

# Die Dezentralisierung der Subjektivität als Auflösung der Figur

Zu E.T.A. Hoffmanns Nachtstück „Der Sandmann“, Bodo Kirchhoffs Roman  
„Der Sandmann“ und Peter Schneiders Roman „Paarungen“

von Bärbel Lücke

## I.

Als Goethe 1827 die Arbeit „On the Supernatural in Fictitious Composition“ von Walter Scott (1771-1832), die sich mit Hoffmanns *Nachtstücken* befasst, übersetzt, „verstärkt“ er in seiner Rezension „ihren kritischen Tenor [...] derart, daß Hoffmann und sein Werk in den Bereich des Pathologischen gerückt werden.“<sup>1</sup> Scotts Artikel, in Goethes Übersetzung, schließt mit dem folgenden Satz über Hoffmann: „Seine Werke jedoch, wie sie gegenwärtig liegen, dürften nicht als Muster der Nachahmung aufzustellen sein, vielmehr als Warnungstafeln, die uns anschaulich machen, wie die furchtbarste Einbildungskraft erschöpft werden kann durch einen leichtsinnigen Verschwendungstrieb des Besitzers.“<sup>2</sup> Goethe kommentiert in seiner Rezension: „Wir können den reichen Inhalt dieses Artikels unseren Lesern nicht genugsam empfehlen: denn welcher treue, für Nationalbildung besorgte Teilnehmer hat nicht mit Trauer gesehen, daß die krankhaften Werke des leidenden Mannes lange Jahre in Deutschland wirksam gewesen und solche Verwirrungen als bedeutend-fördernde Neuigkeiten gesunden Gemütern eingepflicht werden.“<sup>3</sup> Obwohl Goethe die Wirksamkeit der Hoffmannschen Werke hervorhebt, gilt doch, daß „die *Nachtstücke* [...] in Deutschland bis weit ins 20. Jahrhundert hinein kaum beachtet worden“<sup>4</sup> sind. Das scheint sich gegen Ende des 20. Jahrhunderts gewandelt zu haben, nicht nur, was die Beachtung der „Nachtstücke“ angeht, sondern auch, was das „Muster der Nachahmung“ der Werke Hoffmanns betrifft. Denn weder haben Bodo Kirchhoff noch Peter Schneider sich an Walter Scotts „Warnung“ gehalten, sondern eher in

---

<sup>1</sup> Drux, Rudolf, E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann, Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 1994, S. 74

<sup>2</sup> ders., S.75/76

<sup>3</sup> ders., S. 76

<sup>4</sup> ders., S. 76

„postmoderner“ Manier E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* als Rhizom betrachtet. In einem Rhizom, so führen Deleuze und Guattari aus, sind „semiotische Kettenglieder aller Art [...] nach den verschiedensten Codierungsarten mit politischen, ökonomischen und biologischen Kettengliedern verknüpft; es werden also nicht nur ganz unterschiedliche Zeichensysteme ins Spiel gebracht, sondern auch verschiedene Arten von Sachverhalten.“<sup>5</sup> Deleuze/Guattari illustrieren das am Beispiel des Krokodils und kommen so zu einer Neubeschreibung dessen, was man Nachahmung nannte. Das Krokodil „nimmt eben nicht die Form eines Baumstamms“ an; es „macht“ vielmehr „Rhizom“ – ebenso wie jemand, der schreibt, Rhizom macht; denn Schreiben heißt, „sein Territorium durch Deterritorialisierung vergrößern“<sup>6</sup> (das tut auch das Krokodil). Das rhizomatische Schreiben löst aber in der Neubeschreibung das mimetisch-nachahmende, das Schreiben der Repräsentation, ab; denn, so Deleuze/Guattari: „Mimesis ist ein sehr schlechter Begriff, der einer binären Logik folgt, um Phänomene zu erfassen, die ganz andersartig sind.“<sup>7</sup>

In welcher Weise benutzen Bodo Kirchoff und Peter Schneider E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* als Rhizom? Welche Zeichensysteme bringen sie ins Spiel? Ein etwas ausführlicherer Rückblick zur Beantwortung dieser Fragen sei an dieser Stelle, auch im Hinblick auf das Folgende, erlaubt. Der Poststrukturalismus hat bekanntlich einen zweiten „linguistic turn“ der Philosophie eingeleitet. Wenn der erste auf den Strukturalisten Ferdinand de Saussure zurückgeht, so der zweite auf Jacques Derrida, der sich in der *Grammatologie* mit ihm u. a. auseinandersetzt. Saussure hatte das Konzept des „Wesens“ der Sprache (des Historischen, Organischen) aufgegeben zugunsten ihrer Systemhaftigkeit (System und Prozeß; langue und parole); das Werden (die Humboldtsche „Erzeugung“) zugunsten von Synchronie und Diachronie; das geschichtliche Verwandtsein zugunsten von Relationen und Werten. Und er hatte das Zeichen konzipiert als bilaterales, bestehend aus Vorstellung (concept) und Lautbild (image acoustique): Er zerlegt also das Zeichen in den Signifikanten (das Lautbild) und das Signifikat (die Vorstellung). Die Folgen dieser Sprachauffassung sind weitreichend, denn die Sprache hört auf, außersprachliche Objekte zu bezeichnen: Zeichen stehen nicht für Sachen, d.h. die erste „Revolution“ der Zeichentheorie Saussures, das ist allgemein bekannt, ist der Ausschluß des Referenten. Mit Jacques Derrida gibt es eine zweite „Revolution“ der

---

<sup>5</sup> Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, *Rhizom*, Berlin 1977, S. 12

