrschen“ (Bauman:1994,202) im Zaum. Er war eine klare Verhöhnung und Verneinung all dessen, wofür die „schöne neue Welt“ der Moderne stand. Aus genau diesem Grund wurde er seinerseits von dieser verhöhnt, verneint, „zerstückelt“ (A.Bergman).

Das Projekt der Moderne stellte also eine Art *grandiosen (und maßlosen) Verwerfungsversuch der biologischen Abhängigkeit, Unzulänglichkeit, Todesverfallenheit des Menschen* dar. Dieser Gedanke steht im Mittelpunkt von Baumans Beitrag über *Die Rolle der Biologie im Gesamtprojekt der Moderne*.

Zu dem bezeichnenden Sonderstatus der Biologie im Projekt der Moderne bemerkt er dort: „Die Biologie war ein *alter ego* der kulturellen Transformation im Herzen des Projekts der Moderne, Sitz äußerster Ambivalenz und Magnet extremer Emotionen.“ (Bauman:1993,7)

Sie stand „für die Grenzen, die vernünftigen und realistischen Anstrengungen gesetzt waren“ (ebd.,6). „Biologisch determiniert“ sein hieß nicht nur soviel wie unvollkommen, hilflos, mangelhaft, defizient, korrekturbedürftig sein, sondern war darüber hinaus synonym mit „immun gegen Reformen“, nicht korrigierbar, nicht „heilbar“, nicht technisch perfektionierbar, nicht modellierbar, nicht beherrschbar bis hin zu eliminierbar sein.

Dies wirft ein stärkeres Licht auf die herausragende Bedeutung der (medizinischen/hygienischen) Körperobsessionen, die im gesellschaftspolitischen Diskurs der

---

<sup>222</sup> Die Metapher vom modernen Nationalstaat als „Gärtner“, der Kraut von Unkraut unterscheidet und letzteres anschließend ausrottet, ist eine der leitenden kritischen Metaphern der neueren Arbeiten Z.Baumans (vgl. Bauman:1995a,ders.:2002 usw.) und bezeichnet in Übereinstimmung mit der Tradition der Kritischen Theorie die aktiv organisierende sprich herrschaftliche Grundhaltung der rationalisierten Moderne gegenüber der Natur und der Gesellschaft. Sie transportiert die Vorstellung von einer ästhetizistisch begründeten, wissenschaftlich fundierten und technisch realisierten umfassenden Sozialplanung und -steuerung, deren treibende Kraft der (Staats-)Rassismus - gedacht als „moderne Weltanschauung und modernes politisches Programm“ (Bauman:2002,83) - samt seinen charakteristischen Strategien der Trennung, Absonderung und (physischen) Vernichtung bildet und als dessen „Nebenprodukt“ schließlich der Holocaust von Bauman analysiert wird: „Der Holocaust ist ein Nebenprodukt des modernen Strebens nach einer umfassend geplanten und gesteuerten Welt und kann auftreten, wenn dieses Streben aus dem Ruder gerät.“ (ebd.,108) Als „funktional getrennte Formen ein- und derselben Aktivität“ (ebd.,86) stellen Gartenbau und Medizin laut Bauman „die Archetypen dieser konstruktivistischen („ordnenden“ -E.P.) Haltung“ (ebd.,85) dar.

Moderne (und auch des NS) zum Zuge kamen. Catherine Callagher hat es so formuliert: „Ungeeignet als Metapher für Ordnung und Harmonie, da er so wenig transzendierbar wie vervollkommnungsfähig ist, rückte der Körper ins Zentrum eines sozialen Diskurses, der von Hygienevorstellungen besessen war.“ (zit. nach Bauman:1994,243)

Der Körper - „die unzuverlässigste, vergänglichste und unbestreitbar sterbliche Komponente der menschlichen Person“ (ebd.,33) - verwandelte sich in ein zentrales Objekt der modernen Biotechnowissenschaften. Sie gaben (und tun es immer noch, und zwar mit besonderer Intensität) das wunderbare Mittel an die Hand, „anderer Leute Körper zu formen und zu kneten und zu bilden“ (Bauman:1993,15), oder, wie es im aktuellen Diskurs damals hieß (und immer noch heißt): zu vervollkommen.

Leon Tiger taufte diesen ganzen Prozess auf den Namen „Industrialisierung des Leibes“ (zit. ebd.,8). Z.Bauman resümiert dessen Inhalt mit einem uns aus der strukturellen Betrachtung der Psychose bereits vertrauten Bild wie folgt: „Die Schließung der vielen Lücken, durch die der Tod in einen lebenden Organismus eindringen kann, wurde als Pflicht angesehen, die man täglich, das ganze Leben lang zu erfüllen hatte.“ (ebd.,8)

Vom *factum brutum* der menschlichen Sterblichkeit abgestoßen und zutiefst narzisstisch gekränkt, reagierte die vom Ideal der *Selbststeuerung* und *Selbstorganisation* beseelte Moderne mit der Erschaffung der Vision von der „Ins-Werk-Setzung“ (J.-L.Nancy/Lacoue-Labarthe) des „neuen“ vollkommenen (vom „Gebrechen“ der Sterblichkeit gänzlich „geheilten“) Menschen aus dem „Rohmaterial“ des lebendigen, empirischen, makelbehafteten Menschen. Die monumentalen NS-Aktskulpturen setzten diese Vision ihrerseits eindringlich ins Bild. Hierin wurzelte nach Bauman eben die Schlüsselrolle, die der Biologie und den mit ihr assoziierten Technowissenschaften (hauptsächlich Medizin und Psychiatrie) im Gesamtprojekt der Moderne zugewiesen wurde: „Die Biologie war dazu aufgerufen, ihren Beitrag zur gesellschaftlichen Anstrengung der Selbstüberwindung und Selbstvervollkommnung zu leisten, und in diesem Kontext trat ihre unheilvolle Potenz an die Oberfläche.“ (ebd.,10)

Die Biologie leistete einen entscheidenden Beitrag zur Verwirklichung der visionären Programmatik der Moderne und das bedeutet auch des Nationalsozialismus<sup>223</sup>.

Indem sie sich der „Dekonstruktion der Sterblichkeit“ - wie Baumans Bezeichnung für die „moderne Überlebensstrategie“<sup>224</sup> lautet - annahm, gelang es der Biologie gemeinsam mit der Medizin, welche Foucault als das zentrale Interventionsfeld der Bio-Politik bestimmte<sup>225</sup>, die Kontrolle über „das riesige Gebiet der modernen Angst“ (Bauman:1993,7) zu übernehmen. Was hier unter „Dekonstruktion der Sterblichkeit“ gefasst wird, ist demnach nichts anderes als eine radikale und umfassende *Medikalisierung des Todes* durch die Moderne. Womit zugleich auch auf die weitgehende *Rationalisierung* des nicht mehr „gezähmten“ (Ph.Aries) Todes in der Moderne hingewiesen wird: Der Tod wurde einerseits in eine unendliche Reihe individueller Sterbeursachen zerlegt, „zerstückelt“ (A.Bergmann). Andererseits wurde der Kampf gegen ihn „in eine unendlich fortsetzbare Serie von Schlachten gegen bestimmte

---

<sup>223</sup> Als ein „gigantisches Projekt des Social (und auch Human-; E.P.) Engineering“ (Bauman:1994,81), dessen Kernstück die „Rasse“ bildete und dessen rationale Planung, Steuerung und Durchführung hauptsächlich das Werk von Biologen und Medizinern (sowie von Bürokraten und Technokraten) war, fügte sich das Tausendjährige Reich samt seiner dunklen Schattenseite - dem „modernen Genozid“ (Bauman) Holocaust - zweifelsohne in den Kontext des großen „gestalterischen“/ „künstlerischen“/ „gärtnerischen“ Transformations- und Transgressionsentwurfs der Moderne ein. Dass es, wie früher in einem anderen Zusammenhang angemerkt, ausschließlich Wissenschaftler, und zwar v.a. Biologen und Mediziner waren, die den Weg zum Holocaust vorbereiteten und aktiv an dessen Durchführung teilnahmen (etwa indem sie „zum Wohl der Forschung, ja sogar der Menschheit“, in den Konzentrationslagern ein ideales Betätigungs- und Experimentierfeld für die biomedizinische Forschung entdeckten -so:Bauman:1993,9), diese Ansicht teilt Z.Bauman mit vielen anderen Faschismus-Forschern und -Kritikern, wie z.B., um nur einige wenige zu nennen Fr.Haug, R.Proctor.

<sup>224</sup> Die „postmoderne Überlebensstrategie“, die Z.Bauman klar von der „modernen“ abgrenzt und als „die Bemühung, Unsterblichkeit zu dekonstruieren“ (Bauman:1994,21/22) bestimmt, besteht darin, die Erinnerung durch allgemeine Bekanntheit und den endgültigen Tod durch das Verschwinden zu ersetzen und das Leben in eine unaufhörliche Einübung der Flüchtigkeit, Vergänglichkeit und Sterblichkeit zu verwandeln.

<sup>225</sup> Foucault beschreibt die Medizin als ein „Macht-Wissen, das sich auf die Körper wie auf die Bevölkerung erstreckt und also disziplinierende und regulierende Wirkungen hat“ (Foucault:1999,292).

Krankheiten“ (Bauman:1994,231) transformiert, d.h. er wurde fortan grundsätzlich *als Krankheit* gedacht. In Baumans Worten formuliert: Die Krankheit ist nunmehr „die einzige, wenn auch schauererregende Verkleidung, in der der Tod den Alltag heimsuchen darf“ (ebd., 230). Dies impliziert wiederum, dass der Tod, „der früher am äußersten, entfernten Horizont der Lebensspanne wartete“ (ebd.,21) und dennoch einen integralen Bestandteil des Lebens bildete, unter modernen Bedingungen in die *paradoxe Sonderstellung* gedrängt wurde, als das Allerprivateste ganz *im Mittelpunkt des Lebens* zu stehen und dennoch *vollkommen daraus ausgeschlossen* zu sein<sup>226</sup>.

Die fortschreitende „Privatisierung“ des Todes legt Z.Bauman, ähnlich wie Foucault, als eine Folgeerscheinung der modernen Überlebenspolitik aus, die das Überleben allgemein zum Sinn des Lebens (ebd.,297) erhebt und zugleich „zu meiner Privatsache und meiner persönlichen Verantwortung“ (ebd.,214) erklärt.

Um den Tod aufzuschieben oder gar zu überwinden - so wird bei dieser Überlebensstrategie suggeriert - ist es einfach notwendig, ein ganzes Leben lang tagtäglich gegen die Krankheit anzukämpfen. Das heißt: der Kampf gegen den Tod wird identisch mit dem Kampf gegen die Krankheit.

Was durch die medikalisierte "moderne Überlebensstrategie" noch mitsuggestiert wird, ist - und damit kommen wir zur zweiten Implikation der „modernen Metamorphose“ des Todes - , dass der Tod keineswegs unhintergebar und unumgänglich, sondern, im Gegenteil, prinzipiell vorzubeugen, zu verhindern, zu überwinden sei. Da er nunmehr als Krankheit auftritt und die meisten Krankheiten (bis auf die *tödlichen* !) medizinisch *heilbar* sind, reiche es angeblich zu dessen Besiegung aus, gegen die Sterbeursachen, in die er aufgesplittert wird, anzugehen.

Um dieses Ziel zu erreichen, müssen allerdings letztere zuerst erfasst werden, d.h. die Krankheitsträger müssen identifiziert und (gemäß der weitgehenden Überlagerung des medizinischen und des politischen Diskurs in der Moderne) im gesellschaftlichen Raum lokalisiert werden. Eben das macht die zentrale Aufgabe des Hygiene-Diskurses aus, dessen enge Verwobenheit mit dem rassistischen Diskurs S.Gilman (vgl.Gilman:1992) brillant dargestellt hat.

Für Z.Bauman ist die Hygiene „das Produkt der Dekonstruktion der Sterblichkeit“ (ebd.,231), „die moderne Verfahrensweise, Krankheiten ... einzudämmen“ (ebd.,230). Zu dieser „modernen Verfahrensweise“ der Krankheits- (bzw. Todes-)bekämpfung gehören solche Praktiken wie Absonderung, Ausgrenzung, Einsperrung, Isolation der „ansteckenden“ „Krankheitsträger“ sprich der unterlegenen Rassen weg von der „kerngesunden“ überlegenen („arischen“) Rasse. Sollten sich diese als "unheilbar" und tödlich erweisen, dann wird ihre totale Ausmerzung, ihre „Unschädlichmachung“ als unabdingbar erachtet.

Die potentiell *genozidale Dimension* der modernen „Dekonstruktion der Sterblichkeit“, d.h. der „Medikalisierung“ und „Psychiatisierung“/„Pathologisierung“ des Alltags, die Bauman als die „herausstechendste Leistung des Diskurses der ‚Degeneration‘“ (ebd.,229) betrachtet, tritt damit deutlich hervor.

Und noch eine andere ihr eigentümliche Dimension kommt dabei zur Geltung - die *Projektion*.

---

<sup>226</sup> Dieselbe topologische Struktur haben bezeichnender Weise Freud für das Unheimliche und für das Doppelgänger-motiv, Lacan/Zizek für das extime Objekt klein a und für die Subjektivität bzw. für die Weiblichkeit, Bataille/Freud/Lacan/Baas für das Opfer, Blanchot/Zizek/Bauman für das „Jude-Sein“ und G.Agamben, wie gleich anschließend zu zeigen, für die Figur des *homo sacer* und des Souveräns als dessen Pendant herausgearbeitet. Ein wichtiges Motiv für die ausdrückliche Hervorhebung dieser weit tragenden und äußerst prekären strukturellen Homologie zwischen dem Unheimlichen/dem Heiligen/dem Opfer/dem Subjekt-Sein/dem Weiblichen/dem „Jude-Sein“/dem *homo sacer*/der Souveränität *und* dem Todesbild der Moderne liefert für mich die Feststellung, dass es im "universalisierten Antisemitismus" (Zizek) von heute neben der (nach wie vor virulenten) Figur des "begrifflichen Juden" (Zizek) es v.a. die Figur des "Ausländers" bzw. des "Immigranten" ist, die diese *liminale Struktur* verkörpert und die schwerwiegenden Konsequenzen davon zu tragen hat. Mit erstaunlicher Scharfsichtigkeit wird diese Einsicht in Jelineks neuerem Stück *Das Werk* formuliert (vgl.ebd.,107), das u.a. die zwiespältige europäische Zuwanderungspolitik ins Visier nimmt und mit dem Hinweis auf die rücksichtslose Ausbeutung illegaler Einwanderer auf dem Schwarzmarkt der alten EU-Länder ihre dunklen Seiten ins grelle Licht zerrt.

Denn: „Entgegen ihren selten erzählten, aber täglich gehegten Träumen hat die Moderne die Sterblichkeit nicht überwunden.“(ebd.,227)

Da es ihr nicht gelang, das „Höchste“ - „die Tötung des Todes“(Bauman:ebd.,227/Lyotard: 1987a,173/174), den „endgültigen Sieg über den Tod“(Bauman:ebd.,227) - zu erreichen, peilte sie statt dessen Ersatzziele und Lösungen zweiten Grades an. In eben diesem Sinne lässt sich nach Bauman die allgemeine Beschäftigung der Moderne mit (Rassen-)Hygiene begreifen: die medizinischen/hygienischen Maßnahmen waren nichts weiter als supplementäre „Verteidigungsmanöver“(ebd.,234), Abwehrmechanismen, „Ersatzlösungen für die unlösbar existentielle Lage“(ebd.,237). Sie waren „Ersatzventile für den großen metaphysischen Schrecken der Sterblichkeit“ (ebd.231) und „Ersatz für den unrealistischen (nicht realisierbaren/"machbaren" -E.P.) Traum, dem Tode entgegen zu können“(ebd.,231). So mündete auch das spezifisch moderne Projekt, „Sterblichkeit zu dekonstruieren“ (Z.Bauman), „den Tod zu unterschlagen“(G.Anders), „den Tod zu disqualifizieren“ (M. Foucault) in den „modernen Genozid" Holocaust.

Der industrielle Massenmord an den europäischen Juden markierte den *Kulminationspunkt der todesbekämpfenden Maßnahmen der Moderne*. Im besonderen Umgang mit dem Tod (bzw. mit der existentiellen Todesangst) enthüllte sich dort der spezifisch moderne Charakter des Umgangs mit dem Anderen - *der Tod war ja das schlechthin „Andere des modernen Lebens“*(ebd.,200).

In Auschwitz, wo - wie G.Agamben mit Bezug auf H.Arendt bemerkt hat - „der Tod zu einem Fließbandprodukt herabgewürdigt“ wurde (Agamben:1995,17), wo die Lagerbewohner, „dazu verurteilt wurden, einen ungestorbenen Tod zu sterben“(ebd.,20), wo es „ausgeschlossen“, „unmöglich“ war, „die Erfahrung des Todes als der eigensten, unbezüglichen und unüberholbaren Möglichkeit, d.h. als der Möglichkeit der Unmöglichkeit zu machen“(ebd., 21), wo „die Grenzen zwischen Tod und fabrikmäßigem Sterben schlechthin ununterscheidbar“ (ebd.,28) wurden, schien der moderne (Größen-)Wahn von der „Entwürdigung und Herabsetzung“(Agamben), „Dekonstruktion“(Bauman), „Zerstückelung“(A.Bergmann), „Tötung“(Lyotard) des Todes Wirklichkeit zu werden. Der Holocaust war - so Bauman - „der symbolische Tod des Todes in effigie“(Bauman:2002,231).

Aber eben das ist - wie Lyotard zu bedenken gegeben hat - weitaus schlimmer als der Tod: „Wenn nämlich der Tod vernichtet werden kann, so deshalb, weil es nichts gibt, das man zu Tode bringen könnte.“(Lyotard:1987a,173/174) Was im Klartext heißt: der Versuch der realen (buchstäblichen) „Tötung des Todes“ kann aufgrund seines projektiven Charakters nur *die totale Zerstörung des Menschen/der Gesellschaft/der Welt* herbeiführen, und wird dennoch letztlich *vergeblich* bleiben.

In Auschwitz wurde die moderne Emanzipation vom Tode bis zum Äußersten getrieben. Die „Liquidation“, die Tötung von Menschen unter dem Deckmantel der "hygienischen Säuberung" der erkannten "Krankheitsträger“(Bauman:1994,232), in die „der kühne Traum vom (kompensatorischen- E.P.) Töten des Todes“ umschlug, sollte in erster Linie demonstrieren, „dass die technisierte Wissenschaft des Kapitalismus das äußerst befriedigende Gefühl hervorgebracht hat, wir seien Herren über die Realität“ (Lyotard:1987b,36), über die endliche menschliche Natur (*physis*), über die ganze Welt und vor allen Dingen über den Tod..

„Aus diesem Grunde bewahrheitet sich nirgendwo so sehr wie in den Lagern die Maxime der nazistischen Politik, ‘der Kunst, das unmöglich Scheinende, möglich zu machen’, wie Goebbels sagte.“(Agamben:1995,24) - notierte G.Agamben, die Realität des Lagers vor Augen, in der „das Unmögliche - die Massenvernichtung - durch die uneingeschränkte Erfahrung des Möglichen, durch die Ausschöpfung seiner ganzen Unendlichkeit“(ebd.,24) erzeugt wurde, bis jener unmögliche/unheimliche Zustand hergestellt wurde, in dem „die menschliche Potenz (zu leiden- E.P.) die Grenze zum Unmenschlichen überschreitet“ und „der Mensch auch den Unmenschlichen (erträgt)“(ebd.,24). „Es ist dieses Können, dieses fast grenzenlose Vermögen zu leiden, das unmenschlich ist - nicht die Fakten, die Taten oder die Unterlassungen.“(ebd.,25) „Ein Versuch....., das Unausschöpfliche auszuschöpfen“(Bauman:1994,231) - genau das war auch Z.Baumans Umschreibung für das moderne Projekt der „Dekonstruktion des Todes“. Letzteres sollte allerdings *für immer unvollendet* bleiben. Denn: da es das Unmögliche schlechthin anstrebte, war sein Scheitern von Anfang an vorgezeichnet.

Dem Nationalsozialismus gelang es also nicht, "dem Tod seinen Stachel zu nehmen"(Anders: 1956,280). Der moderne Genozid Holocaust, den Z.Bauman als die *Endstufe* auf dem Weg zur (unmöglichen) Vollendung des Projekts der Moderne analysiert hat, hat nach Lyotard, auf den sich der Soziologe in seiner Arbeit mehrfach bezieht, das Paradigma für das „tragische Nicht-Erreichen der Moderne“ (Lyotard:1987b,36) geliefert. Mit Blick auf die heutige „postmoderne Situation“(Lyotard,Herv. -E.P.) formulierte es Bauman folgendermaßen: „Paradoxerweise gipfelte das Projekt der Moderne in der Vernichtung ihres Werkes. Der Tod ist wieder zurück - un-dekonstruiert, un-rekonstruiert. Selbst die Unsterblichkeit ist nun in den Bann und unter die Herrschaft des Todes geraten. Es zeigte sich, dass für die Austreibung des Gespenstes der Sterblichkeit mit einer kollektiven Unfähigkeit bezahlt werden musste, Leben als Wirklichkeit zu konstruieren, Leben ernst zu nehmen.“(Bauman:1994,297)

Der Versuch der Moderne, das Gespenst des Todes endgültig auszutreiben, erzielte folglich den genauen Gegeneffekt - er endete im endgültigen Triumph des Todes. „Die Dekonstruktion der Sterblichkeit machte die Gegenwart des Todes mehr als je zuvor allerorten spürbar.“(ebd.,297) Sie machte diese schreckenerregender und unerträglicher denn je.

Aber sollte die „magische Beschwörung des Todes“(ebd.,297), wie sie etwa durch die Nationalsozialisten betrieben wurde - Th.h.Macho hat darauf aufmerksam gemacht, "mit welcher Gewalt die Totenkulte just im 20.Jh. neu etabliert wurden - etwa im Horizont faschistischer Diktaturen und Massenbewegungen“(Macho:1997,952) - , wirklich die Austreibung des Gespenstes der Sterblichkeit /des Todes bewirken? Oder handelte es sich dabei vielmehr um eine (massen)psychologisch raffinierte Strategie der politischen Macht, die das diametral entgegengesetzte Ziel verfolgte - den Tod allgegenwärtig zu machen, die kollektive Angst vor ihm noch mehr zu schüren<sup>227</sup>, um sich dadurch selbst zu festigen und auszuweiten? Michael Winter hat die Angststrategie (das Schüren der existentiellen Todesangst) als einen festen „Bestandteil bürgerlicher Herrschaftstechnik“ (Winter:1994,49) ausgewiesen. Unter Rückgriff auf Ph.Aries und M.Weber ist es ihm gelungen, ihre Verortung im Kontext der radikal veränderten Todeseinstellung der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft (18./19.Jh.) aufzuzeigen und so die kulturhistorischen und psychosozialen Hintergründe für ihre Durchsetzung aufzuhellen: Während in der höfischen Gesellschaft - so M.Winter - die Angst vor dem Prestigeverlust stärker ausgeprägt war als die vor dem Tod, lässt sich für die säkularisierte bürgerliche Industriegesellschaft eher die gegenläufige Tendenz zur Steigerung der Todesangst bis zur Massenhysterie und bis zur totalen Tabuisierung des Todes feststellen. In dieser ganz im Zeichen des Kommerzes und des Kapitals stehenden Welt wird der Tod vom Homo oeconomicus (M.Weber) v.a. als Bruch und „Ende seiner individuellen wirtschaftlichen Tätigkeit“, „als Ende des Kapitalbildungs- und Kapitalvermehrungsprozesses, als Ende des vom Beruf definierten Lebenssinns“(ebd.,48) aufgefasst. Er wird also nicht so sehr mit dem Verlust von Prestige, Rang und Ansehen gleichgesetzt, als vielmehr mit dem Verlust von Besitz und Reichtum, mit der Verhinderung der unendlichen Kapitalakkumulation identifiziert.

Auf die Intensivierung und Perpetuierung genau dieser existentiellen Angst, wie sie für die Mentalität des (klein-)bürgerlichen Homo oeconomicus eigentümlich war, hoben nach M.Winter die neuen Machthaber ab. Sie verwandelten die Todesangst in ihr wichtigstes Machtinstrument. Die NS-Machthaber machten keine Ausnahme davon. Sie gingen aber viel weiter, indem sie die Todesangst zwecks Garantierung ihrer unumschränkten Macht (und ihrer "hingebungsvollen", vorwiegend aus dem durchschnittlichen Kleinbürgertum rekrutierten Anhängerschaft, der sie im gleichen Maße Angst einjagten, wie sie ihr Schutz versprachen- ebd.,50) bis zum Unerträglichen trieben.

Der Machtbegriff, der M.Winter hier vorschwebt, ist freilich, mit M.Foucault gesprochen, der der souveränen Macht, jener Macht, für die der Tod den Punkt darstellt, an dem sie sich am stärksten manifestiert. In Anbetracht der Spezifik des Nazismus, wie sie Foucault aufgeschlüsselt hat, scheint ein derartiger Interpretationsansatz allerdings gar nicht so verfehlt zu sein. Denn das Besondere am Nazismus war ja, gemäß Foucaults These, das paradoxe

---

<sup>227</sup> Da existentielle Angst bekanntlich einen Schub der Kollektivierung auszulösen vermag, wird sie nicht selten als ein überaus wirksames ideologepolitisches Mobilisierungsmittel eingesetzt.

Nebeneinander, die „Juxtaposition“ (S.Friedländer)<sup>228</sup>, *das unmögliche Zusammenfallen bzw. das frontale Aufeinanderprallen der beiden absolut konträren Machttypen - der „alten“ souveränen Macht und der „neuen“ Bio-Macht*: „Wir haben in der Nazigesellschaft mithin diesen außergewöhnlichen Sachverhalt vorliegen, dass sie als Gesellschaft die Bio-Macht absolut verallgemeinert, aber gleichzeitig das souveräne Recht zu töten generalisiert. Die beiden Machtmechanismen, der klassische, archaische, der dem Staat das Recht auf Leben und Tod über die Bürger verlieh, und dieser neue, rund um die Disziplin, die Regulierung, kurz die Bio-Macht organisierte Mechanismus fügen sich ineinander.“ (Foucault: 1999,301)

*Das Ineinanderfügen von zwei völlig entgegengesetzten Machtmechanismen* macht schließlich auch den Kern jener eigentümlichen „Janusgesichtigkeit“ aus, die dem Nazismus mehrfach attestiert wurde (etwa von P.Reichel, S.Behrenbeck, S.Sontag u.a.) und hier verschiedentlich herbeizitiert wurde. Es liegt auch jenem zuvor angedeuteten, widersprüchlichen Bestreben der Nazis, das Gespenst des Todes endgültig auszutreiben und es dabei gleichzeitig heraufzubeschwören, zugrunde.

Weil der Nazismus nicht nur ein Vollstrecker des wahnhaften Transgressionsprojekts der Moderne war, sondern für sich durchaus auch das „archaische“ souveräne Recht des Todes in Anspruch nahm, konnte es im Dritten Reich zu einer derart intensiven Wiederbelebung der öffentlichen Totenriten und Opferzeremonien kommen, wie sie Th.H.Macho im Anschluss an Mosse, Kosellek/Jessmann, S.Behrenbeck u.a. konstatiert hat. Die besagte Rückkehrtendenz stand anscheinend in krassem Gegensatz zur allgemeinen Tendenz zur „Tabuisierung“ und „Privatisierung“ des Todes durch die Moderne. Zieht man jedoch die eben hervorgehobene aporetische Doppelstruktur der NS-Macht (*als souveräne Todesmacht* und *als moderne Bio-Macht* in einem) in Betracht, dann wird die öffentliche Heraufbeschwörung des Todes als integraler Bestandteil der öffentlichen Demonstration höchster Souveränität interpretierbar. Um es als These zu formulieren: Da das NS-Regime für sich die unumschränkte souveräne Macht beanspruchte und diese sich ihrerseits in der „alte(n) Mächtigkeit des Todes“ (Foucault:1977a,166) manifestierte, vollzog sich quer durch die Nazi-Gesellschaft hindurch „die vollkommenste Entfesselung der Tötungsmacht“ (Foucault:1999, 300). Symbolisch kam sie in den unzähligen Riten, Weihen, Totenfeiern und Zeremonien<sup>229</sup> sowie im Diskurs der NS-

---

<sup>228</sup> Unter veränderter Perspektive, aber durchaus analog zu Foucault, versucht S.Friedländer anhand einiger filmischer und literarischer Beispiele über die Formel von der Kurzschlussverbindung (*Juxtaposition*) der beiden völlig unvereinbaren, weil gegensätzlichen Elemente *Kitsch* -verstanden als „eine banalisierte Form von Romantik“ (Friedländer:1984,25), als eine „sehr große nostalgische Kraft, eine heftige Sehnsucht nach dem Vergangenen, nach einer verlorenen Welt der Prämoderne“ (ebd.,34) bzw. als „eine heruntergekommene Form von Mythos“ (ebd.,43) und assoziiert mit Harmonie, Ordnung, Gemeinschaft- und *Tod* „die Essenz“ der eigentümlichen schreckenerregenden und abstoßenden Faszination zu erfassen, die der *neue Diskurs* über den Nazismus (als „Widerschein“ des historischen Nazismus) hervorruft, um so „zum Kern des (historischen -E.P.) Phänomens vorzudringen“ (ebd.,103). In der Konvergenz dieser beiden widersprüchlichen Grundelemente, im „Nebeneinander.. von Allzumenschlichem und offener oder verborgener Allmacht“ (ebd.,54) sieht S.Friedländer, im Gegensatz zu E.Noltes zu vager und wissenschaftlich nicht begründeter These vom Faschismus als „Absage an die Transzendenz“ (ebd.,66), „die Grundlage einer gewissen religiösen Ästhetik und auch der heutigen Evokation des Nazismus“ (ebd.22/23). Diese „religiöse Ästhetik“ hat *christliche Wurzeln*, stützt sich auf die Vorstellung vom *Tod als Offenbarung* und läuft auf eine paradoxe und verhängnisvolle Verklärung und Verherrlichung, auf eine Überhöhung des Todes „ins Quasimetaphysische“ (ebd.,59) hinaus. Bezeichnender Weise ist es ausgerechnet das Thema des *jungen* und *zum Opfer bereiten* (d.h. *todgeweihten*) *Helden* - ein Thema, das im Diskurs des Nazismus mit obsessiver Exzessivität immer wiederkehrt und das uns im Zusammenhang mit S.Behrenbecks höchst anregender und gerade die religiöse Dimension des NS-Faschismus fokussierender Arbeit *Der Kult um die toten Helden* noch beschäftigen wird - , das der Historiker als eine „von den vielerlei Brechungen“ der Juxtaposition von Kitsch und Tod in der NS-Ästhetik anführt. Hier seine sehr prägnante und eindringliche Schilderung der Figur des Helden, „der unbesiegt bis in den Tod... in gleichsam übernatürlichem Glanz (erstrahlt)“ (ebd.,29): „Er ist ein reines Wesen (die Reinheit und die Jugendlichkeit wird S.Behrenbeck als Grundelemente des NS-Opfer-Mythos herausstellen -E.P.), umstrahlt von religiösem Glanz, verwurzelt im Reich der ewigen Werte und treu bis in den Tod.“ (ebd.,30)

<sup>229</sup> In ihrer sehr gut dokumentierten und mit beeindruckend umfassender Bibliographie zum Thema versehenen Arbeit *Der Kult um die toten Helden* hat S.Behrenbeck diese Totenkulte und Rituale genau rekonstruiert und sorgfältig analysiert.

Architektur (zur auffallenden Prävalenz der Todessymbolik in der NS-Architektur siehe Hinz:1984), der Bildenden Kunst und des NS-Films (das schlagendste Beispiel hierfür wäre vielleicht Leni Riefenstahls Reichsparteitagofilm *Triumph des Willens*) zum Tragen. Ihnen allen kam schließlich dieselbe Bedeutung und Funktion zu: Sie alle hatten der Demonstration, Affirmation und Verstärkung der absoluten NS-Macht zu dienen<sup>230</sup>.

„Der Tod war zugleich die Übertragung der Macht des Sterbenden auf die Lebenden...Alle Phänomene der Macht wurden auf diese Weise ritualisiert“(Foucault:1999,286), d.h. stilisiert, symbolisiert, verewigt.

Gleichzeitig stellte der Nazismus, wie vorhin erwähnt, „die auf die Spitze getriebene Entwicklung neuer, seit dem 18.Jh. vorhandener Machtmechanismen“(ebd.,300) dar: „Es gibt keinen disziplinäreren Staat, in dem die biologischen Regulierungen auf straffere und nachdrücklichere Weise wiederaufgenommen worden wären. Disziplinarmacht, Bio-Macht: Beide hat die Nazi-Gesellschaft aufgegriffen und zum Einsatz gebracht.“(ebd.,300)

Wie ist es aber möglich, dass eine politische Macht, die das Leben zu ihrem wichtigsten Gegenstand und Ziel hat, das genaue Gegenteil davon tut, sich von der Warte der souveränen Todesmacht aus gegen das Leben als solches wendet und es total zu vernichten droht?

„Hier kommt der Rassismus ins Spiel“(ebd.,294) - ist die Antwort, die Foucault 1976 in seinen unter dem Titel *In Verteidigung der Gesellschaft* veröffentlichten Vorlesungen am *College de France* gibt, aus denen bisher mehrfach zitiert wurde und in denen der französische Philosoph die Geschichte des Rassenkampfes und -krieges, ausgehend vom 17.Jh. bis zum Auftreten des (biologischen und zentralisierten) Staatsrassismus zu Beginn des 20.Jh. nachzeichnet.

Mit dem Aufkommen der Bio-Macht zieht - so Foucault - der Rassismus in die Mechanismen des modernen (National-)Staates ein, der nunmehr „zum Beschützer der Integrität, der Überlegenheit und Reinheit der Rasse“(ebd.,95) geworden ist<sup>231</sup>.

Dass der Rassismus zum „Imperativ des Rassenschutzes“(ebd.,96) erhoben wird, hängt v.a. mit seiner machtpolitischen Funktionalisierung als kontrarevolutionäres Mittel („als Alternative und Blockade gegen den Aufruf zur Revolution“-ebd.,96) zusammen. Er hat im Grunde keine geringere Funktion zu erfüllen als die, der nunmehr im Modus der Bio-Macht operierenden (national-)staatlichen Macht weiterhin *ihre souveräne Tötungsfunktion zu sichern*: „Er ist die Bedingung für die Ausübung des Rechts auf Tötung. Wenn die Normalisierungsmacht das alte souveräne Recht zu töten ausüben möchte, muss sie sich des Rassismus bedienen.“(ebd.,297)

Der Rassismus, *mit dessen Hilfe der Imperativ des Todes in das System der Bio-Macht einwandert*, stellt demzufolge eine globale Strategie dar, eine fundamentale biopolitische Zäsur in das biologische Kontinuum einzuführen (vgl. Foucault:1999,295; Agamben:1995,30), die der Macht gestattet, die Bevölkerung als Rassenmischung zu behandeln, d.h. in deren *Innerem* verschiedene (politische und ethnische) (Volks-)Gruppen gegeneinander auszuspielen und so die gesamte Gattung zu unterteilen.

---

<sup>230</sup> Mit dieser Deutung wende ich mich entschieden gegen all jene, wie ich finde, wissenschaftlich absolut unhaltbaren Interpretationsversuche (etwa von D.Bartetzko, aber auch davor von E.Fromm u.a.), die dem Nationalsozialismus (und von hier aus auch der NS-Architektur) einen ausgeprägten Hang zur Nekrophilie oder, um nur Bartetzko zu zitieren, zu „nekrophile(n) Exstasen“, zu „nekrophile(r) Erhabenheit“ bzw. zu „Todesschwärmerei“( Bartetzko:1989,837/847) unterstellen wollen. Auch B.Ogan spricht vom Tod als dem "eigentliche(n) Lustobjekt" der Nazis und behauptet, der Tod werde im NS gar nicht verdrängt oder sonderlich mystifiziert, sondern ständig als Faszinosum beschworen (Ogan:1992,29). Die im NS zweifelsohne omnipräsente Tendenz zur ästhetischen und (pseudo)religiösen Verklärung und Überhöhung des Todes - am nationalsozialistischen Kunst-, Architektur-, Literatur- und Sport-Diskurs lässt sich dies ganz gut nachvollziehen - wäre, meines Erachtens, mit S.Behrenbeck (aber auch mit Burkert, Alkemeyer, Wildmann u.a..) eher auf die eigentümliche Opfervorstellung des NS zu beziehen (vgl. dazu 4.1.1.). Mit ihrer konstitutiven Verleugnung, Annihilation des ("sinnlosen", "natürlichen") Todes reiht sie sich bruchlos in die Tradition der modernen "Dekonstruktion der Sterblichkeit"(Bauman) ein.

<sup>231</sup> Laut Foucault greift die NS-Transformation des Rassismus das Thema des Staatsrassismus des 19.Jh., der die Rasse biologisch zu schützen beauftragt ist, wieder auf, „allerdings regressiv gewendet, erneut in einen prophetischen Diskurs eingebettet und in eben dem Diskurs zum Funktionieren gebracht, in dem es seinerzeit als Rassenkampf aufgekommen war“(ebd.,96).

Aus dieser ersten (Zäsurierungs-)Funktion des Rassismus leitet sich auch seine zweite Funktion ab. Sie besteht in der „Errichtung einer Beziehung zwischen meinem Leben und dem Tod des Anderen“ (ebd.,296), die, genau besehen, nicht militärischer, kriegerischer oder etwa politischer, sondern *biologischer Art* ist. Ungeachtet dessen oder gerade aufgrund dessen wird sie umso häufiger und effizienter zu militärischen oder politischen Zwecken eingesetzt. Es handelt sich dabei „in gewisser Weise um die biologische Extrapolation des Themas des politischen Feindes“ (ebd.,298). Danach stellt der „Andere“, figuriert als die „andere“, gegnerische (= todbringende) Rasse, *eine biologische Gefahr* für die „eigene“ Rasse oder gar für die ganze Gattung dar und muss deswegen um der *eigenen biologischen (Selbst-) Erhaltung*, „Gesundung“, „Reinigung“, Stärkung, um der *Regeneration* der eigenen Rasse willen notwendig biologisch/physisch liquidiert werden.

„Unter diesen Bedingungen lässt sich verstehen, warum die mörderischsten Staaten zugleich zwangsläufig die rassistischsten sind.“ (ebd.,300) - schließt Foucault und führt als exemplarisch hierfür den Nazi-Staat an.

Im *Willen zum Wissen*, wo er das Thema des Staatsrassismus ebenfalls abhandelt, verweist der Philosoph auf den spezifisch *genozidalen Charakter* der rassistisch-biologisch codierten modernen Kriege. Weil sie sich in der Ökonomie der Bio-Macht abspielen, tendieren sie dazu, globale Ausmaße anzunehmen, d.h. *die biologische Existenz einer ganzen Bevölkerung bzw. ganzer Bevölkerungsgruppen aufs Spiel zu setzen*. Gleichzeitig machen sie für sich paradoxer Weise vitale Rettungsansprüche geltend: sie werden „im Namen der Existenz aller“

(Foucault:1977a,163) geführt - dies ist vermeintlich die Rechtfertigung dafür, dass sie das Leben aller, das Leben *als solches* der restlosen Vernichtung aussetzen: „Gerade als Verwalter des Lebens und Überlebens, der Körper und der Rasse, haben so viele Regierungen in so vielen Kriegen so viele Menschen töten lassen. Und in einer Rückwendung schließt sich der Kreis: je mehr die Kriegstechnologie die Kriege auf den Weg *der restlosen Vernichtung* geführt hat, desto stärker ist die Entscheidung zur Erklärung wie zur Beendigung des Krieges zur nackten Überlebenssache geworden. Die *atomare Situation* ist heute der *Endpunkt dieses Prozesses: die Macht, eine Bevölkerung dem allgemeinen Tod auszusetzen, ist die Kehrseite der Macht, einer anderen Bevölkerung ihr Überleben zu sichern...* Das Prinzip ‚Töten um zu leben‘ ist zum Prinzip der Strategie zwischen Staaten geworden.“ (Foucault:1977a,163;Herv.-E.P.)

Eines der eklatantesten Beispiele für das Funktionieren und für die genozidalen wie suizidalen Folgen des Prinzips „Töten um zu (über-)leben“ sowohl als Strategie zwischen Staaten als auch als Strategie innerhalb des nationalstaatlichen Gefüges hat freilich, wie vorhin erwähnt, der NS-Staat geliefert. Er hat auf monströse Art und Weise vor Augen geführt, wie sich der Rassismus, dessen sich der moderne (National-)Staat als inneren Mechanismus permanenter Reinigung und Unter-Scheidung bedient, letztlich gegen diesen selbst wendet, und seinen eigenen Selbstmord herbeiführt: "Folglich ist nicht nur die Zerstörung der anderen Rassen das Ziel des Naziregimes. Die Zerstörung der anderen Rassen ist eine Seite des Plans, die andere geht dahin, die eigene Rasse der absoluten und universellen Todesgefahr auszuliefern. Das geht bis zu dem Punkt, an dem *die Gesamtbevölkerung dem Tod ausgeliefert* wird... *Der Nazismus ist ein absolut mörderischer und selbstmörderischer Staat*. Dies überlagert sich zwangsläufig und mündet natürlich in die „Endlösung“ der Jahre 1942-43.“ (Foucault:1999, 301/302;Herv.-E.P.)

Die fundamentale Zäsur (des Rassismus/des Todes), die durch die Sphäre des Biopolitischen verläuft, ist dieselbe wie die zwischen *Volk* und *Bevölkerung*. Sie ist beweglich und scheidet aus dem Kontinuum des Lebens/der „Bevölkerung“ jedes Mal eine weitere Sphäre aus, bis sie schließlich im Lager ihre äußerste Grenze erreicht. Diese Grenze bildet jene von Primo Levi beschriebene und im Jargon des Lagers >Muselmann< genannte extreme Figur, die „die letzte isolierbare, ebenso unbestimmbare wie unteilbare biopolitische Substanz im biologischen Kontinuum“ (Agamben:1995,32) darstellt und damit zugleich jene Stufe bezeichnet, „auf der es keine Zäsur mehr gibt“ (ebd.,32).

Die Zäsur, das Prinzip der Trennung und Unter-Scheidung geht im Lager selbst zugrunde<sup>232</sup>.

---

<sup>232</sup> Auf diesen grundlegenden (psychotischen) Entdifferenzierungs- bzw. Entmetaphorisierungszug der NS-Ideologie, wie er vorher bei der Diskussion von Legendres "Fleischerkonzeption der Filiation" zur Sprache kam, ist, von einer ganz anderen Warte aus, auch S.Behrenbeck gestoßen: "Für die nationalsozialistische Ideologie ist dieses Unvermögen zur Unterscheidung von großer Bedeutung: Es

Der „absolute biopolitische Raum“ (Agamben), der das Lager ist und zu dem jeder geographische Raum potentiell transformierbar wird, sobald nur die „biopolitische Maschine“ der fundamentalen Zäsur darin angesiedelt ist, verwandelt sich schlussendlich in einen „volklosen Raum“, in einen Raum, in dem Leben und Tod ununterscheidbar zusammenfallen und die zu Bevölkerung(en) gewordenen Völker, ohne Unterschied ob eigene oder fremde, alle in Muselmänner verwandelt und vernichtet werden.

Soweit G. Agamben, der in seinem Aufsatz *Nie soll ein Mensch soviel aushalten müssen, wie er aushalten kann* direkt an Foucaults Reflexionen über das Wesen des Nazismus (bzw. des Staatsrassismus) anknüpft, um sie unter besonderer Akzentuierung des Aspekts der Verdoppelung der politischen Kategorie des Volkes in die biopolitische der Bevölkerung weiterzuführen und dabei indirekt auch die dort thematisierte suizidale Dimension näher zu beleuchten.

### 3.3.2. Geburt der Souveränität aus dem "aus-gestellten" "nackten" Körper/Leben (G. Agamben)

„Wo nacktes Leben ist, soll ein Volk werden“, vorausgesetzt man fügt sogleich hinzu, dass dieses Prinzip auch in der umgekehrten Formulierung gilt: „Wo ein Volk ist, wird nacktes Leben sein“. (Agamben: 2002, 189) - mit dieser Paraphrase von Freuds Postulat zur Beziehung zwischen dem Es und dem Ich hat G. Agamben in einer anderen, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben* betitelten Schrift das Prinzip der modernen Biopolitik und damit zugleich den hervorstechendsten Grundzug des Totalitarismus (bzw. des Nazismus), den er wie Foucault im neuen biopolitischen Horizont der Staaten mit nationaler Souveränität verortet, prägnant auf die Formel gebracht.

Mit dem Hinweis auf die kausal wie funktional begründete Konjugation von moderner Biopolitik und Totalitarismus ist eine der weitreichendsten Konsequenzen, die der italienische Philosoph aus Foucaults Konzept der Bio-Macht gezogen hat, bereits ins Auge gefasst: „Nur weil die Politik in unserer Zeit vollständig Biopolitik geworden ist, hat sie sich in bis dahin nicht gekanntem Maß als totalitäre Politik konstituieren können.“ (Agamben: 2002, 128)

Die Bio-Politik - der Begriff, mit dem Foucault die wachsende Einbeziehung des menschlichen Lebens in die Mechanismen und Kalküle der modernen politischen Macht konzeptualisiert hatte - betrachtet Agamben als die Dimension, „in der die Vernichtung stattgefunden hat“ (ebd., 124).

In der *radikalen Transformation des biologischen in einen politischen Körper (oder auch des unpolitischen Lebens in den politisch entscheidendsten Faktor)* erblickt er in Übereinstimmung mit Lacoue-Labarthe die Grundprämisse, „welche die totale Herrschaft legitimiert und notwendig gemacht hat“ (ebd., 128). Im Lager sieht er das Paradigma für die totale Durchdringung, Besetzung, Erfassung des Lebens durch die politische Macht, die Matrix für das totale Zusammenfallen von Leben und Politik, das die Moderne auszeichnete.

Aber warum und wie kam es zu diesem schwerwiegenden und unheilvollen Zusammenfallen? Welches Verhältnis von Leben und Politik steckt dahinter? Wie lässt sich dieses Verhältnis kultur- und rechtsgeschichtlich situieren und interpretieren?

Wenden wir uns diesen, für Agambens überaus anregende und aufschlussreiche Untersuchung wegweisenden Fragestellungen zu.

Als erstes gilt es, den Blick auf jenen äußerst vielschichtigen Schlüsselbegriff zu lenken, von dem es an einer Stelle in Agambens Arbeit heißt, dass in ihm „Politik und Leben dermaßen eng verflochten sind, dass seine Analyse nicht leicht ist“.

Die Rede ist vom Begriff des „nackten“ oder „bloßen“ (unpolitisierten/„natürlichen“) Lebens (griech. *zoe*), den der Autor streng von dem des politisierten Lebens (*bios*) abgrenzt und den er heranzieht, um H. Arendts und M. Foucaults Perspektiven zusammenzuführen und korrigierend zu vertiefen. Mit seiner Hilfe gelingt es ihm z.B., die Implikationen von Foucaults Konzept der Biopolitik zu entfalten und darin u.a. folgende ergänzende Korrekturen einzubringen:

Er weist überzeugend nach, dass *die Einbeziehung des nackten Lebens in den politischen Bereich* nicht, wie Foucault annimmt, erst an der Schwelle zum modernen Zeitalter ihren Anfang nimmt, sondern dass sie gleich *am Beginn der abendländischen Idee des Politischen*

---

entfällt damit zugleich die Differenz zwischen Denken und Sein, zwischen Sollen und Sein.“ (Behrenbeck: 1996, 125)

steht und mithin „den ursprünglichen - wenn auch verborgenen - Kern der souveränen Macht“ (ebd.,16), „das verborgene Fundament, auf dem das ganze politische System (des Abendlandes -E.P.) ruhte“ (ebd.,19), bildet.

Insofern *die fundamentale Leistung der souveränen Macht in der Produktion des nackten Lebens als ursprüngliches politisches Element* besteht - darin liegt eine der grundlegenden Thesen von Agamben - ist die abendländische Politik *von Anfang an eine Biopolitik* gewesen: „Man kann sogar sagen, dass die Produktion eines biopolitischen Körpers die ursprüngliche Leistung der souveränen Macht ist. In diesem Sinn ist die Biopolitik mindestens so alt wie die souveräne Ausnahme. Indem der moderne Staat das biologische Leben ins Zentrum seines Kalküls rückt, bringt er bloß das geheime Band wieder ans Licht, das die Macht an das nackte Leben bindet, und knüpft auf diese Weise (gemäß einer hartnäckigen Entsprechung zwischen Modernem und Archaischem, die man in den verschiedensten Begriffen antrifft) an das Unvordenkliche der *arcana imperii* an.“ (ebd.,16)

Nicht so sehr die („uralte“) Einschließung des nackten Lebens in den politischen Bereich an sich machte also das Besondere an der biopolitischen Wende der Moderne aus. Das Entscheidende daran war für Agamben vielmehr, dass diese Einschließung, die ursprünglich zugleich die Ausschließung der *zoe* aus der *polis* voraussetzte und (mit)produzierte, seit Beginn der Moderne in eine *Einschließung des Ausgeschlossenen* umkippte und damit einen dauerhaften Zustand der Entgrenzung bzw. der Grenzüberschreitung, einen Zustand der absoluten Ununterscheidbarkeit zwischen Ausschluss und Einschluss, Innen und Außen, Recht und Gewalt, Leben und Politik herbeiführte, der schließlich im Konzentrationslager „eine dauerhafte sichtbare Lokalisierung“ (ebd.,30) und Materialisierung erfuhr.

„Es gibt kein Außerhalb des Gesetzes“ (ebd.,39) - so lautet Agambens Formel für das „paradoxe“ Prinzip der *Souveränität*, der ursprünglichen, von Foucault als „Macht des Tötens/des Todes“ definierten und von Agamben in dieser Bestimmung übernommenen, „archaischen“ Machtform, die sich *im Modus der „einschließenden Ausschließung“ des nackten Lebens* (selbst) konstituierte und legitimierte.

Einige Erläuterungen dazu:

Das unpolitische nackte Leben und die souveräne Macht gehörten seit den Anfängen des Abendlandes untrennbar zusammen. Das durch Agamben verwendete Syntagma *homo sacer* benennt die ursprüngliche Form dieses unauflösbaren „geheime(n) Band(es)“ zwischen souveräner Macht und nacktem Leben.

Schon Freud hatte in seiner Abhandlung *Totem und Tabu* unter Bezug auf W.Wundt und R.Smith die eigentümliche Ambivalenz des Heiligen hervorgehoben, in dem sich die Extreme des Heiligen und des Unreinen bzw. Verfluchten vielfach zu berühren scheinen.

Rechtsgeschichtlich betrachtet steht *homo sacer* für eine ebenso widersprüchliche Grenzfigur des archaischen römischen Rechts, die *außerhalb der menschlichen Rechtsprechung wie der menschlichen Gemeinschaft* gesetzt ist und daher *tötbar, aber nicht opferbar* ist.

„Die Heiligkeit des Lebens .... meint ursprünglich gerade die Unterwerfung des Lebens unter eine Macht des Todes, seine unwiderrufliche Aussetzung in der Beziehung der Verlassenheit.“ (ebd.,93)

Sowohl vom *ius humanum* als auch vom *ius divinum*, sowohl aus dem religiösen wie aus dem profanen Bereich ausgeschlossen ist die tötbare und nicht opferbare, das „nackte“ oder heilige Leben verkörpernde Figur des *homo sacer* durch *die Struktur einer doppelten Ausnahme* bestimmt; eine Struktur, die nicht nur der *sacratio* eignet, sondern laut W.Benjamin und C.Schmitt, auf die sich der italienische Philosoph vielfach bezieht, durchaus *auch die souveräne Macht* trägt.

„Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet.“ (ebd.,21) - diese Definition von C.Schmitt, einem der wirkungsvollsten und (wegen seiner führenden Rolle im NS) umstrittensten deutschen Rechtstheoretiker zwischen dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg, nimmt der Autor zum Ausgangspunkt seiner Beobachtungen über den grundlegenden Nexus zwischen souveräner Macht und nacktem Leben, dessen Spezifik mit dem Begriff der „Ausnahme“ (des "Banns") auch bereits genannt ist.

Wie sein Korrelat - das Heilige - bleibt auch der Begriff der Ausnahme von einer durchgehenden Ambivalenz geprägt. Diese spiegelt sich in seiner Semantik wider, die sowohl die Bedeutung von "Ausschließung", "Produktion eines Außen durch Absonderung",

"Ausgrenzung von etwas aus dem Innen" beinhaltet, als auch das genaue Gegenteil davon - "die Einnahme des Außen in das Innen" - im Sinne C.Schmitts signalisieren und damit „als überschreitender Signifikant“ (Agamben) für das restlose Zusammenfallen von bzw. für die absolute Grenzaufhebung zwischen Innen und Außen funktionieren kann.

„Einschließende Ausschließung“ vs. „ausschließende Einschließung“ - in diesen zwei Grundmodi manifestiert(e) sich im Laufe der okzidentalen Geschichte nach Agamben die *konstitutive Ausnahme-/Bann-Beziehung von politischer Macht und nacktem Leben*. Der radikale Paradigmenwechsel in den Technologien der politischen Macht, den Foucault am Beginn der Moderne ansetzte, leitete demnach den einschneidenden Übergang vom einen zum anderen Modus bzw. zum totalen Zusammenfallen der beiden Modi in einem *dauerhaften, zur Regel gewordenen Ausnahmezustand der Ununterscheidbarkeit zwischen nacktem Leben und Politik* ein. Das Lager - der „absolute Ausnahmeraum“<sup>233</sup>, der Raum, „in dem das nackte Leben in Reinzustand erscheint, zum ersten Mal vollständig vom Menschen und seiner Technologie kontrolliert“ (ebd.,173) - stellt den *nomos* (die verborgene Matrix) des biopolitischen Raums, und das heißt, wohlgemerkt, auch des *politischen Raums, in dem wir heute immer noch leben* (ebd.,175) dar.

Wie die Regel von der Ausnahme lebt, so lebt auch die Souveränität nach C.Schmitt von der Entscheidung über den Ausnahmezustand. Letzterer nahm laut Agamben ursprünglich die aporetische Form der *einschließenden Absonderung/Ausschließung der zoe aus der polis* an: „Was auf keinen Fall eingeschlossen werden kann, wird in der Form der Ausnahme eingeschlossen.“ (ebd.,34)

Das aus der gesellschaftspolitischen wie aus der religiösen Sphäre *doppelt ausgeschlossene*, aller juristischen wie menschlichen Rechte entkleidete nackte oder heilige Leben des *homo sacer* bildete demnach den „ersten Inhalt“, „die stets gegenwärtige und tätige Voraussetzung“ (ebd.,116) der *souveränen Macht*. Im Entscheidungsakt über die Einbeziehung des nackten Lebens in die Sphäre des Rechts oder über dessen endgültige Ausschließung daraus spricht über dessen Tötung (be)gründet sich die Souveränität selbst.

Hieraus wird die dialektische Aufeinanderbezogenheit des *homo sacer* und des Souveräns ersichtlich, die als symmetrische Gegenpole *über die Struktur der Ausnahme* zu einem einzigen Paradigma, zu einem Spiegeldispositiv vereint sind: In seiner Eigenschaft, tötbar, aber nicht opferbar zu sein, fungiert der Körper des *homo sacer* als „das lebende Pfand seiner Unterwerfung unter eine Macht über den Tod“ (ebd.,109), als die einzige (Negativ-)Referenz der wesentlich selbstreferenziellen souveränen Macht, oder, wie man noch mit S.L.Zizek sagen könnte, als die unerlässliche Garantie für deren Existenz und ontologische Konsistenz. Zwecks Garantierung der Existenz und ontologischen Konsistenz der symbolischen/ gesellschaftlichen Ordnung durch Ausschließung eingeschlossen zu sein - das war genau der Status, den Lacan und Zizek für *das extime Objekt klein a* herausgearbeitet haben und den wir im Anschluss daran mit B.Baas auch im *Mechanismus des Opfers* aufgefunden haben. Die folgenschwere topologische Homologie zwischen der Struktur der Extimität und der der Souveränität/der Subjektivität/ der Weiblichkeit/des „Jude-Seins“/des *homo sacer*/des Opfers/des Heiligen und auch des Unheimlichen, auf die wir an früherer Stelle aufmerksam gemacht haben, ist dabei nicht zu übersehen.

Vor dem Hintergrund dieser höchst signifikanten Homologie lässt sich in einer Art Fortführung von Agambens Axiomen die Hypothese aufstellen, dass es gerade ihr eigentümlicher paradoxaler, „ex-territorialer“ (Bauman) *Zwischenstatus* als ex-times Objekt ist, der die obskure Figur des *homo sacer* zum Paradigma des nackten oder bloßen Lebens und von hier aus zum *Fundament des abendländischen Prinzips des Politischen*, wie es sich bis zum heutigen Tag völlig unangetastet aufrechterhalten hat<sup>234</sup>, prädestiniert.

---

<sup>233</sup> „Das Lager ist der Raum, der sich öffnet, wenn der Ausnahmezustand zur Regel zu werden beginnt.“ (ebd.,177)

<sup>234</sup> In Anbetracht dieses gemeinsamen Fundaments vertritt Agamben die provokante These von „der innersten Solidarität zwischen Demokratie und Totalitarismus“ (ebd.,20), die angesichts der jüngsten politischen Entwicklungen im Irak (insbesondere im Hinblick auf die Schlüsselrolle Amerikas dabei) viel Stoff zum Nachdenken gibt: "Wenn es heute keine vorbestimmbare Figur des *homo sacer* mehr gibt, so, vielleicht deshalb, weil wir alle virtuell *homines sacri* sind.“ (ebd.,124) Und ferner: "Wenn Leben und Politik, die ursprünglich voneinander getrennt und durch das Niemandsland des Ausnahmezustands

„Am Anfang war die Absonderung eines Lebens, das getötet, aber nicht geopfert werden darf.“(ebd.,117)

Nicht das einfache natürliche Leben, sondern *das dem Tod ausgesetzte nackte oder heilige Leben stellt „das originäre politische Element, das Urphänomen“*(ebd.,119) *des abendländischen Prinzips des Politischen* dar.

In Auschwitz, wo das Prinzip der Tötbarkeit und Nichtopferbarkeit des heiligen oder nackten Lebens, das jeder erschlagen kann, ohne einen Mord zu begehen, ins Extrem getrieben wurde, hat sich demzufolge, um Lacoue-Labarthe zu paraphrasieren, nichts Geringeres als die Wahrheit über das abendländische Wesen des Politischen (als *techne*) enthüllt: „Die Politik ist nun buchstäblich die Entscheidung über das Unpolitische (d.h. über das nackte Leben).“ (ebd., 182) Der Nazismus hat das nunmehr biologisch und eugenisch bestimmte nackte Leben des *homo sacer* zum Ort der unausgesetzten souveränen Entscheidung über Wert und Unwert des Lebens, d.h. zu einem Ort, wo die Biopolitik immerfort in Thanatopolitik umschlägt (ebd.,162), gemacht und diese souveräne Entscheidung zum höchsten politischen Maßstab erhoben<sup>235</sup>. „Gestaltung“ des Lebens der Völker - Lacoue-Labarthes Metapher für das bestimmende Prinzip der totalitären Herrschaft - ließe sich dementsprechend mit G.Agamben auch *als souveräne biopolitische Entscheidung über das Leben*, genauer gesagt: *über die Vernichtung des Lebens* ganzer Völker umschreiben.

Das außerhalb der normalen Rechtsordnung angesiedelte Konzentrationslager, dessen Bewohner jedes politischen (und rechtlichen) Status entkleidet und vollständig auf das nackte Leben reduziert sind (vgl. dazu Arendt:1986), stellt eine nie dagewesene Radikalisierung des Ausnahme-Zustands dar. Die *souveräne Ausnahme* - die unmögliche Einschließung des ausgeschlossenen, extimen Objekt klein a (= des „nackten“ Lebens), die einen unerträglichen psychotischen Zustand der „Überschwemmung“ bzw. des vollkommenen Realitätszusammenbruchs herbeiführt - wird darin durch die dauerhafte Absonderung und Einsperrung (die „einschließende Ausschließung“) des „jüdischen“ Körpers, der aufgrund seines prekären „ex-timen“ Sonder- bzw. Zwischenstatus (als „der Fremde mitten unter uns“ - Z.Bauman) innerhalb des souveränen nationalstaatlichen Gefüges<sup>236</sup> einen flagranten Fall von *homo sacer* liefert, *dauerhaft ver-wirklicht*.

Die unheimliche Schwelle (=die Leerstelle des „Dings“ - Lacan/ der „absoluten Gründungsreferenz“- Legendre), die prekäre Grenzzone der totalen Ununterscheidbarkeit zwischen Leben und Tod, *physis* und *nomos*, Ausnahme und Regel, Gewalt und Recht, Natur und Kultur, Innen und Außen, die der *homo sacer* zusammen mit dem Souverän bewohnt und die im Lager *materialisierbar* und *sichtbar lokalisierbar* wird, ist eine aus dem Recht/dem Gesetz ausgeschlossene Zone und eine Zone der Suspendierung allen Rechts zugleich. Diese abgründige Zone *restloser Konvergenz von Gesetz und Gewalt* war es genau, die J.Derrida unter Bezug auf W.Benjamins Aufsatz *Zur Kritik der Gewalt* mit Pascals Begriff vom „mystischen Grund der Autorität“ genannt hat (vgl. Derrida:1991); mit Agamben, der sich in seiner Argumentation auf denselben Aufsatz bezieht, ließe er sich entsprechend in den „mystischen (Ab-)Grund der Souveränität“ umformulieren.

Ähnlich wie Ph.Lacoue-Labarthe (und J.Derrida) hat auch G.Agamben *in der umfassenden Politisierung des Biologischen/des "nackten" Lebens die "wesentliche(n) Struktur der metaphysischen Tradition"* aufgespürt: „Die ‚Politisierung‘ des nackten Lebens ist die Aufgabe schlechthin der Metaphysik, in der über die Menschheit und den lebendigen Menschen

---

miteinander verbunden waren, dazu tendieren, identisch zu werden, dann wird alles Leben heilig und alle Politik Ausnahme.“(ebd.,157)

<sup>235</sup> Neben dem Souverän (dem „Führer“) ist im biopolitischen Horizont des Nationalsozialismus der Arzt derjenige, der souverän über den Ausnahmezustand, über Wert und Unwert des Lebens als solches entscheidet. Das Lager ist demnach das Terrain, in dem der Souverän und der Arzt ihre Rollen vertauschen. Im Einklang mit Foucault bemerkt Agamben hierzu: „Tatsache ist, dass das nationalsozialistische Reich den Zeitpunkt markiert, an dem die gegenseitige Integration von Medizin und Politik, die einen der wesentlichen Züge der modernen Biopolitik darstellt, ihre vollendete Form anzunehmen beginnt.“(ebd.,152)

<sup>236</sup> Das ist meine, u.a. auch auf H.Arendts Erkenntnisse aus *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* gestützte Vermutung. G.Agamben selbst geht, im Unterschied zu Ph.Lacoue-Labarthe/J.-L.Nancy wie auch zu Z.Bauman nicht auf die Gründe für die besondere Wahl der Opfer der Massenvernichtung ein.

entschieden wird; und wenn die Moderne diese Aufgabe annimmt, tut sie nichts anderes, als der wesentlichen Struktur der metaphysischen Tradition ihre Treue zu bekunden. Das fundamentale Kategorienpaar der abendländischen Politik ist nicht jene Freund-/Feind-Unterscheidung, sondern diejenige von nacktem Leben/politischer Existenz, *zoe/bios*, Ausschluss/Einschluss. Politik gibt es deshalb, weil der Mensch das Lebewesen ist, das in der Sprache das nackte Leben von sich abtrennt und sich entgegensetzt und zugleich in einer einschließenden Ausschließung die Beziehung zu ihm aufrechterhält.“(ebd.,18)

Zwischen der Metaphysik und der Politik des Abendlandes besteht also eine weit reichende Analogie. *So wie die Metaphysik ihr Fundament und ihren Sinn im "reinen Sein" findet, so findet auch die abendländische Politik ihr Fundament und ihren Sinn im "nackten Leben"*. Die Absonderung der Sphäre des reinen Seins, welche die fundamentale Leistung der abendländischen Metaphysik ausmacht, stellt das genaue Analogon zu der Absonderung des nackten Lebens im (bzw. aus dem) Bereich der abendländischen Politik dar. Der fundamentale Bruch zwischen *zoe* und *bios* korrespondiert wiederum dem fundamentalen Bruch zwischen *phone* und *logos*, den J.Derrida in seinen philosophischen Schriften zum Gegenstand einer dekonstruktivistischen Lektüre gemacht hat (vgl. dazu 3.5.3.1.1.).

Der Gegenentwurf einer Politik, die dieser fundamentalen biopolitischen/metaphysischen Spaltung/Doppelung Rechnung trägt und ihr intensiv entgegenarbeitet, wie ihn G.Agamben als mögliche Alternative gegen Ende seiner Arbeit vorschlägt, aber nicht weiter ausführt, bleibt leider recht vage und diffus.

Die bisherigen Erörterungen zu Foucaults und Agambens Konzepten des Biopolitischen lassen folgende Rückschlüsse auf *die machtpolitische Funktion und Bedeutung der NS-Aktplastik* zu: Wenn sich die souveräne Macht im performativen Akt der Aus-stellung (im doppelten Sinne von Aussetzung/Ausschließung und Zur-Schau-Stellung) der Tötbarkeit des biologischen Körpers konstituiert, legitimiert, demonstriert und affirmiert, dann stellen die nackten Körper der NS-Plastiken soz. *die Geburt der Souveränität (d.h. auch der Subjektivität im metaphysischen Sinne) aus dem "aus-gestellten" "nackten" Körper/Leben* dar.

„Du musst einen Körper vorzuzeigen haben“ (ebd.,132) - in dieser Forderung nach einer Ausstellung des nicht politisierten biologischen Körpers steckt der Kern des politischen Subjektionsprozesses des Abendlandes<sup>237</sup>.

„Es sind die absolut tötbaren Körper der Untertanen, die den neuen politischen Körper des Abendlandes bilden“ (ebd.,134). Das fundamentale politische Subjekt des Abendlandes konstituiert sich grundlegend *über den biologischen Körper*. Letzterer gewinnt eine eminente Bedeutung im politischen Diskurs des Abendlandes, insofern er *zum ursprünglichen Austragungsort und primären Schauplatz politischer (und auch faschistischer) Subjektion* wird. *Als Ermöglichungsbedingung der Subjektivität* fungiert der biopolitische Körper zugleich als *Träger der Souveränität*. Gemäß dieser seiner doppelten Funktion erscheint er auch in doppelter Gestalt: Als *tötbarer* „nackter“ Körper des *homo sacer* liefert er das Fundament und den spiegelbildlichen Widerpart der souveränen Macht, als *tötender* (exekutiver) Körper des Souveräns errichtet und sichert er auf demselben Fundament seine absolute Macht. Beide biopolitischen Körper sind durch dieselbe Struktur der Ausnahme/des Banns/der Ex-timität korreliert. Beide bewegen sich in demselben Schwellenraum der Ununterschiedenheit/ Ungeschiedenheit von *zoe* und *bios*, Leben und Politik. Beide befinden sich in demselben *Ausnahmestand dauerhafter Transgression des Gesetzes*<sup>238</sup>. Beide sind durch den bzw. im *TOD* unauflöslich liiert: Der „bloße“, verbannte, dem Tod ausgelieferte Körper des *homo sacer* und der sich im Akt von dessen Tötung manifestierende politische Körper des Souveräns sind die beiden Seiten derselben Medaille. Die Verwirklichung des biopolitischen Körpers des

---

<sup>237</sup> Hier drängt sich wieder einmal die Assoziation mit den Nacktphotos der politischen Gefangenen aus dem Abu-Ghraib-Gefängnis in ihrem radikalen Verstoß gegen die fundamentalen Menschenrechte auf. Im Horizont von Agambens Ansatz werden sie als Artikulation absoluter Souveränitätsansprüche (von amerikanischer Seite) dechiffrierbar.

<sup>238</sup> Denn der (Selbst-)Gründungsakt der Souveränität besteht nicht in der Grenzziehung, sondern in der Übertretung, in der Aufhebung des Gesetzes, das die Grenze setzt. Hieraus ergibt sich die strukturelle Analogie zwischen der NS-(aber auch der gegenwärtigen amerikanischen) Macht und dem Wahn/der Psychose, die in der vorliegenden Arbeit hergestellt wird.

Souveräns setzt die Absonderung des „nackten“ Körpers des *homo sacer* voraus. Wie eben erörtert: *Die fundamentale Leistung der souveränen Macht liegt in der Produktion des nackten Lebens als originäres politisches Element*. In den realhistorischen Kontext des Dritten Reichs transponiert, bedeutet dies, dass die Absonderung des jüdischen Körpers die *conditio sine qua non* für die Produktion des souveränen „arischen“ Körpers darstellte.

Letztere Aufgabe kam vorrangig der NS-Aktskulptur zu. Für deren machtpolitischen Bedeutungsgehalt und Funktion können wir demnach Folgendes festhalten: Wenn man die „wundenlosen“ Körpergestalten der NS-Plastik *als Chiffre für das absolute und unmenschliche Wesen der Souveränität* liest, was wir hier gerade versuchen, dann muss man aufgrund der symbiotischen Verwobenheit von Souveränität und "nacktem" Leben notwendig auch ihr abwesend-anwesendes Pendant, ihren „unheimlichen Doppelgänger“ - die zugleich ein- und ausgeschlossenen, „verwundbaren“ (*tötbaren*, aber *nicht opferbaren*) "jüdischen" Körper - mitlesen. Denn: Im gleichen Zuge, wie sie *die Absolutheit und Kontinuität der souveränen Macht ins Bild setzen*, zeichnen die *nackten* NS-Figuren die untilgbare Spur ihrer dunklen Bindung an das „nackte“ Leben des *homo sacer* (des "Juden") ein.

Wie werden die absoluten Souveränitätsansprüche im Diskurs der NS-Plastik genauer artikuliert?

Die Antwort auf diese Frage haben wir eben andeutungsweise bereits gegeben: Vor allem über zwei Leitmotive - über das *Motiv der Wundenlosigkeit* ("*Aufgerichtetheit*"/*Ganzheit*) und über das *Motiv der Nacktheit*<sup>239</sup>.

Wie kein anderes scheint das von der antiken Kuros-Plastik als Zitat übernommene und *konkretistisch* ausgestaltete Nacktheitsmotiv der NS-Plastik dazu geeignet, die ursprüngliche Einbindung der *zoe* in die *polis*, die metaphysisch verankerte fundamentale Politisierung des "nackten" Lebens/ Körpers (und auch des Todes) vor Augen zu führen. Nur dass die totale Politisierung des Lebens/Körpers, die die NS-Aktplastiken zur Schau stellen, im Unterschied zu ihren antiken Vorläufern nicht im Modus der einschließenden Ausschließung, sondern - da sie sich im veränderten bio-thanato-politischen Horizont des Nazismus situieren - in dem der (psychotischen) *ausschließenden Einschließung* stattfindet.

Das Zusammenspiel der beiden Motive, die in gewissem Sinne sogar einander diametral entgegengesetzt sind (wir haben an früherer Stelle auf den bezeichnenden Gegeneffekt hingewiesen, den die auffallende Überakzentuierung der Wundenlosigkeit bei den NS-Aktfiguren hervorruft), bewirkt eine *eigentümliche Doppelung der beiden biopolitischen Körper*, eine weitgehende Verwischung der Grenzen und Unterschiede zwischen dem tötenden, "unverwundbaren" und (daher) opferbaren ("arischen") Körper des Souveräns und dem tötbaren und nicht opferbaren, weil angeblich makelbehafteten ("jüdischen") Körper des *homo sacer*. Aber ob tötbar und nicht opferbar oder opferbar und nicht tötbar, im *TOD*, der alle Unterschiede einebnet und alle Widersprüche und Ambivalenzen auflöst, *fallen letztlich beide biopolitischen Körper* - der des *homo sacer* ebenso wie der des Souveräns - *zusammen*.

*TOT* bzw. *dem TODE GEWEIHT* sind sie alle beide.

Wo die Schwelle der Ununterschiedenheit von Leben und Politik erreicht und der dauerhafte Ausnahmezustand der souveränen Überschreitung des Tötungsverbots verwirklicht ist, wo die fundamentale biopolitische Zäsur am Werk ist, dort ist *jedes Leben* absolut „nackt“: „Der *volklose Raum* bezeichnet den inneren Motor des Lagers. Man muss das als eine biopolitische Maschine begreifen: ist sie erst einmal in einem bestimmten geographischen Raum angesiedelt, dann verwandelt sie diesen in einen absoluten biopolitischen Raum, der *Lebens-* und *Todesraum* zugleich ist. Das menschliche Leben geht darin in einen Zustand über, der jenseits jeder erkennbaren biopolitischen Identität ist. An diesem Punkt kommt dem Tod in der Tat nur noch eine untergeordnete Bedeutung zu.“(Agamben:1995,33)

---

<sup>239</sup> Die anderen wichtigen Motive, wie z.B. das Schönheits- oder das Gesundheitsmotiv, die in den NS-Skulpturen ebenfalls zum Tragen kommen, haben nur indirekt, und zwar hauptsächlich über die rassenpolitische Schiene, mit der Artikulation von Souveränitätsansprüchen zu tun.

### 3.4. Zur Geschlechtsspezifität der politisch funktionalisierten Körperbilder und -symboliken

Wir haben bisher die ganze Zeit von der Politisierung des biologischen Körpers gesprochen, ohne dabei ihren geschlechtsspezifischen Aspekt zu berücksichtigen. Es zeigt sich allerdings, dass die politisch funktionalisierten Körperbilder und -symboliken, wie sie etwa bei der Konstruktion kollektiver Identitäten resp. bei der Austragung ethno-nationalistisch motivierter gewaltförmiger und kriegerischer Konflikte eingesetzt werden, durchaus geschlechtsbedingt und -gebunden sind. Das wiederum impliziert, dass sie nicht nur im Hinblick auf ihre kunst- und kulturhistorische Geschlechtsspezifität, sondern vor allem auch im Hinblick auf ihre realhistorischen Konsequenzen ganz entscheidend voneinander differieren. Die nachfolgende gendertheoretische Perspektivierung der biologischen Dimension des Politischen, die bei Lacoue-Labarthe ebenso wie bei Foucault und Agamben aus methodischen wie thematischen Gründen stark unterbelichtet, um nicht zu sagen völlig ausgeblendet bleibt, erweist sich -nicht zuletzt aufgrund der erheblichen gesellschaftspolitischen Relevanz und überaus aktuellen Brisanz dieser Problematik (wie auch aufgrund ihres zentralen Stellenwerts in E.Jelineks Theaterarbeit)- als unerlässlich für unsere Beschäftigung mit dem NS-Körperdiskurs. Außer dass sie uns aktuelle Bezüge herstellen lässt, bietet sie die Möglichkeit, gewisse Ergänzungen und Präzisierungen an unserer bisherigen psychoanalytisch und philosophisch orientierten Lektüre der figurativen NS-Plastiken vorzunehmen.

Bei aller Diversität und Variabilität der jeweiligen Körperbilder und Körperregimes, über die die Genese bzw. die öffentliche Inszenierung der Phantasmen kollektiver Identität erfolgt, ist eine Dimension, die ihnen allen gemeinsam ist, kaum zu übersehen: als Symbol, als sichtbare „Verkörperung“ des Imaginären der Nation werden *ausschließlich weibliche Körperbilder* eingesetzt.

Gut nachvollziehen lässt sich diese eigentümliche *Politisierung des weiblichen Körpers* plastisch an künstlerischen Darstellungen der Nation wie der französischen Marianne als Sinnbild Frankreichs, der Freiheitsstatue der USA oder der bayerischen Bavaria.

Wie lässt sich diese spezifische (ethno-)nationalistische Funktionalisierung des weiblichen Körpers erklären? In welchem Verhältnis steht sie zum jeweiligen historischen Geschlechterdiskurs? Welchen psychosozialen Bedürfnissen kommt sie entgegen? Welche konkreten Folgen zieht sie für die Repräsentantinnen des "anderen Geschlechts" (Simone de Beauvoir) nach sich?

Das sind v.a. die Fragen, die wir hier im Anschluss mit Hilfe von E.Lists und R.Seiferts einschlägigen Analysen aufrollen wollen.

Doch vorab sei das Augenmerk auf die wesentlich *biologistische Fundierung der nationalistischen Politisierungsprozesse des weiblichen Körpers* gelenkt. Das weibliche Körperbild, das dabei aufgerufen wird, ist demnach grundsätzlich das *des mütterlichen, gebärenden Körpers*. Im Begriff der Nation (lat. *nascor* "Geburt", "Abstammung") schwingt diese biologistische (essentialistische) Sinn dimension des Politischen immer noch deutlich mit.

Aus psychoanalytischer Sicht lässt sich diese biologistische Festschreibung des weiblichen Körpers mit dem Phantasma der primordialen Einheit mit dem Mutterkörper bzw. der "Verschmelzung mit der Mutterimago" (Lacan) in Verbindung bringen, was E.List in ihrem Aufsatz über kollektive Identitätskonstruktionen auch getan hat. Dort stellt sie über das narzisstisch-inzestuöse "Phantasma der Einheit" in Übereinstimmung mit Lacan fest, dass es „das imaginäre Material liefert, aus dem alle Phantasmen des Einsseins und der totalen Zugehörigkeit, einschließlich der totalitären Phantasmen des extremen Nationalismus und Faschismus sich speisen“ (List:1999a,153).

Trotz bzw. entgegen dieser einleitenden Grundannahme versucht E.List im weiteren Verlauf ihrer Argumentation dennoch eine klare geschlechtsspezifische Scheidelinie zu ziehen zwischen der kommunitaristischen Version nationaler Ideologien, die in der Regel auf weibliche Symbole der Nation zurückgreifen, und den totalitären und fundamentalistischen Spielarten des Nationalismus, die überwiegend durch Phantasmen des Viril-Martialisches und eine damit einhergehende hartnäckige Verdrängung von Imaginationen des Weiblichen gekennzeichnet seien. Als vorherrschendes Körperbild bei den letzteren stellt die Autorin das „des gepanzerten Phallus“ (ebd.,186) heraus und illustriert dies mit.einer Parallele zu den vormodernen Bildern

vom Staatskörper, die die Herrschaft des Königs symbolisierten und ausschließlich als männliche Körper vorgestellt waren (ebd.,176).

Dass die muskelbepackten männlichen Figuren der NS-Aktplastiken, auf die das Attribut des Viril-Martialisches in vollem Maße zutrifft, in der Tat *als Manifestationen eines militaristischen Männlichkeitskults*, als symbolische Repräsentationen des „Staatskörpers“ bzw. der Partei entzifferbar sind, darin stimme ich E.List vollkommen zu - die Titel von A.Breckers männlichen Statuen *Die Partei, Der Staat, Die Wehrmacht*, um nur einige wenige zu nennen, liefern einen unwiderlegbaren Beweis hierfür. Entgegen E.Lists strikter Unterscheidung zwischen männlichen und weiblichen Symbolen der Nation jedoch bin ich der Meinung, dass es auch im Nationalsozialismus *vorrangig die weiblichen Körpergestalten* sind, die das „Phantasma der Einheit“, *das Imaginäre der Nation ver-körpern*, dass aber *den männlichen Figuren* aufgrund ihrer grundlegenden Symbolik als „Kämpfer“ und „Verteidiger der Nation“ *eine viel stärkere Verquickung von Nationalitäts- und Männlichkeitsdiskurs eignet*, was im Endeffekt den dominierenden Eindruck einer „maskulinische(n) und militaristische(n) Vision der Einheit der Nation“ (E.List) entstehen lässt.

Dies soll demnächst im Lichte von R.Seiferts Beitrag zum Thema *Genderdynamiken bei der Entstehung, dem Austrag und der Bearbeitung von kriegerischen Konflikten* näher ausgeleuchtet werden.

Doch zum Auftakt wollen wir uns zunächst der Frage nach den geschlechtsspezifischen Kosten der politischen Funktionalisierung des ("geschlechteten") biologischen Körpers zuwenden, die ich für eine der wichtigsten Fragen bei der Erörterung dieses Problemkomplexes halte, eine Frage, die bis zum heutigen Tag nichts von ihrer Aktualität eingebüßt hat.

Die machtpolitische Besetzung des Körpers, seine Instrumentalisierung als machtfunktionales Mittel, seine symbolische Aufladung mit politisch repräsentativen (*medialen*) Funktionen bzw. seine Indienstnahme als zentrale Schaltstelle politischer Ästhetisierungsprozesse geht, gemäß der metaphysischen Logik, der sie verpflichtet ist, *mit seiner konsequenten „Entkörperlichung“* einher und zieht folgerichtig auch seine gewaltsame Destruktion, seine Vernichtung nach sich. So fällt er schlussendlich den kollektivistischen (ethnisch-nationalen oder fundamentalistischen) Ideologien zum Opfer: das lebendige Kunstwerk ist eben, wie wir bei J.-L.Nancy gesehen haben, immer ein Todeswerk.

*Der männliche Körper* wird als Kanonenfutter im Kampf eingesetzt. Dort soll er „sich bewähren“ und "ruhmesevoll" als "Held" oder als "Märtyrer" für das Vater- bzw. Mutterland sterben.

In ihrem bereits erwähnten, höchst interessanten und erkenntnisreichen Aufsatz geht Ruth Seifert unter Fokussierung auf das Zusammenspiel von Genderprozessen, symbolischen Prozessen und Diskursen und politischen sowie sozio-ökonomischen Strukturen der Frage nach dem Verhältnis von Gender und kriegerischem Konflikt nach. Über die symbolische Aufladung *des weiblichen Körpers* im Kontext kriegerischer Konflikte wiederum führt sie dort aus: „Die Konstruktion von Frauen und Frauenkörpern *als Symbol und Zeichen der Gemeinschaft* zieht Folgen im Kriegsfall nach sich, was Kampfhandlungen und die Geschehnisse im „Innenraum des Krieges“ betrifft. Übergriffe auf die Frauen einer Gemeinschaft, Kultur oder Nation werden auch *als symbolische Vergewaltigung des Volkskörpers* betrachtet. D.h. *der spezifische Zusammenbau von Gender und Nation verleiht dem Frauenkörper ein strategisches Gewicht in Konflikten*: Da das nationale Territorium *als weibliches Territorium phantasiert* wird, *richtet sich sexuelle Gewalt gegen Frauen im Kontext von kriegerischen Auseinandersetzungen nicht nur gegen den konkreten, attackierten Körper, sondern auch gegen den politischen Körper, so dass sowohl die Person als auch die gesamte bekriegte Gemeinschaft durch diesen Akt symbolisch negiert werden und desintegrieren*. Die starke Verzahnung des weiblichen Körpers mit der symbolischen Konstruktion von „Gemeinschaft“ bzw. „Nation“ *verleiht sexueller Gewalt* in Kriegen verschiedene Bedeutungsaspekte, die sie als *symbolisch hochgradig besetzt* und damit ggf. in strategischer Hinsicht bedeutungs- und wirkungsvoll erscheinen lässt. Sexuelle Gewalt in Kriegen ist nicht ausschließlich als Verlängerung geschlechtsspezifischer Gewalt im Zivilleben und ein Akt der Unterwerfung von Frauen durch Männer wie McKinnon meinte; sie ist im Kontext von Kriegen auch ein Mittel der symbolischen Kommunikation zwischen kämpfenden Gruppen; sie ist darüber hinaus aber auch *ein Mittel, mit dem Macht- und*

*Identitätsunterschiede zwischen Kollektiven definiert und kommuniziert werden.*“(Seifert: 2001,35;Herv.-E.P.)

Wenngleich die Annahme ganz richtig ist, derzufolge sexuelle Gewalt in Kriegen nicht ausschließlich als eine Verlängerung geschlechtsspezifischer Gewalt im Zivilleben und als ein Akt der Unterwerfung von Frauen durch Männer, sondern vielmehr als ein Mittel der (machtbestimmten) symbolischen Kommunikation zwischen den (durch den weiblichen Körper) repräsentierten Kollektiven zu betrachten ist, so darf nicht außer Acht gelassen werden, dass *die geschlechtsspezifische Gewalt, wie sie dem tradierten stark polarisierten und hierarchisierten bürgerlich-patriarchalen Geschlechterdiskurs*, auf den in Kriegsfällen ausschließlich zurückgegriffen wird, *zugrunde liegt*, ein ganz wichtiger Katalysator bei der Entstehung und Potenzierung solcher gewaltförmigen Konflikte sein kann.

Dass die symbolische Produktion von gewaltnahen Repräsentationen von Gender entscheidend die Konflikt- und Gewaltorientierungen beeinflussen und dass geschlechtsspezifische Faktoren in kriegerischen Konflikten durchaus eine kausale Wirksamkeit entfalten und erheblich zur Perpetuierung eines zu Gewalt neigenden kollektiven Verhaltens beitragen können, diese Hauptthese, die die Militärforscherin unter Bezugnahme auf Blagojewic entwickelt, begründet ihrer Ansicht nach die dringende Notwendigkeit einer wissenschaftlichen Thematisierung der Verquickung traditioneller Geschlechterdiskurse mit gewaltförmigen und kriegerischen Konflikten.

Denn es steht außer Frage, dass der bürgerlich-patriarchale Geschlechterdiskurs, der in gewaltförmigen bzw. kriegerischen Situationen zu Mobilisierungs-, Identifizierungs-, Orientierungs- und Stabilisierungszwecken re-aktualisiert wird, durch und durch von Macht und Gewalt geprägt ist: „Gender ist (neben den Kategorien Rasse/Ethnizität und Klasse) ein gesellschaftliches Differenzierungskriterium, das gesellschaftliche Machtpositionen (mit)bestimmt und organisiert.“(ebd.,27)

M.a.W.: die Reaktualisierung des männlich-hegemonialen patriarchalen Diskurses lässt sich als ein *Versuch der Rück- oder Neugewinnung von männlichen Machtpositionen* auslegen.

Wie R.Seifert mit Blick auf die Ereignisse im ehemaligen Jugoslawien konstatiert, greifen im Zuge derartiger Männlichkeitsdynamiken zunehmend naturalistische, sexistische, rassistische und ethnozentristische Subjektpositionen um sich (ebd.,30). Die Mobilisierung von kulturell vertrauten, traditionellen Männlichkeitsvorstellungen, die „die Ablehnung jeglicher Andersheit, die Kontrolle über Frauen und die Legitimität der Ausbeutung weiblicher Ressourcen“(ebd.,30) favourisieren, stellt sozusagen eine *Antwort auf akute Identitäts- bzw. Männlichkeitskrisen* dar. Sie dient zur *Re-Usurpierung männlicher Machtpositionen* gegenüber Frauen in Politik und Gesellschaft, d.h. zur *gesellschaftlichen (Wieder- bzw. Neu-) Verortung und daraus resultierenden stabilisierenden Identitätsgewinnung* der männlichen Subjekte.

Aus Gründen, die noch zu klären sind, bewegt sich diese (Wieder- bzw. Neu-)Verortung der männlichen Subjekte nach R.Seifert notwendig im Kontext der Nation und der Zugehörigkeit zu ihr.

An dieser Stelle ist es wichtig festzuhalten, dass die Orientierung an bzw. die Fixierung auf das dualistische bürgerlich-patriarchale Geschlechtermodell, wie sie etwa im NS zu beobachten ist, mit dem Wunsch nach bzw. mit dem Bemühen um die (Selbst-)Behauptung männlicher Suprematie, und das meint auch mit der Sorge um die Aufrechterhaltung der starren Geschlechtergrenzen zu tun hat.

Zu dem vielschichtigen Prozess der Naturalisierung biologischer Geschlechterdifferenz, der durch ein komplexes Netzwerk aus Prozessen der Genese des Selbst, des Körpererlebens, der Erfahrung sozialer/politischer Zugehörigkeit und Einheit und der kulturellen (symbolischen) Repräsentation von Gender strukturiert war/ist, bemerkt E.List: „Während die Naturalisierung der körperlichen Geschlechterdifferenz das dominierende Bild vom „Selbst im Gehäuse“ (N.Elias) befestigte und die kulturelle Produktion geschlossener (männlicher) Bilder vorantrieb, *blieben die Bilder von Autonomie und Hingabe, und das Imaginäre vom geschlossenen und offenen Körper/Selbst auf der Ebene kultureller Repräsentationen der Geschlechterdifferenz weiter wirksam.*“(List:1999a,173;Herv.:E.P.)

Diese *dichotome Struktur* lässt sich auf der Ebene der ästhetischen Repräsentation der Geschlechterdifferenz durchaus auch an den NS-Plastiken verfolgen. Obwohl der durchgehende, Geschlossenheit und Ganzheit signalisierende Zug der "Aufgerichtetheit" den

weiblichen und den männlichen Aktfiguren gemeinsam ist, ist allein schon die Häufigkeit der Passivität, Hingabe und Unterlegenheit konnotierenden (hockenden, knienden, sitzenden oder gar liegenden) Ausnahmen bei den weiblichen Akten vielsagend (siehe z.B. Fr Klimschs *Beschaulichkeit, Die Woge, Olympia, Die Schauende, Nereide, Anadyomene* etc.)

Die geschlechtliche Differenz wird darüber hinaus noch zusätzlich durch die unterschiedliche Modellierung der Körper unterstrichen. Vergleicht man etwa A.Brekers fast „kantig“ geformte Männerakte mit den weiblichen Akten von Fr.Klimsch, so erscheinen letztere geradezu „weich“ modelliert (vgl.Wenk:1992,211).

All dies lässt die *offenen*, zuweilen auch ziemlich fragil wirkenden *weiblichen Körperbilder* als eine Art Pendant zu den *geschlossenen (souveränen) männlichen Körperbildern* erscheinen. Innerhalb des agonalen Spiegeldispositivs stehen sie für das Andere, das als Gegenfolie für die Konstitution und Affirmation des männlichen Selbst erhalten soll.

Indem sie als Reflektor und Intensifikator männlicher Identitäts-, Superioritäts- und Omnipotenzansprüche dienen, kommen sie exakt der Rolle nach, die ihnen vom bürgerlich-patriarchalen Geschlechterarrangement zugewiesen wird. Dieses *spiegelt seinerseits die metaphysische Verfasstheit der abendländischen Zivilisation wider*. Geistigkeit wurde/wird danach mit Männlichkeit gleichgesetzt, die Frau blieb/bleibt entsprechend die Repräsentantin der Natur - das, was sie eigentlich aus patriarchalischem Blickwinkel während des gesamten Zivilisationsprozesses gewesen war/ist (vgl.Huster:1987,144)<sup>240</sup>.

---

<sup>240</sup> In Bezug auf das NS-Frauenbild stellte Christine Wittrock anhand einer minutiösen Analyse ausgewählter faschistischer Texte fest, „dass faschistische (Frauen-)Auffassungen nur an Bekanntes, bereits Dagewesenes anknüpfen“ (Wittrock:1983,311), dass die sie kennzeichnende extreme Frauenfeindlichkeit „voll und ganz in der patriarchalischen Tradition stand und von ihr ihre Argumentationsmuster“ wie etwa das rigide Festhalten an einer streng binären Arbeits- und Rollenteilung der Geschlechter (ebd.,7) bezog, dass aber auch diese Richtung nicht unbedingt zwingend war. Insgesamt gelte es, dass der deutsche Faschismus auch in der Frauenfrage „alles andere als ein monolithischer Block“ (ebd.,323) war, was genau genommen heißt, dass dieser auch im Hinblick auf seine Frauenpolitik eine auffallende Doppelgesichtigkeit und Zwiespältigkeit an den Tag gelegt hat. Diese Ambiguität scheint trotz der nachdrücklichen Insistenz auf der „Vielfältigkeit“ des faschistischen Frauenbilds auch in Chr.Wittrocks Argumentation durch - z.B. wenn sie zum Schluss folgert, dass „das erwünschte Frauenbild sich in zwei recht unterschiedliche Typen aufzuspalten (scheint)“ (ebd.,293). Dem ersten dieser zwei faschistischen Frauen-Typen ordnet sie den traditionell-patriarchalischen Typus der „Mutter“ zu, den sie noch als „Gretchen“-Typus bezeichnet. Er steht für die mütterliche, sanftmütige, leidende, sorgende, dulddende, fügsame, hingebungsvolle sprich aufopferungsbereite Weiblichkeit und führt entsprechend den *reaktionären Mythos vom Naturwesen Frau* fort, der die Frau *auf die biologische Funktion der Reproduktion und der Erhaltung der Familie (bzw. der Gattung) fixiert*. Dieser Frauen-Typus lieferte die Folie für das offiziell von den NS-Funktionären propagierte Frauenbild, wonach die „arische“ Frau aufgrund ihres sozial untergeordneten Status als Vertreterin des „ungeistigen“, „mangelhaften“ „anderen“ Geschlechts, im Gegensatz zu dem sich selbst „als asexuell, als Kämpfer im antik-apolloinischen Sinn“ (Huster:1987,149) verstehenden „arischen“ Mann, *als Arterhalterin und -vermehrerin*, als „Hüterin des Blutes“ (zit. nach Wittrock:1983,313) definiert und aufgerufen wurde. Während den Männern die Bereiche Staat, Politik und Militär vorbehalten waren, wurde den Frauen die Familie als „weiblicher Lebensraum“ vorbehalten. Um den Preis ihrer Ausschließung aus der politischen Sphäre allerdings. Ein Preis, den sie bekanntlich Jahrhunderte lang durch die patriarchale Tradition des Abendlandes zu zahlen gezwungen waren. Die Mutterschaft stellte sich mithin als „Kernpunkt der Unterdrückung der Frau durch den Mann“ (vgl.Georg-Lauer:1992,109-120) heraus. Auch wenn Chr.Wittrock die in der Faschismus-Forschung (z.B. durch Horvath, Huster u.a.) weit verbreitete und generell unumstrittene These von der Politisierung der Mutterschaft durch den NS als einer Form der absolut abwertenden Reduktion der Frau auf die Mutterrolle grundsätzlich teilt, ist sie in ihrer Arbeit dennoch auch um ihre kritische Revision bemüht. So bekräftigt sie z.B. einerseits die Annahme, dass die Frau als Mutter für den NS-Faschismus das ideologische Leitbild schlechthin war (zu seiner Propagierung trugen die bildenden Künste, allen voran die Malerei und die figurative Plastik beträchtlich bei), andererseits gibt sie jedoch auch noch zu bedenken, dass sich unter den veränderten sozio-ökonomischen Bedingungen des Zweiten Weltkriegs eine deutliche Akzentverschiebung im ideologischen wie im gesellschaftlichen Bereich bemerkbar machte. Letztere ging in Richtung auf den zweiten von ihr herausgearbeiteten Frauen-Typus - den der „soldatischen Frau“ (der „Amazonen“ bzw. der „Führerin“), die in engerer Verbindung zum politischen Geschehen als zur Funktion der Mutterschaft steht: Sie ist Kameradin, Lehrerin, Krankenschwester, Kolonisationsistin (ebd.293). An diesen zweiten Frauen-Typus knüpfte laut Wittrock die NS-Propaganda in der Kriegszeit an, um die Frauen für ihre

Als solche *ver-körperte* sie alles Kontingente/ Leibliche/ Geschlechtliche/ Krankhafte/ Vergängliche, kurz: all das, was das schlechthin "Andere" des (männlich gedachten) souveränen sprich körper- und geschlechtslosen Geistes<sup>241</sup> ausmachte und in der leibfeindlichen androzentrisch/ meta-physisch organisierten abendländischen Kultur als minderwertig eingestuft oder gar für verpönt gehalten wurde. Auf ihren angeblich "defizitären", weil mit der "Wunde der Geschlechtung"(M.Schuller) geschlagenen Körper wurden alle "niederen" animalisch-leiblichen Seiten der Zivilisation projiziert. Er war ein *evidentes* Zeichen für ihr "Anders-Sein". In bzw. an ihm manifestierte sich physiologisch und anatomisch ihre beängstigende Nähe zur Natur: Sie setzte Leben in die Welt, Leben, das unberechenbar, verwundbar, unzulänglich, endlich war. So kam es, dass der weibliche Körper besonders seit Beginn der Neuzeit durch die (Natur-) Wissenschaft(en) zum "anderen Körper" stigmatisiert und seit der Moderne auch weitgehend mit Krankheit assoziiert wurde: "Am Kranken entwirft sich das Gesunde als Norm."(Schuller: 1990,16) Er wurde als Abweichung von der "körperlosen" (und "gesunden") Norm des autonomen männlichen und weißen<sup>242</sup> Subjekts, als *ab-norm* also definiert bzw. konstruiert und so, ordentlich kategorisiert und depraviert, gewaltsam unter die Kontrolle, in die Obhut der (patriarchalen) Macht gebracht.

Vor dem philosophischen und kulturgeschichtlichen Hintergrund der geschlechtsgebundenen Körpersymboliken wird verständlich, warum der weibliche Körper als ein so wichtiger Bestandteil politischer Inszenierungen fungiert, warum er „zu einer symbolischen und strategischen Größe im Kriegskalkül“(Seifert:2001,38) wird, warum er von R.Seifert als ein „Mittel, mit dem Macht- und Identitätsunterschiede zwischen Kollektiven definiert werden“, beschrieben wird.

Am weiblichen Körper werden rigorose „protonormalistische“ Stigma-Grenzen (Link) gezogen, die das männliche Subjekt in seiner Identität und seinen souveränen Macht- und Besitzansprüchen (gegenüber diesem Körper) bestärken sollen.

Daher rührt auch die starke Verzahnung des weiblichen Körpers mit der symbolischen Konstruktion von „Gemeinschaft“ bzw. „Nation“. Mit ihren biologistischen Implikationen knüpft die Konstruktion, in B.Andersons Worten: die „Imagination der Nation“ unmittelbar an die bürgerlich-patriarchale Vorstellung von Weiblichkeit als gleichbedeutend mit „Leiblichkeit“, „Natürlichkeit“, „Organizität“ an, die Jahrhunderte lang die gesellschaftspolitische Disqualifizierung, Unterordnung, Entmächtigung und Entrechtung der Frau legitimiert und untermauert hat und dadurch die unhinterfragbare Vormachtstellung des Mannes gesichert hat.

Hierin liegt auch die Wurzel für die enge „Verquickung von Nationalitäts- und Männlichkeitsdiskursen“(ebd.,36), die nach R.Seiferts Meinung eine entscheidende Rolle im international wegweisenden Nationenmodell spielt (ebd.,37) und die aus diesem Grund den Dreh- und Angelpunkt ihrer Argumentation bildet. Für die männlichen Subjekte gilt danach die

---

militärischen Zwecke zu gewinnen. Die „kriegerische Männerrolle“ wurde zwar für den Regelfall abgelehnt. Der Krieg galt allerdings als ein Ausnahmezustand, der den Einsatz von Frauen für alle möglichen „Männerarbeiten“ rechtfertigte. So war die Frau im Beruf durchaus geduldet und je mehr es auf den Krieg zugeht, sogar erwünscht. Für eine strikte Ausrichtung auf die traditionelle („mütterliche“) Frauenrolle blieb unter diesen Umständen recht wenig Platz. Die polare geschlechtliche Arbeitsteilung ließ sich kaum noch durchhalten. Auch wenn die soziale Geschlechterrolle der Frau weiterhin grundsätzlich auf die der Mutter und Gebärenden festgelegt blieb, was auch dem NS-Ziel der rassistischen Höherzüchtung und Geburtensteigerung gänzlich entsprach - man brauchte halt noch mehr „Kanonenfutter“ für den (kommenden) „totalen Krieg“ - , wurden die „braven“ „deutschen Mädels“ überall dort eingesetzt, „wo im buchstäblichen Sinne Not am Mann war (als Straßenschaffnerinnen, in der Feuerwehr, in der Rüstungsindustrie“(ebd.,303).

<sup>241</sup> "Schließlich hat der menschliche Körper stets ein Geschlecht." - erklärt J.-Fr. Lyotard - "Wir wissen, dass dieser Unterschied, der Unterschied der Geschlechter, das große Paradigma nicht nur für das unvollkommene Sein der Körper, sondern auch für das unvollkommene Sein des Geistes ist."(in: Gumbrecht/Pfeiffer:1988,826)

<sup>242</sup> Ende des 19.Jh. wurden im Rahmen darwinistischer und sozialdarwinistischer Argumentationsmuster Frauen und „primitive“ Rassen auf eine im Vergleich zum weißen Mann niedrigere Entwicklungsstufe gestellt. Im sozialdarwinistischen Diskurs, der in der Medizin weit verbreitet war, wurden Körpermerkmale und Wesenseigenschaften mit den Aufgaben beider Geschlechter kausal verknüpft (vgl.Pfister:1997,34/35).

Unversehrtheit des weiblichen Körpers als „*Symbol für die Unversehrtheit der Nation*“ (ebd.,38), was in Anbetracht ihres eigenen Status *als Beschützer und Verteidiger der Nation* im Klartext heißt, *als Symbol für die Unversehrtheit ihrer eigenen Männlichkeit*. Vergewaltigungen an Frauen (aus der eigenen Nation oder Ethnie) werden durch die Vertreter des männlichen Geschlechts als ein Zeichen für „das Versagen der nationalen Männlichkeit“ (ebd.,36), als Erschütterung ihrer eigenen Machtpositionen, als Infragestellung ihrer eigenen männlichen Identität wahrgenommen. Gewaltsame Übergriffe auf die Frauen der anderen („feindlichen“) Nation oder Ethnie werden, umgekehrt, als doppelter Erfolg gewertet und als eine *zweifache Machtdemonstration* erlebt - gegenüber der Gemeinschaft der „Anderen“, die durch den weiblichen Körper repräsentiert werden zum einen, und gegenüber der gesellschaftlich unterlegenen, entmachteten „Frau“ selbst zum anderen.

In eine ähnliche Richtung gehen auch E.Lists Beobachtungen zur Bedeutung der demütigenden Inszenierung von Frauenvergewaltigungen im Kontext des Kosovo-Krieges (die sich freilich durchaus auch auf den gegenwärtigen Krieg in Dafour oder anderswo sonst beziehen lassen): „Die Vergewaltigung der Tochter des Anführers der anders-ethnischen Sippe, vollzogen vor den Augen des Vaters, dient der Demonstration von Macht, der Vernichtung der Würde der gegnerischen Sippe.“ (E.List:1999b,776)

Aus dem bezeichnenden „Zusammenbau von nationaler und männlicher (bzw. soldatischer – E.P.) Identität“ (Seifert:2001,32), aus der Tatsache, dass „Männlichkeit sich auch über eine hybride Betonung des Nationalen Geltung verschaffen kann“ (ebd.,31/32), schließt R.Seifert darauf, dass nationale Mobilisierung „notwendigerweise ‚gendered‘ ist und in verschiedener Weise an Männer und Frauen appelliert“ (ebd.,31/32). Man kann diese These sehr gut am NS-Nationalismuskurs illustrieren, wo die nationale Symbolik für die Frauen einen unzweideutigen Hinweis auf die ihnen vom Staatswesen zugewiesene Rolle als Gebärerinnen und Mütter der kommenden Nachwuchsgeneration der Nation enthielt.

Dass *die nationale Mobilisierung* jedoch aufgrund deren Funktion als Soldaten in erster Linie *an die männlichen Subjekte adressiert* war und noch immer ist, dürfte aus dem obigen Hinweis auf die enge Verzahnung von nationaler und männlicher Identität, welche aus der Bestätigung der Nation eine Bestätigung der Männlichkeit macht und dadurch (wie etwa im Fall des Kosovo-Krieges) die Kriegsbereitschaft entscheidend fördert, schon einleuchten.

Unter Verweis auf eine Reihe einschlägiger Studien geht R.Seifert näher auf die Bedeutung der nationalen Identifikation in der ideologischen Konstruktion einer gewaltanfälligen *männlichen politischen, soldatischen Identität* ein. Als wichtigste Gründe für die ausschließliche Verortung des männlichen Selbst im Kontext der Nation und für die daraus resultierende stärkere Gewichtung der nationalen Zugehörigkeit bei Männern im Vergleich zu Frauen führt die Militärforscherin resümierend folgende drei an: „Erstens haben Männer an der Konstruktion...der Nation einen weitaus größeren Anteil als Frauen; zweitens wird Männlichkeit in allen Nationen materiell und symbolisch privilegiert; drittens ist die Konstruktion von männlicher Identität im Rahmen von Nationalstaaten weitaus stärker mit Investitionen in die Nation verwoben als die von Frauen.“ (ebd.,31)

Da die Organisation kriegereischer Konflikte sehr stark auf die Konstruktion einer Gemeinschaft und auf relativ stabile kollektive Identifizierungen angewiesen ist, scheint der Rückgriff auf vertraute traditionelle, ihrem Wesen und ihrer Funktion nach durchweg repressive Geschlechter- und Sexualitätsdiskurse besonders gut dazu geeignet, die notwendige *Stabilität kollektiver Identifizierungen* zu gewährleisten und *die subjektive Kriegsmotivation* zu steigern. Dies erklärt die offenbar durchgreifende Wirkung von hegemonialen Männlichkeitsdiskursen in (Vor-)Kriegs- und Nachkriegszeiten und macht die wissenschaftliche Erforschung „der zunehmenden Mischung von (Gender-; E.P.)Symboliken, Beeinflussungen und Identitätsprozessen“ (ebd.,36) im Kontext kriegereischer Konflikte dringend erforderlich.

### 3.5. Ästhetisierung des Nationalen

#### 3.5.1. Dispositionen der Moderne

„Man könnte den Hitlerismus vielleicht als luzide... Ausbeutung der Disponibilität der modernen Massen für den Mythos definieren.“(Lacoue-Labarthe/Nancy:1997,190)  
Wenn man unter dem Mythos-Begriff mit Ph.Lacoue-Labarthe und J.-L.Nancy das Modell einer "umgreifenden, konkreten und verkörperten", einer „absolute(n) und ..

einzigartige(n)“(ebd.,183) politischen Identität versteht, dann ist es naheliegend, die hier angesprochene "Disponibilität der modernen Massen für den Mythos" auf die akute Identitätskrise zu beziehen, wie sie durch die einschneidenden Erfahrungen der gesamtgesellschaftlichen Modernisierungs- und Individualisierungsprozesse und die daraus resultierenden Ausdünnung tradierter und normativer Bindungen und zunehmende Partikularisierung von Lebensformen<sup>243</sup> zum einen sowie durch die zutiefst erschütternden Erfahrungen des Ersten Weltkriegs zum anderen ausgelöst wurde. In diesem Sinne hat z.B. I.Baxmann die nationalsozialistischen und faschistischen Visionen vom Ganzen des Volkes - das „Phantasma von der Regeneration des nationalen Körpers“ - gelesen:

„Das Phantasma von der Regeneration des nationalen Körpers ist gewissermaßen die Antwort auf das Trauma des verstümmelten Körpers. Erst vor dem Hintergrund der Traumatisierung durch den Ersten Weltkrieg und der dabei auf neue Weise konsolidierten Verknüpfung von Körperbild und nationaler Gemeinschaft lässt sich die Faszination begreifen, die die Diskurse von der ‚Regeneration des nationalen Körpers‘ und der von der Körperkultur propagierte schöne, gesunde Körper als Sinnbild kultureller Erneuerung auf die Zeitgenossen ausübten.“(Baxmann:1999,83;Herv.-E.P.)

Weil sich die faschistischen Ästhetisierungsprozesse des Politischen - die Kehrseite der faschistischen Politisierung des Biologischen - genauso wie die im Zuge der Entwicklung nationaler Gemeinschaften eingesetzten allgemeinen Ästhetisierungsprozesse des Politischen ganz *im Zeichen der Konstruktion einer kollektiven politischen Identität* standen, d.h. sich wesentlich *als Ästhetisierungsprozesse des Nationalen* offenbarten, markierten sie keinen

---

<sup>243</sup> Nach Heiner Keupp bündelt das Identitätsthema in prismatischer Form schmerzhaftes Krisen-/Verlusterfahrungen und die Reaktionen darauf. Insofern sie immer einen defensiven/regressiven Reflex auf die Lockerung oder gar den Entzug der ontologischen Basissicherheiten im Zuge tief greifender gesellschaftspolitischer und ökonomischer Wandlungsdynamiken darstellt, erweist sich die Identitätsfrage für ihn als eine "durch und durch moderne Frage"(vgl.Keupp:1999,26/27). Der fortschreitenden modernen Heterogenisierung, Atomisierung, Entfremdung, Entwurzelung und Desorientierung wird durch die Bildung von gewaltträchtigen (weil notwendig auf Feindbildkonstruktionen angewiesenen), zugleich defensiven und offensiven kollektiven Wir-Formationen (=imaginären Konstruktionen eines "resistenten", "authentischen" "fundamentalistischen Selbst") mit den gegenstrebigen Tendenzen zur Homogenisierung, Totalisierung, Wiederverwurzelung, "Beheimatung" begegnet. Die starke kollektive Einbindung scheint die Wiedererrichtung eines gesicherten Fundaments, die Rückgängigmachung der gescheiterten sozialen Selbstpositionierung und die Wiedergewinnung gesellschaftlicher Handlungsfähigkeit, individuelle Sinnstiftung und soziale Verankerung zu versprechen. Sie sichert den "sozialen Kitt"(E.Fromm) und garantiert so eine "gelungene" Selbstfindung und Selbstermächtigung. Für den NS-Faschismus macht H.Keupp geltend, dass er durch den gezielten Einsatz massenwirksamer Gemeinschaftsrituale die bindende Kraft von gerade diesem "sozialen Kitt" für seine machtpolitischen Zwecke zu nutzen suchte.

Wenngleich die Dispositionen der Moderne, auf die der NS-Faschismus eine radikale Antwort war, und die gegenwärtigen Dispositionen in der pluralisierten "postmodernen" kapitalistischen "Risikogesellschaft", auf die die zunehmenden aktuellen rechtsextremen und nationalistischen Tendenzen eine Art regressiver Reflex sind, unter verschiedenen historischen und gesellschaftspolitischen Zeichen stehen, weisen sie dennoch signifikante Korrespondenzen auf. Die existentielle Desintegrationsangst, die tiefe soziale Verunsicherung, Destabilisierung und Desorientierung, die wachsenden, durch die wirtschaftliche Krise und die soziale Unsicherheit bedingten Frustrationen des gemeinen Volkes, die den populistischen Demagogen entscheidend zum Aufstieg verhelfen, haben sie beide gemeinsam (vgl. dazu auch Zizek:1996,207/208). Die Erfahrung der "ontologischen Bodenlosigkeit"(Keupp) erweist sich für alle beide als grundlegend (zur Frage der postmodernen Dispositionen vgl. noch Anm.97).

wirklichen Bruch mit der politischen Ästhetik der frühen Moderne, sondern waren vielmehr nur eine ihrer Ausprägungen, "eine ihrer möglichen Antworten"(ebd.,81), wohlverstanden die radikalste und extremste<sup>244</sup> davon.

Und weil die Identität, wie wir herausgearbeitet haben, eine körperlich verfasste<sup>245</sup> und der Körper wiederum ein räumlich begrenzter und lokalisierbarer ist, fand das politische Projekt der Moderne, dessen Fortsetzung der "Nationalästhetizismus" war, nach I.Baxmann grundsätzlich in den zwei (im NS sich weitgehend überlagernden) Modi der *Ästhetisierung der nationalen Physis* und der *Ästhetisierung des nationalen Raums* statt.

Ähnlich wie I.Baxmann hat E.List auf dem Hintergrund der realhistorischen Rahmenbedingungen der Moderne eine psychohistorische Deutung der Genese und Funktion kollektivistischer Ideologien vorgelegt.

Unter Betonung des "historisch belegbare(n)" Zusammenhangs "zwischen den Auswirkungen des Prozesses der Modernisierung und Zivilisierung des Arbeits- und Lebensalltags und der Formierung des Nationalismus" hat sie dort den für die Entstehung nationalistischer Denkweisen ausschlaggebenden „Wandel von Selbstkonzepten in ihrem Verhältnis zur Körperpraxis und zur Körperwahrnehmung“ (List: 1999a,170) auf die modernen "Transformationsprozesse in der religiösen Lebensform" sprich auf die Säkularisierungs- und Individualisierungsprozesse zurückgeführt, "in deren Folge die Religion ihre bisher unhinterfragte Rolle als weltanschauliche Orientierungsmacht verlor"(ebd.,170): „Mit der schrittweisen Individualisierung und Rationalisierung der religiösen Lebensformen hat die lutherisch-calvinistische Reformation wesentlich zum Prozess der kulturellen Modernisierung beigetragen. Zusammen mit der Privatisierung körperlich-konkreter Sozialkontakte und der *Reinigung der leitenden Bilder vom Selbst von den Spuren spontaner Leiblichkeit* erzeugten diese Vorgänge ein *Erfahrungs- und Erlebnisdefizit*, in dem so entstandenen *Sinn- und Erfahrungsvakuum* etablierten sich aber sehr bald *säkulare Substitute für die alte Religion*, ein Kult der Vernunft, z.B., neue säkulare oder sich bewusst als ‚heidnisch‘ gebende *Symbole der Zugehörigkeit*.“( ebd.,175;Herv.-E.P.)

Da sie an die „Leibfundamente individueller und sozialer Orientierung“( ebd.,179) rührten, indem sie „an das verdrängte Imaginäre des Körperselbst“ appellierten<sup>246</sup> und „auf Phantasien des körperlichen Einseins mit dem ersehnten größeren Ganzen“( ebd.,175) zurückgriffen, sollten sich die nationalistischen und faschistischen Ideologien bald als besonders wirksam und „den meisten dieser postreligiösen Substitute der Sinnproduktion überlegen“ (ebd.,175) erweisen. Indem sie die verblassten religiösen Bestände an Symbolen und Ritualen der Zugehörigkeit durch neue - *leiblich fundierte* - Symbole und Rituale der kollektiven (nationalen) Gemeinschaft ersetzten, gelang es ihnen das im Zuge der modernen Säkularisierungs- und Individualisierungsprozesse entstandene Sinn- und Erlebnisdefizit zu decken, dem Bedürfnis nach Identitäts(wieder)herstellung („Aufrichtung“), Stabilisierung, „Ver-Sicherung“(J.Link) entgegenzukommen und dadurch schließlich die bis dahin der Kirche

---

<sup>244</sup> Mit ihrer Behauptung einer bruchlosen Kontinuität zwischen den politischen Ästhetisierungsprozessen der europäischen Moderne und dem "Nationalästhetizismus" wendet sich I.Baxmann, fernab von jeglichen verharmlosenden Relativierungsversuchen, dezidiert gegen die gängige, auf Benjamins und Brechts Ansätze aufbauende These von einer spezifisch "faschistischen Ästhetik".

<sup>245</sup> Insofern haben wir es, genau genommen, beim Begriff der "verkörperten Identität" wie bei dem der "NS-Ideologie des Subjekts" mit einem Pleonasmus zu tun. Der Gedanke der engen Verwobenheit von Selbstbildern, Körperimaginärem und Phantasmen kollektiver Identität ist bestimmend für I.Baxmanns Analyse der durchgreifenden Ästhetisierungsprozesse des Politischen in der Moderne: "Die Körpererfahrung bildet ein grundlegendes Deutungsschema für die Selbst- und Fremderfahrung von Gesellschaften. Sie ist symbolischer Ausdruck der Vorstellungen von ihren Ursprüngen, Bindungen, Gefährdungen und kollektiven Sehnsüchten, aber auch ihrer Fremd- und Feindbilder.“(Baxmann:1999, 83) Auch E.Lists Analyse kollektiver Identitätskonstruktionen konzentriert sich auf die zentrale Rolle des Körpers und der Erfahrung von Leiblichkeit für die Konstitution von Subjektivität wie für die Entwicklung von (kollektiven) Selbstkonzepten. Die Leiblichkeit betrachtet sie entsprechend analog zu Freud, Lacan, Field, Baxmann, Ch./M.Uzarewicz u.a. als „die Möglichkeitsbedingung der Selbstwahrnehmung und zugleich ein wesentliches Moment unseres Selbst.“(List:1999a,156).

<sup>246</sup> Bereits Anfang der 70er Jahre hatte S.Sontag mit Blick auf Leni Riefenstahls Filmästhetik für ein „scharf entwickeltes Gespür für faschistische Sehnsüchte mitten unter uns“(Sontag:1983,117) plädiert.

zugeordnete „unhinterfragte Rolle als weltanschauliche Orientierungsmacht“ (ebd., 175) zu übernehmen.

### 3.5.2. *Modi ästhetischer Formung des Politischen*

#### 3.5.2.1. *Ästhetisierung der nationalen Physis*

An der Ästhetisierung der nationalen Physis - dem ersten von zwei Szenarien des politischen Projekts der Moderne - manifestierte sich nach I. Baxmann die bruchlose Kontinuität der "faschistischen Ästhetik" mit der politischen Ästhetik der Moderne; einer Ästhetik, die wesentlich einem organozistischen Verständnis des Politischen von der *techne* her (Lacoue-Labarthe) verpflichtet war, demzufolge die Nation/die "Volksgemeinschaft" erst in dem durch *techne* bewerkstelligten "Innewerden" der *physis* ihrer selbst innewerden, zu sich selbst kommen, ihre eigene politische Identität erlangen kann: "Dies gilt vom Ende des 19. Jh. bis zu den nationalsozialistischen Inszenierungen der Volksgemeinschaft und Leni Riefenstahls Olympiafilmen." (Baxmann: 1999, 84)

Die Verknüpfung von Körperkultur und nationaler Regeneration war also keineswegs ein Spezifikum des Nachkriegsdeutschlands, sondern kam auch in mehreren anderen Ländern, z. B. in Frankreich, England usw. vor. Bestimmte kulturelle und rituelle Praktiken, wie etwa Sportwettkämpfe, Massenaufmärsche, (Freilicht-)Theater, Rekrutenvereidigung, Toten- und Opferrituale, die den „nationalen Körper“ in den öffentlichen Raum einzeichneten, leisteten der Konstruktion der nationalen Identität Vorschub und wurden daher massiv als Sinnbild nationalen Zusammenhalts eingesetzt<sup>247</sup>.

Im Hinblick auf die national codierten Sportrituale in Deutschland und Frankreich gegen Ende des 19. Jh. konstatiert I. Baxmann: „Seit Ende des 19. Jh. inszenierten die Rituale nationaler Einheit in beiden Ländern den nationalen Körper über Bewegungschöre und Gymnastikvorführungen. Die orchestrierte Bewegung der durchtrainierten Körper war Ausdruck nationaler Erneuerung und zielte darauf ab, die nationale Emotion im Unbewussten zu verankern.“ (ebd., 86)

Die verschiedenen streng ritualisierten Körperpraktiken, durch die soziale Bindungsenergien mobilisiert und Desintegrations- bzw. Desorientierungsängste kanalisiert und neutralisiert wurden, erfüllten ganz deutlich Identifikations- und Vergemeinschaftungsfunktionen. Indem sie die Massen zum *EINEN* überdimensionalen, "multiplen" (Foucault), omnipräsenten und omnipotenten *KOLLEKTIVKÖRPER* *aktiv sich* formen, "gestalten", zusammenschweißen ließen, erzeugten sie die *Fiktion einer substantiellen nationalen Gemeinschaft*.

Solch ein überdimensionaler, unvergänglicher, molochähnlicher Kollektivkörper, der Tausende von singulären, vereinzelt, sterblichen Individuen physisch in sich aufhebt, transzendiert; der "die Bedeutung von etwas Irreduziblem (hat), das sich *der Zeit entzieht* und *unmöglich historisiert* werden kann" (Michaelis: 1994, 278; Herv.-E.P.), war auch der "*arische*" Körper. Der Körper des durch die NS-Plastiken verkörperten "Arier-Typus", der Körper, in und an dem sich der "Nazi-Mythos" als "die Macht zur Selbstidentität des Volks und der Rasse" "bewahrheitete" und als *lebendiger* Mythos ins Werk setzte, verwirklichte. Ein zeit-loser, geschlechts-loser, wunden-loser<sup>248</sup>, leb-loser, körper-loser Körper. Ein transzendierter, aufgehobener, vollendeter „Meta-Körper“. Eine verkörpert-entkörper(lich)te manifeste Erfüllung des Unmittelbarkeits-/Eigentlichkeits-/Selbstpräsenz-Traums der okzidentalen Metaphysik (vgl. dazu Derrida: 1976, 351-380). Ein *noBody*, der/das zugleich ein *NOBODY* war. Namen-los. *Ohne*

---

<sup>247</sup> Für den Sportdiskurs, der leitmotivisch fast das gesamte Werk von E. Jelinek durchwandert, bleibt die nationale Codierung bis heute noch prägend. Für den Theaterdiskurs wäre an dieser Stelle nur festzuhalten, dass die *enge Verknüpfung von Körperbild und nationaler Gemeinschaft*, die Ins-Werk-Setzung einer (deutsch-)nationalen Identität seit seinen Anfängen das zentrale ästhetische wie politische Anliegen des *bürgerlichen Illusionstheaters* darstellte. Die "Dekonstruktion" dieser metaphysisch verankerten und ideologisch (nationalistisch) funktionalisierten Repräsentationsästhetik durch die "nicht mehr dramatische" Theaterästhetik von E. Jelinek steht im Fokus des theatertheoretisch ausgerichteten Teil C der vorliegenden Arbeit.

<sup>248</sup> Im Ideal des unverletzlichen Körpers findet für Z. Bauman die moderne westliche Zivilisation ihren deutlichsten symbolischen Ausdruck (vgl. Bauman: 2002, 111).

Namen. *Jenseits* bzw. *diessseits* des Namens. Im Namen ist nämlich, psychoanalytisch betrachtet, die Abwesenheit, die Trennung, die Differenz, der Mangel, die Kontingenz gesetzt. Der Name gebietet dem Genießen Einhalt. Er holt aus der imaginären Faszination heraus, reißt die "Wunde der Subjektivierung und Geschlechtung" (Schuller) auf, schreibt den zeitlosen = "perfekten" (A. Michaelis) Körper in die Signifikantenordnung ein, bindet an das Gesetz, setzt der "nicht assimilierbaren Grenze" (J.-L. Nancy) aus.

Nicht von ungefähr nennt sich also Odysseus - jene mythische Figur, die Adorno und Horkheimer in ihrer *Dialektik der Aufklärung* als paradigmatisch für das abendländische Identitätsdenken ausgewiesen haben - *NEMO*.

Und nicht von ungefähr waren auch die "unheimlichen Doppelgänger" der "perfekten nackten männlichen Körper" (Michaelis) des NS, die Opfer jener katastrophalen „Vollendung des abendländischen Projekts der *mimesis*“ (Lacoue-Labarthe) mit dem *unmöglichen Namen* bzw. mit dem *Namen des Unmöglichen* AUSCHWITZ - ein Name, der für „die Auslöschung des Namens“ steht (Lyotard: 1989, 174), Signatur für die Verwerfung der Referentialität und Singularität des Namens bzw. eine leere Metapher ist, die an die Grenze des Sagbaren stößt und das vollkommene Versagen der Worte vor dem absoluten Horror der Shoah markiert - ebenso *namen-los* und *körper-los*, vollkommen *nackt*, jeglicher menschlichen Identität *entblößt*<sup>249</sup>, nichts als bloße *anonyme* Ziffern: „In den Lagern wurden Menschen mit der Namenlosigkeit konfrontiert, weil diese Körper anscheinend entnannt, namenlos gemacht worden sind: zu bloßen Ziffern beim täglichen Appell auf dem großen Platz von Buchenwald, nur Zahlen, auf den Armen eintätowierte Nummern.“ (Granon-Lafont: 1994, 186)

### 3.5.2.2. Ästhetisierung des nationalen Raums

Die Ästhetisierung des nationalen Raums - das zweite Szenario des politischen Projekts der Moderne - "bildete den Kern politischer Ästhetisierung, die sowohl die politischen Inszenierungen wie das politische Imaginäre bestimmte" (Baxmann: 1999, 81) und war wie die Ästhetisierung der nationalen Physis ein allgemeines Phänomen der Moderne, das mit dem Aufschwung der nationalen Bewegungen zum Vorschein kam.

Wie lässt sich dieses Phänomen erklären?

Nach Charlotte und Michael Uzarewicz stellt der Raum neben der Kategorie der Zeit einen notwendigen Faktor für kollektive Identitätskonstruktionen dar: Der dauerhafte Raumbezug "erscheint schon durch die Tatsache gerechtfertigt und legitimiert, 'dass Menschen Körperwesen sind' (Francis)" (Uzarewicz: 1998, 137).

Die identitätsstiftende Kraft des Raums, auf die auch Z. Bauman verweist<sup>250</sup>, geht folglich auf die körperliche Verfasstheit von Identitätskonstruktionen zurück. Die Raumkategorie wirkt wesentlich identitätsstiftend, weil alles körperliche und soziale Leben *im Raum* stattfindet und die Verortung des Selbst konstitutiv im Raum erfolgt. Was freilich nicht heißen soll, dass der Raum als solcher Identität konstituiert, sondern dass er vielmehr für Identitätskonstruktionen „unabdingbar und evident“ (ebd., 207) ist, und zwar weil sich in ihm "Identität symbolisch manifestiert" (ebd., 207). Als symbolische Manifestation, als „Teil des kollektiven Selbstkonzeptes des Individuums und der ideologischen Präsentation des Wir-Konzeptes“ (ebd., 222) wird der (kollektive) Raum weitgehend mit machtpolitischen Implikationen ausgestattet: „Der (politische) Raum ist immer das Produkt von Macht.“ (ebd., 223)

Als „Monumente des Machtanspruchs“ dienen politische Territorien vorrangig „der Politisierung der Bevölkerung“ (ebd., 223).

Die biologistische Metapher der *Heimat* - der gängige Topos, mit dem raumbezogene kollektive Identität meistens umschrieben wird - bezeichnet eine Verräumlichung (=mythische Aufhebung) der Zeit „durch den Prozess der Vergegenwärtigung“ (ebd., 225). Als Raum des

---

<sup>249</sup> Die Nacktheit des Körpers ist nämlich auch ein Zeichen der Identitätslosigkeit - vgl. Schuller: 1991, 59.

<sup>250</sup> "Raumorganisation und Identitätsproduktion sind zwei Facetten desselben Prozesses." (Bauman: 1995b, 348) Die Sicherheit des sozialen/nationalen Raums, die nach Bauman die Sicherheit der eigenen Identität garantieren soll, setzt die "Andersheit des Anderen" voraus. Die beiden "sind eng aufeinander bezogen und stützen sich gegenseitig" (ebd., 353). Das bedeutet wiederum, dass die Sicherheit des sozialen/nationalen Raums und damit der kollektiven Identität primär über die Exklusion des Anderen (wegen seiner "Andersheit") hergestellt und gewährleistet wird.

gemeinsamen Ursprungs („angestammte Heimat“), als Refugium und Schutzraum gedacht und mit Sicherheit, Zugehörigkeit, Stabilität, Geborgenheit, Konstanz, Konsistenz und Kontinuität assoziiert, wird sie hochgradig symbolisch aufgeladen (als Mutter- bzw. Vaterland wird sie etwa zum Gegenstand der Verehrung erhoben) und zur Be- und Ab-grenzung des „eigenen“ Territoriums (von dem des "Fremden") machtpolitisch eingesetzt. Ihr Gegenstück - die ebenfalls biologistische Metapher der Entwurzelung - fungiert indes als Hinweis auf die ständige Bedrohung des "Eigenen"/des kollektiven Selbst durch das "Fremde" „von außen“, als emphatische Projektionsfläche existentieller Zerstückelungsängste also. "Ausland" - das Antonym von Heimat - leitet sich bekanntlich etymologisch von "Elend" ab. In eben diesem pejorativen Sinne wird der Verlust, der Schwund von Raum und Grenze (die "Deterritorialisierung" -Deleuze/Guattari) im nationalistischen Diskurs aufgefasst. Im Gegensatz zum fest-umgrenzten politischen Raum, der als libidinös besetzter Bedeutungsträger und Symbol für nationale Identität auftritt, wird dieser mit (der Bedrohung des) Identitätsschwund(s) gleichgesetzt (ebd.,222) und mit Appellen zur (Wieder-)Aneignung der Heimat, zur territorialen Bindung und Identifikation, zur Suche nach der „Wurzel des Eigenen“, zur „Reterritorialisierung“ (Deleuze/Guattari) abgewehrt.

Wenn man von hier aus den Blick auf die semantisch doppelt determinierten<sup>251</sup> NS-Plastiken wendet, kann man in Bezug auf ihre territoriale Codierung ein bezeichnendes Doppelspiel, ein ambivalentes Oszillieren zwischen Deterritorialisierungsängsten und Reterritorialisierungswünschen bzw. -appellen feststellen.

Die eigentümliche Ineinanderblendung der physischen und der territorialen Sinnebene (vgl. obige Anm.), die bewirkt, dass dieses ambivalente Deterritorialisierungs- vs. Reterritorialisierungs-Doppelspiel im Diskurs der NS-Plastik die Züge einer doppelten Zerstückelungs- vs. "Aufrichtungs"-Bewegung annimmt, tritt besonders eindringlich in einer Stellungnahme des Geopolitikers Karl Haushofer hervor. In den 30er Jahren erklärte dieser in mehreren Artikeln die "Herstellung des deutschen geographischen Körpers" zur politischen Aufgabe und führte als Argument für seine ausgesprochen radikale Position an, "der deutsche Raum sei *zu eng*, die Küsten und Gebirge seien in Deutschland *amputiert* und *zerstückelt*" (zit. nach Baxmann:1999;Herv.-E.P.).

Die *Angst vor Deterritorialisierung*, die K.Haushofer hier als Angst vor "Amputation" und "Zerstückelung" artikuliert, wird im Diskurs der NS-Plastik als "Angst vor der Auflösung der rigiden geschlossenen Ich- und Körpergrenzen" (E.List) *konstrastiv (bzw. projektiv) über ganzheitliche ("aufgerichtete") Körperbilder vermittelt*. Die vertikale Abwehrhaltung, die allzu scharfe Konturierung und die extreme Angespanntheit der muskelstarrenden männlichen Figuren erzeugen den paranoischen Eindruck der Einkreisung durch feindliche Fremdmächte, des Nichtgewahrwerdens der eigenen Körpergrenzen, des totalen Selbstverlusts. In ihren stahlharten Panzern wirken sie wie von der "Überschwemmung", "Überflutung" (Kl.Theweleit), von dem plötzlichen Auseinanderfallen in einzelne Stücke bedroht.

Die "Angst vor der Auflösung der rigiden geschlossenen Ich- und Körpergrenzen", die E.List als bestimmend für die durch den Weißen Terror produzierten Körperbilder herausgehoben hat - "eine Angst, die aus dem Inneren auf das Bild des Anderen, des Feindes projiziert wird und sich in Kampf und Krieg auslebt" (List:1999a,186) - , bildete wiederum nach I.Baxmann den Kern der expansionistischen "Lebensraum"-These des NS und die Hauptquelle für ihre massenmobilisierende Kraft (vgl.Baxmann:1999,83). Ihre realhistorischen Wurzeln hatte sie in der stark verunsichernden Erfahrung zunehmender Entfremdung, Atomisierung und "Entwurzelung" des Individuums unter den urbanen Bedingungen der industrialisierten Moderne mit

---

<sup>251</sup> Die politisch repräsentative Doppelfunktion der NS-Plastiken als Hypostasen der nationalen *und* der territorialen Einheit/Ganzheit Deutschlands zugleich ergibt sich aus der Doppelstruktur des "Nazi-Mythos", der nach Ph.Lacoue-Labarthe und J.-L.Nancy "gewissermaßen das Blut *und* der Boden (ist), dem er entspringt" (Lacoue-Labarthe/Nancy:1997,185). Daraus resultiert auch die weitgehende Fusion von Raumerlebnis und Körpererlebnis, die die NS-Plastiken auszeichnet: "Der Boden (die unmittelbare *Natur* Deutschlands), muss "typisiert" werden und mit ihm das Blut der Deutschen." (ebd.185/186) Die parenthetisch eingeschobene Bestimmung des Bodens als "unmittelbare *Natur*" liefert eine erste Interpretationsmöglichkeit für diese kennzeichnende Fusion: Der „Nazi-Mythos“, der, wie früher thematisiert, als der Wille zur Unmittelbarkeit, Eigentlichkeit, Selbstidentität, Authentizität lesbar ist, lässt sich entlang derselben Argumentationsschiene auch als der *Wille zur Autochthonie* auslegen.

ihren permanenten Freisetzungsschüben<sup>252</sup> zum einen und in der niederschmetternden Erfahrung der deutschen Niederlage im Ersten Weltkrieg zum anderen. Die *phantasmatische Gleichsetzung von körperlicher und territorialer Integrität*, wie sie in den NS-Plastiken zum Ausdruck kam, war somit eine direkte Antwort auf die territorialen Verluste nach Versaille. Von der Mehrheit der Deutschen wurde die Niederlage Deutschlands nicht nur als eine enorme Demütigung, sondern auch und vor allem als eine existentielle Bedrohung empfunden, was auch der eigentliche Grund für die konstatierte weitgehende Fusionierung der beiden Dimensionen des Territorialen (des Imaginären der Heimat) und des Physischen im NS-Plastikdiskurs war. Wie E.List richtig erkannt hat, war die nationale Sache für sie "eine zutiefst existentielle Angelegenheit, eine Frage der persönlichen Integrität und des Überlebens. Die Integrität der Nation und das eigene Überleben waren ein und dasselbe - mit denselben imaginären Wünschen und Ängsten besetzt. Die Verteidigung des Territoriums wurde aufgrund dieses projektiven Zusammenhangs als eine Frage des eigenen, schieren leibhaftigen Überlebens erlebt - eben so, wie es in der faschistischen 'Blut und Boden'-Phraseologie zum Ausdruck kommt." (List:1999a,184)

### 3.5.3. Formen medialer Ästhetisierung des Politischen

Ohne die neuen Medientechnologien, die eine neue Wahrnehmungskultur und neue Rezeptionsmuster hervorbrachten, wären all die im Rahmen des national codierten Projekts der Moderne stattfindenden Ästhetisierungsprozesse, an die sich der „Nationalästhetizismus“ nach I.Baxmann nahtlos anschloss, überhaupt nicht denkbar gewesen. Erst die neuen Technologien schufen die notwendigen Bedingungen für ihre Herausbildung und ihre massive Verbreitung: „Seit der Jahrhundertwende standen mit den neuen Technologien alle Elemente einer Ästhetisierung der Politik bereit, die in den nationalsozialistischen Inszenierungen der nationalen Volksgemeinschaft zur Symbiose geführt wurden.“(Baxmann:1999,83) Mit dieser Formulierung hat I.Baxmann direkt an W.Benjamins diagnostische Beobachtungen aus dessen *Kunstwerk*-Essay angeknüpft, um gleichzeitig in ihren eigenen, kulturanthropologisch orientierten Reflexionen korrigierend weit über sie hinauszugehen. Über die Diskussion der Frage nach der Technik bzw. nach den neuen Medientechnologien hat die Kulturwissenschaftlerin dort versucht, ein Licht in das Zusammenspiel zwischen Medien, historischen Wahrnehmungsdispositionen und politischen Inszenierungsstilen zu bringen und die Rolle der Medien in den bis heute noch andauernden Ästhetisierungsprozessen des Politischen kritisch zu hinterfragen.

Ihrer Ansicht nach lässt allein der Einblick in die tief greifende Umstrukturierung der kollektiven Wahrnehmungsdispositionen durch die neuen Medientechnologien die Massenwirksamkeit der faschistischen Inszenierung der Volksgemeinschaft in ihrer ganzen Tragweite erschließen: „Die technischen Medien ermöglichten es, die nationale Gemeinschaft als Erlebnis zu inszenieren und bestätigten damit die Existenz jenes imaginären Konstrukts, das sie feierten<sup>253</sup>. Die nationalsozialistische Version des nationalen Mythos wurde mittels der neuen Technologien als erfahrbare Realität inszeniert. Film und Radio gaben dieser Konstruktion „Gestalt“, indem sie die Bilder und Narrationen lieferten.“(ebd.,89) Obwohl die Veränderungen der Wahrnehmung *in erster Linie das Auge* betrafen, zog dies eine Neukonfiguration der Sinne nach sich, die *das Ohr*, die akustische Wahrnehmung einschloss und mit der Verbreitung des Photographen, des Telefons, des Mikrofons und (ab den 30er Jahren) des Rundfunks einherging (vgl.ebd.,88).

---

<sup>252</sup> Diese Erfahrung bildete den Ausgangspunkt des nationalsozialistischen Heimat- bzw. Blut- und Boden-Diskurses. Er war Ausdruck von Modernitätskritik und stellte in Uzarewicz' Worten einen Versuch dar, "auf lokaler Ebene Lebensentwürfe (zu) stabilisieren" (Uzarewicz:1998,223).

<sup>253</sup> Indem sie dieses imaginäre Konstrukt performativ in Szene setzten, verliehen sie ihm überhaupt erst Existenz.

### 3.5.3.1. Die Stimme als libidinöse Stütze der politischen (totalitären) Macht

Wie lassen sich die Veränderungen in der akustischen Wahrnehmungsstruktur begreifen? Wo genau ist die Rolle der Stimme in den allgemeinen Ästhetisierungsprozessen des Politischen zu sehen? Worin besteht sie? Wenn der Stimme in der Tat eine enorme politische Bedeutung beigemessen werden kann, worauf ist diese zurückzuführen? Wie lässt sich mit Blick auf ihre ideologische (ausschließlich manipulative) Einsetzung im NS ihre beinahe hypnotische Massenwirksamkeit erklären?

Zur Erhellung einiger dieser Fragestellungen hat I. Baxmann auf die herausragende Bedeutung der Stimme in oralen Kulturen und in der antiken Polis hingewiesen. Sie hat dabei einen Vergleich mit der Tradition der „Anrufung“ in den magischen und liturgischen Praktiken angestellt und deren konstitutives Moment des Chorischen mit der *Fiktion eines einheitlichen transzendenten Kollektivkörpers* in Verbindung gesetzt, dem die *EINE* Stimme, die alle anderen singulären Stimmen in sich aufgenommen und aufgehoben hat, um sich selber zu *GOTT* zu erheben und mit diesem *EINEN* - dem *UNMITTELBAREN* schlechthin - eins zu werden, „akustische Gestalt“ verleiht: „die Orchestrierung der Stimmen des Publikums, das (zu einem einheitlichen Körper geformt) die Fiktion des *EINEN* Körpers bzw. des einen Menschen aufbaut, zu dem man spricht und der mit ‚einer‘ Stimme antwortet, ließen die Fiktion der nationalen Gemeinschaft erfahrbar werden. Die hypnotische Wirkung von Hitlers Stimme und seine Kommunikation mit den Zuhörern, die an die magischen Praktiken der Beschwörung gemahnte, ist überliefert.“ (ebd., 88)

Um, wie es bei Žižek heißt, "mehr Licht in den enigmatischen Status der Stimme zu bringen" (Žižek: 1996, 120), wollen wir im Folgenden zwei Interpretationsansätze zu dieser Problematik, die hauptsächlich durch ihre grundlegende "poststrukturelle" sprich dezentrierte Subjektkonzeption miteinander korreliert erscheinen, im Grundriss präsentieren: das philosophische Konzept J. Derridas, das mit seiner radikalen Infragestellung der okzidentalen Metaphysiktradition durchaus im Einklang mit Ph. Lacoue-Labarthes und J.-L. Nancys Ansatz steht, und J. Lacans psychoanalytisches Konzept der Stimme als Objekt klein a, gelesen durch das Prisma von Sl. Žižek.

#### 3.5.3.1.1. J. Derridas Dekonstruktion des westlichen Phonozentrismus

In seiner „Dekonstruktion“ des westlichen Logo-Phonozentrismus brachte J. Derrida die Ansicht vor, dass die abendländische „Metaphysik der Präsenz“ *auf der Illusion des „Sich-Sprechen-Hörens“*, d.h. auf der *Vorstellung von der Stimme als dem transparenten Medium des Sich-selbst-Erscheinens, der ursprünglichen Selbstpräsenz des Ich, der absoluten Selbst-Nähe, Unmittelbarkeit und Eigentlichkeit gründet.*

Auf diese Auffassung ging, ihm zufolge, die ausschließliche Privilegierung der Stimme bzw. des gesprochenen Wortes (*phone*) gegenüber anderen Äußerungsformen, insbesondere gegenüber der Schrift<sup>254</sup> in der metaphysischen Tradition von Platon bis Hegel zurück.

Für ihn ist die *Materialität der Schrift* ein wesentlicher Punkt, der zur (angeblichen) *Idealität der Stimme* kontrastiert: „Die gesprochene Sprache steht dem Geist näher als die Schrift, denn sie benötigt kaum noch ein natürliches Substrat.“ (Kimmerle: 1997, 55)

Das Sich-hören-Sprechen hat die Struktur des Logos: *Rückkehr des Geistes zu sich*. Das gesprochene Wort, das sich selbst vernimmt, ist der reinste Ausdruck der Reflexionsstruktur des

---

<sup>254</sup> In seinem *Versuch über den Ursprung der Sprachen* hat Rousseau die Überordnung des gesprochenen Wortes gegenüber der Schrift am ausdrücklichsten herausgearbeitet. Derrida, der sich in der *Grammatologie* ausführlich damit beschäftigt hat, hat aus diesem Grund der „Epoche Rousseaus einen „exemplarischen“ Wert in der durch die radikale Reduktion der „Schrift“ („Spur“) gekennzeichneten Geschichte des westlichen Logo- bzw. Phonozentrismus beigemessen (vgl. Derrida: 1998, 173). In seinem Aufsatz kritisiert Rousseau Leibniz und preist die phonetische Schrift im Horizont eines absolut bei-sich-seienden Logos, eines Logos, der in der Einheit von Wort und Begriff bei sich hält und der *nur durch die Stimme unendlich und sich selbst gegenwärtig* sein, d.h. sich „als Selbstaffektion“ ereignen kann (ebd., 175). In Bezug auf die Auto-Affektion, das Berührend-Berührtwerden lässt sich die (Erfahrung der) Stimme nach Derrida dem Bereich der Auto-Erotik zuordnen.

auf sich selbst gerichteten, selbstbezüglichen Logos. *Die Stimme ist sozusagen der andere Name des Logos als Selbstpräsenz.*

An dem für die metaphysische Vorstellung der *phone* zentralen Begriff des Präsent-Lebendigen bzw. des lebendigen Präsens<sup>255</sup> lässt sich laut Derrida die *enge Verschränktheit von Phono- und Subjektzentrismus* deutlich nachweisen. Letzterer setzt nämlich eine radikale Verwerfung der unhintergehbaren Nachträglichkeit oder Sekundarität als unabdingbarer Bedingung für die Entstehung des/r Präsens/z (und damit auch des Subjekts) und als Signal für das Fehlen eines Ersten /Ursprünglichen, genauer: für dessen ursprüngliche Hervorbringung durch die Differenz voraus. Andersherum: er gründet auf der radikalen Verleugnung der Bewegung der „*endlich-unendlichen différance*“ als einer Beziehung der Temporisation (Vergeschichtlichung) und der Intersubjektivität als „wesentlicher Beziehung .. zur Endlichkeit des Lebens“ bzw. „zu sich als zu seinem Tode“ (Derrida:1979,162): „*Die Geschichte der Metaphysik ist das absolute Sich-sprechen-hören-Wollen.* Und diese Geschichte gelangt zum Abschluss, wenn dieses unendliche Absolute sich als sein eigener Tod erscheint. *Eine differenzlose Stimme, eine Stimme ohne Schrift ist zugleich absolut lebendig und absolut tot.*“ (ebd.,163)

Auf der „Verschleierung (dissimulation)“ (ebd.,108) der konstitutiven Beziehung des a priori gespaltenen Subjekts zum Tod, auf welcher der westliche Logo- bzw. Phonozentrismus fußt, beruhen, zeichentheoretisch betrachtet, auch die Bestimmung und Verfehlung des Zeichens in der Metaphysik, das nach Derrida grundsätzlich als Mittel der Re-präsentation aufgefasst und dementsprechend ausschließlich auf die Funktion der Re-präsentation reduziert wird.

Entgegen dieser metaphysischen Auffassung weist der Philosoph nach, dass das Zeichen der Selbstpräsenz - Basis aller Präsenz überhaupt - völlig äußerlich ist (ebd.,113). Als einzige *Möglichkeitsbedingung des Zeichens* stellt er indes den *Bezug zum Tod* heraus.

In der Sprache sind - so Derrida - Präsenz und Absenz unentwirrbar miteinander verwoben. Weil sie nie endgültig festgelegt ist noch es werden kann, ist die Bedeutung in sich selbst nie absolut gegenwärtig. (Das wäre also eine weitere Implikation von Derridas Begriff der *différance* im Sinne einer generellen Bewegung der Signifikation, eines entgrenzten, offenen und unabschließbaren Spiels der Differenzen.)

Die Abwesenheit, das Verschwinden des Subjekts bringt überhaupt erst das Be-deuten als solches hervor und macht es hör- und lesbar (ebd.,151). Das Zeichen fungiert wesentlich durch (über) den Tod des sprechenden Subjekts (hinaus): „Mein Tod ist für die Äußerung des *Ich* eine strukturelle Notwendigkeit. Ob ich dennoch „lebendig“ und mir genau dessen gewiss bin, liegt jenseits des Be-deutens...Die Aussage „Ich bin lebendig“ bringt mein Totsein mit sich, und ihre Möglichkeit erfordert dementsprechend die Möglichkeit, dass ich tot bin und umgekehrt.“ (ebd., 155)

Vom „Ich bin“ gelangt man unvermeidlich zum „Ich bin sterblich“.

„Ich bin“ schließt immer das „Ich bin tot“ ein.

Der Bezug zum Tod bedingt wiederum die fehlende Geschlossenheit/Ganzheit der Bedeutung, die demnach stets nur „als eine prismatisch gebrochene Figur in Erscheinung (tritt)“ (Bossinade:2000,80). In dieser inneren Gebrochenheit der Bedeutung spiegelt sich ihre doppelte -ständig zwischen Vergangenheit und Zukunft oszillierende - , durch Intervalle (psychoanalytisch gesprochen: durch den permanenten Aufschub der endgültigen Wunscherfüllung/der Befriedigung des Begehrens) in sich geschiedene, nicht fixierbare Zeitstruktur wider.

Ein wichtiges Bindeglied in der Kette der „Wahlverwandtschaften“ (Hörisch,in Derrida:1979) von Sprache und Tod stellt mithin die „Schrift“ dar.

Der Bezug zum Tod, der in der „Materialität“ der Schrift zum Zuge kommt und das metaphysische Denken der Selbstpräsenz radikal in Frage stellt, bildet den ausschlaggebenden Grund für die weitgehende „Geringschätzung“ („Reduktion“) der Schrift in der metaphysischen Denktradition.

Der Gedanke von der Geringschätzung der Schrift steht von daher im Mittelpunkt von Derridas Dekonstruktionsversuch des westlichen Logo-/Phonozentrismus. Die leidenschaftliche

---

<sup>255</sup> Die Geschichte der Metaphysik definiert Derrida als „die Geschichte des Seins als Präsenz“ (Derrida:1998, 173).

Beharrlichkeit, mit der er diesen Versuch durchführt, lässt G.Kimmerle ihm kritisch einen gewissen Zug von Besessenheit bescheinigen (vgl.Kimmerle:1997,33). Entlang des Begriffs der *Schrift* (=der Spur/des Gramma /des Graphems) dekonstruiert Derrida die metaphysische Vorstellung von der Stimme als idealer Form der Selbstpräsenz des transzendentalen Lebens. Er zeigt daran die irreduzible „unmittelbare Nicht-Präsenz des lebendigen Präsens“ (Derrida:1979,90), die unhintergehbare Nicht-Ursprünglichkeit, Mittelbarkeit, Gespaltenheit, Nachträglichkeit der Stimme auf. Der entscheidende Punkt hierbei ist der, dass er die Schrift in seiner *Grammatologie* (= Lehre von der Schrift) nicht nur semiologisch als Zeichen, das für eine Sache steht, diese repräsentiert, sondern onto-theologisch als „Spur“ denkt, „die auf etwas verweist, das nicht statisch präsent ist, sondern weiterverweist innerhalb eines Gefüges von Verweisungen“(Kimmerle:1997,39). Diese nachträgliche, sich zugleich einschreibende und auslöschende, „sich einer letzten Festlegung (Fixierung/Figuration/Repräsentation- E.P.) verweigernde und daher immer wieder wie von selbst verschwindende“(Bossinade:2000,80) Spur der Schrift, die für Derrida „Bleibe und Ursprung“ der Sprache in ihrer „transzendentalen Rastlosigkeit“(Derrida:1979, 63/64) ist, liegt immer schon der Präsenz bzw. der Identität voraus und sorgt für deren (Er-)Öffnung, d.h. für deren ursprüngliche Spaltung und Teilung (ebd.,123). Sie spaltet unhintergebar die Stimme, hebt ihre (angebliche) Selbstpräsenz /Selbstidentität auf, weist diese als reine Differenz/Äußerlichkeit/Negativität aus: „*Das lebendige Präsens entspringt aus einer Nicht-Identität mit sich und aus der Möglichkeit der retentionalen Spur*. Es ist allemal eine Spur. Diese Spur ist von einem Präsens her undenkbar, dessen Leben sich selbst innerlich wäre. *Das „Sich“ des lebendigen Präsens ist ursprünglich eine Spur*. Die Spur aber ist kein Attribut, von dem sich sagen ließe, dass sie dem „Sich“ des lebendigen Präsens, originär ist‘. *Denn die Ursprünglichkeit muss von der Spur her und nicht umgekehrt gedacht werden. Diese Ur-Schrift ist am Ursprung des Sinns am Werk.*“(ebd.,142;Herv.-E.P.)

Signifikanter Weise zielt Derridas Dekonstruktion der basalen okzidentalen Denkkategorien nicht auf die gegenläufige Durchsetzung eines „ursprünglich ursprunglosen“ Theorems, wie etwa der „Schrift“/„Ur-Spur“ ab. Mit seiner neuen Einschätzung der Schrift bemüht sich der französische Philosoph, wie K.Kimmerle (vgl.Kimmerle:1997,45) und G.Hörisch (in Derrida: 1979,40) zu Recht hervorheben, keineswegs um eine spiegelverkehrte Privilegierung der Schrift gegenüber der gesprochenen Sprache bzw. der Stimme. Derridas dekonstruktivistisches Konzept der (Ur-)Schrift/Spur/différance verbleibt nicht in den Aporien bloßen Inversionsdenkens. Der Vorrang der gesprochenen Sprache wird darin zwar mit aller Entschiedenheit bestritten und abgebaut. Was allerdings im Gegenzug aufgebaut wird, ist nicht ein neuer Vorrang, sondern *an die Stelle des Vorrangs tritt ein Zugleich*, das das streng dualistische hierarchische Denken der Metaphysik radikal unterläuft: „Weil gesprochenes Wort und geschriebene Sprache *gleichursprünglich* sind und sich fortgesetzt wechselseitig *supplementieren*, ist die Ursprungsfrage, wenn sie noch gestellt wird, nicht mehr beantwortbar. *An die Stelle des einen einfachen Ursprungs tritt nicht ein anderer, sondern ein Ursprungsgeschehen, das in sich different bleibt*, weil es zumindest zweipolig erläutert werden muss.“(Kimmerle:1997,45;Herv.-E.P.)

Als Name für dieses supplementäre, in sich differente Ursprungsgeschehen hat Derrida den Neologismus der *différance* (dt. Differänz<sup>256</sup>) geprägt und ihn folgendermaßen definiert: *Différance* ist „jene Operation des Aufschiebens (différer), die *die Präsenz zugleich spaltet und verschiebt*, indem sie sie mit einem Schlag der ursprünglichen Teilung und dem ursprünglichen Aufschub (délai) unterwirft. Die Differänz ist noch *vor der Teilung* zwischen „differieren“ als Aufschub und „differieren“ als *aktivem* Werk der Differenz anzusetzen.“(Derrida:1979;Herv.-E.P.)

Die beiden Bedeutungsaspekte des französischen Verbs „differer“ - *aufschieben* und *unterscheiden* - zeigen zugleich die *doppelte Struktur* der Operation der *différance* als originärer „Spaltung und Teilung“ an. Die Endung *-ance* des Kunstworts *différance* deutet, gemäß

---

<sup>256</sup> so lautet zumindest die deutsche Übersetzung aus *Die Stimme und das Phänomen*; in den anderen Derrida-Übersetzungen wird Derridas Neologismus unverändert in seiner französischen Schreibweise übernommen

J.Bossinades Lesart (vgl.Bossinade:2000,78-87,hier:78), auf eine *Zwischenstellung* zwischen passiv und aktiv und damit auf die innere Differentialität der „Schrift“ hin. Letztere wird darüber hinaus noch durch die Aphonie der Schrift (von *différance*) betont, was J.Bossinade in Übereinstimmung mit unseren bisherigen Ausführungen als Zeichen für Derridas Versuch interpretiert, „einem metaphysischen Konzept des Ursprungs entgegenzuwirken, in dem Stimme, Atem und Laut als Garanten einer idealen Innerlichkeit gelten.“(ebd.,78) Abschließend und zusammenfassend ließe sich über Derridas *différance*-Entwurf, in dessen theoretischen Rahmen sein Konzept der Stimme auch grundsätzlich eingebettet ist, noch Folgendes sagen:

Derrida hat die *différance* nicht nur sprachtheoretisch reflektiert, etwa als Spur der bedeutungskonstituierenden Differenz, die dazu dient, die Nicht-Identität der Bedeutungen im Rahmen eines Zeichensystems und, a fortiori, die Unabgeschlossenheit des ganzen Systems zu erklären (vgl. dazu Frank:1984,302). In seinem einflussreichen Vortrag über *Freud und der Schauplatz der Schrift* (vgl.Derrida:1976,302-350) hat er sie auch psychoanalytisch als die Voraussetzung der (Ur-)Verdrängung und damit der Entstehung des Unbewussten ausgelegt. Was schließlich auch impliziert, dass er "in einer Geste der Überbietung“(M.Frank) versucht hat, die Differenz bewusstseinstheoretisch als „die ‚ultratranszendente‘ Ermöglichungsbedingung von Selbstbewusstsein (sagen wir: Transzendentalität)“ (Frank: 1984,330) zu denken.

Das Hauptanliegen des Derridaschen Versuchs, die Transzendentalphilosophie auf die *différance* neu zu gründen, hat M.Frank als "die Aufhebung und der Umsturz der Transzendentalphilosophie zugleich“(ebd.,328) resümiert.

Es ist gerade die innere Gebrochenheit/Differentialität, die Ursprungs- und Wurzellosigkeit, die Nicht-Identität mit sich selbst, die die weder an- noch abwesende *différance* dem metaphysischen Diskurs völlig entgleiten und dessen tragende Kategorie des transzendentalen (selbstbewussten und selbstidentischen) Subjekts suspendieren lässt.

In Analogie zu Derrida hat auch Lacan das Subjekt als Effekt des differentiellen Spiels der Signifikanten/der Sprache begriffen. Sein psychoanalytisches Konzept der Stimme als *Partialobjekt*<sup>257</sup> bzw. als *Objekt klein a* hat er in einem dem Derridaschen so nahen dekonstruktivistischen Denkgestus entwickelt, dass Sl.Zizek zu Recht darin ein Komplement zu Derridas philosophischem Entwurf der Stimme zu erkennen glaubte.

### 3.5.3.1.2. J.Lacans Konzept der Stimme als Objekt klein a

Auch Lacans Theorem von der Stimme stellt, wie eben angesprochen, die Selbstpräsenz und Selbsttransparenz des Subjekts radikal in Frage. Seine Grundaussage fasst Sl.Zizek kurz und bündig so zusammen: „Ich höre mich sprechen, doch ist das, was ich höre, nie völlig ich selbst, sondern ein Parasit, ein Fremdkörper *inmitten* meiner selbst.“(Zizek:1996,111)

Die Stimme - Objekt klein a, Stellvertreter des unmöglichen Dings (Substanz des Genießens), "Antwort des Realen“, die „viel direkter als der Sinn von Worten (ergreift)“ (ebd.,112) - lieferte die entscheidende libidinöse Stütze und eines der wirksamsten Propagandamittel der faschistischen Herrschaft. Auf ihrer exzessiven, obszönen, über-ich-haften, unergründlichen, undurchdringlichen, traumatischen Dimension gründete gerade die unwiderstehliche Anziehungskraft von Hitlers hypnotischen Reden. *Das von ihr verkörperte traumatische (Mehr-)Genießen machte den Kern der sog. totalitären Ökonomie aus* (ebd.,13).

Doch zunächst zum Lacanschen Mathem des Objekt klein a, dessen begriffliche Erfassung, wie Zizek zu bedenken gibt, insofern mit beträchtlichen Schwierigkeiten verbunden ist, als es etwas Metonymisch-Unerreichbares an sich hat und einem formlosen, anamorphotischen Fleck gleicht, der nur von der Seite schräg, „verzerrt“ wahrgenommen werden kann, „an sich“ aber nicht existiert.

---

<sup>257</sup> Lacan nennt insgesamt vier Partialobjekte: neben der Stimme gehören noch der Blick, die Brust und der Kot dazu.

Das Objekt klein a wird von Lacan als Objekt-Ursache des Begehrens bezeichnet. Es geht vom reinen Mangel, von dem Ding (= der leeren Stelle/dem „schwarzen Loch“/dem „toten Punkt“ des Realen) aus, um das herum das symbolische Feld strukturiert ist. Indem es die zentrale Lücke im großen Anderen der symbolischen Struktur ausfüllt, setzt es die dialektische Bewegung des Begehrens in Gang, dessen Paradoxie darin besteht, „*dass es retroaktiv seine eigene Ursache postuliert*“ (ebd.,27) und dementsprechend als solches immer reflexiv ist, d.h. immer das Begehren des Anderen, das Begehren des Begehrens bleibt.

Damit ist auch die grundlegende aporetische Struktur des Objekt klein a zugleich freigelegt, die ihrerseits die andere, die reale, abgründige Dimension des Herrens signifikanten offen legt: „Jedes Objekt kann den leeren Platz des Dings einnehmen, aber nur aufgrund der Illusion, dass es immer schon da war, d.h. dass es nicht von uns dorthin gesetzt wurde, sondern *dort vorgefunden* wurde als ‚Antwort des Realen‘.“ (ebd.,54)

Nicht aufgrund irgendwelcher Eigenschaften, sondern wesentlich aufgrund der ganz bestimmten Position, die es einnimmt bzw. in der es sich wiederfindet, nämlich *an der Stelle des Dings*, erhält das ansonsten völlig kontingente Objekt klein a seine unwiderstehliche Anziehungskraft. Diese Position erhebt es zur „Würde des ‚Dinges‘“ - wie die Lacansche Definition der Sublimation lautet - , um das herum sich das Begehren organisiert und das symbolische Netz sich webt.

Gleichsam durch Kurzschluss zwischen dem Ding und einem gegebenen, kontingenten Objekt verwandelt sich also das Unmögliche in das Verbotene (ebd.,51): Das Objekt, das die „transzendente“ Lücke des Dings ausfüllt, stellt eine Art „Positivierung der Leere im (großen) Anderen“ (Zizek:1991,77) dar; es wird verboten und funktioniert dadurch als Ursache des Begehrens. Das Paradoxe an diesem (*Inzest-*)Verbot ist indes, dass es das *Verbot von etwas* darstellt, das *in sich selbst unmöglich zu ertragen ist*. Das *Genießen* - die Befriedigung/Erfüllung/Auslöschung des Begehrens durch die identifikatorische Aneignung des unzugänglichen Dings - ist der Name für dieses durch das Verbot untersagte *Unmögliche*. Zizek umschreibt es als das Reale<sup>258</sup> par excellence und unterscheidet es streng von der Lust: „Das Genießen ist gerade ‚Lust in der Unlust‘, es bezeichnet jene paradoxe Befriedigung, die durch eine schmerzhaft Begegnung mit einem Ding zustande kommt, das das Gleichgewicht des Lustprinzips durcheinanderbringt.“ (Zizek:1996,162)

Das Genießen ist jenseits des Lustprinzips angesiedelt. Jenseits des Lustprinzips hatte aber Freud den Todestrieb angesiedelt<sup>259</sup>. Folglich bezeichnet der Begriff des Genießens nichts Geringeres als den Sturz in den Abgrund, den Weg in den Tod. Die *Fixierung auf den leeren Ort des* (außerhalb der Sprache und des Unbewussten angesiedelten, inkommensurablen) *Dings* - den festen Referenzpunkt der tautologischen Kreisbewegung des (Todes-)Triebes bzw. die Substanz des unmöglichen Genießens<sup>260</sup> - , wie sie etwa die psychotische libidinöse Ökonomie

---

<sup>258</sup> Lacans Bezeichnung des Realen und damit auch des Genießens als das Unmögliche bezieht sich gemäß Zizeks Lesart auf dessen Nicht-Existenz (als Entität) zum einen und auf dessen traumatische Wirkungen zum anderen, welche wiederum eng miteinander verschränkt sind. „*jouissance* existiert nicht, sie ist unmöglich, aber sie produziert eine Menge traumatischer Wirkungen“ (ebd.,131) - hebt er in diesem Sinne hervor. Auf die zweite -traumatische- Dimension des Realen bzw. des Genießens führt er auch das paradoxe Verbot zurück, mit dem dieses, wohlgemerkt erst nachträglich, belegt wird: „Das Reale ist das, was nicht *existiert*, was aber hinsichtlich seiner Eigenschaften trotzdem *verboten* ist.“ (ebd.,132)

In seinen ideologiekritischen Arbeiten über das Genießen als politischen Faktor wird die besagte performative/traumatisierende Dimension des Genießens besonders in den Vordergrund gerückt. „Weshalb kann der performative Effekt nur unter der Bedingung auftreten, dass er übersehen wird? Weshalb zerstört die Aufdeckung des performativen Mechanismus unweigerlich diesen Effekt?“ (Zizek:2000,55) - sind einige der Schlüsselfragen, um die diese fortwährend kreisen.

<sup>259</sup> Freud definiert den Todestrieb als den permanenten Drang nach Übertretung des Lustprinzips im Subjekt (vgl. Freud:1961,Bd.13,6-69). Nach Lacan sind alle Triebe Todestriebe, insofern ihnen allen der Versuch des Durchbrechens des Lustprinzips inhärent ist (vgl.Lacan:1996 sowie Evans:1996,91/92).

<sup>260</sup> Nach Lacans Ding-Konzept, das sich vornehmlich auf den Freudschen Ding-Begriff bezieht, aber auch deutliche Affinitäten zu Kants „Ding an sich“ aufweist (vgl. dazu Evans:1996,91/92), ist das Ding „am Ursprung der signifikanten Kette“ angesiedelt, „ein Ort, an dem alles in Frage gestellt ist, was Ort des Seins ist.“ (Lacan:1996,259)

des Nazismus bestimmt, kommt der *Fixierung auf das reine Nichts, auf den Tod* gleich. Sie kündigt soz. den *Triumph des Todes(triebs)* an.

Das Verbot des inzestuösen Genießens ist der symbolischen Struktur inhärent. Der initiale Verzicht darauf stellt die Grundprämisse für den Eintritt in das Symbolische dar. Hierin liegt genau der Kern des ödipalen Kastrationskomplexes.

Bei der Regelung des Verhältnisses zwischen Symbolischem und Realem kommt das Objekt klein a ins Spiel. Es ist ein Weg, in Distanz zu dem traumatischen Abgrund des Genießens/des Dings zu halten und zugleich ein Hinweis, eine Art kleiner Rest des Genießens. Lacan nennt es „Mehr-Genießen“<sup>261</sup>.

Was bedeutet dieses Mehr? Handelt es sich vielleicht um eine Steigerung der Lust? Wir haben doch eben gesehen, dass das Genießen eine äußerst schmerzvolle, unerträgliche, gar tödliche Dimension innehat.

Sl.Zizek: „Das Mehr an Genießen gegenüber der gewöhnlichen Lust wird durch die Präsenz des Gegenteils der Lust, d.h. des Schmerzes hervorgerufen: Schmerz erzeugt Mehr-Genießen durch eine magische Umkehrung-in-sich-selbst, wodurch die materielle Struktur, in der sich unser Schmerz ausdrückt...Genießen hervorruft.“(Zizek:2000,10)

Die Ambiguität des französischen Begriffs (*plus-de-jouir*) - darauf weist sowohl Zizek als auch Baas hin - erweist sich hier als zentral. Danach kann "Mehr-Genießen" ein kleines Supplement, einen kleinen irreduziblen Rest, einen Überschuss des Genießens bedeuten, es kann man aber auch den Sinn von "Es gibt kein Genießen mehr" transportieren. Im zweiten Fall fungiert es, wie B.Baas festhält, „als Hinweis auf die radikale Unmöglichkeit des Genießens“(Baas:1992,45). Das Mehr benennt *jene unmögliche Leere, jene „undurchdringliche Schwärze“* (Zizek), für die das Objekt klein a steht: „Wie die Stimme des Kastraten erscheint das Objekt klein a - das Mehr-Genießen genau an der Stelle der Kastration.“(Zizek:2000,11)

Es artikuliert *einen fundamentalen Mangel*, markiert eine „reine Negativität“, eine absolute Grenze, die immer wieder verfehlt wird und *die das Subjekt selbst ist*<sup>262</sup>.

Die Funktion, die das Objekt klein a in Bezug auf das Subjekt erfüllt, ist indes eine durchweg ambivalente: Zum einen schließt es den Riss, die Lücke, die ontologische Leere (die "Wunde"), welche das Subjekt *ist*, verschafft ihm die Konsistenz einer „Person“, den Anschein der Fülle des Seins. Zum anderen aber sucht es das Subjekt (etwa im Begehren) wie ein Makel, wie ein blinder Fleck heim, übersteigt es, spaltet es, entäußert es und hindert es *wie ein fremder Körper* daran, seine Selbstidentität, seine Autonomie und Souveränität zu erlangen.

Aufgrund der naheliegenden Homologie zwischen der Struktur des Subjekts und der Struktur des Symbolischen, welches ebenso wie das von ihm konstituierte Subjekt immer bereits gesperrt ist, lässt sich die eben formulierte subjektbezogene Funktionsbestimmung des Objekt klein a durchaus auch auf dessen Funktion innerhalb des symbolischen Felds übertragen: Obwohl er lediglich ein kleiner Rest, ein "Exkrement", ein Ab-fall des Realen ist, fungiert dieser "harte", "sinn-lose", weil nicht symbolisierbare<sup>263</sup> Kern (des Realen/des Genießens), welcher das Objekt klein a ist, dennoch, und zwar gerade dadurch, dass er die klaffende Lücke in ihrem Inneren ausfüllt und *den fundamentalen/ontologischen Mangel verkörpert*, als *conditio sine qua non* für die Einrichtung und Aufrechterhaltung, für die Existenz und Konsistenz der symbolischen Ordnung.

Der "nicht-signifikante" psychotische Kern, der in jeder symbolischen Formation wirksam ist und an den der symbolische Mechanismus wie an eine Nabelschnur gebunden ist, ist demnach *nicht als ein transzendentaler Kern*, sondern als „ein dem Prozess des Aussagens *innerer Schnitt*“ (Zizek:1991,85;Herv.-E.P.) aufzufassen, der „diesseits der Grenze“, im Inneren des Signifikanten (und damit auch des Subjekts) selbst liegt. Das exzessive „Mehr“, der irreduzible Überschuss des Realen, den es bezeichnet, wird *qua Ausschluss* aus den

---

<sup>261</sup> Lacans Schlüsselbegriff des Mehr-Genießens ist dem Marxschen Begriff des Mehrwerts nachgebildet und weist wie dieser eine dialektische Struktur auf: „Das Mehr-Genießen verfügt über dieselbe paradoxe Macht, Dinge in ihr Gegenteil zu verkehren.“(Zizek:2000,28)

<sup>262</sup> In der Konzeptualisierung des Subjekts von der Kategorie des extimen Objekts her erblickt Sl.Zizek die entscheidende

Leistung von Lacans Psychoanalyse (vgl.Zizek:1996,53).

<sup>263</sup> er drängt auf Symbolisierung und widersteht ihr zugleich

Symbolisierungsprozessen *vom Signifikantengewebe selbst generiert*. Da es in seinem paradoxen Status als ex-times Objekt-Ursache des Begehrens eine fundamentale Grenze markiert, schafft das Objekt klein a zugleich eine Spalte in der Realität und verhindert dadurch totalitäre Schließungen des sozialen und ideologischen Feldes - darin liegt eine der wichtigsten ideologiekritischen Erkenntnisse von Sl.Zizek. *Das Begehren, das es freisetzt, stellt einen Weg dar, dem tödlichen Sog der totalitären Ökonomie des Genießens zu entkommen*. Es bietet Schutz vor der traumatischen Begegnung mit dem Realen, verunmöglicht, unterläuft die inzestuöse Bindung an das verbotene/unmögliche Ding. Es gewährleistet die Aufrechterhaltung der das Reale von der Realität trennenden Barriere und sorgt dafür, dass das Symbolische nicht „in das Reale reinfällt“ (Zizek) und von diesem wie bei der Psychose völlig „überschwemmt“ wird. Zur Beschreibung dieses psychotischen Zustands verwendet Zizek, bezugnehmend auf die Bilder von Mark Rothko - „der tragischsten Figur des amerikanischen abstrakten Expressionismus“ (Zizek:2000,37) - die sehr einprägsame Metapher vom „‘Aquarium’ des Realen“, „das die isolierten Inseln des Symbolischen umschließt“ (ebd.,69/ 70). Erläuternd führt er dazu aus: „M.a.W., es ist nicht länger das Genießen, das die Wucherungen der Signifikanten durch seinen Mangel ‚hervortreibt‘, es ist im Gegenteil die symbolische Ordnung selbst, die auf den Status flottierender Signifikanteninseln reduziert wird, weiße ‚iles flottantes‘ in einem Meer des dortigen Genießens.“ (ebd.,70)<sup>264</sup>

Als „stumme Verkörperung des unmöglichen Genießens“ (Zizek:1991,57), d.h. aufgrund seiner Position *außerhalb* der symbolischen Repräsentation zeichnet sich das Objekt klein a durch eine *massive materielle Präsenz* aus, die die eigentliche Quelle seiner unwiderstehlichen Anziehungskraft bildet.

Dieselbe gewaltige, überwältigende, weil inkommensurable Präsenz, wie sie durchaus auch von den monumentalen NS-Skulpturen ausgestrahlt wird, begegnet auch in J.-Fr. Lyotards Definition der ästhetischen Kategorie des *Erhabenen*. Dort wird das Erhabene als „eine Art *Loch*, eine *Bresche* im Gegebenen selbst“, als „die Unlust, fast die *Angst*, dass *nichts* gegeben wird“ (zit. nach Pries:1989,32;Herv.-E.P.) umschrieben. Die un(er)fassbare, die Einbildungskraft des Subjekts bei weitem übersteigende Präsenz, von der es Zeugnis ablegt, wird ihrerseits als „qua Voraussetzung nicht darstellbar“ (zit. ebd.,321), „unfigurierbar“, nicht repräsentierbar apostrophiert. Insofern diese unvorstellbare, inkommensurable Präsenz den totalen Zusammenbruch, die absolute Grenze des menschlichen Vor- und Darstellungsvermögens markiert, erzeugt sie eine „heftige und zwiespältige Affektion“ (Lyotard:1987b,22), das Gefühl des Erhabenen eben, „in dem Lust und Unlust aufs innerste miteinander verschränkt sind: Die Lust, dass die Vernunft jegliche Darstellung übersteigt, der Schmerz, dass Einbildungskraft und Sinnlichkeit dem Begriff nicht zu entsprechen vermögen.“ (ebd.,29)

In der Ästhetik des Erhabenen hat Lyotard die treibende Kraft der modernen Kunst erblickt (ebd.22). Im Bestreben, durch negative Darstellung (etwa durch die programmatische Vermeidung alles Figurativen und Abbildlichen im Medium der leeren Abstraktion) auf ein sich der Vergegenwärtigung und damit auch der Sichtbarmachung widersetzendes Nicht-Darstellbares anzuspielen, im Versuch, „sichtbar zu machen, dass es etwas gibt, das man denken, nicht aber sehen oder sichtbar machen kann“ (ebd.,24), weil es sich grundsätzlich der Macht des zentralperspektivischen Subjekt-Blicks entzieht und der re-präsentierenden (Ab-)Bildung („Gestaltung“) und Festigung verweigert, hat Lyotard den grundlegenden Einsatz der modernen Malerei erkannt<sup>265</sup>.

---

<sup>264</sup> Dasselbe Bild entdeckt der slowenische Psychoanalytiker in der „Kosmologischen Theorie“ des Nazismus wieder, „nach der die Erde“, wie es in der beigegeführten Anmerkung unter explizitem Hinweis auf die psychotische Ökonomie des Nazismus etwa heißt, „nicht ein Planet, umgeben von unendlichem Raum, ist, sondern *ein rundes Loch* inmitten des ewigen Eises: *eine Insel des Symbolischen, umgeben von geronnenem Genießen*.“ (Zizek:2000,111,Anm.19;Herv.-E.P.)

<sup>265</sup> In der durch die moderne Malerei vollzogenen Öffnung der Darstellung auf das Undarstellbare wurde folglich auch eine Dekonstruktion des Primats des (zentralperspektivischen) Sehens mitvollzogen: „Als Malerei würde diese zwar etwas ‚darstellen‘, aber nur in negativer Weise, sie würde also alles Figurative und Abbildliche vermeiden, sie wäre ‚weiß‘ wie ein Quadrat von Malewitsch, sie würde nur sichtbar machen, indem sie zu sehen verbietet, sie würde nur Lust bereiten, indem sie schmerzt.“ ( ebd.,24/25)

Dass die moderne Malerei ein Dorn im Auge der NS-Kunstpolitik war und von dieser offiziell als „entartet“<sup>266</sup> verleumdet und verworfen, inoffiziell aber zugleich stark ideologisch ausgebeutet wurde, dürfte aus dem bisher Gesagten schon einleuchten. Denn dadurch, dass sie wesentlich der Ästhetik des Erhabenen unterstand und das Gefühl für das Undarstellbare /Unsichtbare schärfte, exponierte die moderne Malerei die Ohnmacht, das unausweichliche Scheitern der *techné* (Lacoue-Labarthe), das Scheitern der nationalsozialistischen Politik des Erhabenen" (Lyotard:1987b,96), das Ende des "Nazi-Mythos". Der Faszination und der Gewalt des Total(itären) /Imaginären setzte sie ihr resoluteres „Krieg dem Ganzen, zeugen wir für das Nicht-Darstellbare, aktivieren wir die Differenzen, retten wir die Differenzen, retten wir die Ehre des Namens“(ebd.,31) entgegen.

Auch Sl.Zizek hat sich bei seiner psychoanalytischen und ideologiekritischen Auseinandersetzung mit der Problematik des Genießens auf die Erfahrung des Erhabenen, genauer: auf Kants Begriff des Dynamisch-Erhabenen bezogen (vgl.Zizek:1996,26-30). Er hat etwa darauf aufmerksam gemacht, dass „zu Folter und Mord als *Quellen der möglichen Erfahrung des Erhabenen* auch *intensives (sexuelles) Genießen* hinzugerechnet werden muss.“(ebd.,193;Herv.-E.P.)<sup>267</sup>

Das stumme Eintauchen in die Unmittelbarkeit des Realen, das erhabene Überwältigtwerden von dessen träger Präsenz, wie sie einzig in den Augenblicken der traumatischen Begegnung damit, im Exzess des sich selbst verzehrenden Genießens (etwa im Akt der Selbstverausgabung oder der Selbstaufopferung) erfahren wird, geht mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung für immer verloren. Lacans an Hegel angelehntes Theorem vom Wort als dem (symbolischen) Mord an der Sache impliziert u.a. einen *unwiederbringlichen Verlust an Unmittelbarkeit und Präsenz*, dessen Hinnahme und Anerkennung a priori in das symbolische Gesetz, in die metaphorische Ordnung der Signifikation/des Namens-des-Vaters eingeschrieben ist: „Das Auftauchen der symbolischen Ordnung eröffnet eine *Kluft*, die niemals vollständig mit Sinn gefüllt werden kann; aus diesem Grund ist der Sinn niemals „alles“, er ist immer beschnitten, ist immer mit dem Makel des Nicht-Sinns behaftet“(ebd.,20). (Hierin liegt auch der entscheidende Unterschied zwischen der „normalen“ Rede, die stets um die inmitten der symbolischen Ordnung klaffende Lücke, um die unerfassbare Leere des Dings kreist, und der „psychotischen“ Rede (Schreibers oder auch Hitlers), die in ihrem aus der „Verwerfung“ der symbolischen Kastration, des „Makel(s) des Nicht-Sinns“(Zizek) resultierenden rast- und haltlosen metonymisch-parataktischen Gleiten auf der Signifikantenebene völlig dem Ding gleicht. Letztere ist, wie im Psychose-Exkurs ausgeführt, buchstäblich, konkretistisch, „tödlich faktisch“.)

In seiner Lesart des besagten Theorems von Lacan legt Sl.Zizek besonderen Nachdruck auf die Ambiguität, die dieses kennzeichnet. Er interpretiert es einerseits dahingehend, dass die symbolische Maschinerie „das Reale des Körpers 'mortifiziert', es einem fremden Automatismus unterordnet, seine 'natürlichen' Instinkte aus dem Rhythmus bringt und *dabei den Überschuss an Begehren, d.h. Begehren als Überschuss* erzeugt“ (ebd.,21/ 22). Andererseits jedoch stellt er klar, dass „die symbolische Maschinerie“ gerade durch diese (symbolische) „Mortifizierung“ des Körpers das unsterbliche Begehren (und damit auch den Körper selbst als einen wesentlich in die Signifikantenkette eingeschriebenen) hervorbringt. Um sich Zizeks beliebten Leitmotivs zu bedienen: Mit dem Symbolischen verhält es sich analog zum Speer aus Wagners *Parsifal* - nur jenes Speer vermag die Wunde wieder zu heilen, welches sie geschlagen hat. Allein das Symbolische kann den Tod, „für den es steht“, überwinden. Wie? Durch Symbolisierung und Historisierung, durch ein „Sich-Einschreiben in das symbolische

---

<sup>266</sup> Zum Begriff der „Entartung“, der die Diskussion um die moderne Kunst bereits während der Weimarer Republik bestimmte, ließe sich an dieser Stelle anmerken, dass er durch die Zusammenführung ästhetischer und medizinischer bzw. psychiatrischer Kontrastmuster (wie etwa gesund/krank, normal/pathologisch) geprägt war. Er wurde um die Jahrhundertwende durch das 1893 erschienene gleichnamige Buch von Max Nordau, einem jüdischen Arzt und Publizisten, als deutsches Äquivalent zum lateinischen Terminus „Degeneration“ eingeführt und popularisiert.

<sup>267</sup> An dieser Stelle kann ich nicht umhin, zum dritten Mal auf die (Bilder der) Folterungen in Abu Ghraib zu verweisen.

Netz des geschichtlichen Gedächtnisses, in dem das Subjekt nach seinem biologischen Tod überlebt“(Zizek:1991,75/76).