<sup>6</sup> ders., S. 19

<sup>7</sup> ders., S. 19

Zeichentheorie: Sie betrifft den Ausschluß des Signifikats. Derridas Konzept der *différance*, die nicht das Zeichen selbst, sondern die ‚Bedingung der Möglichkeit‘ des Zeichens ist (Saussures Begriff der Arbitrarität, also der willkürlichen Zuordnung von Signifikant und Signifikat, hatte dem vorgearbeitet), beinhaltet eben diesen Ausschluß des Signifikats: „Selbst wenn die Lektüre sich nicht mit der Verdoppelung des Textes begnügen darf, so kann sie legitimerweise auch nicht über den Text hinaus – und auf etwas anderes als sie selbst zugehen, auf einen Referenten (eine metaphysische, historische, psychobiographische Realität) oder auf ein textäußeres Signifikat, dessen Gehalt außerhalb der Sprache, das heißt in dem Sinn, den wir diesem Wort hier geben, außerhalb der Schrift im allgemeinen seinen Ort haben könnte oder hätte haben können [...]. *Ein Text -Äußeres gibt es nicht.*“<sup>8</sup> Auch wenn Peter Bürger die „zentrale[n] Motive der Postmoderne-Debatte – die Infragestellung des emphatischen Werkbegriffs, die Einebnung des Gegensatzes von hoher Kunst und Unterhaltungskunst und schließlich die Vorliebe für die Allegorie“ (die auch bei Kirchhoff und Schneider eine entscheidende Rolle spielen) – von dem „hilflosen Begriff der Postmoderne“ lieber lösen möchte und sie an die „historischen Avantgardebewegungen“ wieder anbinden möchte<sup>9</sup>, so ist doch der Boden, auf dem Literatur entsteht und rezipiert wird, ein anderer geworden. Literatur ist eine unendliche Verweisungskette geworden; Schreiben ist, wie auch das Sprechen, nicht mehr Präsenz des Einen (des *einen* Sinns), Re-präsentation des *einen* Wahren (Essenz, Ousia, Eidos, Wesen), nicht mehr Mimesis als Nachahmung der (göttlichen) Ideen, Präsenz der *phone*, der (göttlichen) Stimme im Göttlichen spiegelnden Bewusstsein, sondern immer schon *Schrift* (*avant la lettre*), *Spur*, *Supplement*, *Zitat*. Der Ausschluss von Referent und Signifikat macht Sprechende und Schreibende zu Spielern - zu *Spielern* im *Spiel* der Differenzen, das die *différance* ist – und Wort und Schrift damit zum *Spiel* der Signifikanten. *Spiel* ist aber gerade *nicht* jene oft zitierte Beliebigkeit, sondern der Verzicht auf eine singularisierende Hermeneutik (Odo Marquard), die den *einen* Sinn (des Textes) auch nicht mehr in den (vielen) Deutungen sucht. Umberto Eco beschreibt die „postmoderne“ Haltung so: „Sie erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belebte Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: „Ich liebe dich inniglich“,

---

<sup>8</sup> Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt/Main 1992, S. 274

<sup>9</sup> Bürger, Peter, *Das Verschwinden der Bedeutung. Versuch einer postmodernen Lektüre von Michel Tournier, Botho Strauß und Peter Handke*. In: „Postmoderne“ oder der Kampf um die Zukunft. Hg. von Peter Kemper, Frankfurt/Main 1988, S. 298

weil er weiß, daß sie weiß, daß genau diese Worte schon, sagen wir von Liala, geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: „Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich“. [...] Wenn sie das Spiel mitmacht, hat sie in gleicher Weise eine Liebeserklärung angenommen.“<sup>10</sup> Vom (post)strukturalistischen Standpunkt eines Roland Barthes aus ist (um beim Ecoschen Beispiel zu bleiben) das Ich-liebe-dich eine „Äußerung“, es „fällt weder in den Zuständigkeitsbereich der Linguistik noch in den der Semiologie. Seine Instanz [...] wäre eher die Musik. Ähnlich dem, was beim Gesang vor sich geht, wird in der Aussprache des Ich-liebe-dich die Begierde weder verdrängt noch anerkannt [...], sondern einfach genossen. Die Wollust wird nicht ausgesprochen; aber sie äußert sich und sagt: ich-liebe-dich.“<sup>11</sup> Es ist die Derridasche *Spur*, die jede Äußerung als Spiel der Bedeutung (als *différance*) zu betrachten ermöglicht, weil sie verzeitlicht und verräumlicht, also aus der Ewigkeitsdimension eines immer schon vorgegebenen Sinns erlöst ist: Sie ist Differenz (Also Sinn, *différence* als Unterschied), der sich immer wieder zur *différance*, zum Unentschiedenen, verflüssigt und wieder zur Differenz wird, im unendlichen Spiel.

Wenn gesagt wurde, Bodo Kirhhoffs und Peter Schneiders Romane seien keine Mimesis, sondern Rhizom, so sind sie auch Zitat in Derridaschem Sinne, also nicht nur Spiel der Signifikanten im Sinne von Ironie und Maskerade (Ecco), sondern immer-schon-Zitat, das die Kontexte in der Text-Immanenz zitiert-verschiebt (also hier das Motiv des Sandmanns und seine Bedeutung). Sie sind, wenn man so will, auch literarisch-sprachliche Wollust (Barthes *Lust am Text*), die sich im Spiel der Differenzen (also auch in der Differenz zum Hoffmannschen Kontext) äußert. Darin überschreiten sie (wie das Ich-liebe-dich) die Linguistik und die Semiologie. Bodo Kirhhoff nennt das einen „Sturz“: „Ich stürze mich in das, wovon ich erzählen will; wenn etwas Interesse wecken kann, dann dieser Sturz.“<sup>12</sup>

E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*, geschrieben 1815, ist (in der ‚durchstreichenden‘ Ontologie Derridas) eine Geschichte des Wahnsinns, die von Goethe (1827) über Freud (1919) bis hin zu Friedrich A. Kittlers Studie in den *Urszenen* (1977) eine Fülle von verschobenen Bedeutungen und Deutungen (also *différenciellen* (Be)deutungen) erfahren hat. Es können und sollen daher an dieser Stelle nur die Aspekte hervorgehoben werden, die dann

---

<sup>10</sup> Ortheil, Hanns-Josef, Was ist postmoderne Literatur? In: Roman oder Leben, Postmoderne in der deutschen Literatur, Leipzig 1994, S. 131

<sup>11</sup> Barthes, Roland, Fragmente einer Sprache der Liebe, Frankfurt/Main 1988, S. 138

<sup>12</sup> Kirhhoff, Bodo, Das Schreiben : ein Sturz. In: Roman oder Leben, a.a.O., S. 219

bei Kirchhoff und Schneider von Interesse sein werden. Die Keimzelle dieser für die Rezeptions-, Rhizom- und Zitat-Geschichte des Textes so entscheidenden Neuschreibungen sind offenbar Freuds Ausführungen zum *Sandmann* in der Studie über das *Unheimliche*. Dort ist die ‚Urszene‘ des Traumas Nathanaels (‚Urszene‘ meint bei Freud der vom Kind beobachtete Beischlaf der Eltern, also ein Kindheitstrauma) jene „Schreckensszene der Kindheit“, in der Coppelius, „nachdem er auf die Blendung des Kleinen verzichtet, ihm probeweise Arme und Beine abgeschraubt, also wie ein Mechaniker an einer Puppe an ihm gearbeitet [hat]. Dieser sonderbare Zug, der ganz aus dem Rahmen der Sandmannvorstellung heraustritt, bringt ein neues Äquivalent der Kastration ins Spiel.“<sup>13</sup> Die „Blendung“, der Augenraub, ist die erste Kastration; denn „in der Kindergeschichte stellen der Vater und Coppelius die durch die Ambivalenz in zwei Gegensätze zerlegte Vater-Imago dar; der eine droht mit der Blendung (Kastration), der andere, der gute Vater, bittet die Augen des Kindes frei.“<sup>14</sup> Freud verweist nun darauf, dass die Verschraubung an Nathanaels Gliedern auf die Puppe Olympia vorbereitet, die „nichts anderes sein kann als die Materialisation von Nathanaels femininer Einstellung zu seinem Vater in früher Kindheit“: „die sonst unverständliche Angabe des Spalanzani, daß der Optiker dem Nathaniel die Augen [...] gestohlen [hat], um sie der Puppe einzusetzen, gewinnt so als Beweis für die Identität von Olympia und Nathaniel ihre Bedeutung. Olympia ist sozusagen ein von Nathaniel losgelöster Komplex, der ihm als Person entgegentritt; die Beherrschung durch diesen Komplex findet in der unsinnig zwanghaften Liebe zu Olympia ihren Ausdruck. Wir haben das Recht, diese Liebe eine narzistische zu heißen, und verstehen, daß der Verfallene sich dem realen Liebesobjekt entfremdet.“<sup>15</sup>

Die Augen werden so zur zentralen Figur des Hoffmannschen Textes: Sie sind der zentrale Signifikant, dessen *eines* Supplement der Phallus ist (als Metapher der Zeugungskraft, die geraubt wird) und dessen *anderes* Supplement das phallische Perspektiv ist, die Augen-Prothese, die das Begehren als narzistisches, als „geraubtes“ Begehren metaphorisch manifest macht. Bodo Kirchhoffs ‚Perspektiv‘ hat, im Spiel der Differenzen, das die *différance* ist, keine phallische Form mehr, sondern eine weibliche; es ist ein Heft geworden, ein

---

<sup>13</sup> Freud, Sigmund, *Das Unheimliche*. In: Freud Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, S. Fischer Verlag, Frankfurt/Main 196, S. 256

<sup>14</sup> ders., S.255

<sup>15</sup> ders., S.256

(weibliches) „Behältnis“, ein symbolisches „Aufschreibesystem“, das eine „Sprache“ enthält, die die Sprache des „Anderen“ ist (Lacan), also die Sprache des Unbewussten.

Wenn Kittler in den *Urszenen* die Freudsche Deutung mit Lacan erweitert, so stellt er Hoffmann mit Recht als den Wegbereiter einer modernen dezentrierten Subjektivität heraus. Der Freudsche Ansatz, der bei Lacan „Sprachtheorie“ wird (der zweite ‚linguistic turn‘), ist darin konsequent weitergeführt, dass er „Subversion der Psychologie [ist], weil sie [die Psychologie, B.L.] das Phantasma nicht auf ein produzierendes Ich zurückführt, sondern umgekehrt dies Ich durch Lektüre der Phantasmen aus Strukturen der Intersubjektivität ableitet, die es produzieren.“<sup>16</sup> Das heißt, dass Nathanael im Spiegelstadium (Lacan<sup>17</sup>) sich mit dem imaginären Objekt des Begehrens (der Mutter) identifiziert (der Lacansche Subjektentwurf als Selbst-Verkennung); dass aber diese narzißtische Spiegelung nicht in eine „Hominisation“ gewandelt wird. *Die* nämlich setzte eine „Dreierbeziehung“ voraus, wenn eine „affektive Entfremdung“ und die daraus resultierenden Psychosen vermieden werden sollen: „Der Mensch anerkennt sich als Mensch nur in dem Maß, wie er von mindestens zwei anderen anerkannt wird, die einander anerkennen. Der Ödipuskomplex in Lacans Lesart ist eben diese Öffnung der Dyade auf einen Dritten hin, den die Mutter als erste Figur des Anderen beim Namen nennen muß. Der Name des Vaters absolviert das Kind davon, Wunsch aus und nach dem Wunsch der Mutter zu sein, weil die Mutter mit dem Nennen ein anderes Begehren als nach dem Kind einbekennt“; der Sandmann aber „besteht aus den widersprüchlichen Worten der Mutter und dem Schweigen des Vaters über Coppelius.“<sup>18</sup> Deswegen „symbolisiert“ Olimpia das „Spiegelbild“ Nathanaels, und deswegen bewirkt *ihre* Demontage auch die „Demontage“ Nathanaels (da sie sein Unbewusstes, sein Ichaspekt ist), d.h. seinen Wahnsinn und seinen Tod. Das Unbewusste, die „Sache“ der Psychoanalyse, ist, so sagt Kittler, „in seinen formalen Gesetzen, die einem „Schriftsystem“ noch näher stehen als einer „Sprache“, wie in seinen Inhalten eine Antiphysis. Darum hat es nichts gemein mit dem Unbewußten, wie die Romantik es bestimmte; und eben darum kann die Psychoanalyse dieses romantische Unbewußte bestimmen. Weil die romantische Anthropologie die Frage „Wohin

---

<sup>16</sup> Kittler, Friedrich A., „Das Phantom des Ichs“ und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann - Freud - Lacan. In: *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*. Hg. v. Friedrich A. Kittler u. Horst Turk, Frankfurt/Main 1977, S. 151

<sup>17</sup> Lacan, Jacques, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: ders., *Schriften I*, Weinheim, Berlin 1986, S. 61-70

<sup>18</sup> Kittler, a.a.O., S. 154 und S. 157

gehen wir?“ mit dem Wort „Immer nach Hause“ beantwortete, hieß die Kindheit die Stätte einer so verborgenen wie tragenden Identität, der gegenüber die Schrecken Nathanaels unwirklich und phantastisch heißen mußten. Weil die Psychoanalyse umgekehrt das Heim als das Unheimliche bestimmt, kann sie die Entstehung des „Phantoms unseres Ichs“ positiv beschreiben.“<sup>19</sup> Interessant ist, dass der romantische Begriff des Unbewussten als (ausschließlich) von Novalis geprägt erscheint und dass der Begriff „nach Hause“ im obigen Zitat offensichtlich die „realexistierende“ Familie des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts beinhaltet (das „nach Hause“ als das traute Heim der Kindheit, das „Elternhaus“?). Bevor diese Arbeit sich also überhaupt der Frage zuwenden kann, wie Kirchoff denn eine ironische Geschichte der Heilung des Phantasmas, des narzisstischen Traumas seines Protagonisten schreiben kann und nicht eine der tödlichen Ichzerstörung wie Hoffmann schreiben muß, eine der Zerstückelung von Seele und Körper (wie es dann Schneider wiederum – ohne tödlichen Ausgang – tut), scheint ein zweiter Umweg, eine zweite Exkursion, nötig, die sich mit der Frage nach dem romantischen Unbewussten (in seinem Verhältnis zu dem der Psychoanalyse) auseinandersetzt. Diese Auseinandersetzung hat die Frage nach der Differenz zu stellen zwischen den Konzepten des Unbewussten, die Kittler gleichsam als eine binäre Opposition sieht: das Unbewusste als „heile“ Kindheit (Romantik) vs. das Unbewusste als das unheimliche Heim (Psychoanalyse). Aber möglicherweise geht es bei dieser Differenz gar nicht um die Kindheit oder um das Heim allein, sondern um die diesen Zeichen „vorausgehende“ Bedingung ihrer Möglichkeit, um das also, was die Differenzen eigentlich erst hervorbringt (Derrida), also um die *différance*.