Mit Derrida umformuliert: Nur innerhalb der Sprache, die selbst ganz im Zeichen der Ökonomie des Todes steht - der Tod ist "der Name der Differenz im Leben, der Endlichkeit als Wesen des Lebens"(Derrida:1976, 283) - kann der Tod in den Dienst eines Lebens gestellt werden, das sich vor dem Tod mit Hilfe der Wiederholung, der Spur und des Aufschubs (*différance*) schützen kann. Der Aufschub (des Todes) bildet das Wesen der Sprache wie auch des Lebens (ebd.,310/311).

Außerhalb des Symbolischen, im Realen herrscht *der absolute, physische Tod*, jener Tod, den Lacan in Anlehnung an de Sade und in strikter Abgrenzung vom „Ersten“, dem „symbolischen Tod“ den „Zweiten Tod“ genannt hat (vgl.Lacan:1996) und der gemäß Zizeks Lesart im Vergleich zum „ersten Tod“ den genau entgegengesetzten Sinn der „völlige(n), globale(n) Vernichtung des Signifikantennetzes“, den Sinn der „Vernichtung des geschichtlichen Textes“ und damit der globalen Vernichtung des Universums hat (Zizek:1991,76): „Der Freudsche ‚Todestrieb‘ ist der Name dessen, was bei de Sade den ‚zweiten Tod‘ darstellt: die a-historische Möglichkeit, die der Symbolisierungs- bzw. Historisierungsprozess einschließt und eröffnet.“(ebd.,78)<sup>268</sup>

Durch die vorangegangenen Ausführungen dürften die eingangs angeführte Bestimmung der Stimme als "die libidinöse Stütze der faschistischen Herrschaft“ und die anschließend hergestellte Verbindung zwischen der hypnotischen Wirkung von Hitlers Stimme und dem exzessiven Aspekt der Stimme als Objekt klein a bereits erhellt sein. In ihrem Status als extimes Objekt klein a, als Mehr-Genießen, bringt die exzessive, selbst-versunkene, sich selbst genießende/verzehrende Stimme in Berührung mit dem verbotenen Genießen, das die Grenzen des (symbolischen) Gesetzes überschreitet. Das Verhältnis der Stimme zum Gesetz ist demnach als das der Übertretung zu bestimmen. Die Stimme (bzw. die Musik) kann durchaus auch als „Medium der Befreiung, des Zerreißen der disziplinierenden Ketten von Recht und Ordnung“(Zizek:1996,113) wirken. Dies erklärt die zwiespältige Einstellung der Macht gegen den Exzess der sich selbst-genießenden, exzessiven Stimme /Musik und ihre beharrliche Bemühung um deren Codifizierung, Regelung, Disziplinierung.

Die *Transgressivität* der Stimme verweist wiederum auf ihre *obszöne Über-Ich-Dimension*. In diesem Sinne setzt Sl.Zizek das Spannungsverhältnis zwischen dem Gesetz und dem Über-Ich parallel zu Derridas Unterscheidung von Schrift und Stimme (ebd.,149) oder aber er analogisiert es mit Kants Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Erhabenen (ebd.,27/28).

Was ist damit gemeint, wenn von der über-ichhaften Dimension der Stimme die Rede ist?

Das Über-Ich stellt die obszöne, "nächtliche" Schattenseite des Gesetzes dar. Es ist das unheimliche Spiegeldouble des öffentlichen Gesetzes, das es verdoppelt und immer begleitet. Es ist „das genießerische Gesetz“(ebd.,145-167), das - so Zizeks doppelbödige Formulierung - „für das Genießen sorgt“(ebd.,148).

Dass das Über-Ich „für das Genießen sorgt“, kann zum einen heißen, dass es das Genießen im Zaum hält, unterbindet. Zum anderen kann es aber auch, ganz im Gegenteil, implizieren, dass es „gerade daran Genuss findet, das Verbot auszuüben“(Nasio:2000,112), zu dessen Übertretung anzustacheln.

Diese durchgehende Widersprüchlichkeit und Ambiguität ist der Instanz des archaischen Über-Ich immanent, die sich, gemäß J.-D. Nasios Darstellung der Lacanschen Begrifflichkeiten, ihrerseits in zwei koexistierende, von der Struktur, der Genese und der Funktion her allerdings diametral entgegengesetzte Instanzen - in das „Über-Ich des Bewusstseins“ und in das „tyrannische unbewusste Über-Ich“(ebd.,109) - aufspaltet.

---

<sup>268</sup> Diese Interpretation fasst die jeweiligen Ausführungen Lacans aus der *Ethik der Psychoanalyse* zusammen, wo es an einer Stelle zum Zweiten Tod heißt: "Dieses Verhältnis zum Sein bedeutet eine Aufhebung alles dessen, was sich auf Umbildung, auf den Zyklus von Werden und Vergehen, ja sogar auf die Geschichte bezieht und führt uns auf eine Ebene, die radikaler als alles ist, weil sie als solche an die Sprache geknüpft ist."(Lacan:1996,341)

Das Über-Ich des Bewusstseins ist nach der wohlbekannten Formulierung Freuds das „Erbe des Ödipuskomplexes“ (zit. ebd.,105). Als dauerhafte psychische Repräsentation des Inzestverbots, "versperrt es den Zugang zum tragischen Genießen" (ebd.,107).

„Verboten“, „unerreichbar“, „gefährlich“ - das sind die drei Eigenschaften, die J.-D.Nasio hier unter dem Begriff „tragisch“ subsumiert, welche ihm zufolge unter jeweils unterschiedlichen Gesichtspunkten alle dasselbe Genießen benennen: „Es ist *verboten* aus der Sicht des Gesetzes, *unerreichbar* in Bezug auf das Begehren und *gefährlich* für die Festigkeit des Ich.“(ebd.,107) Damit sind indirekt die drei voneinander untrennbaren Funktionen des „Über-Ich des Bewusstseins“ auch bereits genannt: „das Genießen zu verbieten, das Begehren anzuregen und die Integrität des Ich zu schützen“(ebd.,108).

Die andere, „tyrannische“ und „unbewusste“ Kategorie des Über-Ich, die nach Nasio in genetischer Hinsicht „der Erbe eines primitiven Traumas“(ebd.,114) ist, tut das genaue Gegenteil davon: Selbst durch Exzessivität und Maßlosigkeit gekennzeichnet, befiehlt sie dem Ich, „jede Grenze zu überschreiten und die Unmöglichkeit eines unaufhörlich geraubten Genießens zu erlangen“(ebd.,110).

Während das bewusste (ödipale) Über-Ich also als Garant für das moralische Gesetz des Inzestverbots fungiert, ist das andere, das „wilde“ und „obszöne“ Über-Ich laut Freud „der unwiderstehliche Appell des Es, welches das Ich dazu bringt, das Verbot zu übertreten und sich in einer Extase jenseits jeder Lust aufzulösen“(zit. ebd.,111). Hierin erblickt Nasio den Sinn der von Lacan vorgeschlagenen Formulierung: „*Das Über-Ich ist der Imperativ des Genießens - Genieße!*“

Der Imperativ des Genießens geht aus von der obszönen Figur des präödipalen, „nicht-kastrierten“, keinerlei Verbot oder Verzicht unterworfenen, omnipotenten Urhordenvaters aus Freuds *Totem und Tabu*, die wir im Legendre-Rekurs unter ähnlicher Perspektive schon thematisiert haben. Sie steht „für das von jedem Gesetz ungezähmte Genießen“(Zizek:1996,222).

Sl.Zizek, der in seinen ideologiekritischen Analysen gegenwärtiger totalitärer Regimes besonderes Gewicht auf die innere politische Dimension des Begriffs des Genießens legt, verweist ausdrücklich auf die strukturelle Nähe des totalitären Führers zur obszönen, perversen<sup>269</sup> Figur des genießenden (Ur-)Vaters.

Das Über-Ich kennzeichnet - so Zizek - „den Einzug des Genießens in das Feld der Ideologie“(ebd.,148). Die Partizipation an einer besonderen Form der Überschreitung, der Aussetzung des Gesetzes, psychoanalytisch ausgedrückt: an einer besonderen Form des Genießens qua Identifikation mit der obszönen, über-ichhaften Figur des totalitären Führers sorgt für den tiefsten Zusammenhalt der ins-Werk-gesetzten Gemeinschaft. Dies wirft ein stärkeres Licht auf die dunkle Kehrseite der idyllischen Volksgemeinschaft der Nationalsozialisten: „Die Nazi-Gemeinschaft beruhte auf derselben Solidarität in der Schuld, die von der Teilnahme an einer gemeinsamen Überschreitung hervorgebracht wurde.“(ebd.,147) Das „Gute der Gemeinschaft“ dient „als Standard-Ausrede“ dazu, „das Begehren zu kompromittieren“ (ebd., 157). Aus der Neigung, „das Begehren zu kompromittieren“ entsteht jedoch ein *anwachsendes Schuldgefühl gegenüber dem Über-Ich*, von dem es keine ‚Erlösung‘ gibt. Denn je mehr wir uns dem imperativen Über-Ich unterwerfen, desto größer wird, gemäß Freuds Formel für das „ökonomische Paradox“ des Über-Ich, sein Druck, desto schuldiger fühlen wir uns. „Dass wir dem Über-Ich Opfer bringen, bestätigt unsere Schuld. Unsere Schuld dem Über-Ich gegenüber ist nicht zu tilgen: Je mehr wir abbezahlen, desto größer wird sie.“(ebd.,155)

Verstrickt in das double-bind des kategorischen Imperativs, eingeschlossen „im Schraubstock der zwei einander gegenüberstehenden antagonistischen Ansprüche des Über-Ich“ (Nasio:2000,117), bleibt dem total gelähmten Subjekt, überhaupt kein rettender Ausweg. Der Befehl des kategorischen Imperativs ist unbedingt und tautologisch-leer. Paradoxe Weise gründet gerade darauf seine enorme Wirkmächtigkeit (vgl. Zizek: 1996,157). Seine Struktur ist „*Wiederholung desselben, das einen Abgrund zugleich auffüllt und ankündigt*, einen Abgrund,

---

<sup>269</sup> Das ist genau der Sinn, in dem Lacan den Begriff der Perversion verwendet, nämlich als grundsätzlich bezogen auf die *pere-version*, auf den Mythos des genießenden, an keinerlei Gesetz gebundenen Urvaters aus Freuds *Totem und Tabu*.

der *eine unerträgliche Angst* entstehen lässt: 'Deine Pflicht ist es...Deine Pflicht zu tun!'“(ebd.,159;Herv.-E.P.)

Die „unerträgliche“ existentielle Angst, die durch die Aussetzung des Gesetzes/das Fehlen des Verbots/die Aneignung des Objekt klein a/den Mangel des für das Begehren konstitutiven Mangels ausgelöst wird<sup>270</sup>, lässt sich, wie ebenfalls verschiedentlich problematisiert, einzig durch Gewalt, (Selbst-)Zerstörung, (Selbst-)Mord, Krieg, allerdings immer *nur* partiell, neutralisieren.

Gewalt, (Selbst-)Zerstörung, (Selbst-)Mord, Krieg sind dergestalt als Antworten des Ich auf den unerträglichen Druck des Über-Ich zu verstehen, welches das Begehren an sein Äußerstes (an sein Ende) zu treiben und das volle Genießen zu erlangen verlangt. Um Nasios Worte erneut zu zitieren: „Ein Verbrechen, ein Selbstmord oder auch jede andere Mord- und Gewalttat stellt nichts anderes dar als die teilweise Befriedigung auf jenem Weg, der *das Subjekt in die Richtung der Fata Morgana einer vermeintlich absoluten Befriedigung führt*. Man versteht demnach, dass *im Über-Ich nichts anderes regiert als die reine Kultur des Todestrieb*s, wie Freud schreibt.“(Nasio:2000,111/112;Herv.-E.P.)

Das Über-Ich ist die Kehrseite des Ich-Ideals, die totale Verkehrung der ethischen Normen. Das „genießeriische Gesetz“(Zizek) der absoluten Immanenz, das es repräsentiert, droht das symbolische/ moralische Gesetz radikal zu untergraben, welches im Gegensatz dazu keine Entität, sondern reine Transzendenz darstellt, „vergleichbar der unfassbaren und unrepräsentierbaren Absolutheit Gottes“(Zizek:1996,160). Zu diesem Gesetz steht das Subjekt in einer Beziehung der Achtung und Anerkennung und keineswegs wie beim "genießeriischen Gesetz" der identifikatorischen ("mimetischen"-Lacoue-Labarthe/ Nancy) Einverleibung. Kommen wir nach diesem weit gespannten terminologischen Bogen wieder auf die Problematik der Stimme zurück.

Der transgressiven Über-Ich-Dimension der Stimme wird im jüdischen Ritual des qualvoll tiefen und anhaltenden Blasens des Schofar (Widderhorn) am Abend des Jom Kippur Rechnung getragen. Die exzessive Stimme des Schofar transportiert die Spannung zwischen dem Gesetz und seiner Übertretung.

Unter Rekurs auf die einschlägige Arbeit Th.Reiks hat Zizek das besondere Augenmerk auf die Verdichtung zweier Merkmale im *kontinuierlichen und unartikulierten* Klang des Schofar gelenkt - des Gebrülls, des Todesschreis des präödpalen genießenden Urvaters zum einen und des traumatischen und überwältigenden Moments der Instituierung des Gesetzes in der alttestamentarischen Szene der Verkündung der Zehn Gebote zum anderen (ebd.,122).

Als stimmlicher (Über-)Rest des sterbenden Vaters des Genießens oder auch als untilgbare Spur der „Urverdrängung“ steht der Schofar nach Sl.Zizek für die ursprüngliche Begründungsgeste des Gesetzes (ebd.,120/121). In seinem unheimlichen Widerhall wird das unmögliche/undenkbare Gründungs- bzw. Eröffnungsereignis des Gesetzes re-aktualisiert und damit seine durch die (Ur-)Verdrängung eben dieser 'illegalen' und gewaltsamen ursprünglichen Setzung bedingte Herrschaft (ebd.,122) performativ affirmiert.

Aus dieser Perspektive betrachtet, erweist sich die Funktion, die der Schofar erfüllt, als „zutiefst befriedend“(ebd.,122). Er steht für die Allianz, für den symbolischen Pakt zwischen dem jüdischen Volk und seinem Gott. Als Mahnobjekt, wohl gemerkt. An wen mag sein mahrender Klang wohl gerichtet sein?

„An das jüdische Volk“ - scheint die naheliegende Antwort zu sein. Lacans Antwort fällt allerdings ganz anders aus, genauer gesagt total verkehrt: Der Klang des Schofar ist an Gott selbst adressiert. Dadurch soll er daran gemahnt werden, dass *er tot ist*: "Insofern der Schofar mit dem Vertrag zwischen Mensch und Gott verknüpft ist, mahnt sein Klang Gott daran, seinem Status als Träger des symbolischen Vertrages gerecht zu werden und uns nicht weiter mit Ausbrüchen einer traumatischen *Opfer-jouissance* zu traumatisieren.“(ebd.,121)

---

<sup>270</sup> „Angst tritt nicht auf, wenn die Objekt-Ursache des Begehrens fehlt; nicht das Fehlen des Objekts löst sie aus, sondern, im Gegenteil, die Gefahr, sich dem Objekt zu sehr zu nähern und dadurch des Mangels selbst verlustig zu gehen - anders gesagt, das Verschwinden des Objekts zu erleiden“(Zizek:2000,17); zu einer weiteren detaillierten Auseinandersetzung mit Lacans Konzept der Angst siehe S.Weber, *Der Hexenbrief*, in Weber:2000, 187-204

Angesichts dessen, dass die symbolische Ordnung nur dann funktionieren kann, wenn der ursprüngliche Kern der *jouissance*/des Realen geräumt, ausgeschlossen, „urverdrängt“ und die Instanz des symbolischen Gesetzes grundlegend eine transzendente - der „Name-des-Vaters“ (Lacan) eben - ist, kann man den Klang des Schofar als Ausdruck des Widerstands gegen die psychotische Figur des an keinerlei Gesetz gebundenen genießenden Urvaters, als „eine Art phantasmatischer Schirm, der auf das Mysterium der ‚unmöglichen‘ Ursprünge des Gesetzes verweist“ (ebd., 123), entziffern.

### 3.5.3.2. "Prävalenz des Visuellen" im politischen Projekt der Moderne

Die Veränderungen der Wahrnehmungskultur, die die neuen Medientechnologien herbeiführten, betrafen freilich in erster Linie das Auge. In Anlehnung an M. Foucault hat I. Baxmann in diesem Sinne nachdrücklich die *Verankerung der modernen Wahrnehmung in einer visuellen Epistemologie* betont, die ihrerseits mit der *Herausbildung und Etablierung eines herrschaftlichen voyeuristischen Dispositivs* einherging.

Dass das moderne Projekt der Ästhetisierung des Politischen wesentlich aus der Verbindung der visuellen Epistemologie mit der avancierten medialen (v.a. durch Film und Fotografie geprägten) Bildlichkeit, hervorging<sup>271</sup> und sich mithin durch eine eindeutige "Prävalenz des Visuellen" (Lacan)<sup>272</sup> auszeichnete, lässt sich unschwer aus der Tatsache erklären, dass sein Kern die Konstruktion politischer (nationaler) Identität war und die imaginäre Identitätskonstruktion nach Lacan wiederum als eine wesentlich körperlich verfasste zugleich "grundvisuell" ist (vgl. Kapitel 1). Daher spielten sich auch die modernen Ästhetisierungsprozesse des Politischen primär im Medium des Blicks ab und artikulierten sich nach I. Baxmann hauptsächlich in den beiden ästhetischen Mechanismen des *Sichtbarmachens* und des *Unsichtbarmachens*<sup>273</sup> (mehr dazu weiter unten). Über den Mechanismus des Unsichtbarmachens bemerkt die Kulturwissenschaftlerin in Übereinstimmung mit J.-L. Nancys Axiom von der doppelten inklusionistisch-exklusionistischen Struktur der metaphysisch verankerten substantialistischen Gemeinschaftskonstruktionen (vgl. 1.5.2.), dass er „die impliziten Ausschlussverfahren (verdeckt), die der Konstruktion politischer Identität zugrundeliegen“ (Baxmann: 1999, 84). Seine Grundbedingungen und schwerwiegenden Konsequenzen schildert Baxmann des Weiteren wie folgt: „Die ästhetischen Codes, die der Inszenierung des nationalen Körpers und des nationalen Raums zugrundeliegen, *bringen den Körper und den Raum des Anderen zum Verschwinden*. Die Möglichkeit des Unsichtbarmachens *beruht v.a. auf der mit den neuen Technologien und Medien verbundenen Wahrnehmungsperspektive*. Seit dem Ersten Weltkrieg war der Krieg aus der Kameraperspektive des Flugzeugs *als ästhetisches Spektakel* goutierbar, das *den Schmerz und das Sterben des Anderen für einen voyeuristischen Betrachter auslöscht*.“ (ebd., 90; Herv.-E.P.)

*Abbruch des konstitutiven Bezugs zum Anderen*, der uns in seiner Andersheit, Verwundbarkeit, Endlichkeit unsere eigene Andersheit, Verwundbarkeit, Endlichkeit offenbart, genauer gesagt:

---

<sup>271</sup> ohne sie wäre die Wirksamkeit der faschistischen Inszenierung der „Volksgemeinschaft“ überhaupt nicht denkbar gewesen

<sup>272</sup> Als Bestätigung für die hier implizit behauptete „Prävalenz des Visuellen“ im „Nationalästhetizismus“ sei die Feststellung von S. Behrenbeck angeführt, derzufolge „sich Hitler *aus der Einsicht in die solidarisierende, integrierende und Orientierung bietende Wirkung* von Symbolen heraus unmittelbar nach seinem Eintritt in die NSDAP um die Entwicklung *optischer Symbole* wie einer Parteifahne und -uniform (bemühte).“ (Behrenbeck: 1996, 62; Herv.-E.P.)

<sup>273</sup> Unter dem Aspekt des Unsichtbarmachens als Mechanismus zur ästhetischen Produktion von Ausschließungen hat D. Wildmann die NS-Ästhetisierung des Politischen am Beispiel von Leni Riefenstahls *Olympia*-Film untersucht (vgl. Wildmann: 1988). Z. Bauman wiederum hat in der Unsichtbarkeit der Opfer für die Täter den entscheidenden Faktor für die „schrittweise(n) Vervollkommnung der Vernichtungsethik des Holocaust“ (Bauman: 2002, 40) gesehen. Der fehlende Sichtkontakt und die dadurch bewirkte Distanz habe die bürokratisch-administrative Planung und Durchführung der technisch-industriellen Massenvernichtung enorm erleichtert und vorangetrieben.

vor Augen führt; Aufhebung des Bewusstseins von der eigenen Körperlichkeit (*„Entkörperlichung“*), totale *Anästhesierung*, begleitet von *narzisstischen (bzw. psychotischen) Entgrenzungs- und Omnipotenzphantasien* - das sind nur einige der tiefreichenden Folgewirkungen der sich *innerhalb des voyeuristischen Dispositivs abspielenden Ästhetisierungsprozesse des Politischen*, deren philosophische Prämissen, kulturhistorische (Vor-)Etappen und aktuelle Erscheinungsformen wir uns im Folgenden näher anschauen wollen. Mit dem Stichwort der Aktualität ist auch der Nerv dieser Problematik getroffen. Denn genauso wie I.Baxmanns Behauptung zutrifft, dass *ästhetisch bewerkstelligte Ausgrenzung und Vernichtung* kein Spezifikum der „faschistischen“ Ästhetisierung des Politischen, sondern *Hauptmechanismen der ästhetischen Formung des Politischen* in der Moderne sind -, „Rassismus und Genozid sind kein Bruch mit der modernen Tradition der Ästhetisierung, sondern eine Variante der ästhetischen Formung des Politischen“ (ebd.,83) - , trifft auch ihre alarmierende Feststellung zu, dass „wir aus der Moderne und einer Ästhetisierung des Politischen noch gar nicht herausgekommen (sind), innerhalb derer die ästhetische Formung des Politischen zugleich als Unsichtbarmachen funktioniert“ (ebd.,90).

Das Problematische an dem für die "faschistische" wie generell für die „moderne“ Ästhetik des Politischen bestimmenden „herrschaftlichen voyeuristischen Dispositiv“ (I.Baxmann) ist gerade, dass er so problemlos aus der Moderne in die heutige Postmoderne hinübergekommen ist. Auf der Ebene neuerer Medientechnologien wird die seit der Moderne vorherrschende visuelle Epistemologie, die „den Betrachter in die Rolle des aus der privilegierten Position betrachtenden Voyeurs bringt“ (ebd.,91) und die Medien mithin in Herrschaftsinstrumente transformiert, unverändert weitergeführt.

Die Aktualität der (durch medial produzierte und transportierte Bildikonen - *Stereotypen* - geprägten) modernen politischen Repräsentationsästhetik, deren Kontinuität I.Baxmann am Golfkrieg nachgewiesen hat, besteht demnach darin, dass sie auf bis heute unabgegoltene und äußerst brisante Fragestellungen, wie etwa auf „die Frage nach der Rolle des Imaginären oder nach der der Sinne und Affekte für das Politische sowie nach dem Verhältnis beider zu den Medien“ (ebd.,90), verweist.

In der Problematisierung *der tragenden Rolle der neuen Medien(technologien) bei der Etablierung und Weiterführung derselben totalisierenden und totalitären (Repräsentations-)Ästhetik*, wie sie auch im NS-Faschismus am Werk war, liegt auch der entscheidende Beitrag von I.Baxmanns Arbeit zur Erforschung der (post)modernen Ästhetisierungsprozesse des Politischen. Durch die Zusammenführung der medienästhetischen und kulturanthropologischen Perspektive, gelingt es ihr, die grundlegenden Ambivalenzen und Paradoxien der modernen Medientechnologien und der durch sie hervorgebrachten Wahrnehmungsformen besser aufzuhellen. Eine solche fundamentale Paradoxie wäre z.B., dass diese gleichzeitig "Versinnlichung" und "Entkörperlichung" produzieren: „Sie erlauben einerseits Formen der Kommunikation, die sich direkt an die Sinne richten und das ‚mimetische Vermögen‘ (W.Benjamin) aktivieren. Andererseits ermöglicht diese Erweiterung der Sinnesstruktur mithilfe der technischen Apparatur eine Entkörperlichung der Wahrnehmung, die sie zum Herrschaftsinstrument prädestiniert.“ (ebd.,79/80)

Den Schlüssel zu dieser Paradoxie sehe ich in der eigentümlichen "Distantheit" (W.Kutschmann) des Blicks, welche, wie im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit ausführlich erläutert, einerseits ein Bewusstsein vom Körper überhaupt erst erzeugt, andererseits aber zugleich eine zunehmende und irreversible Distanzierung davon bewirkt. Auf diese bezeichnende Doppelfunktion (Dialektik) des Blicks haben wir entsprechend seine herausragende Rolle bei der imaginären Identitätskonstruktion zurückgeführt und anschließend unter kulturhistorischer Perspektive auch seine ausschließliche Privilegierung gegenüber den anderen Sinnesbereichen bezogen.

Sein Distanzierungsvermögen, d.h. seine Fähigkeit, die metaphysische "Entkörperlichung" bzw. die "Vervollkommnung" der *physis* durch *techné* voranzutreiben, war genau das, was den Blick in der leibfeindlichen (Geistes-)Kultur des Abendlandes "zum Herrschaftsinstrument prädestiniert(e)" (I.Baxmann). Lassen wir nun, wie angekündigt, einige besonders wichtige Stationen aus der Geschichte dieser (vorrangig visuell bewerkstelligten) Entkörperlichung Revue passieren.

### 3.5.3.2.1. Über den Körper

Die Leibfeindlichkeit hat in der Geschichte des abendländischen Denkens eine Jahrhunderte lange Tradition. Sie stammt aus der Denktradition der patriarchalen Metaphysik und bildet, genau genommen, das Fundament der europäischen Geistes- und Wissenschaftsgeschichte, die an ihrem Anfang *im Zeichen des Logos* und seit Beginn der Neuzeit *im Zeichen des Mechanismus*, alles in allem *immer im Zeichen der techné* (Lacoue-Labarthe) stand.

Der Kern technischer Mimesis ist freilich - das wurde aus den Erörterungen zu Lacoue-Labarthes *techné*-Begriff deutlich - v.a. *MACHT*, Macht über die *physis*, totale Erfassung des menschlichen Körpers durch dessen Objektivierung, Exteriorisierung, Zurichtung, Disziplinierung, Verfügbarmachung, und das meint auch *KONTROLLE* - "Kontrolle durch die Absonderung des Zufalls und des Kontingenten" (List:1997, 505), zugegeben nicht (vorrangig) um der Abschaffung des Körpers/des Lebendigen, sondern ausschließlich um dessen (angeblicher) Verbesserung, Vervollkommnung (qua prothetische Substitution durch die Maschine) willen.

Da *techné* ihrem Wesen und ihrer Funktion nach auf die endgültige Eliminierung jeglicher Kontingenz und Singularität aus der Welt (der Wissenschaft) ausgerichtet ist, die Leiblichkeit aber „der reale Grund für die unvermeidbare Situiertheit, für die Prozessualität und Unabgeschlossenheit allen Wissens (ist)“ (List:1999b, 776), erweist sich die Ausschließung der Leiblichkeit/ *physis* aus dem abendländischen Wissensparadigma als dessen fundamentale Grundprämisse.

Epistemologisch bedeutet die technische/mimetische Verfasstheit der abendländischen Zivilisation also die fortschreitende Entmaterialisierung und Entkörperlichung menschlichen Wissens, mit W.Kutschmann gesprochen: die radikale Verwerfung der leiblichen Verfasstheit menschlicher Erkenntnis.

Anthropologisch ergibt sich daraus eine „mythische“ (Lacoue-Labarthe/Nancy) „Konzeption des Menschen *als autopoietisches System*, ausgestattet *mit den Fähigkeiten* nicht nur zur Reproduktion, sondern auch *zur Selbsterzeugung, Selbsttransformation*“ (List:1996,84;Herv.-E.P.).

Die Hauptstationen dieses höchst signifikanten und folgenschweren Prozesses zunehmender Entkörperlichung des Wissens hat E.List aus der Sicht der feministischen Wissenschafts- und Kulturkritik in einem weitgespannten philosophiegeschichtlichen Bogen wie folgt nachgezeichnet:

Er geht zurück auf die Seinsmetaphysik des Parmenides und erfuhr in Platons Lehre vom Menschen als Geisteswesen, dessen Seele im Grab des Körpers gefangen ist, eine anschauliche anthropologische Ausarbeitung. Platons Philosophie wiederum fand in der Folgezeit über die Rezeption des Neuplatonismus durch die Kirchenväter Eingang in das theologische Weltbild des Mittelalters (vgl.List:1999a,151).

In der Neuzeit war es Descartes, dem es gelang, "die bestimmenden Grundannahmen einer geistmetaphysischen Sicht des menschlichen Bewusstseins mit der sich etablierenden mechanistischen Weltsicht der Wissenschaft des 17.Jh. zu versöhnen" (List:1996,94). Damit war *der bruchlose Übergang von geistmetaphysischen - „mentalistischen“ - zu mechanistischen* Deutungen von Intelligenz und Erkennen vollzogen. Leibnitz schließlich schuf die entscheidenden Voraussetzungen für ein Denkmodell, das man als kybernetische Version des Platonismus bezeichnen könnte. "Es war ein Wissensideal nach dem Vorbild göttlichen Wissens, universell, allumfassend und absolut, mithin frei von allen Kontingenzen der *conditio humana*." (ebd.,95)

Dasselbe Ideal eines grenzenlosen, omnipotenten Wissens jenseits aller Beschränkungen menschlicher Leiblichkeit wird auch die neuesten technologischen Entwicklungen beflügeln, die den menschlichen Körper ausschließlich in ein Operationsfeld, in ein Instrument sozialer Kontrolle verwandeln. Zu diesen neuesten technologischen Entwicklungen gehören zum einen die Entwicklungen im Bereich der Biotechnologien. Wie der scharfe Kritiker und Diagnostiker der technokratischen westlichen Gesellschaft P.Virilio gezeigt hat, ist ihnen durch technische Eingriffe in die lebendige Materie, "in die Organe und Eingeweide" (Virilio:1994, 108), in das Innerste des menschlichen Körpers gelungen, diesen in einer noch nie dagewesenen, radikalen Weise und in einer Form, die der französische Philosoph als „die letzte politische Form der

Domestizierung“ (ebd.,108) bezeichnet, zu durchdringen, zu „kolonisieren“, verfügbar zu machen: „Nach der industriellen Revolution und der Revolutionierung der Techniken für die unmittelbare Übertragung im Zeitalter der großen Massenkommunikationsmittel, erleben wir jetzt den Beginn der allerjüngsten Revolution, diejenige der Transplantationen nämlich, *die mit der Macht verbunden ist, den lebenden Körper mit stimulierenden Techniken zu bevölkern*, was sage ich, zu versorgen, ganz so, als würde die Physik (die Mikrophysik) in einen direkten Wettbewerb mit der Chemie der Nahrungsmittel und der Rauschgifte eintreten wollen.“(ebd., 109/ 110;Herv.-E.P.)<sup>274</sup>

Zum anderen sind es die spektakulären wissenschaftlichen und technischen Fortschritte im Bereich der neuen Informations- und Teletechnologien, die nach Ansicht von E.List „den bislang letzten und vermutlich auch radikalsten Schritt der Entkörperlichung des Wissens dar(stellen)“ (List:1997,501).

Ähnlich wie die neuzeitliche Wissenschaft, aber mit einem unvergleichlich größerem Erfolg beansprucht auch die neue - digitale - Technowissenschaft, eine neue Form von Realitätsmächtigkeit zu sein, und orientiert sich dabei an (wahnhaften bzw. mythischen) Visionen der Machbarkeit/Herstellbarkeit/Durchführbarkeit, die die kategoriale Differenz von Künstlichem und Natürlichem einebnen, die Grenzen zwischen Organischem und Mechanischem, Lebendigem und Leblosem/Unbelebtem verwischen und dadurch schließlich im Sinne Freuds Unheimliches zur Welt bringen: „Die alte Devise von Bacon bis Vico - Wissen ist Herstellen‘ - kommt in der jüngsten, der kybernetischen wissenschaftlich-industriellen Revolution ins Stadium ihrer Realisierung. In ihrer ontologischen Konsequenz bedeutet sie *die Gleichsetzung des Realen mit dem Hergestellten*.“ (List: 1996.,88;Herv.-E.P.).

„Wissenschaft als Science Fiction“ (ebd.,90) oder mit Lacoue-Labarthe: die (Selbst-)Verwirklichung des Prinzips der *techne* als *fiction*.

„Vom Darstellen zum Herstellen“ (List:1997,497) - mit dieser Kurzformel lässt sich der Weg der „(Selbst-) Verwirklichung“ der *techne* beschreiben, der je nach Standpunkt *als Befreiung* des menschlichen Wissens und Bewusstseins von seiner Leibgebundenheit oder aber *als Verbannung des Körpers/des Lebendigen* aus dem kulturellen Bewusstsein wahrgenommen

---

<sup>274</sup> In seinem Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel *Vom Übermenschen zum überreizten Menschen* hat P.Virilio das „(endo)kolonialisatorische Projekt“ der modernen Biotechnologien (Transplantationstechnik, prothetische Chirurgie, mikrophysikalische Stimulation des menschlichen Körpers), die durch die Anbringung von Prothesen oder, wie es bei ihm heißt, durch die Ausrüstung der Masse des Lebendigen „mit beinahe unsichtbaren ‚Mikromaschinen‘“ (ebd.,113) versuchen, den menschlichen Körper total zu verwalten und zugleich für überflüssig zu erklären, als „die verstohlene Rückkehr der („heilbringenden“, vom NS verfochtenen -E.P.) Eugenik unter dem trügerischen Deckmantel des allgemeinen Gesundheitszustandes“ (ebd.,133/134) entlarvt. Wie bereits im Titel angekündigt, ist der Weg vom nationalsozialistischen „Mythos von der großen Gesundheit“ zu der neuen, „Gesetz der Stimulation“ (ebd.,137) genannten Form der Gesundheitsideologie im „Zeitalter der Revolution mikrophysikalischer Transplantation“ gar nicht so lang: „Vom evolutionistischen Übermenschen des vorigen Jahrhunderts zum überreizten und postevolutionistischen Menschen des kommenden Jahrhunderts war es nur ein Schritt, ein weiterer Schritt in Richtung Dunkelheit eines ‚postszientistischen‘ Obskurantismus“ (ebd.,133). In der „postindustriellen Automatisierung“ des lebenden Körpers durch die avancierten Technologien der unaufhaltsam expandierenden Biomedizin hat der französische Philosoph die Verwirklichung des technokratischen Traums der Futuristen von der Mensch-Maschine erkannt und die Entstehung eines „neuen Typus von Fundamentalismus“ bzw. „die Entstehung eines echten technischen und wissenschaftlichen Integrismus“ als Manifestationen des grenzen- und maßlosen „Machtwillen(s) einer gewissenlosen Wissenschaft“ (ebd.,131) erahnt. „Weil man unserer natürlichen Biosphäre nicht entkommt“, macht sich - so Virilio - die heutige „gewissenlose (Bio-)Wissenschaft“ daran, „den unendlich viel leichter zugänglichen Planeten des seelenlosen Körpers“ (ebd.,124) zu kolonisieren. Das Ergebnis: sie schafft es in der Tat, „im Realen“ (Lacan/Millot), den menschlichen Körper in eine „Primärmaterie“ (ebd.,123), in einen „wahrhaft METAPHYSISCHEN KÖRPER“ (ebd.,129) bzw. in einen METAKÖRPER zu verwandeln. Gleichwohl: indem sie den überreizten, vollends um seinen freien Willen gebrachten Menschen in „eine Laborratte“ (ebd.,123/124) verwandelt.

Die Figur des „überreizten“, gedopten Sportler-Körpers trifft man in vielen Theater- und Prosatexten von E.Jelinek an. Als exemplarisch hierfür sei *Ein Sportstück* genannt.

wird. Alles in allem markiert er aber zweifelsohne das fortschreitende und irreversible Verschwinden des Körpers aus der europäischen Geistes- und Wissenschaftsgeschichte. Die neuen digitalen Informationstechnologien geben den „alten“ *metaphysischen Visionen vom körperlosen Selbst* ihrerseits nicht nur neuen Stoff bzw. eine neue sichtbare „Gestalt“ (Lacoue-Labarthe), etwa in Bildern von Cyborgs der Bauart „Terminator“<sup>275</sup>. Sie stellen diese „heilen“ Visionen also nicht nur dar, sondern v.a. auch her.

In den Manifestationen des *neuen Technoimaginären*, in den Konstruktionen virtueller Welten, scheint der ursprüngliche Traum des Abendlandes von der souveränen mimetischen /technischen Selbsterschaffung, der unmögliche Traum von der mythischen Selbstverwirklichung und Selbstermächtigung durch die Überschreitung aller von der natürlichen Ausstattung des kontingenten menschlichen Körpers gesetzten Grenzen, der Traum von der Vollendung der *physis* durch *techne* endlich in Erfüllung zu gehen.

Doch werfen wir einen genaueren Blick auf die antiken Anfänge dieses fortschreitenden Prozesses systematischer Ausgrenzung des Körpers/des Lebendigen aus dem kulturellen Bewusstsein des Abendlandes zurück. Die antike Wissenskultur (die Kultur der *techne*) markiert schließlich seine erste und für die Folgezeit entscheidende Phase (vgl. List:1997,499). Platon, dessen Philosophie den Anfang philosophischen Denkens über das Denken setzte, war namensgebend für jene erkenntnistheoretischen und ontologischen Doktrinen, die die Phänomene des Bewusstseins gänzlich dem Bereich des Geistig-Immateriellen zuordnen und auch so erklären (ebd.,500). Da Leiblichkeit weitgehend mit den beängstigenden und bedrohenden Erfahrungen von Kontingenz, Hinfälligkeit, Verletzlichkeit und insbesondere von Sterblichkeit assoziiert war, räumte der griechische Philosoph in seiner Lehre dem Geist das absolute Primat über den Körper ein, womit er gleichzeitig jegliche Leibgebundenheit menschlichen Denkens und Vorstellens radikal verwarf.

Dieser Prozess der Verdrängung von Erfahrungen der Leiblichkeit und Kontingenz ist, wie E.List aus feministischer Perspektive geltend macht, in einem engen Zusammenhang mit der grundlegend patriarchalen, androzentrischen Verfasstheit<sup>276</sup> der antiken Gesellschaft zu betrachten: „Die Frau als Gebälerin gehörte zum Oikos und damit zum Naturhaften, und die Vorstellungen vom Weiblichen eigneten sich für die philosophische Imagination als Projektionsfläche für die „allzumenschlichen“ Erfahrungen der leiblichen Kontingenz und Abhängigkeit, die sich mit dem Selbstbild des denkenden Ich und seinen Phantasmen der vollkommenen Einheit mit der Sphäre des Logos schwer vereinbaren ließen.“ (List:1996,93) Dass die (für die okzidentale Metaphysik fundamentale) dichotomische Trennung von Körper und Geist<sup>277</sup>

sich symbolisch und soziokulturell derart in der dichotomischen Konstruktion der Geschlechterdifferenz festschreiben und verankern konnte, hatte entsprechend schwerwiegende Folgen für die Repräsentantinnen des „anderen Geschlechts“ - eine Frage, die wir unter dem Aspekt der machtpolitischen Funktionalisierung des weiblichen Körpers an früherer Stelle bereits diskutiert haben.

Im Rahmen der antiken Geistmetaphysik, die sich wesentlich als „Versuch einer Kontingenzbewältigung durch Kontingenzverleugnung“ (List:1997,499) verstand und etablierte, war die Unterdrückung, Verdrängung und Verleugnung des weitgehend mit Kontingenz und Leiblichkeit assoziierten Weiblichen von Anfang an mitgesetzt.

Unter subjekttheoretischem Aspekt lässt sich das Motiv der Kontingenzverleugnung, bei dem es sich - wie E.List klarstellt - um „ein altes Motiv somatophober Philosopheme“ (List:1999a,150) handelt, auf die Vorstellung vom „Verlust von intellektueller Souveränität und

---

<sup>275</sup> In einem ähnlichen Interpretationshorizont spielt auch E.Jelineks *Ein Sportstück* mit Reminiszenzen an A.Schwarzenegers Rollenfigur des Terminator.

<sup>276</sup> Ähnlich hatten auch Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* einen konstitutiven Konnex zwischen der auf Bezwungung der (äußeren wie inneren) Natur ausgerichteten technisch-industriellen Vernunft und der Durchsetzung des männlichen Habitus (des Subjekts solcher Vernunft) postuliert - vgl. Nachtrag

<sup>277</sup> Durch dieselbe dichotomische Trennung von Körper und Geist versuchte die theoretische Vernunft nach E.List „die Autonomie des Lebendigen ihren eigenen Regeln zu unterwerfen - im Zeitalter der Metaphysik durch seine ontologische Annihilation und im Zeitalter der Technik durch seine Kontrolle“ (List:1997,497).

Handlungsfähigkeit“ (ebd., 159) beziehen: „Kontingenzerleugnung und Reinheitsdoktrinen in Bezug auf das Denken sind die logischen Komplemente von *Postulaten der Vollkommenheit, die phantasmatischer Natur* sind. *Die Vollkommenheitsphantasmen eines Subjekts, das sich seiner Existenz durch die Kraft seines Denkens zu vergewissern sucht, ein Subjekt, das Gott ähnlich sein möchte und sich als männlich imaginiert.*“ (ebd., 159, Herv.-E.P.)

Die Anerkennung der Erfahrung von Kontingenzen/Leiblichkeit/Kontextualität/Alterität/Differentialität/Singularität widerspricht demnach vollkommen dem androzentrisch verfassten, metaphysischen Konzept vom „reinen Vernunftsubjekt“. Mehr noch: sie stellt dieses radikal in Frage.

Im Blick auf die NS-Plastiken bietet sich von hier aus eine analoge „*somatophobe*“ Lesart an, derzufolge die „aufgerichteten“/geschlossenen =autonomen/wundenlosen=körperlosen männlichen Figuren *als sichtbare Manifestationen des metaphysischen (oder auch mythischen) Prinzips vom "reinen", jeglicher Leiblichkeit und Kontingenz enthobenen "Vernunftsubjekt"* dechiffrierbar wären. Auf eine bezwingende, in ihrer Rigorosität und Gewaltsamkeit geradezu unübertreffliche, einzigartige Art und Weise stellen diese athletisch durchtrainierten, muskelstrotzenden, "gestählten" Körpergestalten, weit mehr als ihre antiken Vor-Bilder, die sie angeblich nachahmen wollen, die Zurichtung des Körpers zum "Organ des Geistes" (Hegel)<sup>278</sup> - die exemplarischste Form "faschistischer Subjektion" - zur Schau. Die Spuren der gewaltsamen Abrichtung, des militärischen Drills, der harten "bildnerischen"/"künstlerischen"/"technischen" Arbeit sind ihnen dermaßen tief eingegraben, die perfekten, selbsterschaffenen Formen derart schonungslos ein-gebildet, ein-gehämmert, dass sie notwendig für immer unauslöschlich und für alle sichtbar bleiben müssen.

In den Visionen des Cyberspace - ein Produkt der neuesten Entwicklungen der telematischen Kultur (sog. Technologien der Konstruktion virtueller Realitäten und Telepräsenz) - hat E.List eine „kybernetische Version des Platonismus“ (List:1996,95) gesehen. Das geistmetaphysische Konzept Platons sei - so ihre Hauptthese - „der Stoff, aus dem die fantastischen Träume des ‚Cybermyth‘ gemacht sind“. Mit ihrer Hypostasierung der Virtualität reaktualisieren sie „die gnostischen Mythologeme der Befreiung des Geistes aus der Gefangenschaft des Fleisches“ (List:1996,102) und reihen sich - *als Fortschreibung androzentrischer Philosopheme* - in die Tradition der „großen Erzählungen“ vom Fortschritt der Vernunft ein (ebd.,90). Hinter der Euphorie des Cyberspace lassen sich somit unschwer „die wahnhaften Züge eines Projekts der kollektiven Selbstabschaffung“ (List:1997,495) erkennen.

Das Projekt der „Verbesserung durch technische Mimesis“, der Aussonderung des Kontingenten/Leiblichen/ Lebendigen, das den Kern des „Cybermyth“ ausmacht, führt unvermeidlich und folgerichtig das Verschwinden des leibhaftigen sprich lebendigen Subjekts herbei - „Das ist es, was uns hinter dem Versprechen einer noch schöneren ‚Neuen Welt‘ der Cybermythologien erwartet.“ (ebd.,505)

Eines der Grundprobleme, die die „neuen Immaterialien“ aufwerfen, bestimmt E.List als das einer „*Ethik des Selbst und der Leiblichkeit*“ (List:1996,89). Dass die Autorin das Thema der Teletechnologien auf die Frage der Leiblichkeit konzentriert, hat wesentlich damit zu tun, dass es gerade die Leiblichkeit bzw. die Disponibilität von Leiblichkeit ist, um die sich die ganze Cyberspace-Rhetorik dreht.

Auch wenn sich die von den „Cybermyth“-Anhängern euphorisch gefeierte Idee der vollständigen Entkörperlichung schlussendlich als „irrig“ und „von ihren technischen Voraussetzungen her haltlos“ (vgl. ebd.,89;103) erweisen mag, so darf auf keinen Fall außer Acht gelassen werden, dass *dieser Mythos* „das symbolische Vehikel für eine bestimmte Form von Körperpolitik in Gestalt eines Phantasmas, eines Mythos“ (ebd.,89;Herv.-E.P.), kurzum:

---

<sup>278</sup> Das Motiv von der Umbildung des Körpers zum 'Organ des Geistes' bezieht sich auf Hegels Kategorie des "subjektive(n) Kunstwerk(s)" - die erste von drei Ausprägungen des griechischen Geistes (die zweite - "das objektive Kunstwerk" - bildet die Kunst als Religion (oder umgekehrt) und die dritte - der Staat - stellt eine Symbiose aus den beiden ersten dar und beschreibt " 'die Bildung des Menschen selbst', die 'schöne Körperlichkeit', ausgebildet u.a. in den Spielen" (Lacoue-Labarthe:1990,106). Von Winckelmann herkommend und in Hölderlins Überlegungen zur "athletischen Tugend" der Griechen weitergeführt, wird dieses Motiv die deutsche Geschichte bis zu den Olympischen Spielen 1936, und auch später noch die gesamte Sportpolitik des Dritten Reiches, durchlaufen (ebd.,107).

“handfeste Ideologie“ (ebd.,103) ist und dass die Apostrophierung des menschlichen Körpers als ineffizient und disfunktional meistens mit einem ganz bestimmten machtpolitischen (militärischen, wirtschaftlichen, industriellen usw.) Kalkül verbunden ist. (In diesem Zusammenhang wäre z.B. zu bedenken, dass es die Militärindustrie und insbesondere die Ökonomie war, die den historischen Anstoß für die kybernetische Revolution in Wissenschaft und Technik gegeben hat - vgl. ebd.,84)

Im Fall des Nationalsozialismus diente die (ebenfalls metaphysisch begründete) *totale Abwertung/ Disqualifizierung des menschlichen Körpers*, wie sie auch in den makellosen NS-Skulpturen zum Ausdruck kommt, entsprechend der *Untermauerung seiner Opferideologie* und damit ganz deutlich der Legitimation der militaristischen und imperialistischen Ziele seiner Politik.

Worauf die Faszination der ("Wunder" der) Teletechnologien v.a. aufmerksam machen soll, ist, gemäß E.List scharfsichtigem Fazit, „dass die Probleme noch immer darin gründen, dass wir *nicht gelernt haben, mit unserer leiblichen Daseinsweise zurechtzukommen*. Die Geschichte des nicht bewältigten Rassismus, Nationalismus und Sexismus bestätigt diese Vermutung.“ (List:1996,107;Herv.-E.P.)

Und noch durch eine weitere recht beklemmende Tatsache wird diese Vermutung bestätigt. Durch die Tatsache nämlich, “dass es ausgerechnet die rechtsextreme Konspiration ist, die sich hierzulande (gemeint ist Österreich- E.P.) mit Erfolg der Datennetze bedient.“ (ebd.,107)

Es bedarf also - folgert E.List zum Schluss ihrer Betrachtungen - eines neuen, *von den idealistischen und rationalistischen Prämissen der traditionellen Erkenntnistheorie unabhängigen theoretischen Bezugsrahmens, der erlaubt, den engen Zusammenhang zwischen den Phänomenen des Geistes und des Lebendigen/Leiblichen*, subjekttheoretisch gesprochen: *zwischen der Subjektivität und der Körperlichkeit* sichtbar zu machen (vgl.List:1997,500 sowie ders.:1996,93/94)<sup>279</sup>.

Ein solcher Bezugsrahmen findet sich im 20.Jh. einerseits in der Psychoanalyse Freuds - in seiner Theorie des Unbewussten - und andererseits in den Weiterentwicklungen der Phänomenologie Husserls.

In beiden Theorieansätzen geht es darum, *das Verhältnis von Bewusstsein und Leiblichkeit zu durchleuchten*, d.h. die Bewusstseinsphänomene in ihrer Struktur und Genese durch ihre konstitutive *Rückbindung an die Leiblichkeit* zu verstehen.

Im Anschluss an Husserls Phänomenologie lieferte der französische Philosoph M.Merleau-Ponty in seinen Schriften den Nachweis dafür, dass die Intentionalitätsstruktur menschlichen Bewusstseins wesentlich fundiert ist durch seine Leiblichkeit. In Lacans Psychoanalyse wiederum, die zum einen eine fundierte Relektüre Freuds darstellt, zum anderen auch wesentlich (besonders was das Modell des *Spiegelstadiums* angeht) von Husserls Phänomenologie der Intentionalität geprägt ist<sup>280</sup>, treffen schließlich die beiden theoretischen Ansätze auf befruchtende Art und Weise zusammen.

---

<sup>279</sup> Ähnlich lautet auch die phänomenologisch ausgerichtete Einschätzung von Ute Guzzoni: “Der Körper und der Geist, die wir gewohnt sind, einander entgegensetzen, sind vielmehr einseitige Abstraktionen, in denen sich ein Gemeinsames, das nie ganz nur das eine oder nur das andere ist, verborgen hat... Das besagt nicht, dass das „Geistige“ geleugnet oder auf das Körperliche zurückgeführt werden sollte. Vielmehr kommt es darauf an, jedem Idealismus oder Materialismus zum Trotz, die grundsätzliche Einheitlichkeit der Bezughaftigkeit, in der alles Einzelne steht und sich verhält, zu sehen. Zu diesem Sehen bedarf es keiner besonderen Spiritualität und keiner Erleuchtung, sondern der wachen Bewusstheit des In-der-Welt-Seins. Denn die genannte Einheitlichkeit ist ja nichts anderes als eben die Weltlichkeit oder Welthaftigkeit, der die Menschen als Zur-Welt-Gekommene zugehören.“ (Guzzoni:1985,73)

<sup>280</sup> Eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Einfluss von Husserls Phänomenologie auf Lacans Modell des Spiegelstadiums findet sich z.B. bei H.Gekle:1996.

### 3.5.3.2.2. Über den Schmerz

Die epistemologische Notwendigkeit, die Leibgebundenheit menschlicher Bewusstseinsphänomene, einschließlich von ihrer ethischen Seite her, zu (über)denken, hat E. List in der Schlusspassage ihres Aufsatzes *Telenoia - die Kunst des Verschwindens* sehr präzise auf den Punkt gebracht: „Dort, wo es keine Abhängigkeit vom Körper, keinen Tod gibt, gibt es vielleicht auch kein Spüren mehr, wo kein Schmerz, auch keine Lust, mit einem Wort: kein Leben.“ (List: 1997, 505)

Damit ist eine weitere Frage tangiert, die in den Themenkreis der „Entkörperlichung“ gehört und die für die Analyse des faschistischen Körperdiskurses von besonderer Relevanz ist: die Frage nach dem Verhältnis zum Schmerz bzw. die Frage der Anästhesierung (der Schmerzunempfindlichkeit).

Das Verhältnis zum Schmerz steht im Zentrum von Ernst Jüngers Essay *Über den Schmerz* aus dem Jahre 1934, dem wir uns nachfolgend zuwenden wollen, da er am dichtesten an das „faschistische“ Verhältnis zum Schmerz heranzuführen scheint.

*Über den Schmerz* - bereits der Titel von E. Jüngers Essay ist von einer auffallenden Doppeldeutigkeit gezeichnet. Einerseits klingt er ganz konventionell - er kündigt das Thema der Abhandlung an. Zieht man jedoch nachträglich die explizite „Botschaft“ des Textes in Betracht, kann man sich andererseits des Eindrucks nicht erwehren, dass er eigentlich emphatisch den endgültigen *Sieg über den Schmerz* verkündet (oder auch imperativisch aufzwingt) und dass der erste Teil des Titels, der beispielsweise Triumph (*über* den Schmerz) lauten könnte, einfach proleptisch weggelassen worden ist.

*Triumph über den Schmerz* - mit dieser Kurzformel, die man als eine andere Bezeichnung für den „Triumph des Willens“ oder, was auf dasselbe hinausläuft, für den „Willen zur Macht“, den Willen zum Mythos“ (Lacoue-Labarthe/J.-L. Nancy) lesen könnte, lässt sich lapidar das in E. Jüngers Aufsatz postulierte Verhältnis zum Schmerz beschreiben. Es handelt sich hierbei wesentlich um ein *instrumentales Verhältnis*, dessen ausgesprochener *Machtcharakter* ganz unverhohlen zutage tritt.

Wer sich dem Schmerz - „die stärkste Prüfung innerhalb jener Kette von Prüfungen, die man als das Leben zu bezeichnen pflegt“ (Jünger: 1960-1965, 151), „der beste Prüfstein, an dem man die Rasse erkennt“ (ebd., 151/152) - gewachsen oder überlegen zu zeigen vermag, gewinnt - so E. Jünger - „Zutritt zu den Quellen seiner Macht und zu dem Geheimnis, das sich hinter seiner Herrschaft verbirgt“ (ebd., 151).

Dem Schmerz nicht zu entrinnen, sondern ihm hartnäckig zu widerstehen, zu trotzen, ihn zu bestehen, seine „Unentrinnbarkeit“ und „Unzugänglichkeit“ zu überwinden, das macht einen unverwundbar, unbesiegt, allmächtig.

Dieses instrumentale Verhältnis zum Schmerz ordnet der Schriftsteller der „heroischen“ bzw. „kultischen Welt“ zu und stellt es, dem von ihm entworfenen streng bipolaren Argumentationsschema entsprechend, dem „anderen“ Verhältnis zum Schmerz, wie es sich etwa in der „Welt der Empfindsamkeit“ finden lässt, gegenüber: „Während es dort (in der „Welt der Empfindsamkeit“ - E.P.) nämlich... darauf ankommt, den Schmerz abzudrängen und das Leben von ihm abzuschließen, gilt es hier, ihn einzuschließen und das Leben so einzurichten, dass es jederzeit auf die Begegnung mit ihm gerüstet ist.“ (ebd., 165)

Da der Schmerz „den Leib trifft“ (ebd., 165) oder andersherum: da der Leib für E. Jünger „der Raum (ist), durch den er (der Mensch- E.P.) am Schmerze Anteil hat“ (ebd., 164), ist es auch genau der Leib, den es als Instrument, „als Gegenstand“ (ebd., 164) zu behandeln gilt. Der Mensch wird in dem Maße fähig, „dem Angriff des Schmerzes zu trotzen, in dem er sich aus sich selbst herauszustellen vermag“ (ebd., 196).

Erst über die selbstgeleistete „Herausstellung“, „Versachlichung und Vergegenständlichung“ (ebd., 196) des Körpers/des Lebens ist man „gegen den Angriff des Schmerzes“ gepanzert und kann Ansprüche auf unumschränkte, absolute Herrschaft und Überlegenheit erheben, wobei diese (weitgehend rassistisch-biologisch codierte) Überlegenheit, wie E. Jünger betont, nicht so sehr als „Überlegenheit über Menschen“, sondern vielmehr als Überlegenheit „über den Raum, in dem das Gesetz des Schmerzes regiert“ (ebd., 167) zu verstehen ist: „Diese Überlegenheit ist die höchste; sie schließt alle anderen in sich ein.“ (ebd., 167)

An einer späteren Stelle wird der hier von Jünger imaginierte und euphorisch zelebrierte *schmerzfreie Raum* „*einer neuartigen Sicherheit*“ (ebd., 194) als ein Raum geschildert, „in dem man weiß, dass ‚*ewig leben*‘ *nur im Angesicht des Todes möglich ist*“ (185; Herv.-E.P.). Damit tritt die militaristische Opferideologie, von der die Jüngersche Rhetorik unverkennbar getragen wird, auch ganz unverhohlen und in dieser ihrer Unverhohlenheit geradezu schockierend an den Tag: „Dieses Verfahren (der Vergegenständlichung des Körpers -E.P.) setzt freilich eine Kommandohöhe voraus, von der aus *der Leib als ein Vorposten betrachtet wird, den der Mensch im Kampf einzusetzen und aufzuopfern* vermag.“ (ebd., 164; Herv.-E.P.) Derselbe Gedanke wird andernorts wieder aufgegriffen und mit derselben Direktheit und Eindringlichkeit neu formuliert: „Wir betrachten es also als ein Kennzeichen der hohen Leistung, *dass das Leben sich von sich selbst abzusetzen*, oder mit anderen Worten, *dass es sich zu opfern vermag*.“ (ebd., 180; Herv.-E.P.)

Als eine manifeste Form der Erzielung dieser „hohen Leistung“, als eine „Form, durch die der Mensch die Berührung mit dem Schmerz aufrechterhält“ (ebd., 171), wird von E.Jünger die *Disziplin* erachtet: „Denn nichts anderes bedeutet die Disziplin, sei es die *priesterlich-asketische*, die *auf Abtötung*, sei es die *kriegerisch-heroische*, die *auf Stählung gerichtet* ist. Hier wie dort *gilt es, das Leben völlig in der Gewalt zu halten*, damit es zu jeder Stunde *im Sinn einer höheren Ordnung zum Einsatz gebracht werden kann*.“ (ebd., 165; Herv.-E.P.)

„Disziplin“, „Übung“, „Gehorsam“ sind laut E.Jünger nur verschiedene Ausprägungen des „reinen Willen(s)“ sprich des Willens zur Macht (und auch zur Selbstaufopferung), wie er auf besonders eindringliche und plastische Weise *im Sport* zum Tragen kommt: „Der Sport bildet nur eins der Gebiete, auf denen *die Härtung und Schärfung* oder auch die *Galvanisierung des menschlichen Umrisses* zu beobachten ist.“ (ebd., 194; Herv.-E.P.)

Im Sport soll die Leistungsfähigkeit des menschlichen Körpers in seiner Eigenschaft *als Instrument, als Maschine* auf die Probe gestellt werden. Das ist der Schlüssel, über den sich der moderne „seltsame Hang, den Rekord ziffernmäßig bis auf die kleinsten räumlichen und zeitlichen Bruchteile freizulegen“ (ebd., 192), erschließen lässt.

An der *Rekordfixiertheit* des modernen (den *kapitalistischen Leistungsdiskurs* fortführenden) Sportdiskurses macht E.Jünger den *Unterschied zwischen dem modernen und dem antiken (olympischen) Sportverständnis* fest: „Der wesentliche Unterschied besteht darin, dass es sich bei uns weit weniger um einen Wettkampf handelt, als um einen exakten Messvorgang. Das geht schon daraus hervor, dass weder die Anwesenheit des Gegners noch die der Zuschauer erforderlich ist.“ (ebd., 192)

Das Rekord-Brechen im modernen Sport ist gleichbedeutend mit der Überwindung/Transzendierung der Begrenztheit der menschlichen *physis*. Darin liegt nach Z.Bauman "das Geheimnis jener Faszination, die von neuen Sportrekorden ausgeht. Sie werden aufgrund ihrer symbolischen Bedeutung als *Sieg über die natürlichen Schranken* bewundert und als etwas erfahren, was um der ganzen Gattung willen geschieht." (Bauman: 1994, 47; Herv.-E.P.)

Der Sportler-Körper als ein im Jüngerschen Sinne „disziplinierter“, gedrillter, instrumentalisierter, „vergegenständlichter“, „herausgestellter“ und auf Überbietung ausgerichteter Leistungskörper bildet, wie vorhin angemerkt, ein tragendes Leitmotiv im dramatischen wie prosaischen Werk von E.Jelinek. Die Hoffnung auf eine potentiell unbeschränkte Steigerung sportlicher Leistungen verbindet sich bei ihm mit einer zunehmenden (nahezu grenzenlosen) Manipulierbarkeit des Körpers und insgesamt mit einer radikalen Entfremdung und Disqualifizierung (vgl. dazu die Arni-Figur aus *Ein Sportstück*), die durch die Glorifizierung des Körpers, durch die Zelebrierung von dessen „Wiederkehr“ (Kamper/Wulf) nur unzureichend kaschiert werden kann (vgl. dazu Pfister: 1997, 41).

Mit dem neuen Körperideal, das Straffheit, demonstrative Gesundheit und sportliche Durchtrainiertheit, kurz: Makellosigkeit postuliert und alle Spuren, alle „Wundmale“ von Arbeit, Krankheit, Alter, Geburten restlos tilgt, wird die Fetischisierung, die vermeintliche Aufwertung des Körpers nur noch mehr weitergetrieben, welche im Grunde nur die Kehrseite der wachsenden Distanzierung vom Körper als Ergebnis der rasanten Modernisierungsprozesse und der dadurch ausgelösten akuten Identitätskrise war und es immer noch ist: „Die in den 70er Jahren einsetzende „Wiederkehr des Körpers“ *signalisiert eine Krise der modernen Industriegesellschaft*, auf die die Menschen mit einem verstärkten Streben nach Identität, Authentizität und Distinktion und mit einer Hinwendung zum Körper reagierten...Grundlage des

Körper- und Gesundheitskultes ist die Überzeugung von der *grenzenlosen Manipulierbarkeit des Körpers*, der nicht mehr Schicksal, sondern *selbst verantwortet* ist.“(Pfister:1997,11/12;Herv.-E.P.)

An den Gedanken der Vergegenständlichung des Körpers/des Lebens knüpft E.Jünger seinerseits die „Idee des menschlichen Geschosses“ (ebd.,167) an. Emphatisch zeichnet er das Bild eines neu aufkommenden „Typus“<sup>281</sup>, eines neuen „Menschenschlages, den man... wie aus Kanonenmündungen abfeuert“ (ebd.,167) und in dem er selbst „*das furchtbarste Symbol eines Herrschaftsanspruches*“ (ebd.,167) erkennt.

„Unberührt von den Ausstrahlungen des Schmerzes und der Leidenschaft“ (ebd.,181), „gegen den Zugriff des Schmerzes in besonderer Weise abgedichtet“ (ebd.,180), zeichnet sich dieser „*härtere und unangreifbarere soldatische Typus*“ (ebd.,185) v.a. durch die *Fähigkeit* aus, „*sich selbst als Objekt zu sehen*“ (ebd.,187) (was bei E.Jünger auch unter den Begriff des „zweiten“ und „kälteren“ Bewusstseins (ebd.,187) fällt).

Seine Gesichtszüge lassen sich wie folgt umreißen: „Das disziplinierte Gesicht ist...*geschlossen*“ (ebd., 171;Herv.-E.P.); „*seelenlos, wie aus Metall gearbeitet*“ (ebd.,193;Herv.-E.P.); „es besitzt einen festen Blickpunkt und ist einseitig, gegenständlich und starr“ (ebd.,171). Die geschlossene, abgehärtete, gestählte bzw. metallene Oberfläche seines Körpers ist *Schauplatz eines „grausame(n) Geist(es)“*, der ihr seine Spuren untilgbar aufdrückt, indem er „die weichen Stellen ab(trägt) und die Flächen des Widerstands (härtet)“ (ebd.,195).

Alle Charakteristika, die E.Jünger zur Beschreibung des über den Schmerz erhabenen „neuen Typus“ aufführt, lassen sich durchaus auch auf die „aufgerichteten“, sportlich durchtrainierten, abgehärteten, gestählten, „galvanisierten“ männlichen Körpergestalten der NS-Plastiken applizieren. Mit E.Jünger sind sie als monumentale Verkörperungen des „neuen“ aufopferungsbereiten, gegen den Schmerz total „abgedichteten“, „härteren und unangreifbareren soldatischen Typus“, des „menschlichen Geschosses“ also, zu entziffern. Eine Passage aus Jüngers Essay vermag den Eindruck, den sie vermitteln, besonders einprägsam wiederzugeben: „Wenn man nun diese Gestalten betrachtet, so kann man sich, rein durch den Augenschein, des Eindrucks nicht erwehren, dass sie *der Zone der Empfindsamkeit* bereits weitgehend *entrückt* worden sind. *Dieses Fleisch, durch den Willen mit einer so peinlichen Sorgfalt diszipliniert und uniformiert*, ruft die Vorstellung hervor, dass es *gegen die Verletzung gleichgültiger* geworden ist.“ (ebd.,193;Herv.-E.P.)

Der von E.Jünger skizzierte „härtere und unangreifbarere soldatische Typus“ und die den „arischen Typus“ verkörpernden NS-Plastiken weisen indes noch einen weiteren gemeinsamen Zug auf: sie beide stellen zugleich Verkörperungen des „Technoimaginären“ dar; ihnen beiden liegt ein maschinelles Körperkonzept zugrunde, demzufolge die Anforderungen, denen sich der Körper zu unterwerfen hat, in Jüngers Worten „dieselben (sind), die man an eine Maschine stellt“ (ebd.,196). Kursorisch hat es Jünger auf den Satz "*Die Technik ist unsere Uniform*“ (ebd.,180) gebracht.

Die wachsende Vergegenständlichung des Körpers/des Lebens setzt er zu der modernen technischen Ordnung in Bezug und stellt somit eine unmittelbare kausale Verbindung zwischen der (vom instrumentalen Verhältnis zum Körper implizierten) Anästhesierung gegenüber dem Schmerz und der Entwicklung moderner (vornehmlich visueller) Technologien her<sup>282</sup>. Das distanzierte Objekt-Verhältnis zum Körper betrachtet er als eine Folgeerscheinung der modernen visuellen Medien, allen voran der Photographie, in der er einen "Ausdruck der uns eigentümlichen, und zwar *einer grausamen Weise zu sehen*“ (ebd.,189;Herv.:E.P.) erblickt. Mit ihrem „unempfindlichen und unverletzlichen Auge“ (ebd.,188) stellt sie für ihn eine Art von Kolonisierung, von „magischer Besitzergreifung“ (ebd.,189) dar. In ihr spürt er ein immanentes Bestreben auf, „dem lebendigen Vorgang den Charakter des Präparats zu verleihen“ (ebd.,189).

---

<sup>281</sup> Auf Jüngers Begriff des "Typus" und seine nationalsozialistische Verwirklichung als "Arier-Typus" wird in Jelineks Stück *Das Werk* rekuriert.

<sup>282</sup> „Es ist dies die technische Ordnung selbst, jener große Spiegel, in dem die wachsende Vergegenständlichung unseres Lebens am deutlichsten erscheint und gegen den Zugriff des Schmerzes in besonderer Weise abgedichtet ist.“ (ebd.,180)

Sie ist ihm „eine Waffe, deren sich der Typus bedient. Das Sehen ist ihm ein Angriffsakt“ (ebd.), mit R.Barthes weitergedacht: ein *Tötungsakt*.

Bezeichnender Weise verdeutlicht Jünger abschließend die von ihm klar erkannte Zweischneidigkeit des instrumentellen (maschinellen) Körperkonzepts am Beispiel des medizinischen Körperbilds: „Endlich sei noch darauf hingewiesen, wie sehr auch *in der Medizin der Körper zum Gegenstand* geworden ist. Auch hier tritt die eben erwähnte Doppelsinnigkeit hervor. So erscheint die Narkose auf der einen Seite *als Befreiung vom Schmerz*, auf der anderen Seite *verwandelt sie den Körper in ein Objekt, das dem mechanischen Eingriff in der Art eines leblosen Stoffes offen steht*.“ (ebd.,195;Herv.-E.P.)

Da der Schmerz gemäß E.Lists phänomenologischer Lektüre, auf die ich anschließend zu sprechen komme, als „Manifestation des Lebendigen“ interpretierbar ist, kommt die von Jüngers Essay proklamierte Anästhesierung gegenüber dem Schmerz, die Verdrängung, Verleugnung oder gar Überwindung („Bezwingung“) des Schmerzes folgerichtig der *Abtötung des Lebendigen* gleich.

Genau besehen, ist der „galvanisierte“, gegen den Schmerz abgedichtete Körper des "unangreifbaren soldatischen Typus", den Jünger apotheotisch schildert, ebenso wie der seiner visuellen Manifestation im Diskurs der NS-Plastik ein lebloser, toter Körper, eine Leiche - das, was J.-P.Sartre eben "das absolute Objekt" nennt.

Ethisch betrachtet bewirkt die Verwerfung des Bezugs zum Tode, den die Verwerfung des Schmerzes impliziert<sup>283</sup>, den radikalen Abbruch des subjektkonstitutiven Bezugs zum Anderen, der nach Blanchot/ Lévinas / Nancy/Lacan/Legendre/Sartre u.a. immer derjenige ist, der uns durch seinen Tod unseren Tod, unsere Sterblichkeit offenbart - *der Tod ist immer der Tod des Anderen*.

Angesichts der Tatsache also, dass der Umgang mit unserem eigenen Körper grundlegend den Umgang mit dem (Körper des) Anderen (prä-)formiert, bestimmt und sich entsprechend darin reflektiert, ist es unschwer zu erraten, welche schwerwiegenden Folgen es haben kann (und in der Tat auch hatte), „dass die Technik und das Ethos auf eine so wunderliche Weise gleichbedeutend geworden sind“ (ebd.,197).

Daher sind es nach E.List vor allem „ethisch-politische Argumente“, die „für eine Würdigung des Themas Schmerz“ (List:1999b,764) sprechen. Für die kritische Auseinandersetzung mit dem Körperdiskurs des Nationalsozialismus, wo - um E.Lists in einem anderen Kontext geäußerten Worte zu zitieren - „eine Politik des Schmerzes am Werk (ist), die psychische Demütigung und physische Ermordung zu ihren Mitteln macht“ (ebd.,764), gilt dies in besonderem Maße. Mit ihrem Aufsatz *Schmerz-Manifestationen des Lebendigen* hat die Wissenschaftlerin selbst ein beeindruckendes Exempel hierfür statuiert.

In dem besagten Beitrag untersucht sie das Phänomen des Schmerzes unter phänomenologischer Perspektive und zeigt die philosophischen Prämissen sowie die tief greifenden Folgewirkungen der weitgehenden Verdrängung und Verwerfung des Schmerzes in der abendländischen Kultur des Geistes auf.

Entgegen der neuzeitlichen, unter dem Einfluss Descartes herausgebildeten Tendenz zur Abdrängung des Schmerzes aus der „höheren“ Sphäre des Geistes qua Somatisierung geht E.List von der Auffassung vom Schmerz als einem „Phänomen“ aus, „das sich der dualistischen Trennung von Körper und Geist/ Bewusstsein hartnäckig widersetzt“ (ebd.,770).

„Er ist also“ - fährt E.List in ihren definitorischen Ausführungen fort - „*unmittelbare Gewissheit des Leib-Sein*. *Im Schmerzen-Haben erfahren wir am deutlichsten, dass wir uns nicht immer von den Selbstverständlichkeiten des Leibhaftig-Existierens distanzieren* und uns in unserem Bewusstsein und unserer Aufmerksamkeit auf die Domäne des Geistigen als dem eigentlichen Ort unseres Existierens zurückziehen können. *Der Schmerz drängt sich auf als unabweisbares Moment unseres leiblichen Daseins, wir sind im Schmerz, nicht der Körper* „da

---

<sup>283</sup> Dies hat E.Jünger selber ganz deutlich erkannt. So z.B. stellt er über die Folgewirkungen der modernen Vergegenständlichung des Körpers /des Lebens fest, dass „der Tod in den entscheidenden Augenblicken nicht mehr gesehen wird“ (ebd.,183). Und weiter: „Die Tatsache, dass wir heute bereits wieder imstande sind, *den Augenblick des Todes mit größerer Kälte zu ertragen*, erklärt sich nicht zum wenigsten dadurch, dass wir *in unserem Körper nicht mehr in der alten Weise zu Hause sind*.“ (ebd.,193;Herv.-E.P.)

*draußen*“. Wir haben einen Körper, und spätestens *im Schmerz wird uns gewiss, dass wir dieser Leib sind*. Dergestalt ist *der Schmerz zugleich die Erfahrung des bewussten Gewährseins seiner selbst und der unaufhebbaren Leibgebundenheit des Existierens*.“ (ebd.,770;Herv.-E.P.)

Der Schmerz als eine Weise des „Zur-Welt-Seins“ - dieser Gedanke, den die Phänomenologie nach Husserl, insbesondere M.Merleau-Ponty und auf ihre Weise auch V.von Weizsäcker, H.Plessner und Fr.Buytendijk ins Zentrum der Analyse von Wahrnehmung und Erfahrung gestellt haben (vgl.ebd.,770), ließe sich dahingehend zuspitzen, dass *der Schmerz die radikalste Weise der Konfrontation mit der Leibgebundenheit des eigenen Bewusstseins, die radikalste Weise des Gewährwerdens der Leiblichkeit des eigenen Selbst bzw. der eigenen Subjektivität* und d.h. schließlich auch der eigenen leiblichen Existenz (genauer: Ek-sistenz) überhaupt darstellt. Mit Buytendijk ausgedrückt: „Keine andere Empfindung gibt in solchem Maße *die Gewissheit da zu sein*.“ (zit. ebd.,772;Herv.-E.P.)

Damit ist zugleich eine äußerst bedeutsame und folgenschwere Implikation der Schmerzerfahrung benannt: Gleich in welcher von seinen zwei Grundformen (die E.List im Anschluss an Buytendijk herausarbeitet), ob in der passivischen Form des Schmerzerleidens oder in der aktivischen Form des Schmerzzufügens, das Schmerzerleben *produziert* in Bezug auf das eigene Ich, auf die eigene (körperlich erfahrene) Existenz *immer Gewissheit*, und zwar: *unerschütterliche Gewissheit*. E.List zufolge ist es „die äußerste Form der Gewissheit des Daseins“ (ebd.,774).

Das schlagendste Beispiel hierfür wäre freilich die Psychose, wo die physische Gewalt, die sich infolge des Transitivityismus der imaginären Beziehung sowohl gegen den eigenen Körper als auch gegen den Körper des Anderen richten kann (vgl. Lefort:1986), sich als *das einzige Mittel zur Gewissheitsverschaffung* erweist. Die Gewalttätigkeit in der Psychose erzeugt das Gefühl von der eigenen Existenz, indem sie eine körperliche Ab- und Begrenzung und dadurch die für die Ich- bzw. Realitätskonstitution unerlässliche Wahrnehmung der eigenen körperlichen Integrität ermöglicht (vgl.1.3.7.). Die „Gewissheit des Noch-Lebens“ (ebd.,775), das durch den körperlichen Schmerz vermittelte *Gefühl des Da-Seins, der (Selbst-)Präsenz bzw. des Selbst-Seins* lässt sich daraus erklären, dass der Schmerz selbst sich *weitgehend „der Diskursivierung entzieht“* (ebd., 779) oder, wie es E.List unter Berufung auf E.Scarry noch formuliert: dass der Schmerz „in seiner *Unmittelbarkeit* durch die Sprache niemals einholbar“ ist (ebd.,775;Herv.-E.P.).

Die *Unmittelbarkeit des Schmerzes* lässt den „Körper im Schmerz“ (E.Scarry) als „Schnittstelle von Natur und Kultur“, als „Schauplatz der Emergenz des Symbolischen aus dem Organisch-Kreatürlichen“ (ebd.,778) erscheinen und begründet derart seine Funktionalisierung *zum Austragungsort kollektivistischer wie fundamentalistischer Einheits- und Omnipotenzphantasien*.

Souveräne Weltvernichtung (als physische Zerstörung) und anschließende souveräne Welterzeugung - nach diesem für die Psychose eigentümlichen Szenario wird auch die Welt in bzw. vor den Augen der „souveränen“ Machthaber, die „Welt der Folterer“ (E.Scarry) organisiert.

Weil der Schmerz die Macht hat, „das Ich seines Daseins zu versichern“ und es somit in seinen eigenen Macht- bzw. Selbstermächtigungsansprüchen zu bestärken, ist *das Zufügen von Schmerz*, wie es in der von E.Scarry beschriebenen Inszenierung der Folter geschieht, „*ein probates Mittel zur Durchsetzung von Kontrolle und Macht*“ (ebd.,774).

Das Opfer der Folter soll durch körperliche Gewalt dazu gebracht werden, die Welt des Folterers zu bezeugen und zu befestigen, sein Ich und seine Macht zu affirmieren. In Bezug auf E.Scarrys Darstellung des Orts des Geschehens zwischen Folterer und Opfer stellt E.List fest, dass sie „zuweilen den Eindruck (erweckt), als wäre dies der primäre Ort der Entstehung von Macht“<sup>284</sup> (ebd.,775).

Der subjektive Schmerz des Opfers, seine Subjektivität, wird vom Folterer gezeugnet, annihiliert, *seine körperlichen Zeichen werden als Insignien der Macht zur Schau gestellt* (hier sei erneut auf den Folterskandal im Abu Ghraib-Gefängnis verwiesen<sup>285</sup>).

---

<sup>284</sup> mit G.Agamben könnte man hier hinzufügen: aus dem ausgestellten nackten Körper

<sup>285</sup> Dieselbe Lesart legen auch die eingblendeten Fotos aus dem Abu Ghraib-Gefängnis in der Internet-Fassung von Jelineks Stück *Bambiland* (2003) nahe, das den politischen Omnipotenzwahn der

Dass dem so ist, dass die *sichtbaren* körperlichen Zeichen des Schmerzes als „Insignien der Macht“ fungieren, hat, meines Erachtens, wesentlich mit dem Objektivierungscharakter des Visualisierungsakts (als solcher) zu tun, der den thematischen Schwerpunkt dieses Abschnitts bildet.

Was „durch das Sichtbarmachen der entstellten und delokalisierten Teile und Funktionen des Körpers“ (ebd., 775) v.a. *objektiviert* wird, ist demnach *der Schmerz selbst*.

Neben der Zerstörung der Handlungsfähigkeit, Autonomie, Leiblichkeit des Opfers wird diese Objektivierung des Schmerzes als das augenfälligste Zeichen, als der sicherste, unwiderlegbare Beweis für die unumschränkte Macht des Folterers wahrgenommen. Wie hat man sich das vorzustellen?

Um das zu verstehen, muss man sich zuerst vor Augen führen, dass das Schmerzerleben „mit dem Wissen um die Bedrohtheit des Subjekts in seiner Körperlichkeit einhergeht“ (ebd., 771). Dieser Gedanke ließe sich im Hinblick auf das vorhin Gesagte dahingehend ausfalten, dass der Schmerz, der sich den Kalkülen der Macht entzieht, das Subjekt mit seiner eigenen Leiblichkeit, Gespaltenheit, Ek-stasiertheit, Offenheit, Verwundbarkeit, Hinfälligkeit, Abhängigkeit, Hilflosigkeit, Ohnmacht konfrontiert: „Die dauernde und sinnlose Präsenz des Schmerzes erzeugt ein Gefühl auswegloser Ohnmacht.“ (ebd., 773)

Er entäußert es, liefert es der Kontingenz, dem Ungewissen, dem Draußen, dem Anderen aus, beraubt es seiner Autonomie, seiner Souveränität. Anders gesagt: der Schmerz ist eine „Leistung des Organismus, aber eine, die *als Scheitern* erlebt wird“ (ebd., 771; Herv.-E.P.).

In diesem Interpretationshorizont stellt die Objektivierung des Schmerzes - so meine These - einen *gegenläufigen (psychotischen) Akt der Verwerfung der Erfahrung unvermeidlichen Scheiterns* dar. Sie ist sozusagen identisch mit der Neutralisierung, Eliminierung, Überwindung des Schmerzes.

Am symbolischen *Akt der Entmachtung des Schmerzes*, wie er sich am „Körper im Schmerz“ - dem Zentrum und Angriffspunkt der Inszenierung der Folter - abspielt, gewinnt demzufolge das Subjekt des Folterers *die unerschütterliche Gewissheit von seiner unumschränkten Macht, von seiner Souveränität*. Eine ähnliche symbolische Funktion kommt, von der umgekehrten Seite der Gewalttätigkeit gegenüber dem eigenen Körper her betrachtet, auch der *Heroisierung des Leidens (des Schmerzertragens)* zu, bei der wir es, wie vorher am Beispiel von E.Jünger veranschaulicht, ganz deutlich „mit einer ‚cartesischen‘ Abwehr des Körpers als jenes Objekt ‚da draußen‘, das als Verursacher und Träger des Schmerzes vom Ich distanziert wird“ (ebd., 778), zu tun haben.

Ausdauer, Härte, Unnachgiebigkeit, Durchhaltevermögen, Charakterstärke - alle diese Umschreibungen für den „heroischen“ Willen zum „Sieg über den Schmerz“ (E.List), die auch in den NS-Plastiken gestalterisch zum Ausdruck kommen, sind nichts anderes als Manifestationen des verzweifelten kompensatorischen Versuchs einer Selbstvergewisserung, Selbstermächtigung, Selbstbehauptung, Souveränitätsgewinnung seitens des bedrohten Subjekts bzw. des gekränkten narzisstischen Ich: „Im heroischen Sieg über den Schmerz errichtet sich das bedrohte Ich zu neuer, gestärkter, gepanzerter Souveränität.“ (ebd., 777)

In diesem Zusammenhang sei noch mit E.List nachdrücklich hervorgehoben, dass es sich bei der Heroisierung des Leidens um eine *kulturell überformte Einstellung zum Schmerz* handelt, in die zweifelsohne vielfältige religiöse (christliche) Reminiszenzen eingeflossen sind. Letztere lassen sich auch im NS-Körper- bzw. Opferdiskurs wiederfinden.

Die Frage nach der kulturellen Codiertheit des Umgangs mit dem Schmerz wirft andererseits zugleich die Frage nach dessen *Geschlechtsspezifik* auf. Unter Rekurs auf Buytendjik bemerkt E.List zur symbolischen Konstruktion des Umgangs mit dem Schmerz innerhalb der europäischen Kultur: „Die in der Tradition, der z.B. E.Jünger angehört, geübte *Heroisierung des Leidens im Sinne einer soldatischen Kultur der Männlichkeit* macht deutlich, dass der Umgang mit Schmerz auch *geschlechtsspezifisch organisiert* ist - dies auf dem Hintergrund der Tatsache, dass *das Ertragen von Leid und das Zufügen von Schmerz als Ausdruck von Charakterstärke*

---

Amerikaner im Irak-Krieg vor dem Hintergrund eines hochgradig humanistischen Ansatzes aufs schärfste kritisiert. Versteckte Anspielungen auf die Ereignisse in Abu Ghraib sind auch in *Das Werk* (2002) eingelassen (vgl.ebd.,229).

bzw. Macht gilt. Die kulturell höher bewertete „männliche“ Form der Antwort auf den Schmerz ist Standhalten, Widerstand. 'Was uns nicht umbringt, macht uns härter'."(ebd.,777;Herv.-E.P.) Was hat es aber für das weibliche Subjekt in seiner Rolle als spiegelbildliches Pendant zum männlichen Selbst zu bedeuten, dass in der androzentrisch verfassten abendländischen Gesellschaft die männliche Form der Abdrängung und Verwerfung des Schmerzes die absolute Priorität hat?

Wenn man sich der Analogie mit der eben skizzierten Darstellung der Folter durch E.Scarry bedient, so liegt es nahe, dass dieses unvermeidlich in die Position des Opfers versetzt wird, welches das verunsicherte männliche Subjekt in seiner imaginären/narzisstischen Identität (Männlichkeit), in seiner Handlungsfähigkeit, seiner Macht und Souveränität bestärken und befestigen soll.

Dieses Problem wird umso evidentener und brisanter in Kriegssituationen, wo die Aufgabe der Mobilisierung und Stärkung der männlichen soldatischen Identität besonders deutlich in den Vordergrund tritt und es infolgedessen zu einer enormen Eskalation der, wohlgerne kulturell durchaus gebilligten, Gewalt gegenüber Frauen kommt, was auch im Fall akuter Identitäts- bzw. Männlichkeitskrisen zu beobachten ist (vgl.3.4.).

Als Resümee lässt sich entsprechend festhalten, dass dieses spezifisch männliche, stark negative, abwertende Verhältnis zum Schmerz (und d.h. auch zum Körper) einen widersprüchlichen Doppelzwang (double-bind) produziert, der seinerseits wie ein mächtiger, unkontrollierbarer Gewaltgenerator wirkt (bzw. wirken kann). Dies besagt, dass mit der wachsenden Anästhesierung gegenüber dem Schmerz, die heutzutage beachtenswerter Weise v.a. durch die avancierten, immer noch innerhalb des voyeuristischen Dispositivs der Moderne operierenden visuellen Medientechnologien betrieben wird, auch das Maß an physischer Gewalt kontinuierlich wächst<sup>286</sup>. Die Erklärung: *Je schwerer das Gewährwerden des eigenen Leibs und Ichs, je ungewisser und instabiler die eigene Existenz, desto stärker das (psychotische) Bedürfnis nach der „Unmittelbarkeit“ und „Gewissheit“ des Schmerzerlebens, das Bedürfnis nach realer physischer Gewalt.*

Der einzige Ausweg aus dieser vertrackten Situation scheint eine grundlegende Revision und Neukonstruktion, eine „Dekonstruktion“ im Sinne Derridas der überlieferten kulturellen Einstellung zum Schmerz und zum Körper zu sein.

Philosophisch (phänomenologisch) bringt E.List es auf die Formel von der „Notwendigkeit der Rekonstruktion des Subjekts im Kontext seines konkreten leiblichen und sozialen Selbstseins“(ebd.,779).

Im Klartext heißt dies, dass ethisch wie politisch ein neues, ganz anderes Verhältnis zum Schmerz und zum Körper erforderlich ist, ein Verhältnis, dem nicht mehr die Vorstellung vom Körper als ‚jenes Objekt,da draußen‘, als Verursacher und Träger des Schmerzes“(ebd.,778) zugrunde liegt, sondern das von dem Verständnis des Körpers (im Schmerz) als ‚Träger des Selbst“(D.Field), als ‚Quelle des Lebens“(ebd.,778) getragen wird.

Da das Verständnis des Politischen und das Verständnis des Körpers weitgehend reziprok sind, setzt ein radikal verändertes Verständnis des Körpers auch ein radikal verändertes Verständnis des Politischen voraus, ein Verständnis des Politischen, dem ein anderes als das der Logik der Mimetologie (*techne*) verpflichtete Repräsentationsmodell, welches den lebenden Körper als rohes Material zur machtbestimmten "Gestaltung"/"Formung"/"Vervollkommnung" betrachtet, zugrunde liegt. Die Fundamente eines solchen alternativen Gegenmodells können dementsprechend, wie I.Baxmann in ihrer Kritik an Benjamins und Brechts einschlägigen Thesen zu Recht hervorhebt, nicht in der bloßen Negation der Ästhetisierung des Politischen oder in deren spiegelbildlicher Umkehrung in Form einer Politisierung des Ästhetischen/der Kunst liegen, sondern wären vielmehr „in der Sensibilisierung für die innerhalb des

---

<sup>286</sup> Die Kritik an der fortschreitenden Anästhesierung durch die modernen Medientechnologien bildet einen zentralen Aspekt von E.Jelineks Medienkritik, die in ihrem jüngsten Stück *Bambiland* eine ganz besondere Schärfe und Intensität erreicht. Da sie sich jedoch an dekonstruktivistischen Prinzipien orientiert und das voyeuristische Dispositiv *von innen heraus* zu sprengen sucht, gibt sie sich nur noch schwer zu erkennen. D.h.: in der Perspektivik und in den Mitteln, deren sie sich zur Entlarvung des voyeuristischen Dispositivs bedient, fällt sie weitgehend mit diesem zusammen. Hieraus wird klar, dass die Rede (oder soll man lieber Unterstellung sagen?) vom "kalten" oder "bösen"(J.Burger) Blick Jelineks eine gewisse Berechtigung hat.

Ästhetischen schlummernden subversiven Potentiale“ (Baxmann:1999,92) zu entdecken. Der Rückgriff auf Derridas Konzept der *différance*, das das metaphysische Repräsentationsmodell radikal in Frage stellt, die totalitären Festschreibungen ver-rückt und die starren dualistischen Oppositionen unterhöhlt, bietet sich hierbei als eine mögliche Alternative an<sup>287</sup>. Es fasst das Politische nicht als einen auf Abschließung, Totalisierung und Vollendung ausgerichteten (finalen) Prozess der Ins-Werk-Setzung, sondern wesentlich als einen unendlichen (infiniten) Prozess der „Entwerkung“ im Sinne J.-L.Nancys auf: „Die Politisierung etwa ist ein unendlicher Prozess, sie kann und darf aber niemals zu einem Abschluss kommen, eine totale Politisierung sein.“(Derrida:1991,58).

### 3.5.3.2.3. *Das Sichtbarmachen und das Unsichtbarmachen als ästhetische Ausschlussverfahren*

Substantialistische Gemeinschaftskonstruktionen, die dem metaphysischen Repräsentationsprinzip verhaftet sind, leben von der Abgrenzung, die sie durch Ausgrenzung erzeugen. Alle Ästhetisierungsprozesse des Politischen betreiben Ausschließung(en) "durch Figuren der Marginalisierung, der Diskriminierung und der Selektion"(Barck:1999,113), die sie meistens selbst produzieren. Da *die Konstruktion politischer Identität* ohne ästhetische Totalisierungen nicht denkbar ist, erfolgt sie grundsätzlich *über ästhetisch fundierte oder ästhetisch überformte Ausschlussverfahren*. Ästhetische Totalisierungen wirken allerdings nicht nur ausgrenzend, sondern oft auch durchaus tödlich. Für die nationalsozialistische Ganzheitsvision der Welt ("Weltanschauung"- A.Hitler) - die eklatanteste Manifestation der figuralen Kraft des (Nazi-)Mythos - trifft dies in ganz besonderem Maße zu: "Die Begründung politischer Ziele durch ästhetische Kriterien setzt eine bestimmte Vorstellung von Ganzheit und Organischem voraus, die alle Gegensätze und Widersprüche aufsaugt und "löst" durch Ausgrenzung und Vernichtung. Die Idee des Gesamtkunstwerks als dem politischen Modell des Nationalsozialismus und die Wagner-Rezeption prägen diese Ganzheitsvisionen ebenso wie sie sie motivieren."(ebd.,109)

Ermöglicht und vorangetrieben wurde die konkrete Realisierung dieser (Ganzheits-)Vision "eine(r) arisch gewordene(n) Welt"(Lacoue-Labarthe/Nancy:1997,189) wesentlich *durch die beiden Mechanismen des Sichtbarmachens und des Unsichtbarmachens*. Sie stellen die wichtigsten Hauptmechanismen medialer Ästhetisierung des Politischen (des Nationalen) und das heißt auch *die wichtigsten impliziten ästhetischen Ausschlussverfahren* im NS (wie im politischen Projekt der Moderne generell) dar.

Beim Sichtbarmachen handelt es sich um einen ästhetischen Doppelmechanismus, der die sichtbare Stilisierung des eigenen kollektiven Selbst (Körpers) zu einem identifikatorischen Vor-/Leit-Bild ebenso wie die sichtbare Stilisierung des (Körpers des) "Anderen" zu einem stereotypen Gegen-Bild umfasst. Es bezeichnet demnach ein ästhetisches Verfahren, das vorrangig der Ab- (Be- und Aus-)Grenzung, der klaren Grenz-ziehung, der strengen Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremdem und damit zur Stiftung von Identität und Ordnung dient. Die scharfe Grenzziehung vermittelt den Eindruck von Orientierung, Überschaubarkeit, Transparenz, Beherrschbarkeit, Kontrolle, produziert Gewissheiten.

Der Aspekt der Grenzziehung, der für A.Rosenbergs Begriff der plastischen "Gestalt", den entscheidenden konzeptuellen Bezugspunkt Ph.Lacoue-Labarthes, zentral ist - "Gestalt ist stets plastisch begrenzt" (zit. nach Lacoue-Labarthe:1990,132) - , erweist sich auch als bestimmend für den Diskurs der NS-Plastik.

"Dicke", "harte", "protonormalistische" "Stigma-Grenzen"(J.Link) - das sind die Grenzen, die die scharf konturierten, geradezu "galvanisierten" (E.Jünger) "aufgerichteten" nackten NS-Skulpturen (gegen die Außenwelt bzw. gegen einen imaginären Feind) aufrichten. Durch ihre überakzentuierte Muskulösität, die in Verbindung mit ihrer Vertikalität ("Aufgerichtetheit") den Eindruck extremer Verhärtung, Verfestigung, Abschottung noch mehr verstärkt, unterscheiden sie sich merklich von ihren antiken Vorläufern. Aber darauf kommt es eben an: sie unterscheiden sich, weil sie sich unterscheiden *müssen*, weil sie *sichtbare Verkörperungen der*

---

<sup>287</sup> Dies wird auch bei Lacoue-Labarthe angedeutet, wo die *différance* jeweils als "die Struktur der Beziehung zwischen *physis* und *techné*" (Lacoue-Labarthe:1990,123) thematisiert wird.

"einzigartigen" deutsch-nationalen Identität sein sollen, weil sie einzig im Modus der Unterscheidung, der strikten Abgrenzung (vom "Anderen") ihr einmaliges Profil, ihre unnachahmliche "Gestalt", ihre historische Existenz erlangen können. Diese(s) Profil /"Gestalt" ist v.a. rassistisch-biologisch codiert (und militaristisch untermauert): "Diese Begrenzung (die die Gestalt abhebt und den Umriss des Typs zeichnet) ist rassistisch bedingt. Diese Rasse aber ist das Außenbild einer bestimmten Seele."(Rosenberg, zit. nach ebd.,132) Der "Typus", dessen scharfe Konturen die figurativen NS-Plastiken ins öffentliche Blickfeld (ein)zeichnen, ist folglich der des "Ariers". Warum aber gerade der Arier?

Weil der Arier "der Kulturbegründer oder der Kulturschöpfer" (Lacoue-Labarthe/Nancy: 1997,187) ist, weil das arische Volk "das Volk oder das Blut der unmittelbaren (und letztlich genialen) Schöpfung vollendeter Formen"(ebd.,187) ist<sup>288</sup> oder, was schließlich dasselbe meint,

---

<sup>288</sup> Als die großen Arier der modernen Welt bestimmt A.Rosenberg die deutschen Mystiker, allen voran Meister Eckhart. Lacoue-Labarthe und J.-L.Nancy hierzu: "Denn Eckhart hat die entschlossen moderne Möglichkeit des Mythos eröffnet, indem er den Mythos der *freien Seele* geschaffen hat."(ebd.,187) Da Meister Eckhart "die moderne Möglichkeit des Mythos" v.a. durch sein Bild(ungs)konzept, auf das die Nazis gerade für ihre propagandistischen Zwecke zurückgriffen, "eröffnet" hat, wollen wir hier ergänzend noch ein paar Worte dazu sagen. Es beruht auf dem Postulat der Gleichursprünglichkeit und wechselseitigen Abhängigkeit von Bild und Urbild: "Bild und Urbild ist völlig eins und so miteinander vereint, dass man da keinerlei Unterschied erkennen kann."(Pazzini:1992,45) Und ferner: "Das Urbild ist nicht ohne das Bild zu denken. Bildung stellt demnach eine Beziehung her, die ohne einseitige Abhängigkeit ist."(ebd.,42) Der Kerngedanke von Meister Eckharts Bild(ungs)verständnis liegt demzufolge in der Vorstellung von der Bildung als einem Akt souveräner Selbstformung/-gründung, der die zeitliche Reihenfolge einer Ursache-Wirkung-Beziehung und die strenge Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt obsolet macht. Subjekttheoretisch betrachtet, orientiert es sich an einem dezentrierten Subjektbegriff und steht dadurch in diametralem Gegensatz zum zentralperspektivischen Bildparadigma der Nachahmung/Angleichung/Repräsentation, das einem hierarchischen Ur-/Vorbild -Abbild-Schema folgt und ein diesem vorgängiges autonomes Subjekt voraussetzt. Der paradoxe Befund, dass sich der "Nationalästhetizismus" des Dritten Reichs sowohl am zentralperspektivischen als auch an Meister Eckharts Bild-Verständnis ausgerichtet hat, lässt sich, meines Erachtens, in erster Linie aus seinem realhistorischen und psychosozialen Entstehungskontext heraus erklären, für dessen knappe Skizzierung hier nur einige (beiläufig schon gefallene) Stichworte ausreichen sollen: militärische Niederlage im Ersten Weltkrieg, die "Schmach von Versaille", die wirtschaftliche und soziale Not der Nachkriegszeit, die Niederlage der Weimarer Republik (mit Beginn der Weltwirtschaftskrise 1929). Hinzu kam die existentielle Erschütterung und extreme Verunsicherung durch die Erfahrungen der Moderne, die sich auf den gemeinsamen Nenner "totaler Sinn- und Identitätsverlust"/"fundamentaler Gewissheitsbruch"/"akute Zerstückerlungsangst"(Lacan) bringen und unter den Begriff der "transzendentalen Obdachlosigkeit"(Bloch) subsumieren lassen (vgl. dazu auch 3.5.1.). Dass in einem solchen soziokulturellen Kontext ein so stark vitalistisches und ausgesprochen aktivistisches Bild(ungs)verständnis wie das von Meister Eckhart, welches v.a. auf die innere Erfahrung mystischer Eruption, auf die individuelle Willenskraft zur Selbsterschaffung und Selbststabilisierung setzte, Fuß fassen und eine enorme ästhetische wie politische Bindungskraft entfalten konnte, leuchtet schon ein. Für das beinahe zugrunde gerichtete personale wie kollektive (deutsch-nationale) Selbst zwischen den beiden Weltkriegen stellte der Rückbezug auf den deutschen Mystiker des 14.Jahrhunderts eine verheißungsvolle, aus eigenen Kräften, aus eigenem, unerschütterlichem Willen bewerkstelligte „Wiederaufrichtung“ als starkes, selbstbewusstes und selbstsicheres Subjekt in Aussicht. Er versprach das geradezu Undenkbare: Aus dem gesellschaftspolitischen Abgrund heraus stellte er die souveräne Erschaffung des eigenen „unverrückbaren“ Grundes in Aussicht. Die Tatsache, dass es zu einer ersten verstärkten Rezeption von Meister Eckharts Schriften in Deutschland gerade gegen Ende des 19.Jh., d.h. im Zuge der immer deutlicher werdenden Krise der bürgerlichen Gesellschaft mit den sie kennzeichnenden Weltfluchtendenzen wie auch mit dem Aufkommen und Erstarken des nationalen (Selbst)Bewusstseins kam, vermag diese These nur zu bekräftigen. Das Paradoxe an der NS-Rezeption von Meister Eckharts Bild(ungs)konzept bleibt indes, dass diesem von Anfang an ein höchst subversives, antihierarchisches und antiautoritäres Moment eingeschrieben war. In seinem historischen Entstehungskontext schloss ein Konzept, das wie dieses von der Annahme eines fortwährenden dialektischen Ein- und Ent-Bildungsprozesses ausging, nämlich auch die fundamentale Erschütterung des gesamten Systems dogmatischen Denkens mit ein (für mehr Einzelheiten dazu siehe Pazzini:1992,41-48).

weil er der "Träger des Sonnenmythos"<sup>289</sup> ist und der Sonnenmythos wiederum der Mythos der Sichtbarmachung, Unterscheidung, Identifizierung, Gestalt(geb)ung, Formung, Totalisierung ist: „Der Mythos der Sonne ist nichts weniger als der Mythos dessen, was die Formen als solche in ihrer *Sichtbarkeit*, in den *Konturen ihrer Gestalt* auftauchen lässt, und zur gleichen Zeit ist er der Mythos der Kraft oder der Glut, die die Formung dieser Formen überhaupt erlaubt. Anders gesagt...ist der Sonnenmythos der Mythos *der formbildenden Kraft* selbst, der *ursprünglichen Kraft* des Typus. Die Sonne ist die *Quelle der Unterscheidung* der Typen. Oder mehr noch, die Sonne ist der *Arche-Typus*. Der Arier ist nicht allein ein Typus unter anderen, er ist der Typus, in dem die mythische Kraft selbst, die Natur-Mutter aller Typen, *sich darstellt (sich träumt und verkörpert)*."(ebd.,186/187;Herv.-E.P.)

Aber nicht nur der Diskurs der NS-Plastik, sondern fast alle medialen Diskurse, wie etwa Film, Photographie<sup>290</sup>, Theater, Sport u.a. erfüllten die Aufgabe, die richtigen sprich einzig gültigen und allgemein verbindlichen Maßstäbe für den vorbildlichen "arischen" Körper, nach dessen *Bild* die faschistischen Subjekte sich zu ihrer eigenen Gestalt- bzw. Selbstwerdung (nach-/ein-)bilden sollten, zu setzen und ins kollektive Gedächtnis einzuprägen. Die "Anderen", diejenigen, die dieser idealen Körpernorm nicht entsprachen ("das waren theoretisch alle Menschen, tatsächlich waren es Millionen"-Wolbert:1982,234), insbesondere die "Träger" von kranken, verstümmelten, infizierten, "entarteten" Körpern, waren potentiell als "lebensunwert" eingestuft, abqualifiziert, der sozialen Ausgrenzung ("Auslese") ausgesetzt und anschließend in der nationalsozialistischen Euthanasie-Aktion der Ausmerzung überantwortet.

Weil "der Rassismus - und insbesondere der Antisemitismus - " unter dem NS "vor allem anderen, grundsätzlich, ein Ästhetizismus" war (Lacoue-Labarthe:1990,109/110), bewegten sich die ästhetisch überformten Ausschlussverfahren auf der Ebene der Sichtbarkeit *meistens im Rahmen manichäischer und "exterminatorischer"*(K.Barck) *Oppositionspaare*, unter denen die "klassische Leitdifferenz idealistischer Ästhetik"(Barck:1999,101) *schön* vs. *hässlich* beinahe den absoluten Vorrang genoss: "Seinem Wesen nach ist "der Jude" eine Karikatur: die Hässlichkeit selbst."(Lacoue-Labarthe:1990,109/110)

Vor dem Hintergrund dieser Äußerung von Lacoue-Labarthe hat K.Barck in aller Schärfe die mörderische Dimension der faschistischen "Hypostasierung des Ästhetischen/Schönen"(K.Barck) hervorgekehrt. (Näheres über den NS-Schönheitsdiskurs

---

<sup>289</sup> Daher rührt auch der Rückgriff auf die Sonnensymbole und die Swastika. Mit ihrer Entscheidung für die Swastika als Parteizeichen, die Hitler bei einer Rede im Hofbräuhaus als „Lichtzeichen aller nordischen Völker“ erklärte (zit. nach Behrenbeck:1996,413), knüpfte die NSDAP-Führung ausdrücklich an ein „uralt und vorgeschichtliches Heilszeichen“ an, das ihrem Verständnis nach „den künftigen Sieg des arischen Menschen“ verkünde (zit. nach ebd.,414).

Als Sonnensymbol ist das Hakenkreuz bereits für die Steinzeit überliefert: „Die Sonne aber ist das imperiale Gestirn schlechthin; vom solaren Prinzip leitet jede Herrschaft und Gewalt ihre Macht und Autorität ab.“(Hasenfratz,zit. nach ebd.,414)

Als indogermanisches Heilszeichen innerhalb von solaren Fruchtbarkeitskulten wird die ursprüngliche Bedeutung der Swastika religionsgeschichtlich durch folgende weitere Sinnebenen überlagert: Da es im Zusammenhang mit kosmologischen Sonnenmythen steht, die meist ein dualistisches Weltbild versinnbildlichen, wohnt diesem „uralten“, angeblich arischen Heilszeichen ein innerer Antagonismus von Gut und Böse, Heil und Unheil inne, wie er z.B. im Mythos vom Kampf des Lichtes gegen die Finsternis dargestellt wird. Darüber hinaus ordnet es sich in eine- bis zur Pyramidenkunst des alten Ägyptens (oder auch der Mayas) zurückreichende- Deutungstradition ein, derzufolge die Sonne Symbol der Erneuerung, des Frühlings, der Auferstehung und der ewigen Wiedergeburt des Lebens nach dem Tode, Sinnbild der Unsterblichkeit der Seele ist. In Klaus Vondungs Worten: „Die Sonne erscheint als ... Symbol des Guten, des Lebens, der Kraft. Demgegenüber vertritt die Finsternis die Welt des Bösen und des Todes.“(zit. nach ebd.,414) Im christlichen Glauben ist die Swastika entsprechend ein Symbol Christi. Im Anschluss an Kl.Vondung sieht S.Behrenbeck einen der Gründe für das Aufgreifen „dieses allheiligen Sinnbildes der siegenden Sonne“(ebd.,413) in der weitgehenden Korrespondenz der darin enthaltenen Licht-Dunkel-Symbolik mit dem streng polarisierten mythischen Weltbild des Nationalsozialismus. In dessen eben angedeuteten christlichen Reminiszenzen wäre ein weiterer denkbarer Grund hierfür zu sehen.

<sup>290</sup> "Mittels der Photographie war die Physiognomie des nationalen Körpers seit dem Ersten Weltkrieg per Gegenbild etabliert."(Baxmann:1999,83)

findet sich in Teil B): „Die faschistischen Darstellungen „des Juden“ sind karikaturesk und Embleme von Hässlichkeit als dem Unästhetischen. Die politischen Soldaten der SS in ihrem Outfit schwarzer Todesengel repräsentieren ein exterminatorisches Schönheitsideal als ‚deutsche Ästhetik‘ und als prophetische Figur mörderischer Exzesse.“(Barck:1999,107) Als ein fernes Echo auf diese Aussagen hört sich folgende Stelle aus E.Jelineks Stück *Das Werk* an: "Soviel Schönheit in uns verkörpert, wir fassen es nicht. Die Schönheit ist für vieles ein Grund, und wir sind jetzt begründet, wenn auch nur kurz. Wir schmelzen vor unserer eigenen Schönheit. Andre verbrennen."(ebd.,191)

Neben dem ästhetischen Verfahren der sichtbaren Stilisierung des Anderen zu einem stereotypen Gegen-Bild, gegen das sich das kollektive Selbst im Gestus der Ab-grenzung und im Zuge der Aus-grenzung profilieren („gestalten“) und behaupten kann, gibt es auch ein zweites, dem ersten scheinbar konträres, in funktionaler und kausaler Hinsicht jedoch weitgehend analoges, implizites Ausschlussverfahren der Konstruktion politischer Identität, das auf dem *Unsichtbarmachen des Anderen* beruht.

Bei dieser zweiten Form der Inszenierung des nationalen Selbst wird *der Körper (und d.h. auch der Schmerz, die Verwundbarkeit, die Endlichkeit, das Sterben, der Tod) und der Raum des Anderen zum Verschwinden gebracht*, was praktisch der (grundsätzlich medial realisierten und bis heute noch mit bemerkenswert großer Massenwirksamkeit weiter praktizierten) *symbolischen wie physisch konkreten Auslöschung des Anderen* gleichkommt. "Das Nichtsein ist gleich dem Totsein" - heißt es treffend hierzu in E.Jelineks Text *Das Werk* (ebd.,247). Denn dass *dem Anderen durch den Akt seines Unsichtbarmachens jegliche (geschichtliche) Existenz und Identität abgesprochen wird*, rückt in auffallende Nähe zu dem psychotischen Kommunikationsabbruch, der schließlich, wie an früherer Stelle erörtert, *im Realen*, in der *unmittelbaren physischen Gewalt, im Tod (Mord)* mündet.

Diese Art von impliziten ästhetischen Ausschlussverfahren korrespondiert andererseits durchweg der von Sl.Zizek skizzierten „Rationalität der phantasmatischen Logik“, die „verlangt, dass der Feind eine unfassbare (unsichtbare- E.P.) Entität bleibt, dessen wahre Identität nie ganz offenbart werden kann“(Zizek:1996,226).

Das Unsichtbarmachen des "Anderen" erzeugt danach einen zusätzlichen Tereffekt. Durch dessen Ausschluss aus dem mit Kontrolle und Sicherheit assoziierten Feld der Sichtbarkeit und Repräsentation wird völlige Unberechenbarkeit und enorme Bedrohlichkeit suggeriert, es werden die Angst und das Misstrauen gegen ihn geschürt und so die Aggressivität und die Gewaltbereitschaft ihm gegenüber beträchtlich potenziert. Hierin liegt höchstwahrscheinlich der Grund, weshalb das ästhetische Ausschlussverfahren des Unsichtbarmachens in seiner Qualität als *implizites Verfahren zur Konstruktion von Feindbildern* auch so oft für militärische bzw. imperialistische Zwecke eingesetzt wird.

Erinnert sei in diesem Zusammenhang noch an das, was wir früher wiederholt hervorgehoben haben, dass es nämlich meistens marginalisierte, selbst *am Rande der Sichtbarkeit situierte Subjekte (Gruppen, Minderheiten)* sind, die wegen ihrer eigentümlichen Fremdheit/Un(er)fassbarkeit/Unsichtbarkeit zur bevorzugten Zielscheibe derartiger ästhetisch überformten Ausschließungsprozesse (gemacht) werden. Da sie nicht (oder nur schwer) identifizierbar, nicht in einer sichtbaren, festen, unveränderlichen „Gestalt“ repräsentierbar und fixierbar sind, da sie in ihrer Heterogenität, in ihrer nicht assimilierbaren Andersheit, in ihrem unausgesetzten *Werden* allgemein Verunsicherung, Desorientierung und Destabilisierung stiften - das *Werden* schließt ja immer auch das *Vergehen* ein, es hat wesentlich mit *Zeitlichkeit/Vergänglichkeit/ Endlichkeit* zu tun - , da sie sich weitgehend dem Seh- und Kontrollfeld der Macht entziehen, schlimmer noch: diese auf ihre eigenen Grenzen verweisen und damit zum Scheitern zu bringen drohen, werden sie entsprechend selbst unsichtbar gemacht oder gar endgültig zum Verschwinden, zur Strecke gebracht.

Ähnlichen Interpretationsbahnen, wenngleich in einer etwas anderen Richtung, folgt auch G.Deleuze, wenn er vom *Motiv des Werdens* her den Unterschied zwischen dem Majoritären - „als homogen-konstantes System“ - und dem Minoritären - „als potentielles und geschaffenes, als schöpferisches Werden“(Deleuze:1994,205) herausarbeitet: „Denn insofern die Majorität analytisch im Maß enthalten ist, ist sie Niemand - Odysseus - , wohingegen die Minorität das *Werden* eines jeden ist, sein potentielles *Werden*, insofern er vom Modell abweicht.“(ebd.,205)

### 3.5.4. Das "Jude-Sein" (M.Blanchot)

Das Musterbeispiel für eine solche stets im Werden begriffene und das konstitutive Werden des einzelnen Subjekts versinnbildlichende (bzw. ver-körpernde), sich der Sichtbarkeit entziehende und der mimetischen Identifikation/der fixierenden Repräsentation verweigernde nomadenhafte Minorität sind zweifelsohne die Juden. M.Blanchot hat das „Jude-Sein“ als eine wesentlich „negative Bedingung“ bestimmt.

Entwurzelung, Enteignung, Entmächtigung, Entzug, Entfremdung, Verlust, Mangel, Exiliertheit, Exterminiertheit, Ungewissheit, Unsicherheit, Instabilität - so ließe sich in etwa diese Bestimmung des französischen Philosophen im Rückblick auf die Hauptaussagen seines Essays *Das Unzerstörbare* in geraffter Form transkribieren.

Jude-Sein hieße demnach „von Anfang an der wesentlichen Lebensmöglichkeiten beraubt sein, und zwar nicht auf eine abstrakte, sondern auf eine konkrete Art und Weise“ (Blanchot:1991,182). Es hieße ferner „Forderung der Trennung“, „Bejahung der nomadenhaften Existenz“ (ebd.,184), Verbot der „Versuchung der Einheit-Identität“ (ebd.,185), Verzicht auf das Unmittelbare, Hinnahme der Nicht-Präsenz in der Präsenz, Anerkennung der *différance*, der Uneinholbarkeit des eigenen Ursprungs: „Der Jude ist *der Mensch des Ursprungs*, der sich auf den Ursprung bezieht, nicht indem er bleibt, sondern indem er sich entfernt und so *zum Ausdruck bringt, dass die Wahrheit des Anfangs in der Trennung liegt.*“ (ebd.,187;Herv.-E.P.) Dieser Idee der unbeherrschten und unbeherrschbaren, unvordenklichen und unberechenbaren, undurchschaubaren und unvorhersehbaren, weil von woanders herkommenden (*Ur-*)*Spur* (Derrida); der Idee der ursprünglichen Nachträglichkeit, der Unmöglichkeit des absoluten (Neu-)Anfangs/der mythischen Selbstsetzung/der Selbstidentität/der Unmittelbarkeit/der Eigentlichkeit/der absoluten Stabilität („Bodenständigkeit“) und unerschütterlichen Gewissheit /der ewigen Fortdauer und unumschränkten Allmacht wird, wie bei Legendre unter dem Aspekt der ursprünglichen Bindung an das Gesetz besprochen, im Ritus der Beschneidung Rechnung getragen.

Darin wird die (*Ur-*)*Spur*, die nomadisierende, „disseminierende“ (Derrida) Bewegung der *différance*, in die sich die Idee der unhintergehbaren originären Teilung und Trennung einschreibt, unauslöschlich in den Körper eingezeichnet, buchstäblich ver-körpert.

Der *symbolische Akt des Sichtbarmachens, des Ausstellens der Entwurzelung (der symbolischen Kastration)*, der das individuelle Subjekt als autonom und bewusst handelndes *übersteigt*, es im Sinne Lacans durchstreicht, artikuliert dementsprechend ein *Innewerden der eigenen Heteronomie* (= der unmöglichen Autonomie), Differenz, Fremdheit, (Aus)Gesetztheit, Unterworfenheit, kurz: ein *Innewerden des eigenen Subjekt-Seins*.

Er bringt die nomadenhafte Wahrheit“ (ebd.,194) des Judentums zum Ausdruck, die laut Blanchot die „Wahrheit des Übergangs“, des „Zwischen-zwei-Ufern“ (ebd.,186;Herv.-E.P.), der Über-setzung, der (Grenz-)Überschreitung, die Wahrheit des *WERDENS*, des *Intervalls*, der *Passage*, der *Öffnung* ist.

Ein „Volk ohne Land“ sein, eine Ek-sistenz im Exil führen ist danach synonym mit „nie bei sich“ sein, sondern „immer im Außen..., in einer Bewegung, in der das Fremde sich preisgibt, ohne sich aufzugeben“ (ebd.,189).

Seit Beginn der Diaspora fassten die Juden ihre ewige und unumkehrbare („totale“ -Z.Bauman) Heimatlosigkeit als integralen Bestandteil ihrer eigenen ("einzigartigen") Identität auf. Daraus leiteten die Nazis später gerade das Hauptargument für ihre Verfolgung und Vernichtung ab: "Hitler versuchte mit der jüdischen Heimatlosigkeit zu begründen, warum die Feindschaft gegenüber diesem Volk eine ganz andere Dimension habe als normale Feindseligkeit zwischen rivalisierenden Nationen oder Rassen." (Bauman: 2002,49).

Blanchot zufolge bezeichnet der eigentümliche „exterritoriale“ Status der Juden, die besondere Qualität des jüdischen *Andersseins* dagegen eine „positive Beziehung zur Äußerlichkeit“ (Blanchot,188), die den Verzicht auf den imaginären narzisstischen Wunsch, „alles zu assimilieren, alles zu identifizieren, alles auf unser Ich zu beziehen“ (Blanchot:1991,188), miteinschließt.

Was Blanchot hier mit Bezug auf Lévinas unter dem Begriff der „Äußerlichkeit“ abhandelt, bleibt allerdings durchweg schillernd, offen, opak und markiert derart eine konstitutive innere Beziehung zur Differenz, von der - so seine Grundthese - die Juden selbst Zeugnis ablegen: „sie sind keine Fremden, aber *rufen uns die Forderung der Fremdheit in Erinnerung*; sie sind auch nicht durch eine unverständliche Bestrafung getrennt, sondern *bezeichnen als reine Trennung und reine Beziehung das, was von Mensch zu Mensch die menschliche Macht überschreitet*, die indessen alles kann.“ (ebd.,191;Herv.-E.P.)

„Äußerlichkeit“ signifiziert zum einen die Öffnung auf den Anderen, den „Nächsten“, durch dessen Gegenwart - die „nicht weniger unzugänglich, getrennt und entfernt als der Unsichtbare (Gott -E.P.)“ ( ebd.,194) ist - „die Behauptung eines unendlichen Anspruchs hindurchgeht“ (ebd.,199). Zum anderen bezeichnet sie zugleich *die absolute Machtlosigkeit, die Abwesenheit von bzw. den Verzicht auf jegliche Machtansprüche*, die die Beziehung zum Anderen (auf beiden Seiten) prägt.

Sie lässt die Beziehung zum Anderen sich als eine „Beziehung ohne Beziehung“, als eine Beziehung in der „unendlichen Trennung“ offenbaren, *asymmetrisch* und einzig durch die unendliche *Verantwortung* für den Anderen getragen - jene Verantwortung, die, wie es Z.Bauman ebenfalls in Anlehnung an E.Lévinas ausdrückt, „der existentielle Modus des menschlichen Subjekts“, der integrale Bestandteil des „Prozess(es) der Subjektwerdung“ (Bauman:2002,198) ist.

Die „Äußerlichkeit“ offenbart also dem einzelnen Subjekt die Wahrheit seines Subjekt-Seins, seiner inkommensurablen immanenten Andersheit, der Endlichkeit in (seiner) Unendlichkeit und umgekehrt: der Unendlichkeit in seiner Endlichkeit, oder paradox mit Blanchot formuliert: die Wahrheit seiner „zerstörbare(n) Unzerstörbarkeit“.

An der absoluten Grenze, die die „zerstörbare Unzerstörbarkeit“ markiert, muss jede Macht (einschließlich die über einen selbst) notwendig scheitern: „Durch eine solche Lektüre beginnen wir zu verstehen, dass der Mensch das Unzerstörbare ist und, dass er dennoch zerstört werden kann...Dass der Mensch zerstört werden kann, ist sicher nicht beruhigend; dass der Mensch aber trotzdem und aufgrund dessen, in dieser Bewegung selbst, unzerstörbar bleibt, das ist wirklich niederschmetternd, weil wir überhaupt keine Möglichkeit haben, uns jemals weder unserer selbst noch der Verantwortung entledigt zu sehen.“(Blanchot:1991,195)

Insofern das Jude-Sein für das Fremd-/Anders-Sein, für das Äußerlich-Sein schlechthin steht, unterhält es eine konstitutive Beziehung zum un(er)fassbaren, „*unzerstörbaren*“ *ANDEREN*, zum „*UNENDLICHEN*“, der „keine Form der Macht Herr werden kann, weil sie ihr nicht begegnet“ (ebd.,192) und die ihrerseits *das Subjekt* seiner konstitutiven Machtlosigkeit (Subjekthaftigkeit=Unterworfenheit), *seiner unhintergehbaren „Zerstörbarkeit“* aussetzt, indem sie es zur unendlichen und bedingungslosen Verantwortung gegenüber dem Anderen verpflichtet. In der Angst bzw. dem Abscheu vor dieser durch den „Juden“ - den „Signifikant(en) aller Gefahren“ (Aron, in Prasse(Hg.):1994,192-197) - , ver-körperten unerträglichen Erfahrung der eigenen „Äußerlichkeit“, „(Un)Zerstörbarkeit“, Machtlosigkeit erblickt M.Blanchot die Wurzeln des Antisemitismus.

„Jude sein kann... nicht die einfache Kehrseite der antijüdischen Provokation sein“ (Blanchot:1991,183) - konstatiert er und führt in Anlehnung an Sartres<sup>291</sup> Auffassung vom Antisemitismus als Angstprojektion Folgendes aus: „In diesem Sinn ist der Antisemitismus keinesfalls ein Zufall: er verkörpert *den Abscheu*, den der Nächste erweckt, *das Unbehagen vor dem, was von weit her und von woanders kommt, das Bedürfnis, das Andere zu töten*, das heißt, *das der Allmacht des Todes zu unterwerfen, was sich nicht in Begriffen der Macht fassen lässt*.“ (ebd.,191;Herv.-E.P.)

Angesichts der Tatsache, dass das Ziel des Antisemitismus in der „vollkommene(n) Denunziation des Jude-Seins“ ( ebd.,193) besteht, das Jude-Sein allerdings zugleich in einem konstitutiven Bezug zum „Unendlichen“/„Unzerstörbaren“/absolut Anderen steht, zieht Blanchot den Schluss, „dass der Antisemitismus, der mit der Unendlichkeit ringt, *sich einer Bewegung der grenzenlosen Ablehnung verschreibt*.“ (ebd.,192;Herv.-E.P.)

Und er fährt in seinen Überlegungen fort: „Die Juden ausschließen, nein, das genügt wirklich nicht: sie vernichten ist nicht genug: man musste sie auch *aus der Geschichte streichen*, sie aus

---

<sup>291</sup> Für Sartre ist der Jude „lediglich das Produkt des Blicks des anderen“ (ebd.,183).

den Büchern *verschwinden lassen*, in denen sie zu uns sprechen, schließlich diese *Präsenz auslöschen, die vor und nach jedem Buch die eingeschriebene Sprache ist* und durch die der Mensch, aus der größten Ferne, dort, wo jeder Horizont fehlt, sich schon an den Menschen gewandt hat: mit einem Wort, den „Nächsten“ beseitigen.“( ebd.; Herv.-E.P.)

Auch Z.Bauman, der in seiner Arbeit *Dialektik der Ordnung* dem Phänomen des Antisemitismus zwei Kapitel gewidmet hat, hat dieses auf das eigentümliche „Fremd-Sein“ der Juden bezogen und seinen projektiven Charakter herausgehoben. Mit der kategorialen Unterscheidung, die er dabei zwischen dem „alten“ und dem „neuen“ Antisemitismus getroffen hat, hat er die Spezifik des jüdischen „Fremd-Seins“ genauer gefasst.

Der „neue“ Antisemitismus, der erst mit dem Aufkommen der Moderne in Erscheinung trat, ruht nach Bauman auf ganz anderen Bedingungen als der „alte“: „Die neuen Gründe fand ich im Problem des ‚Schleimigen‘, des ‚Flüssigen‘.“(Bauman:1993,21).

Wie lässt sich diese Aussage Baumans verstehen?

Innerhalb des modernen nationalstaatlichen Gefüges hatten die vom Antisemitismus Betroffenen nicht einfach die Außenstellung von „absonderlichen Fremdlingen“ inne. Sie nahmen vielmehr -hieraus hatte H.Arendt in *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* das Phänomen des modernen (einschließlich des nationalsozialistischen) Antisemitismus zu erklären versucht - die äußerst prekäre und, wie es sich herausstellen sollte, verhängnisvolle *Zwischenstellung* zwischen der Gesellschaft und dem modernen (National-)Staat ein, d.h. sie hatten „den semantisch verwirrenden und psychologisch verunsichernden Status von *Fremden im Inneren*“ inne und hielten dadurch „eine wichtige gesellschaftliche Demarkationslinie nicht ein, die man sich klar definiert und unüberwindbar wünscht“(Bauman:2002,48;Herv.-E.P.). Anders als „normale“ Fremde *sprengten* die Juden also *die Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremdem*, unterminierten das für die Konstitution nationaler Identität wichtigste Unterscheidungsmerkmal: „die Differenz zwischen ‚wir‘ und ‚die anderen‘“(ebd.,67). Als „*die Fremden in unserer Mitte*“(ebd.,48) saßen sie „genau rittlings auf den Barrikaden“, „weder hier noch dort“ (ebd.,21), *zwischen den Fronten, im Niemandsland*, besetzten in der gesellschaftlichen Ordnung als eine Art „*Lückenfüller*“<sup>292</sup> genau jene faszinierende wie furchterregende *Leerstelle des „schwarzen Lochs“*(Zizek), des *horror vacui*, die J.Lacan und im Anschluss daran S.L.Zizek als *die Stelle des (unmöglichen) Dings (Substanz des Genießens)* beschrieben haben. Mehr noch: sie traten als deren regelrechte Ver-körperung, als eine Art *leibhaftiges extimes Objekt klein a* auf.

Das dürfte Z.Bauman wohl vorgeschwebt haben, als er schrieb: „*Die Juden besetzten diese Leere, ja schienen sogar diese Leere selbst zu sein.*“(ebd.,67/68)

„Prototyp und Urbild von Nonkonformismus, Heterodoxie, Anormalität und Verirrung“(ebd.,53), symbolisierte der „typisierte Jude“ einerseits *den herausstechendsten Zug der Moderne* - die immanente *Transgressivität*; das, was Z.Bauman höchstwahrscheinlich mit dem Begriff des „Schleimigen“ und „Flüssigen“ meinte, den „Drang, Grenzen zu überschreiten, die Dinge zu verändern“(Bauman:1993,3). Andererseits stand er zugleich *für das unvermeidliche Scheitern des modernen Projekts der Grenzüberschreitung* sowie für die grauenhaften Folgen seiner rigorosen Verwerfung.

So gerieten die Juden in den „tiefgreifenden historischen Konflikt zwischen vormoderner Welt und sich anbahnender Moderne“(Bauman:2002,59/60). Da sie *die Inkarnation der Ambivalenz schlechthin* waren und auf beiden Seiten der Barrikaden saßen, wurden sie zum Angriffsziel für beide Seiten.

Zum einen wurden sie zur Projektionsfläche verstärkter antimodernistischer und antikapitalistischer Tendenzen: „Die Vorstellung, die heraufziehende kapitalistische Gesellschaftsordnung könne aufgehalten werden, verband in der frühen Industriegesellschaft radikalen Antisemitismus und antikapitalistische Tendenzen, um so die reale oder erträumte ‚natürliche‘ Ordnung wiederherzustellen, der die Geldbarone ein Ende zu bereiten drohten.“(ebd.,61)

Als „Angst vor dem Nichts“, dem *horror vacui*, als „unstillbares Verlangen nach Sicherheit“ schlug sich die Angst vor dem nicht aufzuhaltenden Triumph der industriellen Moderne „in paranoiden Verschwörungstheorien ebenso wie in der hektischen Suche nach der immer

---

<sup>292</sup> Mit dieser Figur arbeitet auch E.Jelinek in ihrem Stück *Das Werk* (vgl.ebd.,192).

schwerer fassbaren Identität“ (ebd.,60) nieder. Dieselben antimodernistischen Ängste und Tendenzen, wie sie in der frühen kleinbürgerlich-konservativen Version des Kapitalismus zum Tragen kamen, formierten und mobilisierten sich ein wenig später im rassistisch codierten Antisemitismus nationalsozialistischer Prägung: „Adolf Stöcker, Dietrich Eckhart, Alfred Rosenberg, Georg Strasser, Joseph Goebbels und mit ihnen die anderen Wegbereiter und Ideologen des Nationalsozialismus projizierten die Ängste der tatsächlichen und vermeintlichen Opfer der Modernisierung auf das Phantom der jüdischen Rasse. Die ideale *völkische* Gesellschaft der Zukunft wurde als Gegenmodell zum bedrohlichen Fortschritt der Moderne propagiert. Die Beseitigung der Juden und die Ablehnung der neuen Ordnung waren fortan gleichbedeutend.“(ebd.,76)

Viele Deutsche hießen eine strenge und lautstark propagierte Politik der Segregation, der Absonderung und Entrechtung der Juden willkommen, weil sie sich von der „Judenpolitik“ „eine symbolische (wenngleich einleuchtende) Lösung realer (wenn auch unbewusster) Ängste vor Verdrängung und Unsicherheit“ (ebd., 91) erhofften.

Zum anderen waren die Juden mit ihrer eigentümlichen „Undurchsichtigkeit“<sup>293</sup>, „Unbestimmbarkeit“, mit ihrer „ewige(n) und unumkehrbare(n) Heimatlosigkeit“ (ebd.,49) der „Stachel im Körper der modernen Gesellschaft“ (Bauman:1993,21), der sich gegen den Kern des „modernen Projekts“, gegen dessen Prinzipien der „Universalität, Homogenität, Eindeutigkeit und Transparenz“ (Bauman:1995a,191), gegen dessen Favourisierung der Ordnung und Negierung des Chaos<sup>294</sup> richtete.

Innerhalb des für die Moderne paradigmatischen binären Ordnung-Chaos-Dispositivs standen sie für die Dimension des Chaos, die „als uneindeutig, heterogen, unübersichtlich, partikular und heterogen erscheint“ (Bonß:1993,26) und die rational-instrumentelle Ordnung fortgesetzt irritiert: Sie waren „*die Fremden in unserer Mitte*“, die „nie zuvor geäußerte Fragen stellen, die das Selbstverständliche hinterfragen und das Ungreifbare bezweifeln“ (Bauman:2002,68).

Während die Moderne, die nach Z.Bauman weitgehend gleichbedeutend mit der „Anstrengung, Ambivalenz auszulöschen“ (Bauman:1995a,20) war<sup>295</sup>, unermüdlich damit beschäftigt war, Ordnung zu schaffen, eine übersichtliche, total kontrollierbare „bessere“ („heile“) Welt zu entwerfen und zu realisieren, trug der „typisierte Jude“ die niederschmetternde, bei aller von ihm verkörperten Ambivalenz einzig eindeutige Botschaft: „*jeder Versuch einer Ordnung im Hier und Jetzt muss scheitern und wird nur Chaos und Untergang verursachen*“ (Bauman:2002,54).

Da er das Scheitern des modernen Projekts zur Errichtung einer eindeutigen, homogenen Ordnung demonstrierte, wurde er zur (physischen) Liquidation verurteilt.

Der Holocaust markierte mithin, wie W.Bonß prägnant Baumans Hauptthese zusammenfasst, "einen Höhe-, aber auch einen Wendepunkt im Kampf gegen die Ambivalenz“ (Bauman:1993,27). Er ist zugleich das beredteste Zeugnis, die „Chiffre für das Scheitern des Strebens nach Eindeutigkeit“ (Bauman:2002,27) und damit auch des gesamten politischen Projekts der Moderne.

Auch wenn also Baumans vernunftkritische Beurteilung der Moderne derjenigen von Adorno/Horkheimer auffallend nahesteht, setzt sie zugleich ganz andere Akzente als diese. Dazu gehört z.B. einerseits, dass sie sich jenseits der entfremdungstheoretischen Perspektive der Kritischen Theorie (und auch der Theorie M.Webers) bewegt (vgl. dazu Bonß:1993, 23-32) und ganz stark auf die segregationistischen (exklusionistischen) bzw. mörderischen Aspekte

---

<sup>293</sup> „Sie waren *die Undurchsichtigkeit* im allgemeinen Ringen um Klarheit, *die Unbestimmbarkeit* in einer nach Gewissheiten dürstenden Welt.“(ebd.,71;Herv.-E.P.)

<sup>294</sup> Über dieses tragende Leitmotiv von Baumans Schriften merkt W.Bonß an, dass es an den aus der Kritischen Theorie überkommenen Topos von der Durchsetzung der okzidentalen Rationalisierung erinnert.

<sup>295</sup> Bauman: „In der Tat ist Ambiguität und Ambivalenz, der Schrecken und die Angst vor der Ambivalenz das zentrale Thema der modernen Zivilisation, nicht nur ein Randphänomen.“(Bauman:1993,19)

Bonß kommentiert diesen zentralen Topos bei Bauman wie folgt: „Als zentrales Charakteristikum der Moderne bezieht sich die Anstrengung, Ambivalenzen auszulöschen, auf Wissensbestände wie auf Menschen. Sie richtet sich gegen alles, was fremd und schwer fassbar erscheint, weil es sich gegen die Prinzipien der Universalität, Homogenität, Gleichförmigkeit und Transparenz sperrt.“(Bonß:1993,27)

(„Kosten“) der unablässigen Versuche zur Herstellung von Ordnung und Eindeutigkeit konzentriert.

Andererseits nimmt sie endgültig Abschied von der durch Adorno/Horkheimer vertretenen Optik der Erfolgsgeschichte der instrumentellen Vernunft. Während die beiden Theoretiker der Kritischen Schule „der ‚Dialektik der Aufklärung‘ ein recht undialektisches Ende in Gestalt der irreversiblen Durchsetzung der instrumentellen Vernunft bescheinigen“ (Bonß:1993,26), erblickt Z.Bauman in der historischen Entwicklung einzig und allein den Verweis auf eine Misserfolgsgeschichte. Was diese für ihn vor Augen führt, ist in erster Linie, dass die von der Moderne anvisierte Eindeutigkeit, das euphorisch heraufbeschworene „Ende der Ambivalenz“ selbst mit den brutalsten Mitteln nicht realisiert werden kann, weil es a priori eine Unmöglichkeit und somit von vornherein zum Scheitern verurteilt ist: „Der millionenfache Mord macht deutlich, welches Gewalt- und Vernichtungspotential die Vision der eindeutigen Ordnung freisetzen kann. Gleichwohl ist die anvisierte Ausmerzung des Abweichenden und Uneindeutigen nicht realisiert worden, und unter dieser Perspektive ist der Holocaust zugleich eine Chiffre für das Scheitern des Strebens nach Eindeutigkeit.“ (ders., 27)

Dass Z.Bauman in seiner Holocaust-Analyse die „operationale Verbindung“ zwischen dem aktiv vernichtenden (modern-rassistischen) Antisemitismus und der Moderne in den Vordergrund rückt, etwa indem er den nationalstaatlichen „Krieg gegen die Ambivalenz“ paradigmatisch und exemplarisch an die Situation der Juden in Deutschland koppelt, und damit anscheinend die nicht-nationalen Gründe für die Entstehung des Holocaust<sup>296</sup> überbetont, soll,

---

<sup>296</sup> Die Betonung und Erklärung des Holocaust als deutsches Verbrechen hält Z.Bauman insofern für verhängnisvoll, als dadurch „alle anderen und insbesondere *alles andere* entlastet sind“ (ebd.,11) und der Holocaust selbst weitgehend historisch relativiert wird. In dieser Perspektive warnt Bauman vor einem Denken, das den Holocaust einfach als nationales - deutsches - oder aber als jüdisches Problem betrachtet und plädiert für einen breiter angelegten Interpretationsansatz, der, entgegen der gängigen Forschungsmeinung, wonach der Holocaust ein Triumph des Irrationalen bzw. ein radikaler „Zivilisationsbruch“ sei, das „komplexe Phänomen Auschwitz“ als „die Signatur des zivilisatorischen Fortschritts“ (ebd.,191), als „gesetzmäßige Folge des Zivilisationsprozesses und als dessen latentes Potential“ (ebd.,42/43) begreift: „Der Holocaust wurde inmitten der modernen, rationalen Gesellschaft konzipiert und durchgeführt, in einer hochentwickelten Zivilisation und im Umfeld außergewöhnlicher kultureller Leistungen; er muss daher als Problem dieser Gesellschaft, Zivilisation und Kultur betrachtet werden.“ (ebd.,10)

Indem Bauman das historisch „einzigartige“ Ereignis des Holocaust in den breiteren Kontext der okzidentalen Rationalisierung und hochentwickelten industriellen Technisierung stellt, rückt er seine Holocaust-Analyse in eine auffallende Nähe zu der von Lacoue-Labarthe. In einem Punkt allerdings weicht sein Konzept entscheidend von dem des französischen Philosophen ab: im Vergleich zu Lacoue-Labarthes philosophisch fundiertem Zivilisationsbegriff, bleibt Baumans stärker soziologisch akzentuierter Zivilisationsbegriff insofern enger gefasst, als er sich ausschließlich auf die rationalisierte, industriell-technologische Gesellschaft (die er mit Zivilisation gleichsetzt-vgl.ebd.,110) der Moderne konzentriert. Sein Konzept der Moderne wiederum, das „die kulturelle Seite der industriellen Gesellschaft“ anvisiert, „die deren ökonomische Basis voraussetzt, ohne sich darauf reduzieren zu lassen“ (Bonß:ebd.,25), bleibt „jenseits der Verengungen der ‚einfachen Modernisierungskonzepte“ (ders.,24) angesiedelt und insofern seinerseits weiter gefasst als diese. Gemäß Baumans eigener Definition bezeichnet der Begriff der Moderne „eine historische Epoche..., die in Westeuropa mit einer Reihe von grundlegenden soziokulturellen und intellektuellen Transformationen des 17.Jh. begann und ihre Reife erreichte (1) als ein kulturelles Projekt mit dem Entstehen der Aufklärung, (2) als eine sozial vollendete Lebensform - mit dem Entstehen der industriellen Gesellschaft“ (zit. nach Bonß:1993,25).

Dass der Holocaust „eindeutig modern geprägt war“ (ebd.,103), macht gerade dessen „Außergewöhnlichkeit“ und „Einzigartigkeit“ im Vergleich zu anderen historischen Fällen von Genozid aus. Ohne den hohen technologischen und theoretisch-wissenschaftlichen Entwicklungsstand der modernen Gesellschaft, ohne die Unterstützung der modernen Bürokratie mit deren rational-begründeten Ordnungsstrukturen wäre der Holocaust - hierin liegt die Pointe von Baumans an die *Dialektik der Aufklärung* anknüpfender Argumentation - nicht denkbar gewesen. „Der Holocaust ist ein legitimer Bewohner im Haus der Moderne, er könnte in der Tat in keinem anderen je zu Hause sein.“ (ebd.31) - so lautet bildlich sein Hauptgedanke von den geheimen Allianzen zwischen dem Holocaust und der Moderne, der an späterer Stelle wie folgt ausgeführt wird: „Die moderne Zivilisation spielte demzufolge

wie der Soziologe in einem Interview (vgl.ebd.,17-22,hier:21) selbst klarstellt, keineswegs bedeuten, dass er die nationalen Gründe wie etwa die besondere Virulenz der Identitätsproblematik in Deutschland herunterspielen will. Im Gegenteil, Bauman insistiert nachdrücklich darauf, dass die Heterophobie<sup>297</sup> in Deutschland im Vergleich zu allen anderen seit langem etablierten Nationalstaaten besonders tief saß (vgl.Bauman:2002,90).

---

eine *aktive* Rolle bei der Konzeption und Durchführung des Holocaust. In gleichem Maße, wie der Holocaust ein Versagen der modernen Zivilisation war, war er deren Hervorbringung.“(ebd.,103) Der Holocaust stellt für Bauman einen der schreckenerregendsten, zugleich aber auch einen der spezifischsten Aspekte der Moderne dar. Er hat das „verborgene(s) Antlitz derselben modernen Gesellschaft zutage gefördert, deren Erscheinungsbild uns so vertraut ist“(ebd.,21), und mithin die immanente Ambivalenz und Widersprüchlichkeit der Moderne enthüllt, die ihr genaues Äquivalent in der eigentümlichen „Doppelgesichtigkeit“ des Dritten Reichs findet. „Weder eine Anomalie noch eine Fehlfunktion“(ebd.,129), sondern „eine der Moderne inhärente Möglichkeit“(ebd.,19), demonstrierte der Holocaust, „wohin die rational-technisierten Tendenzen führen können, wenn sie nicht kontrolliert und abgebildet werden.“(ebd.,129)

Ebenso argumentiert auch Gerd Kimmerle, der in seinem Beitrag *Vernunft und Vernichtung* das Theorem vom Nationalsozialismus „als Ausdruck von irrationalen Affekten, als Einbruch archaischer Vorzeit oder als Verharren in rückständiger Barbarei“ (Kimmerle:1992,154) - nicht zuletzt auch wegen seiner stark enthistorisierenden und verharmlosenden Wirkung - dezidiert zurückweist und in weitgehendem Konsens mit Z.Bauman und den Vertretern der Kritischen Theorie den engen Konnex zwischen dem zweckrationalen Denken der hochtechnisierten modernen Zivilisation und dem „*Wille(n) zur Vernichtung*, der den Nationalsozialismus trägt“( ebd.,154), aufzeigt: „In der Ausmerzung des Nichtidentischen zeigt sich die Wahrheit der bürgerlichen Vernunft. Ihre Tilgungsrationalität bildet den destruktiven Kern ihrer produktiven Macht.“(ebd.,152) Die Ausklammerung von Auschwitz aus dem utopischen, auf ständige Machtsteigerung und totale instrumentelle Erfassung der Natur/des Menschen /der Welt ausgerichteten Aufklärungsprojekt der Moderne hält G.Kimmerle für unzulässig. Die Zurückweisung des NS in eine barbarische Vorzeit gründet sich, seiner Ansicht nach, auf die Unterstellung eines Ausschließungsverhältnisses von Gewalt/Krieg und Vernunft/Moderne (vgl. ebd.,153) und führt somit implizit jenen dem NS selbst eigentümlichen Diskurs fort, der sich als Gegenbewegung gegen die Moderne anbot, um die Ängste und die regressiven narzisstischen Wünsche einer stark verunsicherten Bevölkerung für seine eigenen machtpolitischen und militärischen Zwecke ausbeuten und die bestehenden gesellschaftlichen Widersprüche kaschieren zu können. Wer diese durch den NS selbst heraufbeschworene (und öffentlich inszenierte) reaktionäre Vision mit der durchweg modernen Organisationsform der Vernichtungsmaschinerie von Auschwitz verwechselt, der verkennt - so Kimmerle - das Wesen des Nationalsozialismus. „Man muss in ihm eine antithetische Bewegung sehen“ und ihn „aus seinen Extremen“ verstehen. Denn: „Ungleich wichtiger als seine antimodernen Affekte sind die modernisierenden Effekte, die er (im Modus der Verabsolutierung des Zweckrationalen -E.P.) zeitigte.“ (ebd.,154)

<sup>297</sup> Bauman führt eine analytische Unterscheidung zwischen Heterophobie und Fremdenhass ein (vgl.Bauman:2002,79-81). Danach ist der Fremdenhass ein „Antagonismus“, der mit einer „genau definierte(n) und erkennbare(n) Kollektivität“ zu tun hat. Die Heterophobie hingegen sieht Fremde „nicht als erkennbar andersartige Gruppe, die auf Distanz zu halten ist“(ebd.,79). Sie entsteht *aus dem Unvermögen, das „Fremde“ zu identifizieren und in den Griff zu kriegen*, und ist mithin die spezifische Manifestation der Angst davor, dass „das Fremde die Gemeinschaft unterwandern oder mit ihr verschmelzen (werde)“(ebd.,79). Sie stellt eine *Antwort auf die durch das nicht identifizierbare Fremde vermittelte Erfahrung der Entgrenzung bzw. Grenzverwischung/-verschiebung* dar. Andersherum: sie ist eine Art *Abwehrreaktion* gegen die „Bedrohung der Einheit und Identität der eigenen Gruppe“(ebd.,79), eine Bedrohung, die Z.Bauman genau an der Stelle ansiedelt, wo „die Grenzen dieses (des eigenen -E.P.) Territoriums sich verwischen und die Unterscheidung von vertrauter (richtiger) und fremder (falscher) Lebensweise nicht mehr gelingt. Das ist *der Fall des ‚Feindes mitten unter uns‘, der intensivierten Aktivitäten der Grenzziehung auslöst, an die sich Antagonismen knüpfen und Hass auf alle, die sich der Nichteinhaltung der Grenzen schuldig zu machen scheinen.*“(ebd.,79;Herv.-E.P.).

Des Weiteren grenzt Bauman die Heterophobie vom Rassismus ab: Als genuin modernes Phänomen unterscheidet sich der in einer biologisch-wissenschaftlichen Form auftretende Rassismus von der eher gefühlsbetont als praktisch auswirkenden Heterophobie „durch seine *Praktik*, deren Teil er ist und die er *rationalisiert*: diese Praktik kombiniert architektonische und gärtnerische Strategien mit denen der Medizin“(ebd.,80;Herv.-E.P.). Diese Strategien wiederum bestehen hauptsächlich in der Ausgrenzung und Vertreibung der „anstößigen“, „als nicht in die rationale Ordnung integrierbar“(ebd.,80) betrachteten Gruppe und führen meistens - da bzw. indem sie „die Irreversibilität und Unveränderlichkeit des schändlichen ‚Andersseins‘ betonen“ (ebd.,78) - zu deren „folgerichtiger“ Vernichtung: „*Vertreibung und*

Es soll ferner auch nicht heißen, dass Bauman (im Einklang mit einer in der Faschismus-Forschung weit verbreiteten These) den Antisemitismus als die einzige Ursache des Holocaust erachtet. In dieser Hinsicht vertritt er eher die entgegengesetzte Ansicht, wonach der Antisemitismus, isoliert betrachtet, keine hinreichende Erklärung für das singuläre Phänomen bietet. Der Holocaust war ihm zufolge das Ergebnis eines einzigartigen Zusammentreffens diverser Faktoren (vgl. Bauman:2002,13), unter denen die moderne Bürokratie eine ausschlaggebende Rolle spielte. Erst aus der Verschmelzung mit ihr gewann der moderne, vernichtungswillige Antisemitismus seine Effizienz (ebd.,92).

Das, worauf Bauman mit seiner Überbetonung der nicht-nationalen Gründe für die Entstehung des Holocaust das besondere Augenmerk lenkt, ist u.a. auch die bis heute noch andauernde Brisanz der Antisemitismus-Problematik. So äußert er z.B. im besagten Interview pointiert als Mahnung: „Aber ich wollte sagen, sage es immer noch und wiederhole es bei jeder Gelegenheit: seien Sie nicht beruhigt, seien Sie nicht selbstzufrieden, die Wurzeln dieses Ereignisses sind überall, sie warten nur darauf, befruchtet zu werden und Früchte zu tragen.“ (Bauman:1993,22) Das unglaubliche Vernichtungspotential, das das „einzigartige“ Ereignis Holocaust freigelegt hat, schlummert laut Bauman immer noch unter der Oberfläche der postmodernen bzw. postkolonialen Gesellschaft: „Die Geschichte des modernen Antisemitismus in seiner heterophoben und seiner modernen rassistischen Form ist unvollendet wie die der Moderne insgesamt und insbesondere die des Modernen Staates. Die Modernisierungsprozesse finden heutzutage außerhalb Europas statt.“ (Bauman:2002,93)

Woher rührt die gegenwärtige Virulenz der Antisemitismus-Frage?

Folgt man Baumans Argumentation weiter, so liegt es nahe, sie auf die Funktion des kulturell verbrämten Juden-Stereotyps als transponibles, historisch weitgehend invariables „grenzdefinierendes Vehikel“ (ebd.,93) zurückzuführen. *Im Antisemitismus manifestieren sich demnach in den meisten Fällen „greifbar starke grenzbewahrende“* (ebd.,48) und auch *grenzsetzende Tendenzen*. Besonders in turbulenten Krisen- und Umbruchszeiten, wo die sozialen Spannungen und Erschütterungen unerträglich werden, die allgemeine Destabilisierung und Desorientierung enorm anwachsen und die Uneindeutigkeit und Unsicherheit, wie dies z.B. nach U.Bielefeld (in:Bauman:1993,33-39) in der gegenwärtigen postmodernen/postindustriellen westlichen Gesellschaft der Fall ist, zur gesellschaftlichen Basiserfahrung werden, treten verstärkt antisemitische Tendenzen zum Vorschein. Denn: „Stereotyper Juden Hass bietet ein einfaches Erklärungsmuster für verwirrende, beängstigende Umbrüche und verspricht ein einfaches Rezept gegen gänzlich neue Formen des Leidens.“ (Bauman:2002,94)

Das tief in der europäischen Kultur verwurzelte Stereotyp von den Juden „als ordnungsstörender Kraft, als unklarem Klumpen, der Identität unterminiert und die Selbstbestimmung bedroht“ (ebd.,93/94), erweist sich als (massen-)wirksames *Mittel zur Ordnungsstiftung, zur „protonormalistischen“ Stabilisierung und „Ver-Sicherung“ (J.Link), zur Selbstdefinition und Identifikation bzw. zur Stärkung und Wiederaufrichtung der eigenen Identität, anders gesagt: zur Eindämmung der unerträglichen (psychotischen) Entgrenzungssängste.*

Mit dem *Bedürfnis nach Grenzziehung und Grenzerfahrung* war auch der Antisemitismus im Nazi-Deutschland aufs Engste verbunden. Dieses Bedürfnis entsprang zum einen den spezifischen „traumatischen gesellschaftlichen Verwerfungsprozesse(n) des Wandels“ (ebd.,93), die sich im krisenerschütterten Deutschland nach der Niederlage des Ersten Weltkriegs vollzogen. Zum anderen war es eine Folgeerscheinung des allgemeinen Modernisierungsaufschwungs in Westeuropa. Es war, wie oben angesprochen, eine Art *radikale Antwort auf die immanente Transgressivität des Projekts der Moderne.*

Seinem Wesen nach war der „moderne Geist“ ein „Geist der

Überschreitung“ (Bauman:1993,11). Erst vor dem Hintergrund dieser Beobachtung wird die von

---

*Vernichtung sind gegeneinander austauschbare Formen der Ausgrenzung.*“ (ebd.,80) Als die geläufigsten zeitgenössischen Formen des „sekundären“ Rassismus - darunter versteht Bauman „die theoretische Überhöhung primärer Ressentiments“ (ebd.,78) - führt der Soziologe exemplarisch die Xenophobie und insbesondere den Ethnozentrismus an - „beides Begleiterscheinungen des ausufernden Nationalismus“ (ebd.,78).

Bauman postulierte enge Verzahnung von Judenhass und europäischer Moderne in vollem Maße einsichtig. Es wird deutlich, warum die Absonderung der Juden - Prototypen der Transgressivität schlechthin - *erst* mit dem Aufkommen der Moderne zum Problem wurde und warum ferner unter den gegenwärtigen Bedingungen zunehmender Globalisierung der „Antisemitismus ohne Juden“ - jenes relativ neue Phänomen, das auch Sl.Zizek scharfsichtig herausgehoben hat - zunehmend an Boden gewinnt.

### 3.5.5. Die "geschichtliche Zäsur" Auschwitz und die "Logik des Vollzuges und des Konkretwerdens von 'Abstraktionen'" (Ph.Lacoue-Labarthe)

Was hat die Wahl der Opfer des Massenmords von Auschwitz politisch und metaphysisch zu bedeuten? Warum waren gerade die Juden diejenigen, denen der Vernichtungswille galt, wo sie doch eine religiöse oder historisch-kulturelle Minderheit bildeten, die Deutschland nicht bedrohte? Wie lässt sich der spezifische, technisch-industrielle Charakter der Massenvernichtung erklären?

Bei der Suche nach (einer) möglichen Antwort(en) auf diese Fragen, die den Kristallisationskern seiner Reflexionen über die „Wahrheit“ des Nationalsozialismus bilden, hatte Lacoue-Labarthe v.a. Blanchots Betrachtungen über das „Wesen“ des „Jude-Seins“ vor Augen. In der Perspektive der Identitätsproblematik hat er in der vom Antisemitismus heraufbeschworenen „jüdischen Gefahr“ ähnlich wie Z.Bauman eine Art Projektion der „Zerstückelungsangst“ (Lacan) der Deutschen unter den realhistorischen Bedingungen der Nachkriegszeit, eine Projektion der Angst vor dem Verlust bzw. dem Fehlen einer eigenen (deutsch-nationalen) Identität, einer eigenen (deutschen) geschichtlichen Existenz gesehen: „Als *ausgewiesene* Juden, d.h. ausgewiesen als heterogenes Element, waren sie Bedrohung für eine Nation, die an ihrer eigenen Identität oder Existenz litt, und andererseits in der Tat sehr wirklichen inneren und äußeren Bedrohungen sich ausgesetzt sah. Man weiß aber zur Genüge, denke ich, dass der ‚jüdischen Gefahr‘ Projektion zugrundelag.“ (Lacoue-Labarthe:1992,62). Die „geistige“ und „geschichtliche“ Logik, der die Massenvernichtung der Juden unterlag, war laut Lacoue-Labarthe viel gravierender als die Logik des Anderen und auch als die von J.-L.Nancy entwickelte Logik des Immanentismus. Es war die „Logik der Mimetologie“. Wenn *mimesis* Identitätsbildung bezeichnet und der Mythos das mimetische Vermögen, die identifikatorische Kraft *par excellence* darstellt, so ist das „Jude-Sein“ genau das, was das mimetische (=mythische) Identitätsdenken untergräbt.

Als Träger (Ver-körperungen) der „unüberbrückbaren Differenz“ (ebd.,36), die das Jude-Sein nach Blanchot markiert, personifizieren sie das unvermeidliche Scheitern des Willens zum Mythos/zur (All)Macht/zur Souveränität/zur Selbstidentität.

Die „nomadenhafte Wahrheit“ des Jude-Seins, die „Wahrheit der Trennung und der Teilung“ (Blanchot: 1991,187) unterläuft unwiederbringlich die „Wahrheit des (Arier-)Mythos“. Sie verkündet die absolute Unmöglichkeit der souveränen Selbstgründung, Selbstermächtigung, Selbst(er)findung.

Als das Anders-Sein/das Fremd-Sein schlechthin suspendiert das Jude-Sein die figurale/„informierende“ (Lacan) Macht, den Sinn des Mythos. Es setzt die mythische/mimetische/identifikatorische Funktion der „Gestaltung“, (Ein-)Bildung, Fixierung, Plastizierung, Sichtbarmachung, Repräsentation mit ihren nationalen, völkischen und ästhetischen Wirkungen gänzlich außer Kraft.

Es erodiert die nazistische „Onto-Typologie“ des Mythos, die Ph.Lacoue-Labarthe und J.-L.Nancy als eine „Ontologie der Vollendung der Subjektivität“ analysiert haben.

Insofern das Prinzip des *Typus* die „Verwirklichung des Mythos als absolute und konkrete einzigartige Identität“ (Lacoue-Labarthe/Nancy:1997;183) artikuliert, ist der „Jude“ für die Nazis der „*Anti-Typus*“ *par excellence*, vorausgesetzt, man versteht unter diesem Begriff *nicht einen Gegensatz* (der Jude ist nicht der „Antipode“, der Gegen-Typus des Germanen), sondern *den „Widerspruch“, die Abwesenheit, das Fehlen von Typus schlechthin*<sup>298</sup> (vgl.ebd.,184): „Sie

---

<sup>298</sup> Zieht man die Doppeldeutigkeit des deutschen Präfix „miss-“ - im zweifachen Sinne von „fehlen“ und „verfehlen“ („scheitern“) - in Betracht, könnte man den „Juden“ in diesem Kontext auch als „Miss-

(die Juden -E.P.) bildeten keine Rasse im normalen Sinne, sondern einen Antitypus, der alle anderen Rassen unterwanderte und vergiftete und die Identität nicht nur jeder einzelnen Rasse aushöhlte, sondern auch die Ordnung nach Rassen insgesamt.“(Bauman:2002,83)

Der „Jude“ entzieht sich der Festlegung, der Figuration ("Gestaltung"), der Besitzergreifung und totalen Erfassung durch die Macht. „Der Jude hat keine *Seelengestalt* (Form oder Figur der Seele) und deshalb auch keine *Rassengestalt* (Form oder Figur der Rasse): Seine Form ist formlos...“ - zitieren Ph.Lacoue-Labarthe und J.-L.Nancy zur Veranschaulichung dieser Einsicht A.Rosenbergs Worte (Lacoue-Labarthe/Nancy:1997,184).

In der *Fiktion des Politischen* legt Lacoue-Labarthe wiederum Rosenbergs Bestimmung der „Juden“ als „unvorstellbar mimetische Wesen“ folgendermaßen aus: „Die Juden sind unvorstellbar mimetische Wesen, d.h. Ort einer zugleich unabsehbaren und unorganischen *mimesis ohne Zweck*, die keine Kunst hervorbringt, und zu keiner Aneignung führt.“(Lacoue-Labarthe:1992,135) An einer früheren Stelle formuliert er denselben Gedanken so: „Sie (die Juden -E.P.) sind ein ungestaltetes unscheinbares ‚Volk‘, das *per definitionem* in den Prozess der Selbstbildung (auto-fictionnement) nicht eintreten, nicht zum (soveränen -E.P.) Subjekt - kein *eigentlich* Seiendes - werden kann.“(ebd.,135)

Es ist genau diese „unbezeichnete“(Lacoue-Labarthe), undarstellbare, un(be)greifbare, „unzerstörbare“ (Blanchot) verunsichernde und beängstigende Uneigentlichkeit, „Nicht-Existenz“, Nicht-Präsenz, „Äußerlichkeit“(Blanchot), Andersheit, die buchstäbliche „Unverortbarkeit“(Lacoue-Labarthe) des fremden „jüdischen Elements“ innerhalb des griechisch-jüdisch-lateinischen Abendlands, der laut Lacoue-Labarthe der Vernichtungswille von Auschwitz galt (vgl.ebd.,79).

In der sich vollendenden abendländischen Ideologie (Techno-Wissenschaft<sup>299</sup>) war das jenseits der Ordnung der Repräsentation angesiedelte „jüdische Element“ die geheime subversive Kraft. Eigen und unerreichbar fremd zugleich, durchkreuzte es radikal den narzisstischen abendländischen Identitäts- und Omnipotenzwahn. Es suspendierte das politische Projekt der souveränen Selbsteinschreibung in die Geschichte als mythischer Selbstsetzung in der Unmittelbarkeit der Selbstpräsenz, leistete hartnäckig Widerstand dagegen (vgl.ebd.,136), drohte es „von innen“ auszuhöhlen, hielt die Tendenz zur technischen (Selbst-)Vollendung auf und wurde deswegen der vollkommenen Geschichts-, Identitäts- und Namenlosigkeit, dem „entfesselten Technizismus“ von Auschwitz (zur endgültigen Vernichtung oder, wie es in zynischer Anspielung auf die christliche „Erlösung“ im Nazi-Vokabular damals hieß, zur „Endlösung“) überantwortet<sup>300</sup>.

Das war der Hintergrund für Lacoue-Labarthes These: „Die Apokalypse von Auschwitz hat nicht mehr und nicht weniger enthüllt als den Grund (essence) des Abendlandes...- das seither nicht aufhört, sich zu enthüllen.“(ebd.,60)<sup>301</sup>

In Auschwitz verwirklichte sich die „*Logik des Vollzuges und Konkretwerdens von ‚Abstraktionen‘*“<sup>302</sup> (ebd.,34), wie Lacoue-Labarthe die „geschichtliche“ und „metaphysische

---

Gestalt“ bezeichnen, was übrigens in den karikaturesken NS-Darstellungen des „Juden“ durchaus wörtlich genommen und realisiert wurde.

<sup>299</sup> In seiner Analyse zeigt Lacoue-Labarthe ferner die epistemologischen Implikationen des abendländischen Wissens(=techne)begriffs auf. Er stellt für den wissenschaftlichen Diskurs im Nationalsozialismus fest, dass er sich auf genau die gleiche Vorstellung von Wissen(schaft) berief, und zieht daraus den Schluss, dass die ursprüngliche abendländische Auffassung vom Wissen als *techne* „direkt nach Auschwitz (führt)“ (ebd.,81).

<sup>300</sup> E.Jelineks Version dieser Aussage lautet entsprechend: "Wir haben uns in die Geschichte eingewebt, und das Muster ist jetzt durch nichts mehr zu zerstören, aber auf diesen Gehirnen im Spiritus, da wächst kein Gras mehr." (in *Das Werk*,159/160)

<sup>301</sup> Das ist exakt der Punkt, an dem Lacoue-Labarthes Kritik an Heidegger ansetzt. Der französische Philosoph wirft Heidegger vor, sich dem Denken dieses Ereignisses entzogen zu haben (vgl.ebd.,60/73).

<sup>302</sup> Vom wesentlich konkretistischen Charakter der Logik der *techne* (=Logik der Machbarkeit) zeugen laut Lacoue-Labarthe auch die technisch-industriellen Mittel und die Art und Weise der „Behandlung“ der Juden. Hierzu bemerkt er: „Die Juden wurden behandelt, *wie* man Industrieabfall ‚behandelt‘ oder die Ausbreitung von Schädlingen...Deshalb waren die Maschinen, die man verwendete, oder ‚anpasste‘ (aber nicht erfand...), die gewöhnlichen Maschinen unserer Industriezonen. Die ‚Endlösung‘ bestand darin, Kafka hatte das lange zuvor begriffen, *die* jahrhundertealten *Metaphern* der Beleidigung und Verachtung

Logik der Massenvernichtung, die Logik der *techne*/der *mimesis*, umschrieben hat. Sie kam dort „folgerichtig“ zu ihrer Vollendung und an ihr Ende: „...genau in Auschwitz (zerfällt) die abendländische Idee der Kunst; d.h. der *techne*.“ (ebd.,73)

Bezeichnenderweise war diese Logik des Vollzuges und Konkretwerdens von ‚Abstraktionen‘, wie Hannah Arendt am Fall Eichmann gezeigt und Zygmunt Bauman im Anschluss daran ausführlich herausgearbeitet hat, genau dieselbe, nach der auch die riesige bürokratische Maschinerie funktionierte, die die Massenvernichtung plante, organisierte und durchführte und die die „Abstraktion“ bzw. die „Fiktion“ (Lacoue-Labarthe), die „Vollkommenheits“- und die „Gärtner-Vision“ (Bauman) der „Endlösung“ mit skrupelloser Effizienz und technischer Perfektion, mit bedingungsloser Funktionalität und absoluter ethisch-moralischer Indifferenz in die Tat umsetzte. „Führerworte haben Gesetzeskraft“ - das waren die Selbstrechtfertigungsworte, die Eichmann bei seinem Prozess in Jerusalem nicht müde wurde zu wiederholen (zit. nach Agamben:2002,193).

Dass „die Wahl der physischen Vernichtung als des richtigen Mittels zur Entfernung der Juden das Ergebnis eines bürokratischen Entscheidungsprozesses war“ (Bauman:2002,30/31), darin liegt nach Z.Bauman „die entscheidendste Lehre aus der Analyse des komplexen Phänomens Auschwitz“. Dieser Gedanke findet auch Eingang in E.Jelineks Stück *Das Werk*: "Ursprünglich stellte man sich den Tötungsprozess als eine beschlossene industrielle Sache vor, die Entscheidungen als Verwaltungsakte, die Täter als Schreibtischtäter. Aber so was muß ja erst mal gemacht werden! Die muß ja einmal geleistet werden, diese gigantische Arbeit!" (ebd.,158). Der Weg von der Idee zur Verwirklichung des Holocaust führte direkt durch die Fluren und Schreibstuben von ausgebildeten Bürokraten und Technokraten vom Schlage Eichmanns. Sie, die einzig in der Lage waren, unter Ausschaltung jeglicher ethisch-moralischer Dimension „ein industrielles Unternehmen wie den Holocaust zu organisieren“ (ebd.,22) und den systematischen, geplanten, kaltblütigen Massenmord mit einwandfreier Genauigkeit zu verüben - Kafka hatte das schon lange zuvor erahnt - waren die eigentlichen Vollstrecker des Holocaust. Sie „schuf(en) den Holocaust nach ihrem eigenen Bild“ (ebd.120). Sie setzten den wahnhaften (modernen) Entwurf einer perfekten vernünftig-rationalen („judenfreien“) *Ordnung* in die Wirklichkeit um, indem sie der nazistischen Judenpolitik durch die „Entmenschlichung“ (Bauman)<sup>303</sup>, durch die Reduktion ihrer „Objekte“ auf rein quantitative Einheiten, auf abstrakte, messbare Größen, auf anonyme Ziffern eine bürokratische Eigendynamik verliehen, indem sie das wahnhafte Massenvernichtungsprogramm in ein routinemäßiges, nüchtern-rational abgespultes, administratives Problemlösungsverfahren übersetzten. Genau hier, in dieser unheimlichen dialektischen Mischung aus absoluter Einzigartigkeit und haarsträubender Normalität erblickt Bauman (in der Nachfolge von H.Arendt) die „Außergewöhnlichkeit“ des modernen Genozids namens Holocaust. Dass die moderne Bürokratie den „vielleicht wichtigsten kausalen Faktor für den Holocaust“ (ebd.,109) darstellte, soll freilich, wie er richtig stellt, nicht heißen, dass der Holocaust durch sie oder durch die von ihr verkörperte (institutionalisierte) Kultur des instrumentellen Rationalismus determiniert gewesen sei (vgl.ebd.,31); die moderne Bürokratie bringt nicht notwendig holocaustartige Phänomene hervor.

Dass sie allerdings grundsätzlich nicht imstande ist, derartige Phänomene zu verhindern, oder um es mit Bauman noch weiter zuzuspitzen: dass gerade die bürokratische Kultur „die Atmosphäre (schuf), in welcher der Gedanke des Holocaust langsam, aber kontinuierlich reifen und zur Vollstreckung gebracht werden konnte“ (ebd.,32); dass sie den Genozid „nicht nur ermöglichte, sondern ‚rational‘ begründbar machte“ (ebd., 32) - ein Problemkomplex, der im thematischen Fokus von E.Jelineks *Stecken,Stab und Stangl* steht - , bleibt unbestreitbar.

---

- *Ungeziefer, Dreck* - buchstäblich zu nehmen, und sich die wirksamen technischen Mittel zu solcher Verbuchstäblichung zu geben.“ (ebd.,62)

In diesem Zusammenhang sei ferner das anderenorts bereits Angemerkte ins Gedächtnis gerufen, dass der Konkretismus/die Verbuchstäblichung/das Beim-Wort-Nehmen ein für E.Jelinek charakteristisches, für ihre Auseinandersetzung mit dem ("Blut-und-Boden"-)Denken Heideggers in *Totenauberg* sogar bestimmendes, dramaturgisches Verfahren darstellt.

<sup>303</sup> Die andere Variante dieser bürokratischen (Vernichtungs-)Strategie der „Entmenschlichung“ (Dehumanisierung) bestand, wie eben angemerkt, darin, dass der „Jude“ von der NS-Propaganda zum „Ungeziefer“, „Bazillus“, „Parasit“, „Krebsgeschwür“ etc. erklärt wurde.

Im bürokratischen Handlungsmodus, wie er sich im Verlauf der Modernisierungsprozesse herausgebildet hatte, erfüllte sich also die vom Ästhetischen her getroffene Bestimmung des Politischen: das bürokratisch realisierte „lebendige (Gesamt-)Kunstwerk“ entpuppte sich als „Todeswerk“.

In der „vollendete(n) Sinnlosigkeit“<sup>304</sup> von Auschwitz wurde der durch das „Jude-Sein“ in Frage gestellte, *unmögliche* „Sinn“ des „Nazi-Mythos“ in einer Art „Exzess an Sinn“ (J.-L.Nancy) her- und ein für allemal sichergestellt.

In der „Fabrikation der Leichen“ (H.Arendt) schien der mythische Traum von der „Fabrikation des Ereignisses“ (Lacoue-Labarthe/Nancy) oder auch die moderne Vision/Fiktion von der „industriellen Tötung des Todes“ (Z.Bauman) endlich in Erfüllung zu gehen. Was allerdings nicht zutraf. Denn der mythische Traum der Moderne war von Anfang an, wie mehrfach erwähnt, schlichtweg eine Unmöglichkeit.

Unter Rückgriff auf Hölderlins Konzept von der „tragischen Zäsur“ als „reiner Hiatus oder reine Synkope“/ „tragische Unterbrechung“/ „Kommen des Nichts“/ Ereignen des Unmittelbaren/ „reines, leeres und nichtiges Ereignis“ (Lacoue-Labarthe: 1990, 70/71) und mit besonderem Nachdruck auf dessen geschichtliche Dimension hat Lacoue-Labarthe das *unaufhebbare* „Ereignis“ von Auschwitz die „geschichtliche Zäsur unserer Zeit“ (ebd., 73) genannt.

Wenn die (Selbst-)Enthüllung des Rückzugs/der Leere/des Nicht(-end)s zum einen und die Unterbrechung, Durchquerung der Tendenz oder Versuchung zum Unmittelbaren zum anderen gemäß Lacoue-Labarthes Lesart des Hölderlinschen Zäsur-Begriffs als die zwei unabdingbaren Bedingungen für das Ereignen der geschichtlichen Zäsur gelten (vgl.ebd., 72), so sind im Fall von Auschwitz, "Ereignis ohne Antwort" (Blanchot), die beiden zugleich erfüllt.

Die "geschichtliche Zäsur" Auschwitz markiert jenes Ereignis, das "in der Geschichte Geschichte unterbricht und "eine andere geschichtliche Möglichkeit eröffnet, oder aber jede Möglichkeit der Geschichte schließt" (ebd., 72).

---

<sup>304</sup> Im gleichnamigen Essay hat H.Arendt entgegen allen zweckrationalen, politisch, soziologisch oder ökonomisch orientierten Analysen des Nationalsozialismus das „Einzigartige“ an den NS-Konzentrationslagern an deren „absolute(r) Sinnlosigkeit“ festgemacht: „Die größte Gefahr beim Versuch, die jüngste Vergangenheit plausibel zu erklären, liegt in der allzu verständlichen Neigung des Historikers, Analogien zu ziehen...Das Einzigartige ist weder der Mord an sich, noch die Zahl der Opfer, ja nicht einmal, die Anzahl der Personen, die sich zusammengetan haben, um all dies zu verüben. Viel eher ist es der ideologische Unsinn, die Mechanisierung der Vernichtung und die sorgfältige und kalkulierte Errichtung einer Welt, in der nur noch gestorben wurde, in der es keinen, aber auch gar keinen Sinn mehr gab.“ (Arendt: 1991, 90)



## Teil B

### 4. Die NS-Aktplastik kunst- und kulturhistorisch betrachtet

Der Fluchtpunkt unserer vorangegangenen Betrachtungen über das NS-Körperbild war der Diskurs der NS-Plastik. Während er dies unverändert auch weiterhin bleibt, verändert sich die Perspektive seiner Untersuchung. Wurde er bisher ausschließlich unter philosophischem und psychoanalytischem Gesichtspunkt behandelt, soll er im Folgenden von kunst- und kulturgeschichtlicher Warte aus in den Blick genommen werden. Dieser Perspektivenwechsel eröffnet die Einsicht in neue Zusammenhänge und lässt zugleich die bereits hergestellten in anderem bzw. stärkerem Licht erscheinen.

#### 4.1. Der nationalsozialistische Architektur-Diskurs

„Wir werden den Krieg gewinnen, aber sichern werden wir den Sieg durch unsere Bauten“ - erklärte Hitler nach der Kapitulation Frankreichs (zit. nach Hinz:1977,135).

Bereits in den 20er Jahren hatte er, der sich selbst als „Architekt der Weltherrschaft“ verstanden wissen wollte (zit. nach Ogan:1992,21) und die Bauplanung als eine bewusste Vorwegnahme seiner späteren Expansionspolitik betrachtete, in der Architektur ein wirkungsvolles Instrument symbolischer Politik erkannt und sie in seiner immer wieder zitierten Formulierung als „Wort aus Stein“ bezeichnet (vgl. Alkemeyer:1996,322).

Was mag wohl die Botschaft dieser „Wort(e) aus Stein“ gewesen sein?

„Das „Dritte Reich“ brachte eine Architektur hervor, die mit ihren „zeitlosen“ Bauformen die Vergänglichkeit menschlicher Existenz zu überwinden beanspruchte.“(Behrenbeck:1996,346/347)

Die repräsentativen NS-Monumentalbauten, die der feierlichen Selbstdarstellung, der Legitimierung und Stabilisierung des Regimes dienen sollten, bekamen die Aufgabe zugeschrieben, „gleich den Dömen unserer Vergangenheit in die Jahrtausende der Zukunft hineinzuragen und die ‚Botschaft‘ des NS zu verkünden“(Hitler, zit. nach Ogan:1992,19). Sie hatten das in A.Speers *Theorie des Ruinenwerts* formulierte Prinzip der Entwertung der Zeit gegenüber dem Raum<sup>1</sup> zu verwirklichen und damit das auf Unveränderlichkeit und Dauerhaftigkeit angelegte Herrschaftssystem des „Tausendjährigen Reiches“ zu antizipieren (vgl.Ogan:1992,19). Durch ihre Monumentalität setzten sie sichtbare Zeichen für dessen „ewige Dauer“, versprachen imaginäre Unvergänglichkeit, Zeit- und Todlosigkeit.

„Monument ist das, was dazu bestimmt ist, die Gegenwart zu überdauern.“(Assmann:1991,14) - so hat A.Assmann das Prinzip des Monumentalischen beschrieben und dabei besonders dessen immanente Autoreferentialität und ausschließliche Gebundenheit an die Repräsentation unumschränkter souveräner Herrschaft hervorgehoben.

Die ständige Beschwörung von Ewigkeitswerten im NS-Architekturdiskurs, wie sie u.a. auch in seinem Antiken-Bezug realisiert wurde, ging demnach mit einer fortwährenden Demonstration imperialer Weltherrschaftsansprüche einher. Als Sinnbild der Wiedergeburt des Imperium Romanum<sup>2</sup> wie auch der „neuen Glaubensgemeinschaft“ (zit. nach Petsch:1992,204) stellte die Baukunst des „Dritten Reiches“ ein Konglomerat architektonischer Formen aus verschiedenen Traditionen imperialer Architektur dar: aus dem Alten Ägypten, aus dem hellenistischen Griechenland, aus dem das Mittelmeer beherrschenden und für Hitler als Vorbild des Weltreichs geltenden Rom (vgl. Der Neue Pauly:2001,724) und schließlich auch aus dem napoleonischen Kaiserreich (vgl. Behrens (Hg.):1980,275).

Die Art der Aneignung der historischen Formen lässt sich entsprechend als eklektisch und ahistorisch bzw. enthistorisierend charakterisieren (vgl.Petsch:1992,202).

---

<sup>1</sup> Die Verräumlichung der Zeit haben Charlotte und Michael Uzarewicz als eine zentrale Dimension kollektiver Identitätskonstruktionen hervorgehoben.

<sup>2</sup> Der Name „Drittes Reich“ verweist auf das erste und zweite Reich zurück, die einst von der Idee der *translatio imperii* getragen waren: Heiliges römisches Reich deutscher Nation (Grimmiger:1998,120).

Stärker als der historische Formenapparat<sup>3</sup> war es jedoch nach J.Petsch das Material, das zur Symbolisierung des auf Ewigkeit angelegten Herrschafts- und Machtsystems als Bedeutungsträger in den Vordergrund trat, da durch den Charakter der verwendeten Materialien die verabsolutierten Ordnungs- und Kompositionselemente (Axialität, Symmetrie, Gradlinigkeit, Zentrierung auf die Mitte, Abgeschlossenheit<sup>4</sup>) sehr viel deutlicher zur Anschauung gelangen konnten (Petsch:1992,200/201;Alkemeyer:1996,341;354-359). Die Forderungen nach Bodenständigkeit, Schlichtheit, Härte, Robustheit, Dauerhaftigkeit, Größe und souveräner politischer Macht sowie nach Versinnbildlichung der „unerschütterlichen Kraft und Wehrhaftigkeit nationalsozialistischer Weltanschauung“, ließen v.a. den Werkstein<sup>5</sup> als besonders geeignetes Material erscheinen (Petsch:1992,201). Dass die NS-Architektur durch ihre „Pathetik von Nobilität und Sakralität“ (Hinz:1977,130) und durch ihre überwältigende, von der zeitgenössischen Kunstkritik oft mit der Kategorie des Heroisch-Erhabenen<sup>6</sup> umschriebene Monumentalität die absolute Dominanz der Macht fixieren,

---

<sup>3</sup> Schmucklose, versteinerte, glatte Oberflächen herrschten vor, plastische Gliederungselemente wurden zurückgedrängt, allein „strukturschaffende“ (phallische -E.P.) Schmuckformen wie Pilaster und Pfeiler waren zugelassen (Petsch:1992,200).

<sup>4</sup> In den architektonischen Prinzipien der Geometrie und Gradlinigkeit, in der Bevorzugung klarer Linien und geschlossener Baukörper nahm laut Th.Alkemeyer „die Vision einer (technischen) Beherrschung der Welt und einer neuen (autoritären) Ordnung“ sichtbare Gestalt an (Alkemeyer:1996,339).

<sup>5</sup> „Natursteinverkleidungen dienen zur Naturalisierung der Macht“ (Alkemeyer:1986,62).

Für die ägyptische Monumetalarchitektur, an die sich die NS-Architektur mit ihrem Hang zum Monumentalen bewusst anlehnte, hat Jan Assmann auf die überragende (religiöse) Bedeutung des Steinernen "als Medium der Unsterblichkeit" (Assmann:1996,69), "als ein Instrument der Überwindung von Vergänglichkeit"(Assmann: 1991,22) hingewiesen und diese mit dessen politischer Funktion der Repräsentation von Herrschaft bzw. der Sichtbarmachung staatlicher Identität in Verbindung gebracht: "In Ägypten verbindet sich dieses spezifisch politische Streben nach Sichtbarmachung staatlicher Identität mit dem Streben nach Fortdauer und Unsterblichkeit. Der "Staat" vermittelt nicht nur Sicherheit und Versorgung, sondern auch ewiges Leben. Er verwaltet die Heilsgüter und als deren höchstes die Ewigkeit."(ebd.,24)

Die wechselseitige Durchdringung von Religion und Politik, wie sie das Prinzip des Steinernen prägt, hat der berühmte Ägyptologe entsprechend als den wichtigsten Konvergenzpunkt zwischen den beiden Architekturdiskursen herausgestellt.

<sup>6</sup> Die Tendenz zur Favorisierung des metaphysischen Pols, wie sie etwa im deutschen Wort 'erhaben' anklingt, erfuhr im Faschismus laut Christine Pries eine Verabsolutierung. Charakteristisch für das durch die Nazis politisch funktionalisierte Übergewicht der metaphysischen Seite des Erhabenen, das implizit schon bei Kant angelegt war, war "die Knechtung der Sinnlichkeit, der Primat des absoluten Geistes, die Herrschaft des Subjekts über die Natur, kurz: der neuzeitliche Größenwahn"(Pries:1989,8).

Genau genommen war es, wie Chr.Pries klarstellt, nicht das Erhabene, sondern die Transformation des Erhabenen ins Schöne, die reale Einlösung des 'Erhabenen', die unweigerlich mit Terror verbundene Besetzung der (Leer-)Stelle des Undarstellbaren/des Dings also, der der Faschismus Vorschub leistete: "Denn das hohle Pathos und der Bombast des Faschismus sind gerade Versuche, die implizite Inkommensurabilität des Erhabenen zu 'beschönigen', seine beunruhigende Kraft vorschnell in eine Harmonie aufzulösen."(ebd.,30) So betrachtet *lief* die faschistische Konzeption des Erhabenen *auf die grundsätzliche Negation des Wesens des Erhabenen hinaus*, das "in sich äußerst widersprüchlich", "ambivalent", "paradoxal", "plural, gespalten und zwar *irreduzibel*"(ebd.,25) ist.

Das Erhabene ist - erläutert Pries in Anlehnung an J.-F.Lyotard, der durch seine Wiederaufnahme des Erhabenen unter Rückgriff auf Kant die zeitgenössische Diskussion um das Erhabene entfacht hat - „das Unsichtbare, das Unnennbare oder das Ungedachte, das zu denken bleibt“(ebd.,3). Es bleibt unentschieden, in der Schweben, es changiert nach zwei Seiten, es schwankt (ebd.,12). Dieses Schwanken bedingt seine grundlegende Ambivalenz, Pluralität und Komplexität, die wiederum die Vielfalt seiner historischen Ausprägungen, seiner begrifflichen Bestimmungsversuche und seiner (oft kontroversen) Interpretationsmöglichkeiten erklärt (in dem von ihr herausgegebenen einschlägigen Sammelband lässt Chr.Pries einige der wirkungsvollsten und weittragendsten davon Revue passieren.) Es setzt sich aus zwei unvereinbaren Extremen zusammen, mit Kant gesprochen: es vereint Lust und Unlust in sich. Es markiert die *Grenze* zwischen den Extremen: „Erhaben“, das etymologisch „bis unter die oberste Grenze“ bedeutet, bezeugt das Bewusstsein dieser Grenze. „Nicht mehr, aber auch nicht weniger. Das Erhabene *ist* die Grenze.“(ebd.,12)

den Einzelnen einschüchtern, beeindrucken, disziplinieren oder gar „niederschmettern“, zur rückhaltlosen Unterwerfung zwingen sollte, diese Meinung beherrschte lange Zeit die Forschungsdiskussion zum Thema (vgl. Grimmiger: 1998, Bartetzko: 1985, Reichel: 1992 u.a.). Eine solche Sichtweise greift allerdings, wie Th. Alkemeyer gezeigt hat, zu kurz: „Man darf sich die Wirkung der architektonischen Ordnungsstrukturen und Erscheinungsformen keineswegs bloß im Sinne eines „terroristischen Zwangs“ (Kießling) vorstellen. Zwar haben Anordnungen axialer Blick- und Bewegungsführung, der Ein- und Ausgrenzung oder der Über- und Unterordnung präskriptiven Charakter, dennoch bilden sie nicht mehr als einen „Rahmen“ für das Handeln und Verhalten der Subjekte.“ (Alkemeyer: 1996, 344)

Unter der Suggestion einer imaginären Partizipation an der unumschränkten nationalen Über- und Allmacht, welche die NS-Architektur durch ihre Überdimensionalität erzeugt, wird das einzelne Subjekt zur freiwilligen, aktiven, also nicht unbedingt „von oben“ oktroyierten, sondern grundsätzlich selbstgeleisteten Ein- und Unterordnung unter bzw. zur imaginären Identifikation mit dem übermächtigen NS-Staat motiviert.

In diese (Foucaultsche/Althusserische/Haugsche) Richtung argumentiert auch Th. Alkemeyer: „Die sich einordnenden Massen sind nicht nur, wie Petsch meint, „Attribut und Ornament der Architektur und im ‚Feiervollzug‘ gleichgeschaltet“, d.h. sie sind nicht bloß *passives Objekt* von Herrschaft, sondern sie werden - und gerade dies macht die *produktive* Kraft der Anordnungen aus - als *aktive Subjekte* der eigenen Unterordnung konstituiert: als handelnde „Darsteller des Prinzips, das sie unterdrückt“ (Theweleit). Zwar spielen Effekte der Einschüchterung und des Beeindrucks bei den Monumentalbauten des NS immer mit, aber unter psychologischen Gesichtspunkten ist zu vermuten, dass die „Verkleinerung“ der einzelnen angesichts der architektonisch dokumentierten Macht ihre Kehrseite im Hervorrufen von Größenphantasien hatte... Das Zwingende der räumlichen Ordnung liegt ... nicht nur in der Einschüchterung, sondern auch darin, dass dem einzelnen die Macht des Ganzen, von der er im Massenarrangement ein Teil ist, vorgespielt wird.“ (Alkemeyer: 1996, 344/345)

---

Es bezeugt die Ohnmacht, das Scheitern des souveränen Subjekts der Metaphysik. Es ist das Heterogene, der "Widerstreit" (Lyotard), der das Aushalten von Widersprüchen fordert. Statt einer gewaltsamen Vereinheitlichung/ Totalisierung fördert es eine Kultur des Dissens (ebd., 30).

Als eine Kategorie, für die die kritische Haltung der Pluralität (des 'Dazwischen') kennzeichnend ist - gerade im Sinne einer solchen Pluralität, und nicht im Sinne reiner Negativität - ist es nach Chr. Pries (ebd., 29) kritisch, d.h. am besten geeignet, dem Totalitarismus entgegenzutreten: im kritischen Bewusstsein der Grenze erkennt sie die Chance des Erhabenen, neue Denkperspektiven zu erschließen. Eine Chance, die, wohl gemerkt, aufgrund der paradoxen und 'unfasslichen' Struktur des Erhabenen allzu leicht in eine Gefahr umschlagen kann. Denn dieses hat nicht nur eine kritische, subversive, sondern auch eine totalitäre Seite - unter dem Deckmantel des Erhabenen können, wie etwa im Falle des Faschismus, durchaus auch reaktionäre Ansichten verborgen liegen. Kantisch gesprochen: Das Erhabene ist der Übergang von der Kritik zur Metaphysik (ebd., 12).

Der Aspekt der einseitig rationalen, metaphysischen Akzentuierung des Erhabenen bildet wiederum den Fluchtpunkt von Klaus Bartels Überlegungen *Über das Technisch-Erhabene*. In seinem Beitrag, der sich hauptsächlich auf das 19. Jahrhundert konzentriert und am Begriff der Zeichenwerdung (Semiotisierung) orientiert, vertritt der Literaturwissenschaftler die Auffassung, dass das Erhabene immer nur der technische Aspekt der Natur sei: "Die Vernunft wandelt die Angst vor der Natur in Erhabenheit um. Das Erhabene spiegelt die Herrschaft der Vernunft über die Natur. Erhabenheit gründet in der Verherrlichung der Vernunft auf Kosten der Realität und in der imaginären Aneignung des Wirklichen." (ebd., 299)

Die imaginäre Aneignung/Beherrschung des Wirklichen/der Natur und die dadurch vorangetriebene Erhebung des eigenmächtigen Subjekts der Metaphysik "zu einer grenzenlosen Naturmacht" findet ihm zufolge auf dem Wege der Semiotisierung, d.h. der semiotischen Erfassung und Relativierung, der übermächtigen Natur statt: "Der technisch Erhabene muss das Erhabene relativieren." (ebd., 29) Durch Semiotiken wird die für das Gefühl des Technisch-Erhabenen unabdingbare Sicherheit ("gegen die physische Verwundung und den Tod" - ebd., 310), aus der das Gefühl der grenzenlosen imaginären (All-)Macht resultiert, gewährleistet: "Durch dieses Stellvertreter-Spiel vermeidet das physische Subjekt den wirklichen Schrecken. Die eigene Zeichenwerdung wappnet es gegen physische Bedrohung." (ebd., 299) Unter dem Gesichtspunkt der Semiotisierung ordnet der Autor im Weiteren den Krieg dem Technisch-Erhabenen zu.

Das Streben des autonomen Subjekts zum Herrscher über die Natur, wie es für die Aufklärung und das Bürgertum typisch war, bestimmt auch H. Böhmes Lesart des Erhabenen bei Kant (ebd., 119-141).

Entscheidend zu der hier thematisierten identifikatorischen Wirkung mag auch der fortifikatorische Charakter der NS-Bauten beigetragen haben (sie erscheinen alle als Bollwerke und Festungen gegen den imaginären „Feind“), der - wie Th. Alkemeyer am *Reichssportfeld* exemplifiziert hat - durch die klare Trennung von Innen- und Außenraum ihren monumentalen Habitus noch zusätzlich unterstreicht.

Durch die klare Trennung von Innen- und Außenraum wird indes nicht nur die Ein-, sondern auch die Ausgrenzungsfunktion der NS-Bauten deutlich markiert, d.h. die Innen-Außen-Opposition wird architektonisch durch die Freund-Feind-Opposition überlagert: „Nach innen bedeuten sie Schutz und Zusammenhalt; nach außen: Ausgrenzung, Abweisung, Verteidigungsbereitschaft gegen den außen stehenden Feind.“ (Behrens (Hg.): 1980, 265) Die gleiche Ein- und Ausgrenzungsfunktion kommt übrigens auch der „metallischen Sprache“ (Wolbert) der gepanzerten NS-Aktskulpturen zu: ihre glatte abweisende Oberfläche lässt alles Fremde und Feindliche abprallen (vgl. Alkemeyer: 1986, 64).

Ebenso wie die überlebensgroßen NS-Plastiken dienten auch die monumentalen NS-Bauten durch ihre klare Abgrenzung nach außen und die Ausrichtung auf ein Zentrum der Herstellung und Stärkung einer imaginären Gemeinschaftlichkeit. Einen manifesten Ausdruck fand die Idee der imaginären/ins Werk gesetzten Gemeinschaft z.B. im Stadion des Reichssportfelds in Berlin: „Der zentrale Ort zur Gestaltung von Gemeinschaft ist im *Reichssportfeld* das Stadion.“ (Alkemeyer: 1996, 338) Erinnert sei in diesem Zusammenhang an Lacans Theorem des *Spiegelstadiums*, wo der Ort zur imaginären (Ein-)Bildung des narzisstischen Ich (*moi*) ebenfalls mit einem Stadion assoziiert wurde<sup>7</sup>.

Mit der gemeinschaftsbildenden und -stabilisierenden Funktion ist zugleich auch eine weitere, über die symbolische Repräsentation hinausgehende Funktionsbestimmung der NS-(Kult)Bauten ins Auge gefasst. Sie dienten nämlich als architektonischer Rahmen für die Zelebrierung des NS-Totenkults, d.h. sie transportierten, veranschaulichten und verstärkten die Aussagen des dort inszenierten NS-Heldenmythos.

Doch was besagt der NS-Heldenmythos?

Sabine Behrenbeck, die in ihrer sehr fundierten und erkenntnisreichen Studie *Der Kult um die toten Helden* die Genese und die Funktionen des NS-Heldenkults detailliert analysiert und seine Mythen, Rituale und Symbole akribisch beschrieben hat, gibt uns Aufschluss darüber.

#### 4.1.1. „Der Kult um die toten Helden“ (S. Behrenbeck)

Die Heldenverehrung stellte ein zentrales Leitbild der Nazi-Gesellschaft dar.

Der Kult um tote Helden, der während des „Dritten Reiches“ eine herausragende politische Rolle spielte, hatte seine wichtigste Triebfeder in der Erfahrung des Ersten Weltkriegs und deren Verarbeitung durch das Deutungsschema des heroischen Mythos. Seinen organisatorischen Höhepunkt und die größte Verbreitung erlebte er in den 30er Jahren, als die zu ihm gehörenden Mythen, Riten und Symbole das Propagandakonzept der Staatspartei prägten (Behrenbeck: 1996, 449).

Der Aufbau von Kriegsgefallenen und toten SA-Männern aus der „Kampfzeit“ (gemeint sind hier v.a. die toten Putschisten von 1923, noch "Blutzeugen der Partei" genannt) zu Heroen war ein zentraler Bestandteil der NS-Ideologie. Gemäß der antiken Heros-Auffassung wurden ihnen geschichtsmächtige und „heilbringende“ Wirkungen zugesprochen.

*Einige Bemerkungen zum antiken Heros-Begriff:*

Die Heroen waren mythische oder historische *Tote*, übermenschliche Wesen, die sich auf einer *Zwischenstufe* zwischen Mensch und Gott befanden. Nur sie konnten dem Schicksal der Sterblichen entkommen (in der hellenistischen Zeit wurde dies zu einem wichtigen Faktor für die Verbreitung des Heroenkults - vgl. dazu Muray, in Vernant: 1993, 285).

---

<sup>7</sup> Die zeitliche Koinzidenz der Entstehung des *Spiegelstadium*-Modells mit den Olympischen Spielen in Berlin 1936 ist bezeichnend. Lacans Besuch der Spiele gleich im Anschluss an den 14. Internationalen Psychoanalytischen Kongress in Marienbad, an dem er mit der ersten Version seines *Spiegelstadium*-Textes teilnahm, dürfte bei der Abfassung der zweiten Version von 1949 nicht folgenlos geblieben sein (vgl. dazu Alkemeyer: 1996, 374, Anm. 208).

Als *Verstorbene* eignete den meisten Heroen, die weit ambivalenter und zugleich den Menschen näher als die Götter waren, nicht nur eine Biographie, sondern auch eine Todesgeschichte. Das Entscheidende daran ist indes, dass der als Heros verstandene Tote einen *bemerkenswerten Tod* erlitten haben sollte (etwa, indem er *jung* im Krieg gefallen oder als Marathonkämpfer gestorben war usw.) und eine *nachhaltige Wirkung* auf die (Über-)Lebenden über das Grab hinaus zu entfalten vermochte, die weit größer war als diejenige anderer Verstorbener. Diese Wirkung konnte dabei eine *heil(bring)ende* und schützende sein. Die Heroen, die übrigens kultisch oft nicht durch einen Eigennamen, sondern durch einen Funktionstitel („Heilheros“, „Wohltäter“) bezeichnet wurden, halfen bei allen staatlichen und privaten Ereignissen, bei Krankheit und Unglück, förderten das Wachstum und schützten Stadt und Haus, in Schlachten leisteten sie Hilfe etc.

Die Wirkung der Heroen konnte aber auch eine überaus *unheilvolle* und *unheimliche* sein. Sie konnten auch als gefährliche, sich rächende Tote auftreten/wiederkehren und viel Unglück bringen.

Als kultisch verehrte Tote erhielten sie, anders als die Götter, Kultformen, die sich an Totenriten oder überhaupt an zwischenmenschlichen sozialen Riten orientierten und mithin eine initiatorische sowie eine identitäts- und gemeinschaftsstiftende Funktion erfüllten: Der Heroenkult, der sich nach den archäologischen Befunden im 8.Jh.v.Chr. aus dem Toten- und Grabkult für die Aristokraten der mykenischen Zeit entwickelte, war bspw. so ein Kult, in dem die Identität der Polis thematisiert wurde (das galt insbesondere für den Kult um die Gründerheroen). Sein Zentrum bildeten die Gräber der Heroen, die außerhalb, am Rande oder aber im Inneren, inmitten der Siedlung lagen.

Der Heroenkult ist laut J.Irmscher mit dem Heiligenkult des Christentums vergleichbar (zit. nach *Lexikon der Antike*:1990,243/244;vgl.auch *Der Neue Pauly*:1996,Stichwort:Heros,476-480).

Außer dass sie an das antike Heros-Verständnis anknüpfte, reihte sich die von Hitler und Goebbels zwischen 1923 und 1930 unternommene Mythenbildung in den größeren Zusammenhang apokalyptischer Katastrophenvorstellungen und entsprechender religiöser Erneuerungsbewegungen seit dem Ersten Weltkrieg ein, in den gewissermaßen auch der Totenkult zu Ehren der Kriegsgefallenen hineingehörte (vgl.Behrenbeck:1996,149).

Zu den psychohistorischen Ursachen für diese Entwicklung zählten u.a.: die Suche nach Sicherheit, Halt und Orientierung in der krisenhaften Zwischenkriegssituation, das akute (durch den Säkularisierungsschub des Ersten Weltkriegs noch zusätzlich verstärkte) Bedürfnis größerer Bevölkerungsteile nach einer religiösen (bzw. transzendenten) Sinndeutung des völlig sinnlosen massenhaften Sterbens im Krieg sowie nach kollektiv verbindlichen Symbolen und Ritualen, die der zunehmenden Vereinzelung und Isolierung des modernen Individuums entgegenwirken konnten.

Genau diesem Bedürfnis kam der Gefallenenkult entgegen. Ende der 20er Jahre entwickelte er sich zu einem gesamtgesellschaftlichen Phänomen in Deutschland und löste zwischen 1924 und 1925 eine wahre Flut von Denkmalbauten zu Ehren der gefallenen Krieger aus.

Was die im Vorfeld der NS-Plastik stehenden Kriegerdenkmäler (vgl.Wolbert:1982,201/202)<sup>8</sup> zu leisten hatten und (zum Teil) auch leisteten, war demnach offenbar mehr als nur die Erinnerung an die Toten wach zu halten, um derentwillen sie errichtet wurden (vgl.Koselleck:1979, 255/256). Über die Erinnerung hinaus wurde darin auch die Frage nach der *Rechtfertigung des Krieg(stod)es* beschworen. Es wurde nicht nur gestorben, sondern *gestorben für etwas* und der Name für dieses „etwas“ lautete in dem Fall „Vaterland“, „Heimat“, „Nation“ bzw. „nationale Gemeinschaft“.

---

<sup>8</sup> "Das Prototypische der Kriegerdenkmäler für die NS-Plastik tritt in allen Aspekten ihrer Erscheinungsweise nachdrücklich hervor."(ebd.,203) Auf die Tatsache, dass sich die NS-Aktplastik in die Tradition der Kriegerdenkmale der 20er und 30er Jahre einreihete und dementsprechend deren Funktionen übernahm, haben auch Chr.Pollack und B.Nicolai hingewiesen (vgl. Pollack/Nicolai:1983). Das Motiv des nackten Schwertträgers in Brekers "Die Wehrmacht" stellt etwa ein exemplarisches Beispiel für ein Kriegerdenkmalmotiv dar.

In diesem Zusammenhang hat R.Koselleck darauf hingewiesen, dass die Mehrheit der Kriegerdenkmäler, die er im Übrigen als eine optische Signatur der Neuzeit (ebd.,260/264) deutet, unter dem Vorgebot der Nationalstaatsbildung entstanden sind und aufgrund dieser gemeinsamen *nationalstaatlichen Fundierung* weitgehende formale Ähnlichkeiten (etwa in Bezug auf die figurale und motivische Gestaltung) aufweisen.

Die Kriegerdenkmäler, die als Symbol nationaler Repräsentation und Regeneration fungierten, waren also, ihrem Wesen und ihrer Funktion nach, Nationaldenkmäler (zur nationalen Codierung des für die Kriegerdenkmäler zentralen Topos vom „unbekannten“ Soldaten, der stillschweigend und selbstlos sein Blut für das „Vaterland“ vergossen hat vgl. auch Anderson:1988, Uzarewicz:1998). Sie rückten das Gedächtnis an den Soldatentod in einen nationalistischen Funktionszusammenhang ein<sup>9</sup>. Ihre grundsätzlich auf die (Über-)Lebenden ausgerichtete ideologie-politische Bestimmung lag v.a. darin, dem Tod des einzelnen Soldaten, freilich *ex post*, eine „höhere“ (transzendente) Sinnggebung zu verleihen, um damit den (Über-)Lebenden eine hinreichende Identifikation mit den angeblich „höheren“ Zielen und Werten der Gefallenen zu ermöglichen und so auch weiterhin eine dauerhafte Motivation für den „heroischen“ (Kriegs-/Opfer-)Tod fürs „Vaterland“ zu sichern (vgl.Koselleck:1979,261). Idealisiert, zum Opfertod verklärt und als höchste Tugend gepriesen, wurde der Tod der Kriegstoten im Grunde geleugnet, mit Z.Bauman geredet: "dekonstruiert".

Er wurde nicht als Ende, sondern *als Durchgang in den Status der kollektiven Unsterblichkeit* gedeutet, zum idealistischen Selbstopfer für das „Wohl“ und das „ewige“ Leben der Nation bzw. der Gemeinschaft verklärt. Die „siegreiche“ Auferstehung und die Wiederkehr der (Kriegs-)Toten wurden heraufbeschworen und ihr „unceasing fame, long duration“(ebd.,261) hymnisch gepriesen.

Das eigentliche politische Ziel, um dessen willen das Ideal vom sinnerfüllten, ruhmreichen Soldatentod ästhetisch funktionalisiert wurde, bestand indes, wie es eben anklang, in der dauerhaften (Re-)Militarisierung der Gesellschaft. Die Heldenmäler, die die Kontinuität zwischen den (Kriegs-)Toten und den (Über-)Lebenden herstellen und aufrechterhalten sollten, richteten sich an die letzteren, um ihre völkische/ nationale/soldatische/männliche Identität einzuklagen. Sie stellten ihnen die toten Soldaten als nachahmenswerte Vor-Bilder vor Augen und forderten sie zur „heroischen“ Nacheiferung, zur gleichen Einsatz- und Opferbereitschaft auf. „Ihr seid nicht umsonst gefallen“ - aus diesem nach 1918 oft beschworenen Ausruf, der auf dem Kriegerdenkmal von Kolbe in Strahlsund steht, ist die Botschaft der nationalen Kriegerdenkmäler ganz klar herauszuhören.

Bewältigung der akuten existentiellen Krise, psychische Verarbeitung der („schmachvollen“) Kriegsniederlage und der Kriegsschuld, transzendente Sinnggebung des sinnlosen Kriegstodes und nationalistische sprich herrschaftstechnische Rechtfertigung bisheriger und zukünftiger Opfer, Herstellung und Stärkung der nationalen Gemeinschaft, Festigung und Stabilisierung von bestehenden Machtverhältnissen, Einladung zur („heroischen“) Identifikation und Verpflichtung zur Nachfolge (zur *imitatio heroica*), Rekrutierung von einsatz- und opferwilligen Soldaten durch Etablierung einer positiven Einstellung zum Krieg und zum (Opfer-)Tod<sup>10</sup>, kurzum: *allgemeine Kriegsbegeisterung und Kriegsmobilisierung* - alle diese psychosozialen und politischen Funktionen, die die Kriegerdenkmalkunst seit der Jahrhundertwende und insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg zu erfüllen hatte, kamen auch dem Heldenkult (resp. dem Helden-Mythos) der NSDAP zu. Letzterer entwickelte sich fast zeitgleich mit dem allgemein verbreiteten Gefallenenkult und absorbierte entsprechend zu einem großen Teil die diesem zugrunde liegende Vorstellung vom idealistischen Selbstopfer des Soldaten.<sup>11</sup> Er stellte

---

<sup>9</sup> Die Möglichkeit für derartige politische und soziale Sinnstiftungen des Krieg(stod)es bot sich durch den Schwund christlicher Todesdeutung an.

<sup>10</sup> die freilich absolut nichts mit dem von Bartetzko, Fromm u.a. unterstellten Hang der Nazis zur Nekrophilie zu tun hatte

<sup>11</sup> Dass der NS-Heldenmythos eine transzendente (bzw. mythische) Sinnggebung des sinnlosen Kriegs-/Opfertodes leisten sollte, zeigt sich u.a. auch daran, dass im „Dritten Reich“ gerade jene als „Helden“ gefeiert wurden, die anscheinend sinnlos gestorben waren (vgl.Behrenbeck:1996,150), nämlich die toten Putschisten von 1923, zu deren Ehren unter enormem Aufwand alljährlich die nationale Trauer- und Totenfeier am 9.November begangen wurde. Letztere stellte nach S.Behrenbeck ein Konglomerat aus

einen integralen Bestandteil der ideologie-politischen Motivationsstrategie vor und während des Zweiten Weltkrieges dar. Die NS-Führung steuerte ja bereits seit der Machtergreifung auf den („totalen“) Krieg zu. Durch die Verbreitung der Mythen, Riten und Symbole des Heldenkults, in den die deutsche Aggression und Expansion symbolisch übersetzt und durch den sie auch teilweise performativ in die Realität umgesetzt wurde, versuchten die Nationalsozialisten, die innere Haltung und das Verhalten der Deutschen zum bzw. im Krieg zu beeinflussen (ebd.,451;471).

Das zur mimetischen Identifikation angebotene NS-Heldenbild vermittelte dementsprechend ganz konkrete Wertmaßstäbe und Verhaltensweisen. Jugendlichkeit, Reinheit (im moralischen wie im (a)sexuellen Sinne), Gehorsam, Treue, Pflichterfüllung, Vaterlandsliebe, Disziplin, Tapferkeit, Ausdauer und Härte, Selbstbeherrschung, Durchhalte- und Selbstüberwindungswille, Kampffentschlossenheit, Einsatz- und Opferbereitschaft, Todesmut - diese Eigenschaften standen an der Spitze des NS-(Krieger-)Ethos, wie es durch den heroischen Opfermythos transportiert wurde<sup>12</sup>. Der oberste Wert darin - „Haltung“ - umfasste v.a. die letztgenannten „heldischen Tugenden“. In S.Behrenbecks Worten: „es ging um das trotzig-heroische Aushalten in einer zum tragischen Schicksal stilisierten Situation... also um eine Art von Martyrium.“(Behrenbeck:1996,185)

Mittels (Toten-, Trauer-, Opfer- sowie Sport-<sup>13</sup>)Rituale und Kultbauten sollten die Aussagen des NS-Heldenmythos veranschaulicht und erlebbar gemacht werden. Besonders erstere waren von herausragender Bedeutung für die Initiation der „Kultgemeinde“ in das „heroische“ Ethos, da sie aufgrund ihres performativen Charakters sowohl psychisch als auch physisch entscheidend zur kollektiven Verankerung der besagten „Tugenden“ beitrugen.

Dass sie die „Initiation“ *ins Heldentum leisteten*, bedeutet zugleich, dass sie die unauflöslich damit verbundene *Einwilligung in den Krieg und in das Selbstopfer* (als Inbegriff des heroischen Kampfes) *förderten*.

Mit dem Begriff der bedingungslosen Opferbereitschaft ist zugleich die Grundaussage des NS-Heldenmythos bereits erfasst. Der Held beweist danach seine „heroischen“/kriegerischen/männlichen Tugenden, indem er sich freiwillig und aktiv für das „Vaterland“ opfert.

Die *Vorstellung vom freiwilligen und aktiven (Selbst-)Opfer als „Krönung des Lebens“*, als „wahres Heldentum“, mit der man(n) durch das Vortäuschen einer unmöglichen Verfügbarkeit des Todes und durch die Leugnung von dessen absoluter

Unberechenbarkeit/Unentrinnbarkeit/Singularität das freie Einwilligen der „Volksgenossen“ in den Kriegstod erzielen wollte, bildete den *Kristallisationskern des NS-Mythos um die toten Helden*.

*Über das freiwillige Selbstopfer* - Symbol für den „sinnerfüllten“ Tod - wurde durch Hitler die *kollektive Identität der Nationalsozialisten definiert*. Der Opfertod des Helden wurde als der „schöne“, „arische“ (d.h. unbedingt notwendige) Opfertod (Lyotard:1987(a),173;181) präsentiert, was schließlich dazu führte, dass das (Selbst-)Opfer zum Selbstzweck, zum Wert an sich stilisiert wurde.

---

christlichen, bürgerlichen und militärischen Zeremonien dar (ebd.,301) und sollte zu einem eindringlichen kollektiven Ereignis für alle Beteiligten werden.

<sup>12</sup> Aus Hitlers Mund hört sich das so an: „Meine Pädagogik ist hart. Das Schwache muss weggehämmert werden...Eine gewalttätige, herrische, unerschrockene, grausame Jugend will ich. Jugend muss das alles sein. Schmerzen muss sie ertragen. Es darf nichts Schwaches und Zärtliches an ihr sein... Stark und schön will ich meine Jugend. Ich werde sie in allen Leibesübungen ausbilden lassen. Ich will eine athletische Jugend...Mit Wissen verderbe ich die Jugend...Aber Beherrschung müssen sie lernen...Sie sollen mir in den schwierigsten Proben *die Todesfurcht besiegen* lernen. Das ist die Stufe der heroischen Jugend.“(in H.Rauschnig: Gespräche mit Hitler,zit. nach Alkemeyer:1996,291;Herv.-E.P.)

<sup>13</sup> Die zentrale Rolle des Sportdiskurses, insbesondere der Olympiade von 1936 für die ideologische „(Selbst-)Einweihung“ in das „heroische“ Ethos des NS bleibt bei S.Behrenbeck allerdings gänzlich ausgespart.

Die Botschaft des NS-Heldenmythos lautete mithin in Kurzform: durch das vergangene Opfer der Helden wurde der Sieg des „Führers“ und der „Bewegung“ ermöglicht; durch das künftige Opfer der Helden wird der „Endsieg“ (das „Heil“) des "Tausendjährigen Reichs" erreicht. Die ursprüngliche Vorlage der NS-Opferkonzeption war S.Behrenbecks Ausführungen zufolge christlich(-katholisch) - eine Meinung, die auch von vielen anderen Autoren, wie etwa von Th.Alkemeyer, D.Wildmann, W.Burkert etc. vertreten wird.

Die christliche Deutung des Opfertodes Jesu bildete das Schema für die NS-Übertragung des unansehnlichen Soldatentodes in die sakrale, heilbringende Sphäre: *Das freiwillige Selbstopfer bringt den (Über-)Lebenden Heil* (vgl.Behrenbeck:1996,148/149;524).

In der Wirkung, die dem Opfer im NS zugeschrieben wurde, bestand allerdings, wie die Historikerin und Religionswissenschaftlerin in diesem Zusammenhang weiter ausführt, ein gravierender Unterschied zum christlichen Opferverständnis: Während die (Über-)Lebenden durch den Opfertod Jesu von der Schuld und der Notwendigkeit des Opfers erlöst werden, erwächst ihnen in der christianisierten NS-Opferversion durch den Opfertod der gefallenen Helden, ganz im Gegenteil, als heiliges Vermächtnis die Schuld und die Verpflichtung, diesem durch ein weiteres Opfer Sinn zu geben, ihn nicht „umsonst“ sein zu lassen.

„Mortui viventes obligant.“(zit. nach Koselleck:1979,256)

*Das NS-Opferverständnis gründet demnach auf dem Prinzip der Perpetuierung des Opfers (und d.h. auch der Gewalt)*. Das Opfer im nationalsozialistischen Sinne zieht Opfer nach sich. Das „Heil“, das in eine unbestimmte, heilige Zukunft verlegt wird, beinhaltet zum einen die Rettung („Erlösung“) des Volkes und antizipiert zum anderen den (freiwilligen) Opfertod des Helden, genauer gesagt: es setzt diesen als unabdingbare Bedingung voraus.

Das Opfer des Einzelnen, das in das Telos des nationalen Sieges gezogen (und dadurch gerechtfertigt) wird, ist zwar ein unerlässlicher Meilenstein auf dem Weg zum „Endsieg“, zum „Heil“, aber für das Erreichen dieses Ziels ist es noch bei weitem nicht hinreichend: „... kein Heldentod rettet die Nation „ein für allemal“, vielmehr habe jede Generation ihr Opfer zu bringen, eine Verweigerung würde sogar alle früheren Opfer entwerten. Der Beweis, dass der Kampf das Opfer lohne, sei dadurch erbracht, dass bereits andere dafür gestorben waren.“(Behrenbeck:1996,523)

Zur endgültigen „Erlösung“ ist also die *Sicherstellung einer bruchlosen Kontinuität des Opfers* erforderlich. Dies wiederum bedeutet, dass der „heilbringende“, „siegreiche“ Held - das allgemeinverbindliche und nachahmenswerte Leitbild für das Ethos der NS-Gesellschaft - (im Einklang mit dem antiken Heros-Verständnis) *nur* der *tote* Held sein kann. Nur er kann als Erlöser und Heilbringer verehrt werden. Nur er kann vergöttlicht, unsterblich gemacht werden. Nur sein (geopfertes) Leben kann als vollendet gelten: „es gibt keine lebenden Helden... nur die Toten können Helden werden.“(zit. nach Behrenbeck:1996,67)

In dem NS-Heldenmythos wird somit eine reziproke und finale Beziehung zwischen der Opferbereitschaft des Einzelnen und dem „ewigen“ Fortbestand der Gemeinschaft/des Volkes/der Nation/des Staates hergestellt: Der Einzelne muss sterben, damit Deutschland lebe (ebd.,156).

Die ganze Existenz des NS-Helden, die eigentlich als eine „Proexistenz“ (Behrenbeck), als ein selbstloses Dasein für Andere, für die „Volksgemeinschaft“, die „Partei“, den „Führer“ etc. zu bezeichnen wäre, ist auf seine Opferfunktion reduziert, was meint, dass sie auf seine Opferung zuläuft und in ihr ihren Höhepunkt und ihre Vollendung erreicht: Ein „sinnvoller“ (sprich eigenmächtig herbeigeführter) Tod - so wird dabei suggeriert - schenke auch der ganzen vorherigen Existenz Sinn.

Die Unsterblichkeit, die dem Helden *posthum* verliehen wird, bezieht sich ausschließlich auf diese seine Opferfunktion, die von der Gemeinschaft jeweils als eine „Erlösungsfunktion“ wahrgenommen und gefeiert, zugleich aber auch als Gegenleistung für die ihm einzig durch sie ermöglichte soziale Existenz unabweisbar eingefordert wird.

„Für die Heimat“, „Für den Ruhm der Nation“, „Für unseren geliebten Führer“ - wie „die Schlachtrufe neuzeitlicher Versionen des Stammesdenkens“ (Bauman:1994,42) alle heiße - sind nur spärlich verhüllte Metaphern dafür, wie die Gattung ihr Überleben durch die Auslöschung ihrer Mitglieder sichert. Solche Schlachtrufe verlangen ausdrücklich die Aufgabe des (ohnehin zeitlich begrenzten) persönlichen Lebens des Einzelnen, verherrlichen den Tod „für die Sache“,

die „höher“ und „erhabener“ ist als das eigene Leben, behaupten, die freiwillige Selbstverleugnung und -aufopferung würde die Regeneration, den „ewigen“ Fortbestand, das Über- und Weiterleben des Kollektivs/der Gattung<sup>14</sup> sichern, verheißen ihm einen Anteil an der Dauerhaftigkeit/Unsterblichkeit/Transzendenz der Gemeinschaft.

Eine „scheinbare Überwindung des individuellen Todes“, eine „Transzendierung des Todes ins Diesseits“ (ebd.,94) - Z.Bauman wird es „Dekonstruktion der Sterblichkeit in der Moderne“ nennen - das ist, was die kollektiven Identitätskonstruktionen in ihrem immanenten *negativen Bezug zum Tode* laut Ch./M.Uzarewicz in erster Linie leisten: „Kollektive Identität ist die Möglichkeit, Ambivalenz und Kontingenz des Todes zu beschränken und somit auch zu bewältigen.“(ebd.,252)

Noch prägnanter liest sich dieser Gedanke bei Z.Bauman (auf den sich die beiden eben genannten Autoren mehrfach beziehen): „Die Gemeinschaften saugen die Transzendenz auf und verkörpern sie.“ (Bauman: 1994,295)

Die Gemeinschaftskonstruktionen transzendieren die begrenzte Lebensspanne des Einzelnen in ein kollektives Immersein. „Im Gedanken an die ewige Weiterexistenz des (und im) Kollektiv(s) bringen sie den eigenen individuellen Tod zum Verschwinden.“(Uzarewicz:1998,131)

Sie beschwören eine überindividuelle und überzeitliche Kollektivität, in der die Nicht(mehr)Existenz, die Auslöschung der Singularität und Individualität, der Subjektivität des Einzelnen also aufgehoben ist und gleichzeitig vorausgesetzt wird.

Der freiwillige Opfertod im Namen der Gemeinschaft/der Nation wird als eine Möglichkeit postuliert, ins kollektive Gedächtnis einzugehen und sich so, gleichsam als „Entschädigung“ für das dargebrachte Opfer, eine stellvertretende, weil nur symbolische Unsterblichkeit zu garantieren: gemäß der NS-Version des Heldenmythos wird der tote Held im kollektiven Gedächtnis als vollkommener Mensch zum „ewigen“ Leben wiedergeboren.

„Der Einzelne hat die Möglichkeit, im Selbstopfer (Märtyrer, Kriegshelden) die Überwindung des Todes (und der Todesangst) zu beweisen und zu demonstrieren.“(ebd.,131)

Eingehen in das Kollektiv heißt zwar Eingehen in die völlige Differenzlosigkeit und Anonymität, in die *NAMEN-LOSIGKEIT*, Aufgeben des individuellen Ich zugunsten des „gemeinschaftlichen“ Wir. Es heißt aber auch Aufgeben der endlichen/zeitlich begrenzten/vereinzelt/singulären Existenz zugunsten des Eingehens in den „ewig“ lebenden (metaphysischen) Kollektivkörper, mit Lacan ausgedrückt: zugunsten des imaginär-symbiotischen Einswerdens mit dem Mutterkörper: „Der moderne Totalitarismus, ob nun in seiner nationalistischen, rassistischen oder klassenkämpferischen Erscheinungsform, lässt sich als Versuch deuten, die vielversprechenden Aspekte beider Strategien zusammenzubringen: die Annahme der kollektiven Unsterblichkeit des *Volkes* mit dem Versprechen zu verbinden, die einzelnen Helden würden auf ewig im Gedächtnis des Volkes leben.“(Bauman:1994,42)

Kollektive Identitätskonstruktionen sind bestimmt durch den Gedanken, man könne die Grenzen der Sterblichkeit hinausschieben, die Endgültigkeit des Todes annullieren und das Verhalten des Todes kontrollieren. Sie stellen eine Art Garantie für die Befreiung von den Verwüstungen der Zeit, vom körperlichen Verfall, vom Schrecken des Todes dar.

Unsterblichkeit und Transzendenz - die beiden Hauptingredienzen kollektivistischer Identitätsdiskurse - sind es genau, die die Mehrheit von vereinzelt Individuen der modernen Gesellschaft in ihre Falle hineinlocken. Denn nicht der Todestrieb, oder gar, wie von manchen Faschismuskritikern den Nationalsozialisten unterstellt, ein „angeborener“ Mordtrieb, treibt den atomisierten Einzelnen ins Schutz und Sicherheit versprechende Kollektiv. Den eigentlichen Motor korporalistischer Ideologien - darin hatte E.Canetti<sup>15</sup> vollkommen Recht - bildet der

---

<sup>14</sup> „Das Weiterleben der Gattung ist zumindest implizit für den Einzelnen ein notwendiges und zweifelloses Faktum. Das totale Absterben der Gattung ist für ihn absolut unfassbar. Auf der Gattung ruhen alle seine Hoffnungen auf Weiterexistenz; ihr Fortbestand bedeutet soviel, *als ob* man selbst fortbestehe.“(Uzarewicz:1998,262)

<sup>15</sup> Auch Adorno/Horkheimer sind in der *Dialektik der Aufklärung*, wenngleich unter veränderter Perspektive, zu einem ähnlichen Schluss gelangt.

Selbsterhaltungstrieb des Menschen (bzw. des Mannes), der Drang nach Transzendenz, die Anstrengung des persönlichen Überlebens des Einzelnen<sup>16</sup>.

In dem Selbsterhaltungstrieb des Einzelnen wäre auch der Schlüssel für die enorme Durchschlagskraft der kollektivistischen Opferrhetorik zu finden. Das freiwillige Opfer, das „wie ein Passierschein zum ewigen Ruhm (erscheint)“ (ebd.,190), ließe sich indes als eine Art kollektive Strategie zur individuellen Überwindung („Dekonstruktion“) des Todes oder, um noch einmal Bauman zu zitieren, als „ein kollektives Äquivalent für die *privatisierte* Unsterblichkeit der Elite“ (ebd.,157) verstehen. Seine 'Attraktivität' wäre entsprechend auch aus den kulturhistorischen und psychosozialen Rahmenbedingungen der Moderne zu erklären. Der verstärkte Säkularisierungsschub nach dem Ersten Weltkrieg weitete die Lücke, die sich mit der Marginalisierung und Verleugnung des Todes seit der Moderne *inmitten* der westlichen Gesellschaft aufgetan hatte, bis zum Unerträglichen aus. Genau in diese Lücke nisteten sich dann die seit der Jahrhundertwende virulenten völkisch-nationalistischen Ideologien ein. Indem sie eine transzendente (freilich durchweg politisch funktionalisierte) Sinnstiftung des individuellen Todes leisteten, gelang es ihnen, das „schwarze Loch“ (Zizek) inmitten der gesellschaftlichen/symbolischen Ordnung einigermmaßen zu stopfen, die klaffende Wunde am „Gesellschaftskörper“ vorübergehend zu „heilen“. Sie kamen dem akuten psychosozialen Bedürfnis nach einer möglichst schnellen Bewältigung der unerträglich gewordenen Existenzangst entgegen und verwandelten sich dergestalt, eben in ihrer Qualität als „Durchgangsstätten der Transzendenz“ (Bauman), in eine Art massenwirksame Surrogate der Religion, in „religiöses Gegengift gegen den Tod“ (ebd.,139).

„Ihr transzendenter Charakter macht sie zur Religion.“ (Uzarewicz,252) - dies trifft in besonderem Maße auf die NS-Ideologie zu, deren religiöse (bzw. transzendente) Dimension den vordergründigen Forschungsgegenstand von S.Behrenbecks Studie abgibt. Die Überwindung des singulären leiblichen Todes im kollektivistischen Identitätsdiskurs, die sie postuliert, fällt für den sterblichen Einzelnen, wie am NS-Opferbegriff verdeutlicht, mit dem Tod selbst zusammen.

---

<sup>16</sup> Darin bestand, meines Erachtens, eine der Hauptaufgaben der 1937 im Hofgartengebäude in München organisierten Kampagne „Entartete Kunst“. Die dort als Gegenschau zur gleichzeitigen Installation der „Großen Deutschen Kunst“-Ausstellung arrangierte Ansammlung von beschlagnahmten Werken aus deutschen Museen, - welche allesamt gestückelte Körperbilder zeigten, die Verstümmelungen im Krieg unmittelbar thematisierten oder assoziieren ließen - , verfolgte nur anscheinend das offiziell vorgegebene Ziel der Diffamierung „entarteter“ moderner Kunst. In Wirklichkeit verbarg sich eine sozialpsychologisch wie militärisch weitaus subtilere Strategie dahinter. Diese lässt sich mit Lacan als (Re-)Aktivierung des Urtraumas umschreiben und mit Th.Alkemeyer mit der Revolution von 1918/1919, der Kriegsniederlage, „Versailles“, der „Zerrissenheit“ der Weimarer Republik, dem Proletariat, der zunehmenden Urbanisierung etc. (vgl.Alkemeyer:1996,375) historisch konkretisieren.

Durch diese ideologiepolitische Re-Aktivierung existentieller Zerstückerungsängste wurden - so meine These - narzisstische Bindungsenergien freigesetzt, die dann gebündelt zu militärischen Zwecken eingesetzt werden sollten. Kurz: so wie bei der NS-Aktplastik generell, haben wir es auch hier mit einer psychologisch äußerst raffinierten Kriegsmobilisierungsstrategie zu tun.

Eine analoge (ebenso an Lacan orientierte), wenngleich etwas modifizierte Lesart der Ausstellung „Entartete Kunst“ hat S.Schade vorgelegt. Die Kunsthistorikerin erklärt darin die öffentliche Vorführung der gestückelten Körperbilder mit dem akuten psychohistorischen Bedürfnis nach einem „Negativ-Spiegel“ im narzisstisch gekränkten (besiegten) Land der „verspäteten Nation“, gegen den sich die „ganzen“ (männlichen) Körperbilder konstituieren können: als „Versprechen des Ganz-Werdens“, als „Versprechen von einer den einzelnen überschreitenden Ganzheit, Heilung und Ordnung“ (Schade:1988,58)

W.F.Haug wiederum, der sich mit der Frage nach der Ausstellung in ihrem Bezug zum Diskurs der Schönheit (als Schnittstelle des rassistischen, des sexuellen und des ästhetischen Blicks) beschäftigt hat, hat ihre „wichtige Funktion für die Konstitution des rassistischen Imaginären“ in ihrer normalisierenden und normierenden Wirkung hervorgehoben: „Die Bilder konstituieren ein negatives Imaginäres: ‘Und zwar Vorstellungen, die für jeden gesunden Menschen mit dem Gefühl des äußerst Quälenden, Ekelregenden und Widerlichen verknüpft sind.’ (Schultze-Naumburg). Ihre Abstoßung soll den Betrachter in die gesunde Normalität zurückängstigen.“ (Haug:1993,28); Zu einer weiteren Auseinandersetzung mit dem Thema vgl. Hoffman-Curtius:1990;Bussmann:1986,Hinz:1977,Schade:1987

Konsistenz, Permanenz, Konstanz, Unveränderlichkeit, "Todlosigkeit" (Lyotard) - all das, was die Konstruktionen kollektiver Identität so unwiderstehlich attraktiv macht, ist und bleibt für das einzelne Subjekt im Leben nicht erreichbar: „Im Leben gibt es keine kollektive Identität, nur im Tod. (Erst im Tod kann sich die kollektive Identität vollenden, zu sich selbst kommen). In dem Moment fallen Entfremdung und Ent-fremdung im absolut Fremden zusammen. Das Kollektiv ist das Grab des Individuums - nicht nur metaphorisch. Die Wahrheit kollektiver Identität *ist* der Tod.“(ebd.,267)

Der Tod - die absolute Verneinung der individuellen Unsterblichkeit - wird m.a.W. zum „Tor, das in die Gemeinschaft der Unsterblichkeit führt“ (Bauman:1994,314).

*Der Tod bzw. die Angst vor dem Tod ist der Stoff, aus dem die kollektiven Identitätskonstruktionen gemacht sind.*

Was sich wie ein verlockendes Versprechen von persönlicher Unsterblichkeit und Transzendenz an-hört (bzw. an-sieht), enthält als wesentlichen Bestandteil zugleich ein *Gebot*; was sich als Darstellung der Notwendigkeit ausgibt, beschwört in Wirklichkeit eine *Pflicht* und die lautet: "Du sollst die Gattung erhalten!"(ebd.,42). Der Einzelne kann untergehen, wenn es andere gibt, die ihn ersetzen. Das einzige, was schließlich zählt, ist die Erhaltung der Gattung/des Kollektivs: „Der einzelne ist ... zum Füllmaterial eines Kollektivs degradiert, das nie stirbt, womit eine doppelte Negation des Todes vollzogen ist: die Einzelnen sind kontingent und austauschbar und das Kollektiv aufgrund dieser Austauschbarkeit dauerhaft“(etwa nach dem Motto: Du bist nichts, Dein Volk ist alles! - E.P.)(Uzarewicz,245).

Die Gemeinschaft/die Gattung sichert sich ihr Überleben, das von dem ihrer Mitglieder grundsätzlich abgekoppelt ist, indem sie diese für kontingent, austauschbar, entbehrlich - weil eben sterblich - erklärt. Die Transzendenz ist für sie lediglich eine Strategie, der sie sich bedient, um ihre eigene Unsterblichkeit auf Kosten der Sterblichkeit ihrer einzelnen Mitglieder zu bewahren (vgl. dazu Bauman:1994,45). Die Unsterblichkeit des Kollektivs stellt jeweils eine Form „kollektivierter“(=„dekonstruierter“) Sterblichkeit (Bauman) dar. Sie ist keine anzunehmende Herausforderung, keine zu erfüllende Aufgabe, keine zu verdienende Belohnung (ebd.,266). Denn: sie war nie das Los von Individuen, sondern immer nur das ausschließliche Privileg von Kollektiven, die ihre ungefährdete „ewige“ Fortdauer, ihre imaginäre Unsterblichkeit aus der Sterblichkeit ihrer Mitglieder bezogen.

Eine Gemeinschaft zu stiften und ihre Unsterblichkeit zu demonstrieren - diese Funktion kommt nach Z.Bauman vorrangig den kollektiv zelebrierten Totenkulten und -ritualen<sup>17</sup> zu. Als kulturell verbrämte Einrichtungen dienen sie in erheblichem Maße „der Suche der Lebenden nach einem festen Halt für ihren Wunsch nach Unsterblichkeit“ und stellen somit eine „Anlaufstelle für mögliche Bemühungen, diesen Wunsch zu erfüllen“ dar (ebd.,83).

Gedenkriten leisten eine aktive Verleugnung der Endgültigkeit des Todes, indem sie die fortdauernde Existenz der Gemeinschaft als Gewähr für die Überwindbarkeit der individuellen Vergänglichkeit in Szene setzen ( ebd.,83). In ihnen versichert sich die Gemeinschaft ihrer Unsterblichkeit, „indem sie ihre Toten zählt. Es ist der Tod (des Einzelnen -E.P.), der zum Symbol ihrer Unsterblichkeit wird. Je mehr Tote, um so besser.“(ebd.,191) Nirgendwo kommt diese Wahrheit der „egoistischen Gattung“(Bauman) bzw. der „kannibalischen Ordnung“(Attali) so drastisch unverhohlen zutage wie in dem Plan der Nazis, „die Welt für die Unsterblichkeit der gesündesten und männlichsten Rasse umzugestalten. Die Besonderheit der arischen Rasse wurde zum allgemeinen Prinzip der Weltordnung erklärt...Nicht-Arier waren für den Tod bestimmt... Ihr Überleben war ein Hindernis für das Überleben der gesunden Rasse, das nun mit dem Überleben der ganzen Gattung gleichgesetzt wurde. Daher wurde ihre Auslöschung zur Bedingung für den Erhalt der Gattung.“(ebd.,176/177)

„Sie (die Gefallenen -E.P.) sind nicht tot.“ (zit. nach Behrenbeck:1996,530)

---

<sup>17</sup> Dieselbe symbolische Bedeutung kommt dem Bezug auf die Vergangenheit (im NS etwa dem Antiken-Bezug) zu: „Durch den Bezug auf Vergangenheit wird der eigene Tod durch die Unsterblichkeit des Kollektivs ersetzt.“(Uzarewicz:1998,252) Diese Aussage von Uzarewicz nimmt Bezug auf folgende Feststellung von Z.Bauman: „Nur dadurch, dass der Vergangenheit Dauer (oder auch Ewigkeit) verliehen wird, kann paradoxer Weise die Hoffnung, die Gegenwart zu transzendieren und in die Zukunft auszudehnen, einen Halt bekommen.“(Bauman:1994,86)

Aus diesen als Motto einer Trauerrede vorangestellten Worten spricht die Sehnsucht nach einem utopischen Zustand, wie ihn G.Mosse als integralen Bestandteil der zu Beginn des 20.Jh. allgemein in Europa (mitunter auch in Deutschland) verbreiteten apokalyptischen Tradition herausgearbeitet und mit dem Begriff der „Vollkommenheit“<sup>18</sup> übersetzt hat.

„Wir tragen den Totenkopf, wir fürchten den Tod nicht, wir müssen unser Vaterland retten“ - das liest man in einem Bericht des SS-Obersturmführers Jakob Buscher aus Bechtheim (zit. nach Behrenbeck:1996,80) und Gerhard Schumann, der vielleicht berühmteste Nazipoet, schreibt: „Uns liebt der Tod, weil wir das Leben lieben.“(zit. nach Mosse:1974,56) Der Tod respektiere die Nazis, da er fühle, dass sie ihn hassten und ihm trotzten. Er könne überwunden werden, wenn man bereit sei, ihn herauszufordern. Der Tod habe den Stachel verloren. Mit jedem Toten wehe zugleich die Fahne mächtiger (zit. nach Mosse:1974,56).

In seinem Kommentar der „deutschen apokalyptischen Utopie“ fügt G.Mosse ergänzend hinzu: „Der Tod bringt neues Leben hervor und erneuert dadurch ... fortwährend das Volk auf seinem Marsch zum Endziel. Dieser Tod als beständige Aufhebung in höherer Synthese ist ein wesentlicher Teil der Hingabe an das Volk, das wahre Gefäß Gottes. In der Vorstellung vom Dritten Reich wiederholt sich dieselbe Dialektik (der Bestätigung der Notwendigkeit von Kampf und Tod einerseits und der Überwindung vom Tod andererseits -E.P.).“ (ebd.,56)

Was Mosse hier als Dialektik bezeichnet, zeigt vielmehr unverkennbar die Züge einer unauflösbaren Aporie. Von derselben Aporie ist auch die christianisierte NS-Vorstellung vom Opfer als unerlässlicher Garantie für die unverbrüchliche Sicherheit und die „ewige“ Zukunft des Reiches geprägt.

In diesem Zusammenhang weist S.Behrenbeck auf die bezeichnende Ambiguität des deutschen Worts „Opfer“ hin, das (wie Lacoue-Labarthes Begriff der "Plastik") sowohl im passivischen als auch im aktivischen Sinne verwendet werden kann. In dessen ambivalenter Semantik spiegelt sich ihr zufolge die charakteristische Doppelstruktur<sup>19</sup> des NS-Begriffs vom freiwilligen und aktiven Opfer wider. Darin sind nämlich Subjekt und Objekt (Täter und Opfer) der Handlung identisch. Diesem folgenreichen Zusammenfallen sind wir bereits bei der Kategorie des absoluten/souveränen Subjekts begegnet.

Der Appell an die Opferbereitschaft des Einzelnen paart sich demnach in der NS-Ideologie mit dem Appell an seine Vernichtungsbereitschaft. Der Held, der bereit ist zum Opfertod, hat das Recht zum Töten anderer, weil es dem absoluten Ziel dient. In diesem Sinne ist auch Himmlers Devise zu verstehen: „Hart sein gegen sich und andere, den Tod zu geben und zu nehmen.“(zit. nach Behrenbeck:1996,185)

Die Bereitschaft, sich selbst zu opfern korrespondiert der Bereitschaft, die anderen zu opfern. Hier wird noch einmal der *JANUSKOPF* vom NS-Opfermythos und Heldenkult sichtbar. Nicht von ungefähr war Janus der römische Name für den griechischen *Gott des Krieges* Ares. Die Kriegsbegeisterung ist eine zutiefst ambivalente Sache. Die Begeisterung für Krieg und (Selbst-)Opfer schließt notwendig die Begeisterung für das Töten mit ein.

Die „heroische“ Opferkonstruktion der Nationalsozialisten erfüllte also eine *Doppelfunktion*. Sie leistete die zweifache Sakralisierung des Getötet-werdens/des Selbstopfers/des Selbstmords *und* des Tötens/des (Massen-)Mords und propagierte derart unter ihrem christlichen Deckmantel eine absolut unchristliche Apotheose des Krieges und der Gewalt.

Die „deutsche Utopie“ als Vorhalle zum Paradies und als Bauwerk, in dem sich Heil und Erlösung vollziehen werden“(Mosse:1974,69), war eben, wie G.Mosse gezeigt hat, eine *apokalyptische Utopie*.

---

<sup>18</sup> „Ist Vollkommenheit einmal erreicht worden, hört Geschichte auf. Man kann dies auch so ausdrücken: Vollkommenheit ist der Zustand der Unsterblichkeit. Wenn die Zivilisation ihr erklärtes Ziel, die Vollkommenheit, erlangt hat, wird sie wahrhaft unsterblich werden...Soll die Geschichte ein Ende haben und die Vergänglichkeit alles Menschlichen schließlich überwunden werden, dann hat sie die Geschichte einer nach Vollkommenheit strebenden Zivilisation zu sein...“(Bauman:1994,180).

Das finale (eschatologische) NS-Konzept des „Heils“, das genau diesen *statischen Endzustand der „Vollkommenheit“/der Fülle/der Geschichts-, Zeit- und Todlosigkeit* meint, wird im Medium der NS-Aktplastik ganz konkretistisch über *vollkommene, statuarische Körperbilder* in Szene gesetzt.

<sup>19</sup> Diese findet wiederum eine genaue Entsprechung in der Gespaltenheit, die S.Behrenbeck als den hervorstechendsten Zug des NS (genauer: Hitlers und Goebbels)-Heldenbilds herausstreicht.

Annähernd so hat auch S. Behrenbeck die NS-Heilserwartung als „eindeutig religiös und zwar christlich-apokalyptisch geprägt“ (Behrenbeck:1996,125) charakterisiert. Ihr liegt nach Meinung der Forscherin ein streng dualistisches Weltbild mit einem allumfassenden Freund-Feind-Schema zugrunde, das einen Rückschlag der im Inneren des Systems (und durch dieses) generierten und potenzierten Destruktivität gegen dieses selbst verhindern soll (ebd.,152/153). Gemäß diesem apokalyptischen Schema geht die Vernichtung des Feindes (des Anti-Helden) im eschatologischen Kampf des Helden gegen das Prinzip des Bösen (der Zerstörung/der Zersetzung/des Chaos/des Verfalls), dessen Inkarnation unter dem NS der „Jude“ war, dem Anbruch des Gottes- bzw. des Dritten Reiches voraus.

Das „Dritte Reich“, das als die endgültige Form der durch das Selbstopfer des Einzelnen ermöglichten gemeinschaftlichen Selbsterlösung - das Telos deutscher Geschichte - , als nirwanaartiger, *statischer Endzustand der Fülle* (vgl. Psychose-Exkurs) und der absoluten Zeit-, Geschichts-, Todlosigkeit imaginiert wird, soll *aktiv* durch die restlose Vernichtung des „jüdischen“ Anti-Helden durch den „arischen“ Helden herbeigeführt werden.

In der eschatologischen Vorstellung vom „Dritten Reich“, in der Sieg und Heil miteinander verschmelzen, wird folglich die totale „Ausmerzungen“ des Feindes vorweggenommen. Das ersehnte „Heil“ wird in der Figur des siegreichen (toten) Helden als erreicht bzw. erreichbar antizipiert.

Der Haken oder, um den Begriff von vorher wieder aufzugreifen, die unauflösliche Aporie dabei ist freilich, dass es in der NS-Version des heroischen Mythos, derzufolge das Leben des Helden mit dem (stark sozialdarwinistisch gefärbten) Kampf ums Überleben und dieser wiederum mit dem Töten des Gegners identisch ist - das Nicht-Kämpfen kommt danach dem Tod durch den Feind gleich -, streng genommen keinen „Endsieg“, sondern nur vorläufige Triumphe geben kann: „Der Endsieg ließe anschließend nur noch den Untergang des siegreichen Helden zu.“ (ebd.,2000) Bei P. Legendre wird es etwa sinngemäß heißen: Die Selbstvollendung des nationalsozialistischen „Majestäts-Subjekt(s)“ war sein Ende. Der Mord - sein Selbstmord.

Der einzige Ausweg, der (nicht dem Einzelnen, sondern nur) der „Gemeinschaft“, genauer: dem Regime und den Machthabenden blieb, war dementsprechend, den Zustand des „ewigen“ Kampfes mittels der Fiktion/Konstruktion von der „ewigen“ Bedrohung durch den fremden „Anderen“, „der nicht unter die ernsthafte Kategorie der eigenen Identität fällt“ (ebd.,126), aufrecht zu halten. S. Behrenbeck hat dies so ausgedrückt: Dadurch, dass dem Einzelnen vorgegeben wurde, dass das Reich ständig in Gefahr sei (etwa durch fremde Feinde von außen eingekreist oder aber durch die „Fremden mitten unter uns“ (Bauman) von innen ausgehöhlt werde) und dass seine persönliche Existenz an die nationale Entwicklung gebunden sei, konnte man sich dessen Einsatz- und Opferbereitschaft dauerhaft versichern und zunutze machen (ebd.,334). Man garantierte sich also das eigene „Heil“ auf Kosten der eigenen Anderen.

Soweit zum Sinngehalt des NS-Mythos vom freiwilligen Opfertod des Helden.

Für den *Sinngehalt* und die *Funktion der ihn transportierenden und illustrierenden NS-Architektur* ergibt sich aus den obigen Erörterungen der Schluss, dass sie in der *Apotheose von Rüstung, Krieg und (Opfer-)Tod (im doppelten Sinne des Wortes) gipfeln*: „Maßstab und Endpunkt der Mobilisierung der Massen war also letztlich der Krieg.“ (Ogan:1992,26) Ähnlich auch B. Hinz: „Die faschistische Ästhetik kulminiert in der ästhetischen Synthese von Architektur, Rüstung und Krieg, die einerseits für das *Volk* zu Denkmälern permanenten Terrors wurde, andererseits unter Einbeziehung des Volkes, das antreten, marschieren und sterben musste, den Terror selbst allseitig verwirklichte.“ (Hinz:1977,135)

Das hatte also Hitler vor Augen, wenn er von der Sicherung des (End-)Siegs „durch unsere Bauten“ sprach.

#### 4.2. Die NS-Aktplastiken als "Denkmäler für den Krieg" (K. Pollack/B. Nicolai)

Warum fängt unser Exkurs über die NS-Plastik mit einem Rekurs auf die NS-Architektur und den durch sie vermittelten Mythos vom „fruchtbaren“ (Behrenbeck) Opfertod des Helden an? Aus zweierlei Gründen.

Zum einen, weil die beiden ästhetischen Medien, die NS-Plastik und die NS-Architektur in Bezug auf ihren Formenapparat, ihren Bedeutungsgehalt und ihre Funktionsbestimmung(en) vielfache Korrespondenzen aufweisen. Herausgehoben seien hier v.a. folgende:

Beide, die NS-Kolossalbauten wie die überlebensgroßen NS-Aktplastiken - „diese Felsklötze, die wie aus Versehen menschliche Umriss angenommen haben“(Grimmiger:1998,120) - , wirken durch ihre Monumentalität überwältigend, einschüchternd, abschreckend, unterwerfend, niederschmetternd.

Beide zeichnen sich durch eine „Pathetik von Nobilität und Sakralität“ (Hinz) oder, wie es Kl. Wolbert im Hinblick auf die NS-Skulpturen formulierte, von elitärer „Dignität“ aus. Beide veranschaulichen die „übermenschliche Dimension des Dritten Reichs“(Grimmiger:1998,119).

Beide haben eine repräsentative Funktion als „überpersönliche“ Symbole der Übermacht und der „ewigen Dauer“ des Staates zu erfüllen: die Mehrheit der (männlichen) Aktdarstellungen fungieren als allegorische Personifikationen von staatlichen Institutionen oder von „heroischen“(kriegerischen) Tugenden und heißen entsprechend: „Die Partei“, „Der Staat“, „Die Wehrmacht“, „Kampf“, „Sieg“, „Glaube“, „Bereitschaft“, „Kameradschaft“ usw.

Beide artikulieren imperiale Herrschafts- und Ewigkeitsansprüche und tragen zur Absicherung und Stabilisierung des NS-Regime bei.

Beide fördern die Identifikation mit dem NS-Staat, indem sie die Möglichkeit einer imaginären Partizipation an dessen Über- und Allmacht suggerieren.

Beide sind durch die Prinzipien der Abgeschlossenheit, Ganzheit (d.h. auch der Dominanz des Ganzen über das Einzelne), Einheitlichkeit, Axialität, Symmetrie und Ausrichtung auf ein Zentrum gekennzeichnet: Wie Th.Alkemeyer betont, handelt es sich bei den NS-Plastiken ausnahmslos um „vollständige, klar umrissene, hoch aufgerichtete Körper in der Tradition eines ganzheitlichen, abendländischen Körperideals“(Alkemeyer:1996,358).

Die Symbolik von beiden bewegt sich in Gegensätzen (was zugleich auf ihre gemeinsame ein- und ausgrenzende Funktion verweist): innen vs. außen im Diskurs der Architektur; ganz vs. zerstückelt, geschlossen vs. offen, aufgerichtet vs. gebückt/hockend oder liegend im Diskurs der Plastik.

Beide sind durch einen statuarischen Stil, durch das „Prinzip der Starre“(Wolbert:1982,188) geprägt, in dem sich nach meiner Lesart die „apokalyptische“ Utopie (Mosse) der NS-Ideologie - der ersehnte Endzustand der „Überwindung von Tod, Zeit und Geschichte“(Mosse)/ der „Vollkommenheit“(Bauman)/ der Fülle(Behrenbeck;Lacan)/ des Genießens (Zizek) - ästhetisch realisierte bzw. antizipierte, die wiederum nach Th.Alkemeyer mit der „Entwertung des zeitlich limitierten Einzeldaseins“ korrespondierte (Alkemeyer:1988,51).

„Faschistische Kunst stellt eine utopische Ästhetik zur Schau - jene der physischen Vollkommenheit“(Sontag:1983,113) - so hat S.Sontag mit Blick auf die idealen Körpergestalten der NS-Kunst das formuliert, was nach S.Behrenbeck den Inhalt des „Heils“ in der NS-Ideologie ausmacht: „Das Heil sollte in der Rettung des Volkes und der Unsterblichkeit der toten Helden bestehen.“(Behrenbeck:1996,307)

„Heil“, „Endsieg“, Unbesiegbarkeit, Unsterblichkeit, Transzendenz, Vollkommenheit - all diese semantischen Komponenten gehören auch zum Sinngehalt der NS-Plastik. Das freiwillige aktive (Selbst-)Opfer scheint allerdings diejenige Komponente der NS-Aktplastik zu sein, die den absoluten Vorrang über alle anderen hat.

Damit sind wir wieder bei der *Dimension des Heroischen, der bestimmenden Perspektive sowohl der NS-Architektur als auch der NS-Plastik* und „eine(r) der ästhetischen und politischen Grundforderungen des NS“(Heinzelmann,in Ogan:1992,167), angelangt.

Mit ihr kommen wir auch gleich zum zweiten Grund für unseren dem Plastik-Rekurs vorangestellten Architektur-Exkurs. Durch diesen wird nämlich auf eine ausdrückliche Infragestellung von S.Behrenbecks These abgehoben, wonach die monumentalen NS-Skulpturen „im Heldenkult - erstaunlicherweise - eine sehr untergeordnete Rolle (spielten)“(Behrenbeck:1996,424).

Behrenbecks Begründung der angeblich untergeordneten Rolle der figurativen Plastiken im NS-Heldenkult (im Vergleich zu anderen Medien wie etwa Film, Theater, Architektur) mit ihrer fehlenden Einbindung in die Kulträume steht jedoch auf schwachen Füßen. Das monokausale Festhalten am Argument von „der erklärten Bevorzugung der Architektur als „Königin der

Künste“, der sich Plastik und Malerei unterzuordnen hatte“(ebd.,425), ist nur sehr bedingt berechtigt und hält einer genaueren Überprüfung nicht stand. Darüber hinaus bedeutet es eine unkritische Weiterführung des hegemonialen Kunst(kritik)-Diskurses im NS selbst und somit indirekt auch eine unzulässige Partizipation am Phänomen des „Hin-weg-sehens“, wie es S.Wenk aus aktuellem Anlass für die Kritik der Ausstellung „Inszenierung der Macht“ in Berlin 1987 konstatiert hat.

Auch S.Behrenbecks These von der semantischen Eindeutigkeit und „unmissverständlichen“, „plakativen Lesbarkeit“(ebd.,427) der Botschaft der NS-Skulpturen ist bei (oder gerade aufgrund) aller Eindeutigkeit von deren militaristischer Codierung recht problematisch. Dieser in der Kunstgeschichtsschreibung ziemlich oft anzutreffenden Annahme (vgl.Wolbert:1982,Bushart/Müller-Hofstede:1983<sup>20</sup>, Hinz:1977 u.a.), die ich für unhaltbar halte, würde ich mit der Bestimmung der NS-Plastik als ein komplexes und vielschichtiges Netzwerk von Verweisen und übercodierten (oft widersprüchlichen) Bedeutungszuschreibungen entgegen. Damit schließe ich mich W.F.Haug's Meinung an, „dass die Werke (des NS -E.P.) selbst nicht nur vieldeutig sind, sondern dass ihre Wirksamkeit und Brauchbarkeit im faschistischen Sinn gerade von dieser Vieldeutigkeit abhängen“(Haug:1987c,83).

„Das Mindeste ist“ - erklärt Haug des Weiteren - , „dass man ein Bedeutungscluster registriert, eine Vieldeutigkeit, die Wirkungsmacht überhaupt begründen kann. Man muss zunächst unterscheiden: Allgemeinverständlich bedeutet nicht Eindeutigkeit. Allgemeine Konventionen zu bedienen heißt gerade, die nötige Vieldeutigkeit mitzuführen.“(ebd.,83)

Auch Th.Alkemeyer ist W.F.Haug's Argumentation gefolgt und sich zu deren Erhärtung noch auf die Behauptung von Wagner/Linke berufen, „dass es sich dabei (bei den Standbildern Brekers -E.P.) um montierte Körper handelt, zusammengesetzt aus verschiedenen sichtbaren Bedeutungsträgern: aus Anspielungen auf kulturelle Muster von Macht und Männlichkeit, von Natürlichkeit, Gleichheit und Klassenzugehörigkeit, von Kraft, Körperbeherrschung und Sportlichkeit, von Antikem und Nordischem“(zit. nach Alkemeyer:1996,378). In ihnen wurden - so Alkemeyer ergänzend weiter - „Zeichen für Schönheit und Leistungsfähigkeit, für Gesundheit und Macht, für Disziplin und Unterordnung, aber auch für Sexualität und anti-zivilisatorischen Anbruch verdichtet“(ebd.,384).

Entgegen der hier problematisierten These Behrenbecks von der untergeordneten Rolle der NS-Aktskulptur bei der Verbreitung und Verankerung des NS-Heldenmythos sei ferner die Feststellung von Kl.Wolbert, dem Verfasser der bisher umfassendsten (wenngleich in ihrer Argumentationsweise letztendlich doch monokausalen) kunsthistorischen Arbeit zur NS-Plastik, angeführt, wonach „unter den Bildenden Künsten im Dritten Reich die Plastik eine besonders exponierte Stelle ein(nimmt): "Ihr wurde nicht nur von den Kunstideologen der NS-Zeit selbst der höchste Rang als politischer Sinnträger zuerkannt - die Malerei fiel in der Bewertung dagegen mehr und mehr zurück - , auch die kritische Nachwelt wollte und will in den Plastiken eines Breker, Thorak, Wamper, und wie die Bildhauer alle heißen mögen, die typischen Merkmale von totalitären und geschichtlich singulären Kunstschöpfungen erkennen.“(Wolbert:1992,217)

Des Weiteren möchte ich der besagten Annahme von S.Behrenbeck die grundlegende Erkenntnis aus Lacans *Spiegelstadium* entgegenstellen, derzufolge die imaginäre Identifikation primär und grundsätzlich über vollkommene Körperbilder im Modus des Visuellen erfolgt. Danach erweist sich die NS-Plastik, die gerade solche vollkommenen Körperbilder im öffentlich-repräsentativen Raum zur Schau stellte, als weitaus besser denn die NS-Architektur dazu geeignet, die mimetische Funktion - die Hauptfunktion des Mythos (vgl.3.2.1.) - zu erfüllen.

---

<sup>20</sup> Bei Wolbert ist wiederholt von der „demonstrative(n)“ bzw. „monomanische(n) Einseitigkeit“ die Rede, „mit der durch die nackten Gestalten alle Programmatik der NS-Ideologie vermittelt wurde“(vgl.Wolbert:1982,14;Wolbert:1992,217). Bei M.Bushart/U.Müller-Hofstede ist der Tenor noch apodiktischer: „Die dem NS zugeordnete Bildhauerei bemüht sich, mit der Aktplastik eindeutige und eingängige Aussagen über den Menschen zu formulieren...Echte Symbole mit *vielschichtigen Deutungsmöglichkeiten* waren nicht gefragt...Groß, hoch und leer ging es dabei zu und immer eindeutig.“(Bushart/Müller-Hofstede:1983,13)

Wenn auch in Bezug auf die identifikatorische Funktion der NS-Skulpturen in der kunsthistorischen Forschung im Großen und Ganzen Konsens herrscht, so gehen die Meinungen über deren identifikatorische Wirkung dennoch auseinander. Genauer gesagt: sie spalten sich in zwei entgegengesetzte Lager auf.

*Die einen* (Mittig, Wolbert, Bussmann, Hinz, Bushart etc.) insistieren nachdrücklich auf der Unmöglichkeit der Identifikation und begründen diese entsprechend mit der monumentalen Größe, der Überindividualität, der Idealität (der „Abwendung vom Realistischen“ - Wolbert:1982,81), mit dem krassen Gegensatz zwischen den perfekten Körpern der Figuren und den defizitären „empirischen“ Körpern ihrer Rezipienten. Stellvertretend für alle sei hier G.Bussmann zitiert: „Dem einzelnen Betrachter ist es aufgrund der weit über sein Maß hinausgehenden Abmessungen der Figuren unmöglich, diese durch ‚Hineinversetzen‘ nachzuvollziehen.“(zit. nach Haug:1987c,82)

Von hier aus bestimmen die oben genannten Kunsthistoriker die Hauptfunktion der NS-Plastiken als Abgrenzung bzw. Abschreckung, Distanzierung, Beeindruckung und Einschüchterung, als „Abwehr des gemeinen Volkes“ durch die Machtelite (Hinz), als Erzwingung von bedingungslosem Gehorsam und Unterordnung durch unmittelbare Demonstration von „selbstverständliche(r) Überlegenheit“, unbedingte(n) Hegemonieansprüchen, überirdischer bzw. übermenschlicher und unhinterfragbarer Übermacht, antiplebiszitärer „olympischer“ „Dignität“, „Hoheit“ und „Nobilität“ (Wolbert<sup>21</sup>), als „Entpersönlichung“(Imdahl,zit. nach Alkemeyer:1996,377), als Aggressivitäts- und Gewaltkatalysator (Mittig<sup>22</sup>), als Negation des herabgesetzten Körpers/Lebens zwecks Legitimierung von dessen „Verschleiß“ und Aufopferung im Krieg (Wolbert): „... allein dem in den Statuen erscheinenden nackten Ideal kam zeitüberdauerndes Leben zu, während der reale Mensch seinen Körper zu opfern hatte, er war der schon stets Todgeweihte...Allein darum ging es in der Konzeption und Gestaltung des nackten Ideals in der NS-Plastik: Der zum Opfer bestimmte reale Mensch sollte substituiert werden durch die unvergänglichen Denkmäler eines idealen Menschen. Die in den nackten Körpern programmatisch konzentrierten Werte der „Schönheit“, der Dignität, der Klassizität, der Unantastbarkeit und der Zeitlosigkeit mussten ins Absolute und Unbedingte deshalb so prononciert getrieben werden, um alles Relative und Bedingte mit dem Stigma des Unedlen und Hinfälligen versehen zu können. Je ausschließlicher nur dem Ideal die vollkommene Schönheit und elementarer Geist zuerkannt wurden..., desto mehr schloss der Begriff des lebendigen Körpers den Makel des Unvollkommenen und Geistlosen ein, desto weniger war der wirkliche Mensch ideell geschützt. Die überirdische Hoheit des in der nackten Gestalt zu sinnlicher Anschauung hervortretenden Ideals relativierte jeden irdischen Menschen zum belanglosen, ersetzbaren Gattungswesen. Es durfte verschlissen werden.“(Wolbert:1982,235/236)<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Wolbert greift auf und verstärkt das eliten-ästhetische Argument von Hinz: „olympische Distanz zum Volk“(Wolbert:1982,109) sei das eigentliche Grundanliegen und der herausstechendste Grundzug der „selbstherrlich gestalteten“, in eine enthobene - „überirdische“ - Sphäre gerückten, repräsentativen Staatsplastik des deutschen Faschismus (vgl. dazu Haug:1987c,82).

<sup>22</sup> Im Anschluss an sozialpsychologische Erkenntnisse der Kritischen Theorie folgert Hans-Ernst Mittig über die Konsequenzen des eklatanten Gegensatzes zwischen den vorbildlichen/normativen, aber unerreichbaren Idealgestalten und den realen Menschen: „Der Konflikt zwischen appellierendem Vorbildcharakter und Unerreichbarkeit erzeugte aber nicht nur Gefühle der Unsicherheit und Unterlegenheit, sondern hatte bei einem Teil der Deutschen weitgehende Folgen. Denn es ist erwiesen, dass Unzufriedenheit mit der eigenen Person als Ablehnung oder sogar Aggressivität auf andere Menschen projiziert werden kann. Wer Anforderungen schon selbst nicht genügt, erhebt sich dann wenigstens über andere, die er darin noch unter sich wähnt. Adorno und andere erklärten so die Neigung sozial Schwacher, schwächere Gruppen zu verfolgen, als einen Teilaspekt faschistischer Gesellschaftsstrukturen.“ (Mittig:1990,40)

<sup>23</sup> Ebenso: „Weil in der faschistischen Praxis der Verschleiß von Körpern zur Kriegsökonomie prinzipiell gehörte, musste die Nacktheit der idealen Körper mit der Persistenz eines verabsolutierten Prinzips im Menschenbild der Plastik des Dritten Reiches sich durchsetzen und die Dignität wie Immunität eines „Adels der Menschheit“ verkünden, dem allein kraft seiner ästhetischen Hoheit das Recht auf Unvergänglichkeit zukomme...die in absolutem Geist und unbedingter Schönheit präventiv in Szene gesetzten nackten Gestalten in der Plastik des deutschen Faschismus hatten primär jegliche Realität, v.a.

*Die anderen*, die Vertreter des anderen "Lagers" (Haug, Alkemeyer, Wildmann, Wenk etc.) werfen den ersteren zu Recht Einseitigkeit und Monokausalität vor und setzen dabei den Akzent auf den Aspekt des dialektischen „Oszillieren(s) zwischen partieller Identifikation und Nicht-Identifikation“ (Haug: 1987c, 70), zwischen „Distanz und Nähe“ (Alkemeyer:1996,372), welches erst „die Figuren wirkungsvoll (macht) und als kleiner Teil in einem komplexen Wirkgefüge dem System zur Stabilität (verhilft)“ (Haug:1987c,70).

„Die idealen Formen sollen nicht nur auffordern, sich unterzuordnen, sondern auch eine Identifikation anbieten.“ (Wildmann:1988,39)

Erst durch die Differenz zwischen vollkommenen Idealkörpern und makelbehafteten empirischen Körpern können erstere „mittels der Kraft der performativen Evidenz“ (ebd.,133) ihre Wirksamkeit entfalten und zu „begehrte(n)“ (Wildmann) sprich vorbildlichen, nachahmenswerten und unnachahmlichen Körpern zugleich werden. Eben *die Differenz* konstituiert das mimetische Begehren: „Eine Mimesis setzt eine Differenz voraus, die überwunden wird.“ (ebd.,38)

Zieht man in Betracht, dass sich das antizipatorische Moment des *Spiegelstadiums* nach Lacan auf die Tempusform des Futur Zwei (*futur antérieur*) bezieht, so lässt sich diese Formulierung Wildmanns wie folgt korrigieren: Eine Mimesis setzt eine Differenz voraus, die als *in der Zukunft bereits überwunden* imaginiert bzw. antizipiert wird.

Gleiches gilt auch für die Aussage: „Der Volkskörper wird in den vorbildlichen Körpern zum Objekt des Begehrens. An ihm soll sich die politische Utopie für den einzelnen und für den Staat erfüllen.“ (ebd.,132)

Nach der jeweiligen Korrektur lautet diese modifiziert wie folgt: Der Volkskörper wird in den vorbildlichen Körpern zum Objekt des Begehrens, welches selbst die Erfüllung des Begehrens vorwegnimmt. An ihm wird die politische Utopie für den Einzelnen und für den Staat imaginär als in der (unbestimmten) Zukunft bereits erfüllt präsentiert (bzw. zurückgespiegelt).

Da der eigene Körper, im Gegensatz zum narzisstischen Körperideal, als mangelhaft erfahren wird und die mimetische Angleichung daran für ihn mit der versprochenen/antizipierten Überwindung der Differenz verknüpft wird, kann die demonstrative Zurschaustellung vollkommener Körperbilder als eine Form der Visualisierung und andauernden Aufrechterhaltung der (Wahrnehmung der) Differenz den Prozess der imaginären Identifizierung stark beeinflussen und entscheidend vorantreiben.

Ohne den psychoanalytischen Hintergrund hat S.Behrenbeck dies dennoch deutlich erfasst: „Je unerträglicher die Erfahrung von Defizienz, desto vehementer äußert sich der Wunsch nach radikaler Veränderung, desto dringlicher wird der Umschlag in einen Zustand der Fülle herbeigesehnt, und dementsprechend wächst die Bereitschaft, diesen Zustand auch gewaltsam herbeizuführen.“ (Behrenbeck: 1996,184)

Es liegt nahe, dieselbe identitätsstiftende und normierende (vgl. Haug 1987c) - das meint auch ausgrenzende<sup>24</sup> - Erfahrung der Differenz hinter der kontrapunktisch angelegten parallelen Inszenierung der beiden Ausstellungen „Entartete Kunst“ und „Große Deutsche Kunst“ von 1937 zu vermuten (vgl. dazu oben Anm.16). Sie standen in einer komplementären Beziehung zueinander, d.h. Bedeutung und Funktion der Körperdarstellungen stellten sich in ihnen erst intertextuell, interfigurativ her. S.Schades psychoanalytisch angeregter kursorischer Kommentar hierzu lautet: existentielle Zerstückelungängste und narzisstische Vollkommenheitsphantasien bedingen sich gegenseitig (Schade:1988,364).

Die „ganzen“, einheitlichen Körperbilder konstituierten sich gegen die „zerstückelten“ Körperbilder, „in denen der Blick, der nach Vereinheitlichung sucht, in Frage gestellt (wird)“ (Wenk:1987,104). Das faszinierende Versprechen, die Antizipation des „Heils“ setzte

---

die Wirklichkeit des denkenden und handelnden Menschen zu entwerten; ja sie sollten diesen bis zur gänzlichen Belanglosigkeit herabmindern.“ (Wolbert:1982,241)

<sup>24</sup> " >Ausmerze< und >Auslese<, diese beiden zentralen Lösungen nazistischer Bevölkerungspolitik, wurden... in aufeinander bezogenen Kunstausstellungen ... dem Publikum vor Augen geführt." (Hoffmann-Curtius, zit. nach Alkemeyer:1996,364)

die schreckenerregende Heraufbeschwörung (und auch endgültige „Ausmerzung“) des „Unheils“, in dem sich die verschiedensten Feindbilder verdichteten, voraus<sup>25</sup>. Das dialektische Zusammenspiel, das fortwährende Pendeln zwischen der Abwehr des Bildes vom gestückelten Körper und der Anziehung des ganzen, einheitlichen Idealkörpers eröffnet einen phantasmatischen Raum, der „das individuelle Begehren koordiniert, auf ein Objekt hin positioniert und es zu einem „mimetischen Begehren“ werden lässt: nicht nur der Körper wird begehrt; auch der eigene Körper soll so werden wie der begehrte Körper“(Wildmann:1988,61). *Der begehrte vorbildliche Körper*, der die Erfüllung des Begehrens im Genießen antizipatorisch konkretisiert, ist allerdings, wie früher erörtert, der vermeintlich transzendente, mit Wolbert: *der irdischen Sphäre enthobene, tote Opferkörper des „arischen“ Helden/Kriegers*. Entgegen der Meinung von S.Behrenbeck also halte ich, um es noch einmal zu unterstreichen, *das Heroische*<sup>26</sup> (in seiner christlich modifizierten NS-Opfervariante) für die bestimmende Perspektive der figurativen NS-Plastiken. Sie setzen den NS-Heldenmythos samt seinem konstitutiven antagonistischen bzw. sozialdarwinistischen Weltbild in Szene, verherrlichen den aktiven Opfertod als erhabenes Vor-Bild höchster heldischer „Haltung“ und bereiten derart den Boden für die bereitwillige Aufnahme des durch sie veranschaulichten „heroischen“/kriegerischen Ethos. Andersherum: sie verkörpern das anthropologische Ideal des (vollkommen gewordenen, d.h. vom heldenhaften Opfertod fürs Vaterland wiederauferstandenen) „Neuen Menschen“, „der sich durch Leiden und Opfer selbst überwunden hat und dadurch selbst unüberwindlich wird“(Behrenbeck:1996,124), und fordern im Modus der *imitatio heroica* imperativisch zur Perpetuierung der Gewalt und des Krieges durch Einwilligung in den Opfertod/-mord auf. *Die Aufladung mit Visionen des Krieges und die Ausrichtung auf den Tod* haben die überdimensionale NS-Aktskulptur und die monumentale NS-Architektur demnach ebenso gemeinsam.

„Der vergangene und der bevorstehende elende Krieg wird so in Götternähe gerückt. Die Ideologie und die Ästhetik bereiten den Selbstmord vor.“(Henzelmann,in Ogan:1992,167) Wie die NS-Architektur „weist auch die NS-Skulptur in ihren Inhalten wie in ihrer abweisend-kalten, leblosen Form auf den Krieg, auf Gewalt und Untergang... hin. Die ästhetische Todesverklärung zieht sich durch die ganze Bandbreite der NS-Selbstdarstellung.“(Ogan:1992,29)

Hatte Th.Alkemeyer in Bezug auf die Inszenierung der 11.Olympischen Spiele in Berlin 1936 von Gewalt, Krieg und Tod als deren heimlichem Fluchtpunkt gesprochen (Alkemeyer:1996,501/502), so trifft diese Formulierung auf die überwiegend im Vorfeld der Spiele entstandenen antikenorientierten NS-Aktplastiken in vollem Maße zu. In ihrer Qualität als *Kriegerdenkmäler*, das meint in diesem Zusammenhang als "*Denkmäler für den Krieg*"(Pollack/Nicolai) weisen sie alle "den Krieg entweder als schicksalhafte Macht oder positiv als Erhalter und Förderer der Menschheit aus. Dies bedeutet die Überhöhung des Soldatendaseins als vornehmste Aufgabe des Mannes, die der Realität der Vernichtungskriege des 20.Jh. zutiefst entgegen steht."(Pollack/Nicolai:1983,67)

Und sie tun dies wie die Olympischen Spiele und die sie architektonisch umrahmenden repräsentativen Kolossalbauten primär *über ihren durchgehenden Antiken-Bezug*. Über den Antiken-Bezug, der das NS-Regime aufwerten und seine Macht veranschaulichen sollte (vgl. Der Neue Pauly:2001,755), schreibt sich die NS-Skulptur also in den Horizont des Krieges und damit implizit auch des Holocaust ein. Vom NS-Antikenrekurs zu behaupten, er sei rein formal und absolut diffus (siehe z.B. G.Brands:1990,104), wäre demnach stark verkürzt<sup>27</sup>, wenn nicht gar völlig verfehlt. Wie im

<sup>25</sup> Das umfassende Potential an Abschreckung und Anziehung, das im visuellen Medium von Körperdarstellungen mobilisiert wird, hat Th.Alkemeyer im Anschluss an E.Wulff als ein Grundmuster der Konstruktion von Freund-Feind-Beziehungen beschrieben (vgl.Alkemeyer:1996,365).

<sup>26</sup> Das Heroische konstituierte nach Kl.Wolbert „die Antikenrezeption von Humboldt über Hölderlin bis Beethoven und Fichte“(Wolbert:1982,149). Auch S.Behrenbeck charakterisiert es als das tragende Motiv der Antikenrezeption des deutschen Bildungsbürgertums.

<sup>27</sup> Zwar gab es im NS in der Tat kein einheitliches offizielles Gesamtbild der Antike, sondern nur ein „Konglomerat aus einzelnen zweckvollen Bezugnahmen, bei denen jeweils auf den Respekt vor dem antiken Erbe gerechnet wurde“(Der Neue Pauly:2001,755), die Diffusität bezog sich jedoch

Folgenden noch nachzuweisen sein wird, war dieser stark inhaltlich orientiert und durchaus intendiert.

Denn es war in erster Linie der „*kriegsbedingte*“ (Der Neue Pauly:2001,723) *Rückgriff des NS auf die Antike*, der den zur Identifizierung angebotenen „begehrten“ (Wildmann), nackten athletischen Körpergestalten Unhinterfragbarkeit, Allgemeingültigkeit und Allgemeinverbindlichkeit<sup>28</sup>, Überzeitlichkeit und Universalität verlieh.

Das enthistorisierende, Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit negierende, Ewigkeit und Unvergänglichkeit konnotierende (und somit das bestehende Herrschaftssystem legitimierende und stabilisierende) Moment des NS-Antikenbezugs, das in der einschlägigen Forschungsliteratur fast durchgehend thematisiert wird (z.B. bei Wolbert, Alkemeyer, Wagner/Linke, Bushart/Müller-Hofstede, Pollack/Nicolai etc.), kommt besonders deutlich im Topos der Nacktheit und der damit verschränkten Natürlichkeit zum Ausdruck: „Die Figuren sind die Verkörperung von Staatsmacht und somit Zeichen der Herrschaft. Dieser Körper-Macht-Komplex erhält seine natürliche Legitimation wieder durch den Antiken-Bezug. Der männliche Akt beansprucht, auf nichts als auf sich selbst zu verweisen, allgemeingültig und überhistorisch zu sein.“ (Wagner/Linke:1987,76)

Der durch den Antiken-Bezug artikulierte Ewigkeitsanspruch wird ferner mit dem Topos der Schönheit transportiert, über den die Verbindung nackt-ewig etabliert wird: „Schönheit wird als eine Zuschreibung betrachtet, die die Dimension des Ewigen innehat. Nacktheit gilt als sinnlicher Ausdruck dieser Schönheit und der damit verknüpften Ewigkeit. In der NS-Plastik wird der Deutungsknoten nackt-schön-ewig weitergeführt.“ (Wildmann:1988,26)

Und er wird schließlich, wie W.F.Haug stellvertretend für viele andere bemerkt, zusätzlich durch das Material Bronze erhärtet.

Halten wir also resümierend fest: *Im NS-Antikenrekurs erfuhren Krieg und Opfer eine bedingungslose Legitimierung und eine apothetische Verklärung und Sakralisierung.*

Das Opfer (im doppelten Sinne des Wortes) wurde begehrenswert und allgemeinverbindlich gemacht.

An diesem Punkt wird schließlich vollends klar, warum D.Wildmann die „Arbeit am Körper“ - identisch mit der „Arbeit am Mythos“ (Blumenberg) - im Dritten Reich als „die vielleicht zentralste Form, seine Zugehörigkeit zu erlangen, zu zeigen und diese gleichzeitig auch noch zu verkörpern“ (Wildmann: 1988, 137), beschreibt, warum Kl.Wolbert von der „zentrale(n) Bestimmung der körperlichen Qualität in der Kunst wie in der Vorstellungswelt des deutschen Faschismus“ (Wolbert:1992,220) spricht, was es mit der Propagierung des gesunden, „vitalen, leistungsfähigen Leibes als Ansporn und Identifizierungsangebot für die Lebenden“ (Wolbert:1982,7), mit der „nie dagewesene(n) Immunisierung und Nobilitierung des menschlichen Körpers“ (ebd.,7) in der NS-Ideologie und -Kunst, mit der ständigen Medialisierung des Körpers und der fortwährenden Präsenz vorbildlicher Körper sowohl im öffentlich-repräsentativen als auch im privaten Raum (Wenk/Alkemeyer) des Dritten Reichs auf sich hatte. Es erhellt letztlich auch, warum in dieser Arbeit so großes Gewicht auf die körperliche Verfasstheit der „faschistischen Subjektion“ (Haug) gelegt wird.

Ziel der „geistigen Mobilmachung“, wie sie durch die NS-Kunst im Allgemeinen und die antikenorientierten NS-Plastiken im Besonderen betrieben wurde, war „die innere Bereitschaft

---

ausschließlich auf die zur Bezeichnung der (rassisch-biologisch begründeten) „Wesensverwandtschaft“ zwischen Griechen und Germanen sehr unpräzise verwendeten und verknüpften Begriffe: „nordisch“, „arisch“, „indogermanisch“, „germanisch“ - und zur Anknüpfung an die griechische Kultur - „dorisch“ (vgl. Der Neue Pauly:2001,755).

<sup>28</sup> Die antikisierenden NS-Skulpturen richteten sich demnach nicht, wie von manchen Forschern angenommen, ausschließlich an einen begrenzten Kreis des Bildungsbürgertums oder etwa an die herrschende Machelite (vgl. Wolbert:1982), sondern sollten - das gilt besonders für die Zeit während und gegen Ende des Krieges - das *ganze deutsche Volk* (in ihrer Eigenschaft als Vertreter der „auserwählten“ „arischen“ „Herrenrasse“) ansprechen und mobilisieren. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang ferner darauf, dass die Mechanismen von mimetischer Identifikation und Idealisierung, wie sie in den NS-Aktplastiken durch die regressive/narzisstische Rückwendung zur Antike in Gang gesetzt und gehalten wurden, laut H.Henzelmann beide für das Phänomen der Massenbildung grundlegend sind (vgl. Henzelmann, in Ogan:1992,168).

zum Einsatz für Staat und Nation, die vor dem Einsatz des eigenen Lebens nicht Halt macht“ (Loiperdinger, in Ogan:1992,159).

Im Klartext: für die Machthaber galt es, sich die Einwilligung des Volkes in den Krieg und in den (Selbst-)Mord, den dieser bedeutete, zu sichern, um ihre imperialistische Kriegspolitik realisieren zu können (vgl. dazu Pollack/Nicolai:1983,63-67). Wenn man Kl.Wolbert paraphrasiert: *Die Kriegsmaschinerie nährte sich von Körpern, vornehmlich von Männer-/Krieger-/Opferkörpern*. "Ein beispielloser Verschleiß an körperlicher Arbeits- und Lebenskraft war erforderlich, um sie in Gang zu setzen und zu halten." (Wolbert:1982,7)

Die Kriegsmaschinerie in Gang zu setzen und zu halten, dazu leisteten die figurativen NS-Plastiken einen besonders wichtigen Beitrag: "Mit dem gestählten Körperpanzer, unverletzbar gemacht, stehen sie als siegesgewisse "Heldenidole" der faschistischen Eroberungskriege, denen der einfache Soldat nacheifern sollte." (Pollack/Nicolai:1983,67)

#### 4.2.1. Zur Gesinnungsparallelität zwischen Antike und NS

Die NS-Anknüpfung an die Antike konnte, anders als in Italien, nicht aus einer territorialen Kontinuität begründet werden. Stattdessen wurden ethische und rassistische Verbindungslinien gezogen: Griechen und Römer hätten wie die Germanen heroisch gedacht und gehandelt; sie seien "den Germanen so nahe, weil alle ihre Wurzeln in einer Grundrasse zu suchen haben". Als Ursprungsgebiet dieser nach Süden vorgedrungenen „Grund“- bzw. „Herrenrasse“ wurde das nördliche Europa angenommen, also auch eine geographische Nähe zum Boden des deutschen Reiches proklamiert (zit. nach Der Neue Pauly:2001,755).

Die „rassenkundliche“ Konstruiertheit der „dorisch-nordischen“ „Wesensverwandtschaft“ zwischen Griechen und Germanen, wie sie u.a. ästhetisch in der kennzeichnenden Amalgamierung<sup>29</sup> von Antikem und "Germanischem" bei der Gestaltung der NS-Aktfiguren (mit ihren "auf antikisierende(n) Körper(n) gepropfte(n) zeitgenössische(n) Köpfe(n)" - Wagner/Linke:1987,70) zum Ausdruck kam, diente in Wirklichkeit dazu, rassistischer Praxis den Anschein geschichtlicher Konsequenz zu verleihen und machte sich v.a. an der besonderen Präferenz der NS-Machthaber (etwa Hitlers) für das antike Sparta geltend. Für Hitler galt Sparta als vorbildlicher „Rassestaat“. In Sparta sah er den „Prototyp einer rassistisch hochwertigen Minderheit“ bzw. „den archaischen Zustand der Rassenreinheit“ (ebd.724). Auf Sparta als Vorbild "planmäßiger Rasseerhaltung" bezog er sich in letzter Konsequenz, als es um die "Vernichtung lebensunwerten Lebens" ging.

Zur idealisierten Sparta-Vorstellung der Nazis gehörte ferner die mit der Thermopylenschlacht verknüpfte Strategie des grandiosen Untergangs, die unbedingte Pflicht zur Selbstaufopferung im Kampf: als Vorbild heroischen Opfermuts wurde der Thermopylenkämpfer besonders für die in Stalingrad eingekesselten deutschen Soldaten heraufbeschworen (ebd.,724).

Die mit der „historisch ausdeutbare(n)“ (Brands) Chiffre Sparta verbundenen Modellvorstellungen trugen also neben rassistischen auch ausgeprägt militaristische Züge: für die Nazis war Sparta der "Inbegriff der männlichen polis"<sup>30</sup> (Vidal-Naquet:1989,187), der Militärstaat *par excellence*<sup>31</sup>.

*Den sozialdarwinistischen und rassehygienischen Erwägungen, die die NS-Antikenrezeption bestimmten, lagen, wie oben hervorgehoben, grundsätzlich militärische Kalküle zugrunde.* Dem entsprach auch weitgehend die NS-Beschwörung des antiken Körperideals als „Ideal klassischer Schönheit und lebensbejahender Kraft“ (Rittich, zit. nach Brands:1990,112).

---

<sup>29</sup> Der Grund für diese eigentümliche Modifizierung des antiken Vorbilds durch den NS-Kunst- bzw. Plastik-Diskurs liegt nach Wagner/Linke in dessen Bemühen um die "Schöpfung von etwas Originärem, der Antike Gleichwertigem" und nicht bloß der Antike Nachgeahmtem (Wagner/Linke: 1987,76).

<sup>30</sup> Der Hypothese von James Redfield zufolge war es gerade die Schaffung *einer geschlossenen Männerwelt*, die Sparta zum Prototyp des Stadtstaates und doch gleichzeitig zum sonderbarsten Stadtstaat machte, der von allen gepriesen und von niemandem nachgeahmt wurde (vgl. Redfield, in Vernant:1993,180-218, hier:202).

<sup>31</sup> Als militärisches Vorbild wurde bisweilen auch Rom - „das Erscheinungsbild des Weltreichs“ - aufgerufen und für die Zerstörung des „semitischen“ Karthago gerühmt (ebd.,724).

In dem durch die antikisierende NS-Skulptur in Szene gesetzten Idealbild des sportlich gestählten, kraft- und lebensstrotzenden, starken, gesunden und schönen Menschen/Mannes tritt das Athletisch-Sportliche deutlich hinter den militärisch-kämpferischen oder auch rassepolitischen Aspekt zurück. Das Starke und Gesunde feiert darin nach gut sozialdarwinistischem Muster seinen vernichtenden Siegeszug gegen das Schwache und Kranke.

Auch der nach Ansicht von Haug mehrfach - „klassisch-griechisch und jüdisch-christlich, sportlich und herrschaftlich“ (Haug:1987c,94) - artikulierten Chiffre der „klassischen“ Schönheit kommt eine rassepolitische Auslese-(und Ausmerze-)funktion zu: sie wird zur „Schönheit“ des Rassekörpers (ebd.,95)<sup>32</sup>.

Zur spezifischen Optik dieses ästhetischen Rassismus bemerkt der Autor: „Das Interesse am Leib blickt in ein Vexierbild. Wie der Leib in den Körper kann der verlangende Blick changieren in den des Züchters.“ (Haug:1993,28)

Mit der Chiffre der Schönheit wird die Notwendigkeit der Rassezucht artikuliert. Sie bestimmt die Auslesemuster der „vollwertigen“ oder „höherwertigen“ („aristokratischen“) arischen „Herrenrasse“ und wird dergestalt „zur Dis/Qualifikation des Normalen, zum Un/Aneigenbaren“ (ebd.,26).

Fotografisch fixiert und massenmedial verbreitet, definiert sie die Schwelle zur Hässlichkeit, die wiederum eindeutig in Richtung auf Ausrottung geht: „Das zu Vernichtende wurde als das Hässliche artikuliert, das Hässliche als das zu Vernichtende.“ (Alkemeyer:1996,385)

„Schönheit“ wurde zum rassistisch-ästhetischen Wertekonzept, vor dem die Realität abfallen musste. Sie entwertete den realen Menschen (Ogan:1992,28). Mit Kl. Wolbert gesprochen: als „Maßstab des Lebenswertes“ beinhaltete sie „in der Tat die Anweisung zum Mord“ (und auch zum Selbstmord): „Die „Schönheit“ der nackten Gestalt in der Plastik des deutschen Faschismus beinhaltete als Maßstab des Lebenswertes in der Tat die Anweisung zum Mord, ihr übersteigertes Maß lieferte intentional all diejenigen der Knechtung und Vernichtung aus, die ihrem ästhetischen Anspruch nicht genügen konnten: das waren theoretisch alle Menschen, tatsächlich waren es Millionen. Die Faschisten mordeten programmatisch im Namen der Schönheit!“ (Wolbert:1982,234)

Außer im Topos der Nacktheit, der noch zur Diskussion ansteht, wird folglich auch im Topos der Schönheit eine „innere“ „Verwandtschaftsbeziehung“ zwischen dem „Dorischen“ und dem „Germanischen“ hergestellt. Eine unheilvolle Beziehung freilich, ausgerichtet auf den Tod. >Kalos thanatos< haben die Griechen diese ihre Erfindung genannt (vgl. Schneider:2001,60).

Die Nazis haben sie auf den „schönen arischen Opfertod“ umgemünzt und ihre unschöne Kehrseite mit einer euphemistischen synonymen Entlehnung aus dem Griechischen, dem Begriff der Euthanasie (aus griech. *eu-thanasia* "schöner, leichter Tod", zu *eu* "gut, schön" und *thanatos* "Tod" - vgl. Duden: Das Herkunftswörterbuch:1997) verschönernd zu verhüllen versucht.

Um die vorhin formulierte These, eine der zentralen Thesen der hier unternommenen Analyse der NS-Aktplastik, wieder aufzugreifen: *Im Gewand antiker Ikonographie feiert die NS-Kunst den Triumph des Krieges und des (Opfer-)Todes, der seiner Bestimmung nach ein Triumph über den Tod sein sollte.* Im NS-Rekurs auf die Antike sind daher der Krieg und der Tod überall präsent.

Dass *die kriegerische Komponente* der Mehrzahl der antiken Motive und Zitate, die sich der NS aneignete und politisch-ideologisch verwertete, jedoch keine „reine“ „Erfindung“ der Nazis, sondern diesen vielmehr bereits *ursprünglich, seit der Antike, eingeschrieben war*, dies soll der nachfolgende Abschnitt über die archaische Kuros-Plastik verdeutlichen, an die sich die NS-Plastik ihrerseits ikonographisch anlehnte und in der sich nach einer geläufigen Meinung „das griechische Wesen am vollkommensten äußert(e)“ (Rodenwaldt, zit. nach Brands,121).

Vorerst sei aber das Wort dem berühmten französischen Altertumsforscher Jean-Pierre Vernant erteilt. Zwei Auszüge aus seinem Aufsatz mit dem vielsagenden Titel *Krieg der Städte*, wo er

---

<sup>32</sup> Die NS-Definition der „Schönheit“ umfasst ferner die Ideologeme der Gesundheit und der körperlichen Leistungsfähigkeit (vgl. Ogan:1992,28). Nach Haug wurde „Schönheit“ zum Wort für erfolgreiche Faschisierung des bürgerlichen Subjekts (Haug:1993,26).

das unter den indoeuropäischen Völkern<sup>33</sup> absolut singuläre Phänomen der restlosen Verschmelzung von Krieg und Politik in den griechischen Stadtstaaten der klassischen Zeit abhandelt, erlauben uns, einen Blick in die Ab-Gründe des agonalen „griechischen Wesens“ zu werfen: „Für die Griechen in der klassischen Zeit ist der Krieg natürlich. Sie sind in kleinen Städten organisiert, die alle ebenso auf ihre Unabhängigkeit bedacht, wie darauf aus sind, ihre Überlegenheit unter Beweis zu stellen und sehen daher im Krieg den selbstverständlichen Ausdruck einer in den Beziehungen zwischen Staaten herrschenden Rivalität.“(Vernant:1987,27) Einige Seiten später nimmt Vernant diesen Gedanken wieder auf, um ihn weiterzuführen: „Der Krieg, sagten wir, ist in den Beziehungen zwischen den Städten der Normalzustand. Doch gerade weil er so natürlich und notwendig gegenwärtig ist, scheint er in einem anderen Sinne geradezu nicht anwesend zu sein. Denn der Krieg bildet keinen eigenen Bereich im gesellschaftlichen Leben, es gibt keine eigens für ihn geschaffenen Institutionen, keine spezialisierten Funktionsträger, er hat kein eigenes Wertesystem, keine eigene Ideologie oder Religion, vielmehr verschmilzt er so sehr mit dem Gemeinschaftsleben der Gruppe, dass er in den staatlichen Strukturen selbst zum Ausdruck kommt. Der Krieg ist nicht nur der Stadt untergeordnet, er dient nicht nur der Politik, sondern er ist das Politische selbst; er wird mit der Stadt identisch, und der Krieger mit dem Bürger; dieser ist Krieger, insofern er politischer Handlungsträger ist, insofern er die Macht hat, gemeinsam mit den anderen die öffentlichen Angelegenheiten zu regeln.“(ebd.,45)<sup>34</sup>

#### 4.2.1.1. *Im Zeichen des "nackte(n) Ideal(s)"(Kl.Wolbert/L.Schneider). Der archaische Kurostypus und die NS-Plastik*

„Menschliche Aktfiguren waren schon stets ein Standardthema der Bildhauerei von der Antike an. Dennoch - in dieser Ausschließlichkeit, mit der die nackte Gestalt favourisiert wurde, gab es dies noch nie, auch in der Antike nicht. Kein Staat hatte jemals mit einer solch manischen Einseitigkeit versucht, alle seine politisch programmatischen Botschaften allein über die Sprache des Körpers zu verkünden. Dies war in der Tat ein Spezifikum der Kunstproduktion im Dritten Reich, das ist in jeder Hinsicht historisch einzigartig, womit der Bildhauerei im NS wenigstens eine epochale Besonderheit zugesprochen wäre.“(Wolbert:1992,217/218) Die Ausschließlichkeit, mit der das „nackte Ideal“ des menschlichen/männlichen Körpers Aufstellung in der öffentlich-repräsentativen Sphäre des Dritten Reiches fand, mag wohl, wie Kl.Wolbert behauptet, in der Tat ein hervorstechendes Charakteristikum der NS-Kunstproduktion gewesen sein, einmalig und einzigartig in der Geschichte (des Abendlandes) war es allerdings nicht.

Folgt man Lambert Schneider, so haben die alten Griechen den nackten Mann ebenso exzessiv wie die sich zu ihren kulturellen Nachfolgern stilisierenden Nazis ins Bild gesetzt (die riesige Zahl dokumentierter nackter Männerdarstellungen im Alten Griechenland liefert einen unwiderlegbaren Beweis hierfür) und "sich damit von allen anderen vorangegangenen Kulturen abgesetzt, ebenso aber auch von den gleichzeitig sie umgebenden Kulturen wie die der Phöniker, Etrusker, Thraker oder Skythen“(Schneider:2001,47).

Das Fazit: “Ein Körperkult ohne Gleichen. Nackte Männer von der Wiege bis zum Grab!“(ebd.,48)

Die Frage: “Wozu diese Flut derartiger Bilder? Was leistete das offenbar als so eminent wichtig erachtete Bild des nackten Mannes in der griechischen Gesellschaft?“(ebd.,48).

<sup>33</sup> Die indoeuropäischen Völker haben, Vernant zufolge, “im allgemeinen die Gesellschaft als zusammenhängendes Ganzes verstanden, worin der Krieg zwar eine wichtige, aber sehr deutlich abgegrenzte Stellung einnimmt.“(Vernant:1987,45)

<sup>34</sup> Der gleichen Ansicht begegnet man in der Altertumforschung fast überall, u.a. auch bei Pierre Vidal-Naquet: "Man kann sagen - und hat im übrigen nicht ohne Übertreibungen betont - , dass der Kriegszustand für die Griechen die Regel war und der Frieden die Ausnahme."(Vidal-Naquet:1989,25) Des Weiteren hält der berühmte französische Gräzist fest, "dass in Athen und überhaupt in der klassischen Zeit zwischen militärischer Organisation und der Organisation der Bürgerschaft kein Unterschied besteht: Nicht als Krieger lenkt der Bürger die Geschichte der *polis*, aber als Bürger zieht der Athener in den Krieg.."(Vidal-Naquet:1989,87)

Bei der Beantwortung dieser Frage bezieht sich der Archäologe auf die archaische Epoche vom 7. bis zum 5. Jh. v. Chr., die Zeit, in der jener attische Bildtypus des nackten Kuros entstand und sich rasch über alle griechischen Landschaften und Stämme ausbreitete<sup>35</sup>, an dem sich die NS-Plastik ikonographisch orientierte und über dessen Erschließung wir im Folgenden, einen bisher unbeschrittenen Weg in der Kunstgeschichtsschreibung einschlagend<sup>36</sup>, neue Erkenntnisse über die Bedeutung und die Funktion der nackten (männlichen) Idealdarstellungen des NS gewinnen und „alte“, bereits vertraute in neuem Licht zeigen wollen. Zu diesem Zweck sollen parallel zu L. Schneiders methodischem Vorgehen die vielfältigen Facetten der Chiffre >nackter Mann< („als solche“) erhellt werden, insofern sie wichtige Rückschlüsse auf die ebenso semantisch vielschichtige und ideologisch hochaufgeladene, „mit der Persistenz eines verabsolutierten Prinzips“ (Wolbert: 1982, 241) eingesetzten Chiffre >männliche Nacktheit< in der NS-Skulptur zulassen.

Aber warum ist hier von >männlicher Nacktheit< die Rede? Was hat diese Geschlechtsbestimmung der Nacktheitschiffre zu bedeuten?

Die Antwort auf die Frage ist ebenfalls mehrschichtig.

Was es hier vor allen Dingen zu beachten gilt, ist, dass die nackten Kuros-Statuen „im Rahmen eines ausgeprägten Patriarchats fungierten, ebenfalls einer krassen Männerdominanz“ (Schneider: 2001, 48).

In der griechischen Gesellschaft umfasste die männliche Vorrangstellung alle Lebensbereiche, die Heirat war patrilokal, die Erbfolge patrilinear und die Machtstruktur patriarchalisch (vgl. Redfield, in Vernant: 1993, 208).

Eine erste Ebene der Semantik der Chiffre >männliche Nacktheit< bezieht sich also auf die streng polarisierte und hierarchisierte (andernorts bereits unter metaphysikkritischer Perspektive angerissene) patriarchale Geschlechterordnung der altgriechischen Gesellschaft, die dem Mann das absolute Primat einräumte, während sie die Frau ganz aus der politischen und kulturellen Sphäre ausschloss und ihr generell „die Fähigkeit eigentlichen Menschseins abzuspochen“ tendierte (Schneider: 2001, 49): „So darf man sich nicht wundern, wenn Frauen generell als niedrigere Stufe von Mensch angesehen wurden, ein *Zwischending* zwischen Freien und Sklaven und ein *Zwischending* zwischen Mann und Tier.“ (ebd., 49; Herv.- E.P.)

Insofern die politischen Gemeinwesen im Griechenland seit Homer einerseits als sich selbst regierende Kriegerbünde betrachtet wurden (vgl. Redfield, in Vernant: 1993, 195) - auf allen Ebenen und in allen Bereichen wird die prägende Kraft des Kriegsmodells<sup>37</sup> deutlich: im täglichen privaten Leben, im religiösen Kult und auf ethischer Ebene, wo der Wert eines rechtschaffenen Mannes (*agathos*), seine *arete*, v.a. in der bedachtsamen Tapferkeit besteht (vgl. Garlan, in Vernant: 1993, 63-98, hier: 64) - und die Krieger (=die vollberechtigten Bürger) andererseits alle Männer waren - "Bürger war, wer in der Lage war, die wichtigste Aufgabe der freien, erwachsenen Männer zu erfüllen, nämlich Krieg zu führen. Nur wer dazu imstande war, galt als vollwertiges Mitglied der Gemeinschaft und war berechtigt, an der Volksversammlung teilzunehmen, in der die Entscheidungen getroffen wurden." (Canfora: ebd., 146) - , war die griechische *polis*, ihrem Wesen nach, *ein Männerbund*: "So wie der Krieg definierte, was Mann sein bedeutete, so war Männlichkeit die notwendige Voraussetzung für den Krieg und für das öffentliche Leben allgemein. "Krieg ist die Sache der Männer", sagt das griechische Sprichwort." (Redfield: ebd., 195/196)<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Um historisch präzise zu sein: die Installierung des Kuros-Typus erfolgt um 600 auf Kreta.

<sup>36</sup> Bis auf vereinzelte beiläufige Hinweise auf die Parallelen zwischen der Kuros-Plastik und der NS-Aktplastik (etwa bei Wolbert: 1982, 118 und im Anschluss daran bei Alkemeyer: 1996, 371 sowie bei Pollack/Nicolai: 1983, 62) liegt bisher keine einschlägige Analyse entlang dieser Interpretationsschiene vor.

<sup>37</sup> Y. Garlan schlägt eine ökonomistische Lesart der Ursachen für das Phänomen des Krieges im Alten Griechenland vor. Den wichtigsten Grund für den fast permanenten Kriegszustand der griechischen Stadtstaaten erblickt sie in der außerhalb der Polis betriebenen Expansionspolitik, welche nach ihrer Ansicht für die Polis "die wichtigste Form wirtschaftlichen Wachstums und den häufigsten Weg zur Lösung interner Konflikte" darstellte (vgl. Garlan, in Vernant: 1993, 69). Bei seiner Untersuchung dieser Frage setzt J.-P. Vernant wiederum den Akzent stärker auf den zweiten Aspekt, den der (gewaltsamen) Lösung interner Spannungen und Konflikte im Modus der Kriegsführung.

<sup>38</sup> Dabei waren die der Bürgerschaft zugehörigen Frauen auch immer mehr oder weniger direkt vom Krieg betroffen: Sei es als Opfer par excellence, die letztendlich den Fortbestand des Gemeinwesens verkörperten und von daher am besten geeignet waren, seine Vernichtung durch ihre Klagen, ihre Gebete

Man könnte diese Aussage von James Redfield im Hinblick auf die darin enthaltenen Implikationen etwas überspitzt wie folgt paraphrasieren: So wie der Krieg definierte, was Mann sein bedeutete und das Mann-sein wiederum bestimmte, was Bürger sein, oder, was auf das Gleiche hinausläuft, was Mensch sein hieß, so war es letztendlich der Krieg (bzw. die angeblich physisch bedingte Kriegstauglichkeit) selbst, der darüber entschied, was Mensch sein bedeutete und wer als Mensch gelten konnte. "Die Griechen waren allgemein der Auffassung, dass man nur durch die Zugehörigkeit zu einer solchen Gemeinschaft miteinander konkurrierender Ebenbürger ein voll entwickeltes menschliches Wesen werden könnte. Daher konnten (strenggenommen) nur Männer Menschen sein."(Redfield:ebd.,194)

Von hier aus wird verständlich, warum die *polis* Athen (aber das gilt auch für die griechische *polis* in der klassischen Zeit generell) *auf den Ausschluss der Frauen gegründet* war, wie sie in anderer Hinsicht auf den Ausschluss der Fremden und Sklaven gründete (Vidal-Naquet:1989,149).

Den Frauen war die Beteiligung am politischen Leben grundsätzlich verwehrt. Sie hatten keinen Anteil am für die Griechen zentralen Geschehen der Agora, wenn man von Verrichtungen wie dem Wasserholen oder sozial niedrigen Arbeiten wie Kranzbinden einmal absieht (Schneider:2001,49). Einzig im rituellen Bereich genossen sie eine gewisse Gleichstellung (Redfield,in Vernant:1993,206). Ansonsten war ihr Platz zu Hause. Wie die Kinder und die Sklaven waren sie Angehörige des Hausstands, aber nicht der Polis (vgl. Redfield,ebd.:193;Vidal-Naquet:1989,141;183). Gemäß der offiziellen Doktrin war die Frau ausschließlich für die Kinder und die Verwaltung des Hauses (*oikos*) zuständig (Schneider:2001,49). In Wirklichkeit war die bürgerliche athenische Frau ihrem Mann in jeder Hinsicht untertan. Sie hatte kein Eigentum, konnte sich nicht scheiden lassen, war überhaupt kein volles Rechtssubjekt (ebd.,49). Ihr blieb das Bürgerrecht vorenthalten. Im Allgemeinen gehörte sie lediglich als Tochter oder Ehefrau eines Bürgers zum Gemeinwesen. Ihre politische/bürgerliche Aufgabe war entsprechend identisch mit ihrer natürlich-biologischen Funktion: sie hatte vor allen Dingen gesunde Bürger sprich männliche Erben für die Hausstände, aus denen sich die Poleis zusammensetzten, zu gebären (Redfield,in Vernant:1993,184/185).

Diese sexistische (extrem misogyne) Auffassung von der Frau spiegelt sich auch im antiken Gebrauch des Nacktheitsmotivs in der Großplastik wider, das in archaischer Zeit nur männlichen Körperdarstellungen vorbehalten war. Die Nacktheit wurde demnach grundsätzlich zur Konstruktion >idealer Männlichkeit< eingesetzt. Die plastische Darstellung weiblicher Nacktheit war eine relativ späte Erscheinung und nahm ihren Anfang erst mit der knidischen Aphrodite-Statue des Praxiteles im 4.Jh.v.Chr.

Über eine fiktionale Gleichsetzung von Griechentum und Natürlichkeit (einschließlich der Natürlichkeit der Geschlechter-vgl.ebd.,32/33) gelangte diese biologistische/sexistische Geschlechterkonzeption unverändert in die neuzeitliche Rezeption der Antike, von der sie entsprechend durch den Klassizismus übernommen wurde. Von dort kam sie schließlich in die Antikenrezeption des deutschen Faschismus hinüber, um in der für die NS-Kunst kennzeichnenden „sehr deutliche(n) Polarisierung der Geschlechterrollen“(Wenk:1992,211) verhärtet und übersteigert wieder aufzutauchen.

L.Schneiders lapidare Erläuterung der sozio-politischen und ideologischen Motive für eine solche abwertende Definition der „Frau“ in der Antike klingt plausibel: „das Bedürfnis nach einer solchen abwertenden Definition erschien um so notwendiger - eben um ein Gesellschaftsmodell aufrechtzuerhalten, in dem die Frau weitestgehend zurücktritt. Unter dieser Prämisse ist die Prominenz des nackten Männerbildes kein Zufall, sondern der genannten Grundtatsache zu verdanken.“(ebd.,49)

Zusammengefasst lautet also unser erstes Ergebnis: *In der Antike fungiert die Nacktheit als Chiffre für Männlichkeit (bzw. für phallische Macht und Potenz)* und das bedeutet auch für

---

und Anfeuerungsrufe abzuwenden; sei es, dass sie sich in Ausnahmefällen direkt am Kampf beteiligten, um ihren häuslichen Bereich zu verteidigen (vgl. Garland,in Vernant:1993,87).

Griechentum spricht für Zivilisation und Kultur schlechthin. Mit dem antiken Bildtypus des nackten Kuros - athletisch durchtrainiert, stramm dastehend, von vorn und zugleich ausschreitend (von der Seite) - wurde „ein bis heute virulentes Eigenbild kreiert, gefördert und legitimiert: das des Abendländers“ (ebd.,38). Ein narzisstisches/ männliches Selbstbild, das sich aufs schärfste von den sog. „Naturvölkern“ sowie von den anderen, namentlich orientalischen Kulturen<sup>39</sup>, zuallererst aber vom „anderen Geschlecht“ - der ersten Inkarnation des Fremden nach J.Kristeva<sup>40</sup> - abzugrenzen und abzuheben trachtete.

Das ideale Körperbild, das die griechische Kunst und Literatur „mit bemerkenswerter Ausschließlichkeit“ (Walters:1979,33) feierten, war dementsprechend das männliche. Nicht die weibliche, sondern die männliche Schönheit war es, die sie hymnisch priesen und zum Ideal (wie auch zur einzig gültigen Norm) erhoben: „Denn eben nur der männliche, nicht der weibliche Körper kann ein Symbol für die Ordnung und die Harmonie zwischen Gott und Mensch abgeben; er allein verkörpert die höchsten Werte unserer Kultur.“ (ebd.,13)

Der männliche, nicht der weibliche Akt war auch das mächtigste Symbol der totalitären Kunst, besonders im NS (ebd.,212).

Die Griechen begegneten dem weiblichen Akt mit großer Reserve (ebd.,40). Die Frau wurde von ihnen als "Zeichen des menschlichen Gefangenseins in der Natur" (Redfield,in Vernant:1993,217), der biologischen Unzulänglichkeit und Todesverfallenheit betrachtet. Unter den Nazis steigerte sich dann diese Zurückhaltung gegenüber dem "Weiblichen" bis zur totalen Herabsetzung.

Was L.Schneider für den archaischen (Kuros-)Akt festhält, gilt auch für den klassischen Akt, wie er sich zwischen 480 und 440 v. Chr. in Griechenland entwickelt und nach Kenneth Clarck „dem europäischen Vollkommenheitsideal von der Renaissance bis in unser Jahrhundert seinen Bestand“ gegeben hat (zit. nach Walters:1979,13): „Der griechische Akt - der klassische - ist männlich. Der Jüngling - das ist die Imago, die die griechische Kunst von den archaischen Anfängen bis zum Niedergang beherrscht. Der nackte Apoll verkörpert die höchsten Ideale der Griechen...Kenneth Clark zeigt, dass der Akt der Griechen ihr Bild von Integrität sei.“ (ebd.,33) *Intakte Männlichkeit* als Voraussetzung der politischen (Weiter-)Existenz der Gemeinschaft - das ist es, was die archaischen Kuroi mit ihrem steifen, eckigen Umriss und ihrer übertriebenen Muskulatur in erster Linie zur Anschauung bringen: „Der Muskel kann als Konzentrat und Essenz, geradezu als visuelle Metapher des männlichen Körpers begriffen werden. Er wird immer angespannt inszeniert, denn nur so sind er und die Absicht seiner Inszenierung, der Verweis auf Kraft und Vitalität, deutlich sichtbar.“ (Wildmann:1988,76)

Ihr harter und muskulöser Körper erscheint als „Ideogramm männlicher Stärke“ (Walters:1979,34), als eine ungewöhnliche Verherrlichung männlicher (Über-)Macht und Potenz.

Wenn M.Walters konstatiert: „Der griechische Akt übertreibt seine Männlichkeit“ (ebd.,45), trifft dies mit umso größerer Kraft auf die >gestählten< Muskelprotze der NS-Plastik zu. „Tatsächlich finden“ - so Schneider mit Blick auf die antikisierenden Männerbilder des deutschen und italienischen Faschismus und ihre „technisch“ perfektionierten Body-Building-Kopien von heute - "die in diesen unsäglichen Statuen verherrlichten Männlichkeitsmerkmale in der griechischen Baukunst nur wenig Entsprechung. Derart brutal kantige und übertriebene Muskelbildung ist dort kaum zu finden, ebenso die übersteigerte Breitschultrigkeit und Schmalhüftigkeit. Die Männlichkeitskonstruktionen, die durch sie propagiert werden, zeigen ausgeprägt aggressive und gewaltsame Züge und verweisen somit auf besondere Härte und übermenschliche Potenz. Gemessen an ihnen sind die meisten altgriechischen Männerbilder eher weniger dezidiert männlich." (Schneider:2001,45)

„Der „ursprüngliche gottähnliche“ (männliche -E.P.) Akt - das ist vielleicht das zentrale Symbol in der offiziellen NS-Kunst.“ (Walters:1979,213) Übergroß, majestätisch, selbstherrlich - so ins

---

<sup>39</sup> Den Figurentypus als solchen haben die Griechen aus der ägyptischen Baukunst übernommen, wo er allerdings mit einem rockartigen Lendenschurz ausgestattet war und kein besonderes Körpertraining konnotierte. Dass die Griechen ihn „ausgezogen“ haben, ist nach L.Schneider besonders deutliches Zeichen der für sie enormen Bedeutung männlicher Nacktheit (ebd.,49).

<sup>40</sup> „Ein Faktum, das es festzuhalten gilt: Die ersten Fremden, die zu Beginn unserer Kultur in Erscheinung treten, sind Frauen... die Danaiden.“ (Kristeva:1990,51)

Bild gesetzt haben die Griechen ihre Götter (die sie sich bekanntlich in menschlicher Gestalt vorstellten) *und* die Menschen, genauer gesagt: "das Zwischending zwischen beiden - die mythischen Helden der Vorzeit: ein Theseus oder Herakles etwa"(Schneider:2001,51), aber auch die Verstorbenen von hohem sozialen sprich aristokratischem Rang.

Damit sind gleichzeitig mehrere Aspekte der archaischen Kuros-Statue ans Licht gerückt.

Der erste betrifft den außerbildlichen Kontext, die Ausstellungsorte solcher Standbilder. Da sie überwiegend *für jung Verstorbene bestimmt* waren, sah man sie in der Frühzeit oft auf Friedhöfen (vgl.Fehr:2000,129) und in Heiligtümern (vgl.Schneider:2001,50), an den beiden damals sakralen und öffentlich kommunikativ relevanten Orten also.

Der zweite Aspekt bezieht sich auf den sozialen Status der Hauptauftraggeber der Bildhauer. Diese waren grundsätzlich (zumindest in der früharchaischen Zeit) Vertreter der reichen landbesitzenden Adelsgeschlechter<sup>41</sup>.

Der archaische Kuros diene demnach ausschließlich *der Selbstpräsentation und Machtdemonstration der herrschenden griechischen Oberschicht*. In seiner „nackten“ Idealgestalt wurde das aristokratische Standesbewusstsein materialisiert und die vorbildlichen Verhaltensweisen und Wertvorstellungen der gesellschaftlichen Elite visualisiert, was ihm wiederum eine sehr hohe Geltung verschaffte.

Um welche Normen und Werte genauer handelte es sich?

Kurzum: Um körperliche Kraft, Stärke, Ausdauer, Leistungsfähigkeit, Jugendlichkeit, Schönheit,

Kampfbereitschaft, Selbstbeherrschung. Alles in allem um Werte *kriegerischer Art* also, die bis auf eine einzige folgenschwere Ausnahme - die aktive Opferbereitschaft - ziemlich genau den „heroischen“ Tugenden des militanten NS-Ethos entsprachen.

Die *kriegerische Verfasstheit des antiken aristokratischen Ethos* war nicht zufällig.

In der altgriechischen Gesellschaft bestand nämlich eine weitgehende Übereinstimmung zwischen dem sozialen Status (bzw. der politischen Machtposition) und den militärischen Funktionen der Mitglieder des Gemeinwesens, was bedeutet, dass sich die militärischen Fähigkeiten und Verantwortlichkeiten an der Spitze der sozialen Hierarchie in den Händen der gesellschaftlichen Machtelite konzentrierten (vgl. Garland,in Vernant:1993,74).

Der Aristokratie fiel dementsprechend das ausschließliche Recht auf Kriegsführung und politische Macht zu, was gleichzeitig besagt, dass ihre privilegierte gesellschaftliche Stellung untrennbar mit ihrer Eigenschaft als Krieger verbunden war (vgl.Vidal-Naquet:1989,87) und die Normen und Werte, die ihr Ethos bestimmten, notwendig kämpferisch akzentuiert, kriegerisch waren.

In Anbetracht ihrer ethisch-charakterisierenden Funktion hat N.Himmelman die >Nacktheit< des archaischen Kuros als „ideale“ oder „heroische“ Nacktheit bezeichnet und sie in der Tradition der geometrischen Kunst verortet<sup>42</sup>.

„Bei der geometrischen Figur“ - erläutert D.Stuernagel im unmittelbaren Anschluss daran - "werden bestimmte körperliche Eigenschaften betont, und zwar solche, die ethisch ausdeutbar sind, *vorbildliche Eigenschaften des Helden* meinen. *Die Skulptur muss den Körper nackt zeigen, um diese Eigenschaften zur Geltung zu bringen.*"(Stuernagel:1991,37;Herv.-E.P.).

Th.Alkemeyers Beobachtung über die Funktion der Nacktheit bei den NS-Figuren klingt analog: „Denn nur nackt konnten die Figuren einen vom NS für sich reklamierten „Willen zur Macht“ an ihrer Oberfläche, ihrem Muskelrelief sichtbar machen.“(Alkemeyer:1996,379)

Die Aussage der auszeichnenden „idealen“ oder „heroischen“ Nacktheit in der Antike geht also weit über den Nachweis aristokratischer Abstammung und Klassenzugehörigkeit hinaus. Nach Himmelman reicht sie „von konkreten physischen und ethischen Eigenschaften der einzelnen Figur bis zur Kennzeichnung eines heroisch verklärten Daseins“(Himmelman:1990,29).

---

<sup>41</sup> In ihrem Aufsatz *Zum Bedeutungsgehalt des archaischen Kuros* schreibt V.Zinserling: "Der nackte Kuros war zweifellos die vom Hauptauftraggeber der Bildhauer - den reichen, landbesitzenden Adelsgeschlechtern, geforderte, ins Bild gebrachte Lebensform und Norm."(zit. nach Steuernagel:1991,35)

<sup>42</sup> "Zusammenfassend kann man sagen, dass die ethisch charakterisierende nackte Darstellung von ihren geometrischen Ursprüngen her dazu diene, ein im Sinne aristokratischer Ideale auszeichnendes Bild vom Menschen zu entwerfen."(Himmelman:1990,84)

Das Attribut „heroisch“ in der Chiffre >männliche Nacktheit< verweist ferner auf ihre „heroisierende“ oder „erhöhende“ (ebd.,29), verklärende, man könnte auch sagen: *transzendierende* Funktion (bzw. Wirkung).

„Ideale“ Nacktheit wird in dieser Perspektive *als (Ab-)Zeichen für Heroentum* aufgefasst und *dient* entsprechend zur *überhöhenden Darstellung von Kriegstoten, die dadurch in den Rang der Heroen erhoben werden* (ebd.,29).

Eine solche breiter angelegte Deutung der antiken Konzeption der Nacktheit als „Kennzeichnung des heroisch verklärten Menschen“ (ebd.,84) korrespondiert bei weitem der von Dirk Steuernagel vorgeschlagenen Interpretation des Kuros „als das Bild des ‚guten Staatsbürgers‘“ bzw. des „‚gewöhnlich-sterblichen‘ Kriegers“.

„Kuros meint (auch) Krieger“ (Steuernagel:1991,37) - dieser Satz resümiert in Kürze Steuernagels Grundthese, die sich in groben Zügen wie folgt skizzieren lässt: In seiner Argumentation stellt der Archäologe die Verknüpfung des Kuros mit einer relativ begrenzten aristokratischen Oberschicht generell in Frage. Bezugnehmend auf tief greifende gesellschaftspolitische Umstrukturierungsprozesse im 6.Jh.v.Chr.(vor der Jahrhundertmitte), nämlich auf die Entstehung des militärischen Organs des Hoplitenwesens<sup>43</sup> und die dafür bestimmende kriegstaktische Einbindung von etwa einem Drittel der freien männlichen Bevölkerung, konstatiert er eine Ausweitung des durch den Kuros-Typus vermittelten ursprünglich aristokratischen Verhaltenskodex auf die breiteren, d.h. auch auf die nicht-adligen Bevölkerungsschichten. Anders gesagt: Mit der Hoplitenreform erfolgte nach Steuernagel eine Demokratisierung der Funktion des Kriegers, des althergebrachten Privilegs der Aristokratie, die ihrerseits eine vollständige Umbildung und umfassende Verbreitung des Kriegerethos nach sich zog: „Die positive Akzeptanz des Kuros in nicht-adligen Bevölkerungsschichten beruht deswegen auf seinen kriegerischen Konnotationen, weil ein Teil der Bürger im Krieg auf nahezu derselben Ebene wie die Aristokraten stand und mit ihnen gemeinschaftlich operierte.“ (ebd.,36) Es fand eine vollkommene Assimilation der Kriegerfunktion in die Sphäre der *polis* statt. *Das Kriegerethos wurde als unverzichtbares Symbol aristokratischer Lebensweise restlos übernommen.* Die gleiche These findet sich auch bei J.-P.Vernant: „Mit der Entstehung der Stadt sterben die aristokratischen und kriegerischen Werte also nicht ab; sie verlieren ihre spezifischen Züge, sie verwischen sich gerade in dem Maße, in dem die Stadt als ganze zur Aristokratie, zur militärischen Elite wird...Sagen wir also, dass zur Zeit der Stadt das Politische die militärische Funktion absorbiert, so bedeutet das sicherlich, dass es sie zum Verschwinden bringt, aber auch, dass es ihre Praxis und ihren Geist weiterführt...die Stadt (*polis*) selbst ist auch nichts anderes als eine Truppe von Kriegern.“ (Vernant:1987,49/50)

Der Rahmen ist also weiterhin der einer aristokratischen Gesellschaft, aber es handelt sich um eine Aristokratie Gleichgestellter (Vidal-Naquet:1989,209).

In dem Maße, wie die „alte“ *Adelsideologie* modifiziert (demokratisiert) wird und, vermittelt über Institutionen der staatlichen Gemeinschaft (Hoplitenheer), die Form eines allgemeingültigen „Tugendkodex“ annimmt, erhält der sie transportierende Kuros-Typus *die Funktion eines allgemeinverbindlichen Vorbilds*, nach dem sich alle, die Angehörigen der Adelselite ebenso wie die nicht-adligen Hopliten, nachzubilden haben: „Der Kuros bedeutet als Grabstatue die leitbildhafte Verkörperung des im Polisleben ausgebildeten Tugendkodex.“ (Zinserling, zit. nach Steuernagel:1991,47)

Insofern der Kuros gerade durch die Reduktion auf die Chiffre der „idealen“ oder „heroischen“ Nacktheit als „vorbildlicher Staatsbürger“ (Steuernagel) ausgewiesen wird, wird er „als Identifikationsmöglichkeit für jeden freien Bürger verwendbar“ (Zinserling, ebd.,35). M.a.W.: als Verkörperung eines allgemeingültigen Heldenideals wendet er sich *an alle Krieger* (und das sind praktisch alle freien männlichen Polisbürger) gleichermaßen, gibt ihnen Verhaltensmuster, kollektive Normen vor, an denen sie sich orientieren sollen, um selbst vorbildlich sprich „erfolgreich innerhalb der gesellschaftlichen Parameter Krieg, Sport und Religion“ (Schneider:2001,52) zu werden.

Halten wir also fest: Die Bildformel der >Nacktheit< im altgriechischen Kuros-Typus fungiert als *allgemeine Chiffre für Männlichkeit, Macht, Hegemonie, Überlegenheit, für aristokratische*

---

<sup>43</sup> Das Erscheinen des neuen Typs von Kämpfer, des Hopliten, ist nach Y.Garlan der deutlichste Ausdruck des Entwicklungsprozesses der Stadtstaaten (vgl. Garlan, in Vernant:1993,76).

„Auserwähltheit“ bzw. für elitäre Abgehobenheit<sup>44</sup>, für Kriegerum und Heldentum, für soziale Vorbildhaftigkeit und Allgemeinverbindlichkeit.

Dass Männlichkeit und Kriegerum zusammengebaut erscheinen und der Krieger/Soldat fast universal als Inkarnation von Männlichkeit gilt, dieses biologistisch untermauerte soziokulturelle (und diskursive) Konstrukt ist nicht nur in der altgriechischen Gesellschaft, wo es bezeichnender Weise in besonders stark ausgeprägter Form auftritt, sondern nahezu weltweit und fast zu allen Zeiten und in allen Kulturen, vorzufinden.

Ruth Seifert, die in ihrem Buch *Militär-Kultur-Identität* auf der Grundlage poststrukturalistischer Theorienansätze der Frage nach der soldatischen Identität nachgegangen ist, hat das Militär als „Konstruktionsort von Männlichkeit“ (Seifert:1996,194) analysiert und die weitgehende ideologische Funktionalisierung bestimmter (patriarchaler) Männlichkeits- (und auch der sie untermauernden Weiblichkeits-)vorstellungen zu kriegspolitischen Zwecken problematisiert. „Das Militär kann als Symbol nationaler bzw. staatlicher Identität und Souveränität interpretiert werden, das eine möglichst weit reichende Identifikation der Bürger mit >ihrem< Staat erreichen (soll).“ (Lippert/Wachler, ebd., 51)

Diese „möglichst weitreichende Identifikation der Bürger mit ihrem >Staat< kann vorrangig über die Identifikation mit einer bestimmten Vorstellung aggressiv-expansiver, hegemonialer Männlichkeit erreicht werden. Als Hauptingredienzen beinhaltet letztere ein Image des Soldaten als „ganzen“, moralisch wie physisch integren >Mann< sowie eine Bestimmung von dessen Funktion als „eine symbolische Verlängerung des Staates“ (ebd., 82), im Klartext: als Beschützer der Nation.

Insofern sowohl in der antiken Kuros-Plastik als auch in der NS-Aktskulptur auf symbolischer Ebene die Vorstellung hegemonialer Männlichkeit vermittelt wird, lassen sich darin auch die beiden eben genannten Grundelemente wiederfinden. Sie werden körpersprachlich in Szene gesetzt mit dem Effekt, dass *Männlichkeitskult und Kriegskult letztlich in aller Ununterscheidbarkeit zusammenfallen.*

Was die durch das Motiv der „idealen“ Nacktheit mitgeführte Konnotation aristokratischer „Auserwähltheit“ bzw. elitärer Abgehobenheit und Überlegenheit angeht, so kommt sie auch in der NS-Plastik zum Ausdruck. Unter diesem Blickwinkel scheint Kl. Wolberts Lesart der NS-Idealgestalten als imperialistisch codierte Gestaltungen eines „rassenaristokratischen Idealbilds“ (Wolbert:1982,165), als „Imago eines ‚höheren‘ Menschentums“ (ebd., 81) und Ausdruck einer dezidierten Absetzung der Partielite von der Masse des ‚gemeinen‘ Volkes (ebd., 220) durchaus berechtigt zu sein.

In der figurativen NS-Skulptur wird die elitäre Konnotation indes zweifach artikuliert: rassepolitisch und eng verknüpft mit der Idee der Heranzüchtung einer übergeordneten, vollkommenen „arischen“ „Herrenrasse“, mit der "Vision eines neuen 'Blutadels'" (Pollack/Nicolai:1983,67) zum einen und kriegs- bzw. opferideologisch (dazu gleich mehr) zum anderen. Beide Artikulationen überlagern sich partiell und stehen in enger Verbindung mit der durch die Chiffre >männliche Nacktheit< ebenso konnotierten Dimension der (sozialen) *Vorbildhaftigkeit.*

---

<sup>44</sup> Eine homologe Lesart der Nacktheit als „Verweis auf die elitäre Stellung des Körpers“ hat in Bezug auf die NS-Idealdarstellungen D. Wildmann vorgelegt: „In der NS-Plastik gilt die Nacktheit als Verweis auf die elitäre Stellung des Körpers. Diese Deutung folgt der traditionellen Inszenierung der nackten Gebrauchs- und Repräsentationsplastiken des 19. Jh... Nacktheit wird zur Metapher und zum Gütesiegel für beste Qualität und gilt als die sinnliche Erscheinung des Ewigen.“ (Wildmann:1988,26)

Von einer "Adelung der Krieger zu einer neuen Klasse" vermittelt des Topos der >heroischen Nacktheit< ist in Bezug auf die nackten Kriegerdarstellungen der NS-Plastik auch bei Pollack/Nicolai die Rede: "Der Kämpfer wird somit zum soldatischen Rassenadel (in eine Funktion, die die SS übernehmen sollte), erhoben." (Pollack/Nicolai:1983,63)

Von irgendwelchen egalitären Idealen, wie sie der Bezug des Nacktheitstopos zur liberalen Tradition des Humanismus etwa nahe legen könnte, ist hier also kaum eine Spur zu finden, und wenn überhaupt, dann nur sehr bedingt, wir werden sehen in welchem Zusammenhang.

Zum Gebrauch des Topos der >idealen< oder >heroischen< Nacktheit in der nationalstaatlich codierten Kriegerdenkmalkunst der Moderne sei an dieser Stelle noch angemerkt, dass der 'nackte' Krieger als Denkmaltypus erst um 1900 auftaucht.

Nach dem NS-Helden- oder Opfermythos sind es immer nur die Besten (griech. *aristoi*), die fallen müssen<sup>45</sup>. Mit ihrer Opferwilligkeit beweisen sie ihre „heroischen“ („aristokratischen“) Tugenden (vgl. Behrenbeck:1996,100).

Dass die Besten, und das meint auch die Stärksten immer sterben müssen, widerspricht zwar vollkommen der sozialdarwinistischen Auffassung vom Sieg der Stärkeren (bzw. Besseren) über die Schwächeren<sup>46</sup>, entspricht aber durchaus dem kultischen Opferverständnis, wonach der Opferstatus eine Auszeichnung sei. Sich opfern zu dürfen, des Opfers würdig zu erweisen, gilt danach als *Beweis für Auserwähltheit, Makellosigkeit, für physische und moralische Reinheit und Integrität, für Unschuld und Jugendlichkeit*, wie auch umgekehrt *die Reinheit/Integrität/Makellosigkeit/Unschuld beim Jüngling als ein Merkmal seiner Opferfähigkeit* gilt.

Diesem kultischen Opferverständnis hat die NS-Plastik wiederum zum eindringlichen visuellen Ausdruck verholfen: „Der sterbende junge Held gehört stets zu den Besten des Volkes, er ist ein Primitiaalopfer (*ver sacrum*) auf dem Altar des Vaterlandes, das unschuldige Lamm, das zur Schlachtbank geführt wird. Die Opferung der Erstlinge, der Opferlämmer, der Jünglinge richtet sich nach ihrer Reinheit, sie symbolisieren kindliche Unschuld.“(Behrenbeck:1996,189/190) Die durch die NS-Skulptur betriebene Propagierung der (im aristokratischen „Tugendkodex“ der Antike gänzlich abwesenden) „heroischen“ Opferbereitschaft, die zunächst zur Eliterekrutierung bestimmt und entsprechend vornehmlich an die Vertreter der militärischen Elite adressiert war, erfuhr mit dem Fortschreiten des Krieges eine der von D.Steuernagel für die Antike beschriebenen z.T. vergleichbare Ausweitung auf die gesamte (allerdings - im Unterschied zur Antike - nicht nur auf die wehrhafte, d.h. volljährige, sondern auch und vor allem auf die ganz junge, noch nicht einmal das wehrpflichtige Alter erreichte) männliche Bevölkerung<sup>47</sup>. Die Bereitschaft zum „heroischen“ Opfermut wurde zur erbbiologischen Veranlagung des „Ariers“ erklärt und somit auf das ganze deutsche Volk ausgedehnt (ebd.,108/109).

Wie soeben im Zusammenhang mit dem kultischen Opferverständnis des NS angedeutet, war die geforderte bedingungslose Opferbereitschaft des Helden aufs Engste verknüpft mit seiner Jugendlichkeit. Die Jugendlichkeit war ein Verweis auf den *frühzeitigen* (d.h. unnatürlichen/freiwilligen/aktiven/ eigenmächtigen/gewaltsamen) *Opfertod* des Helden, welcher zum „Maßstab für die Opferbereitschaft aller im Kampf“ (ebd.,274) erhoben und so „zur ‚Vollendung‘ verklärt“ (Behrenbeck) wurde: „Das unnatürliche Ende der jugendlichen Helden durch den gewaltsamen Tod fürs Vaterland wurde zur ‚Vollendung‘ verklärt, zur Reife des ‚Frühvollendeten‘: Reif deshalb, weil ihr Leben bereits ‚geerntet‘ wurde, und Frucht brachte als Opfer für die Nation.“ (ebd.,188/189)

Die jugendlichen Helden in zahlreichen Mythos-Varianten standen symbolisch für die Chancen der NS-Bewegung (ebd.488). Sie versinnbildlichten die „ewige Erneuerung und Verjüngung der NS-Kampffront“ (ebd.,311).

*Betonte Jugendlichkeit* war aber nicht nur ein Grundzug des NS-Heldenbildes und der NS-Aktskulpturen, die dieses plastisch konkretisierten, sondern auch des antiken Kuros-Typus. Jugendlichkeit wurde dabei systematisch mit männlicher Nacktheit verkoppelt und ikonographisch an den schönen, gesunden und kräftigen Körperformen sowie an der Bartlosigkeit und an den langen Haaren des dargestellten Mannes erkennbar gemacht. Die alten Griechen aus der archaischen und klassischen Zeit mieden jedes Anzeichen von Schwäche, Krankheit und Alter am männlichen Körper. Denn sie fürchteten sich vor ihnen. Der

---

<sup>45</sup> Durch die Vorstellung vom (Opfer-)Tod als „Auslese der Besten“ (Behrenbeck:1996,524/525) wurde der Tod quasi zu einer Art Auszeichnung erhoben und verklärt.

<sup>46</sup> Auf diese Widersprüchlichkeit in der NS-Heldenvorstellung macht S.Behrenbeck aufmerksam: „Es gibt den erfolgreichen Helden, den Sieger, und es gibt den toten Helden, das Opfer, unlogischerweise ist jedoch die Erfolglosigkeit des toten Helden noch kein Beweis gegen sein Recht auf den Sieg, vielmehr steht ihm der Erfolg aufgrund seiner Opferbereitschaft automatisch zu.“ (Behrenbeck:1996,102)

<sup>47</sup> In Athen waren alle Männer im Alter von 19 bis 59 (im aktiven Heer bis zum 49 Lebensjahr, danach als Reservisten) wehrpflichtig (nach Garland, in Vernant:1993,64). Zur NS-Soldatenrekrutierung wiederum konstatiert S.Behrenbeck: „Das ursprünglich auf den Kriegsfall beschränkte Lebensopfer der Soldaten wurde ausgedehnt auf die totale und ständige Einsatzbereitschaft jedes Volksgenossen.“ (ebd.,156)

jugendliche Idealkörper, der die Klassik beherrschte, gewährte den Männern hingegen gründliche narzisstische Befriedigung. (Walters:1979,40)

Ein vorzeitiger Tod, der vor dem allmählichen Verfall und den Gebrechen des Alters rettet, galt für sie als göttliche Gunst. Dies war z.B. beim frühen Kriegstod der Fall. Jugend - eine Bezeichnung, die laut Steuernagel die Zeitspanne umschreibt, in der man im Vollbesitz seiner körperlichen Kräfte ist (Steuernagel:1991,36) - erscheint in der *Ilias* bei Homer als Qualifikation des Kriegers an und für sich (ebd.,36) und fungiert dementsprechend ebenso wie in der NS-Plastik als deutliches *Indiz für den frühzeitigen Tod des Verstorbenen*. Zur Erinnerung: Die Grabkuroi waren vorwiegend für jung Verstorbene bestimmt.

Jugend und die mit ihr verschwisterte Schönheit bezeichnen also wichtige Aspekte der männlichen Leistungs-(und das bedeutet vor allem Kampf-)fähigkeit und sind, in den Worten Steuernagels, "geradezu schicksalhaft verknüpft mit einem frühen Tod auf dem Schlachtfeld. Die Leiche des jugendlichen Kriegers ist in der Welt des Epos von wunderbarer Schönheit, um sie wird wie um einen kostbaren Schatz gekämpft."

Durch den „schönen Tod“ auf dem Schlachtfeld - den einzigen Tod, der von gesellschaftlicher Bedeutung (Garlan, in Vernant:1993,64) und die beste Garantie einer Fortexistenz inmitten der Gemeinschaft der Lebenden ist - erwirbt der Krieger eine heroische Dimension, die gegen das Vergessen gefeit ist. Seine Jugend und seine Schönheit erhalten ewigen Bestand: "In einer Zivilisation der Ehre lebt ein Mensch fort, wenn dieser Ruhm unvergänglich ist, und verschwindet nicht in der Anonymität der Vergessenheit. Für den griechischen Menschen bedeutet der Nicht-Tod, dass jener, der das Licht der Sonne verlassen hat, dennoch weiterhin im Gedächtnis der Gesellschaft gegenwärtig bleibt." (Vernant:1993,28)

Da an dem jungen Kämpfer, auch wenn er tot ist, alles schön bleibt und dieses schöne Bild sich für lange Zeit ins Gedächtnis der Hinterbliebenen einprägt, gibt sein Tod weniger Anlass zur Trauer: „Sie sind verewigt in ihrer jugendlichen Vollkommenheit: Idealfiguren, deren Lebenskraft nicht zerstört werden kann, während, hätten sie weitergelebt, Krankheit, Kriegsnot und Alter sie erwartet hätten.“ (Walters:1979,41)

In dauerhaftem Stein gehauen, verkünden die Standbilder den unvergänglichen Ruhm des Geschlechtes über unzählige zukünftige Generationen hinweg. Sie setzen ein untilgbares Zeichen für die Transzendenz, für die Unsterblichkeit des gefallenen jungen Kriegers im kollektiven Gedächtnis. Von Generation zu Generation weitergegeben, halten die Gesänge der Dichter - die zweite Form, die das kollektive Gedächtnis annimmt - die Erinnerung an den ruhmreich gefallenen Helden wach. Bereits im 7.Jh. feierte Tyrtaios in seinen Elegien jenen Kämpfer, der im ersten Glied der Phalanx nicht von seiner Position weicht, als jemanden, der "seinem Volke, der Stadt... zum Ruhm" gereicht: "Nie vergehen adliger Ruf und Name des Helden; unter der Erde lebt ewig, unsterblich er fort." (zit. nach Vernant:1993,29)

„Das Leben des Kriegers ist kurz und ruhmreich.“ (Steuernagel:1991,36) Wenn man diese Formulierung, die D.Steuernagel als eine mögliche Aussage des Kuros vorgeschlagen hat, etwas modifiziert und die koppelative Konjunktion *und* durch die adversative *aber* ersetzt, dann kann man daraus unschwer auch die von Burkhard Fehr hervorgehobene Assoziation an die Vergänglichkeit und die Gefährdung des Jugendglücks (vgl.Fehr:2000,120;124), an die Zerbrechlichkeit und zeitliche Begrenztheit des menschlichen Lebens heraushören.

Dieselbe Ambivalenz, wie sie auf der Temporalitätsebene der männlichen Idealdarstellungen zu beobachten ist, schwingt auch im Topos der >Nacktheit< mit. Bei den weiblichen Körpergestalten ist sie aufgrund ihrer weichen Modellierung sogar noch ausgeprägter (dazu weiter unten). Neben den antiken Konnotationen männlicher Unbesiegbarkeit und Omnipotenz und den religiösen bzw. narzisstisch-regressiven Reminiszenzen an einen paradiesischen Urzustand der Unschuld, Vollkommenheit, Unsterblichkeit sind in den NS-Gebrauch des Nacktheitsmotivs auch christliche Vorstellungen von der Nacktheit als Metapher für Fleischeslust, Sünde, Geschlechtlichkeit, Unterlegenheit, extremer Schutzlosigkeit, Verwundbarkeit, Ausgesetztheit, Hinfälligkeit, Sterblichkeit mit eingeflossen: „Nackt zu sein, kann Erniedrigung, Angst, Scham bedeuten. Nacktheit kann aber auch eins unserer tiefsten narzisstischen Bedürfnisse befriedigen, den Trieb, gesehen zu werden, der ebenso fundamental ist wie der zu sehen. Einen Menschen nackt zu sehen, kann beruhigen und beunruhigen, unsere Neugier befriedigen und Schuldgefühle wecken, Begierde oder Ekel - oft beides zusammen. Der

Körper bewahrt die Erinnerung an die verlorene Einheit und trägt den Keim des Todes in sich.“(Walters:1979,11)

Der durchgehende Bezug zum Tode wird besonders am „Prinzip der Starre“(Wolbert) bzw. des "statischen Körperaufbaus"(Pollack/Nicolai:1983,63) deutlich, das sowohl die Kuros-Statuen als auch die NS-Skulpturen bestimmt. Im Hinblick auf Brekers statuarische Männerbilder stellt Alkemeyer fest, dass ihnen „zugleich etwas Totes an(haftet)“(Alkemeyer:1996,369) und bezieht sich des Weiteren auf die „leblose, porenfrei-glatte, gänzlich undurchlässig wirkende Form“, in die der männliche Körper in Brekers Bronzeplastik gebracht wird (ebd.,369).

Das „Prinzip der leblosen Erstarrung“(ebd,371) kann Tod oder aber auch Abtötung des Körpers, erbarmungslose Abhärtung des weichen, verwundbaren Fleisches durch Selbstdisziplinierung und Selbstbeherrschung signalisieren.

Im aristokratischen Tugendkodex der Antike nahm die Selbstbeherrschung (*sophrosyne*) einen sehr hohen Stellenwert ein<sup>48</sup>. Wie die Kraft, die Tapferkeit, die Treue und Enthaltbarkeit galt sie als anerziehbar und bedurfte ständiger Einübung (vgl.Seifert,M.:2001,76).

Für die Herrschenden der adligen Kriegerelite (später für die freien männlichen Polisbürger generell) war Selbstbeherrschung eine Form der Selbstbehauptung. Das war und blieb sie auch, allerdings unter veränderten sozio-kulturellen Bedingungen, für das aufstrebende Bürgertum der Neuzeit. Von dort wurde sie schließlich über die klassizistische Tradition - jene Tradition, aus der sich die NS-Ikonographie, historisch gesehen, fast in gleichem Maße wie aus der Antike speist (vgl. dazu Alkemeyer:1996,371; Wolbert:1982,11-20) - in den „heroischen“ „Tugendkodex“ des NS übernommen<sup>49</sup>.

Unter Zugrundelegung einer wechselseitigen Abhängigkeit zwischen dem Gewaltmonopol des Staates und der Disziplinierung des Selbst und des Körpers hat N.Elias den neuzeitlichen „Prozess der Zivilisation“ als einen Prozess fortschreitender körperlicher Selbstbeherrschung bei zunehmender Distanzierung vom eigenen wie vom Körper des Anderen beschrieben.

Kamper und Wulf sprechen in diesem Zusammenhang von einer Entkörperlichung oder vom „Verschwinden des Körpers“(vgl. Kamper/Wulf:1982).

Im Horizont der Kritischen Theorie hat der Kulturanthropologe Rudolf zur Lippe seinerseits den gleichen Prozess „der weitgehenden technischen Disziplinierung, Beherrschung und ‚Vervollkommnung‘ der menschlichen *physis* durch die *ratio*“ oder auch der „Naturbeherrschung am Menschen“, wie sein Begriff dafür (und auch der gleichnamige Titel seiner Arbeit) lautet, am Beispiel des choreographierten Tanzes nachgezeichnet. Er hat diesen Prozess *am statuarischen, dem Militärischen verwandten Prinzip der Stilisierung der menschlichen Körperhaltung* - das grundlegende gestalterische Prinzip der Kuros-Statue wie der

---

<sup>48</sup> Wie eine These von Mary Douglas besagt, werden die Stufen der "Entkörperlichung" benutzt, um die Stufen der sozialen Hierarchie zu markieren (Douglas:1974,110). Unter nachdrücklicher Betonung des grundlegenden Unterschieds zwischen dem physischen und dem sozialen Aspekt des Körpers (den sie als "Träger und Ausdrucksmedium sozialer Bedeutungsgehalte"(ebd.,122) begreift), hat die Ethnologin in ihrem Buch *Ritual, Tabu und Körpersymbolik* anhand eines Vergleichs zwischen Stammeskulturen und der modernen westlichen Industriegesellschaft versucht, die weitgehenden Korrespondenzen zwischen dem Grad der sozialen Kontrolle und dem der Körperkontrolle aufzuzeigen. Gemäß ihrer Hypothese fordert eine stark ausgeprägte Sozialstruktur, d.h. eine Struktur, die durch starke soziale Zwänge bestimmt ist, ein hohes Maß an bewusster Körperkontrolle, während, umgekehrt, die Vernachlässigung der Körperkontrolle - die "körperliche Dissoziation" - durch ein Nachlassen der sozialen Kontrollen bzw. durch die soziale Desintegration / Marginalisierung bedingt ist.

Auch bei Rudolf zur Lippe und N.Elias kann man nachlesen, dass die Beherrschung, die Überwindung der eigenen, inneren „Natur“/ Körperlichkeit ein wesentliches Merkmal der herrschenden Klassen war. Sie diente der Demonstration, Inszenierung, Zurschaustellung von Macht (Potenz) und Herrschaft und war somit das notwendige Mittel zur Beherrschung des Menschen durch den Menschen. Unter diesem Blickwinkel hat auch M.Foucault in *Die Sorge um sich*, dem dritten Band seiner Schrift *Sexualität und Wahrheit*, eindrucksvoll die griechische Ethik der Selbstbeherrschung beschrieben.

<sup>49</sup> Laut Th.Alkemeyer sahen der NS und der italienische Faschismus den Wert des Sports v.a. in der Erziehung zur Selbstdisziplin und Härte. Carl Diem, der Leiter und Organisator der 11.Olympischen Spiele in Berlin 1936, pries den Sport als Mittel zur Formung soldatischer Persönlichkeiten, ausgezeichnet durch Eigenschaften wie Einsatzbereitschaft, Selbstbeherrschung oder Charakterfestigkeit: durch den Sport erfolge - so Diem - die „Härtung zum soldatischen Menschen“; Sport sei die beste „außermilitärische Schule zur Wehrhaftigkeit“(zit. nach Alkemeyer:1996,291/292).

NS-Plastik - festgemacht und ihn anschließend anhand der Tanzfigur der Pose als ein ostentatives Mittel zur Abgrenzung und Selbstbehauptung der privilegierten, gesellschaftlich höher gestellten Klassen, zur Machtdemonstration und Ontologisierung vermeintlich „unüberwindbarer“ sozialer Unterschiede interpretiert.

Bezeichnender Weise war es genau die Figur der Pose, auf die Th.Alkemeyer zurückgegriffen hat<sup>50</sup>, um die für die NS-Aktplastik kennzeichnende „Orientierung an den Prinzipien (militärischer- E.P.) Strammheit und Strenge“(Alkemeyer:1996,371) zu illustrieren und von dieser Orientierung unter Bezug auf Kl.Wolbert auf deren auffallende Ähnlichkeit mit den attischen Kuros-Statuen zurückzuschließen: „Die symmetrische, völlig durchgestraffte Haltung deutet, nach Wolbert, auf die Strenge eines attischen Kuros an.“(Alkemeyer,369) Zum Stillstand gebrachte, erstarrte Bewegung - diese geläufige Umschreibung der „Pose“ fasst die eigentümliche Ambivalenz/Doppeltheit/Gespaltenheit des „>Schrittstand(s)<“(B.Fehr) der antiken Kuroi sehr präzise: fest gegründet steht und schreitet der Kuros zugleich. Die widersprüchliche Kombination aus Stand- und Schrittmotiv, aus unverrückbarem Standhalten und bedingungslosem Voranschreiten, welche ihre Beinstellung darstellt, unterscheidet sie nicht nur von den ägyptischen, sondern auch von den geometrischen Plastiken (Stuernagel:1991,38). Man hat diese Beinstellung sowohl als Stehen wie auch als Schreiten interpretiert. Nach B.Fehr sind derartige Interpretationen allerdings verfehlt. Denn: Bewegungsmotive einer zeichnerisch oder plastisch dargestellten menschlichen Gestalt in der Archaik sind - so sein Gegenargument - „in erster Linie als Wiedergabe einer die betreffende Person charakterisierenden Bewegungsweise, also als bedeutungstragende Bildchiffre zu verstehen..., nicht aber - oder nur sekundär - als Wiedergabe einer aktuellen Bewegung oder eines situationsbezogenen Ruhezustands.“(Fehr:2000,144)

Der auffällig enge „Schrittstand“ der Kuroi deutet laut B.Fehr auf eine freiwillige Einschränkung der Bewegungsdynamik hin und kann dementsprechend in einem ersten Schritt als ein Zeichen für die „Bereitschaft zur *sophrosyne*“, also zur Selbstdisziplin“(ebd.,144) gelesen werden. Er wirkt kraftvoll, kontrolliert, verhalten, gezähmt und damit zugleich angespannt. Die Anspannung des Körpers, die durch das Ausschreiten (das Vorsetzen des einen - meistens des linken - Fußes) signalisiert und durch die kräftige Muskulatur des starken, jugendlichen Körpers noch zusätzlich akzentuiert wird, verrät eine latent vorhandene „überschüssige, nach Entfaltung drängende Kraft“(ebd.,145)<sup>51</sup>. Sie unterstreicht den Aktionismus des (männlichen) Körpers<sup>52</sup> und wird in der Literatur mit der Haltung der Kämpfer vor der Schlacht oder auch mit Kampf- und Einsatzbereitschaft generell in Verbindung gebracht (vgl. Steuernagel: 1991,38).

„Der Hoplit (der Krieger- E.P.) steht aufrecht (*stas*) da, um für die Vaterstadt zu sterben.“(Loroux:1994,40)

Anhand einer etymologischen Analyse der doppeldeutigen Semantik des griechischen Worts *stasis*<sup>53</sup>, das in sich die zwei gänzlich konträren Bedeutungen von heftiger Bewegtheit und absoluter Unbeweglichkeit/ Starre/Statik/Statuarik vereint, konnte Nicole Loroux „im Lichte dessen, was sie von sich weist, obwohl es für sie konstitutiv ist“(ebd.,56/57), neue Erkenntnisse über die griechische Polis und ihren *konstitutiven Bezug zum Krieg* gewinnen: „sie (die *stasis*-E.P.) ist Bewegung im Stillstand, eine Front, die sich nicht verlagert und in der Polis die

---

<sup>50</sup> „...fest und starr dastehend, frontal dem Betrachter zugewandt..., ist die Körperdarstellung zur Pose erstarrt“(Alkemeyer:1996,369)

<sup>51</sup> Den gleichen Eindruck unverbrauchter Energie vermittelt nach E.Canetti das Motiv des Stehens (vgl.Canetti:1980,434).

<sup>52</sup> In diesem Sinne haben M.Bushart und U.Müller-Hofstede die körpergestische Symbolik der NS-Männerfiguren gedeutet: „Stehen die ausgreifenden Gebärden und die muskelbepackten Körper der männlichen Figuren für Aktion als männliches Prinzip und damit als Ausdruck der „heroischen Zeit“...“(Bushart/Müller-Hofstede:1983,21)

<sup>53</sup> In der Bedeutung von 'Bürgerkrieg', also von einem Krieg, der das politische Gemeinwesen von innen her zerreißt, wurde *stasis* laut Y.Garlan einhellig als verhängnisvoll und schändlich betrachtet. Akzeptiert war nur der *polemos* - der Krieg zwischen verschiedenen Gemeinwesen, d.h. die nach außen abgewendete und dort ausgetragene innere Konfliktualität/ Widersprüchlichkeit/ Heterogenität/ Gespaltenheit der *polis* (vgl. Garlan,inVernant:1993,64).

paradoxe Einheit errichtet, die sich der Entzweiung des Ganzen verdankt, dessen beide Hälften gleichzeitig im Aufstand sind.“(ebd.,44)

Die widersprüchliche gegenstrebig - einheitliche, erstarrte Bewegung, welche die *stasis* ist, enthüllt den inneren Antagonismus, den konstitutiven Widerstreit, die innere Gespaltenheit, die „berstende Entzweiung“ der am Modell des Einen, am Paradigma der *harmonia* bzw. am Autochtoniephantasma des Selben (ebd.,57) orientierten Polis-Gemeinschaft. Sie reißt die gewaltsam überdeckte, verleugnete, "vernähte", wegeskamotierte Kluft, die inmitten derselben klafft, auf, legt das geheime „Band der Teilung“, des Konflikts (in der gebändigten Form des Agons) und des Krieges frei, das das Disparate, Auseinanderstrebende unter explosiver Spannung zusammenzwingt, um die Polis-Gemeinschaft zusammen- und so überhaupt am Leben zu halten: „Ares verkörpert im klassischen Zeitalter mehr als einmal das blutige Gesetz der *stasis*.... im Bild des ungestümen Ares, der zur Statue erstarrt zwischen den Bürgern steht, wird schön und deutlich sichtbar, inwiefern sich die *stasis* als „berstend-starre“ begreifen lässt.“(ebd.,43;Herv.-E.P.)

Kein Zufall also, dass der furchteinflößende Gott des blutigen Krieges und der Schlachtfelder Ares (röm. *Janus*) in der antiken Mythologie und Ikonographie als doppelgesichtig dargestellt wird. *In seiner Doppelgesichtigkeit spiegelt sich die überdeckte, verleugnete, ausgeblendete bzw. gewaltsam „stillgestellte“, nach außen verlagerte immanente Doppelheit, Gespaltenheit, Zerrissenheit, Konfliktualität der Polis-Gemeinschaft wider, welche sein inneres Wesen, sein „Herzstück“ und seine treibende Kraft zugleich ausmacht.* (Aus psychoanalytischer Sicht ist Sl.Zizek anhand der Konstruktion des „Anderen“ als „Dieb des Genießens“ zu einer homologen strukturellen Erkenntnis über das (doppelte/antagonistische) Wesen des Krieges gelangt - vgl. 3.2.2.2.). Genau das dürfte J.-P.Vernant vor Augen gehabt haben, als er notierte: „Der Krieg ist dieselbe Stadt, doch nun nach außen gewendet, er ist eine Aktivität derselben

Bürgergemeinschaft, nun mit dem konfrontiert, was sie nicht ist, mit dem Fremden (in sich selbst -E.P.), d.h. in der Regel mit anderen Städten.“(Vernant:1987,34)

Derselben widersprüchlichen Mischung aus Statik und Dynamik begegnet man auch im doppelten Schritt-Stand-Motiv der NS-Aktplastik, das Pollack/Nicolai treffend mit dem Begriff der "erstarrten Dynamik"(Pollack/Nicolai:1983,63) gefasst haben<sup>54</sup>. Dort ist sie allerdings viel ausgeprägter<sup>55</sup>: Die Schrittstellung ist gespreizter, die Haltung auffallend angespannter, die „oktroierte Bewegungsbeschränkung“(Alkemeyer:1996,371) extrem, die aufgestaute Energie aggressiv und zerstörerisch, die von den >gestählten< Körpern ausgestrahlte (durch das Material Bronze deutlich betonte - vgl. Bushart/Müller-Hofstede:1983,14) physische Kraft geradezu übermenschlich. Der Triumph des (Kampf-)Willens über die *physis* scheint absolut. Die gestisch angedeutete (Ab-)Wehrbereitschaft kippt in Angriffs- und Vernichtungsbereitschaft um.

Besonders die mit Muskeln überzogene, undurchdringbar (wie „gepanzert“) wirkende Oberfläche der voluminösen Kraftkörper bekräftigt und verstärkt diesen Eindruck. Der harte und glatte „Muskelpanzer“(Theweleit)<sup>56</sup>, zeichnet die scharfen Konturen und die kantigen, „galvanisierten“(E.Jünger) Formen der Männergestalten nach und lässt diese dadurch umso klarer hervortreten.

Dem Prinzip der Panzerung gesellt sich die vertikale Ausrichtung der Figuren, mit Alkemeyer gesprochen: das Prinzip der „strammen Aufgerektheit“ bzw. „Aufrichtung“ /des „Aufrechten“

---

<sup>54</sup> Diese Annahme findet eine gewisse Bestätigung auch bei S.Sontag, wo es in Bezug auf die faschistische Choreographie heißt, dass sie „zwischen pausenloser Bewegung und erstarrten, statischen, „virilen“ Posen (variiert)“(Sontag:1983,112).

<sup>55</sup> Dass Kl.Wolbert in dem „Prinzip der Starre“ lediglich den Ausdruck „überzeitlicher Ruhe“ erkennen will, ist unter diesem Gesichtswinkel schwer nachvollziehbar.

<sup>56</sup> In Anlehnung an Kl.Theweleits Begriff des Muskelpanzers als Metapher für die psychosomatische Verinnerlichung - man könnte noch sagen: für die freiwillige performative Ein-übung/Ein-bildung der von außen auferlegten (soldatischen) Verhaltensnormen und Werte - hat W.F.Haug die NS-Skulpturen als Illustration einer „selbständig ausgeübte(n) Fremdbeherrschung“, einer „Selbstbeherrschung im übergeordneten Interesse“ oder, wie sein Begriff dafür noch lautet: der „faschistischen Subjektion“ gelesen. Es sind - so Haug - „Körper der Unterordnung in Form strammer Aufrichtung.... Körper der vom Staat kontrollierten Selbstkontrolle.“(Haug:1986,97) In seiner Analyse der NS-Plastik hat Th.Alkemeyer diese Erkenntnisse Haugs seinerseits auf das Prinzip der Starre bzw. der Pose bezogen.

(Alkemeyer:1996,369;372) bei, das E.Canetti wiederum als Symbol für Größe, Erhabenheit, Überlegenheit, Resistenz, Unverwundbarkeit, Omnipotenz, Unsterblichkeit, kurz: fürs Überleben (als Sieg *über* den Tod) analysiert hat: „Diesem Haufen von Gefallenen ringsum steht der Überlebende als Glücklicher und Bevorzugter gegenüber...Hilflos liegen die Toten, unter ihnen steht aufgerichtet er, und es ist, als wäre die Schlacht geschlagen worden... Sie sind gefallen. Er steht und prahlt...Dieses Gefühl der Erhabenheit über die Toten kennt jeder, der in Kriegen war...Das Kraftgefühl, gegen diese lebend zu stehen...Gefühl der Auserwähltheit unter vielen...Auf irgendeine Weise fühlt man sich, bloß weil man noch da ist, als der *Bessere*. Man hat sich unter vielen bewährt, denn alle, die liegen, leben nicht. Wem dieses Überleben oft gelingt, der ist ein *Held*. Er ist stärker. Er hat Leben in sich. Die höheren Mächte sind ihm gewogen.“(Canetti:1980,250)

Im Gegensatz zum Motiv des Stehens bedeutet das des Liegens nach Canetti die „totale Entwaffnung“, Ohnmacht, Schutz- und Hilflosigkeit, Verletzlichkeit, Unterlegenheit des Menschen (ebd.,487). In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass der Topos des Liegens im nationalsozialistischen Plastik-Diskurs ziemlich häufig und *nur* bei weiblichen Aktdarstellungen vorkommt und durch die Nacktheit und die offene, passive Haltung<sup>57</sup> sowie durch die sie kennzeichnende weiche Modellierung, die laut Canetti eine ähnliche Semantik transportiert<sup>58</sup>, in diesem Sinngehalt noch zusätzlich verstärkt wird.

Andersherum: Im Kontext weiblicher Körperdarstellungen kann die Chiffre der Nacktheit im NS-Plastikdiskurs im Gegensatz zu der „idealen“ oder „heroischen“ männlichen Nacktheit durchaus auch Leiblichkeit, An- und Hinfälligkeit, Vergänglichkeit, Sterblichkeit konnotieren. Gleichwohl muss man zugeben, dass das phallische Prinzip des Aufrechten (und des Ganzen) auch bei einer nicht geringen Zahl von weiblichen Akten anzutreffen ist, weshalb S.Wenk auch mit Recht von den „aufgerichtete(n) weibliche(n) Körper(n)“ des deutschen Faschismus (vgl.Wenk:1987) spricht.

Diese Tatsache lässt sich, meines Erachtens, wiederum mit R.Seiferts These plausibilisieren, derzufolge die Unversehrtheit der weiblichen Körper in Kriegen auch männliche Stärke symbolisieren kann, während die Verletzbarkeit der Frau im Kriegskontext für männliche Schwäche steht (Seifert,R.:1996,82 sowie ders.:2001).

Anknüpfend an die oben nahegelegte Interpretation der „gepanzerten Muskelphysis“(Wildmann) der NS-Männerakte als Ausdruck heroischer Willensanspannung/Selbstüberwindung bzw. des Triumphs des Willens über die *physis* sei hier kurz noch ein weiterer Aspekt der (sowohl in der Kuros- als auch in der NS-Plastik betriebenen aktiven) Konstruktion von Männlichkeit angesprochen, den wir im vorangegangenen Kapitel schon ausführlich behandelt haben und den auch L.Schneider als ein weiteres „ideologisch raffiniertes Ingrediens“(Schneider:2001,60) der „Selbstdarstellungschiffre“ >männliche Nacktheit< ausdrücklich hervorgehoben hat. Es geht um die ausschließliche Verlegung der geforderten Eigenschaften des „tadellosen Polis-Bürgers“ in den Körper, scheinbar zum Zweck von deren Befreiung von allem Zufälligen und Äußerlichen<sup>59</sup>; einen zentralen Aspekt des antiken Menschen- bzw. Körperbildes, den die bürgerliche Tradition des Klassizismus später unter dem Stichwort „Natürlichkeit“ aufgreifen wird (ebd.,60): „Es ist - so wollen die Bilder - der Mensch selbst, der diesen Status verkörpert, nicht feine Gewänder, nicht Würdeattribute oder Statusinsignien als Zeichen eines von außen verliehenen Privilegs. Allein der trainierte, kraftvolle und kontrollierte Körper selbst!...zugleich die Behauptung, dass es ausschließlich das eigene Verdienst sei, diesen Zustand individuell mittels Training bewirkt zu haben und ihn nun im Wortsinne zu verkörpern. Man hat nicht die Vorzüglichkeit, sondern der eigene Körper ist Inbegriff von Vorzüglichkeit. *So werden die Eigenschaften des Polis-Bürgers zur Physis erklärt, erscheinen als völlig inkorporiert. Der nackte Mann verkörpert im Wortsinne den*

---

<sup>57</sup> Nach Bushart/Müller-Hofstede ist es eben diese offene, passive Haltung, die die weiblichen Figuren im Gegensatz zu den Männerfiguren, welche unaufhaltsamen Aktionismus und übermenschliche (phallische) Potenz demonstrieren, ikonographisch als unterlegen und ohnmächtig ausweist (vgl. Bushart/Müller-Hofstede:1983,21).

<sup>58</sup> „Der Leib des Menschen ist nackt und anfällig; in seiner Weichheit jedem Zugriff ausgesetzt.“(ebd.,250)

<sup>59</sup> Dasselbe Anliegen bestimmt auch das gestalterische Prinzip der Stilisierung.

*vorbildlichen Polis-Bürger. Man ist Polismitglied kata physin, nach seiner Natur!*“(ebd.,60/62;Herv.-E.P.)

Die buchstäbliche Inkorporierung der (sozialen und politischen) Vorbildlichkeit/Vorzüglichkeit des Polis-Bürgers durch den Kuros-Typus, von der hier die Rede ist, bedeutet aus metaphysikkritischer Sicht nichts anderes als die Manifestation der Vervollkommnung und Überwindung der *physis* durch *techne*, die annihilierende Reduktion der *physis* auf politisch repräsentative Funktionen.

Dieselbe metaphysische Auffassung, allerdings in weit übersteigter Form, liegt auch der repräsentativen Staatsästhetik des „Dritten Reiches“ zugrunde. Über letztere vermerkt Th.Alkemeyer, dass sie „das Ideal des Soldatisch-Aufrechten, Gesunden und Heroischen auf die Spitze trieb“(Alkemeyer:1996,372).

Wenn Kl.Wolbert die zur Selbstdarstellung des „Dritten Reichs“ eingesetzten repräsentativen NS-Skulpturen, welche bezeichnender Weise allesamt Allegorien darstellten (vgl. dazu auch Alkemeyer:1996,372), als Verkörperung der Unsterblichkeit, Ewigkeit, der „ideale(n) Vollkommenheit“, der „Überwindung der Vergänglichkeit“(Wolbert:1982,222) liest, so scheint eine solche Lesart durchaus ihren guten Grund zu haben, insbesondere wenn man die personifizierten Ideale der Ewigkeit, Unsterblichkeit, Vollkommenheit *in ihrem konstitutiven (negativen) Bezug* zur anfälligen, unvollkommenen, sterblichen *physis* betrachtet. Im Prozess der Allegorese, definiert als "der Prozess, welcher die vergänglichen Phänomene als Zeichen konstituiert, die aufs Ewige verweisen" und "daher ihre Rettung in die Transzendenz (bewirkt)"(Fischer-Lichte:1995,Bd.2,24), hat Erika Fischer-Lichte aus theaterhistorischer Perspektive das hervorstechendste Merkmal des Barocktheaters und "den einzig möglichen Lösungsweg"(ebd.,90) für die damals akute existentielle Sinnkrise erblickt. Da der menschliche Körper gemäß dieser "allegorischen" Sichtweise wegen seiner Hinfälligkeit, die ihn der Krankheit und dem Tod preisgibt, niemals als adäquate Repräsentation für die unsterbliche Seele fungieren konnte, *konnte er einzig als nichtbeseelter toter Körper bedeutend werden*: indem er nämlich als allegorisches Zeichen für die Vergänglichkeit alles Seienden diene. Gerade in dieser Funktion sollte er dann auch für das Theater des Barock nahezu unentbehrlich werden. Konkret bedeutete dies für den Körper des Schauspielers, dass er nur als gestückelter (d.h. durch eine mit Hilfe von Tricks vorgetäuschte Zerstückelung) oder als "Leiche" Eingang in das System der theatralischen Codes finden konnte (ebd.,68-69).

Absolute Überwindung, Besiegung der kontingenten, vergänglichen *physis* durch den zugleich souveränen *und* auf die totale Unterordnung unter die unvergängliche, ewige Macht des NS-Staats ausgerichteten Willen - so könnte also eine mögliche Aussage der „metallischen Sprache“(Wolbert) der „galvanisierten“ NS-Männergestalten lauten. Mit Blick auf die für die Staatsästhetik des "Dritten Reiches“ repräsentative Kunst A.Brekers hat W.F.Haug das grundlegende Prinzip der Allegorisierung und Idealisierung des menschlichen/männlichen Körpers als Ausdruck von dessen „selbstgeleiteter Unterordnung“(Haug: 1987c,97) entziffert: „Die Brekersche Art von Ästhetisierung des Körpers im Nazismus... bedeutet dessen Verstaatlichung oder die Verkörperung des Staats im Modell für jedermann.“(ebd.,97) Als eng verknüpft mit der Frage nach der „Verstaatlichung“ des Körpers im NS betrachtet Haug die Frage nach der Sexualbedeutung der Nacktskulpturen, die er mit Bezug auf Foucault unter dem doppelten Aspekt der Sexualisierung des Körpers durch die Macht und der Sexualisierung der Staatsmacht durch den (nackten) Körper analysiert<sup>60</sup>. Wie Foucault argumentiert auch er gegen die Repressionshypothese, dass Macht und Sexualität keine Gegensätze sind, sondern sich wechselseitig bedingen und durchdringen und stellt in Bezug auf die nackten Männerdarstellungen des NS die Vermutung auf, „dass gerade die Verlockung des Sich-Auslebens eingespannt wird in die Disziplinierung (durch die Staatsmacht -E.P.).“(Haug:1987c,82).

Im Anschluss an W.F.Haug bemerken Fr.Wagner und G.Link hinsichtlich der (homo-)erotischen Komponente der NS-Statuen: „Bei ihrer (Re-)Präsentation bedient sich die

---

<sup>60</sup> In Anlehnung an Haug macht auch Alkemeyer Foucaults Macht- und Sexualitätstheorie für die Analyse der NS-Aktplastik fruchtbar-vgl.Alkemeyer:1996,379/380

Staatsmacht nackter Männerkörper. Diese Verkörperung hat eine Sexualisierung der Macht und eine Verstaatlichung der Sexualität zur Folge.“(Wagner/Linke:1987,75)

In der Tat ist die Frage nach der (homo-)erotischen Attraktivität der nackten NS-Figuren, nicht zuletzt vielleicht aufgrund des ihr anhaftenden Beigeschmacks von Pikanterie, ein in der kunsthistorischen Forschung relativ oft behandeltes, um nicht zu sagen (durch manche Kritiker) aus Effekthascherei regelrecht ausgebeutetes Thema.

Dass die makellos durchtrainierten, schönen, jungen, straffen, kräftigen nackten (Männer-)Körper eine gewisse erotische Ausstrahlung und Anziehungskraft haben, ist zwar unbestreitbar, jedoch keineswegs eindeutig, sondern eher überaus zwiespältig.

Das (homo-)erotische Element war auch, und sogar besonders stark, in der antiken Kuros-Statue ausgeprägt. Der begehrenswerte schöne, junge Mann, der in diesem Bildtypus dargestellt wurde, wurde allgemein als Ephebe bzw. als sexuell attraktiver junger Mann empfunden

(vgl.Steuernagel:1991,43). Allerdings war das Erotische darin sehr eng mit dem Militärischen verquickt: „Knabenliebe und Kriegerum sind hier eng verknüpft.“(ebd.,43)

Der Kult der Homosexualität gehörte zum Verhaltenskodex der aristokratischen Kriegerelite und wurde dementsprechend in der Antiken-Forschung als Konsequenz der militaristischen griechischen Lebensweise angesehen (vgl.Seifert,M.:2001,73). Dass dabei auch ein starkes narzisstisches Moment männlicher Selbstbespiegelung, Selbstbestätigung und Selbstbehauptung mit im Spiel war, ist kaum zu übersehen:

„Im Körper des anderen findet er ja den Spiegel der eigenen Männlichkeit, seiner phallischen Kraft.“(Walters:1979,42)

Monokausale Interpretationen, die die Funktion der männlichen NS-Akte ausschließlich auf das Bedienen von Wünschen eines homosexuellen Erotismus und ihre Wirkung auf einen „unbezwinglichen, sexuellen Appell“(S.Deicher<sup>61</sup>) reduzieren wollen, erscheinen von daher als abwegig und unzulässig verkürzt.