Wenn die Psychoanalyse Freuds das Unbewusste als „Schriftsystem“ (im Sinne eines „transzendentalen Strukturalismus“), die Lacans dagegen als Korrelat der Sprache, als „artikuliert wie eine Sprache“<sup>20</sup> (im Sinne der Preisgabe alles Transzendentalen) versteht, so könnte man sagen, dass sich hier nicht nur zwei Auffassungen der Sprache, sondern zugleich zwei Auffassungen des Unbewussten entgegenstehen. In der Auffassung Freuds erscheint dann die Sprache als „Schriftsystem“, das Unbewusste als eine „Antiphysis“, also als nicht gebunden an den Körper. So sehr man Freud als denjenigen betrachten möchte (und in gewisser Weise auch kann – man lese dazu Derridas Aufsatz *Freud und der Schauplatz der*

---

<sup>19</sup> Kittler, a.a.O., S.149

<sup>20</sup> Lacan, Jacques, *Das Seminar XI, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Berlin 1987, S. 26

*Schrift*<sup>21</sup>), der die Dezentralisierung des Subjekts begründet hat, indem er mit der Macht des Unbewussten die Macht der Vernunft, die Vorherrschaft der Ratio, den subjektzentrierten Logozentrismus erschüttert hat, so muss man im Auge behalten, dass Freud dennoch, im Gegensatz zu Lacan, von einer Identität von Ich (der logozentrischen Instanz des Selbstbewusstseins) und Es (dem Unbewussten) ausging, zumindest von einer möglichen Identität, denn: „Wo Es war, soll Ich werden.“ Die Sprache bleibt Sprache des Bewusstseins - ein „Schriftsystem“ (Hervorhebung B.L.). Genau das greift Lacan an: „Anders als bei Freud ist das seiner selbst bewußte Subjekt Ich = a in Lacans Modell nicht mit seinem eigenen Wesen Es = S identisch, sondern es ist prinzipiell gespalten und ex-zentrisch; Es = S steht nicht im Zentrum der Selbstwahrnehmung, sondern *bleibt* (Hervorhebung B.L.) unbewußt.“<sup>22</sup> Die Psychoanalyse Lacans bindet das Unbewusste wie die Sprache (als Sprache) an den Körper, was auch Kittler betont, wenn er auf Lacans „methodische Unterscheidung“ zwischen Realem, Imaginärem und Symbolischem verweist, „wobei das Reale den unfassbaren Körper bezeichnet.“<sup>23</sup> Insofern stellt Lacan Freud (wie schon Marx Hegel) vom Kopf auf die Füße. Für Freud, so stellt Widmer in seiner Studie zu Lacan heraus, heißt „Bewußtwerdung des Unbewußten [...] die Wortvorstellungen, Signifikanten, mit den dazugehörigen Sachvorstellungen, Signifikaten, zusammenzuführen und so die sprachlichen Zeichen wiederherzustellen. Da Freud den Ort der Wortvorstellungen im bewußtseinsfähigen Vorbewußten sieht, kommt dieser Vorgang der Bewußtmachung einer Wiedergewinnung der Herrschaft des Bewußten mittels Sprache über das Unbewußte gleich. [...] Gemäß der Begrifflichkeit de Saussures müßte man sagen, daß diese Darstellung Freuds dem Signifikat das Primat zuspricht; die Signifikanten erscheinen als untergeordnet. Demnach wäre das Unbewußte etwas Außersprachliches, jedenfalls etwas, was außerhalb von Wörtern situiert wäre. Diese wiederum wären dem Bewußtsein zuzuordnen.“<sup>24</sup> Wenn oben gesagt wurde, dass Lacan Freud vom Kopf auf die Füße stellt, so ist eben damit gemeint, dass zeichentheoretisch Lacan, im Gegensatz zu Freud, dem Signifikanten das Primat einräumt. Das (bewusste) Subjekt ist ein Effekt des Signifikanten, nicht umgekehrt. Lacan gibt dafür viele Beispiele.

---

<sup>21</sup> Derrida, Jacques, Freud und der Schauplatz der Schrift. In: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt am Main 1994, S. 302-350

<sup>22</sup> Osinski, Jutta, Einführung in die feministische Literaturwissenschaft, Berlin 1998, S. 142

<sup>23</sup> Kittler, Friedrich A., a.a.O., S. 151

<sup>24</sup> Widmer, Peter, Die Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder die zweite Revolution der Psychoanalyse, Frankfurt/Main 1990, S. 39



Wie Derrida gibt auch er der *Schrift* den Vorrang und nicht der Präsenz des Logos im Wort, wenn er auf die „noch nicht entzifferbare [...] Hieroglyphentafel in der Einsamkeit der Wüste“ rekurriert.<sup>25</sup> Das Beispiel zeigt, daß hier „nicht nur das Subjekt, sondern auch die Signifikanten Akteure des Geschehens sind. Sie schreiben dem Subjekt als anfänglich leerem Ort vor, was es zu tun hat, um in den Bereich des Sinns aufzurücken. Entsprechend lautet Lacans Formel: „Ein Signifikant repräsentiert ein Subjekt für einen anderen Signifikanten.“<sup>26</sup> Und wie Derrida sieht Lacan im Zeichen kein „letztes Element“; wenn Lacan z.B. den Algorithmus aufstellt

Signifikant

Signifikat <sup>27</sup>

so manifestiert sich darin einerseits das Primat des Signifikanten (oder der Schrift, Sprache des Unbewußten) vor dem Signifikat (oder dem Logos, dem Bewußtsein, dem cogito); es bedeutet aber auch dies: „Gegenüber der Darstellung von de Saussure fällt nicht nur auf, daß das, was in diesem Schema oben eingezeichnet ist, bei Lacan unterhalb des Balkens zu finden ist, sondern auch, daß die Klammer um den Algorithmus fehlt – ein Hinweis darauf, daß die Zeichen keine letzten Elemente sind. Der Balken symbolisiert die Trennung zwischen der Ebene der Signifikanten und derjenigen der Signifikate, eine Trennung, die im Akt der Sinnverleihung überwunden wird. Der Sinn erweckt den Anschein, als gehörten Signifikanten und Signifikate zusammen. Es bleibt aber ein Rest, der sich dem Sinn entzieht. Diese fehlende vollständige Zuordnung ermöglicht das Gleiten der Signifikate unter den Signifikanten, was zu der Feststellung führt, daß der Sinn erschöpft, nie vollkommen ist. Darum ist eine Rede, eine Schrift nie für immer abgeschlossen. Darin zeigt sich ein grundsätzlicher *Mangel*. Er wird auch in der Erfahrung spürbar, daß keine Liebe, keine Präsenz eines anderen Menschen jemals vollständig genügen kann, stets bleibt ein Rest an Unbefriedigtsein offen. Dieser Rest läßt sich als „Ort“ des Begehrens bezeichnen.“<sup>28</sup>

Um diesen Ort des Begehrens geht es im Hoffmannschen *Sandmann* wie in dem von Kirchhoff und im Roman Schneiders. Es bliebe noch zu ergänzen, dass Julia Kristeva vielleicht die Synthese zwischen Freud und Lacan bildet, wenn sie die zwei Modalitäten der Sinnggebung eher gleichberechtigt nebeneinanderstellt: Da ist einmal die semiotische chora,

---

<sup>25</sup> Lacan, Jacques, *Schriften II*, Berlin 1991, S. 82

<sup>26</sup> Widmer, Peter, a.a.O., S.54

<sup>27</sup> Lacan, Jacques, *Das Seminar XI*, a.a.O., S. 213

der präverbale Raum, den sie stärker als Lacan, eher zu Freud tendierend, an den Körper, den Trieb, die Energieabfuhr bindet, die „den Körper im Verhältnis zur Mutter binden und orientieren.“<sup>29</sup> Dabei ist dieser Trieb von vornherein ambivalent, „aneignend wie auch destruktiv. Dieser Dualismus, der auch als Tetrade dargestellt worden ist oder als Doppel-Helix entsprechend der Molekülzusammensetzung DNA und RNA macht den semiotischen Körper zu einem Ort ständiger Spaltung.“<sup>30</sup> Die andere Modalität Kristevas ist das Symbolische, das aber immer dem Ansturm des Semiotischen ausgesetzt ist und ihm erliegen kann. Man könnte sagen, daß Nathanael in E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* der destruktiven chora erliegt, weil das Symbolische, das schon im Spiegelstadium einsetzt, bei Nathanael „in der pubertären Rückwirkung des Ödipus“<sup>31</sup> keine Vollendung erfahren konnte. Nathanaels Einführung in die symbolische Ordnung, die Konstituierung seines Subjekts in der symbolischen Ordnung durch die Mutter misslingt, da die Trennung vom unmittelbaren Körperlichsein, die Auflösung der Dyade nicht wirklich vollzogen wird. Nathanael misslingt durch die nicht abgelöste Mutterbindung die Hinwendung zu einem „Anderen“ seiner selbst; er bleibt im Raum der imaginär „anderen“ des Spiegelstadiums. Klara und Olimpia sind für Nathanael Repräsentanten dieses Raumes. Den „Ort“ des Begehrens kann Klara nicht ausfüllen, weil sie ihm das Sprechen und den Blick verwehrt. Der Blick gehört in den Bereich des Imaginären, das an das Visuelle gebunden ist. Klara aber verweigert Nathanael den seinem Begehren antwortenden Blick. Als er ihr sein blutiges, schmerzliches Gedicht vorliest, in dem Klaras Augen „wie blutige Funken sengend und brennend“ in Nathanaels Brust springen, weist sie ihn auf sich selbst zurück: „Kannst du mich denn nicht erschauen? Coppelius hat dich getäuscht, das waren ja nicht meine Augen, die so in deiner Brust brannten, das waren ja glühende Tropfen deines eigenen Herzbluts – ich habe ja meine Augen, sieh mich doch nur an.“<sup>32</sup> Die Augen, Symbol für die Schöpfer- und Zeugungskraft des romantischen Unbewußten, deren Supplement (als Ersetzung und Ergänzung) bei Freud der Phallus ist, haben keinen Ort im Begehren des Anderen (Klara); mit dem Supplement des Perspektivs erkennen sie im Blick des „anderen“ (des imaginären Ich-Ideals von Ganzheit) –

---

<sup>28</sup> Widmer, Peter, a.a.O., S. 47

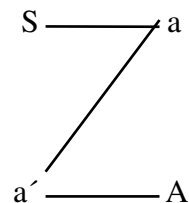
<sup>29</sup> Kristeva, Julia, *Das Semiotische und das Symbolische*. In: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt/Main 1978, S. 38

<sup>30</sup> Kristeva, a.a.O., S. 38

<sup>31</sup> Kristeva, a.a.O., S. 71

<sup>32</sup> E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*. In: *E.T.A. Hoffmann, ein universaler Künstler*, Stuttgart 1984, S. 59

repräsentiert von Olympia – nur das eigene (traumatisierte) Unbewusste. Olympia *ist* Nathanael in seiner imaginären Subjekt-Verkennung. Olympia gewährt ihm Blick und Rede (auch wenn es nur das einverständige „ach“ ist), die Klara ihm ebenso wie den Blick verweigert. Seinem Phantasma (des Unbewussten) stellt sie das Phantom (der ratio) gegenüber. In Lacans Subjektmodell Schema  $\Sigma$



wird angezeigt, „daß die Bedingung des Subjekts S (Neurose oder Psychose) von dem abhängt, was sich im Anderen A abspielt. Was sich dort abspielt, ist wie ein Diskurs artikuliert (das Unbewußte ist der Diskurs des Anderen), dessen Syntax Freud zuerst für die Stücke zu definieren suchte, die in herausgehobenen Momenten, in Träumen, Versprechern, Witzen, von dort aus zu uns gelangen. Wie wäre das Subjekt an diesem Diskurs interessiert, wenn es nicht an ihm teilhätte? Und es hat teil, in der Tat, insofern es bei allen vier Ecken des Schemas gezogen wird, namentlich beim S als seiner unaussprechlichen und stupiden Existenz, beim *a*, seinen Objekten, beim *a'* als seinem Ich, das heißt bei dem, was sich von seiner Form in seinen Objekten spiegelt, und beim A als dem Ort, von dem aus die Frage nach seiner Existenz sich richten kann.“<sup>33</sup>

Wo in all dem bisher Gesagten hätte das romantische Unbewusste seinen Platz? Laut Kittler - nirgendwo; also auch nicht in Hoffmanns „Sandmann“ (und schon gar nicht in Kirchhoffs und Schneiders gleichnamigen Romanen). Denn das romantische Unbewusste ist die Stätte der Kindheit als einer „verborgenen wie tragenden Identität“, das „Nach-Hause“, zu dem wir immer unterwegs sind: Deswegen erscheinen die „Schrecken eines Nathanael“ dagegen „unwirklich und phantastisch“; deswegen kann nur „die Psychoanalyse dieses romantische Unbewußte bestimmen.“<sup>34</sup> Lacan sagt es allerdings noch drastischer: „Die Aussage, daß das Unbewußte für Freud *nicht* das *ist*, was man andernorts so nennt, könnte dem nur wenig hinzufügen, wollte man nicht hören, was wir sagen wollen: daß das Unbewußte vor Freud schlicht und einfach *nicht* ist. Es bezeichnet nämlich nichts, was noch als Objekt gelten könnte, oder was es verdienen würde, daß man ihm mehr Existenz zuspricht als man tut, wenn