„Aber warum, mit welchem Recht diese Vereindeutigung solcher Bilder als Bilder einer sexuellen Offerte?“ - hat S.Wenk zu Recht die rhetorische Frage<sup>62</sup> gestellt (Wenk:1988,21).

Im Lichte der bezeichnenden Doppeldeutigkeit der (homo-)sexuellen Bezüge der NS-Aktskulptur haben sowohl die Behauptungen von einer weitgehenden Sexualisierung der nackten Körper als auch die gegenläufigen Annahmen von der weitgehenden Entsinnlichung und Entsexualisierung des Körpers in der NS-Kunst eine gewisse (jedoch nur partielle) Berechtigung. Im Grunde lassen sie sich als supplementär betrachten.

Zu den Vertretern der letzteren Auffassung, die durch die eigentümliche Statuarik der Figuren und die abweisende Glätte ihrer Oberfläche noch erhärtet wird, gehören u.a. G.Mosse und Kl.Wolbert<sup>63</sup>. In Bezug auf Brekers Statuen meint etwa G.Mosse: “Symbolismus entkleidet die Nacktheit ihrer Geschlechtlichkeit.“(zit. nach Haug:1987c,82)

Und Kl.Wolbert stellt seinerseits fest: “Die machtpolitisch funktionalisierbare nackte Figur hatte jeden Rest von Erinnerung an frei sich auslebende Körperlichkeit zu tilgen.“(Wolbert:1982,110)

Das, worauf der makellos durchgebildete, stramme, muskelbepackte Kraftkörper der Kuros-Statue aber vor allen Dingen verweist, ist zweifelsohne die *Sphäre des Sports*.

In der griechischen Polis galt Nacktheit als etwas, was aufs Engste mit der Athletik verbunden war (das Wort *gymnos* bedeutet "nackt"). Seit dem 6.Jh. zeigt die griechische Bildkunst Sportler

---

<sup>61</sup> In ihrer Analyse der männlichen NS-Plastik spricht S.Deicher etwa von der „Begegnung mit dem erotischen Ideal (im Leben)“(Deicher:1988,13) und behauptet, dass von diesen Idealdarstellungen „ein unbezwingbarer, sexueller Appell ausging, der das Beherrschwerden erotisch verklärte.“(ebd.,14)

<sup>62</sup> Zwar bezieht sich S.Wenks Frage vordergründig auf die weiblichen Aktdarstellungen, da die Männerbilder jedoch in der Literatur recht häufig dieselbe Vereindeutigung erfahren, lässt sie sich, meiner Meinung nach, auch auf diese übertragen.

<sup>63</sup> Eigentlich vertreten Haug und Alkemeyer grundsätzlich die These von der Doppeldeutigkeit des Sexualitätsaspekts bei den nackten Skulpturen, beziehen allerdings beide eine eindeutige Gegenstellung gegen Mosses und Wolberts Annahme von der Entsinnlichung und Entsexualisierung des Körpers in der NS-Plastik (vgl.Haug:1987c,82; Alkemeyer:1996,378).

fast durchweg nackt<sup>64</sup> (vgl. Schneider:2001,52), weshalb sie in der einschlägigen Literatur auch noch als athletische oder gymnische Nacktheit bezeichnet wird.

Als soziales Ritual zur performativen Herstellung und Bestätigung einer männlichen (Krieger-)Elite, mit R.Seifert: als zentraler „Ort der Männlichkeitskonstruktion“, kam dem Sport im gesellschaftspolitischen Leben der antiken Polis eine herausragende Bedeutung zu. Das Gymnasion - der Ort, wo sich das Sportgeschehen des Alltags abspielte - war einer der wichtigsten öffentlichen Kommunikationsorte männlicher Bürger. Hier wurden die jungen Männer militärisch ausgebildet - die militärische Ausbildung wurde als Initiation ins Mannesalter betrachtet (Redfield,in Vernant:1993,195). Denn Sport ebenso wie Krieg gehörten zu den wichtigsten „Bewährungsfelder(n) des guten ‚Polis-Bürgers‘“ (Schneider:2001,55). Es liegt nahe, die *enge ideologische Verknüpfung von Sport und Krieg* in der altgriechischen Gesellschaft auf die spezielle Lebenspraxis der Kriegeraristokratie zu beziehen. In der Tat war nur die wohlhabende Oberschicht des Adels „in der Lage, solchem Training nachzugehen und dann die entsprechenden Tätigkeiten auszuüben, weshalb mit der altgriechischen Nacktheit durchaus eine Klassenzugehörigkeit ausgedrückt wird und auch werden sollte“ (ebd.,60). Dies war auch der Grund, warum der Athlet in der Antike "als ein Machtsymbol, als Musterbild geistiger und körperlicher Vollkommenheit" (Walters:1979,44) wahrgenommen wurde (zu dem ursprünglich aristokratischen Charakter des Sports in der Antike vgl. auch zur Lippe:1988,32). „Von einem Angehörigen der Elite erwartete man, dass er unablässig nach kriegerischem und sportlichem Ruhm strebte.“ (Fehr:2000,125)

Der athletisch durchtrainierte, stramme Körper galt mithin als Nachweis aristokratischer/kriegerischer/ heroischer Qualitäten (wie etwa Leistungsfähigkeit, physische Ausdauer, Disziplin, Durchhaltevermögen, Enthaltensamkeit, Kampfwillen) und war ein sichtbares Indiz für politische Macht und hohes soziales Prestige, was schließlich auch heißt, dass dieses ganz bestimmte sportliche Körperbild für die Angehörigen der Adelsklassen in der vorklassischen Zeit von hoher Verbindlichkeit war. Die einzelnen Stadtstaaten übernahmen später dieses verpflichtende Ideal der Adelsklasse, nach ihrer gesellschaftlichen Struktur mehr oder weniger modifiziert, und machten den Sport zu einem integralen Bestandteil ihres Erziehungswesens (vgl. Der Neue Pauly:2001,Bd.11,557/558; zum Erziehungssystem in Sparta siehe G.Cambiano,in Vernant:1993,98-139). Das Hauptmotiv hierfür war pragmatischer sprich militärischer Art: „Das ganze 5.Jh. hindurch befanden sich die meisten griechischen Städte in permanentem Kriegszustand; darum mussten z.B. die Bürger von Athen einen zweijährigen Militärdienst ableisten. Jede Kriegergesellschaft - und eben das war Athen, all seiner Urbanität zum Trotz - muss um die Gesundheit ihrer möglichen Soldaten besorgt sein.“ (Walters:1979,39) Besonders im Militärstaat Sparta, dem wichtigsten Vorbild der NS-Eliteerziehung<sup>65</sup>, wo der militärische Faktor in allen Lebensphasen der Knaben/Männer dominierend war (Cambiano,in Vernant:1993,113), diente die sportliche Ausbildung einseitig der militärischen Ertüchtigung der Jugend (vgl. Der Neue Pauly:2001,558).

Die ausdauernde Übung des Körpers, d.h. die freiwillige mimetische Aneignung der „harten“, aber sozial aufwertenden Qualifikationen als Athlet und Krieger bildet den Grund für alle Tugend und steht als Metapher für andere Dimensionen der Selbstentfaltung (Walters:1979,40). In ihrer ursprünglich und grundsätzlich distinktiven, d.h. ab- und ausgrenzenden Funktion als Mittel zur sozialen *Abgrenzung nach unten (auf der Vertikale)* und zur gleichzeitigen „*fiktive(n) Anbindung nach oben*“ (Schneider) sowie *nach innen (auf der Horizontale)* - „Der Abgrenzung nach unten entspricht eine fiktive Anbindung nach oben: Im Bildnis des nackten athletischen Mannes ist >man(n)< innerhalb der Oberschicht einander gleich auch götter- und heldengleich.“ (Schneider:2001,62) - weist die Selbstdarstellungschiffre >athletische< bzw. >männliche< Nacktheit im Kuros-Typus durchaus auch nationale Konnotationen auf. Als „aristokratisches“, „elitäres“

---

<sup>64</sup> Thukidides lässt die Sitte auf der Olympiade von 720 v.Chr. entstehen: ein Läufer (Olympioniker) warf sein Leintuch von sich, lief nackt und gewann (Walters:1979,39). Ob die nackten Sportdarstellungen als sicheres Indiz dafür dienen können, dass Sport tatsächlich nackt ausgeübt wurde, ist allerdings laut L.Schneider eine Frage, bei deren Beantwortung methodische Vorsicht geboten scheint.

<sup>65</sup> Schon vor dem Zweiten Weltkrieg war Sparta zu einem Modell nicht nur für NS-Erziehungskonzepte avanciert (ebd.,747).

(Superioritäts-)Abzeichen wird sie also nicht nur klassen- und auch geschlechtsspezifisch<sup>66</sup> innerhalb der griechischen Gesellschaft, sondern analog dazu auch nach außen, gegenüber anderen Ethnien/Nationen bzw. Kulturen eingesetzt: „Keinesfalls so dargestellt wurden Ausländer, Nicht-Griechen, die im übrigen ja auch von den entsprechender Körperbildung zugrunde liegenden athletischen Wettkämpfen ausgeschlossen waren, worauf ständig mit geradezu ängstlicher Pedanterie geachtet wurde. So bedeutete die Bildformel und der Selbstdarstellungsmodus >nackter athletischer Mann< zugleich in eminenten Weise >Griechisch-Sein< im kulturellen und nationalen Sinne.“(ebd.,62)

Denselben selbstreferentiellen und agonalen (bzw. ausschließenden) Grundzug der altgriechischen Gesellschaft und Kultur kehrt auch M.Walters besonders hervor: „Im Leben wie in der Kunst ist die Nacktheit das Abzeichen der griechischen Zivilisation...Dieser Schriftsteller (Thukidides- E.P.) sah in der Nacktheit einen Erweis der griechischen Überlegenheit über die Barbaren...Heroisch nackte Standbilder wurden den siegreichen Athleten gewidmet, Hymnen zu ihren Ehren verfasst. Die Athleten erwarben Ehre und Reichtum für sich selbst, Ruhm für ihre Familie, ihre Polis, ganz Griechenland.“(Walters:1979,39)

Die „athletische“ (oder auch „agonale“) Nacktheit fungierte danach als Bescheinigung der griechischen Überlegenheit gegenüber den Fremden, den "Barbaren" (d.h. die Abgrenzung nach außen verlief ebenfalls auf der Vertikale und folgte dem bestimmenden „Prinzip des Aufrechten“) und als Rechtfertigung von deren rigoroser Ausgrenzung aus dem Gemeinwesen. Wie Marie-Francoise Baslez das grundsätzlich von Nicht-Akzeptanz, Feindseligkeit und Verachtung geprägte Verhältnis der alten Griechen zum „Fremden“ kurz und bündig ausdrückte: „Es steht in dieser (der archaischen -E.P.) Epoche außer Diskussion, Nicht-Griechen in das Gemeinwesen zu integrieren.“(zit. nach Kristeva:1990,59)

In seiner Analyse der NS-Aktplastik hat Hans-Ernst Mittig genau diesen autoreferentiellen und exklusionistischen Aspekt der antiken Bildkunst fokussiert und dessen ‚konsequente‘ (Re-)Aktualisierung in der ‚wesensverwandten‘ NS-Kunst bzw. -Skulptur problematisiert: „Die ‚von Griechen für Griechen geschaffene‘(E.Buschor) Plastik enthielt damit außer veredelnder Zielweisung auch Ausgrenzung und Deklassierung. Indem die Nationalsozialisten diese eine Seite griechischer Bildkunst betonten und allerdings gewaltsam als Ausdruck ‚völkischen‘ Denkens und Handelns aktualisierten, benutzten sie in der griechischen Kunst immerhin Angelegtes; ... Der NS-Anknüpfung an die griechische Plastik kam eine bis heute wenig reflektierte Interpretation griechischer Kunst zustatten, welche die ausschließende Kraft jedes Menschenideals nicht als Problem erkennt, welche die Griechen eine ‚Nation‘ nennt und zwischen ‚wilden‘ und ‚wertvollen Völkern‘ unterscheidet.“(Mittig:1990,43)

Genau genommen, begnügt sich die NS-Plastik auch in diesem Punkt nicht mit der bloßen Nachahmung der selbstbezüglichen (nationalistischen), ab- und ausgrenzenden Dimension ihrer antiken Vorläuferin.

In funktionaler Hinsicht ist zwar bei ihr ebenso wie bei der Kuros-Statue sowohl die ‚elitäre‘/‚aristokratische‘ Abgrenzung nach außen und nach unten als auch die fiktive Anbindung nach oben und nach innen durch das tragende Prinzip des Aufrechten gewährleistet<sup>67</sup>, in ideologischer Hinsicht wird jedoch die nationale Konnotation<sup>68</sup>, welche hier

---

<sup>66</sup> Da die >Nacktheit< aus eingangs skizzierten Gründen lange Zeit in der Regel nur bei den männlichen Körperdarstellungen eingesetzt wurde, kann man noch sagen, dass sie die bestehende „harte“ „Stigma-Grenze“(J.Link) zwischen den Geschlechtern markierte.

<sup>67</sup> In diesem Sinne scheint Kl.Wolberts These von der vornehmen, „rassenaristokratischen“ Distanziertheit und antiplebischen, „göttlich-statuarischen Hoheit“ der NS-Skulpturen durchaus berechtigt zu sein.

<sup>68</sup> Die nationalistischen Implikationen der perfekten männlichen Körperbilder der NS-Ästhetik samt ihren ausgrenzenden und mörderischen Konsequenzen stehen im Brennpunkt von D.Wildmanns Arbeit über Leni Riefenstahls *Olympia*-Film: „Der imaginierte nationale Charakter kann am begehrten männlichen Körper eingeschrieben werden - wie auch sein hässliches, dunkles, abstoßendes, als ein im Film abwesendes körperliches Gegenbild.“(Wildmann:1988,60)

Sie spiegeln sich ferner auch im antikenorientierten NS-Verständnis vom Sport als Mittel zur Überlegenheits- und Machtdemonstration wider: „Im ‚Dritten Reich‘ wird Sport als Erziehungs- und Disziplinierungsmittel betrachtet, um die Gesundheit des ‚Volkskörpers‘ sicherzustellen und um die postulierte Überlegenheit des ‚arischen‘ Körpers der eigenen Bevölkerung aufzuzeigen und vorzuführen:

ansonsten ebenso stark wie bei der Vorgängerin ausgeprägt ist, noch weitgehend und entscheidend durch den Rassegedanken überlagert und intensiviert: „Der Rassegedanke drängt sich in den Vordergrund. Seine Betonung macht die Ungleichheit anderer ethnischer und religiöser Gruppen offenbar und konstituiert damit ein auszugrenzendes Gegenvolk. Die Rassekörper sollen vom Stolz der deutschen Nation zeugen. Damit wird vieles erreicht: Der NS kann sich auf die klassizistische Tradition des Nationalgedankens stützen und durch die Aufnahme der damals grassierenden Rassetheorien einen vaterländischen Stolz organisieren.“(Wagner/Linke:1987,76/77)

Genauso wie der archaische Kuros-Typus entwirft auch die NS-Aktplastik ein bipolares (agonales) Weltbild und setzt starre Stigma-Grenzen (zwischen Eigenem und Fremdem/Anderem, Arischem und Jüdischem, Männlichem und Weiblichem etc.).

Die Anbindung nach innen (auf der Horizontale) und die mit ihr korrelierte Abgrenzung nach außen und unten, die bei der NS-Plastik primär auf der rassepolitischen Schiene verläuft, durchkreuzt sich indes vielfach mit der nationalistischen Achse: als Angehörige einer übergeordneten „arischen“ „Herrenrasse“ ist man einander gleich. Diese Gleichheit wird nach klassizistischer Tradition (und im Widerspruch zur antiken Tradition) über den Topos der Nacktheit artikuliert und als soziale Gleichheit überdeterminiert.

Was das klassizistische Zitat der >idealen Nacktheit< in der NS-Skulptur leistet, ist m.a.W. genau dasselbe, was auch das Prinzip der *stasis* nach N.Loraux in der antiken Polis tut: es überdeckt, verleugnet, beseitigt die inneren gesellschaftlichen Antagonismen, die klassenspezifischen Gegensätze und akkumuliert dadurch eine enorme destruktive Energie, die nach Entladung (nach außen in Form von Gewalt und Krieg) drängt:

„Mit ihrer (der antiken Berufung auf den nackten Körper -E.P.) Hilfe können auch soziale Gegensätze, Klassegegensätze, zu ethnischen Gegensätzen verschoben werden. Mit der Entkleidung der Figuren werden soziale Unterschiede ausgeblendet...Die vom Staat ständig postulierte Volksgemeinschaft scheint klassenlos zu sein und erhält ihre Legitimation aus grauer und ruhmreicher Vorzeit.“(Wagner/ Linke:1987,77)

Die „fiktive Anbindung nach oben“ wiederum wird opferideologisch begründet: in ihrer bedingungslosen Opferbereitschaft sind die dargestellten NS-Athleten/-Krieger götter- bzw. heldengleich, unbesiegbar, unverwundbar, unsterblich, souverän, allmächtig.

#### 4.2.1.2. Krieg - „ein Sport für harte Männer“ (B.Ehrenreich). Der NS-Sportdiskurs und die Antike. Antikes und nationalsozialistisches Opferverständnis. Die Olympischen Spiele in der Archaisik und in Berlin 1936. Konvergenzen und Differenzen.

>Sport-Klassenzugehörigkeit<, >Sport-Griechentum im ethnisch-nationalen Sinne<, >Sport-Krieg< (Schneider:2001,54) - die drei von L.Schneider herausgearbeiteten ideologischen Verknüpfungen der antiken Sport-Metapher haben wird bisher alle schon angesprochen. Da letztere jedoch umgreifender als die beiden ersteren ist, ja sogar gewissermaßen diese in sich vereint und noch dazu für das NS-Sportverständnis von ausschlaggebender Bedeutung ist, wollen wir gleich anschließend näher auf sie eingehen.

Weil in den Themenkomplex >Sport-Krieg< ferner auch die vorhin erwähnte Frage nach dem Opfer gehört, soll sie uns im Weiteren ebenso näher beschäftigen. Vorwegnehmend sei hierzu mit W.Burkert nur kurz angemerkt, dass das antike Opferkonzept von dem des NS, wie es u.a. auch durch die NS-Plastiken apotheotisch vermittelt wird, grundverschieden ist.

Der Wettkampf gehört zu den Grundzügen der griechischen Kultur: der Geist des *agon* - das Lebelement der adligen *gene* - ist überall gegenwärtig (Vernant:1982,41). Es gab Theater-, Musik-, vor allem aber Sportwettkämpfe, *Agone* genannt, an deren übergroßer Zahl besonders

---

der Sport soll der eigenen Bevölkerung ein Bewusstsein für Gesundheit und Überlegenheit geradezu einpflanzen.“(ebd.,18/19)

deutlich wird, wie stark die griechische Kultur vom Sport geprägt war<sup>69</sup>. Bereits seit archaischer Zeit überzogen die Agone das ganze Land. Neben den großen panhellenischen Festen in Olympia, Delphoi, am Isthmos von Korinth und in Nemea, welche sehr wichtige religiöse, geistige und politische Ereignisse darstellten und entscheidend für das nationale Selbstverständnis der alten Griechen waren (vgl. Walters: 1979, 39)<sup>70</sup>, feierte jede Polis ihr lokales Kultfest in Verbindung mit einem sportlichen Programm (vgl. Der Neue Pauly: 2001. Bd. 11, 842).

Der wichtigste Agon fand in Olympia statt. Olympia - das eigentliche Zentrum der griechischen Sportkultur - war nämlich das Hauptheiligtum des herrschenden Gottes für die Griechen, des Olympischen Zeus (Burkert: 1988, 31).

Das Sportfest in Olympia und auch an allen anderen Stätten, wo die Agone sich entwickelten, war, wie eben angedeutet, nicht nur ein gesellschaftspolitisches, sondern auch ein religiöses Ereignis. Es war in den Götter- bzw. Opferritual fest eingebunden. „Man geht nach Olympia, um zu opfern und Sport zu treiben, in dieser Reihenfolge.“ (ebd., 32)

Die Agone schlossen sich also direkt an den Opferritual an. Zeusaltar, Stadion und Pelopsbezirk waren die kultischen Zentren des Olympischen Heiligtums am Ufer des Alpheios, zu Füßen des Kronos-Hügels, im Hain des Zeus - dort, wo seit Beginn des 6. Jh. v. Chr. alle vier Jahre die Olympischen Spiele stattfanden.

Der Stadionlauf - die in Olympia maßgebende Form des Agons, der allein sakrale Funktion zukam - führte zum Zeusaltar. Am Altar, an dem das alte Stadion - die Stätte des Wettlaufs - endete, fand das kultische Opferritual statt: Man schlachtete dem Zeus die Tiere, Stiere v.a., verbrannte die Knochen und das Fett und verspeiste anschließend das Fleisch in einem Festmahl.

Die merkwürdige Verbindung von Kult und Agon hat in der Altertumsforschung verschiedene Deutungen erfahren. K. Meuli hat eine Erklärung dafür im Totenbrauch gefunden, wo die rituellen Kampfspiele nach seiner Auffassung hauptsächlich eine sühnende Wirkung hatten. Als psychosoziales Mittel der Besänftigung und Versöhnung dienten sie der Kanalisierung und Neutralisierung von Schuld-, Angst- und Wutgefühlen gegenüber dem Verstorbenen: „Offenbar glaubte man, damit den zürnenden Toten zu versöhnen und ihn zur Aufgabe seines in unheimlicher Weise schädigenden Tuns zu bewegen.“ (Meuli: 1975, 884)

So sehr sich auch laut W. Burkert Opfer- und Totenritus im Alten Griechenland durchdrangen (vgl. Burkert: 1972, 68) - durch den Akt des Tötens wurde nämlich im Totenopfer die Situation des Todes hergestellt und der Totenritus quasi wiederholt<sup>71</sup> - und weitgehend durch den gleichen Initiations- und Integrationscharakter auszeichneten<sup>72</sup>, die Olympischen Spiele gehörten nach Ansicht des Forschers nicht zum Toten-, sondern grundsätzlich zum Opferbrauch.

---

<sup>69</sup> Auch der Krieg galt als eine Art sportlicher Wettkampf, genau genommen war er, mit James Redfield gesprochen, "die höchste Form des Wettstreits..., in dem Männer sich selbstlos zum Nutzen der Gemeinschaft hervortaten." (Redfield, in Vernant: 1993, 195)

Unter Betonung der eminenten Bedeutung des visuellen Erlebens für die griechische Kultur hat Charles Segal seinerseits den Krieg "das größte und vereinnahmendste Spektakel für die Stadtstaaten" (ebd., 224) genannt und als eine Gelegenheit der theatralischen (bzw. narzisstischen) Selbstdarstellung und Selbstbehauptung gegenüber ihren Verbündeten und den benachbarten Poleis interpretiert: "Im Krieg inszeniert die Polis ihre eigene Macht als ein Schauspiel für sich selbst und für die anderen Stadtstaaten." (ebd., 224)

<sup>70</sup> Diese starke nationale Orientierung der Spiele bedingte auch ihren ausgeprägten Ausschlusscharakter. In früherer Zeit stand nämlich die Teilnahme an den Agonen nur männlichen Griechen freier Geburt und ohne Blutschuld offen, in hellenistischer Zeit und in der römischen Kaiserzeit lockerte sich die strenge Selektion einigermaßen, sie wurde auf alle Männer erweitert, allerdings nur auf diejenigen, die sich mit der griechischen Kultur identifizierten (vgl. Der Neue Pauly: 2001, 851).

<sup>71</sup> auch die Tatsache, dass fast jedem Opferplatz ein Totenmal, ein wirkliches oder angebliches Grab zugeordnet wurde, scheint für eine solche Konvergenz zu sprechen

<sup>72</sup> "Und indem die Überlebenden, vor allem die Jungen sich in der Ehrung der Toten zusammenfinden, bedeutet dies zugleich Initiation, Integrierung in die Kontinuität der Gesellschaft, Prägung durch ihre Tradition. Opferriten, Totenriten und Initiationsriten sind so eng verwandt, dass sie durch die gleichen Mythen gedeutet werden können, ja teilweise zusammenfallen mögen: der Mythos erzählt von Tod und Untergang, der Ritus vollzieht die Tötung am Tier und in der Begegnung mit dem verbal und rituell

In gewisser Nähe zu K.Meuli hat R.Girard in seinem klassischen Werk *Das Heilige und die Gewalt* die ursprüngliche Funktion von Opferritualen in der neutralisierenden/beschwichtigenden Umleitung der aggressiven Energie einer Gesellschaft, die diese von innen zu sprengen droht, auf ein „äußeres“ Ziel - das „Opfer“ - gesehen und sie aufgrund dessen mit den Mechanismen des Krieges analogisiert. *Krieg* bedeutet gemäß R.Girards (wie auch gemäß der hier vertretenen Auffassung) nichts anderes als *eine Form von Verlagerung der Aggressivität und Gewalt generierenden - weil nicht anerkannten, sondern generell verleugneten, "überlisteten"* (Girard:1992,14;15) - *internen gesellschaftlichen Antagonismen nach außen*, auf einen „Sündenbock“<sup>73</sup>, auf den „Anderen“ (Žizek), den fremden „Feind“ - „Der Feind ist der Fremde.“ (Vernant:1990,28) - , um der von dem totalen inneren Zusammenbruch bedrohten Gesellschaft/ Gemeinschaft dadurch ihre Kohäsion, Sicherheit und weitere Existenz zu garantieren<sup>74</sup>.

Genauso hat auch C.Stephan „die mäßigende Seite des Krieges“ beschrieben: „Krieg ist organisierte Gewalt und ihre Kultivierung zugleich: was die Gesellschaft zu zerreißen droht, wird von einer ihrer Gruppen aufgenommen und nach außen gelenkt.“ (Stephan:1998,48) Anders ausgedrückt: Opfer(ritual), Krieg und Gemeinschaft bilden in der Antike eine Art unauflösliche und höchst unheilvolle „heilige“ Trinität. Durch die in sie integrierten Scheinkämpfe (Agone), in denen die sozialen Spannungen neutralisierend nach außen abgeführt, das aufgestaute Gewaltpotential ausagiert und das soziale Gleichgewicht wiederhergestellt wird<sup>75</sup>, dienen die Opferriten dazu, dass eine Gemeinschaft sich konstituiert, ihrer selbst vergewissert und festigt. Sie fördern die Einbindung (v.a. der Jugend) in die Gemeinschaft, stärken das Zusammengehörigkeitsgefühl ihrer Mitglieder, bekräftigen die eingebildete/ imaginäre Einheit, Ungeteiltheit, Ganzheit der Gemeinschaft<sup>76</sup>. Der durch sie bewerkstelligte Zusammenhalt der Gemeinschaft bildet wiederum eine unabdingbare Voraussetzung für den Krieg: "Krieg ist ein kollektives Geschehen, mehr oder weniger durchdacht und kalkuliert.“ (Stephan:1998,21)

Und der Krieg seinerseits wirkt „vom Schlachtfeld aus... wieder zurück in die Gesellschaft hinein und befestigt(e) dort den Zusammenhalt auf vielerlei Weise“ (Stephan:1998,68).

B.Ehrenreich wird es noch eindringlicher formulieren: „...nichts zementiert diese Einheit (der Gemeinschaft -E.P.) besser als der Krieg.“ (Ehrenreich:1999,245)

Ein geschlossener imaginärer (Teufels-)Kreis also.

Da wir gleich wieder auf den eigentümlichen Zusammenbau von Krieg und Gemeinschaft zu sprechen kommen, wollen wir vorerst noch bezüglich der Funktionsbestimmung der archaischen Opferrituale (und d.h. auch der daran anschließenden Agone) festhalten, dass sie oft *eine kriegerische Bedeutung* haben und *als eine Art Initiation (rite de passage)* oder auch *als ein Vorspiel zum Krieg* fungieren. In diesem Sinne spricht W.Burkert vom Opferritual als dem „notwendige(n) und doch zugleich gebändigte(n) Krieg“ (Burkert:1972,60) und C.Stephan, im Umkehrschluss, vom „Krieg als Opferhandlung“ (Stephan:1998,42).

J.-P.Vernant, der seinerseits das Agon einen als Wettstreit organisierten Krieg genannt hat (vgl. Vernant: 1990,39), hat es ganz unmissverständlich auf den Punkt gebracht: „Zwischen den Scheinkämpfen, die der Aggression innerhalb einer Gruppe eine ritualisierte Form verleihen,

---

symbolisierten Tod werden die Nachwachsenden zu Nachfolgern geprägt. So solidarisiert und erneuert sich die Gesellschaft.“ (ebd.,68)

<sup>73</sup> Der Ausdruck „Sündenbock“ kommt vom jüdischen Jom-Kippur-Ritual, bei dem die Sünden der Menschen auf den Kopf eines Sündenbocks gehäuft werden, der dann zusammen mit der Erinnerung an die Sünden vernichtet wird (Ehrenreich:1999,40).

<sup>74</sup> "Das Opfer schützt die ganze Gemeinschaft vor *ihrer* eigenen Gewalt, es lenkt die ganze Gemeinschaft auf andere Opfer außerhalb ihrer selbst. Die Opferung zieht die überall vorhandenen Ansätze zu Zwistigkeiten auf das Opfer und zerstreut sie zugleich, indem sie sie teilweise beschwichtigt." (Girard:1992,18)

<sup>75</sup> Mit N.Loraux könnte man sagen, dass im Opferritus die unter der gesellschaftlichen Oberfläche brodelnden inneren Konflikte zum Stillstand, zum Erstarren (*stasis*) gebracht werden.

<sup>76</sup> Die gemeinschaftsstiftende bzw. -fördernde Funktion der sportlichen Wettkämpfe klingt im griechischen Wort *agon* selbst an, das sich, dem *Lexikon der Antike* (Weltbild:1990,17/18) zufolge, etymologisch aus derselben Wurzel wie *agora* („Markt“, „Versammlungsplatz“) ableitet und vielfach mit diesem deckt.

den Wettkämpfen, in denen verschiedene Teile einer Stadtgemeinschaft gegeneinander antreten, den großen Spielen, die alle griechischen Städte in ein und demselben Wettkampf vereinen, und schließlich dem Krieg gibt es eine Kontinuität, so dass manchmal Übergangsformen möglich sind.“(ebd.,39/40)<sup>77</sup>

Die vorhin angedeutete *starke Verzahnung von Krieg und (holistischer)*

*Gemeinschaft(skonstruktion)* steht im Mittelpunkt von Cora Stephans Untersuchung über *Das Handwerk des Krieges*. Darin geht die Autorin (ähnlich wie R.Seifert) von der anti-biologistischen Annahme aus, dass „Krieg mit den individuellen Voraussetzungen, die Männer dafür mitbringen, erstaunlich wenig zu tun (hat).“(Stephan:1998,21)

„Er unterscheidet sich“ - so das Hauptargument, auf das sich ihre weiteren Überlegungen stützen - „von individueller Gewalt durch seinen kollektiven Charakter - niemand zieht allein in den Krieg. Erst die organisierte Gewalt macht Menschen zu einer Bedrohung, es ist die Gruppe, der Männerbund, die eine Kraft erzeugt, die weit größer ist als die Summe dessen, was jeder einzeln zustandebringt.“(ebd.,21)

Erst *aus der Identifikation mit dem Gemeinwesen*, wie sie etwa durch die beschwichtigende und - wie noch zum vorhin Ausgeführten zu ergänzen wäre - durch die angstlösende und (kriegs-)mobilisierende Wirkung von kollektiven (Opfer-)Ritualen ermöglicht wird, entsteht *die Bereitschaft zur Aggression, eben als Einsatzbereitschaft im Namen von bzw. als Verteidigungsbereitschaft der Gemeinschaft*: „In der Tat: Am zuverlässigsten - und damit auch am fürchterlichsten - ist in der Geschichte des Krieges der mit seinem Gemeinwesen identifizierte Soldat.“(ebd.,25) Die „Produktivkraft“(Stephan) und natürlich auch die Destruktivkraft des Krieges, der, einmal in Gang gekommen, durchaus eine Selbstläufigkeit entfalten, völlig außer Kontrolle geraten und „zur Vernichtung aller“(Stephan)<sup>78</sup> führen kann, scheint „von diesem Männerbündnis abzuhängen, das sich im gemeinsamen Erleben, im gemeinsamen Bewegen und im gemeinsamen Ritual bestätigt“(ebd.,35).

Wie lässt sich diese eigentümliche wechselseitige Abhängigkeit von Krieg und Gemeinschaft (bzw. Männerbündnis) erklären?

Die Interpretation, die C.Stephan hierfür vorschlägt, nimmt Bezug auf die einschlägige, ebenfalls gegen die biologistische These vom „kriegerischen Instinkt“ resp. dem „grausamen, mörderischen Trieb“ des Mannes gerichtete Analyse von B.Ehrenreich. In ihrem Buch *Blutrituale*, wo sie der Frage nach der Sakralisierung des Krieges in ihrer historischen Entwicklung „von einer Elitereligion privilegierter Kriegerkasten zur Massenreligion, deren gängigste Erscheinungsform der Nationalismus<sup>79</sup> ist“(Ehrenreich:1999,32), nachgeht, stellt Ehrenreich unter Zusammenführung der theoretischen Ansätze der Paläoanthropologie, der Gewalttheorie R.Girards und W.Burkerts sowie der Machttheorie E.Canettis die Hypothese vom sog. „Urtrauma“ der Menschheit auf: „Lange vor dem jagenden Menschen muss es den gejagten Menschen gegeben haben.“(ebd.,51) Bevor der Mensch zum Jäger/Krieger wurde, war er selber nichts als „verwundbare Beute, jagdbares Fleisch.“(ebd.,57)

Beute sein heißt nach Canetti wiederum besiegt sein, tot sein. Oder wie C.Stephan Ehrenreichs Gedanken paraphrasiert: „An der Wiege der Menschheit steht nicht erfolgreiche Aggression, sondern Hilflosigkeit und Angst.“(ebd.,44)

Da der Einzelne allein, d.h. in seiner Singularität/Vereinzelnung dem unentrinnbaren (Opfer-)Tod durch das Raubtier ausgesetzt war, schloss er sich - eben aus der Notwendigkeit einer kollektiven Verteidigung gegen das Raubtier heraus - mit den anderen zu der „Urhorde“ zusammen und konnte so durch kollektive Anstrengung das Raubtier besiegen. Mit der

---

<sup>77</sup> Obwohl W.Burkert in seinem offensichtlichen Bemühen um einen dezidierten „Gegenentwurf...zur Realität von 1936“(Burkert:1988) eine klare Antithese von Krieg und Sport in der Antike postuliert, kann man von einer Trennung von Sport und Kult (und damit implizit auch von Sport und Krieg) mit Th.Alkemeyer erst in der spätclassischen Zeit sprechen (Alkemeyer:1988,50). Die Verselbstständigung des Agons gegenüber dem Kult manifestierte sich dort in einer Mauer, die zwischen Stadion und Altis, dem „heiligen Bezirk“, errichtet wurde (ebd.,72,Anm.13).

<sup>78</sup> „Wo „Volk“ gegen „Volk“ steht wird Krieg tendentiell unendlich - bis zur Vernichtung aller.“(ebd.,84)

<sup>79</sup> Ehrenreich zufolge bildet der Militarismus das Fundament des modernen Nationalstaates (ebd.,246). Unter Rekurs auf Clausewitz' Formel von der Politik als Krieg mit anderen Mitteln hat M.Foucault in seiner Schrift *In Verteidigung der Gesellschaft* in Bezug auf den nationalstaatlichen Diskurs des Rassenkampfes eine ähnliche These entwickelt.

Entstehung der Urhorde war auch der Übergang vom gejagten Wild zum Jäger, von der Beute zum Raubtier - "vielleicht der entscheidendste Moment in der Geschichte der Menschwerdung" (ebd.,45) - vollzogen.

„Dem Urtrauma ist die ebenso schreckenerregende wie erhebende Erfahrung an die Seite getreten, über den todbringenden Feind gesiegt zu haben.“ (ebd.,45) Die Todesangst schlug in Aggression und überwältigenden Tötungs-(mit Canetti: Überlebens- bzw. Sieges-)wunsch um. Aus der existentiellen Erfahrung als potentielle Beute erwuchs „die Fähigkeit, kollektiv zu handeln und aus solchem Handeln lustvolle Machtgefühle abzuleiten“ (ebd.,116).

Die (Re-)Aktualisierung der Angst der potentiellen Beute (Lacan wird sie existentielle „Zerstückelungsangst“ nennen) und das anschließende berauschte Erlebnis defensiver Gruppensolidarität und triumphaler Todesüberwindung (nach Canetti: im Akt des Aufgehens in der Masse) - das sind auch die wichtigsten Komponenten der Opferrituale. Laut B.Ehrenreich spiegeln sie die Urerfahrung der Menschheit als Beute und Raubtier (ebd.,172)<sup>80</sup> wider. In ihnen werde die Bedrohung durch Raubtiere und ihre kollektive Überwindung nachgespielt; die Angst vor der „Gefahr des Gefressenwerdens“ (ebd.,94) um den Preis der kollektiven Perpetuierung der Gewalt, und zwar nicht nur gegenüber „fremden“ Feinden, sondern auch gegenüber den „eigenen“ Mitgliedern, ausagiert: In den blutigen Opferritualen feiert die Gemeinschaft euphorisch ihr siegreiches Überleben, ihre bruchlose Kontinuität, Unsterblichkeit, Transzendenz<sup>81</sup>, demonstriert allerdings zugleich auch die Notwendigkeit der rückhaltlosen Aufopferung des „unbedeutenden“ - weil todgeweihten - Einzelnen, für welche sie ihm als Lohn den „ewigen“ Nachruhm verspricht (ebd.,70).

Die enorme Wirksamkeit der durch das Erlebnis existentieller Bedrohung<sup>82</sup> und deren kollektiver Bewältigung freigesetzten narzisstischen Bindungsenergien, auf die wir bereits im Zusammenhang mit der Ausstellung *Entartete Kunst* hingewiesen haben, ist auch C.Stephan nicht entgangen: „Der stärkste „Zauber“, der alle Kräfte mobilisiert, geht von der Todesdrohung aus.“ (Stephan:1998,44)

Nicht aus einem „Selbstmordprogramm“, sondern „aus einem Selbsterhaltungsprogramm“ - hebt die Autorin im Anschluss an E.Canetti hervor - ist der Krieg entstanden (ebd.,50). Wenn Männer in den Krieg gehen und dort ihr eigenes Leben opfern, dann deshalb, weil sie *für* andere, *für* die Gemeinschaft/die Nation/das „Vaterland“ etc. sterben, durch die sie nach ihrem Tod Transzendenz, Unsterblichkeit zu erwerben hoffen: „Männer sehen sich im Krieg nicht als Männer, die töten, sondern als Männer, die sterben für andere.“ (ebd.,42)

Was im (Opfer-)Ritual symbolisch (nach)vollzogen wird, wird nachher im Krieg real performiert: „er (der Krieg -E.P.) ist der Aufstand der Gemeinschaft gegen das Raubtier- und zugleich die Wiederaufführung des uralten Dramas, wonach es die Horde schützt, wenn sich einer, stellvertretend für die anderen, opfert, dem Raubtier zum Fraß vorwirft. Krieg wäre dann nichts anderes als die Re-Inszenierung einer doppelten Erfahrung - des Blutopfers und des Siegs über die Bestie. Im Krieg geht es um Urangst- und ihre Überwindung. Im Krieg wird den Göttern geopfert und zugleich der Sieg über sie gefeiert.“ (ebd.,47)

---

<sup>80</sup> Eine Reminiszenz der Tradition des Menschenopfers erblickt die Autorin im jüdischen Ritual der Beschneidung, bei dem „statt des ganzen Menschen die Vorhaut geopfert wird.“ (ebd.,78)

<sup>81</sup> eine ähnliche Opfervorstellung findet sich auch bei G.Bataille:1997

<sup>82</sup> Das Erlebnis *existentieller Bedrohung* als Konfrontation mit der Angst vor dem Tode, der Furcht vor dem Unsichtbaren und Unbekannten war zentral für jene zweite - "dunkle" - Form von Opferriten, mit denen im Alten Griechenland die chthonischen Mächte der Unterwelt geehrt wurden, die zur Welt der Toten gehörten. Diese Riten wurden laut Mario Vegetti, wenngleich nur am Rande, auch in der klassischen Polis weiter vollzogen: "Den Mächten der Nacht opferte man gewöhnlich im Dunkel der Nacht, wobei man keinen erhöhten, für alle sichtbaren Altar verwendete, sondern den nackten Boden. Gewöhnlich wurde ein Brandopfer dargebracht, d.h., der Körper des Opfertieres wurde vollständig verbrannt (*holocaustos*), so dass keine essbaren Teile für eine gemeinsame Mahlzeit übrigblieben. Insgesamt handelte es sich um *ein apotropäisches Ritual*, mit welchem *Unheil abgewendet und verbannt werden sollte*, und nicht um eine Kontaktaufnahme oder eine harmonische Aussöhnung zwischen den Menschen und den beschützenden Göttern." (Vegetti, in Vernant:1993,316/317; Herv.-E.P.) Erhellend und vertiefend zugleich wäre der Zusammenhang, der sich zwischen der hier von M.Vegetti geschilderten "dunklen Seite" der griechischen Opfermythen und Lacans Figur vom "Dunklen Gott" (in ihrem konstitutiven Bezug zum historischen Phänomen der Massenvernichtung der Juden in Auschwitz) herstellen ließe.

Obwohl sowohl C.Stephan als auch B.Ehrenreich die biologistische Sichtweise von der kriegerischen Veranlagung des Mannes scharf kritisieren, bleibt dennoch bei beiden auf der Gender-Ebene eine Frage offen, besser gesagt: ungestellt. Aufgesplittert in einzelne modifizierende Sequenzen, lautet diese wie folgt: Wieso hat die „Vorstellung vom Krieg als Tor zur Männlichkeit“ (Ehrenreich:1999,155) sowohl in der antiken als auch in der modernen Gesellschaft so fest Fuß fassen können? Warum ist Krieg nach W.Burkert „Ritual, Selbstdarstellung und Selbstbestätigung der Männergesellschaft, die sich in der Todesbegegnung, im Trotz der Todesbereitschaft und im Ritual des Überlebens stabilisiert“ (Burkert:1972, 59)? Wenn der Krieger, der sein Leben im Dienst der Gemeinschaft opfert, als das höchste männliche Ideal glorifiziert wird, auf welche Subjektivitätsvorstellung baut eine solche militaristische Opferverherrlichung auf?

Dass es sich bei der Definition der Rolle des Mannes durch den Krieg (bzw. den Sport) um ein *qua* Rituale (wie z.B. Sport-, Opfer-, Toten- und Initiationsrituale) performativ<sup>83</sup> hervorgebrachtes und gefestigtes soziokulturelles (genauer: patriarchales) Konstrukt handelt, ist aus der poststrukturalistischen und der daran orientierten neueren feministischen Kritik (vgl. Butler:1995, ders.:1991) sowie aus der jüngsten, ebenfalls daran anschließenden Militärforschung (vgl.Seifert:1996;ders.:2001) bereits geläufig. Das für sie zentrale poststrukturelle Theorem vom dezentrierten/gespaltenen Subjekt (wie es etwa in Lacans Psychoanalyse oder auch in Derridas *différance*-Entwurf begegnet), das die Metaphysik des selbstbewussten, autonomen (männlichen und weißen) Subjekt(s) radikal in Frage stellt, ist ebenfalls bereits vertraut.

Was allerdings aus dem Blickfeld der Forschung geraten zu sein scheint, ist *die weitgehende strukturelle Korrespondenz zwischen der metaphysischen Konstruktion männlicher Subjektivität und dem „inneren“ Mechanismus des Krieges.*

Bezugnehmend auf die obigen kulturanthropologischen Erläuterungen über das „Wesen des Krieges“ zum einen und auf die psychoanalytischen Erwägungen Lacans und Zizeks über die Struktur der Subjektivität sowie auf Lacoue-Labarthes und Nancys Konzept des „Nazi-Mythos“ zum anderen, möchte ich hier ansatzweise Folgendes als These formulieren: Der Grund für den Zusammenbau von Krieg und Männlichkeit (bzw. männlicher Subjektivität) liegt in der für beide kennzeichnenden imaginären (bzw. psychotischen)

Nichtanerkennung/Verleugnung/„Verwerfung“ (Lacan) der eigenen konstitutiven Inkohärenz/Gespaltenheit/Zerrissenheit/Ex-zentrität/Ex-timität/Andersheit des Subjekts bzw. der Gesellschaft.

Die in der bewusstseins-transzendentalen Kategorie vom absoluten Subjekt verankerte agonale/kriegerische/imaginäre/ narzisstische bürgerlich-patriarchale Männlichkeitskonstruktion<sup>84</sup> wurde im NS auf die Spitze getrieben und in der Konstruktion des freiwilligen, aktiven Selbstopfers<sup>85</sup> ad absurdum, ans Ende geführt.

In seiner profunden Studie über den NS-Sportdiskurs mit dem Titel *Körper.Kult und Politik* hat Th.Alkemeyer anhand der konkreten Analyse von L.Riefenstahls *Olympia*-Film den engen

---

<sup>83</sup> Performativität meint nach J.Butler die ständige, zwanghafte Wiederholung (Zitation) von gesellschaftlich vorgegebenen subjektivierenden heterosexuellen Geschlechternormen und deren dadurch bewerkstelligte stabilisierende "Verkörperung" im Modus der identifikatorischen Aneignung, der Hervorbringung eines "konstitutiven Außen" (Butler) im Sinne der machtbestimmten "Verwerfung" (Butler), Ausschließung des (rassistisch, ethnisch-nationalistisch, frauen- bzw. homosexuellenfeindlich etc. determinierten) "Anderen".

Darin, dass die Geschlechtsidentität (Gender) sich als soziokulturell und historisch bedingtes Produkt einer performativen Setzung erweist, sieht Butler gerade die Chance einer subversiven Resignifizierung, einer kritischen Umschreibung und Ver-rückung der hierarchisch organisierten patriarchalen/heterosexuellen Matrix durch das Erproben und zitاتفörmige Ausagieren neuer Geschlechterrollen (vgl.Butler:1995).

<sup>84</sup> Die ex-time Struktur der Subjektivität hat Sl.Zizek im Anschluss an Lacan in der Konstruktion der Weiblichkeit entdeckt und diese aufgrund ihrer topologischen Homologie mit dem Judentum parallel gesetzt (vgl.3.2.2.).

<sup>85</sup> Zur Struktur des Opfers als (vergeblicher) Versuch der Aufhebung der konstitutiven Ex-timität des Subjekts siehe den hier unter 3.2.2.1. eingefügten Rekurs auf B.Baas

Zusammenhang zwischen dem NS-Ideologem vom aktiven Selbstopfer und der (auf Aufhebung der absoluten Grenze ausgerichteten) narzisstisch-imaginären männlichen Subjektivität deutlich erkannt: „In der Konsequenz der Szenenfolge formulierte der *Opfertod* nicht zuletzt eine Lösungsformel für die Problematik *einer agonal sich konstituierenden und bestätigenden „Männlichkeit“*: er repräsentierte *die einzige Möglichkeit, die dem männlichen Subjekt auferlegten Begrenzungen aufzubrechen.*“ (Alkemeyer:1996,429;Herv.-E.P.)

Die ideologische Konstruktion des freiwilligen, aktiven Selbstopfers markiert wiederum genau die Stelle des radikalen Bruchs zwischen der antiken und der nationalsozialistischen Sichtweise auf die „Olympische Idee“.

Gemäß der christlichen Opferideologie, der sie entstammt, postuliert sie den Opfertod des Einzelnen als notwendige Bedingung für die Erneuerung der „Volksgemeinschaft“ (in Analogie zur christlichen Glaubensgemeinschaft) und verkündet diesen zu einem heiligen Akt, zu einem Sakrament. Ein derartiges Opferverständnis ist nach W.Burkert der Antike völlig fremd: „So heroisch die klassische Antike oft dargestellt wird, den heroischen Tod als „Opfer“ zu bezeichnen, ist nicht eigentlich antik, entspricht nicht dem Sinn der alten Religion. Das Paradigma hierfür hat vielmehr - was Nationalsozialisten kaum zugegeben hätten - die Deutung des Todes Jesu Christi geliefert: „Niemand hat größere Liebe, denn dass er sein Leben lässt für seine Freunde“ - nicht zufällig hat dieses Jesuswort für manchen Heldengedenkgottesdienst noch im zweiten Weltkrieg den Text geliefert. Christus ist das einmalige „Opfer“, doch die Märtyrer sind seinen Weg gegangen und haben darum jetzt ihrerseits ihre Verehrungsstätten, an denen die Gläubigen sich versammeln; und jeder Christ ist aufgerufen, Christi Weg zu gehen. Dies ist dem „Opfer“-Begriff auch des Nationalsozialismus gewiss sehr viel näher, als was am Grab des Pelops und am Altar des Zeus im alten Olympia vor sich ging. Es steckt, mit anderen Worten, in den NS-Ritualen und -symbolen viel mehr an Ersatzchristentum - besonders an katholischem Christentum - möchte ich vermuten, als man wahrhaben wollte.“ (Burkert:1988,40)

Dass eine Verbindungslinie zwischen dem NS-Zeremoniell und dem antiken Olympia, und zwar v.a. in Bezug auf dessen *Sinnzentrum* - den *OPFERVORGANG* - durchaus bestand und in Berlin 1936 auf verschiedenen Ebenen inszeniert wurde (vgl.Alkemeyer:1986,66), steht außer Frage: Die Olympischen Spiele 1936 waren nach Th.Alkemeyer die „gigantische Inszenierung eines Opferrituals“ (ebd.,76).

Das Ideal des vorbildlichen im Sinne von allgemeinverbindlichen menschlichen (Selbst-)Opfers existiert allerdings in der Antike überhaupt nicht.

Anders formuliert: Die Ausrichtung auf den Akt der Opferung ist bei der altgriechischen und bei der nationalsozialistischen Inszenierung der Olympischen Spiele ein und dieselbe, das ihnen zugrunde liegende Opfer-Paradigma jedoch grundverschieden; was wiederum bedeutet, dass die Funktion der religiösen Opferhandlung im „Dritten Reich“ gleichzeitig aktualisiert und mit nationalsozialistischer (militaristischer) Bedeutung aufgeladen wird: „Wird in der Antike Zeus ein Tier geopfert, so soll sich 1936 der Athlet, wie Schilgen, selbst für Deutschland darbringen; der Athlet wird zum Opfertier.“ (Wildmann:1988,56)

Während in der Antike aus der Todesbegegnung im Opfer(ritual) eine umso intensivere Erfahrung des Lebens resultieren sollte, wurde in den Spielen von 1936 der aktive Opfertod des Athleten/Kämpfers als Vollendung des Lebens ausgegeben (vgl.Alkemeyer:1996,502). Die Verleugnung des Todes schlug um in seine Apotheose (H.König,zit.ebd.,427). Hierin liegt der gravierendste (und schwerwiegendste) Unterschied zwischen der antiken und der NS-Auffassung des Olympismus. Ansonsten sind die Parallelen zwischen dessen Inszenierung auf beiden Seiten, abgesehen von einigen wenigen graduellen Unterschieden, sehr vielfältig.

Wer nach Eindeutigkeit verlangt, wird also, wie Alkemeyer geltend macht, unzufrieden sein.

Und zwar sowohl was das Phänomen der Spiele von 1936 angeht - „Sie standen am Schnittpunkt zwischen olympischem Körperkult, Biologismus und Rassismus, zwischen „normaler“ Sportbegeisterung und einer Kriegs- und Gewaltverherrlichung, die in der Zwischenzeit nicht nur im nazistischen Deutschland, sondern auch in den faschistischen Bewegungen anderer Länder anzutreffen war“ (ebd., 504) - , als auch was das darin manifestierte nationalsozialistische Sport-Verständnis<sup>86</sup> anbetrifft.

---

<sup>86</sup> Mit dem Verweis auf die Mehrschichtigkeit der NS-Sportideologie soll v.a. darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Ikonographie des sportlich durchtrainierten nackten Körpers sich, historisch

Auch wer eine klare Grenzlinie zwischen dem Olympischen Ritual der Archaik und dem des NS zu ziehen versucht, wird letztlich das unvermeidliche Scheitern seines Versuchs hinnehmen müssen<sup>87</sup>. Denn die Grenzen zwischen den beiden verwischen sich in dem Maße, wie sich die Grenzen zwischen Sport und Krieg in ihnen selbst verwischen. Das Gegeneinander der Kräfte im Wettkampf und im Krieg werden gleichgesetzt, Sport wird im NS als hartes Kampfspiel präsentiert. D.Wildmann: "Es geht nie nur um den Kampf gegen den eigenen oder zwischen schönen und starken Körpern, sondern immer auch um den „Krieg“ gegen den hässlichen, schwachen, jüdischen Körper, den Feind des „Ariers“...Denn gerade der Sport versteht sich im „Dritten Reich“ als Kampfmaßnahme, die den den Volkskörper bedrohenden (Fremd-; E.P.)Körper ausschalten soll.“(Wildmann:1988,106/107)

Das Eine gleitet ins Andere über, der Sport erscheint als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln (Alkemeyer:1996,294). Die Unterschiede zwischen fiktivem sportlichen Wettkampf und realem kriegerischen Kampf werden vollends eingeebnet. Aus dem *rite de passage* wird im „Dritten Reich“ ein *rite de guerre* (Wildmann:1988,57).

In der Medienöffentlichkeit des NS wird der Sport planmäßig zum Inbegriff des Heroismus umgeformt und mit Kriegspantasien aufgeladen (Alkemeyer:196,454). Sportliches und soldatisches Heldentum werden ineins gesetzt. Der Sportler wird zum Krieger bzw. zum „politischen Soldaten“(C.Diem) stilisiert<sup>88</sup>.

„Kämpferische Haltung“, „überragende agonale Leistungsfähigkeit“, "Mut", "Überwindungswille des Schmerzes und des Leidens des eigenen Körpers", "unbedingter Siegeswille", "restlose Einsatz- und Opferbereitschaft" - das sind die (kriegsnotwendigen) "heroischen" Qualitäten, die dem Athleten von der NS-Sportideologie zugewiesen bzw. für seine Befähigung zum "Dienst" an der "Volksgemeinschaft"<sup>89</sup> abverlangt werden und die schließlich auch durch die antikisierenden Sportplastiken seinen jungen, zukünftigen Nachfolgern zur identifikatorischen Nach-bildung vorgeführt werden: "Die Olympischen Spiele führen schließlich dazu, dass Sportplastiken in der Kunstproduktion überwiegen und sie prägen; Sport und Antike fließen in den öffentlich ausgestellten Modellkörpern zusammen."(Gebauer/Wulf:1988,25)

---

gesehen, nicht nur auf antike und klassizistische Traditionen stützte, sondern auch auf die vielfältigen zivilisations- und gesellschaftskritischen Lebensreform-, Körperkultur - und Jugendbewegungen der Jahrhundertwende zurückgriff. .. In Anbetracht dieser Traditionsbezüge greift es nach Th.Alkemeyer zu kurz, "den modernen Sport allein als ein Mittel der repressiven Zurichtung des Körpers und der Leidenschaften zu betrachten... Der Sport der Jahrhundertwende war beides: Übungsfeld „männlicher“ Selbstbeherrschung und Sphäre des Auslebens körperlicher Erregungen und Spannungen, deren Spielräume besonders innerhalb der Wilhelminischen Gesellschaft eingeeengt waren.“(Alkemeyer:1996,380) Die NS-Sportideologie nahm in den 30er Jahren das Körperideal der FKK-Bewegung samt seinen impliziten gesellschaftskritischen und reformerischen (bzw. utopischen) Bedeutungszusammenhängen auf, um es zur ‚Leibesucht‘ und kollektiven Körperdisziplinierung zu transformieren und den Körper ausschließlich zum Zucht-, Arbeits- oder Kriegsmittel zu instrumentalisieren (vgl. Henke/Scheele:1995,20). Entscheidend zu dieser „Gleichschaltung“ der Freikörperkultur und der deutschen Gymnastikbewegung im NS trug indes Hans Suren bei, der es vom Pionier der ‚Deutschen Gymnastik‘ und der FKK-Bewegung (Seine populärsten Werke waren *Surens-Gymnastik* und *Der Mensch und die Sonne*) schließlich zum Volkserzieher im „Dritten Reich“ brachte (zum Verhältnis der NS-Sportideologie zur FKK-Bewegung und zur maßgebenden Rolle H.Surens dabei siehe Henke/Scheele:1995)

<sup>87</sup> So ergeht es z.B. W.Burkert, der trotz seines Bemühens um einen klaren „Gegenentwurf .. zur Realität von 1936“ schließlich zugeben muss, dass die Antwort auf die Frage nach den Beziehungen der von der NS-Ideologie geprägten Olympiade von 1936 zur Antike „kontrovers bleiben (muss)“(Burkert:1988,39).

<sup>88</sup> Zu C.Diems Deutung des Sportlers als eines „politischen Soldaten“ bemerkt Th.Alkemeyer: "Die Deutung des Sportlers als eines „politischen Soldaten“, die Interpretation der äußeren Zeichen seiner vollständigen physischen Verausgabung und seines Sieges als eines „heiligen Dienstes am Leib des Volkes“ rechnet immer mit dem Ernstfall (des Krieg(stod)es - E.P.).“ (Alkemeyer:1986,75)

<sup>89</sup> "Die NS-Sportideologie versteht Sport als "Dienst" an der "Volksgemeinschaft", ausgedrückt durch die Leistung des Körpers. Sie fordert den "Dienst", den sie als Pflicht begreift, geradezu ultimativ ein."(Wildmann:1988,74)

Die Tatsache, dass die leistungstrainierten, makellosen Körperbilder der NS-Aktplastiken alle aus dem Bereich des Sports "abgeschöpft sind"(Haug:1987c,89), ist bezeichnend für deren Bedeutung und Funktionsbestimmung.

Sportler und Sportlergruppen als "Ausdruck der Kampfbereitschaft und des Siegeswillens" bzw. der militaristischen Aggressions- und Expansionspolitik des "Dritten Reiches" - so haben B.Güldner und W.Schuster die überlebensgroßen kraft- und muskelstrotzenden Sportplastiken des Reichssportfelds interpretiert: "Der Sportsmann wird zum Kämpfer schematisiert. Im Kontext mit dem Reichssportfeld als "nationaler Feststätte" glorifiziert die Plastik den Sportler zu einem "Wettkämpfer für sein Volk"<sup>80</sup>, er wurde zum Krieger."(Güldner/Schuster:1983,47) Aufgrund ihrer mimetischen Qualitäten erweist sich die NS-Sportplastik als besonders gut geeignet, die NS-Sportideologie zu transportieren, erfolgreich einzupflanzen und ihre militaristischen und rassepolitischen Zwecke (schlagwortartig mit H.-J. Teichler zusammengefasst: "Auslese und Ausmerze", "Erziehung zur Härte", zu "Rassebewusstsein", "Kampfbereitschaft", "Selbstüberwindung" etc.) zu bedienen.

Dementsprechend finden sich darin auch die gleichen Motive wieder, die die NS- (genauer: C.Diems) Sichtweise auf den Olympismus bestimmen, nämlich: *Identifizierung von Krieg und Sport, Verknüpfung des Sports mit "Gemeinsinn", Fetischisierung von Einsatz und Hingabe, Ablehnung jeder "Ausländerei" im Sportverkehr bzw. Inszenierung des Sports als "Bühne von 'Volk' und 'Rasse' "*(vgl. Alkemeyer:1996, 304;457)<sup>91</sup>.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die konkrete ideologiepolitische Funktion der Olympischen Spiele in Berlin als *Beitrag "zur mentalen Einstimmung der deutschen Bevölkerung auf den Krieg"*(Alkemeyer: 1996,503) charakterisieren.

Von zentraler Bedeutung für diese "mentale Einstimmung" waren v.a. zwei Strategien: Die Verharmlosung des Krieges durch die ideologischen und ästhetischen Übertragungen zwischen Sport und Krieg zum einen - der Krieg wurde demnach als sportliches Geschehen gedeutet und dadurch weitgehend relativiert und entschärft oder gar, wie etwa im Diskurs der Plastik (und auch in dem des Films) über schöne, vollkommene, "begehrte"(Wildmann) männliche Körperbilder "verschönert" und begehrenswert gemacht.

Die zweite Strategie hatte ebenfalls einen Übertragungscharakter. Sie umfasste die durch den Antiken-Bezug bewerkstelligte Transformation des Krieges in ein Opferritual, welche einerseits zu einer ähnlichen Verharmlosung des Krieg(stod)es führte, im gleichen Zuge aber auch dessen Sinnstiftung und Legitimierung, dessen "höhere" Begründung und Sakralisierung leistete<sup>92</sup>.

Auf die sakralisierende Verwandlung des Krieges zum Opferritual deutet topographisch auch die Berliner Anlage durch ihre Ausrichtung auf die Langemarckhalle<sup>93</sup> selbst hin. Sie "verklärt" - so heißt es bei Alkemeyer - "den sinnlosen Kriegstod zum heroischen Opfertod für den modernen Platzhalter der religiösen Gottheit (mit Legendre: der absoluten Gründungsreferenz - E.P.): das Vaterland."(Alkemeyer:1986,61) Wie das antike Olympiastadion erscheint auch das Berliner Stadion als eine Art „Vorhof der Kultstätte" (Alkemeyer:1988,62). Auch es führt zum Opferaltar und ist auf ein Totenmal - eben das ist die Langemarckhalle - ausgerichtet.

Auch in Berlin gehen also Opfer-, Toten- und Initiationsriten eine "innige" Symbiose ein. Auch in Berlin wird durch das Opfer(ritual) eine Gemeinschaft - die deutsch-nationale "Volksgemeinschaft" - gestiftet, gefestigt und stabilisiert, das Zugehörigkeitsgefühl ihrer Mitglieder gestärkt und deren Partizipation an ihrer imaginären (Über- bzw. All-)Macht und Unsterblichkeit bestätigt und symbolisch besiegelt.

---

<sup>80</sup> Laut H.-J.Teichler wurde die "unmittelbare, zum Teil plumpe Ummünzung des sportlichen in den politischen Erfolg" von den Nazis gezielt als massenwirksame propagandistische Beeinflussungs- und Kriegsmobilisierungsstrategie eingesetzt, um somit "v.a. der Jugend das Gefühl der Stärke und Überlegenheit" zu suggerieren und ihre "Sportbegeisterung ... für letztlich sportfremde Ziele" auszunutzen (Teichler:1997,111;113).

<sup>91</sup> In dieser Perspektive stellte der sportliche Wettkampf nach Alkemeyer eine dramatisierte Aufführung von "Rassenunterschieden" dar.

<sup>92</sup> "In der Form des Opfers wird selbst der dunkle Pol der Existenz, der Tod, sinnvoll und löst durch kollektive Identifikationen auch bei den Zuschauern Bereitschaft zur Hingabe aus."(Alkemeyer:1988,76)

<sup>93</sup> Der Langemarck-Mythos bildet nach S.Behrenbeck den Kern des NS-Heldenmythos.

Nur dass, im Unterschied zum archaischen Opferkult, im Ritual der Spiele von 1936 es der Sieger/der Athlet selbst war, der die Rolle des gemeinschafts- und ordnungsstiftenden Opfers, und zwar freiwillig (aktiv), zu übernehmen hatte. Für ihn wurde das Berliner Stadion zu einer "Durchgangsstätte in den Opfertod"(Alkemeyer). *In seinem jungen, makellosen, vollendeten (=sich selbst überwundenen) Körper flossen Männlichkeit, Sport, Krieg und Opfer ununterscheidbar (im Tod) zusammen.*

Der Opfertod wurde im "Dritten Reich" als Ziel und Vollendung männlicher Initiation propagiert (vgl. Alkemeyer:1996,426). Die Selbstausslöschung wurde als Selbsterfüllung apostrophiert, der Untergang als Auferstehung. Die Apotheose des Todes wurde als die Besiegung bzw. Überwindung des Todes zelebriert:

"Der Tod also war der eigentliche Sieger der Kampfhandlung. Erst das Selbstopfer, jene extremste Form der Selbstdistanzierung (der Selbstüberwindung als Überwindung der eigenen Leiblichkeit, Sub-jektivität -E.P.) stuft die Akteure zu verehrungswürdigen Helden herauf. Den Toten allein, kommentierte der Sprecher, gebühre der "allerhöchste Siegespreis". (ebd.,427) *Nur der tote Held ist ein Held* - das war eine der Grundaussagen des nationalsozialistischen (wie z.T. auch des antiken) Helden-Mythos. Nur dem, der das Höchste - sein Leben - für das "Heil" der "Volksgemeinschaft" hingegeben hat, gebührt der "ewige" Nachruhm der nachfolgenden Generationen: "Die 'reinen' Helden der Berliner Spiele waren alle dem Tod geweiht."(Alkemeyer:1988,64) Nur der konnte zum "Helden", "Erlöser", "Heilbringer", "Märtyrer" erhoben werden, der sich freiwillig im "Dienste" des Vaterlandes eingesetzt und preisgegeben hatte.

Zwar wurde der sich auf dem "Altar des Vaterlandes" selbst darbringende Athlet/Krieger wie das auf dem Zeusaltar dargebrachte Tieropfer von einst im Nachhinein heilig gesprochen, dessen zentrale Funktion als gesellschaftliches Gewaltventil, die das eigentliche Motiv für die Sakralisierung des Opfers im Ritual der Antike darstellte, konnte (oder sollte) er allerdings nicht erfüllen. Ganz im Gegenteil: die freiwillig dargebrachten "heroischen" (Selbst-)Opfer dienten hier als regelrechte Gewaltkanalysatoren bzw. -generatoren.

Die "Spiele der Gewalt", wie G.Gebauer und Chr.Wulf die Berliner Spiele nannten, verdeckten die Gewalt des NS nicht, sondern feierten sie ganz offen und brachten sie sogar ästhetisch verklärt zum Ausdruck (vgl. Gebauer/Wulf:1988 sowie Alkemeyers Beitrag in demselben Band).

Th.Alkemeyers etwas zugespitzte Aussage über die weit reichenden Implikationen und die schwerwiegenden Konsequenzen der ästhetisierenden Darstellung des Athletenkörpers in L.Riefenstahls *Olympia*-Film trifft auch bei der NS-Aktplastik ins Schwarze: "Die ästhetisierende Darstellung des Athletenkörpers im Film lässt Gewaltsamkeit assoziieren oder zugespitzt formuliert: Die Schönheit eines sportgestählten Körpers ist nicht zu trennen von der drohenden Vernichtung eben dieses Körpers im Krieg. Der Körperkult des "Dritten Reiches" mit Massensport, rhythmischer Gymnastik, körperlicher Ertüchtigung und Wettkampf nimmt die Vernichtung der Körper im Krieg und in der Gaskammer vorweg."(Alkemeyer:1988,74/75) Dass die öffentlichen (Sport-, Opfer-, Toten-)Rituale im NS statt eine Kanalisierung eher eine Perpetuierung der gesellschaftlich generierten Gewalt und Aggressivität bewirkten, hängt - so meine Vermutung - eng mit der eigentümlichen Doppeldeutigkeit des NS-Opferbegriffs zusammen, auf die auch S.Behrenbeck ausdrücklich hingewiesen hat. Dem Opfer kommt demzufolge nicht nur ein Objektstatus zu, so dass die sozialen Spannungen (Antagonismen) schlichtweg darauf projiziert und ganz nach außen abgeführt werden könnten, sondern es hat in seiner Eigenschaft als "freiwilliges", "aktives" (Selbst-)Opfer zugleich auch einen Subjektstatus inne, was wiederum zur (partiellen) Unterbindung der Aggressivitätsentladung nach außen und zur Perpetuierung der Gewalt in beiden Richtungen (nach innen wie nach außen) führt.

"Wird das Bedürfnis nach Gewalt nicht gestillt", heißt es bei R.Girard hierzu, "sammelt sie sich weiterhin an, und zwar bis zu jenem Moment, wo sie überbordet und sich mit vernichtender Wirkung in ihre Umgebung ergießt."(Girard:1992,21)

Im NS-Opferverständnis zieht das Opfer weitere Opfer nach sich - das war ebenso eine der zentralen Einsichten S.Behrenbecks. Das freiwillige Selbstopfer fürs Vaterland verpflichtet die (Über-)Lebenden (gemeint ist damit v.a. die Jugend) zur Nachfolge.

"Sie wird zum ewigen Mahner an den Opfertod unserer Helden und an die Verpflichtung allerer, die durch das Opfer der Gefallenen überleben...Wir wollen im Klang dieser Glocke hören

das feierliche Taufgeläut unserer ewig jungen, Stahl gewordenen deutschen Volkskraft." (zit. nach Alkemeyer:1986,61) - so heißt es bei Tschammer und Osten über die Olympia-Glocke (im Glockenturm über der Langemarckhalle), in der sich nach Th.Alkemeyer symbolisch beide Pole des Opfers verdichten: "Sie weckt die Assoziation zur Kirchenglocke und ist Totenglocke und Taufgeläut in einem." (ebd.,61) Die "Jugend der Welt" ehrt die Toten von Langemarck, indem sie ihr Opfer im Kampf symbolisch nachvollzieht. Diese Totenehrung ist gleichzeitig Initiation: die Nachwachsenden werden in die Tradition heroischen Blutvergießens und in die Kontinuität der sich als ewig und göttlich darstellenden Prinzipien (ebd.,62) eingeweiht.

Im Unterschied zu ihren antiken Vorläufern, mit denen sie den konstitutiven Zug der Ein- und Ausgrenzung zum einen und der Ausrichtung auf ein Höheres (vgl.Burkert:1972,51; ders.:1988,33) teilt, ist die NS-Opfergemeinschaft eine Gemeinschaft, die nicht nur die "Anderen" opfert, sondern die auch *sich selbst opfert*, genauer gesagt: die um ihrer Selbsterhaltung willen ihre eigenen Mitglieder zum Selbstopfer (für "Vaterland", "Rasse", "Volk", "Führer" etc.) verpflichtet: "Der Krieg wurde zum Opferritual verwandelt, das "Vaterland" in eine dem Moloch gleichende Gottheit, welche die Opferung ihrer Kinder verlangt." (Alkemeyer:1996,428)

Die Teilhabe an dem "höheren" imaginären Ganzen und an dessen Unsterblichkeit und Allmacht setzt den heroischen Opfertod des Einzelnen voraus. Der Erwerb der Zugehörigkeit dazu ist unauflöslich an die restlose Selbstpreisgabe gekoppelt: "Allen Spiels heiliger Sinn, Vaterlands Hochgewinn, Vaterlands höchst Gebot in der Not Opfertod." (zit. nach Alkemeyer:1986,70) Diese Anrufung an die "Olympische Jugend", die zum Schluss von C.Diems gleichnamigem gymnastischen Massenspiel gleichsam aus dem Jenseits erschallt, führt in aller Schärfe vor Augen, was es mit dem NS-Begriff des Opfers (und auch des Sports) auf sich hat.

Der doppelte Lebens- und Todesaspekt des Opfers, den W.Burkert beim archaischen Ritual feststellt, lässt sich auch in dessen NS-Adaptation beobachten (vgl.Burkert:1988,32-34):

Hier wie dort greifen die Sphäre des Todes und die Sphäre des Lebens ineinander.

Hier wie dort bedeutet das Opfer die Initiation in den Tod.

Hier wie dort schlägt die Todesbegegnung (im Opfer) in Todesüberwindung um.

Hier wie dort wird am Ende die Apotheose, der Sieg des (Über-)Lebens über den Tod im triumphierenden Rausch der Masse zelebriert.

Das (Über-)Leben, das "hier", im NS-Opfer- bzw. Sportritual<sup>94</sup> exzessiv gefeiert wird, wird allerdings im Gegensatz zum "dort", zum archaischen Opferritual, einzig und allein der "Volksgemeinschaft"/der "Rasse"/dem Staat/dem Führer und keineswegs dem einzelnen/vereinzelteten Subjekt zuteil.

Der Einzelne muss sterben, damit die Gemeinschaft überleben, "ewig" fortbestehen kann.

Nur über sein "heroisches" Selbstopfer kann, gemäß dem NS-Heldenmythos, die Erneuerung, die bruchlose Kontinuität der Gemeinschaft - das, was Opferrituale im Grunde symbolisch leisten - verbürgt, die nationale "Wiedergeburt" ("Regeneration") herbeigeführt, der ersehnte "Endsieg", das "Heil" erreicht werden.

Was dem Einzelnen als Lohn für seinen "höheren Dienst" am "Vaterland" von der Gemeinschaft im Gegenzuge versprochen wird, ist die Eingliederung, die Überführung in eine "höhere" Existenz, die Erlangung von Transzendenz.

"Die Transzendenz überwindet die Sterblichkeit, da sie in der Gemeinschaft und im visuellen "Mal" aufgeht." (Wildmann:1988,125)

Das Individuum tritt quasi in einen Tauschakt mit der Gemeinschaft ein, tauscht seinen Körper, sein Leben gegen Transzendenz ein (ebd.,122). Genau besehen ist dieser Tauschakt nach D.Wildmann ein doppelter. Denn: "der einzelne und die "Volksgemeinschaft" tauschen nicht nur Körper gegen Transzendenz, sondern auch Dienen gegen Herrschaft." (ebd.,123)

Als ein doppelter, und zwar ein doppelt positiver, stellt sich auch, wenn man die bisherigen Betrachtungen zusammenfassen will, der Sinn des (Selbst-)Opfers in der NS-Ideologie her: als Bedingung für die Stabilität, für die "ewige" Dauer der "Volksgemeinschaft" (des "Tausendjährigen Reiches") zum einen und als Garantie für die persönliche, freilich nur symbolische Unvergänglichkeit des einzelnen (männlichen) Subjekts zum anderen.

---

<sup>94</sup> Th.Alkemeyer versteht das olympische Zeremoniell als Vergegenständlichung der NS-"Sportreligion".

In dieser Perspektive hat Th. Alkemeyer die Bedeutung der Schlusssequenz der "Olympischen Jugend" interpretiert. Letztere endet bezeichnender Weise nicht mit Prozession und Totenklage, sondern mit einem symbolischen Umschlagen vom Tod ins Leben: "Das Leben geht weiter." (Alkemeyer: 1996, 428)

Dem Einzelnen bringt das aktive Opfer die "höchste Vollendung des Lebens" (Alkemeyer), der "Volksgemeinschaft" - die ersehnte Regeneration (ebd., 428).

"Fruchtbringend" (S. Behrenbeck) ist das Opfer in der NS-Ideologie also auf jeden Fall.

#### 4.2.1.3. "Aufgerichtete weibliche Körper" (S. Wenk). *Über die weiblichen Allegorien des Sieges im NS*

In der besagten Doppelperspektive wäre, meiner Ansicht nach, auch die Semantik der NS-Frauendarstellungen zu erschließen, die ebenso wie bei den männlichen Aktskulpturen mehrschichtig ist.

Entsprechend der biologistischen Fixierung der Frauenrolle im "Dritten Reich" auf die Reproduktion und die Erhaltung der "Art" bzw. der "Rasse"<sup>95</sup>, erscheint das Frauenbild in der NS-Plastik als Sinnbild für das Überleben (nach Canetti ist "Überleben" identisch mit "Sieg"), für die Erneuerung (Regeneration), für die "ewige" Wiedergeburt der Rasse/der Nation/des Staates zum einen *und* (eng damit zusammenhängend) für die symbolische Wiedergeburt, für das "Vollkommen-Werden", für das Aufgehen des sich geopfertem toten Helden im "unsterblichen" Kollektivkörper der Gemeinschaft zum anderen.

"Ein blitzschnelles Sterben und Wiedergeboren-werden" (Richter) - das macht nach Th. Alkemeyer "das Herzstück der NS-Opferideologie" aus (Alkemeyer: 1996, 503).

*Der weibliche Akt im "Dritten Reich" gehört also unmittelbar in den Komplex kriegs- und opferverherrlichender Motive hinein.* Dies tritt besonders deutlich bei den als Siegesallegorien<sup>96</sup> fungierenden "aufgerichtete(n) weibliche(n) Körper(n)" hervor: Sieg und Fortpflanzung des "deutschen Volkes" werden im weiblichen Körper eng miteinander verknüpft (Wenk: 1992, 212). "Der "Sieg" kann allerdings letzten Endes nur der Sieg der Gattung, der "Rasse" und des Staates sein. Dieser soll das Individuum überleben." (ebd., 215)

Bezeichnender Weise dienen die weiblichen Siegesallegorien im NS-Plastikdiskurs nicht ausschließlich als Pendant, als "klare Spiegelungsfläche", gegen die sich "der Mann ... aufrichten und sich darin selbst als Ganzes imaginieren kann, dem keine Gefahr zu drohen scheint" (ebd., 213). Ihr Status lässt sich, wie S. Wenk zu bedenken gibt, nicht direkt aus der starken bürgerlich-patriarchalen Geschlechterpolarisierung erklären (ebd., 211). Sie sind vielmehr als eine Art überhöhtes Supplement zu den "heroischen" Männerdarstellungen zu verstehen.

"Der "Sieg", das ist das, wofür der faschistische Staat die Männer in den Krieg schickte." (ebd., 211)

Der "Sieg", das ist jenes "Höhere", die imaginäre Ganzheit und Unsterblichkeit, das "Heil" der "Volksgemeinschaft", für das sich die Männer hinzugeben hatten, wenn sie selbst zu göttlichen sprich unsterblichen Heroen erhoben werden wollten.

Der "Sieg" ist die Garantie für den versprochenen "Lohn" - die Transzendenz des Einzelnen - , die zugleich selbst auf die Garantie des freiwilligen Selbstopfers dieses Einzelnen angewiesen ist.

Als Allegorien des "Sieges" stellen die weiblichen Aktskulpturen demnach Verkörperungen des "Imaginären der Nation"/des "Phantasmas der Einheit" (E. List) /der "Verschmelzung mit der

---

<sup>95</sup> In Willrichs Gemälde *Hüterin der Art* wird das Bild der Frau ohne Umschweife im unmittelbaren Kontext der Rasseerhaltung artikuliert (vgl. Wenk: 1992, 212).

<sup>96</sup> S. Wenk bezeichnet die Siegesallegorie als die "wichtigste weibliche Allegorie des Faschismus" (Wenk: 1987, 115)

Mutter-Imago" (Lacan) dar<sup>97</sup> und artikulieren ein Versprechen, das S. Wenk zwar durchaus zutreffend auf ein "Jenseits", auf den Tod bezieht<sup>98</sup> (die Verschmelzung mit der Mutter-Imago ist nämlich nach Lacan nur im Tod möglich) und mit der Erfahrung der Transgression, der Aufhebung jeglichen Verbots und Tabus in Verbindung bringt (ebd., 213), jedoch ungenau als "das Begehren" beschreibt, für das ich wiederum präzisierend mit Lacan/Zizek den Begriff der Erfüllung des Begehrens im (Realen des) Genießen(s) vorschlagen würde.

Doch darauf komme ich noch zurück. Vorerst seien hier einige sehr aufschlussreiche Betrachtungen S. Wenks ans Licht gerückt. Die erste lenkt die Aufmerksamkeit auf die *übergeordnete Stellung* der weiblichen Siegesallegorien. Wie die Kunsthistorikerin am Beispiel von J. Thoraks Figurengruppe auf dem Märzfeld in Nürnberg zeigt, sind diese stets *über* den männlichen Kämpferfiguren angeordnet (ebd., 211).

Auf der Folie der vorhin kurz skizzierten Lesart der weiblichen Siegesallegorien im deutschen Faschismus, wie sie hier vorgeschlagen wird, nämlich *als Repräsentationen der "höheren Ordnung" der "Volksgemeinschaft", des Staates und der "höheren" Bestimmung (mitunter auch Rechtfertigung) der männlichen Einsatz- und Opferbereitschaft*, und unter Rückbezug auf S. Behrenbecks Erkenntnisse über den NS-Heldenmythos wird diese eigentümliche Anordnung in vierfachem Sinne lesbar: temporal, kausal, final und funktional.

In temporaler Hinsicht weist die "höhere" Anordnung der allegorischen Frauenfiguren darauf hin, dass der versprochene "Sieg" erst *nach* dem heldenhaften Selbstopfer der männlichen Kämpfer/Krieger kommen kann bzw. wird.

In kausaler Hinsicht bestimmt sie das aktive Selbstopfer der männlichen Kämpfer als notwendige Bedingung für den "Sieg".

In finaler Hinsicht bezeichnet sie das "höhere" Ziel - die "ewige" Wiedergeburt der Nation - , für das sich jeder einzelne Kämpfer einsetzen und aufopfern soll<sup>99</sup>.

Unter funktionalem Aspekt schließlich leistet die "höhere" Anordnung der weiblichen Körpergestalten eine Überhöhung, Verklärung oder gar Sakralisierung des freiwilligen Opfer-/Kriegstodes der to(dgeweihten) Helden.

Eine weitere Betrachtung S. Wenks ordnet die weiblichen Siegesallegorien des NS in eine lange Tradition ein - "Viktoria" ist aus der Denkmalplastik des 19. Jh. nicht wegzudenken." (ebd., 212) - , die in der NS-Skulptur aufgenommen, aber auch gebrochen wurde: Während die Viktoria des 19. Jh. bekleidet war, wie überhaupt alle weiblichen Allegorien dieser Zeit, wird die Allegorie des "Sieges" im deutschen Faschismus als Nackte vorgestellt. Damit nahm laut Wenk die NS-Plastik zugleich auch eine andere Traditionslinie auf - den öffentlichen Akt, wie er etwa seit 1900 zunehmend auf öffentliche Plätze gestellt wurde (ebd., 212 sowie ders.: 1987).

Im Vergleich zu ihren "bekleideten"/"verdeckten"/"verhüllten" und meist liegend oder hockend (und nur sehr selten stehend) dargestellten Vorläuferinnen weisen die weiblichen Aktskulpturen des NS einen markanten Unterschied auf: "Sie sind aufgerichtet<sup>100</sup>, häufig stehen sie... Ihr Körper wird als "ganzer" präsentiert, geöffnet<sup>101</sup>, mit markiertem Schamdreieck und vor allem immer wieder betonten, geradezu erigierten Brüsten." (Wenk: 1992, 213)

---

<sup>97</sup> Im gleichen Sinne interpretiert S. Wenk das "Bild des Weiblichen" in der NS-Skulptur als Bild einer "unzugänglichen", "imaginären Gemeinschaftlichkeit" (ebd., 212) bzw. als Verkörperung einer "begehrte(n) und unnahbare(n) Ideal-Mutter" (ebd., 212) oder auch einer "verjenseitigten Mutter" (Wenk: 1986, 14).

<sup>98</sup> "Das Begehren wird in ein "Jenseits" verschoben und scheint nur über den Tod des "Männlichen" erreichbar." (Wenk: 1992, 212) Den transzendentalen/überzeitlichen Bezug der weiblichen Siegesallegorien macht die Kunsthistorikerin ferner an deren "entrückter" bzw. "entschwebender" Bewegung fest (ebd., 214).

<sup>99</sup> Eine "unter-ordnende", sowohl sub-jektivierende wie sub-ordinierende Semantik ist hier durchaus mitzulesen.

<sup>100</sup> Insofern das Motiv des Aufrechten und "Ganzen" bei den weiblichen Skulpturen, wie an früherer Stelle schon thematisiert, ein Symbol für männliche Integrität ist (vgl. Seifert, R.: 2001), hat S. Wenk vollkommen Recht, wenn sie diese "als Bild der Macht, als Bild der durch den faschistischen Staat organisierten Ordnung" (Wenk: 1987, 111) auslegt.

<sup>101</sup> "geöffnet/offen" vs. "geschlossen/gepanzert" bildet neben "weich" vs. "hart" ein weiteres, für die NS-Plastik kennzeichnendes gestalterisches Gegensatzpaar, das die bürgerlich-patriarchale Geschlechterdichotomie widerspiegelt.

Aus diesen hervorstechenden Merkmalen der allegorischen Frauendarstellungen im NS-Plastikdiskurs folgert die Kunsthistorikerin: "Die weibliche Allegorie der NS-Skulptur verdeckt, umhüllt weibliche Körperlichkeit und Zeichen ihrer Sexualität *nicht*, sondern verspricht, sie "ganz" zu zeigen. Sie mobilisiert die Lust am Schauen- und gibt zugleich vor, sie voll zu befriedigen<sup>102</sup>. Es scheint kein Verbot, gegen das man sich durchsetzen muss, und kein Geheimnis mehr zu geben. Kein Blick durchs Schlüsselloch ist mehr vonnöten."(ebd.)

Bevor wir aber auf den Sexualitätsaspekt eingehen, wollen wir noch einen anderen, eng damit verknüpften Aspekt der durch S.Wenk herausgestellten totalen Enthüllung<sup>103</sup> der weiblichen NS-Allegorie kurz ansprechen, mit dem wir uns im vorangegangenen Kapitel ausführlich auseinandergesetzt haben. Es handelt sich um das Moment der Entkörperlichung/Entsinnlichung, das mit der Allegorisierung, d.h. mit der Funktionalisierung des Körpers zum Medium der Repräsentation notwendig einhergeht.

Wenden wir zu diesem Zweck den Blick auf einen anderen Aufsatz derselben Autorin, wo sie den genaueren kulturhistorischen Hintergrund für die Funktion der weiblichen Allegorien zeichnet: "Allegorien sind historisch verknüpft mit der Herausbildung des antiken und des bürgerlichen Staates, der sich über der Gesellschaft erhebt. Sie stehen im Zusammenhang mit Bemühungen, ein (männliches) moralisches Subjekt hervorzubringen, das sich in diesen staatlichen Rahmen "freiwillig" einfügt."(Wenk:1986,9)

Den "weiblichen" Allegorien kommt - so Wenk weiter - eine zentrale Funktion "in der Herstellung von Zustimmung des Bürgertums und später auch der unteren Klassen - zum "Nationalstaat" zu."(ebd.,10)

Wird aber mit der "weiblichen" Allegorie die männlich-patriarchale Ordnung auf den Kopf gestellt?

Nach einem kurzen Umweg über eine schematische Gegenüberstellung der Allegorie (ausgestattet mit den Attributen: notwendig, geistig, ewig, unverletzbar, "Wirklichkeit", Sein) mit dem konkreten Leib (assoziiert mit den Eigenschaften: zufällig, körperlich, sterblich, verletzbar, Maske, Schein) und über eine daran anschließende Definition der ersteren als Repräsentation von "Prinzipien, Bestimmungen, die als 'männlich' reklamiert wurden"(ebd.,11), lautet Wenks Antwort auf diese Frage ganz lapidar: "die weibliche Allegorie repräsentiert das Gegenteil des "Weiblichen" "(ebd.,11). "Es ist offensichtlich" - heißt es ergänzend dazu einige Seiten später - , "dass es sich bei diesen Allegorien-Körpern um konstruierte Körper handelt, um männliche Konstrukte, die die konkreten Körper von Frauen verdrängen."(ebd.,13)

Die weibliche Allegorie, die über den individuellen Körper, das individuelle Leben hinausweist (vgl.Wenk:1987,110), "erscheint als das "weibliche" Bild männlicher Erhöhung gegenüber allem Körperlichen/Sinnlichen/Weiblichen"(Wenk: 1986,13).

Die allegorischen Frauenskulpturen des deutschen Faschismus fügen sich demnach bruchlos in die bürgerlich-patriarchale Geschlechterideologie ein und führen ihr Hauptprinzip der hierarchischen Geschlechterpolarisierung ganz konsequent fort, aber sie tun dies zugleich mit einer nie dagewesenen (selbst)mörderischen Ausschließlichkeit und Härte.

Was durch die öffentlich aufgestellten weiblichen Allegorien vor 1933 nur verdrängt wurde, wird in der Zeit danach restlos negiert, verworfen, ausgegrenzt, der Vernichtung überantwortet, namentlich: das "Weibliche" und alles, was mit diesem in der metaphysisch fundierten abendländischen Zivilisation assoziiert wurde (und noch immer wird) - das Kontingente, Körperliche/Fleischliche, Sinnliche, Bedrohliche, Fremde, Morbide, Vergängliche, Sterbliche etc. und natürlich auch das *GESCHLECHTLICHE*. Damit kommen wir wieder auf den Sexualitätsaspekt zurück. Denn Weiblichkeit bedeutet, mit Lacan, Žižek und Derrida gesprochen, v.a. Geschlechtlichkeit und damit auch Andersheit/Extimität/Subjektivität. Ein

---

<sup>102</sup> Die offene, passive "Darbietung" des unverdeckten und frontal gezeigten weiblichen Körpers im NS wurde in der Kunstgeschichtsschreibung fast einhellig und, wie ich finde, zu einseitig als eine Form von Prostitution interpretiert (vgl. Wolbert:1992,218;ders.:1982,42;Hinz:1977,Bushart/Müller-Hofstede:1983,19 etc.)

<sup>103</sup> Kl.Wolbert stellt den Zug der totalen Enthüllung generell bei allen Aktplastiken des NS, bei den männlichen genauso wie bei den weiblichen, fest: "Tatsächlich stellten die weitaus meisten Plastiken, die der Selbstdarstellung des "Dritten Reiches" dienten, ihre Körperlichkeit, ohne jede umhüllende Gestik, zur Schau."(Wolbert:1982,382)

nicht aussetzendes Fort-Da-Spiel, ein endloses Spiel der fortwährenden Ver- und Enthüllung, ein konsistentes Umspielen, Umkreisen des schwindelerregenden, zugleich abstoßenden und unwiderstehlich anziehenden "schwarzen Lochs" in der Mitte der symbolischen Ordnung. Kurzum: eine "ewige" Maskerade.

Wenn das Spiel an sein Ende geführt wird; wenn die Bewegung des Fort-da/der Differenz/des Begehrens zum Stillstand, zum Erstarren (*stas*) gebracht wird; wenn es kein Geheimnis, kein Tabu, kein Verbot (vgl. Wenk: 1992,213), keine Grenze(n) mehr gibt; wenn die "Wunde der Geschlechtung", die auch die "Wunde der Subjektivität" (M.Schuller) ist, "geheilt" ist; wenn also die Stunde der "totalen Enthüllung"(Wenk) oder auch der absoluten Selbsterfüllung (= der Erfüllung des Begehrens im Genießen) schlägt, dann wird der Blick auf den gänzlich enthüllten/entsexualisierten<sup>104</sup>/de-maskierten weiblichen Körper zu einem "Ausblick in den Tod" (Wenk:1992,213).

Wenn die "Maske" der Weiblichkeit vollends heruntergerissen und die "ganze Wahrheit" enthüllt ist, klafft das "schwarze Loch" des Realen/der Leere/des Nichts/des Todes unwiederbringlich auf.

Hinter der "letzten" Maske steckt nämlich noch eine Maske - die steinerne Maske der Gorgo, der unheimlichen Bewohnerin des mythischen Totenreichs Hades: "Gorgo in die Augen zu sehen heißt, auf Sichtnähe dem Jenseits in seiner Schreckensdimension gegenüberzutreten, mit dem eigenen Blick einem Auge zu begegnen, das die Negation des Blickes ist, da es uns unablässig fixiert; es heißt, ein Licht zu empfangen, dessen blendender Glanz der Glanz der Nacht ist. Wenn wir die Gorgo anstarren, ist sie es, die uns in den Spiegel verwandelt, auf dem sie, während sie uns versteinert, ihr schreckliches Gesicht bespiegelt und sich selbst in der Verdoppelung, in dem Phantom wiedererkennt, in das wir uns verwandeln, sobald wir ihrem Auge ausgesetzt sind. Oder um diese Reziprozität, diese seltsam ungleiche Symmetrie von Mensch und Gott anders auszudrücken: Was uns die Maske der Gorgo sehen lässt, wenn wir von ihr fasziniert werden, das sind wir selbst, wir selbst im Jenseits, dieser in Nacht gehüllte Kopf, dieses durch Unsichtbarkeit maskierte Gesicht, das sich im Gesicht der Gorgo als die Wahrheit unserer eigenen Gestalt enthüllt."(Vernant:1988,70/71)

Dass es ein solches - *total enthülltes* - Bild des "Weiblichen" war, was, um S.Wenk noch einmal zu zitieren, "die NS-Kunstkritik gerade in Zeiten des Krieges neben der Darstellung "heroischer" Männer für unentbehrlich hielt"(Wenk:1992,214), dürfte nicht verwundern, wenn man bedenkt, dass das monströse Gesicht der Gorgo mit dem furchtbar blickenden, starren Auge nach J.-P.Vernant ganz dem verzerrten Gesicht und dem fürchterlichen, drohenden Blick des Kriegers (ob Mensch oder Gott) gleicht, der von der *menos*, der kriegerischen Wut besessen ist: "sie verdichten gewissermaßen jene Todesmacht, die von der Person des Kämpfers ausstrahlt, der mit seinen Waffen bedeckt und bereit ist, die außerordentliche Kraft im Kampf zu beweisen: die Tapferkeit, von der er erfüllt ist. Das Aufblitzen des Gorgonenblicks wirkt zusammen mit dem Glanz der Bronze, deren von Rüstung und Helm entzündetes Leuchten bis zum Himmel emporsteigt und Panik verbreitet. Der klaffende, aufgerissene Mund des Monstrums erinnert an den gewaltigen Kriegsruf, den Achilles, im Lichtglanz der Flamme, die Athena aus seinem Kopf hervorgehen lässt, vor dem Kampf dreimal ausstößt."(Vernant:1988,32)

Fazit: Wenn der "entrückte" Blick der weiblichen Siegesallegorien im deutschen Faschismus ein "Ausblick in den Tod"(Wenk) ist, so ist der starre martialische (An-)Blick der männlichen Idealdarstellungen ein Blick in den Tod bzw. der Blick des Todes selbst: faszinierend und schreckenerregend zugleich, unheimlich, monströs, ausdruckslos, nichts-sagend, "absolut"(Foucault).

---

<sup>104</sup> Damit vertrete ich zugleich eine Sichtweise, die genau genommen der von S.Wenk völlig konträr ist. Denn während diese meint, dass die weibliche Allegorie insofern sexualisiert werde, "als die "ganze Wahrheit" versprochen wird"(ebd.,213), bin ich der Meinung, dass die "Enthüllung" der "ganzen Wahrheit", wie sie durch die weiblichen NS-Allegorien antizipiert bzw. "versprochen" wird, die vollkommene Entsexualisierung (im Sinne der Aufhebung der Geschlechtlichkeit bzw. der geschlechtlichen Differenz) bewirkt, was wiederum mit der totalen Entsubjektivierung (im Sinne der Aufhebung/Auslöschung des ursprünglich gespaltenen Subjekts) gleichbedeutend ist.



## Teil C

### 5. E.Jelineks dramaturgische Auseinandersetzung mit dem Faschismus im Fokus der Identitäts- und der Körperproblematik

"Wir müssen uns an dieser Geschichte abarbeiten, und wenn es kein Gedicht nach Auschwitz geben darf, dann würde ich sagen, es darf auch kein Gedicht geben, in dem Auschwitz nicht ist. Es muss immer da sein, auch wenn es weg ist. Und man wird trotzdem nicht fertig werden damit."

"Und je öfter man hört, man soll nicht mehr über Auschwitz reden,..., um so öfter wird es nicht tot sein."(E.Jelinek,in Carp:1996b,4)

#### 5.1. Einführung: der Faschismus als E.Jelineks "ewige(s) Thema".

##### Kontexte, Motive, Bezüge, Konstellationen

Der >deutsche Faschismus<, die >Vernichtung der Juden<, die >"historische Zäsur" Auschwitz< ist für E.Jelinek das große Thema, von dem sie nach eigenen Angaben wie der von ihr hochgeschätzte H.Müller nie losgekommen ist, das Thema, von dem sie wie dieser geradezu besessen ist (vgl. in Carp:1996b,4) und auf das sie immer wieder zwangsläufig hinzeigen muss (in Kathrein:1996b,34), das Thema, das die Entwicklung ihres Dramen-Werks, um die Worte T.Raabkes leicht abzuwandeln (vgl.Raabke:2004,2), als das stetige Vorbeifließen eines einzigen Sprachstroms über die Jahre hinweg erscheinen lässt.

In unermüdlicher Sisyphosarbeit, mit unglaublichem Einsatz und einem "wahnsinnigen Destruktionstrieb"(in von Becker:1992,6) arbeitet sie sich an diesem "ewigen" Thema (in Kathrein:1992,34) ab, wohlwissend, dass sie damit nie fertig werden kann (in Carp:1996b,4) und dennoch unverrückt an ihrer verzweifelten Bemühung um Aufklärung, um Versprachlichung festhaltend.

Ihre gesamte Dramatik wird als eine einzige Variation auf dieses EINE Thema lesbar.

Es ist das Thema, von dem her und auf das hin sich ihre Texte fürs Theater schreiben, das sie alle von verschiedenen Seiten her beleuchten, unausgesetzt um- und einkreisen.

Es ist das Thema, das Jelineks unterschiedliche ästhetische Verfahrensweisen prägt, indem es die Wut, die Aggression, den "Zwang zur Negativität"(Jelinek ,in Korte:1999,294) zu deren wichtigstem Motor und herausstechendstem strukturellen Zug werden lässt.

Das Thema, vor dessen Hintergrund Jelineks Theaterarbeit als eine ununterbrochene Trauer- und Erinnerungsarbeit (*für* den Körper) erkennbar wird.

Das Thema, das die eigentümliche 'Heillosigkeit' der Jelinekschen (Un-)Stücke begründet und beim verunsicherten, verängstigten, irritierten, frustrierten Rezipienten nicht selten auf heftigen Widerstand, auf starke Aversion, Ablehnung und Aggression stößt. Nicht ohne Grund. Denn die Dimension, die mit diesem Thema ins (leere) Zentrum von Jelineks Dramatik einzieht und dem Rezipienten (oft gegen seinen Willen und ganz buchstäblich) unter die Haut geht, ist keine geringere als die des Traumas.

Das Trauma ist der "blinde Fleck"(Sl.Zizek), der den Rezipienten bei der Begegnung mit Jelineks doppelbödig-bodenlosen Texten unwiederbringlich anheim fällt. Es ist das Loch, in das dieser fällt und dadurch etwas (Erschreckendes) über sich, über seine eigenen Abgründe erfährt.

Es ist der wunde Punkt, "an dem man nicht rühren darf, und doch rühren muss"(zit.nach Küpper:1997,97), der Punkt, an dem keines der Jelinekschen Stücke 'heil' und unberührt vorbeigeht, der Punkt, der den eigentlichen Fluchtpunkt von Jelineks widerständiger "antirepräsentationaler" (G.Poschmann) Theaterästhetik bildet.

Es ist das Unsagbare, Unfassbare, Undarstellbare, der unauflöslliche (Über-)Rest des Realen, der "trotzdem übrig(bleibt)", der in der Symbolisierung nicht aufgeht, sondern "immer wieder an die Oberfläche (kommt)"("Finster wars..."2), in dem der Schlüssel zum Verständnis ihrer kennzeichnenden fundamentalen Negativität steckt.

Es ist der konstitutive Bruch, der Spalt, die "leere Mitte", das Fehl, das "Loch", das "weibliche Element", das Jelineks Kreis- oder Spiegeldramaturgie figuriert und den Ab- bzw. den Nicht-Ort der Frau in der androzentrisch organisierten bürgerlich-patriarchalen Gesellschaft markiert.

Es ist die äußerste Manifestation des gekappten Bezugs zum Anderen, der im schwindelerregenden semantischen Schwebezustand, in der überwältigenden sprachlichen Exzessivität der Jelinekschen Texte, im bedrohlichen deliranten Gleiten des Signifizierten unter der Oberfläche der Signifikanten, im permanenten Absondern von Sprache durch die Jelinekschen Figuren zum Tragen kommt.

Es ist das Verbotene, Verleugnete, Verdrängte, Tabuisierte, das angeblich Vergessene und scheinbar Bewältigte, das kollektive Unbewusste, das "Ob-szöne", das in der Sprache der Figuren bis zur Kenntlichkeit entstellt immer wiederkehrt, der mitgelieferte "Subtext", das "Es" im Freudschen Sinn, das ununterbrochen und unwillentlich durch die Figuren hindurch spricht, den "Dingen" "die vermeintliche Unschuld nimmt und die Geschichte wiedergibt"(vgl. "Der Sinn des Obszönen",102).

Es ist der Riss, der durch Jelineks ursprünglich 'verwundete' Texte hindurchgeht, der Riss, der seinerseits "die Risse sichtbar macht" und so figurativ das Hauptanliegen von Jelineks "anderem Theater" auf den Punkt und zum Tragen bringt: "Ich will die Risse sichtbar machen. Ich will, wenn ich überhaupt noch für das Theater schreibe, ein anderes Theater..."(in Roeder:1989,156).

Dieser Riss *ist* zugleich ein doppelter Riss: ein vom "Sprachpfeil des Totalitären"("Finster wars...",1) in den (Sprach-, Text-, Figuren-, Schauspieler-)Körper eingelassener Riss, durch den der Sinn und mit ihm auch das Subjekt unwiederbringlich hinausfließt und der Tod - "die letzte Wahrheit", "das Ziel der Totalität"(ebd.) - mit brutaler Drastik einbricht *und* ein durch das sprachliche Intertextualitätsverfahren in den Text und in das Subjekt eingeführter Riss, der diese in einen Ort des Durchgangs, der Passage zum "Anderen" hin transformiert.

Und er *zeugt von* einem doppelten Riss: von dem Riss, der durch die jüngste deutsch-österreichische Geschichte hindurchläuft und sich in ihrer vampirhaften (Nicht-)Existenz, in der Tatsache, dass sie "nie ganz sterben kann und nie ganz leben darf"(in Carp:1996b,4), manifestiert *und* von dem Riss, mit dem Jelineks "anderes Theater" den hartnäckigen Versuchen zur Kittung eben dieses Risses im "entsetzlich klerikal-faschistisch provinziellen Österreich"(in von Becker:1992,8) entgegentritt, indem es dessen verschwiegene Ursachen und Mechanismen - die mangelnde Aufarbeitung, die Verdrängung, die Verharmlosung und Verleugnung, die politische Umdeutung in den Mythos von der "Stunde Null" bzw. von Österreich als erstes Opfer des NS und die ökonomische "Umruhelung" der eigenen historischen (Mit-)Schuld "in einen saftigen Ertrag"("Die verfolgte Unschuld",3) - unverhohlen zur Sprache bringt.

Die nicht aufgearbeitete, nicht erinnerte, weil vorzeitig für beendet erklärte, in Wirklichkeit aber bloß unter den Teppich gekehrte deutsch-österreichische Geschichte läuft als Raster durch sämtliche Theatertexte Jelineks hindurch bzw. unter ihnen her. Als "Archive des Schweigens und des Verschwiegenen"(K.Wagner) bergen sie ebenso die Zeugnisse verübter wie virulenter und potentieller Gewalt in sich. Denn sie alle vollziehen eine spiralförmige Doppelbewegung, bei der "sich die Vergangenheit auf sie zu, in die Gegenwart hinein(schraubt), aber gleichzeitig wieder aus dieser hinaus in die Vergangenheit, die auch immer jetzt und heute ist"("Wir sind hier die Fremden",50).

"Die Gegenwart IST das Vergangene und das Vergangene wird immer wiederkommen"("Die verfolgte Unschuld",3) - dieser Satz, der den obigen gleichsam resümiert, fasst einen der wichtigsten strukturellen Züge von Jelineks Dramatik ins Auge: den doppelten Zeitbezug, der aus der wechselseitigen Durchdringung von Vergangenheit und Gegenwart entsteht und die eigentümliche Doppelbödigkeit, die durchgehende Ambivalenz von Jelineks Theatertexten prägt.

Weil der Faschismus in Österreich nie bekämpft wurde, weil eine Entnazifizierung im öffentlichen und kulturellen Bereich nie stattgefunden hat (in Presber:1988,112), weil "es nicht zugelassen wird, dass wir sie (die Nazi-Vergangenheit;E.P.) nicht noch einmal leben, sondern dass wir in irgendeiner Form an ihr arbeiten"(in Carp:1996b,4), weil "keiner hier sie je verstehen oder Konsequenzen aus ihr ziehen wollte"("Wir sind hier..",50), weil sich niemand von ihr belehren lassen will ("Die verfolgte..."3), steht die in der Jetztzeit vorbeihuschende, "aufblitzende" (Benjamin) Vergangenheit bei Jelinek in einer bruchlosen Kontinuität zur Gegenwart, reicht weit in diese hinein und wirkt dort in neuem Gewand ungestört fort.

Nicht mit der ewigen Wiederholung von Geschichtsabläufen, sondern mit der ungebrochenen Fortdauer der nicht bewältigten Vergangenheit in der Gegenwart<sup>1</sup> haben wir es also bei Jelinek zu tun. Nach dem Motto "Plötzlich ist das Alte wieder da und wieder neu"(in Roeder:1989,155) kehrt die Vergangenheit in ihren Theatertexten nicht im Modus des *Immer wieder*, sondern des *Immer noch* wieder.

Das "Wiedergängertum des Nazismus"(M.Janz) erweist sich somit als eine Art Doppelgängertum. Im unverfälschten Spiegel, den die Autorin, allen Anfeindungen, Verleumdungen, Diffamierungen als "Nestbeschmutzerin" und "Kunst- und Kulturschänderin" seitens der rechtspopulistischen Presse<sup>2</sup> zum Trotz, der brüskierten österreichischen Öffentlichkeit vorhält, erblickt letztere fasziniert und abgestoßen zugleich ihren eigenen Doppelgänger, das unheimliche Spiegeldouble, das sie je öfter verfolgen wird, je öfter sie sich der Geschichte nicht stellt, sondern sie für beendet erklärt (so sinngemäß Jelinek in Carp:1996b,4). Daher rührt auch die strukturbildende Qualität, die der Figur des Unheimlichen in Jelineks Dramatik und Poetik zukommt und die uns im Weiteren noch näher beschäftigen soll.

Jelineks Form der Vergangenheitsaufarbeitung besteht in erster Linie darin, die Gegenwart in ihrer historischen Dimension mittels Montage sichtbar zu machen: "Aber meine Stücke sind keine historischen oder gar historizistischen Stücke. Sie schieben die Zeitebenen ineinander. Sie wollen die Gegenwart sichtbar machen in ihrer historischen Dimension, und sie sind v.a. einer politischen Aussage untergeordnet."(in Roeder:1989,154)

Dadurch, dass sie an der Nazi-Vergangenheit, an Auschwitz, "gespiegelt" wird (in Carp:1996a/b), enthüllt auch die Gegenwart ihr "wahres" Gesicht. Die Spiegelung bezeichnet demnach bei Jelinek nicht nur ein geläufiges Motiv, sondern auch ein vielfältiges und häufig eingesetztes Textverfahren, das als Parallelismus, (ironische) Brechung, Konfrontation oder auch als Inversion der analytischen Durchleuchtung, der "Bewusstmachung" von "unerträglichen Ist-Zuständen" dient.

Die Vergangenheit ist sozusagen der Filter, durch den sich die aktuellen Geschehnisse auf ihre politischen und psychosozialen Hintergründe und ihre versteckten Macht- und Gewaltmechanismen transparent machen lassen. Das "Haider"-Phänomen, der erstarkende Rechtspopulismus im Land der "Herren der Toten", dessen Staatsdoktrin "eine Lüge ist"("Die Österreicher als Herren der Toten",24), das Überhandnehmen aggressiver, ausgrenzender Verhaltensweisen, die grassierende Fremdenfeindlichkeit und der Antisemitismus, das neue unheilvolle Bündnis der Normalität mit dem Terror, "der Terror der Normalität und die Normalität des Terrors"("Rede",13) - sie alle haben für die Autorin ihre Wurzeln in der verfehlten Vergangenheitsaufarbeitung, in der "nie beendeten Geschichte"(in Carp:1996b,4), in der berüchtigten österreichischen Geschichtsvergesslichkeit und "Unfähigkeit zu trauern"(A./M.Mitscherlich).

Der Projektionsmechanismus, mit dem Jelinek die Genese und die Funktion all dieser ausgrenzenden und potentiell tödlichen Verhaltensweisen erklärt, ruft S.L. Zizeks und S. Gilmans Betrachtungen über die paranoide Konstruktion des "bedrohlichen Anderen" in den Sinn (vgl.2.2. und 3.2.2.2.).

Mit den unterschiedlich codierbaren und historisch variablen "Anderen" sind bei Jelinek wie bei Gilman keine konkreten Personen oder Randgruppen, sondern medial konstruierte und vermittelte ideologisch besetzte Bilder/Stereotypen des "Anderen" gemeint, die sozio-politische und kulturelle Stigmatisierungen und Ausschließungen produzieren.

Weil sie eben keine konkreten Personen bezeichnen, sondern an diesen nur nachträglich biologistisch festgemacht werden, brauchen sie zu ihrem erfolgreichen sprichwörtlichen Funktionieren die Anwesenheit des/der "Anderen" nicht: "Rassismus und Fremdenfeindlichkeit

---

<sup>1</sup> Ähnlich argumentiert auch U.Nyssen, wenn sie über *Burgtheater* schreibt, dass es "am Beispiel der brutalen Vergangenheit auf heute, auf das Potential, das unter den Teppich gekehrt werden soll und das die Jelinek hier und in anderen Texten (..) in Sisyphos-Arbeit immer von neuem ans Licht zu zerren sucht."(Nyssen:1984/1992,280)

<sup>2</sup> 1995 eröffnete die FPÖ eine beispiellose Hetzkampagne gegen die Autorin unter dem Slogan "Lieben Sie ... Jelinek ... oder Kunst und Kultur?". Die extrem fremdenfeindliche rechtspopulistische "Kronen Zeitung", Österreichs größtes und einflussreichstes Blatt, griff sie zweimal im Monat, manchmal zweimal in der Woche als rote Pornographin an (zit. nach Nagel:1998,60).

brauchen die Anwesenheit des Anderen nicht, um gegen ihn zu sein. Die Konstruktion eines verbrecherischen Anderen ist natürlich eine Projektion, ist Ideologie." (in: Eine braune Tracht Prügel. Frankfurter Rundschau 14.12.2002)

Die "Anderen", die bei Jelinek verschiedene Namen- Frauen, Fremde<sup>3</sup>, Juden, Slawen, Flüchtlinge, Ausländer etc.- tragen, das sind im deutsch-österreichischen Kontext all diejenigen, denen die "deutsch-österreichischen Herrenmenschen" ("Die Österreicher als..", 25) die nicht übernommene, sondern immer noch und immer weiter hartnäckig geleugnete historische (Mit-)Schuld zuschieben und damit automatisch zur Zielscheibe öffentlicher Gewalt machen. Da sie auf ihr biologisches Sein fixiert bleiben, ist es v.a. ihr Körper, der davon betroffen ist. Er wird zum Hauptaustragungsort der unerträglichen persönlichen und gesellschaftlichen Antagonismen, die aus der zwanghaften Schuldverdrängung/-verleugnung entstehen: ""Der kollektive Wille zur endlosen Unschuldigkeit der Österreicher führt dazu, dass sie die Schuld- und sie muss, auf Natur und nichts sonst gegründet, eine Erbschuld sein, durch Geburt erworben- immerfort den anderen zuschieben, um sie ausgrenzen, vertreiben, vernichten zu können... Die "Anderen", die wir nur in der sanktionierten Erscheinungsform der Touristen bei uns dulden können, haben unsere Unschuld nicht erkannt, und sie versuchen, uns fortwährend unsere Schuld vorzuhalten. Dafür müssen wir sie endlos wieder verjagen. Dass diese Anderen einfach da sind und bei uns bleiben wollen, macht sie schon zu Schuldigen." ("Die Österreicher als..", 23/24)

Als "historische Palimpseste" (K. Wagner), die in der Überlagerung verschiedener Text- und Zeitebenen die Erinnerung an den NS und seine Opfer wach- und festhalten, die in der "Schichtung der Gerippe der Geschichte" ("Wolken. Heim.", 147/148) dem für die "Anderen" tödlichen Heimatboden sein gelöscht Gedächtnis wiedergeben, sind sämtliche Theatertexte Jelineks als ein eindringliches Plädoyer im zweifachen Sinne lesbar: als ein politisches Plädoyer gegen das Vergessen *und* als ein ethisch-moralisches Plädoyer für eine bedingungslose Öffnung und Verpflichtung auf den Anderen.

Den ethisch-moralischen Aspekt ihres Schaffens hebt die Autorin in ihrem Essay *Österreich. Ein deutsches Märchen* mit besonderem Nachdruck hervor: "Und trotzdem ich versuche, alles und jedes zusammenzuzwingen, um etwas zu sagen, denn das eigene Leben hat nur Sinn, wenn es mit dem der anderen verbunden ist. Wer sich souverän fühlen will, kann sich niemals dem Anderen überlegen glauben, es sei denn der Andere glaubt sich ihm überlegen." (ebd., 5) Auf den politischen Aspekt, dem sie ebenfalls eine enorme Bedeutung zumisst, kommt Jelinek, die fest "an das Theater als ein politisches Medium" glaubt ("Ich schlage..", 16) und die Bühne dementsprechend vorrangig als ein politisches Forum betrachtet, immer wieder zu sprechen. Ihre Texte will sie in erster Linie als "engagierte Texte" verstanden wissen (in Roeder: 1989, 154). Sie alle - so betont sie mehrfach - seien vor allem einer politischen Aussage untergeordnet<sup>4</sup>. Das unterscheidet sie entschieden von der Postmoderne, die sie auch wegen ihrer politischen Indifferenz vehement ablehnt (ebd.). Sie selbst ist und versteht sich hingegen als eine marxistisch orientierte<sup>5</sup> politische Autorin. Auf die anhaltende Verkennung dieser Tatsache

---

<sup>3</sup> Aufgrund seiner biologistischen Fixierung ist der Fremde bei Jelinek grundsätzlich weiblich konnotiert: "Dabei ist der Fremde als sprachloses Opfer, als biologisches Sein -weil er von den Einheimischen nur biologisch-rassistisch abgestempelt wird- für mich zunächst weiblich besetzt." (in von Becker: 1992, 7). Ihre (mörderische) Fixierung auf das rein biologische Sein ist es auch, was nach Jelinek die "Frau" mit dem "Juden" verbindet: Wie die Frau nach dem biologistischen Denkmodell im Gegensatz zum Mann, der immer "eins und einer ist", als Repräsentantin ALLER Frauen gedacht wird, wird auch der Jude im Diskurs des Antisemitismus, der sich derselben biologistischen Denkmuster bedient, zum Stellvertreter für ALLE Juden abgestempelt (so sinngemäß Jelinek in Die Philosophin: 1993, 96). Hieraus wird deutlich, warum die Autorin in *Totenauberg* eine weibliche Figur - die der Hannah Arendt - das ganze Judentum vertreten lässt.

<sup>4</sup> Was allerdings keineswegs bedeutet, dass sie einen plakativen Charakter haben. Im Gegenteil: die sorgfältige ästhetische Überarbeitung der behandelten Stoffe unter behutsamer Meidung jeglicher Plakativität gilt Jelinek als oberstes ästhetisches Prinzip ihres politischen Schreibens: "Also wenn ich politisch schreibe im weitesten Sinn, dann wird das schon ästhetisch verarbeitet! Mein Sprechen über Politik, also meine Literatur, ist immer ästhetisch sehr verklausuliert. Ich achte sehr darauf, dass sich das nicht vermischt." (in Korte: 1999, 297)

<sup>5</sup> Von 1974 bis 1991 war Jelinek Mitglied der KPÖ und hatte, wie sie selbst sagt, "auf eine nicht-kapitalistische Veränderbarkeit der Welt gehofft" (in von Becker: 1992, 7). Der Fall des Sozialismus im

ist nach M.Janz ein Großteil der Schwierigkeiten zurückzuführen, die die bisherigen Arbeiten zu Jelineks Texten prägten: "So wird sowohl ihr Feminismus als auch ihre Situierung im Kontext von Poststrukturalismus und Postmoderne zumeist falsch eingeschätzt, weil ihre marxistischen Orientierungen ausgeblendet werden. Diesen aber ist Jelinek bei allen scheinbaren bzw. partiellen Annäherungen an Verfahrensweisen von Poststrukturalismus und Postmoderne bis heute verpflichtet. Die satirischen Mythenstrukturen, die ihr Werk mit wechselnden Gegenständen und sich ausdifferenzierenden ästhetischen Verfahrensweisen leistet, sind stets bezogen auf ihre materialistischen Gesellschaftsanalysen und verstehen sich als aufklärerische Ideologiekritik."(Janz:1995,7)

In der Tat ist Jelineks gewagter Spagat zwischen (post)strukturalistischer Schreibpraxis<sup>6</sup> und marxistischer bzw. aufklärerischer Ideologiekritik in der Tradition der Frankfurter Schule recht problematisch, zumal die beiden Ansätze auf sehr unterschiedlichen (um nicht zu sagen völlig konträren) Sprach-, Sinn-, Subjekt- und Machtkonzepten beruhen. Auf diese ins Auge stechende durchgehende Ambivalenz und folgenreiche<sup>7</sup> Unstimmigkeit im literarischen Werk der Autorin sind bislang mehrere Kritiker aufmerksam geworden (etwa Bartens:1999, Runte:2002, Fuchs:1999 u.a.). K.Friedl war womöglich die erste unter ihnen: "Das Postulat einer von der Realität abgekoppelten Autonomie des Zeichens und das kritische Engagement ihres Schreibens vertragen sich nicht immer"(in Bartsch/Höfler:1991,70).

G.Fuchs hat dieses "Dilemma", wie er es nennt, seinerseits aus dem Blickwinkel der bei Jelinek zentralen Opfer-Täter-Problematik näher unter die Lupe genommen: "Aber die isolierten "Wortkrüppel", die da "aufmarschieren und auf den Täter zeigen" sind als nicht-mimetische Konstrukte, wenn sie durch die Loslösung von Alltagsfunktionen und durch ihre (durch Sprach- und Wortspiele demonstrierte) Autonomie Referenzillusionen zerstören, doch gegen verbindliche Realitätsdefinitionen im Einsatz...Und wenn sie dann primär auf sich selbst zeigen, auf ihre Gemachtheit verweisen und semantische Pirouetten vorführen, wird die Herzeige- und Darstellungsmöglichkeit von gesellschaftlicher Realität (im Sinn einer Opfer-Täter-Theorie) per Literatur doch zunächst schwieriger...Das Dilemma aus meiner Sicht: je mehr ästhetischer Überschuss, Autoreferenz, Ausloten von semantischen Feldern, Ambiguität, Ambivalenz - desto weniger "verbindliche" politische Aussage, es sei denn, man meint selbige in einem abstrakten Sinn, etwa Darstellung eines "Machtdiskurses"."(Fuchs:1999,21)

Dieselbe Ambivalenz (oder vielleicht sollte man es doch einfach für eine gut einkalkulierte Brüchigkeit halten?) kennzeichnet Jelineks politische Haltung zum Feminismus, der den Hauptbezugsrahmen für ihre Faschismuskritik abgibt.

Wollte man also den feministischen Ansatz von Jelinek präzise charakterisieren, sollte man sich, dessen marxistische Implikationen im Auge behaltend, für einen weiter gefassten Feminismusbegriff entscheiden, der das feministische Engagement der Autorin als ein politisches Engagement<sup>8</sup> auffasst und ihrer persönlichen Betroffenheit und Anteilnahme Rechnung trägt: "Hier ist es persönliche und politische Betroffenheit über den -wie es

---

Jahre 1991 macht allerdings diese Hoffnungen zunichte. Enttäuscht über die "totale moralische Diskreditierung der Linken", die nicht mehr als gesellschaftlicher Korrektiv ernstgenommen wird (in Brenner:1994,31), tritt sie aus der Partei aus, betrachtet sich aber weiter als Kommunistin, allerdings als "communist independent of any party system"(ebd.,33). Kommunist zu sein bedeutet für sie indes nichts anderes als "taking a stance against capitalism -a system which despises human beings - and believing in the necessity of another social arrangement"(ebd.)

<sup>6</sup> hierzu zählt v.a. der semiologische (Trivial-)Mythenansatz von R.Barthes, den sie besonders in ihrer frühen Prosa sehr intensiv, aber auch durchaus kritisch rezipiert und auch später immer wieder aufgegriffen hat und den M.Janz wiederum ihrer bahnbrechenden Jelinek-Monographie zugrunde gelegt hat

<sup>7</sup> Wie D.Bartens bemerkt, hat die Nichtwahrnehmung der Diskrepanz, der konstitutiven "ästhetische(n) Spannung" zwischen ideologiekritisch vorformuliertem Sinn im Dienste der aufklärerischen Wirkung von Sprachsatire und virtuosem Experimentieren mit der Arbitrarität und Selbstreferentialität in der sprachkritischen Tradition der Wiener Gruppe und der Konkreten Poesie eines Ernst Jandl in der Jelinek-Rezeption -und zwar nicht nur im Feuilleton, sondern auch in der wissenschaftlichen Forschungsliteratur-reduktive Lesarten in die eine oder andere Richtung hervorgebracht (vgl.Bartens:1999,47).

<sup>8</sup> In einem frühen Interview bezeichnet sie sich als "Anhängerin des politischen Feminismus im Bebel'schen Sinn" (zit. nach Mattis:1987,136).

Bachmann nennt- aggressiven Weißen der ersten Welt gegenüber den Parias, den Dunkelhäutigen, den Frauen, den Ausgegrenzten."(in Winter:1991,19)  
 So wie sie erklärtermaßen sehr stark Partei für die Frau ergreift (ebd.,12/13) und als "Vertreterin einer unterdrückten Kaste" für alle Frauen versucht, "den Kampf gegen die normenbildende Kaste aufzunehmen"(in Presber:1988,114), so setzt sie sich auch generell vehement für alle gesellschaftlich und politisch Unterprivilegierten ein. Politisches Engagement kommt für sie einer unabdingbaren "moralische(n) Verpflichtung" gleich: "Ich spüre eine moralische Verpflichtung, mich der Unterprivilegierten anzunehmen. Das habe ich in meiner Literatur immer versucht. Ob das Strafgefangene sind, Probleme von Frauen oder die Gleichheit von Kindern im Schulsystem; das sind Dinge, die mir sehr am Herzen liegen, weil mich Ungerechtigkeiten einfach wahnsinnig empören. Ich glaube nicht, dass man einfach so vor sich hin schreiben darf, als wenn es viele Dinge nicht gäbe. Was ich allerdings versuche, ist, meinen höchsten ästhetischen Standard, den ich mir durch jahrelange Lektüre und Beschäftigung mit Literatur erarbeitet habe, dazu zu verwenden."(ebd.,128)<sup>9</sup>  
 Parteilichkeit, den herausstechendsten Zug ihrer Texte, setzt sie mit persönlicher Anteilnahme ineins und beschreibt sie als das Prinzip ihres Lebens wie ihres Schreibens: "Also bei mir ist es ein parteiischer Blick. Ich würde sagen, meine Anteilnahme liegt in der Parteilichkeit. Das ist sowohl das Lebensprinzip bei mir als auch das Prinzip des Schreibens."(in Kathrein:1992c, 27)  
 Das bisher Dargelegte genügt, um Y.Spielmann mit ihrer These über Jelineks feministische Einstellung Recht zu geben, die besagt: "Feminismus bedeutet zuallererst eine politische Haltung, einen Standpunkt engagierter Kritik, der von der grundsätzlichen Infragestellung der bestehenden (kapitalistischen und patriarchalischen Macht-; E.P.)Verhältnisse und des Kulturbetriebes ausgeht"(Spielmann:1991,22). Dieselbe Ansicht findet sich an exponierter Stelle auch in der früher entstandenen Arbeit von Anita Maria Mattis wieder<sup>10</sup>, wo sie darüber hinaus durch den sehr wichtigen Hinweis ergänzt wird, dass Jelinek selbst ihr feministisches Engagement "nicht als revolutionären Aktionismus", sondern eher "als resignativen Feminismus" bezeichnet (ebd.). Eine Aussage von Elfriede Jelinek bestätigt diese Annahme: "Allerdings habe ich meinen Texten nie irgendwelche Prognosen oder Utopien zugrundegelegt, sondern nur Analysen der unerträglichen Gegenwart versucht. Utopien können Sprechblasen ohne Inhalt sein."(in Roscher:1991,52)  
 Das resignatorische Moment, der "Zwang zur Negativität"(Jelinek), der radikale Verzicht auf jegliche utopischen Entwürfe ist, wie noch zu zeigen sein wird, von fundamentaler Bedeutung für (das Verständnis von) Jelineks gesellschaftspolitische(r) Positionierung ebenso wie für (das Verständnis von) Jelineks Theaterästhetik. Es ist ein Reflex und ein Resultat der "negativen IST-Zustände" und insbesondere des unangetasteten Fortbestehens des misogynen patriarchalischen Macht- und Normensystems: "Das ist eben das Wertsystem, das patriarchalisch ist und bleibt. Leider bin ich sehr pessimistisch. Ich habe noch nie in dem, was ich schreibe, ein positives Leitbild oder eine positive Utopie liefern können."(in Presber:1988,115)<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Jelineks engagiertes Auftreten als Fürsprecherin für alle Entrechteten, Diskriminierten, Unterprivilegierten, für alle politisch und gesellschaftlich Marginalisierten wurde anlässlich der Bekanntgabe der diesjährigen Literatur-Nobelpreisverleihung an die Autorin auch besonders von der Menschenrechtsorganisation SOS Mitmensch gewürdigt. "Wir haben Elfriede Jelinek in unserer Arbeit als Persönlichkeit mit sprachlicher Präzision und scharfer Wahrnehmung kennen gelernt", äußerte der Organisationssprecher Philipp Sonderegger in einer Aussendung. Jelinek habe in Österreich "keineswegs einen leichten Stand" gehabt. Sie habe sich "immer für Marginalisierte stark gemacht."(in: Der Standard,Gratulationen aus Österreich,08.10.04)

<sup>10</sup> im Wortlaut: "Ihre (Jelineks- E.P.) Haltung zum Feminismus ist nicht zu trennen von ihrem gesellschaftspolitischen Engagement."(Mattis:1987,136)

<sup>11</sup> In diesem resignatorischen Sinne erläutert sie auch ihren moralisierenden Rückgriff auf das Stilmittel der Ironie: "Die Ironie ist im Grunde das, worin der Moralist sich flüchtet -wie z.B. Karl Kraus, der für mich der größte Moralist war- Die Resignation ist also eine enttäuschte moralische Position."(zit. nach Mattis:1987,134)

Im Zusammenhang mit dem konstitutiven Negativitätsaspekt der Ironie sei noch an Adorno erinnert, für den die Ironie das Negative dadurch trifft, "dass sie das Positive mit seinem eigenen Anspruch auf Positivität konfrontiert", womit sie sich im gleichen Zuge selbst negiert (vgl.Adorno:1980,237).

An diesem durchgehenden resignativen bzw. negativen Aspekt von Jelineks Schaffen nimmt nicht nur die marxistische Kritik besonderen Anstoß. Auch den Feministinnen, die das Werk der Autorin eher ins Abseits der gängigen feministischen Tendenzen, in eine Rand- oder auch in eine (vampirhafte) *Zwischenposition*, - um eine strukturbildende und leitmotivisch wiederkehrende Figur bei Jelinek aufzugreifen-, rücken, ist er ein Dorn im Auge. Anette Runte, die für diese eigentümliche feministische Verortung Jelineks den Begriff "Postfeminismus" vorgeschlagen hat, hat es in ihrem beeindruckenden Beitrag zum Thema komprimiert und rhetorisch gewandt so auf den Punkt gebracht: "Elfriede Jelineks Schreiben erscheint auf dieser Folie als Versuch einer satirischen Überblendung aller drei Tendenzen, die deren optimistischen Tenor konterkariert: 'Aufklärung über die mögliche Aufklärung' als 'Dekonstruktion der Geschlechter durch einen Metadiskurs?'"(Runte:2002,85)

Ebenso weit gefasst wie Jelineks feministisches Engagement ist auch Jelineks marxistisch (ökonomistisch) gefärbter<sup>12</sup> Faschismus-Begriff, der über das realhistorische Phänomen des Nationalsozialismus hinaus auch diverse ideologisch geprägte Formen des gesellschaftspolitischen und kulturellen Ausschlusses (Sexismus, Rassismus, Xenophobie, Antisemitismus, Ethno-Nationalismus etc.) umfasst. Dementsprechend weitgefächert, vielschichtig und vielfältig ist auch Jelineks im Zeichen der vehementen persönlichen und politischen Anteilnahme für alle Ausgegrenzten, Ausgebeuteten, Unterdrückten, Unterprivilegierten, Entrechteten, für alle unsichtbaren, sprach- und namenlosen Opfer der Geschichte also, stehende Faschismus-Kritik.

Und wieder war es M.Janz, die in ihrem sehr anregenden Aufsatz über E.Jelineks Destruktion des Mythos 'historischer Unschuld' scharfsichtig vor (der Gefahr) einer verkürzten, ausschließlich thematisch-inhaltlich orientierten Analyse von Jelineks Faschismus-Kritik unter Ausblendung des engen Zusammenhangs zwischen diesem 'Thema' und der Schreibweise der Autorin, besonders ihrer spezifischen Form von Intertextualität (Janz:1999,238) gewarnt hat. Eben diese eingrenzende und verdinglichte Form des Umgangs mit dem Faschismus, wie sie sich auch in der Celan-Forschung nachweisen lasse, versuche Jelineks Schreibweise - so Janz - zu kritisieren und zu destruieren. Das "Wiedergängertum des Faschismus" sei der "zentrale Gegenstand" des Jelinekschen Oeuvres, "und zwar nicht nur als *Thema*, sondern auch als Fixpunkt ihrer *ästhetischen* Verfahrensweisen von Anfang an". Die 'untote' Nazi-Geschichte bilde den "generellen Kontext", in den alle weiteren tragenden und sich recht häufig überlappenden kritischen Diskurse (wie etwa die Patriarchats- und die Kapitalismuskritik, die Medien- und die Bildkritik, die Österreich-Kritik, um nur einige davon zu nennen) explizit oder implizit gestellt werden und von dem sie nicht unabhängig gesehen werden sollen: "Gäbe es eine Diskussion über den Status der 'Faschismus-Kritik' in Jelineks Werk, so wäre der Einwand denkbar, dass all ihre Kritik immer auf den Faschismus-Vorwurf zusteure."(ebd.,225)

Die Richtigkeit dieser These soll auch der nachfolgende, aus methodologischen und arbeitstechnischen Gründen<sup>13</sup> vordergründig thematisch und motivisch ausgerichtete Durchgang durch Jelineks Theatertexte belegen. Da im weiteren Verlauf der Arbeit nur punktuell und zwar

---

Mit S.Perthold sei an dieser Stelle ferner darauf aufmerksam gemacht, dass Jelinek in ihrer Dramatik nicht nur auf die gesellschaftspolitischen Missstände hinweist, sondern diese zur Erzielung eines noch größeren aufklärerischen Effekts (im marxistischen Sinne einer "Veränderbarkeit der Welt" -in von Becker:1992,8) in ihrer gesamten Negativität noch überhöht: "Ich glaube, dass es für eine Autorin legitim ist, die Zustände in ihrer Negativität zu schildern und durch Übertreibung dieser Negativität spontane Emotionen zu wecken, in dem Sinne, dass man erkennt: Es ist so schrecklich, das muss man ändern, denn so roh darf es nicht weitergehen."(in Perthold:1992,32)

<sup>12</sup> "Die Bourgeoisie hat sich des Faschismus für ihre Kapitalakkumulation bedient, aber hervorgebracht hat ihn das Kleinbürgertum, wie eine Quelle Wasser hervorbringt, fast naturhaft."(zit. nach Hoffmann:1999,71)

<sup>13</sup> Diese methodologische Bemerkung, die sich nach dem obigen Hinweis auf die enge Verschränktheit zwischen dem thematischen Gegenstand und den ästhetischen Verfahrensweisen von Jelineks Schaffen ziemlich widersprüchlich anhört, soll im Grunde nur von vornherein geltend machen, dass ich mich bei meinen (die thematisch-inhaltliche Analyse von Jelineks Stücken begleitenden) Ausführungen zu den ästhetischen Verfahrensweisen Jelineks, die umfangreiche Sekundärliteratur zum Thema als Folie voraussetzend, nur auf diejenigen Aspekte beschränken werde, die mit der hier vordergründig behandelten Faschismus-/ Körperproblematik zu tun haben.

ganz gerafft auf die für Jelineks Werk enorm wichtige Medien- und Bildproblematik<sup>14</sup> eingegangen werden kann -einige theoretische Annäherungen daran aus psychoanalytischer Sicht wurden bereits im ersten Kapitel unter impliziter Bezugnahme auf deren zentralen Stellenwert bei Jelinek bereits vorgenommen (vgl. 1.3.1. und 1.5.2.3.)-, seien vorab einige Anmerkungen hierzu eingefügt.

Eine herausragende Rolle spielt die Medienkritik besonders in Jelineks frühem Prosawerk, wo sie v.a. auf der Ebene der Sprache angesiedelt ist und im intertextuellen Experimentierspiel mit trivialmythischen Versatzstücken (aus den TV-Familienserien und den Heft- und Fortsetzungsromanen) zum Tragen kommt. Aber sie ist auch in Jelineks Dramatik (z.B. in *Stecken, Stab und Stangl*, in *Ein Sportstück* oder in *Burgtheater* als Kritik an der Unterhaltungsindustrie im Nachkriegsösterreich) durchweg präsent. Orientiert an der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule, v.a. Adornos, geht sie von der Annahme einer bruchlosen Kontinuität des NS in der Medien-, Kultur- und Unterhaltungsindustrie der deutschsprachigen Nachkriegsgesellschaft aus.

Nach 1945 hatten die Massenmedien laut Jelinek einen beträchtlichen Anteil an der Kreierung und Verankerung des Mythos von der "Stunde Null" in Österreich (und auch in Deutschland). Diesen Mythos halten sie auch heute noch durch Vertuschung, Verharmlosung, Verleugnung intakt. Damals dienten sie "als Schattenvernichter" -so S.Späth über Jelineks Kritik am Medium des Fernsehens- und "füllten das Vakuum aus, in dem die Schrecken der Geschichte verborgen liegen"(Späth:1991,101). Der Preis, den man für diese medial bewerkstelligte Befreiung vom lastenden Druck der Geschichte und für die dadurch forcierte Wiederaufrichtung der zusammengebrochenen deutsch-nationalen Identität zu zahlen hatte, war allerdings ziemlich hoch: er bestand "in der medialen Zurichtung und Kontrolle des Massenbewusstseins"(ebd.,100).

Als Trabanten und Komplizen, Sprachrohr und Instrument der herrschenden Macht<sup>15</sup> führten diese "Formen der direktesten Manipulation" der Massen ("Die endlose Unschuldigkeit",78) die

---

<sup>14</sup> Die enorme Relevanz der Medien- und Bildproblematik im dramatischen Werk von Jelinek ist in aktuellem politischem Bezug besonders stark in ihrem neuesten Stück *Bambiland* zutage getreten, welches im Zuge seiner ironisch-satirischen Persiflage des christlich pervertierten Fundamentalismus der USA sich mit der (manipulativen und machtkonformen) Rolle der Medien im Irak-Krieg auseinandersetzt und dabei die politisch hoch brisante Frage nach (der souveränen/mythischen/psychotischen Aufhebung) der Grenze zwischen Realität und Fiktion stellt: "Manchmal ergibt auch der Schein von Nichtsein ein Sein." Und ferner: "Sein und Nichtsein fallen übereinander her und werden eins. Es ist unentschieden ausgefallen zwischen Sein und Schein. Beide gleich stark. Gut so. Es gibt auch kein Kriterium für Realität, sage ich einmal so."

Nicht die Realität erschafft die Politik, sondern die Politik erschafft durch ihren geheimen Schulterschluss mit den Massenmedien die Realität - darin liegt eine der Kernaussagen dieses Textes. Die mit der Macht paktierenden Massenmedien sind es, die die Fakten selbstmächtig erschaffen. Sie sind es, die den Krieg nicht nur fabrizieren, sondern auch legitimieren und wesentlich verschärfen. Daher wird das Fernsehen im Text als "ein praktisches Zusatzgerät zu all diesen Bomben" bezeichnet. Dank dessen tatkräftiger Unterstützung kann die politische Fiktion endlich in Erfüllung gehen, das Wort kann endlich "wahr" sprich zur Tat werden. Der "Touch" des Totalitären, den das Ganze hat, ist kein bloßer Schein. Die von den Medien "fingierte" mythisch-eigengesetzliche Scheinrealität (Lacoue-Labarthe) ist längst zum (angeblich) einzig "wahren" Sein geworden.

In Chr. Schlingensiefels bildentfesselter Inszenierung des Stücks im Dezember 2003 am Wiener Burgtheater hat die eminente Bedeutung der Medien- und Bildproblematik für Jelineks Dramatik noch eine zusätzliche Pointierung erfahren, die auf Jelineks begeisterte Zustimmung traf: "*Die Bilder haben die Herrschaft längst übernommen. Es ist alles Außen.* Nur das zählt. Ob jetzt Hochhäuser über der Erde abrasiert werden oder ein Bärtiger (gemeint sind damit die Video-Aufnahmen von der Festnahme Saddam Husseins- E.P.) aus dem Erdloch gezogen wird wie ein Korken aus der Flasche, eins oberhalb der Erde, eins von unterhalb und das Unten ist ja immer der Ort der Toten, der Verwesung. Wo er so viele hingebraht hat, von dort kommt er jetzt selber her, nur dass er noch nicht tot ist." (vgl. "Gespenstisches Zusammentreffen" von Saddam und "Bambiland", in *Der Standard*, 08.10.04; Herv.-E.P.).

<sup>15</sup> "Aus dem Fernsehen sprechen die vielen Stimmen und Bilder, die die Welt umkreisen, ohne sie je zu verstehen, denn sie umkreisen in Wirklichkeit nur die Macht, der sie dienen, immer, und ihr Zweck ist, dass wir uns mit dieser Macht abfinden, indem man sie uns unaufhörlich, aber nur scheinbar erklärt." ("In Mediengewittern", 1)

faschistischen "Führungsstrukturen"(in Sauter:1981,111)<sup>16</sup> unangetastet weiter, mehr noch: sie pflanzten diese ungestört fort, indem sie die kapitalistischen Abhängigkeitsverhältnisse durch Verdeckung/"Mythisierung"(Barthes)/Naturalisierung/ Entpolitisierung zementierten und deren latente strukturelle Gewalt perpetuierten.

Die machtgestützte und machtstützende Manipulation durch die Medien und die Werbung zu denunzieren und die ungeschminkte "Wahrheit" hinter dem durch sie vorgegaukelten "schönen Schein" ans Licht zu zerren, den "Natürlichkeitsschleier", den sie über die jüngste Nazi-Vergangenheit legen, aufzureißen und das darunter schlummernde zerstörerische Gewaltpotential freizulegen - darin liegt das Hauptanliegen der Jelinekschen Medienkritik. Insofern die Macht der Medien wesentlich in der Macht der Bilder gründet<sup>17</sup> und die Bilder/Stereotypen wiederum grundsätzlich medial produziert und vermittelt werden, ist Jelineks Medienkritik aufs Engste mit ihrer Bildkritik verzahnt. Letztere artikuliert sich vornehmlich als eine de(kon)struktive Kritik an den vorherrschenden medialen Geschlechter- und Österreich-Repräsentationen ("images").

Das von ihr durchgängig ironisch persiflierte und satirisch ausgehöhlte Österreich-Klischee - "ein Bild, das sich aus diversen Verschränkungen zusammensetzt"(Hoffmann:1999,94)<sup>18</sup>- ist, wie es K.Wagner doppeldeutig, aber sehr treffend formuliert, im Grunde eine "Österreich-S(t)imulation", ein folkloristisch provinzielles, vermeintlich authentisches und vollkommen unschuldiges, komplett von den Spuren der Geschichte gereinigtes Österreich-Bild (vgl.Wagner:1994, 80).

Da zum Geschlechterdiskurs in Jelineks Dramatik gleich einiges mehr zu sagen und auch sonst im Laufe der Ausführungen mehrmals darauf zurückzukommen sein wird, gehe ich an dieser Stelle nicht weiter auf die von der Autorin kritisch hinterfragten geschlechtsspezifischen Bilder/Repräsentationen ein.

Ob der Geschlechterdiskurs bei Jelinek in den Faschismusdiskurs eingebettet ist, wie es M.Janz nahe legt, oder umgekehrt, soll hier auch nicht zur Debatte stehen. Das Verhältnis zwischen den beiden scheint eher dialektischer oder spiegelbildlicher Natur zu sein.

Als Höhepunkt der Männerherrschaft und des Männerwahns"(Dubois:1988,12) wird der Faschismus bei Jelinek am gewaltförmigen und machtbestimmten Verhältnis zwischen den Geschlechtern -soziale und sexuelle Macht werden hier durchgehend parallelisiert-, und zwar insbesondere am Ausschluss der Frau aus der gesellschaftspolitischen und kulturellen Sphäre *qua* Festschreibung auf das biologische Sein<sup>19</sup> "gespiegelt" : "Ich glaube eben, dass die konsequente Ausgrenzung der Frauen aus jeder Sphäre, außer der der biologischen Reproduktion, letztlich zu einem Faschismus führen muss, der noch schrecklicher sein wird als jener, den wir bis jetzt erlebt haben. Denn selbst wenn Frauen heute berufstätig sind, so sind sie doch von den technologischen Machtpositionen, wo alles entschieden wird, weit entfernt: etwa in der Gentechnologie oder Rüstungsindustrie."(in Gross:1987)

An einer anderen Stelle verdeutlicht sie den kausalen Zusammenhang von Faschismus, Männerherrschaft und Zurückdrängung des Weiblichen am aktuellen Beispiel der Massaker im ehemaligen Jugoslawien: "Der aus dem Ruder laufende Kämpfer- und Territorialisierungswahn

---

<sup>16</sup> M.Janz weist darauf hin, dass Jelinek, indem sie den Titel von Goebbels autobiographisch geprägtem Roman *Michael* in ihrem medienkritischen Roman *Michael.Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972) übernimmt, bereits die Bildungsfunktion des Fernsehens und besonders der Familienserien als Fortsetzung faschistoider und faschistischer Pädagogik denunziert. Hinter dem pseudofamiliären Duktus der Fernsehsendungen lauern Abhängigkeitsverhältnisse und brutale Gewalt hervor (vgl.Janz:1995,16/17).

<sup>17</sup> denen die Autorin aus eben diesem Grund äußerst kritisch gegenübersteht

<sup>18</sup> "In Jelineks Texten (das Gleiche gilt auch für Th.Bernhard) ist Österreich immer zugleich eine Mischung aus historischen Elementen (das durch den Ersten Weltkrieg amputierte und metaphorisch viel zu enge, bornierte Land), politischen Elementen (die österreichische Allianz von Katholizismus und NS) und künstlerischen Elementen (die Selbstdarstellung Österreichs als Summe der verschiedenen Verbrämungsversuche)."(Hoffmann:1999,94)

<sup>19</sup> Besonders in den frühen Theatertexten Jelineks (in *Nora* und *Clara S.*), wo die Faschismus-Kritik stärker in den Kontext einer materialistischen Patriarchats- und Kapitalismuskritik eingebunden ist, wird die Marginalisierung der Frau als Folge der kapitalistischen Ausbeutung und Verwertung der weiblichen Reproduktionsfähigkeit denunziert (ähnlich argumentiert auch Caduff:1991,179).

im ehemaligen Jugoslawien ist für mich nur eines von vielen Beispielen, was passiert, wenn das Weibliche vollkommen zurückgedrängt wird."(in *Die Philosophin*:1993,98)

Der Geschlechterdiskurs zieht sich wie ein roter Faden durch das gesamte dramatische Werk von Jelinek: die binäre Grundkonstellation Mann-Frau hält sich fast überall durch, sogar dort, wo sie wie etwa in *Wolken.Heim* scheinbar abwesend ist.

Er fällt häufig mit dem Identitätsdiskurs und dessen 'spiegelbildlichem Double', Widerpart und unabdingbare Voraussetzung zugleich, dem Diskurs um den Ausschluss des Anderen zusammen (z.B. in *Nora, Clara S., Krankheit, Raststätte*) oder aber er läuft parallel dazu bzw. unterschwellig darunter (etwa in *Totenauberg, Ein Sportstück* und in *Wolken.Heim*).

Die Erkenntnis, dass der Ausschluss der Frau durch die männlich-patriarchale Herrschaft den "Mord am Weiblichen"(K.Bartsch) bedeutet bzw. dass "die Selbstvernichtung der Frau ihre Ursachen im Faschismus der Männer hat"(Bartsch:1991,177), die Jelineks Theater texts zugrunde liegt, geht auf eine von der Autorin mehrfach zitierte These I.Bachmanns zurück. Danach hat sich der Faschismus nach 1945 in die kleinbürgerlich-patriarchale Familie, in die Beziehung, oder, wie Jelinek selbst sagen würde, in das Herr-Knecht-Verhältnis von Mann und Frau zurückgezogen, d.h. genau an den Ort, an den "Mordschauplatz"(I.Bachmann), wo er seinen Ursprung hat: "Die Bachmann hat auch gefragt, wo denn dieser Faschismus geblieben ist, er könne nach 1945 nicht plötzlich vom Erdboden verschwunden sein. Er ist entstanden in der Familie, in der Beziehung des Mannes zur Frau und er hat sich auch weiter in die Familie zurückgezogen. Die Keimzelle des Faschismus ist das Herrschaftsverhalten, das sich in der Familie ausprägt, die Unterwerfung des Körpers der Frau durch den Mann."(in Roscher:1991,53)

E.Jelinek, die sich mit dem Werk Bachmanns intensiv auseinandergesetzt hat - ihr Drehbuch zur Malina-Verfilmung ist nur ein kleiner, aber durchaus signifikanter Attest hierfür -, die ihre Nähe zu der "Rissautorin", wie sie Bachmann nannte und welchen Namen sie auch für sich selbst verdiente, immer wieder bekundet hat; Jelinek, die Bachmann für ihre "Hellsichtigkeit vom feministischen Standpunkt aus"(in Kathrein:1992c,26) immer bewundert hat und in ihrer Hommage *Der Kampf mit anderen Mitteln* als die erste Frau der Nachkriegsliteratur im deutschsprachigen Raum gelobt hat, "die mit radikal politischen Mitteln das Weiterwirken des Krieges, der Folter, der Vernichtung in der Gesellschaft, in den Beziehungen zwischen Männern und Frauen beschrieben hat" (zit.nach Heidelberger-Leonard,in:Elfriede Jelinek,Text+Kritik,80), hat mit dieser nicht nur das politische Geschichtsverständnis, - "von dem sich beider Werke herschreiben"(ebd.,79)-, sondern auch die erdrückende Last des historischen Erbes geteilt: "als Nachgeborene (waren) beide zutiefst geprägt vom Trauma des NS, und die Geschichte der Frau, oder vielmehr die Geschichte ihrer Vernichtung, gehört in den gleichen Gewalt- und Machtzusammenhang"(ebd.).

#### 5.1.1. *Was geschah,nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft* (1977)

E.Jelineks erstes Theaterstück mit dem Titel *Was geschah,nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft*, das in der Ära des aufkeimenden Faschismus der 20er Jahre spielt, stellt einen ersten dramaturgischen Schritt in Richtung entmythologisierende und politisierende Re- und De(kon)struktion der Geschichte der (Auslöschung<sup>20</sup> der )Frau und ihres bzw. *des* Körpers, auf den sie in der körperfeindlichen abendländischen "Kultur des Geistes" Jahrtausende lang festgeschrieben wurde<sup>21</sup>, dar.

Der Text ist eine bunte Collage aus (bereits im Titel explizit genannten) Ibsen-Zitaten, aus vorgefertigten Sprachmustern und Versatzstücken aus Arbeiterzeitschriften, aus Mussolini- und Hitler-Reden sowie aus der Terminologie der Frauenbewegung der 70er Jahre (vgl.Janz:1995,32). Er lässt sich nach dem Kommentar der Autorin als "eine Weiterentwicklung

---

<sup>20</sup> oder, wie es im Stück in unüberhörbarer Referenz auf Bachmann heißt, der "Ermordung" der Frau: Nora: "Die Geschichte der Frau war bis heute die Geschichte ihrer Ermordung."(Jelinek:1992,64)

<sup>21</sup> Aus dem Mund der Nora-Figur hört sich das so an: "Die Frau ist enthauptet und zerteilt. Man gestattet ihr nur den Körper und schlägt ihr den Kopf ab, weil sich dort etwas denken ließe."(ebd.,67)

des Brechtschen Theaters<sup>22</sup> mit modernen Mitteln der Literatur, den Mitteln der Popkultur der fünfziger und sechziger Jahre, die auch darin bestehen, vorgefundenes Material - pur oder gemischt mit eigenem, aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen - nebeneinanderzusetzen, um eine Bewusstmachung von Zuständen und Sachverhalten zu erreichen ("Ich schlage..",15), verstehen und als eine "marxistisch-ökonomische Analyse"(in Roeder:1989) lesen. Er geht dem engen Zusammenhang von Faschismus, Kapitalismus und Phallogentrismus<sup>23</sup> nach und legt dabei die ökonomische Basis der hierarchischen und repressiven Geschlechterverhältnisse<sup>24</sup> unter besonderer Fokussierung auf "den Warencharakter des weiblichen Geschlechts und seine Aneignung durch die Männer als Drehmoment der (kapitalistisch-patriarchalen -E.P.) Gesellschaft" (Jelinek, zit. nach Janz:1995,39) frei. Die geschlechtsspezifischen >Rollen< werden durch die Figuren nicht so sehr dargestellt, als vielmehr entlarvend ausgestellt. Das lässt sich an der Nora-Figur beobachten, die nach M.Janz keine weibliche >Rolle< darstellt, sondern die ganze Palette biologistischer bürgerlich-patriarchaler Weiblichkeitszuschreibungen und -stereotypen<sup>25</sup> - die der "Ehefrau, der Mutter, der Arbeiterin, der Prostituierten, der Geliebten, der Geschäftsfrau"(Perthold:1991,63)- zitiert, kommentiert und persifliert. Die gleichen Züge weist auch die Eva-Figur auf, die einzige "positive Heldin", die Jelineks Stücke kennen (Janz:1995,32). Ihr werden v.a. satirisch überspitzte Referenzen auf das extrem misogyne NS-Frauenbild in den Mund gelegt<sup>26</sup>, dessen Fetischisierung der Mutterschaft letztlich auf die absolute Depravierung des weiblichen Körpers zur Gebärmachin (zwecks (Ab)Sicherung des menschlichen "Kannonenfutters" für den Krieg<sup>27</sup>) hinauslief - dasselbe reaktionäre Frauenbild wird bezeichnender Weise bis zum heutigen Tag durch die Werbeindustrie und die Massenmedien transportiert: "Die Frau (als mythisches Wesen) hatte im Faschismus ihre besondere Funktion, und es ist kein Zufall, dass Diktatoren, wie Hitler oder Mussolini, in den Hausfrauen und Müttern ihrer Länder leider ein riesiges Verehrerinnenpotential hatten. Sie werteten die Frau als Gebärerin auf (Mutterkreuz, Soldatenmutter), reduzierten sie also wieder einmal auf diese eine biologische Funktion."(in Gross:1987)

Somit betreibt das Stück gleichzeitig auch eine vernichtende Abrechnung mit dem universalisierenden >Radikalfeminismus< der 70er Jahre (so Janz:1995,36), dessen

---

<sup>22</sup> In ihren nachfolgenden Stücken wendet sich Jelinek entschieden von der Brechtschen Lehrstücktheorie ab: "weil das Pädagogische, was das hat, für mich ziemlich begrenzt ist in seiner Wirkung. Im Medienzeitalter muss man andere Formen der Verfremdung finden."(in Tiedemann:1994,36) Zu den von ihr eingesetzten "andere(n) Formen der Verfremdung" gehören u.a. die ironisch-satirische Überspitzung, die groteske Überzeichnung, die dialektische Gegenüberstellung, die holzschnittartige Vergrößerung, Vergrößerung oder Verkleinerung (vgl. dazu "Ich schlage..") etc. Man könnte sie alle mit M.Janz und im Anschluss an R.Barthes unter dem Stichwort "Verfahren der Überdrehung des Mythos" subsumieren. Dieses Verfahren besteht - so Janz - "zumeist nicht darin, Ideologisierung und Mythisierungen einfach aufzulösen, sondern sie im Gegenteil noch eine Drehung weiterzuführen und eben damit zu denunzieren."(Janz:1995,15)

<sup>23</sup> Die Nora-Figur nennt "die Dinge" beim Namen: "Übrigens ist der Kapitalismus eine Folge der auf die Spitze getriebenen Männerherrschaft, welche ich satt habe."(Jelinek:1992,43)

<sup>24</sup> Die hier vollzogene Parallelisierung zwischen sexueller und wirtschaftlicher Macht/Gewalt findet sich auch im nachfolgenden Stück *Clara S.* In abgewandelter Form und mit aktuellem politischen Bezug kommt sie auch in *Raststätte* vor. Dort spiegelt sie die wirtschaftlich untergeordnete (Rand-)Position der Länder des ehemaligen Ostblocks wider.

<sup>25</sup> Nora: "Weil ich eine Frau bin, in der komplizierte biologische Vorgänge vorgehen."(ebd.,11) und ferner: "Mein Gatte wünschte mich häuslich und abgeschlossen, weil die Frau nie nach den Seiten schauen soll, sondern meistens in sich hinein oder zum Mann auf."(ebd.,10)

<sup>26</sup> Eva: "Die Arbeit mit den Kindern aber hat die Frau allein. So wird sie wieder ganz gemacht und wieder neu."(ebd.,13)

<sup>27</sup> In *Ein Sportstück* wird die tödliche Seite der nationalsozialistischen Hypostasierung der Frau zur Soldaten- und Heldenmutter in aktuellem gesellschaftspolitischen Kontext durchleuchtet. Dort ist es der Krieg des Sports, in den die "alte Frau" ihren Sohn Andi schicken muss. In einer ähnlichen Doppelbelichtung erscheint die Figur der um ihren toten Sohn trauernden Mutter, die zwangsläufig Assoziationen mit christlichen Pieta-Darstellungen hervorruft, auch in *Das Werk*. In ihrer Semantik changiert hier die Front, an der der Sohn in der Blüte seiner Jugend fallen muss, jeweils zwischen Kriegs- und Arbeitsfront.

Phraseologie es, wie eingangs angedeutet, ausgiebig, zuweilen auch recht bissig parodiert und den es aufgrund seines unpolitischen Idealismus, seiner reaktionären Enthistorisierung, Mystifizierung und deterministischen (Re-)Substantialisierung der Geschlechterverhältnisse und -(körper)bilder sowie aufgrund seiner durchgehenden Verkennung (oder bewusster Unterschlagung) von deren ökonomischer Determiniertheit<sup>28</sup> gewagt mit dem Geschlechterdiskurs des NS parallelisiert und destruiert.

Hieraus wird ersichtlich, dass Jelinek die Frauen in ihren Texten nicht einseitig als Opfer, sondern auch als Komplizinnen des herrschenden patriarchalisch-kapitalistischen Machtsystems zeigt, "die diesem zuarbeiten, weil sie glauben, daraus ihren eigenen Nutzen ziehen zu können"(Sander:1996,32). Dass die Autorin Ibsens optimistischen Ansatz ins Gegenteil verkehrt, indem sie die Nora-Figur (dasselbe gilt gewissermaßen auch für die Clara-Figur aus ihrem nächsten Stück *Clara S.*) in ihrem Emanzipationsversuch scheitern lässt, begründet sie einmal streng marxistisch mit ihrer mangelnden Solidarität mit dem Proletariat: "Nora scheitert aufgrund ihrer ständigen Ambitionen an einer wirklichen Solidarität mit dem Proletariat, zu der sie auf dieser historischen Stufe noch nicht fähig ist."(in Roeder:1989,30)

Ein anderes Mal erklärt sie es stärker feministisch mit der eben angesprochenen Komplizenschaft der Frau(en) mit dem männlichen Macht- und Wertesystem: "Das ist eigentlich mein Thema, ob das jetzt die Sexualität ist oder die ökonomische Macht, sobald die Frauen sich zu Komplizinnen der Männer machen, um sich dadurch einen besseren sozialen Status zu verschaffen, muss das schief gehen...Ich denunziere die Frau also als Komplizin des Mannes nicht um dessentwillen, was sie in ihrer Unterdrückung ist, denn ich ergreife ja doch sehr stark Partei für die Frau."(in Winter:1991,12/13)

Die Internalisierung und Reproduktion der herrschenden patriarchalen Normen und Wertvorstellungen sowie die Verstrickung in die Mechanismen der kapitalistischen Warenwirtschaft ist Voraussetzung für die Aufrechterhaltung des gesellschaftlichen *Status quo*, mit R.Barthes gesprochen: für die erfolgreiche Fest- und Fortsetzung der (Macht der) bürgerlich-patriarchalen Trivialmythen.

Eine positive (Gegen-)Definition des Weiblichen und der Frau "als das bessere und höhere Wesen"(ebd.) bietet dieses Stück (ebenso wie alle nachfolgenden) allerdings nicht: "weil jegliche Festlegung- auch als oppositionelle - letztlich eine Anerkennung der männlichen Zuschreibungen bedeutet"(Roeder:1989,18). Die Marschmusik, die in der Schlusszene aus dem Radio ertönt, kündigt den anbrechenden Faschismus an.

Als "eine, die sich ständig reibt an dem, was ist, in einer Art verbitterter, wütender Komik, die die Dinge durch Sprache dementiert..."(in "Thalias schreibende Töchter", Regie:M.Lange), zieht Jelinek es vor, sich auf das bestehende biologistische Bild/Stereotyp der Frau zu konzentrieren und es ironisch-satirisch "als das Zerrbild einer patriarchalischen Gesellschaft, die sich ihre Sklaven letztlich anpasst"(in Winter:1991,12), zu decouvrieren. Damit tritt bereits in diesem ersten Theatertext der Dramatikerin ihre eingangs angesprochene Abneigung gegen jegliche utopischen Alternativmodelle deutlich hervor: "Meine Stärke ist es leider nicht, Utopien zu liefern, ich kann nur den schlechten Ist-Zustand beschreiben und zwar polemisch, satirisch, überspitzt, indem ich die Wirklichkeit so beuge, dass sie zur Kenntlichkeit entstellt wird."(in Die Philosophin:1993,98)

Vor diesem Hintergrund müsste die Antwort auf die Frage nach einer typisch >weiblichen Ästhetik< bei Jelinek notwendig negativ ausfallen. Das legt A.Roeder (vgl.Roeder:1989,18), aber auch die Autorin selbst durch folgende Äußerung nahe: "Es geht mir gewiss nicht um eine neue Sprache im Sinne einer weiblichen, was auch immer darunter verstanden werden soll. Ich bin überhaupt jemand, der das schlechte Seiende, das Bestehende anprangert und versucht, es kritisch zu durchleuchten. Auch sind mir die Überlegungen zu einer weiblichen Sprache, v.a. die von Cixous äußerst fragwürdig. Ich habe nicht viel Sympathien für diese Art semiotischer Arbeit."(zit. nach Mattis:1987,139)<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> dazu gehört auch die Verkennung der engen Verflechtung von Emanzipation und Ökonomie, die M.Janz als den Hauptangriffspunkt von Jelineks Kritik herausstreicht (vgl. Janz:1995,32/33)

<sup>29</sup> Zwar hat sich Jelinek in M.Langes Film ausdrücklich zu einer "weiblichen Ästhetik" bekannt. Die Bedeutung, die sie dieser dabei beigemessen hat, hat allerdings nichts mit dem binär organisierten

Was für die scharfsichtige Gesellschaftskritikerin und "erbarmungslose" Moralistin E. Jelinek vor allen Dingen zählt, ist, dass die menschenunwürdigen und menschen-(insbesondere frauen-)verachtenden kapitalistischen und patriarchalischen Macht- und Besitzverhältnisse nach wie vor unangetastet aufrechterhalten bleiben.

### 5.1.2. *Clara S. (1981)*

Dasselbe düster-pessimistische Fazit wie *Nora* zieht auch das nachfolgende, bereits mehrfach herbeizitierte Stück *Clara S.*, das fast um dieselbe Zeit - die Zeit des Präfaschismus - spielt und zum Teil dieselbe Problematik unter jeweils verändertem Blickwinkel behandelt. Wie *Nora* ist auch die "musikalische Tragödie" - so der Untertitel- *Clara S.* eine Montage, nur dass hier "noch mehr 'fremdes' Material" eingebaut ist: "die (noch größtenteils unveröffentlichten) Tagebücher der Haushälterin und Gefährtin d'Annunzios, Aelis Mazoyer, um die Konstellation in Gabriele d'Annunzios frauenstrotzendem Haushalt zu beschreiben; die Tagebücher und Briefe Clara Schumanns; eine moderne Untersuchung über die männliche Kultur und den ihr innewohnenden Todestrieb, nämlich Ria Endres "Am Ende angekommen"; schließlich ausgewählte Stellen aus einigen Romanen d'Annunzios." ("Ich schlage...", 15). Auch hier werden die kulturellen Weiblichkeitsstereotypen durchgespielt und variiert. Auch hier wird der >radikalfeministische< Jargon (diesmal vornehmlich Ria Endres Th. Bernhardt-Dissertation entnommen) reproduziert und polemisch persifliert. Auch hier wird die komplizenhafte Verstrickung der weiblichen Figur(en) in die bürgerlich-patriarchalen Strukturen thematisiert<sup>30</sup>. Auch hier werden die komplizierten Zusammenhänge von Faschismus, patriarchaler Macht, Ökonomie und Sexualität kritisch durchleuchtet. Aber sie werden zugleich auch in der exemplarischen<sup>31</sup> Figur des faschistischen Dichters d'Annunzio

---

positivistischen Geschlechtermodell zu tun und stellt insofern keinen grundsätzlichen Widerspruch zur obigen Annahme dar.

<sup>30</sup> So lautet zumindest M. Janz' Interpretation der Clara-Figur, die ihr zufolge, da weiterhin im dualistischen Körper-Geist-Denkensystem befangen, "eine Remythisierung aller Klischees vom Genie und von der Weiblichkeit vornimmt" (Janz: 1995, 60) und durch die schlussendliche Ermordung ihres Mannes nur die Restitution des Mythos vom Originalgenie vollbringt (ebd., 58). Im Hinblick auf die übrigen weiblichen Figuren (Luisa, Aelis, Carlotta) finde ich eine derartige Deutung durchaus überzeugend, in Bezug auf die Figur der Clara halte ich sie jedoch aufgrund der auffallenden Doppeldeutigkeit der letzteren für recht problematisch. Der Effekt der Eindeutigkeit resultiert bei Janz' Lesart höchstwahrscheinlich aus der darin vorgenommenen analytischen Trennung zwischen der Ebene der Figuren bzw. der "Fabel" (ebd., 60) - in Jelineks "nicht mehr dramatischer" Theaterästhetik (Poschmann) gibt es aber, wie wir später noch sehen werden, keine Fabel im herkömmlichen Sinne- und der Ebene der ästhetischen ("collagierenden und montierenden") Verfahrensweisen. Wie für dieses Stück ist eine derartige kategoriale Trennung auch für die gesamte Dramatik von Jelinek schwer haltbar. Sie steht zudem in markantem Widerspruch zu Janz' sehr präziser Beobachtung über die eigentümliche Brüchigkeit und Widersprüchlichkeit der Figuren im Stück- "Die Einheit der Figuren bricht dadurch auf und diffundiert in die verschiedensten, teils widersprüchlichen Diskurse." (ebd., 60)-, die sich ebenso gut auf Jelineks Figurenkonzept generell übertragen lässt. Jelineks Figuren eignet danach ein spezifischer Zug der Doppelheit/Ambiguität, der aus der Einlassung einer metasprachlich-kommentierenden Ebene in ihre Sprache hervorgeht (ebd., 61). Diesem strukturellen Zug der Doppelheit/Gespaltenheit/Ambivalenz begegnet man in Jelineks Texten (insbesondere in *Krankheit* und *Wolken.Heim.*) in Gestalt einer gegenläufigen Doppelbewegung, die M. Janz mit Barthescher Terminologie als ein fortwährendes Oszillieren zwischen Objekt- und Metasprache beschreibt, auf den verschiedensten Ebenen. Was ihre analytische Beschreibung so schwer und den Widerspruch in Janz' Lesart wiederum plausibel macht, scheint mir die Aushöhlung bzw. Verwerfung der gängigen textanalytischen und dramaturgischen Kategorien zu sein, die sie voraussetzt und zugleich produziert.

<sup>31</sup> Die Darstellung des Exemplarischen, des (Proto-)Typischen stellt ein Hauptanliegen von Jelineks hochartifizierlicher holzschnittartiger "Reliefttechnik" (in Sauter: 1981, 114) dar: "Auf der Bühne interessieren mich nicht Charaktere mit dem Nimbus von "Persönlichkeit", sondern Prototypen. Mein Verfahren bleibt sichtbar und durchsichtig. Weder Autor noch Personen sind Geheimnisträger. Die Figuren auf der Bühne stehen für etwas, sie sind für mich Werkzeuge, mit denen ich meine Aussage machen will, denn ich glaube an das Theater als ein politisches Medium." ("Ich schlage...", 16)

-des "berühmten Frauenkonsumenten, en gros und en detail"(Jelinek,zit. nach Mattis:1987,117), "Repräsentant männlich übersteigerten Herrenwahns und Verfechter der dekadenten frühfaschistischen Ideologien, Italiens Großdichter, Kriegsheld..., Freund des Duce und der Duse"(Perthold:1991,79)- um einen weiteren Aspekt ergänzt: den Aspekt der kulturellen Macht und Ausbeutung, der seinerseits mit dem impliziten Hinweis auf die in der Regel verschwiegenen Allianzen zwischen kapitalistischer Marktwirtschaft und Kulturindustrie in einen aktuellen Bezug gesetzt wird (der Verweis auf diese Aktualisierung stammt von M.Janz - vgl.Janz:1995,62).

Mit der Engführung der beiden Aspekte sexueller und kultureller Macht wird im Stück ein weiteres Kapitel aus der Geschichte der patriarchalischen/"faschistischen" "Ermordung" der Frau aufgeschlagen: die Vernichtung der weiblichen Kreativität (hier exemplarisch an der historischen Figur der Clara Schumann dargestellt) durch die *qua* Festschreibung auf die biologistische Reproduktionsfunktion betriebene Ausschließung der Frau aus der männlich dominierten Sphäre der Kunstproduktion, wo sie im besten Falle nur als Reproduzentin, Interpretin zugelassen ist.Jelinek bemerkt dazu: "...ich finde diese Auslöschung der Frau aus dem öffentlichen Diskurs, in dem sie nur Gegenstand sein darf, nicht aber selber sprechen, ist eine noch umfassendere als die weltweit zunehmende körperliche Gewalt gegen die Frauen. Dass ihre Werke verachtet werden, finde ich besonders unerträglich, es ist offenbar eine persönliche narzisstische Kränkung für mich, weil es mich direkt betrifft, auch wenn ich mich scheinbar "durchgesetzt" habe in meinen Arbeiten."(in Die Philosophin:1993,97)

Problematisiert wird die kulturelle Auslöschung der Frau im Patriarchat in *Clara S.* vor allem auf der Gegenfolie des spätbürgerlichen Genie-Kults des 19.Jh., der wiederum über die Figur des d'Annunzio in direkten Zusammenhang mit dem Faschismus gebracht wird<sup>32</sup>.

Ästhetisch wird dieser Zusammenprall, diese "Konfrontation von idealistischem Denken des 19.Jh. und "dekadenter" frühfaschistischer Ideologie, bei der sich zeigt, wie weibliche Kreativität im Patriarchat immer wieder zugrundegehen muss"("Ich schlage...",15), durch das Prinzip der Montage bewerkstelligt, das eine Über- und Ineinanderblendung von mehreren zeitlichen Ebenen (etwa der Zeitebene des 19.Jh.,des frühen 20.Jh. und der Gegenwart) ermöglicht. Die von Jelinek fingierte Begegnung von Clara Schumann und Gabriele d'Annunzio konnte in Wirklichkeit nie zustande kommen.

Wenn man allerdings bedenkt, dass der NS-Ideologie dasselbe Konzept vom absoluten, selbstmächtigen und historisch einzigartigen männlichen "Majestäts-Subjekt"(P.Legendre) wie dem spätbürgerlichen Ideal vom Originalgenie zugrunde lag und dass der "Nazi-Mythos" laut Ph.Lacoue-Labarthe und J.-L.Nancy seinem Wesen nach die Vollendung der idealistischen Subjektmetaphysik darstellte, dann liegt es nahe, das hier eingesetzte Verfahren der "Konfrontation" (mit Jelinek könnte man auch von "Spiegelung" sprechen), das in *Wolken.Heim* noch konsequenter durchgeführt wird, nicht so sehr im Sinne einer entlarvenden kontrapunktischen Gegenüberstellung<sup>33</sup>, als vielmehr im Sinne einer wechselseitigen dialektischen Erhellung, Durchdringung, Verschränkung, Perpetuierung zu interpretieren. Demzufolge erweist sich die (geschlechtsspezifische) Identitätsproblematik, die nach R.Endres im Kern des idealistischen Genie-Kults steckt und noch immer die männliche Identitätsvorstellung prägt, als der entscheidende Knotenpunkt, in dem die Faschismuskritik mit der materialistischen Patriarchatskritik Jelineks in diesem Stück zusammentrifft.

---

<sup>32</sup> Die Figur des d'Annunzio artikuliert nach Janz die faschistoiden "Männerphantasien"(Kl.Theweleit) von einer Vereinigung mit den Massen über den Körper der Frau (vgl.Janz:1995,56). Die entsprechende Textstelle, auf die sich diese Annahme bezieht, lautet: "Commandante: Der Mann drängt sich zur Eroberung, er erobert wahlweise ein fremdes Gebiet, möglichst weit weg, eine Frau oder einen Korridor im Luftraum. Die irreführten Massen applaudieren ihm. Die Massen sind körperbetont wie die Frau. Man kann sie beliebig in Besitz nehmen."(ebd.,111)

<sup>33</sup> Zu dieser Lesart neigt übrigens in gewissem Sinne auch M.Janz, wenn sie etwa schreibt: "Das "Originalgenie" mit seiner Hypothese der >herausragenden Einzelpersönlichkeit< vermag dem Faschismus und seinen Autoritätsstrukturen keinen Widerstand zu bieten"(Janz:1995,59). Sie beherrscht auch fast durchgehend die *Wolken.Heim*- Rezeption (als exemplarisch hierfür mag M.Kohlenbachs einschlägige Analyse gelten).

### 5.1.3. *Krankheit oder Moderne Frauen* (1985)

In *Krankheit oder Moderne Frauen* wird der in *Clara S.*, der "Vorgeschichte zu *Krankheit*" (Jelinek in Roeder: 1989, 150), mit dem spätbürgerlichen Genie-Kult verklammerte subjektzentrierte Identitäts- bzw. Männlichkeitsdiskurs als gewaltförmiger, "protonormalistischer" (Link), d.h. Stigmatisierungen und Ausgrenzungen produzierender Herrschaftsdiskurs weiter- und letztlich ad absurdum geführt. Sein Pendant und unabdingbare Ermöglichungsbedingung - der Diskurs um den (vernichtenden) Ausschluss des Anderen, das hier gemäß dem bürgerlich-patriarchalen Geschlechterarrangement<sup>34</sup> als das Weibliche<sup>35</sup> und damit automatisch als das Sekundäre, Abhängige, Untergeordnete codiert und denunziert wird, wird vorrangig durch den ebenfalls machtgebundenen und ausgrenzenden Krankheits- und Hygienen Diskurs der Moderne präsentiert. Mit analogen Bedeutungsimplicationen wird letzterer im späteren Stück *Totenauberg* mit Heideggers völkisch-nationalistischem "Jargon der Eigentlichkeit" (Adorno) konfrontiert.

Als misogynen Männerprojektion wird das Weibliche/die Frau in *Krankheit* in intertextueller Bezugnahme auf gängige Topoi der westlichen Philosophie (v.a. auf das extrem sexistische Buch *Geschlecht und Charakter* vom "Parade-Frauenhasser Otto Weininger" (in *Die Philosophin*: 1993, 95)) und der Psychoanalyse (Freuds und Lacans) durch das Loch/die Wunde/den Mangel/die Leere/das Nichts etc. figuriert.

Die kritische Suspension dieser traditionellen Frauenrepräsentation(en) wird vordergründig über die mehrfach codierte Vampir-Metapher geleistet, die sowohl ein rekurrentes Motiv bei Jelinek benennt (in *Wolken.Heim.* taucht sie wieder auf) als auch eben eine spezifische ästhetische Verfahrensweise kritischer Hinterfragung und Sinnentleerung vorgegebener kultureller Muster und Geschlechterzuschreibungen bezeichnet - in diesem Fall die ideologiekritische Um- und Überdrehung des Mythos vom "Naturwesen" Frau- bezeichnet: der Vampir ist nämlich die Unnatur schlechthin.

Dass ein weiblicher Vampir sich als Natur bezeichnet - "Emily: Natur bin ich, erinnere daher oft an Kunst." (ebd., 195)- , bedeutet, dass die Zuordnung von Frau und Natur ins Absurde pervertiert ist. Statt Leben zu >schenken<, saugen die weiblichen Figuren Carmilla und Emily im Stück die Kinder aus, >nehmen ihnen das Leben< (Janz: 1995, 88).

M.a.W.: Wie in den beiden vorangegangenen Stücken haben wir es hier erneut mit der Problematik der biologistischen Ausschließung der Frau aus der patriarchalen Gesellschaft zu tun<sup>36</sup>, nur wird sie hier auf einer 'höheren' philosophischen Ebene verhandelt. Wie so oft hatte M.Janz ein sehr gutes Gespür dafür: "Zumindest dämmert hier die Einsicht, dass es im Grunde gar nicht geht um das tatsächliche Geschlecht der Frau, sondern um den Diskurs über die Frau als Geschlechtswesen." (ebd., 96)

Die Sexualisierung der Frau in der Moderne, ihre biologistische Fixierung auf das körperliche Sein<sup>37</sup> sollte eigentlich die Enteignung, die Unterwerfung unter die Gesetze der Ökonomie/des

---

<sup>34</sup> Die Hauptfunktion der Frau besteht danach grundsätzlich darin - das wurde unter 3.4. eingehend erörtert - , als Negativfolie zur (Selbst-)Konstitution und (Selbst-)Behauptung der selbstgenügsamen und selbstbezüglichen Identität des Mannes herzuhalten.

<sup>35</sup> So sagt die Emily-Figur im Stück: "Ich bin das Andere, das es aber auch noch gibt." (Jelinek: 1992, 196) Und in dem oben genannten Bachmann-Essay, der sich als hilfreiche Bezugsfolie für die Lektüre von *Krankheit* anbietet, kann man lesen: "Die Frau ist das Andere, der Mann ist die Norm. Er hat seinen Standort und er funktioniert, Ideologien produzierend. Die Frau hat keinen Ort.." (ebd., 151) Eine Parallelstelle findet sich in *Irmgard Keun und die Sprache des Kindes*: "Der gleiche und gleichzeitig der andere, der aber derselbe ist, mit dem man in Beziehungen tritt, ist für den Mann immer ein anderer Mann. Da man die Frau als das absolut Andere definiert, ist es unmöglich, sie auch als ein anderes Subjekt zu sehen. Sie wird Nicht-Person, Teil eines Besitzes. Sie besitzt keine Sprache." (ebd., 10)

<sup>36</sup> Unüberhörbar klingt es aus Bennos Worten heraus: "Bitte gebären können. Bitte auch stigmatisiert werden können!" (ebd., 245)

<sup>37</sup> Wie das Faschismus-Thema, auf dessen Hintergrund es lesbar wird, wird auch das Thema der ideologischen Fixierung der Frau auf die Biologie bei Jelinek ständig und von allen möglichen Seiten herumspielt. Wir fanden es vorhin in *Nora* und in *Clara S.* vor und wir werden es in eindringlicher Intensität noch in vielen der nachfolgenden Stücke (in *Totenauberg*, *Raststätte*, *Ein Sportstück*) wiederfinden. Hier ein Beispiel aus *Ein Sportstück*: "Eine junge Frau: Die Frau muss schön sein, denn auch sie findet ja,

Kapitals/des Marktes, die Verwaltung und Verfügbarmachung ihres Körpers - "das Rad im Getriebe der Erhaltung patriarchalischer Machtstrukturen"(ebd.,96) - legitimieren<sup>38</sup>. In diese Interpretationsrichtung weisen die im Text eingelagerten Foucault-Referenzen (Heidkliff: Die Klinik ist geboren. Und das Geschlecht ist dann auch irgendwann einmal geboren."-ebd.,241), wengleich Foucaults Macht- und Subjektbegriff sich von dem marxistisch geprägten Macht- und Subjektbegriff Jelineks radikal unterscheidet. Nach Foucault bildete die bürgerlich-patriarchale Familie bekanntlich den aktivsten Brennpunkt der Diskursivierung des Sexes in der Moderne und der Körper der bürgerlichen Ehefrau, der als einer der ersten sexualisiert wurde, lieferte eine der wichtigsten Schaltstellen für die neuen biopolitischen Machtdispositive (vgl.2.3.2).

Die ethisch und moralisch schwer legitimierbare "Überführung des weiblichen Körpers zum Objekt der medizinischen Forschung"(M.Schuller), wie sie heutzutage im Bereich der Gen- und Reproduktionstechnologie zu beobachten ist, markiert den Höhepunkt dieser Entwicklung. Einen ähnlichen Standpunkt vertritt auch E.Jelinek, die sich selber in ihrem Hörspiel *Die Bienenkönige* (1976) mit dem Thema auseinandergesetzt hat. In *Krankheit* hat sie nur in Form von kurzen Anspielungen darauf hingewiesen:

Heidkliff: "Das Zeugungsvorgang ist unerlässlich. Der Mann muss nicht als Person anwesen. Das Ei aber schon."(ebd.,237

Benno: "Der Kinder Samen kaufen. In einer Bank. In einem Supermercato. In einer rechtschaffenen Geschäftsstelle."(ebd.).

Die Gen- und Reproduktionstechnologie, in der die Autorin die Klimax der misogynen Ausgrenzung und Entmachtung der Frau erblickt, läutet für sie den Anbruch eines "viel umfassenderen Faschismus" ein "als den, den wir schon gehabt haben"(in "Thalias schreibende Töchter",Regie:M.Lange). Denn die Männer sind - so Jelinek- nicht bereit, die Macht mit den Frauen zu teilen; sie haben ihnen die einzige Macht, die sie bisher hatten, die Macht der Mütterlichkeit, weggenommen (ebd.).

Doch kehren wir zur Vampir-Metapher zurück. Zwischen ihr und der Krankheitsmetapher im Stück bestehen mehrere Parallelen. So z.B. konnotiert die Vampir-Metapher, wie oben angedeutet, "das Verweigern bzw. Umkehren des Gebärens"(Jelinek,in Meyer:1995,12) und damit den Entzug aus der geschlossenen phal(log)ozentrischen Ökonomie der Reproduktion/des Austauschs, die das Fundament der kapitalistisch-patriarchalen Ordnung bildet<sup>39</sup>. Einen Entzug, "ein bewusstes Sich-der-Gesundheit-Entziehen", eine "produktive Verweigerung gegenüber dem Terror des Gesunden" (in Roeder:1989,30) und der "Normalität"(vgl. "Eine Rede") impliziert auch die Krankheitsmetapher. Auch sie demontiert durch unendliches Durchspielen und komisch-groteskes Persiflieren das Bild von der Frau als "Natur"<sup>40</sup>. Diese subversive Umkehrung der Krankheitsmetapher wird von M.Janz an der Umdeutung von deren

---

ähnlich dem Sportler ausschließlich in ihrem Körper statt. Sonst wäre sie nämlich dauernd abwesend, und man könnte nicht sehen, wie attraktiv sie ist."(ebd.,45)

<sup>38</sup> In *Totenauberg* wird dieser Themenkomplex im theoretischen Horizont der Dialektik der Aufklärung mit der Problematik der Naturbeherrschung, -verwertung und -zerstörung enggeführt. Angelegt ist dieser Zusammenhang aber auch schon in *Krankheit*: Heidkliff: "Für die Natur wie die Frau gilt: Verwalten, nicht vergewaltigen!" (ebd., 215). In persiflierter Form kehrt er auch in *Raststätte* wieder.

<sup>39</sup> Zu der Carmilla-Figur, die nach der Geburt ihres sechsten Kindes auf dem Gynäkologenstuhl stirbt und von Emilys Vampir-Biss zu neuem Leben als Vampir erweckt wird, bemerkt E.Jelinek mit einem unverhohlenen Seitenhieb auf das NS-Frauenbild: "Carmilla in meinem Stück entzieht sich körperlich der biologischen Ausbeutung als Gebärmachine. Sie entzieht sich damit der gesellschaftlichen Reproduktion, auf die sie fixiert war."(in Roeder:1989,147)

<sup>40</sup> "Carmilla: Die Krankheit ist schön. Sie ist mir unentbehrlich. Ich bin krank, daher bin ich...Ich bin krank und daher berechtigt. Ohne Krankheit wäre ich nichts...Meine Ursache wie mein Ziel ist die Krankheit, die ich liebe. Ich bin schwach, weil ich krank bin...Ich bin immer krank und freue mich daran..."(ebd.,232)

ebenso wie: "Ich bin krank, und es geht mir gut. Ich bin schon krank! Krank! Krank!

Krank!(ebd.,233);"Ich genieße meine Krankheit ja auch!"(ebd.,235) und so ad infinitum. Die kulturell verankerte und metaphysisch fundierte Assoziation des Weiblichen mit der Krankheit, der körperlichen Hinfälligkeit und Todesverfallenheit zieht sich als eine Grundkomponente des Themenkomplexes Frau-Körper-Natur leitmotivisch auch durch *Totenauberg*, *Raststätte* und *Ein Sportstück* hindurch. Ein Beispiel aus *Ein Sportstück*: Frau: "Ja, auf Schwäche, Krankheit, Hinfälligkeit bin ich spezialisiert."(ebd.,48)

ursprünglich stigmatisierender und ausgrenzender Funktion zum "Existenzbeweis" durch die Carmilla-Figur - "Ich bin krank, daher bin ich"(ebd.,232) - festgemacht (vgl.Janz:1995,96). Da ist aber noch ein weiterer Punkt, in dem sich die beiden Metaphern treffen: sie beide inszenieren und überschreiten in gleichem Maße das dichotome Subjekt-Objekt-Paradigma der subjektzentrierten abendländischen Metaphysik, dem die Frau und ihr/der Körper zum Opfer fallen (auch im buchstäblichen Sinne) und auf das wir im Zusammenhang mit der eigentümlichen Blickdramaturgie des Textes noch einmal zu sprechen kommen. Die Vampirmetapher verweist auf einen unentscheidbaren/transgressiven Grenz- bzw. Schwebezustand (zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Leben und Tod). Der Krankheitsdiskurs, der hier die machtgeprägte Subjekt-Objekt-Dichotomie unterhöhlt, stellt wiederum in seinem historischen Entstehungskontext (der Moderne) selbst einen Effekt derselben Dichotomie dar.

Diese eigentümliche, reduplizierende/spiegelnde/reproduzierende *und* transgressive/verrückende/ suspendierende Doppelbewegung, die die beiden Diskurse vollziehen und die wir vorhin bei der Analyse von *Clara S.* als einen der hervorstechendsten Grundzüge von Jelineks Theatertexten herausgestellt haben (vgl.Anm.30), lässt sich im Stück auf mehreren anderen Ebenen beobachten. Man könnte sogar weitergehen und generell vom Text behaupten, dass er durchgängig die Überschreitung und Auflösung des binären Oppositionsmodells (der Geschlechtermetaphysik oder auch, psychoanalytisch gesprochen, des Spiegelstadiums) betreibt<sup>41</sup>, während er zugleich ganz darin befangen bleibt: Er ist durchzogen von Paarkonstellationen, ist in zwei Akte gegliedert, die Bühne ist zweigeteilt, die Hauptpersonen werden paarweise eingeführt; der Einsatz verkehrter Zitate erzeugt auf der sprachlichen Ebene einen Verdoppelungseffekt, der eine Entsprechung in der kreisförmigen Textdramaturgie findet etc.

Aber bleiben wir bei der Vampir-Metapher. Mit den Stichworten "Objekt" und "Subjekt" von vorher ist zugleich eine weitere ihrer semantischen Implikationen angesprochen: Die Vampirmetapher steht laut Jelinek "paradigmatisch für die weibliche Existenz, die nie ganz da ist und nie ganz weg ist"(in Carp:1996b,4)<sup>42</sup> und verweist damit auf den prekären *Doppel-* oder auch *Zwischenstatus* der Frau als *homo sacer* (G.Agamben) bzw. als *extimes Objekt klein a* (Sl.Zizek) in der patriarchalen Gesellschaft, das durch sein gleichzeitiges Ein- und Ausgeschlossen sein deren Existenz und ontologische Konsistenz garantiert<sup>43</sup>. Aus dem Mund ihrer weiblichen Figuren hört sich diese Erkenntnis so an:

"Emily: Ich bin der Anfang und das Ende. Dazwischen komme ich auch noch öfter vor."(ebd.,196)

"Carmilla: Ich bin nichts Halbes und nichts Ganzes. Ich bin dazwischen."(ebd.,201)<sup>44</sup>

Darüber hinaus wird dies in dem als Motto dem Text vorangestellten Zitat der Philosophin Eva Meyer mit einem Bild aus der chinesischen Malerei verdeutlicht, "dass nämlich die alten

---

<sup>41</sup> So z.B. verwischt er die Grenzen zwischen Theater-Theorie und Theater-Text, zwischen Autorin und Figur, zwischen weiblicher Autorin und männlichem Regisseur. Gleichzeitig macht er die Grenzlinie zwischen Bühne und Publikum unscharf, indem er den Haupttext (Figurenrede) und den Nebentext (Regieanweisungen) ineinander blendet (ausführliche Erläuterungen hierzu finden sich bei Bethge:1991)<sup>42</sup> und die Jelinek an anderer Stelle auf die Formel bringt: "Die Frau ist nur, wenn sie verzichtet zu sein."(in Die Philosophin:1993,97)

<sup>43</sup> Dieselbe Einsicht formuliert im Zusammenhang mit *Krankheit* auch U.Dubois: "Ihr (der Frau- E.P.) Außenseitertum ist Baustein, ist Teil der Gesellschaft. Ihre Außenseiterposition gewährleistet das gute Funktionieren der Gesellschaftsformen und -normen. Ihr Schweigen ist Garant für das Reden der Männer in der Öffentlichkeit."(Dubois:1988,10)

<sup>44</sup> Gemäß C.Bethges sehr präziser Lesart lassen sich Carmillas Worte in dramaturgischer Hinsicht auf den (Schwellen- bzw. Zwischen-)Status des Stücks beziehen. Der Text, der verschiedene literarische Gattungen (Drama', Lyrik, Prosa) miteinander vermengt, stellt danach "eine verkehrte Spiegelung der dramatischen Form"(Bethge:1991,21) dar: "In verschiedenen Hinsichten stellt er eine Art Zwischenstadium dar und weist damit Parallelen zum thematisierten (Ab- bzw. Nicht-; E.P.)Ort der Frau auf", er "ist "wie ein Stück"(E.Meyer), er imitiert die traditionelle dramatische Form und inszeniert ihre Zerstörung"(ebd.). Die Figur des Dazwischen, so lässt sich resümierend sagen, besitzt eine strukturbildende Qualität für Jelineks Dramatik. Sie ist nicht nur inhaltlich bestimmend für die Mehrzahl ihrer Texte, sondern prägt auch durchgehend ihre bevorzugten ästhetischen Verfahren der Intertextualität und der Montage.

Meister in ihre Bilder hineingegangen und darin verschwunden sind. Die Frau ist kein großer Meister und ihr Verschwinden wird nie vollständig sein. Sie taucht immer wieder auf, beschäftigt, wie sie ist mit dem Verschwinden."(in Gross:1987)

Die Doppel- bzw. Mehrdeutigkeit des sowohl für die Analyse von *Krankheit* als auch für das Verständnis von Jelineks Theaterästhetik sehr aufschlussreichen Meyer-Zitats wird uns auch des Weiteren beschäftigen. Doch zunächst zu Jelineks Aussage über den Bedeutungsgehalt der von ihr der Schauerromantik entnommenen Vampir- oder Untotenmetapher. An der oben zitierten Stelle erklärt sie weiter, dass sie "diese Chiffre der Untoten in späteren Texten<sup>45</sup> auf unsere Geschichte" anwendet, "die nie ganz tot ist und der immer die Hand aus dem Grab wächst"(in Carp:1996b,4).

Obwohl zwischen den beiden von der Autorin angeführten Bedeutungsvarianten der Vampir-Metapher auf den ersten Blick überhaupt kein Zusammenhang zu bestehen scheint, macht der Rückblick auf unsere theoretischen Ausführungen zu Agambens Figur des *homo sacer* und zur psychoanalytischen Kategorie des *extimen Objekts klein a* in ihrer starken Verzahnung mit der Opfer- und Gewaltproblematik deutlich, dass beide in struktureller und kausaler Hinsicht dennoch aufs Engste miteinander verknüpft sind. Jelineks an Bachmann anschließende Parallelisierung der symbolischen *und* physischen Auslöschung der Frau in der patriarchalen Gesellschaft mit der nicht nur symbolischen, sondern auch und v.a. *physischen* Auslöschung der anonymen Opfer<sup>46</sup> der Geschichte (hier im doppelten Kontext von Auschwitz und der wachsenden Fremdenfeindlichkeit im heutigen Österreich lesbar), die gemäß unseren diesbezüglichen Ausführungen historisch und strukturell alle beide denselben prekären *Zwischen-* oder *Sonderstatus* innehaben und aus diesem Grund zur Hauptzielscheibe gesellschaftlicher und politischer Gewalt werden, erlangt auf dieser Folie eine beeindruckende Prägnanz und eine enorme politische Brisanz. Auch Jelineks weiter gefasster Faschismus-Begriff und der damit verbundene stark politische Charakter ihres feministischen Engagements wird von hier aus besser nachvollziehbar.

Mit dem bisher Gesagten sind die latenten semantischen Implikationen der Vampir-Metapher jedoch noch längst nicht erschöpft.

"Als Frau ist man ja schon erst einmal eine Ausgeschlossene und eine Ortlose und auch gewissermaßen eine Unbehaute."(in Vogl:1990)

Das vampirhafte Grenz- oder auch Doppelgängertum, der unheimliche Schwebestand zwischen Leben und Tod, die "Ex-timität", "Exterritorialität", die "Ortlosigkeit" der Frau hat bei Jelinek, paradox formuliert, ihren einzigen "Ort" in der Sprache. Die "Ortlosigkeit"<sup>47</sup> der Frau

---

<sup>45</sup> gemeint sind damit v.a. *Wolken.Heim* (1988) und der darauffolgende Roman *Die Kinder der Toten* (1995)

<sup>46</sup> Bezeichnender Weise weist Jelineks zwischen Subjekt und Objekt oszillierender Opfer-Begriff dieselbe Doppeldeutigkeit und Ambivalenz wie der NS-Opferbegriff auf, eine Doppelheit, die für die Kategorie des Opfers generell kennzeichnend ist. Am deutlichsten tritt sie in *Ein Sportstück*, in *Stecken, Stab und Stangl* sowie in dem ihnen vorausgehenden *Wolken.Heim*. zutage, wo im Zusammenhang mit der völkisch-nationalistisch befrachteten chthonischen Blut- und Bodenmythologie auch die NS-Helden- und Opfervorstellung implizit aufgerufen wird. Dem kollektiven, im Wahn seiner einzigartigen deutsch-nationalen Selbstidentität befangenen Wir wird dort derselbe prekäre Zwischenstatus zugewiesen wie seinen unsichtbaren und sprachlosen Opfern, den anonymen "Anderen". Beide wandeln sie rastlos "zwischen Himmel und Erde" ("*Wolken.Heim*", 138). Beide bewohnen sie die "leere Mitte" des Nichts ("Aus Nichts ins Nichts, hart zwischen Nichts und Nichts"(ebd.,158), die "Mitte Europas"(ebd.,157), wo die offene Wunde Auschwitz bis heute noch klafft.

Zieht man G.Agambens Überlegungen zur Figur des *homo sacer* heran, so hat man bald einen möglichen Interpretationsschlüssel für diese hochsignifikante Analogie. Ihm zufolge sind nämlich beide biopolitischen Körper - der Körper des *homo sacer* wie der Körper des Souveräns - durch dieselbe Struktur der Ausnahme/des Banns/der Extimität korreliert. Beide bewegen sich in demselben biopolitischen Schwellenraum der Ungeschiedenheit/Ununterschiedenheit von *zoe* und *bios*, Leben und Tod, der im KZ seine unmögliche Konkretwerdung erfahren hat (vgl.dazu 3.3.2.).

<sup>47</sup> Mit dem Topos von der "Ortlosigkeit" der Frau lässt sich ferner Jelineks insistentes Bemühen um eine unbedingte Enthüllung der hinter dem "schönen Schein" verborgenen (historischen und politischen) "Wahrheit" in Zusammenhang bringen. So zumindest legt es die Autorin selbst in ihrem Bachmann-Essay nahe, wenn sie aus der Tatsache, dass die Frau keinen Ort hat und immer das Andere sein muss, während

ist danach für die Autorin immer gleichbedeutend mit ihrer Sprachlosigkeit: "Man sollte in aller Härte feststellen, dass es die Frau als Sprechende nicht gibt und diesen Zustand des Nicht-sprechen-Dürfens für die Frauen thematisieren."(in Roeder:1989,144).

Im *Nora*-Stück wird dieselbe Erkenntnis aus Weygangs Mund als die männliche Definition des Frau-seins artikuliert: "Die Frau ist das, was nicht spricht und von dem man nicht sprechen kann."(ebd.,30)

Die Sprachlosigkeit wiederum ist synonym mit Machtlosigkeit<sup>48</sup>, da Sprache und Macht für Jelinek untrennbar zusammengehören: "Ich habe kein Interesse daran, den Leuten vorzugaukeln, dass sie eine eigene Sprache besitzen. Die Sprache ist eines der wichtigsten Machtinstrumente schlechthin und ich beabsichtige, mit ihr und in ihr die überkommenen Herrschaftsverhältnisse aufzudecken und zu denunzieren."(zit. nach Mattis:1987,19)

Der Zusammenhang von Sprache und (phallischer) Macht wird in *Krankheit* (und auch in *Raststätte*) in der (parodistischen) Zurschaustellung der Performativität der Sprache durch die männlichen Figuren thematisiert:

Heidkliff: "Bitte verloben wir uns. Jetzt sind wir verlobt."(ebd.,195)

Heidkliff: "Es wird dunkel. Es wird hell. Ich mache es."(ebd.,198)

Benno: "Nein. Ich lasse es jetzt nicht regnen."(ebd.,205)

Anfänglich soll dieser performative Gestus die uneingeschränkte Verfügungsgewalt der männlichen Figuren über die Sprache demonstrieren. Schlussendlich aber, als ihnen die Sprache "davonläuft", kehrt er sich gegen diese selbst, um ihre totale Ausgeliefertheit und Ohnmächtigkeit gegenüber der Sprache herauszustellen.

Der in *Krankheit* über die Vampir-Metapher transportierte Aspekt der Sprachlosigkeit der Frau nimmt wiederum Bezug auf einen gängigen Topos der Frauenbewegung, "die es sich zur Aufgabe gemacht hat, die Sprachlosigkeit der Frau, - welche in einer patriarchalischen Gesellschaft keinen Zugang zur Herrschaft hat, sich kaum gesellschaftlich artikulieren kann und im "wörtlichen Sinn" keinen Zugang zur Sprache hat-, zu überwinden."(Mattis:1987,137)

Jelinek: "Die Frauen sprechen um ihr Leben, die Männer haben es nicht mehr nötig, weil sie sich das Sprechen nicht erkämpfen mussten."(in Roeder:1989,144)

Strukturell wird dieser Topos bei Jelinek in der extremen Wortlastigkeit ihrer Theatertexte sowie in der sprachlichen Anlage ihrer Figuren reflektiert. Letztere reden sich "um Kopf und Kragen" (Perthold:1992,32), sprechen ununterbrochen, sprechen wie die Frau<sup>49</sup> um ihr Leben. Sie erkämpfen sich ihre Existenz durch das Sprechen. Sie sprechen, um nicht zu sterben, um nicht ausgelöscht, nicht "ermordet" zu werden. Sie sprechen gegen den eigenen Tod/Mord an und verkörpern damit eine Vorstellung vom "Subjekt als Schecherezade"(Bergermann:1990, 85). Auf Jelineks Figurenkonzept gehen wir an späterer Stelle ausführlicher ein.

Schreibtechnisch kommt der Aspekt der Sprachlosigkeit der Frau in der durchgehend eingesetzten Technik der Zitation, des "In-fremden-Zungen-reden(s)"(in Carp:1996b,2) zum Tragen.

Dramaturgisch schlägt er sich im häufigen Auseinanderfallen von Körper und Sprache/Stimme nieder.

In Anbetracht der auffallenden unterschwelligten Omnipräsenz des Aspekts der Sprachlosigkeit der Frau bei Jelinek könnte man noch einen Schritt weitergehen und in ihrer "Dramaturgie der Sprache"(B.Landes) eine radikale Antwort darauf sehen. Radikal im Sinne einer subversiven

---

der Mann immer die Norm ist, für sich den Schluss zieht, sie sei "dazu verurteilt, die Wahrheit zu sprechen und nicht den schönen Schein."

<sup>48</sup> Als Ausdruck der Machtlosigkeit wird von Jelinek auch das rhetorische Mittel der Ironie interpretiert, das nach ihren Angaben zu den wichtigsten Grundkonstituenten ihrer "weiblichen" Ästhetik zählt (so Jelinek in "Thalias schreibende Töchter", Regie: M.Lange): "Ironie war sicher oftmals die einzige Waffe der Machtlosen: die Verspottung der 'Herren' existiert als Prinzip schon in der griechischen Komödie bei Aristophanes. Wenn die Schwachen sich auch nicht gegen ihre Beherrscher erheben können, so können sie sie doch verspotten - während es andererseits die Machthaber nicht nötig haben, zu spotten, weil ihre Macht gesichert ist."(zit. nach Mattis:1987,112)

<sup>49</sup> In einer Interviewaussage wird die Dimension des ununterbrochenen Sprechens von Jelinek zur definitiven Bestimmung des Weiblichen herangezogen: "Vielleicht ist das das Weibliche, dass jemand, für den das Sprechen nicht vorgesehen ist, ununterbrochen spricht, um sozusagen auf der Welt zu sein. Nicht: ich denke, also bin ich - sondern ich spreche, also bin ich."(zit. nach Schmücker:1989,70)

Infragestellung und Überschreitung oder auch einer "phallischen Anmaßung", wie die Autorin selber das weibliche Sprechen im öffentlichen Raum (und damit implizit auch ihr eigenes Theatermodell) mit psychoanalytischen Termini bezeichnet: "Wie ja auch die Bachmann in ihrem Roman "Malina" literarisch modellhaft ausführt, muss die Frau, will sie sprechen, ein männliches Ich ausbilden. Das weibliche Sprechen ist, will man es psychoanalytisch ausdrücken, eine phallische Anmaßung, etwas, das für sie eben nicht vorgesehen ist."(in Roeder:1996,1)

Das Moment der phallischen Anmaßung ist auch in der Vampir-Metapher aus *Krankheit* mitenthalten, insbesondere im recht skurril anmutenden phallischen Attribut der ausfahrbaren Vampirzähne, die sich Emily von Heidekliff installieren lässt, um Lust "vorzuzeigen".

Es macht ferner ein tragendes strukturelles Element von Jelineks ironisch-satirischer Schreibtechnik aus: "Ich erkenne schon in Elementen von mir typisch weiblich erscheinende Momente. Manches ist jedoch sehr männlich - , wie z.B. der Witz, mit dem ich arbeite und der als sehr kastrierend empfunden wird. Der Witz bei einer Frau ist ja eine der großen phallischen Anmaßungen. Das darf man nicht vergessen, wenn man meine Texte analysiert. Meine Texte sind oft sehr komisch und witzig, was in der Frauenliteratur selten ist, da der Witz für die Frau ein stark tabuisierter Ort ist."(zit. nach Mattis:1987,142)

Und es stellt generell einen integralen Bestandteil von Jelineks "Sprache der Überschreitung" dar: "Ich überschreite mit meiner Sprache, es ist eine Sprache der Überschreitung, eine Sprache der Aggressivität."(in Winter:1991,16)

Wenn U.Nyssen mit besonderem Blick auf die allgegenwärtige Faschismus-Kritik bei Jelinek ihre "Anstrengung eines eminent politischen Theaters" aus ihrer ">feministischen< Fragestellung" ableitet (vgl.Nyssen:1984/1992), dann hat sie offensichtlich vollkommen Recht. Die Frage nach der Überschreitung als phallischer Anmaßung führt uns weiterhin zu dem von der Vampir-Metapher ebenfalls mitimplizierten und mit der Problematik der biologistisch verankerten gesellschaftspolitischen Knebelung der Frau stark verzahnten Themenkomplex der Undarstellbarkeit/ Un(er)fassbarkeit / Nichtrepräsentierbarkeit/ Nichtfixierbarkeit der Frau. Dieser Themenkomplex, der in Jelineks Theatertexten vornehmlich durch die fortwährend wiederkehrende Figur des Dazwischen, des Lochs, der leeren Mitte, der Wunde etc. artikuliert wird, bildet in seiner engen Verschränktheit mit der Dimension des Traumatischen den eigentlichen Kern ihrer "widerständigen"(H.Müller) , "obszönen", "antirepräsentationalen" (G.Poschmann) oder auch "erhabenen"(im Lyotardschen Sinne) Theaterästhetik.

So wie der Vampir kein Spiegelbild (also auch kein Ab-bild) hat, so entziehen sich auch die weiblichen Figuren in *Krankheit* dem phallogozentrischen und phallogokratischen Prinzip der Repräsentation/ mimesis mit dem Effekt, dass ein irreduzibler Rest zurückbleibt (so auch Schmücker:1989,58), der dessen erfolgreiches Funktionieren unmöglich macht. Durch ihre Verwandlung in lesbische Vampire untergraben sie radikal nicht nur die hierarchische Geschlechterdichotomie, sondern höhlen auch die ihnen zugeordneten biologistischen Körperrepräsentationen, die ihnen "auf den Leib geschriebenen" Männerprojektionen (als Mütter und Ehefrauen), welche sie a priori als Subjekte (ihres Begehrens) auslöschen, gänzlich aus: "...denn die schreckliche Ungerechtigkeit ist ja nicht die wirtschaftliche Unterdrückung der Frau..., sondern ... dieses männliche Wert- und Normensystem, dem die Frau unterliegt, und zwar soweit unterliegt, dass sie eben immer anders sein muss... nur das andere zu dem der Männer...dass man gar nicht weiß, was die Frau ist."(in Presber:1988,114) Und noch: "Das Entscheidende ist, dass die patriarchalische Kultur existiert, dass die Frauen keinen Ort haben in ihr und sich *nur als Gegenbilder* definieren können."(in Roeder:1989,144;Herv.-E.P.)

Da die Frau in der patriarchalen Kultur auf die Rolle des "anderen" zum männlichen (Schöpfer-)Subjekt festgelegt wird, "kann sie auch kein Bild von sich selbst schaffen, sondern kann nur männliche Weiblichkeitsbilder erfüllen, also selbst Teil der männlichen Bilderwelt sein"(Sander:1996,47). Ihre Festschreibung auf das biologische Sein, die sie unwiederbringlich in den Objektstatus versetzt und ihr eigenes Körper-(und Selbst-)Verständnis von männlich geprägten Körperbildern abhängig macht, hängt für Jelinek untrennbar "mit dem Markt- und Ware-Verständnis des Kapitalismus zusammen"(in Roscher:1991,49). Dieses wiederum setzt voraus, "dass die Lust der Frau nur durch die eigene Zurücknahme realisiert werden kann; die Frau muss ihre eigene Sexualität verleugnen und sich zu einem Objekt, zu einer zu Begehrenden

machen."(ebd.) und läuft dementsprechend auf die Sicherstellung und Aufrechterhaltung von deren sexueller Verfügbarkeit hinaus.

Von dem restlosen und irreversiblen Verschwinden der Frau in den ihr zur unmöglichen mimetischen Nach-bildung durch die Massenmedien, die Kosmetik- und die Werbeindustrie oktroyierten, aber auch von ihr selbst -und das ist gerade der springende Punkt- zwecks Erlangung von gesellschaftlicher Existenz und Akzeptanz freiwillig internalisierten (im Sinne von Foucaults und Haugs Subjektions-Begriff) "begehrten" KörperBildern handeln sämtliche Stücke von E.Jelinek. Hier ein besonders aussagekräftiges Beispiel aus *Krankheit*: "Frauenstimme vom Band: Die Frau und der Körper gehören untrennbar zusammen. Geht der Körper, geht auch die Frau...Der Alltag der Frau vollzieht sich im großen und ganzen vor den Bildern der Frau. Nach der Frau folgt nur mehr Alltag. Groß die einen Frauen, die anderen klein. Mehr. Vor dem Bild der Frau verblasst sogar das All. Die Frauen haben Tage. Die Frau ist das Kleine neben ihrem Bild. Das Vermögen der Frau ist von ihrer Größe abhängig. Die Größe des Bildes besteht in dessen Abhängigkeit von der Natur. Die Frau ist Natur. Die natürliche Frau stellt vermöge ihres inneren Halts vor die Frau, welche nur als Bild auftritt. Keine Frau stellt etwas dar. Das Bild der Frau bringt Gehalt ein. Ihr Auftritt Frau. Die Natur ist das Bild. Das Bild von der Frau besteht lange. Das Innere der Natur verkörpert in der Frau. Der Körper der Frau geht ins Innere. Der Körper und die Frau gehören zusammen in die Natur. Keine Frau mehr. Die Natur drängt es zu den Bildern. Ein Bild ist nicht jede Frau...Die Frau vermag Körperliches. Vermögen bildet Abhängigkeiten. Die Frau stellt ihren Körper. Bitte Gehalt darbringen...Das Bild muss ins Innere. Körpergröße. Die Frau muss ab."(ebd.,257/258) Und noch eine weitere Stelle aus dem fast 20 Jahre später entstandenen Stück *Das Werk* sei hier als Beweis für die bruchlose Kontinuität der Auseinandersetzung mit dieser Problematik in Jelineks Dramatik zitiert, die ebenfalls die ideologische Funktionalisierung des weiblichen Körper(Bild)s als Verkörperung politischer Macht (vgl. dazu 3.4.) thematisiert, welche lediglich die männliche Suprematie affirmiert und die gesellschaftspolitische Entmachtung der Frau zementiert: "Schauen Sie nur hin! Das wird diese Frau sagen. Sie wird sagen: Mein Körper ist mein Machtbesitz, da können Sie gar nichts dagegen machen, dass ich jetzt die Macht übernommen habe und sie genau in meinem Körper verkörpere. Ich muss sie nicht tragen. Ich bin sie und ich verkörpere sie!"(ebd.,227)

Von dem sexistisch motivierten und soziokulturell sanktionierten Verschwinden der Frau in den patriarchalen Geschlechter-/Körper-Repräsentationen handelt nicht zuletzt auch das als Motto vorangestellte Eva Meyer-Zitat, von dem hier einmal schon die Rede war. Indem es doppeldeutig von einem unabschließbaren Verschwinden, einem Verschwinden, das "nie vollständig sein (wird)"(Jelinek), spricht, deutet es aber zugleich auch implizit das gewaltige Widerstandspotential an, das diesem Verschwinden von Seiten der Frauen entgegengesetzt werden kann. Diese Interpretationsrichtung schlägt die Autorin mit ihrer Auslegung der Vampir-Metapher als "Chance", als eine Form des Ausbruchs, des bewussten (Selbst-)Entzugs der Frauen aus der kapitalistisch-patriarchalischen Reproduktionsökonomie selbst ein (vgl.Roeder:1989,30). Der negative Charakter dieser "Chance", der C.Caduffs These von der "revolutionäre(n) Absolutheit" der Jelinekschen "Antiprogrammatik und Antiutopismus"(Caduff:1991,157) nur bestätigt, liegt indes deutlich auf der Hand.

Wie der *Clara*- und z.T. auch der *Nora*-Text leistet *Krankheit* vorrangig eine Dekonstruktion der bürgerlich-patriarchalen Geschlechtermetaphysik. Eine positive Neubestimmung des Weiblichen und der Frau liefert das Stück definitiv nicht. Darin liegt aber schließlich genau die Pointe des Derridaschen Dekonstruktionsbegriffs. Er bezeichnet nämlich ein Text- bzw. Lektüreverfahren, das nicht das Entwerfen neuer positiv(istisch)er Gegenmodelle intendiert, sondern sich ausschließlich auf "das Abbauen, das Aufzeigen, aus welchen heterogenen und heterologischen Materialien die Systeme, die Texte gewebt sind", konzentriert, auf "das gegenläufige Lesen, das die unvereinbaren Diskurse, Sprechweisen, Logiken ebenso bestimmt wie die Lücken, das Verschwiegene, das Andere der Systeme und Texte" (J.Landwehr, zit. nach Szcpaniak:1998,36); ein Verfahren also, das allen Ansprüchen auf Wahrheit, Ordnung, Sinn, Einheit, Totalität eine klare Absage erteilt und dem Marginalen, Untergeordneten, Ausgegrenzten, Abhängigen zur "Emanzipation" verhilft.

Eine positive Neubestimmung des Weiblichen würde schließlich nur eine neue politisch und ideologisch funktionalisierbare Setzung/ Festlegung, d.h. eine neue Form der "Abtötung" der

Frau bedeuten. M.Janz: "Statt das Weibliche als das Andere zum Männlichen, als "Natur" zu verstehen, greift Jelinek diesen Topos auf und inszeniert ihn in ihren Frauenfiguren so, dass das Weibliche zugleich als Negation dieses unterstellten Anderen, als >Unnatur< erscheint...In dieser Bewegung, die auf die Möglichkeit einer nicht mehr sexistischen Wahrnehmung der Frau zielt und nicht etwa auf neue, wie immer auch wohlgemeinte Definitionen von Weiblichkeit - auch nicht im Sinne einer >weiblichen Schreibweise< oder >weiblichen Ästhetik<- , treffen sich ästhetische Verfahrensweise und frauenpolitische Intention."(Janz:1995,98/99)

Jelineks Text *Krankheit* hält - so Janz einige Seiten früher - einen "Zerrspiegel der antifeministischen Diskursformation der Moderne" vor, "ohne dass je im Spiegel der verdrehten Bilder das richtige Bild der Frau sichtbar würde."(ebd.,96)

Wie die in Szene gesetzte Nichtdefinierbarkeit lässt sich auch die hier ebenfalls problematisierte Unsichtbarkeit der Frau<sup>50</sup> in zweifachem Sinne auslegen: als ein Verweis auf die soziokulturelle Auslöschung der Frau durch ihre Festlegung auf die Funktion der Negativfolie, des spiegelbildlichen Anderen zum autonomen männlichen Selbst einerseits - im dritten Kapitel dieser Arbeit haben wir das Unsichtbarmachen im Kontext der national codierten modernen Politisierungsprozesse des Biologischen als eine Modalität des ästhetischen

Ausschlussverfahrens, d.h. als unabdingbare Voraussetzung der Konstitution politischer Identität kennen gelernt (vgl. 3.5.3.2.3.). Andererseits lässt sie sich wie die Undarstellbarkeit/Undefinierbarkeit der Frau als Ausdruck der Weigerung/des Ausbruchs/des (Selbst-)Entzugs aus der geschlossenen phal(log)ozentrischen Ökonomie der Repräsentation lesen. Repräsentation bedeutet ja absolute Dominanz des (phallischen) Prinzips des Einen/des Selben/der Identität. Um ein an früherer Stelle angeführtes Jelinek-Zitat wieder aufzugreifen: "Der gleiche und gleichzeitig der andere, der aber derselbe ist, mit dem in Beziehungen tritt, ist für den Mann immer ein anderer Mann."("Irmgard Keun und die Sprache des Kindes",10).

In Bezug auf die männlichen Figuren im Stück, die später in *Wolken.Heim.* in pluraler Gestalt wiederkehren werden<sup>51</sup>, erklärt die Autorin, dass sie "in einem endlosen Spiegelstadium steckengeblieben" seien (in Roeder:1996,1): "Sie unterscheiden sich nicht. Sie teilen sich sprechend auf...Sie sind gleich. Der eine ist dasselbe wie der andere."(in Roeder:1989,30) Das sprechen auch die Figuren selbst aus:

Heidkliff zu Benno: "Ich sehe zwar: Wir sind austauschbar. Aber ich bin ich!...Wir sind total unterschiedliche Individuen. Wir sind total dasselbe."

Benno: "Wir sind ungleich, aber ohnegleichen. Wir sind dasselbe...Wir sind unsresgleichen.

Heidkliff: "...Wir sind miteinander identisch."(ebd.,213)

Benno: "Wir sind angenehme Erscheinungsformen von ein und derselben Sache.

Heidkliff:...Wir sind eins. Wir sind wir...(ebd.,214)" etc.

Aus der >Prävalenz< der Identitätsproblematik geht auch die eminente Bedeutung der Sichtbarkeitsproblematik<sup>52</sup> im Text hervor. Wie wir im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit aus psychoanalytischer Sicht in extenso gezeigt haben, finden die imaginären/kollektiven Identitätskonstruktionen grundsätzlich im (herrschaftlichen) Medium des Blicks statt. Auf figuraler Ebene wird dieser Zusammenhang so zum Ausdruck gebracht:

Benno: "Selbst ist der Mann! Er führt sein Geschlecht lauthals vor. Wie ein Dokument...Alles soll man sehen können."(ebd.,238)

---

<sup>50</sup> Emily: "Ich möchte so gern einmal in einem Spiegel durch mich hindurch auf etwas anderes sehen. Doch das ist mir leider versagt."(ebd.,221)

Carmilla: "Ich möchte sichtbar sein."(ebd.,260)

<sup>51</sup> dementsprechend wird dort auch die "Ich bin ich"-Schleife aus *Krankheit* zu einer "wir sind wir"-Schleife wechseln

<sup>52</sup> Auf die herausragende Bedeutung der Sichtbarkeitsproblematik und ihren engen Konnex mit der Repräsentationsproblematik vor dem Hintergrund der Identitätsthematik im Stück ist meines Wissens bislang - freilich nicht aus psychoanalytischer Sicht - einzig U.Hass in ihrem lesenswerten Beitrag *Grausige Bilder.Große Musik* näher eingegangen (vereinzelte Hinweise darauf finden sich auch bei Schmücker:1989,25/36). Die antirepräsentationalen Tendenzen in Jelineks Dramatik (sie beschränkt sich also nicht nur auf *Krankheit*, sondern nimmt noch mehrere andere Stücke Jelineks - etwa *Nora*, *Clara S.*, *Burghtheater*, *Wolken.Heim.* - in den Blick), die sie dort vom Topos der (Un)Sichtbarkeit her analysiert, legt sie als Ausdruck einer vehementen Ablehnung des bürgerlichen Illusionstheaters als eines "Theater(s) der bürgerlichen Identitätsstiftung" aus (vgl.Hass:1993).

In demselben Medium, das genauer als das Medium des herrschaftlichen und männlichen zentralperspektivischen Subjekt-Blicks (vgl. 1.4.1.) zu bestimmen ist, findet auch die kulturell verbrämte und kapitalistisch funktionalisierte Entlebendigung/Abtötung des weiblichen Körpers statt (zu ihrer Geschichte vgl. Bronfen: 1992 sowie ders.: 1994).

Unter diesem Blick, der im Stück nicht von ungefähr gerade als der absolute, alles durchdringende ärztliche Blick aus Foucaults *Die Geburt der Klinik* codiert wird, - Heidkliffs Berufsbestimmung ist nicht zufällig, als Zahn- und Frauenarzt hat er "den letzten Einblick"<sup>53</sup> in die intimsten Bereiche des weiblichen Körpers und damit die komplette Verfügungsgewalt über die Frau - , wird der Körper der Frau und mit ihm auch die Frau selbst vollkommen enteignet. Denn die Reduktion der Frau auf das biologische Sein lässt sich dahingehend umschreiben, dass sie *nicht* einen Körper *hat*, sondern selbst der Körper *ist*. Dieser wird seinerseits vom herrschaftlichen/voyeuristischen Subjekt-Blick des Mannes zum austauschbaren Gegenstand, zum Besitz, zum ge- und verbrauchbaren Konsumgut, zur leichtverderblichen Ware depriviert und damit in ein "absolutes Objekt"(Sartre), in eine Leiche verwandelt: "Der verdinglichte, instrumentalisierte, ganz zur Ware gewordene und dem Kapital unterworfenen Körper aber ist die Leiche."(Janz: 1995,38)

In den Theatertexten von Jelinek wird dieses Thema ständig durchgespielt und variiert. Hier einige Beispiele:

In *Clara S.*, wo alle weiblichen Figuren auf jeweils unterschiedliche Art und Weise "körperbetont"(ebd.,99) erscheinen und, wie die Carlotta-Figur sagt, "Kunst ausschließlich mit Hilfe des Körpers aus(drücken)"(ebd.,104) (sollen), besteht der einzige Ausweg aus der wirtschaftlichen Misere für die Figur der Clara nach den Worten des Commandante (d'Annunzio) in der "Körperhingabe"(ebd.,114). So ist das erste, was er zu Clara sagt: "Bevor Sie meine Körperhaltung bewundern, möchte ich lieber Ihren Körper haben, Liebste!"(ebd.,83). Ähnlich spricht auch die Weygang-Figur aus *Nora*: "Mein Gott, was für ein beachtlicher Frauenkörper! Gäbe es solche Körper in unserem Leben nicht, nie könnten wir uns regenerieren."(ebd.,23)

Und ferner: "Was Frauen betrifft, zählt für mich, ausgehend davon, dass sie leicht verderbliche Ware darstellen, Qualität vor Quantität...Und was sagen Sie zu Noras Körper, liebster Minister?"(ebd.,31)

"Meine Nora, mein Sonnenschein und mein kostbarster Besitz."(ebd.,32)

"Die körperlichen Spezialeigenschaften, die mich einst für dich einnahmen, können auch andere für dich einnehmen.... Schließlich habe ich einiges in dich investiert. Mit Investition beschreibt man eine Masse von Gütern, die allesamt nur etwas gemein haben: sie werden nicht unmittelbar verbraucht."(ebd.,39)

"Kindfrauen wie du geben sich oftmals anderen Personen hin, ohne dabei ihr Image als Kindfrau zu beschädigen. Sie machen andere Menschen sogar hörig, die sich anschließend oft erschießen...Mir bleibt keine Wahl. Sonst stocken Kauf und Verkauf, Handel und Wandel."(ebd.,40) etc.

Besonders eindringlich wird die sexistische Vergegenständlichung und kapitalistische Vermarktung des weiblichen Körpers an der Nora-Figur illustriert, die fast über den gesamten Text die "große Elastizität"(ebd.,71) ihres Körpers in gymnastischen Übungen den nüchtern-taxierenden männlichen Blicken zur fachmännischen Begutachtung und zum Ankauf vorführen und anbieten muss. Die hier ebenso wie an den weiblichen Figuren aus *Clara S.* zu beobachtende starke "Körperbetontheit" der Nora-Figur wird zum großen Teil durch die Ineinanderfügung von Haupt- und Nebentext zum einen und durch die reduplizierende Parallelisierung von Figurenrede und Aktion zum anderen erzielt:

Nora: "Oooch, leicht beleidigt stampfe ich mit dem Fuß auf und drehe mich einmal um meine Längsachse, dich jedoch schelmisch von unten her anblickend, um zu zeigen, dass ich es nicht so ernst meine wie es aussieht."(ebd.,37); "Noch rasch eine doppelte Pirouette -*tut es*- zum

---

<sup>53</sup> Im angemessenen Recht des Mannes auf den (gewaltsamen) "letzten Einblick" in das Innere des weiblichen Körpers erblickt E.Jelinek das Wesen des Voyeurismus: "Dasselbe ist es mit dem Voyeurismus, der im Grunde auch eine männliche Anmaßung ist, dass der Mann schaut, und die Frau macht. Das Recht auf Einblick - da die Genitale der Frau ja in den Körper hineingehen - das Aufschneiden, also auf den letzten Einblick, hat nur der Mann."(in Meyer: 1995,60)

Abschluss, so, fertig! Wie gut, dass es in der Liebe nicht mein und dein gibt, sondern nur ein unser!"(ebd.,38); "Ich beuge mich weit zurück wie in Abwehr. *Tut es* " usw.

Die für viele der Jelinekschen Theatertexte eigentümliche performative Verdoppelung von Rede und Aktion bewirkt eine Abkoppelung, eine Dissoziation, ein Auseinanderdriften von Körper und Sprache, durch die der (Schauspieler-)Körper sehr stark in den Vordergrund tritt. Er fällt dabei buchstäblich aus der Sprache heraus. Zwar wird ihm der "Mantel aus Sprache"("Sinn egal..." ,8) beharrlich immer wieder übergestreift, doch "die Sprache fällt unten immer wieder raus"(ebd.) und lässt den Körper >nackt<, ungeschützt und ausgeliefert in seiner "undurchdringlichen", "stumpfen" Fleischlichkeit<sup>54</sup>, in seiner in-signifikanten Materialität zurück.

Auch in *Raststätte* taucht das Leitmotiv der ausgeprägten Körperbetontheit der Frau, allerdings in seiner negativen Variante -als körperlicher Verfall grotesk überzeichnet und persifliert- auf. Die dort "ausgestellten" >Exemplare< weiblicher Kauf- und Konsumkörper stellen indes alles andere als "Verkörperungen" der mustergültigen und allgemeinverbindlichen Körpernorm (jung, schön, schlank, straff, fit, gesund) dar. In ihrer karikaturesken Körpergestalt - zu dick und zu alt für ihren extrem eng anliegenden Sportdress - stehen sie vielmehr als das genaue Gegenteil bzw. Gegen-bild dazu da.

Dass die Frau innerhalb des in der kapitalistisch-patriarchalen Gesellschaft vorherrschenden zentralperspektivischen/voyeuristischen Blick-Regimes auf den Status des machtlosen "erblickten"(Sartre) Anderen, des Anschauungsobjekts fixiert bleibt; dass sie auf den Blick bzw. auf das Bild des Mannes<sup>55</sup> angewiesen ist und sich stets danach richten, dem entsprechen muss - in *Ein Sportstück* heißt es: Der weibliche Körper muss gefallen, das macht Arbeit"(ebd.,81)- ; dass sie sich zwecks gesellschaftlicher Positionierung und Identitätserlangung *freiwillig* dem "Zwang" unterwerfen muss, "auf dem Markt der Körper (zu) konkurrieren, um einem Mann zu gefallen"(in Roeder:1996,1), *sich*, d.h. *ihren Körper* fortwährend den taxierenden Blicken der Anderen ausstellen, anbieten, ausliefern, kurz: dass sie sich permanent prostituieren muss, stellt nach E.Jelinek einen ethisch und moralisch völlig inakzeptablen, soziokulturell aber durchweg sanktionierten perversen Akt brutaler Erniedrigung, Entmenschlichung, Desubjektivierung der Frau dar.

Die höchste (oder eher die tiefste) Stufe dieser Erniedrigung, Dehumanisierung und Desubjektivierung der Frau erblickt die Autorin in der Pornographie. Als absolute Apotheose der Gewalt des selbstzentrierten männlichen Subjekt-Blicks gegenüber dem weiblichen Körper kommt dieser kein anderes als das Prädikat "faschistisch" zu. Nicht zufällig verlegt sich in Jelineks Roman *Die Ausgesperrten* (1980), der die Fortsetzung der Greuelthaten von Auschwitz im familiären Alltagsfaschismus schildert (vgl.Janz:199540-53,hier:47), der verkrüppelte Vater Wittkowski, ehemaliger Nazi, nach dem Krieg auf die Pornographie, zu deren Objekt er seine permanent von ihm malträtierte Ehefrau macht. Die Photographie markiert nämlich den Höhepunkt des zentralperspektivischen Blick- bzw. Repräsentationsparadigmas und die Pornographie wiederum den Höhepunkt der sexuellen und physischen Auslöschung der Frau als Subjekt der Lust.

Der brutal in das Innere des weiblichen Körpers eindringende pornographische Kamera-Blick zerstückelt, entlebendigt ihn total: "Die Pornofotos von seiner (Wittkowskis -E.P.) Frau bilden die Verlängerung der faschistischen Gewalt im privaten Bereich ab."(Hoffmann:1999,63)

---

<sup>54</sup> "Commandante von hinten, mühsam das Kind (Claras Tochter Marie -E.P.) streichelnd: Dieses undurchdringliche, stumpfe Fleisch, der schwere Kerker des Menschen. Wie mühsam es ist, sich da hineinzubohren!"(ebd.,96)

<sup>55</sup> Dieses männliche (Körper)Bild von der Frau ist bei Jelinek bezeichnender Weise immer ein gestückeltes/fragmentiertes/fetischisiertes. "Die Frau ist enthauptet und zerteilt. Man gestattet ihr nur den Körper und schlägt ihr den Kopf, weil sich dort etwas denken ließe." - lautet exemplarisch eine Replik aus dem *Nora*-Stück (ebd.,67). Es ist dasselbe Bild des Körpers als zergliederbare Maschine (oder auch als Puppe, in Anspielung an die entsprechenden Kunstexperimente H.Bellmers), das nach Foucault (und Attali) unter dem ärztlichen bzw. klinisch-anatomischen Blick entsteht. Auf die Prävalenz des Bildes vom zerstückelten weiblichen Körper bei Jelinek (als Ausdruck der misogynen Entleblichung der Frau) hat v.a. A.Doll hingewiesen (vgl.Doll:1994,170-174). Den darin mitenthaltene Anästhesierungsaspekt hat wiederum am Beispiel des "Menschenbündels" und "Opfers" aus *Ein Sportstück* J.Vogel herausgestellt (vgl.Vogel:1998,10)

Insofern *Raststätte* (1994), die nach den Worten C.Peymanns "den Schrecken des Unpolitischen, den Verlust des Engagements, dass nur noch Fressen, Saufen, Vögeln, Urlaub und Sport zählen, eben das, was man so in den Society-Sendungen des Fernsehens sieht" (in "Die gehasste Frau Jelinek und ihre Werke", Regie: J.Wolf), thematisiert, reflektiert das Stück implizit auch die "Verlängerung der faschistischen Gewalt im privaten Bereich"(Hoffmann). "Geilheit, Pornographie ist ein Akt des Tötens der Frau, während Männerbünde stets geheiligt wurden durch die Entweihe der Frauen. Das ist ein Ritual patriarchaler Herrschaftserhaltung, nichts anderes."(Jelinek:1992,23) Diese 1977 von Jelinek in den Mund ihrer Nora-Figur gelegte Bestimmung des Wesens der Pornographie weist eine auffallende Parallele zu der Pornographie-Definition, wie sie Anfang der 80er Jahre von den amerikanischen Vertreterinnen des >radikalen Feminismus<<sup>56</sup> geprägt wurde, auf. Danach wird Pornographie verstanden als "a systematic practice of exploitation and subordination based on sex which differentially harms women"(zit. nach Struve:1994,91). In Deutschland orientierten sich die Aktivistinnen der antipornographischen Emma-Kampagne unter dem Slogan "PorNo" vom Oktober 1987 weitgehend am amerikanischen Vorbild, indem sie an den dort in die Debatte eingeführten Grundkategorien der Degradierung, Dehumanisierung und Objektivierung/Verdinglichung der Frau festhielten (vgl. dazu Struve:1994,92).

Dem "gynozidalen" voyeuristischen Dispositiv mit seinem kennzeichnenden narzisstischen/psychotischen Abbruch des Bezugs zum Anderen, mit seiner konstitutiven Aufhebung des Bewusstseins von der eigenen Körperlichkeit(>Entkörperlichung<), mit der totalen Anästhesierung gegenüber dem Schmerz und dem Tod des Anderen (ein Thema, das besonders in *Stecken, Stab und Stangl* in dem Vordergrund steht), wie er zu den entscheidenden soziokulturellen Rahmenbedingungen für die Herausbildung des "Nationalästhetizismus"(Ph.Lacoue-Labarthe)<sup>57</sup> gehörte (vgl.3.2. sowie 3.5.3.2.), begegnet Jelineks "anderes Theater"(in Roeder:1989) seinerseits mit dem Paradigma eines "anderen Sehen(s)", das das zentralperspektivische Blick-Paradigma überschreitet und in Frage stellt. Der Begriff vom "anderen Sehen" stammt von H.-Th.Lehmann, der ihn in seiner Analyse von H.Müllers *Bildbeschreibung*, -ein für die Entwicklung von Jelineks nicht repräsentationaler Theaterästhetik wegweisendes Stück-, zur näheren Charakterisierung der dort entfaltenen Blickdramaturgie verwendet. Es handelt sich dabei, wie der Theatertheoretiker erklärt, um "ein *Drama zwischen zwei Blicken*"(Lehmann:1987b,191). Im Rekurs auf unsere detaillierteren Ausführungen zur Blickproblematik (vgl.1.4.) können wir hier die von Lehmann gemeinten "zwei Blicke" als den zentralperspektivischen Subjekt-Blick und den sub-objektivierenden Objekt-Blick identifizieren.

---

<sup>56</sup> Zu den prominentesten unter ihnen gehören Andrea Dworkin und Catherine MacKinnon. In ihrem Buch *Men possessing women* (1981), zu Deutsch: *Pornographie:Männer beherrschen Frauen*, analysiert A.Dworkin die Pornographie als integralen Bestandteil der wesentlich auf der (sexuellen) Ausbeutung der Frau gegründeten suprematistischen Männergesellschaft. Zu ihren Hauptkomponenten zählt sie die Erotisierung von Gewalt und die Objektivierung/Verdinglichung der Frau: "once defined as things, women can be used, abused, or discarded like objects without any hesitation. For Dworkin, the end result of pornography is the general silencing and oppression of women in patriarchal society."(Struve:1994,90) In Jelineks skandalträchtigem ("Antiporno-")Roman *Lust* (1989), wo die Autorin ihren dezidierten Angriff gegen die Pornographie in aller Konsequenz weiterführt, stellt U.Struve indes ein transgressives, den Rahmen der Pornographie-Debatte sprengendes Changieren zwischen den beiden feministischen Strömungen des >radikalen< und des >liberalen< Feminismus fest. Sein Fazit lautet entsprechend: "On the one hand the text supports the radical feminist analysis of pornography's gynocidal impulse (Lenin), of pornography's potential impact on behaviour formation...and on the direct causal link to harm through reenactment...On the other hand, Jelineks focus on pornographic language goes well beyond the radical feminist stance. It brings *Lust* into alliance with libertarian feminists, who deem the investigation of pornography the most promising strategy for the project of restructuring sexuality. *Lust* thus complicates the terms of the debate and challenges both radical and libertarian feminists to rethink the issue of pornography while demonstrating the necessity and efficacy of analysing pornographic representation(s)."(ebd.,101)

<sup>57</sup> Ein direkter Zusammenhang zwischen dem von Foucault herausgearbeiteten modernen Sichtbarkeitsparadigma und der historischen Katastrophe Auschwitz wird auch in *Krankheit* hergestellt: "Heidkliff: Die Welt des Sichtbaren ist wie ein Verwaltungsgebäude, in dem man die Duschen nicht abstellen kann: Etwas stimmt nicht, aber es ist einem egal."(ebd.,225)

Wie H.Müllers *Bildbeschreibung* nach H.-Th.Lehmann beschreibt also auch E.Jelineks Theater bzw. ihr *Krankheit*-Text, um bei diesem zu bleiben, "den Konflikt von zwei Sehweisen, deren theoretische, politische Implikationen auf der Hand liegen, aber er schreibt beide in- und übereinander"(ebd.,191/192). Die gleichzeitige Spaltung und Doppelung des Blicks, die aus der Über- und Ineinanderblendung der beiden Blicke<sup>58</sup> entsteht, die konstitutive Dezentrierung, "Durchstreichung"(Lacan) (der Identität) des Subjekts reflektiert und rezeptionsästhetisch durch die Rückspiegelung die Frage nach der ethisch-politischen Mitverantwortung<sup>59</sup> des Zuschauers mitimpliziert, zielt wie die im Text vorgenommene Sprengung der Logik der Repräsentation auf "das Aufbrechen des Logos der Herrschaft und der Souveränität" hin (ebd.,196).

Der Spiegel, in dem man(n) den weiblichen Vampir in *Krankheit* zu sehen versucht, bleibt entsprechend leer: Benno: "Die Nichttoten schauen aus den Spiegeln hervor als das Nichts, das sie sind."(ebd.,255)

Auch die Bühne, die ein "Sehen provozieren (will), wie es dem "Vor-Ich oder Post-Ich-Zustand" entsprechen könnte. Ein buchstäbliches Sehen, für das sich die Augen der Zuschauer nicht schließen, sondern öffnen sollen"(Hass:1993,29), die Bühne, die "als leerer Spiegel auf die Zuschauer gerichtet (ist)"(ebd.), sie von einem unsichtbaren Ab- bzw. Nicht-Ort jenseits der vertrauten Theaterkonventionen auf geradezu unheimliche Weise an-blickt, wie ein blinder Fleck heimsucht, verunsichert, spaltet, entmachtet, diese Bühne bleibt ebenso leer.

Das Gleiche lässt sich auch vom Zuschauersaal sagen. Das Publikum wird von den beiden männlichen Figuren Heidkliff und Hundekoffer daraus mit rassistischen und fremdenfeindlichen Parolen, in denen unüberhörbar Töne wie >Ausländer raus!< und >Volk ohne Raum< anklingen '(Janz:1995,97), brutal (und buchstäblich) herausgeworfen.

Totale Zerstörung, eine wüste, müll- und waffenstarrende Todeslandschaft - dieselbe trostlose Szenerie, wie sie uns am Ende von *Clara S.* die tödliche "Wahrheit" der "Welt des Männergenies" vor Augen führt, bestimmt demnach auch die Schlusssequenz von Jelineks "ganz verbittertem und hoffnungslosem Stück" *Krankheit* (in Roeder:1989,146).

"Das ist das Ergebnis dessen, wohin wir kommen, wenn wir weiterhin durch Ausschluss der Frauen herrschen und handeln."(ebd.)

Wie in den beiden vorangehenden Stücken ist auch hier der Versuch der weiblichen Figuren, aus dem (selbst)mörderischen *circulus vitiosus* der imaginären Gewalt, der mythischen Selbstimmanenz und Selbstidentität auszubrechen, zum Scheitern verurteilt. Daher rührt auch die von M.Janz konstatierte Zirkelhaftigkeit des Textes (vgl.Janz:1995,88), sein "Zurückverweisen auf einen Spiegel", der allerdings nur ein blinder, ein leerer Spiegel bleibt. In ihren totalitären Macht-, Identitäts- und Integritätsansprüchen stark verunsichert oder gar bedroht durch die weiblichen Ausbruchsversuche, fallen die männlichen Figuren, deren depravierte, mit Sprachfetzen aus Goebbels *Michael*-Roman<sup>60</sup> durchsetzte Sprache als ein deutliches Krisensignal lesbar wird, schließlich ganz aus der Sprache heraus in das Register des Realen (Lacan) bzw. des "Vollzuges und Konkretwerdens von 'Abstraktionen'"(Lacoue-Labarthe) hinein. In Legendres Worten: sie werden "tätlich". Auf dieses "Tätlich-Werden" bereitet sich auch durch den ganzen Text hindurch das auf seine deutsch-nationale Identität pochende *Wir* aus *Wolken.Heim.* vor: "Noch sind wir ein Wort, doch reifen schon zur Tat...Und das schönste ist, dass wir selbst unsere Worte zur Wahrheit machen."(ebd.,147); "Doch wir reifen zur Tat."(ebd.,155)

---

<sup>58</sup> Dramaturgisch wird die Über- und Ineinanderblendung der beiden Blicke durch die Verwischung der Grenze zwischen Bühne und Publikum mittels der aus anderem Anlass bereits erwähnten Fusionierung von Haupt- und Nebentext, Objekt- und Metasprache erzielt. Als Beispiele für diese bei Jelinek ansonsten ziemlich häufig anzutreffende dramaturgische Verunsicherungsstrategie (metadramatische "Spiel im Spiel-Technik") seien aus *Krankheit* folgende zwei genannt: Heidkliff: "Es macht mir nichts aus, Rezitator und horchendes Publikum zu sein."(ebd.,220) und noch ders.: "Was für ein abstoßendes Schauspiel! Zum Glück bin ich nur als Zuschauer dabei."(ebd.,225)

<sup>59</sup> In der Erzeugung einer "virtuelle(n) Mitverantwortung" erblickt Lehmann die Chance einer potentiellen Subversion des machtgebundenen voyeuristischen Blick-Regimes: "Ist Voyeurismus definiert als "Sehen, ohne gesehen zu werden", so bietet die virtuelle Mitverantwortung im Theater eine Chance der potentiellen Umbiegung dieses Rückzugs."(Lehmann:2002,47)

<sup>60</sup> zitiert wird v.a. aus einer Passage, die von den Eroberungsplänen/-wünschen eines jungen Mannes erzählt (so Mattis:1987,31)

Der männliche Identitätswahn schlägt also in *Krankheit* in einen militant-faschistischen Vernichtungswahn um. Die Männer besorgen sich geweihte Munition, "da man weiß, wie Vampire zur Strecke gebracht werden"(in Gross:1987), und machen dem phallisch konnotierten Doppelgeschöpf aus Carmilla und Emily den Garaus. Zu letzterem bemerkt M.Janz: "Es repräsentiert das Übermäßige, Maßlose und schamlos Anmaßende der Frauen, die als Vampire und als "Krankheit" das Bild von der Frau als "Natur" pervertieren."(Janz:1995,98) Und Chr.Schmücker zieht die Bilanz: "Der totalitäre Rückzug der Männer auf sich, die Beanspruchung der Reproduktion für sich und schließlich die Tötung der sich selbst verdoppelnden Frauen ist die letzte Konsequenz einer hom(m)osexuellen Gesellschaft und Kultur, deren Konstitution sich dem Ausschluss des Weiblichen verdankte."(Schmücker:1989,99)

Der extrem gewalttätige Geschlechterkampf, der so oft in Jelineks Theater texts tobt und meistens am weiblichen Körper seinen Austragungsort hat, endet in einem regelrechten Blutbad: "Das Ende der Geschichte ist immer pessimistisch bei mir...Bei mir wird in allen Stücken zerrissen und geblutet."(in Gross:1987) Womit wir erneut eine Bestätigung für die bestimmende Prävalenz des fragmentierten /zerstückelten Körperbildes in Jelineks Dramatik erhalten.

Die penetrant wiederkehrende Blutsymbolik in ihren Stücken führt die Autorin einerseits auf "archaische Zustände" zurück, womit offensichtlich die dem Theater ursprünglich eingeschriebene Gewalt-Dimension gemeint ist - das Theater geht bekanntlich aus dem archaischen Opferritual hervor - , andererseits bringt sie diese "mit der Angst des Mannes vor der Frau und ihren Säften"<sup>61</sup> (ebd.), mit seinem unermesslichen Schrecken und Abscheu vor dem mit Todesverfallenheit assoziierten biologischen Sein der Frau in Verbindung.

Das Blut ist bei Jelinek ein einprägsames Zeichen für die tiefe Kluft, die *nach wie vor* zwischen den Geschlechtern klafft. Denn an der soziokulturellen Misogynie, an den "eingefahrenen Geleise(n) der Männerherrschaft und des Phallozentrismus"(zit. nach Johns/Arens(Ed.):1994,109/110) hat sich bislang kaum etwas geändert: "Das Patriarchat behält seine normenbildende Funktion."(ebd.)

Diese bittere Erkenntnis liegt eben der "revolutionäre(n) Antiprogrammatik und Antiutopismus"(Caduff) von Jelineks Theaterästhetik zugrunde. In ihr gründet auch das wichtigste (Gegen-)Argument, das die Autorin gegen die Verfechterinnen des unpolitischen >radikalen Feminismus< ins Feld führt: "An ihnen (den weiblichen Figuren aus *Nora*, *Clara S.* und *Krankheit* -E.P.) zeigt sich, dass, wenn man in seinem individuellen Leben den Mann ausschließt, die Werte der patriarchalen Kultur keineswegs vernichtet sind. Der Mann begegnet der Frau nicht als Einzelwesen, sondern als Repräsentant einer Kriegsmaschinerie."(in Roeder:1989,30)

Die Männer in ihrem konkreten biologischen Sein zu bekämpfen, wie dies die letzteren tun, liefe danach auf die bloße Umkehrung desselben binären Denkmodells hinaus, dem auch die faschistoide Auslöschung der Frau zu verdanken ist. Aus Jelineks Sicht sind es nicht die Männer als konkrete, anders geschlechtete Personen, die es zu bekämpfen gilt, sondern es ist vielmehr das durch sie repräsentierte patriarchale Wert- und Normensystem, das von Grund auf zu verändern ist.

Das Scheitern der weiblichen Figuren in diesem wie in den vorangegangenen zwei Stücken lässt sich somit gewissermaßen auch als paradigmatisch für Jelineks eigenes Scheitern an dem "zentrale(n) Gegenstand ihres Oeuvres", dem "Wiedergängertum des Faschismus"(M.Janz) betrachten. Dieses Scheitern erscheint insofern unvermeidlich und vorprogrammiert (und wird von der Autorin durchweg als solches (an)erkannt und benannt), als es dem unmöglichen Versuch entspringt, den irreduziblen Rest des Realen, das absolut Referenzlose/ Sprachlose/ Singuläre, das, was gerade das Aussetzen der Sprache/der Referenz/des Symbolischen markiert, dennoch ins referentielle/symbolische Register einzuholen, die un(er)fassbare "Wahrheit" hinter dem unmöglichen Namen bzw. dem Namen des Unmöglichen Auschwitz ans Licht zu zerren, "beim Namen zu nennen": "Was ich eigentlich nur wollte, und wenn ich das geleistet habe, bin

---

<sup>61</sup> Blut, Schlamm, Schmutz und sonstige Säfte ordnet Kl.Theweleit in seinen *Männerphantasien* der bedrohlichen, sinnlichen, unberechenbaren "roten Frau" zu, die er der entsinnlichten/entkörperlichten, selbstlosen und aufopferungsbereiten "weißen Frau" gegenüberstellt.

ich sehr zufrieden, ist, mein Scheitern sprachlich aufzuarbeiten, also gleichzeitig den Gegenstand und mein Scheitern daran zur Sprache zu bringen." (zit. nach Schmücker: 1989, 99)<sup>62</sup> Wir erinnern uns an die andernorts zitierten Worte von Granon-Lafont: "Das Sprechen über die Lager würde aber diese Schranke (die absolute Grenze, das Verbot des Genießens, das durch den Eintritt ins Symbolische auferlegt wird -E.P.) überschreiten, weil die Erfahrung der Lager diese Eingrenzung berührt, enthüllt, zerstört hat." (Granon-Lafont: 1994, 183)

In diesem Horizont wird die eigentümliche Transgressivität, Obszönität<sup>63</sup>, die fundamentale Negativität der Jelinekschen Theaterästhetik als Effekt des vergeblichen Versuchs, das Unaussprechliche auszusprechen, dechiffrierbar; eines Versuchs, für den die Dramatikerin jeden Preis, auch den des "schlechten Ruf(s) als Autorin", zu zahlen bereit scheint:

"Wir müssen uns an dieser Geschichte abarbeiten, und wenn es kein Gedicht nach Auschwitz geben darf, dann würde ich sagen, es darf auch kein Gedicht geben, in dem Auschwitz nicht ist. Es muss immer da sein, auch wenn es weg ist. Und man wird trotzdem nicht fertig werden damit." (in Carp: 1996b, 4)

In diesem Horizont wird auch die herausragende Bedeutung der thematisch umkreisten und schreibtechnisch in Szene gesetzten Figur des Dazwischen/der Leere/der Wunde/des Risses/des Bruchs/des Lochs erschließbar. Bei all ihrer Vieldeutigkeit trägt sie, widersprüchlich formuliert, eindeutig die Signatur von Auschwitz. "Es müssen sehr viele von der Eroberfläche verschwinden und dann muss die Erdoberfläche selber verschwinden, weil wir ein riesiges Loch graben oder sprengen wollen, nein: müssen, ein innerer Zwang sagt uns, wir müssen,..." - steht in dem Stück *Das Werk* zu lesen (ebd., 161).

Hieraus erklärt sich nicht zuletzt auch die durchgehende Ambiguität und sprachliche Exzessivität der Jelinekschen Figuren - aus der zutiefst ambivalenten Erfahrung des machtlosen Verstummens, des unvermeidlichen Scheiterns der Sprache/der Diskurse an der absoluten Grenze (des Realen/des Genießens/des Wahns/des Todes), an jener "nicht assimilierbaren" (J.-L. Nancy) Grenze, die das singuläre historische Ereignis Auschwitz insofern *ist*, als sie es (in sich) selbst aufgehoben hat.

Aus dem obsessiven Umspielen dieser Grenze bezieht Jelineks "Dramaturgie der Sprache" generell ihre eigentümliche unauflösliche Ambivalenz. Danach nötigt sie einerseits zur Hinnahme der eigenen Ohnmacht und Begrenztheit, andererseits erlegt sie aber zugleich auch den ethisch-moralisch begründeten Imperativ zur vehementen Auflehnung gegen die lähmende Ohnmachts- und Sprachlosigkeits-Erfahrung auf. Um dem Aussetzen der Sprache zu entkommen bzw. zuvorzukommen, um die Faszination der Gewalt und des Terrors zu unterbinden, um den unlöslichen Bann des Imaginären/ Totalitären zu brechen, den unwiderstehlichen Sog des abgründigen Genießens zu durchqueren: "Wenn ein Menschlein zu sprechen beginnt, ist das ein Sieg über das Genießen." (Granon-Lafont: 1994, 183)

Jelineks sprachliche/dramaturgische Bewegung im Dazwischen stellt m.a.W. ein zweischneidiges, doppeldeutiges und doppelbödiges "unablässiges (Fort-Da-; E.P.) Spiel mit dem Tod (in; E.P.) der Sprache" (Schmücker: 1989, 68) dar. Wie Derridas Bewegung der *différance* ist sie zum einen eine unendliche Bewegung der Aufschiebung und Überwindung des Todes in und mittels der Sprache (vgl. 3.5.3.1.1.). Zum anderen verweist sie in ihrem rast-, halt- und referenzlosen Gleiten auf der Signifikantenebene, knapp am Rande zum Abdriften in den Wahn, zur "vollendeten Sinnlosigkeit" (H. Arendt) gleichzeitig auf die tödliche Kehrseite der Sprache, wie sie die Dramatikerin im Anschluss an H. Arendt und am Beispiel von Ionescos absurdem Theater in der "totalitäre(n) Sprachpraxis" manifestiert sieht. In ihrem Ionesco-Essay *Finster wars, der Mond schien helle* (1997) beschreibt sie die totalitäre Sprache als eine durch die Aufhebung des Prinzips der Referentialität und durch die radikale Verwerfung des konstitutiven Bezugs zum Anderen ad absurdum geführte "Nicht-Sprache": "Diese Sprache richtet sich an kein Gegenüber, obwohl dieses vorhanden ist, denn sie ist dafür nicht gemacht,

---

<sup>62</sup> Zwar bezieht sich der ursprüngliche Kontext dieser Jelinek-Aussage vordergründig auf ihre Arbeit am Roman *Lust*, da jedoch die dort verhandelte Problematik der sexuellen Auslöschung der Frau, wie vorhin erörtert, in den größeren Zusammenhang von Jelineks Faschismus-Kritik gehört, halte ich ihre hier vorgenommene umdeutende Dekontextualisierung für durchaus legitim.

<sup>63</sup> auf ihre auffallende Affinität zu Batailles Theorie der Verausgabung weist unter Bezug auf den einschlägigen Aufsatz von H.-Th. Lehmann (in ders.: 2002) Chr. Schmücker hin (vgl. Schmücker: 1989, 68)

dass etwas gesagt werde...Deshalb würde ich sagen, dass Ionescos Sprache die äußerste Ausformung von Unnatürlichkeit, Künstlichkeit, Gemachtheit<sup>64</sup> ist, und diese Ausformung besteht gerade darin, dass diese Sprache auf ihr Gegenüber (und damit auf Natur) vollständig verzichtet, nein, sie nimmt ihr Gegenüber zwar zur Kenntnis, aber sie weigert sich, auf es Bezug zu nehmen. Ohne das Wissen um das Wesen der Totalität hätte Ionesco diese Absurdität der Kommunikation nicht fassen können. Für den Führer ist es nicht wichtig, etwas zu erklären oder zu begründen, ja, es ist nicht einmal nötig, irgendwelche Inhalte zu vermitteln, das alles hat er nicht nötig, und er ist Führer geworden, weil er es nicht nötig hat, es genügt, dass alle wissen, er ist unfehlbar. Und seine Voraussagen stimmen immer."(ebd.,2)

Diese selbststimmante, sinn-lose, buchstäblich in der Person des Führers verkörperte "Nicht-Sprache" setzt sich ins Werk, bewahrheitet, verwirklicht, erfüllt sich im Konkreten (Arendt /J.-L.Nancy/Ph.Lacoue-Labarthe) bzw. im Realen (Lacan). Ihr "wahres" Wesen ist der Tod. Der Tod ist nach Jelinek "die letzte Wahrheit", "das Ziel der Totalität": "So muss der Künstler eine Nicht-Sprache erfinden, die dauernd etwas und dabei nicht nichts sagt, und dabei das Sagen selbst ad absurdum führt. Er muss beweisen, dass die Sprache selbst etwas Gemachtes ist, das sich jederzeit missbrauchen lässt, dadurch, dass sie scheinbar etwas sagt, aber nichts meint, oder: etwas anderes meint als sie sagt, und es ist immer der Tod, was sie meint...Sie steht daher still, je geschwätziger sie sich gibt...So steht also folgerichtig am Ende politischer Äußerungen von Führern immer der Tod und die Führer müssen nicht einmal lügen. Sie können ankündigen, Krieg zu führen und Millionen von Menschen umzubringen, und all das wird geschehen, der Führer muss nicht lügen. Begeistert zieht das Volk mit (ab), es ist endlich am Drucker. Prophezeiungen des Unfehlbaren werden wahr, indem der Unfehlbare sie persönlich

---

<sup>64</sup> Bedenkt man, dass die extreme Künstlichkeit/Artificialität/Gemachtheit zu den wichtigsten ästhetischen Prinzipien von Jelinek gehört (vgl. "Ich möchte seicht sein") - die Ausstellung der "Gemachtheit des Versprachlichten", die auf "eine ständige Desillusionierung" hinzielt, wird wesentlich "durch die Brechung und Konterkarierung" erzielt (in Fuchs:1999,22)-, so gewinnt man von hier aus eine andere, für die Analyse von Jelineks Faschismus-Kritik ausgesprochen hilfreiche, von der Jelinek-Forschung allerdings bislang vollkommen übergangene Perspektive auf den spezifischen Umgang der Autorin mit der Sprache und ihre prägenden Traditionsbezüge zur Ästhetik des Absurden Theaters (dazu auch Poschmann:1997).

Erhellend wäre in diesem Zusammenhang vielleicht noch, auf die bezeichnende Parallelität zwischen Jelineks Insistenz auf der Rhetorik der Übertreibung und H.Arendts "provokante(n) "Übertreibungen" als Antwort auf die Absurdität des Totalitären"(C.Jost) hinzuweisen- Jelinek hat sich mit H.Arendts Denken intensiv auseinandergesetzt, insbesondere anlässlich von *Totenauberg*, wo sie sie als Figur ("die junge Frau") auftreten lässt. Nach C.Josts überzeugenden Darlegungen setzte H.Arendt die Technik der Provokation und Übertreibung, die sie nicht nur als eine Darstellungstechnik, sondern auch und v.a. als eine Denkweise ansah (Jost:2002,331), in ihrem Schreiben bevorzugt ein, um die faktische Sinnlosigkeit des totalitären Geschehens zu betonen (ebd.,325/326), um das Totalitäre mit seiner eigenen Überbietungslogik zu konfrontieren (ebd.,328) und diese wiederum in ihrer Absurdität und Lächerlichkeit bloßzustellen und zu demolieren, andersherum: um die mörderische Geschlossenheit totalitärer Logiken freizulegen und aufzubrechen: "Während Hannah Arendt ihren Sarkasmus zum Charakterzug stilisiert, halte ich ihre Übertreibungen, die rhetorischer wie analytischer Natur sind, für ein Verfahren, das aufs Engste mit dem Problem der totalen Fiktion selbst verknüpft ist. Wie deutlich wurde, gelingt es ihr dadurch, die Absurdität geschlossener Logiken aufzubrechen, deren Kriegserklärung gerade darin besteht, vollends im Realen aufzugehen."(ebd.,335) Die Übertreibung war laut Jost Arendts polemische Antwort auf das "Ungeheuerliche", das "Unfassbare" der Geschichte: "Das Unfassbare zu denken und zu übertreiben wären demnach für H.Arendt dasselbe."(ebd.,332) Ihre Darstellung zielte - so die Verfasserin weiter - auf Zuspitzung und Konfrontation, um dem Schrecken der Ereignisse gerecht zu werden: "So verspottet sie zeitlebens den Versuch, der Irrealität der totalitären Welt noch irgendeine Kohärenz abzupressen."(ebd.,333)

Eine etwas andere Lesart von Jelineks Künstlichkeits-Postulat ergibt sich freilich aus ihrem an Barthes angelehnten Ansatz der politisierenden und historisierenden Mythenzertrümmerung. Der Mythos stellt nach Barthes eine entpolitisierte Aussage dar, die Geschichte in Natur transformiert. Da Jelineks Bezugnahme darauf in der Sekundärliteratur erschöpfend aufgearbeitet (von manchen sogar regelrecht ausgebeutet) worden ist, soll hier nur ein knapper Hinweis der Autorin zur Illustration genügen: "Dieser Natürlichkeitsschleim, der etwas Künstliches (historisch/diskursiv Konstruiertes -E. P.) in Natur verwandeln will, liegt auf einer Linie mit der Naturhaftigkeit der Geburt in Blut und Boden des Vaterlandes."(In: "Paula Vessely",2)

wahrmacht. Das was angeblich ohnedies bald absterben wird, kann man auch gleich umbringen, dann ist es natürlich abgestorben. Solche Möglichkeiten der Sprache hat nicht jeder, und daher darf sie auf der Bühne überhaupt keiner haben. "Das kann ja nicht wahr sein", sagt man im Volksmund über etwas, das bereits wahr geworden ist, aber nicht sein darf." ("Finster wars...")<sup>65</sup> Um es als These zusammenzufassen: Jelineks Verständnis vom Theater als "sprachliche(r) Anstalt"(in Tiedemann:1994,35) und das daraus resultierende "Primat" der Sprache in ihrer Dramaturgie, ihr insistentes Bemühen, "die Sprache zum Sprechen zu bringen"(in Perthold:1992) sind wesentlich vor dem Hintergrund des Wissens um das totalitäre sprich gewalttätige oder gar tödliche Potential der Sprache, das in deren Performativität verborgen liegt, zu denken.

Dass die totalitäre/wahnhafte/mythische "Nicht-Sprache" per definitionem eine Vernichtungssprache ist, eine Sprache also, die allzu leicht "konkret"(Lacoue-Labarthe), "tätlich"(Legendre), "tödlich faktisch"(Hölderlin) werden und in die physische Vernichtung (der leiblichen Inkarnationen) des (verworfenen) "Anderen" umkippen kann, diesem H.Arendt entlehnten Grundgedanken<sup>66</sup> kommt in Jelineks Dramatik ein zentraler Stellenwert zu: In *Krankheit* ist er im Prisma des (männlichen) Identitätsdiskurses in Ansätzen angelegt. Im vier Jahre später entstandenen *Wolken.Heim.* wird er im Licht der philosophiegeschichtlichen Prämissen des "Nationalästhetizismus"(Ph.Lacoue-Labarthe) reflektiert. Im darauffolgenden *Totenauberg* wird er in seinen realhistorischen Konsequenzen vor Augen geführt, und zwar buchstäblich: auf der Leinwand wird laut Regieanweisungen "sehr diskret"(ebd.,37) ein alter Dokumentarfilm vorgeführt, der den Abtransport jüdischer Menschen zeigt. Mit allergrößter Drastik und (Sprach-)Wu(ch)t wird er aber in dem ihnen allen vorausgehenden und anschließend hier zur Diskussion anstehenden *Burgtheater*-Stück ausgestaltet.

Doch zuvor sei an dieser Stelle noch die Anmerkung eingefügt, dass Arendts Axiom außer thematisch auch strukturell bei Jelinek, etwa im häufig eingesetzten und von der Kritik verschiedentlich<sup>67</sup> (allerdings nicht im Zusammenhang mit dem Phänomen des Totalitären) akzentuierten Verfahren des Sprachkonkretismus/ des Beim-Wort-Nehmens/ der Entmetaphorisierung durchgehend zum Tragen kommt. Das eklatanteste Beispiel hierfür gibt *Totenauberg* mit dem Wörtlich-Nehmen von Heideggers Kategorie des Gestells an die Hand, die bekanntlich zu den tragenden Kategorien seines "techne"-Konzepts zählt: die Figur des "alten Mannes" (Heidegger) im Stück erscheint in ein Gestell geschnallt, "das im Groben die Umrisse seines Körpers, nur viel größer, nachzeichnet"(ebd.,9). Ein weiteres besonders prägnantes Beispiel bietet *Burgtheater* an, das nun im Grundriss vorzustellen ist.

---

<sup>65</sup> Auffallend ist die semantische Korrespondenz dieser Passage zu folgender, den österreichischen Verleugnungs- und (Selbst-)Freisprechungsdiskurs thematisierenden Replik aus *Stecken, Stab und Stangl*: "Ich möchte bitte ein halbes Kilo Faschiertes, aber ich habe es eigentlich nicht gewollt! Oh je, das habe ich nicht gewollt! Wenn ich das vorher gewusst hätte, dann hätte ich es nicht gewollt, bitte glauben Sie mir! Wenn ich das gewusst hätte, würde ich es heute auf alle Fälle nicht wissen!"(ebd.,65) Eine Parallelstelle findet sich auch im Haider-Monolog aus dem Einakter *Das Lebewohl* (2000), der im Jahre 2000 am Berliner Ensemble uraufgeführt wurde: "Wir haben keine Mitschuld an der Tat. Wir haben auch keine Morde befohlen. Das kann man von uns nicht sagen. Wir haben den Fall von Anfang an erörtert: wir warens nicht, und unsere Väter warens auch nicht. Sie könnens nicht gewesen sein. Ach! Unsre Väter warens vielleicht doch, aber es hat nichts gemacht. Es hat ihnen nicht geschadet. Wenn Sie so wollen, dann waren sies halt. Es waren abscheuliche, einmalige Verbrechen. Sowa wird's nie wieder geben. Es war einmal, es ist nicht mehr. Nie wieder, sagen wir! Nie wieder! Und schon bekommen wirs frisch herein, wir warens zwar, gut, wenn Sies so wollen unbedingt, und wenn wir jemand gekränkt haben, wir bedauern, aber haben wir nicht Recht?...Früher waren wir der Tod, wir entschuldigen uns und sind hiermit entschuldigt...Das Heil sind wir, das, was nach dem Tod uns erwartet, uns Anständige, die zur Erde zurückströmen, der wir so viele schon gegeben haben. Wir wagten, die Tat, die wir ersannen, auch auszuführen."(ebd.,2)

<sup>66</sup> H.Arendt definiert die totalitäre Herrschaft als eine, die "durch Gewalt ständig und unmittelbar verwirklicht, was sie sagt" (zit. nach Jost:2002,337).

<sup>67</sup> U.Dubois: "Der Text, die Sprache avanciert zur eigentlichen Hauptperson des Stückes...Die Sprache spricht alles aus; eine Interpretation kann keinen "versteckten Sinn" mehr ausmachen...Die Sprache kann keinen Sinn erzeugen, höchstens Unsinn, Widersinn, Wahnsinn. Die Sprache nimmt sich wörtlich."(Dubois:1988,14).

#### 5.1.4. *Burgtheater* (1982)

In keinem anderen Stück Jelineks ist das totalitäre/psychotische Herausfallen aus der Sprache so gewalttätig, in keinem anderen Stück wird die Sprache so drastisch "auf ihren Ideologiecharakter" und ihr destruktives Gewaltpotential "abgeklopft"(in Sauter:1981,47), der Körper (der Sprache wie der Figuren) so brutal misshandelt, "gefoltert", zerrissen, zerstückelt, so unerbittlich sadistisch in einer rast- und haltlosen "Hetz" bis an seine äußersten Grenzen und das ästhetische Verfahren der absurden Übertreibung und grotesken Überzeichnung so auf die Spitze getrieben wie in *Burgtheater*.

An diesem Stück wird in aller Evidenz deutlich, dass Faschismuskritik für Jelinek vor allen Dingen Sprachkritik bedeutet und dass es ihr in ihrer unablässigen Inszenierung von Sprache im Theater vordergründig um das eine geht: die unbedingte Decouvrierung der Wahrheit, die ihr zufolge grundsätzlich in der Sprache nistet.

Die Insistenz auf unbedingter Wahrheitsenthüllung ist für Jelinek nicht nur oberstes ästhetisches Gebot, nicht nur leitendes Prinzip ihrer Theaterprogrammatur, sondern es ist zuallererst ein unabweisbares moralisches Muss: "Es ist ein Muss, das, was einem *heil* erscheint, zwanghaft *aufzureißen*... Dass man auch wider Willen die Wahrheit sagen muss, und wenn die sich nicht freiwillig offenbart, dann muss man die Dinge verbrämen oder verändern, man muss die Sprache foltern, damit sie die Wahrheit sagt."(in Meyer:1995,73;Herv.-E.P.)

Dass sie in ihrem zwanghaften Versuch, alles brüchig zu machen, "die Sprache nicht ausruhen" zu lassen, sondern sie immer wieder "aus ihrem Bett"(ebd.) und ihrer "heilen" Totalität herauszureißen, um ihr die "Wahrheit" abzurufen, um sie auf ihren verborgenen Ideologiecharakter transparent zu machen, auf ein dem "heilen" faschistischen Körperbild auf den ersten Blick konträres, dem Wesen nach allerdings durch und durch identisches Körperbild zurückgreift (vgl. Teil A,Anm.71 sowie Teil B), ist freilich ein weit tragender und unübersehbarer Widerspruch, der sich bei Jelinek sicherlich aus der konstitutiven Janusgesichtigkeit ihres Angriffsziels -des deutschen Faschismus- zum einen und aus der eigentümlichen Widersprüchlichkeit und Ambivalenz ihres doppelten marxistisch-(post)strukturalistischen Subjekt- und Sinnbegriffs zum anderen ergibt. Dieselbe widersprüchliche Doppelheit und Ambivalenz kennzeichnet auch den Status der Sprache in Jelineks post- bzw. nicht mehr dramatischem Werk.

Die Sprache, die zum "eigentlichen Aktionsfeld"(H.Helwig) der Jelinekschen Stücke wird, ist Subjekt und Objekt, "Untersuchungsgegenstand" und "Instrument"(dies.), Täter und Opfer, Skalpell<sup>68</sup> und Sezierobjekt, "Messer und Wunde"(H.Müller) zugleich: "Mit Sprache wird der Sprachkörper zerschnitten und einer neuen Sprache der Weg gebahnt."(Helwig:1994,390) Sie ist der einzige feste Boden *und* die absolute Bodenlosigkeit unter den Füßen ihrer nur aus Sprache gewebten Figuren. Sie ist ihre einzige Stütze *und* der schwindelerregende Abgrund, der sich in der Uferlosigkeit ihrer endlosen Monologpartien auftut und sie alle (mitsamt dem Rezipienten) zu verschlingen droht<sup>69</sup>. Sie ist das, was ihnen "Substanz" gibt *und* das, was ihnen die "Substanz" entzieht; das, was sie als "Entitäten" konstituiert *und* das, was sie im gleichen Zuge als solche destruiert.

---

<sup>68</sup> Der Rückgriff auf die medizinische Terminologie zur Bezeichnung ihrer spezifischen Sprachtechnik - etwa als "sprachliche Operation"(Helwig:1994,380) - entspricht genau dem durch sie zugleich reproduzierten und komplett ausgehöhlten, also dekonstruierten "zerstückelten" bzw. "klinisch-anatomischen" Körperbild. Der Begriff des Sezierens wird von Jelinek selbst auf die vom Faschismus vernichtete jüdische (und männliche!) Tradition der Sprachsatire, in die sie sich selbst stellt, angewendet: "Sonst stehe ich in der Tradition des Sezierens, in der jüdischen Tradition von Karl Kraus und Elias Canetti, die von dem Faschismus vernichtet worden ist oder die eben ausstirbt... Diese Tradition findet man in Deutschland kaum noch, weil die Juden auch nicht mehr leben. Diese Tradition findet man nur noch in Österreich in Wien."(in Hoffmeister:1987,109)

<sup>69</sup> Anhaltspunkte für eine derartige Interpretation gibt uns *Das Werk* auf S.177, das nach T.Raabkes präzisen Beobachtungen "so von der Bewegung eines rastlosen Sprechens heimgesucht, durchsetzt ist" und in seiner überwältigenden Sprachgewalt so "maßlos" ist, dass er es für "den bedrohlichste(n)" aller Jelinek-Texte, für "eine Zumutung" hält (vgl.Raabke:2004).

Entsprechend doppeldeutig und widersprüchlich fällt auch Jelineks Umgang mit der Sprache aus. Während sie die Sprache nach ihrer eigenen Aussage "selbst sprechen", "sich selbst auslachen"(Y.Hoffmann), sich selbst entlarven, selbst ihren tendenziösen Inhalt preisgeben lässt- "Die Sprache selbst spricht ja auch nicht aus dem Mund dessen, der sie spricht, sie hat ein Eigenleben und spricht auch ihren Sprecher", sagt Jelinek bezüglich *Wolken.Heim* (vgl.Vogl:1990)- , gewährt sie ihr zugleich nur eine beschränkte Selbstläufigkeit und Autonomie, indem sie sie einer klaren politischen Aussage unterzieht (vgl. in Roeder:1989,154) und ihr derart entschieden die "postmoderne"(=unpolitische) Autoreferentialität verweigert. "Auch wenn sie (die Sprache-E.P.) es nicht will", erklärt die Autorin, fühle sie sich selbst gezwungen, sie gewaltsam aufzubrechen und in Stücke zu schneiden, um sie endlich "zum Sprechen zu bringen", um sie dazu "zu zwingen" , "diese Verlogenheiten preiszugeben"(in Meyer:1995,72/73).

Die Sprache mit Hilfe der verschiedensten rhetorischen Mittel, wie z.B. Assonanzen, Alliterationen, Kommutationen, Permutationen, Neologismen, phonetische Archaismen, ungewohnte Neukombinationen etc.<sup>70</sup> dazu zu zwingen, um jeden Preis die österreichischen Verlogenheiten preiszugeben, ob gewollt oder ungewollt, darum geht es in erster Linie in Jelineks *Burgtheater*, das nach S.Perthold besonders deutlich Jelineks Nahverhältnis zur Wiener Gruppe widerspiegelt (vgl.Perthold:1992,34). Denn es ist primär ein Stück über die verabgründende Doppelbödigkeit der Sprache, will heißen: ein Stück über die totalitäre Vernichtung der Sprache *und* ein Stück über die physische Vernichtung durch die (performative Selbsterfüllung der) Sprache zugleich.

Das Ausgangsmaterial von *Burgtheater*, das die Rezeption des Stücks in Österreich ausschließlich bestimmt hat und Jelinek nachhaltig den Ruf einer "Nestbeschmutzerin"<sup>71</sup> eingetragen hat (so Janz:1995,69), war zwar die Verstickung des Wessely-Hörbiger-Clans in die Unterhaltungsindustrie des NS - aus deren Biographien speist sich zu einem beträchtlichen Teil auch die "Posse mit Gesang", wie der Text im Untertitel heißt. Aber es ging Jelinek dabei, wie sie mehrfach nachdrücklich hervorgehoben hat, nicht oder "nur sehr am Rande"(in Winter:1991,13) um die Kritik konkreter Personen: "Das Stück ist an realen Personen orientiert, die in der Zeit des Faschismus berühmte Schauspieler waren (und es heute genauso wären), aber nicht die Personen als solche sind mir wichtig gewesen, sondern das, wofür sie standen, was sie repräsentierten, wofür sie sich zum Werkzeug machten."("Ich schlage...", 16). Und noch: "Ich habe keine Porträts der Familie Hörbiger gezeichnet, sondern sie nur als Synonym einer skandalös raschen, sauberen Entnazifizierung herangezogen."(zit. nach Mattis:1987,119) Der eigentliche Gegenstand ihrer Kritik im Stück ist die Sprache, "diese faschistische deutsche Provinzsprache", die "nie entnazifiziert worden ist, sondern sich bruchlos in den Heimatkitsch der 50er Jahre bis hin zur "Schwarzwaldklinik" fortgepflanzt hat. Dass also die Sprache das Eigene unter Ausschluss des Fremden für sich reklamiert. Das Pochen auf das Eigene gegen das Fremde, das man das Eigene nicht befruchten oder durchdringen lassen will. Ich denke da an Husserl und Heidegger. Husserl als der Europäer, der das Fremde als Bereicherung des Eigenen begreift, und Heidegger als Blut-und-Boden-Philosoph, der nur das Eigene gelten lässt. So wie die Nazis alles Fremde als Bedrohung oder verjudet oder beschmutzt begriffen haben, steht dieser monströse Kitsch der Eigentlichkeit, und der pflanzt sich bis heute fort. Dieses Raunen, dieses Eigene."(in Meyer:1995,44)

---

<sup>70</sup> zu einer linguistischen Analyse der in *Burgtheater* angewendeten Schreibtechniken vgl.Kerschbaumer:1989,147-166

<sup>71</sup> Mit der Uraufführung von *Burgtheater* in Bonn 1985 begann die eigentliche Hetze gegen sie in Österreich. Eine ganze Reihe führender österreichischer Politiker, Journalisten und Theaterleute machten sich damals verbissen daran, diesen Schlüsseltext der Dramatikerin, der bis heute in Österreich nicht gespielt wurde, zu vernichten. Im Gestus aggressiver Verteidigung der Familie Wessely-Hörbiger wurde das Stück damals als "oridinäre Beschimpfungssorgie" abqualifiziert und Jelinek als potentielle Mörderin diffamiert.

Von der Autorin selbst wurde der daran entbrannte Skandal als der "Beginn des Abstiegs von mir als Autorin in Österreich" erkannt. Er habe sie - so erklärt sie an derselben Stelle weiter - ihren guten Ruf als Autorin gekostet, sei der Anfang einer Entwicklung gewesen, wonach die bloße Nennung ihres Namens für etwas stehe, das Unruhe stiftet, das etwas herauszerrt, was verborgen bleiben soll, das etwas sagt, was man besser nicht hätte sagen dürfen. Dabei wolle sie - beteuert sie etwas resigniert zum Schluss - nur sagen dürfen, "was war" (in "Die gehasste Frau Jelinek und ihre Werke", Regie: J. Wolf ).

"Polemik, starke Kontraste; eine Art Holzschnitttechnik"("Ich schlage..",15), eine *ad absurdum* getriebene Stilisierung ins Prototypische zur effizienteren Aufdeckung und analytischen Durchleuchtung der dahinter steckenden komplexen Machtzusammenhänge - das sind auch hier wie überall bei Jelinek die bestimmenden ästhetischen Prinzipien. Eng damit hängt Jelineks bevorzugter Rückgriff auf das rhetorische Stilmittel der Groteske zusammen.

"Das Groteske", meint Dürrenmatt, "ist eine äußerste Stilisierung, ein plötzliches Bildhaftmachen und gerade darum fähig, Zeitfragen, mehr noch die Gegenwart aufzunehmen, ohne Tendenz oder Reportage zu sein."(zit. nach Mattis:1987,119)

In Übereinstimmung damit erkennt Jelinek in der Groteske das für ihre subversive Schreibweise angemessene Mittel einer wirksamen Auseinandersetzung mit dem Faschismus und dessen bruchloser Fortdauer in der (österreichischen) Gegenwart: "Wenn man ein Stück über den Faschismus in Österreich schreibt, so ist natürlich die Gefahr -oder die Verlockung- groß, ein Agitationsstück mit geballter Faust zu schreiben. Ich habe aber eine Groteske geschrieben und hab die Millionen aus rassistischen oder politischen Gründen Vernichteten durch einen Zwerg repräsentieren lassen, also verkleinert statt vergrößert. Ich hab mich aufs Äußerste zurückgenommen. Statt mit Pathos hab ich das mit nacktem Hohn gemacht."(zit. nach Perthold:1991,122)

Bei der kritischen Auseinandersetzung mit der Nazi-Vergangenheit der Wessely-Hörbiger-Familie in *Burgtheater* geht es Jelinek v.a. um das Exemplarische. Das heißt: um das unheilvolle Festsetzen und Fortwirken des Faschismus in der "Heil" versprechenden und ausgrenzenden völkisch-nationalen Sprache<sup>72</sup>, um den stillschweigenden und zum Schweigen bringenden Exorzismus (in) der Sprache oder, wie es B.Landes nennt, um "den Auszug der Sprache aus dem Theater und den Hirnen"(Landes:1986b,7), um die (Entlarvung der) in der Sprache sedimentierten und zementierten Verlogenheiten, allen voran diejenigen über die problemlose Entnazifizierung in dem für die ganze österreichische Nachkriegsgesellschaft exemplarischen Kulturbereich sowie um (die sprachliche Selbstentlarvung von) deren unantastbare(n), weil "denkmalsmäßig geschützte(n)"(Nyssen) Träger(n) - die "Verlogenen", die sich "rechtzeitig aus der Geschichte herausgestohlen haben und denen es gelungen ist, sich als Unschuldige vor der Welt zu präsentieren"(in Meyer:1995,47). Zu diesen "Verlogenen" gehören eben das "Burgtheater" -die "nationale Kunsthochburg"(S.Löffler), die "Apotheose dieses Landes"(E.Jelinek)- und die Hörbiger-Wessely-Dynastie -seine berühmtesten Repräsentanten, "Inbegriff des Burgschauspielertums"(Löffler), "Prototyp des österreichischen Publikums Lieblings: angeblich unpolitisch, jedem Mächtigen dienstbar, charakterlos, ebenso begeistert nazifizierbar, wie problemlos entnazifizierbar"(dies.:1991,221).

Im Gegensatz zu Deutschland hat es im Nachkriegsösterreich, wo "es natürlich einen viel größeren Prozentsatz an Nazis gegeben hat als in Deutschland"(in Korte:1999,296), nie eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der eigenen Nazi-Vergangenheit gegeben. Weder die Alliierten noch die Österreicher waren willens, "die diffizilen Probleme der inhaltlichen Entnazifizierung zu lösen"(O.Rathkolb, zit. nach Landes:1986b,10). Die Nazi-Ideologie wurde nicht ausgemerzt, sondern uminterpretiert (ebd.,9). Das Ende des Krieges markierte somit in politischer und kultureller Hinsicht nicht wirklich das Ende des Faschismus, sondern lediglich den Beginn von dessen systematischer Verdrängung, Verleugnung, Verharmlosung und damit letztlich von dessen skandalöser Legitimierung und ungestörter Fortsetzung: "Die Deutschen haben zumindest im Kulturbereich ununterbrochen Buße getan, zwar nicht innerhalb der Justiz und der Medizin, wo die entscheidenden Täter ein friedliches Alter genießen konnten...In Österreich ist das alles ganz schnell unter den Teppich gekehrt worden...Diese ganz besonders widerwärtige Variante von Verlogenheit, meine ich...gegen diese Verlogenheit habe ich das Stück geschrieben. Ich habe ihre eigenen Worte gegen sie gekehrt, denn die österreichische Variante war immer schon die Verharmlosung der Folklore."(in Meyer:1995,47)  
Folkloristisch, deutsch-nationalistisch, "patriotisch", "provinziell faschistisch", "kitschig", "schleimig", "matschig", "verlogen", "verwaschen" - das sind auch das Ambiente (die biedermeyerliche Wohnung der Schauspieler-Familie), in dem das Stück spielt, die Kostüme, in denen die Figuren auftreten, der anklingende und bis zur (Un)Kenntlichkeit entstellte Wiener

---

<sup>72</sup> Die Sprache, so weiß die Autorin von Adorno, gewährt dem Faschismus Asyl, "in ihr äußert das fortschwellende Unheil sich so, als wäre es das Heil."(zit. nach Lengauer:1992,225)

Dialekt, den die Figuren in ihrer Kunstsprache sprechen, das sind schließlich auch die ideologischen Restbestände einer faschistischen Blut-und-Boden-Mythologie, die in ihrer "obszönen", weil aus dem "Es (im Freudschen Sinne)"(Jelinek) herkommenden, Rede ungewollt und zwanghaft permanent hervorbrechen.

Als eine virtuos konstruierte Montage aus bruchlos ineinanderverfugten historischen und aktuellen Film- und Musik-Zitaten, die allesamt faschistische Heimatideologie transportieren und die Begriffe >Heimat< und >Erde< scheinbar als Synonyme für 'Verteidigung', in Wirklichkeit aber für 'Raumerweiterung' propagieren - die Musikzitate entstammen überwiegend bekannten Wienerliedern und Operetten (vgl.Perthold:1991,109), bei den Filmzitaten handelt es sich meistens um Titelzitate von angeblich "harmlosen" NS-Unterhaltungs- und von extrem antisemitischen und kriegsketzerischen Propaganda- Filmen, allen voran aus *Heimkehr*<sup>73</sup>, dem "penetranteste(n) Nazi-Propagandafilm (Courtade/Cadars:1975,162) mit P.Wessely in der Hauptrolle sowie um aktuelle Zitate aus den "grausigen TV-Erzeugnissen wie >Musikantenstadt< und ähnlichen Unterhaltungssendungen"(zit. nach Sander:1996,44) - , legt die Figurenrede ein beredtes Zeugnis vom Politikum der österreichischen Geschichtsvergesslichkeit, von der einmaligen >Verdrängungskunst< der Österreicher bezüglich ihres freiwilligen und durchweg gewollten "Anschlusses" an Hitlerdeutschland ab. Mehr noch: sie zieht eine gewagte Parallele zwischen dem Anschluss von 1938, der unter der Zustimmung großer Teile der österreichischen Bevölkerung proklamiert worden war und durch eine starke militante, nationalsozialistische Bewegung in Österreich selbst unterstützt wurde (so Nyssen:1984/92,277) und dem Anschluss der Filmkultur der 50er Jahre ("Kaiserin Sisi") an die propagandistische Trivialästhetik der Nazi-Zeit (vgl. hierzu Janz:1995,63/64): "Es ging mir darum, mit den Mitteln der Sprache zu zeigen, wie wenig sich die Propagandasprache der Blut-und-Boden-Mythologie in der Nazikunst vom Kitsch der Heimatfilmsprache in den 50er Jahren, einer Zeit der Restauration, unterscheidet. Dieser Sumpf aus Liebe, Patriotismus, Deutschtümelei, Festlegung der Frau auf die Dienerin, Mutter, Gebälerin und tapfere Gefährtin von Helden, auf die stets sich selbst Verneinende, dem Mann Gehorchende - ein Matsch, der nach dem Krieg nie richtig trockengelegt worden ist, war mein Material, das ich zu einer Art Kunstsprache zusammengefügt habe, weil es in seiner Kitschigkeit und Verlogenheit nicht mehr zu überbieten ist."("Ich schlage...",15)

Das schlagendste Beispiel für diesen doppelten, skandalös nahtlosen "Anschluss" Österreichs von 1938 und nach 1945 und die durch ihn versinnbildlichte verfehlte Entnazifizierung in Österreich sieht die Autorin im "unangetasteten, bruchlos umglänzten Überleben"(Nyssen) der Burgtheater-Institution und ihrer Protagonisten: "Die öffentliche Auseinandersetzung mit dem NS im Sinne einer breiten Selbstreflexion hat es auch am Burgtheater in den ersten Nachkriegsjahren nicht gegeben."(O.Rathkolb, zit. nach Landes:1986b,10)

Obwohl es vor 1945 eine den Faschismus unterstützende Rolle gespielt hatte, konnte sich das "österreichische Nationalheiligtum"(Jelinek), der "kulturelle Olymp der Österreicher"(Mattis) samt seinen "Nationalhelden" bzw. "Göttern", die wie dieses selbst "ihr Heil in Anpassung und Mitläufertum sucht(en)"(Mattis:1987,119), nach 1945 konfliktlos und unbeschadet in die "neue" österreichische Gesellschaft hinüberretten. "Für die Öffentlichkeit wurde ein heilig-jenseitiger Status konserviert, das Mitwirken von Schauspielern an Filmen wie "Heimkehr" wurde verschwiegen oder zum verzeihlichen Irrtum bagatellisiert."(Roessler:1982/83,90)

Dass dem so (war und immer noch) ist, dass das "Burgtheater" trotz seiner realgeschichtlich belegten Gleichschaltung, Denunziation und Opportunismus nach 1945 seine führende Rolle im österreichischen Kunst- und Kulturbereich problemlos beibehalten und seine prominentesten Schauspieler, die zudem von ihrer propagandistischen Unterstützung des Naziregimes massiv profitiert hatten, in den 50er Jahren rasch und sauber entnazifiziert, "nahtlos... vom Nazispielfilm in einen kitschigen, pazifistischen Film"("Paula Wessely",1) glatt umsteigen konnten<sup>74</sup> - gegen diese "historische(n) Tatsachen" und die durch sie exemplarisch repräsentierte

---

<sup>73</sup> Der Film wurde 1941 unter der Regie von Gustav Ucicky gedreht, um die 1939 erfolgte Annexion polnischer Gebiete durch Deutschland nachträglich zu legitimieren und zugleich den Boden für weitere imperialistische 'Raumerweiterungen' ideologisch nach- und vorzubereiten (vgl.Roessler:1982/83,87).

<sup>74</sup> Jelineks Attacke gilt hier insbesondere Paula Wessely, die sie als den "Prototyp der Schauspielerin im Dritten Reich, einer Kriegsgewinnlerin"(ebd.) betrachtet. In ihrer Mütterlichkeit und Erdhaftigkeit hält sie sie für "sehr gut geeignet, das NS-Frauenbild zu verkörpern".

indifferente, verleugnende, bagatellisierende österreichische Haltung gegenüber der jüngsten (Nazi-)Vergangenheit richtet sich auch vordergründig Jelineks Polemik im Stück: "wenn das Burgtheater schon zu seiner "30-Jahre-Wiedereröffnungsfeier" und "40-Jahre-Befreiungsfeier" über seine eigene Vergangenheit schweigt, dann ist es die Pflicht einer österreichischen Autorin darüber nicht zu schweigen."(zit. nach Perthold:1991,127)

Zu der besagten ethisch und moralisch unverzeihlichen österreichischen Verharmlosungshaltung gehört für Jelinek ganz entscheidend auch die weitgehende Unterschätzung der herausragenden Rolle des (Unterhaltungs-)Films als Medium der Massenmanipulation: "Das Dritte Reich war das erste Regime, das sich mit Hilfe einer gigantischen Ablenkungs- und Propagandaindustrie an der Macht hielt."("Paula Wessely",1)

Als Medien der (suggestiven) Massenbeeinflussung nahmen der Film und das Theater eine zentrale Stellung in dieser "gigantischen" Propagandamaschinerie des NS ein: Goebbels erhoffte sich vom propagandistischen Einsatz des Mediums Film den größtmöglichen Zugang zum Volk (vgl. dazu Perthold:1991,111). In Anbetracht dieser Tatsache kommt die Autorin zum Schluss, "dass die Rollen, die so unglaublich berühmte Schauspieler in einem Regime wie dem der Nazis gespielt haben, absolut verbrecherisch zu nennen sind, und vielleicht in ihrer wohl berechneten Wirkung auf die Massen sogar verheerender sind als zum Beispiel ein Waldheim (...) man unterschätzt weiterhin die Kraft dieser Massensuggestion der Vergnügungsindustrie im Dritten Reich."(zit. nach Sander:1996,43)

In ihrem *Paula Wessely*-Essay bezieht Jelinek diese ihre Ansicht direkt auf den "höchstbezahlte(n) weibliche(n) Star der Nazizeit", deren Mitwirkung sowohl an ablenkenden Filmen als auch an G.Ucickys Machwerk *Heimkehr* - "dem schlimmsten Nazi-propagandafilm der Filmgeschichte, der bis heute nicht öffentlich gezeigt werden darf"(in Meyer:1995,46) - "ohne Not und an einer dermaßen exponierten Stelle" sie ohne weiteres mit Kriegsverbrechen gleichsetzt.

Vor dem Hintergrund der Problematik der Vermittlung von völkisch-nationalistischer Heimatideologie durch die kulturellen Institutionen während des Faschismus und in der Zeit danach zeigt *Burgtheater* folglich die Kunstschaaffenden, die "Menschenbildner"(ebd., 135/172/188), die Hauptverantwortlichen für die erfolgreiche Massenverbreitung und -verankerung der "monströsen" faschistischen Blut-und-Boden-Mythologie wie für deren mörderische Folgen, als "ideologische Vollstrecker des Holocaust"(Janz:1995,64):

Schorsch *gutmütig, brav*: "Was i dir neulich scho sagen wollt, Kathi, wir missen unsane Rollen jetzn, vastehst ,itzo a wenig ... ändern. Anpassn den veränderten Zeitläuften. Dem Verlangen vom Hoamatl... staatspolitisch besonders wertvoll!"(ebd.,132)

Käthe: "Vaterland, halt treu die Wacht! Das daitsche Publikum aller Stämme will auch juchzen. Nur ane ainmalige künstlerische Begebenheit wie ich verhilft dazua. Österreichertum!"(ebd.)

Schorsch: "Anstrengen missen wir uns, damit mir die woamen, otmenden Laiber am Heldenplatz, die was unsarem Fiehrer ein so begeistertes Willkomm entboten hoben, auch urdentlich befriedigen kennen."(ebd.,134)

Käthe: "Heimatlaut! Heimatklang!...Heil! Sieg! Heil!"(ebd.,135)

Istvan: "Mein Fiehrer befiehl, mir folgen dir."(ebd.,141)

Käthe: "Diese Stimme ist Daitschlond! "

Käthe: "Teire Heimat, sei gegrießet! *singt* : Teire Heimat, sei gegrießet!"(ebd.166)

Zu diesem Zweck nimmt der Text ferner eine zweifache Spiegelung vor: er "spiegelt"(=bricht, kontrastiert) zum einen satirisch entlarvend "diese lächerliche Brutalität der bürgerlichen Kleinfamilie - ihre Fußtritte, Watschen, aber auch ihr unmanierliches Essen, wenn einfach die ganze Terrine mit Schinkenfleckerln auf den Tisch geschüttet wird und die Kinder wie Schweine essen", "an der tatsächlichen Brutalität der Massenvernichtung des Nazi-Regimes"(zit. nach Mattis,91). Und er "spiegelt"(=verdoppelt, parallelisiert) andererseits zugleich die Brutalität der Bühnenaktionen - von den Hauptfiguren, die z.T. ganz ähnlich wie sie agieren, ist Käthe die gewalttätigste: sie vergreift sich ständig an den anderen (besonders an Resi und an ihren Töchtern), verabreicht ihnen durchgehend Ohrfeigen, Schläge und Tritte, stößt sogar zum Schluss ihre Tochter in den Flammentod und versucht mehrmals theatralisch, sich das Leben zu nehmen - an der Brutalität sowohl der mit faschistischer Heimatideologie durchsetzten (Kunst-)Sprache als auch

an der Brutalität der Behandlung der Sprache<sup>75</sup> durch die Autorin selbst, etwa mittels Verballhornung (à la Ernst Jandl und Ödon von Horvath), Verrenkung, Entstellung, Verstümmelung, Zerstückelung, Zertrümmerung der Sprache/der Syntax/des einzelnen Wortes. So gilt mehr als für jeden anderen Theater text Jelineks für *Burgtheater* das wohlbekannte Diktum der Autorin, wonach sie die Wortkrüppel aufmarschieren und auf die Täter zeigen lässt. Im progressiv zunehmenden Stottern und Stammeln der Figuren, in den pausenlos ausgestoßenen Reimen und Alliterationen, in den doppeldeutigen Klangassoziationen und Kalauern, in den unzähligen Versprechern und Zungenbrechern, die sie nur mühsam und unwillentlich über die Lippen bringen und von denen sie wie von einer unbekanntem, von anderswoher kommenden schrecklichen Macht gleichsam übermannt werden, kommt die hartnäckig verdrängte Wahrheit plötzlich ans Licht. Sie quillt aus dem gewaltsam zerschissenen, aufgerissenen, zerhakten Sprach-/Wortkörper regelrecht hervor:

Käthe: "No jo und wier es so geht, kommt der Fiehra auf den Gedanken, er mechte mit den kungeln Schaubrunz...Schauprinz...Schschschaupisserinnen eine Rundfohrt mitm Horch mochen. Geklagt es an. Wir taten dies. Die Haare zogen vom Kopf, Wagen offen. Haut von Schläfe und Schädel. Lampengewimmer. Schirmi. Bravo! Frene Stiefelbitte. Der Fiehra sagt zum Schofför, bleiben Sie hier ich eßgier selber. Mondeswürgen. Die Nocht schwieg heil...Gewienn!Karlskirche!Dom!Krollkopf!wieschelmateral!Menschenmatsch!Über Schleim gings daheim!..."(ebd.,155)

Käthe *mühsam*: "Dürnkr...ut. Verbliahn tuuut...Blut! Bluuut! *Will etwas anderes sagen, kann aber nicht*. Blüh...Bliahrot, vergerbte sich der Pfosten...pforzen! Osten...Bäuschel...nett! Bay...ern iss hier nicht, sagte der Fiehra, Bajo...nett! Wien ist hier. Weana Kompost. Komponist! Komponistenhaube. Eine Rosenlaube in der Vor...platt. Bleiben Sie, ich fahre selber. Ich zzoige diesen Schaukillerinnen...den Karlsruweller...den Stefangskogel...Naja. Kannmannixmachn."(ebd.,156)

Schorsch: "Der Schnitter messert. Helfen Sie einer daitschen Mutter bitte!"(ebd.,157)

Käthe: "Der Abend der Geblutigkeit...Willi! Die Kirche wirft Knie an Knie einen Natternschatten...ein Kkkk...ompostgesundheits...Menschenhetz!!"(ebd.)

Käthe *ekstatisch*, *Burtheaterton*: "Dung!Dung!Dung!...Gedüngte Hhherde. Lllleicheln unterm Baam. Marod...Krowot...Ttttorsch...Schschood daß Tttttortn! Tuatn. Henriette. Lavendel. Buxbaam. Morrrenrot! Junger Tutter! Hinreise Au! Au! Auschwwww....Schwester! Geh Pepperl, plausch net!"(ebd.)

Käthe: "Mei Burgteatta, du liabs Hänsel du, lasst dich slawischer Ungeist nicht in Ruh? Gleich kimm ich und saag energish: Ausse! Ausse! Ausse!"(ebd.,167)

Käthe: "Diese Stimme ist mächtig geworden in der Wölt. Auszurotten die Ungeschmächtigkeit! Leider geht's nur mit Stukas und Kanonen. Konnmonnixmochen. Auf wos ondares heern sie necht. Einszweidrei-Zauberei! Wie töricht! Hinein ins Röhricht!"(ebd.)

Istvan: "Versprichst es halt, Weibi? Versprichst es? Und es ist ein heiliger Blutschwur! Blutspur! Blutspur! Blutspur!(ebd.170)" etc. (Ortographie wie im Original)

Der unersättliche "Morddurscht"(ebd.,149), der im gewaltsam zerstückelnden "Akt von Dekomposition und Rekomposition von Sprache mittels Sprache"(Kerschbaumer:1989,151) gleichzeitig frei- und in Szene gesetzt wird - in dieser "Vernichtungssprache" wird nach M.Janz "die ganze österreichische Kultur zum Vernichtungslager. Das KZ ist in die Sprache selber eingewandert"(Janz:1995,67) - , erfährt eine verdoppelnde Spiegelung, genauer gesagt: eine buchstäbliche Konkretisierung, eine wahnhaft/totalitäre "Ins-Werk-Setzung"(Nancy), "Fleischwerdung"(Legendre) im blutigen Zerstückelungsakt der Raimundschen Figur des Alpenkönigs im nicht zufällig von Jelinek "allegorisch" genannten Zwischenspiel des Stückes. Die der mythischen Selbstverwirklichungslogik/der Logik der *techne* (Lacoue-Labarthe) verhaftete totalitäre "Sprache der Vernichtung"(Janz/Jelinek/Arendt), die wie der Text selbst *im*

---

<sup>75</sup> Auf die enorme Bedeutung, die der Behandlung der Sprache im Stück zugemessen wird, weist Jelinek in der dem Text vorangestellten Bemerkung selbst explizit hin: "Sehr wichtig ist die Behandlung der Sprache, sie ist als eine Art Kunstsprache zu verstehen. Nur Anklänge an den echten Wiener Dialekt! Alles wird genauso gesprochen, wie es geschrieben ist. Es ist sogar wünschenswert, wenn ein deutscher Schauspieler den Text wie einen fremdsprachigen Text lernt und spricht."(Jelinek:1992,130)

*Realen* statt-hat (auch dies buchstäblich) und die Jelinek, wie aus ihrem häufigen Einsatz der Sprachkonkretismus-Technik ersichtlich, in ihrer dramaturgischen Arbeit fortwährend zu beschäftigen scheint, lässt den Körper **in Wirklichkeit** bluten, macht in ihn **in der Tat**, wie es im über 10 Jahre später entstandenen *Stecken, Stab und Stangl*-Stück heißt, Sprünge und Risse hinein (ebd.,25), verwundet, durchbohrt, zerreißt, zerstört ihn, löscht ihn in (und aufgrund) seiner "undurchdringlichen" "stumpfen Fleischlichkeit"(aus *Clara S.*,96) *tat-sächlich* aus. Das für unseren Zusammenhang Bemerkenswerte an *Stecken, Stab und Stangl* ist v.a., dass das zentrale Thema der technisch-industriellen Herstellung des Todes, wie sie für Jelinek das Phänomen des Totalitären kennzeichnet, vorrangig an der Problematik des "weichen"(Jelinek), "tötbaren"(Agamben/Canetti) "nackten" Körpers und der eng damit verschränkten Problematik der weitgehend christlich-metaphysisch konnotierten "Fleischwerdung des Wortes" verhandelt wird. Letztere scheint eine zentrale, von der Jelinek-Forschung bisher vollkommen verkannte Rolle im Figurenkonzept wie insgesamt im dramaturgischen Theatermodell Jelineks zu spielen. Hier einige exemplarische Stellen aus *Stecken, Stab und Stangl*:

Der Fleischer: "Diese plastischen Gebilde sind ja Körper! Warum hat man so viele Sprünge und Risse hineingemacht?"(ebd.,25)

Frau: "Ich bin der Meinung, liebe Zuhörer, dass das Leben, mag es noch so Schreckliches bringen, doch gutmütig hinzunehmen ist, denn der Körper des Herrn Formel 1-Fahrer Berger und der Körper des Herrn ehemaligen Formel 1-Fahrers Wendlinger verkörpern etwas. Aber diese Körper, die da beim Pfahl liegen, nein danke! Also für mich verkörpern die gar nichts."(ebd.,26)

Eine Frau: "Manche Körper sind einfach zu weich, sie geben jedem Druck nach."(ebd.,33)

Was ferner in diesem Kontext bezeichnend ist und für die Richtigkeit der hier eingeschlagenen Interpretationsrichtung spricht, ist, dass das Stück durchgehend an der Fleischertheke spielt: die anonymen Figuren stehen alle in der Schlange und warten auf das Fleischpäckchen, das der Fleischer ihnen austeilt, was wiederum geradezu zwangsläufig an P.Legendres Definition des NS als "Fleischerkonzeption der Filiation"(vgl.3.2.3.) denken lässt. Für die Stichhaltigkeit dieser Lesart finden sich ebenfalls eindringliche Beispiele aus der Figurenrede. Wie etwa folgendes:

Frau: "In diesem Geschäft ist mehr Fleisch, als ich überhaupt verheizen kann, also verheize ich jetzt den sympathischen Karl Wendlinger in der Formel 1."(ebd.26)

In *Burgtheater* wiederum wird die irreduzible Materialität des Körpers auf zweierlei Art und Weise hervorgetrieben oder, um näher am marxistischen Vokabular Jelineks zu bleiben, dialektisch ins Bewusstsein gehoben: durch die beispiellose "Hetz", den wilden Aktionismus, der die "gebrechliche" *physis* (G.Anders) der Figuren/der Schauspieler auf schockierende, weil durchweg anästhesierte Weise, in den Vordergrund treten lässt<sup>76</sup> zum einen und durch das delirierende, die sinn- und identitätsstiftende Einheit des Zeichens aufbrechende Gleiten des Signifizierten unter der Oberfläche der Signifikanten zum anderen, das für sämtliche Stücke Jelineks in jeweils unterschiedlicher Intensität kennzeichnend ist und das in der abschließenden "Wortsymphonie"(ebd.,188), die alle um die blutende Käthe herum singen, gleichsam symbolisch die Oberhand gewinnt.

Als ob sie die "vollendete Sinnlosigkeit"(H.Arendt) dieser durchgehend rhythmisierten Schlusspassage nur umso nachdrücklicher betonen wollte, fügt Jelinek die Regieanweisung ein: "*Es muss so gesprochen werden, dass es ausgesprochen sinnvoll klingt, mit Betonungen und allem.*"(ebd.,188)

Bei der Lektüre dieser Regieanweisung kommt mir fast automatisch eine Stellungnahme der Autorin zum Thema Klang/Sound in den Sinn, wo sie die für die österreichische Nachkriegsliteratur im Allgemeinen und für ihre Poetik im Besonderen prägende Dimension der Musikalität der Sprache mit der Faszination vom Klang (Zizek würde sagen: mit der

---

<sup>76</sup> Derselbe Effekt einer weitgehenden Dissoziation von Körper und Sprache bzw. einer Materialisierung/"Semiotisierung"(Caduff/Poschmann) der Sprache wird durch die pantomimische / illustrative Verdoppelung von Figurenrede und Aktion, wie wir sie bereits aus *Nora*, *Clara S.* und *Krankheit* kennen, erzielt: *Resi erschrickt übertrieben, pantomimisch*: "Aus is. Aus is. Ich huste ebenfalls, werfe ängstliche Blicke. *Tut es.*; "Stecke mir notfalls den Finger in den Hals. *Tut es*"(ebd.,167)

Faszination von dem obszönen Aspekt der Stimme-vgl.3.5.3.1.2.) unter dem NS in Verbindung bringt und in Anbetracht dessen eher "für ein Misstrauen gegen den Sound, v.a. in der Musik" plädiert: "Die Faszination vom Klang einer Sprache findet sich mehr in der österreichischen (als in der deutschen- E.P.) Literatur der Nachkriegszeit. Möglicherweise kommt es daher, dass man einmal dem Klang der Worte so verfallen ist, wie das im Faschismus passiert ist. Die Leute sind ja wirklich ohnmächtig geworden bei Hitlers Reden, bei Goebbels Reden und auch bei Mussolini."(In "Sound",Regie: S.Bubeck&Ch.Potting)

Zu ihrer eigenen Arbeitsweise mit dem Klang des Wortes bemerkt sie dort: "Ich selbst gehe mit der Sprache wieder auf andere Weise (als Th.Bernhard -E.P.) um, indem ich das Wort als kleinste musikalische Einheit oder als musikalisches Ausgangsmaterial nehme und dann durch Vertauschung, durch Alliteration, durch Vertauschung von Silben, durch Umstellung von Buchstaben sozusagen den Ideologiecharakter dieses Wortes offen lege, auch in diesem Sinne eigentlich die Sprache selber sprechen lasse."

Was die rhythmisch-musikalisch organisierte Schlusshymne aus *Burgtheater* indes v.a. offen legt, ist, dass sich an der selbstgenügsamen und (selbst)mörderischen, "provinziell faschistischen" "Mir san mir"-Mentalität in Österreich bis heute nichts geändert hat: "Die Reinwaschung gelingt, und es bleibt alles beim alten. Heiter sei die Kunst im Faschismus und nach dem Faschismus... und am Ende siegt die alte Lüge: "Des sengan mir gar net. Was mir net sengan, das gibt's net.""(Nyssen:1984/92,279/280)

#### 5.1.5. *Präsident Abendwind.Ein Dramolett (1986/87)*

Die "mir san mir"-Mentalität und die "Des sengan mir gar net"-Lüge in der Variante "mir san net, mir worns net"(ebd.,7) - das sind auch die durchgehenden Leitmotive des 1987 in Berlin uraufgeführten Einakters *Präsident Abendwind.Ein Dramolett*, der außer der bei Jelinek immer wiederkehrenden Thematik der spezifisch österreichischen Verlogenheit und Geschichtvergesslichkeit<sup>77</sup> - hier leitmotivisch mit dem Refrain "Glücklich ist, wer vergisst"<sup>78</sup> umspielt, den H.Weigel bereits 1956 zur inoffiziellen Hymne Österreichs erklärt hatte (zit. nach Wagner:1994,88) - eine ganze Reihe thematischer und formaler Berührungspunkte mit *Burgtheater* hat.

Ebenso wie in *Burgtheater* wird etwa auch in *Abendwind* die Leugnung der österreichischen Mitschuld an den Nazi-Verbrechen thematisch. Nur dass sie hier in den politischen Bereich transponiert und am Fall Kurt Waldheim exemplifiziert wird: "Abendwind *singt*: Präsident sein das wär gut und fein. Ein Präsident ist nie allein. Hab mein ganzes Volk gefressen und dann habe ich es vergessen...Doch leichter noch als jedes Fressen fällt euerm Präsidenten das Vergessen." (ebd.,9)

Die heißumstrittene Wahl des ehemaligen Wehrmacht-Offiziers Kurt Waldheim zum österreichischen Bundespräsidenten 1986 war auch der aktuelle Anlass, aus dem der Einakter geschrieben wurde. Das "Dramolett" war sozusagen Jelineks satirisch-kritische Antwort auf die öffentlich entbrannte Debatte, die "Österreich als Musterbeispiel für kollektive schuldhaftige Verdrängung der nationalsozialistischen Vergangenheit und deren latenten Hineinreichens in die Gegenwart in die Schlagzeilen der internationalen Presse gebracht (hatte)."(Bartens:1999,43)

Für Jelinek selbst war der Waldheim-Wahlkampf mit seinem "Wir sind wir" und "Jetzt erst recht!" "der entscheidende Schritt in der österreichischen Nachkriegspolitik, ein Schritt in einen schön braun gebackenen Kuchen"("Die Österreicher als ...",25), mit dem man - so ließe sich ergänzend hinzufügen - im heutigen Österreich die (nicht gerade erwünschten) "fremden Gäste" zu verspeisen pflegt.

---

<sup>77</sup> Lizzy: "Die Knochen, die wern über'd Schulter gehaut, wer vorher das war, ist jetzt schon verdaut! Wiener Blut, Wiener Blut. Blunzn, Stelzn mit Kraut tun uns gut! Das Gselchte, das Gröste in unsare Leiber. Wen mer net fressn tun, den vertreib mer!"(ebd.,7) Und ferner: Hermann *singt*: "Die Gestrigen kommen und fragen: Sind mir eure Narnn? Da rutscht einer aus, da wackeln ein paar Zähnd, und die Gschicht hat ein End und die Gschicht hat ein End!"(ebd.,13)

<sup>78</sup> In *Das Werk* klingt dieser Refrain in der erweiterten Variante "Glücklich ist, wer vergisst, was doch schon verschüttet ist!"(ebd.,155) wieder an.

Ebenso wie *Burgtheater* führt also auch *Abendwind* die Monströsitäten des "das Eigene unter Ausschluss des Fremden für sich reklamierenden"(in Meyer:1995,44) nationalistischen Diskurses vor, indem es sich wie dieses in dieselbe Tradition der Wiener Volksstücke<sup>79</sup> stellt, auf dasselbe sprachsatirische Verfahren und auf dasselbe Stilmittel des verfremdeten (Pseudo-)Dialekts der Figuren zurückgreift. Schließlich ist es auch dieselbe "Vernichtungssprache"(Janz), in die der künstliche Dialekt der Figuren gegen Ende des Einakters umschlägt und damit alle in ihm gespeicherten "Horrorseiten des österreichischen Volkscharakters"(Nyssen:1984/92,278) - den virulenten Ausländerhass, die stumpf-provinzielle Ignoranz<sup>80</sup> und die mörderische Intoleranz und Inakzeptanz gegenüber alles Fremdem und Andersartigem<sup>81</sup> - offen legt, die sich hier wiederum um einen Tick (oder vielleicht wäre es besser zu sagen: um einen Dreh) anders (bzw. weiter) als in *Burgtheater* in der Kannibalismus-Metapher<sup>82</sup> "konkretisieren". Die kannibalische Form der Einverleibung, bemerkt C.Uschtrin unter Bezug auf die psychoanalytische Theorie Freuds, "stellt die radikalste Form der Aneignung und Auslöschung des Anderen dar."(Uschtrin:1998,28)

### 5.1.6. *Wolken.Heim* (1988)

"Das Pochen auf das Eigene gegen das Fremde, das man das Eigene nicht befruchten oder durchdringen lassen will", der "monströse Kitsch der Eigentlichkeit", der sich "bis heute fortsetzt"(E.Jelinek), die unheilvollen Allianzen von männlich-chauvinistischem "Abgrenzungswahn und Mordgier"(M.Scharang) - die verbindenden Themen der bisher diskutierten Stücke Jelineks werden in *Wolken.Heim* mit gesteigerter Intensität und Radikalität weitergeführt. Vor allem sind es die thematischen und strukturellen Grundkomponenten aus *Krankheit*, dem unmittelbar vorangehenden Stück, die hier in extrem zugespitzter Form wieder aufgegriffen und ausgearbeitet werden. Gemeint sind damit in erster Linie der aus dem unerträglichen Gefühl existentieller Zerstückelungs- bzw. Entwurzelungsangst resultierende (männliche) Identitätswahn<sup>83</sup> und dessen spiegelbildliches Gegenstück und unabdingbare Voraussetzung zugleich- der Ausschluss des Anderen<sup>84</sup>, der Frau. Letzterer wird hier auf den totalen Ausschluss der Frau aus dem philosophischen Denken, der "männlichste(n) aller Bastionen" (in Winter:1992,17), perspektiviert und auf der Ebene der Textkonstitution über das durchgehende Zitations-(=Reproduktions-)verfahren, über die strukturbildende Figur des *Dazwischen* sowie über die spezifische Wahl der Optik, aus der das Stück geschrieben wurde, nämlich aus dem "fremden" Blickwinkel der Außenstehenden, der (vom 'selbstidentischen' männerbündischen Wir) Ausgegrenzten - "der Frau, der Ausländerin, der Jüdin, der Slawin"<sup>85</sup> -

<sup>79</sup> Das Dramolett ist eine Bearbeitung von Nestroys *Hauptling Abendwind*. Zu dem thematischen Verhältnis zwischen Jelineks "Nestroy-Kontrafaktor"(H.Lengauer) und der literarischen Vorlage bemerkt K.Wagner: "Nestroys Hauptling Abendwind ist einer, der auf der seligen Insel der Anthropophagen ein hohes Amt bekleidet, der Jelineksche strebt nach sehr österreichischem Rezept das höchste Amt an und reüssiert nach dem Vorbild der Wirklichkeit, deren Verfasstheit in den montierten Nestroy-Zitaten antizipiert scheint. Nationalismus und Xenophobie sind schon bei Nestroy die Stützen eines Landes, das in seinem menschenfresserischen Wohlbehagen nicht Gegenbild, sondern Inbegriff einer nach Grillparzer zur Bestialität fortschreitenden Zivilisation ist."(Wagner:1994,88/89)

<sup>80</sup> *Abendwind*: "Wir sprechen halt in der internationalen Sprach der Musik zu eahnen. Mir jodeln und dalken, mir toben als Falken."(ebd.,17)

Apertutto: "Mir Apertuttos sind eher national eingestellt. Wenn einen kein Mensch mehr versteht, des is national."(ebd.,18)

<sup>81</sup> *Abendwind*: "I leid nix Fremds mehr! So a Bartholo, äusnocht wär fein!"(ebd.,10)

<sup>82</sup> welche später auch in *Totenauberg* wiederkehren wird

<sup>83</sup> Über seine explizite Thematisierung hinaus wird dieser Topos auch implizit akustisch-visuell durch die Figur einer Wellenbewegung aufgerufen, auf die sich insbesondere M.Kohlenbach in ihrer Analyse des Stücks konzentriert und die eine Vorstellung paranoider "Überschwemmung"/"Überflutung"(Kl.Theweleit) oder auch Einkreisung evoziert.

<sup>84</sup> "Also dieser Ausschluss des anderen und dieses Beharren auf das Eigene, das einem sozusagen im Blut liegt, durchzieht alles."(in Meyer:1995,45)

<sup>85</sup> "Es ist der ferne Blick der Jüdin, der Frau, der Ausländerin, der Slawin auf das Deutsche, das ihr sehr fremd ist. Wenn wir mit unserem Wissen von der deutschen Schuld diese Texte zurückprojizieren,

vermittelt: "Schon in *Wolken.Heim*, einem Text, in dem ich den deutschen Nationalismus und dessen Ursprünge in der idealistischen Philosophie, aber auch bei Hölderlin, Heidegger, der RAF, etc. untersucht habe, ist mir dieses schreckliche *Fehlen der Frau* aufgefallen, diese *Leerstelle*, dieser *totale Ausschluss*. Die Frau, das Weibliche ist bestenfalls Gegenstand, nicht Subjekt des Denkens wie sie in der Lust nicht Subjekt ihrer Lust ist, sondern sich zum Objekt für die Lust des Anderen, des Mannes, machen muss, sich also nur in der eigenen Auslöschung als Subjekt konstituieren kann."(in *Die Philosophin*:1993,97; Herv.-E.P.)

Der auf das "Zunichtemachen von anderen" gegründete (E.Jelinek) männliche Identitätswahn aus *Krankheit*, der hier als der "Taumel einer hochgradigen Paranoia"(B.Lindner) in nationalistischem Gewand und in zweifachem -historischem wie aktuellem- Zeitbezug<sup>86</sup> erscheint, paart sich mit einem (selbst)mörderischen Ab-/Ausgrenzungswahn und Expansionsdrang: "Die zwanghaft beschworene kollektive Identität, die nur bei sich zuhause sein will, gerät in den Taumel ihrer selbst. Die trügerische Innerlichkeit des Wir, in der wir ganz bei uns sind, untersteht den Gesten maßloser Einverleibung und feindseliger Ausgrenzung. Klaustromanie und Imperialismus sind die zwei Seiten der (deutschen) Medaille."(Lidner in Bartsch/Höfler (Hg.):1991,245)

Das tödliche Endzeitszenario als einziger Ausweg aus dem geschlossenen Teufelskreis des Identitätswahns, das *Krankheit* bestimmt, liegt auch *Wolken.Heim* zugrunde. Weil hier aber die dort verhandelte Thematik vom soziokulturellen Ausschluss der Frau wesentlich ausgebaut und unter (philosophie-)geschichtlichem Aspekt von ihren unermesslichen und undarstellbaren tödlichen Implikationen her beleuchtet wird, wird dieses Szenario hier anders als dort nur

---

bekommen sie ihre Entsetzlichkeit, ihren schrecklichen Hohn."(in Roeder:1989,154) Eine Parallelstelle, die ein stärkeres Licht auf den durch diese Optik anvisierten Zusammenhang zwischen dem selbstzentrierten "Denken der Deutschen" und deren katastrophaler Geschichte wirft, findet sich bei Tiedemann: "Für mich ist das Deutsche das Fremde. Was deutsch ist, mit diesen zwei Katastrophen in diesem Jahrhundert, das als völlig Außenstehende zu fassen, hat mich an *Wolken.Heim* interessiert... der Blick auf das Deutsche, auf die Philosophie des Idealismus, auch auf Heidegger, mit dem ich mich später beschäftigt habe. Also auf das Denken der Deutschen und auf die Geschichte, die sonst nie ruht, die immer wieder, wie dem Kind aus der Legende die Hand, aus dem Boden wächst."(in Tiedemann:1994,37) Der "ferne" Blick, den die Autorin im Text auf das Deutsche richtet, kommt dem von ihr bevorzugt eingesetzten (vermeintlich unvoreingenommenen) ästhetischen Verfahren der Selbstentlarvung in und durch die Sprache besonders nahe. "Ich habe das Deutsche selbst sprechen lassen", erklärt E.Jelinek in einem Gespräch mit W.Vogl, "ich habe mich nicht zum Deutschen geäußert. Ich habe das Deutsche gegen die Deutschen verwendet...Man hätte bei Karl Kraus unglaublich ironische Brechungen des Deutschen finden können - , aber ich wollte eben keine Brechung und keine kontrapunktische Reaktion dazu, sondern ich wollte das, was mir als das Deutsche erschienen ist, wirklich ganz rein - diesen weißen Faschismus, wie ich das nenne, also die faszinierende Seite des Faschismus, die gedankliche Seite, wollte ich ganz rein zeigen."(in Vogl:1990) Anders als in *Burgtheater* wird also die Selbstentlarvung (des Deutschen) im Stück nicht so sehr sprachexperimentell durch direkte Manipulation am Sprachkörper erzielt - der Sprachduktus bleibt äußerlich homogen, um eben "die faszinierende Seite des Faschismus ... ganz rein (zu zeigen)"-, sondern vollzieht sich vielmehr, wie in den obigen Zitaten anklänge, metatextuell durch die Rückprojektion des Textes auf das Raster der deutschen Geschichte, das unter seiner Oberfläche herläuft und bewirkt, dass "die Sprache dann plötzlich ihre Unschuld verliert, obwohl sie scheinbar unschuldig spricht."(ebd.)

<sup>86</sup> Historisch wird er auf das Phänomen des NS bezogen, aktuell wird er mit dem gegenwärtig in Österreich grassierenden fremdenfeindlichen Nationalismus in Verbindung gebracht. Als eine polemische (österreichkritische) Replik auf die doppelt belichtete Identitätsproblematik in *Wolken.Heim* lässt sich folgende Passage aus Jelineks Essay *Die Österreicher als Herren der Toten* lesen: "...wir und nur wir, weil wir auf Nichts gegründet sind, auf das Zunichtemachen von anderen...Unsere Identität beruht auf der Aufhebung fremder Identität... Wir ertragen eben nur uns selbst. Unendlich geht das weiter: wir vor den anderen, das Eigene vor dem Fremden. Das österreichische Bewusstsein, nie ein Eigenes gewesen zu sein, sondern stets etwas Heterogenes, ein Völkergemisch, in dem immer das Deutsche das aggressivste Element gewesen ist..., dieses Bewusstsein, dieser Wille zu einer Einheit, die es nie gegeben hat, hat zur totalen Abgrenzung gegen das Fremde geführt, das einfach nicht zu uns gehören darf."(ebd.,23/24/25) Eine andere Stelle schlägt einen noch schärferen Ton an: "Und trotzdem bleiben die Österreicher sich seltsam fremd...Deshalb rotten sie sich (und immer wieder die anderen in sich selbst) durch Selbstmord und Selbstzerstörung aus, Österreich habe schließlich die höchste Selbstmordrate."(in Konkret 6/92,51;Herv.-E.P.).

implizit in der Form von eindringlichen Andeutungen entworfen. Dadurch wirkt es aber umso bedrohlicher. "Noch sind wir ein Wort, doch reifen schon zur Tat"(ebd.,147) -beschwört das kollektive deutsch-nationale Wir durch den ganzen Text hindurch das kommende (Un-)Heil. Elfriede Jelinek selber wird den Text als die "philosophische Vorbereitung" der Katastrophe beschreiben (in Tiedemann:1994,38).

Während der Text also auf der inhaltlichen<sup>87</sup> Ebene keine Befriedung, sondern nur die unaufhaltsame Potenzierung der (selbst)destruktiven imaginären Gewalt zeigt, vollzieht er auf der Ebene seiner ästhetischen Verfahrensweisen in konsequenter Weiterführung des in *Krankheit* entwickelten Ansatzes eine subversive Gegenbewegung, die auf die radikale Aushebelung jeglicher rechtspopulistischer Heilsrhetorik durch die radikale Aufhebung ("Ver-rückung") der für sie konstitutiven "protonormalistischen" Stigma-Grenzen zwischen >Eigen< und >Fremd<, >Wir< und >die Anderen< sowie durch die radikale Dementierung des Phantasmas der Einheit/Ganzheit/Ursprünglichkeit/Eigentlichkeit/Unmittelbarkeit abzielt. Die den Text strukturierende widersprüchliche Doppelbewegung, die ähnlich wie in *Krankheit* als Ergebnis davon entsteht, möchte ich im Anschluss an frühere Erörterungen als die Dekonstruktion des "Nazi-Mythos"(J.-L.Nancy/Ph.Lacoue-Labarthe) bzw. als die "Entwerkung" der organistischen Todes-/Opfergemeinschaft (J.-L.Nancy) bezeichnen. Da der Kern des "Nazi-Mythos", wie an derselben Stelle ausgeführt, in der Vollendung der okzidentalen Subjektmetaphysik liegt, kommt dieser Text von E.Jelinek dem dezentrierten poststrukturalistischen Subjekt- und d.h. auch dem poststrukturalistischen Sprach- und Textbegriff am nächsten.

In Analogie zu *Krankheit* wird die Doppelbewegung der Dekonstruktion des transzendental-philosophischen Subjekt-Begriffs, auf dem der Nazi-Mythos gründet, in *Wolken.Heim* im Modus der Spiegelung durchgeführt. Nur ist die Spiegelung hier eine dreifache. Man könnte auch noch von drei Modalitäten - Sprachlichkeit bzw. (Inter-)Textualität, Stimmlichkeit und Körperlichkeit - sprechen, in denen sie sich vollzieht.

Diese drei in sich durchweg ambivalenten Modalitäten bilden, genau genommen, die drei Facetten ein und desselben Phänomens, das man wiederum im Rückgriff auf bereits Dargelegtes als die Ästhetisierung des Politischen im Modus der Politisierung des Biologischen oder noch als die imaginäre Konstruktion politischer Identität bestimmen kann (vgl. Abschnitt 3 von Teil A).

Die drei Modalitäten treffen ihrerseits in der Dekonstruktion des Repräsentationsprinzips zusammen, die G.Poschmann "als formalen und inhaltlichen Kern des Textes"(Poschmann:1997,282) gefasst hat. Während die erste Dimension in der Forschungsliteratur akribisch herausgearbeitet worden ist<sup>88</sup>, sind die zwei anderen Dimensionen eher unterbelichtet geblieben.

Da wir uns zudem mit der philosophiegeschichtlichen Verortung des Nazi-Mythos im Kontext des deutschen Idealismus und mit dessen Bestimmung als der Wille zur einzigartigen politischen Identität der Deutschen bzw. als der Wille zum Mythos/zur Macht/zur Unmittelbarkeit/zur absoluten Selbstsetzung/Selbstermächtigung/Selbst(be)gründung und -vollendung<sup>89</sup> bereits eingehend beschäftigt haben, setzen wir hier die diesbezüglichen Ausführungen als Folie voraus und konzentrieren uns im Folgenden ausschließlich auf die drei eben genannten Modalitäten von Jelineks ästhetischer De(kon)struktion des Nazi-Mythos bzw. des Phantasmas der Einheit/der Rückkehr zu den Ursprüngen, auf dem dieser beruht.

Insofern sämtliche Theatertexte der Autorin sich über die transformierende Adaptation fremder Text(segment)e organisieren, erweist sich das Prinzip der Intertextualität als bestimmend für ihre Dramatik. In *Wolken.Heim* gewinnt es indes die absolute Priorität: Der im Register des Imaginären bzw. des (Narziss-)Mythos angesiedelte Text hat "die Struktur einer Echo-

---

<sup>87</sup> Der Grund für den Rückgriff auf diesen vorhin ausdrücklich problematisierten Begriff liegt in der methodologischen Sackgasse, in die der Text aufgrund seiner dekonstruktivistischen Qualität den Interpreten fortwährend hineintreibt: eines seiner Grundanliegen besteht danach darin, das metaphysisch verankerte Oppositionsdenken, einschließlich die Opposition Form vs. Inhalt zu unterlaufen. Zu diesem Ergebnis gelangt in seinem Interpretationsversuch des Textes auch G.Stanitzek.

<sup>88</sup> ein Grund, warum hier weitgehend auf die Konzeptualisierung des Intertextualitäts- bzw. Dialogizitätsbegriffs verzichtet wird

<sup>89</sup> Die einschlägigen Beispiele aus dem Text, die auf eine solche Lesart hindeuten, sind unzählig.

Installation"(Stanitzek:1991,57) und setzt sich ausschließlich aus fremden Texten zusammen. Er stellt eine virtuose *bricolage* aus Hölderlin-, Fichte-, Hegel-, Kleist-, Heidegger- und RAF-Zitaten dar (d.h.: der überwiegende Teil der "verwendeten Texte"(E.Jelinek) entstammt der philosophischen und dichterischen Tradition des deutschen Idealismus) und hat somit *ursprünglich* den Status von etwas Sekundärem, Abgeleitetem, Nicht-Ursprünglichem, Nicht-Identischem inne.

Betrachtet man es unter feministischem Gesichtspunkt, so macht dieser kennzeichnende Zug der Enteignung/der Uneigentlichkeit, der internen Alterität, der uneinholbaren Ursprünglichkeit und Identität, der dem Text strukturell eingeschrieben ist, Aussagen nicht nur über den Status des Textes, sondern auch über den Status und den Standort der Autorin *als Frau* selbst - an einem Nicht- bzw. Ab-Ort, in der "leeren Mitte", im *Dazwischen*, im Abseits, am Rande eines männlich dominierten patriarchalen Wert- und Normensystems.

Dass das weibliche Autor-Subjekt bei Jelinek keine positive Entität, sondern eine fundamentale Negativität darstellt, d.h. dass es sich erst in der signifikativen Praxis, im differentiellen Spiel der Signifikanten als ein ursprünglich entäußertes, nicht identisches "Subjekt im Prozess"(J.Kristeva), als nachträglicher Effekt der Sprache, des Textes bzw. des "Schreiben-Lesens"(U.Bergermann) konstituieren kann, liefert nicht nur eine prägnante Illustration des poststrukturalen Theorems vom "Tod des Autors"(M.Foucault), sondern weist auf die schiere Unmöglichkeit der Frau hin, sich innerhalb des patriarchalen Gesellschaftsgefüges als autonomes Autor-Subjekt zu positionieren. Der gängige poststrukturalistische Topos vom "Tod des Autors" erhält für sie mithin eine durchaus reale Dimension: sich den Status eines Autor-Subjekts zu erwerben bedeutet für die Frau nach Jelinek immer, eine männliche Position einzunehmen und sich dadurch zugleich als Frau zu verleugnen, völlig auszulöschen. Die Frau kann sich -so die Autorin- "nur in der eigenen Auslöschung als Subjekt konstituieren". Sie "ist nur, indem sie darauf verzichtet zu sein."(in *Die Philosophin*:1993,97)

Ästhetisch wird diese Erkenntnis in *Wolken.Heim* (wie auch in der Mehrzahl der Jelinekschen Texte) durch die (vampirische) An-eignung/Vereinnahmung männlicher (Primär-)Texte vorgeführt.

Dieses durchgängige Verfahren des "In fremden Zungen reden(s)"(in *Carp*:1996b,2) bei Jelinek zertrümmert zugleich den Mythos vom Originalgenie aus *Clara S.*. Es durchquert das Phantasma vom reinen, schöpferischen Ursprung und von der vollkommenen Transparenz, das hinter dem idealistischen Postulat von der Suprematie des Ursprungs übers Abgeleitete steckt<sup>90</sup>. Durch die immense Vervielfältigung der herbeizitierten fremden Stimmen unterbindet es die Rückbindung der Figurenrede an eine einheitliche auktoriale Autor-Instanz und führt damit die Auflösung des männlich codierten Autor-Subjekts als identisches und eindeutig identifizierbares, über den Text und über die Sprache verfügendes Herrschaftssubjekt herbei. Die intertextuelle Beschaffenheit der Jelinekschen Texte, die das Ergebnis eines vielfältigen und hochkomplexen Zitationsverfahrens ist, das sehr unterschiedliche Abstufungen der Zitat-Verwendung aufweist und von der wörtlichen Übernahme über die manipulierende Verfremdung bis zur sinnentstellenden Inversion oder gar zur totalen Destruktion reicht und insgesamt einem unendlichen (selbstdestruktiven) Recyclingprozess gleicht, zeigt unverkennbar gewaltsame Züge. Besonders betroffen von dieser strukturellen Gewalt sind in *Wolken.Heim* z.B. die tonangebenden Hölderlin-Zitate (vgl. Jelinek in *Vogl*:1990), an denen gravierende inhaltliche, grammatikalische und stilistische Veränderungen vorgenommen worden sind (zum Umgang mit den Hölderlin-Zitaten im Text vgl. *Burghof*:1990).

Die Dimension der strukturellen Gewalt auf der Ebene der Zitation, die, genauer besehen, auf beinahe sämtlichen Ebenen von *Wolken.Heim* im Besonderen und von Jelineks Dramatik und Theaterästhetik im Allgemeinen präsent ist und die bei manchen Jelinek-Kritikern zu großen Missverständnissen und kurzschlüssigen Fehlinterpretationen<sup>91</sup> geführt hat, wird im Kontext der

---

<sup>90</sup> Nach Adorno ist dieses stets mit bestimmten Machtansprüchen und sozialem Legitimus verbunden: "Alle Herrschichten berufen sich darauf, älter eingewohnt, autochton zu sein."(Adorno:1980,174)

<sup>91</sup> Gemeint ist hiermit v.a. M.Kohlenbachs voreilige und stark verkürzte *Wolken.Heim*-Analyse, die dem Aspekt der sprach- und ideologiekritischen Funktionalisierung der Prinzipien der Montage und Mimikry im Text nachgeht und dabei Jelineks Zitationsverfahren entdifferenzierende Gewaltsamkeit, "Unklarheit", mangelnde Überzeugungskraft, Selbstbezüglichkeit, gefährliche Manipulation, "Missachtung des

im Stück verhandelten (Gemeinschafts- und Identitäts-)Problematik vornehmlich als ideologiekritisches Mittel zur Aufdeckung und Bewusstmachung der immanenten Gewaltsamkeit kollektiver Identitätskonstruktionen interpretierbar<sup>92</sup>. Wenn Gewalt mit R.Girard im strukturalistischen Sinne als Aufhebung des Prinzips der Differenz verstanden wird (vgl.Girard:1992), dann setzt die für Jelineks Zitierpraxis kennzeichnende Tendenz zur "Enteignung"/Vereinheitlichung/Uniformierung/Totalisierung das latente Gewalt- und Destruktivitätspotential fundamentalistischer bzw. nationalistischer Ideologien in Szene, um sie dadurch zu dementieren. Dass der gewaltsame Akt der partiellen Manipulation der Zitate in *Wolken.Heim* durchaus intendiert ist, hat die Autorin selbst geltend gemacht: "Entscheidend ist aber, dass ich diese Texte ja zum Teil auch manipuliert habe, zwar nicht *sinngemäß* verändert, aber mit winzigen Veränderungen eigentlich *meiner Sprache* angepasst und eine Art Amalgamierung vorgenommen habe."(in Vogl:1990)

Die oft brutal aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen herausgerissenen Zitate werden hier entstellt, verschoben und mit neuem Sinn versehen, unter entdifferenzierender Ausblendung ihrer eigentümlichen Singularität und unter Zugrundelegung eines einheitlichen (von Hölderlin angegebenen) Rhythmus in ein angeblich homogenes Ganzes hineingezwängt.

Doch wenn er auch auf der "inhaltlichen" Ebene die Dimension der selbstreferentiellen/mythischen/totalitären Gewalt thematisiert und sie auf der "formalen" Ebene partiell mitvollzieht, bleibt der Text, wie vorhin angesprochen, ihr dennoch nicht verhaftet - das ist eben der entscheidende Punkt, der M.Kohlenbach gänzlich entgeht. Im Gegenteil, gerade auf der letzteren Ebene tritt er ihr mit dem ihm immanenten Grundgestus des Bruchs/des Risses/der Spaltung/der Teilung/der Auftrennung mit subversiver Gegengewalt entgegen und setzt dadurch dasjenige Prinzip in Gang, das die Gewalt des Imaginären aufzuheben tendiert: das symbolische/sprachliche Prinzip der Differenz, das die nicht stillzustellende Bewegung der Referenz, der unendlichen Suche nach dem uneinholbaren Ursprung und der nicht festlegbaren Identität eröffnet. Das ist auch genau die Schlussfolgerung, zu der G.Stanitzek in seiner entlang der Figur der Wiederholung<sup>93</sup> entfalteten Analyse der Zitierweise in *Wolken.Heim* gelangt, für deren Beschreibung er u.a. auf einen Vergleich mit der Sampling-Technik von Hiphop (vgl.Stanitzek:1991,30/31) zurückgreift<sup>94</sup>. Wiederholung bei Jelinek, konstatiert der Autor, bedeutet nie Wiederholung, Reproduktion des Selben: "Die Kontexte verschieben sich ständig und mit ihnen zugleich was jeweils als >Text< zu begreifen wäre."(ebd.,63)

---

"anderen", übertriebenen Moralismus oder gar Unredlichkeit und einen Hang zum "phallokratische(n) Chauvinismus" vorwirft.

Diese Kritik an M.Kohlenbachs Interpretation wird von vielen Jelinek-Forschern geteilt. So z.B. von M.Sander: "Um die Frage nach dem Anliegen der Autorin nicht so vorschnell zu beantworten, muss deshalb zunächst geklärt werden, wie der Text mit den unterschiedlichen Vorlagen umgeht, d.h. inwiefern und zu welchem Zweck diese verändert werden...Es geht Jelinek demnach nicht um eine Kritik und Auseinandersetzung mit dem deutschen Idealismus, die in dieser Simplifizierung nur plakativen Charakter hätte, der Text verfolgt ein wesentlich komplexeres Anliegen."(Sander:1996,51/52). M.Sanders an H.Hedwig anschließende Deutung der Jelinekschen Zitationspraxis in *Wolken.Heim* als Anklage gegen die ideologische Vereinnahmung der Klassiker des deutschen Idealismus durch den NS oder, wie es in dem von ihr angeführten Hedwig-Zitat heißt, als Anklage gegen deren "Verwendung und Vulgarisierung in einer aggressiv aufgeladenen Zwecksprache der Ausgrenzung"(ebd.,52) halte ich allerdings angesichts der hohen Komplexität des Textes ebenfalls für stark verkürzt. In der Tat könnte die Interpretation des Textes und seiner ästhetischen Verfahren gerade aufgrund dieser seiner hohen Komplexität ganze Bände füllen. Im Akt der Dekonstruktion des "Nazi-Mythos" thematisiert er ja selbst, wie bereits hervorgehoben, den unabschließbaren Prozess der Bedeutungs- und Subjektconstitution. Da der Versuch einer erschöpfenden hermeneutischen Interpretation des Textes also ohnehin von vornherein zum Scheitern verurteilt wäre, konzentriere ich mich bei meinen (faschismusbezogenen) Ausführungen ausschließlich auf die Markierung einiger seiner wichtigsten Aspekte, ganz besonders auf diejenigen, die bisher unterbelichtet oder unberücksichtigt geblieben sind.

<sup>92</sup> Das ist auch die Lesart von G.Stanitzek (vgl.Stanitzek:1991).

<sup>93</sup> die er als formal dominantes Prinzip und thematisches Zentrum des Textes zugleich auffasst

<sup>94</sup> Die echohafte Wiederholung ist laut Stanitzek ein wichtiges Moment im Sampling-Verfahren von *Wolken.Heim*: "Wir aber wir aber wir aber"(ebd.,139); "... und wir kommen wieder, wir kommen wieder!"(ebd.,144). "Nachhaus. Nachhaus. Nachhaus."(ebd.,155)

In jeder Wiederholung nistet bei Jelinek ein Unterschied: "*Wolken.Heim* streift die *verwendeten* klassischen Texte mit einer Kaskade nuancierter Unterscheidungen." (ebd.,22) Mit jeder kontextuellen Verschiebung trifft er gewissermaßen eine Unterscheidung, führt die Spur der Differenz/des Anderen weiter, indem er neue Differenzen generiert. Dies bestätigt auch Jelineks Aussage über die Bedeutung der Wiederholungstechniken Th.Bernhards für ihr eigenes Werk: "diese Perseveatorik, die ja ihre Spannung daraus bezieht, dass es immer dasselbe ist, aber eben doch nicht immer dasselbe" (zit.ebd.,30).

Das deutlichste Indiz hierfür liefert aber die in sich gespaltene (oder auch gespiegelte) "verstümmelte" Titelkomposition (ebd.,13) von *Wolken.Heim* selbst, genauer gesagt der Punkt in ihrer Mitte, der den eigentlichen Fluchtpunkt von Stanitzeks Überlegungen bildet. Er steht ihm zufolge für "jene Lücke", die sich "zwischen *Wir* und *Wir* im *Wir* auf(tut), die es (das *Wir*-E.P.) nun schließen will" (ebd.,33) und sich daher auf "eine in ihrer Oszillation nicht enden wollende Suche nach einer unmöglichen Einheit" (ebd.,13) begibt.

Durch seine Struktur des Entzugs und damit auch des Bedeutungsüberschusses, die -so könnte man in Ergänzung zu Stanitzeks Interpretation sagen- auf den irreduziblen (Über-)Rest des Realen, auf das "schwarze Loch" in der Mitte der symbolischen Ordnung verweist, eröffnet der Titel ein ganzes Netzwerk von denkbaren Konnotationen und markiert damit den Anfang eines nicht stillzustellenden "Prozess(es) des Unterscheidens von Unterscheidungen" (ebd.,63), eines unendlichen Verweisungsspiels, das in den ineinanderverschachtelten Zitatzitaten<sup>95</sup> zum Zuge kommt und auf das wiederum die ungenaue Quellenangabe<sup>96</sup> am paradox zirkulären Schluss des Textes zurückwirft: "*Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist...RAF* - diese Namen stehen am >Rand< von *Wolken.Heim*. Sie weisen den Weg (zurück) in den Text, nicht aus ihm hinaus; sie markieren allenfalls andeutungsweise, was erst noch zu unterscheiden sein wird. Weil man nicht alles explizieren kann, hält der Name gewissermaßen an der Peripherie des Textes Wege zu anderen Namen offen." (ebd.,64)

Wenn die Passage, der Durchgang zu anderen Texten versperrt, der Riss, der durch den Text, durch seinen Titel und durch das (Autor-)Subjekt hindurch verläuft und sie ursprünglich spaltet, gekittet, wenn die im *Wir* klaffende "Lücke" (Stanitzek), die starrende Wunde, das "Loch" in der eigenen Mitte geschlossen, die absolute Abgrenzung vom Anderen gelungen und das von den fundamentalistischen Ideologien heraufbeschworene Heil der Identitätsfindung, der Rückkehr zu den eigenen Ursprüngen, der Eigentlichkeit und Unmittelbarkeit erreicht ist, dann kommt die unendliche Bewegung der Differenz/des Begehrens zum Stillstand. Es tritt jene Zäsur, jener Zustand ein, den wir aus dem Narziss-Mythos bereits gut kennen und an den der *Wolken.Heim*-Text mit seinen rhythmisch-musikalischen Wiederholungsstrukturen<sup>97</sup> (oder, wie G.Stanitzek

---

<sup>95</sup> L.Schmeisers Essay *Das Gedächtnis des Bodens*, der "das Argumentationsgerüst" und "das heterogenste Text-Reservoir" für *Wolken.Heim* (Pflüger:1995,203) abgibt, sind z.B. viele Zitate von Zitaten entnommen - von E.Rückert, J.Grimm, E.M.Arndt, A.Rosenberg, O.Negt und A.Kluge usw. (vgl. ebd.,202)

M.-S.Pflüger liest den Einsatz von Zitatzitaten im Stück (mit Derrida) ebenfalls als Verweis auf eine unendliche Verweisungsbewegung. Für sie ruft dieser "die Vorstellung einer unendlichen Wiederkehr eines jeden Werkes hervor, was dessen fundamentale Enteignung mit einschließt" (ebd.,61).

<sup>96</sup> Die recht diffuse und unvollständige Quellenangabe am Ende des Textes könnte man als ein weiteres ästhetisches Mittel zur Durchquerung des Phantasmas der Ursprünglichkeit, der absoluten Transparenz und Omnipotenz betrachten. Der hermeneutische Versuch einer interpretatorischen Erschließung von *Wollen.Heim* über die vollständige Erfassung der darin eingelagerten Referenztexte erweist sich von daher als nicht besonders ergiebig, um nicht zu sagen als gänzlich verfehlt (auch hierfür liefert M.Kohlenbachs Analyse ein schlagendes negatives Beispiel). Dies betont auch G.Stanitzek, indem er darauf hinweist, dass der "Sinn" des Textes nicht im semantischen Inhalt gesucht werden soll, sondern dahinter, darunter, in den >Differenzen<.

<sup>97</sup> Aus psychoanalytischer Sicht manifestiert sich der Todestrieb als Wiederholungszwang. Die durchgängigen musikalisch-rhythmischen Strukturen von Jelineks Theatertexten, die von einigen Kritikern (etwa von Poschmann, Caduff u.a.) mit Kristevas Konzept des Semiotischen in Verbindung gebracht werden, lassen sich demnach auch auf ihre Todesimplikationen hin lesen. Kurz einige Bemerkungen zu Kristevas Konzept des Semiotischen: Mit ihrem Konzept des Semiotischen, welches "von einer Subjekttheorie nicht zu trennen (ist), die Freuds Verständnis des Unbewussten Rechnung trägt" (Kristeva:1978,41) und das Subjekt als nachträglichen Effekt einer Setzung, als "Subjekt im Prozess", als "Negativität" (ebd.,78), als "Lücke" (ebd.,105) definiert, beschreibt J.Kristeva jene

sagen würde, mit seinen verabgründenden "Echo-Installationen"), mit seinen ins Endlose und Sinnlose wuchernden Parataxen und nicht zuletzt mit dem Punkt in der Mitte seines Titels fortwährend gemahnt- der TOD: "Wir öffnen die eigene Brust uns und spritzen uns tropfenweis in den Staub."(ebd.,49)

Der Tod ist "der logischen Figur der Identität eingeschrieben: Nur im Tod stimmt das Ich vollkommen mit sich überein"(Scharang:1992,44) - meint Jelineks Freund der Linksintellektuelle M.Scharang und Jelinek selbst äußert an einer Stelle: "auf der Suche nach Identität stößt man immer auf den Tod"(in "Die gehasste Frau Jelinek und ihre Werke", Regie:J.Wolf ).

In *Wolken.Heim* ist der Tod als thematische und strukturelle Dimension überall präsent. Eine Bemerkung von N.Elias aus seinen *Studien über das Deutsche* gibt Aufschluss darüber: "es gibt wenige Völker, die in ihrer nationalen Mystik, in ihrer Dichtung und ihren Liedern so viele Hinweise auf Tod und Selbstaufopferung haben wie die Deutschen."(Elias:1992,429)

Und eine Äußerung Jelineks über ihren Roman *Die Kinder der Toten*, die wie eine Replik auf diese Worte klingt, trifft durchaus auch den thematischen Kern von *Wolken.Heim*: Der Roman, erklärt sie dort, "thematisiert diese Totenkultur Deutschland/Österreich, die sich ja nicht wie andere Nationen auf die großen Toten in der Geschichte berufen kann, sondern auf die Toten, die sie selbst produziert haben...Dieses Nichts, das unsere nationale Identität ist, diese Nekropolis. Das mache ich zum Thema, indem ich eine Gespenstergeschichte darüber schreibe, und da spreche ich es natürlich schon deutlich aus."(in Meyer:1995,49)<sup>98</sup>

Die Untoten aus *Wolken.Heim*, die von der Tiefe des Bodens untrennbar sind (so Pflüger:1995,208), stehen nach Angaben der Autorin als Chiffre für die jüngste deutsch-österreichische Nazi-Vergangenheit (vgl.Carp:1996b,4).

Vor diesem Hintergrund sowie vor dem Hintergrund der im Begriff der *Wolken* kryptisch eingelagerten unmarkierten Zitate aus Celans *Totenfuge* wird der Punkt in der Mitte der Titelkomposition nicht nur generell als Metapher für die Zäsur des Todes (bzw. für den Tod als Zäsur) entzifferbar, sondern lässt sich auch realhistorisch als Metapher für Auschwitz als den unmöglichen Versuch einer Zäsurierung/ "Tötung"(Lyotard) des nicht kollektivierbaren, nicht im freiwilligen Opfertod für die (Volks-)Gemeinschaft überwindbaren Todes lesen, die aufgrund ihrer unmöglichen Darstellbarkeit einzig durch eine Leerstelle oder eben durch diesen schwarzen Punkt als einen anamorphotischen blinden Fleck im Sinne S.L.Zizeks darstellbar wäre. Wie der Titel durch den Punkt in seiner Mitte gewaltsam aufgerissen wird, so wird das in der kollektiven Erinnerung (der Österreicher) zugeschüttete Grab der Millionen namenlosen Opfer durch den Text aufgerissen.

Der Tod bildet aber nicht nur in *Wolken.Heim* eine thematische und ästhetische Grundkonstante. Thematisch sind wir ihm im Grunde in allen bisher behandelten Stücken begegnet. Im noch zur Diskussion anstehenden *Stecken,Stab und Stangl* wird er sogar zum organisierenden

---

vorsprachlichen und dem Subjekt vorgängigen Triebenergien, die sich in den musikalisch-rhythmischen Strukturen, in der Poetizität des Textes manifestieren und als Verweis auf die Offenheit und Unabschließbarkeit der Sinngebungspraxis nicht auf Sinnentfaltung, sondern vielmehr auf Sinn(zer)störung gerichtet sind - sie zersetzen, vervielfältigen die Sprachstrukturen, belagern sie mit Doppeldeutigkeiten, Widersprüchlichkeiten und mit Un-Sinn.

Insofern die Psychoanalytikerin zur näheren Charakterisierung des Semiotischen die Freudsche Kategorie des Verwerfens heranzieht, die sich wiederum, wie sie selber erläutert, auf den Todestrieb bezieht, setzt sie die Kategorie des Semiotischen in engen Zusammenhang mit der Dimension des Todes (vgl.ebd.,154/155).

<sup>98</sup> Eine neulich von ihr gegenüber der Zeitschrift *Profil* gemachte Aussage, in der sie den Roman für ihr wichtigstes Werk erklärt, wiederholt fast das Gleiche in einer sehr eindringlichen Art und Weise: "Die Kinder der Toten" ist sicher mein wichtigstes Werk. Es enthält alles, was ich sagen wollte; es hätte eigentlich genügt, dieses eine Buch zu veröffentlichen. Der Roman dreht sich um die gespenstische Geschichte dieses Landes, um die Tatsache, dass sie auf einem Leichenberg steht und man das hierzulande nie wahrhaben wollte oder eben erst viel zu spät. Es ist eine Geschichte des Unheimlichen, eine Geschichte der Heimat im Unheimlichen und Doppelbödigen."(in: "Bin eine der provinziellsten Autorinnen", Der Standard,10.10.2004)

(inhaltlichen und formalen) Zentrum des Textes. Das Gleiche lässt sich auch von der mehrere Jahre später entstandenen Trilogie *In den Alpen* (2002) sagen<sup>99</sup>.

Strukturell haben wir vorhin seine Spuren in den selbstreferentiellen und iterativen Tendenzen von Jelineks Sprache ausfindig gemacht.

Doch bei der Feststellung einer Selbstbezüglichkeit oder auch Eigengesetzlichkeit der Jelinekschen Sprache, wie sie in der Sekundärliteratur recht häufig anzutreffen ist (etwa bei Dubois, Hass, von Hoff, Poschmann, Pflüger u.a.), ist gerade in Anbetracht dieser (Todes-)Implikation äußerste methodologische Vorsicht geboten. Mit ihrer schwindelerregenden parataktischen Rast- und Haltlosigkeit, mit ihren "zerstückelten semantischen Referenzen", "unklaren Bezügen und Paradoxien", mit ihrer "zerfasernden Sprache" (von Hoff:1990,117) bewegen sich Jelineks Texte immer am Rande zum Wahn und zum Tode, am Rande zum "Umkippen in die Totalität"(Jelinek, in *Die Philosophin*:1993,96). Sie berühren zwar die absolute Grenze, an der diese statthaben, aber - und das ist gerade der springende Punkt - sie *überschreiten sie nicht*, sondern verbleiben *in der Schweben, im Niemandsland des Dazwischen, in der prekären Zone der Unentscheidbarkeit und Ununterscheidbarkeit*, der Insignifikanz und der semantischen Übercodiertheit, die nach H.Müller gerade durch das Auflösen, das Zerfasern, das Zertrümmern der Sprache entsteht<sup>100</sup>. Mit einer Formulierung aus dem Roman *Die Kinder*

---

<sup>99</sup> Die mit lauter Gespenstern und (Un-)Toten bevölkerte Trilogie *In den Alpen* weist eine Reihe thematischer und struktureller Parallelen zu Jelineks *Heimat*-Trilogie auf, mit welcher sie auch insgesamt das tödliche Endzeitszenario teilt. Die Thematisierung der "Totenkultur Deutschland/Österreich", die ihre nationale Identität auf das Nichts, auf die Gebeine der selbstproduzierten Toten gründet, bleibt auch hier das bestimmende Grundanliegen. Wie dort wird sie auch hier vorrangig über den Topos vom "kollektive(n) Ausschluss anderer"(Jelinek:2002,254) realisiert. Im ersten Teil *In den Alpen*, der "von einem der schlimmsten (wenn nicht gar dem schlimmsten) Unfall der österreichischen Nachkriegszeit"(ebd.,253), von der Brandkatastrophe im Tunnel von Kaprun am 11.11.2000 handelt, wird dieser Topos durch Einschübe aus P.Celans Prosatext *Gespräch im Gebirg* und aus Originaltexten des frühen Alpinismus markiert. Durch die Celan-Zitate fließt die Stimme des "Juden" als Inbegriff des Anderen, desjenigen, "der nicht dazugehört und nicht dazugehören darf", "der zur Auslöschung vorgesehen war und für die Ausgelöschten spricht..." (ebd.254/5), in den Text ein. Die Geschichte seiner Auslöschung wiederum wird anhand der Textzitate aus der Zeit des frühen Alpinismus reflektiert, in dessen Geschichte Jelinek die Geschichte des Antisemitismus erblickt: "Den einen gehört das Gebirge, die anderen sind und bleiben ausgeschlossen, vor allem diese anderen: die Juden. Die Geschichte des Alpinismus seit dessen Beginn ist eine Geschichte auch des Antisemitismus. Juden wurden aus allen Sektionen des Alpenvereins und der Wandervogelbewegung schon sehr früh Anfang der 20er Jahre ausgeschlossen und mussten ihre eigene Sektion ("Donauland") gründen."(ebd.) Die tödlichen Implikationen dieses Ausschlusses werden topographisch über das Gegensatzpaar Berg vs. Tal artikuliert, das besonders seit Th.Manns *Zauberberg* im semantischen Horizont der Opposition Leben vs. Tod lesbar wird. "Die "reinen" Berge dürfen von den ewigen "Bewohnern der Ebene"(den Juden- E.P.), die weder für das Reine noch für die Herausforderung des Hohen, Hohen gerüstet sind, niemals angetastet (soll heißen: beschmutzt) werden."(ebd.)

In *Das Werk*, dem abschließenden Teil der Trilogie, wird derselbe Topos vom "ewige(n) Ausschluss"(ebd.,254) über den Ortsnamen Kaprun als wegeskamotierter integraler Bestandteil des (deutsch-)österreichischen Mythos von der Stunde Null thematisiert. Der Name Kaprun, der die beiden Teile thematisch miteinander verklammert und die Geschichte vom Bau des größten Speicherkraftwerks Österreichs auf den Gebeinen der im Gebirge getöteten Zwangsarbeiter, Kriegsgefangenen und ehemaligen Nazis in Erinnerung ruft, steht metaphorisch für die saubere Wiederaufrichtung der zusammengebrochenen nationalen Identität nach dem Krieg aus der Verdrängung der eigenen blutdurchtränkten Vergangenheit: "Die offizielle Todeszahl bei diesem Kraftwerksbau ist 160. Das sind aber nur die Toten der Nachkriegszeit...Die Zahl der Toten liegt insgesamt sehr viel höher...Ein Gutteil der österreichischen Identität nach dem Krieg, als das Land rasch wieder für frei und unschuldig erklärt wurde, beruhte auf dieser technischen Großleistung. Kaprun wurde mit Geldern des Marshall-Plans im Jahr des Staatsvertrags 1955 fertiggestellt und zog einen langen Rattenschwanz an nationalen Mythen hinter sich her, die aber buchstäblich auf den Gebeinen und der Ausbeutung von Getöteten beruhten, und die Getöteten wurden der Natur geopfert, sehr viele starben ja durch Lawinen."(ebd.,257/8)

<sup>100</sup> "Zu dem Auflösen der Sprache: Ich glaube, es ist nicht ganz präzise. Ich habe es eher so empfunden, dass Sprache zertrümmert wird. Aber die Trümmerteile sind ungeheuer massiv und kristallin und transportieren mehr Bedeutung als der Versuch, eine heile Sprache zu behaupten gegen die Wirklichkeit, die Sprache jetzt hat."(vgl. Müller:2004, 4)

*der Toten* ausgedrückt: "sie streifen immer des Abgrunds Rand, aber sie fallen nie" hinein (ebd.,639). Sie halten durchgängig am Gestus der dialektischen Oszillation fest und tanzen den atemberaubenden "Tanz auf Dis-Tanz"(Derrida) am Rande des Abgrunds, wie er sich gerade in (dem reißenden Strom) der Sprache auftut, unausgesetzt weiter. Den (lebens)gefährlichen Tanz rund um das aufsaugende "schwarze Loch", aus dem das Nichts hervorstrahlt, das Nichts, von dem es im besagten Roman heißt, dass es "immer wieder aufgefüllt werden (muss), sonst kann es passieren, dass es Menschen frisst"(Jelinek:2000).

Auch durch ihre konstitutive Intertextualität wird die tödliche Schließung des imaginären Zirkels der Identifikation/der Figuration/des Werkhaften, die Jelineks Stücke thematisch und ästhetisch fortwährend umspielen, grundsätzlich vereitelt. An *Wolken.Heim* kann man diese Oszillationsdynamik zwischen den Gesten der totalitären/wahnhaften Vermauerung gegen das/den/die Andere(n) und der intertextuellen Öffnung auf das/den/die Andere(n) exemplarisch verfolgen. Darauf geht schließlich auch die inhärente Brüchigkeit des Textes zurück, auf die viele Kritiker (darunter Pflüger, Stanitzek, Kohlenbach u.a.) verweisen. Sie rührt daher, dass die Opposition Eigenes vs. Fremdes auf sämtlichen Ebenen des Stücks zu Bruch gebracht wird. Das macht sich in der unauflösbaren Ineinanderverschlungeneheit der beiden (für die fundamentalistischen Ideologien basalen) Kategorien kund und setzt gleich auf der Ebene der Konstitution des Textes, also an dessen "Wurzel" an.

Da das Stück ganz aus fremden Texten gewebt ist, bildet das Fremde, das "Nichtdazugehörige"(in Tiedemann:1994,38), sein innerstes Wesen. Mit Lacan geredet: die "fremde Strebung" ist ursprünglich in sein Fundament eingedrungen und hat es von sich selbst entfremdet, der unendlichen Bewegung des Begehrens überantwortet. Dies trifft auf figuraler Ebene auch ganz auf die Konstitution des einheits- und identitätsbeschwörenden kollektiven Wir zu, das von den gehassten "Anderen" unmöglich zu trennen ist. Mehr noch: im Laufe des Textes wird immer deutlicher, dass das "Wir" und die "Anderen" identisch sind, was auch durchaus der Inversionslogik des Spiegels entspricht.

Wie alle Jelinekschen Figuren besteht auch das kollektive Wir in *Wolken.Heim* ganz aus Sprache. Es ist ein Sprachrohr, eine Sprachhülle, eine "Sprachschablone", eine "geschlossene Sprachfläche"(Jelinek) bzw. eine Schaltstelle verschiedener Sprachflächen und Diskurse. Was wiederum nichts anderes heißt, als dass es kein der Sprache vorgängiges, autonomes, über die Sprache verfügendes, sie als Machtinstrument ge- und missbrauchendes "Majestätssubjekt"(Legendre) ist, sondern entsprechend der poststrukturalistischen Sprach- und Subjektkonzeption selbst ein *sub-jectum*, ein unterworfenes, ein gesprochenes, ein durch das differentielle Spiel der Signifikanten nachträglich konstituiertes und ursprünglich von sich selbst entfremdetes, ein fundamental "enteignetes"(Derrida), "gesperrtes"(Lacan), dezentriertes, dem Draußen hilflos ausgesetztes, fragiles, vom Anderen ins Leben gerufenes und daher zutiefst abhängiges ist.

Dass die Dramatikerin mit ihrer Figurenkonzeption eine (wohlgemerkt kritisch subversive) Bebilderung und Weiterführung poststrukturalistischer Theoreme bezweckt und betreibt, macht sie selbst geltend: "Es ist ein Vorgang der Dekonstruktion. Nicht die Figur ist das Wesentliche und das ihr zugeordnete Beiwerk, sondern das, was sie von sich selbst behauptet, ist sie auch."(in Roeder:1989,152)

Ihre Figuren sind, wie sie erläutert, "keine Herren über ihr eigenes Schicksal, keine Ganzheiten. Sie konstituieren sich nur durch das Sprechen, und sie sprechen, was sie sonst nicht sprechen. Es spricht aus ihnen. Sie haben kein Ich, sondern sie sind alle *Es* - auch im Freudschen Sinn."(ebd.,151)

Dass alle ihre Figuren "*Es*...im Freudschen Sinn" sind, bedeutet in erster Linie, dass sie keine Entitäten sind, sondern eine irreduzible "Negativität", eine "Lücke"(Kristeva:1978,75/105) repräsentieren und allein in der "leeren Mitte", im Intervall, im leeren *Zwischenraum*, im Diesseits bzw. im Jenseits, am Nicht- bzw. Ab-Ort, am "anderen Schauplatz"(Derrida) des Bewusstseins statthaben. Auch darauf gibt also der Punkt in der Mitte des Titels von *Wolken.Heim* einen Wink. Denn das Unbewusste, das *Es*, welches aus den Jelinekschen Figuren ständig "herausquillt"(in Roeder:1989,152), äußert sich "immer und ausschließlich an einem anderen Ort, im Feld des Bewusstseins. Es erscheint überhaupt nur verstrickt in den Text einer anderen Struktur"(Lehmann:2002,79). Insofern es "strikt koextensiv" ist mit den Effekten, die

es an diesem anderen Ort bewirkt und sonst als positivierbare Entität, >für sich< nicht existiert, ist es nicht in gleicher Weise wie das Bewusstsein präsent<sup>101</sup> und bleibt in diesem Anderssein dem Diskurs heterogen (ebd.).

Das Unbewusste ist nur zu hören, zu lesen als Fehl(er), Störung, Unterbrechung einer Rede, die nicht die seine ist (ebd.). Dementsprechend bedeutet es auch einen fundamentalen Sinn- und Identitätsentzug, einen totalen Macht- und Kontrollverlust. Am besten illustrieren ließe sich dies, wie H.-Th.Lehmann bemerkt, an Freuds Modell der Fehlleistung.

Die Fehlleistungen, zu deren verbreitetsten Erscheinungsformen das Versprechen gehört, definiert Freud als den Effekt eines "Konflikt(s)", einer spannungsgeladenen "Interferenz" bzw. eines "Gegeneinanderwirken(s)" von zwei gegenläufigen "Strebungen"/"Tendenzen"/"Intentionen". Die Unterdrückung und Zurückdrängung der einen ("störenden") Intention durch die andere (die "gestörte") Intention stellt ihm zufolge die unerlässliche Bedingung dafür dar, dass ein Versprechen *entgegen dem Willen des Sprechersubjekts* zustande kommt: "Der Sprecher hat sich entschlossen, sie (die störende Intention- E.P.) nicht in Rede umzusetzen, und dann passiert ihm das Versprechen, d.h. dann setzt sich die zurückgedrängte Tendenz gegen seinen Willen in eine Äußerung um, indem sie den Ausdruck der von ihm zugelassenen Intention abändert, sich mit ihm vermengt oder sich geradezu an seine Stelle setzt. Das ist also der Mechanismus des Versprechens."(Freud:1977,51)

Vertauschungen, Alliterationen, Kontaminationen, Substitutionen, Zusammenziehungen - all die Ausdrucksformen, die Freud als Beispiele für den Mechanismus des Versprechens anführt (die Dimension der gegen den Willen der Sprechersubjekte/Figuren sich selbst sprechenden bzw. selbst auslachenden (Y.Spielmann) Sprache und das Moment des Bruchs, des "Konflikt(s) zwischen zwei unvereinbaren Strebungen"(Freud)<sup>102</sup> inklusive) lassen sich in Jelineks sprachexperimenteller, antirepräsentationaler und "dialogischer"(M.-S.Pflüger) Schreibpraxis wiederfinden. Der Rückgriff auf den Diskurs der Psychoanalyse - ein Diskurs, der "die zeitgenössischen klassischen Wissenschaften durchquert und an ihren Voraussetzungen (Identität des handelnden/denkenden Subjekts, Verfügbarkeit seiner Sprache, gesellschaftlich festgelegte Form der Sexualität) rüttelt", der "die Grundlagen der Repräsentation in Frage stellt und seiner eigenen Wucherungen nicht sicher sein kann"(Bergermann:1990,53) - und insbesondere der Rückgriff auf die Mechanismen des Versprechens, der Traumarbeit und des Witzes<sup>103</sup> macht es der Autorin möglich, nicht nur das geschlossene und streng dualistisch organisierte phallogozentrische Denken im Zuge einer poststrukturalistischen Dekonstruktionsbewegung zu erschüttern, sondern auch und vor allem im Kontext einer dezidierten Faschismuskritik, "die Dinge", "die historischen Tatsachen", "das, was geschah", aber dennoch hartnäckig geleugnet, unterdrückt, zurückgedrängt wurde, beim Namen zu nennen. In aller Deutlichkeit konnten wir das in *Burghtheater* an dem extrem deformierten Pseudo-Dialekt der Figuren mit seinen unzähligen Versprechern beobachten.