<sup>33</sup> Lacan, Jacques, Schriften II, a.a.O., S. 81/82

man es durch seine Definition im *Un-Schwarzen* ansiedelt.“<sup>35</sup> Insofern das romantische Unbewusste den Primat des Signifikats behauptet (nicht des Transzendentalen), kann man Lacans Vehemenz vielleicht verstehen. Möglicherweise bedarf der romantische Begriff des Unbewussten aber einer weitergehenden Klärung, die zumindest das „Nach-Hause“ einer identitätstragenden Kindheit erweitert. Dann bliebe immer noch zu entscheiden, ob er für die Deutung eines späromantischen Textes im Sinne der Psychoanalyse unbrauchbar ist (weil er nicht „existiert“). Ich frage also, vollkommen paradox: Als was (wenn auch im „Un-Schwarzen“, d.h. der Nicht-Existenz) existiert er? Und ich berufe mich dabei (das mag in diesem speziellen Fall auch als paradox erscheinen) auf einen Hermeneutiker: Paul Kluckhohn nämlich stellte heraus, daß „romantisches Forschen und Dichten“ sich den „unbewußten Kräften der Seele“ intensiv zuwandte: „Das Unbewußte oder Unterbewußte ist Grund-und Wurzelboden alles Lebendigen, von dem jedes Einzelleben gespeist wird und sein Bildungsprinzip erhält, das Allgemeinleben des Alls, dem der Mensch als Embryo noch ganz angehört, ein Reich der Naturnotwendigkeit und Allgemeinheit, des bloß vegetativen Lebens und der tellurischen Kräfte, aber auch das Reich der „Weltseele“ und die „eine allgemeine Offenbarung des ewig schaffenden göttlichen Geistes“ (Carus). Im Tod [...] und annäherungsweise im Schläfe kehrt der Mensch in dieses Reich zurück.“<sup>36</sup> Es erscheint fast als ironisches Zitat, wenn Peter Schneider seinen Protagonisten Eduard zu Beginn des Romans seine Schlaflage von der Bauch- in die Rückenlage verändern lässt und das „Unglück“ von da ab seinen Lauf nimmt. Die Bauchlage nämlich, „mit erdwärts gewandtem Gesicht“, gab ihm ein Gefühl, als „schwebe [er] mit seiner Matratze hoch über einem hügeligen Tal“, als könne er sich nur so [in Verbindung mit den tellurischen Kräften? B.L.] „vom Aufwind hinauftragen lassen“, und erst angekommen „in einem unbekanntem Land“ [im Reich der „Weltseele“? B.L.] schlief er ein.<sup>37</sup> Die Romantik denkt das Vegetative, das Animalische und Spirituelle (in welcher Weise modifiziert ist dagegen die Begrifflichkeit von Es, Ich und Überich?) als dezentralisiert, glaubt es aber als Synthesis wiederherstellen zu können. Dabei sieht sie das Spirituelle als gespeist vom Körper und diesen von der Natur – so wie die organische Natur nur die „höhere Potenz der anorganischen“ ist.<sup>38</sup> Der Naturbegriff

---

<sup>34</sup> Kittler, a.a.O., S. 149

<sup>35</sup> Lacan, Jacques, Schriften II, a.a.O., S. 208

<sup>36</sup> Kluckhohn, Paul, Das Ideengut der deutschen Romantik, Tübingen 1966, S. 38 und 39

<sup>37</sup> Schneider, Peter, Paarungen, Hamburg 1994, S. 7; im Folgenden als Sigle „P“

<sup>38</sup> Schelling, F.W.J., Einleitung zu seinem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie, Stuttgart 1988, S. 56

ist in diesem Fall dem von Schelling anzunähern, der Natur versteht als „Identität des Produkts und der Produktivität“. Ohne diesen Begriff von Natur wäre die Synthesis der obigen Kräfte nicht vorstellbar. Wenn *natura naturata* (Natur als Produkt, als Objekt) und *natura naturans* (Natur als Produktivität, als Subjekt) zusammenfallen, so gilt auch für die Natur: „Das Produkt ist die Synthesis, in welcher die gegensätzlichen Extreme sich berühren, die durch das absolut Dekomponible auf der einen und das absolut Indekomponible auf der anderen Seite bezeichnet wird.“<sup>39</sup> In Novalis’ philosophischer Anthropologie und Psychologie spiegelt sich dieser Synthesis-Gedanke: „die Welt ist noch nicht fertig – so wenig wie der Weltgeist“ (darin unterscheidet er sich von Hegel); der Mensch ist Text, „Prosa“ – aber er soll „allumfassende Prosa werden“; „der Geist wird aber durch die Seele gebildet – denn die Seele ist nichts als gebundener, gehemmter, konsonierter Geist.[...], Bildung der Seele ist also Mitbildung der Weltseele.“<sup>40</sup> Immer geht es Novalis um die „Synthesis von Seele und Körper“; das Unbewusste, ein Terminus, den erst dann Carus verwendet, ist Teil der Weltseele, die von der vegetativen Seele nicht getrennt gedacht werden kann. Carus fasst das in die Sprache der Mythologie: „Die alte Mythe von Anthäus, dem Sohn der Erde, welcher durch die Berührung mit der Mutter neue Kräfte gewann, wiederholt sich hinsichtlich des Unbewußten in jedem Menschen“; „der Schlüssel zur Erkenntnis des bewußten Seelenlebens liegt in der Region des Unbewußtseins. Psychologie ist also Entwicklungsgeschichte der Seele von der Unbewußtheit zur Bewußtheit.“<sup>41</sup> Das kann man, wie Lacan es tut, im „Un-Schwarzen“ ansiedeln, aber eben zugleich im Schwarzen, um in seiner Sprache zu bleiben, und das Novalissche „Nach-Hause“, zu dem wir alle unterwegs sind, ist eher diese Synthesis als die Kindheit. Gleichsam verschränkt erscheinen – kühn formuliert – Semiotisches und Symbolisches in der romantischen Psychologie, Anthropologie und Sprachphilosophie.<sup>42</sup> Wenn für Kristeva das Semiotische eine „ausdruckslose Totalität“ ist, „die durch die Triebe und deren *Stasen* in einer ebenso flüssigen wie geordneten Beweglichkeit geschaffen wird“<sup>43</sup>, so erscheint in der Romantik die Totalität von *natura naturans* und *natura naturata* und ihre Abbildung im Menschen als ähnliche „Verschränkung“, freilich nicht „ausdruckslos“, sondern

---

<sup>39</sup> ders., S. 52

<sup>40</sup> Novalis, Werke in einem Band, Hamburg o.J., S. 409

<sup>41</sup> Kluckhohn, Paul, a.a.O., S. 39

<sup>42</sup> zur Sprachphilosophie von Novalis vgl. auch Fromm, Waldemar, *Inspirierte Ähnlichkeit, Überlegungen zu einem ästhetischen Verfahren des Novalis*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 71. Jahrgang, 1997, S. 558-588