Weil das Verdrängte nach Freud grundsätzlich in und mittels der Sprache wiederkehrt und das "Wiedergängertum des Faschismus" andererseits "der zentrale Gegenstand des Jelinekschen Oeuvres"(M.Janz) ist, ist ihre Dramaturgie -das haben wir an früherer Stelle bereits festgestellt- auch notwendig eine Dramaturgie der Sprache.

Daher spielt sich auch das Geschehen in ihren Stücken ausschließlich am "anderen Schauplatz" des kollektiven Unbewussten ab. Daher ist die Bühne in ihrem "anderen Theater" ausschließlich ein Ort des Gedächtnisses. Daher sind nicht zuletzt auch ihre Figuren, von denen gerade die Rede war, ausschließlich eine "Hülle" für die Sprache (vgl. in Roeder:1989, 152): "Nicht Personen suchen einen Autor, sondern Sprache sucht Personen bei mir, gerade da kann man doch alles. Die Figuren sind ja Sprachflächen, die einen Kern suchen, an den sie sich anhängen können."(in Tiedemann:1994,36)

Das, was aus der wortlastigen Rede der Figuren unablässig hervorbricht und was ihren "eigentlichen" Kern ausmacht, ist nicht bloß das Unbewusste, sondern "es ist das Verbotene. Das, was sie sonst für sich behalten, nicht aussprechen würden, sprechen meine Figuren ständig

---

<sup>101</sup> denn aufgrund seiner eigentümlichen aporetischen "Nicht-Existenz" ist es zugleich immer absent

<sup>102</sup> vgl. dazu die Ausführungen zur Dialogizität von Jelineks Theaterästhetik weiter unten

<sup>103</sup> zu einer konzeptuellen Einführung in Freuds Traum- und Witztheorie vgl. S.Weber:2002

aus. Es quillt aus ihnen heraus. Deswegen sind sie in einem "Vor-Ich"- oder "Post-Ich"-Zustand. Sie sind alles und nichts. Sie sind kein Ich."(in Roeder:1989,152)<sup>104</sup>

Wie sie selbst "kein Ich", kein Selbst, sondern ein bloßes Echo, ohne Ursprung und Identität sind, so ist auch ihre Rede oder, will man es am *Wolken.Heim*-Text konkretisieren, die deutschtümelige Rede des kollektiven Wir, lediglich ein "Nachhall anderer Reden"(Pflüger:1995,47). Sie ist eine vom Sprechersubjekt abgekoppelte, die untilgbare Spur des Anderen/des unhintergehbaren Selbstentzugs/des Mangels/der symbolischen Kastration/des absolut singulären Todes mitführende "gestohlene" oder auch "soufflierte" Rede im Sinne Derridas (vgl.Derrida:1976,259-302)<sup>105</sup>. Es ist eine Rede, deren Bedeutung nie identifikatorisch festgelegt, "nie vollständig gesteuert werden kann, denn sie verschiebt sich unter der Hand"(Pflüger:1995,44); eine Rede, die der Bewegung der *différance*, der doppelten raumzeitlichen Bewegung der Verschiebung und Unterscheidung folgt; eine Rede, die wie sämtliche Theatertexte Jelineks zerstückelt, fragmentiert<sup>106</sup>, aufgesplittert ist in eine Vielzahl fremder Stimmen, die durchzogen ist von Brüchen<sup>107</sup>, Rissen, Dissonanzen, Abgründen. Insofern Jelineks Theatertexten die Dimension der Wunde, "die nicht heilen kann und soll"(Pflüger:1995,229)<sup>108</sup>, und d.h. auch die Dimension der Frage, des Bezugs zum Anderen - "Reißt man uns aus? Woher kommen wir?" , fragt das Wir in *Wolken.Heim* - strukturell eingeschrieben ist, sind sie alle "*verwundete*", "*heil-lose*", "*durchlöcherte*" Texte.

Durch die sie konstituierende hochartifizielle Zitierpraxis werden sie ihrer Totalität, ihrer Identität, ihrer Autonomie und Integrität enthoben und in einen Ort des Durchgangs, der Passage transformiert, der aus dem imaginären Zirkel hinaus zum Anderen hin führt. Indem es einen Text in einen anderen hereinholt, lässt das Zitieren die Grenzen zwischen den beiden verschwimmen, stellt eine Interferenzbeziehung zwischen ihnen her und macht sie auf diese Beziehung hin lesbar, stellt M.-S.Pflüger fest und zieht dabei folgende Formulierung von M.Janz heran: "Zur Unzugehörigkeit des Zitats gehört, dass die Texte sich füreinander öffnen. Der Text, der gibt, und der Text, der nimmt, beanspruchen es beide, und doch muss jeder es dem andern überlassen. Das Zitat reißt die Texte auf, oder macht sie mindestens porös, so dass sie ineinander einfließen oder eingreifen." (zit. nach Pflüger:1995,49)

Zwischen den einmontierten Zitaten "klafft ein unerledigter Raum"(Pflüger, ebd.), ein leerer *Zwischen*-Raum, den Jelinek in Anbetracht seiner weit tragenden politischen und ethischen Implikationen "nicht auszufüllen oder zu überbrücken"(ebd.), sondern offen zu halten versucht. Die Öffnung gelingt ihr grundsätzlich durch Differenz(potenz)ierung. Gemeint ist damit zum einen die durch den Einsatz markierter Intertextualität ermöglichte Akzentuierung der Differenzen, die die Zitate selbst indizieren: "Jelinek hat die assimilierten Texte nicht in einen

---

<sup>104</sup> auf Jelineks Figurenkonzept gehen wir später unter dramaturgischem Gesichtspunkt noch einmal ein

<sup>105</sup> Die soufflierte Rede definiert Derrida als "eine Rede, von der ich nicht weiß,...woher sie kommt und wer sie spricht"(ebd.,269). Indem sie "mich von mir trennt"(ebd.,279),"mir das raubt, mit dem sie mich in Beziehung setzt"(ebd.,269), artikuliert sie meine Enteignung in der Sprache (ebd.,278). Sie zeichnet sich dementsprechend wesentlich durch die Struktur des Diebstahls aus - eine Kategorie, unter der sich nach Derrida v.a. der Tod zu denken gibt: "Der Tod ist eine artikulierte Form unseres Verhältnisses zum Anderen."(ebd.,275)

Derridas Konzept der "soufflierten Rede" wird, wie ich finde, ganz berechtigt und in einer beeindruckend präzisen und wissenschaftlich stringenten Art und Weise v.a. von M.-S.Pflüger als Interpretationsansatz für das Jelineksche Figurenkonzept herangezogen.

<sup>106</sup> Das Verfahren der Fragmentierung wird in *Wolken.Heim* auf die Spitze getrieben.

<sup>107</sup> Die zentrale Rolle, die der Figur des Bruchs bzw. der Unterbrechung im Stück zukommt, lässt sich sehr gut an der strukturellen Gliederung des Textes in 24 Abschnitte zum einen und an dem sich semantisch, stilistisch und grammatikalisch von den anderen zwei Teilen stark abhebenden mittleren Textteil zum anderen verfolgen, der, wie B.Küpper im Anschluss an M.Kohlenbach feststellt, "wie ein Bruch inmitten des Heimatgeraunes" wirkt (Küpper:1997,24). Die durchgehende strukturelle und semantische Brüchigkeit des Textes hat M.-S.Pflüger wiederum zu dessen Bezeichnung als "Stückwerk" veranlasst.

<sup>108</sup> In *Wolken.Heim* wird sie mehrfach artikuliert: durch den Punkt inmitten der Titelkomposition, durch die Figur der leeren Mitte, die das Wir bewohnt und in sich zu haben behauptet, durch den Themenkomplex des Bodens sowie durch das ununterbrochene Gleiten des Signifizierten unter der Ebene der Signifikanten.

einheitlichen Text eingeschmolzen, sondern lässt demonstrativ Fragmente aufeinander treffen, wobei Dissonanzen und enorme stilistische Spannungen entstehen."(ebd.,251)

Durch das spezifische Arrangement der Zitate werden die Dissonanzen und Widersprüche, die semantischen und stilistischen Brüche zwischen ihnen deutlicher gemacht, die Differenzen "in einer gedrängten Form ... noch schärfer hervorgetrieben"(ebd.,47/48)<sup>109</sup>. Das Aufeinandertreffen zweier Kontexte markiert eine Zäsur, die einerseits die Zeitlichkeit/Geschichtlichkeit und damit zugleich die Konstruiertheit der Zitate (und ihrer Lektüren) herausstreicht, andererseits eine semantische Aufsplitterung der jeweiligen Textstelle verursacht, die Pflüger im Anschluss an R.Lachmann als "Mehrfach- oder Doppelcodierungen"(ebd.,58) bezeichnet.

Aus dem eben Dargelegten wird ersichtlich, dass das, was wir an *Wolken.Heim* als gewaltsamen Gestus der Tilgung der Differenz ausgemacht haben, gleichzeitig durch einen gegenläufigen Gestus der Hervorkehrung bzw. der Prägung der Differenz konterkariert wird. Darüber hinaus wird die Differenz-/Dissonanzakzentuierung durch die verfremdende Deformierung, d.h. durch die zusätzliche Differenzimplementierung und die verdoppelnd-verschiebende ("metasprachliche"- Janz/Barthes) Kommentierung bzw. Umkehrung, der die adaptierten Referenztexte häufig unterzogen werden, noch einen Dreh weiter getrieben: "Die Zitate tragen entstellende Spuren der Bearbeitung...Jelinek unterzieht die Referenztexte meist einer kritischen Lektüre und liest die 'gegen den Strich'. Diese Lektüre wird den Texten eingeschrieben, so dass Lektüre und écriture miteinander verschmelzen. Jelinek baut in ihren Texten dazuhin oft gegenläufige Bezugnahmen auf denselben Prätext ein."(ebd.,47/48)

Das zitative Textverfahren hat demnach in Jelineks Werk eine wechselseitige Durchdringung (die sich durchaus auch als wechselseitige Anreicherung und Befruchtung verstehen ließe) des fremden und des "eigenen" Textes zur Folge. In gleichem Maße, wie der "eigene" Text mit 'Fremdem' durchsetzt wird, wird auch der fremde Text mit 'Eigenem' konfrontiert, überformt, infiltriert. Der Versuch einer totalen Abgrenzung des "Eigenen" vom "Fremden" scheint indes von vornherein zum Scheitern verurteilt. Der Begriff, den M.-S.Pflüger in Anlehnung an M.Bachtin, J.Kristeva, R.Lachmann und M.Pfister zur Bezeichnung dieser durch Jelineks Zitationsverfahren produzierten wechselseitigen Durchdringung von Eigenem und Fremdem bei gleichzeitiger Beibehaltung der Singularität und Differenz (beider Seiten) wählt, ist der der Dialogizität.

Den Begriff der Dialogizität, der einen engen Bezug zum Dialog und auch zur dramatischen Gattung signalisiert und "die strukturelle Transformation des Dramas in eine Schreibweise indiziert, die die Grenzen der Gattung Drama überschreitet, aber dennoch eine In-Szene-Setzung verlangt"(ebd.,57), hält die Theaterwissenschaftlerin deshalb für besonders geeignet, die Komplexität der Jelinekschen Theatertexte zu erfassen, weil er nicht bloß die intertextuelle Beschaffenheit der Texte, sondern "das dialogische Zusammenspiel der Textsegmente"(ebd.,58) pointiert. Intertextualität ist für Pflüger "als Produktionsverfahren, mittels dessen die Dialogizität der Rede hergestellt wird"(ebd.), von Interesse. Doch sie ist ihr zufolge keineswegs gleichzusetzen mit Dialogizität: "Die intertextuelle Verfassung eines Textes garantiert noch nicht die Dialogizität der Stimmen, solange diese nahtlos im neuen Textkontinuum aufgehen. Erst die Differenzen zwischen den Stimmen machen die Dialogizität aus."(ebd.,57)

Anders ausgedrückt: Dialogizität ist der Name für ein potenziertes intertextuelles Verfahren, bei dem "die Eigenart des Prätextes kontrastiv herausgearbeitet wird und Brüche und Differenzen zwischen Phänotext und Prätext entstehen"(ebd.). Sie resultiert aus der "spannungsgeladenen Kollision der Textelemente"(Pflüger), aus der dissonanten Koexistenz der verschiedenen eingelagerten Stimmen oder auch, wie man mit Lyotard sagen könnte, aus dem "Widerstreit" der zusammenmontierten heterogenen Idiome. Die Verabschiedung des dramatischen Prinzips des Dialogs in Jelineks post- bzw. nicht mehr dramatischer Theaterästhetik, die uns an späterer

---

<sup>109</sup> Auf der Ebene des einzelnen Wortes wird die semantische Offenheit durch die simultane Aktivierung mehrerer denotativer und konnotativer Sinndimensionen im Zuge der sezierenden Auftrennung der Einheit des Zeichens gewährleistet. Hierin liegt eine weitere Funktion von Jelineks Verfahren des Sprachkonkretismus bzw. der Entmetaphorisierung, auf die v.a. M.-S.Pflüger aufmerksam gemacht hat: "Jelinek nutzt den historischen Code der Buchstäblichkeit, um die Wörter aufzuspalten und in ihnen mehrere Stimmen hörbar zu machen."(ebd.,57)

Stelle beschäftigen soll, stellt laut Pflüger die unabdingbare Bedingung für die sie kennzeichnende Entfaltung der Dialogizität der Rede dar.

Die an sich immer mehrfach geteilte Rede wird damit "zur 'Arena' der Stimmen, die aufeinander 'losgelassen' werden": "Die Dialogizität der Rede entfaltet sich, weil es keinen Dialog gibt. Die Interferenz der Textfragmente übernimmt das dialogische Element. Ein funktionierender Dialog würde die Materialität der Sprache und ihre semantische Potentialität ausblenden und die Brüchigkeit der Sprachoberfläche durch die Rückbindung an die semantische Ebene glätten. Die Anbindung an personale Identitäten würde die Mehrstimmigkeit der Rede vollends aufheben. Die Dialogizität der Rede hingegen schwächt die denotative und stärkt die konnotative Dimension. Die Prätexte brechen sich untereinander perspektivisch und Jelinek fragmentiert die Zitate noch zusätzlich durch ihre Transformationen, die Aktionen der Figuren widersprechen ihren Reden etc., so dass die sich kreuzenden Diskurse sich wie Repliken von Dialogen verhalten.

Die Dialogizität der Rede ist es, die Elfriede Jelineks Texten das szenische Moment eingibt. Es ist nicht mehr entscheidend, ob die Rede an Figuren delegiert ist."(ebd.,50)

Durch ihre dialogische Schreibweise vollzieht Jelinek die dekonstruktive (=antirepräsentationale) poststrukturalistische Dynamisierung/Dezentrierung von Sprache, Text und Subjekt in der Praxis nach. Die von ihr sprachexperimentell betriebene Sprengung der imaginären Einheit des Zeichens durch die Auseinanderdividierung von Signifikant und Signifikat oder auch durch die Zurücknahme der denotativen zugunsten der konnotativen Sinndimension der Sprache hebt die Prozessualität und die Materialität der symbolischen Subjekt-, Sinn- und Textkonstitutionspraxis hervor: "Die Dialogizität der Rede lässt sich auch als ein Prozess der Bedeutungskonstitution betrachten. Jedes Wort führt die Spur dessen, was es nicht sagen soll als seine Konstitutionsbedingung mit sich. In die Worte ist eine Differenz zu sich selbst eingefügt, sie sind fragmentiert und dadurch mehrstimmig...In der Differenz ist das Andere des Gesagten nun auch zugelassen und ein nicht abschließbarer dialogischer Zeichenprozess ersetzt die fixierte Bedeutung."(ebd.,58)

Insofern die zitativ ineinandergeschachtelte Titelkomposition *Wolken.Heim* ebenso fragmentiert, in sich geteilt, different, offen, mehrdeutig und mehrstimmig, zwischen Bedeutungsdispersion und Bedeutungskomplexion oszillierend ist, präfiguriert sie zugleich auch den im Zeichen des fundamentalen Mangels (und des Überschusses) stehenden unabschließbaren Zeichenprozess (mit Freud: das unausgesetzte Fort-Da-Spiel, mit Derrida: die unablässige Verhüllungs- vs. Enthüllungsbewegung<sup>110</sup>) und den "Schauplatz" der Sinn- und Identitätsstiftung, die der Text durch seine ästhetischen Verfahren implizit thematisiert. Wie das Stück selbst lässt sie entgegen dem mythischen/mimetischen/metaphysischen Denken das konstitutive WERDEN, die Gesetztheit, Arbitrarität, Konstruiertheit, Zeitlichkeit, Materialität, Begrenztheit des Subjekts/des Sinns/des Textes erfahren.

Die Dialogizität von E.Jelineks Theaterästhetik schließt zudem eine Dimension mit ein, die sich auch in H.Müllers ebenfalls um Tod und (Sinn-/Subjekt-)Entzug kreisender Theaterästhetik wiederfinden lässt: den *Dialog mit den Toten*.

Das Wiedergängertum (des Nazismus) als strukturelle und thematische Grundkonstante stellt ein leitmotivisches Bindeglied zwischen den beiden sich in ihrer Opazität und Sperrigkeit jeglichen festlegenden hermeneutischen Zugriffen verweigernden und gleichsam vampirisch unter der Hand verflüchtigenden Dramaturgien dar.

'Tote' Texte der Vergangenheit werden durch das durchgängige Zitationsverfahren darin zu neuem 'Leben' erweckt (Pflüger:1995,210). Als "Tummelplatz von Zitaten"(Lehmann:2002,286) erscheinen sie zugleich als Tummelplatz von Phantomen, Gespenstern, Wiedergängern, (Un- bzw. Schein-)Toten.

"Die Toten im Genick, ihr Gewicht im Nacken"(ebd.,298) - auf dieses geradezu obsessiv wiederkehrende Bild bei H.Müller stößt man bei E.Jelinek durchgängig. (Die Bezeichnung "Gespensterstücke" scheint insofern auf die Mehrheit ihrer Theatertexte zuzutreffen.)

---

<sup>110</sup> auf der die Analogie zwischen der "Wahrheit" und dem "Frau-sein" (vgl.Derrida:1986a) und von hier aus, wenn man die Linie weiter zu Blanchot zieht, auch dem "Jude-sein" gründet

Die Vampire oder (Un-)Toten, aus denen sich das Figurenensemble der beiden Dramaturgien rekrutiert, sind lesbar als Verkörperung bzw. als "Materialisation der Geschichte, die weiterwirkt"(ebd.,284).

Bei H. Müller folgen sie dem Motto: "Das Tote ist nicht tot in der Geschichte"(zit. nach ebd.). Bei E.Jelinek transportieren sie eine analoge, von der Autorin selbst am Grimmschen Märchen vom "Eigensinnigen Kind" verdeutlichte Aussage: "In späteren Texten wende ich diese Chiffre der Untoten auf unsere Geschichte an, die nie ganz tot ist und der immer die Hand aus dem Grab wächst. Wie dem "Eigensinnigen Kind" aus dem Grimmschen Märchen. Da muss die Mutter mit der Gerte draufschlagen, und dann zieht das Kind die Hand wieder ins Grab hinein. Eine Geschichte, die nie ganz sterben kann und nie ganz leben darf, weil es nicht zugelassen wird, dass wir sie nicht noch einmal leben, sondern dass wir in irgendeiner Form an ihr arbeiten."(in Carp:1996,4)

Ebenso wie bei H.Müller geht es auch in E.Jelineks "offene(r) Dramaturgie der Zwischenräume"(Roeder) zuallererst um die Bahnung, Eröffnung von kollektiven Gedächtnisräumen, von Räumen, in denen das durch kollektive Verdrängung Verschüttete wieder an die Oberfläche, in die Erinnerung der (Über)Lebenden (zurück)geholt werden kann und die weggelogene Geschichte aus den ab- und übereinandergelagerten (Text-/Sinn-/Zeit-)Schichten wieder auferstehen kann.

"Theater der Auferstehung"(Lehmann:2002,285) - so hat H.-Th.Lehmann Müllers Verständnis des Theaters als "Totenbeschwörung" gedeutet, welches sich durchaus auch auf Jelineks Theaterkonzept übertragen lässt. Denn wie für H.Müller gilt auch für sie allgemein: "Eine Funktion von Drama ist Totenbeschwörung - der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist."(zit. ebd.,286)

Nur dass der Akzent von Jelineks Dramaturgie nicht so sehr auf der Erschließung einer Zukunftsperspektive, als vielmehr auf der analytischen Durchleuchtung der Gegenwart im Horizont der in ihr fortwirkenden Vergangenheit zu liegen scheint.

War die theatralische Totenbeschwörung bei den alten Griechen<sup>111</sup> ursprünglich mit "Exorzismus", mit der Befreiung von lähmenden und bedrohlichen Toten verbunden, so richten sich Jelineks und Müllers Theater(-modelle) gerade gegen den öffentlich praktizierten "Exorzismus", setzen sich vehement gegen das ethisch und moralisch nicht hinnehmbare oder gar verbrecherische Postulat "Einmal muss Schluss sein" (Leitmotiv von *Stecken, Stab und Stangl*) ein. In dem oben zitierten Interview nennt Jelinek unter Bezug auf H.Müller (und E.Canetti) "die Dinge" wieder einmal beim Namen: "Die Toten haben von uns nicht bekommen, was sie erwarten können. Canetti hat gesagt, dass die Kulturen sich immer gegen die Toten abgeschirmt haben, weil sie wussten, dass die Toten sie holen wollen. Wir versuchen ständig, die Toten von uns abzuhalten, weil wir mit dieser Schuld nicht leben können; das kann ja niemand. Das ist eine kollektive Neurose. Und je öfter man hört, man soll nicht mehr über Auschwitz reden, (wenn Henryk M.Broder sagt: In Israel redet kein Mensch mehr davon, das interessiert ja niemanden mehr), um so öfter wird es nicht tot sein. Heiner Müller ist zum Beispiel nie losgekommen von diesem Thema. Man wird immer besessen sein von dieser Geschichte. Also, ich bin es auf jeden Fall."(in Carp:1996b,4)

Weil der öffentliche Exorzismus in Deutschland und in Österreich nach 1945 v.a. in und mittels der Sprache betrieben wurde (und zum großen Teil immer noch wird), wird die theatrale Totenbeschwörung bei Jelinek und bei Müller auch ausschließlich auf sprachlich-diskursiver Ebene vollzogen.

Die starke Anbindung des Bühnengeschehens an eine Dramaturgie der Sprache, welche ein solches Theaterkonzept demnach bedeutet, impliziert vor allen Dingen, dass die Totenbeschwörung grundsätzlich als Sprachverleihung oder auch als Verstimmlichung stattfindet.

Zu den heraufbeschworenen Toten, denen in diesem Theater eine Stimme, ein Mitspracherecht (zurück)gegeben wird, gehören entsprechend all die namen- und sprachlosen Opfer der Geschichte, diejenigen, die aus der Sprache (der Mächtigen/der "Sieger der Geschichte"- W.Benjamin) ausgeschlossen, zum Verstummen und Verschwinden gebracht, zur scheinhaften

---

<sup>111</sup> "Die alten Griechen bevölkerten in der Tragödie die Bühne mit Toten und bedeckten ihre Gesichter mit Masken."(Lehmann:2002,286)

vampirischen Nicht-Existenz oder gar zur totalen physischen Auslöschung verurteilt wurden (bzw. noch immer werden): die Frauen, die Fremden, die Ausländer, all die Opfer von rassistisch motivierten Anschlägen<sup>112</sup> und ganz besonders die Millionen ermordeter Juden, die anonymen Opfer von Konzentrationslagern wie Mauthausen und Auschwitz. Wenn also bei Jelinek (und das gilt auch für Müller) von "enteigneten Stimmen" (M.-S.Pflüger) die Rede ist, ist dies durchaus auch wörtlich zu nehmen.

An der inhaltlichen *und* strukturellen Grundkonstante der theatralischen Beschwörung und Wiederkehr der toten Geister, an der ausschließlichen Bevorzugung der Perspektive der zu Lebzeiten sprachlosen und erst als Tote zur Sprache findenden Opfer sowie an der zentralen Dimension der Erinnerung lassen sich ferner die weitgehenden Korrespondenzen zwischen H.Müllers und E. Jelineks Theater einerseits und dem japanischen Nô-Theater andererseits festmachen<sup>113</sup>.

Entlang einer Analyse von H.Müllers *Bildbeschreibung*, der Hauptinspirationsquelle für die Entwicklung von Jelineks Theaterästhetik, hat Yoko Tawada einen aufschlussreichen Einblick in die Struktur und die Thematik des Nô-Theaters geliefert. Ihren Darlegungen zufolge stellt das Nô-Theater, besonders eine bestimmte Form des Nô-Theaters, das "Mugen-Nô" (Traum-Vision-Nô), die „Geschichte *aus der Perspektive des toten Opfers*“ dar: im ersten Teil erscheint meistens ein toter Mensch vor einem lebenden (Tawada:1992,65). In H.Müllers Text, der die Geschlechterproblematik in den Vordergrund stellt, sind die Rollen zwischen dem Mann, der als Lebender den Tod verdrängt, und der Frau, die als Tote immer wieder in der Erinnerung erscheint, verteilt (ebd.,67). "Die Frau... findet erst als Tote zur Sprache. Vielmehr: das Nô-Theater gibt dieser Sprache, die sonst nirgendwo zu hören ist, einen Raum."(ebd.,68) Beim Mugen-Nô ähnelt die Rückkehr der/des Toten -so Y.Tawada- einer Erinnerung, die nicht bewusst hervorgerufen wird, sondern einem zufällt wie im Traum. Dort wird im zweiten Teil die Geschichte des Mordes vom Toten selbst erzählt. Wenn die/der Tote erzählt, hört der Lebende schweigend zu. Dass grundsätzlich kein Dialog zwischen den beiden stattfinden kann, liegt, wie Tawada ausführt, zum einen an der Unübersetzbarkeit der Sprache des (meistens weiblichen) Opfers, die *aus deren Sprachlosigkeit zu Lebzeiten stammt*: "Die Tote hat nicht etwa Verständnis für die Sprache der Lebenden, weil sie in dieser Sprache stumm bleiben muss."(ebd.,74)

Zum anderen ist die Unmöglichkeit des Dialogs *topographisch bedingt*. Sie hängt mit den unterschiedlichen Orten zusammen, an denen die beiden Figuren sich befinden: "Die Nô-Bühne, auf der die beiden sich begegnen, scheint in diesem Sinne ein unmöglicher Ort (ein Ab- oder auch ein Nicht-Ort; E.P.) zu sein, der eigentlich nicht existieren kann."(ebd.,74)

Der Wegfall des Dialogs macht deutlich, dass es im (Mugen-)Nô-Theater nicht um eine Abbildung der Vergangenheit, sondern um eine Erinnerung<sup>114</sup> (ebd.,65), das heißt auch um eine andere, neue, unbekannte bzw. verkannte, weil womöglich unbequeme Perspektive auf die Vergangenheit geht. Durch ihn wird der *Körper des Toten ins Rampenlicht* gerückt wird, so dass er schließlich zum eigentlichen Schauplatz der vergegenwärtigenden Rekonstruktion der Geschichte, der Wiedergewinnung der verdrängten Erinnerung wird: "Denn der sich erinnernde Körper des Toten bleibt auf der Bühne: er versteckt sich nicht hinter der von ihm erzählten Geschichte. Dadurch wird die "vergangene" Zeit auf der Bühne von dem Körper des Toten vergegenwärtigt....Anders gesagt, wird die Erinnerung dadurch lesbar, dass die Toten wieder den Körper, den sie verloren haben, zurückerhalten."(ebd.)

Die restitutive "Zurückeroberung" der verdrängten/verlorenen Erinnerung setzt im Mugen-Nô also paradoxer Weise die Sichtbarmachung und Ausstellung der Körper der Toten voraus: Die Toten "treten im Mugen-Nô als Geister mit eigenen sichtbaren Körpern auf die Bühne. "Diese Geister sind "mit den verdrängten Erinnerungen vergleichbar, die unwillkürlich auftauchen und

---

<sup>112</sup> von dieser Thematik handelt *Stecken, Stab und Stangl*

<sup>113</sup> Bei Jelinek sind diese Korrespondenzbezüge eher indirekt. Sie gehen auf den starken dramaturgischen Einfluss H.Müllers, insbesondere von seinem dramaturgisch bahnbrechenden Prosastück *Bildbeschreibung* zurück, den die Autorin in mehreren Interviews mit unverhohlener Bewunderung hervorgehoben hat (vgl. etwa in Landes:1986b,7).

<sup>114</sup> "die Erinnerung und die Besessenheit spielen in der Entwicklungsgeschichte des Nô-Theaters eine wichtige Rolle"(ebd.,69)

die Menschen quälen" und die auf der Nô-Bühne sich artikulieren, indem sie eben einen Körper erhalten (ebd.,69).

Als *paradoxe Materialisation eines Immateriellen* sind sie somit körperlos *und* ver-körpert zugleich und lassen dadurch die Zweideutigkeit und das Unheimliche jeder Schwellenzone des Unentscheidbaren fühlen (Lehmann:2002,284): "Was denn ist ein Gespenst? Materialisation von Spirituellem, einerseits: eine Seele, eine abgelebte Gestalt, rätselhafte Kräfte, die nur im Denken existieren sollten, nehmen einen Körper an. Entwirklichung (=Entkörperlichung, E.P.) andererseits: denn die gespenstische Körperlichkeit ist nicht zu treffen und zu verletzen, ist auratisch (wunden-los, heil; E.P.), nur Phänomen, quasi-materielle (meta-physische, transzendente; E.P.) Erscheinung."(ebd.)

Artikuliert wird diese eigentümlich aporetische bzw. unheimliche Doppelstruktur des Gespenstes/Geistes im Nô-Theater durch die Nô-Maske, von der laut Tawada unter den Nô-Spielern oft behauptet wird, dass sie, und nicht etwa die Handlung oder die Bewegung des Darstellers, im Mittelpunkt des Nô-Theaters stehen solle.

Die Maske steht *für die Vergangenheit* und ist immer *weiblich konnotiert*. Sie stellt symbolisch den "abgehackte(n) Kopf" dar, "der nach seinem verlorenen Körper sucht"(ebd.,71/72). Wenn ein Schauspieler eine Maske trägt, bedeutet dies, dass sein Körper von einem Geist besessen wird, dass dieser ausschließlich als Hülle, als Behälter, als Instrument, als Medium zur Materialisierung ("Gestalt(geb)ung"-Ph.Lacoue-Labarthe) und Artikulation des körperlosen/entleiblichten Geistes gebraucht wird<sup>115</sup>: "Das "Fleisch" der Lebenden wird dann von der toten, körperlosen Frau, der Figur benutzt, um sich auszudrücken."(ebd.,71)

Der Körper des Lebenden bzw. des (in der Regel männlichen) Rollendarstellers erfährt quasi eine *Transsubstantialisation*. Er wird buchstäblich zur In-Karnation, zur Fleisch-Werdung des (Wortes des) körperlosen Geistes. Durch ihn spricht die (entleiblichte) Stimme des Geistes, die seine eigene und eine ihm ganz fremde zugleich ist.

Das rituelle Aufsetzen der Maske im Nô-Theater, das die doppelte Stimm- und Körperverleihung des (un-)toten Geistes signalisiert, führt somit "die doppelte Differenz zwischen dem Schauspieler und seiner Rolle"(ebd.,71) vor Augen. Sie markiert das Auseinanderfallen, die radikale Abkopplung (Dissoziation) von Stimme (eines Toten) und Körper (eines Lebenden) oder, will man es wie H.Müller auf das dualistische Denkmodell der abendländischen Metaphysik und auf das darin verwurzelte theaterale Repräsentations- bzw. Verkörperungs-Modell beziehen: sie markiert die fundamentale Kluft, die zwischen dem Geist/*logos* (dessen Inbegriff nach Derrida die Stimme / *phone* ist) und dem Körper/ *physis* (mit Derrida: die Schrift) unüberbrückbar klafft.

Durch ihre irreduzible/ unheimliche Doppelbödigkeit und Ambivalenz verweist sie zudem auf das nicht stillzustellende Doppelspiel von Verhüllung und Enthüllung, von Setzung und Entsetzung (im Sinne der Verstellung/Verschleierung), das der Akt des Aufsetzens der Maske initiiert.

In der Rhetorik wird dieser doppelte (Ent-)Setzungsakt der Stimm- oder Gesichtsverleihung durch die *Prosopopoiia* figuriert. Die *Prosopopoiia*, die rhetorisch die >romantische< Textstrategie der Verstimmlichung benennt, ist jene Trope, durch die Tote(s), Stumme(s), Abwesende(s) sprechend gemacht und angesichtig wird (vgl.Menke:2000, 226/228/238): "Sie ist die Figur des Stimme-Gebens, das die Instanz, den Mund und das Gesicht der Rede instituiert."(ebd.,226/227)

Sie ist der rhetorische Name für die Textstrategie, die die repräsentationale Sicherstellung der Identität des Sprecher-Subjekts *und* die objektivierende Fixierung "des Signifikats und des wahren Referenten des Textes" (ebd.,228/229) nachträglich garantiert und dabei gerade durch diese ihre immanente Nachträglichkeit ähnlich wie das Gespenst/der Geist<sup>116</sup> zugleich einen unhintergehbaren fundamentalen Mangel, Verlust, Verzug, (Sinn-, Identitäts-, Präsenz-)Entzug

---

<sup>115</sup> vgl. die Parallelen, die sich von hier aus einerseits zum NS-Körperbild und andererseits zu E.Jelineks dramaturgischem Körperkonzept ergeben, wie es insbesondere in ihren programmatischen Theateressays *Ich möchte seicht sein* und *Sinn egal.Körper zwecklos* entwickelt wird

<sup>116</sup> "Ob als Prophet oder Mahner - der Auftritt eines Geistes aus dem Reich der Toten ergänzt, besser: durchlöchert die Gegenwart des Bühnenhelden, Bote einer Vergangenheit, die eine Zukunft verlangt...Ob freundlich oder schrecklich - das Erscheinen des Geistes zerstört die Fülle der Gegenwart, indem es einen Verzug meldet. Etwas ist verspätet oder steht aus."(Lehmann:2002,284)

konnotiert: "Die *Prosopopoiia*, die Gesichts-Verleihung, die das Lesen vornimmt, >sagt<, indem sie mit einer Maske oder einem >Gesicht< versieht, auch, dass dort zuvor keines war - ebenso wie (und gerade insofern) sie diesen Mangel verstellt. Die *Prosopopoiia* ist eine *Katachrese* des Gesichts...In ihr ist die Arbitrarität der Gesichts-Zuweisung für jede Bedeutungsbildung markiert. Die Stimme "ex persona (aliquius)" ist... Metapher für eine grammatische Instanz, die als solche (semantisch) leer ist."(ebd.,229)

Die semantische Leere wiederum, die die rhetorische Figur der *Prosopopoiia* grammatikalisch markiert, steht metaphorisch für jene unüberbrückbare fundamentale Leere, mit der die strukturelle Verwerfung der "väterlichen Metapher"(Lacan) im Wahn konfrontiert: "Das >sprechende Gesicht< aber, auf das der An-Sprechende in der *Prosopopoiia* trifft, ist nicht das eines anderen Menschen, sondern es ist ein verstellter Name für eine sprachliche Aporie"(ebd.), mit Derrida und Lacan weitergedacht: für die unauflösbare Aporie, die der (absolut singuläre) Tod des Subjekts ist.

Der psychotische Fall verdeutlicht nach B.Menke, was die eigentümliche Doppelbödigkeit der *Prosopopoiia* ausmacht: Als *face* ist sie einerseits die Figur, die halluzinatorisch (mit Lacoue-Labarthe: mythisch-fiktional) ihre konstitutive Gesetztheit, Konstruiertheit, Performativität, Historizität, Materialität verstellt, d.h. die Figur, die ihre Voraussetzungen - Gesichtslosigkeit, Stummheit, Tod (vgl.ebd.,239) - zu verwerfen, vergessen zu machen tendiert: "Unter der >Metapher< der Stimme werden >Personen< konstituiert, deren Figurativität -halluzinatorisch - vergessen wird."(ebd.,234)

Die halluzinatorische Nicht-Anerkennung, das "Vergessen-Machen" der Figurativität und Arbitrarität der zur Überdeckung der eigenen inneren Zerrissenheit, Andersheit, Fremdheit, Nicht-Identität, Todesverfallenheit projektiv *qua* biologistische Festschreibung bewerkstelligten Konstruktion des Anderen als der "Feind" bzw. der "Dieb des Genießens"(Sl.Zizek), das schließlich zu dessen tatsächlicher Vernichtung führt, bezeichnet zugleich den Hauptmechanismus, der das Funktionieren der korporalistischen/fundamentalistischen Ideologien - ebenfalls eine tödliche Form von Wahn, namentlich von Kollektivwahn - gewährleistet und den wir in Teil A der vorliegenden Arbeit mit Hilfe von Sl.Zizek, J.-L.Nancy, S.Gilman u.a. bereits ausführlich herausgearbeitet haben.

Als dynamisch strukturierte Figur erschöpft sich die Bedeutung der *Prosopopoiia* freilich nicht im substantialistischen antropomorphen Anblick /"Gesicht"/"face". In ihrer konstitutiven Doppelheit und spannungsgeladenen Brüchigkeit ("Dis/rupt(iv)ität"-Menke,246) ist sie nämlich nicht nur ein Produkt der Gesichts-/Stimm-/Sprach-Verleihung, sondern eben deren Ermöglichungs- und deren Suspensions- bzw. De(kon)struktionsbedingung zugleich: "Was sich als mögliche Stabilisierung im >Gesicht des Menschen< gibt, hat dann aber einen (Ab-)Grund höchster Beunruhigung an der Stelle, die als >disruptives Überlappen< von *Katachrese* und *Prosopopoiia* ausformuliert werden kann."(ebd.,241). Und ferner: "Die *Prosopopoiia* ist die Figur und der Ort einer >Spannung< von Setzung und Figur, die aufeinander angewiesen sind und einander dementieren;...Die Aporie des >Giving Face<, das ist: die "wechselseitige Tilgung" von *act* und *figure*, die einander bedingen, >demonstriert< die Unmöglichkeit der Abgeschlossenheit und der Totalisierung aller aus topologischen Substitutionen bestehenden textuellen Systeme."(ebd.,247/248)

Vergegenwärtigt wird die Figur der *Prosopopoiia* (=des Gespenstischen) bei E.Jelinek zum einen in der werkübergreifenden Dimension des Unheimlichen<sup>117</sup>, wie sie sich etwa in den iterativen Strukturen<sup>118</sup> ihrer Texte, in dem häufig eingesetzten ästhetischen Verfahren der

---

<sup>117</sup> Angesichts der zahlreichen formalen und inhaltlichen Bezüge auf die psychoanalytische Kategorie des Unheimlichen in Jelineks (parallel zum *Wolken.Heim*-Text entstandenem) Roman *Die Kinder der Toten* weist Uda Schestag ausdrücklich darauf hin, "dass Jelinek zum Zeitpunkt der Niederschrift ihres Romans diese Arbeit (Freuds Aufsatz *Das Unheimliche* -E.P.) ebenso gekannt hat, wie J.Kristevas Essay *Fremde sind wir uns selbst*, der sich interpretierend auf Freud bezieht."(Schestag:1997,223).

G.Stanitzek wiederum erblickt im Motiv des Kuckuck, das ihm zufolge den *Wolken.Heim*- Text strukturell wie thematisch durchgehend prägt und bereits in seinem Titel implizit auftaucht, eine Metapher für das Unheimliche und "ein seinerseits auf seine Weise unheimliches Motiv" (vgl.Stanitzek:1991,74/75).

<sup>118</sup> Wie mit der Figur des Doppelgängers, die er als eine der Quellen des Unheimlichen herausgearbeitet hat, setzt Freud das Unheimliche auch mit dem Wiederholungszwang in Verbindung (vgl.Freud:1963).

Inversion<sup>119</sup>, in der vielfältigen verwirrenden oder gar schockierenden Verwischung der gängigen Demarkationslinien (etwa zwischen den literarischen Gattungen, zwischen Bühne und Publikum, zwischen Haupt- und Nebentext etc.) sowie in der intertextuellen (Selbst-)Verortung der Texte (und der Autorin) im Schwellenbereich des Dazwischen manifestiert.

Andererseits wird die Struktur der Prosopopöia in Jelineks fortwährend zwischen Figuration und Defiguration oszillierender antirepräsentationaler Figurendramaturgie ästhetisch artikuliert. In der Tat haben die ganz aus Sprache bestehenden, einzig in und durch die Sprache existierenden Figuren Jelineks etwas erschreckend Gespenstisches an sich. Wie die Masken im Nô-Theater erscheinen sie als die paradoxe Materialisation eines Immateriellen/eines Geistes/der Erinnerung/des Verdrängten/der schuldbeladenen Vergangenheit/verschiedener Diskurse/der Sprache an sich. Sie fungieren als vom Körper auf unheimliche Art und Weise weitgehend abgekoppelte Stimmen, als Stimmen "ex persona" oder eben als "personae" (griech. "Masken") im etymologischen Sinne des Wortes<sup>120</sup> und weisen damit auffallende Ähnlichkeiten mit Canettis "akustischen Masken" auf. Von hier aus wird U.Hass' Feststellung über den "skandalösen Status der Figur und jener Körper (bei Jelinek; E.P.), die auf der Bühne vorhanden sein müssen, wenn "Sprachflächen" auf der Bühne ihren Auftritt haben sollen"(Hass:1999,72/73), recht gut nachvollziehbar.

In Bezug auf *Wolken.Heim* ist es Jelinek selbst, die die Unpersönlichkeit des Sprechens hervorhebt, wenn sie sich den Text "aus einem kleinen Volksempfänger gesendet, wie von einer Maschine gesprochen" wünscht (in Roeder:1989,156) und an anderer Stelle begeistert über ihn sagt, er sei so abstrakt, "dass sich kein Schauspieler mehr mit ihm identifizieren kann. Also muss er etwas finden, das aber gleichzeitig nicht er ist und auch keine Figur sein kann, die er jetzt gestaltet."(in Tiedemann:1994,36)

Dass ein Text wie *Wolken.Heim*, der gerade die De(kon)struktion immanentistischer Gemeinschaftskonstruktionen betreibt, durch die radikale Ablösung/Dissoziation von Körper und Stimme, von Sprechen und Sprecher-Subjekt das (dramatische/metaphysische) Prinzip der Figuration - deren Haupt(konstitutions)mechanismus - an sein Ende treibt, ist also keineswegs zufällig.

Obwohl ihre auf die Abgrenzung des Eigenen vom Anderen/Fremden pochende Rede von einem Begehren nach Selbstpräsenz, Selbsterfassung, Selbstkonturierung und -behauptung durchzogen ist - "Über einen Umweg suchen die Sprecher, ihrer Identität Kontur zu verleihen, indem sie sich von "den anderen" abgrenzen, Eigenes und Fremdes auseinanderdividieren"(Pflüger:1995,210) - , bleiben die heterogenen Stimmen des kollektiven Wir im Stück, wie vorhin angesprochen, sich selbst völlig fremd, un(er)fassbar, diffus<sup>121</sup>. Als Übergangswesen, als Mittler zwischen Himmel und Erde bleiben sie unhintergebar in sich geteilt, different, gesichtslos, konturlos, identitätslos, im dialektischen Pendeln zwischen Eigenem und Fremdem begriffen. Wie die abwesend-anwesenden, sprach- , gesichts- und identitätslosen "Anderen", die sie halluzinatorisch zur Überdeckung ihrer eigenen konstitutiven Gespaltenheit, Brüchigkeit, Verwundbarkeit heraufbeschwören, entpuppen auch sie sich als eine arbiträre sprachliche Konstruktion, als eine abgeleitete, sekundäre, uneigentliche und nicht-ursprüngliche offene

---

Die Wiederkehr des Verdrängten, die ihm zufolge das Gefühl des Unheimlichen erzeugt und nicht selten Angstgefühle auslöst, findet bei Jelinek, wie wir vorhin gesehen haben, grundsätzlich in der mit unzähligen Versprechern durchsetzten Figurenrede statt.

<sup>119</sup> Dieses Inversionsverfahren hat Freud in seiner semantischen Analyse des Begriffs des Unheimlichen herausgestellt, wo er das Unheimliche als Ergebnis einer durch Verdrängung bewerkstelligten Verkehrung des Heimlichen/Heimischen/Vertrauten/Eigenen in etwas Fremdes/Befremdliches/Beängstigendes/Bedrohliches aufgedeckt hat. Zu Jelineks Gebrauch des Umkehrungsverfahrens bemerkt U.Schestag: "Jelinek nutzt diesen Mechanismus, um die Welt der Toten als ein gigantisches und monströses Reich von Verdrängungen zu entwerfen, die sich nicht abweisen lassen."(Schestag:1997,225) Ich selber bin der Meinung, dass Jelinek sich dabei ziemlich eng an Freuds und Kristevas Theorem von dem entdifferenzierenden Zusammenfallen bzw. von der gegenseitigen Durchdringung von Eigenem und Fremdem in der Struktur des Unheimlichen hält.

<sup>120</sup> Den Vergleich ihrer Figuren mit Masken hat in seiner Laudation zum Büchner-Preis für E.Jelinek Ivan Nagel angestellt (zit. nach Hass:1999,72/73).

<sup>121</sup> Das Gleiche gilt auch für das selbstzentrierte kollektive Wir aus *Bambiland*, das "nach sich greifen will" und sich dabei immer an den "anderen" vergreifen muss.

Setzung, als "ein Echo in sich selber", "durch Wiederholung in sich gespiegelt"(Stanitzek), als ein nachträglicher Effekt des ununterbrochenen Fort-Da-Spiels<sup>122</sup> zwischen Figuration und Defiguration, zwischen Ins-Werk-Setzung und Entwerkung, das der Text inszeniert und dabei z.T. selbst mitvollzieht.

An der Aufdeckung der Arbitrarität und Gesetztheit der/des "Anderen" und der davon unlösbaren "eigenen" Andersheit kommt der Versuch einer nationalistischen Selbstabgrenzung und Selbstfigurierung des kollektiven Wir unvermeidlich zum Scheitern: die "Anderen" werden in Übereinstimmung mit den Erkenntnissen der Psychoanalyse als die nach außen projizierte und gespenstisch materialisierte Fremdheit/Andersheit/Ex-timität des "Wir" erkennbar. Man kann beobachten, wie sich dieses Wir im Fortlauf des Textes immer mehr und mehr "durch das Loch" in seiner eigenen Mitte (vgl.Derrida:1976,272) selber entflieht. Hieraus geht auch die Widersprüchlichkeit seiner Reaktionen wie seiner Aussagen hervor: Während sein Blick wie der Schrebers dieses "Loch" in seiner Mitte gebannt anstarrt<sup>123</sup>, versucht sein ununterbrochener ressentimentgeladener Wortschwall über die "Anderen", die "nicht zu uns gehören"(Jelinek:1997,146), die fort müssen (ebd.,148), denen "unser Boden tödlich ist"(ebd.,147) usw. usf., es obsessiv zu überdecken, wegzueskamotieren, zum Verschwinden zu bringen. Und ferner: Während es unermüdlich von sich behauptet, es sei angekommen und ruhe sich aus (ebd.,144) bzw. es sei "gebunden im Boden"(ebd.,152), fest verwurzelt "in der Scholle des Vaterlandes"(ebd.,155), macht sich in seiner Rede kontrapunktisch eine andere Stimme hörbar, die alle diese Beteuerungen total dementiert: "Uns ist gegeben, an keiner Stätte zu ruhn. Der Boden hält uns nicht, er gibt uns wieder her."(ebd.,143). "Der Boden fasst uns nicht."(ebd.,144) "Wir sind bei uns, erdentrückt. Auf der Erde kommen wir nicht zur Ruh, noch als Begrabene bleiben wir gegenwärtig, und wir kommen wieder, wir kommen wieder!"(ebd.) In der unheimlichen Ununterscheidbarkeit und gewaltträchtigen Differenzlosigkeit der prekären Schwellenzone, in der sich das Wir aufhält, verschiebt sich die starre Grenzlinie, die es mit seinen unablässig skandierten Abgrenzungsparolen "Wir sind nicht die anderen...Wir sind wir!", "Wir sind hier. Dort sind die anderen." ziehen will, immer mehr und mehr, bis sie sich schließlich gänzlich auflöst und das Wir analog zum Rimbaudschen Diktum "Ich ist ein Anderer" mit seinem imaginären Widerpart und nicht symbolisierbarem "realen" Kern (Lacan/Zizek), dem 'exterritorialisierten' materiellen, defizitären, sterblichen Teil seiner selbst zusammenfällt: "Die Figuren, Fremde wie wir, Reisende, strömen in die Busbahnhöfe, um sich zu verteilen, von Ort zu Ort...Wir Wanderer"(ebd.,140) "Wir sind fremd plötzlich. Aber wir nehmen es uns."(ebd.,143) "Gezogen aus dem Boden, in dem wir sind und bleiben. Heimisch und fremde zugleich."(ebd.,151)

Dass das "Wir" und die "Anderen" schließlich zusammenfallen, soll aber keineswegs heißen, dass das Wir zu seinen eigenen Ursprüngen, zu seiner Selbstidentität und Selbstimmanenz gefunden und so das ersehnte Heil, die mythische Vollkommenheit und Totalität erreicht hat. Ganz im Gegenteil: es verliert sich umso mehr, je mehr es sich sprachlich-diskursiv als eine feste, identifizierbare Figur/"Gestalt"(Lacoue-Labarthe) zu fassen versucht.

"Um gegen die destruktiven Effekte der imaginären narzisstischen Fixierung an den Spiegel des Jetzt (das *Spekulare*) im Bewusstsein destabilisierend und entgründend zu wirken, bedarf es des Spektralen gegen das Spekulare."(Lehmann:2002,295/296)

Die Spektralisierung oder auch Dispersion des narzisstischen Wir aus *Wolken.Heim* wird an der Dispersion, an der immensen Vervielfältigung seiner Stimmen gespiegelt. Dieser korrespondiert auf der Ebene der Körperlichkeit wie auf der Ebene der Sprachlichkeit/ Textualität die

---

<sup>122</sup> Das im Titel auftauchende "Kuckuck"- Motiv ist nach Stanitzek als eine Einheit von An- und Abwesenheit zu lesen (vgl.Stanitzek:1991,75).

<sup>123</sup> Gleich die ersten zwei Sätze von *Wolken.Heim* führen die Figur der Mitte ein: "Da glauben wir immer, wir wären ganz außerhalb. Und dann stehen wir plötzlich in der Mitte. Heilige, die dunkel leuchten.."(Jelinek:1997,137); Es folgen: "In uns haben wir unsere Mitte und sind zuhaus."(ebd.,138), "Hätten doch dann die übrigen Europäer sich morden mögen in allen Meeren und auf allen Inseln und Küsten: in der Mitte von Europa hätte der feste Wall der Deutschen sie verhindert aneinanderzukommen."(ebd.157)

Evozierung des Bilds vom zerstückelten (Maschinen-)Körper<sup>124</sup> - ein Aspekt, auf den wir nachher noch näher eingehen werden.

In der mehrdeutigen, entgrenzenden Polyphonie der sich kaleidoskopisch aneinander brechenden und multiplizierenden dissonanten Stimmen des Wir - der "Quellen", aus denen sich *Wolken.Heim* speist, die, um U.Bergermanns Bemerkung über Jelineks Roman *Lust* aufzugreifen, "gar keine Quellen im Sinne von "Ursprung", sondern deutlich selber Stationen in einer Kette von Schreiben-Lesen" sind - ,vollzieht sich die gespenstische<sup>125</sup> "Enteignung"(Derrida), die Auflösung der Einheit, Identität und Selbstpräsenz des kollektiven Wir wie auch des (auktorialen Autor-)Subjekts, des Sinns und des Textes.

Dass die Durchquerung des den "Nazi-Mythos" grundierenden Phantasmas der Einheit und die damit einhergehende radikale Infragestellung des metaphysischen Repräsentationsprinzips sich im Stück gerade *im Medium der Stimme* abspielen, hat zweifellos seine kultur- und philosophiegeschichtlichen Gründe, die wir an früherer Stelle auch schon kennen gelernt haben. Wie J.Derrida in seiner Dekonstruktion des westlichen Logo-Phonozentrismus gezeigt hat, ist die okzidentale "Metaphysik der Präsenz" auf der Illusion des "Sich-Sprechen-Hörens", d.h. auf der Vorstellung von der Stimme als dem transparenten Medium der ursprünglichen Selbstpräsenz, der absoluten Selbst-Nähe, der Unmittelbarkeit und Eigentlichkeit gegründet (vgl.3.5.3.1.1.). Diese Form von Phonozentrismus in seiner engen Verschränktheit mit dem todesverleugnenden Subjektzentrismus und in seinen Implikationen einer Privilegierung der ("reinen" Transzendenz der) Stimme vor der (opaken Materialität der) Schrift sowie einer engen Verbindung der chorischen Gestaltung mit der Fiktion einer einheitlichen nationalen Gemeinschaft<sup>126</sup> dekonstruiert E.Jelinek in dem *Wolken.Heim*-Text wiederum auf zweifache Weise.

Sie treibt einerseits die Priorität der Stimme bzw. des gesprochenen Wortes (*phone*) in intertextueller Bezugnahme auf L.Schmeisers Essay *Das Gedächtnis des Bodens*<sup>127</sup> auf die Spitze<sup>128</sup> und behandelt die Figuren/Darsteller gemäß der Metaphysik des okzidentalen Theaters

---

<sup>124</sup> Darauf deutet v.a. das folgende eingelagerte RAF-Zitat hin: "Der Wille ist eben kein Besitz, er ist der Motor. Er wird stark, was er werden muss, dadurch dass man kämpft. Du musst es jeden Tag der Maschine abringen. Es ist unerträglich und es ist schwieriger, wenigstens die ersten Tage auszuhalten als wirklich jede vorstellbare Aktion -weil sie eben alles haben und du nichts."(ebd.,154/155)

<sup>125</sup> Das Gespenst, das "eine eigentümliche Entsetzung und Dezentrierung" eröffnet, erfüllt, wie H.-Th.Lehmann im Anschluss an J.Derrida, J.-P.Sartre und M.Merleau-Ponty ausführt, die Funktion des gleichzeitig subjektivierenden und entfremdenden Objekt-Blicks, des "blinden Flecks" bei S.L.Zizek, der mich anheim fällt, von einem unsichtbaren Ort und einer anderen, nicht-präsentischen Zeit ständig anblickt und unwiederbringlich entzweit (und entmachtet): "Das Gespenst konstituiert mich als fraglich, von Beginn an abgeleitet, von Generation generiert, *indem es vorgängig mich erblickt* und so erst "macht". "Ich" weiß sich gesehen, dergestalt dezentriert (exzentrisch), von einer anderen Orts-Zeit aus verortet und verzeitlicht."(Lehmann:2002,296)

<sup>126</sup> wie sie durch den einheitlichen und transzendenten Kollektivkörper, dem diese EINE, alle anderen heterogenen und singulären Stimmen in sich aufhebende Stimme gehört, imaginär repräsentiert wird

<sup>127</sup> Identitätsstiftend als Gesang des ganzen Volks ist laut Schmeiser nur das gesprochene Wort, die "Sage", nicht die "Schreibe": "Die Trennungslinie zwischen dem an den Boden gebundenen Wort, und jenem anderen, das dies nicht ist, verläuft auch innerhalb der deutschen Sprache: Sie scheidet Sage von Schreibe. Seit den ersten Bemühungen um Wiedererweckung der deutschen Nation.

Herder.."(Schmeiser:1987,45) Und weiter: "Der Prozess der Auseinandersetzung zwischen Sage und Schreibe lässt sich historisch rekonstruieren. Zunächst einmal ist die Sage älter...Sage entsteht am Ende der heldenhaften, nomadischen Frühzeit der Völker, setzt ein mit dem Erringen der Heimat, mit der festen Bindung an den Boden, was die Germanen betrifft nach der Völkerwanderung. Gesungen werden die Taten der gerade vergangenen Heldenzeit, Sänger ist das ganze Volk. Das Aufkommen der Schrift setzt dem ein Ende...Die Schrift bewahrt archivarisches, tot, und kann so Sagen und Liedern nicht gerecht werden..."(ebd.,48) Das gesprochene Wort, das die Zeit und die Schrift überschreitet, ist - so Schmeiser - "das Gedächtnis des Bodens", während die Schrift, "die bodenlose und gedächtnistötende, Versuchen der Aneignung (unterliegt)"(ebd.).

<sup>128</sup> Der Großteil der "verwendeten" Texte kommt aus dem Bereich des gesprochenen Wortes: Von Fichte und Heidegger werden Reden zitiert, von Kleist Repliken aus dramatischer Dichtung, von Hegel Vorlesungen, und unter Hölderlins verwendeten Gedichten findet sich neben einem "Gesang" und einem "Lied" auch eines mit dem Titel "Stimme des Volks"(Poschmann:1997,284). Auf den auffallenden

wie Sprechmaschinen, wie körper- und leblose, ganz der "Diktatur des Textes"(Derrida:1976,294) unterworfenen Marionetten. Andererseits zersetzt sie die (vermeintliche) Einheitlichkeit und Selbstpräsenz der Stimme in der Dialogizität (=der dissonanten Vielstimmigkeit) der Rede und unterläuft ihre eindeutige Zuordnung zur geschlossenen und im-materiellen (bzw. entkörperlichten) Ordnung des Logos durch die Aktualisierung ihrer eigentümlichen Ambivalenz.

Dass Jelinek die ambivalente Dimension von Stimmlichkeit vergegenwärtigt, bedeutet für *Wolken.Heim* wie generell für ihre Theaterästhetik, dass sie die sinn-hafte, Sinn transportierende Dimension der Stimme als Inbegriff des Logos und des Gesetzes gegen deren mit Unsinn belagerte sinn-lose und sinnliche "obszöne"(Zizek) Dimension, die das Gesetz und den Logos subversiv überschreitet und zur Musik hin tendiert, ausspielt.

Die Mehrzahl der Kritiker (Stanitzek, Kohlenbach, Janz, Pflüger, Poschmann u.a.) erkennen als bestimmend für *Wolken.Heim* das musikalische Kompositionsprinzip. M.Janz betont: "Anders als die meisten Texte Jelineks leistet *Wolken.Heim* primär und exzessiv eine *musikalische* Ideologiekritik."(Janz:1995,127)

Als wichtigstes Mittel dieser „musikalischen Ideologiekritik“ führt die Literaturwissenschaftlerin die Iteration an, "die die gesamte Mikro- und Makrostruktur des Textes prägt. Das beginnt bei den Alliterationen ("Wachsen und werden zum Wald") und setzt sich fort in Wortwiederholungen, etwa wenn es beim Zitat aus Heideggers Rektoratsrede heißt: "wenn wir wenn wir wenn wir wenn wir wenn wir wenn wir dem deutschen Schicksal in seiner äußersten Not standhalten".."(ebd.)

M.Kohlenbach spricht von "Thema mit Variationen" und G.Stanitzek von "musikalischen Schleifen" (er unterscheidet dabei eine "Hölderlin"-Schleife und eine *Wir daheim*-Schleife, begleitet von einer *wir sind nicht die anderen*-Schleife), die den gesamten Text durchziehen. Durch den Einsatz ihrer Musikalität ist die Sprache "als ein weitgehend bedeutungs- und referenzloser Klangteppich zu vernehmen"(Kolesch:1999,64). In der fortschreitenden Vervielfältigung der Stimmen, in den unzähligen Reimen, Assonanzen und Alliterationen, in den rhythmischen Wiederholungen und in den versetzt artikulierten und modifizierten Refrains wird sie als desemantisiertes Lautmaterial bearbeitet, das einzelne Wort fungiert ausschließlich als kleinste musikalische Einheit: "Die Musikalität der Sprache kann ... Sprache neu akzentuieren, so etwa ... unter der Oberfläche symbolsprachlicher Zeichenpraxis ganz gezielt semiotische Eigenschaften der Sprache mobilisieren und reflektieren und damit als Katalysator für Intertextualität dienen."(Poschmann:1997,334)

Die Nutzung vorwiegend lautlicher Qualitäten der Sprache (Klang) geht mit der intertextuellen Dezentrierung von Sinn (und Subjekt), das heißt auch mit der radikalen Infragestellung des Prinzips repräsentationaler Bedeutungserzeugung einher. Die Stimme, die "als musikalisch-rhythmische Realität ... als Sprechen jenseits des Verständlichen und als ihr eigener Nachklang das Gesagte (überlagert)"(Kolesch:1999,64), schafft *eine Präsenz* - gerade auch im Licht der Dekonstruktion der Präsenzmetaphysik (Lehmann:1999c,14)- *jenseits der Referentialität und der mimetischen Identifizierbarkeit des sprachlichen Zeichens*. So bemerkt Doris Kolesch über Einar Schleefs Inszenierung von *Ein Sportstück*, die, wie ich finde, gerade durch die grenzverwischende simultane Aktualisierung der beiden Dimensionen von Stimmlichkeit<sup>129</sup> dem Jelinekschen Stimmenkonzept sehr gut gerecht wird: "Die Artikulation des Textes *ist zugleich* die Überschreitung einer verständlichen, einer verstehbaren Sprache im musikalischen Rhythmus des Sprechens: identifizierbar sind einzelne Schlagworte...Der Rhythmus des Sprechens folgt eigenen Gesetzen, nicht der semantischen Notwendigkeit und Norm."(Kolesch:1999,58)

Ob das rhythmisch-musikalische Sprechen bei Jelinek die Grenze des Logos/des Sinns/des Gesetzes/der Norm gänzlich überschreitet, ist, wie an früherer Stelle bereits vermerkt, fraglich

---

Vorrang des Mündlichen vor dem Schriftlichen, den der Text inszeniert, ist neben M.-S.Pflüger auch G.Poschmann, von der der eben angeführte Literaturhinweis stammt, aufmerksam geworden. Letztere hat daraus allerdings lediglich eine Kritik an dessen "deutlich hervortretendem chauvinistischen Potential" herausgelesen (vgl. ebd.).

<sup>129</sup> darauf verweist auch Kolesch selbst: "Entscheidend ist dabei, dass beide Dimensionen keine scharfe Entgegensetzung darstellen, sondern jeweils in und mit der Stimme spielen."(Kolesch:1999,63)

und eher unwahrscheinlich. Denn, auch wenn es diese zuweilen übertritt (z.B. in der Schluss-Hymne von *Burgtheater*), so geschieht dies nur punktuell - um die latente Gefahr, die hinter der unwiderstehlichen Faszination der sinnenthobenen und sinnlichen Stimme steckt, erfahrbar, um deren schlummerndes hochdestruktives Potential bewusst zu machen: wir haben im ersten Teil dieser Arbeit (unter 3.5.3.1.2.) mit Sl.Zizek gezeigt, dass die "obszöne" Stimme gerade aufgrund ihrer transgressiven und subversiven Qualität eine der Hauptstützen der totalitären Macht darstellt. Über E.Jelineks Stimmen-Konzept lässt sich an dieser Stelle in Wiederaufnahme eines vorhin in anderem Zusammenhang formulierten Gedankens entsprechend festhalten, dass es den unheilvollen Moment des Umkippen in den Un-Sinn/ins Totalitäre/in den Wahn arretiert, diesen Übergang aber selbst recht selten vollzieht. Vielmehr verbleibt es im unentscheidbaren ("gespenstischen") Zwischenbereich, im dynamisierenden Spannungsfeld, an der Schnittstelle zwischen Sinn und Un-Sinn, zwischen Präsenz und Nicht-Präsenz, zwischen *phone* und *gramma*, zwischen Sprache (*logos*) und Körper (*physis*). Gerade durch das Aufeinanderprallen, die Reibung, die Dissoziation, aber auch durch das Ineinandergreifen, Überlagern von Stimme und Körper, wie sie in der Regel beim rhythmisch-musikalischen Einsatz der Sprache geschehen, kann die "konstitutive Spannung zwischen den Phänomenen des >Rhythmus< und der Dimension des >Sinns<"(Gumbrecht:1988,728) markiert<sup>130</sup> und die physische, körperliche Dimension der Sprache in aller Deutlichkeit hervorgekehrt werden.

Die Sprachkonzeption E.Jelineks erweist sich folglich analog zu der H.Müllers als "eng verbunden mit der physischen Präsenz, mit der Materialität des Körpers"(Keim:1998,72).

Wie im Nô- und auch in Müllers Theater bleibt in Jelineks Theater der an seine Jahrtausende alte soziokulturelle und realhistorische Auslöschung (sich) erinnernde Körper als beunruhigender irreduzibler Rest auf der Bühne, ein Rest, der keinen Sinn mehr transportiert, sondern bloß (die Wiedererlangung) seine(r) eigene(n) Mittelbarkeit und Nicht-Präsenz, seine(r) widerspenstige(n) Materialität und Intransparenz exponiert.

Das "Drängen des Gespenstes"(Lehmann:2002,297) artikuliert sich in H.Müllers und E.Jelineks Sprachdramaturgien demnach vornehmlich als "Drängen des Buchstabens"(Lacan)<sup>131</sup>, als unabweisbares Hervortreten bzw. als eindringliche Zur-Schau-Stellung der konstitutiven Materialität der Sprache/des Zeichens/des Subjekts/des Sinns/des Textes.

Die Hervorkehrung der Materialität der Signifikanten, allen voran des Schauspielerkörpers, des "ikonische(n) Zeichen(s) par excellence"(M.Esslin), im "gestische(n) Sprachduktus"(K.Keim) von E.Jelinek wäre dabei - so meine These - nicht so sehr im Sinne einer den hierarchischen Geist-Körper-Dualismus schlichtweg umkehrenden restitutiven Aufwertung oder gar Hypostasierung der Körperlichkeit als vielmehr im Sinne einer aufklärerischen Bewusstmachung der leiblichen Fundiertheit (des "leiblichen Apriori" -E.Fischer-Lichte), d.h. der uneinholbaren Ursprünglichkeit der Sprache/des Subjekts/des Sinns und des Theaters zu verstehen. Durch die schreibtechnisch bewerkstelligte Emanzipation des Signifikanten vom Signifikat, durch die antirepräsentationale Auflösung der Einheit von Körper und Stimme und die daraus resultierende Befreiung des Körpers von der mimetischen Bezeichnungsfunktion wird der Körper als Ermöglichungsbedingung und Hauptaustragungsort für den Signifikations- und Subjekt- bzw. Identitätskonstitutionsprozess thematisiert und damit implizit auch dessen machtpolitische Funktionalisierung als Hauptzielscheibe und -instrument fundamentalistischer Ideologien denunziert.

Dass diese entlarvende Thematisierung notwendig über die dekonstruktivistische Unterwanderung des metaphysischen Repräsentationsprinzips verläuft, welches den menschlichen Körper (wie den Körper der Schrift) wegen seiner un(er)fassbaren bzw. "unzerstörbaren"(Blanchot) Materialität über Jahrtausende hinweg der Ausgrenzung, Verdrängung und schließlich der Auslöschung überantwortet hat<sup>132</sup>, ist gut nachvollziehbar.

<sup>130</sup> was auch die Bloßlegung der "Unterwerfung des Phänomens >Rhythmus< unter die Dimension der Repräsentation"(ebd.) impliziert

<sup>131</sup> auf dieser Folie wird entsprechend auch Jelineks programmatischer Anspruch auf "Seichtheit" (vgl. *Ich möchte seicht sein*) lesbar

<sup>132</sup> Besonders eindringlich wird dies im nachfolgenden Stück *Totenauberg* durch den (die lebenden Menschen/Körper auf der Bühne gleichzeitig verdoppelnden und auslöschenden) Einsatz filmischer Technik zur Veranschaulichung der genozidalen Folgen aus der "philosophischen Vorbereitung"(Jelinek)

K.Keims einschlägige Schlussfolgerung über H.Müllers dramaturgische Vorgehensweise lässt sich ohne weiteres auch auf E.Jelinek applizieren: "Er inszeniert so ein "Theater der Wörter", das den der Sprache wie auch dem Theater zugrunde liegenden Repräsentationsanspruch bloßlegt und ihnen die theatrale Präsentation der graphischen und phonetischen Materialität der sprachlichen Zeichen entgegensetzt."(Keim:1998,47/48)

Die Gewährwerdung der eigenen Körperlichkeit (oft erfahren als Gewährwerdung der eigenen Schmerzempfindlichkeit, Verletzlichkeit) wird im ästhetischen Produktions- und Rezeptionsprozess hauptsächlich somatisch und zwar im Modus des Widerstands oder auch des Schocks (mit)vollzogen. Der physische Widerstand auf beiden Seiten kann, wie etwa bei Schleefs kongenialer *Sportstück*-Inszenierung, wesentlich durch die Dauer der Aufführung provoziert werden, d.h. aus der praktischen Unmöglichkeit stundenlanger Körperbeherrschung (der Darsteller wie der Zuschauer) hervorgehen. Er kann aber auch als narzisstische Abwehrreaktion gegen die frustrierende und durchweg gewaltsame Erfahrung totaler Verunsicherung, weitgehenden Macht- und Kontrollverlusts angesichts der Sperrigkeit der Jelinekschen Texte entstehen. In Bezug auf den Einsatz rhythmischer Sprache, "die nicht unmittelbar auf die Ebene der semantischen Beschreibung überführt werden kann", bemerkt K.Keim beispielsweise, dass "der Lautproduzent bzw. - rezipient partiell seiner scheinbaren alltagsweltlichen Verfügungsgewalt über die Sprache verlustig gehen (kann)."(Keim:1998,74) Genauso kann auch auf der Ebene des Aufführungstextes der Produzent (Schauspieler) durch den exzessiven physischen Einsatz der Verfügungsgewalt über seinen Körper und der Rezipient (Zuschauer) wiederum der machtgebundenen und distanzierten (=anästhesierten) voyeuristischen Perspektive auf den verdinglichten Schauspielerkörper verlustig gehen.

#### 5.1.6.1. "Im Körper des Chores"(U.Hass)

Wenn von exzessivem physischen Einsatz im Gegenwartstheater die Rede ist, dann liefert E.Schleefs Theater womöglich das schlagendste Beispiel hierfür. Schleefs Theater war nämlich nach H.-Th.Lehmanns Worten ein Theater "physisch bis ins Extrem. Theater, wo Schweiß und Körperschleim triefen, ein Herzrhythmus stockend schlug, der wenn er endet, das Leben auch des Theaters endet." (Lehmann:2002,199)

Auf den ersten Blick scheint sich Jelineks Theater, in dem der (Figuren-/Schauspieler-) Körper gänzlich dem Diktat der Sprache/des Textes unterworfen ist, fundamental von Schleefs Theater zu unterscheiden. Man könnte sogar meinen, dass die Dimension der Körperlichkeit bei Jelinek in der Exzessivität der Sprachlichkeit total aufgehoben wäre. "Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht", schreibt sie Autorin in ihrem programmatischen Theateressay *Sinn egal.Körper zwecklos* (ebd.,9).

Und doch ist dem nicht so. Zwischen den beiden Modellen bestehen in Wirklichkeit zahlreiche Affinitäten. Die Dimension der Sprache wird bei Jelinek, wie eben herausgestellt, nicht primär in ihrer phallogozentrischen Sinnhaftigkeit, sondern wesentlich in ihrer prädiskursiven, semiotischen (rhythmisch-musikalischen) Materialität und Stofflichkeit, "in ihrer bedrängenden Fremdartigkeit" vorgeführt, "mit der sie sich zunächst eher körperlich als sinnhaft realisiert."(Hass:1999,80)

---

in *Wolken.Heim* demonstriert. Der Film stellt nämlich neben dem Fernsehen jenes Massenmedium dar, das die metaphysische Repräsentationsästhetik am konsequentesten weiterführt. Über den filmischen Einsatz in *Totenauberg* äußert E.Jelinek in einem Interview: "With *Totenauberg* I have written it down on the page -a dialectic interpenetration of language and film. This was my actual starting point, that is, I wanted the pathos of the text to encounter the one-dimensionality of the screen... My use of film in *Totenauberg* is certainly not accidental, should not be limited to a matter of stage design. I envisioned that there would always be something going on on the big screen, even when nothing was going on."(in Brenner:1994,22) Bei der Beantwortung der Frage nach der Bedeutung des Mediums Film für sie verweist die Dramatikerin des Weiteren kontrastiv auf die vergängliche, weil eben körperliche Qualität der theatralen Aufführung: "I have written about this in my essay "Gegen den schönen Schein" which reflects this contradiction. There you can find the reproduction of the eternally-returning in the film medium, contrasted with the transitory quality of the theatral event. Those two moments should be counter-balanced which also entails an engagement of the difference between actors' behavior in film and on stage."(ebd.)

Im durchrhythmisierten gestischen Sprachduktus E.Jelineks sind Geste und Sprache in ihrer gemeinsamen Überschreitung der Logik der Repräsentation untrennbar vereint: "Der Rhythmus ist es, der theatral die Sphäre der Körper und der Sprache vermittelt." (Lehmann:2002,198) Ebenso war auch Schleefs Theater keineswegs ein "rein" physisches Theater. Oder: es war dies zwar, aber nur in dem Maße, wie es zugleich ein "Sprech-Theater" (Lehmann) war, ein Theater also, in dem sich ebenso wie bei E.Jelinek Sprache und Körper unablässig gegenseitig durchdringen, überlagern, durchkreuzen, ein Theater, in dem die beiden Dimensionen der Sprachlichkeit und der Körperlichkeit gerade in ihrer eigentümlichen Exzessivität miteinander konvergieren. Letzteres schließt wiederum ein, dass die "physisch aufgedrängte Überpräsenz von Körper und Stimme" (ebd.,222) in beiden Theatermodellen zu einem beträchtlichen Teil aus der dramaturgisch "aufgedrängten" Überpräsenz der Sprache resultiert, was freilich die gegenläufige Auffassung von der theatralen Überpräsenz der Sprachlichkeit als Effekt der (über)akzentuierten nicht vollends diskursivierbaren Körperlichkeit nicht unbedingt ausschließt. Manifest wird das ambivalente Zusammenspiel der beiden Dimensionen in *Wolken.Heim* v.a. an der ebenso ambivalenten -und zwar sowohl im Hinblick auf ihre Konstitution als auch im Hinblick auf ihre Verortung-, sich selbst defigurierenden und an der Nahtstelle von Text und Theater, Körper und Sprache/Stimme präsentierenden Figur des Chors.

Den entscheidenden Berührungspunkt zwischen E.Schleefs und E.Jelineks Körperinszenierungen exakt treffend, stellt H.Kurzenberger über E.Schleefs *Sportstück*-Inszenierung (1998) fest: "Schleef inszeniert die Chöre als Sprachkörper im wörtlichen Sinn. Chorisches Sprechen heißt sprechende Körper, heißt Körper in Bewegung, meint sprechende Körperskulpturen im Raum, was sich in *Ein Sportstück* mit dem von Jelinek attackierten Körperkult unseres sportiven Zeitalters auf irritierende Weise verbindet. Gefeierte wird von Schleef auch immer der nackte Körper." (Kurzenberger:1999,89)

Auf der Ebene der Theatertexte führt die Entwicklungslinie chorischer Tendenzen bei Jelinek von *Wolken.Heim* (UA:1988) über *Totenauberg* (UA:1991), *Stecken,Stab und Stangl* (UA:1996) bis zu *Ein Sportstück* (UA:1998). Der für das Theater der 90er Jahre generell kennzeichnende Rückgriff auf die Dramaturgie des Chorischen, die an die Anfänge des abendländischen Theaters, genauer: an die Geburt der griechischen Tragödie (und damit auch des Subjekts) aus der radikalen Infragestellung des Mythos (vgl. dazu Lehmann:1991) erinnert und nach Meinung von H.Kurzenberger nicht so sehr die Wiederbelebung als vielmehr die Neubestimmung des Chorischen als das "Prä-Dramatische" im Auge hat (Kurzenberger:1999, 83/84), signalisiert eine kritische Abkehr von der dramatischen Form, von ihren Grundprinzipien (Dialog, Figuration, dramatische Handlung/Narration) und von ihrer konstitutiven Repräsentationsästhetik, die "auf der konzeptuellen Abwesenheit des Körpers" (Fleig:2000,89) basiert.

>Präsenz<, >Körperlichkeit<, >Entpsychologisierung<, >Sinnverdunkelung< etc. sind, mit H.Kurzenberger stichwortartig formuliert, die Grundkennzeichen dieser neuen "antirepräsentationalen" (Poschmann) bzw. "postdramatischen" (Lehmann) Theaterästhetik, auf die wir im weiteren Verlauf der Arbeit noch näher eingehen werden. Für unseren derzeitigen Problemzusammenhang sollen uns allerdings nur einige ganz bestimmte Momente daran interessieren. Das eine betrifft die figurale Ebene der Jelinekschen Theatertexte, noch konkreter: die figurale Ebene von *Wolken.Heim*, auf der analog zum dialogischen Textverfahren bei Jelinek eine fortwährende ambivalente Doppelbewegung der Vereinheitlichung und Teilung, der Homogenisierung und Vervielfältigung bzw. Heterogenisierung, der Montage und (Selbst-)Demontage wahrzunehmen ist.

Diese im Zeichen der *Prosopopöia* stehende widersprüchliche Setzungs- vs. Entsetzungsdynamik der Jelinekschen Figurendramaturgie, die prinzipiell durch den performativen Kurzschluss von Sprache und Körper erzeugt wird, lässt sich, wie vorhin erwähnt, exemplarisch an der ambivalenten, komponiert-dekomponierten Figur des Chors, insbesondere an dem anwesend-abwesenden Chor-Körper in *Wolken.Heim* beobachten. "Wenn im Sprechen der Rhythmus und Duktus der Sprache auf die Triebenergien, auf Wunsch und Widerstand der Körper trifft, geht die Gestalt aus dem Leim." (Heeg:1999,98) In *Wolken.Heim* stehen keine eindeutig identifizierbaren Figuren, keine Protagonisten im Mittelpunkt, das deutschtümelnde kollektive Wir, der Chor, "ist selbst der Hauptdarsteller" (S.Nübling, zit. nach Hass:1999,88). Als "Hauptdarsteller" ist er auch die

einzigste "Figur" im Text. Diese Figur ist aber zugleich - auch das kam vorhin zur Sprache - selbst defiguriert, gestaltlos, gesichtslos, identitätslos.

Die bereits hervorgehobenen Dissonanzen und Brüche im Sprachduktus, in der Stimmführung, in der Melodie und der Rhythmik der kollektiven Wir-Rede arbeiten aus dem Inneren des Chors gegen diesen selbst an, lassen ihn nie stimmig, nie als eine geschlossene Einheit, nie als eine mimetisch nachbildbare, fest umrissene Entität „Gestalt“ (Lacoue-Labarthe) erscheinen. Sie machen die Rückbindung des Sprechens sowohl an feste sprachliche Formen als auch an eine personale, psychologische oder leibliche Einheit des Sprechenden unmöglich (Kolesch:1999,62).

M.a.W.: In der ambivalenten figurierend-defigurierenden chorischen Theaterpraxis bei Jelinek findet eine zweifache Entkoppelung statt: eine Entkoppelung von Sprache/Stimme und Logos zum einen und eine Entkoppelung von Sprache/Figurenrede und (Figuren- bzw. Schauspieler-)Körper zum zweiten. Erstere verleiht der Sprache eine enorme physische Wucht: die weitgehende kognitive Unfassbarkeit des (gesprochenen) Textes lässt diesen - das hat die Erörterung der musikalisch-rhythmischen Strukturen in Jelineks Dramatik gezeigt - als einen Klangteppich erscheinen, auf dem die Materialität der sprachlichen Zeichen (Signifikanten) umso deutlicher hervortreten kann. Letztere vollzieht sich im Modus der übersteigerten Sprachlichkeit der Figuren und zeitigt einen doppelten, äußerst widersprüchlichen Effekt. Dieser besteht darin, dass die sprachlich-diskursive Exzessivität den zum "Hort der Sprache"(Fleig:2000,98) transformierten Körper (der Figuren/des Chors/der Schauspieler) einerseits in Vergessenheit geraten lässt: "Produziert werden Sprechblasen, die aus den Sprechenden herausfließen, ihren individuellen Körper vergessen machen und in Schleifs Inszenierung in der Figur des Chores zusammengeführt werden."(ebd.,98)

Andererseits befreit die exzessive Sprachlichkeit durch ihre eigene sinnenthobene Rhythmik und Musikalität den Körper partiell von der ihm traditionell zugewiesenen Bezeichnungsfunktion, um so seine Erscheinung und seine Materialität, seine Gestik, seine Grenzen, seine Anmutungen und seine Energie (ebd.,12), sein performatives *und* sein destruktives Potential, seine doppelte imaginär-symbolische (mimetisch ein-/nachgebildete<sup>133</sup> *und* diskursiv erzeugte<sup>134</sup>) *und* reale (desymbolisierte bzw. nicht symbolisierbare) Beschaffenheit zu akzentuieren und parallel dazu das dialektische Doppelspiel von Präsentation und Repräsentation, dem der Körper in Jelineks (Figuren- und Chor-)Dramaturgie grundsätzlich unterliegt, szenisch zu thematisieren.

Dieses spannungsgeladene Doppelspiel von Präsentation und Repräsentation, das die materielle/körperliche Dimension der sprachlichen und theatralen Zeichen (insbesondere des Schauspielerkörpers) hervortreibt, wird indes wesentlich durch den Verzicht auf den dramatischen Dialog und die damit einhergehende Verlegung der nicht mehr dramatischen, weil nicht mehr einer zeitlich oder psychologisch bedingten Logik verpflichteten Handlung in die Sprache erzielt und noch zusätzlich intensiviert: Die Sprache "präsentiert sich ... selbst als dramatisches Ereignis, das auf Gegenwärtigkeit insistiert. Die daraus resultierenden Konflikte zwischen Präsentation und Repräsentation trägt sie zunächst einmal in ihrer eigenen Materialität aus. Von den Sprachträgern als figuralen Körpern ist sie abgelöst. Dieser Vorgang negiert die Repräsentationsfunktion des Körpers und stellt einen frontalen Angriff auf die zentrale Bedingung von Theater, nämlich den Schauspielerkörper dar."(Fleig:2000,87)

Der Schauspielerkörper tritt demnach in einer bezeichnenden Doppelfunktion als (kritisch hinterfragtes) Medium *und* als Leibhaftigkeit, Materialität, als Signifikant auf, der wie die

---

<sup>133</sup> Im Begriff des Körperbildes schwingt die semantische Latenz der metaphysischen Annihilation des Körpers, die die phallogozentrische Kultur des Abendlandes bis zum heutigen Tag prägt, mit: "An die Stelle der schweren Materialität des Körpers tritt die Leichtigkeit des Körperbildes, ein Prozess, der mit Kamper auch als zunehmende Vergeistigung gedeutet werden kann und die Tendenz zur Entkörperlichung einer als zeichenhaft gedachten Welt bestätigt."(Fleig:2000,17) Unterstützt wird diese Betrachtung zudem durch folgende Stelle aus *Ein Sportstück*: Frau: "Der alte Männertraum: unsterblich, ewig sein! Als ein Bild kann man das mühelos erreichen."(ebd.,121)

<sup>134</sup> Die Eigendynamik körperlicher Prozesse in der kulturellen Praxis zu betonen, wie dies in Jelineks Theatermodell geschieht, bedeutet nach A.Fleig zugleich, "sie tatsächlich als Gewicht zu verstehen", das die Konstruiertheit und historische Bedingtheit der "Einschreibung, Disziplinierung und Fragmentierung des Körpers durch die Macht der Diskurse" ausstellt und damit beträchtlich erschwert (Fleig:2000,12/13).

aporetische Erscheinung des Gespenstes nie ganz im Zeichen aufgehen kann. So kommt es z.B., dass wir in Schleefts *Sportstück*-Inszenierung, wie D.Kolesch bemerkt, "keine Schauspieler (sehen), die Sportler spielen, sondern Schauspieler, die sich als und wie Sportler bewegen, die über die Bühne hasten und an die Grenzen ihrer körperlichen Leistungsfähigkeit kommen."(Kolesch:1999,62)

Die Figur der Grenze in ihren diversen Bedeutungsvarianten als Bruch, Abwesenheit, Verlust, Mangel, Entzug, Fehl(er), Vergehen, Nichtverstehen, Schrecken etc. liefert nach D.Kolesch und H.-Th.Lehmann<sup>135</sup>, auf den sie sich bei dieser Feststellung explizit bezieht, im postdramatischen Gegenwartstheater die Basis für die theatrale Erzeugung einer die okzidentale Präsenzmetaphysik durchquerenden performativen/physischen Präsenz an der Schnittstelle von Text, Körper und Stimme, welche sich bei Jelinek bereits auf der Ebene der textuellen Körper-Inszenierungen (etwa in der körperlichen Qualität der brüchigen Figurenrede, hier: des dissonanten chorischen Sprechens) manifestiert: "In der Inszenierung von *Ein Sportstück* entsteht dieser Entzug, diese Erfahrung des Nichtverstehens und der Abwesenheit maßgeblich aus dem exzessiven, sich verausgabenden Spiel der Stimme und aus der Erschöpfung der agierenden Körper"(Kolesch:1999,65). Und ferner: "Die durch die Überschreitung und den Exzess ausgelöste Erfahrung der Unmöglichkeit, das Wahrgenommene in einen Sinnzusammenhang einzubinden, ist zugleich eine Erfahrung intensiver Präsenz."(ebd.,67) Um die Erfahrung intensiver physischer Präsenz zu vermitteln, sind freilich die Überschreitung und der Exzess des körperlichen und stimmlichen Einsatzes keineswegs unbedingt notwendig. Es genügt lediglich, dass der (Schauspieler-)Körper an dem Verschwinden hinter der Rolle, d.h. an der Erfüllung seiner Repräsentationsfunktion gehindert wird<sup>136</sup>.

Im "neuen" sprich "postdramatischen" Theater wird der Körper "in vorderster Linie ... zur Schlachtlinie, zum Kampfplatz, zur verstorbenen Energie"(Lehmann:1999c,17/18). Er ist nicht mehr (nur) dazu da, eine bestimmte "Botschaft", eine eindeutig identifizierbare Bedeutung zu transportieren und szenisch zu formulieren. Er ist nicht mehr Vehikel von Sinn, Repräsentant einer Figur. In seiner Eigenschaft als Ermöglichungsbedingung für die Identitäts-, Subjekt- und Sinnkonstitution (sowie für das Funktionieren von Theater überhaupt) stellt er nicht mehr Sinn dar, sondern stellt Sinngabungsprozesse erst her (so auch Poschmann:1997,340). Um dies kenntlich zu machen, wird der (Schauspieler-)Körper bei Jelinek wie in der Theaterästhetik des Gegenwartstheaters allgemein "in seinem Sosein", "in seinem voyeuristischen Betrachtetwerden"(Lehmann:1999c,17/18), "in seiner Alltäglichkeit, Trivialität oder extremen Verzerrungen"(ebd.,19), in seiner bedrohlichen Gewalttätigkeit wie in seiner unhintergehbaren Gebrechlichkeit, Hinfälligkeit, Unzulänglichkeit, Schwäche, Schmerzempfindlichkeit, Begrenztheit, Endlichkeit, kurzum: in seiner "Nacktheit"(G.Agamben)

---

<sup>135</sup> Dass er seine präsentische Intensität einem Fehlen im Sinne von einem "Schwinden", einem "gegenwärtigen Vergehen" verdankt, macht nach H.-Th.Lehmann das Paradox des ästhetischen Augenblicks aus: "Gegenwartserzeugung ist immer auch Gegenwartsentzug, Bruch der Kontinuität, Schock..." (Lehmann: 1999c,18)

<sup>136</sup> In Jelineks Theatermodell lassen sich verschiedene Abstufungen dieser antimimetischen *und* antidramatischen Tendenz zur Entkoppelung des Körpers von seiner herkömmlichen Bezeichnungsfunktion beobachten. Die performative Verdoppelung von Figurenrede und Aktion, auf die wir in anderem Zusammenhang schon hingewiesen haben, bildet eine Variante davon. Am stärksten ist diese Tendenz in *Wolken.Heim* vertreten, wo die dramaturgische Suspension des Prinzips der Figuration auch am weitesten fortgeschritten ist. Die Abkehr von der repräsentationalen Theaterästhetik ist allerdings bei Jelinek - das klang in den bisherigen Ausführungen ebenfalls bereits an - nie total. Ihre Dramaturgie verbleibt eher im Spannungsfeld oder auch an der unentscheidbaren Schwelle zwischen Repräsentation und Präsentation, zwischen leibfeindlicher mimetischer Dar-stellung und körperbetonter performativer Vor-stellung, um von dort aus die radikale Infragestellung der dramatischen Form zu betreiben. Einen alternativen Gegenentwurf, einen rettenden Ausweg aus der Sackgasse der phallogozentrischen Repräsentationsästhetik liefert sie dementsprechend nicht. In gleichem Maße, wie sie sich der diskursiven Erfassung, Disziplinierung und Normierung, der repräsentationalen Verdinglichung und Instrumentalisierung widersetzt, verweigert sie sich auch jener antimimetischen Theaterästhetik, die auf die apotheotische Hypostasierung der Leiblichkeit abhebt. Sie konzentriert sich vielmehr auf die dynamisierende Konfrontation beider Theatermodelle und die durch sie ermöglichte Bewusstmachung der leibgebundenen Prozesshaftigkeit der Subjekt- und Sinnkonstitution und verzichtet dabei auf eine einseitige Aufwertung der Leiblichkeit.

ausgestellt. "In ihm ist das Seiende noch in seine Grenzen verwiesen worden." (in *Das Werk*, 229) - so umschreibt die Dramatikerin im Heideggerschen Jargon den grundlegenden Darstellungs- und Wahrnehmungsmodus des Körpers in ihrem Theater. Besonders eindringlich wird dies in seiner bis zum Äußersten getriebenen Beweglichkeit und "Dehnbarkeit" (aus *Nora*), im exzessiven Einsatz, in der Verausgabung seiner Stimme demonstriert: "In der Erschöpfung und Verausgabung erlangen die Körper ein erstaunliches Eigenleben, sie werden asynchron und dissonant und gemahnen durch diese gestisch-stimmlichen Spuren an das, was unterdrückt und verdrängt wurde." (Kolesch: 1999, 63)

Die Desemantisierung und Dekontextualisierung, der antimimetische Einsatz des Körpers jenseits fixierbarer Bedeutung macht seine Physis, seine nicht diskursivierbare leibliche Verfasstheit, die nunmehr zur eigentlichen Signifikanz wird, umso gegenwärtiger und umso erschreckender, seine konstitutive Verortung im Register des Realen umso deutlicher, seine Widerständigkeit, Sperrigkeit, Opazität, seine "schwere Materialität" (Fleig) und seine unüberwindbare "Trägheit" (Jelinek) umso (ver-)störender, seine Gewalttätigkeit oder gar Tödlichkeit umso schockierender<sup>137</sup>. Die barock anmutende Reminiszenz an die Vergänglichkeit des Augenblicks und des menschlichen Körpers lässt klar erkennen, dass die Ästhetik der Präsenz (zu der, wie oben angedeutet, Jelineks Theaterästhetik starke Affinitäten aufweist) ebenso wie die korporalistischen Ideologien "mit existentiellen Einsatz spielt" und dass das ihr inhärente Moment intensiver Präsenz "eine intrikate Verbindung zum Tod und zur Sterblichkeit (also zum "Anderen" im Sinne Blanchots/Lévinas/Sartres/Lacans/Derridas etc. -E.P.) (unterhält)" (Kolesch: 1999, 67).

Dadurch dass sie im Medium des Theatralen bzw. des Chorischen (aufgrund seiner Gemeinschaftsimplicationen) das Skandalon der menschlichen Singularität, Verwundbarkeit und Endlichkeit erkundet, leistet sie aktiv eine Dekonstruktion der Grundprämissen der immanentistischen Gemeinschaftsideologien. Gemeint ist damit v.a. die ideologiekritische Demontage des holistischen=mythischen=totalitären Bilds vom "wundenlosen" bzw. "heilen" (zugleich unsterblichen *und* toten, weil aufgeopferten) kollektiven Meta-Körper, wie es etwa im Dritten Reich das durch die NS-Aktplastiken repräsentierte Bild vom selbsterschaffenen "arischen Körper" war. Es stand für die ästhetische Selbstverwirklichung des "Nazi-Mythos", der "Macht zur Selbstidentität des Volks und der Rasse" (J.-L. Nancy/ Ph. Lacoue-Labarthe) und bezeugte in dieser seiner Funktion (als Verkörperung des Imaginären des deutschen Volks bzw. der deutschen Nation) die bruchlose Kontinuität, die nach I. Baxmanns These zwischen der "faschistischen Ästhetik" und der organistisch ausgerichteten politischen Ästhetik der Moderne bestand (vgl. Teil B).

Da das identifikatorische Musterbeispiel für eine solche ästhetisch übersteigerte "lebende" Verkörperung der einheits- und identitätsstiftenden nationalen Physis der angeblich (form)vollendete, in Wirklichkeit aber total verdinglichte Sportler-(=Krieger-)Körper<sup>138</sup> war und

<sup>137</sup> "Bürgerliches Schocktheater" - diesen Begriff hat B. Landes in ihrer gleichnamigen Studie zur Charakterisierung von Jelineks Theatermodell verwendet.

<sup>138</sup> In Übereinstimmung mit dem christlich geprägten nationalsozialistischen Sport-/Opfer-Verständnis wird der in *Ein Sportstück* geführte Sport- und Körperdiskurs mit dem Männlichkeits-, dem Kriegs- und Gewaltdiskurs verschaltet. Die einschlägigen Beispiele aus dem Text sind in der Überzahl. Hier einige der aussagekräftigsten davon: Andi: "Sein (des Terminator -E.P.) Körper ist seine Uniform, sein Zeichen. Sein eigenes Zeichen, und das bedeutet: Nichts. Ein Nichts, das dem Gemachten gegenübersteht... In aller Heimlichkeit habe ich mir meine Männlichkeit angezogen... Jetzt muss ich stillliegen, vom Leichenhemd meines selbstgezeugten Mannstums umkleidet, was jeder Arzt mir schriftlich bestätigen wird. Wir basteln uns einen Mann aus fünf Substanzen, stand auf dem Lehrplan für den Übermenschen." (ebd., 92)

Chor: "So, dieser Körper wäre geformt, jetzt muss er nur noch in der Sauna abgegeben und abgehäutet werden. Wie wollen Sie einem jungen Mann klarmachen, dass er in den Krieg ziehen soll, wenn er vorher keinen Sport getrieben hat?" (ebd., 25); "Er (Christus- E.P.) sagt: Der Sinn des Sports ist, dass es den Menschen nichts ausmacht sterben zu müssen, weil sie ja ohnehin für den raschen Verzehr erzeugt scheinen. Das zeigt er uns an seinem Beispiel. Er opfert sich auf." (ebd., 26): "Die menschlichen Körper beim Sport sind die Pizzaschachteln oder Wegwerfbecher, zuerst sind sie schön und dann sind sie benutzt, ja vernutzt!" (ebd., 27); "Wir wollen nichts mehr als den Körper... Wir verlangen dem Körper alles ab, auch das letzte." (ebd., 29)

Opfer: "Da Sie offenkundig nicht imstande sind, Ihren Körper für sportliche Zwecke zu instrumentalisieren, tun Sie das Zweitbeste, das Ihnen einfällt, nämlich meinem Körper, der doch von

es bis heute immer noch ist, zielt Jelineks dramaturgische Abrechnung mit der nationalistischen Heilsideologie<sup>139</sup> wesentlich auf die Zertrümmerung des von ihr propagierten sportiven Körperkults ab. An dieser Stelle fällt die beeindruckende Scharfsichtigkeit von Kurzenbergers anfangs zitierter Konstatierung einer "irritierenden" Übereinstimmung von Schleefs konkretistischer Inszenierung "sprechende(r) chorische(r) Körperskulpturen im Raum" und Jelineks dramaturgischer Attacke gegen den "Körperkult unseres sportiven Zeitalters" auf. "Meine Feinde, die Sportler, durchziehen alle meine Texte."(Jelinek in Carp:1996b,5) Der Sport-Diskurs und der Nationalismus-Diskurs gehören kultur- und soziohistorisch, das wurde an früherer Stelle bereits ausführlich dargelegt, eng zusammen. In dieser ihrer engen, wesentlich über den Körper-Diskurs hergestellten Verschränktheit werden sie auch in der leitmotivisch wiederkehrenden Sport-Metapher bei Jelinek durchgehend thematisiert. Die Sportler sind "das Aushängeschild der Nation"(C.Lörch). Ihre nach dem "heilen" Körperbild mimetisch ein-/nachgebildeten, willentlich und eigenmächtig zu(grunde)gerichteten Körper sind das Wahrzeichen der Nation. Als freiwillig und aktiv sich für das "Wohl" und den "Sieg" der Gemeinschaft (über die "Anderen") aufopfernde fungieren sie zugleich als exemplarischer Austragungs- und Manifestationsort nationaler Einheit und Identität: die bedingungslose Hingabe des individuellen, vom Stigma der Singularität und des Todes gezeichneten Körpers (in *Ein Sportstück* wird sie mit dem Begriff des "Über-sich-hinauswachsens" ausgedrückt) stellt laut J.-L.Nancy die unabdingbare Voraussetzung für die Konstituierung, Festigung und Aufrechterhaltung der in- und exklusionistischen Opfer- oder Todesgemeinschaft dar. Die Überwindung des singulären Todes, der ihm zufolge zum stellvertretenden Tod *für* die Gemeinschaft wird, steht symbolisch für das ewige Überdauern der Gemeinschaft und signalisiert damit die Erfüllung des "alte(n) Männertraum(s): unsterblich, ewig", allmächtig zu sein (in "Ein Sportstück", 121). Dementsprechend ist das einzige, was die Figur des "selbstgezeugten" und selbst zugrunde gerichteten Andi aus *Ein Sportstück* will: "...den Tod aus mir herauschreiben und womöglich ganz entfernen! Weit weglegen."(ebd.,68) Der selbstgerichtete Wille zur kollektiven "Tötung des Todes"(Lyotard), der die männerbündische Opfergemeinschaft zusammenschweißt, zwingt jedem einzelnen ihrer Mitglieder die unabweisbare Verpflichtung zu einer *doppelten* mörderischen und selbstmörderischen<sup>140</sup> Auslöschung des Körpers auf: die Verpflichtung zur Auslöschung *des eigenen*, den "Stachel" des Todes in sich tragenden (ebd.,104) Körpers zum einen und die Verpflichtung zur Auslöschung des Körpers *des "bedrohlichen Anderen"*, des zu eliminierenden feindlichen Gegners zum anderen, der das Subjekt nach Lévinas/Blanchot/Sartre/Lacan/Derrida etc. erst mit der Erfahrung seiner eigenen Sterblichkeit konfrontiert und daher all seine existentiellen Ängste inkarniert:

---

Ihren Tritten bereits halb zerquetscht ist, den original heimatlich schicksalsgewebten Hoffnungsfaden abzuschneiden." (ebd.,68/69); "Die Anstrengung, die Ihr Sport, mich zu töten bedeutet, erfährt mein Körper als Unterdrückung und Auslöschung. Während umgekehrt, wenn es funktionierte und Sie selber Leistungssportler sein dürften, Ihr Körper diese Unterdrückung an seinem eigenen Leibe erfahren könnte und sich damit endlich zufrieden geben würde."(ebd.,70)

<sup>139</sup> In *Wolken.Heim* wird die nationalistische Heilsideologie, die in aller Intensität im Gefallenenkult der 20er Jahre zum Tragen kam (vgl.Koselleck:1979) und von dort auch in modifizierter Gestalt in den nationalsozialistischen Mythos vom "fruchtbaren Opfertod"(S.Behrenbeck) hinüberkam, über ein eingelagertes Fichte-Zitat aufgerufen: "Wind komm hierzu aus den vier Winden, und blase an diese Getöteten, dass sie wieder lebendig werden! Zu uns, sie gehören zu uns! So wird der Wind, so werden Stürme und Regengüsse und sengender Sonnenschein die Totengebeine gebleicht haben, der belebende Atem der Geister hat noch nicht aufgehört zu wehen. Zu uns! Er wird auch unseres Nationalkörpers erstorbene Gebeine ergreifen und sie aneinanderfügen, dass sie herrlich erstehen in neuem verklärtem Leben. Und wir mittendrin. Und wir! Wir öffnen die eigene Brust uns und spritzen uns tropfenweise in den Staub. Da sind wir, und da bringen wir sie hin, unsere Opfer, die Toten."(ebd.,155)

<sup>140</sup> In *Ein Sportstück* werden die (selbst)mörderischen Implikationen des national(sozial)istischen Ideals vom selbstmächtigen und selbstvollendeten männlichen Sportler-Körper ("die reinste Selbstempfängnis"- ebd.,123) unter intertextuellem Rekurs auf die leibverachtende und opferverherrlichende Ikonographie der NS-Plastik (zitiert wird der Titel von Kl.Wolberts einschlägiger Studie) durch die vampirische "Figur" des "nackte(n) und tote(n)"(ebd.,99), in einer "Übermenschenfabrik" (ebd.,83) hergestellten Andi problematisiert.

"Der Gegner ist unser Fremdableiter. Was sagen Sie? Der Feind sei der Todableiter? Auch gut. Wichtig ist nicht, außer beim eigenen Tod, dabeigewesen zu sein, sondern zu gewinnen."(ebd.,66)

Andi: (ebd.,88) "Hören Sie! Kaum habe ich mir die Hieroglyphe des Sports in meinen Körper eingravieren lassen, hat der Sport auch schon begonnen, meinen Körper, seinen lieben Wirt,... von innen her aufzufressen."

(ebd.,96): "Andi nennt man Arni, wenn er nicht Arnie ist. Ich bin ich. Ich ich ich, anders gesagt: ich bin es. Nein. Ich war es."

(ebd.,97): "Zu diesem riesenhaften Aussehen zu gelangen, darauf habe ich mir schon was einbilden dürfen!"

(ebd.,99): "Ich bin ja nackt und tot! Eine feste Burg, so stehe ich jetzt alleine um mich her. Ich armer Andi, da habe ich mich so gemartert, nur damit ich heute ein mickriges Marterl über mir stehen habe. Das Normale hat mir nicht genügt. Ich wurde Massiv, nur um mich selbst zu erklettern."

(ebd.,99): "Ausufern soll man, nur damit man in seine Ufer zurückkehren kann. Zurück zur Mutter."

(ebd.,103): "Starr. In Pose. Ich bin der Führer und der Angeführte in einer Person. Solange ich nur tot bleibe! Ich bin aus meinem Stein, aus meiner Menschenmasse, die alle Menschenmaße sprengte, herausgetreten, und dann bin ich wieder in nichts hineingetreten. Meine eigene Statue. Ein Kraftsportler in der Pose einer Revuetänzerin, damit ist das Weibliche aber schon wieder zuende."

(ebd.,104): "Jetzt, da ich dein Bild sehe merke ich: Ich bins! Juchu! Ich bin der Tod, zumindest schaut der Tod mir ausgesprochen ähnlich aus, finden Sie nicht? Jetzt sehe ich: Ich habe die ganze Zeit auf mich selbst gewartet. Ich kann *diesen Stachel* nicht aus mir herausziehen, sonst geht mein ganzer Körper mit."(Herv., E.P.)

Dieser Wille, der sich aufs Eindringlichste am makellos durchtrainierten männlichen Leistungs-/Kraftkörper manifestiert, der die totale Zurichtbarkeit, Beherrschbarkeit des individuellen Körpers postuliert und so all die wahnhaften Omnipotenz- und Unsterblichkeitsphantasien der Gemeinschaft/der Masse (Canetti)<sup>141</sup> entscheidend potenziert, wird bei E.Jelinek durch die

---

<sup>141</sup> In *Ein Sportstück* wird dieser Zusammenhang durch den eingeflochtenen intertextuellen Bezug auf Canettis *Masse und Macht* artikuliert: "Das Mittel des Machthabers ist das Recht über Leben und Tod...Wir besiegen den Tod viel besser als ihr."(ebd.,131/132) Und noch: "Wir haben es beim Sport mit einem Massenphänomen zu tun, unter dessen Einfluss sich Menschen anders verhalten als sie es sonst tun würden. Unter dem Einfluss des Sports fühlen sich Menschen plötzlich maßgeblich, das ist ihr Wahn, ist er strafmildernd oder strafverschärfend?"(ebd.,70)

In *Wolken.Heim* wird er durch den "krönenden" "Brückenschlag von der idealistischen Philosophie des 18./19.Jh. zum idealistischen Anspruch der RAF" - "Von Kleist zur RAF ist der Weg nicht weit"(Jelinek in Roeder:1989,155) - fokussiert, der gar nicht wie von manchen Kritikern (insbesondere von M.Kohlenbach) behauptet, so widersprüchlich, sondern (geschichts-)philosophisch durchweg begründet ist. Bei der RAF begegnet man nämlich demselben metaphysischen Repräsentationsmodell, demselben paranoiden ("protonormalistischen" -J.Link) Freund-Feind-Schema, demselben bewusstseins-transzendentalen Subjekt-konzept, demselben todesverachtenden und opferverherrlichenden entleiblichten Körperbild wie im Diskurs des deutschen Idealismus, dem "philosophischen Wegbereiter"(E.Jelinek) des NS:

(holger): "guerilla ist: 'sich von der gewalt des systems nicht demoralisieren lassen- furchtlos im kampf ausharren: immer zu kämpfen, trotzdem zu kämpfen bis zum tod zu kämpfen' "; (ders.): "nichts als langandauernde verachtung des todes, die den folterer vernichtet. 'wer keine angst vor vierteilung hat, wagt es, den kaiser vom pferd zu zerrn, sagt man. die praxis, die, indem sie einen klaren trennungsstrich zwischen sich und dem feind zieht, am schärfsten bekämpft werden wird. die praxis, die nichts anderes erwartet als erbitterte feindschaft nur feindschaft nur feindschaft und verachtung"(in: Bakker Schut (Hg.):1987,65/66) ; (ulrike): "was unser zeug aber sein muss, ist immer:ne waffe - die faschisten entlarven, die opportunisten entwaffnen, die szene polarisieren, den feind identifizieren, freund und feind trennen"(ebd.,107); (gudrun): "der körper, der die waffe ist, ist das kollektiv, einheit. sonst nix"(ebd.,169) Dementsprechend findet man bei beiden auch dieselbe psychosoziale Wurzel - die akute politische Identitätskrise - und denselben Motor - das (selbst)mörderische "Phantasma der Einheit"(E.List) - wieder: (holger): "deswegen -statt revolution- der eilige versuch, **den riss zu kitten, der ja nur durch dich selbst**

intertextuelle Schreibpraxis und die performative Präsenzästhetik (besonders in ihrer chorischen Erscheinungsform) radikal suspendiert.

Wie soll man sich diese Subversion vorstellen?

Vor allen Dingen nicht monokausal als eine einseitige Zersetzung des "heilen" Körperbilds, sondern eben dekonstruktivistisch als eine kontrapunktische, in der Schwebe gehaltene Inszenierung des dialektischen Wechselspiels beider Körperbilder - des "heilen" wie des "zerstückelten" Körperbildes - , das die kaum erträgliche Erfahrung existentieller Ausgesetztheit, körperlicher Begrenztheit und Endlichkeit vermittelt.

Diese kontrapunktische, ideologisch gerade in ihrer wechselseitigen Aufeinanderbezogenheit eingespannte Inszenierung beider Körperkonzepte spielt sich in *Wolken.Heim* (wie auch später in *Ein Sportstück* und *Stecken,Stab und Stangl*) vordergründig in der ambivalenten chorischen Theaterpraxis ab, die bei Jelinek zweifelsohne in den Kontext der Gemeinschaftsproblematik hineingehört. (Dies mag auch die vorhin eingefügte anscheinend kurzschlüssige Verklammerung der Frage nach dem Chorischen in *Wolken.Heim* mit der nationalistisch codierten Sport-Metapher verdeutlichen, die im *Wolken.Heim*-Text in der Tat überhaupt nicht vorkommt. Eine Aufführung des Stücks, die den Sport-Diskurs miteinbezieht, wäre aber, meines Erachtens, durchaus denkbar und könnte einigen seiner zentralen inhaltlichen Aspekten sehr gut gerecht werden.)

Mit der Betonung der eigentümlichen Ambivalenz des Chorischen bei Jelinek soll indes eben dieses kontrastive Aufeinanderprallen fokussiert werden. Wenn man also sagen würde, dass in der zunehmenden (Selbst-)Entkonturierung und (Selbst-)Auflösung der einheitlichen chorischen Körpergestalt, die ihre genaue Entsprechung in der zunehmenden Stimmendispersion und in der formalen Zergliederung der einheitlichen Sprach- und Textgestalt findet, sich die ideologiekritische Zerstörung des gemeinschaftsbildenden und identitätsstiftenden "heilen" Körperbilds widerspiegelt, würde dies nur partiell den Kern von Jelineks dramaturgischer Dekonstruktion des national(sozial)istischen Körper-Diskurses treffen. Denn die sich fortschreitend ent-staltende Körpergestalt des Chors nimmt, wie eben an *Wolken.Heim* vorgeführt, beide Körperbilder in ihrem dialektischen Wechselverhältnis in sich auf. Hieraus erhellt, warum die Gegenüberstellung der "Ding-Körper" bei E.Jelinek und der "Chor-Körper" bei E.Schleef, die U.Hass nach dem Kriterium der "Art und Weise ihrer Drogeneinnahme: Allein oder gemeinsam"(Hass:1999,74) und zur Illustration der von ihr unterstellten Grundverschiedenheit von Jelineks und Schleefs Körper-Inszenierungen vornimmt, kaum tragfähig ist.

In der Dialektik und Interdependenz von "zerstückeltem" und "heilem" Körperbild, von Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit, die Jelineks zwiespältige Theaterpraxis des Chorischen thematisiert (und der Titel von *Wolken.Heim* neben all seinen unzähligen anderen semantischen Implikationen mittransportiert), wird nämlich auch das machtbestimmte und in der theatralen Chor-Formation ursprünglich angelegte (so Kurzenberger:1999,83/84) Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft reflektiert.

---

**hindurchgeht**, um die Einheit mit der RAF wiederherzustellen, die ja gar nicht weg war, durch Unterwerfung unter die Kritik und Identifikation mit:>RAF oder Tod<"(ebd.,74;Herv.-E.P.); (Jan): "sie (die Guerilla- E.P.) muss die Einheitlichkeit auf der jeweiligen Stufe herstellen, die sie in der militärisch-politischen Auseinandersetzung erreicht."(ebd.,118); (Andreas): "revolutionäre Praxis: die Identität der Guerilla. alles andere ist - so erst mal - Sölze"(ebd.,157);

Auf die identitätsbestimmte Verklammerung des terroristischen Diskurses der RAF mit dem nationalistischen Diskurs des deutschen Idealismus in *Wolken.Heim* hat unter den Jelinek-Forschern v.a. M.-S.Pflüger das Augenmerk gelenkt: "Ihr (der RAF-E.P.) Weltbild war von einer paranoiden Feindfixierung geprägt. Insofern stellt die Rote Armee Fraktion eine Variante der narzisstischen Troglodyten der Unterwelt in *Wolken.Heim* dar. Die negative Spiegelung des Sprecherkollektivs im Feindbild entspringt einer Identitätskrise, aus der es sich durch ständige Selbstverherrlichung zu retten sucht. Das lässt sich ohne weiteres auf die Rote Armee Fraktion übertragen, die sich in einem ununterbrochenen Prozess von versuchter Identitätsschaffung und fortschreitendem Identitätszerfall befand. Ihre soziale Isolierung und der damit einhergehende Realitätsverlust spitzte sie Identitätskrise zu und machte die Auseinandersetzung mit der eigenen Identität überlebensnotwendig."(Pflüger:1995,245/246)

Strukturell und dramaturgisch wird es in *Ein Sportstück* durch die fortwährende Ablösung der uferlosen chorischen Sprechpartien durch ebenso uferlose Einzelmonologe signalisiert, die als Sprachflächen gegeneinander gesetzt oder ineinander verschoben werden. In *Wolken.Heim*, wo die Abkehr von der (pseudo-)dialogischen Form ebenso radikal wie die vom Prinzip der Figuration ist und es dementsprechend nur einen einzigen endlosen, scheinbar monolithischen chorischen Redeblock gibt, wird es hingegen nur implizit durch einen grammatikalischen Bruch, nämlich durch den abrupten Wechsel der Personalpronomina für 1.Ps.Sg. und 1.Ps.Pl. im mittleren Textteil markiert.

Was die szenische Vorführung dieses dialektischen Zusammenspiels schließlich zum Ausdruck bringt, ist nicht allein die unwiderstehliche Faszinationskraft und die brutale Gewaltbarkeit des "heilen" Körperbilds, sondern auch -und zwar ganz entscheidend- die durch die präsentische Intensität der Körper-Inszenierungen gesteigerte Widerständigkeit und "Sperrigkeit" (Jelinek)<sup>142</sup> des individuellen Körpers, der sich trotz oder gerade aufgrund dieser unaufhebbaren Uneigentlichkeit und Nicht-Identität den populistischen Heilsversprechungen und Aufopferungsimperativen hartnäckig verweigert. In diesem Sinne stellt D.Kolesch an E.Schleefs *Sportstück*-Inszenierung fest: "So zeugt das vom Chor in mehrfacher Wiederholung geschmetterte, dann wieder gesänglich orchestrierte "Da bin ich. Da bin ich. Da bin ich" konträr zum verbalen Ausdruck in der Vielstimmigkeit, der Dissonanz und der kaum merklichen Ungleichzeitigkeit von der Unmöglichkeit autonomer und einzigartiger Individualität. Zudem und im Widerspruch dazu manifestiert es eine Widerständigkeit des einzelnen gegenüber der Gruppe." (Kolesch:1999,63)

Die antimimetische Durchkreuzung der immanentistischen Erfassung und Einbindung des singulären Todes, die durch die desemantisierende und dekontextualisierende Entfunktionalisierung (Definalisierung/Zweckbefreiung) von dessen Hauptrepräsentanten - dem verwundbaren lebenden Körper des einzelnen Subjekts - geleistet wird, entspricht der "Entwerkung" der substantialistischen Opfergemeinschaft im Sinne J.-L.Nancys, die sich grundsätzlich über die panische Abwehr, über die rigide Abschottung gegen die "Anderen" konstituiert und am Leben erhält. Die bis ins Extrem getriebene Defiguration, die sie reflektierende Stimmendispersion und die daraus resultierende Exponierung der "unzerstörbaren" Fleischlichkeit und "Nacktheit" des menschlichen Körpers jenseits jeglicher körper- und todesverleugnenden kollektiven Repräsentation(en)<sup>143</sup> lässt die in *Wolken.Heim* chorisch heraufbeschworene einheitliche und selbstidentische (Volks-)Gemeinschaft als eine sich selbst ent-setzende grundlose Setzung, als ein äußerst fragiles und dynamisches Ge-bilde erscheinen, das in seiner extremen Fragmentierung, Differenzierung, Öffnung und Heterogenisierung entgegen allen rhetorischen Hypostasierungen einer nach innen gerichteten "substantiellen Homogenität" (C.Schmitt) den radikalen Bruch mit den selbstgenügsamen Figuren des Spiegeldispositivs, den Bruch mit der primordialen, auf dem totalitären Ursprungs- und (Selbst-)Identitätsphantasma gegründeten "Schicksalsgemeinschaft" (Ch./ M.Uzarewicz) vollzieht.

Mit-teilung statt orgiastischer Einswerdung, Aussetzung an die unassimilierbare Grenze des Todes, an der sich die Singularitäten in ihrer existentiellen Geteiltheit, Begrenztheit und Endlichkeit berühren, ohne ineinander aufzugehen und sich gegenseitig aufzuheben, bestimmt laut J.-L.Nancy das Wesen der "entwerkten" oder "undarstellbaren" Gemeinschaft, die in *Wolken.Heim* paratextuell durch die titelgebende Figur des Bruchs/des Risses/der Zäsur evoziert, strukturell durch die sezierende Zergliederung der ganzheitlichen Sprach- und

---

<sup>142</sup> Die Frau: "Wie sperrig er (der Körper- E.P.) ist, wenn er ihn überwinden möchte. Dann steht er ihm wieder im Weg, dieser Körper...Mit der Trägheit des Körpers will er wohl gleichzeitig auch seine Mama loswerden, die andauernd an ihn denkt, wie in einer einförmigen olympischen Flamme, die den olympischen Geist nicht finden kann." (Jelinek:1998,33/34)

<sup>143</sup> "Der Tod für die Gemeinschaft verleugnet den Tod, das Dem-Tod-Ausgeliefertsein als das, was endliche Wesen teilen, mit-teilen" - referiert G.Heeg J.-L.Nancys Konzept von der "undarstellbaren" Gemeinschaft und durchleuchtet vor seinem Hintergrund philosophisch die antirepräsentationalen Tendenzen (insbesondere die des Chorischen) im "entwerkenden" Gegenwartstheater (vgl.Heeg:1999,93-100,hier:98)

Textgestalt<sup>144</sup> sowie durch die intertextuelle Zersetzung des einheitlichen Sinnzusammenhangs und dramaturgisch durch die Außerkraftsetzung des grundlegenden dramatischen Repräsentations- und Identifikationsprinzips in Szene gesetzt wird: "In der bloßgestellten Entstellung, in den Trümmern und Bruchstücken der Körper, Reden und Charaktere wird die (existentielle Zerstückelungs-; E.P.) Angst nicht in die Gestalt verdrängt, wird sie nicht qua Repräsentation hypostasiert, sondern ausgesetzt, wird der singuläre Tod als Wahrheit der Gemeinschaft mitgeteilt." (Heeg: 1999, 100)

Mit-Teilung statt Einfühlung/Verschmelzung bestimmt auch die Beziehung zwischen Bühne und Zuschauerraum, die nach Ansicht G.Heegs mit J.-L.Nancys Kategorie der *Aussetzung* - "die zentrale politisch-ästhetische Kategorie zur Beschreibung des Status der Gemeinschaft auf der Bühne der 90er Jahre" (ebd., 97/98) - am treffendsten charakterisiert ist. Sie zielt "auf die Unterbrechung des theatralischen Todesrituals (...) durch die Zerbrechung des Werks, das die Todesgemeinschaft im Zusammenspiel von Zuschauer/Täter und Opfer bildet" (ebd., 98) und findet produktions- und rezeptionsästhetisch grundsätzlich im Modus der ideologiekritischen Aushöhlung des machtdurchsetzten, anästhesierenden und entkörpernden voyeuristischen Dispositivs statt: "Die Entblößung der Darsteller an der Rampe entspricht der Peinlichkeit der überraschten Voyeure. Die Aussetzung der Repräsentation im Vollzug des Darstellens an der Rampe nimmt dem Zuschauer die Chance zur Selektion des Opfers. So auf sich selbst zurückgeworfen und aus seiner träumerischen (narzisstisch-imaginären; E.P.) Gestalt herausgesetzt, teilt er mit denen an der Rampe ... die Endlichkeit der Existenz, teilt eine undarstellbare Gemeinschaft, die das Opfer nicht braucht." (ebd., 100)

Die immanentistische Opfer- oder Todesgemeinschaft theatralisch zu "entwerken" heißt demnach für Jelinek, das Theater selbst zu >entwerken< sprich ein "anderes", nicht-dramatisches bzw. ein "postdramatisches" (Lehmann), ein in der Schwebe zwischen Präsentation und Repräsentation gehaltenes (vgl. 132) Theater zu schaffen. In G.Heegs prägnanter Formulierung beinhaltet eine derartige >Entwerkung< des Theaters, "die geschlossene Gestalt der Darstellung -Handlung, Dialog und das Tableau der Charaktere-, in der das Dargestellte über den Prozess des Darstellens triumphiert, aufzubrechen und durch das Dargestellte hindurch die Bruchstücke zu präsentieren: Sprechen, Körper zeigen, eine Bewegung vollziehen." (ebd., 98)

#### 5.1.6.2. Exkurs: der NS-Theaterdiskurs

Bevor wir diesen Rekurs über *Wolken.Heim* abschließen, dessen größerer Umfang durch seine dramaturgische Schlüsselstellung innerhalb von Jelineks dramatischem Werk bedingt war, wollen wir noch einen letzten Blick auf einen weiteren Aspekt der Jelinekschen >Entwerkung< des Theaters werfen, der den bisher diskutierten frontalen Angriff der Autorin auf den westlichen Phonozentrismus in ein neues Licht rückt und neue Anhaltspunkte für die (metaphysik- und nationalismuskritische) Lektüre von *Wolken.Heim* liefert. Es geht darum, dass Jelinek mit ihrer eigentümlichen, im Spannungsfeld von Präsenz und Repräsentation, Text und Theater, Sprache/Stimme und Körper verorteten dramaturgischen Durchquerung der phallogozentrischen Repräsentationsästhetik indirekt auch die radikale Infragestellung der nationalsozialistischen Theaterästhetik als deren Kulminationspunkt betreibt.

Was hier als "nationalsozialistische Theaterästhetik" apostrophiert wird, meint freilich nichts anderes als die bruchlose Übernahme und konsequente Weiterführung der repräsentationalen Theaterästhetik des konservativ-revolutionären Bildungsbürgertums. In der Tat kann man mit G.Biccari, der eine lesenswerte Arbeit über die strukturellen Kontinuitäten der konservativ-revolutionären, faschistischen und nationalsozialistischen Theaterdiskurse in Deutschland und Italien zwischen 1900-1944 vorgelegt hat, annehmen, dass, abgesehen vom mehr oder weniger gelungenen Thing-Experiment (dazu später mehr), ein nationalsozialistisches Theater im

---

<sup>144</sup> Wie alle bei Jelinek verwendeten Textverfahren ist auch die sezierende Zergliederung der ganzheitlichen Sprach- und Textgestalt durch Widersprüchlichkeit und semantische Überdeterminiertheit geprägt. So spiegelt sie etwa in *Wolken.Heim*, wo sie v.a. in der Form der (angeblich) willkürlichen manipulatorischen Handhabung des zusammenmontierten primären Textmaterials auftritt, nicht nur die Sperrigkeit der körperlichen Materialität der Sprache/der Schrift/des Textes, sondern insbesondere auch deren eigentümliche Zerstörbarkeit wider.

engeren Sinne nie existiert hat (vgl. Biccari:2001,218). Was den konservativ-revolutionären Theaterdiskurs, den die nationalsozialistische Bühnenästhetik bis ins Extrem führte, v.a. kennzeichnete, war sein Ausgerichtetsein auf die Schaffung eines phono- und logozentrischen "Theaters der Dichtung", das dem dramatischen Text und seinem Autor das absolute Primat vor dem Theatralischen gab. "Es gilt, das Drama vor der Macht des Theaters zu retten"(zit. nach Biccari:2001,121) - lautete programmatisch das Motto von Hanns Johst, einem der berühmtesten NS-Dramatiker und Theatertheoretiker. Mit dem Primat des Dramas wurde auch der Vorrang des gesprochenen Wortes, der *phone*, postuliert, das gemäß der christlich-metaphysischen Denktradition ausschließlich der Geist-Offenbarung dient(e).

Da man entsprechend der damals vorherrschenden idealistischen Auffassung, derzufolge "die Bühne im Medienzeitalter die letzte Zuflucht des Geistes werden sollte"(ebd.,15), den Geist zum "einzigsten und letzten Wert der Theatererfahrung"(ebd.,17) erklärte, war es einfach folgerichtig, dass das gesprochene Dichterwort darin die absolute Oberhand gewann und die Bühne als "Kultstätte des Wortes"(ebd.,136) zum "Bestimmungsort der Stimme"(ebd.), zum eminent akustischen Raum wurde.

Die Transformation der "Wortbühne" in einen akustischen Raum, die in Jelineks "unbarmherziger" Benutzung der Bühne "für ein Beschwörungsritual der Sprache"(Perthold:1992,33) eine signifikante Parallele findet, zog auf der Ebene der Schauspielästhetik ihrerseits die Transformation der schauspielerischen Leistung in eine "kultische Sprechkunst"(Benz,zit.ebd.,26) nach sich, die das Gefühl des Heroisch-Erhabenen vermitteln sollte und sich im Wesentlichen in einer hochtönenden und kontrollierten Rezitation erschöpfte. "Die Stimmen deutscher Dichter, vermittelt durch den Mund berufener Künstler", erklärte die Theaterpädagogin Friederike Strott, "heben den Menschen empor über den Alltag und über alles Schwere und beschwingen ihn in aller Größe, die die Zeit von ihm fordert!(..) Denn die gesprochene menschliche Stimme kann eine Welt in sich bergen, kann diese Welt erstehen lassen, vernehmlich nicht allein dem Ohre, sondern durch das Ohr der Seele des Hörers."(zit.ebd.,265)

Dass der Schauspieler durch die Festlegung auf die Funktion des Sprachrohrs der "großen Dichter unseres Volkes"(ebd.,100) bzw. des Trägers des "neuen politischen Rhythmus"(zit.ebd.,257) schlichtweg zur Sprechmaschine depraviert wurde, dass seine Sinnlichkeit zum Verschwinden gebracht, sein Körper in ein Korsett aus Sprache hineingezwängt und unter dem Diktat des dramatischen Textes, einer lebenden Statue gleich, total in den Hintergrund gedrängt wurde, wurde im gängigen Diskurs der zeitgenössischen Theaterkritik als "opferbereiten "Dienst am Dichter"(Benz)"(ebd.,265) ausgelegt.

Überhaupt stand der Begriff des Opfers in der theaterkritischen Debatte damals sowohl in Bezug auf die Bühnenästhetik als auch auf die Schauspielästhetik hoch im Kurs. "Szene und Spiel", bemerkte der angesehene Dramatiker Kolbenheyer, "haben Opfer zu bringen, sich der Idee und dem Wort einzuordnen"(zit.ebd.,257).

Neben den visuell-darstellerischen wurden indes v.a. die körperlich-gestischen Möglichkeiten von Bühne und Schauspielkunst auf dem Altar des heilig gesprochenen und von daher "als Tatort" fungierenden (ebd.,258) dichterischen Wortes geopfert. "Nicht die szenische Artistik darf uns das Wichtigste sein, vielmehr das Wort", schrieb G.Wenzel im Jahre 1933 (zit. ebd.,257).

Die absolute Privilegierung des Dramas vor dem performativen Spiel des *Mimus* (ebd.,255), die wie deren ikonoklastische Haltung die fundamentale Aversion der nationalsozialistischen Theaterästhetik gegen die körperliche Materialität der sprachlichen und theatralen Zeichen (insbesondere des Schauspielerkörpers) durchscheinen ließ, artikulierte einerseits eine Absetzungsbewegung von der körperbetonten antirepräsentationalen bzw. performativen Theaterästhetik der historischen Avantgarde (vgl. dazu Fischer-Lichte:1991). An letztere knüpfte ihrerseits die "postdramatische" Theaterästhetik (mitunter auch die von E.Jelinek) an bei ihrer kritischen Hinterfragung der überkommenen theatralen Repräsentationsästhetik durch bewusste Akzentuierung der physischen Präsenz, der Bewegung und der Rhythmik des Schauspielerkörpers und der Materialität der Stimme mittels sprachexperimenteller und chorischer Techniken.

Andererseits war die absolute Privilegierung des Dramas ein symbolischer Ausdruck politischer Macht. Sie sollte theatralisch vor Augen führen, wie "der Geist die Herrschaft über den Körper (gewann)"(ebd.,87).

Im deklamatorischen Aufführungsstil, in der starren Extase der marionettenhaften oder auch maschinellen Schauspielerkörper, die an die "feste Einheit" des soldatischen (Maschinen-)Körpers (vgl. dazu Theweleit:1987) denken lässt und in der exzessiven Sprachdramaturgie Jelineks ebenfalls mimetisch-subversiv angelegt ist, wurde m.a.W. der metaphysische Triumph des Geistes über den Körper, der Triumph der *phone/techne* über die *physis* kultisch zelebriert. Das war schließlich der eigentliche Kern der programmatischen Bestimmung der Bühne als "die letzte Zuflucht des Geistes". Die dualistische Körper-Geist-Opposition, die sie voraussetzte, korrespondierte der "dezisionistischen Opposition zwischen Fremdem und Ureigenem"(Biccari:2001,97), auf der die ihr inhärente konservativ-revolutionäre Idee des Nationaltheaters fußte. Diese äußerte sich in der Betonung der rhetorisch-erhabenen Dimension der Deklamation, insbesondere der rhythmischen, metrischen und poetischen Qualitäten der deutschen "Ursprache"(ebd.,94) und beinhaltete die imperativische Implikation, "unsere aus tiefer Urzeit stammende, noch immer im Fluss befindliche Sprache aus der Verschüttung des auf ihr lastenden Fremden zu erlösen, sie aufklingen zu lassen in ihrer vollen ureigenen Melodie, um hierdurch die in ihr gestaltete Dichtung zu vollem Leben zu führen."(ebd.,97) In dem chauvinistischen Beharren auf der Überlegenheit der deutschen Sprache, das im ausgrenzenden Gestus des absolutgesetzten gesprochenen Wortes zum Tragen kam, gingen der idealistische Mythos vom genialen männlichen Dichter und das nationalistisch codierte/funktionalisierte Phantasma der Einheit und Ursprünglichkeit eine innige Verbindung ein.

#### 5.1.7. *Totenauberg* (1991)

>Dekonstruktion des Nazi-Mythos< - mit diesem Stichwort, mit dem wir zu Anfang unseres Abschnitts über *Wolken.Heim* das Hauptanliegen des Textes kursorisch gefasst haben, hätten wir dessen aktuellen Gegenwartsbezug beinahe ausgeklammert.

Doch um dieser Gefahr (nachträglich) zu entgehen, gibt uns die Autorin E.Jelinek selbst mit ihrer Bezeichnung von *Totenauberg* - der thematischen Fortsetzung von *Wolken.Heim* - als "eine Abrechnung mit dem Versuch, ein Ich, ein Selbst, zu sein"(in Winter:1991,18), den präziseren, weil sowohl der historischen als auch der aktuellen politischen Dimension des Faschismus Rechnung tragenden, Begriff an die Hand, der uns im Weiteren als roter Faden durch das diskursive Labyrinth von *Totenauberg* führen soll.

"Dass wir das Eigene nicht wieder abschotten gegen das Andere; sondern dass wir das Eigene erst dadurch besitzen, dass wir das Andere zu uns hineinlassen"(in Kathrein:1992b,34)<sup>145</sup>- das ist "der moralische Anspruch" nicht nur von diesem Stück, sondern von der ganzen "Heimat-Trilogie"(B.Küpper) Elfriede Jelineks, deren einzelne Teile - *Wolken.Heim*, *Totenauberg* und *Raststätte* die Autorin entsprechend als "die philosophische Vorbereitung", "die Katastrophe" und "das Satyrspiel"(in Tiedemann:1994,38) bezeichnet hat.

Fremdenfeindlichkeit ist demnach jener gemeinsame Grundtenor, den die gesamte Trilogie mit jeweils unterschiedlichen Mitteln und aus jeweils unterschiedlichen Blickwinkeln sprach- und ideologiekritisch dementiert. Er verbindet die verschiedenen Zeitebenen in allen drei Stücken miteinander und bringt dadurch das Fortwirken, "die Präsenz, ja die aktuelle >Übermacht< des Nazismus"(Janz:1995,143) zum Vorschein.

"Nicht jeder einzelne soll versuchen, ein Selbst zu sein, sondern jeder einzelne enthält die ganze Menschheit, für die er auch handeln soll, also ein politisches, verantwortungsvolles Handeln. Der Faschismus war das Gegenteil davon, nämlich die Herrschaft einiger weniger über alle anderen, die Herrschaft der Herrenmenschen. Ich sehe das auch in gewisser Weise wieder heraufdämmern, nur wird der neue Faschismus ein verwaschener und unspezifischer sein."(in Winter:1991,18)

---

<sup>145</sup> Die entsprechende Stelle in *Totenauberg* lautet: "Das Selbst ist in absoluter Isolierung sinnlos."(ebd.,16)

Wie in *Wolken.Heim* wird auch in *Totenauberg* mit zum Teil der gleichen Bildlichkeit und Motivik<sup>146</sup> die "gefährliche Faszination" (Jelinek in *Die Philosophin*: 1993,96) des sich als "reines" philosophisches Denken gebenden männlich-chauvinistischen Diskurses thematisiert, der unter radikalem Ausschluss von alles Fremdem das eigene Selbst zum einzigen allgemeinverbindlichen politischen Maßstab setzt und in einem Akt unerhörter Anmaßung das Recht auf Unversehrtheit ("Heil"), Einheit und Identität ganz für sich usurpiert: "Das Selbst ist der Wert, der Wirt, nein, das Wer des Daseins." (ebd.,15)

Hier wie dort wird der gemeinschafts- und identitätsstiftende Ausschluss des Anderen/Fremden entlang des aus *Krankheit* überkommenen streng hierarchisch organisierten Mann-Frau-Dispositivs problematisiert (der im Verlauf des Textes in die Oppositionen deutscher Mann vs. jüdische Frau; Professor vs. Studentin/Schülerin aufgefächert wird) und am totalen Ausschluss der Frau aus dem "stählernen Käfig des männlichen Denkens" reflektiert: "Von der Sprache her geht es um den Wunsch, das philosophische Denken in ein literarisches Sprechen überzuführen, weil eben das Denken der Frau verschlossen ist. Es gibt ja kaum große Philosophinnen. Um in diesen stählernen Käfig des männlichen Denkens einzudringen, habe ich eine literarische Sprache gesucht. Der Mann als das reine Denken, der aber auch gleichzeitig die Heimat usurpiert gegen die Fremden." (in Kathrein: 1992b,34)

Eine modifizierte, emotionsgeladene Variante dieser Aussage enthält indes eine wichtige Ergänzung: "Es ist nicht nur Trauern um die Philosophie, es ist auch Wut über diesen umfassenden Ausschluss des Weiblichen aus der Philosophie und dessen Fixierung auf das Biologische, was ja auch im Stück thematisiert wird. Im Denken haben sie sich eben nicht einschreiben können, das Denken scheint mir der gründlichste Ausschluss der Frau gewesen zu sein." (in *Die Philosophin*: 1993,95)

Hier wie dort wird das gefährliche "Umkippen in die Totalität" (ebd.,96) auf die unerträgliche existentielle "Angst vor der Leere" (in "*Totenauberg*",39) und den wahnhaften männlich-hybriden Wunsch nach dem "Nichten des Todes" (ebd.,81) zurückgeführt und in seiner aktualisierten Version am "wieder aufflammenden Fremdenhass vor allem in Deutschland" (in *Die Philosophin*: 1993,96), aber selbstredend auch in Österreich, vorgeführt.

Hier wie dort wird neben der faszinierenden auch die unheimliche Seite "dieses kalte(n) Denken(s) von Heimat" thematisiert: "Heimat ist eigentlich das Unheimlichste. Denn das, worauf wir uns als Heimat berufen und was wir den Touristen verkaufen, ist dieser Boden. Und was dieser Boden wirklich bedeutet, ist ein Meer aus Knochen, ein Meer aus Ermordeten." (in Kathrein: 1992b,34)

Nur dass *Totenauberg* durch seine kennzeichnende Verortung im sozio-politischen Kontext der gegenwärtigen westlichen (insbesondere der österreichischen) Gesellschaft dieses "kalte Denken von Heimat" anders als *Wolken.Heim* in seinen katastrophalen realhistorischen Konsequenzen und aktuellen Erscheinungsformen (als Warenkonsum, Tourismus, Ideologie des Wintersports, Gesundheits- und Natürlichkeitskult, Ausländerhass etc.) reflektiert und vor diesem Hintergrund mit der Frage nach der ethisch-moralischen Verantwortung für die (ethno-)nationalistisch und rassistisch motivierten politischen Verbrechen von damals *und* heute konfrontiert.

Dieses doppelte Anliegen, das analog zum *Burgtheater*-Stück<sup>147</sup> seinen Fluchtpunkt in der Zerstörung des Mythos vom "reinen", unschuldigen und unpolitischen Denken und dessen Repräsentanten - den angeblich unpolitischen Philosophen - hat, wird im Text entsprechend auf

---

<sup>146</sup> "Schön bei sich sein und dort bleiben!" (ebd.44); "Aber wir, wir genügen uns." (ebd.,46); "In unserer Abgeschiedenheit versammeln wir uns, nur um verschiedene Arten von Wohnen anzubieten. Mit oder ohne Abbitte und Abtritte. Nur Geschwisterliches darf nicht ausbrechen. Sie sollen ja fremd bleiben und dafür zahlen. Wir sperren unsere Wege für sie auf, wir sind der markierte Wander -Weg, die Wahrheit und das Leben." (ebd.,48); "Neben uns andere Fahrgäste, niedergestreckt von Fremdem, das ihnen zu früh bekannt vorgekommen ist: die Natur, zu der sie hingezogen worden sind. Kein Licht macht diesen Fremden zum Vertrauten. Kein Laut macht, dass wir ihn verstehen." (ebd.,55); "Heimat. Diese fremden Menschen sind fremd dadurch, dass sie unterwegs sind." (ebd.,63); "Ja, die Fremden haben das Bedürfnis zu wohnen bei uns oft geweckt! Wie gut, dass wir gut eingerichtet worden sind. Wir geben nichts her. Wir kommen unaufhörlich heim...Die Fremden werden nicht unsere Nachbarn!" (ebd.,65/66)

<sup>147</sup> wo es allerdings der Mythos vom unpolitischen Künstler war, der einer radikalen Destruktion unterzogen wurde

doppeltem Wege realisiert. Auf biographischer Ebene wird es durch die parallelisierende Ineinanderblendung von Heideggers skandalöser (aber zugleich exemplarischer) Vergesslichkeit nach 1945 gegenüber seiner eigenen politischen Nazi-Vergangenheit und der öffentlichen Verharmlosungs- und Verleugnungspolitik im Österreich der Nachkriegszeit durchgeführt. Auf (quasi-)philosophischer Ebene wird es unter intertextueller Bezugnahme auf H. Arendts Heidegger-kritischen Essay *Was ist Existenzphilosophie?* durch die polemisch-kontrapunktische Gegenüberstellung von Arendts ethisch-moralisch orientierter "politischer" Philosophie und Heideggers auf das Eigene pochender "völkischer" Philosophie (Jelinek) bewerkstelligt. "Im Gegensatz zum Kosmopoliten Husserl, der das Fremde als etwas Bereicherndes empfindet", äußert die Autorin in einem Interview im Anschluss an den besagten Aufsatz von H. Arendt, "hat ja der faschistische Philosoph Heidegger sozusagen das Eigene gegen das Fremde abgrenzen und bewahren wollen. H. Arendt wiederum wurde durch die politischen Zeitläufe aus dem reinen Denken in ein politisches Denken hineingestoßen, das auch eine moralische Implikation hat." (in Kathrein: 1992b, 34)<sup>148</sup>

Die Parallelführung der deutsch-österreichischen Nachkriegsgeschichte mit der persönlichen Geschichte Heideggers, die eine zweifache Destruktion des Mythos von der angeblichen Unschuld (Heideggers wie Österreichs) am Faschismus vollzieht, wird wiederum auf sämtlichen Ebenen des Textes, der nach Jelinek als "Variationen auf ein Thema von Heidegger" (ebd.) lesbar wird, durchgespielt.

Auf figuraler Ebene wird sie z.B. durch die vehemente Aufforderung der Arendt-Figur an die Heidegger-Figur, sich zu erinnern, artikuliert: "Sie erinnern sich wohl nicht? Sie erinnern sich wohl nicht?" (ebd., 86) Woraufhin der "alte Mann" mit dem Verleugnen und Verharmlosen des "Gewesenen" reagiert: "Nichts war. Ich habe nichts gehört. Ich erinnere mich nicht... In dieser scheinbaren Leere will ich, vom Denken müd, nur schlafen... Und das Gewesene wird wesenlos." (ebd., 86/87)

In erster Linie wird sie aber auf paratextueller Ebene - gleich im Titel- durch das entstellende Sprachverfahren Jelineks bewerkstelligt. Der Titel *Totenauberg* ist nämlich eine Anspielung auf Heideggers beliebtesten Zufluchtsort im Schwarzwald Todtnauberg, wo der Philosoph sich des Öfteren zum Skifahren aufzuhalten pflegte, und konnotiert damit metaphorisch den Wunsch nach Vergessen, Heimat und Geborgenheit<sup>149</sup>. Zugleich ist er eine Erinnerung an die Verbrechen von **Auschwitz**, ein "Zeichen der Trauerarbeit" (Jelinek) wie *Totenauberg* selbst, "ein Requiem": "*Totenauberg* ist im Grunde ein Requiem. Wie der Name sagt: Wir leben auf einem Berg von Leichen und von Schmerz. Es ist ein Requiem auch für den jüdischen Teil meiner Familie, von dem viele vernichtet worden sind." (in von Becker: 1992, 8)

In seiner unheimlichen Doppeldeutigkeit, genauer: in seiner abgründigen Doppelbödigkeit zieht er zwei scheinbar konträre Diskurse - den mythisierenden, enthistorisierenden und entpolitizierenden *Diskurs über die Natur* als Ort der Unschuld, der Zeit-, Geschichts- und Todlosigkeit und den *Diskurs über Holocaust* - zusammen und wiederholt derart den gleichen ethisch und moralisch absolut verbrecherischen - weil die Monströsität des Geschehenen auf unzulässige Art und Weise relativierenden - Kurzschluss, den Heidegger selbst (zu seiner eigenen Freisprechung) nach dem Krieg mit seiner "ungeheuerlichen" (naturalisierenden) Gleichsetzung der technisch-industriellen Vernichtung der Juden in Auschwitz mit der zunehmenden technischen Naturzerstörung gezogen hat: "Es gibt ja auch nach dem Krieg noch ungeheuerliche Äußerungen von ihm (Heidegger- E.P.), die die Vernichtung der Juden in Auschwitz als etwas Naturhaftes darstellen, wie die Überdüngung der Meere oder die Zerstörung der Umwelt." (in Kathrein: 1992b, 34)

Obleich ganz durchsetzt mit Geschichte, "decken" der Diskurs über die Natur und sein ideologisches Korrelat - der Diskurs über die Heimat - , welche *die erste*, "*Im Grünen*"

---

<sup>148</sup> In einem anderen Interview meint sie über Heidegger, dass er "nie ein Bewusstsein von der politisch-moralischen Schuld entwickelt hat, auch nicht nach 1945 (Eine Haltung, die auch einen Paul Celan in Deutschland zur Verzweiflung getrieben hat...)" (in von Becker: 1992, 7)

<sup>149</sup> Dieselbe Implikation trägt im Heidegger-Kontext nach M. Sander, die dem Stück eine ganze Monographie gewidmet hat, auch die Skisport-Metapher: "Das Skifahren war für Heidegger eng mit dem aktiven Erleben von Heimat verbunden." (Sander: 1996, 112)

überschriebene *Szene* des Stückes durchziehen, die Blutspuren der Geschichte "mit ihrem verewigenden Gestus" zugleich zu (Pflüger:1995,193).

Will man mit der diskursiven Zuordnung der vier Szenen in *Totenauberg* fortfahren<sup>150</sup>, so lässt sich mit M.Janz, die den Text "als Abfolge von vier verschiedenen bzw. unterschiedlich akzentuierten Diskursen...", die alle wiederum auf Heidegger bezogen werden können" (Janz:1995,135), liest, zu den restlichen drei etwa Folgendes sagen:

Die *zweite Szene "Totenauberg (Gesundheit!)"* führt primär einen Diskurs über >Gesundheit< und >Euthanasie<"(ebd.).

Den Gesundheitsdiskurs, den sie wie *Krankheit* demaskierend mit dem ausgrenzenden und aggressiv imperialistischen<sup>151</sup> Identitätsdiskurs verschaltet, führt sie in seinen verschiedenen Erscheinungsformen vor: in seiner genozidalen rassistischen Ausprägung unter dem NS (angedeutet durch die eingestreuten kryptischen Zitate der nationalsozialistischen Rassegesetze und der Euthanasie-Aktion) zum einen und in seiner aktuellen, "unter dem Vorzeichen von Vollwertkost und kapitalistischer Warenwirtschaft" stehenden (und im Stück durch intertextuelle Verweise auf die faschistoide Bio-Ethik des heftig umstrittenen australischen Philosophen P.Singer noch übersteigerten) Form zum anderen, die das "gesunde" und "vollwertige" Leben mit der Fähigkeit zum Konsum gleichsetzt und die Nicht-Konsumenten "nicht nur als >Kranke<, sondern letztlich als >lebensunwertes Leben< ausgrenzt"(ebd.,136).

Die *dritte Szene "HeimWelt"* stellt laut Janz den Diskurs über Fremde, Tourismus und Warenwelt in den Vordergrund (ebd.,135).

In der Tourismus-Metapher, die sich auf die Problematik der Flüchtlinge aus dem Osten bezieht, schwingt wie in der Gesundheits-Metapher die semantische Komponente des wirtschaftlichen Kolonialismus mit, den M.Janz unter Bezug auf G.Anders als Kannibalismus im Sinne der bloßen Menschenverwertung (>Menschenverzehr<), der Reduktion des Menschen auf einen >Rohstoff<, auf eine Ware (ebd.,136/137) interpretiert und E.Jelinek ihrerseits im Stück durch die Figuren der beiden menschenfressenden Gamsbärtler<sup>152</sup> (als lebende Verkörperungen der mörderischen Seite des Nationalen) konkretistisch visualisiert.

Mit besonderem Augenmerk auf die Situation im heutigen "klerikal-faschistisch-provinzielle(n)" Österreich (in von Becker:1992,7) deckt die von Jelinek bewusst *verharmlosend* eingesetzte Tourismus-Metapher die ganze Absurdität der bornierten Nationaltümelei und der von ihr angestachelten rigorosen Fremdenfeindlichkeit auf, die nichtsdestotrotz gerade in Österreich, einem Land, "das den größten Prozentsatz seines Bruttosozialprodukts mit Tourismus erwirtschaftet"(in Meyer:1995,20)<sup>153</sup>, seit der Öffnung des Ostens immer mehr und mehr ansteigt: "Ich habe die heutige Situation, die durch den Wegfall der Blöcke entstanden ist, diese neuen Völkerwanderungen aus dem Osten auf die Elendsflüchtlinge übertragen, um die Absurdität von Fremdenfeindlichkeit zu zeigen. Denn Österreich ist ein Land, das vom Fremdenverkehr lebt. Also die Absurdität des Tourismus als Metapher für die armen Völker, die jetzt aus dem Osten nachdrängen."(ebd.)

Die verharmlosende Komponente der Tourismus-Metapher hat darüber hinaus neben der nationalistischen auch eine eng damit assoziierte geschichtsbezogene Implikation. Sie rekurriert, wie Jelinek in einem anderen Interview klarstellt, auf die in der Heidegger-Figur symbolisch verdichteten Verharmlosungs-, Überdeckungs- und Vertuschungsversuche der Österreicher gegenüber ihrer eigenen unabgeholten historischen Mitschuld: "Everything that has been

---

<sup>150</sup> die bei Jelinek, generell betrachtet, freilich recht problematisch ist, in diesem konkreten Fall aber sich analytisch als sehr hilfreich erweist

<sup>151</sup> "...dieser anmaßende Anspruch auf Unversehrtheit und Gesundheit ist grässlich, wenn man die allgemeine Zerstörung, den allgemeinen Zustand der armen Länder betrachtet, auf deren Kosten das alles geht."(in Die Philosophin:1993,97)

<sup>152</sup> die allerdings bereits in der ersten Szene auftreten, was wiederum die Schwierigkeit der diskursiven Grenzziehung illustriert

<sup>153</sup> "Wir leben davon, Gastgeber zu sein. In *Totenauberg* habe ich die Metapher des alles verharmlosenden Tourismus angewandt auf die, die wegmüssen, aus wirtschaftlichen oder sonstigen Gründen. Was natürlich der nackte Hohn ist. Das ist auch bewusst thematisiert. Wir können die Fremden nur als zahlende Gäste akzeptieren, aber nicht als jemanden, mit dem wir unseren Wohlstand teilen."(ebd.)

done in this country since 1945 was the result of an intricate cover-up. We managed to do this better than any other country- for example, better than Germany, where the dead are haunting the living, where deeds of repentance are common. Especially in the cultural arena Austrians have perfected this technique of covering up history."(in Brenner:1993,30)

Auf der Kulisse der österreichischen Alpenwelt liegt der Schatten von Auschwitz - dies bringt also die dritte Szene von *Totenauberg* mit ihrer nationalistisch codierten Metaphorik des Skifahrens<sup>154</sup> und ihrer grundierenden Ideologie des Wintersports zur Geltung, die für Jelinek gerade deshalb eine Aufführung des Stücks in Wien nahelegt, weil sie "nirgendwo anders so verstanden wird"(in von Becker:1992,2).

Die *vierte Szene "Unschuld"* führt in gleichzeitig aktualisierender *und* historisierender Art und Weise die bisherigen Diskurse zusammen "in der Beteuerung der vermeintlichen Unschuld gegenüber den Greueln von Auschwitz, Atombombe und Gentechnologie"(Janz:1995,135) und in der ver-rückenden sprachlich-zitativen Infragestellung der historischen und ethisch-moralischen Tragfähigkeit von eben dieser Unschuldsbeteuerung, welche Infragestellung wiederum den Text "immer wieder in die Nähe zum Zynismus" bringt (ebd.,144).

Dass die historische Einbettung der (deutsch-österreichischen) Gegenwart, die die Zertrümmerung des Mythos von der historischen Unschuld impliziert, bei Jelinek in der Regel auf sprachlich-zitativem Wege geschieht, kennen wir bereits aus den vorangegangenen Stücken, besonders aus *Burgtheater*, das, wie vorhin kurz rekapituliert, eine ähnliche Problematik umspielt.

Um die vorrangig sprachliche (Selbst-)Denunziation des Heideggerschen "Jargon der Eigentlichkeit"(Adorno) zu erzielen, den Jelinek erklärtermaßen aus Wut und Protest gegen "diesen umfassenden Ausschluss des Weiblichen aus der Philosophie" (in Die Philosophin:1993,95) im Zuge einer wohl kalkulierten Transposition ins Poetische "mit weiblicher "Ungenauigkeit" (ebd.,94/95) durchsetzt und suspendiert, greift *Totenauberg* teilweise auf die gleichen ironisch-satirischen Übertreibungstechniken, auf die gleichen psychoanalytisch entlehnten Sprachverfahren der Wort- und Sinnentstellung, der Desemantisierung, der semantischen Überlagerung und Überdeterminierung und zuweilen sogar auf die gleiche (Gas- und Schirm-)Topik<sup>155</sup> wie *Burgtheater* zurück. So wird etwa in der mit unzähligen Reminiszenzen an das Grauen des Nazismus durchsetzten Sprache der Heidegger-Figur drastisch ein Zweifaches zum Ausdruck gebracht: das tödlich-genozidale Potential von Heideggers Philosophie der "Selbstischheit"(H.Arendt) zum einen, die den Bezug zum Anderen und zum Tode kappt<sup>156</sup>, *und* die furchterregende "Gegenwart des Nazismus"(Janz:1995,144) im ausländerfeindlichen, von Rassendiskriminierung und Fremdenhass geprägten Sozialklima Österreichs zum zweiten: "Diesen Fremden folgen inzwischen schon Wanderer, die bei uns heimischer zu sein glauben. Sie sind verschlagen wie Bälle<sup>157</sup>. Aber sie werden sich nicht einschmuggeln bei uns! Was Großes aus der Menschenhaut herstellen! Und wo endet das? Beim Schirm aus Arbeitslosenunterstützung. Zu unserem Schutz trägt die Erde uns aber nicht! Und zu ihrem schon gar nicht."(ebd.,54)

---

<sup>154</sup> Was früher über den total instrumentalisierten gemeinschaftsbildenden Sportler-Körper gesagt wurde, lässt sich auch in *Totenauberg* am Bild der toten Skisportler, die von den beiden Gamsbärtlern in kleinen Stücken geschnitten und "gemütlich" verspeist werden (vgl.ebd.,44), verfolgen. Die Skisportler sind - so lautet Jelineks diesbezüglicher Kommentar - die nationalen Helden von heute (vgl.Brenner:1993,30).

<sup>155</sup> "Das Draußen bleibt derweil, wo es ist. Es läuft Ihnen ja nicht weg! Wir geben Ihnen Gas, noch etwas mehr Gas!"(ebd.,48/49); zum Schirm-Motiv vgl. das weiter unten angeführte Zitat (ebd.,54)

<sup>156</sup> und die die H.Arendt -Figur im Stück folgendermaßen kommentiert: "Das Selbst hat sich als Gewissen an die Stelle der Menschheit gesetzt und das Selbstsein an die Stelle des Menschseins. Jetzt fliegen die Hüte. Indem Sie diese Masse an Leuten umgebracht haben, haben Sie sie um den einen Augenblick betrogen, als einzelner noch einmal vor den Vorhang zu treten im Augenblick des Todes und sich verbeugen zu dürfen. Sogar das Nichten des Todes, dieser Augenblick, da man noch schnell, wie ein paar Glasmurmeln, dem andern zuschieben kann, ist von Ihnen aufgehoben worden."(ebd.,81) Und kurz davor: "Was für ein Glück, dass andre den Tod für euch haben erfahren müssen! Menschenherden habt ihr aus der Behaglichkeit gerissen, während eure Bergbäche rauschten. Der Tod reißt den einzelnen aus dem Zusammenhang mit seinesgleichen, er macht, dass man am Schluss noch einmal allein auftreten kann. Allein!"(ebd.,80)

<sup>157</sup> Dieses Motiv kehrt in *Raststätte* mehrfach wieder (vgl.Jelinek:1997,75;81).

Dieselbe doppelte Aussage formuliert das Stück auch durch sein verfremdendes Zitationsverfahren, mit dem es dem früheren *Burgtheater* ebenso sehr nahe steht. Dieses Zitationsverfahren zeichnet sich v.a. dadurch aus, dass es in einer denunziatorischen Entstellung des Originaltextes Zitat und kritischen Kommentar übereinanderlegt (vgl. dazu Janz:1995,143) und so eine signifikante kritisch-distanzierende Verdoppelung der Figurenrede und der Figuren selbst bewirkt, welche durch ihr vorwiegend unbewusstes Sprechen nicht nur unwiederbringlich sich selbst entziehen, sondern auch und v.a. sich selbst denunzieren. Doch damit ist das Spezifische an der für *Totenauberg* (wie für *Burgtheater* und z.T. auch für *Krankheit*) bestimmenden Zitierpraxis noch nicht ganz benannt. (Das eben Gesagte ließe sich im Übrigen genauso gut auf die Jelineksche Zitationstechnik allgemein übertragen.) Den Kern der Sache trifft man erst dann, wenn man mit M.Janz die Tatsache gewahr wird, dass es in *Totenauberg* keine wortwörtlichen Zitate und überhaupt keine zu verfremdende ursprüngliche Textvorlage, sondern lauter kryptische Zitate gibt, "die aus dem Diskurs Heideggers einzelne Motive, Begriffe und Redewendungen herauschälen, so v.a. die Begriffe des >Selbst<, der >Natur< und der >Heimat<, die als ungeschichtliche und enthistorisierende >Mythen< - als Orte des Vergessens und Verdrängens - dargestellt sind."(Janz:1995,141)

Die hier von Janz angeführten Heideggerschen Kategorien lassen sich durch zwei weitere besonders wichtige - das >Wohnen< und die >Technik< - ergänzen. V.a. der Diskurs über *techné* nimmt, wie wir spätestens seit Ph.Lacoue-Labarthe wissen, einen zentralen Stellenwert in Heideggers nach 1933 entstandenen philosophischen Schriften ein.

Nicht zufällig wird also Heideggers Technik-Begriff im Stück mit jener unerhörten Anmaßung der Nazis in Auschwitz in Verbindung gebracht, die Lyotard (aber auch Labarthe, Nancy, Bauman, Lyotard, Foucault, Agamben u.a.) als die "Tötung des Todes" umschrieben und Jelinek wiederum mit Heideggerscher Terminologie (hier wie in *Stecken, Stab und Stangl*) das "Nichten des Todes"(ebd.,81) genannt hat: Die Frau: "Sie haben mit Ihrer Technik, diesem düsteren Ort, von dem Sie besessen sind, nicht etwas entstehen, sondern Millionen Menschen verschwinden lassen! Die Geschichte ist plötzlich rückwärts abgelaufen, eine Hand erscheint und liefert die Gestorbenen liebevoll wieder aus, als wartete eine Mutter auf sie. Komischer Film, in dem die Person, die eben noch fröhlich gelacht hat, um ihr Sein gebracht wird...Sie haben diese Leute in den wie immer rasend ablaufenden Film der Geschichte gespannt, der an keiner Haltestelle hält, so dass man immer auf- und abspringen muss. Ja, es hat sich eindeutig gezeigt, dass Sie diese Technik nicht korrekt beherrschen, denn die Menschen verschwinden *tatsächlich!* Material wurden sie, sprangen winkend hoch, in leuchtendem Projektionsstrahl kurz sichtbar gemacht, eine Sekunde nur, den Bruchteil einer Sekunde, groß und ernst erleuchtet von Ihnen zur Geltung gebracht und gleichzeitig schon verbraucht."(ebd.,84; Herv.-E.P.)

Und nicht zufällig werden auch seine tödlichen, die *physis* auslöschenden oder auch, gemäß der technokratischen NS-Körperideologie, "vervollkommnenden", "heilenden" Konnotationen auf der Ebene des (Aufführungs-)Textes einerseits sprachkonkretistisch<sup>158</sup> zum Ausdruck gebracht - der alte Mann ist "in ein Gestell<sup>159</sup> (eigentlich eine Art Körper-Moulage) geschnallt"(ebd.,9) - und andererseits filmisch codiert und visualisiert. Das Bühnengeschehen wird nämlich laut Regieanweisungen von einer Filmvorführung auf der Leinwand begleitet. Dabei wechselt die Filmkulisse, wie B.Küpper bemerkt, im Verlauf des Stückes von "sanfter Natur" zu Dokumentarfilmen, die die Deportation jüdischer Menschen zeigen, und zum mit Leichen und Abfall überhäuften Berg (vgl.Küpper:1997,52).

"Wo Medien oder Film auftauchen", schreibt H.-Th.Lehmann, "werden sie zum Kontrastmittel, das die physische Präsenz des Schauspielers noch mehr hervortreten lässt."(Lehmann:1999c,18) Da wir bereits wissen, wie sich der Begriff der physischen Präsenz im postdramatischen Theater deuten lässt, können wir Lehmanns Worte dahingehend paraphrasieren, dass das Medium des

---

<sup>158</sup> Das Verfahren des Sprachkonkretismus/der Entmetaphorisierung/des Beim-Wort-Nehmens kommt auch auf anderen Ebenen des Textes, z. B. auf der Ebene der Figurenrede zum Einsatz: "Aber Bodenständigkeit kann durch nichts als einen neuen Boden ersetzt werden, dessen Teile jetzt noch verlegen im Vorzimmer herumstehen, um frisch verlegt zu werden."(ebd.,49)

<sup>159</sup> der Heideggersche Terminus für Technik

Films die Sterblichkeit der menschlichen *physis* und damit implizit auch deren Aufhebbarkeit, Transzendierbarkeit ("Tötbarkeit"-Agamben) durch *techne* mit besonderer Schärfe hervorkehrt. Poststrukturalistisch gelesen, wird die Dimension der technischen/medialen/filmischen Aufhebbarkeit der *physis* durch das Phänomen der Wiederholbarkeit artikuliert, das nach J.Derrida das Moment der irreduziblen Differenz ins Spiel bringt (vgl.Derrida:1988) und Jelineks Stück wiederum durch das kontrastive Aufeinandertreffen von Bühne und Film thematisiert. Das "lebensfeindliche" "Immergleiche" des Films, die filmisch-imaginär bewerkstelligte totale Aufhebung der Differenz wird darin mit seinem theatralen (im performativen Sinne) Widerpart, der "Wiederholung der Schauspieler auf der Bühne, die aber nie gleich ausfällt"(Jelinek zit. nach Küpper:1997,52), sondern immer die Spur der Differenz/des Anderen/des Todes/der Schrift/der Materialität/der *physis* mitführt<sup>160</sup>, kontrastiert. So verlockend in ihrer beschwichtigenden Wirkung eine eindeutige Entscheidung für das Prinzip des "Nie-ganz-Gleichen" bzw. der Differenz/der Leiblichkeit auch sein mag, E.Jelineks Theatermodell verweigert sie seinen Rezipienten und Produzenten dennoch. Es vermittelt ihnen keine imaginäre Sicherheit, sondern konfrontiert sie mit der symbolischen Erfahrung des Mangels, des Fehls, des Entzugs, des Bruchs, die zugleich die Erfahrung einer "intensiven Präsenz"(Lehmann) ist. Es lässt sie im Dunklen, im Ungewissen. Aber gerade indem es dies tut, indem es selbst im Ungewissen, Unentscheidbaren verharrt, setzt es sie paradoxer Weise umso mehr den unwiderstehlichen Versuchungen des Gewissheit verschaffenden Imaginären/Totalitären aus.

In *Totenauberg* sind diese totalitären Versuchungen fast überall spürbar. Sie begegnen einem in der punktuellen semantischen Entleerung der Figurenrede, in dem "schieren Nonsens"(Sander:1996,112), in den Heideggers philosophisches Denken stellenweise übersetzt wird, in der paranoiden (Selbst-)Verdoppelung der Figuren und nicht zuletzt im selbstreferentiellen Aufeinanderprallen der als geschlossene Sprachflächen angelegten erratischen Textblöcke.

Dieser akkumulativen Anhäufung totalitärer Anzeichen und Verlockungen korrespondiert das fortwährende Anwachsen des latenten, nicht klar identifizierbaren Bedrohungspotentials, das der Text durch die Exzessivität seiner Sprachlichkeit heraufzubeschwören scheint. Dies nimmt auch G.Poschmann wahr: "Parallel zum Anhäufen des Wortmülls auf der Bühne wächst ebendort der "Berg aus Leichen und Schmerz", von dem Jelinek spricht und vor diesem Hintergrund erwächst den Sprachflächen erst ihre ganze Ungeheuerlichkeit."(Poschmann:1997,209)

Das gewaltsame Bedrohungspotential und der Eindruck statischer Todesstarre, die der Text mit seiner leerlaufenden dramatisch-dialogischen Form und seiner diskursiven Verworrenheit evoziert, sind nach Angaben der Autorin das Ergebnis ihrer Verbitterung und Resignation "angesichts des Zusammenbruchs des kommunistischen Systems im Osten" und insbesondere angesichts der "moralische(n) Diskreditierung der Linken"(in Tiedemann:1994,34), welche Erfahrung auch "der eigentliche Anlass"(in von Becker:1992,8) für die Niederschrift des Textes war<sup>161</sup>: "Es bildet den Rundhorizont meiner Resignation. Weil ich resigniert habe, dass politische Ziele außerhalb von einem selbst zu haben noch einen Sinn macht, habe ich das ganze wie in Aspic gegossen und eingefroren. Nichts hat mehr die Schärfe, dass daraus noch ein produktiver Konflikt entstehen könnte...Alle geraten in einen völligen Stillstand. Mit dem Ende des Politischen bewegt sich nichts mehr."(ebd.,8)

---

<sup>160</sup> Zwar behauptet Jelinek in einem Interview mit A.Roeder anlässlich ihres theatertheoretischen Essays *Ich möchte seicht sein*, wo sie sich auch mit der Wiederholbarkeit des Films auseinandersetzt, sie wolle im Theater "die Wiederbelebung des "Immergleichen"" erzeugen, die sie des Weiteren auch mit "Unbelebtes erzeugen"(in Roeder:1989,152/153) gleichsetzt, aber gerade der Akzent, den sie bei ihrem Vergleich der theatralen mit der filmischen Reproduktionsästhetik auf die "Lebensfeindlichkeit" der letzteren legt, lässt vermuten, dass ihr Wunsch, "dem Theater das Leben auszutreiben"(ebd.,153), eher polemischer Art ist, d.h. dass er im Sinne einer aufklärerischen Bewusstmachung der leiblichen Fundiertheit und der daraus resultierenden konstitutiven "nie-ganz-gleichen" Wiederholbarkeit von Theater zu verstehen ist.

<sup>161</sup> "Ich war lange in der KPÖ gewesen und hatte auf eine nicht-kapitalistische Veränderbarkeit der Welt gehofft."(ebd.,7)

Wie um den Rundhorizont dieser politischen Resignation noch deutlicher vor Augen zu führen, führt der Schluss des Stückes wieder zu seinem "unschuldigen" mythischen Anfang, zum Diskurs über die Natur und das Vergessen zurück: "Der Abgrund verschließt sich. Die Sonne geht auf... Wir sind es nie gewesen... Etwas fängt an, nichts ist gewesen. Die Natur kann ja gar nicht anders, als sich, wenn sie sich fühlt, neu zu fühlen... Der Schnee macht die Flächen streng und einförmig, als ob da nie etwas gewesen wäre. Er begräbt alles in uns. Auch das Andenken an die Toten, das nie ein reines Andenken sein kann, weil es Vergessen fordert..."(ebd.,89/90) Einen blassen Schimmer Hoffnung scheint es entsprechend der für Jelineks Dramatik eigentümlichen Widersprüchlichkeit und Ambivalenz trotz dem resignatorischen Grundtenor des Stückes dennoch zu geben; eine Art *negative* Hoffnung, paradox formuliert. Das Stück ist ja nach der Aussage der Autorin als ein "resigniertes Plädoyer für ein moralisches Handeln im Sinne Kants" konzipiert: "Nicht jeder einzelne soll versuchen, ein Selbst zu sein, sondern jeder einzelne enthält die ganze Menschheit, für die er auch handeln soll, also ein politisches, verantwortungsvolles Handeln."(in Winter:1991,18) Über die Dominanz der Desillusion und des vagen Gefühls einer heranbrechenden Gefahr, die durch das hermetische Schließen des Kreises am Ende des Textes gleichsam allegorisch verkündet wird, kann aber auch dieser blasse Hoffnungsschimmer nicht hinwegtäuschen. Der "Abgrund", der sich dort angeblich "verschließt", ist selbst eine imaginäre Täuschung, eine mythische Fiktion im Sinne Ph.Lacoue-Labarthes, die den irreversiblen und irreparablen >Riss< oder >Bruch< (als Synonym für das nach dem Zusammenbruch der kommunistischen Systeme im Osten entstandene Sinn- und Wertevakuum) vergeblich und gefährlich zu kitten, wegzueskamotieren sucht: "Wenn da nicht bald dieses Vakuum mit neuem Engagement gefüllt werden kann, dann wird das, glaube ich, ziemlich gefährlich."(in Tiedemann:1994,38)

#### 5.1.8. *Raststätte oder Sie machens alle* (1994)

Vor dem Hintergrund dieser Defizit-Erfahrung spielt sich der dritte Teil von Jelineks Heimat-Trilogie, das "Satyrspiel"<sup>162</sup> - laut Untertitel "eine Komödie" - *Raststätte oder Sie machens alle*, das zugleich eine grelle Travestie der Mozart-Oper *Così fan tutte* darstellt, ab.

Es "zeigt den Schrecken des Unpolitischen, den Verlust des Engagements, dass nur noch Fressen, Saufen, Vögeln, Urlaub und Sport zählen, eben das, was man so in den Society-Sendungen des Fernsehens sieht."(C.Peymann in "Die gehasste Frau Jelinek und ihre Werke", Regie:J. Wolf)

Das Stück demonstriert m.a.W., wie das politische Vakuum in einer von blindem Egoismus geschlagenen<sup>163</sup> "überdrehte(n) Wohlstandsgesellschaft"(Küpper:1997,86) mit exzessivem Konsum, Sex und Sport - letztere stellen selbst verschiedene Formen von (Menschen- bzw. Körper-)Konsum dar<sup>164</sup> - aufgefüllt wird.

Der Text, dessen Spezifik S.Löffler, wengleich in kritischer Absicht, beeindruckend präzise gefasst hat - "In *Raststätte* versteigt sich die Jelineksche Sprachwut zu kühner Vulgär-Metaphorik und künstlicher Zotigkeit. Ihre Bühnenfiguren delirieren sich in wahre koitale Metapherngeräusche hinein, in eine exzesswütige Sprach-Orgie aus verquerer Syntax, entgleitenden Bildern und artifiziell ver stolperten Kalauern, die das Stück mehr als einmal zum völligen Stillstand bringt."(zit. nach Küpper:1997,85) - , greift in seinem den Textkörper zerfleddernden amoklaufähnlichen "Sprach-Furor"(S.Löffler,ebd.) sämtliche Themen und Motive aus den vorhergehenden zwei Stücken->Heimat<, >Natur<, >Gesundheit< (als der "absolut egoistische Anspruch ... der reichen ersten

<sup>162</sup> In der antiken griechischen Tradition bildete das Satyrspiel das heiter-komische Nachspiel zu einer Tragödie. Ihr "Satyrspiel" beschreibt Jelinek indes als das "Nachspiel über Abgründen, an deren Rand immer noch gelacht werden soll."(zit. nach Küpper:1997,95)

<sup>163</sup> Über *Totenauberg* hat E.Jelinek einmal gesagt: "Ich wende mich gegen den blinden Egoismus."(in von Becker:1992,8)

<sup>164</sup> Nach Jelineks Worten geht es in *Raststätte* "um Konsumtion von Lust, um Körperkonsum, um den Genuss ohne Reue"(zit. nach Küpper:1997,84).

Welt auf Unversehrtheit"(in von Becker:1992,8)), > Ausländerfeindlichkeit/ Fremdenhass <<sup>165</sup>, >männlicher Chauvinismus<<sup>166</sup>, >Nationalismus<<sup>167</sup>, >Kannibalismus<<sup>168</sup>, >Körperfetischismus< gepaart mit >Voyeurismus<, >wirtschaftlicher Kolonialismus<<sup>169</sup>, >Auschwitz/Tod<<sup>170</sup> etc. - auf, um sie persiflierend in den Jargon der Konsum- und Warenwelt herunterzuheben und zu einem grotesken Abgesang zu verwischen.

Damit entpuppt sich das Satyrspiel *Raststätte* konsequenterweise als der resignative Abklang der insgesamt resignativ modulierten Jelinekschen Heimat-Trilogie, der aus der verkehrten Perspektive der "Sieger der Geschichte"<sup>171</sup> ihren eigentümlichen Rundhorizont (als Chiffre für das "Ende des Politischen" und für den Triumph des Kapitalismus und des Patriarchats) abschließt: "Keiner der drei Texte zeigt so etwas wie eine Lösung, einen Ausweg oder zumindest einen Ausblick darauf, dass es noch etwas anderes gibt."(Küpper:1997,97)

---

<sup>165</sup> Herbert: "Dass man sich von Menschen immer abwischen muss! Warum bleiben sie nicht in sich?"(ebd.,77)

Kurt: "Diese Fremden. Possierlich wie Tiere, so drängen sie sich an uns. Während die Einheimischen mit allen Mitteln in die Fremde trachten."(ebd.,79)

Kurt: "Ausländer halt! Müsst immer beschmieren, was uns heilig ist"; Herbert: "Unnütze Wesen!"; Kurt: "Ihr erinnert uns nur an die Dunkelheit in uns! Raus! Raus raus!"(ebd.,131)

<sup>166</sup> Kurt: "Ist dir nicht aufgefallen, Herbert, dass die Frauen dauernd aus dem Schlamm ihrer großen festen Gefühle herausgezogen werden wollen? Und ausgerechnet von uns! Sie haben sich ausgerechnet, wie viel wir uns ihre Gefühle kosten lassen."(ebd.,79); Kurt: "Sind ja nur Frauen, weil wir Männer sind."(ebd.,131)

Insofern die Frauen im Text von den Männern biologistisch festgeschrieben werden und von hier aus mit den ebenfalls biologistisch fixierten "Fremden" gleichgesetzt werden, kommt es zu einem bezeichnenden Überlappen der beiden Themenkomplexe des männlichen Chauvinismus bzw. der Misogynie und der Xenophobie. Ihren gemeinsamen Konvergenzpunkt haben sie wie in *Krankheit* und in *Wolken.Heim* im Topos von der "exterritorialisierten" eigenen Andersheit der selbstzentrierten männlichen Figuren:

Herbert: "Raus aus uns, wo ihr als Schamteile herum sitzt und nur Arbeit macht!"; Kurt: "Ihr erinnert uns an die Dunkelheit in uns! Raus! Raus raus!"(ebd.,131)

<sup>167</sup> Während sie auf die Totentiere einschlägt, schreit Claudia stellvertretend für alle: "Mehr wie wir sein! Mehr wie wir sein!"(ebd.,131)

<sup>168</sup> Ähnlich wie in *Totenauberg* und in *Präsident Abendwind* wird hier das kannibalische Auffressen der "Volks-Fremden" als die dunkle Kehrseite der heimatlichen Idylle dargestellt (vgl.ebd.,130;132)

<sup>169</sup> "Thematisch wird eine Brücke geschlagen von sexueller Potenz zu wirtschaftlicher (und politischer; E.P.) Potenz und eine Analogie konstruiert von der Penetration von Frauen zur Penetration des Ostens durch den westeuropäischen Kapitalismus."(Uchtrin:1998,81)

In der Variante der profitorientierten Auslagerung westeuropäischer Großindustriebetriebe in die wirtschaftlich rückständigen und billigeren osteuropäischen Länder kehrt dieses Motiv auch in *Das Werk* wieder.

<sup>170</sup> Herbert: "Ja. Sie haben Menschen eingeheizt."(ebd.,78); Elch: "Ortschaften werden vorher durchmessen, nur damit das böse Wesen endlich einen Raum zum Duschen hat."(ebd.,95); Elch: "Die Menschenleiber haben als einzige noch Treibstoff, um hausgebacken zu werden!"(ebd.,97); Elch: "Wie oft stirbt ein Körper, weil etwas nicht dort bleibt, wo es hingehört."(ebd.)

<sup>171</sup> In dem mit "Farce" verwandten Begriff "Satyrspiel" klingt bei Jelinek unüberhörbar auch Marx' Bezeichnung der Wiederholung in der Geschichte als Farce an.

Aus dem subversiven Spiel mit der (verkehrten) Perspektive der Täter/der "Sieger der Geschichte", das in der Tat die Mehrzahl von Jelineks Theatertexten bestimmt (vgl. *Burtheater*, *Wolken.Heim*, *Stecken,Stab und Stangl*, *Bambiland* etc.), lässt sich andererseits deren eigentümliche Skandalträchtigkeit und die Heftigkeit der Abwehrreaktion gegen sie z.T. erklären. Dass die Autorin unermüdlich "Sondierkunst im Terrain der Täter" (zit. nach Der Standard,08.10.04) betreibt, dass sie sich als Vertreterin der Opfer wagt, aus der Perspektive der "Sieger der Geschichte" zu sprechen und die von diesen verschwiegene Wahrheit beim Namen zu nennen, wird von den 'Betroffenen' verständlicherweise als eine schwere narzisstische Kränkung oder, um sich Jelineks einschlägiger Bezeichnung zu bedienen, als eine Art unzulässige "phallische Anmaßung" wahrgenommen.

### 5.1.9. *Stecken, Stab und Stangl* (1995)

Wenngleich nicht gerade resignativ<sup>172</sup>, sondern sogar das Gegenteil davon - recht offensiv, bedrückend und schreckenerregend wie *Totenauberg* und wie die Heimat-Trilogie insgesamt wirkt das nächste Stück Jelineks, das den Titel *Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit* trägt, auf jeden Fall.

Auch dieses Stück ist gewissermaßen ein *Heimatstück* sprich ein Stück, das von der Unheimlichkeit der Heimat bzw. von den im Namen der Heimat begangenen Verbrechen erzählt.

Auch dieses Stück ist ein moralisches Plädoyer gegen das "gesunde Volksempfinden", das mit seinem xenophoben "Fanatismus" eine "neue Ära der Brutalität" (Jelinek in Carp: 1996a, 90) anbrechen lässt.

Auch dieses Stück ist ein politisches Requiem, das in seiner scharfen Bezogenheit auf österreichische Verhältnisse und Aktualitäten sich gegen das bedachtsame öffentliche Schweigen über die österreichische (Mit-)Schuld an den Nazi-Verbrechen auflehnt und die Formen schleichenden Faschismus im Alltag wie die Hauptverantwortlichen, jene angeblich unschuldigen (Mit-)Täter, die das Geschehene verharmlosen, ignorieren, wegrationalisieren und damit stillschweigend legitimieren und die in diesem Fall beispielhaft durch die "moralisch verkommene" österreichische Presse repräsentiert werden, unerschrocken beim Namen nennt. Bereits durch die Wahl eines Metzgerladens zum Standort, an dem das Stück spielt, wird Österreich metaphorisch als ein riesiger Schlachthof oder auch als eine überdimensionale Leichenhalle wie in Thirza Brunckens Hamburger Inszenierung denunziert. "Wir stehen auf Leichen, und jetzt sind noch vier dazugekommen, damit wir nicht aus der Übung kommen" - heißt es im Text (ebd., 39/40).

Der Skandal der rassistisch motivierten Ermordung von vier Roma am 4. Februar 1995 durch die "Bajuwarische Befreiungsbewegung" im burgenländischen Oberwart, der den aktuellen Anlass für das Stück gegeben hat, wird darin "vor dem Hintergrund einer Opfer- und Tätersprache amalgamierenden, politischen Mord durch Behübschung "umhäkellenden" medialen "Fleischbank" eines sprachlich konstituierten Wir- oder besser Mir-san-Mir-Gefühls thematisiert" (Bartens: 1999, 42).

Im Grunde trifft sich *Stecken, Stab und Stangl* in vielen Punkten mit den vorangegangenen Theatertexten Jelineks. Zum Beispiel:

A) Im politischen Engagement für die "sprachlosen" Opfer (die Inkarnationen des "bedrohlichen Anderen", die zur Zielscheibe öffentlicher Gewalt werden) und im ethisch-moralischen Impetus, die für dieses Stück ebenso wie für alle anderen bestimmend sind: "Für mich ist die Ermordung der Roma das katastrophalste Ereignis der Zweiten Republik. Ein Meuchelmord an vier unschuldigen und unbeteiligten Männern, die ohnehin schon ein unglaubliches Maß an Verfolgungen in diesem Land haben hinnehmen müssen. Ich hatte den Wunsch, einer so unterdrückten Minderheit, die unter unglaublichen Umständen lebt, deren Kinder alle automatisch in Sonderschulen abgeschoben werden, die also gar keine Möglichkeit zur Bildung bekommen, diesen Menschen das Äußerste, was ich mir in meiner Kunst erarbeitet habe, zur Verfügung zu stellen: Für die, die sprachlos sind oder deren Sprache wir nicht verstehen, zu sprechen, das war mir sehr wichtig." (in Carp: 1996a, 90)

Und noch: "Diese unglaubliche Hetze gegen Minderheiten, die unterstützt wird von dieser verkommene Presse, die eben sich gar nicht bemüht fühlt, die Dinge zu erklären, sondern nur ein allgemeines Klima schafft, in dem das gedeihen kann - das habe ich in diesem Stück, in dieser Vielstimmigkeit zeigen wollen. Und da ist v.a. der Hass gegen die Slawen... *Im Grunde hasst man im Anderen sich selbst.*" (in: "Die gehasste Frau Jelinek und ihre Werke", Regie: J. Wolf; Herv.- E.P. )

B) In seiner Spiegelungsmethode, bei der "die Wahrheit ... an dem Ereignis, das dem Text zugrunde liegt, und an den Bedeutungsschichten untereinander" gespiegelt wird (in

---

<sup>172</sup> Man muss freilich zugeben, dass die Schlusszene des Stücks, in der der Fleischer mit seinem Stab über seine Kunden herfällt und sie alle reihenweise zu Boden niederschlägt, von der Autorin in der Tat als ein "Akt der Verzweigung" (in Carp: 1996a, 90) gedeutet wurde.