<sup>43</sup> Kristeva, a.a.O., S. 36

als Produktivität der Geist-Natur, die Geist werden soll. Novalis' erkenntnistheoretischer Ansatz lautet denn auch: „Mein Körper würde mir nicht spezifisch vom Ganzen verschieden – sondern als Variante desselben vorkommen. Meine Erkenntnis des Ganzen würde also den Charakter der Analogie haben [...] Beide machten zusammen eine antithetisch-synthetische Erkenntnis aus. Sie wäre unmittelbar, real und symbolisch zugleich.“<sup>44</sup> Widmer nun erläutert Lacans oben zitierten Satz „Das Unbewußte ist der Diskurs des Anderen“ folgendermaßen: „Mit Lacans Konzept des Anderen wird noch deutlicher, daß Subjekt und Organismus nicht dasselbe sind; jenes übersteigt die Körpergrenzen. Sein Sprechen kommt vom Ort des Anderen. [...] Bereits war davon die Rede, daß der/das Andere imaginiert wird. Durch einen anderen Menschen, der für das Subjekt bedeutsam ist, oder durch die Vorstellung einer transzendenten Macht wird diese notwendige Annahme des Anderen zum Existieren gebracht. Damit überschneiden sich die symbolische und die imaginäre Dimension, wie wir bereits am Beispiel des Blicks sahen.“<sup>45</sup> Die Sprache als „Ort des Anderen“ ist für Lacan im Unbewussten angesiedelt, das durch das Bewußtsein nicht beherrschbar ist, und das heißt, dass die Sprache es ebenso wenig ist. Die für die Ratio unverfügbare Sprache wird zum Ort des Begehrens nach einer immer unerreichbaren Präsenz des Logos. Über die Sprachphilosophie geschieht hier – wie bei Derrida – die Absage an die „alte“ Metaphysik der Präsenz des Sinns im gesprochenen Wort, an die Onto-Theologie eines vorgängigen Signifikats. Die Sprachphilosophie Novalis', wie sie aufblitzt in dem Aphorismus zu einer Zeichenlehre, mutet daher sehr (post)modern an: „Magie (mystische Sprachlehre). Sympathie des Zeichens mit dem Bezeichneten.“ Das ist nicht die Saussuresche Arbitrarität, sondern eher der Lacansche Algorithmus ohne Klammer – Signifikant und Signifikat gehen nicht ineinander auf, aber es gibt eine magische „Sympathie“. Und ist die Metapher bei Lacan „die Verdichtung [...], die Überbelastungsstruktur des Signifikanten, in der die Metapher ihr Feld einnimmt“,<sup>46</sup> so ist bei Novalis „Der Mensch : Metapher.“<sup>47</sup> Es kann hier nicht darum gehen, Unterschiede zu verwischen. Aber der Unterschied ist nicht, dass das Unbewusste in der Romantik, also vor Freud, „nicht ist“, sondern dass es nicht mentalistisch gedacht wird. Hatte die Subjektphilosophie (der Rationalismus) das Unbewusste als nicht existent ausgeschlossen,

---

<sup>44</sup> Novalis, Werke, a.a.O., S. 411

<sup>45</sup> Widmer, a.a.O., S. 64

<sup>46</sup> Lacan, Schriften II, a.a.O., S. 36

<sup>47</sup> Novalis, Werke, a.a.O., S. 385

so kann man sagen, dass nach Freud die Macht des Unbewussten das Subjekt disloziert, dezentralisiert. Die Macht dieses Unbewussten war den Romantikern aber durchaus präsent. Gerade darin waren sie im eigentlichen Sinne modern. Peter V. Zima rückt sie ebenso in die Nähe der Poststrukturalisten, der Dekonstruktion, wenn er sagt: „In ihrer Sprachkritik wenden sich die Romantiker gegen die Systematisierung, die Hierarchie und die Herrschaft der *Inhaltsebene* (des *Signifikats*). Sie geben dem Fragment, der *Ausdrucksebene*, dem *Signifikanten* und der polysemen Figur den Vorzug“ (die Dekonstruktion geht über die Polysemie hinaus); allerdings betont auch er, dass sie trotz der „Aufwertung der Natur, der Kunst und der Dichtung“ „einem metaphysischen Idealismus“ angehören, was sie natürlich von den modernen Dekonstruktivisten unterscheidet (die aber nach Derrida der Metaphysik auch nicht entkommen).<sup>48</sup> Bei Schelling (ebenso wie bei Schlegel und Novalis) ist die Macht des Triebs, des Begehrens, des Wunsches nicht mehr „Setzung“ eines Ich, das „absolut und schlechthin durch sich selbst bestimmt“ ist wie bei Fichte<sup>49</sup> (diesen Gedanken wird der Vernunftphilosoph Hegel wieder aufnehmen und sich damit weit von den Romantikern entfernen); denn dieses Ich verdankt sich einem „Streben“, das nicht etwa aus dem Nicht-Ich, d.h. dem Leib, der Natur, kommt, sondern aus dem Ich des bewussten Ich: „So wird die Realität des Nicht-Ich zur Metapher des Ich. Sie ermöglicht damit die Bestimmung des Nicht-Ich durch Ich – als Tätigkeit – wie umgekehrt die zur „Identität des Bewußtseins“ notwendige Abgrenzung des Ich von nunmehr als real gesetzten Nicht-Ich – : als Leiden.“<sup>50</sup> Novalis’ „Der Mensch: Metapher“ umschließt gleichsam das Nicht-Ich und das Ich als gleichmäßige Kräfte der Weltseele, umschließt Körper und Geist : Der Mensch ist so die Metapher als „Verdichtung“ (Lacan) der „Weltseele“. Diese Einheit gab es nicht bei Fichte; sie gibt es bei Schelling, bei Friedrich Schlegel, bei Novalis, bei G. H. Schubert. Auch Schubert kennt im übrigen das Unbewusste als Sprache, das sich freilich – und darin ist er Romantiker – im Traum manifestiert (noch nicht in der gesprochenen und geschriebenen Sprache wie bei Lacan).<sup>51</sup> Sein Werk „Die Symbolik des Traumes“ beginnt mit diesem Satz: „Im Traume, und

---

<sup>48</sup> Zima, Peter V., Die Dekonstruktion, Einführung und Kritik, Tübingen und Basel 1994, S. 12 und 14

<sup>49</sup> Fichte, Johann Gottlieb, Über den Begriff der Wissenschaftslehre, Stuttgart 1972, S. 74

<sup>50</sup> Böhme, Hartmut; Böhme, Gernot, Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants, Frankfurt/ Main 1996, S. 125