Carp:1996a): "Die Ermordung der Roma wird an Auschwitz gespiegelt und beide Themen an der Sprache der Presse."(ebd.)

C) In seiner gewaltsam dekontextualisierenden und entdifferenzierenden intertextuellen Zitationspraxis, die u.a. die Gewaltsamkeit und die ungeheure Brutalität des entdifferenzierenden, verharmlosenden oder gar "behübschenden"(D.Bartens) Verdrängungsdiskurses reflektiert. Es werden Celan<sup>173</sup>, Heidegger<sup>174</sup>, die Bibel, Moderatorengeschwätz, Staberl-Kolumnen und der Sensationsjournalismus einer vorwiegend an sportlichen Ereignissen und unpolitischen Einzelschicksalen interessierten Konsumgesellschaft (Bartens:1999,42) unterschiedslos und (anscheinend) rücksichtslos miteinander amalgamiert.

D) In der Heterogenität und Gebrochenheit des Sprachdukts, in der dissonanten Polyphonie der Stimmen, die das besonders seit *Wolken.Heim* verstärkte eingesetzte Verfahren des "In fremden Zungen reden(s)" (in Carp:1996a) produziert.

E) Im rhythmisch-musikalischen Kompositionsprinzip, das die Figurenrede in "ein kontrapunktisches Sprachgeflecht"(ebd.) transformiert und sich durch die iterative Variation einiger leitmotivischer Schleifen artikuliert. Hierzu gehören v.a. eine "Einmal muss Schluss sein"-Schleife (S.50;51;55;56;57), die das Problem der nicht stattgefundenen Geschichtsaufarbeitung in Österreich umkreist -Vergangenheitsbewältigung heißt danach soviel wie mit der Vergangenheit "fertig" sein, mit ihr endgültig gebrochen haben-, und eine "Roma, zurück nach Indien!"-Schleife (S.25;31;50;53), die die rassistische Parole zitiert, welche auf der Hinweistafel, unter der die Bombe lag, zu lesen war.

F) In der schillernden Vieldeutigkeit des Titels, der in sich die ganze Vielfalt der im Text entfalteten Sprachflächen aufnimmt - "Man kann unendlich viele Bedeutungen zu den Worten und Namen assoziieren"(in Carp:1996a) - und der in diesem Stück genauso wie in den anderen Stücken Jelineks (insbesondere in *Wolken.Heim*) bereits an sich ein Programm ist. Er bezieht sich alliterierend auf den "ironischen, nämlich ganz und gar untröstlich herbeizitierten Stecken aus dem 23.Psalm Davids ("Dein Stecken und Stab trösten mich")"(Schmitz-Burckhardt:1996,6), auf den Kommandanten des Vernichtungslagers Treblinka Franz Stangl, aus dessen Tagebuch in Passagen wie: "Es gab Tage, wo ich an die 18 000 habe durchrennen lassen müssen!"(Jelinek:1997,58)<sup>175</sup> zitiert wird, und auf den berühmten Kolumnisten der extrem fremdenfeindlichen, in der österreichischen Medienwelt jedoch derzeit massenwirksamsten und mächtigsten populistischen *Kronen*-Zeitung, der "seine Kolumnen gern der Relativierung des Nazi-Terrors widmet"(Schmitz-Burckhardt:1996,6) und zur Verschärfung des sozialen Klimas in Österreich wesentlich beiträgt (so Jelinek in Carp:1996a)<sup>176</sup>.

Da schließlich fast jeder Mann im Stück Stab heißt und in dieser seiner Austauschbarkeit zugleich von der "gespenstische(n) Anonymität des Todes" gezeichnet scheint, enthält der Titel

---

<sup>173</sup> "Ich wollte hier mit Celan arbeiten. Er ist auch eines der Opfer, das sich dann nachträglich noch ertränkt hat, weil er gesehen hat, dass weder Heidegger ... noch irgend jemand sonst Einsicht zeigt und dass sich im Grunde nichts ändert."(in Carp:1996a)

<sup>174</sup> Bezeichnender Weise ist Heidegger hier durch denselben "ungeheuerlichen" Kurzschluss wie in *Totenauberg* vertreten, der die Judenvernichtung "als etwas Naturhaftes mit der Überdüngung der Meere und der Verseuchung der Flüsse" gleichsetzt.

<sup>175</sup> Ebenso zwei Seiten weiter: "Das Töten war leicht, größere Schwierigkeiten bereitete jedoch das Verbrennen. Es ging in erster Linie viel zu langsam. Auf der anderen Seite verbreiteten große Scheiterhaufen einen solchen Gestank, dass die Gegend im Umkreis von vielen Kilometern verpestet wurde. Nachts sah man meilenweit den rot gefärbten Himmel. Und dennoch, in den insgesamt 46 Muffeln, den Brennkammern, konnten im Dauerbetrieb über 24 Stunden mehr als 4 700 Leichen verbrannt werden."(ebd.,60/61)

<sup>176</sup> Durch ihre spezifische Zitierweise, die Originaltext und ironisch-kritischen Kommentar miteinander vermengt, lässt Jelinek den Kronen-Kolumnisten im Text mit seinen faschistoiden Relativierungen zu Wort kommen und sich selbst entlarven: "Seither haben so manche Fachleute nachweisen können, dass das Töten so vieler Menschen mit Gas rein technisch eine Unmöglichkeit gewesen wäre. Und für manche alten Nazis pfui war es von da nur ein kleiner Schritt zu der unsinnigen Behauptung, dass die Nazis doch überhaupt keine Juden umgebracht hätten pfui pfui pfui. Die Wahrheit ist wohl einfach. Nur verhältnismäßig wenige jüdische Opfer sind vergast worden. Die anderen sind verhungert oder erschlagen worden: durch Fleckfieber, Ruhr und Typhus umgekommen, weil man ihnen ärztliche Hilfe verweigert hat; erfroren oder an Entkräftung gestorben. Danke für diese ausführliche schriftliche Stellungnahme, Herr Stab!"(ebd.,41/42)

als eine weitere semantische Implikation, dass jeder einzelne, also jede einzelne Figur wie jeder einzelne Schauspieler *und* Zuschauer (das Moment der Interaktion, das primär durch die Talk-Show-Form szenisch realisiert wird, spielt im Stück eine zentrale Rolle) im Grunde ein potentieller (Mit-)Täter ist: "Im Stück heißt fast jeder Mann Stab. Es sind die Masken, die in jedem von uns stecken, wenn man nicht seine Handlungen kontrolliert und ständig überprüft nach Fanatismus und Ausschluss des Anderen."(in Carp:1996a)

G) In der (selbst-)entlarvenden Funktion des metonymisch ver-rückenden und metaphorisch verdichtenden assoziativ-verfremdenden Umgangs mit der Sprache. Als Parallele zum künstlichen Pseudo-Dialekt in *Burgtheater* sei hier etwa folgende Stelle zitiert: "Wir leben ja im Jahrhundert des Sippenhafterls. Hier wurden unter dem Naziregimerl wenigstens nur Sipperl-Ungehörige der gleichen Generation verfolgt! Die heute so wohlweislich organisierte Sippenhafterung aber hat sich auch auf die Buberl und Enkerln, ja wohl auch noch bis ins fünfte und siebente Gliederl zu erstrecken! Da haben wirs! Wir sind schuldigerl, solange es uns überhaupt noch gibt! Nicht nur die Enkerln, sondern auch noch alle künftis Generationerln haben unentwegt Aschi, Gatsch und Kaiserschmarrn auf ihr Kopfis zu streuen, tun sie es nicht, machen sie sich des Verbrecherls einer Banalalalisierung schuldig tralala.."(ed.,57)

H) In der verwendeten Bildlichkeit und Metaphorik, beispielsweise in der leitmotivischen Wiederkehr der Untoten-Metapher aus *Wolken.Heim* und der Tourismus-Metapher aus *Totenauberg* sowie in der Wiederaufnahme der im letzteren kurrenten militant-nationalistisch codierten Sport-Metapher, die in der gleichen Semantik später in *Ein Sportstück* wiederkehren wird - "der Sport ist z.B. etwas, das nicht nur Gesundheit gibt, sondern auch Leben nimmt...Der Sport enteignet wie der Krieg."(in Carp:1996b,6). Hierzu gehört auch der Rekurs auf die Figur der Bodenständigkeit aus dem plebiszitären Blut-und-Boden-Diskurs im Allgemeinen und dem österreichischen Verdrängungsdiskurs im Besonderen, die hier in parodistisch übersteigerter Form durch die Metapher der immer wieder aufreißenden Häkeldecke repräsentiert wird: "Man sieht: Die Geschichte kann nicht ruhen. Und in meinem Stück ist der Boden eben als äußerste Parodie, die mir eingefallen ist, eine Häkeldecke aus gestricktem und gehäkeltem Stoff, der natürlich jederzeit aufzutrennen und zu zerreißen ist. Denn diese Decke über unserer Geschichte wird immer wieder aufreißen, so lange, bis wir diese Herausforderung annehmen und uns ihr stellen."(in Carp:1996a)

I) In seiner die "Mir-san-Mir"-Mentalität umspannenden thematischen Bandbreite, in der es sich mit den vorangehenden Stücken weitgehend deckt: "In der Abgeschiedenheit unserer Ferienorte versammeln wir alle mit uns Zusammengehörigen. Doch da bleiben uns immer so viele übrig, die nicht zu uns gehören und trotzdem herkommen wollen...Keine Bewegung, kein Wort, aber einen Augenblick später klingelt es tatsächlich, und wir treten gleich selbst herein. Denn wir werden auf jeden Fall dabeigewesen sein wollen! Wir winken im Takt zur Wettersvorhersage. Wir sind die Engel des Herren in einer ganz besondern, handgeschnitzten Version, und wir überbringen, mit unseren blauen Augen blitzelnd und unsre blauen Schals wie Gummibänder schwingend, an denen wir uns zu ihnen herablassen, Maria, Gerti und Margit folgende Botschaft.."(ebd.,31/32) Und ferner: "Wir sind komplett. Wir bleiben in diesem Boden. Bitte niemand mehr zusteigen!"(ebd.,37)

Der einzige kleine, aber ganz entscheidende Unterschied zwischen diesem und den vorhergehenden Stücken liegt indes in der überstarken Präsenz, die die Problematik des Todes - der eigentliche thematische Fokus des Textes- bei der (doppelten) Aufarbeitung des Nationalismus-/Holocaust-Diskurses darin erhält.

Der Tod, der im Stück in zweifacher "heimatlicher" "Herstellung" als kollektiver Massenmord in Auschwitz und als zahlenmäßig "absolut harmloser"<sup>177</sup> Mord an vier Roma im Burgenland

---

<sup>177</sup> Auf die Bewusstmachung der moralischen Monströsität dieser zahlenmäßig motivierten und abstrakt-rationalistisch untermauerten Verharmlosung zielt gerade auch die kontrapunktische (Ineinander-)Spiegelung der beiden Mordtaten ab. Im Stück wird dies an mehreren Stellen in unverkennbarem Staberl-Ton direkt angesprochen: "Ich hingegen glaube, dass das Denken uns die Innenseite des Todes betrachten lässt. Auf diese Weise lässt sich seine selbstverständliche Gewissheit dann wieder problematisieren. Ich gehe sogar noch weiter und behaupte: die Millionen plus jenen vier Stück, eine Lappalie, eine Bagatelle, also die vier, wir können sie getrost vernachlässigen, die zählen nun wirklich nicht, sind überhaupt nicht tot! Wo anders gibt's noch viel mehr Tote zu bestaunen! In Amerika zum

präsent ist, bildet sozusagen das leere (Sinn-)Zentrum, um das sich fortwährend alles hier dreht: "Ich bin sicherlich von diesem Tod besessen, weil ich es nicht ertrage, dass man über diesen Tod hinweg zur Tagesordnung übergeht. Im Grunde ist es schon eine unerträgliche Kränkung, dass Leute einfach normal weitergelebt haben, nach allem, was passiert ist." (in Carp:1996b,6) Er durchzieht nicht nur als inhaltliche Dimension den ganzen Text, sondern kommt auch in den rhythmisch-musikalischen Strukturen auf formal-sprachlicher Ebene und im sinnlosen, durch das Umschlagen des "normalen" ("sinnhaften") in ein gegenläufiges kollektives Sprechen erzeugten (vgl. Regieanweisungen ebd.55) Rauschen der Worte auf der Ebene des Aufführungstextes zum Zuge. "Der Tod ist der Unsinn selbst. Der reinste Unsinn"(ebd.,45)- heißt es in intertextueller Bezugnahme auf H.Arendt dazu im Stück.

Auf figuraler Ebene wiederum wird der Tod v.a. im pausenlosen exzessiven bzw. deliranten Wortschwall der Figuren manifest, der an eine wahre Sprach-Orgie als fernes verbales Echo auf jene andere, physisch-reale und absolut unfassbare "Vernichtungssorgie"(E.Jelinek) denken lässt und der den doppelten, erstickend-klaustrophobischen *und* bestrickend-exorzistischen Eindruck verstärkt, den der Text generell bei seiner Lektüre und bei seiner Inszenierung zu entfalten pflegt.

Mit dem Begriff des (sprachlichen) Exorzismus ist hier nicht nur das zwanghafte Verleugnen und "Wegsprechen"(D.Bartens) der ungeheuren Verbrechen, sondern v.a. auch das "Wegsprechen", "Wegrationalisieren", Verleugnen des Todes selbst als deren ursprüngliche Antriebskraft anvisiert: "Wir verbieten einfach den Tod, damit wir nicht mehr von ihm bedroht sind!"(ebd.,65)

Insofern der Text von seiner konzeptuellen Seite her die modernen Wurzeln des nationalsozialistischen Todesbildes freilegt, ist die hier vorgeschlagene Deutung des exzessiven Figurensprechens als ein verzweifertes, von panischer Todesangst (voran-)getriebenes "Zersprechen" des Todes - mit Jelinek/Heidegger könnte man auch "Nichten des Todes" im und durch das Sprechen sagen - offensichtlich gar nicht so abwegig: "Ich denke, den Tod können wir höchstens als einen Betriebsunfall zulassen, lieber Herr Stab. Da wir den Glauben an die Unsterblichkeit verloren haben, können wir auch nicht mehr an die Sterblichkeit glauben."(ebd.,22)

Der Begriff des Exorzismus lässt sich vor diesem Hintergrund entsprechend als Synonym für den modernen Versuch einer "Dekonstruktion"(Z.Bauman)/"Disqualifizierung"(M.Foucault)/"Erniedrigung"(Agamben)/"Überwindung" (Jelinek in *Stecken, Stab und Stangl*,65 wie in *Ein Sportstück*,33;121) des Todes (als der bedrohliche, weil undurchdringliche extime Kern des modernen Subjekts) verstehen, der aus dem transgressiven "Trieb" der Moderne, "alles zu beherrschen" resultierte und auf monströse Art und Weise im "modernen Genozid" Holocaust (Z.Bauman) kulminierte. Bauman zufolge war der Tod "das Andere des modernen Lebens schlechthin" und der Holocaust "der symbolische Tod des Todes in effigie"(vgl. dazu 3.3.1.). Bei Jelinek liest sich das wie folgt: "Sie haben dem Tod seinen Geltungsbereich über die Lebendigen genommen! Sie haben nämlich den Tod selbst genichtet, zu einem empfindungslosen Nichts. Indem so viele getötet worden sind, ist es unmöglich geworden, die Lebenden im Gegensatz zu den Toten überhaupt noch zu definieren<sup>178</sup>. Und was für einen Sinn hat jetzt unser todesentleertes Dasein? Da hätten wir ja gleich ungezeugt bleiben können!"(ebd.,60)

Nach der Aussage von *Stecken, Stab und Stangl* wurde die ideologische Vorbereitung und nachträgliche Neutralisierung /Legitimierung dieser absolut sinn-losen "Nichtung des Todes" in Auschwitz, die in letzter Konsequenz den Sinn des Lebens selbst vernichten sollte, wesentlich durch den rationalistischen Diskurs<sup>179</sup> des philosophischen Denkens geleistet, der wiederum in

---

Beispiel gibt es naturgemäß noch viel mehr Lebende und viel mehr Tote als hier."(ebd.,45) Und weiter: "Wie können wir den Tod verstehen? Na, Sie verstehen ihn jetzt vielleicht, meine Herren Verstorbenen!, aber ich, der ich einmal beinahe unterschätzt worden wäre, aber später nie wieder, versteh den Tod, den ich da herstelle, immer noch nicht. Die bloße Masse machts in Ihrem Fall nicht! Sie sind ja nur vier Personen, was ist das schon!"(ebd.,47)

<sup>178</sup> Von hier aus erschließt sich auch eine neue Lesart der Jelinekschen Untoten-Metapher.

<sup>179</sup> Das tragende Motiv von der rationalen Begründbarkeit der begangenen Verbrechen lässt sich ferner als eine Reminiszenz an den ethisch-moralisch vollkommen indifferenten bürokratischen Denk- und

trivialisierter Form durch den heutigen Mediendiskurs massenwirksam fortgeführt wird. In Ergänzung zu den in Anm.177 angeführten Zitaten seien hier aus dem unerschöpflichen Reservoir einschlägiger Textpassagen noch folgende besonders eindringliche zur Illustration herangezogen: "Bei dem vor einem halben Jahrhundert begangenen Mordverbrechen des Hitlerregimes an den weniger begüterten Juden - die wohlhabenderen konnten sich ja zumeist durch Emigration retten, nicht selten auch bei den Nazis loskaufen - geht es heute anscheinend weniger darum, ob das Verbrechen begangen worden ist; sondern um die von den Nazis angewendete Todesart."(ebd.,30)

"Ich persönlich denke, der Tod ist das Maß alles Wirklichen. Das heißt, es war vernünftig, so viele Leute umzubringen, und zwar gleich so maßlos viele, und jetzt kommen sogar noch vier zu den anderen dazu."(ebd.,42)

"Nüchterne Tatsache ist aber wohl, dass die Nazis die große Mehrheit ihrer jüdischen Gefangenen auf andere Weise umgebracht haben."(ebd.,46/47)

In Auschwitz, wo die moderne Emanzipation vom Tode ins Absolute und Absurde getrieben wurde und "der Tod zu einem Fließbandprodukt herabgewürdigt wurde"(Agamben), schien der unmögliche Traum der Moderne, den Tod "ein für allemal!"(ebd.,56) "unschädlich", herstellbar, "machbar", durch *techné* beherrschbar, "überwindbar", "tötbar" zu machen, plötzlich möglich zu werden: "Der Tod bleibt, unverrückbar, ein Gegenstand innerhalb der Welt, ein Vorkommnis in ihr. Und es ist nicht notwendig, ihn zu üben, solange wir Spezialisten haben, die ihn noch, und wärs in mühevoller Heimarbeit, *herstellen* können. Wenigstens ist es kein aussterbender Beruf. Es gibt noch welche, die ihn beherrschen."(ebd.,54;Herv.-E.P.)

Das ersehnte >ewige Heil<, das man aus der "in mühevoller Heimarbeit" eigenmächtig bewerkstelligten Tötung der >Stellvertreter< des Todes auf Erden kommen sah, schien auf einmal kurz vor der Tür zu stehen: "Die Beseitigung von Qual kann Heilwerk sein, die Tötung von Menschen kann Heimwerk sein. Wenn der Tod in sicherer Aussicht steht, ist die Vertauschung der Todesursachen keine Tötungshandlung im Rechtssinne, ja, sondern nur eine Abwandlung der schon unwiderruflich gesetzten Todesursache. Die Tötung wäre dann in Wahrheit eine reine Heilhandlung."(ebd.,53)

Doch das Ganze erwies sich als ein fataler Irrtum, mit entsprechend fatalen Folgen.

Das heraufbeschworene Heil kam nicht oder es kam zwar, aber in der unheilvollen Gestalt des Todes selbst. Statt im souveränen Selbstermächtigungsakt den Tod zu besiegen, musste man selbst in einem defätistischen Selbstmordakt dem Tod unterliegen. Der anfängliche Traum verkehrte sich damit irreversibel in einen Alptraum.

#### 5.1.10. *Ein Sportstück* (1998)

Vom Tod "in so vielerlei Gestalt"(Jelinek:1997,33) handelt auch der nachfolgende Theatertext von E.Jelinek mit dem Titel *Ein Sportstück*. Wollte man präziser sein, sollte man auch gleich sagen, dass er dort im Horizont der Problematik von *Masse und Macht* (E.Canetti), d.h. unter der Fragestellung der Überwindung des Todes in der Paranoia der Macht (vgl.1.3.7.2.) in dreifacher Gestalt - im Sport, im Opfer und im Krieg<sup>180</sup> - auftritt.

Die Masse ihrerseits tritt mit dem Chor (der in Jelineks Theaterästhetik, wie wir bei *Wolken.Heim* gesehen haben, stets auch einen Bruch, einen Riss, eine Sprengung markiert) auf

---

Handlungsmodus lesen, in dem nach Arendt/Bauman der "moderne Genozid" Holocaust geplant und durchgeführt wurde (vgl. 3.5.5.).

<sup>180</sup> Der Konnex von Masse und kriegerischer Gewalt wird in *Das Werk* auch explizit thematisiert: "Krieg, Krieg, Krieg. Wie eng ist dein Name mit der Masse verknüpft!"(Jelinek:2002,188) Außer im Horizont von Canettis Machttheorie, an die v.a. über die vielschichtige Wasser-Metaphorik angeknüpft wird (vgl.ebd.,187/188), wird das Phänomen der Masse dort durch die intertextuelle Bezugnahme auf E.Jüngers Roman *Der Arbeiter* auch in seinem historischen Entstehungskontext der industrialisierten Moderne und in seinen psychosozialen Begleiterscheinungen fortschreitender Atomisierung und Entfremdung des einzelnen Subjekts sowie in seinen spezifischen aktuellen Erscheinungsformen unter den (Arbeitsmarkt-)Bedingungen der "zweiten", postindustriellen Moderne (H.Keupp, vgl. Teil A,Anm.97), in der wir heute leben, reflektiert.

die Bühne. Der Chor, der unseren bisherigen Rekurs auf *Ein Sportstück* ausschließlich bestimmt hat, wird also auch der Fluchtpunkt der nachfolgenden Erörterungen sein.

Dass wir uns besonders auf diesen Aspekt konzentrieren, liegt zum einen daran, dass er die für unseren Zusammenhang wichtigsten Themenkomplexe in sich bündelt. Hierzu zählt neben dem eben erwähnten Themenkomplex Sport-Opfer-Gewalt/Macht-Krieg, der wesentlich über die Gemeinschaftsproblematik verklammert wird - Krieg und Opfer galten nämlich im NS wie in der Antike als "Gemeinschaftskunst"(Biccari:2001,245) - , auch die Problematik der "politischen Ökonomie des Körpers"(Foucault), die im Text den "geschlechteten"/ "sexualisierten" Körper als zentrale Schaltstelle politischer Machtdispositive anvisiert. Im intertextuellen Rückgriff auf die NS-Ikonographie nimmt letztere die Metaphysik der geschlechtsspezifischen Körperrepräsentationen kritisch unter die Lupe, etwa indem sie die traditionellen (bürgerlich-patriarchalen) Geschlechterstereotypen persiflierend gegeneinander ausspielt, die der NS, wie aus den Betrachtungen über den NS-Plastikdiskurs ersichtlich (vgl. Teil B), für seine rassenpolitischen und militärischen Zwecke eingespannt hat und die heutige, durch die Medien-, Werbe- und Kosmetik-Industrie vermittelte (die Normen der westlichen Leistungsgesellschaft propagierende) Bodybuilding-, Fitness-, Gesundheits- und Schönheits-Ideologie wiederum unkritisch weiterführt:

"Der Tod ist das einzig mögliche Auftreten des Mannes - böartige Lebensbegriffe, Feindschaften, Krieg. Bei der Frau das Gegenteil, die Mutterschaft."(ebd.,91)

Der bereits in *Nora* auftauchende und seither immer wieder umspielte Topos der Körperbetontheit der weiblichen Figuren wird in *Ein Sportstück* durch den seit *Krankheit* ebenfalls fortwährend wiederkehrenden Topos der Sportbetontheit der männlichen Figuren nicht nur konterkariert, sondern zugleich auch redupliziert:

Eine junge Frau *federnd Übungen ausführend*: "Zu Sport und Frau habe ich etwa folgendes zu sagen: Die Frau muss schön sein, denn auch sie findet ja, ähnlich dem Sportler, ausschließlich in ihrem Körper statt. Sonst wäre sie nämlich dauernd abwesend, und man könnte nicht sehen, wie attraktiv sie ist."(ebd.,45)

Was den Diskurs über den weiblichen Körper so eng mit dem Sport-Diskurs liiert, ist v.a. die Tatsache, dass sie beide in der imaginären Konstitution, Bestätigung und Festigung der militaristisch definierten männlichen Identität ihre Funktion finden. So wie der Sport bereits in der Antike ein Ort der Konstitution von Männlichkeit war (vgl. dazu 4.2.1.2.), so ist auch der weibliche Körper von der Antike über den NS bis in die heutigen ethnisch-nationalistischen Kriegskonflikte hinein (auf den Kosovo-Krieg spielt das Stück in kryptischer Form selbst an- vgl. ebd.,137) stets ein Ort gewesen, an dem der Kampf um die Wiederherstellung und Aufrechterhaltung männlicher Integrität, Souveränität, Superiorität ausgetragen wird. Der in Teil A und Teil B bereits mehrfach erläuterte Grund hierfür lautet entsprechend: in der männlich dominierten abendländischen Metaphysik des Geistes wird der Körper *a priori* pejorativ als weiblicher sprich "geschlechteter" bzw. mit der "Wunde der Geschlechtung" geschlagener, makelbehafteter, endlicher definiert.

Der männliche Körper, der hingegen als "wundenloser", d.h. geschlechts- und todloser gilt und eben daher seine soziokulturelle und politische Existenzberechtigung (und Suprematie) bezieht, wird imaginär und diskursiv als ein transzendierter, völlig durchgeistigter (Meta-)Körper konstruiert, der in sich den Sportler-, den Krieger- und den Opferkörper untrennbar vereint. Er ist wie der selbsterschaffene Körper Andis, der in der mimetischen Nach-bildung seines faschistoiden, viril-martialischen Vorbildes -des makellos durchtrainierten und muskelstarrten Körperbilds A.Schwarzeneggers- in mühsamer Arbeit eigenmächtig (ein-)gebildet wurde, ein Körper, der mit der "Hieroglyphe des Sports"(als ein Zeichen seines "selbstgezeugten Mannestums"-ebd.,92) auch die doppelte Signatur des Todes - als Mord und Selbstmord<sup>181</sup> zugleich - in sich trägt und über die "Ambivalenz von Wiederkehr und

---

<sup>181</sup> Der Bodybuilding-Star Andreas Münzer, die historische Person, auf die die Figur des Andi im Stück sich bezieht, starb im April 1996 an den Folgeerscheinungen seines Anabolika-Konsums. Jahrelang hatte er seinen "landkartenhaften Körper mit Schuhschachteln voll künstlicher Hormone gehärtet", meldet der *Schweizer Tagesanzeiger*, "bis sich dem chemisch aufgerüsteten Muskelkörper das Herz verweigerte."(zit. nach Lörch:1999,13)

Verschwinden" des Körpers (Lörch:1999,13) auch die Ambivalenz des Subjekt *und* Objekt in sich vereinenden NS-Opferbegriffs an den Tag legt.

Diese Ambivalenz des Opfers wird im Stück in Übereinstimmung mit den kryptisch zitierten einschlägigen anthropologischen Gewalt-Theorien (insbesondere der von R.Girard) an der Ambivalenz des eng damit verschränkten Gewalt-Phänomens reflektiert: Der gemeinschaftsbildende und -stabilisierende Mechanismus des ("versöhnenden") Opfers bewirkt nach R.Girard eine Neutralisierung der gemeinschaftsinternen Gewalt, indem es diese nach außen, auf das *als fremd und anders* definierte Opfer projiziert und damit den ersten, den vorbereitenden Schritt hin zur Entfesselung der Gewalt im Krieg vollzieht, den das archaische Sport- und Opferritual seinerseits durch symbolischen Nachvollzug präludiert (vgl.4.2.1.2.). Die Ambivalenz des Opfers wird ferner an der Verwischung der Grenze zwischen Tätern und Opfern illustriert und am macht- und gewaltgeprägten instrumentalistischen Verhältnis des männlichen (Sportler-)Subjekts zum (eigenen wie fremden) Körper thematisiert:

Opfer: "Die Anstrengung, die Ihr Sport, mich zu töten, bedeutet, erfährt mein Körper dagegen als Unterdrückung und Auslöschung. Während umgekehrt, wenn es funktionierte und Sie selber Leistungssportler sein dürften, Ihr Körper diese Unterdrückung an seinem eigenen Leibe erfahren könnte und sich damit endlich zufrieden geben würde...Leider kennen Sie nur Ihr Vergnügen und Ihre Arbeit. Bezogen auf mich, Ihr Opfer heißt das: die Arbeit des Tötens. Ich bin Ihr Beleg, dass Sie Ihre Arbeit gut gemacht haben. Geborgenheit und Halt scheinen Sie nur in der Tiefe meines Leibs zu finden, indem Sie also in mich eindringen, anstatt lieber in sich zu gehen."(ebd.,70/71)

Das Sportritual, das im NS wie in der Antike das Opfer zelebrierte (zu den Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen den beiden vgl. ebenso 4.2.1.2.), legitimierte die Gewalt und den (selbstaufopfernden Einsatz des Einzelnen im) Krieg: "Der Sinn des Sports ist, dass es den Menschen nichts ausmacht, sterben zu müssen, weil sie ja ohnehin für den raschen Verzehr erzeugt scheinen."(ebd.,26)

"Sport ist Mord" - lautet die Kurzformel aus dem Text, die die doppelte Beschaffenheit des männlichen Sportler-Körpers zusammenfasst. "Der Sport enteignet wie der Krieg" (in Carp:1996b,6) - ist der Kommentar, den Jelinek in ähnlichem Sinne über die Bedeutung der Sport-Metapher in *Totenauberg* abgibt.

Der total instrumentalisierte und anästhesierte Sportler-/Krieger-Körper (vgl.3.5.3.2.2.) ist Hauptaktant *und* Hauptzielscheibe von Gewalt zugleich. Er ist der "souveräne" *und* der "nackte" Körper (G.Agamben) in einem. Er ist die "tote Leiche"(M.Janz), der vergegenständlichte "Ding-Körper"(U.Hass) - in *Bambiland* heißt er (mit aktuellem Bezug auf den 11.September 2001 in Jüngerschem Duktus) "Flug-Körper" - , der als selbstaufgeopferter "Helden"-Körper auch heutzutage die Nation eint. ("Die Sportler sind die toten Helden von heute, die die Nation einigen", erklärt die Autorin an einer Stelle.) Als reine "Äußerung des Geistes"("Sportstück",84) oder auch als Hypostase des Triumphs der *techné* über die *physis*, fungiert er als Hauptschauplatz, an dem die Ins-Werk-Setzung der immanentistischen und männerbündischen Opfer- bzw. Todesgemeinschaft als Volkwerdung der Masse und als Gottwerdung der Machthaber sich abspielt und der totalitäre Wille zur unumschränkten souveränen Macht sich manifestiert<sup>182</sup>.

Darauf wird im Text v.a. in Form von intertextuellen Verweisen auf Leni Riefenstahls Reichsparteitagfilm *Triumph des Willens* und auf den *Olympia*-Film angespielt. Und es wird noch indirekt darauf unter dem Aspekt des Chorischen<sup>183</sup> referiert, etwa durch den dramaturgischen Wink auf das NS-Thingspiel, jene politisch-kultische Form völkischen Theaters, die wie alle anderen von L.Riefenstahl filmisch verewigten Formen ästhetisch überhöhter Massenmanipulation - die paramilitärischen Aufmärsche, die Reichsparteitage und die Olympischen Spiele - der "Gestaltung"(Lacoue-Labarthe) der Masse zu einer (die unverbrüchliche Einheit und Fortdauer des >neuen Staates< repräsentierenden) Volksgemeinschaft künstlerischen Ausdruck verlieh.

---

<sup>182</sup> Davon handelt auch Jelineks *Bambiland*, das die Sport-Metaphorik allerdings zugunsten der kritischen Persiflage von G.Bushs religiöser Opferrhetorik aufgibt.

<sup>183</sup> das ist der zweite Grund, warum dieser hier als wegweisend für die Darstellung gewählt wurde

Auf diese "neue, genuin nationalsozialistische Form des Theaters"(Behrenbeck:1991,242), die den "Vormarsch und Sieg der nationalen Gemeinschaft unter den Opfern der einzelnen"(von Schramm, zit. ebd.,245) zelebrierte, wirft der anschließende Rekurs ein stärkeres Schlaglicht, indem er zugleich einige ergänzende Striche zum Bild der NS-Kulturpolitik, wie es in Teil B angerissen wurde, und zum NS-Theaterdiskurs, der hier anlässlich des *Wolken.Heim.*- Textes ins Auge gefasst wurde (vgl.5.1.6.2.), hinzufügt.

#### 5.1.10.1. Exkurs: Das NS-Thingspiel

Das kultisch-monumentale Theater des Thingspiels, das die Masse zum Volk weihen sollte, entstand in unmittelbarem Zusammenhang mit der nationalsozialistischen Machtergreifung und hatte dementsprechend zum Hauptziel, Machtbewusstsein und Staatsdienst auf religiös-kultische Art und Weise in der breiten Masse zu verankern.

Durch ihren Charakter politischer Weiheakte enthüllten die nationalsozialistischen Thing-Aufführungen ihre engen inhaltlichen und strukturellen Bezüge zur antiken Tragödie, die für sie aufgrund ihrer ursprünglich machtstützenden Funktion "als nachahmenswertes Vorbild einer staatlichen Kultgemeinschaft"(Behrenbeck:1991,244) von grundlegender Bedeutung war und gemäß der Auffassung des deutschen Idealismus (etwa Schellings) als eine "Einheit von kultischer Handlung, ästhetischer Darstellung und politischer Repräsentation"(zit. nach Frank:1989,615) galt.

Das Thingspiel stellte mittels chorischer Dichtung und "politischer Architektur"(Schrade, zit. nach Biccari:2001,213) die theatrale Repräsentation der unzerstückelten, ursprünglichen und männlich imaginierten deutsch-nationalen Volksgemeinschaft in monumentaler Form dar und war im Grunde nichts anderes als die szenische Umsetzung der souveränen Selbst(be)gründung des "Nazi-Mythos".

Das Phantasma der Ganzheit und Ursprünglichkeit und das Moment martialischer Männlichkeit schwingen als semantische Implikationen bereits im altgermanischen Wort "Thing" mit. Dieses bezeichnete ursprünglich die männliche Wehr-, Volks- und Gerichtsversammlung, die an bestimmter Stelle unter freiem Himmel zur Zeit des Voll- und Neumonds abgehalten wurde (Vondung:1971,191). Auf das "chorisch-völkische Theater"(von Schramm) des NS (Thingspiel) und auf seinen neuen Theaterraum (Thingplatz, Thingstätte) wurde der Begriff in den 30er Jahren vom Kölner Theaterwissenschaftler Carl Niessen angewandt. Seitdem wird er vornehmlich mit der Vorstellung von Freilichttheater, von Aufmarschplatz und Weihestätte assoziiert (ebd.,214).

Die Synthese von Kult, Ritual und Architektur, aus der die "diffuse Theatralität" des synkretistischen Gesamtkunstwerks *Thingspiel* entstand, führt deutlich vor Augen, dass "deren treibende Kraft ... Ideologie und Politik war" (Biccari:2001,213). In seiner konstitutiven Anbindung an und Indienstnahme für den NS fiel dem Thingspiel die Aufgabe der politischen Indoktrination der Massen zu. Durch theatrale Erzeugung intersubjektiver Verbindlichkeiten sollte es diese für die rassenpolitischen und militärisch-expansionistischen Zwecke des Nazi-Regimes gewinnen.

Diese theatrale Erzeugung intersubjektiver Verbindlichkeiten, die mittels der Abschaffung der Guckkastenbühne auf die Gewährleistung der "faschistischen Subjektion"(Haug) im Sinne der freiwilligen, also *nicht nur* manipulativen Ein- und Unterordnung der einzelnen Subjekte unter den ideologischen Machtapparat des Dritten Reiches abzielte, ging konkret auf zweierlei Art und Weise vor sich: durch den Einsatz des Chorischen zum einen und durch die räumliche Konfiguration zum anderen.

Wie in der attischen Tragödie, deren "dramatisches Urphänomen"(Nietzsche) er war, repräsentierte der Chor im NS-Thingspiel die ins Werk gesetzte Gemeinschaft und kam entsprechend grundsätzlich zum Zweck der nationalen Vergemeinschaftung und Identitätsbildung zum Einsatz. Indem er die Massen rhythmisch-musikalisch in "Bewegung" brachte, erzeugte er eine indirekte Emotionalisierung der Atmosphäre, die wiederum deren psychische und physische Einbeziehung, Aktivierung und Mobilisierung entscheidend förderte. Dadurch, dass er die Schauspieler und die Zuschauer emotional und körperlich nach dem Vorbild des griechischen Theaters zusammenschloss, avancierte der Chor zum wichtigsten Mittel der Transformation des Theaters in ein "Erlebnistheater", jener Transformation, die der

NS-Dramatiker und -Theatertheoretiker E.W.Möller für den einzigen Weg "zum wahrhaft kultischen Ausdruck des Massengefühls"(zit. nach Frank:1989,637) hielt.

Er machte die Grenzen zwischen Schauspielern und Statisten einerseits und zwischen Schauspielern und Publikum andererseits durchlässig und die aktive Mitbeteiligung der Masse am Bühnengeschehen unabweisbar.

Derselbe Effekt einer starken szenischen Einbindung des Publikums wurde auch durch die neue Raumstruktur des *Stadions* und des *Amphitheaters* - die Orte, an denen die Thingspiele stattfanden - erzielt. Wie im antiken Griechenland vereinten sie Versammlungsraum und Schaubühne als Ausdruck des politischen Gemeinwesens in sich.

Mit dem Begriff des *Stadions* sind gleich mehrere Konfigurationselemente und kennzeichnende Merkmale des Thingspiels fokussiert. Über die historische Tatsache hinaus, dass Stadien zu Beginn der Thingspiel-Bewegung (um 1933) als Ersatz für die noch nicht fertiggestellten Thingstätten fungierten, weist er auf die starken Affinitäten zwischen dem Thing-Experiment und dem nationalsozialistischen Sport-Konzept hin.

Das rhythmische Festspiel und die Pflege des Sports verbanden sich im kultisch-monumentalen Spektakel des Thingspiels von Anfang an. Die Thingspielwelle begann mit Stadionspielen, die aus Sportereignissen entwickelt wurden (vgl.Vondung:1971,143). Der Reichsdramaturg Schlösser sah in Gymnastik und Sportfest integrale Bestandteile des neuen Theaters. Besonders deutlich wurde die enge Wechselbeziehung zwischen Sport und Thing, die wesentlich auf ihre gemeinsame Funktionsbestimmung einer identifikatorischen Gemeinschaftsstiftung zurückging, bei den Olympischen Spielen 1936 in Berlin, wo Euringers<sup>184</sup> im Dritten Reich hochgepriesenes *Frankenburger Würfelspiel* zum krönenden Ereignis des Olympischen Zeremoniells wurde.

Die strukturelle Analogie zwischen den beiden trat wiederum an ihrer kennzeichnenden Massenhaftigkeit zutage. In Abwandlung von Jelineks Worten aus *Ein Sportstück* ließe sich hierzu sagen, dass wir es beim Thing ebenso wie beim Sport "mit einem Massenphänomen zu tun (haben), unter dessen Einfluss sich Menschen anders verhalten als sie es sonst tun würden"(ebd.,70).

Die Massenhaftigkeit, die zu politisch-agitatorischen Zwecken dank der dramaturgischen und räumlichen Aufhebung der Rampe entstand, war es auch, die das NS-Thingspiel mit den anderen parallel dazu existierenden bzw. unmittelbar im Vorfeld entstandenen Formen politisch ausgerichteten Massenspiels, wie etwa mit dem Arbeiterweihespiel, dem KPD-Sprechchorwerk und dem sozialdemokratischen Festspiel, verband.

Dass die Idee des Theaters *als sportlicher Anstalt*, die im Kern des Thing-Experiments lag, eigentlich von Brecht<sup>185</sup> stammt, dürfte beim "eklektischen Synkretismus"(Biccari:2001,213) dieses einzigen "originellen" Beitrags des NS zum deutschen Theater kaum verwundern.

Seine eklektizistische Formenvielfalt schöpfte das NS-Thingspiel aus den verschiedensten Traditionsquellen. Es übernahm strukturelle und inhaltliche Elemente der mittelalterlichen Passion-, Mysterien- und Antichristenspiele, aus den Jesuitendramen, aus dem Volksstück und der Wagnerschen Oper (ebd.,214). Die Sprechchöre der Arbeiterbewegung und des christlich-nationalen Laienspiels boten weitere wichtige, wenngleich offiziell uneingestandene Anknüpfungspunkte seiner Gestaltung an. Stilistisch weist es darüber hinaus eine enge Verwandtschaft zur Ästhetik des Expressionismus, des Hörspiels sowie des neuen Musiktheaters (von Egk, Orff etc.), das gleichzeitig eine parallele Entwicklung durchmachte, auf (vgl. dazu Biccari:2001,214 sowie Behrenbeck:1991,244).

Neben der Massenhaftigkeit und der Vereinigung von Darstellern und Publikum durch den Einsatz rhythmisch-musikalischer Chortechniken vor dem Hintergrund der Dialektik von Individuum und Masse bzw. von Führer und Volk stellte die *abstrakte Typisierung der dramatischen Figuren* und ihre agitatorische Einfügung in ein streng polarisiertes antagonistisches Grundmodell, das das kennzeichnende manichäische Weltbild dieser stark politisierten Theaterform widerspiegelte, ein weiteres gemeinsames Merkmal der NS-Thingspiele und der kommunistischen und sozialdemokratischen Massenspiele dar. Im Figurenkonzept des Thingspiels, in dem sich einige der Hauptmomente der Jelinekschen

---

<sup>184</sup> Neben Euringer zählen auch Heynicke und Johst zu den bekanntesten Thingspiel-Dramatikern.

<sup>185</sup> "Brecht sah in den kochenden Menschenmassen der Sportarenen ein Modell des von ihm angezielten Theaters."(Vondung:1971,153)

Figurendramaturgie wiederfinden lassen, flossen z.T. auch Züge des Hampelmans und der Popanze ein (vgl. Eichberg/Rühle (Hg.):1977,63).

Die Figuren, die als "sichtbare Verkörperung bester nordischer Eigenschaften", echten Führer- und natürlichen Herrentums"(von Schramm, zit. nach Brenner,H.:1963,104) dem Publikum den nationalsozialistischen "Heldenmythos"(S.Behrenbeck) vermitteln, d.h. in erster Linie Rassebewusstsein und Opfersinn beibringen sollten, waren rassische Auslesetypen und Inbegriff heroischer Einsatz- und Opferbereitschaft für die "Erneuerung, Erlösung, Wiedergeburt des deutschen Volkes im "Dritten Reich""(Behrenbeck:1991,244) zugleich. Nach mythischem, christlich-religiösem *und* sozialdarwinistischem Muster traten sie als Kämpfer gegen die Mächte des Bösen, als Helden, die dem Volk die >Genesung<, das ewige >Heil< bringen, auf. In Übereinstimmung mit dem nationalsozialistischen Begriff des (un)toten Helden<sup>186</sup>, wie er der griechischen Antike entlehnt war (vgl.4.1.1.), traten die Figuren dabei sehr häufig als Wiedergänger aus dem Totenreich (als "Vampire", würde E.Jelinek sagen) ins Geschehen der Thingspiele ein. Daraus resultierten gewissermaßen auch ihre marionettenhaften Züge sowie die auffallende Handlungslosigkeit und Statuarik der chorischen Thing-Dramatik insgesamt. In der Tat schloss der nationalsozialistische Rückgriff auf den prä-dramatischen Diskurs des Chorischen die Verabschiedung der dramatischen Form mit ein: Was sich auf der Ebene des Aufführungstextes als die dramaturgische Entscheidung für eine offene Theaterform zeigte, hatte auf der Ebene der Theater Texte in der weitgehenden Handlungsarmut und in der Zurückdrängung des dramatischen Dialogs zugunsten langer monologischer Chorpartien sein genaues Korrelat (vgl. dazu Vondung:1971,72).

Indem sie die kollektive Anwesenheit der (Un-)Toten in Szene setzte, nahm die Thing-Aufführung zugleich liturgische und totenkultische Züge an. Sie kam einer kultisch-rituellen Totenbeschwörung gleich, die eine mystische Kommunion zwischen den Toten und den (Über-)Lebenden herstellen und so die Legitimität und Kontinuität des "fruchtbringenden Opfers"(S.Behrenbeck) sicherstellen sollte.

Diese mystische und opferkultische Komponente des Thingspiels tritt in der Verortung und im architektonischen Aufbau der Thingstätten zum Vorschein. Die strenge Rundform, in der Zuschauerraum und Bühne angeordnet waren, war den germanischen Opfer- und Kultstätten nachempfunden und fungierte als Signal dafür, dass "die Tragödie als germanisches Schicksalsopfer den blutmäßig bedingten Zusammenhang mit dem (Ursprungs-)Raum wahren muss."(F.Emmel, zit. nach Brenner,H.:1963,99)

Die Thingstätten wurden bevorzugt in der Nähe historischer Plätze, Ruinen, Hunengräber, vorchristlicher Kultstätten oder großer Kriegerdenkmäler erbaut (vgl.Vondung:1971,71; Behrenbeck:1991,245). Die Tatsache, dass sie auf die Einbindung von Natur und Nationaldenkmälern als Kulissen angelegt waren und dementsprechend als Freilichtbühnen amphitheatralisch in die Landschaft "eingelassen" waren (Brenner,H.:1963,99), rief über die Assoziation bruchloser historischer Kontinuität und unverfälschter Authentizität hinaus auch die Vorstellung tiefer Natur- und Heimatverbundenheit auf.

Das nationalsozialistische Thing-Experiment war allerdings von relativ kurzer Dauer. Im Großen und Ganzen hat es nur 4 Jahre, von 1933 bis 1937, überdauert. Neben den in der einschlägigen Forschungsliteratur oft angeführten finanziellen, ideologiepolitischen und rezeptionsästhetischen Gründen (Stichwort: nachlassende Wirksamkeit) für seine abrupte Einstellung ist mit G.Biccari unter theaterästhetischen Gesichtspunkten auch ein weiterer bedeutsamer, bislang allerdings bei weitem übergangener Grund denkbar: sein "subversive(s)

---

<sup>186</sup> Der Helden-Begriff stand im Mittelpunkt des nationalsozialistischen Versuchs einer "Wiederbelebung der attischen Tragödie"(zit. nach Biccari:2001,138), wie das als "national-kultisches und heroisches Drama"(zit. nach Brenner,H.:1963,99) apostrophierte Thingspiel zuweilen definiert wurde. Zu der Frage nach der Entstehung der Tragödie aus dem archaischen Opferritus im Allgemeinen sei hier v.a. auf R.Girards anthropologische Studie *Das Heilige und die Gewalt* hingewiesen und zu der Frage nach den im Dritten Reich kursierenden Tragödientheorien im Besonderen auf G.Biccari's aufschlussreiche Dissertation "*Zuflucht des Geistes?*" (ebd.,245-266), aus der an dieser Stelle nur die resümierende Feststellung angeführt sei, wonach das Opfer und der Versuch einer pseudoidealistischen Wendung durch Hervorhebung des *heroischen Geistes* "die stärksten *topoi* der *Religion der Tragödie* im Dritten Reich" waren (ebd.,254).

Potential"(Biccari:2001,225), das wesentlich in seiner kultischen Beschaffenheit, genauer gesagt: in der von ihm vermittelten Erfahrung der "unvorhersehbaren Liminalität"(ebd.,224) - der Kern des Kultischen - sowie in der Hervorkehrung der Materialität der Stimme und des gesprochenen Wortes durch den rhythmisch-musikalischen Einsatz des Chorischen lag. Durch die ekstatisch gesteigerte Präsenz, die es in seiner Qualität als liminaler Raum erzeugte, zeigte es auch eine bedrohliche Tendenz zum Abdriften von der offiziellen Theaterästhetik der Repräsentation und der ihr korrespondierenden Auffassung von der Bühne als "letzte(r) Zuflucht des Geistes"(ebd.,234). Durch die rhythmisch-musikalisch akzentuierte Leibhaftigkeit der szenischen (produktions- und rezeptionsästhetischen) Vorgänge drohte es, einen der Grundpfeiler des wortgebundenen metaphysischen "Theater(s) der Dichtung"(Biccari), das für den NS-Theaterdiskurs bestimmend war (vgl.5.1.6.2.) - die radikale Zurückdrängung der menschlichen Körperlichkeit von der Bühne - zu stürzen.

Der plötzliche Abbruch der Thingspiel-Bewegung in der Mitte der 30er Jahre könnte dergestalt als die radikale Antwort der NS-Kulturfunktionäre auf diese anbrechende Gefahr interpretiert werden.

Die NS-Theaterpolitik konzentrierte sich in der Folgezeit ganz auf die "museale Klassikerpflege"(ebd.,84). Sie restaurierte die bürgerliche Guckkastenbühne, die Tragödie (in historischer Form) und v.a. die unpolitische Komödie (vgl. dazu Vondung:1971,158). Damit kehrte sie endgültig zum konservativ-revolutionären Ideal eines logo- und phonozentrischen *Theaters der Dichtung* zurück, das "die Heiligkeit des Wortes"(Biccari:2001,85) bei gleichzeitiger "Aufopferung des Schauspielers und seines Körpers"(ebd.,256) postulierte und den alten Traum eines deutschen Nationaltheaters verwirklichen sollte: "In der Tat war ein Hauptanliegen des Nationalsozialismus die *Bildung* bzw. *Fiktion* der kulturellen Identität Deutschlands mit dem Rekurs auf den "schönen Schein" und den "Glanz" des Nationaltheaters zu schaffen, der von Lessing über Schiller und Goethe bis zu Wagner und Thomas Mann dem bildungsbürgerlichen Subjekt "Erhöhung und Erhebung" schenken sollte. Die Nationalsozialisten favourisierten das *repräsentative Theater* unter dem "Gesetz der Persönlichkeit" nur, weil sie wussten, dass die Klassiker-Inszenierungen, reduziert auf raffinierte Unterhaltung für die gebildete Elite, niemals eine konkrete politische Auseinandersetzung mit der Diktatur hätten verursachen können."(ebd.,240)

Dieses nationalistisch gesinnte "repräsentative Theater", das die NS-Theaterleute vor Augen hatten und das sich im Grunde in einem "obsessive(n) Wortritual"(ebd.,121) erschöpfte, zeichnete sich durch "die Priorität des Dramas, des Wortes und des Autors"(ebd.,31) sowie durch "eine statische und streng kontrollierte Art der Inszenierung nach dem rhetorischen und architektonischen Muster"(ebd.,30) aus, die den Schauspielerkörper durch dessen totale Unterordnung unter das Diktat des gesprochenen Wortes/Textes zu einem Instrument oder auch Ornament der politischen Macht deprivierte und in lebloser Statuarik erstarren ließ.

"Die starre Extase der monumentalen Schauspieler-Statue und der volksschaffenden Macht des Wortes"(ebd.) stellte somit eines der herausstechendsten Markenzeichen der repräsentationalen "nationalsozialistischen" Theaterästhetik dar.

## 5.2. "Ich will kein Theater - ich will ein anderes Theater". Bemerkungen zur Theaterästhetik von E.Jelinek

In den bisherigen Darlegungen wurde mehrfach darauf hingewiesen (und in der Schlusspassage des vorangehenden Exkurses kam es nochmal in aller Evidenz zur Geltung), dass Elfriede Jelineks Faschismuskritik sich unter dramaturgischen Gesichtspunkten als Dekonstruktion des repräsentationalen oder, was gleichbedeutend wäre, des dramatischen Theatermodells<sup>187</sup> artikuliert. Wie diese dramaturgische Dekonstruktion bei E.Jelinek konkret aussieht und was genau sie beinhaltet, das soll der nachfolgende Abschnitt klären. Entsprechend der für uns zentralen Körperproblematik und ausgehend von der grundlegenden These, dass der politische

---

<sup>187</sup> Das Modell "Drama" ist seinem Wesen nach repräsentational (Poschmann:1997,23). Einheit, Ganzheit, Illusion, Repräsentation von Welt sind ihm konstitutiv unterlegt (Lehmann:1999b,22).

Einsatz von Jelineks Theater im spezifischen Einsatz des Körpers gründet, richtet er das Augenmerk besonders auf die Frage nach der Funktion und dem Stellenwert der Körperlichkeit in Jelineks Theaterdiskurs, um somit den Boden für die anschließenden Überlegungen zu Jelineks veränderter Schauspielästhetik zu bereiten.

### 5.2.1. Über die soziokulturellen und politischen Hintergründe, die Verortung und die Spezifik von Jelineks Theaterästhetik gegenüber dem herkömmlichen dramatischen Repräsentationsmodell.

"Ich will kein Theater - ich will ein anderes Theater"(in Roeder:1989) und ferner: "Ich will, wenn ich überhaupt noch fürs Theater schreibe, ein anderes Theater. Ich will von dem Theater, das mich bisher zurückgestoßen hat, fortkommen und sehen, ob es mir nachkommt"(ebd.,157) - so brachte E.Jelinek zu Anfang ihrer dramaturgischen Laufbahn das Hauptanliegen ihres "gegen den herrschenden Theatercode"(C.Caduff) gerichteten ästhetischen Programms auf ihre eigene, d.h. auf eine zugleich prägnante und provozierende Art und Weise auf den Punkt und setzte es in der Folgezeit mit bemerkenswerter Ausdauer und Konsequenz in ihrem dramatischen Schaffen um.

Das Schreiben fürs Theater hält sie für "eine maßlose Herausforderung", für "eine Überschreitung der Grenzen"(Roeder:1996,3). Es bedeutet für sie "eine ständige Konfrontation, der ich nur gerecht werden kann, indem ich mich immer wieder daran reibe, die Gegnerschaft des Theaters annehme"(ebd.).

"Die Dramaturgie der Jelinekschen Stücke" - fasst B.Landes die Grundzüge von Jelineks sperriger Dramaturgie zusammen - "widersetzt sich dem "Theater". Ihre Stücke erzählen keine außerhalb ihrer Texte zusammenfassbaren Geschichten, ihre Dramaturgie ist die ihrer Sprache, einer Komposition aus Worten, Rhythmen und agierenden Figuren. Kein abgebildetes Leben."(Landes:1986b,7)

Dass sie dem Theater stets die Stirn bietet, "gegen den herrschenden Theatercode" anschreibt, ihre Texte aus der größtmöglichen Distanz zur herkömmlichen dramatischen Theaterpraxis mit dem "fernen Blick"(Jelinek,in Perthold:1992,33) der "Fremden" verfasst, dass sie sich wie H.Müller vehement weigert, den hegemonialen Theaterapparat zu bedienen und dezidiert für ein nicht-mimetisches, für ein "anderes Theater" eintritt, "das im wesentlichen durch die Ablehnung von Illusion und Repräsentation definiert ist"(Poschmann:1997,194), hat wie immer bei Jelinek seine genderpolitischen Hintergründe: "Das Theater war nie ein Ort für Frauen. Es hat sie höchstens als Interpretinnen zugelassen."(in Roeder:1996,3)

Im Theater kann die Frau - erklärt die Autorin andernorts - genauso wie in der Musik nur als Interpretin (Schauspielerin) oder als Dramaturgin, nicht aber schöpferisch reüssieren.

Das repräsentationale Theatermodell, das im Mittelpunkt des männlich dominierten Theaterbetriebs steht, trägt unverkennbar bürgerlich-patriarchale Züge und setzt den Ausschluss der Frau als unabdingbare Bedingung voraus: "In the theatre we are dealing with questions of representation. European theatre is an art form in which the bourgeoisie celebrates itself.

Woman is traditionally excluded from this discourse...She is not trusted to have any impact on public institutions, on public life."(in Brenner:1993,25)

Ausgeschlossen, aber als unverzichtbare Existenz- und Konsistenzgarantie zugleich auch eingeschlossen, jenseits *und* diesseits, außerhalb *und* innerhalb zu sein - dieser bezeichnende *Zwischenstatus*, der der Frau nicht nur im männlich hegemonialen Theaterbetrieb, sondern beinahe im gesamten Kulturbetrieb der abendländischen Gesellschaft zugeteilt wird, spiegelt sich in Jelineks "offene(r) Dramaturgie der Zwischenräume"(Roeder:1989,19), im eigentümlichen *Zwischenstatus* ihrer Theatertexte, ihrer Sprache, ihrer Figuren, ihrer Körper-Inszenierungen wider und kommt in den diversen Modalitäten dramaturgischer Durchquerung des Phantasmas der Einheit zum Ausdruck - in der Sprengung der Einheit des Zeichens (als Auflösung der eindeutigen Zuordnung von Signifikant und Signifikat), in der Zerstörung der Einheit der *dramatis personae* (als Reflex auf das "postmoderne" Schwinden des Subjekts und des Sinns), in der Zersetzung der Einheit der dramatischen Handlung und damit der dramatischen Zeit und des dramatischen Ortes, in der Unterbindung der identifikatorischen Einverbindung von Darsteller und Rollenfigur (bzw. von Körper und Text) sowie von Darsteller und Zuschauer etc.

Als eine der ersten unter den Jelinek-Forschern hat Dagmar von Hoff diese de(kon)struktive Strategie der Dezentrierung der dramatischen Form, die sich auf sämtlichen Ebenen von Jelineks Theater texts - auf der Ebene der Figuren, der Handlung, der Text- und Sinnkonstitution, der szenischen Umsetzung wie der Interpretation<sup>188</sup> - beobachten lässt, genauer analysiert und resümierend mit H.-T. Lehmanns Begriff "postdramatisch" charakterisiert.

Will man der Spezifik der Jelinekschen Theaterästhetik aber gerecht werden, sollte man den Begriff "postdramatisch" auf Jelineks Theaterdiskurs zugleich mit *und* gegen H.-Th. Lehmann anwenden. Was genau ist mit dieser paradox anmutenden Wendung gemeint?

Das "mit H.-Th. Lehmann" nimmt hier die unbestreitbar vorhandenen starken Affinitäten zwischen Jelineks Theaterästhetik und der "postdramatischen" Theaterästhetik, wie sie der prominente Theatertheoretiker in seiner breitangelegten Studie über die postdramatischen Theaterformen herausgearbeitet hat, in den Blick.

In der Tat weist Jelineks Theatermodell fast die ganze Palette charakteristischer Stilmomente der neuen vielgestaltigen postdramatischen Theaterpraxis auf, wie sie sich in den 80er und 90er Jahren als Antwort auf die veränderte gesellschaftliche Kommunikation unter den Bedingungen der hochtechnisierten Mediengesellschaft herausgebildet und entwickelt hat: "Parataxis, Simultaneität, Spiel mit der Dichte der Zeichen, Musikalisierung, Visuelle Dramaturgie, Körperlichkeit, Einbruch des Realen, Situation/Ereignis"(Lehmann:1999b,140); auf einige davon gehen wir im Weiteren noch etwas näher ein.

Mit dem postdramatischen Theaterdiskurs teilt es die Überwindung der Prinzipien der Mimesis/Repräsentation und der Fiktion (mitunter der Figuration und Narration), die Absage an die illusionistische Ästhetik des "schönen Scheins" und die Hinwendung zu einer Ästhetik der Heterogenität, Alterität und des (Sinn-, Subjekt-, Präsenz-)Entzugs, die Dezentrierung der Textstrukturen, die Autonomisierung/Enthierarchisierung der verschiedenen Theatermittel<sup>189</sup>, die in Fachkreisen unter dem Stichwort >Rethatralisierung des Theaters< kurrente Wiederentdeckung der physischen Materialität und Performativität der sprachlichen und theatralen Signifikanten mitsamt ihrer kritischen Unterwanderung des phallogozentrischen Körper-Geist-Dualismus, die Verabschiedung der zentralperspektivischen Wahrnehmungsweise und die Eröffnung einer Vielzahl neuer Wahrnehmungsperspektiven unter der aktiven Einbeziehung der Rezipienten<sup>190</sup>, kurzum: die radikale Auflösung der gängigen dramatischen Theatertradition, die die historischen Theateravantgarden um 1900 durch ihre kritische Infragestellung der überkommenen klassischen ("aristotelischen") Einheitsdramaturgie zwar in die Wege geleitet, aber nach Ansicht von H.-Th. Lehmann nicht ganz zu Ende gebracht hatten. Bei der Aufstellung der Unterscheidungskriterien zur näheren Charakterisierung der postdramatischen Theaterpraxis hebt der Theatertheoretiker im Hinblick auf das Absurde und das Epische Theater etwa nachdrücklich hervor: "das Theater des Absurden gehört wie das Brechts zur dramatischen Theatertradition. Einige Texte sprengen den Rahmen dramatischer

---

<sup>188</sup> Mit Blick auf die von Jelinek entwickelte dezentrierende Sinn- und Textstruktur hebt D.von Hoff hervor, dass sie "keine zentrale Interpretation (zulässt), die das Herz ihrer Texte träge"(von Hoff:1990,112). Auf diesen besonders wichtigen methodologischen Hinweis trifft man seitdem in der Sekundärliteratur des Öfteren. So z.B. bei M.S. Pflüger, wenn sie schreibt: "Jelineks Theater texts sind zunächst gar nicht auf Sinn hin befragbar, man muss sie von den Rändern her angehen und die Textverfahren rekonstruieren, die diese Semantik des Verschwindens von Sinn hervorbringen."(Pflüger:1995,11) Bei U.Hass heißt es überspitzt über Jelineks Sprache sogar: "Diese Sprache ist ihre eigene Realität; sie spricht für sich selbst. Sie tut ihre Arbeit, indem sie gesprochen wird. Sie darf nicht zurückgebunden werden durch irgendeine Form der Interpretation."(Hass:1988,92)

<sup>189</sup> An der Autonomisierung ("Desartikulation" bzw. "Desautomatisierung") der verschiedenen Theatermittel, die sie im Theater der 70er Jahre am Werke sieht und als "Dekonstruktion"(Derrida) der Bedingungen theatralischer Repräsentation interpretiert, macht H.Finter den Unterschied zwischen diesem und der historischen Theateravantgarde fest, der es, wie sie betont, primär um die Destruktion der theatralischen Illusion ging. Während die historische Theateravantgarde also ganz im Zeichen der Negativität stand, entfaltete der postdramatische Theaterdiskurs eine Dynamik, die nicht so sehr auf Zerstörung als vielmehr auf Produktion ausgerichtet war: indem er die Konstituenten des Theatralischen selbst in ihrer Zeichenhaftigkeit dramatisierte, produzierte er nämlich seinen eigenen Metadiskurs mit

<sup>190</sup> zu diesem Problemkomplex vgl. Fischer-Lichte,Erika/Schwind,Klaus (Hg.):1991

und narrativer Logik. Aber erst wenn die Theatermittel jenseits der Sprache in Gleichberechtigung mit dem Text stehen und systematisch auch ohne ihn denkbar werden, ist der Schritt zum postdramatischen Theater getan." (Lehmann: 1999b, 89)

Insofern Jelineks Theatertexte bis auf die einzigen Ausnahmen *Wolken.Heim.* und *Begierde&Fahrerlaubnis* aufgrund ihrer formalen Beibehaltung der dramatischen Dimension<sup>191</sup> und trotz (partiell) gewährleisteter Gleichberechtigung der theatralen Zeichensysteme dem von Lehmann aufgestellten Kriterium eines radikalen Bruchs mit dem dramatischen Paradigma nicht ganz entsprechen, lassen sie sich *nicht eindeutig* unter der Kategorie "postdramatisch", so weit diese ursprünglich auch gefasst sein mag, subsumieren. Eben dies zieht das obige "gegen H.-Th. Lehmann" in Betracht. Eigentlich sollte man die Verortung des Jelinekschen Theatermodells gegenüber dem dramatischen Repräsentationsparadigma angesichts seines eingangs herausgestellten *Zwischenstatus* - die paradoxe Wendung "mit *und* ohne H.-Th. Lehmann" hebt auch darauf ab - als "innerhalb *und* außerhalb" zugleich bestimmen.

Um es als These zu formulieren: Jelineks Theaterästhetik entwickelt sich aus der Ablehnung (im Sinne der kritischen Hinterfragung) der dramatischen Theatertradition und weist dementsprechend weit über sie und über die phallogozentrische Ordnung des Selben, in der sie angesiedelt ist, hinaus. In der dekonstruktiven Abstoßbewegung, die sie dabei vollzieht, löst sich Jelineks Theaterästhetik jedoch nie ganz von der dramatischen Theatertradition. Wenn auch auf größtmöglicher kritischer Distanz, bleibt sie dennoch untrennbar mit ihr verbunden. Sie spannt sich zwischen den beiden Polen von Theater und Drama, treibt diese möglichst weit auseinander, achtet aber zugleich immer darauf, dass der Faden zwischen ihnen nicht ganz abreißt. Andersherum: Sie spielt die beiden gegenläufigen Theatermodelle - das der Repräsentation und das der Präsenz/Performanz - kontrapunktisch gegeneinander aus und verzichtet dabei darauf, sich auf eines von ihnen festzulegen. Durch diesen Verzicht gelingt es ihr, an die Grenzen der theatralen Repräsentation vorzustoßen und von dort aus das exklusionistische metaphysische Repräsentationsprinzip auf die Spitze und an sein Ende zu treiben, total auszuhöhlen. Als radikale Fortführung epischer und absurder Ansätze zum einen und als exemplarische Manifestation postdramatischer Tendenzen zum anderen fügt sie sich dementsprechend *in den doppelten Kontext der historischen Theateravantgarde und der postdramatischen Theaterpraxis* ein.

Doch die Außerkräftsetzung des Prinzips der Repräsentation/Figuration (J.-L. Nancy) und die damit einhergehende Erschließung neuer Möglichkeiten einer nicht-repräsentationalen Theaterpraxis ist nicht das einzige Ergebnis des insistierten Umspielens der Grenze dramatischer Repräsentation in Jelineks Theaterdiskurs. Zu dessen Effekten gehören wesentlich auch die Erschließung neuer Wahrnehmungsweisen durch Schärfung des Blicks für das "Andere", für das, was aus der repräsentationalen Ordnung des Selben ursprünglich ausgegrenzt worden ist - das Weibliche, der Körper, die unhintergehbare und unabdingbare Materialität und Prozessualität der sprachlichen und theatralen Signifikationsprozesse etc. - und die Sensibilisierung für die Dimension des Traumatischen, realhistorisch gesprochen: die Aktivierung der verschütteten kollektiven Erinnerung an die vergangenen Nazi-Verbrechen. Letzteres hat G. Poschmann im Auge, wenn sie in analoger Weise konstatiert, dass "Jelinek sich in die Zwischenräume der theatralen Repräsentation (begibt) und das Abgründige darin auf(sucht)" (Poschmann: 1997, 107). An späterer Stelle setzt sie dieses "Abgründige" in einen direkten Bezug zum historischen Phänomen des deutschen Faschismus und zur Problematik der berüchtigten österreichischen Geschichtsvergesslichkeit: "Der durch den deutschen Faschismus aufgerissene Abgrund verkörpert auch die Lücke im Gedächtnis, das Schweigen..." (ebd., 191)

Der bisherige kursorische Problemgrundriss macht plausibel, warum G. Poschmann mit ihrem Begriff von der "kritischen Nutzung der dramatischen Form", zu deren exemplarischen VertreterInnen sie auch E. Jelinek zählt, die Spezifik von Jelineks dekonstruktiver Unterwanderung des dramatischen Theatermodells genauer trifft als H.-Th. Lehmann mit seiner

---

<sup>191</sup> Obwohl radikal in Frage gestellt, sind darin durchweg Rudimente der dramatischen Form (Dialog, Handlung, Figuren) aufrechterhalten. Auch am Primat der Sprache und des Textes wird, wenngleich nur anscheinend und im Gestus der radikalen Hinterfragung des metaphysischen Primats des Logos, weiterhin festgehalten.

Kategorie der postdramatischen Theaterform. Offenbar sah sich letzterer auch selbst bei der begrifflichen Einordnung von Jelineks Theaterästhetik vor gewisse Schwierigkeiten gestellt, die sich wesentlich aus deren eigentümlicher Ambivalenz und Widersprüchlichkeit ergeben. Denn bei der Auflistung der Autoren, "deren Werk mindestens teilweise dem postdramatischen Paradigma verwandt ist"(Lehmann:1999b,25), führt er Jelineks Name an letzter Stelle an. Ansonsten bezieht er sich im Laufe seiner Darlegungen ausschließlich im Hinblick auf ihre Sprach- und Figurenkonzeption auf sie.

Unter *kritischer Nutzung der dramatischen Form* versteht G. Poschmann eine Form subversiven Umgangs mit dem dramatischen Theatermodell, die die Unzulänglichkeit theatraler und sprachlicher Repräsentation zur Erfassung und Darstellung von Wirklichkeit demonstriert. Unter formaler Beibehaltung der dramatischen Form betreibt sie deren Auflösung, indem sie deren grundlegende Konstituenten - Dialog, Handlung, Figuren - aushebelt.

Bevor wir uns aber der Frage nach Jelineks spezifischer Art dekonstruktiver Auflösung der dramatischen Grundkonstituenten zuwenden, wollen wir zunächst noch die von G.Poschmann herausdestillierten Spielarten kritischer Nutzung des Dramas Revue passieren lassen, da sie bei Jelinek meistens in kombinierter Form auftreten und sich zudem in manchen Punkten mit H.-Th.Lehmanns Ausführungen zum postdramatischen Theater treffen.

Als wichtigste Strategien kritischer Nutzung der dramatischen Form führt Poschmann deren Thematisierung im Metadrama, deren Umfunktionierung durch Strategien der Zuschauerunsicherheit (>Ästhetik des "Verwirrspiels"(Roeder)<) sowie die Verlagerung der Theatralität in die Sprache, welche verstärkt in ihrer "Ereignishaftigkeit" /Performativität, Polysemie und Materialität eingesetzt wird, an (vgl.Poschmann:1997,110).

Unter dem Stichwort >Metadrama< behandelt sie die Tendenz zur Autoreflexion des Dramas, die der expliziten Problematisierung von dessen Voraussetzungen und dessen Grundprinzip theatraler Repräsentation dient. Als Stammvater solch dekonstruktiven Einsatzes von Metadrama gilt Luigi Pirandello<sup>192</sup>, der mit *Sechs Personen suchen einen Autor* die traditionelle Spiel-im-Spiel-Technik, -ursprünglich ein dramaturgischer Griff zur Affirmation des dramatischen Theaters-, in ein Instrument zu dessen Infragestellung umgekehrt hat (ebd.,108). Die Einblendung metadramatischer Elemente stellt ein häufig eingesetztes Stilmittel bei E.Jelinek dar<sup>193</sup> und führt zu einer weitgehenden Verwischung der Grenzen zwischen Theatertext und Theatertheorie. Als exemplarisch hierfür wäre *Krankheit* zu nennen. Aus dem dort eingearbeiteten Monolog des Heiligen (Jelinek:1992,225-227) ist nach Angaben der Autorin ihr theatertheoretischer Essay *Ich möchte seicht sein* hervorgegangen.

Ganz allgemein könnte man die durchgängige metadramatische Tendenz bei E.Jelinek ihrer dramaturgischen Strategie der Dezentrierung - des Dramas, des Textes, des Sinns und des Subjekts - zurechnen. Als Spaltung und Verdoppelung kommt diese nicht nur auf der inhaltlichen (Beispiel: *Krankheit*), sondern auch auf der strukturellen Ebene von Jelineks Theatertexten, etwa in deren intertextueller Beschaffenheit, in der weitgehenden Überlagerung von Haupt- und Nebentext, in der kritischen Hinterfragung der traditionellen Gattungskonventionen, in der poststrukturalistisch geprägten Sprach- und Figurenkonzeption usw. zum Tragen.

Bei Jelineks Figurenkonzeption, die auf der Einblendung einer zweiten entpsychologisierenden Reflexionsebene basiert - die Figuren sprechen stets ihren "Subtext" mit (mehr dazu später) - , tritt die metadramatische Tendenz besonders deutlich hervor.

Dieselbe Funktion wie das Metadrama - die kritische Hinterfragung traditioneller Theatralität - erfüllt auf rezeptionsästhetischer Ebene die Strategie der Zuschauerunsicherheit. Wie der Name schon sagt, zielt sie auf die Verunsicherung konventioneller Rezeptionsprozesse ab (vgl. Poschmann:1997,129/131). Dies geht, wie aus der Tradition der historischen Theateravantgarden bekannt, grundsätzlich durch die Abschaffung

---

<sup>192</sup> auf den sich E. Jelinek bei der Erläuterung ihrer Figurenkonzeption auch implizit bezieht: "Nicht eine Person oder sechs Personen suchen einen Autor, sondern das Sprechen sucht eine Hülle bei mir."(in Roeder:1989,152)

<sup>193</sup> Unter dem metadramatischen Aspekt hat B.Bürster Jelineks Theatertexte analysiert. Die Ausschließlichkeit dieses Blickwinkels und die Zugrundelegung eines repräsentationalen Theaterbegriffs jedoch - darin stimme ich G.Poschmann vollkommen zu - lassen ihre Arbeit als höchst problematisch und unzulänglich erscheinen.

der Rampe (vgl. dazu Brauneck:1998) vor sich<sup>194</sup> und schließt notwendig die Erschütterung des voyeuristischen/zentralperspektivischen Blickparadigmas wie der phonozentrischen Vorstellung von der Einheit und Selbstpräsenz der Stimme mit ein. (In seiner Qualität als Theater des Heterogenen ist das postdramatische Theater nach H.-Th.Lehmann auch ein "Theater der Blicke" und ein "Theater der Stimmen" zugleich.)

Diese zweite Strategie, die wesentlich in der Vermittlung einer Erfahrung des Mangels, des Sinn-, Präsenz- und Identitätsentzugs, in der Bewusstmachung der eigenen Begrenztheit des Rezipienten besteht<sup>195</sup>, erfordert eine Rezeptionshaltung, die die Hinnahme dieser Mangelerfahrung als unabdingbar (an)erkennt und die sich mit H.-T. Lehmann als die "Kunst des Nichtverstehens"(vgl. Lehmann:1994) bezeichnen lässt.

Wenn hier generell von der Rezeption der Jelinekschen Stücke gesprochen wird, so ist dabei freilich auch ihre Rezeption durch die Theater- und Literaturkritik mitgemeint. Für diese mag es durchaus hilfreich sein, den vorhin angeführten methodologischen Hinweis D.von Hoff's (vgl.Anm.188) zu befolgen, auf den zentrierenden hermeneutischen Interpretationsansatz von vornherein zu verzichten und sich statt dessen auf eine dezentrierende plurale Lektüre "von den Rändern her"(M.S. Pflüger) einzulassen. Dasselbe gilt natürlich auch für die Aufführungspraxis der Jelinekschen 'Un-Stücke', die deren Spezifik nur dann gerecht werden könnte, wenn sie sich nach "anderen" sprich nicht-mimetischen, nicht-illustrativen Umsetzungsmöglichkeiten umsehen würde, welche eine ver-rückende, differenzierende, perspektivierende Lektüre der Textvorlagen eröffnen.

Bei der Unterwanderung der dramatischen Form wird schließlich auch sehr stark mit dem Eigenwert des sprachlichen Materials gearbeitet. Die Sprache tritt dabei, wie es G.Poschmann formuliert, als "Hauptdarsteller" auf. Befreit von der referentiellen Bezeichnungsfunktion, desemantisiert, entwickelt sie eine Eigendynamik, "verselbständigt sich"(Poschmann): "Die repräsentationale Funktion der Sprache als eines Zeichensystems wird radikal ab- und die poetische Funktion (und mit ihr Materialwert und Polysemie der sprachlichen Signifikanten) aufgewertet." (Poschmann:1997,99)

Durch die Verschiebung von der referentiellen zur nicht- bzw. autoreferentiellen Funktion werden die sprachlichen Signifikanten in ihrer Materialität exponiert. Die semiotischen Eigenschaften und das performative Potential der Sprache werden verstärkt gegen ihre semantischen Qualitäten ausgespielt. Ihre Offenheit, Unabschließbarkeit und Unergründbarkeit, ihre Fähigkeit, Sinngewandlungs- und Identitätsstiftungsprozesse anzustoßen, werden mobilisiert und reflektiert (ebd.,334/335).

Die Zurückdrängung der Dimension der Bedeutungs- bzw. Botschaftsvermittlung zugunsten derjenigen der Rezeption<sup>196</sup>, die aus der Verabschiedung der referentiellen Funktion der Sprache resultiert und die Unmöglichkeit des "Verstehens" (im herkömmlichen Sinne) der nicht mehr dramatischen Theatertexte bedingt, impliziert, dass die Sinngewandlung -und damit auch die "Verantwortung"(H.-Th.Lehmann)- an das Publikum delegiert wird.

Aus dem bisher Gesagten dürfte deutlich geworden sein, dass die neue, nicht-repräsentationale Theaterästhetik ihrem Wesen, ihrer Funktionsweise und ihrer Erscheinungsform nach, "eine Ästhetik der (Material-)Präsentation, der Artikulation und der als Koproduktion verstandenen Rezeption" (Poschmann:1997,28) ist. Theatralität ist danach im Kontext des nicht-dramatischen Theaterparadigmas als "Qualität der Sprache" (Keim:1998,42) und Theater selbst als Ort der

---

<sup>194</sup> Bei Jelinek erfolgt die Aufhebung der Trennung zwischen Bühne und Publikum durch die direkte Ansprache des Publikums (Beispiel: *Stecken, Stab und Stangl*) zum einen und durch die Auflösung der Einheit von Figur, Rollendarsteller und Schauspieler zum anderen. Bei der letzteren verändert sich auch die feste Rollenverteilung zwischen SchauspielerInnen und Publikum. Die Feststellung, die C. Bethge in diesem Zusammenhang in Bezug auf *Krankheit* trifft, lässt sich unterdessen auch an Jelineks Theateressay *Ich möchte seicht sein* gut nachvollziehen: "Die SchauspielerInnen sind DarstellerInnen von SchauspielerInnen und die ZuschauerInnen sind DarstellerInnen von ZuschauerInnen. Alle an eine Aufführung beteiligten Personen sind somit DarstellerInnen, stellen etwas dar und spiegeln etwas vor."(Bethge:1991,30)

<sup>195</sup> angesichts der überwältigenden Fülle an intertextuellen Referenzen muss dieser unweigerlich kapitulieren

<sup>196</sup> Bei Jelinek erfolgt sie unter verstärktem Einsatz der musikalisch-rhythmischen Strukturen und der Polysemie der Sprache.

(Selbst-)Inszenierung der Sprache zu begreifen. Das Bühnengeschehen wird nicht mehr ausschließlich von den dramatischen Kategorien Figur und Handlung bestimmt. Unter dem Schutz der formal beibehaltenen dramatischen Form werden diese zugunsten der Sprache, die "gleichwertig neben, ja sogar über (bzw. "vor") ihnen rangiert"(Poschmann:1997,177), in den Hintergrund gedrängt.

Bekanntlich stellte die Dominanz der Sprache auch eine zentrale Dimension des bürgerlichen Repräsentationstheaters dar. Doch die "neue", nicht-repräsentationale Strategie der Aufwertung der Sprache hat nichts mit der dort vorherrschenden (phal)logozentrischen Dominanz des (gesprochenen) Wortes und des Textes zu tun. Vielmehr ist sie das genaue Gegenteil davon. Präzisionshalber müssen wir gleich hinzufügen, dass sie auch nichts mit "Dominanz" im hierarchischen Sinne des Wortes zu tun hat. Denn, wie wir nachher noch sehen werden, zeichnet sich der nicht mehr dramatische Umgang mit der Sprache gerade durch die Enthierarchisierung der sprachlichen und theatralen Zeichen aus.

Dadurch dass sie die Materialität, Prozessualität und Historizität der theatralen und sprachlichen Signifikationsprozesse als Ermöglichungsbedingung fürs Theater hervorkehrt, entzieht die nicht-repräsentationale Theaterästhetik dem dramatischen Theater, welches auf deren Verdrängung und Ausblendung basiert, den Boden. (Wie H.-Th.Lehmann im Anschluss an A.Wirth bemerkt (vgl.Lehmann:1999,101), vollzieht das postdramatische Theater die Wandlung vom abgeschlossenen Werk zum performativen Akt.)

Zu diesem Zweck bedient sich die nicht mehr dramatische Theaterästhetik recht häufig der gängigen dramatischen Mittel, die sie allerdings umfunktioniert oder ironisch-kritisch persifliert, verabsolutiert, auf die Spitze und ad absurdum treibt. Jelineks insistentes Festhalten am Primat der Sprache, bei dem diese durch ihre musikalisch-rhythmische Gestaltung an ihre Grenzen geführt und im gleichen Zuge aus ihrer untergeordneten Rolle unter dem Primat des Logos entlassen wird, liefert ein schlagendes Beispiel hierfür.

Wenn also G.Poschmann aus ihren bisher nur knapp referierten Ausführungen zur subversiven Umfunktionierung der Sprache in dramenkritischen Theatertexten folgert, dass die Untersuchung der Sprache im Mittelpunkt ihrer Analyse stehen soll (Poschmann:1997, 197), dann trifft dies mit besonderer Kraft auf Jelineks "andere" Dramaturgie zu, die sich mit vollem Recht als eine *Sprachdramaturgie* bezeichnen lässt<sup>197</sup>. Das "andere" Theater von E.Jelinek ist demnach "ein poetisches Theater, in dem die Sprache Thema, Handlungselement und eigentlicher Handlungsträger ist" (ebd.,197). Ein *Theater jenseits und diesseits der Repräsentation zugleich*, das "die Sprache zum Sprechen bringt"(in Perthold:1992), ihr ein "Gesicht" verleiht (in dies.,1994).

Bekräftigt wird diese Annahme auch von der Autorin selbst, die Theater vorrangig als "sprachliche Anstalt"(in Tiedemann:1994,35) betrachtet und nicht müde wird, die herausragende Bedeutung der Sprache für ihre politisch ausgerichtete Theaterästhetik zu betonen: "Es geht mir eigentlich immer nur um Sprache, was selten bei Dramatikern der Fall ist. Das Primäre ist das politische Anliegen, die Handlung ist nur das Skelett, an dem das angehängt ist, während die Sprache alles andere ist."(zit. nach Mattis:1987,12)

Durchgehend nach musikalischen Prinzipien (Klangähnlichkeit, Alliteration, rhythmische Analogien) organisiert, wird die Sprache bei Jelinek *in ihrer lautlichen Materialität* vorgeführt. Auf diese Weise wird sie zum "Ausstellungsobjekt"(Lehmann:1999b,266) transformiert. Sie verdinglicht sich, verräumlicht sich, erlangt eine gewisse Autonomie und Selbstreferentialität. Stellvertretend für viele sei hier erneut U.Hass zitiert: "Diese Sprache ist ihre eigene Realität; sie spricht für sich selbst. Sie tut ihre Arbeit, indem sie gesprochen wird. Sie darf nicht zurückgebunden werden an irgendeine Form der Interpretation."(Hass:1988,92)

Diese Sprache, deren Bewegung das vorantreibende Element der Jelinekschen Theatertexte abgibt, ist nach Chr. Schmückers sehr plastischer Formulierung eine Sprache, "die körperlich ist, die Worte wahrnimmt, die einen nicht entlässt, die keine Möglichkeit lässt, sich zurückzulehnen, eine Sprache, die einen einnimmt und von sich stößt, die Eindeutigkeit nicht zulässt. Schwindelerregend...Lustvoll." (Schmücker:1989,3)

---

<sup>197</sup> Dass Jelineks Dramaturgie wesentlich eine Sprachdramaturgie ist, bedeutet vor dem Hintergrund der psychoanalytischen Theorie Lacans, dass sie eine Dramaturgie ist, der die ethische Dimension der Anerkennung und Öffnung zum Anderen konstitutiv eingeschrieben ist.

Die Ausstellung ihrer Materialität wird durch die Zertrümmerung der ganzheitlichen Wortgestalt erzielt, die die Abkopplung des Signifikanten vom Signifikat, die Sprengung der Einheit des Zeichens also, initiiert und sich im fortschreitenden Abgleiten der Sprache von der logozentrischen Sinnbahn, in der weitgehenden (aber nie totalen !), parallel zur Bedeutungskomplexion laufenden Desemantisierung (so Pflüger:1995,16) bzw. in der mittels ästhetischer Verfremdungstechniken wie Montage, Übertreibung, Entstellung, Verballhornung etc.<sup>198</sup> potenzierten "Künstlichkeit" des Jelinekschen Sprachduktus manifestiert: "Ich meine überhaupt, dass durch diese Künstlichkeit der Sprache, die manchmal fast eine Kindersprache oder wie eine Sprache in Kinderbüchern ist, sich die Wirkung steigert. Ein simpler Naturalismus ist nicht imstande, alle Aspekte der Wirklichkeit so abzubilden, dass sie als veränderbar erkannt werden kann, sondern liefert vielleicht ein plattes Abziehbild."(in Sauter:1981,114) Und ferner: "Die Sprache zu meinen Stücken soll wie ein Jandl-Text gesprochen werden, wie ein Gedicht von Jandl, die völlige Künstlichkeit. So würde ich mir das bei 'Burgtheater' wünschen. Auch in *Krankheit oder Moderne Frauen* soll die Sprache nicht so gesprochen werden, sondern sie soll losgelöst sein von allem, als ob sie Selbstzweck wäre."(zit. nach Mattis:1987,40)

Um diese für ihre Behandlung der Sprache symptomatische Künstlichkeit zu bezeichnen, hat die Autorin den Begriff der "Sprachflächen" geprägt, der durch seinen impliziten Verzicht auf die Illusion von (Raum-)Tiefe der Emanzipation der sprachlichen Signifikanten und der Suspension des Sinns Rechnung trägt.

Doch mit dem Stichwort der Flächigkeit, das die materielle, körperliche Dimension der sprachlichen Zeichen akzentuiert, ist nicht nur die Spezifik des Jelinekschen Umgangs mit der Sprache, sondern auch ein grundlegendes Postulat postmoderner wie avantgardistischer Ästhetik generell anvisiert. "Suche nach neuen Modellen des Zeichengebrauchs" - so heißt nach H.-Th.Lehmann das zentrale Anliegen, das dahinter steckt und die Brücke zwischen historischer Theateravantgarde und postdramatischer Theaterpraxis schlägt (vgl.Lehmann: 1999b,53). "Emanzipation des Signifikanten" und "Suspension des Sinns"(ebd.) - ihre ausgeprägtesten Manifestationsformen - kommen in Jelineks Dramaturgie nicht nur auf der Ebene der Sprache, sondern auch auf der Ebene der internen Theatralität insgesamt zum Tragen.

Kurz gefasst: Die Aufkündigung des dramatischen Prinzips der Mimesis/Repräsentation nimmt bei Jelinek fast das gesamte System theatraler Codes in Anspruch. Der dekonstruktivistische Umgang mit der Sprache kann dabei als paradigmatisch für den Umgang mit den anderen Theaterzeichen, insbesondere mit dem Schauspielerkörper, gelten. Wie die als Klangmaterial eingesetzte Sprache, der gegenüber sie nunmehr als gleichberechtigt auftreten, brechen auch sie aus der eindeutigen Zuordnung zu einem Signifikat aus, erfahren im Zuge der dementierenden Öffnung und Zerstreung des Logos eine Befreiung aus der referentiellen Funktion der Bedeutungsvermittlung, eine Desemantisierung und Verselbständigung, die eine Materialisierung (Verdinglichung) zugleich bedeutet. *Vom Sinn zur Sinnlichkeit* (ebd.,275) - die Lehmannsche Formel beschreibt prägnant den Weg, den die postdramatische (mitunter auch Jelineks) Theaterpraxis auf ihrer Suche nach neuen Modellen eines nicht repräsentationalen Zeichengebrauchs beschreitet. Bei dem parataktischen und non-hierarchischen Zeichengebrauch, den H.-Th. Lehmann zu einem ihrer hervorstechendsten Markenzeichen erklärt, treten fast zwangsläufig die vom dramatischen Theater zurückgedrängten "eigentlich theatralen Wahrnehmungsbedingungen, also die ästhetischen Qualitäten des Theaters als Theater in den Vordergrund:" die ereignishaftige Gegenwart, die eigene Semiotik der Körper, Gesten und Bewegungen der Spieler, die kompositorischen und formalen Strukturen der Sprache als Klanglandschaft, die Bildqualitäten des Visuellen jenseits der Abbildung, der musikalisch-rhythmische Verlauf mit seiner Eigenzeit usw."(ebd.,51).

Dieser tief greifende Funktionswandel setzt eine synästhetische Wahrnehmung voraus (ebd.,147), die vom Rezipienten vor allen Dingen ein vielseitiges Assoziationsvermögen

---

<sup>198</sup> von Jelinek unter dem Stichwort >Relieftechnik< subsumiert ; in einem früheren Interview von 1981, aus dem auch das folgende Zitat stammt, erläutert Jelinek in unüberhörbar marxistischem Ton die Funktionsweise und das Hauptanliegen dieser von ihr eingesetzten "Relieftechnik" dahingehend, dass sie damit "vergrößern und übertreiben und komplizierte Sachverhalte dennoch so darstellen (kann), dass man sie als veränderbar erkennen kann"(in Sauter:1981,114).

erfordert, eine Rezeptionshaltung, auf die E.Jelinek besonders großes Gewicht legt: "Der Zuschauer soll auf der Bühne nicht sehen, was er hört. Die Disparatheit von Gebärde, Bild und Sprache öffnet die Möglichkeit des freien Assoziierens."(in Roeder:1989,153)

Dass die Berücksichtigung des nicht-hierarchischen Zeichengebrauchs, dem sie, wohlgermerkt, im Gestus einer vehementen Ablehnung jeglicher "postmoderner" Willkür und Beliebigkeit<sup>199</sup> immer eine klare politische Aussage unterlegt, von eminenter Bedeutung für das Verständnis ihres Theaters ist, hat die Autorin durch ihre Äußerungen zum Thema selbst deutlich gemacht. Die große Bewunderung, die sie erklärtermaßen für H.Müllers Dramaturgie und insbesondere für sein hochgradig innovatives -von G.Poschmann als "Inbegriff postdramatischen Schreibens fürs Theater"(Poschmann:1997,60) apostrophiertes- Stück *Bildbeschreibung* hegt, führt sie bspw. darauf zurück, dass Theater bei Müller "kein Transportunternehmen ist, sondern - Text, Bild - es selbst"(in Landes:1986b,7).

Dadurch dass es nicht mehr in den Dienst einer eindeutigen Bedeutungsvermittlung gestellt, sondern als mehrdeutiges oder auch als "leeres Zeichen", das auf seine Materialität verweist, auf der Bühne verwendet wird (vgl.Poschmann:1997,153), erlangt jedes einzelne der theatralen Zeichensysteme einen irreduziblen Eigenwert, der seine Unterordnung unter ein anderes Zeichensystem durchquert. Dies trifft v.a. auf den Einsatz der nonverbalen (gestischen, mimischen, proxemischen etc.<sup>200</sup>) Zeichen zu, die aus ihrer traditionell untergeordneten Funktion einer Illustration zum (übergeordneten) dramatischen Text entlassen werden.

In der Nachfolge H.Müllers hat E.Jelinek die Verabschiedung der gängigen Vorstellung vom "Transportunternehmen" Theater und die dezentrierende, enthierarchisierende Trennung der verschiedenen Zeichensysteme zu einem der bestimmenden Prinzipien ihrer Theaterarbeit erhoben. Bei ihr sind es v.a. die beiden Register der Rede und der Aktion, die entgegen ihrer herkömmlichen hierarchischen Relation eine starke Tendenz zum Auseinanderdriften und Verselbständigen an den Tag legen. In ihrem programmatischen Theateressay *Ich möchte seicht sein* stellt sie ausdrücklich klar: "Bewegung und Stimme möchte ich nicht zusammenpassen lassen."("Ich möchte ...",157)

Auf ihrer Suche nach möglichst adäquaten sprich nicht-mimetischen Umsetzungsformen für Jelineks Stücke sollte sich die theatrale Inszenierungspraxis nach diesem (antirepräsentationalen) Prinzip der Trennung richten und dabei verstärkt auf die Polysemie und Materialität der sprachlichen und theatralen Signifikanten setzen. Man täte indes am besten, wenn man die Neigung zur Textgläubigkeit entweder ganz aufgeben oder ihr nur in wohl dosierten Mengen nachgeben würde. Denn insofern der 'Verrat' am Original für Jelineks "anderes Theater" fundamental ist, dürfte er es auch wohl für die theatrale Inszenierungspraxis ihrer Stücke sein.

Man darf also bei der szenischen Umsetzung von Jelineks Theatertexten nie aus den Augen verlieren, dass sich Jelineks Theater wesentlich in dem *freien Zwischenraum*, in dem *Inter*, in dem dialogischen Wechselspiel zwischen Text/Autor und Regisseur/Publikum ereignet. Es entsteht, wie es die Dramatikerin anlässlich Chr.Schlingensiefs Inszenierung ihres bislang letzten Stückes *Bambiland* im Dezember 2003 am Wiener Burgtheater formulierte, "zwischen dem ästhetischen Wollen des Regisseurs und dem Text, oder wie immer man es nennt, eine Art Schnittstelle, an der das Stück dann erst beginnt" und wird grundsätzlich getragen von der Idee, dass "Theater nicht die Arbeit eines Dramatikers, einer Dramatikerin (ist), die ihre Arbeiten dann bebildern lassen."("...und dann zustoßen wie eine Sandviper", in Der Standard, 08.10.04) Diese Theatervorstellung der Dramatikerin, die dem Regisseur die Rolle des Koproduzenten und damit auch die größtmögliche Freiheit zuspricht, findet bei Nicolas Stemann, dem jungen Berliner Regisseur, der im vergangenen Jahr Jelineks Stück *Das Werk* mit großem Erfolg in Wien auf die Bühne brachte und im kommenden Frühling noch ihr neuestes und bisher unveröffentlichtes Stück *Babel*<sup>201</sup> am Wiener Akademietheater inszenieren soll, eine begeisterte

---

<sup>199</sup> "Ich wehre mich gegen das gleichberechtigte, gleichgültige Nebeneinanderbestehen von Stilelementen. Wenn alles möglich ist, ist nichts möglich - insofern bin ich keine Anhängerin der Postmoderne. Meine Texte sind engagierte Texte. Engagement ist bereits etwas Altmodisches..."(in Roeder:1989,154)

<sup>200</sup> vgl. dazu Fischer-Lichte:1995a,Bd.1

<sup>201</sup> In dem Stück gehe es um den Irak-Krieg und die Porno-Industrie, erklärte Stemann in einem Interview mit der *Welt am Sonntag* (zit. nach Der Standard, 09.10.2004).

Aufnahme. So äußerte er Anfang Oktober gegenüber der österreichischen Nachrichtenagentur (APA): "Elfriede Jelinek ist für mich die Krönung des zeitgenössischen Theaters, weil sie mir Freiheit lässt im Umgang mit ihrem Werk." (in *Der Standard*, 09.10.2004)<sup>202</sup>

Diese Theatervorstellung ist gar nicht so neu, sondern wird von der Autorin bereits seit den Anfängen ihrer dramaturgischen Arbeit vertreten. Besonders deutlich kam sie indes in ihrem begeisterten Kommentar zu U. Ottingers *Begierde&Fahrerlaubnis*-Inszenierung (1986) zum Ausdruck, welche sie als "eine absolut konsequente Arbeit" lobte: "Es gab die Schrift, die als Film über die Bühnenrückwand lief, vor der eine Taubstummendarstellerin agierte. Die extrem metaphorische Textsprache wurde durch eine extrem rigide Gebärdensprache kontrapunktiert, die nicht illustrativ ist, sondern reines Zeichen. Der Körper interpretiert nicht den Gehalt des Textes, zeigt nicht, wie die ältere Frau in "Begierde&Fahrerlaubnis" unter dem jüngeren Liebhaber leidet, sondern der Körper dient nur als Sprache, als tote Sprache, er verweigert jede Aussage. Das ist ein Vorgang des Übersetzens. Das soll Theater sein." (in Roeder: 1989, 153) Indem sie einen Keil zwischen Repräsentiertes und Repräsentation hineintreibt, macht die Autonomisierung der verschiedenen Zeichensysteme, die Jelineks Theatermodell postuliert, die Herstellung der für das dramatische Modell unverzichtbaren theatralen Fiktion unmöglich. Sie stellt die Prinzipien der Figuration und Narration, auf denen diese beruht, radikal in Frage, erteilt dem dramatischen Anspruch auf Ganzheit, Einheit und Geschlossenheit eine klare Absage.

Bei Jelinek ist es, wie vorhin erwähnt, in erster Linie die "Verselbständigung der Sprache" (Poschmann), die "die Dezentrierung und Destruktion der dramatischen Form" (von Hoff) durch Aushebelung von deren grundlegenden Strukturelementen - Dialog, Handlung, Figuren - bewirkt.

## 5.2.2. Aushebelung der dramatischen Grundkonstituenten

### 5.2.2.1. Auflösung der dialogischen Form

Die gleichwertige Beteiligung der verschiedenen Theatercodes und die zunehmende Selbstbezüglichkeit der Sprache ziehen notwendig die Überwindung der dialogischen Form nach sich. Während es in den ersten zwei Stücken (*Nora*, *Clara S.*) noch einen durchgehenden Dialog gibt, tritt dieser in den nachfolgenden Theatertexten Jelineks immer mehr hinter die sich immer deutlicher abzeichnenden monologischen und chorischen Tendenzen zurück<sup>203</sup>. In der Mehrheit davon wird er zwar noch weiter beibehalten, aber er flackert dort nur in Form von losen Versatzstücken auf (etwa in *Krankheit*, *Burgtheater*, *Raststätte*, *Stecken, Stab und Stangl*) oder aber er löst sich in uferlosen Redeblöcken auf (Beispiele: *Totenauberg*, *Ein Sportstück*, *In den Alpen*, *Das Werk*), die ihrerseits noch überwiegend bestimmten Figuren zugeordnet sind, diese Aufteilung jedoch nicht selbstverständlich<sup>204</sup> ist (so Pflüger: 1995, 25). Im Prosatext *Wolken.Heim*. (das Gleiche gilt auch für Jelineks neueres Stück *Bambiland*), wo es überhaupt keine Anweisungen, keine Rollen, keine Handlung, keine Figurenrede mehr, sondern nur "Text pur" (Landes: 1986b, 33) gibt, ist der Prozess der Zersetzung der dialogischen (und d.h. auch der

---

<sup>202</sup> Dass dem freien inszenatorischen Umgang mit Jelineks Texten allerdings (von der Kritik wie von dem Publikum) auch gewisse Grenzen gesetzt sind und er nicht immer auf öffentlichen Zuspruch trifft, zeigte sich etwa in aller Schärfe bei der eben erwähnten *Bambiland*-Inszenierung Chr. Schlingensiefs. Sie machte von der dem Regisseur zugesprochenen künstlerischen Freiheit in extremer Weise Gebrauch und löste dadurch heftige Kontroversen in der Presse aus. Die Mehrheit der dazu erschienenen Kritiken fiel negativ aus. Die Reaktion der Autorin war dagegen sehr positiv. Daran zeigte sich zum wiederholten Mal, dass sie besonders solche Inszenierungen schätzt und für gelungen hält, die eine Art Widerstand gegenüber ihren Textvorlagen entwickeln, die nicht davor zurückschrecken, deren Grenzen zu überschreiten und sich dezidiert dem repräsentationalen Theaterverständnis verweigern.

<sup>203</sup> Die Ablösung der dialogischen Struktur durch monologische und chorische Sprechformen betrachtet H.-T. Lehmann als symptomatisch für das postdramatische Theater (vgl. Lehmann: 1999b, 233).

<sup>204</sup> Als Beispiel führt M.S. Pflüger eine szenische Anweisung aus *Totenauberg* an, wo es über die beiden Gamsbärtler heißt, dass sie sich den Text beliebig aufteilen sollen (vgl. Pflüger: 1995, 257). Die gleiche Regieanweisung findet man auch in *Das Werk* (ebd., 91).

dramatischen) Form am weitesten fortgeschritten. Andrzej Wirth hat für diesen de(kon)struktiven Zersetzungsprozess, der mit einer radikalen Aufhebung des Rollenträger-Konzeptes einhergeht und in enger Verbindung mit dem poststrukturalen Theorem vom "Tod des Autors"(M.Foucault) und der daraus resultierenden Pluralisierung, Dispersion der Ursprungsinstanz des Sprechens steht, die Formel "vom Dialog zum Diskurs" geprägt. Den ausschlaggebenden Impuls zur Auflösung des traditionellen Bühnendialogs in die Form des Diskurses oder des Solilogs hat ihm zufolge Brechts Theorie gegeben, die "implizit darauf hin(deutet), dass Aussage im Theater durch die gleichwertige Beteiligung von verbalen und kinetischen Elementen (Gestus) entsteht und nicht bloß literarischer Natur ist"(Wirth:1980,19). Im Anschluss an Wirths Überlegungen hat H.-Th.Lehmann das postdramatische Theater als "ein *postbrechtsches* Theater"(Lehmann:1999b,48) bezeichnet, das sich vom Epischen Theater Brechts v.a. darin unterscheidet, dass es "den politischen (agitatorischen- E.P.) Stil, die Tendenz zur Dogmatisierung und die Emphase des Rationalen... hinter sich (lässt)"(ebd.,48). Formal spiegelt sich die Zersetzung des traditionellen Bühnendialogs bei E.Jelinek in der zunehmenden Länge der Repliken wider. Im Laufe der Zeit wird nämlich die Tendenz zur Kürze der Repliken, die für einen funktionierenden Dialog unerlässlich ist, mehr und mehr aufgegeben: "Sind die Äußerungen der Figuren in *Krankheit* noch relativ knapp gehalten und finden häufige Sprecherwechsel statt, so dehnen sich die Replikenlängen in *Totenauberg* (und in *Ein Sportstück*- E.P.) ganz erheblich, um in *Wolken.Heim*. in einem einzigen Monolog zusammenzuwachsen."(Pflüger:1995,25)

Dramaturgisch kommt sie in der zunehmenden Zurückdrängung der referentiellen Funktion der Figurenrede durch ein "übergreifendes monologisches Stilprinzip" zum Ausdruck, das A.-M. Mattis bereits im *Nora*-Stück angelegt sieht: "Obwohl formal die Dialogform aufrechterhalten wird, kann man sich bei näherer Betrachtung nicht des Eindrucks erwehren, dass im Grunde jede Figur für sich monologisiert, das Gegenüber nur mehr als Stichwortgeber dient. In *Clara* geht Jelinek einen Schritt weiter... Was noch als "Dialog" anmutet, entpuppt sich als ineinanderverschachtelter Monolog."(Mattis:1987,68)

In den späteren Texten, wo im Zuge des fortlaufenden Redeautomatismus die monologische (bzw. chorische) Form überwiegend die Oberhand gewinnt, kommt es auch oft vor, dass "die Figuren nicht einmal mehr stichwortartig aufeinander Bezug nehmen"(ebd.,72) und die von ihnen vorgetragenen Repliken bezugslos, ganz für sich im Raum stehen. Die Sprache hat sich in ihrem Eigenlauf total verselbständigt. Sie "läuft den Figuren davon"(zit. ebd.). Mit den treffenden Worten H.Müllers ausgedrückt: "es ist eher eine Sprache von Figuren, die an eine Maschine angeschlossen sind."(vgl.Müller:2004,4)

Semantisch bleibt die Tendenz zur Monologisierung/Diskursivierung bei Jelinek doppeldeutig. Einerseits ist sie als Signal für die zunehmende psychotische bzw. totalitäre Kappung des Bezugs zum Anderen lesbar. E.Jelinek: "Es sind keine normalen Dialoge mehr, wo die Personen aufeinander Bezug nehmen, sondern jeder kotzt das aus, was die Personen normalerweise verbergen, zurückhalten und nicht aussprechen würden. Das sprechen sie, als ob sie ständig zwanghaft ausspucken müssten."(zit. nach Mattis:1987,19)

In völliger Diskrepanz zur herkömmlichen Funktion des Dialogs nehmen die Jelinekschen Figuren keinen Bezug auf ihr (reales) Gegenüber. Mehr noch: sie nehmen dieses in den meisten Fällen überhaupt nicht wahr. Sie simulieren zwar ständig Gespräche (so Pflüger:1995,25), sprechen ununterbrochen, reden sich "um Kopf und Kragen" (Perthold:1992,32), aber ihr rast- und haltloses Sprechen, in dem sie sich wie in einem Spinnennetz immer mehr und mehr zu verstricken und verlieren pflegen, bleibt im Grunde ein Aneinandervorbeireden, ein beziehungsloses, selbstgenügsames Sprechen, ein Sprechen, das zum Selbstzweck geworden ist und von daher auch keine dialogische Verständigung, keine Öffnung auf den Anderen hin anstrebt, sondern sich vielmehr in seiner Selbstimmanenz rigoros dagegen versperrt. Auch wenn es zuweilen den Anschein hat, dass sich dieses Sprechen an einen "imaginären Partner" richtet (so Raabke:2004,2), so fungiert dieser fiktive Dialogpartner, gegen den die Figuren "unsichtbar anreden und anrennen" (ebd.), eher als Hilfskonstruktion, als Pendant, als Gegenfolie, gegen die sie sich qua Abgrenzung konstituieren und einigermaßen festigen können, denn als ein wirklicher Gesprächspartner, dessen Gegenwart sie wahrnehmen und anerkennen. U.Dubois konstatiert: "Die Figuren reden nicht miteinander, sie tragen ihre Aussagesammlungen vor sich her, halten sie einander entgegen. Die Textparts reiben sich

aneinander, widersprechen sich, wiederholen sich auf verschiedenen Ebenen, ohne dass die Gleichschaltung den redenden Figuren bewusst würde."(Dubois:1988,13)

In leichter Abwandlung dieser Feststellung schreibt M.S. Pflüger: "Die einzelnen Figuren äußern sich meist in ausgedehnten Redeblöcken, ohne von den anderen unterbrochen zu werden. Sie halten einander gleichsam Vorträge, und lösen sich im Referieren ab."(Pflüger:1995,23/24)

Unter Rückgriff auf die Jelineksche Begrifflichkeit notiert sie einige Seiten früher, dass sie "Sprachflächen aneinander vorbei(tragen)"(ebd.,18).

Da die zur bloßen Form erstarrten Dialoge "keine Repliken auf Gesagtes" (Jelinek,zit. nach Schmücker:1989,64), sondern wesentlich "Sprach- und Wortwechsel"(Schmücker,ebd.) sind, kann man die tragende Struktur der Jelinekschen Stücke mit A. Wirth als Diskurse bzw. als "Worte im Spielfeld" bezeichnen.

In den meisten Theatertexten von Jelinek wird das selbstreferentielle Sprechen der Figuren, wie vorhin anklang, implizit mit der Problematik der Nichtanerkennung und Ausschließung des Ander(sartigen), des "bedrohlichen" Fremden in Zusammenhang gebracht. So z.B. werden die Frauen in der Schlusszene von *Krankheit* durch die aggressiven Sprachattacken der männlichen Figuren ganz zum Verstummen gebracht. In *Wolken.Heim.* bleiben die "Anderen" über den ganzen Text genauso sprach- wie gesichts- und körperlos. Auch in *Totenauberg* und in *Stecken,Stab und Stangl* gibt es diese stummen Fremden/(Un-)Toten, "deren Aufenthaltsort das Nichts ist, doch immerhin sind sie auf der Bühne leiblich vorhanden"(Pflüger:1995,22). Als unschuldige (zivile) Opfer der profitorientierten aggressorisch-interventionistischen Bush-Politik im Irak-Krieg sind sie nicht zuletzt auch in *Bambiland* allgegenwärtig.

Andererseits lässt sich die Tendenz zur Monologisierung/Diskursivierung der dialogischen Form bei Jelinek im Kontext der eben angesprochenen Problematik des Eigenen und des Fremden als ein Hinweis auf die unhintergehbare eigene Andersheit/Fremdheit der Figuren auslegen: "Das Du oder die Anderen werden in die monologhafte Rede hineingenommen und nicht als klar abgegrenztes Gegenüber behandelt. Um mit Jelinek zu sprechen: "Es gibt zwar ein Du, das angesprochen wird, aber das Du ist gleichzeitig ein Ich". Das Du wird Teil des Ich, die Anderen Teil des Wir...Sie (die Figuren- E.P.) konstituieren sich als Rolle und Gegenrolle, indem sie gegensätzliche Spielmöglichkeiten auf sich vereinen."(ebd.)

Um möglichen konzeptuellen Missverständnissen vorzubeugen, wollen wir gleich ausdrücklich darauf hinweisen, dass die Jelinekschen Figuren nach Angaben der Autorin kein Ich, sondern ein "Es" im Freudschen Sinne (vgl.Roeder:1989,151) sind, womit die Annahme von der Kontamination des Eigenen mit dem Fremden in der Monologhaftigkeit der Figurenrede, gelesen auf der Folie von J.Kristevas Schrift *Fremde sind wir uns selbst*, eigentlich nur noch ein weiteres Mal bestätigt wird. Der unsichtbare dritte oder unbekannte (imaginäre)

Gesprächspartner, auf den sich ihre scheinbaren Dialoge nach H.Müller, T.Raabke u.a. immer beziehen, ist der Fremde, der in ihrem 'tiefsten' Inneren, in ihrer eigenen "Mitte" steckt und sie unwiderruflich daran hindert, ganz bei sich, d.h. ein selbstgenügsames Ich zu sein, in der (selbst)mörderischen Immanenz und Selbstreferentialität des Spiegelstadiums zu verharren.

Die Kontamination des Eigenen mit dem Fremden, die auf der Ebene der Textkonstitution durch die intertextuelle Verfahrensweise mit dem Effekt der Suspension der starren Gegenüberstellung der beiden Kategorien bewerkstelligt wird, kommt demnach auf der Ebene der Figurenrede als Durchdringung und Grenzverwischung der dialogischen und monologischen Form zum Ausdruck: "Die Monologisierung des Dialogs ist als bedeutungstragendes Formelement zu werten, das einerseits die Auflösung des Dialogs trägt und andererseits Eigenschaften des Monologs auf die dramatische Rede im Allgemeinen anwendet und diese so grundlegend verwandelt. Aber auch der Monolog als solcher bleibt nicht unangetastet: gegenläufig zur Monologhaftigkeit des Dialogs ist eine Dialogisierung des monologischen Sprechens festzustellen."(Pflüger:1995,28)

Die Monologisierung der Figurenrede, die aus der dezentrierenden Diskursivierung des Dialogs hervorgeht, zeichnet sich durch eine disseminierende Vervielfältigung der Sprecherinstanzen aus. "Die Monologe enthalten disparate Stimmen, die auseinanderstreben und miteinander in Konflikt geraten."(ebd.,29) Diese Lesart wird von E.Jelineks Kommentar zu *Begierde&Fahrerlaubnis* bekräftigt, wo sie darauf insistiert, dass der Text "nicht einfach nur Monolog, sondern ein Sprachspektrum" sei, "in dem man Zwischentöne des Rollentausches, des Perspektivwechsels, der Positionsveränderung feiner hörbar machen kann als in einer mir grob

erscheinenden dialogischen Struktur, in der eine Person etwas vertritt, eine andere etwas dagegensetzt."(in Roeder:1989,153)

Die Zersetzung des traditionellen Bühnendialogs erweist sich somit als unabdingbare Bedingung für die Vielstimmigkeit der Rede, die bei M.S Pflüger den Namen "Dialogizität" führt. Die Vielstimmigkeit, die im postdramatischen Theaterdiskurs zum Hauptcharakteristikum der "diskursiven" monologischen Form wird, sprengt die Einheit des traditionellen Monologs und bricht damit auch die Geschlossenheit des dramatischen Universums auf (vgl.Lehmann: 1999b,234).

#### 5.2.2.2. Zersetzung der dramatischen Handlung

Die Auflösung des dramatischen Handlungsverlaufs, die Hand in Hand mit der Auflösung des Dialogs im polyphonen Diskurs geht, stellt einen weiteren Schritt in Jelineks kritischer Hinterfragung der Grundlagen theatraler Repräsentationalität dar. Wie die Einheit der Figurenrede wird auch die Einheit der Handlung als einer kohärenten Totalität durch Fragmentierung und Heterogenisierung, d.h. durch Einlagerung langer Prosapassagen oder lyrischer Elemente entsprechend der für Jelineks Theaterästhetik symptomatischen Gattungsüberschreitung<sup>205</sup> gesprengt: "Handlung als etwas nach außen Gerichtetes, über das das Subjekt Identität herstellt, entfällt."(Schmücker:1989,46)

Parallel zum Zerfall des Dialogs, des Sinns, der einheitlichen Stimme wie der einheitlichen Sprach- und Körpergestalt splittert sich die Handlung hier in eine Vielzahl unzusammenhängender Aktionen und Handlungssequenzen auf. "Zeit, an eine logische Abfolge gebunden, verliert ihre Bedeutung. Die Einteilung in Akte und Szenen verschwindet ganz oder verliert ihre Orientierung an (einem einheitlichen- E.P.) Zeit- und Handlungsverlauf. Der Rhythmus des Textes wird bestimmend für den Zeitablauf der Theatervorstellung."(ebd.)

Wie die Zersetzung der Figurenrede geht auch die Zersetzung der einheitlichen Handlung bei Jelinek wesentlich aus der Verselbständigung der Sprache hervor und läuft auf die Durchbrechung der referentiellen Illusion hinaus. Der Wortlastigkeit der Stücke korrespondiert ihre weitgehende Handlungslosigkeit. Die Verlagerung der Theatralität in die Sprache (Poschmann) löst die Handlung mit ihren Progressionsphasen und Spannungsbögen (vgl. von Hoff:1990,118) auf. Die Selbstläufigkeit der Sprache, der fortlaufende Redeautomatismus lässt keine dramatischen Kollisionen, keine dramatische Spannung im herkömmlichen Sinne aufkommen. Wenn dennoch zuweilen gewisse Ansätze dramatischer Spannung durchschimmern, sind sie eher als Ergebnis des sezierenden Eingriffs der Autorin in die Sprache zu werten<sup>206</sup>. Und sie sind auch noch der performativen Funktion der Sprache zuzuschreiben, die durch das Aufgehen des dramatischen Dialogs im Diskurs immer stärker in den Vordergrund rückt und als Bewegung einer unaufhörlichen Verschiebung des Sinns anstelle der traditionellen Handlung zum eigentlichen Motor der "nicht mehr dramatischen" Theatertexte E.Jelineks (Poschmann) wird.

"Der Prozess des Sprechens ist zugleich die Handlung."(Mattis:1987,65)

Dass die Autorin mit ihrer Sprach- und Figurendramaturgie auf inzwischen bereits klassisch gewordene Axiome der Sprechakttheorie rekurriert, liegt indes auf der Hand. Eine Stelle aus *Raststätte* stellt diesen Bezug deutlich heraus:

Elch: "Ja. Ich äußere mich, denn in mir hat sich einfach zuviel angesammelt. Mit dem Sprechen mache ich mich selbst..."(ebd.,94)

Die entsprechenden Repliken in *Krankheit*, die bezeichnender Weise alle den männlichen Figuren zufallen, sind noch zahlreicher.

Der dramaturgische Einsatz der Sprache in ihrer performativen und prozessualen Qualität bringt die Notwendigkeit neuer Wahrnehmungsweisen zur Geltung, die den Zuschauer als Ko-

---

<sup>205</sup> Im Zusammenhang mit der Frage nach Jelineks kritisch-subversiver Erschütterung der gängigen Gattungskonventionen verweist M.S. Pflüger emphatisch auf den einschlägigen Aufsatz von J.Bossinade, der den vieldeutigen Begriff der Gattung untersucht und dem Konnex zwischen der Destruktion der dramatischen Gattung und dem Spiel mit der Geschlechterdifferenz am Beispiel von *Krankheit* nachgeht (vgl.Pflüger:1995,12).

<sup>206</sup> Diese Ansicht vertritt auch A.-M. Mattis (vgl.Mattis:1987,50).

Produzenten ansprechen und ihm das Gefühl der Mit-Verantwortung vermitteln. Seine Ausschließlichkeit und Exzessivität, die in entscheidendem Maße zum Wegfall der dramatischen Handlung beiträgt, hebt mit der ideologischen Manipulierbarkeit und dem Gewaltpotential der Sprache (gegenüber dem Körper) auch die Zerstörbarkeit *und* die Zerstörungsgewalt des gerade durch die Handlungslosigkeit ins Zentrum der Aufmerksamkeit gedrängten Körpers ins Bewusstsein. Die Herabminderung der dramatischen Spannung, die der Preis für den Entzug einer geschlossenen Handlungsführung *qua* Autonomisierung der Sprache ist, macht es zugleich möglich, dass sich der Zuschauer umso mehr auf die physischen Aktionen und die Präsenz der Schauspieler konzentriert (so Lehmann:1999b,195/196). Insofern sie darüber hinaus in einem engen Bezug zu Jelineks spezifischer Zeitdramaturgie und der ihr zugrunde liegenden Geschichtskonzeption steht, hat sie auch, um eine Formulierung von H.-Th. Lehmann zu bemühen, mit der ethisch-politisch begründeten Suche nach theatralen Spielformen für Verpflichtung und Verantwortung, die der Dimension der kollektiven Erinnerung einbeschrieben sind (ebd.,351), zu tun.

Die Zeitdramaturgie, die Jelinek in ihren Stücken entwickelt, lässt sich als eine statische Kreisdramaturgie bezeichnen. Die potenzierte Künstlichkeit der Situationen, die Überlagerung verschiedener Zeitebenen durch das ästhetische Verfahren der Montage, die Rekrutierung des Figurenpersonals aus dem Reich der Toten, die monologische oder chorische Gestaltung der Figurenrede usw. führen dazu, dass die Zeit nicht voranschreitet, sondern sich in sich eingräbt, kreist und sich als erinnerte Zeit faltet (ebd.,324)<sup>207</sup>.

Durch intertextuelle Schichtung verräumlicht, in ihrem linearen Fortlauf stillgestellt, ist die Zeit bei Jelinek ausschließlich als endlos kreisende Wiederkehr präsent.

In Anbetracht ihrer engen Verschränktheit mit der Thematik der deutsch-österreichischen Nazi-Vergangenheit und der sich aus ihr herschreibenden kollektiven Schuld und historischen Verantwortung könnte man die stillgestellte lineare Zeit bei Jelinek mit H.-Th. Lehmann auch als "Schuld-Zeit" (ebd.,350) und die endlose Wiederkehr, als die sie wahrnehmbar wird, als Wiederkehr der (Un-)Toten, der unbetrauerten anonymen Opfer der Geschichte beschreiben.

Die Abkehr von der linearen/teleologischen Zeit, die Chr.Schmücker offenbar mit ihrem weiter oben zitierten Verweis auf den Bedeutungsverlust der Zeitkategorie bei Jelinek meint, spiegelt demnach Jelineks Auffassung vom bruchlosen Fortwirken der unabgeholten, verdrängten Vergangenheit in der Gegenwart wider, die durchgehend ihr Verständnis vom Theater als "Totenbeschwörung"(H.Müller) und von der Bühne als kollektiver Gedächtnisraum prägt.

Die kreisförmige statische Zeitdramaturgie, die unabwendbar das "Loch" in der "leeren Mitte" fixiert und die Linie des geschlossenen "Rundhorizonts"(E.Jelinek) nicht nur von *Totenauberg*, sondern von der Mehrheit der Jelinekschen Stücke zieht, ist ihrem Wesen nach eine, die sich vehement dem kollektiven Verdrängen und Vergessen widersetzt, eine, die dem Vergangenen und dem Traumatischen auf selbstzerstörerische Art und Weise unauflöslich verhaftet bleibt.

### 5.2.2.3. *Depersonalisierung der dramatis personae*

Jelineks Strategie der Dezentrierung und Destruktion der dramatischen Form schließt neben der Demontage der Einheit der Figurenrede und der Handlung notwendig auch die Zerstörung der Einheit der dramatischen Figur ein, auf die die ersten beiden dramatischen Grundkonstituenten auch grundsätzlich ausgerichtet sind.

"Sprachschablonen"/ "Kopfgeburten"/ "Kunstfiguren"(B.Landes), "geschlossene Sprachflächen"/ "Verkehrsknotenpunkte der Tendenzen des Allgemeinen, die durch sie hindurchsprechen"(U.Hass), "tönende Sprechmaschinen"(S.Perthold), "Sprachträger"(Chr.Schmücker), "Figurenklötze"/ "Popanze, Monster, Scheintote und Wracks"/ "Textgewebe aus verschiedenen vorgefertigten Text- und Diskurspartikeln"(D.von Hoff), "wandelnde Zitate"/ "Automaten mit vorgestanzten Druckwalzen"(A.-M.Mattis), "Ort sich überkreuzender Sprachspiele"/ buntes Amalgam aus "Stereotypen, Klischees und Karikaturen weltanschaulicher Haltungen oder geschlechtsspezifischer Rollen"/ "Intertext aus verschiedenen Prätexten"(M.S.Pflüger), "entindividuierte Schwundfiguren"(G.Poschmann),

---

<sup>207</sup> zu der Kategorie der Zeit im postdramatischen Theaterdiskurs generell vgl.Lehmann:1999b,309-360 und in Jelineks Theater konkret vgl.Pflüger:1995,41

"gegeneinandergesetzte Sprachflächen", in Bewegung gesetzte "Sprechautomaten", "Marionetten" etc. - wie die Beschreibungen der Jelinekschen Figuren in der Sekundärliteratur alle heißen - (ihre Liste ließe sich nicht zuletzt dank des tatkräftigen Einsatzes der Autorin selbst noch beliebig fortsetzen), sie alle deuten in erster Linie auf eines hin: dass E.Jelinek radikal mit der gängigen psychologischen Figurendramaturgie bricht.

"Meine Stücke verweigern sich dem psychologischen Theater. Die Figuren sprechen nicht aus sich heraus. Sie sind keine Personen, keine Menschen, sondern Sprachschablonen. Sie konstituieren sich aus dem, was sie sagen, nicht aus dem, was sie sind. Sie behaupten etwas von sich, statt auf der Bühne zu leben."(in Roeder:1989,143)

Jelineks Figuren sind weder psychologisch durchgearbeitet - das ist auch der Hauptgrund, warum ihre Auftritte nicht motiviert sind (so Pflüger:1995,28) - noch auch nur individuiert. Sie haben keinen sozialen Hintergrund, keine eigene Geschichte, keine Vergangenheit, kein Gedächtnis, keine "spezifische(n), ihnen zugehörige(n) individuelle(n) Eigenschaften", keinen "eigenen individuellen Sprachhorizont". Sie besitzen kein "festgefügtes Ich, sondern befinden sich in einem "Vor-Ich oder Post-Ich Zustand"(in Roeder:1989,152), sind alle "ein Es im Freudschen Sinn"(ebd.,151). Das *Es* als das Verdrängte, Verleugnete, "Verbotene"(E.Jelinek), spricht ständig und gegen ihren Willen aus ihnen heraus bzw. durch sie hindurch.

Sie sind völlig depersonalisiert, "enteignet"(Pflüger/Derrida). Das einzige, was ihnen übrigbleibt, ist ihr Geschlecht und ihre Herkunft, die ausschließlich sprachlicher Natur ist: "Das Sprechen lässt sich für mich nicht mehr personalisieren, gewissen Personen zuteilen. Dies führt dazu, dass meine Figuren kein festgefügtes Ich mehr besitzen, keine Person mehr festgelegt ist. Bei mir unterscheiden sich die Figuren eigentlich nur mehr durch ihr Geschlecht und ihre Herkunft, nicht mehr durch einen eigenen individuellen Sprachhorizont oder spezifische ihnen zugehörige individuelle Eigenschaften. Es handelt sich also um die absolute Depersonalisation: Den Figuren wird etwas in den Mund gelegt, aus dem Mund genommen; andere nehmen dasselbe in den Mund..."(zit. nach Mattis:1987,169/170).

Sie sind in sich "widersprüchlich", "heterogen"(Pflüger:1995,31/33), vielstimmig, "brüchig"(Mattis:1987,169), arbiträr: "Wer kann schon sagen, welche Figuren im Theater ein Sprechen vollziehen sollen? Ich lasse beliebig viele gegeneinander auftreten, aber wer ist wer? Ich kenne diese Leute ja nicht! Jeder kann ein anderer sein und von einem Dritten dargestellt werden, der mit einem Vierten identisch ist, ohne dass es jemandem auffiele. Sagt ein Mann. Sagt eine Frau. Kommt ein Pferd zum Zahnarzt und erzählt einen Witz. Ich will Sie nicht kennenlernen. Auf Wiedersehen."("Ich möchte..",158)

Sie sind keine lebenden Personen, sondern abstrakte Konstrukte<sup>208</sup>, künstliche "Sprachgebilde"(E.Jelinek), die auch recht häufig ihre sprachliche (und historische) Konstruiertheit offen ausstellen: "Meine Figuren sind eigentlich nur mehr wandelnde Sprachgebilde auf zwei Beinen, klischierte Sprachgebärden mit diesen entsprechenden ironischen Verhaltenskonzentratoren."(zit. nach Mattis:1987,20)

In ihrer extremen Artifizialität stellen sie nach Chr.Gürtlers Worten "prototypische Kunstfiguren" dar - eine Lesart, die durch eine relativ frühe, noch an Brechts Lehrstückdramaturgie angelehnte programmatische Aussage Jelineks in ihrer Folgerichtigkeit bekräftigt wird: "Ich vergrößere (oder reduziere) meine Figuren ins Übermenschliche, ich mache also Popanze aus ihnen, sie müssen ja auf einer Art Podest bestehen. Die Absurdität der theatralischen Situation - man betrachtet etwas auf einer Bühne! - verlangt eben diese Übersteigerung der Personen. Ich bemühe mich darum, Typen, Bedeutungsträger auf die Bühne zu stellen, etwa im Sinn des Brechtschen Lehrstücks."("Ich schlage..",14)

Bezugnehmend darauf hebt M.S.Pflüger die statische Verfassung der Figuren hervor, deren strukturelle (und semantische) Korrespondenz mit der vorhin besprochenen Kreisdramaturgie von Jelineks Texten geradezu ins Auge sticht: "Die Figuren sind statisch konzipiert (nicht umsonst charakterisiert Jelinek die Bühne hier als ein Podest wie für Statuen) und machen keine Entwicklung mit."(Pflüger:1995,30)

---

<sup>208</sup> U.Dubois: "Jelineks Figuren sind nicht Sinneinheiten, sie erschöpfen sich nicht in ihrem Text. Sie sind Textkonstrukte, denen Jelinek ihren Rollen gemäß Aussagen zuordnet. Aussagen, die sie sich wiederum aus dem gesamten Arsenal vorhandener Redewendungen zusammensucht und gegeneinander montiert."(Dubois:1988,13)

Die leblose Statuarik der Jelinekschen Figuren, die an aufgezogene Spielzeugpuppen, an Marionetten und Sprechautomaten denken lässt und damit den nachhaltigen Eindruck des Unheimlichen und Monströsen, den Jelineks Theater Texte generell erzeugen, nur noch mehr verstärkt, ist wie deren eigentümliche Handlungslosigkeit wesentlich der Verselbständigung der Sprache zuzurechnen. Als "Hauptdarsteller"(G.Poschmann) verdrängt die Sprache die Figur aus der zentralen Stellung, die sie einst im bürgerlichen Illusionstheater einnahm - dort galt das Hauptinteresse dem Schicksal, der Geschichte und der Entwicklung der Figur, die Sprache selbst war eher von zweitrangiger Bedeutung; sie war ausschließlich in den Dienst der Figurendarstellung gestellt und damit auf den Status eines nebensächlichen Beiwerks, eines Attributs, Ornaments reduziert. Entgegen dieser dramatischen Tradition läuft die Sprache in Jelineks "anderem", nicht-repräsentationalem (Poschmann) Theater "den Figuren davon"(Jelinek, zit. nach Mattis:1987,72). Jenseits von Figuren und Handlung fungiert sie hier als eine "eigenständige Wirklichkeit"(Roeder:1989,20). Dabei koppelt sie sich nicht nur von der Figur, sondern auch von dem sie "verkörpernden" Schauspielerkörper ab: das mehrmalige Herausfallen aus der Rolle, das bei Jelineks Figuren an der Tagesordnung ist, lässt sich etwa in dieser Richtung interpretieren.

Als ein besonders wichtiger Aspekt von Jelineks Dezentrierung der dramatischen Figur mag also die dramaturgische Umkehrung der gängigen hierarchischen Relation von Sprache und Figur gelten. Diese wird bei Jelinek schlichtweg auf den Kopf gestellt. Nicht die Sprache hat sich nach den Figuren zu richten und sich ihnen unterzuordnen, sondern umgekehrt. Nicht die Figuren sind der Sprache vorgängig, sondern die Sprache ist als erste da. Mehr noch: Ursprünglich gibt es *nur* die Sprache. Sie steht am Anfang von Jelineks Theater. Die Figuren werden erst nachträglich "dazuerfunden" bzw. "daran angehängt" : "Nicht Personen suchen einen Autor, sondern Sprache sucht Personen bei mir, gerade da kann man doch alles. Die Figuren sind ja Sprachflächen, die einen Kern suchen, an den sie sich anhängen können."(in Tiedemann:1994,36) Und ferner: "Nicht die Figur ist das Wesentliche und das ihr zugeordnete Beiwerk" - die Figur ist laut Jelinek lediglich ein Behälter, eine "Hülle", ein Medium der Sprache - , "sondern das, was sie von sich selbst behauptet."(in Roeder:1989,152) Dieser dem psychologischen Drama entgegengesetzte Prozess, der Jelineks Auffassung von der Depersonalität des Sprechens Rechnung trägt und von ihr selbst als "Dekonstruktion"(ebd.) ausgewiesen wird, bringt eine eigentümliche Verflachung der Figuren hervor, die man auch als Veräußerung, Entfremdung, Entselbstung, "Entwerkung"(J.-L.Nancy) umschreiben kann. Jelineks Figuren haben keine Psychologie, keine Tiefe, kein Innenleben, keine "Seele", keinen inneren "Kern", kein Zentrum, sie sind keine fest umrissenen Gestalten, keine fassbaren Entitäten, sondern lediglich Schatten(risse), gespenstische Erscheinungen, Un- bzw. Missgestalten, deren Konturen sich zunehmend verwässern, verflüchtigen, auflösen. Denn sie können *nur durch und in der Sprache existieren*. Die Sprache ist quasi ihr einziges existentielles Refugium: "Für mich bestehen die Figuren nur aus Sprache, und so lange sie sprechen, sind sie da, und wenn sie nicht sprechen, sind sie verschwunden." (in von Becker:1992,4) Und noch: "Sie (die Figuren- E.P.) existieren nur in dem, was sie über sich aussagen, und sie sprechen eigentlich, als ob sie sich selbst im Fernsehen sehen würden."(in Tiedemann:1994, 36) Die Figuren werden auf die diskursiven Sprachmaterialien reduziert, aus denen sie sich zusammensetzen (Pflüger:1995,21). Sie stellen sich in der Sprache nicht nur dar, sondern auch und vor allem her, was nichts anderes heißt, als dass sie ihrem Wesen nach *ein nachträglicher Effekt der Sprache* und ihrer Funktion nach lediglich *Sprach- bzw. Diskursträger* sind. Die Sprache aber, aus der sie bestehen, existiert, wie vorhin erwähnt, vornehmlich für sich allein, unabhängig von den sprechenden Subjekten (den Figuren) und von der Handlung. Daher insistiert auch Jelinek darauf, dass "sich das Sprechen für sich nicht mehr personalisieren lässt." Die Figurenrede ist nicht mehr Ausdruck der inneren Verfasstheit der Figuren, entspringt nicht mehr einem imaginären bzw. diskursiv konstruierten Zentrum ("Seele") der Person, weil es dieses Zentrum einfach nicht mehr gibt (ebenso Roeder:1989,20).

Als ein sprachlich konstituiertes ist das Subjekt ein ursprünglich dezentriertes, gespaltenes, nicht einheitliches, nicht selbstidentisches; es ist kein autonomes, selbstmächtiges Ich, wie es die bewusstseins-transzendente (idealistische) Subjektphilosophie mit ihrer "Innen-Außen-Mythologie der Person"(Pflüger:1995,32) imaginiert, sondern es ist immer ein "Anderer", ein offenes und durch die Sprache "gesperrtes"(Lacan) "Subjekt im Prozess"(J.Kristeva) - die

sprachliche Anlage der Jelinekschen Figuren spiegelt ganz offenbar (darauf wurde an früherer Stelle bereits hingewiesen) theoretische Positionen des Poststrukturalismus wider.<sup>209</sup> Nach der psychoanalytischen Theorie Lacans ist die Sprache das, was vom "Anderen" her kommt und auf den "Anderen" hin öffnet.

Weil die Sprache den Figuren vorgängig und äußerlich, gleichzeitig aber ihr einziges Konstitutivum, also das, was sie ihr "Inneres" nennen können, ist, kann man sagen, dass das Innere der Figuren bei Jelinek nach außen gestülpt ist. Da jedoch die binäre Opposition innen vs. außen in diesem Fall gar nicht mehr möglich ist - das Innere fällt nämlich mit dem Äußeren zusammen - , ließe sich in einem weiteren Schritt behaupten, dass die tragende Struktur der Jelinekschen Figurendramaturgie *die (psychotische) Flächigkeit* ist. Danach liegt der einzige Grund der Figuren in der/ihrer Abgründigkeit. Wie die entgrenzte, rast- und haltlos gleitende Sprache, die sie ins Leben ruft und am Leben hält, sind sie auch unwiederbringlich entwurzelt, entgrenzt, (selbst-)entfremdet, veräußerlicht, "ex-territorialisiert"(Z.Bauman), "ek-stasiert"(M.Borch-Jacobsen) und sie sind auch noch, wie wir bald sehen werden, weitgehend entkörperlicht. Sie unterliegen einem fortwährenden, von uns unter Bezug auf B.Menke mit der rhetorischen Figur der Prosopopoiia gefassten Prozess der gewaltsamen Setzung und Entsetzung, der (Selbst-)Konstitution und (Selbst-)Destruktion und treten derart grundsätzlich als *Signaturen der Uneigentlichkeit, der Mittelbarkeit, der Nichtauthentizität* in Erscheinung. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist der besondere Akzent, den Jelinek - wiederum mit einem poststrukturalistischen Wink - auf die Sekundarität ihres Sprechens legt: "Das ist nicht ein erstes Sprechen, wie es keine erste Natur ist, sondern ein sekundäres Sprechen, ein Sprechen in der zweiten Natur."(in Tiedemann:1994,36) Das macht plausibel, warum sich die Figuren überwiegend aus vorgefertigten Versatzstücken, Klischees und Stereotypen zusammensetzen.

Erzeugt und verstärkt wird dieser Effekt von "Uneigentlichkeit" und "Oberflächlichkeit" ("Seichtheit") zum einen durch die Verdoppelung von Rede und Aktion, die die Kehrseite *und* die Hauptausdrucksform der durchgehenden Tendenz zum Auseinanderdriften von Sprache, Figur und Körper in Jelineks Dramaturgie bildet: es kommt häufig in Jelineks Texten vor, dass die Figuren ihre Aktionen im Nachhinein kommentieren oder aber sie in ihren Repliken vorwegnehmen. Da dies an früherer Stelle bereits diskutiert und exemplifiziert wurde, soll hier nur dieser knappe Hinweis (zur Erinnerung) genügen.

Ein anderer, ebenso an früherer Stelle als symptomatisch herausgestellter Aspekt von Jelineks Figurenkonzeption, der sich mit diesem hier berührt und zum Teil auch überschneidet, betrifft die metatheatrale, metadiskursive *und* metafigurale Dimension der Figurenkonstitution: Die Figur hat danach ihren eigenen Interpretationshorizont inne. Dadurch wird sie selbst verdoppelt und gespalten und die Geste ihrer (bzw. *der*) Interpretation ihrerseits wird destruiert<sup>210</sup>. Alle Gedanken, Empfindungen, Absichten der Figuren werden von ihnen selbst zur Sprache gebracht und kommentiert. Sie liefern immer, wie E.Jelinek erläutert, ihren eigenen "Subtext" mit (in von Becker:1992,4). Da sie kein "Ich", sondern ein "Es" sind, geben sie jedes ihrer Geheimnisse, alle ihre unterdrückten Wünsche und Ängste zwangsläufig preis. So kommen diese auch immer ungewollt *an die Oberfläche* der Figurenrede, des Textes hervor.

Dass sie alles aussprechen, ist gemäß U.Hass' Formulierung "das einzige, was sie zu Figuren macht und gleichzeitig als Theaterfiguren nahezu vernichtet" (Hass:1988,98).

Dass "dieses Aussprechen, dass ausgesprochen wird, was die Bedingung der Theaterfigur ausmacht, dass ausgesprochen wird, was die Bedingung der Szene ausmacht und dass darüber hinaus in einer burliesken Selbstironie gesagt wird, dass dies alles gerade gesagt wird"(ebd.), der

---

<sup>209</sup> In früheren Interviews mit Jelinek kann man freilich auch einer marxistisch orientierten Auslegung dieses Figurenkonzepts begegnen. Dort wird die sprachliche Beschaffenheit der Figuren als Fremdbestimmtheit gedacht und mit der Unmöglichkeit von Individualität unter kapitalistischen Bedingungen in Zusammenhang gebracht. So äußerte die Autorin 1987 gegenüber D.Hoffmeister: "Die persönliche Identität des Einzelnen ist durch die Festigkeit und Geschlossenheit des Systems kaum mehr zu verwirklichen. Das ist auch einer der Gründe und das wird mir ständig vorgeworfen, dass meine Figuren keine Menschen sind. Sie sind nur Schablonen, Bedeutungsträger, nur Repräsentanten...Die Literatur muss dem Rechnung tragen, dass der Individualismus nicht mehr möglich ist."(in Hoffmeister:1987,114/115)

<sup>210</sup> Diesen Hinweis verdanke ich D. von Hoff (vgl. von Hoff:1990,112).

eigentliche Stein des Anstoßes gegen Jelineks Dramatik im herrschenden Theaterdiskurs ist, erkennt außer U.Hass auch die Autorin selbst. Als ausschlaggebende Gründe für die heftige Ablehnung ihrer Stücke durch die breite Öffentlichkeit führt sie zudem die Unfassbarkeit und Unidentifizierbarkeit ihrer Figuren (und das gilt in vollem Maße auch für ihre Texte insgesamt) an. Sie sprechen sich - erklärt E.Jelinek - unablässig von Moment zu Moment, und "je mehr sie sprechen, um so weniger sind sie im Grunde zu fassen"(zit. nach Schmücker:1989,67). Die Unfassbarkeit der Figuren, ihr hoher Abstraktionsgrad, ihre Unmöglichkeit, "zu einem möglichen Identifikationsmuster zu gerinnen"(von Hoff:1990,114), die ihrer "absoluten Depersonalisation"(E.Jelinek) korrespondieren, ihrer sprachlichen Anlage entspringen und den weitgehenden Wegfall der Rollenaufteilung nach sich ziehen, machen es dem etablierten Theaterbetrieb schwer, Jelineks Stücke "einzutheatern"(H.Müller/B.Brecht). Sie verhindern, dass sich der Rezipient (mitunter auch der Produzent - der Schauspieler als Rollendarsteller) mit den Figuren identifiziert, sich mimetisch in sie hineinversetzt, sich in ihnen *wieder*erkennt. Darin gründet auch die eigentümliche Widerständigkeit, die H.Müller an Jelineks Texten besonders interessiert hat. Weil sie dem Theater, "so, wie es ist" nicht *nach*-, sondern durch ihren heftigen Widerstand dagegen eher *voran*laufen, kommen sie - so die weitsichtige Prognose, die der Dramatiker bereits in den Anfangsjahren von Jelineks Theaterarbeit machte - etwas schwer und ganz selten auf die Bühne: "Und das Theater, so, wie es ist, wie es sich durchgesetzt hat, ist das "Genau-wie-Otto-Theater", also man sitzt da unten und sieht da oben jemand und sagt: "Genau wie Otto". Das Erschreckende an den Texten von Elfriede Jelinek ist: Da kommt auch Otto vor, aber Otto ist in ihren Stücken viel genauer wie Otto als Otto. Ich finde Skandal ist ein Lebesselement von Theater. Theater kann ohne Skandal überhaupt nicht lebendig bleiben."(vgl. Müller:2004,4)

Mit Hilfe der rhetorischen Mittel der Übertreibung und Abstraktion arbeitet Jelinek ganz bewusst den repräsentationalen Identifikationsbestrebungen entgegen: "Vielleicht haben sich deshalb meine Stücke nie durchgesetzt im Theater, weil meine Figuren Sprachträger (...) sind und weil man das nicht will und nicht gewöhnt ist, weil das eben keine Menschen sind, mit denen man mitleiden oder sich identifizieren kann."(zit. nach Schmücker:1989,42) Und anlässlich von *Wolken.Heim.*, wo der Verzicht auf das dramatische Prinzip der Figuration total ist, stimmt sie geradezu eine Lobeshymne an, weil der Text so "abstrakt" sei, "dass sich kein Schauspieler mehr mit ihm identifizieren kann" (in Tiedemann:1994,36).

Auf die (nach Müller skandalöse, aber durchaus auch produktive und für das Medium Theater zukunftsweisende) Durchbrechung der referentiellen Illusion, von der das herkömmliche dramatische "Genau-wie-Otto-Theater" lebt, richtet sich also das Hauptanliegen von Jelineks dezentrierender Figurendramaturgie. "Vielleicht sind die Stücke deshalb unbeliebt und haben sich bisher nicht durchgesetzt, weil die Figuren sich dem Leben, dem Verkörpern, dem So-tun-als-ob widersetzen."(in Roeder:1989,143) - mit dieser Aussage bestätigt die Theaterautorin die scharfsichtige Beobachtung ihres hochgeschätzten Kollegen voll und ganz.

Vor dem gleichen Hintergrund einer dezidierten Repräsentationsverweigerung lässt sich auch ihre selbstattestierende "Lebensfeindlichkeit", ihr erklärtes dramaturgisches Bestreben, "Unbelebtes (zu) erzeugen", "dem Theater das Leben aus(zu)treiben"(ebd.,153) sowie ihre Strategie des "Mit-der-Axt-Dreinschlagens" verstehen: "Ich schlage sozusagen mit der Axt drein, damit kein Gras wächst, wo meine Figuren hingetreten sind."("Ich schlage...",14) Das Schauspiel erweist sich bei ihr mithin als ein Schattenspiel. Ihre Figuren sind keine lebenden Personen, sondern nur Schatten (aus Sprache), die aus dem Nichts kommen, um sich schließlich wieder in nichts aufzulösen und zwischendurch in einer eigenartigen gespenstischen Zeit-, Ort- und Fleischlosigkeit verharren.

"Ich will kein Theater"(ebd.,153 und in "Ich möchte..",157) bedeutet für sie demnach soviel wie "Ich will kein illusionistisches bzw. psychologisches Theater". Das ist auch der Grundgedanke, der hinter der symptomatischen Abstraktheit, Künstlichkeit, "Überartikuliertheit"(M.S.Pflüger) ihrer Figuren steckt. Deshalb widerstrebt es ihr auch so sehr, "ein Sprechen auf die Bühne zu stellen, das der natürlichen Rede ähnelt"(zit. nach Mattis,37) oder zu erleben, wie die Schauspieler auf dem Theater "so tun, als ob sie lebten"("Ich möchte...",157).

Ein weiterer dramaturgischer Kunstgriff, den die Autorin zur Erzeugung und Intensivierung des Effekts von "Uneigentlichkeit", "Oberflächlichkeit" und "Künstlichkeit" ihrer Figuren

verwendet, ist die Reduplizierung bzw. Pluralisierung der Figurenstimme, die mit der Vervielfältigung und Aufspaltung der widersprüchlichen Figurenrollen einhergeht und insgesamt zur Strategie der Auflösung der figuralen Einheit in der "Dialogizität" der Figurenrede zählt: "Die Figuren vereinen verschiedene disparate Rollen auf sich und sind grundsätzlich widersprüchlich angelegt. Ihre paradoxe Organisation bildet die strukturelle Voraussetzung für die Dialogizität ihrer Rede, das Ich der Rede ist immer zugleich ein Anderer."(Pflüger:1995,33)

Ein prägnantes Beispiel für die Aufspaltung der einheitlichen und selbstpräsenten (im phonozentrischen, metaphysischen Sinne) Figurenstimme und für die Heterogenisierung der dramatischen Figurenrede gibt *Totenauberg* an die Hand. Dort spricht die Arendt-Figur mit zwei Stimmen, wovon die eine der auf der Bühne leibhaftig anwesenden Darstellerin und die andere ihrem "entleiblichten" filmischen Double auf der Leinwand gehört<sup>211</sup>.

Mit der Vervielfältigung und Heterogenisierung der Figurenstimme, die eng mit der Funktionsbestimmung der Figuren als Sprach- bzw. Diskursträger zusammenhängt, kommt, wie eben anklang, auch die Frage nach der figuralen Körpergestalt auf. Denn es liegt nahe, dass bei der Zertrümmerung der einheitlichen Figurenstimme (und Figurenrede) auch die Einheitlichkeit und Ganzheitlichkeit der figuralen Körpergestalt nicht unangetastet bleibt. Genauso wie ihre Rede einen "Prozess der Sprachverstümmelung"(Pflüger:1995,37) durchmacht, unterliegt auch ihr Körper einem Prozess der Verstümmelung und Zerstückelung. Er wird durch das Gefühl einer starken existentiellen Verunsicherung, eines irreversiblen Gewissheits- und Identitätsverlusts, einer diffusen, sich ins Unermessliche steigernden Bedrohung von außen vorangetrieben (vgl. *Krankheit, Burgtheater*).

Doch da wir gerade beim Begriff *existentiell* sind, wollen wir, bevor wir auf das figurale Körperbild zu sprechen kommen, noch einen Aspekt, der für Jelineks Figurenkonzeption durchgehend zentral bleibt und den wir vorhin *en passant* gestreift haben, ins Gedächtnis rufen und dick unterstreichen: Beim ununterbrochenen Figurensprechen ist immer zugleich ein *existentieller Einsatz* mit im Spiel, der den grundlegenden Ausschluss bzw. die Ort- und Sprachlosigkeit der Frau innerhalb des bürgerlich-patriarchalen Kultur- und Theaterbetriebs (mit)reflektiert: "Die Figuren sprechen nur noch, um am Leben zu bleiben. Sie sprechen um ihr Leben."(Jelinek, zit. nach Mattis:1987,77)

Das Sprechen ist ihre Existenzform. Die Sprache dient ihnen - das wurde vorhin schon gesagt - nicht nur zur Selbstdarstellung, sondern v.a. zur Selbstherstellung und Selbsterhaltung: "Und wirklich beginnen sie mit ihrem Auftritt zu sprechen, konstituieren sich durch ihr Sprechen und verschwinden mit dem Ende ihrer Rede."(Pflüger:1995,18)

Solange sie sprechen, sind sie noch am Leben. Das Schweigen bedeutet für sie zugleich den Tod: "Vielleicht haben die Figuren einfach Angst verloren zu gehen, wenn sie nicht ununterbrochen reden."(zit.ebd.,26) Freilich muss man sogleich zugeben, dass diese Lesart keineswegs die einzig mögliche ist und dass das ununterbrochene Sprechen der Figuren bei Jelinek häufig auch die genau entgegengesetzte Semantik mittransportiert. Es kann nämlich ebenso als Indiz für deren Am-Leben-Sein wie als Indiz für deren Tot-Sein (oder auch, will man beide zusammenziehen, als Indiz für deren (bzw. für das) Tot-Sein im Leben) fungieren. In diesem Zusammenhang sei nur daran erinnert, dass die meisten der Jelinekschen Figuren Wiedergänger aus dem Totenreich, Gespenster, Scheintote sind (so in *Krankheit, Wolken.Heim, Ein Sportstück, Stecken, Stab und Stangl*, in der Trilogie *In den Alpen*). Eine Regieanweisung aus dem Stück *In den Alpen* bringt es sehr prägnant auf den Punkt: "*Jeder, der ab jetzt noch spricht, ist bereits tot.*"(ebd.,60)

Aber bleiben wir bei dem Aspekt des existentiellen Einsatzes der figuralen Rede. Das zuweilen als "sinnloser Leerlauf"(Mattis:1987,48) erscheinende ('oberflächliche') figurale Sprechen, das durch seine Abkopplung von den Figuren zugleich eine *gestische Qualität* erhält und die physische Materialität, die Körperlichkeit der sprachlichen und theatralen Signifikanten hervorkehrt, hat demnach, ethisch und politisch betrachtet, durchaus einen Sinn. Wie der Schauspielerkörper, der entgegen der herkömmlichen dramatischen Theaterpraxis, - wo er dem Primat des Rollentextes unterstellt und auf die referentielle Funktion der Verkörperung, des "So-tun-als-ob"(E.Jelinek) festgeschrieben ist -, am illusionistischen

---

<sup>211</sup> Auf dieses Beispiel bezieht sich auch M.S.Pflüger (vgl.Pflüger:1995,29).

"Hineinschlüpfen" in die Rolle gehindert wird, wird auch die extrem wortlastige Figurenrede bei Jelinek existentiell ernstgenommen und keineswegs bloß als beliebig austauschbares Beiwerk, als ein Werkzeug oder Ornament gehandhabt.

Wenn die Figuren aber wesentlich diskursiv erzeugt sind und ausschließlich als Sprachträger fungieren, dann lässt sich daraus folgern, dass auch *ihre Körper* nicht "dingfest", nicht vorgegeben, sondern erst im Verlauf ihres Sprechens *diskursiv produziert* werden<sup>212</sup>. Faltet man diesen Gedanken weiter aus, stellt man fest, dass sie *in einem ständigen Prozess des Zerfalls und der Wiederherstellung bzw. des Verschwindens und der Wiederkehr* begriffen sind, dass sich ihre Konturen parallel zur Stimmendispersion stets verwischen und erst durch und in der Sprache eine gewisse, freilich nur vorläufige Dichte und Festigkeit gewinnen und dass schließlich das Körperbild, das in Jelineks Theaterdiskurs auf figuraler Ebene entworfen wird, grundsätzlich *ein brüchiges, widersprüchliches, gespaltenes, ambivalentes* ist: es oszilliert fortwährend zwischen den *Imagines* des "heilen" und des "zerstückelten" Körpers, zwischen Verkörperung und Entkörperlichung<sup>213</sup>.

Dieses fortwährende Oszillieren bringt es mit sich, dass "die Übereinstimmung der Figuren mit ihrem Körper nicht gewährleistet (ist)" (Pflüger:1995,31). Das äußert sich etwa in dem dinghaften Verhältnis der Figuren zu ihrem eigenen Körper wie zum Körper der anderen Figuren, das meistens im Zeichen der Gewalt steht und ganz deutliche Züge der Anästhesierung zeigt: werden den Figuren Schmerzen zugefügt oder fügen sie den anderen Figuren Schmerzen zu, bleiben sie gänzlich unberührt. Als besonders prägnante Beispiele seien hierfür *Burgtheater* und *Ein Sportstück* genannt.

"Die Körper sind Prothesen und werden von den Figuren wie fremde Objekte behandelt" - konstatiert M.S.Pflüger (Pflüger:1995,31)<sup>214</sup> und beruft sich dabei auf die in den Reden der Figuren präsente Fragmentierung des Körpers, für deren nähere gesellschaftspolitische und kulturanthropologische Bestimmung sich unter Berücksichtigung der nachhaltigen marxistischen Affinitäten der Autorin auch das Stichwort der Fremdbestimmung anbietet. Damit ist neben dem distanzierten, gegenständlichen oder auch instrumentalistischen Verhältnis der Figur zum eigenen wie fremden Körper - der eigene Körper wird ja selbst als fremd betrachtet - , wie es am eindringlichsten in der hier schon mehrmals apostrophierten dramaturgischen Dissoziation von Figurenrede und Aktion bei Jelinek zum Tragen kommt, auch das traditionelle Machtverhältnis zwischen Autor und Figur sowie zwischen Regisseur und Schauspieler problematisiert.

Durch die intertextuelle Verfassung ihrer Texte und die sprachliche "Veranlagung" ihrer Figuren beraubt sich Jelinek nicht nur selbst ihrer uneingeschränkten Machtposition als auktoriales Autorsubjekt<sup>215</sup> - was man freilich auch als einen demonstrativen Akt entlarvender Ausstellung der eigenen gesellschaftspolitischen Machtlosigkeit als Frau innerhalb eines männlich-patriarchalen Machtgefüges interpretieren kann - , sondern sie nimmt auch dem Regisseur all seine traditionell sanktionierten souveränen Verfügungsansprüche gegenüber der Textvorlage und dem Schauspieler weg. Ihre Polemik gegen den Regisseur, die in einigen ihrer Stücke in Form direkter ironischer Ansprachen an den "Herrn Vorsitzenden" eingelassen ist<sup>216</sup>, schlägt in ihrem Theateressay *Ich möchte seicht sein* besonders heftige Töne an: "Wer ist der

---

<sup>212</sup> Eine anregende Analyse des figuralen Körperkonzepts am Beispiel von *Raststätte* und unter Zugrundelegung von J.Butlers Performativitätstheorie hat C.Uschtrin vorgelegt.

<sup>213</sup> C.Caduff, die sich in ihrem einschlägigen Aufsatz hingegen ausschließlich auf die Tendenz der figuralen Entfleischlichung konzentriert, führt diese auf das spezifische Sprachverfahren Jelineks zurück, das "weitgehend körperabstrahierend (bleibt)" (Caduff:1996,163): "Elfriede Jelinek ihrerseits enthebt die Figuren jeglicher Art von Körperlichkeit und Innerlichkeit. Selbst wenn diese Figuren ihre Körper(teile) in Worte fassen, entschwindet ihre Leiblichkeit hinter dem körperfremden Sprachmaterial...Derartiges Körper-Stellvertreter-Vokabular erzeugt einerseits ein Mehr an Bedeutungsbezügen, andererseits trägt es zwangsläufig dazu bei, dass die theatralische Imagination von Körperlichkeit in einen leiblosen Denkraum überführt wird. Damit zeichnet Jelinek den Ausschluss des Körpers aus der kulturellen Ordnung mimetisch nach." (ebd.,165)

<sup>214</sup> Zu einem ähnlichen Ergebnis in Bezug auf die weiblichen Figuren und im Fokus der engen Verschränktheit von Sexualität und Gewalt bei Jelinek gelangt auch A.Doll (vgl.Doll:1994,170-172).

<sup>215</sup> Der Verzicht auf die auktoriale Instanz bleibt bei ihr, wohl gemerkt, nur partiell.

<sup>216</sup> "Wie Sie das machen, Herr Vorsitzender, ist mir egal. Aber machen Sie es." (in *Krankheit*, 197)

Chef? Maßen Sie sich nichts an! Verschwinden Sie! Theater hat den Sinn, ohne Inhalt zu sein, aber die Macht der Spielleiter vorzuführen, die die Maschine in Gang halten. Nur mit seiner Bedeutung kann der Regisseur die leeren Einkaufsstützen zum Leuchten bringen, diese schlappen undichten Sackerln mit mehr oder weniger Dichtung drin. Und plötzlich bedeutet das Bedeutungslose was! Wenn der Herr Regisseur in die Ewigkeit hineingreift und etwas Zappelndes herausholt. Dann ermordet er alles, was war, und seine Inszenierung, die doch ihrerseits auf Wiederholung gründet, wird zum Einzigem, das sein kann."("Ich möchte...",159) Doch nehmen wir nicht zuviel vom nächsten, Jelineks Schauspielästhetik gewidmeten Abschnitt vorweg. Verbleiben wir stattdessen noch eine Weile bei der Frage nach der textuellen und szenischen Präsentationsform ihrer widersprüchlichen (bzw. gegensätzlichen) figuralen Körperbilder.

Durch die häufig eingesetzte Technik der Entmetaphorisierung wird die in der Figurenrede präsente Fragmentierung des Körpers in der opulenten, bisweilen auch abstoßenden und schreckenerregenden Bildlichkeit und in den skurrilen Requisiten (herumliegende Leichenteile, Blutkonserven, flatternde Fledermäuse etc.) konkretisiert, ins Register des Realen überführt. Im Register des Realen spielen sich auch die oft vorkommenden Handgreiflichkeiten der Figuren ab. Physische Gewalt - haben wir vorhin gesagt - ist in Jelineks Theaterstücken fast überall an der Tagesordnung. Sie reicht von körperlichen Übergriffen (Schläge, Tritte - vgl. *Burgtheater, Sportstück, Krankheit, Stecken, Stab und Stangl*) bis hin zu Kannibalismus (vgl. *Präsident Abendwind, Totenauberg, Raststätte*).

Im Realen tritt auch der an der illusionistischen Verkörperung gehinderte Schauspielerkörper auf. Durch seine sperrige, opake Materialität fällt er aus dem anästhesierten zentralperspektivischen Blickparadigma, in dem er ausschließlich zum Objekt, zum leblosen Ding, zum Instrument depriviert wurde, heraus und gerät so in Diskrepanz, in ein spannungsvolles Reibungsverhältnis zur sprachlich hergestellten *und* transzendenten, entleiblichten und entkonturierten Körpergestalt der Figuren. Er verdrängt das metaphysische und traditionell dramatische Bild vom Körper "*über* den Schmerz"(E.Jünger) von der Bühne, um als Körper "*im* Schmerz"(E.Scarry) im doppelten Sinne von Schmerz zufügender *und* Schmerz erleidender Körper an seine Stelle zu treten. Das ist sozusagen Jelineks dramaturgische Antwort auf den unerhörten "Verschleiß" (Kl.Wolbert) des Körpers im deutschen Faschismus, der sich in ihrer dezentrierenden Figurenkonzeption kritisch reflektiert wiederfindet.

### 5.2.3. "*Ich möchte nicht sehen, wie sich in Schauspielergesichtern eine falsche Einheit spiegelt: die des Lebens*". Zu E.Jelineks Schauspielästhetik

Wenn E.Jelinek statt lebenden Personen "Sprachflächen" auf die Bühne setzt, dann sind die Kollision und die Dissoziation zwischen Figur und Schauspielerkörper so gut wie bereits vorprogrammiert. Zumal die in einem fortwährenden Wechselspiel von Auflösung und Neukonstitution begriffenen entgrenzten, widersprüchlichen und heterogenen Figuren, wie eben erörtert, weitgehend fragmentiert und entkörperlicht sind, während die leibhaftig auf der Bühne präsenten Schauspielerkörper durchweg konstant, homogen, fest umgrenzt, ganzheitlich sind. Die Unterbindung jeglicher "gemächliche(r) Repräsentation, Darstellung und Interpretation mit Hilfe des Körpers als bloßem Mittel" (Lehmann:1999a,48), die diese bedeuten, steht aber gerade im Mittelpunkt von Jelineks Schauspielästhetik, welche *von der Spannung zwischen herkömmlichem schauspielerischen Code und individueller Physis getragen* wird und einen veränderten Begriff des Schauspielers sowie ein verändertes Verhältnis zum Körper auf beiden Seiten der Bühne-Publikum-Achse voraussetzt.

"Die Schauspieler haben die Tendenz, falsch zu sein, während ihre Zuschauer echt sind. Wir Zuseher sind nämlich nötig, die Schauspieler nicht. Daher können die Leute auf der Bühne vage bleiben, unscharf, Accessoires des Lebens, ohne die wir wieder hinausgingen, die Handtaschen in die schlaffen Armbeugen geklebt. Die Darsteller sind unnötig wie diese Taschen, enthalten, gleich schmutzigen Taschentüchern, Bonbondosen, Zigarettenschachteln, die Dichtung! die in sie abgefüllt wurde."("Ich möchte...",158)

Die heftige Attacke gegen die Schauspieler, die Jelinek in ihrem Theateressay *Ich möchte seicht sein* aus dem Jahre 1983 vornimmt und die uns des Weiteren noch beschäftigen soll, richtet sich

nicht gegen die Schauspieler als solche, sondern gegen einen bestimmten Begriff des Schauspielers, gegen einen bestimmten historischen Schauspielcode und *gegen das ihm zugrunde liegende instrumentalistische Körperverständnis*, dessen weit tragende (kultur-)historische und geschlechterpolitische Konsequenzen sie nie aus den Augen verliert. Der besagte Schauspielcode legt den Schauspieler auf die Funktion von Figurendarsteller fest. Seinem Körper weist er indes die Funktion von Zeichenträger, von Vermittler sprachlich konstituierter Bedeutungen zu und betrachtet ihn entsprechend als "signifikante Oberfläche", als "Schau-Tafel", "als ein Kostüm-, Requisiten- und Kleiderständer für symbolhafte, symbolträchtige Gewänder, eine Apparatur, mit der man gut lesbare, weil klar kodierte soziale Gesten demonstrativ ausführen könnte"(Lehmann:1999a,42) - eine Auffassung vom Schauspieler, die durch Jelineks Metapher vom Theaterspielen als Modeschau (vgl. "Ich möchte...",158) und durch die abwertende Bezeichnung des Schauspielers als "Sackkleid Mensch"(ebd.,159) ironisch-kritisch persifliert und denunziert wird. Einer der drei Leitsätze des bürgerlichen Illusionstheaters -das bis heute gültige Postulat eines natürlichen kinesischen Codes (vgl. Fischer-Lichte:1995a,Bd.1,182), das den Schauspielerkörper zum "von Natur aus... vollkommenen Ausdruck der Seele"(ebd.) erklärte und Empfindsamkeit, Einfühlungsvermögen, totale Identifikation mit der Rollenfigur als Garant für die Wirksamkeit der Schauspielkunst propagierte- bildet den Hauptangriffspunkt von Jelineks Kritik am gängigen realistisch-psychologisierenden oder auch naturalistischen Schauspielcode.<sup>217</sup>

*Antipsychologismus* und *Antirealismus* stehen bei ihr ganz oben auf der Liste der geforderten Schauspielerqualitäten: "Ich will nicht sehen, wie sich in Schauspielergesichtern eine falsche Einheit spiegelt: die des Lebens. Ich will nicht das Kräftespiel dieses "gut gefetteten Muskels"(Roland Barthes) aus Sprache und Bewegung - den sogenannten "Ausdruck" eines gelernten Schauspielers sehen. Bewegung und Stimme möchte ich nicht zusammenpassen lassen. Beim Theater Heute wird etwas enthüllt, wie, sieht man nicht, denn es werden im Hintergrund die Bühnenfäden dafür gezogen. Die Maschine also ist verborgen, der Schauspieler wird mit Geräten umbaut, angestrahlt und geht umher. Spricht. Der Schauspieler ahmt sinnlos den Menschen nach, er differenziert im Ausdruck und zerrt eine andere Person dabei aus seinem Mund hervor, die ein Schicksal hat, welches ausgebreitet wird. Ich will keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken. Ich weiß auch nicht, aber ich will keinen sakralen Geschmack von göttlichem zum Leben erwecken auf der Bühne haben. Ich will kein Theater."("Ich möchte..",157)

Dass bei Jelinek eine unüberbrückbare Kluft zwischen Figur und Darsteller klafft, dass ihre Figuren entindividuierte Schwundfiguren, geschlossene Sprachflächen sind, an denen "keine Naht mehr (bleibt), durch die der Schauspieler in die Figur reinschlüpfen kann"(von Becker:1992,4), ist also nicht zufällig. Mit ihrem antipsychologischen Figurenkonzept erteilt die Theaterautorin eine klare *Absage an das psychologische Theater der Identifikation/Verkörperung*<sup>218</sup>.

Daher sind ihre neueren Theatertexte entweder rollenfrei oder weisen eine dialogische, figürliche Aufteilung auf, deren Willkür nach I.Nagel nie übertüncht werden kann und soll, wofür sie meistens auch selbst durch ihre expliziten Hinweise im Nebentext (so z.B. in *Totenauberg, Ein Sportstück, Das Werk* etc.) sorgt: Sie "schlagen eine radikale Variante des nichtempfindenden Spielers vor."(Nagel:1998,63)

Daher sind auch bei ihr Stimme und Körper, Aktion und Sprache "bewusst diskongruent geführt" (Friedrich:1987,87)<sup>219</sup> - damit "die Aktionsebene nicht als Illustration zur Sprachebene"

<sup>217</sup> Diese Ansicht vertritt auch G.Poschmann: "Jelinek polemisiert v.a. gegen das Zeichen des theatralen Codes, das durch die traditionelle Materialidentität von Signifikant und Signifikat tendenziell der Psychologisierung und Illusionierung zuarbeitet, gegen den Schauspieler, der als Mensch einen Menschen bezeichnet, ihn als "das ikonische Zeichen *par excellence*" im Wortsinne verkörpert."(Poschmann:1997,195)

<sup>218</sup> Um nochmal auf jenes aussagekräftige Zitat zu verweisen, in dem Jelinek die Unbeliebtheit ihrer Stücke auf die Tatsache zurückführt, dass die dort auftretenden Figuren sich dem Leben, dem Verkörpern, dem So-tun-als-ob widersetzen"(in Roeder:1989,143).

<sup>219</sup> in *Ich möchte sein* heißt es entsprechend : "Bewegung und Stimme möchte ich nicht zusammenpassen lassen."(ebd.,157)

eingesetzt wird (Jelinek, zit. nach Mattis:2987,20). Und noch: damit die für das bürgerliche Illusionstheater zentrale Einheit der "Audiovision"(Finter:1994) nicht hergestellt wird bzw. werden kann, die die Identität von Signifikant und Signifikat (und damit die Selbstidentität des bürgerlichen Subjekts) am ganzheitlichen Körper des Schauspielers exemplarisch repräsentiert<sup>220</sup> und die Illusion der Totalität, d.h. von "Leben" im Sinne R.Barthes<sup>221</sup> erzeugt. "Der Darsteller haucht durch seinen "Ausdruck" - das meint die Gesamtheit von Rede, Mimik und Bewegung - der papierenen Textfigur gleichsam Leben ein. Diese Illusion geht auf die Totalität des Körpers des Schauspielers zurück, die sich wiederum durch die Harmonie von Bewegung und Stimme herstellt. Darum verwendet Jelinek die Körpermetapher des "gut gefetteten Muskels", zu dem Sprache und Geste verschlungen seien, und denunziert so das reibungslose Funktionieren dieser Einheit als mechanisch."(Pflüger:1995,257) Daher ist nicht zuletzt auch der Sprachduktus ihrer Stücke so extrem artifiziell: "Die Schauspieler sollen sagen, was sonst kein Mensch sagt, denn es ist ja nicht das Leben."("Ich möchte..",157).

Die hochstilisierte Sprache Jelineks erfordert entsprechend auch einen verfremdenden Aufführungsstil, der fernab von jeglicher realistisch-psychologisierenden Manier auf größtmögliche Abstraktion setzt und dabei zugleich darauf Acht gibt, nicht in eine plumpe Plakativität, wie sie durch die prototypische Gestaltung der Figuren durchaus nahegelegt wird, abzurutschen.

Das Theater betrachtet Jelinek als einen Ort der absoluten Künstlichkeit. Die hohe Abstraktionsleistung eines Beckett ist für sie dabei in ihrer dramaturgischen Arbeit immer ein erstrebenswertes Ziel gewesen. Aus der Wut heraus, dass sie diese trotz hartnäckigen Bemühungen nach eigener Einschätzung nicht erreicht hat, sei auch *Ich möchte seicht sein* entstanden: "Und diese Abstraktionsleistung, die das Theater seit Beckett oder auch seit der Wiener Gruppe eigentlich bringen müsste, habe ich nie gefunden. Und das hat mich damals so wütend gemacht, dass ich dieses "Ich möchte seicht sein" geschrieben habe."(in Tiedemann: 1994,36)

Die programmatische Aufwertung des Artifiziellen, Zeichenhaften und "Unbelebten", die ihre Ästhetik wieder einmal in die Nähe der historischen Theateravantgarde bringt<sup>222</sup>, ist außer auf die Durchbrechung der referentiellen Illusion und die kritische Hinterfragung der konventionellen repräsentationalen Schauspielästhetik auch vom feministischen Standpunkt aus auf die theatergeschichtliche Revidierung und Umfunktionierung des kinetischen Codes angelegt. Zur letzteren:

Mit der Transformation des Schauspielerkörpers in eine "Verlautbarungsinstanz"(K.Keim), in einen "Sprachkörper" - "Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht"("Sinn egal...,9)- , die einen statuarischen Deklamationsstil nahe legt, antwortet Jelinek mit einer erstaunlichen Volte auf den rigorosen Körperexorzismus, der "als doppelte Negation der kulturellen Repräsentationsformen von Körper und Weiblichkeit"(Caduff:1996,173) Jahrhunderte lang die abendländische Theatergeschichte geprägt hat.

---

<sup>220</sup> Im Theater ist der Körper des Schauspielers der Ort der Integration von Visuellem und Akustischem und damit das entscheidende Medium der Verkörperung.

<sup>221</sup> Im Ausgang von den zwei parenthetisch eingeschobenen Barthes-Zitaten in *Ich möchte seicht sein* hat M.S.Pflüger die Bezüge zwischen Jelineks Theatermodell und dem japanischen Bunraku-Theater aufgezeigt (vgl.Pflüger:1995,254-284). An Barthes Auseinandersetzung mit dem Bunraku-Theater in seinem Buch *Das Reich der Zeichen* hebt sie v.a. die Fokussierung auf die Entflechtung der "künstlichen" Einheit von Stimme, Mimik und Gesten hervor, welche die Illusion von 'Leben'=Totalität (Barthes) erzeugt. Während die Perspektive eines alternativen Gegenentwurfs bei R.Barthes nicht grundsätzlich ausgeschlossen wird - besonders in der Zurückweisung der Totalität der Belebung oder Beseelung und in dem damit verknüpften Verzicht auf die Schauspieler(präsenz) erblickt dieser eine dem westlichen Theater entgegenarbeitende subversive Tendenz -, bleibt sie bei E.Jelinek gemäß Pflügers Schlussbetrachtung auf bezeichnende Weise ausgespart (vgl. ebd.,255/256).

<sup>222</sup> Die vehemente Kritik am 'verkörpernden' Theater, die den Fluchtpunkt von Jelineks "anderer" Theater- und Schauspielästhetik darstellt, setzte nämlich an der Wende zum 20.Jh. ein. Wissenschaftler und Theaterpraktiker, die das 'Guckkastenprinzip' und die 'Einfühlung' abschaffen wollten, forderten damals, das Theater solle das Artifizielle, Zurechtgemachte herausstellen (vgl. Fischer-Lichte:2001,21).

Betrieben wurde dieser doppelte Ausschluss (des Körpers und des Weiblichen) überwiegend in der Form der (phal)logozentrischen Absolutsetzung des verbalen Codes: Der Text als Rollentext bildete danach das Zentrum des dramatischen Theaters, die Aufführung erschöpfte sich in der Deklamation, in der wortgetreuen Wiedergabe der geschriebenen Textvorlage und der Schauspielerkörper (der kinetische Code) erfüllte lediglich eine untergeordnete illustrative Funktion. Diese bestand v.a. darin, den Text zu "befleischen", die "entfleischlichten" Rollenfiguren zu "verkörpern" und selbst dabei möglichst spurlos zu verschwinden. Fischer-Lichte: "Der Schauspieler verkörpert die im Text sprachlich konstituierte fiktive Figur..., indem er seinen eigenen realen Körper "zum Analogon" depotenziert."(Fischer-Lichte:2001,13/14) Die "Verkörperung" setzte also eine weitgehende Entkörperlichung voraus (ebd.,13). Der Schauspieler sollte seinen sinnlich-phänomenalen bzw. realen Körper so weit in einen semiotischen transformieren, dass dieser instand gesetzt wurde, für die sprachlich erzeugten Bedeutungen des Textes als Zeichenträger, als materielles Zeichen zu dienen (ebd.,12/13). Alle Spuren von Körperlichkeit, alles an seinem in den Dienst der Sprache, des >Dichterwortes< gestellten Zeichen-Körper, "was nicht der Übermittlung dieser Bedeutungen diene, was sie affizieren, verfälschen, beschmutzen, kontaminieren oder in sonst einer Weise beeinträchtigen"(ebd.,13), was ihre vollkommene Transparenz trüben konnte, wurde zum Verschwinden gebracht, ausgelöscht.

M.a.W.: Als Objekt der Dechiffrierung, als ein besonders zum Zweck der Bedeutungsvermittlung hergerichtetes Medium war der abstrakte Zeichenkörper des Schauspielers im dramatischen Theater nichts anderes als ein total instrumentalisiert, verdinglichter, entkörperlichter, entlebendiger Körper, der bei all seiner Anwesenheit auf der Bühne völlig abwesend war und der buchstäblich dem dramatischen Text und dem Theaterbetrieb als Opfer dargebracht wurde.<sup>223</sup>

"Die Form des Dramas beruht auf der weitgehenden konzeptuellen Abwesenheit des Körpers."(Lehmann:1999a,43) - so fasst H.-Th.Lehmann diese Erkenntnis zusammen. Der lebendige Körper des Schauspielers wurde im dramatischen Theaterdispositiv "als manifest gewordene "Naturbeherrschung am Menschen"(Rudolf zur Lippe) diszipliniert, trainiert und geformt für den Signifikantendienst, war aber als solcher nie ein autonomes Problem oder Thema des Theaters"(ebd.,42). Der Status eines eigenständigen semiotischen Systems wurde ihm grundsätzlich aberkannt. Seine physische Präsenz wurde durch die etablierte und postulierte Dominanz der Sprache und des Textes systematisch zurückgedrängt und verleugnet. Letztere verlangte sowohl dem Schauspieler als auch dem Zuschauer eine Disziplinierung seines Körpers ab, zu der dieser entweder nur begrenzt oder gar nicht willens oder auch in der Lage war (Fischer-Lichte:2000,58).

So wandelte das bürgerliche Illusionstheater den zivilisatorischen Impuls in einen Zwang um (ebd.,66), der v.a. den lebendigen, nicht restlos semiotisierbaren und total beherrschbaren Körper traf. Während die Schauspieler ihren Körper um der Herstellung der vollkommenen Illusion bürgerlicher Alltagswirklichkeit willen so weit abrichten sollten, bis er sich in totaler Selbstkontrolle dem Text - der leitenden kontrollierenden Instanz für die Aufführung - unterwarf, sollten die Zuschauer dazu gebracht werden, sich, selbst körperlich unbeweglich, in die dargestellten Figuren einzufühlen und mit ihnen möglichst vollkommen zu identifizieren. Insofern N.Elias Konzept vom Prozess der Zivilisation genau diesem fortschreitenden Disziplinierungs- und Abstraktionsprozess, in dem der Abstand des Menschen zu seinem eigenen und zum Körper anderer Menschen immer größer wird, Rechnung trägt, lässt sich die europäische Theatergeschichte (besonders seit der Aufklärung) mit Erika Fischer-Lichte als "Körpergeschichte im Prozess der Zivilisation"(vgl. Fischer-Lichte:2000) rekonstruieren. Wie der "Prozess der Zivilisation" nach N.Elias fand auch sie im metaphysischen Zeichen der (Vollendung der *physis* durch) *techne* (Ph.Lacoue-Labathe) statt. Die Entkörperlichung des Körpers, die in der rasanten Expansion der avancierten digitalen Medientechnologien von heute in gewissem Sinne ihren Höhepunkt erreicht hat (vgl.3.5.3.2.1.), war ihr integraler Bestandteil und ihre grundlegende Prämisse zugleich. Das wurde, wie eben kurz skizziert, besonders an der Entwicklung der mimetischen Schauspielästhetik deutlich, die unter dem Stichwort der

---

<sup>223</sup> Es ist naheliegend, dass Jelineks statuarische Inszenierungen von "Ding-Körpern"(U.Hass) darauf mit ironischer Brechung/Konterkarierung und Übersteigerung antworten.

Körperbeherrschung die Verdinglichung, Instrumentalisierung, die Behandlung des (Schauspieler-)Körpers als verfügbares und beliebig modellierbares fremdes (Roh-)Material postulierte.

Gemäß ihrem fundamentalen Grundsatz, wonach der Schauspieler "ein Instrument" sein soll, "auf welchem der Autor spielt, ein Schwamm, der alle Farben aufnimmt und unverfälscht wiedergibt"(Hegel, zit. nach Kröll, in Fischer-Lichte:2001,32), wurde der Schauspielerkörper, der wiederum in der doppelten Verfügungsgewalt des Regisseurs und des Schauspielers selbst stand, dort zur 'äußeren Hülle', zum 'Behälter' des heilig gesprochenen Dichterwortes, zum Ornament, "zur Zierde" und "zum Effekt"(Jelinek, "Ich möchte..",161) des dramatischen Bühnengeschehens depriviert. An dieser Stelle kommt einem zwangsläufig die "starre Extase der monumentalen Schauspielerstatue"(G.Biccari) als eines der herausstechendsten Markenzeichen der repräsentationalen "nationalsozialistischen" Schauspielästhetik in den Sinn, die in gewissem Sinne den End- und den Gipfelpunkt dieser Entwicklung markierte (vgl. dazu 5.1.10.1).

Wenn Jelinek also in ihrer heftigen Polemik gegen die Schauspieler diese als "Schmutzflecken"(ebd.,160), "leere Einkaufstüten", "schlappe, undichte Sackel"(ebd.,159), "schmutzige Taschentücher", "Bonbondosen", "Zigaretenschachteln", vollgestopft mit Dichtung, als "verschwommene Gespenster" (ebd.,158), als "ins Geschirr gespannte zweibeinige Kreaturen"("Sinn egal..",7) beschimpft, so tut sie dies nicht, weil sie es tatsächlich so meint, sondern weil sie eingedenk dessen fatalen soziokulturellen und realhistorischen Konsequenzen mit Hilfe der rhetorischen Mittel der Ironie und der Übertreibung auf die Bewusstmachung eben dieses kulturell überformten und ideologie-politisch funktionalisierten instrumentalistischen Verhältnisses zum (Schauspieler-)Körper abhebt. Wenn sie bspw. in angeblich affirmativem Ton und mit einem unverhohlenen Seitenhieb auf das nationalsozialistische Körper- und Menschenideal in *Das Werk* schreibt: "Genau so soll es sein, so war es gedacht, auch der Körper endlich ein Menschenwerk. Heute kann man die Menschen ja beliebig herstellen und ihnen jede beliebige Form geben. Im günstigsten Fall sind sie so schlank, dass sie in eine Schuhschachtel hineingehen. Nein, nicht in eine Schuhschachtel, denn sie sollen ja groß und schlank sein."(ebd.,118), ist das keineswegs wörtlich zu nehmen, sondern vielmehr als ironisch-satirisch überspitzte Kritik am Ideal von der grenzenlosen Manipulierbarkeit des menschlichen Körpers zu verstehen, das Jahrhunderte lang die "faustische Zivilisation"(ebd.,233) und das dramatische Repräsentationstheater des Abendlandes beherrscht hat.

Auf die Bewusstmachung - Jelinek nennt es auch Erzielung eines "Aha-Effekt(s)"<sup>224</sup> - des rücksichtslosen Ge- und Verbrauchs des menschlichen Körpers im Theaterbetrieb, den die Autorin als paradigmatisch für den körper- und menschenverachtenden Ge- und Verbrauch des Körpers in der Kriegsmaschinerie<sup>225</sup>, im Sport sowie in der heutigen Medien- und Werbeindustrie erachtet, ist auch der Verschleiß angelegt, dem die Schauspielerkörper bei den Inszenierungen ihrer Stücke ausgesetzt sind, gleich ob sie, uferlose und kaum verständliche Monologpartien rezitierend, im Stillstand verharren (wie bei *Totenauberg*, *Wolken.Heim*. etc.) oder aber in anstrengenden sportiven Körperübungen (*Ein Sportstück*), in labiler Hektik und Erschöpfung (*Burgtheater*) auf der Bühne zusammenbrechen. Jelinek "arbeitet ganz klar mit Überforderung, mit einem Sprachmeer, in dem wir ertrinken" - so hat der Schauspieler Philipp

---

<sup>224</sup> "Ich würde sagen, das Beste und Positivste, was ich mit meiner Literatur zu erreichen hoffe, ist eine Bewusstmachung. Durch die Übertreibung von Zuständen will ich einen Aha-Effekt beim Leser erreichen. Indem die Dinge verfremdet oder übertrieben und anders als gewohnt auftreten, stoße ich ihn mit der Nase auf diese Mechanismen."(in Sauter:1981,116)

<sup>225</sup> im doppelten Bezug auf den NS und auf die aktuelle politische Realität, die bei Jelinek immer an der Vergangenheit "gespiegelt" wird. Außer in *Ein Sportstück* wird die Problematik vom unmenschlichen "Verschleiß" des menschlichen/männlichen Körpers in der Kriegsmaschinerie (in der doppelten Perspektive von gestern und heute) in Jelineks neuesten Theatertexten *Das Werk* und *Bambiland* verhandelt. "Der Mensch ist Dreck wie Öl" - dieses Zitat aus *Bambiland* benennt zugleich eines der tragenden Motive des Stücks. In *Das Werk* wiederum wird stark mit W.Benjamins These vom faschistischen Einsatz der Masse als "Menschenmaterial" im Krieg gearbeitet (vgl.3.1.), die ihrerseits Bezug auf J.Goebbels Definition der ("künstlerischen") Aufgabe des Politikers als totaler Beherrschung des "rohe(n) Stoff(s) der Masse"(vgl.3.2.1.) nimmt.

Hochmair seine Erfahrungen aus der Burgtheater-Inszenierung von *Das Werk* zusammengefasst ('Treffpunkt Kultur', in Der Standard 08.10.04).

Den Verschleiß, die Vernutzung, die Verwertung, den kannibalischen Verzehr des Körpers, dem wir im vorigen Abschnitt als thematischer Komponente von Jelineks Figurenkonzeption begegnet sind, könnte man folglich als den eigentlichen Fluchtpunkt ihrer Schauspielästhetik bezeichnen.

Als liminale Erfahrung, bei der der (Schauspieler-)Körper an seine Grenzen getrieben wird, spiegelt er die konstitutive Liminalität/ Transgressivität von Jelineks Theaterästhetik wider und dementiert wie diese gleichzeitig die exklusionistische Struktur dramatischer Repräsentation, indem er ihre grundlegenden Mechanismen der Ausgrenzung, Verdrängung und Auslöschung der realen bzw. phänomenalen Körperlichkeit aufdeckt und deren verschüttete Spuren freilegt. Die totale physische Erschöpfung der Spieler, die durch die Exzessivität ihres Körpereinsatzes entsteht, führt demnach dazu, dass "das geformte "Material" des Körpers wieder aus der Form bricht"(Lehmann:1999b,389). Es folgt ein konzeptuell vorgesehener Umschlag von der formalen in die "reale" Wahrnehmung des Körpers (ebd.). Das Einfangen und Arretieren eben dieses verhängnisvollen Moments des Umkippen, des Übergangs vom semiotisierten sprich transzendierbaren, beherrschbaren Körper zum realen, nicht restlos semiotisierbaren und beherrschbaren, undurchdringlichen, ent-grenzten, ex-territorialisierten, tötbaren *und* tötenden Körper und umgekehrt scheint im Fokus von Jelineks liminalen Körper-Inszenierungen zu stehen.

Die *Grenze*, die diese fortwährend umspielen, *verläuft durch den Schauspielerkörper hindurch*. Wenngleich mit einem anderen Akzent, aber doch in einer ähnlichen Richtung konstatiert C.Caduff, dass "Jelinek, konsequent an ihrem peripheren Blick auf das Theater festhaltend, durch den Schauspielerkörper hindurch (schreibt), indem sie dessen leibliche Ganzheit durch ihre entfleischende Sprache zerschreibt und gleichsam als Leiche hinter sich lässt."(Caduff:1996,172)

Diese Grenze, die dramaturgisch durch die Dissoziation von Stimme und Körper bzw. Sprache und Aktion sowie durch das mehrmalige Herausfallen der Darsteller aus der Rolle markiert wird<sup>226</sup>, spaltet und verdoppelt den Schauspielerkörper in einen semiotischen, kulturell codierten und überformten/beschrifteten/diskursivierten und in einen realen/ sinnlich-phänomenalen. Die Disparatheit von Gebärde, Bild und Sprache, die den Schauspielerkörper entzweit, dezentriert ihn, verdrängt ihn aus dem Zentrum des Schauspiels. Sie lässt ihn als einen (ge)doppelten anwesend-abwesenden, verkörpert-entkörpernten *Zwischenkörper* erscheinen, weist ihm den Status eines extimen Objekts klein *a* (Zizek/Lacan) zu, indem sie ihn wie die (un)toten Vampirinnen aus *Krankheit* an den brüchig gewordenen Rändern der repräsentationalen (bürgerlich-patriarchalen) Ordnung verortet<sup>227</sup>. Auf diese prekäre *Zwischenstellung* ihrer Körper-Inszenierungen - im (N)Irgendwo, im Niemandland, in der Schwebe, in der "leeren Mitte", jenseits und diesseits der Sichtbarkeit und der theatralen Repräsentation zugleich - weist die Autorin selbst hin, wenn sie in ihrem zweiten programmatischen Theateressay *Sinn egal.Körper zwecklos* (1997) vom Schauspielerkörper fordert, er solle "im Irgendwo hängen bleiben, aber keinen Hänger haben, an dem man ihn an die Wand hängen könnte, dass er einen festen Ort bekommt, von wo das Weiche seines Fleisches herabbaumelt."("Sinn egal...",13)

Als vampirhafter Zwischenkörper ist der Schauspielerkörper bei Jelinek nicht mehr (nur) eingespannt in den Signifikantendienst, er ist nicht mehr (nur) eine "signifikante Oberfläche"(H.-Th.Lehmann), eine Ausstellungsfläche, an der die Identität von Darstellung und Dargestelltem manifest wird, ein Ausdrucksmittel und Material für Zeichenbildung, eine

---

<sup>226</sup> Dieses artikuliert wiederum die Entkopplung des Darstellers von der Figur und wird auf figuraler Ebene durch die Aufsplitterung der Figur in eine Vielzahl von Rollen wiederholt inszeniert.

<sup>227</sup> Dies als Periphrase einer Formulierung von C.Caduff, die ebenfalls zu dem Schluss gelangt, dass Jelinek "Vampirleiber", "halb lebende halb tote Zwischenkörper, die sind und nicht sind"(Caduff:1996,173), inszeniert und darin eine kritische Replik auf den doppelten Ausschluss des Körpers wie der Frau aus der kulturellen/theatralen Produktion erblickt: "Jelinek kriert - durch die Eröffnung und durch das Spiel in intertextuellen Feldern - einen Körper-Diskurs, der die kulturelle Domestizierung des Körpers in kritisch-mimetischer (präziser gesagt: in dekonstruktivistischer; E.P.) Weise nach-spielt"(ebd.,166).

Illustrationsfolie des dramatischen Textes, ein passives Objekt, ein Ding, dem verschiedene Bedeutungen beigelegt werden, ein depotenziertes Medium zur Übermittlung von Botschaften, eine Sinnmanifestation, die, wie seit der Kunstreligion der Antike bekannt, immer schon ein Unkörperliches zu bedeuten hatte (Lehmann:1999b,365).

Wie sein Körper kein Instrument, kein Vehikel für Sinn mehr, sondern "ein Wert für sich"(Lehmann:1999a,42) ist, so ist auch der Schauspieler kein Repräsentant und auch kein Interpret einer "ersonnenen Figur" ("Ich möchte...",158) mehr. Er schlüpft nicht mehr in diese hinein, sondern tritt im antimimetischen Gestus der Entkopplung/Distanzierung/Verfremdung an ihre Stelle, um sich selbst darzustellen (so auch Pflüger:1995,268)<sup>228</sup>: "Die Schauspieler bedeuten sich selbst und werden durch sich selbst definiert."("Ich möchte...",161)

Das "selbst" hat hier freilich nichts mit Psychologie, mit "Innerlichkeit" zu tun. Zu diesem Punkt ist Jelineks Stellung definitiv: "Ist Ihr Inneres aufgeladen, müssen Sie deshalb noch längst nicht Schein sein! Sie haben zwar die Fähigkeit, Schein zu erzeugen, aber aus irgendeinem Grund tun Sie es heute nicht. Hole ich mir halt einen anderen, eine andre, wir haben ja genug von ihnen! Ja, wir haben genug von Ihnen."("Sinn egal..",8)

Zum "Selbst" im bewusstseins-transzendentalen Sinne der Selbstimmanenz, Selbstidentität und Selbstpräsenz steht Jelineks Schauspielästhetik auf völliger Distanz: "Sie (die Schauspieler-E.P.) dürfen aber auch nicht sie selber sein wollen. Das Allerschlimmste ist, wenn sie, was sie da werden sollen, mit dem in Übereinstimmung zu bringen suchen, was sie bereits sind."("Sinn egal...",8)

Das "Selbst" meint bei Jelinek, im Gegensatz zur Metaphysik der Präsenz, immer das ausgeklammerte, verdrängte, verleugnete "Andere". Das "Eigene" ist Terra Inkognita. Daher heißt es vom Schauspieler in *Sinn egal.Körper zwecklos*: "Er kann nicht so einfach ein anderer werden, aber er kann ein anderer sein!"(ebd.,12). Und es ist nicht von ungefähr, dass dieser "Andere", den der Schauspieler als "sich selbst" auf der Bühne präsentiert, "nicht ganz der (ist), den er darstellen soll, sondern einer, den er erschafft, den er *aus dem Bergenden seines Körpers hervorzieht*, nichts Halbes und auf keinen Fall, bitte!, schon etwas Ganzes."(ebd.,12/13;Herv.-E.P.)

Denn es ist gerade der eigene Körper, den der Schauspieler im wilden Aktionismus, im frenetischen Gestikulieren, im Sturz und in der Deformation erfährt und exponiert. Aus diesem strömen ihm, wie es H.-Th.Lehmann für das postdramatische Theaterparadigma formuliert, bis dato unbekannt oder verheimlichte Energien entgegen.

*Die liminale Erfahrung, die Jelineks Körper-Inszenierungen trägt und bestimmt* und die sich vorwiegend als Spaltungs- und Verdoppelungserfahrung artikuliert, ist demnach zugleich *eine Alteritätserfahrung*. Dem Akt der "Selbstdarstellung" der Schauspieler auf der Bühne haftet immer ein beängstigendes Moment unheimlicher Begegnung mit dem eigenen Doppelgänger an - ein Risiko, das die Autorin unerschrocken (wenngleich in ihrer Art ziemlich doppeldeutig) beim Namen nennt: "Wenn sie nämlich theaterspielen, dann gefährden sie sich, wie es bei Selbstbegegnungen, im Traum, vor dem Spiegel, in den Augen eines Liebenden geschieht, dann gefährden sie sich in dem Verhältnis zueinander und dem Verhältnis zu dem, was sie sprechen, also und denken, also sein sollen."(ebd.,8)

Der Akt der "Selbstdarstellung" stellt die Schauspieler *und* die in vielen der Jelinekschen Stücke aktiv mitinvolvierten Zuschauer vor eine enorme Herausforderung, die in ihrer eigenen Formulierung darin besteht, "dass sie (die Schauspieler- E.P.), wie fleischfarbene Schinken, die nicht nur nach Fleisch aussehen, sondern Fleisch auch sind, aufgehängt in der Räucherammer, im Schacht einer anderen Dimension, die nicht Wirklichkeit, aber auch nicht Theater ist, uns etwas bestellen sollen, eine Nachricht die Anfänger, eine Botschaft, die Fortgeschrittenen. Und dann merken sie, dass sie selber ihre eigene Botschaft sind."(ebd.,9)

Im phänomenologisch geprägten Vokabular der neueren Theaterforschung lässt sich diese Herausforderung mit dem Konzept der Verkörperung/Embodiment fassen und dahingehend umschreiben, dass der Schauspielerkörper "in seinem leiblichen In-der-Welt-Sein"(vgl. Fischer-Lichte:2001,11-25), in seiner physischen Präsenz und Singularität, die nie restlos in dem

---

<sup>228</sup> Daher kommt auch die durchgehende Spannung zwischen Darsteller und Figur, die in Jelineks Körper-Inszenierungen sowohl auf der Ebene des Aufführungstextes als auch auf der Ebene des Theatertextes virulent ist.

semiotischen Körper aufgeht, sondern jegliche Referentialität und Signifikanz übersteigt, und aus eben diesem Grund aus dem dramatischen Repräsentationstheater verbannt war, ausgestellt wird.

Das Konzept der Verkörperung/Embodiment, das von Th.Csordas in Anlehnung an M.Pontys Phänomenologie des Fleisches (*chair*) entwickelt und in die kulturwissenschaftliche Diskussion eingeführt wurde, ist "als eine methodische Korrekturinstanz gegenüber dem Erklärungsanspruch von Begriffen wie 'Text' oder 'Repräsentation'"(ebd.,20) angelegt und gehört nach Ansicht von G.Pross und G.Wildgruber (ebd.,53-73) in den Kontext der poststrukturalistischen Theorie des Textes.

Indem es die dualistischen Fixierungen Körper vs. Geist, Frau vs. Mann, Natur vs. Kultur etc. auflöst, auf denen das traditionelle Modell der Verkörperung fußt, höhlt es dieses von innen aus. Es gesteht dem Körper, den es "nicht nur als Objekt oder Ursprungsort und Medium von Symbolisierungsprozessen", "nicht nur als Oberfläche für und Produkt von kulturellen Einschreibungen, sondern auch und v.a. als leibliches In-der-Welt-Sein"(ebd.,18) betrachtet, eine ähnliche paradigmatische Position zu, wie sie bislang nur dem Text beschieden war und verlagert den Schwerpunkt des Interesses *von der referentiellen auf die performative Funktion des Körpers*, welche im dramatischen Modell weitgehend zurückgedrängt war.

Die Performativität, die E.Fischer-Lichte als Ansatzpunkt einer methodischen Umakzentuierung des Theaters ins Blickfeld der Theaterkritik gebracht hat (vgl. Fischer-Lichte:1998), impliziert eine radikale Umwertung und eine erhöhte Fokussierung auf die Erfahrung der Leiblichkeit und der Präsenz ebenso wie auf die Erfahrung des Entzugs von Präsenz, des Einmaligen und Augenblickhaften. Das Augenmerk liegt dabei nicht mehr auf dem Bezug der Akteure zu irgendwelchen fiktiven Figuren, sondern auf ihrem Vollzug von konkreten Handlungen und deren unmittelbarer physischer Wirkung auf die Zuschauer, von der sich schon die Vertreter der historischen Theateravantgarde erhofften, dass sie diese als Ko-Produzenten ansprechen und in Aktivität versetzen würde. Der Körper des Schauspielers weist danach in einer Auto-Deixis nur auf seine Präsenz hin. Er transportiert keinen Sinn, sondern artikuliert Energie, stellt keine Illustration, sondern ein Agieren dar. Die Bewegungen, die er auf der Bühne ausführt, fungieren nicht als Zeichen für etwas, sondern stehen für sich selbst da.

Für den besonderen Stellenwert des performativen Modus in Jelineks Schauspielästhetik spricht etwa folgende Stelle aus *Ich möchte seicht sein*: "Ich will kein Theater. Vielleicht will ich einmal nur Tätigkeiten ausstellen, die man ausüben kann, um etwas darzustellen, aber ohne höheren Sinn."(ebd.,157)

Im Unterschied zu der historischen Theateravantgarde und den daran anknüpfenden (post-)avantgardistischen Bewegungen der 50er und 60er Jahre wird die performative Funktion des Körpers bei Jelinek jedoch nicht dominant gesetzt. Sie wird vielmehr als gleichwertig kontrapunktisch gegen seine herkömmliche referentielle Funktion ausgespielt. Dies geschieht allerdings mehr implizit als explizit: z.B. dort, wo sie durch die Ausschließlichkeit der Textualität beinahe völlig verdrängt scheint, wird sie im Gegenzug *qua* Überdrehung umso deutlicher herausgestellt.

*Jelineks Schauspielästhetik bezieht m.a.W. ihre besondere Dynamik und Sprengkraft aus dem spezifischen Spannungsverhältnis, das bei den Körper-Inszenierungen zwischen Textualität und Performativität entsteht.* Dieses Spannungsverhältnis eröffnet dem Zuschauer freie Spielräume zur Erprobung neuer Wahrnehmungsweisen. Es bewirkt eine Neuverteilung bzw.

Neubestimmung der Rollen von Akteur und Zuschauer, bei der letzterer zur Interaktion aufgefordert wird. Darüber hinaus schärft es den Blick für "die besondere Abhängigkeit der referentiellen Funktion von der performativen Funktion" (Fischer-Lichte:1998,19), dafür, dass es "die Performanz ist, über die man zur Referenz gelangt"(ebd.,22/23), und führt das vor Augen, was das dramatische Theater Jahrhunderte lang gewaltsam aus dem Blickfeld geraten ließ: die Tatsache, dass der individuelle phänomenale resp. reale Körper, der niemals gänzlich in oder hinter dem abstrakten Zeichen-Körper verschwinden kann, aktiv an den kulturellen (mitunter auch an den theatralen) Signifikationsprozessen beteiligt ist, mehr noch: dass er die eigentliche Ermöglichungsbedingung, die *conditio sine qua non* des Theaters ist.

Der Körper in seiner irreduziblen physischen Präsenz stellt "the existential ground of culture and self"(zit. nach Fischer-Lichte:1998,20) dar - der Grundgedanke des Verkörperungs-/Embodiment-Konzepts, wie ihn Th.Csordas hier in auffallender Übereinstimmung mit den in

Teil A gewonnenen Erkenntnissen aus Lacans Psychoanalyse zusammenfasst, wird in Fischer-Lichtes *Semiotik des Theaters* weiter entfaltet: "Theater geht vom Apriori des Leibes aus: ohne den Schauspieler, ohne seine körperliche Gegenwart, ist Theater... nicht möglich. Der Körper des Schauspielers stellt sozusagen die Bedingung der Möglichkeit von Theater dar. Der Körper seinerseits lässt sich jedoch nicht anders denn als ein erscheinender Körper denken; Theater kann sich daher nur ereignen, wenn wir mit der Erscheinung des Schauspielers konfrontiert werden."(Fischer-Lichte:1995a,Bd.1,98)<sup>229</sup>

Wenn Fischer-Lichte hier vom "Apriori des Leibes" spricht, dann ist dies freilich, wie sich mit S.Krämer präzisieren lässt, nicht im Sinne einer vorgängigen Körperlichkeit, psychoanalytisch gesprochen: im Sinne des Phantasmas der Einheit zu verstehen, sondern vielmehr "als Frage nach der Materialität, nach den "stummen", den vorprädikativen Formgebungen von Sinn"(Krämer:1998,hier:48) zu denken.

Auf die Bewusstmachung der Materialität und Prozessualität der theatralen Signifikations- und Subjektkonstitutionsprozesse, auf das "wie etwas gemacht wird" oder "wie etwas für uns gegeben ist"(ebd.) zielt eben der Leitbegriff der "Verkörperung" ab. Darauf hebt in erster Linie auch Jelineks vehemente Polemik gegen den Schauspieler(körper) ab.

Wenn die Dramatikerin ihre Attacken gegen das "Herz", den wichtigsten Zeichenträger im Theater, das "ikonische Zeichen *par excellence*" (M.Esslin) - den Schauspielerkörper - richtet und die Notwendigkeit seiner physischen Präsenz in Frage stellt<sup>230</sup>, wenn sie programmatisch verkündet, "diese Schmutzflecken Schauspieler" aus dem Theater entfernen zu wollen<sup>231</sup>, dann tut sie dies - das wurde eingangs schon hervorgehoben - , nicht weil sie es tatsächlich so meint, wie C.Caduff in ihrer konkretistischen Fehlinterpretation dieser Äußerung Jelineks annimmt<sup>232</sup>, sondern weil sie womöglich zu *einer kritischen Reflexion über die Rolle des individuellen Körpers im Theater, über das traditionelle Verhältnis des Schauspielers zu seinem Körper wie des Zuschauers zum Körper des Schauspielers anstoßen will.*

Die physische Präsenz, die Materialität, die Dreidimensionalität, die Unersetzlichkeit, die Singularität des Körpers, und zwar des Schauspieler- ebenso wie des Zuschauerkörpers, - Theater ist ja der "Ort des präsenten und kopräsenten Körper"(Lehmann:1999a,47)<sup>233</sup> - , macht das Wesen von Theater aus. Sie bildet das Fundament, die unabdingbare Bedingung für dessen (Fort-)Bestehen. Um diese Tatsache ins Bewusstsein zu heben, nimmt Jelinek Bezug auf die

---

<sup>229</sup> Das einzig Problematische an Fischer-Lichtes Konzeptualisierungen des Schauspielerkörpers ist, dass sie in ihren weiteren Variationen dieser Definition die individuelle Physis, die leibliche Präsenz des Schauspielers zur "Bedingung der Möglichkeit für die Entstehung der dramatischen Figur"(Fischer-Lichte:2001,15) erklärt, womit sie indirekt die Identität von Drama und Theater unterstellt.

<sup>230</sup> "Die Darsteller sind unnötig wie diese Tascheln, enthalten, gleich schmutzigen Taschentüchern, Bonbondosen, Zigarettenschachteln, die Dichtung! die in sie abgefüllt wurde."("Ich möchte..",158)

<sup>231</sup> "Wie entfernen wir diese Schmutzflecken Schauspieler aus dem Theater, dass sie sich nicht mehr aus ihrer Frischhaltepackung über uns ergießen und uns erschüttern, ich meine überschütten können?...Klopfen wir sie platt zu Zelluloid! Wir machen vielleicht einen Film aus ihnen, von wo aus ihr Schweiß, Symbol einer Arbeit, der sie im Luxus ihrer Persönlichkeiten zu entkommen trachteten, nicht mehr anwehen kann...Und ich sage: Weg mit ihnen! Sie sind nicht echt. Echt sind wir!"("Ich möchte..",160/161)

<sup>232</sup> Dadurch dass sie Jelineks Worte buchstäblich nimmt, kommt C.Caduff zu dem Fehlschluss, dass Jelinek die Schauspieler tatsächlich aus dem Theater verbannen will (vgl.Caduff:1991,258/259). Diese Fehlinterpretation führt sie des Weiteren dazu, dass sie als Möglichkeiten künstlerischer Einlösung dieser Programmatik, Jelineks freilich ganz anders gemeintem Bezug auf die Filmästhetik folgend, den verstärkten Einsatz von Filmmaterial zum einen (ebd.,258) und die Besetzung der Figurenrollen durch Kinder zum anderen (ebd.,262) vorschlägt. Für die zweite Alternative führt sie ein Argument ins Feld, das insofern absolut unhaltbar ist, als es die Spezifik der Jelinekschen Theaterästhetik völlig verkennt: "Damit könnte die Rückbewegung zum primären Symbolisierungsort als szenische Metaebene angedeutet werden; eine Authentizität, die durch die materielle Übereinstimmung von Bedeutetem und Bedeutendem hergestellt wird, würde bei einer Kinderbesetzung aufgrund der syntaktisch-künstlichen Sprachzeichen zurückgebunden; der Faktor der Sentimentalität, den der Einsatz von Kindern auf der Bühne üblicherweise mit sich bringt, wäre somit gleichermaßen von vornherein ausgeschlossen."(ebd.)

<sup>233</sup> Es ist ein Charakteristikum besonders des "neuen", "postdramatischen" Theaters, dass die explizit gemachte Ko-präsenz mit dem Zuschauer im Zentrum steht: "von dieser Ko-Präsenz her wird die Körpererfahrung organisiert"(ebd.,43).

Ästhetik des Films (etwa, indem sie in *Totenauberg* auf das filmische Material als Kontrastmittel zurückgreift), treibt das dramatische Prinzip der Absolutsetzung der Sprache und des Textes ad absurdum, lässt die Sprache unter dem durchgehenden Einsatz rhythmisch-musikalischer Strukturen ihre Materialität, ihre Körperlichkeit preisgeben, schürt den Konflikt zwischen dem leibhaftig auf der Bühne präsenten Schauspieler und der "entfleichten"(C.Caduff) Kunstfigur aus Sprache bis zum Unmöglichen, stellt die Zeichenhaftigkeit, das Artifizielle, das Zurechtgemachte, das gewaltsam "Zugerichtete" des traditionell entkörperlichten, auf die Funktion der Figurendarstellung festgeschraubten Schauspielkörpers heraus, führt die Desemantisierung des Körpers ins Extrem.

"Ein Körper auf der Bühne kann nie unbedeutend sein, der physische Null-Zustand ist unmöglich." (Caduff:1991,250) - diesen Einwand erhob C.Caduff gegen Jelineks Versuche einer größtmöglichen Desemantisierung des Schauspielerkörpers. Und hatte damit zweifelsohne Recht. Nur: sie hatte wieder einmal den "Kern" der Sache verfehlt. Denn worum es E.Jelinek bei der Frage nach der "Überwindung des Körpers der Semantik"(H.-Th.Lehmann) in Wirklichkeit geht, ist genau dasselbe, was sie mit ihrer polemischen Forderung nach einer Vertreibung der Schauspieler aus dem Theater anstrebt: die Sensibilisierung für die zentrale Rolle des individuellen/phänomenalen Körpers als *body that matter(s)* im doppelten Sinne J.Butlers, d.h. nicht nur als bedeutungstragendes, sondern vor allen Dingen als bedeutungserzeugendes Material im Theater, das den theatralen Sinngebungsprozess beträchtlich zu beeinflussen vermag. Deshalb arbeitet sie sich auch an der Grenze der Repräsentation ab. Deshalb bewegt sich ihre Schauspielästhetik im Spannungsfeld zwischen dem referentiellen und dem performativen Schauspielmodus: Dort, an der Grenze zwischen Präsenz und Repräsentation, an der Schnitt- und Nahtstelle zwischen dem Semiotischen und dem Realen, die das Konzept der "Verkörperung" eben kennzeichnet, hat "die Entstehung von Sinn aus nicht-sinnhaften Phänomenen"(Krämer:1998,48) und das bedeutet auch die Entstehung des Aufführungstextes als Körpertext ihren Ort.

Die Forderung nach einer Rückbesinnung des Theaters auf seine leiblichen Fundamente, auf seine Spezifik gegenüber anderen Medien wie Film, Photographie etc.<sup>234</sup>, die Jelineks Polemik gegen den Schauspieler(körper) demnach beinhaltet, stellt zugleich *die zivilisations- und medienkritische Antwort der Dramatikerin auf das zunehmende Verschwinden des Körpers in der technologisch hochentwickelten Mediengesellschaft von heute* dar, wo die Abbildungen der Körper (die KörperBilder) an die Stelle der realen Körper treten und sie mehr und mehr aus dem Blickfeld verdrängen, in sich aufheben (vgl. Fischer-Lichte:1996).<sup>235</sup>

Es ist anzunehmen, dass Jelineks Inszenierungen der Schauspielerkörper als vampirhafte Zwischenkörper, als Körper also, die sich im liminalen Feld, *im Zwischenbereich zwischen (referentieller) Entleiblichung und (performativer) Ver-körperung* bewegen, mit dem Gedanken eines drohenden restlosen Verschwindens des Körpers in den medialen Bildern und Simulakren spielen, was im Grunde nur der folgerichtige Ausklang und gleichzeitig der Höhepunkt der Entwicklungsgeschichte des westlichen Theaters als "Körpergeschichte im Prozess der Zivilisation"(Fischer-Lichte/Elias) wäre.

Die Anerkennung seiner leiblichen Bedingtheit, die Annahme der Herausforderung, dass die Schauspieler "nicht nur nach Fleisch aussehen, sondern Fleisch auch sind" ("Sinn egal..",8/9), stellt unter diesen Bedingungen soz. die einzige Überlebenschance für das Theater dar.

Wenngleich dieser Erkenntnis eine gewisse Tendenz zur Aufwertung des Körpers nicht abzusprechen ist, muss man gleich nachdrücklich hervorheben, dass bei Jelineks Körper-Inszenierungen von einem unbeschwerten Körperoptimismus, wie er etwa die Vertreter der historischen Theateravantgarde und deren Nachfolger, die Performance-Künstler der 50er und 60er Jahre beflügelte, nicht die Rede sein kann.

---

<sup>234</sup> "Theater ohne Schauspieler stellt als Phänomen an der Grenze zum Hörspiel oder zur bildenden Kunst (inszenierte Räume) nach wie vor die Ausnahme dar."(Poschmann:1997,309)

<sup>235</sup> Zu einem ähnlichen Schluss gelangt auch Dagmar von Hoff, die die Rolle des Schauspielers bei Jelinek als "Bildstörung" bezeichnet und darin "die Antwort auf die Dominanz der visuellen Medien" (von Hoff:2000,44) erblickt. Das Besondere an Jelinek macht sie dementsprechend daran fest, "dass sie versucht, Literatur und Medien zusammenzuführen" und dabei "wie kaum eine andere mediale Umbrüche (reflektiert)" (ebd.,48).

In seiner dekonstruktiven Analyse der metaphysischen Fundamente von Artauds "Theater der Grausamkeit" hat J.Derrida gezeigt, dass die Hypostasierung des Körpers und der Performanz als Instrument der Repräsentationskritik nicht zwangsläufig den Bruch mit dem dualistischen Denken der Repräsentation vollzieht, den sie zu vollziehen beansprucht (vgl.Derrida:1976,351-380). Vielmehr affirmiert sie dieses Denkmodell *ex negativo*, indem sie es durch die gegenläufige Absolutsetzung der Materialität und Korporalität der Signifikanten (des Körpers/der Stimme) umkehrt und dabei dieselben Verwerfungen - diesmal gegenüber der Sprache und dem Text - produziert. In dieser Einsicht sehen C.Pross und G.Wildgruber den ausschlaggebenden Grund, "weshalb sich der Poststrukturalismus dem Programm einer, sei es kompensatorischen, sei es subversiven Wiederkehr des Körpers eher verweigert" (in Fischer-Lichte:2001,53-73,hier:71).

Insofern E.Jelinek jegliche Versuche einer unproblematischen utopischen Verklärung oder Hypostasierung des Körpers vehement ablehnt<sup>236</sup>, lässt sich ihr Theatermodell dem Paradigma der poststrukturalistischen Repräsentationskritik zurechnen. Anstatt wieder einmal Verwerfungen und Ausschließungen zu produzieren, zieht sie es vor, das dualistische Repräsentationsmodell des dramatischen Theaters durch extreme Übersteigerung seiner (phal)logozentrischen Sprach- und Textfixiertheit zu überführen, diese gegen es selbst auszuspielen und es so mit seinen eigenen destruktiven Ausschließungs- und Verwerfungsmechanismen zu konfrontieren.

An Körperglorifizierungen liegt E.Jelinek also definitiv nichts. Wenn sie dem (Schauspieler-)Körper eine sinn- und zweckfreie Eigenrealität, eine autonome ästhetische Dimension zugesteht (vgl. "Sinn egal..."), wenn sie ihn als solchen, als "ein Wert für sich"(H.-Th.Lehmann) hervortreten, "eine besonders ausgezeichnete Präsenz, Intensität, ein eigenes Wahrnehmungspotential, Bedeutsamkeit" (ebd.) gewinnen lässt, wenn sie die Aufmerksamkeit auf seine konkrete Physis, auf seine vitale Ausstrahlung, auf seine Widerstands- und Subversionspotentiale lenkt, dann keineswegs, weil sie ihn auf ein Podest stellen, zu einem Objekt der Verklärung erheben will. Vielmehr stellt sie ihn in seinem "So-sein" aus und schreckt dabei nicht davor zurück, ihn von seinen dunklen, tabuisierten und verpönten Seiten her zu zeigen: in seiner Triebhaftigkeit, erotischen Anziehung, Gewalttätigkeit, in seiner "heillosen Ohnmächtigkeit"(Lehmann: 1999b, 127), Verwundbarkeit, Schwäche, in seinem existentiellen "Dargebotensein", in seiner Hinfälligkeit und Endlichkeit; von all den Seiten also, die das dramatische Theater beharrlich zurückdrängte, überspielte, unsichtbar zu machen, zu beseitigen versuchte.

Mit ihrer bevorzugten Fokussierung auf die negativen Aspekte von Körperlichkeit fügen sich Jelineks Körper-Inszenierungen dergestalt in die breite Palette postdramatischer Körperbilder ein, die H.-Th.Lehmann akribisch aufgezeichnet hat (vgl.Lehmann:1999b,371-400). Der Körper, den sie alle -zuweilen mit brutaler Drastik- in Szene setzen, ist *kein 'wundenloser', 'heiler' Körper*, sondern ein "zum realen und diskursiven Schlachtfeld"(ebd.,394) gewordener Körper, der unverkennbar die Züge eines neo-barocken finsternen Körperbilds (ebd.,395), allen voran die Bewusstheit über seine Zeitlichkeit, Vergänglichkeit, Todesverfallenheit trägt. Die Erfahrung der (eigenen) Zeitlichkeit wird von E.Fischer-Lichte neben dem veränderten Körperempfinden, der neuen Art der Raumwahrnehmung und der neuen Wertigkeit von Materialien und Gegenständen zu den wichtigsten Faktoren gezählt, die "heute die Performance als modellbildend und den Begriff des Performativen als einen Schlüsselbegriff erscheinen lassen"(Fischer-Lichte:1998,22/23). Letzterer zeichnet sich v.a. dadurch aus, dass er in radikaler Abkehr vom Konzept des geschlossenen (Kunst-)Werks die Offenheit und Unabschließbarkeit ästhetischer Herstellungs-, Darstellungs- und Rezeptionsprozesse reflektiert: "Das Verstreichen von Zeit, eines der Merkmale des Performativen, wurde als Bedingung von Wahrnehmung spürbar; es mag insofern die Teilnehmer veranlassen haben, auf die Bedingungen ihrer Wahrnehmung -und in diesem Fall speziell auf den Zeitfaktor- zu reflektieren."(ebd.,21) Den Wink auf den Aspekt der Zeitlichkeit als eine konstitutive Dimension von Theater lässt sich auch Jelinek in *Ich möchte seicht sein* nicht entgehen: "Nur die Zeit bedroht uns alle mit dem Vergehen! Theater darf es nicht mehr geben. Entweder das Immergleiche wird immer

---

<sup>236</sup> ein Grund, warum beim Gebrauch des Topos von der Wiederkehr des Körpers in Bezug auf ihre Theaterästhetik äußerste Vorsicht geboten ist

gleich wiederholt (Filmabnahme einer geheimen Aufführung, die von uns Menschen nur mehr in ihrer EINZIGEN EWIGEN Wiederholung gesehen werden darf), oder keine zweimal dasselbe! Immer etwas andres! Sowieso dauert nichts ewig, im Theater können wir uns darauf vorbereiten, in die Zeitlichkeit einzugehen."(ebd.,161)

Sie lässt ihn in gewisser Weise auch in ihre Figurenkonzeption einfließen, die quasi eine Vorstufe der hier postulierten theatralen Initiation in die eigene Zeitlichkeit (und Sterblichkeit) darstellt. Ihre fleischlosen und nur grob angerissenen Figuren wirken wie aus Pappe gemacht. Sie scheinen, will man der ebenfalls zentralen konsumkritischen Dimension bei Jelinek gerecht werden, zum raschen Verbrauch /Verzehr bestimmt. Als flüchtige Einweg- und Schwundfiguren, die vom reißenden Strom der Sprache und der Zeit regelrecht fortgeschwemmt werden, sind sie zugleich ihre eigenen Schatten. Ihre an früherer Stelle erörterte Bestimmung als Schattenrisse, die rasch über die Bühne (bzw. über die Text- und/oder die Bildfläche) vorbeihuschen und dann wieder ins Nichts, wo sie auch herkommen, davonlaufen, ließe sich hier unter Rekurs auf eine Passage aus dem Roman *Die Kinder der Toten* noch durch die der "Scherenschnitte" ergänzen, "die sich jemand recht willkürlich aus der Luft herausgeschnitten hat"(ebd.,615) und die nicht nur in sich zusammenfallen, sondern schließlich auch "über uns her(fallen)", indem sie uns an die Hinfälligkeit und Vergänglichkeit als unsere eigenen Schattenseiten gemahnen.

Zeitlichkeit, die zur liminalen Erfahrung von Jelineks Figuren- und (Zwischen-)Körper-Inszenierungen mit dazugehört, wird im Modus der Spaltung als Präsenz *und* als "Aushöhlung und Entgleiten der Präsenz"(Lehmann:1999b,259/260) zugleich wahrnehmbar.

Die körperlich und sprachlich (etwa in Gestalt des Sinn-Entzugs) bewerkstelligte Artikulation "entwendete(r) Präsenz"(Pflüger/Derrida), die M.S.Pflüger auf den Begriff der "theatralen Schrift" als Bezeichnung für Jelineks antirepräsentationale Theaterästhetik bringt (vgl. Pflüger:1995,284), wäre somit ein weiteres Indiz für die auffallende Nähe von Jelineks Theater zum postdramatischen Theaterparadigma, wo das Präsenz im "Sinne einer schwebenden, schwindenden Anwesenheit, die zugleich als "Fort", Abwesen, als Schon-Weggehen in die Erfahrung tritt, die dramatische Repräsentation durch(streicht)." (Lehmann: 1999b,260)

Diese „entwendete Präsenz“ unterhält eine innige Beziehung zum Tod.

"Die Bühne des Theaters ist immer schon des Todes."(ebd.,361) - diese Formulierung von H.-Th.Lehmann nimmt Bezug auf H.Müllers Worte: "Und das Spezifische am Theater ist eben nicht die Präsenz des lebenden Zuschauers, sondern die Präsenz des potentiell sterbenden."(ebd.,260) und zieht v.a. die "Hauptfunktion" des ausgestellten "nackten" Körpers (Agamben) im postdramatischen Theaterdispositiv in Betracht. Letzterer betritt, Lehmann zufolge, die Bühne, "um dort sich auszurecken und zu verrecken"(ebd.,362). Indem er sich weigert bzw. daran gehindert wird, zur bedeutenden Substanz zu werden<sup>237</sup> und in seiner sinn- und zweckfreien Präsenz erscheint, tritt der Schauspielerkörper im "anderen Drama" des postdramatischen Theaters, das sich nicht mehr auf der Bühne, sondern eher entlang der Blickachse zwischen Bühne und Publikum abspielt (so Lehmann:1999a,47), ambivalent - schutzlos ausgeliefert *und* bedrohlich-aggressiv zugleich - an den Zuschauer heran. Den Status einer lebenden Statue, eines Schauobjekts<sup>238</sup>, eines gleichsam zur Begutachtung ausgestellten toten Exponats, den er im voyeuristischen Dispositiv des dramatischen Theaters besaß, hat er zwar immer noch inne, aber nur, um ihn im performativen Akt der Vorführung, der Zur-Schau-Stellung zu persiflieren, zu entlarven, kritisch zu hinterfragen: "Die lebendig erzitternde menschliche Skulptur, die Bewegungsplastik zwischen Erstarrung und Lebendigkeit führt zur Bloßlegung des "voyeuristischen Zuschauerblicks" auf die Spieler."(ebd.)

Seine Statuarik fungiert indes nicht mehr als Chiffre für seine 'Wundenlosigkeit', für seine Transzendenz, seine "Todlosigkeit"(Lyotard) und Allmächtigkeit (Canetti), sondern dient, im Gegenteil, als ein *memento mori*, das den Zuschauer an seine eigene Ausgesetztheit, Verwundbarkeit, Sterblichkeit gemahnt. Sie wiegt diesen nicht länger in der imaginären

---

<sup>237</sup> In Jelineks polemisch überspitzter Version hört es sich so an: "Belästigen Sie uns nicht mit Ihrer Substanz! Oder womit immer Sie Substanz vorzutauschen versuchen, wie Hunde, die sich mit aufgeregtem Getöse umkreisen."("Ich möchte...",159)

<sup>238</sup> Diesen Begriff verwendet U.Hass zur Bezeichnung von Jelineks Körper-Inszenierungen (vgl.Hass: 1999,74/75).

Sicherheit und Geborgenheit seiner voyeuristischen Machtposition, sondern reißt ihn vielmehr im Zuge der Aussetzung der herkömmlichen referentiellen Bezeichnungsfunktion (des Körpers) abrupt und gewaltsam aus ihr heraus.

Der an seine Grenzen getriebene, in seinem Verschleiß, seiner Unvollkommenheit und Defizienz schonungslos exponierte Körper des postdramatischen Theaters führt den Blick des Zuschauers, den er von einem einst "erblickenden" in einen "erblickten"(Sartre,vgl.1.4.2.) transformiert, auf "die opake Sichtbarkeit", auf das *punctum* (Barthes) (so Lehmann:1999b, 368), auf den "harten Kern"(Zizek), den insignifizierbaren (Über-)Rest<sup>239</sup> des Realen/des Todes/des Nichts, der nach Zizek/Lacan die Existenz und Konsistenz der symbolischen (also auch der theatralen) Ordnung garantiert, auf die unheilbare Wunde, die inmitten des Subjekts klappt und die die Sprache, welche sie überdeckt, in sich aufhebt, gleichzeitig zum Verstummen bringt.

Auf diesen in der Sprache nistenden nicht-symbolisierbaren Rest des Realen, der die Unmöglichkeit des Sprechens markiert und das Phantasma der Unmittelbarkeit/Einheit ebenso potenziert wie durchquert, weist G.Agambens in Anlehnung an W.Benjamin entwickelte Figur der *Geste* hin. Sie weist Analogiebezüge zur Hölderlinschen "Zäsur"(vgl. Agamben:1992,105) wie zu Lyotards Kategorie des Erhabenen (vgl.Lehmann:1999b,367) auf und steht für eine "Stillstellung", eine "Pause", eine "Unterbrechung"(Agamben:1992,106), für einen "unheilbaren Sprachfehler"(ebd.,104), für "ein sich Zeigen dessen, was sich nicht sagen lässt"(ebd.): "sie ist stets *gag* im eigentlichen Sinne des Wortes, ein Knebel im Mund, der am Sprechen hindert und der die Improvisation des Schauspielers erfordert, um die Leere des Gedächtnisses oder die Unmöglichkeit des Sprechens (die sie anzeigt -E.P.) zu überbrücken."(ebd.,104)

Ihr eignen eine unaufhebbare Negativität und eine unauflösliche Aporetik. Sie ist die einzig mögliche Darstellung des Unausprechlichen, Nicht-(Re)Präsentierbaren (ebd.,106), Unfassbaren.

Als Grenzmarker zwischen dem "In-der-Sprache-Sein" des Menschen und dem "Sich-in-der-Sprache-nicht-Zurechtfinden"(ebd.,103/104) trägt sie dem doppelten *Zwischenstatus* des Körpers (als realer und semiotischer zugleich) Rechnung. Sie artikuliert eine Bewegung der Spaltung, indem sie den doppelten Moment der Einschreibung des in-signifikanten realen Körpers ins Register des Symbolischen und seines Herausfallens daraus fokussiert. Insofern sie durch die Vorführung der Medialität, des Mittel-Seins des Körpers<sup>240</sup> dieses sein Mittel-Sein zugleich unterbricht, fügt sie sich als Manifestation "einer reinen und zwecklosen Mittelbarkeit"(ebd.) und einer Erfahrung des Potentiellen<sup>241</sup> in die Ordnung der Ethik und der Politik ein.

Die Dimension der Geste, wie sie G.Agamben hier beschreibt, ist für Jelineks Dramatik und Schauspielästhetik zentral. Im programmatischen Titel ihres zweiten Theateressays *Sinn egal.Körper zwecklos* wird sie sogar beim Namen genannt. Sie tritt meistens eng verschränkt mit der Dimension der Liminalität und der Performativität<sup>242</sup> auf und führt paradoxer Weise im Akt der Dissoziation die Sprache und den Körper zusammen. Die wechselseitige Exposition, die

---

<sup>239</sup>Die analogen Begrifflichkeiten, deren E.Fischer-Lichte sich zur Erläuterung des Verkörperungskonzepts bedient, deuten auf das Vorhandensein gewisser struktureller Homologien zwischen der theoretischen Basis, auf der dieses entwickelt wurde - der Phänomenologie M.Pontys und der Dialektik H.Plessners - und der Psychoanalyse J. Lacans und S.L. Zizeks hin: "Der Begriff der Verkörperung, wie er in der Theaterwissenschaft im Hinblick auf den Schauspieler herausgearbeitet wurde, zielt auf dies *Surplus*. Er impliziert eine Vorstellung vom Körper, welche Merleau-Pontys Konzept vom Fleisch ebenso wie der von Plessner herausgearbeiteten Dialektik von Körper-Haben und Körper-Sein Rechnung trägt."(Fischer-Lichte:2001,18;Herv.-E.P.)

<sup>240</sup> von Agamben wird sie noch als die "Mitteilung einer Mittelbarkeit" bezeichnet und wie folgt definiert: "*Die Geste ist die Darbietung einer Mittelbarkeit, das Sichtbar-Werden des Mittels als eines solchen.*"(ebd.,103)

<sup>241</sup> Im Sprachduktus und in der Gedankenbahn Nietzsches hebt Agamben hervor: "Die Geste ist eine Potenz, die nicht in den Akt übergeht, um sich in ihm zu erschöpfen, sondern als Potenz im Akt verbleibt und in ihm tanzt."(ebd.,106)

<sup>242</sup> Grundsätzlich gehören die Dimensionen der Geste und der Performativität zusammen. Dies hat S.Krämer in ihrer komprimierten Lektüre der Performativität als Medialität deutlich gemacht. Eine der Hauptthesen, die sie dort mit und gegen McLuhan cursorisch formuliert, besagt: "Das Medium ist zwar nicht die Botschaft, doch die Botschaft ist die Spur des Mediums."(Krämer:1998,40)

letztere in ihr erfahren, fördert deren gemeinsame Momente der Materialität und Medialität zutage.

Während der Aspekt des Potentiellen in der Dimension der Geste bei Jelinek eher zurücktritt, wird der Aspekt des Traumatischen, der im Diskurs der Psychoanalyse mit dem Topos des Unaussprechlichen, des Nicht(re)präsentierbaren umschrieben wird (vgl. dazu Bronfen/Erdle/Weigel:1999 sowie Haverkamp:1994), geradezu omnipräsent.

Das Traumatische, das bei Jelinek, wie bisher mehrfach erwähnt, die realhistorische Signatur von Auschwitz trägt, benennt den unaufgehobenen Rest, der zurückbleibt, wenn der Körper in Jelineks antirepräsentationaler Theaterästhetik seine semiotischen und instrumentellen Funktionen übersteigt und sich als seine "eigene Botschaft" ("Sinn egal..",9), in seiner *eigenen Fleischlichkeit* zeigt. Es ist der Ausdruck für das "Ausdruckslose" - "Ausdrucksloses und Geste gehören zusammen"(Agamben:1992,105) - , als welcher der von Jelinek inszenierte "Körper der Geste"(H.-Th.Lehmann)<sup>243</sup> den Zuschauer trifft. Es ist das, was "unter dem Pflaster die nie heilende Wunde Sprache" ("Sinn egal..."8) in Jelineks Theater texts obsessiv einkreist und an die Oberfläche hervorzuholen sucht und was aus ihren Figuren wandelnde Gebilde aus Sprache und aus den Schauspielern buchstäbliche "Ver-Körperung" der Sprache - "Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht"(ebd.,9) - macht. Es ist nicht zuletzt die unerträgliche und unfassbare Wirklichkeit, jene "andere(n) Dimension, die nicht Wirklichkeit, aber auch nicht Theater ist"(ebd.), die mit der Formel von der "Wiederkehr" des realen Körpers bei Jelinek umschrieben wird.

Der *Einbruch des Realen* - so der Begriff, der die *Gewaltsamkeit* dieser durch die sinnfreie Präsenz des Körpers angestoßenen "Wiederkehr" besser artikuliert - , durch den die Dimension des Traumatischen eröffnet wird, geschieht durch das Ausbleiben fiktiver Illusionierungen, durch das Herausreißen des (Schauspieler-)Körpers aus dem Register des Imaginären/der Mimesis, wo er sonst in den fingierten Körperbildern verloren geht (so auch Lehmann:199b,393/394), und weist durchweg terroristische Implikationen auf (ebd.,393). Das Herausreißen des Körpers aus dem imaginären Register wird, wie vorhin besprochen, bevorzugt unter verstärktem Einsatz erschöpfender oder gar riskanter Aktionen erzielt. Der Körper wird dabei zur Zielscheibe brutalen Drills, zum Objekt *und* Subjekt von Gewalt, zum Opfer *und* Täter zugleich: ihm wird Gewalt angetan, aber auch er tut (sich und den anderen Körpern) Gewalt an.

Mit dieser erstaunlichen Volte reagiert das postdramatische Theater nach H.-Th.Lehmann auf den rücksichtslosen Verschleiß des Körpers, der im Theaterbetrieb bislang regelmäßig praktiziert, aber bei weitem verharmlost und ausgeblendet wurde - "Die Ausstellung des schmerzhaften, maschinellen, grausamen Zugs in der Scheinproduktion des Theaters selbst ist ein Neues"(ebd.,393) - sowie auf die erschreckende Unempfindlichkeit gegenüber dem (physischen) Schmerz, auf die massive Anästhesierung der breiten Öffentlichkeit durch die modernen Massenmedien. Es lässt die dramatische Repräsentation als einen gewaltsamen Prozess erfahren: "Es hebt den sonst latenten Umstand ans Licht, dass Theater als körperliche Praxis nicht nur die Darstellung des Schmerzes kennt, sondern auch den Schmerz, den Körper in der Arbeit des Darstellens erfahren."(ebd.,392)

Den (physischen) Schmerz zu artikulieren, im Prozess der Darstellung und der Rezeption erfahrbar zu machen und nicht durch mimetische Abbildung zu neutralisieren, zu verleugnen, zu "besiegen"(E.Jünger), wird zum leitenden Prinzip im "neuen" Theater, das "v.a. Mimesis *an* den Schmerz (kennt)"(ebd.). Der Schauspielerkörper, der im dramatischen Theater "Träger des Agons" war, wird hier zum "Träger der Agonie"(ebd.,367). Er taucht in seiner desemantisierten Eigenwirklichkeit, in seiner Auto-Deixis auf und fungiert "weniger als Signifikant, denn als Provokation"(ebd.,366) oder auch als Schock. Er ist kein Ort der Verklärung, der Erlösung und der ewigen Wiedergeburt (>Heil<), wie ihn die korporalistischen Ideologien imaginieren, sondern er ist in erster Linie ein "Ort des Gedächtnisses" (ebd.,347).

Als Ort des Gedächtnisses ist er notwendig auch ein "Körper des Geste" und das impliziert auch ein "Schmerz-Körper". Denn der Schmerz, der nach Nietzsche "das mächtigste Mittel der

---

<sup>243</sup> Diesen Begriff verwendet H.-Th.Lehmann unter Bezug auf G.Agamben zur Bezeichnung der postdramatischen Körperbilder (vgl.Lehmann:1999b,365).

Mnemonik" darstellt (zit. ebd.,392), ist wie das Trauma ein "Element der ausgestellten Geste"(ebd.,393).

"Theater muss weh tun"(zit. nach Fischer-Lichte:2001,11) - dieses Schleefsche Diktum wird bei Jelinek im übertragenen wie im buchstäblichen Sinne zum absoluten moralischen Imperativ ihrer Arbeit fürs Theater erhoben, welche in erster Linie als eine unermüdliche Gedächtnisarbeit für den Körper, genauer: für das Auslösen des realen Körpers in Auschwitz zu verstehen ist und dementsprechend vorrangig darauf aus ist, "den Zuschauer mit all seinem Schmerz und seinem Widerstand gegen den Schmerz rein(zu)holen"(Schlingensiefel, in Der Standard,Sehstörungen,08.10.04).

Der liminale (Zwischen-)Raum, den Jelineks an der Schmerz-Grenze verortete Körper-Inszenierungen eröffnen, ist wesentlich ein leerer Gedächtnisraum, der für die Evokation des Undarstellbaren und Unfassbaren, welches das Trauma, die nie heilende "Wunde" Auschwitz ist, bestimmt ist.

Weil sie sich dem Mitteilen eines Nicht-Mitteilbaren, dem Gegenwärtigen eines Abwesenden, der Öffnung zum Anderen hin verschreibt - Gedächtnis hat nämlich nicht nur mit dem Gegenwärtigen eines Abwesenden, sondern auch mit der Verpflichtung auf einen Anderen zu tun - , ist Jelineks antirepräsentationale Theaterästhetik notwendig auch eine Ästhetik der "entwendeten Präsenz"(Pflüger), des Entzugs, des Fehls, der fundamentalen Negativität *und* der ethisch-politischen Verantwortung zugleich.

Weil sie den halsbrecherischen Grenzgang zum Realen, zum Trauma, zum Tabu der Gewalt und des Todes wagt, zieht sie recht häufig das entmutigende Unverständnis, die heftige bis hin zu aggressive Abwehr, den Unmut, den Widerwillen oder gar den Hass ihrer Rezipienten und 'Adressaten' auf sich. Ein Risiko, welches eine "Ästhetik des Risikos"(H.-Th.Lehmann) und des Tabubruchs, wie es die von E.Jelinek ist, durchaus willens und imstande einzugehen ist.

6. Nachtrag: *Dialektik der Aufklärung* (Adorno/Horkheimer). Über einige Grundannahmen der Kritischen Theorie und ihre Weiterführung bei W.Kutschmann und G.Anders

In ihrer grundlegenden Kritik am westlichen Identitätsdenken und in ihrer radikalen Infragestellung von dessen zentraler Kategorie des autonomen Subjekts treffen sich Lacans und Adorno/Horkheimers Identitätskonzepte<sup>1</sup>.

„In den Ruinen des modernen Identitätsideals entsteht die Chance, ohne Angst verschieden sein zu können“, so wird Adorno 1951 in seiner Schrift *Minima Moralia* als Entwurf für die Zukunft des Abendlandes das formulieren, was er einige Jahre zuvor in der 1947 zusammen mit Horkheimer herausgegebenen Essaysammlung *Dialektik der Aufklärung* als Lehre aus der jüngsten NS-Vergangenheit gezogen hat. Im "Ende des Identitätszwanges" wird er die Chance für die Zukunft der westlichen Gesellschaft erblicken. Ein Ende, das zweifelsohne auch das Ende jenes zweckgerichteten, einheitlichen, selbstzentrierten, androzentrischen Subjekts herbeiführen sollte, das die beiden Autoren grundsätzlich mit Zwang, Gewalt, Unterwerfung und Entfremdung in Verbindung gebracht haben: "Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war.“(Adorno/Horkheimer:1969,33)

Wenden wir uns nun nachträglich dieser bahnbrechenden, hier mehrfach herbeizitierten Schrift zu, in der sich ansatzweise einige der wichtigsten Theoreme unserer Arbeit gebündelt wiederfinden. Sie markiert soz. den Anfang vom Ende jener philosophischen Einstellungen, welche sich der Moderne zurechnen lassen. Von ihr leitet sich nicht allein die radikale Infragestellung des "Prozess(es) der Zivilisation"(N.Elias), sondern, wie eben angesprochen, auch eine grundsätzliche Kritik der Vernunft und des identitätszentrierten Denkens her, die manchen Theoretikern als der Ausgangspunkt postmodernen Denkens erscheint.

Am Leitfaden der homerischen Odyssee, die die Selbstwerdung bzw. Selbstfindung des Odysseus zum Thema hat und die Momente von Entzweiung und Fortschritt, Sehnsucht nach Ganzheit und Verlust der Identität zusammenbringt, verfolgen die beiden Theoretiker der Frankfurter Schule im zweiten, *Odysseus oder Mythos und Aufklärung* betitelten Exkurs die Geschichte der Entstehung der bürgerlichen Subjektivität (deren Prototyp sie in der homerischen Figur des Odysseus erkennen) und des damit aufs Engste verknüpften neuzeitlichen Rationalitätsdenkens.

Die Heimkehr des Odysseus nach Ithaka schildert für sie die Entstehung und Behauptung eines einheitlichen Selbst in der Auseinandersetzung mit den chthonischen Kräften der Natur und deren anschließender Bezwingung. Die Gestalt des mythischen Helden bündelt in sich die für das abendländische Identitätsdenken prägenden Bestrebungen und Wünsche nach Einholung und Aneignung des eigenen Ursprungs, nach Rück-(bzw. Heim-)kehr zu den Quellen, nach Selbst(be)gründung, Selbsterkenntnis und Selbstermächtigung.

Im Mittelpunkt ihrer kritischen Lektüre des homerischen Epos stehen entsprechend die Begriffe Opfer und Entsagung, an denen Differenz ebenso wie Einheit von mythischer Natur und aufgeklärter Naturbeherrschung hervortreten. Das durch „Introversion des Opfers“, durch „herrschaftliche Entsagung“ (ebd.,50), durch Bezwingung und Verleugnung der inneren Natur konstituierte Selbst, welches sich um der „Selbsterhaltung“ und Behauptung seiner "Herrschaft über die außermenschliche Natur und über andere Menschen willen“(ebd.,51) unter das Diktat der (diese Selbstverleugnung voraussetzenden und fördernden) Ratio stellt, fällt auf höchst fatale Weise schließlich sich selbst zum Opfer. In einer dialektischen Umkehrbewegung schlägt die Naturbeherrschung in Naturverfallenheit um. In ihrem verbissenen Kampf gegen den Mythos fällt die Aufklärung dergestalt in den schicksalhaften mythischen Kreislauf zurück, dem ihr Grauen galt, und zerstört sich selbst dadurch.

„Jeder Versuch, den Naturzwang zu brechen, indem Natur gebrochen wird, gerät nur umso tiefer in den Naturzwang hinein.“(ebd.,15) Die rücksichtslose Beherrschung der äußeren Natur gipfelt in der Herrschaft des blind Objektiven, Natürlichen. Die „Hypostasierung der Härte und Ausschließlichkeit“(ebd.,23) nimmt alle Züge jener vorzeitlichen Fatalität an, mit der man „den

---

<sup>1</sup> Den Parallelen zwischen Lacans Denken und dem Ansatz der frühen Frankfurter Schule ist Teresa Brennan in ihrer Lacan-Untersuchung *History after Lacan* detailliert nachgegangen.

unverständlichen Tod sanktionierte“ (ebd.,29). In der Form der sich verselbständigenden technischen Apparatur wird sie sich gegen das „selbstherrliche“, „herrschaftliche Subjekt“ selbst richten und unerbittlich und irreversibel seine eigene Vernichtung herbeiführen: „Eben diese Verleugnung, der Kern aller zivilisatorischer Rationalität, ist die Zelle der fortwuchernden mythischen Irrationalität: mit der Verleugnung der Natur im Menschen wird nicht bloß das Telos der auswendigen Naturbeherrschung, sondern das Telos des eigenen Lebens verwirrt und undurchsichtig. In dem Augenblick, in dem der Mensch das Bewusstsein seiner selbst als Natur sich abschneidet, werden alle die Zwecke, für die er sich am Leben erhält, der wissenschaftliche Fortschritt, die Steigerung aller materiellen und geistigen Kräfte, ja Bewusstsein selber, nichtig, und die Inthronisierung des Mittels als Zweck, die im späten Kapitalismus den Charakter des offenen Wahnsinns annimmt, ist schon *in der Urgeschichte der Subjektivität* wahrnehmbar. *Die Herrschaft des Menschen über sich selbst, die sein Selbst begründet, ist virtuell allemal die Vernichtung des Subjekts, in dessen Dienst sie geschieht*, denn die beherrschte, unterdrückte und durch Selbsterhaltung aufgelöste Substanz ist gar nichts anderes als das Lebendige, als dessen Funktion die Leistungen der Selbsterhaltung einzig sich bestimmen, eigentlich gerade das, was erhalten werden soll.“ (ebd.,51; Herv.-E.P.)

Zur Überwindung des Schreckens, der nomadischen Unsicherheit, zur „Bannung der Angst“ vor den lebensbedrohlichen, chthonischen Naturkräften, verschreibt sich das aufgeklärte, aus dem „Zwangscharakter der Selbsterhaltung entstanden(e)“ und identisch beharrende Subjekt der Sicherheit und Konsistenz versprechenden Ratio und bringt sich gerade damit selbst um jenes nicht identifizierbare, nicht greifbare, nicht in Begriffen fassbare *Lebendige*, das sein innerstes Wesen ausmacht. Denn: „Die Ratio, welche die Mimesis verdrängt, ist nicht bloß deren Gegenteil. Sie ist selber Mimesis: die ans Tote.“ (ebd.,53)

„Dem eigenen Tod und eigenen Glück (feind)“ (ebd.,33) wie der listenreiche Odysseus, verwandelt sich die neuzeitliche Ratio im Zuge ihrer zum Zweck der Selbsterhaltung und Selbstbehauptung vollzogenen Anverwandlung an das Amorphe/ Tote selbst in etwas Totes *und* Tödliches zugleich. Sie, die ihr eigenes Überleben um den Preis der Unterdrückung alles Lebendigen erkaufte hat, wird nunmehr selbst zum Inbegriff des Todes.

Der Tod zeigt sich in der Aufklärung hinter der Maske der Ausschließung, Nivellierung, Verleugnung und Eliminierung alles Chaotischen, Vielseitigen, Vieldeutigen, Heterogenen, Andersartigen, Fremden, Unbegreifbaren, „Inkommensurable(n)“ (ebd.,15) durch den trennenden/ vereinheitlichenden/ verdinglichenden/ identifizierenden/ mortifizierenden abstrakten Begriff: „Die Abstraktion, das Werkzeug der Aufklärung, verhält sich zu ihren Objekten wie das Schicksal, dessen Begriff sie ausmerzt: als Liquidation.“ (ebd.,15/16)

In ihrer radikalen Nichtanerkennung der Differenz - so lässt sich mit Lacan das präzisieren, was bei Adorno/Horkheimer bereits explizit thematisiert wird - nimmt die mit dem Denken der Vernunft identisch gewordene Aufklärung, die in ihrer Fixierung auf den Begriff jede Herrschaft gleichzeitig zur Signatur einer Entzweiung macht, selbst wahnhaftige Züge an. Ihr Programm heißt „Entzauberung der Welt“ (ebd.,7). Ihr oberstes Prinzip - Geschlossenheit, Einheit, Ganzheit, Totalität: „Als Sein und Geschehen wird von der Aufklärung vorweg nur anerkannt, was durch Einheit sich erfassen lässt; ihr Ideal ist das System, aus dem alles und jedes folgt.“ (ebd.,10)

Als "das Maß von Herrschaft" konvergiert das Prinzip der Vereinheitlichung mit dem (metaphysischen) Prinzip der „Vertretbarkeit“ (ebd.,34), *Substitution, Austauschbarkeit*, kurzum: der *Repräsentation*: „Maßnahmen, wie sie auf dem Schiff des Odysseus im Angesicht der Sirenen durchgeführt werden, sind die ahnungsvolle Allegorie der Dialektik der Aufklärung. Wie Vertretbarkeit das Maß von Herrschaft ist und jener der Mächtigste, der sich in den meisten Verrichtungen vertreten lassen kann, so ist Vertretbarkeit das Vehikel des Fortschritts und zugleich der Regression.“ (ebd.,34)

Das Identitätsdenken charakterisieren Adorno/Horkheimer ferner als Äquivalenzdenken. Es macht das Äquivalent zum Maß der Bemessung, Beherrschung, Aneignung. Es reduziert alles auf abstrakte Größen, übersetzt alles in abstrakte Zahlen und macht es dadurch berechenbar, verfügbar, ersetzbar. Die Zahl wird zum Kanon der positivistisch gesinnten Aufklärung.

Dahinter verbirgt sich der Wunsch nach totaler Entmythologisierung oder auch nach unumschränkter Macht: "Der Aufklärung wird zum Schein, was in Zahlen, zuletzt in der Eins,

nicht aufgeht; der moderne Positivismus verweist es in die Dichtung. Einheit bleibt die Lösung von Parmenides bis auf Russel.“(ebd.,10/11)

Adorno/Horkheimers Analyse markiert deutlich die Gefahren eines solchen positivistischen (Repräsentations-)Denkens. Die Identifizierung setzt notwendig Ausgrenzung, Zerstörung, Eliminierung voraus. Sie lässt nichts zu, was in der abstrakten Begrifflichkeit nicht restlos aufgeht, was sich ihr entzieht, ihrem vereinnahmenden Zugriff verweigert : „Der eine Unterschied zwischen eigenem Dasein und Realität verschlingt alle anderen. Ohne Rücksicht auf die Unterschiede wird die Welt dem Menschen untertan.“(ebd.,11)

Insofern sie „das Inkommensurable weg(schneidet)“, „die wuchernde Vielheit der mythischen Dämonen zur reinen Form der ontologischen Wesenheiten“ beschneidet (ebd.,9), ist die Aufklärung grundsätzlich totalitär (ebd.,10/25).

In gleichem Maße, wie sie durch Ausgrenzung und Beschneidung das Gesetz der Auslese und der Zurichtung etabliert und befolgt, dient sie auch zu dessen Verdeckung. Der Glaube an die durchgreifende Herrschaftsmacht der Vernunft wird indes selbst zu einem Mythos, der um die Prinzipien der Abstützung, der Ein- und Ausklammerung sowie der ewigen Wiederholung zentriert ist. Der Mythos erscheint somit nicht als Gegner der neuzeitlichen Rationalität, sondern vielmehr als ihr Doppelgänger: grundlegende Strukturen des ersteren lassen sich in der letzteren wiederfinden. Die totalisierende und totalitäre (Homogenitäts-)Logik, nach der der Mythos die Welt ordnet, ist dieselbe, die auch den neuzeitlichen Positivismus trägt.

Durch ihre deduktiven, Konsistenz und Gewissheit verleihenden, gleichzeitig aber Hierarchie und Zwang spiegelnden, normierenden Denkformen läuft sie unausweichlich auf die „Hypostasierung der Härte und Ausschließlichkeit (ebd.,23)“ hinaus. Diese Ausschließlichkeit wiederum ergibt sich „in letzter Hinsicht aus dem Zwangscharakter der Selbsterhaltung, die sich immer wieder „auf die Wahl zwischen Überleben und Untergang“ zuspitzt (ebd.,30/31).

Durch die restlose „Entzauberung der Welt“, durch die „reine Immanenz des Positivismus“ (ebd.,18) wähnt die Aufklärung, ihre Angst vor dem Fremden und Ungewissen endlich ledig zu sein, doch gemäß dem reversiblen Prinzip der Dialektik verkehrt sie sich schließlich selbst in „die radikal gewordene, mythische Angst“: „Die Furcht wähnt er (der Mensch -E.P.) ledig zu sein, wenn es nichts Unbekanntes mehr gibt. Das bestimmt die Bahn der Entmythologisierung. Aufklärung, die das Lebendige mit dem Unlebendigen ineins setzt wie der Mythos das Unlebendige mit dem Lebendigen. *Aufklärung ist die radikal gewordene, mythische Angst. Die reine Immanenz des Positivismus, ihr letztes Produkt, ist nichts anderes als ein gleichsam universales Tabu.* Es darf überhaupt nichts mehr draußen sein, weil *die bloße Vorstellung des Draußen die eigentliche Quelle der Angst ist.*“(ebd.,18;Herv.-E.P.).

Durch ihre rigide Abschottung gegen das "Denken des Draußen"(M.Foucault), durch ihre ausschließliche Fixierung auf Totalität, Lückenlosigkeit, Unerschütterlichkeit, Unveränderlichkeit, ewige Gültigkeit und absolute Transparenz, durch ihr zyklisches Festgefahrensein, das sich jedem kritischen Aufbrechen widersetzt, versperrt sie sich selbst der Wahrheit, verharrt im Kreislauf der Tautologie und fällt so in die Mythologie zurück - die Tautologie ist ja das Prinzip des Mythos selber - , der sie zu entrinnen hoffte, in Wirklichkeit aber nie zu entrinnen wusste. Damit „schlägt“ sie auch objektiv in den Wahnsinn um.“(ebd.,183) Die *Paranoia* ist der „Schatten der (positivistischen -E.P.)

Erkenntnis“(ebd.,175): „Das wirklich Verrückte liegt erst im Unverrückbaren, in der Unfähigkeit des Gedankens zu solcher Negativität, in welcher entgegen dem verfestigten Urteil das Denken recht eigentlich besteht.“(ebd.,174)

Der Selbstmord wird zum unumstößlichen Los, zum "fatum" der Aufklärung. Denn indem sie die Totalität zum Absoluten macht und sich dabei selber als Ausdruck der Totalität, „als Äußerung der Mana“(ebd.,18) hypostasiert, absolut setzt , „setzt sie sich über das Verbot, das Absolute beim Namen zu nennen...hinweg“(ebd.,25) und löscht sich im gleichen Zuge selber aus: „Die älteste Angst geht in Erfüllung, die vor dem Verlust des eigenen Namens. Rein natürliche Existenz, animalische und vegetative, bildete der Zivilisation die absolute Gefahr.“(ebd.,31)

Da sie sich aus dem Ruf des Schreckens und dem Zustand der Ohnmacht heraus entfaltet, dies aber zugleich hartnäckig verleugnet, bleibt sie als bloße „Tautologie des Schreckens“ auch weiterhin in deren Bann gefangen. Für das rationale, zweckgerichtete bürgerliche Selbst bedeutet dies wiederum, dass es sich schlussendlich in die bloße Natur zurückverwandelt, die

ihm solch ein unsägliches Grauen eingeflößt hat und gegen die es sich durch Entsagung und Selbstaufopferung vergeblich abzugrenzen und zu behaupten versucht hat. Im Sog der Totalität, in der kollektiven Verschmelzung im „Volkskörper“, die ihm um den Preis seiner eigenen Selbstaufgabe angeblich Macht, Sicherheit und „Selbsterhaltung“ (ebd.,30/32) verspricht, verschwindet es restlos. Zwar ist jede Form von Selbstfindung als Selbsterhaltung nach dem Muster der Odysseus-Sage für Adorno und Horkheimer von allem Anfang an zugleich eine Selbstentäußerung/Selbstentsagung, die radikalste Form der Selbstentfremdung aber stellt, den beiden Philosophen zufolge, die totale Vergesellschaftung dar, die alle individuellen Unterschiede einebnet. Das hohe aufklärerische Ideal der liberalistischen Egalität kippt demnach in die Apotheose der repressiven, den Einzelnen in seiner Singularität auslöschenden Kollektivität (vgl. dazu auch Kühnl:1973) um: „Den Menschen wurde ihr Selbst als ein je eigenes, von allen anderen verschiedenes geschenkt, damit es desto sicherer zum gleichen werde. Weil es aber nie ganz aufging, hat auch über die liberalistische Periode hin Aufklärung stets mit dem sozialen Zwang sympathisiert. Die Einheit des manipulierten Kollektivs besteht in der Negation jedes Einzelnen....Die Horde, deren Namen zweifelsohne in der Organisation der Hitlerjugend vorkommt, ist kein Rückfall in die alte Barbarei, sondern der Triumph der repressiven Egalität, die Entfaltung der Gleichheit des Rechts zum Unrecht durch die Gleichen. Der Talmi-Mythos der Faschisten enthüllt sich als der echte der Vorzeit, insofern der echte die Vergeltung erschaut, während der falsche sie blind an den Opfern vollstreckt.“ (ebd.,15)

An Adorno/Horkheimers, auf Marx` politisch-ökonomische Schriften rekurrierende These von der zunehmenden Selbstentfremdung des Menschen, von seiner fortschreitenden Verdinglichung, Objektivierung, Funktionalisierung des (eigenen wie fremden) Körpers als Folge seiner „Verleugnung der inneren Natur“ knüpft W.Kutschmann an, um zu zeigen, dass es gerade diese vergegenständlichende Bezugnahme auf die eigene und fremde Natur, die Abkehr von deren leiblicher Verfasstheit war, die die *conditio sine qua non* der modernen Naturwissenschaften darstellte. In seiner „Theorie der Naturwissenschaftsentwicklung aus der Sicht des Körpers“ entwickelt der Autor in der Tradition der Kritischen Theorie die These, dass die Geschichte der frühneuzeitlichen Naturwissenschaften sich als eine folgerichtige Abschüttelung ihrer leiblichen Prämissen begreifen lässt. Ihm zufolge kann man „eine eigentümliche Verschränkung zwischen dem Auftauchen des Körpers als eines bevorzugten Erkenntnisgegenstandes und dem gleichzeitigen Abtauchen desselben, soweit er Mittel und Medium dieser Erkenntnis ist“ (Kutschmann:1986,32), verzeichnen. So etwa entledigt sich die Naturwissenschaft, deren Maxime darin besteht, Distanz gegen sich einzunehmen, im Zuge eines fortlaufenden dialektischen Inversionsprozesses zunehmend aller Voraussetzungen, verwischt alle Spuren ihrer leiblichen Genese, tilgt alle Bedingungen, die sich der vermeintlich kontingenten inneren Natur des Menschen verdanken. Der Körper des Naturwissenschaftlers - das Paradigma für den Körper des Menschen überhaupt - gerät zunehmend unter die Paradigmen einer autonom verstandenen Natur und wird seinerseits objektiviert und „beschriftet“ (ebd.,148), mit äußerlichen Deutungen, Erklärungsmustern und Signaturen überzogen, die ihm jedoch vollkommen fremd und äußerlich bleiben: „Der eigene Körper wird zum Durchgangsobjekt technischer Zwecke.“ (Pazzini:1992,144) Gleichwohl setzt diese Abdrängung nicht erst mit der Neuzeit ein. Sie steht im Kontext eines umfassenderen geschichtlichen Prozesses der Formierung einer *leibfreien* Naturerkenntnis, deren Konstitution bereits in der Antike anzusetzen ist (ebd.,212). Erst mit der Neuzeit aber wird sie eine derartige Zuspitzung und Radikalisierung erfahren, dass sie sich schließlich, die „Antiquiertheit des Menschen“ (G.Anders) verkündend, vollkommen von ihrer „leiblichen Naturbasis“ (ebd.,193) lossagen bzw. diese schlichtweg ignorieren und ausblenden wird. Um diesen Prozess systematischer Abdrängung des Körpers durch die Naturwissenschaften zu illustrieren, greift Kutschmann auf die etymologische Differenzierung von „Leib“ und „Körper“ zurück, an der das Auseinandertreten der beiden Dimensionen des Körpers deutlich ablesbar ist. Den etymologischen Quellen zufolge ist der Begriff „Körper“ relativ jüngeren Datums. In Kluges Etymologischem Wörterbuch erfahren wir, dass das deutsche Wort >Körper<, abstammend von lat. *corpus*, auf Leib im Sinne von *Leiche*, *Leichnam* zu beziehen sei: „Körper m. aus dem Stamme *corpor* - des lat. *corpus* n. „Leib“ ist im 13.Jh. mittelhochdeutsch *korper* entlehnt, neben dem bald danach *körper* auftritt, dessen Umlaut nicht befriedigend erklärt

ist...Begünstigt wurde die Entlehnung durch die Kirche mit Abendmahl und Leichnamverehrung, vielleicht auch durch die Heilkunde. Das germanische Wort für „Körper“ siehe unter *Leiche, Leichnam*."(F.Kluge,zit.ebd.,34)

Demgegenüber ist das Wort „Leib“ sehr viel älter, stammt nach Kluge aus dem althochdeutschen „lib“ und hängt mit „Leben“ zusammen: „Das von den Gebrüdern Grimm begonnene *Deutsche Wörterbuch*“ - schreibt G.Haefner in seiner *Philosophischen Anthropologie* - „bezeugt für das deutsche Wort ‚Leib‘ (und seine Abwandlungen), grob gesprochen, drei Bedeutungsvarianten, die in der Geschichte nacheinander aufgetreten sind und die jeweils vorigen in den Hintergrund verwiesen haben, ohne sie doch ganz abzulösen...Zunächst ist ‚Leib‘ ein Synonym von ‚Leben‘ ( ‚beileibe nicht‘, ‚Leibrente‘). Dann bedeutet das Wort soviel wie ‚jemand selbst‘, ‚persönlich‘ ( ‚Leibarzt‘, ‚-koch‘, ‚-speise‘, ‚-wache‘ usw., ‚Goethe selbst war leibhaftig, das heißt in eigener Person, da‘). Schließlich kommt das Wort zu der Bedeutung, die heute vorherrscht: das sinnenfällige, primäre Daseinsmedium eines Menschen (oder eines Tieres).“ (zit. nach ebd.,34/35)

Aus diesen etymologischen Befunden zieht W.Kutschmann entsprechend Rückschlüsse über die Körperauffassung der Neuzeit: „Offensichtlich erscheint es gerade der Neuzeit notwendig und sinnvoll, der *materialen* Dimension des Leibes, gerade insoweit er ‚Leiche‘ oder ‚Leichnam‘ bedeutet, einen eigenen Begriff zu verleihen, den des *Körpers*.“ (ebd.,35)

Der Körper als ‚Leichnam‘ stellt einen gängigen Topos der modernen Wissenschaft der Neuzeit dar. Der Leichnam, der als der exemplarische Gegenstand der Medizin galt, lieferte erste Strukturen für die theoretische Reduplikation des Körpers. Er war soz. die empirische Vorform der späteren Modelle des Körpers, die als mechanische Entwürfe zur Verfassung und Erfassung der menschlichen Natur entwickelt wurden (vgl. dazu noch 1.4.1.2.).

Paradoxe Weise kann man nach Kutschmann zugleich davon ausgehen, dass erst mit dem Auseinandertreten von ‚Körper‘ und ‚Leib‘, mit der „Krisis des Leibes als eines schnöden Leichnams“ (ebd.,35) in der Neuzeit, sich ein Bewusstsein vom Körper, von der eigenen leiblichen Verfasstheit des Menschen/des Subjekts herausbilden konnte: „Erst die Neuzeit beginnt, die Bestimmung des ‚Körpers‘ von der des ‚Leibes‘, der im Leben stehenden, daseinsmäßigen Befindlichkeit, zu trennen. ‚Körper‘ und ‚Körperlichkeit‘ lassen sich objektiv angehen, sofern sie nicht schon immer mit dem Dasein, oder wie Heidegger sagen würde, mit dem Existential des Je-mir-zu-eigen-Seins verknüpft sind.“ (ebd.,35)

Terminologisch arbeitet der Autor selbst vorrangig mit dem Begriff „Körper“, um, wie er argumentiert, "in dieser Präferenz die Unmöglichkeit der Restitution des Leibes festzuhalten“ (ebd.,16).

Obwohl der Körper als ‚Leib‘ in den modernen Naturwissenschaften durch die sich dazwischenschiebende Ebene der Instrumentalität immer stärker zum Verschwinden gebracht wird, ist er dennoch nicht endgültig verschwunden: „Der Körper tritt also nicht ab, er tritt zurück.“ (ebd.,329)

Der Weg, der von der Wissenschaft im Zuge ihrer Neubegründung in der Neuzeit eingeschlagen wird, führt diese nicht „durch den Körper hindurch“, sondern vielmehr „um den Körper herum“ (ebd.,143). Es ist ein Weg, der den Körper zu meiden, zu ersetzen und überflüssig zu machen gestattet, statt von ihm seinen Ausgang zu nehmen.

Als „Körper im Schatten“ (ebd.,300) soll er fortan eine Schattenexistenz führen - abgerichtet, diszipliniert, norm(alis)iert, gänzlich dem Diktat der weitaus vollkommeneren, ihm überlegenen technischen Apparatur unterworfen: „Zunächst als hervorragendes Mittel von Erfahrung und Kontrolle gerühmt, gerät der Körper mehr und mehr unter das Stigma, doch nicht gänzlich dem zu entsprechen, wovon er künden und offenbaren sollte: der unverstellten Natur. Schon mit der betonten Hervorhebung des Körpers als eines unersetzlichen Zugangsweges zur Erkenntnis der Natur ist dessen praktische Kritik, dessen Eingrenzung und schrittweise Reduktion mit beschlossen, so dass am Ende dieses Prozesses die Ersetzung eben dieses Körpers und seiner Organe durch ihm (zunächst) nachgebildete, dann ihn übertreffende und schließlich ihn ihrerseits aufklärende Instrumente der Beobachtung und Experimentation stehen kann.“ (ebd., 143) Der Körper wird durch die Prothese ersetzt und zugleich in eine Prothese verwandelt. Als Gegenstand der naturwissenschaftlichen Anthropologie und Medizin ist er nichts weiter als ein mechanisches Gestell oder Automat.

Freilich war die weiter oben grob skizzierte Verschärfung des Objekt-Status des menschlichen Körpers in hohem Maße auch „selbstgewollt“ und damit selbstverschuldet. Dieser Objekt-Status wurde ihm nämlich nicht von außen aufgezwungen, sondern, wie aus Adorno/Horkheimers Interpretation der Odysseus-Figur ersichtlich, durch *Selbstaufopferung*, *Selbstzwang selbst erzeugt und auferlegt*. Im Laufe der Aufklärung gleicht er sich wie Odysseus „um der Selbsterhaltung willen“ an das Tote an. Aus dem narzisstischen Bedürfnis nach Vollkommenheit und Allmacht, aus „prometheischer Scham“ (G.Anders), es nicht mit den Göttern aufnehmen, ihnen nicht gleich sein zu können, aus Scham vor seiner eigenen "falschen Prägung“, vor seiner "Inferiorität" (Anders:1956,50), seiner Unzulänglichkeit und Gebrechlichkeit heraus, welche G.Anders auf den Begriff „*leichte Verderblichkeit*“ bzw. „*Malaise der Einzigkeit*“ (ebd.,50) gebracht hat.

„Obwohl sturer als seine Produkte, ist der Mensch nämlich auch kurzlebiger, sterblicher als diese.“ (ebd.,50) Was für ihn demnach nicht in Betracht kommt, ist deren Langlebigkeit, deren Pseudounsterblichkeit. Daher wird er auch zum „Saboteur seiner eigenen Leistungen“ (ebd.,34): „weil er, der „Lebendige“, starr und „unfrei“ ist; die „toten Dinge“ dagegen dynamisch und „frei“ sind; weil er, als Naturprodukt, als Geborener, als Leib, zu eindeutig definiert ist, als dass er die Veränderungen seiner, aller Selbstdefinierung spottenden, täglich wechselnden Gerätewelt mitmachen könnte. Sorgenvoll, beschämt und mit schlechtem Gewissen blickt er daher auf seine hochtalentierten Kinder, deren Zukunft er zu ruinieren fürchtet, weil er sie weder ohne jede Begleitung auf Karriere schicken noch sie begleiten kann.“ (ebd.,34) Es findet eine Art spiegelbildliche „Vertauschung von Macher und Gemachtem“ (ebd.,25) statt. Der Macher, verschämt, dem von ihm Gemachten nicht gewachsen zu sein, tritt ab, zurück, richtet sich aber bald wieder auf, fest entschlossen, es doch mit seinen „hochtalentierten Kinder(n)“ aufzunehmen oder wenigstens dabei, soweit es geht, mitzumachen: „Sich mit dieser seiner Inferiorität und Zurückgebliebenheit ein für alle Male abzufinden und *die Sturheit seines Leibes zu akzeptieren, kommt nicht in Frage*. Irgendwas unternehmen muss er also.“ (ebd.,35/36; Herv.-E.P.) Und er unternimmt etwas: „den Versuch, seine Ding-Frömmigkeit zu beweisen, den Versuch einer „*imitatio instrumentorum*“, einer "Selbstreform" (ebd.,36) bzw. einer "Selbstdressur" (ebd.,38). Er versucht, die Hinterlegenheit seiner körperlichen Verfasstheit im Medium der Technik zu kompensieren, sich, seiner „Erbsünde“: der Geburt“ (ebd.,37) zum Trotz, selbst zu überbieten, sich „*hinter dem Rücken seiner Physis*“ (ebd.,39) zu „transzendieren“, statt sie zu akzeptieren, sich der „Kalamität“ seiner „leichten Verderblichkeit“ qua physische Gleichschaltung mit den Geräten, qua „Human Engineering“<sup>2</sup> also zu entziehen. In seinen betrügerischen, anmaßenden Selbstüberbietungs- und Selbstermächtigungsversuchen steuert der Mensch laut Anders selbstsicher auf seinen eigenen Selbstmord zu - durch Selbstverdinglichung, Angleichung an die ihm überlegenen, weil le(i)bloßen technischen Geräte. Was aus dem „leicht verderblichen“ Leib werden soll, der doch einen so „‘miserablen‘ Rohstoff abgibt“ (ebd.,50), wird jeweils durch das Gerät festgelegt. Die totale „Anverwandlung“ daran zielt schließlich darauf ab, „die Physis, die (außer für Magie und Medizin) stets als „*fatum*“ gegolten hatte, einer Metamorphose zu unterwerfen, sie *ihrer Fatalität zu entkleiden* (ebd.,38), von allem „Fatalen“, Beschämenden zu befreien. Wenn die Physis „*ihrer Fatalität zu entkleiden*“ aber heißt, sie zu „entzaubern“ (Adorno/Horkheimer), zu finden, ob sie nicht in flagranti „*weicher Stellen*“ ertappt werden könnte - womit ich mit Anders Stellen meine, an denen sie *amorph, undefiniert, schwankend und zweideutig* geblieben ist; Stellen, die (da noch amorph) noch *modellierbar* wären; und die (da noch modellierbar) es eben doch noch erlauben würden, sie den Ansprüchen der Geräte zu

---

<sup>2</sup> Das Wesen des „Human Engineering“ schildert G.Anders wie folgt: „Nicht wie seine Physis ist, will der „Human Engineer“ also wissen; sondern bis zu welchem Punkte sie „gerade noch“ *sein könnte* (nämlich ohne bei der Zerreißprobe draufzugehen); *nicht, wie sie gewachsen* ist; *sondern welchen*, ihr fremden, *Zumutungen sie „gewachsen“ bliebe*; *nicht, was an ihr feststeht*; sondern *welche ihrer Schwellen nicht feststehen, welche gerade noch verschoben werden könnten*. Die künstlich hergestellten physischen Grenzsituationen interessieren ihn ausschließlich deshalb, weil er darauf abzielt, sie zu überbieten. Denn hat er ein „gerade noch Erträgliches“ ausgefunden; und ist ihm durch Selbstdressur gelungen, es in ein halbwegs Erträgliches, also in eine neue Gewohnheit, zu verwandeln, dann schiebt er die Grenze betrügerisch um einen Stellenwert weiter, um ein neues „Gerade noch“ abzustecken und seinen Leib nunmehr in diesem einzuüben.“ (ebd.,37/38; Herv.-E.P.)

adaptieren (ebd.,37) - , wenn das also heißt, die Physis total (er)fassbar, technisch (re-)konstruierbar zu machen, dann wird die heißersehnte Befreiung vom „beschämenden“ „fatum“ letztendlich selbst zum Fatum. Als „Saboteur“ seiner eigenen Physis wird der abendländische Mensch zum Saboteur alles Lebendigen und so zum Handlanger oder auch zum "Vorbote" (Freud) des Todes. Um seiner Selbsterhaltung willen versucht er wie der „listenreiche“ Odysseus durch Angleichung an das Tote (durch fortschreitende Technisierung etwa) den Tod selbst zu überlisten, wenn nicht gar wie im NS im Gestus einer unerhörten Anmaßung zu beherrschen und bürokratisch-industriell zu verwalten, besiegelt damit aber lediglich seinen eigenen Untergang.

„Tod, wie ist dein Stachel?“(ebd.,51) - mit dieser ironisch zugespitzten rhetorischen Frage bringt G.Anders, der den Theoretikern der Frankfurter Schule v.a. in der Kritik am westlichen Industriekapitalismus und insbesondere am Warenkonsum folgt, bündig und einprägsam die enge Verschränktheit von fortschreitender Technisierung und existentieller Todesangst auf den Punkt.

Einzig darum geht es schließlich im „Industrie-Platonismus“(ebd.,52): *um die Erlangung der Ewigkeit qua Serialität, Ersetzbarkeit, Austauschbarkeit (Adorno/Horkheimer) qua technische Reproduktion.*

Die Serialität duldet keine Singularität. Die Singularität bedeutet immer zugleich Vergänglichkeit, während die Serialität grundsätzlich auf die „Todlosigkeit“(ebd.,56) aus ist<sup>3</sup>. Die Erfahrung, dass er "von Serienexistenz und Ersetzbarkeit ausgeschlossen ist", wirkt für den Einzelnen "als ein *memento mori*"(ebd.,56). Daher sehnt er sich laut Anders auch so sehr danach, sich in ein „reproduziertes“ Produkt (ebd.,57) zu verwandeln bzw. seinen "leichtverderblichen" Körper in eine Ware zu transformieren: um dadurch ein multiples Dasein sprich eine gewisse Pseudoewigkeit und -unsterblichkeit zu erwerben und das Trauma seiner konstitutiven Zeitlichkeit in der zeitenthobenen technisch-industriellen Serienproduktion zu überwinden. Die Serialität gehorcht nämlich dem Prinzip der narzisstischen Verdoppelung, demzufolge die Selbstreduplikation/Selbstreproduktion im Ebenbild der erneuten Wiedergeburt, der Reinkarnation und Verewigung von einem selbst gleichkommt.

Soll das etwa heißen, dass sich der Mensch in seinem tiefsten Wunschtraum als wirkliches Massenprodukt sieht? Dass er positiv begehrt, als Massenprodukt zu leben?

G.Anders, der sich diese Frage selber stellt, hält ihre eindeutige Bejahung eher für unmöglich. Unmöglich, obwohl wir, wie er zu erkennen gibt, „in unserer Todesangst und in unserer Abwehr des Todes Beweisstücke für diesen Wunsch“(ebd.,58) sehen.

Unmöglich, weil es den Menschen, wie sehr sie auch nach Unsterblichkeit trachten mögen, dennoch versperrt bleibt, die Ewigkeit positiv zu denken: „Dass wir *nicht sterben* wollen, ist zwar wahr; unwahr dagegen, dass wir positiv weiter und immer weiter leben, also abermillionen Jahre alt werden wollen. Noch nicht einmal der Vorstellung eines solchen Und-so-weiters sind wir fähig. D.h.: die Bestimmtheit gehört ausschließlich zur Negation, also zur Abwehr, nicht zum positiven Wunsch. Warum das so ist, warum unserem fundamentalsten Abwehrwunsch keine positive Vorstellung korrespondiert, diese vielmehr *blind* bleibt; ob wir gewissermaßen ‚zu sterblich‘ sind, um das Nichtsterben auch nur ‚meinen‘ zu können, dem können wir hier nicht nachgehen. Aber es ist so. Und in diesem Sinne ‚blind‘ bleibt auch unser Wunsch nach Multiplizität. Dass jeder von uns sein „mich gibt es nur einmal“ loswerden will, ist wahr.“(ebd.,58)

---

<sup>3</sup> Die Soziologen Charlotte und Michael Uzarewicz haben die Serialität als die spezifische Vergesellschaftungsform der Postmoderne herausgestellt (vgl.Uzarewicz:1998,6).

## Bibliographie

### Sekundärliteratur zum Themenkomplex des Faschismus

- Adorno, Theodor/Horkheimer, Max (1969): Dialektik der Aufklärung. Frankfurt/M.: Fischer
- Adorno, Theodor (1970): Jargon der Eigentlichkeit: zur deutschen Ideologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Adorno, Theodor (1973): Studien zum autoritären Charakter. Suhrkamp Tb: Frankfurt/M.
- Adorno, Theodor (1974): Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins. In: Gesammelte Schriften, Bd. 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 447-491
- Adorno, Theodor (1977a): Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit. In: Gesammelte Schriften Bd. 10/2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 555-572
- Adorno, Theodor (1977b): Erziehung nach Auschwitz. In: Gesammelte Schriften Bd. 10/2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 674-690
- Adorno, Theodor (1980): Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. In: Gesammelte Schriften, Bd. 4. Suhrkamp: Frankfurt/M.
- Agamben, Giorgio (1994): *Lebens-Form*. In: Vogl, Joseph (Hg.): *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 251-257
- Agamben, Giorgio (1992): Noten zur Geste. In: Georg-Lauer, Jutta (Hg.): *Postmoderne und Tübingen: Politik*. edition diskord, 97-107
- Agamben, Giorgio (1999): "Nie soll ein Mensch soviel aushalten müssen, wie er aushalten kann". In: Virilio, Paul: *Drucksache N.F. 1*. Hamburg: Ellert & Richter Verlag, 16-34
- Agamben, Giorgio (2002): *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Alkemeyer, Thomas (1986): Gewalt und Opfer im Ritual der Olympischen Spiele 1936. In: Dreßen, Wolfgang (Hg.): *Selbstbeherrschte Körper*. Berlin: Ästhetik und Kommunikation, 60-77
- Alkemeyer, Thomas (1988): Gewalt und Opfer im Ritual der Olympischen Spiele 1936. In: Gebauer, Gunter: *Körper- und Einbildungskraft. Inszenierungen des Helden im Sport*. Berlin: Dietrich Reimer, 44-79
- Alkemeyer, Thomas (1996): *Körper, Kult und Politik*. Frankfurt/New York: Campus
- Althusser, Louis (1976): *Freud und Lacan*. Berlin: Merve
- Althusser, Louis (1977): *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg/Westberlin: Positionen VSA
- Anders, Gunther (1956): *Die Antiquiertheit des Menschen*. München: C.H. Beck
- Anderson, Benedict (1988): *Die Erfindung der Nation: zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts*. Frankfurt/M.: Campus
- Arendt, Hannah (1948): *Sechs Essays*. Heidelberg: Schneider
- Arendt, Hannah (1969): Martin Heidegger ist achtzig Jahre alt. In: *Merkur* 23/2, 893-902
- Arendt, Hannah (1986): *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. München-Zürich: Piper
- Arendt, Hannah (1991): *Die vollendete Sinnlosigkeit*. In: Israel, Palästina und der Antisemitismus: Aufsätze. Berlin: Wagenbach, 77-94
- Arendt, Hannah (1995): *Eichman in Jerusalem: ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München/Zürich: Piper
- Arendt, Hannah (1996): *Ich will verstehen. Selbstauskünfte zu Leben und Werk*. München/Zürich: Piper
- Aries, Phillipe (1995): *Geschichte des Todes*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag. 7. Auflage
- Assmann, Aleida (Hg.) (1991): *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Frankfurt/M.: Fischer
- Assmann, Jan (1991): *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*. Wilhelm Fink Verlag: München
- Assmann, Jan (1996): *Ägypten. Eine Sinngeschichte*. München/Wien: Carl Hanser Verlag
- Attali, Jacques (1981): *Die kannibalische Ordnung: von der Magie zur Computermedizin*. Frankfurt/M. (u.a.): Campus-Verlag
- Baas, Bernard (1992): *Das Opfer und das Gesetz*. In: RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse, Jg. 7, Nr. 21, 26-60

Barck, Karlheinz (1999): Konjunktionen von Ästhetik und Politik oder Politik des Ästhetischen?  
 In: Barck, Karlheinz / Faber, Richard (Hg.) (1999): Ästhetik des Politischen-Politik des  
 Ästhetischen. Würzburg: Königshausen&Neumann, 97-118

Barck, Karlheinz / Faber, Richard (Hg.) (1999): Ästhetik des Politischen-Politik des Ästhetischen.  
 Würzburg: Königshausen&Neumann.

Bartetzko, Dieter (1985): Zwischen Zucht und Ekstase. Berlin: Mann

Bartetzko, Dieter (1989): Zwischen Todesschwärmerei und Empfinderei. Erhabenheitsmotive in  
 NS-Staatsarchitektur und postmodernem Bauen. In: Merkur 1989, Hf. 7, 833-847

Barthes, Roland (1976): S/Z. Frankfurt/M.: Suhrkamp

Barthes, Roland (1985): Die helle Kammer. Frankfurt/M.: Suhrkamp

Barthes, Roland (1986): Die Lust am Text. Frankfurt/M.: Suhrkamp

Barthes, Roland (1989): Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie. Frankfurt/M.:  
 Suhrkamp

Barthes, Roland (1991): Mythen des Alltags. Frankfurt/M.: Suhrkamp

Bartsch, Kurt/Melzer, Gerhard (Hg.) (1985): "Experte der Macht": Elias Canetti. Graz: Droschl

Bataille, Georges (1963): Der heilige Eros. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand

Bataille, Georges (1978): Die psychologische Struktur des Faschismus. München:  
 Matthes&Sertz

Bataille, Georges (1997): Theorie der Religion. München: Matthes&Seitz

Baudrillard, Jean (2002): Der Geist des Terrorismus. Wien: Passagen

Bauman, Zygmunt (1993): Biologie und das Projekt der Moderne. In: Mittelweg 36, Zeitschrift  
 des Hamburger Instituts für Sozialforschung. Hf. 4, 3-16

Bauman, Zygmunt (1994): Tod, Unsterblichkeit und andere Lebensstrategien. Frankfurt/M.:  
 Fischer Tb

Bauman, Zygmunt (1995a): Moderne und Ambivalenz: das Ende der Eindeutigkeit.  
 Frankfurt/M.: Fischer Tb

Bauman, Zygmunt (1995b): Postmoderne Ethik. Hamburg: Hamburger Edition

Bauman, Zygmunt (1999): Umbehagen in der Postmoderne. Hamburg: Hamburger Edition

Bauman, Zygmunt (1997): Flaneure, Spieler und Touristen: Essays zu postmodernen  
 Lebensformen. Hamburg: Hamburger Edition

Bauman, Zygmunt (2002): Dialektik der Ordnung. Die Moderne und der Holocaust. Hamburg:  
 Europ. Verl.-Anst.

Baumgart, Reinhard (1965): Unmenschlichkeit beschreiben. Weltkrieg und Faschismus in der  
 Literatur. In: Merkur 19, Hf. 1, 37-50

Baxmann, Inge (1999): Ästhetisierung des Raums und nationale Physis. Zur Kontinuität  
 politischer Ästhetik. Vom frühen 20. Jahrhundert zum Nationalsozialismus. In: Barck, Karlheinz /  
 Faber, Richard (Hg.): Ästhetik des Politischen-Politik des Ästhetischen. Würzburg:  
 Königshausen&Neumann, 79-95

Behnken, Klaus (Hg.) (1987): Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus.  
 Berlin: Nischen

Behrenbeck, Sabine (1991): Heldenkult und Opfermythos. Mechanismen der Kriegsbegeisterung  
 1918-1945. In: van der Linden, Marcel/Mergner, Gottfried (Hg.): Kriegsbegeisterung und  
 mentale Kriegsvorbereitung: interdisziplinäre Studien. Berlin: Duncker&Humblot, 142-159

Behrenbeck, Sabine (1996): Der Kult um die toten Helden. Greifswald: SH-Verlag

Behrens, Manfred (1980): Faschismus und Ideologie. (PIT: Projekt Ideologie-Theorie). Berlin :  
 Das Argument

Benjamin, Walter (1963): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.  
 Frankfurt/M.: Suhrkamp

Benjamin, Walter (1972): Theorien des deutschen Faschismus. In: Gesammelte Schriften 3.  
 Frankfurt/M.: Suhrkamp, 238-250

Benjamin, Walter (1974): Über den Begriff der Geschichte. In: Gesammelte Schriften 1/2.  
 Frankfurt/M.: Suhrkamp, 693-704

Benjamin, Walter (1980): Pariser Brief 1. André Gide und sein neuer Gegner (1936).  
 In: Gesammelte Schriften, Bd. 3, Frankfurt/M., 482-495

Bielefeld, Ulrich (1993): Das grausame Idyll der Postmoderne. In: Mittelweg 36, Zeitschrift des  
 Hamburger Instituts für Sozialforschung. Hf. 4, 33-39

- Blanchot, Maurice (1991): Das Unzerstörbare. München-Wien: Carl Hanser, 181-205
- Bloch, Ernst (1970): Der Nazi und das Unsägliche. In: GW, Bd. 2: Politische Messungen Pestzeit Vormärz. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 185-192
- Bonß, Wolfgang (1993): Die uneindeutige Moderne. Anmerkungen zu Zygmunt Bauman. In: Mittelweg 36, Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung, Hf. 4, 23-32
- Borch-Jacobsen, Mikkel (1999): Lacan, der absolute Herr und Meister. München: Fink
- Bossinade, Johanna (2000): Poststrukturalistische Literaturtheorie. Stuttgart (u.a.): Metzler
- Bowie, Malcolm (1991): Lacan. Göttingen: Steidl
- Brands, Gunnar (1990): "Zwischen Island und Athen". Griechische Kunst im Spiegel des Nationalsozialismus. In: Brock, Bazon/Preiß, Achine: Kunst auf Befehl? München: Klinkhardt & Biemann, 103-139
- Brennan, Theresa (1993): History after Lacan. London (u.a.): Routledge
- Brenner, Hildegard (1963): Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Bronfen, Elisabeth (1992): Die schöne Leiche: Texte von Clemens Brentano, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Arthur Schnitzler u.a. Berlin: Goldmann Verlag
- Bronfen, Elisabeth (1994): Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München: Antje Kunstmann
- Bronfen, Elisabeth (1998a): Das verknotete Subjekt. Berlin: Volk & Welt
- Bronfen, Elisabeth (1998b): Die Versuchungen des Körpers. In: du, Nr. 4, April 1998, 18-21
- Burkert, Walter (1972): Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen. Berlin/New York: Walter de Gruyter
- Burkert, Walter (1988): Heros, Tod und Sport. Ritual und Mythos der Olympischen Spiele in der Antike. In: Gebauer, Gunter: Körper- und Einbildungskraft. Inszenierungen des Helden im Sport. Berlin: Dietrich Reimer, 31-43
- Bushart, Magdalena/Müller-Hofstede, Ulrike (1983): Aktplastik. In: Skulptur und Macht- Figurative Plastik in Deutschland der 30er und 40er Jahre. Berlin: Akademie der Künste, 13-36
- Bussmann, Georg (1980): Kunst im Dritten Reich. Dokumente der Unterwerfung, 2. Auflage. Frankfurt/M.: Zweitausendeins
- Bussmann, Georg (1986): >Entartete Kunst< Blick auf einen nützlichen Mythos. In: Joachimides, Christos/Rosenthal, Norman/Schmid, Wieland (Hg.): Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985. München: Prestel
- Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Butler, Judith (1995): Körper von Gewicht. Berlin: Berlin Verlag
- Cancik, Hubert/Schneider, Helmuth (Hg.) (1996): Der Neue Pauly. Stuttgart/Weimar: Metzler
- Canetti, Elias (1973): Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972. München: Hanser
- Canetti, Elias (1980): Masse und Macht. Fischer Tb: Frankfurt/M.
- Courtade, Francis/Cadars, Pierre (1975): Geschichte des Films im Dritten Reich. München: Hanser
- Culler, Jonathan (1999): Dekonstruktion: Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch-Verlag
- Dali, Salvador (1975): Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit, Gesammelte Schriften. München: Matthes & Stegmann
- Daut, Raimund (1975): Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer. Heidelberg: Carl Winter-Universitätsverlag
- Deicher, Susanne (1988): Die Propaganda und der Wunsch. In: Erbeutete Sinne. Berlin: Nishen, 11-17
- Deleuze, Gilles (1976): Kafka, für eine kleine Literatur. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Deleuze, Gilles (1994): Philosophie und Minorität. In: Vogl, Joseph (Hg.): Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 205-207
- Deleuze, Gilles (1997): Foucault. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1974): Anti-Ödipus. Frankfurt/M.: Fischer
- Der Neue Pauly (2001). Metzler: Stuttgart/Weimar, Bd. 11
- Derrida, Jacques (1976): Die Schrift und die Differenz. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Derrida, Jacques (1979): Die Stimme und das Phänomen. Frankfurt/M.: Suhrkamp

- Derrida, Jacques (1986a): Sporen. Die Stile Nietzsches. In: Hamacher, Werner (Hg.): Nietzsche aus Frankreich. Frankfurt/M.; Berlin: Ullstein Verlag, 129-164
- Derrida, Jacques (1986b): Schibboleth: für Paul Celan. Graz (u.a.): Böhlau
- Derrida, Jacques (1988): Signatur Ereignis Kontext. In: Randgänge der Philosophie. Wien: Passagen, 291-362
- Derrida, Jacques (1991): Gesetzeskraft: der "mystische Grund der Autorität". Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Derrida, Jacques (1992): Die Wahrheit in der Malerei. Wien: Passagen
- Derrida, Jacques (1997): Die différance. In: Engelmann, Peter (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart: Philipp Reclam, 76-114
- Derrida, Jacques (1998): Grammatologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp. 7. Auflage
- Douglas, Mary (1974): Ritual, Tabu und Körpersymbolik. 2. Auflage. Frankfurt/M.: Fischer
- Dreßen, Wolfgang (Hg.) (1986): Selbstbeherrschte Körper. Berlin: Ästhetik und Kommunikation
- Duden (1997): Das Herkunftswörterbuch
- Ebeling, Hans (Hg.) (1979): Der Tod in der Moderne. Königstein: Athenäum, Hain, Scriptor, Hanstein
- Ehrenreich, Barbara (1999): Blutrurale. Ursprung und Geschichte der Lust am Krieg. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch
- Elias, Norbert (1984): Sport im Zivilisationsprozess: Studien zur Figurationssoziologie. München: Lit
- Elias, Norbert (1991): Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 7. Auflage
- Elias, Norbert (1992): Studien über die Deutschen: Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jh. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Elias, Norbert (1997): Über den Prozess der Zivilisation: soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, in 2. Bd. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Elwert, Georg (1989): Nationalismus und Ethnizität. Über die Bildung von Wir-Gruppen. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Jg. 41, 440-463
- Engelmann, Peter (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart: Philipp Reclam
- Erdle, Birgit (1999): Die Verführung der Parallelen. Zu Übertragungsverhältnissen zwischen Ereignis, Ort und Zitat. In: Bronfen, Elisabeth/Erdle, Birgit/Weigel, Sigrid: Trauma: Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln: Böhlau Verlag, 27-50
- Evans, Dylan (1996): Dictionary of Lacanian Psychoanalysis. London: Routledge
- Fehr, Burkhard (2000): Bildformen und Bildtypen in der archaisch-griechischen Kunst als Ausdruck von sozialen Normen und Werten. In: Hephastos, 18/2000. Kissing/Augsburg: Camelion, 103-154
- Fenichel, Otto (1979): Schautrieb und Identifizierung. In: Aufsätze, Bd. 1, Olten: Walter, 382-408
- Field, David (1978): Der Körper als Träger des Selbst. Bemerkungen zur sozialen Bedeutung des Körpers. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 20: Materialien zur Soziologie des Alltags, 244-264
- Fischer, Nanda (1999): Sport als Literatur. Traumhelden, Sportgirls und Geschlechterspiele. Eching: F&B Verlag
- Fohrmann, Jürgen/Müller, Harro (Hg.) (1988): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft
- Foucault, Michel (1974): Schriften über Literatur. Nymphenburger Verlagshandlung: München
- Foucault, Michel (1976a): Mikrophysik der Macht: über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin. Berlin: Merve
- Foucault, Michel (1976b): Überwachen und Strafen. 1. Auflage. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Foucault, Michel (1977a): Sexualität und Wahrheit, 1. Bd., Der Wille zum Wissen. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Foucault, Michel (1977b): Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt/M., Berlin, Wien: Ullstein
- Foucault, Michel (1987): Von der Subversion des Wissens. Frankfurt/M.: Fischer Tb
- Foucault, Michel (1988): Geburt der Klinik: eine Archäologie des ärztlichen Blicks. Frankfurt/M.: Suhrkamp

- Foucault, Michel (1996): *Wahnsinn und Gesellschaft: eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Foucault, Michel (1997): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Foucault, Michel (1999): *In Verteidigung der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Frank, Manfred (1984): *Was ist Neostukturalismus?* Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Frank, Manfred (1989): *Vom "Bühnenweihespiel" zum "Thingspiel". Zur Wirkungsweise der 'Neuen Mythologie' bei Nietzsche, Wagner und Jost*. In: Haug, Walter/Warner, Rainer: *Das Fest*. München: Fink, 611-647
- Freud, Sigmund (1961): *Jenseits des Lustprinzips*. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 13, 3-69
- Freud, Sigmund (1961): *Totem und Tabu*. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 9
- Freud, Sigmund (1961): *Zur Einführung des Narzissmus*. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 10, 126-138
- Freud, Sigmund (1961): *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 10, 126-136
- Freud, Sigmund (1961): *Trauer und Melancholie*. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 10, 428-445
- Freud, Sigmund (1961): *Das Unbehagen in der Kultur*. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 14, 417-506
- Freud, Sigmund (1961): *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides)*. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 8, 239-321
- Freud, Sigmund (1963): *Das Unheimliche*. Aufsätze zur Literatur. Hamburg: Fischer doppelknoten
- Freud, Sigmund (1977): *Die Fehlleistungen*. In: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt/M.: Fischer Tb., 13-66
- Freud, Sigmund (1992): *Das Ich und das Es*. *Metapsychologische Schriften*. Fischer Tb.: Frankfurt/M.
- Friedländer, Saul (1984): *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*. München/Wien: Carl Hanser
- Fünkkäs, Josef (2000): *Zum Begriff Aura*. In: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut: *Benjamins Begriffe*, 1. Bd. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 116-142
- Gebauer, Günther/Wulf, Christoph (1988): *Die Spiele der Gewalt. Ein Bildessay*. In: Gebauer, Gunter (1988): *Körper- und Einbildungskraft. Inszenierungen des Helden im Sport*. Berlin: Dietrich Reimer, 11-43
- Gekle, Hanna (1996): *Tod im Spiegel: Zu Lacans Theorie des Imaginären*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Georg-Lauer, Jutta (Hg.) (1992): *Postmoderne und Politik*. edition diskord: Tübingen
- Gilman, Sander (1992): *Der jüdische Körper. Eine Fuß-Note*. In: *Rasse, Sexualität und Seuche: Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch-Verlag, 181-205
- Girard, Rene (1992): *Das Heilige und die Gewalt*. Fischer: Frankfurt/M.
- Glaser, Hermann (1985): *Spieß- Ideologie: Von der Zerstörung des deutschen Geistes im 19. und 20. Jh. und dem Aufstieg des Nationalsozialismus*. Frankfurt/M.: Fischer
- Göckenjan, Gerd (1992): *Gesundheitsbegriff- warum Gesundheit definieren?* In: Trojan, Alf/Stumm, Brigitte: *Gesundheit fördern statt kontrollieren. Eine Absage an den Mustermenschen*. Frankfurt/M.: Fischer Sachbuch, 40-49
- Goffman, Erving (1994): *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 11. Auflage
- Gorsen, Peter (1975): *Die Entdeckung Jacques Lacans für den Surrealismus*. In: *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit*, *Gesammelte Schriften*. München: Matthes & Stegmann, 445-467
- Granon-Lafont, Jeanne (1994): *Der dunkle Gott*. In: Prasse, Jutta/Rath, Claus-Dieter (Hg.): *Lacan und das Deutsche. Die Rückkehr der Psychoanalyse über den Rhein*. Freiburg: Kore, 182-188
- Grimmiger, Rolf (1998): *Terror im der Kunst. Über Nationalsozialismus und Modernität*. In: *Merkur* 1998, 116-126
- Göldner, Bettina/Schuster, Wolfgang (1983): *Das Reichssportfeld*. In: *Skulptur und Macht- Figurative Plastik in Deutschland der 30er und 40er Jahre*. Akademie der Künste: Berlin, 37-60
- Guzzoni, Ute (1985): *Veränderendes Denken*. Freiburg/München: Karl Alber
- Hartwich, Wolf-Daniel (2000): *>Deutsche Mythologie<. Die Erfindung einer nationalen Kunstreligion*. Berlin; Wien: Philo
- Haug, Wolfgang Fritz (1987a): *Faschisierung des Subjekts*. Hamburg: Argument

- Haug, Wolfgang Fritz (1987b): Entfremdete Handlungsfähigkeit. Fitneß und Selbstpsychiatisierung im Spannungsverhältnis von Produktions- und Lebensweise. In: Fremde Nähe. Festschrift für Erich Wulff. Hamburg: Argument-Sonderband 152, 127-152
- Haug, Wolfgang Fritz (1987c): Ästhetik der Normalität/Vorstellung und Vorbild. Die Faschisierung des männlichen Akts bei Arno Breker. In: Inszenierung der Macht. Berlin: Nischen, 79-102
- Haug, Wolfgang Fritz (1993): Entartung und Schönheit. In: Entartete Musik. Düsseldorf: der kleine verlag (dkv), 24-30
- Haverkamp, Anselm (1994): Anagramm und Trauma: Zwischen Klartext und Arabeske. In: Kotzinger, Susi/Rippe, Gabriele: Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Amsterdam: Atlanta, 169-174
- Heidegger, Martin (1986): Unterwegs zur Sprache. Phullingen: Neske, 8. Auflage
- Heidegger, Martin (2000): Die Selbstbehauptung der deutschen Universität. In GW, Bd. 16, Frankfurt/M.: Klostermann, 107-117
- Henke, Ulrike/Scheele, Bernfried (1995): Körperzeiten. Körperideale und -anschauungen im 20. Jahrhundert. In: Krüger, Arnd/Wedemeyer, Bernd: Kraftkörper-Körperkraft. Zum Verständnis von Körperkultur und Fitness gestern und heute. Göttingen: SUB, 16-30
- Himmelman, Nikolaus (1990): Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst. Berlin/New York: Walter de Gruyter
- Hinz, Berthold (1977): Die Malerei im deutschen Faschismus. Frankfurt/M.: Fischer
- Hinz, Manfred (1984): Massenkult und Todessymbolik in der nationalsozialistischen Architektur. Köln: Brill
- Hoffmann-Curtius, Kathrin (1990): Die Kampagne „Entartete Kunst“: die Nationalsozialisten und die moderne Kunst. In: Wagner/Gaßner: Funkkolleg Moderne Kunst, Bd. 9, 49-88
- Horvath, Silvia (1987): Reorganisation der Geschlechterverhältnisse. Familienpolitik im deutschen Faschismus. In: Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus. Berlin: Nischen, 129-142
- Huster, Gabriele (1987): Die Verdrängung der femme fatale und ihrer Schwester. In: Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus. Berlin: Nischen, 143-150
- Huysen, Andreas/Scherpe, Klaus (Hg.) (1986): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hamburg: Rowohlt
- In: Kittler, Friedrich/Tholen, Georg Christoph (Hg.): Arsenal der Seele. München: Wilhelm Fink
- Irscher, Johannes (Hg.) (1990): Lexikon der Antike. Weltbild Verlag: Augsburg
- Jost, Claudia (2002): Das verspätete Denken: Hannah Arendts provokante 'Übertreibungen' als Antwort auf die Absurdität des Totalitären. In: Zeitschrift für Politische Psychologie, 10. Jg. 2002, Nr. 3+4, 321-342
- Jünger, Ernst (1960-1965): Über den Schmerz. In: Ernst Jünger. Werke in 10 Bänden, Bd. 5. Stuttgart: Ernst Klett, 151-198
- Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hg.) (1982): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Kamper, Dietmar (1988): Narzißmus und Sport. Einige Überlegungen zur Macht des imaginären Todes, nach Lacan. In: Gebauer, Gunter: Körper- und Einbildungskraft. Inszenierungen des Helden im Sport. Berlin: Dietrich Reimer, 116-123
- Kamper, Dietmar (1989a): Tod des Körpers - Leben der Sprache. Über die Intervention des Imaginären im Zivilisationsprozess. In: Gebauer, Gunther/Kamper, Dietmar (Hg.): Historische Anthropologie. Hamburg: Rowohlt
- Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hg.) (1989b): Transfigurationen des Körpers. Berlin: Dietrich Reimer Verlag
- Keupp, Heiner (1999): Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Hamburg: Rowohlt
- Kimmerle, Gerd (1992): Vernunft und Vernichtung. Überlegungen zum historischen Ort der Moderne. In: Georg-Lauer, Jutta (Hg.): Postmoderne und Politik. Tübingen: edition diskord, 144-156
- Kimmerle, Heinz (1997): Jacques Derrida zur Einführung. Hamburg: Junius
- Klein, Melanie (1973): Die Psychoanalyse des Kindes. München: Kindler

- Klinger, Cornelia (1992): Faschismus-der deutsche Fundamentalismus? In: Merkur , Bd.2,Nr.46, 782-798
- Kögler, Hans Herbert (1994): Michel Foucault. Stuttgart; Weimar: Metzler
- Koselleck, Reinhart (1979): Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden. In: Marquard, Odo/Stierle, Karlheinz: Identität. München : Wilhelm Fink, 255-276
- Koselleck, Reinhart (1979): Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden. In: Marquard, O./Stierle, K. (Hg.): Identität. München: Wilhelm Fink, 255-276
- Kracauer, Siegfried (1963): Das Ornament der Masse: Essays. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Kristeva, Julia (1978): Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Kristeva, Julia (1990): Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Krüger, Michael (Hg.) (1995): "Einladung zur Verwandlung": Essays zu Elias Canettis "Masse und Macht". München: Hanser
- Küchenhoff, Joachim (1983): Body Building: der Körper als Statue. In: Fragmente: Der eingebildete Körper. Zur Vergeblichkeit des Narzißmus. Kassel, 6-32
- Küchenhoff, Joachim/Warsitz, Peter (1989): Sprachkörper und Körpersprache. Psychoanalytische Psychosentherapie nach Lacan. In: Kittler, Friedrich/Tholen, Georg Christoph (Hg.): Arsenal der Seele. München: Wilhelm Fink, 117-138
- Küchenhoff, Joachim (1992): Körper und Sprache. Heidelberg: Roland Asanger
- Kühnl, Reinhard (1973): Formen bürgerlicher Herrschaft. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Kutschmann, Werner (1986): Der Naturwissenschaftler und sein Körper. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Lacan, Jacques (1973): Schriften 1. Olten: Walter
- Lacan, Jacques (1975): Schriften 2. Olten: Walter, insbesondere ebd.: Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud, 17-59 sowie Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht, 61-118
- Lacan, Jacques (1990): Freuds technische Schriften 1. Weinheim-Berlin: Quadriga, 2. Auflage
- Lacan, Jacques (1994): Die Familie. In: Schriften 3. Weinheim-Berlin: Quadriga, 3. korrigierte Auflage, 39-100
- Lacan, Jacques (1996): Die Ethik der Psychoanalyse. Weinheim-Berlin: Quadriga Verlag
- Lacan, Jacques (1997): Die Psychosen. Weinheim-Berlin: Quadriga
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1990): Die Fiktion des Politischen: Heidegger, die Kunst und die Politik. Stuttgart: Patricia Schwarz
- Lacoue-Labarthe, Philippe/Nancy, Jean-Luc (1997): Der Nazi-Mythos. In: Weber, Elisabeth / Tholen, Christoph (Hg.): Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren, Wien: Turia+Kant, 158-190
- Lang, Hermann (1980): Die psychoanalytische Theorie Jacques Lacans. In: Die Psychologie des 20. Jahrhunderts, Bd. 10. Kindler Verlag, 717-726
- Lang, Hermann (1986): Die Sprache und das Unbewusste. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Laplanche/Pontalis (1985): Das Vokabular der Psychoanalyse. Frankfurt/M.: Nexus Verlag
- Lefort, Rosine und Robert (1986): Die Geburt des Anderen. Stuttgart: Klett-Cotta
- Legendre, Pierre (1989): "Die Juden interpretieren verrückt." Gutachten zu einem klassischen Text. In: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen, Jg. 43, 20-39
- Legendre, Pierre (1998): Das Verbrechen des Gefreiten Lortie: Abhandlung über den Vater. Freiburg: Rombach
- Lehmann, Hans-Thies (1988): Text und Trieb. In: Merkur, Bd. 2, 827-837
- Lehmann, Hans-Thies (1989): Das Erhabene ist das Unheimliche. Zur Theorie einer Kunst des Ereignisses. In: Merkur, Hf. 7, Jg. 43, 751-764
- Lethen, Helmut (1994): Verhaltenslehren der Kälte. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Link, Jürgen (1997): Versuch über den Normalismus. Opladen: Westdeutscher Verlag
- Lipowatz, Athanasios (1982): Diskurs und Macht. Marburg: Guttandin & Hoppe, Reihe Metro
- List, Elisabeth (1989): Diesseits und jenseits des Subjekts. Positionen zum Problem der Intersubjektivität. In: Philosophische Rundschau, 36. Jg, 113-127
- List, Elisabeth (1996): Platon in Cyberspace. Technologien der Entkörperlichung und Visionen vom körperlosen Selbst. In: Modelmog, Ilse/Kirsch-Anwärter, Edit (Hg.): Kultur in Bewegung. Freiburg: Kore

- List, Elisabeth (1997): Telenoia-Lust am Verschwinden? Technologie als Substitution des Lebendigen. In: *Das Argument*, 39. Jg., 4 95-505
- List, Elisabeth (1999 a): Das Phantasma der Einheit. Zur Rolle des Körperimaginären in der Konstruktion von kollektiver Identität. In: *Mitteilungen*. Frankfurt /M.: Johann Wolfgang Goethe-Universität. Zentrum zur Erforschung der Frühen Neuzeit, Beiheft 2: Nationalismus und Subjektivität, 151-187
- List, Elisabeth (1999b): Schmerz-Manifestation des Lebendigen und ihre kulturellen Transformationen. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 4/1999. Berlin, 763-779
- Loroux, Nicole (1994): Das Band der Teilung. In: Vogl, Joseph (Hg.): *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 31-64
- Lyotard, Jean-Francois (1987a): *Der Widerstreit*. München: Wilhelm Fink
- Lyotard, Jean-Francois (1987b): *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985*. Wien: Passagen
- Lyotard, Jean-Francois (1988): *Heidegger und die Juden*. Wien: Passagen
- Lyotard, Jean-Francois (1993): *Das postmoderne Wissen: ein Bericht*. Wien: Passagen
- Lyotard, Jean-Francois (1994): *Das Erhabene und die Avantgarde*. In: *Merkur*, 151-164
- Macho, Thomas (1987): *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Macho, Thomas (1997): *Tod*. In: Wulf, Christoph (Hg.) (1997): *Vom Menschen-Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim, Basel: Beltz, 939-954
- Mampel, Siegfried (1988): *Versuch eines Ansatzes für eine Theorie des Totalitarismus*. In: Löw, Konrad (Hg.): *Totalitarismus*. Berlin: Duncker & Humblot, 13-27
- Marcuse, Herbert (1979): *Die Ideologie des Todes*. In: Ebeling, Hans (Hg.): *Der Tod in der Moderne*. Königstein: Anton Hein Meisenheim, 106-115
- Meuli, Karl (1975): *Gesammelte Schriften, Bd. 2*. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co
- Michaelis, André (1994): *Der Körper, die unmögliche Historisierung*. In: Prasse, Jutta/Rath, Claus-Dieter (Hg.) (1994): *Lacan und das Deutsche. Die Rückkehr der Psychoanalyse über den Rhein*. Freiburg: Kore, 272-279
- Miles, Robert (1989): *Bedeutungskonstitution und der Begriff des Rassismus*. In: *Das Argument* 175, 353-368
- Millot, Catherine (1994): *Das totalitäre Phänomen. Zu Hannah Arendt*. In: Prasse, Jutta (Hg.): *Lacan und das Deutsche. Die Rückkehr der Psychoanalyse über den Rhein*, 160-167.
- Mitscherlich, Alexander und Margarete (1969): *Die Unfähigkeit zu trauern*. München: Piper & Co.
- Mittig, Hans-Ernst (1990): *Kunst und Propaganda im NS-System*. In: Wagner, Monika (Hg.): *Funkkolleg Moderne Kunst, Bd. 9*, Beltz: Weinheim/Basel, 11-48
- Mittig, Hans-Ernst (1992): *Thesen der Kritischen Theorie bei der Analyse der NS-Kunst*. In: Berndt, Andreas/Kaiser, Peter/Rosenberg, Angela/Trinkner, Diana (Hg.): *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*. Berlin: Dietrich Reimer, 85-116.
- Mosse, George (1974): *Tod, Zeit und Geschichte. Die völkische Utopie der Überwindung*. In: Grimm, Reinhold/Hermand, Jost (Hg.): *Deutsches utopisches Denken im 20. Jahrhundert*. W. Kohlhammer: Stuttgart, 50-69
- Müller, Ernst (1999): *‘Gerichtsbarkeit bis in die verborgensten Winkel des Herzens‘. Ästhetische Religiösität als politisches Konzept bei Kant-Schiller-Humboldt*. In: Barck, Karlheinz / Faber, Richard (Hg.): *Ästhetik des Politischen-Politik des Ästhetischen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 123-135
- Müller, Uwe (1987): *Die Politisierung der Körper. Zum Zusammenhang von Körperübungen und Herrschaft*. Universität Hannover: Dissertation
- Nancy, Jean-Luc (1988): *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Stuttgart: Patricia Schwarz
- Nasio, J.-D. (2000): *Sieben Hautbegriffe der Psychoanalyse*. Wien: Turia+Kant
- Ogan, Bernd/Weiß, Wolfgang (Hg.) (1992): *Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus*, Nürnberg: W. Tümmels
- Ovid (1964): *Metamorphosen*. Zürich: Artemis
- Pazzini, Karl-Josef (1992): *Bilder und Bildung. Vom Bild zum Abbild bis zum Wiederauftauchen der Bilder*. Münster: LIT
- Pazzini, Karl-Josef (2001): *Für bedingte Unterstützung gegen Terror, gegen Kriech*. In: *EWI-Report, Bd. 24 (2001/02, WS)*, 4-7

- Petsch, Joachim (1992): Architektur als Weltanschauung. Die Staats- und Parteiarchitektur im Nationalsozialismus. In: Ogan, Bernd/Weiß, Wolfgang (Hg.): Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, W. Tümmels: Nürnberg, 197-205
- Peukert, Detlev (1992): Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. In: Ogan, Bernd/Weiß, Wolfgang (Hg.): Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg : W. Tümmels, 151-158
- Pfister, Gertrud (1997): Zur Geschichte des Körpers und seiner Kultur-Gymnastik und Turnen im gesellschaftlichen Modernisierungsprozess. In: Diekmann, Irene/Teichler, Joachim (Hg.): Körper, Kultur und Ideologie. Sport und Geist im 19. und 20. Jahrhundert. Potsdam: Philo, 11-47
- Pollack, Kristine/Nicolai, Bernd (1983): Kriegerdenkmale-Denkmäler für den Krieg? In: Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre. Ausstellungskatalog, 61-70
- Prasse, Jutta/Rath, Claus-Dieter (Hg.) (1994): Lacan und das Deutsche. Die Rückkehr der Psychoanalyse über den Rhein. Freiburg: Kore
- Pries, Christine (Hg.) (1989): Das Erhabene: zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim: Acta Humoniora
- Quignard, Pascal (1997): La sexe et l'effroi. Paris: Gallimard
- Rank, Otto (1913): Die Nacktheit in Sage und Dichtung. Imago, 267-301
- Rank, Otto (1970): Der Mythos von der Geburt des Helden: Versuch einer psychologischen Mythendeutung. Nendeln: Klaus Reprint. Nachdr. der Ausg. Leipzig/Wien 1909
- Reich, Wilhelm (1981): Die Massenpsychologie des Faschismus Frankfurt/M: Fischer Tb.
- Reichel, Peter (1992): "Volksgemeinschaft" und Führer-Mythos. In: Ogan, Bernd/Weiß, Wolfgang (Hg.): Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus. Nürnberg: W. Tümmels, 137-150
- Reichel, Peter (1993): Der schöne Schein des Dritten Reiches: Faszination und Gewalt des Faschismus. München: Hanser
- Roheim, Gesa (1919): Spiegelzauber. Leipzig-Wien: Internationaler psychoanalytischer Verlag
- Rost, Wolf-Detlef (1983): Psychoanalyse in der Zeitkritik. In: Fragmente: Der eingebildete Körper. Zur Vergeblichkeit des Narzißmus. Kassel, 75-91
- Rötzer, Florian (1989): Technoimaginäres-Ende des Imaginären? In: Kunstforum, 54-59/108-117
- Roudinesco, Elisabeth (1996): Jacques Lacan. Köln: Kiepenheuer & Witsch
- Sartre, Jean Paul (1995): Das Sein und das Nichts, Bd. 1. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Scarry, Elaine (1992): Der Körper im Schmerz: die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur. Frankfurt/M: Fischer
- Schade, Sigrid (1987): Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte. In: Ilsebill Barta u.a. (Hg.): Frauen-Bilder, Männer-Mythen. Kunsthistorische Beiträge. Berlin 1987, 239-261
- Schade, Sigrid (1988): Ist Nationalsozialismus darstellbar? In: Wagner, Frank/Behnken, Klaus (Hg.): Erbeutete Sinne. (Nachtrag zur von der NGBK 1987 veranstalteten Ausstellung „Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus“. Berlin: Nischen, 49-62
- Schaeffler-Hegel, Barbara (1999): Die mutterlose Gesellschaft und ihre Söhne oder die Emanzipation des männlichen Selbst zu sich und seinesgleichen. In: Mitteilungen. Frankfurt /M.: Johann Wolfgang Goethe-Universität. Zentrum zur Erforschung der Frühen Neuzeit, Beiheft 2: Nationalismus und Subjektivität, 59-78
- Schmid, Wilhelm (1999): Politik und Lebenskunst. In: Barck, Karlheinz / Faber, Richard (Hg.): Ästhetik des Politischen-Politik des Ästhetischen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 159-169
- Schmidt, Burghart (1987): Postmoderne-Strategien des Vergessens. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand
- Schneider, Lambert (2001): Nackte Männer. Griechische Kunst und ihre Rezeption in der Gegenwart. In: Ethnoscrips 3(2001), Hf. 2. Hamburg, 32-67
- Schreber, Daniel Paul (1973): Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken. Frankfurt/M: Ullstein
- Schuller, Marianne (1990): Im Unterschied: Lesen, Korrespondieren, Adressieren. Frankfurt/M.: Verlag Neue Kritik
- Schuller, Marianne (1992): Reproduktionsmedizin und die Reproduktion des „Normalen“. Eine Fallgeschichte der Gen- und Reproduktionstechnologie. In: Trojan, Alf/Stumm, Brigitte:

Gesundheit fördern statt kontrollieren. Eine Absage an den Mustermenschen. Frankfurt/M.: Fischer Sachbuch, 277-292

Schuller, Marianne (1998): Wunde und Körperbild. Zur Behandlung des Wundenmotivs bei Goethe und Kafka. In: dies. (Hg.): BildKörper: Verwandlungen des Menschen zwischen Medium und Medizin. Hamburg: Lit, 21-45

Schuller, Marianne (1999): "Entartung": zur Geschichte eines Begriffs, der Geschichte gemacht hat. In: Kaupen-Haas, Heidrun: Wissenschaftlicher Rassismus. Analysen einer Kontinuität in den Human- und Naturwissenschaften Frankfurt/M.: Campus-Verlag, 122-136

Seifert, Martina (2001): Vom Kind zum Manne-Rituale der Männerwerdung im klassischen Athen. In: Ethnoscripts 3(2001), Hf. 2. Hamburg, 68-81

Seifert, Ruth (1996): Militär-Kultur-Identität. Bremen: Temmen

Seifert, Ruth (1996): Militär-Kultur-Identität. Bremen: Temmen

Seifert, Ruth (2001): Genderdynamiken bei der Entstehung, dem Austrag und der Bearbeitung von kriegerischen Konflikten. In: Peripherie Nr. 84. Frankfurt/M., 26-47

Sontag, Susan (1981): Die Krankheit als Metapher. Frankfurt/M.: Fischer Tb.

Sontag, Susan (1992): Über Photographie. Frankfurt/M.: Fischer

Sontag, Susan (1983): Im Zeichen des Saturn. Frankfurt/M.: Fischer

Steiner, Georg (1969): Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche. Frankfurt/M.: Suhrkamp

Stephan, Cora (1998): Das Handwerk des Krieges. Berlin: Rowohlt

Steuernagel, Dirk (1991): Der gute Staatsbürger: Zur Interpretation des Kuros. In: Hephaistos, H. 10/1991. Klartext: Bremen, 35-49

Teichler, Joachim/ Diekmann, Irene (1997) (Hg.): Körper, Kultur und Ideologie. Sport und Geist im 19. und 20. Jahrhundert. Potsdam: Philo

Teut, Anna (1967): Architektur im Dritten Reich: 1933-1945. Berlin (u.a.): Ullstein

Theweleit, Klaus (1987): Männerphantasien. Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte; Bd. 2: Männerkörper, zur Psychoanalyse des Weißen Terrors. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt

Tholen, Georg Christoph (1986): Wunsch-Denken oder vom Bewusstsein des Selben zum Unbewussten des Anderen: ein Versuch über den Diskurs der Differenz. Kassel: Gesamthochschul-Bibliothek

Toynbee, Arnold (1970): Vor der Linie. Der Moderne Mensch und der Tod. Frankfurt/M.: Fischer

Uzarewicz, Charlotte und Michael (1998): Kollektive Identität und Tod. Zur Bedeutung ethnischer und nationaler Konstruktionen. Frankfurt/M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang

Vernant, Jean-Pierre (1982): Die Entstehung des griechischen Denkens. Suhrkamp: Frankfurt/M.

Vernant, Jean-Pierre (1987): Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland. Suhrkamp: Frankfurt/M.

Vernant, Jean-Pierre (1988): Tod in den Augen. Figuren des Anderen im griechischen Altertum: Artemis und Gorgo. Frankfurt/M.: Fischer

Vernant, Jean-Pierre (1993): Der Mensch in der griechischen Antike. Fischer: Frankfurt/M.

Vidal-Naquet, Pierre (1989): Der Schwarze Jäger. Denkformen und Gesellschaftsformen in der griechischen Antike. Frankfurt/M.; New York: Campus Verlag

Virilio, Paul (1994): Die Eroberung des Körpers. Vom Übermensch zum überreizten Menschen. München-Wien: Carl Hanser, 108-144

Vogl, Joseph (Hg.) (1994): Gemeinschaften: Positionen zu einer Philosophie des Politischen. Frankfurt/M.: Suhrkamp

Vondung, Klaus (1971): Magie und Manipulation: ideologischer Kult und politische Religion des NS. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

Vondung, Klaus (1995): Von Vernichtungslust und Untergangsangst. Nationalismus, Krieg, Apokalypse. In: Grimmiger, Rolf/Murasov, Jurij (Hg.): Literarische Moderne. Hamburg: rowohlt's enzyklopädie, 232-256

Wagner, Frank/Behnken, Klaus (Hg.) (1988): Erbeutete Sinne. (Nachtrag zur von der NGBK 1987 veranstalteten Ausstellung „Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus“. Berlin: Nischen

- Wagner, Frank/Linke, Gudrun (1987): Mächtige Körper. Staatsskulptur und Herrschaftsarchitektur. In: Behnken, Klaus (Hg.): Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus. Berlin: Nischen, 63-78
- Wagner, Gerhard (1992): Walter Benjamin: Die Medien der Moderne. Berlin: Vistas
- Wagner, Monika (Hg.) (1990): Funkkolleg Moderne Kunst, Bd. 9, Beltz: Weinheim/Basel
- Wahl, Francois (Hg.) (1973): Einführung in den Strukturalismus. Frankfurt/M.: Fischer
- Walters, Margaret (1979): Der männliche Akt. Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte. Berlin: Medusa
- Wangh, Martin (1983): Narzißmus in unserer Zeit. Einige psychoanalytisch-soziologische Überlegungen zu seiner Genese. In: Psyche, Jg. 38. Stuttgart: Klett-Cotta
- Warnke, Martin (1980): Ein unveröffentlichtes Dokument zur Antikenrezeption im Faschismus. In: Hephaistos 2, 67-71
- Warsitz, Peter (1983): Der Körper als Signifikant. In: Fragmente: Der eingebildete Körper. Zur Vergeblichkeit des Narzißmus. Kassel, 33-58
- Weber, Elisabeth (1990): Verfolgung und Trauma: zu Emanuel Levinas' „Autrement qu'etre ou au-dela de l'essence“. Wien: Passagen
- Weber, Samuel (1973): Die Parabel. In: Schreber, Daniel Paul: Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken. Frankfurt/M.: Ullstein, 5-58
- Weber, Samuel (1981): Das Unheimliche als Struktur: Freud, Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam. In: Kahane, Claire (Hg.): Psychoanalyse und das Unheimliche. Bonn: Bouvier, 122-147
- Weber, Samuel (1992): Zur Singularität des Namens in der Psychoanalyse. Lacan und Heidegger. In: Seifert, Edith (Hg.): Perversion der Philosophie. Berlin: Tiamat, 31-61
- Weber, Samuel (2000): Rückkehr zu Freud: Jacques Lacans Ent-stellung der Psychoanalyse. Wien: Passagen, 2. Auflage
- Weber, Samuel (2002): Freud-Legende. Wien: Passagen, 2. Auflage
- Weigel, Sigrid (1999): Telescopage im Unbewussten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur. In: Bronfen, Elisabeth/Erdle, Birgit/Weigel, Sigrid: Trauma: Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln: Böhlau Verlag, 51-76
- Weininger, Otto (1980): Geschlecht und Charakter. München: Matthes & Seitz
- Weißberg, Liliane (Hg.) (1994): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/M.: Fischer Tb.
- Wenk, Silke (1986): Warum ist die (Kriegs-)Kunst weiblich?. In: Kunst + Unterricht, Hf. 101/1986, 7-16
- Wenk, Silke (1987): Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus. In: Behnken, Klaus (Hg.): Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus. Berlin: Nischen, 103-118
- Wenk, Silke (1992): Die weibliche Aktskulptur über der Führertribüne. In: Ogan, Bernd/Weiß, Wolfgang (Hg.): Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg: W. Tümmels, 211-216
- Wenk, Silke (1992): Die weibliche Aktskulptur über der Führertribüne. In: Ogan, Bernd/Weiß, Wolfgang (Hg.): Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, W. Tümmels: Nürnberg, 211-215
- Wenk, Silke (1988): Hin-weg-sehen oder: Faschismus, Normalität und Sexismus. In: Erbeutete Sinne. Berlin: Nischen
- Wildmann, Daniel (1988): Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“. Würzburg: Königshausen & Neumann
- Widmer, Peter (1990): Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder die zweite Revolution der Psychoanalyse. Frankfurt/M.: Fischer
- Winter, Michael (1994): Herrschen durch Angst. In: Merkur 1994, 38-53
- Wittrock, Christine (1983): Weiblichkeitsmythen. Das Frauenbild im Faschismus und seine Vorläufer in der Frauenbewegung der 20er Jahre. Frankfurt/M.: Sedler
- Wolbert, Klaus (1982): Die Nackten und die Toten des „Dritten Reiches“. Gießen: Anabas
- Wolbert, Klaus (1992): Die figurative NS-Plastik. In: Ogan, Bernd/Weiß, Wolfgang (Hg.): Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg: W. Tümmels, 217-223
- Wulf, Christoph (Hg.) (1997): Vom Menschen-Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim, Basel: Beltz

- Wulf, Christoph/Göhlich, Michael/Zirfas, Jörg (Hg.) (2001) : Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln. Weinheim/ München: Juventa
- Wulff, Erich (1986): Produktion und Wirkung von Feindbildern. In: Das Argument 160, 827-834
- Zima, Peter (2000): Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne. Tübingen: Francke
- Zizek, Slavoj (1991): Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Berlin: Merve
- Zizek, Slavoj (1993): Grimassen des Realen. Köln: Kiepenheuer & Witsch
- Zizek, Slavoj (1994a): Denn sie wissen nicht, was sie tun: Genießen als ein politischer Faktor. Wien: Passagen
- Zizek, Slavoj (1994b): Genieße Deine Nation wie Dich selbst! Der Andere und das Böse-Vom Begehren des ethnischen „Dings“. In: Vogl, Joseph (Hg.): Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 133-164
- Zizek, Slavoj (1996): Die Metastasen des Genießens. Sechs erotisch-politische Versuche. Wien: Passagen
- Zizek, Slavoj (2000): Mehr-Genießen. Wien: Turia & Kant, 2. Auflage
- zur Lippe, Rudolf (1975): Bürgerliche Subjektivität: Autonomie als Selbstzerstörung. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- zur Lippe, Rudolf (1988): Vom Leib zum Körper. Naturbeherrschung am Menschen in der Renaissance. Hamburg: Rowohlt

*Primär- und Sekundärliteratur zu Elfriede Jelinek*

*Primärtexte:*

- Jelinek, Elfriede (1991): Totenauberg: Ein Stück. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Jelinek, Elfriede (1992): Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Jelinek, Elfriede (1997): Stecken, Stab und Stangl; Raststätte oder sie machens alle; Wolken. Heim. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Jelinek, Elfriede (1998): Ein Sportstück. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Jelinek, Elfriede (2002): Das Werk. In: In den Alpen. Berlin: Berlin Verlag, 89-252
- Jelinek, Elfriede (2003): Bambiland. In: Theater heute, Bd. 44 (2003)
- sowie im Internet unter [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com)

*Weitere berücksichtigte literarische, essayistische und publizistische Arbeiten:*

- Die endlose Unschuldigkeit, Essay. In: Matthei, Renate (Hg.) (1970): Trivialmythen. Frankfurt/M.: März-Verlag, 40-66
- Der Krieg mit anderen Mitteln. Über Ingeborg Bachmann. In: Die schwarze Botin 21/1983, 149-153
- Ich schlage sozusagen mit der Axt drein. In: Theater der Zeit, 7 (1984), 14-16
- Irmgard Keun und die Sprache des Kindes. In: Die schwarze Botin, 26/1985, 9-12
- Begierde & Fahrerlaubnis: eine Pornographie. In: Manuskripte 26 (1986): Graz, Hf. 93, 74-76
- Der Sinn des Obszönen. In: Gehrke, Claudia (Hg.) (1988): Frauen & Pornographie. Tübingen: Konkursbuchverlag, 102-103
- Ich möchte seicht sein. In: Gürtler, Christa (Hg.) (1990): Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt/M.: Verlag Neue Kritik, 157-161
- Sinn egal. Körper zwecklos. In: Stecken, Stab, Stangl... (1990). Göttingen: Steidl, 7-14
- Wir sind hier die Fremden. In: Konkret 6/92, 50/51
- Die Österreicher als Herren der Toten. In: Literaturmagazin 29/30, 1992, 23-26
- Rede. In: Theater der Zeit, Januar 2000, Hf. 1, 13
- Die Kinder der Toten. (2000). Hamburg: Rowohlt Tb

Aus dem Internet unter [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com)

- Peter Paul Rubens "Das kleine Jüngste Gericht".Der Fall der Körper(1989)
- Finster wars,der Mond schien helle.Zu Eugene Ionesco (1997)
- Zu Brecht.Alles oder Nichts (1998)
- Moment!Aufnahme"5.10.99 (1999)
- Zur Eröffnung des Wiener Psychoanalytischen Ambulatoriums (1999)
- Was zu fürchten vorgegeben wird (1999)
- Ein Vilk.Ein Fest (1999)
- Zum Beispiel Rudolf Melichar (1999)
- Paula Wessely* (2000)
- Das Lebewohl (2000)
- Meine Art des Protests (2000)
- Die verfolgte Unschuld.Zur Operette "die Fledermaus" (2000)
- Frauen (2000)
- Frauenraum (2000)
- Einar Schleef (2001)
- Österreich.Ein deutsches Märchen (2002)
- In Mediengewittern (2003)

#### *Interviews*

- Brenner,Eva (1993): "Where Are the Big Topics,Where is the Big Form?"In: Johns/Arens (Hg.)(1994):Framed by Language,18-35
- Carp,Stefanie(1996a): Das katastrophalste Ereignis der Zweiten Republik.In:Theater der Zeit Mai/Juni 1996 (gekürzte Fassung)
- Carp,Stefanie (1996b):"Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung".Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek.Im Internet unter [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com) vollständige Fassung)
- Gerhard Fuchs/Elfriede Jelinek (1999): "Man steigt vorne hinein und hinten kommt man faschiert und in eine Wursthaut gefüllt wieder raus."Ein E-Mail-Austausch.In: Bartels, Daniela/Pechmann,Paul (Hg.): Elfriede Jelinek.Die internationale Rezeption.Dossier Extra.Graz:Droschl, 9-28
- Gross,Roland (1987): Nichts ist möglich zwischen den Geschlechtern,Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek.In: Süddeutsche Zeitung, 20.1.1987
- Hoffmeister,Donna (1987): Interview mit Elfriede Jelinek am 22.8.1985.In:Modern Austrian Literature,Vol.20,Nr.2, 107-117
- Kathrein,Karin (1984): Mit Feder und Axt.Die österreichische Schriftstellerin Elfriede Jelinek im Gespräch.In: Die Presse,3./4.3.1984
- Kathrein,Karin (1992a): Wonach schmeckt die Sprachschaumrolle? In:Bühne 9/1992, 56/57
- Kathrein,Karin (1992b): "Heimat ist das Unheimlichste".Elfriede Jelinek zu "Totenauberg".In:Bühne 9/1992, 34
- Kathrein,Katrin (1992c): "Eine Absurdität".Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek.In:Bühne 9/1992, 26/27
- Kerschbaumer,Marie-Therese (1989): Porträt einer jungen österreichischen Autorin.In:dies.:Für mich hat Lesen etwas mit Fließen zu tun..Gedanken zum Lesen und Schreiben von Literatur.Wiener Frauenverlag (Reihe Frauenforschung,12), 144-147 und 147-166
- Korte,Ralf (1999): Gespräch mit Elfriede Jelinek.In: Bartens,Daniela/Pechmann,Paul (Hg.): Elfriede Jelinek.Die internationale Rezeption.Dossier Extra.Graz:Droschl, 273-300
- Meyer,Adolf-Ernst (1995): Sturm und Zwang.Schreiben als Geschlechterkampf. Hamburg :Ingrid Klein Verlag
- Müller,Andre (1990): Ich lebe nicht.In: Die Zeit 22.6.90, 55
- N.N.(1993): "Die Frau ist nur,wenn sie verzichtet zu sein".Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek.In: Die Philosophin Oktober 1993,Hf.8, 94-98
- N.N.(2002): Eine braune Tracht Prügel.Elfriede Jelinek über ihre Fassung von Marlowes "Der Jude von Malta" an der Wiener Burg.In: Frankfurter Rundschau 14.12.2002

- N.N.(2004): "... und dann zustoßen wie eine Sandvipere".In: Der Standard 08.10.04, Internet-Ausgabe
- N.N.(2004): Jelinek:"Bin eine der provinziellsten Autorinnen",in:Der Standard,10.10.2004, Internet-Ausgabe
- Roeder,Anke (1989):"Ich will kein Theater-ich will ein anderes Theater".In:Theater heute 8/1989,30/31 (gekürzte Fassung(;auch in:dies. (Hg.):Autorinnen,Herausforderungen an das Theater,143-160 (vollständige Fassung)
- Roeder,Anke (1996): Überschreitungen.Im Internet unter [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com) Zum Theater
- Roscher,Achim (1991): Gespräch mit Elfriede Jelinek.In:Neue deutsche Literatur Nr.3/1991,41-56
- Sauter,Josef-Hermann (1981): Elfriede Jelinek.In:Weimarer Beiträge 27,Hf.6, 109-117
- Sucher,Bernd (1987): Ich bin eine Buhfra,Gespräch mit Elfriede Jelinek über ihre Stücke,über Feminismus,weibliche Ästhetik und Claus Peymann.In: Süddeutsche Zeitung, 23.9.1987
- Tiedemann,Kathrin (1994): Das Deutsche scheut das Triviale.In:Theater der Zeit 1996,Hf.6, 35-39
- Vogl,Walter (1990): Ich wollte diesen weissen Faschismus.In: Basler Zeitung,16.6.1990
- von Becker,Peter (1992): "Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz".Theater heute-Gespräch mit Elfriede Jelinek.In:Theater heute 9/1992, 1-8
- Winter,Riki (1991): Gespräch mit Elfriede Jelinek,In:Bartsch,Kurt/Höfler,Günther (Hg.), 9-19

#### *Dokumentarfilmen über E.Jelinek:*

- Thalias schreibende Töchter,Regie:Mechthild Lange (1990)
- Die gehasste Frau Jelinek und ihre Werke,Regie:John Wolf (1997)
- Sound,Essay,Regie:Sabine Bubeck&Christph Potting (1996)

#### *Sekundärliteratur zu Elfriede Jelinek*

- Bakker Schut,Pieter (Hg.)(1987): Das Info:Briefe der Gefangenen aus der RAF,1973-1977. Dokumente. Kiel: Neuer Malik-Verlag
- Bartels,Daniela/Pechmann,Paul (Hg.) (1999): Elfriede Jelinek.Die internationale Rezeption.Dossier Extra.Graz: Droschl
- Bartsch,Kurt/Höfler,Günther (Hg.)(1991): Elfriede Jelinek:Dossier 2.Graz (u.a.):Droschl
- Bergemann,Ulrike (1990): Der letzte Text.Der letzte Autor.Ein enthüllendes Weib.Zu Elfriede Jelineks Roman "Lust".Mag.Arbeit: Hamburg
- Bethge,Corinna (1991): Spiegelungen als Motiv und Strukturelement in Elfriede Jelineks *Krankheit oder Moderne Frauen*.Mag.Arbeit: Hamburg
- Brüster,Birgit (1993): Das Finale der Agonie:Fiktionen des "Metadramas" im deutschsprachigen Drama der 80er Jahre.Frankfurt/M.;Berlin;New York;Paris (u.a.): Peter Lang
- Burger,Joseph (1990): "Der böse Blick der Elfriede Jelinek".In: Gürtler,Christa (Hg.):Gegen den schönen Schein:Texte zu Elfriede Jelinek.Frankfurt/M.:Verlag Neue Kritik, 17-29
- Burghof,Dieter (1990): "Wohl gehen wir täglich,doch wir bleiben hier."Zur Funktion von Hölderlin-Zitaten in Texten Elfriede Jelineks.In:Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 66,2.Halbjahr, 29-36
- Caduff,Corina (1991): Ich gedeihe inmitten von Leichen:Elfriede Jelineks Theatertexte. Berlin;Bern;Frankfurt/M.(u.a.): Peter Lang
- Caduff,Corina (1996): Kreuzpunkt Körper:Die Inszenierungen des Leibes in Text und Theater.Zu den Theaterstücken von Elfriede Jelinek und Werner Schwab.In: Caduff,Corina/Weigel,Sigrid:Das Geschlecht der Künste. Köln;Weimar;Wien: Böhlau Verlag, 154-174
- Doll,Anette (1994): Mythos,Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek.Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen. Stuttgart: Verlag für Wissenschaft und Forschung
- Dubois,Ursula (1988): Strukturen von Sprache und Dramatugie deutschsprachiger Autorinnen.In:Frauen im Theater.Dokumentation 1986/87.Berlin, 8-20

- Enders, Ria (1980): Am Ende angekommen: dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard. Frankfurt/M.: Fischer Tb
- Fleig, Anne (2000): Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis *sowie* Zwischen Text und Theater: Zur Präsenz der Körper in *Ein Sportstück* von Jelinek und Schlee. In: Fischer-Lichte/Fleig (Hg.): Körper-Inszenierungen. Tübingen: Attempto Verlag
- Friedrich, Regine (1987): Nachwort. In: Jelinek, Elfriede: Krankheit oder Moderne Frauen, hg. und mit einem Vorwort von R. Friedrich. Köln: Prometh-Verlag, 84-93
- Grevsen, Niels (1999): Text-Theatertext-Intertextualität. Mag.-Arbeit. Hamburg
- Gürtler, Christa (Hg.) (1990): Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt/M.: Verlag Neue Kritik
- Hass, Ulrike (1988): Peinliche Verhältnisse. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks. In: Frauen im Theater. Dokumentation 1986/87. Berlin, 86-98
- Hass, Ulrike (1993): Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks. In: Elfriede Jelinek. Text+Kritik Hf. 117, 21-31
- Hass, Ulrike (1999): Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Jelineks EIN SPORTSTÜCK am Burgtheater durch Einar Schlee. In: Fischer-Lichte/Kolesch/ Weiler (Hg.): Transformationen. Theater der 90er Jahre, 71-83
- Helwig, Heide (1994): Mitteilungen von Untoten. Selbstreferenz der Figuren und demontierte Identität in Hörspiel und Theaterstücken Elfriede Jelineks. In: Sprachkunst, Jg. 25. Wien
- Hoffmann, Yasmin (1999): Elfriede Jelinek. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag
- Janz, Marlies (1995): Elfriede Jelinek. Stuttgart: Metzler:
- Janz, Marlies (1999): "Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal ganz von vorne zu beginnen..." Elfriede Jelineks Destruktion des Mythos historischer 'Unschuld'. In: Bartels, Daniela/Pechmann, Paul (Hg.): Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption. Dossier Extra. Graz: Droschl, 225-238
- Johns, Jorun/Arens, Katherine (Ed.) (1994): Elfriede Jelinek: Framed by language. Riverside, California: Ariadne Press
- Kohlenbach, Margarete (1991): Montage und Mimikry: Zu Elfriede Jelineks *Wolken. Heim*. In: Bartsch/Höfler (Hg.): Dossier 2. Elfriede Jelinek, 121-153
- Kolesch, Doris (1999): Ästhetik der Präsenz. Die Stimme in *EIN SPORTSTÜCK* (Einar Schlee) und *GIULIO CESARE* (Societas Raffaello Sanzio). In: Fischer-Lichte/Kolesch/ Weiler (Hg.): Transformationen. Theater der 90er Jahre, 57-71
- Küpper, Bärbel (1997): Wir und die anderen-Elfriede Jelineks 'Heimat'-Trilogie *Wolken. Heim, Totenauberg und Raststätte oder sie machens alle*. Mag.-Arbeit. Osnabrück
- Landes, Brigitte (1986a): Zu Elfriede Jelineks Stück: Krankheit oder moderne Frauen. In: Fürs Theater schreiben: über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen. Bremen: Frauenverlag, 89-95
- Löffler, Sigrid (1991): "Erhalte Gott Dir Deinen Ludersinn". In: Bartsch/Höfler (Hg.): Elfriede Jelinek, 218-222
- Lörch, Carolin (1999): Gebildete Körper. Ein Orientierungslauf durch elfriede jelineks sportstück. Mag.-Arbeit. Hamburg
- Mattis, Anita Maria (1987): "Sprechen als theatrales Handeln?" Studien zur Dramaturgie der Theaterstücke Elfriede Jelineks. Diss. Unveröffentl. Typoscript. Wien
- Meyer, Eva (1988): Den Vampir schreiben. Zu Elfriede Jelineks Theaterstück "Krankheit oder Moderne Frauen". In: Frauen im Theater. Dokumentation 1986/87. Berlin, 76-94
- Müller, Heiner (2004): Bonner Krankheit. Widerstand gegen das "Genau-wie-Otto-Theater". In: Theater der Zeit, Nov. 2004, Hf. 11, 4-5
- Nyssen, Ute (1986): Zu den Theaterstücken von Elfriede Jelinek. In: Fürs Theater schreiben: über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen. Bremen: Frauenverlag, 75-88
- Nyssen, Ute (1984/1992): Nachwort. In: Elfriede Jelinek: Theaterstücke, 266-285
- Perthold, Sabine (1991): Elfriede Jelineks dramatisches Werk. Theater jenseits konventioneller Gattungsbegriffe. Diss. Unveröffentl. Typoscript. Wien
- Pflüger, Maja Sibylle (1995): Vom Dialog zur Dialogizität: die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek. Tübingen; Basel: Francke
- Poschmann, Gerda (1997): Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer

- Raabke, Tilman (1993): Ein Stück Deutschland: Zu Elfriede Jelineks *Wolken.Heim*. In: *Wolken.Heim* (Programmheft), Deutsches Schauspielhaus: Hamburg, 10-14
- Raabke, Tilman (2004): Das maßlose Werk. Rede zur Verleihung des Mülheimer Dramatikerpreises 2004 an Elfriede Jelinek. In: *Theaterheute*, Aug./Sept. 2004, Nr. 8/9, 1-2
- Roeder, Anke (Hg.) (1989): *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Runte, Anette (2002): Postfeministisches Schreiben? Zu Elfriede Jelineks satirischer Prosa. In: Baisch, Katharina u.a. (Hg.): *Gender Revisited: Subjekt- und Politikbegriffe in Kultur und Medien*, 75-98
- Sander, Margarete (1996): *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel "Totenauberg"*. Würzburg: Königshausen & Neumann
- Schestag, Uda (1997): *Sprachspiel als Lebensform. Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks*. Bielefeld: Aisthesis Verlag
- Schmeiser, Leonard (1987): "Das Gedächtnis des Bodens". In: *Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft*. München, 38-56
- Schmücker, Christine (1989): "Ich bin nichts Halbes und nichts Ganzes. Ich bin dazwischen". *Theater und Textverfahren in Elfriede Jelineks Krankheit und Moderne Frauen*. Mag.-Arbeit. Hamburg
- Späth, Sibylle (1991): Im Anfang war das Medium... Medien- und Sprachkritik in Jelineks frühen Prosatexten. In: Bartsch/Höfler (Hg.), 95-120
- Spielmann, Yvonne (1991): Ein unerhörtes Sprachlabor. Feministische Aspekte im Werk von Elfriede Jelinek. In: Bartsch/Höfler (Hg.), 21-39
- Stanitzek, Georg (1991): Kuckuck. In: Hüser, Rembert/Baecker, Dirk/Stanzitzek, Georg: *Gelegenheit. Diebe 3 x Deutsche Motive*. Bielefeld: Haux, 11-80
- Streeruwitz, Marlene (1999): 3000 Jahre Sachertorte. Oder: "Darf's ein bisserl mehr sein?". In: Bartels, Daniela/Pechmann, Paul (Hg.): *Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption. Dossier Extra*. Graz: Droschl, 253-266
- Struve, Ulrich (1994): "Denouncing the Pornographic Subject": The American and German Pornography Debate and Elfriede Jelineks *Lust*. In: Johns & Arens (Ed.): *Elfriede Jelinek: Framed by language*, 89-106
- Szcepaniak, Monika (1998): *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*. Frankfurt/M.: Peter Lang
- Text+Kritik (1993): *Elfriede Jelinek*. Hf. 117
- Uschtrin, Cornelia (1998): Performative Rede-Figuren: Körper in Elfriede Jelineks "Raststätte oder Sie machens alle". Mag.-Arbeit. Hamburg
- von Bormann, Alexander (1986): "Von den Dingen die sich in den Begriffen einnisten". Zur Stilform Elfriede Jelineks. In: Kleiber, Carine/Tumer, Erika (Hg.): *Beiträge des Internationalen Kolloquiums Frauenliteratur in Österreich von 1945 bis heute*. Bern; Frankfurt/M.; New York (u.a.): Peter Lang, 27-54
- von Hoff, Dagmar (1990): Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Destruktion. In: Gürtler, Christa (Hg.) (1990): *Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt/M.: Verlag Neue Kritik, 112-120
- von Hoff, Dagmar (2000): Straße. Bühne. Internet. Die Dramatikerin Elfriede Jelinek. In: *Ästhetik und Kommunikation*, Hf. 110, 31. Jg. Berlin, 43-48
- Wagner, Karl (1994): Österreich-eine S(t)imulation. Zu Elfriede Jelineks Österreich-Kritik. In: *Verlockungen: österreichische Avantgarde im 20. Jh.*. Wien: Verlag Praesens, 129-141

#### *Buchrezensionen, Analysen, Aufführungskritiken*

- Detje, Robin (1993): Theoretischer Theaterreigen (zu Elfriede Jelineks *Wolken.Heim*). In: *Die Zeit* 29.10.93, 69
- Dubois, Ursula (1988): *Strukturen von Sprache und Dramaturgie deutschsprachiger Autorinnen*. In: *Frauen im Theater. Dokumentation 1986/1987*. Berlin, 8-15
- Engelhardt, Barbara (1998): *Wien. Blutige Roh-Kost (zur Burgtheater-Aufführung von Elfriede Jelineks "Ein Sportstück")*. In: *Theater der Zeit März/April '98*, 65-67

- Klier, Walter (1987): "In der Liebe schon ist die Frau nicht voll auf ihre Kosten gekommen, jetzt will sie nicht auch noch ermordet werden". Über die Schriftstellerin Elfriede Jelinek. In: Merkur 41, 1987/1, 423-427
- Koberg, Roland (1996): Feuilleton zu *Stecken, Stab und Stangl*. In: Die Zeit, Nr. 17, 19.4.1996
- Landes, Brigitte (1986b): Kunst aus Kakanien. Über Elfriede Jelinek. Eine Lesung. Ein Gespräch. Eine Uraufführung. In: Theater heute 1/1986, 7-11
- Lengauer, Hubert (1992): Jenseits vom Volk. Elfriede Jelineks "Posse mit Gesang" *Burgtheater*. In: Hassel, Ursula/Herzmann, Herbert (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück: Akten des internationalen Symposions. University College Dublin, 28.02.-02.03.1991. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 217-228
- Nagel, Ivan (1998): Lügnerin und Wahr-sagerin. In: Theater heute 11/1998, 60-63
- Perthold, Sabine (1992): Die Sprache zum Sprechen bringen. In: Bühne 9/1992, 32-34
- Perthold, Sabine (1994): Sprache sehen. In: Bühne 11/1994, 24-26
- Presber, Gabriele (1988): Die Kunst ist weiblich. Knauer: München, 107-131
- Roessler, Peter (1982/83): Vom Bau der Schweigemauer. Überlegungen zu den "Reaktionen" auf Elfriede Jelineks Stück 'Burgtheater'. In: TheaterZeitschrift 2/1982, 85-91
- Scharang, Michael (1989/90): Lebenselixier auf dem Misthaufen. In: Literatur Konkret, Hf. 14, 6-10
- Schmitz-Burckhardt, Barbara (1996): Zur Hamburger Uraufführung von *Stecken, Stab und Stangl*. In: Theater heute 6/96, 6
- Vogel, Juliane (1998): Harte Bandagen. Anmerkungen zu Elfriede Jelineks "Ein Sportstück". In: Schauspielhausmagazin Nr. 21, 10/11
- Wilke, Sabine (1992): Zerrspiegel imaginerter Weiblichkeit. Eine Analyse zeitgenössischer Texte von Elfriede Jelinek, Ginka Steinwachs und Gisela von Wysocki. In: Theater Zeitschrift 33/34, 181-191
- Wille, Franz (1998): Zu Elfriede Jelineks *Sportstück*. In: Theater heute 3/1998, 6/7

*Sekundärliteratur zur Theorie.*

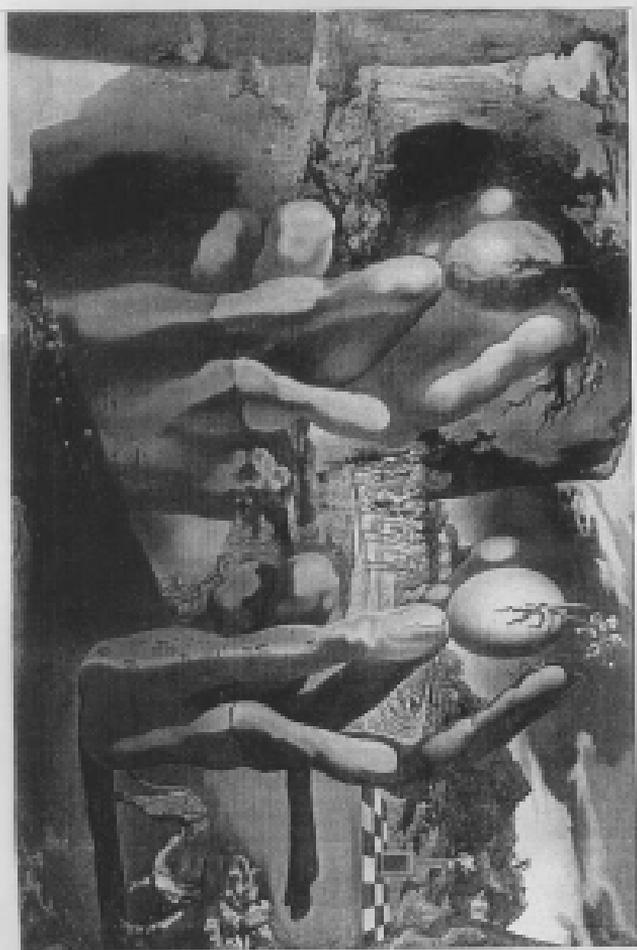
*Drama, Theater, Theatralität: Theorie und Analyse*

- Asmuth, Bernhard (1997): Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: Metzler:
- Bayerdörfer, Hans-Peter (1981): Eindringlinge, Marionetten, Automaten: Symbolistische Dramatik und die Anfänge des modernen Theaters. In: Zmegac, Viktor: Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Athenäum: Königstein, 191-216
- Biccari, Gaetano (2001): "Zuflucht des Geistes"? Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944. Tübingen: Gunter Narr
- Borchmeyer, Dieter/Zmegac, Viktor (1987): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Frankfurt/M.: Athenäum
- Braak, Ivo (1969): Poetik in Stichworten. Kiel: Ferdinand Hirt, 3. Auflage
- Brandstetter, Gabriele (1997): Defigurative Choreographie. Von Duchamp zu William Forsythe. In: Neumann, Gerhard (Hg.): Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. Metzler: Stuttgart, 598-623
- Brandstetter, Gabriele (2001): Globalisierte Fremdkörper. Der Weg des Tanztheaters vom Genderdiskurs zur Auflösung des Körpers. In: Theater der Zeit. April 2001, Hf. 4, 24-26
- Brauneck, Manfred (1998): Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek bei Hamburg: rowohlt enzyklopädie
- Brenner, Peter (1998): Das Problem der Interpretation. Eine Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft. Tübingen: Max Niemeyer Verlag
- Csordas, Thomas (Ed.) (1994): Embodiment and experience. Cambridge University Press
- Eichberg, Henning/Rühle, Günther (u.a.) (Hg.) (1977): Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell. Stuttgart: fromman-holzboog
- Esslin, Martin (1989): Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen. rowohlt enzyklopädie: Reinbek bei Hamburg

- Finter, Helga (1985): Das Kameraauge des postmodernen Theaters. In: Thomsen, Christian (Hg.): Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 46-70
- Finter, Helga (1990): Der subjektive Raum. 2 Bde. Tübingen: Gunther Narr
- Finter, Helga (1994): Audiovision: Zur Dioptrik von Text, Bühne und Zuschauer. In: Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. Tübingen: Narr, 183-192
- Fischer-Lichte, Erika/Schwind, Klaus (Hg.) (1991): Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen. Tübingen: Stauffenburg Verlag
- Fischer-Lichte, Erika (1995a): Semiotik des Theaters in 3 Bde. Bd. 1 (1994): Das System der theatralischen Zeichen; Bd. 2: Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen-Theater des Barock und der Aufklärung; Bd. 3: Die Aufführung als Text. Tübingen: Gunter Narr
- Fischer-Lichte, Erika (Hg.) (1995b): Theater Avantgarde. Wahrnehmung-Körper-Sprache. Tübingen und Basel: Francke Verlag
- Fischer-Lichte, Erika (1998): Auf dem Wege zu einer performativen Kultur. In: Paragrana 7. Berlin: Akademie Verlag, 13-32
- Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Weiler, Christel (H.) (1999): Transformationen. Theater der 90er Jahre. Theater der Zeit
- Fischer-Lichte, Erika (2000a): Theater im Prozess der Zivilisation. Francke Verlag: Tübingen und Basel
- Fischer-Lichte, Erika/Fleig, Anne (Hg.) (2000b): Körper-Inszenierungen: Präsenz und kultureller Wandel. Tübingen: Attempo Verlag
- Fischer-Lichte, Erika/Horth, Christian/Warstat, Matthias (Hg.) (2001): Verkörperung. Tübingen und Basel: Francke Verlag
- Gallas, Helga (Hg.) (1972): Strukturalismus als interpretatives Verfahren. Darmstadt/Neuwied: Lichtenhand
- Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, Ludwig (Hg.) (1988): Materialität der Kommunikation. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Heeg, Günther (1999): Der Tod der Gemeinschaft. In: Fischer-Lichte/Kolesch/Weiler (Hg.): Transformationen. Theater der 90er Jahre, 93-100
- Keim, Katharina (1998): Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers. Tübingen: Max Niemeyer Verlag
- König, Ekkehard (1998): "Performativ" und "Performanz": Zu neueren Entwicklungen in der Sprechakttheorie. In: Paragrana 7. Berlin: Akademie Verlag, 59-72
- Krämer, Sybille (1998): Sprache-Stimme-Schrift: Sieben Thesen über Performativität als Medialität. In: Paragrana 7. Berlin: Akademie Verlag, 33-58
- Kurzenberger, Hajo (1999): Chorisches Theater der neunziger Jahre. In: Fischer-Lichte/Kolesch/Weiler (Hg.): Transformationen. Theater der 90er Jahre, 83-93
- Lachmann, Renate (1984): Ebenen des Intertextualitätsbegriffs. In: Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg.): Das Gespräch. München: Wilhelm Fink, 133-138
- Lehmann, Hans-Thies (1985): Müller/Hamlet/Grüber/Faust: Intertextualität als Problem der Inszenierung. In: Thomsen, Christian (Hg.): Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 33-45
- Lehmann, Hans-Thies (1987a): Anregungen theoretischer Art zum Umgang mit Texten von Heiner Müller. In: Heiner Müller inszenieren. Unterhaltung im Theater. Berlin: Dramaturgische Gesellschaft, Bd. 22, 5-12
- Lehmann, Hans-Thies (1987b): Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers "Bildbeschreibung". In: Profitlich, Ulrich (Hg.): Dramatik der DDR. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 186-202
- Lehmann, Hans-Thies (1991): Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart: Metzler
- Lehmann, Hans-Thies (1994): Ästhetik. Eine Kolumne. Über die Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens. In: Merkur 1994, Hf. 48, 426-431
- Lehmann, Hans-Thies (1995): Theater, Hölle, Kloster. In: Merkur, Hf. 7, 1034-1038
- Lehmann, Hans-Thies (1999a): Grenzgänge zwischen den Genres. In: Körper. Kon. text. Jahrbuch der Zeitschrift balett international/tanz aktuell, 40-49
- Lehmann, Hans-Thies (1999b): Postdramatisches Theater: Essay. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren

- Lehmann, Hans-Thies (1999c): Die Gegenwart des Theaters. In: Fischer-Lichte/Kolesch/Weiler (Hg.): Transformationen. Theater der 90er Jahre, 13-27
- Lehmann, Hans-Thies (2001): Wie politisch ist postdramatisches Theater? Warum das Politische im Theater nur die Unterbrechung sein kann. In: Theater der Zeit Oktober 2001, 10-14
- Lehmann, Hans-Thies (2002): Das politische Schreiben: Essays zu Theatertexten. Berlin: Theater der Zeit
- Menke, Bettine (2000): Prosopopoiia. Die Stimme des Textes - die Figur des >sprechenden Gesichts<. In: Prosopopoiia: Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka. München: Fink, 226-251
- Naumann, Uwe (1983): Zwischen Tränen und Gelächter: satirische Faschismuskritik 1933-1945. Köln: Pahl-Rugenstein
- Ogrzal, Timo (2000): Das performative Gespenst der Performanz. In: Ästhetik und Kommunikation. Heft 110. 31. Jg., 69-72
- Pfister, Manfred (1984): Intertextualität. In: Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg.): Das Gespräch. Wilhelm Fink: München, 197-200
- Pfister, Manfred (2001): Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink, 11. Auflage
- Scharang, Michael (1992): Abgrenzungswahn und Mordgier. Über das Geschwätz von der Identität. In: Konkret 9/92, 42-44
- Schleef, Einar (1997): Droge, Faust, Parsifal. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Stierle, Karlheinz (1984): Werk und Intertextualität. In: Stierle, Karlheinz (Hg.) (1984): Das Gespräch. Wilhelm Fink: München, 139-150
- Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg.) (1984): Das Gespräch. München: Wilhelm Fink
- Tauscher, Rolf (1986): Literarische Satire des Exils. In: Träger, Claus (Hg.): Wörterbuch der Literaturwissenschaft. Leipzig: Bibliographisches Institut, 457-460
- Tawada, Yoko (1992): Körper, Stimme, Maske - Korrespondenzen zwischen dem Theater Heiner Müllers und dem japanischen No-Theater. In: Weigel, Sigrid (Hg.): Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 65-75
- Wemann, Robert (1992): (Post)Modernity and Representation: Issues of Authority, Power, Performativity. In: New Literary History 23, 955-981
- Wirth, Andrzej (1980): Vom Dialog zum Diskurs: Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte. In: Theater heute, Hf. 1, 16-19
- Zeman, Herbert (Hg.) (1994-): Geschichte der Literatur in Österreich. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt
- Zymner, Rüdiger (1995): Manierismus. Paderborn (u.a.): Ferdinand Schöningh

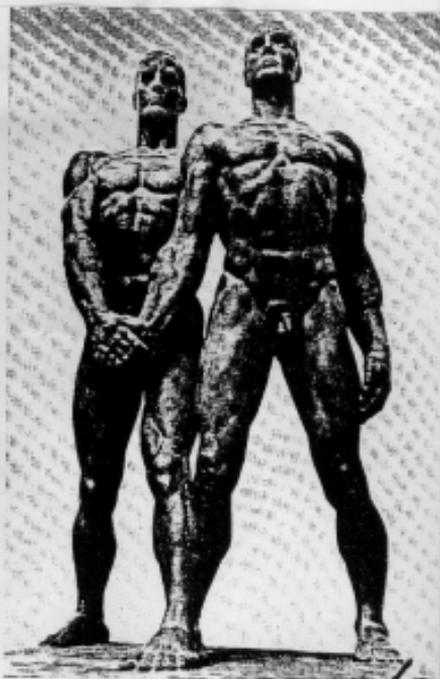
Als Dissertation angenommen von der Fakultät für Geisteswissenschaften,  
Departments Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaften I und II  
der Universität Hamburg aufgrund der Gutachten  
von Dr. Jan Hans  
und Prof. Dr. Hans-Gerd Winter  
Hamburg, den 15.06.2006



283. *Photomontage des Noces, 1937*  
*Photomontage of the Noces*  
 Oil and charcoal  
 104 x 141  
 The Museum of Modern Art, New York, New York



KZ-Häftlinge



Josef Thorak: Kameradschaft (1936/37)



KZ-Häftlinge in Dachau: Appelstehen



Reichsparteitag in Nürnberg - Luftgolearvia: Appelstehen

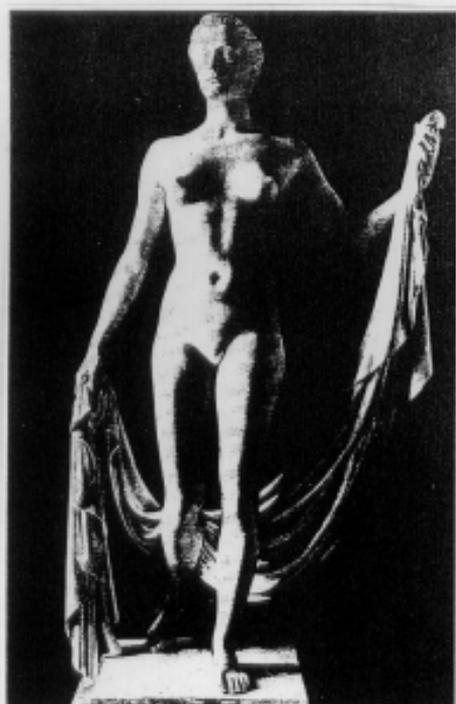
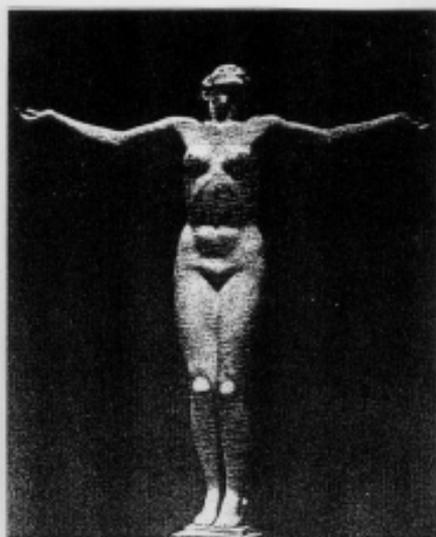


Abb. 3: Arno Breker, Schwelende, 1940, Figur für den Runden Raum der Neuen Reichskanzlei



Josef Thorak: „Hingebung“, Gips für Bronze (1940), aus: DKOBR, Jg. 4, Aug./Sept. 1940

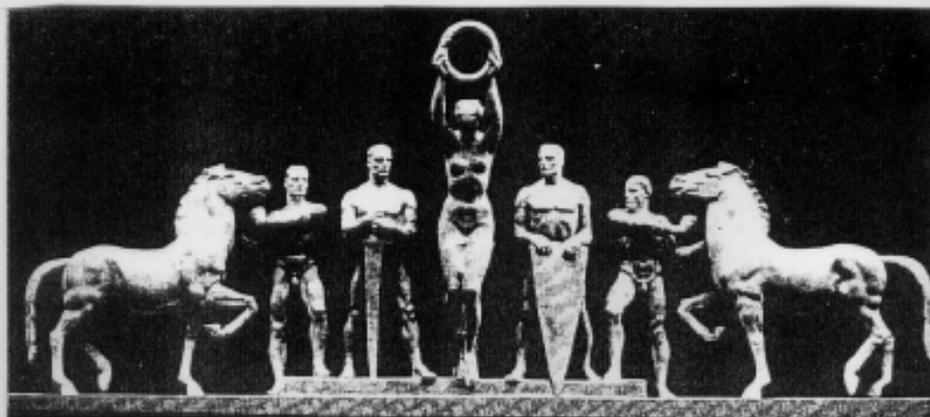


Abb. 2: Josef Thorak, Figurengruppe zur Bekrönung des Märzfeldes in Nürnberg