<sup>51</sup> zu Schubert vgl. ebenso Fromm, Waldemar, a.a.O., S. 563: „Deutlich theologisch motiviert wertet Schubert den Traum als Statthalter eines Denkens in Ähnlichkeiten und sperrt sich damit gegen mechanistische und nach-kantische Positionen: „Was Sprache des Wachens sein sollte, ist uns jetzt dunkle Sprache des Traums.“ Schubert führt die Trinität von Zeichen, Bezeichnendem und Bezeichnetem weiter, indem er sie im Traum, dem

schon in jenem Zustande des Deliriums, der meist dem Einschlafen vorhergeht, scheint die Seele eine ganz andere Sprache zu sprechen als gewöhnlich. [...] Wir drücken in jener Sprache durch einige wenige hieroglyphische, seltsam aneinander gefügte Bilder, die wir uns entweder schnell nacheinander oder auch nebeneinander und auf einmal vorstellen, in wenigen Minuten mehr aus, als wir mit Worten in ganzen Stunden auseinanderzusetzen vermöchten“<sup>52</sup> - Metapher und Metonymie in der Sprache Lacans? Sicher aber nicht seine oben erwähnte Hieroglyphentafel in der Wüste; denn die Schubertsche Hieroglyphensprache reklamiert durchaus die Autonomie des Signifikats vor dem Signifikanten. Aber wie Kristeva in der Regellosigkeit (moderner!) Poesie die Regeln des Thetischen, also des Verstandes, des Bewusstseins verletzt sieht durch die Triebbahnen der *semiotischen chora*, so glaubt auch Schubert, dass die Sprache des Traumes (des Unbewussten) und das Poetische sich aus einer Quelle speisen: „Wie nämlich der Seele, wenn sie die Sprache des Traumes spricht, prophetische Combinationen, Blicke in das Zukünftige gelangen, so erhält sie diese Eigenschaft auch in der Region der höheren Poesie; die wahrhaft poetische Begeisterung und die prophetische sind verwandt; Propheten waren wenigstens immer Dichter.“<sup>53</sup>

E.T.A. Hoffmann ist gleichsam der Dichter-Prophet der dezentralisierten Subjektivität. Die romantische Synthesis von Körper, Seele und Geist (von Vegetativem, Animalischem und Spirituellem) ist zerbrochen; die Dezentralisierung jedoch lässt weder die eine noch die andere (nicht unabhängig gedachte) Kraft unabhängig von der anderen „leben“: Die Dislozierung der unversöhnten Kräfte äußert sich im Wahnsinn, in der Zerstörung. Insofern als Nathanael bei Hoffmann der Eintritt ins Symbolische (das heißt auch in die Sprache als dem „Ort des Anderen“) verwehrt ist, steht am Ende der Tod. Denn das ins Symbolische transferierte Imaginäre – eben das als Sprache artikulierte Unbewusste, das sich bei Nathanael, dem Dichter, in der Sprache des Gedichts ex-zentriert –, verfehlt Klara als den Rezipienten, indem sie Nathanaels Gedicht das Verstehen verweigert. „Nathanael – mein

---

„versteckten Poeten“ aufsucht. Auch wenn er überwiegend Mythen des Alltags zitiert, zeigt er doch gerade darin die unabgegoltene Aktualität eines Denkens für das frühe 19. Jahrhundert an, das das Subjekt medial destabilisiert, indem es das Denken des Ähnlichen auf Traumbilder und die Tradition hieroglyphischer Sprachdeutung verlagert.“

<sup>52</sup> Schubert, Gotthilf Heinrich, Schriften des romantischen Naturphilosophen, Abt. I, Bd. 1: G.H. Schubert, Die Symbolik des Traumes, Nachdruck der Ausgabe von 1814, hg. von Heike Menges, Verlag Dietmar Klotz, S. 1

<sup>53</sup> Schubert, a.a.O., S. 15



herzlieber Nathanael – wirf das tolle – unsinnige – wahnsinnige Märchen ins Feuer.“<sup>54</sup> Die Subjekt-Konstituierung Nathanaels zerbricht am Nichtverstehen des Anderen (Klara).

## II.

Diese Subjekt-Konstituierung gelingt schließlich dem Protagonisten von Bodo Kirchoffs Roman *Der Sandmann*, dem fünfzigjährigen Quint. Kirchoff erzählt also keine Geschichte des Scheiterns, sondern die einer, allerdings ironisch verabgründeten, Heilung. Wie kann eine solche Heilung, die dem jungen Nathanael verwehrt war, dem alternden Quint gelingen? Dass Quint (sic!) fünfzig ist, sein Sohn Julian fünf, Quint sich in die Figur Julians „auflöst“, gemahnt in der Betonung der Fünffzahl an das Pentagramm, „in d[as] der Mensch mit Kopf, Armen und Beinen aufrecht einzuschreiben“<sup>55</sup> ist. Dass dieses Pentagramm, in dessen Zeichen Quint zu stehen scheint, kein „Drudenfuß“, also kein „Mahrfuß“ (vgl. Nachtmahr), sondern ein „Signum Hygeae“, ein Zeichen der Gesundheit (als Ganzheit des Menschen) ist, legt der Roman nahe. Kirchoff bediente sich dann einer romantischen, einer alchemistischen Figur, die „weißmagisch“ mit ihrer Spitze nach oben und so die Variante einer Menschengestalt zeigt (schon bei Pythagoras war das Pentagramm ein heiliges Symbol der leib-seelischen Harmonie). In der schwarzmagischen Variante zeigt die Spitze nach unten und enthält einen satanischen Bockskopf. Der Vorspann des Romans des Romans deutet gleichsam auf die schwarzmagische Variante hin; aber sie verweist in der Täter-Opfer-Figur des Mordes zugleich darauf, dass der Mörder nicht zum „Tier“ wird; „am Tier vorbei fällt er ins Bodenlose. Das war der Fall, der auf mich zukam“<sup>56</sup> – auch eine ironische Wittgenstein-Variante? Kaum ein Rezensent versäumt es, auf die Parallelen zu Hoffmann hinzuweisen (im Vorspann ist es Nathanaels Fall bzw. Sturz vom Turm), manche verweisen auch auf das „Lacansche Prinzip der Selbstabschaffung“<sup>57</sup>; aber dem angeblich mit dem Genre des Kriminalromans (postmodern?) spielenden Roman werden die Hoffmann-Parolen als eben

<sup>54</sup> E.T.A.Hoffmann, a.a.O., S. 61

<sup>55</sup> Biedermann, Hans, Knauer Lexikon der Symbole, München 1989, S. 156

<sup>56</sup> Kirchoff, Bodo, *Der Sandmann*, Frankfurt/Main, 1992, S. 9; im folgenden als Sigle „S“

<sup>57</sup> So Verena Auffermann, „Ab ins Land der Täuschungen. Bodo Kirchoffs „Sandmann“ : Männermalaisen oder romantisches Märchen.“ In: Frankfurter Rundschau, 29. August 1992 oder Karlheinz Schauder, Puppen in der Puppe, Bodo Kirchoffs Roman „Der Sandmann“; Literaturbeilage der Hannoverschen Allgemeinen Zeitung, 29. September 1992, S.3

diesem Genre abträglich angekreidet: „Mal ganz simpel gefragt: Wäre nicht ohne den überdeutlichen Hoffmann-Bezug, ohne Titelbild, Motto und Widmung, ohne die Quint-essentiellen Auf- und Abgesänge, ohne den einen Ost-West/Nord-Süd-Bezug oder andere altkluge Generalisierungen, wäre nicht ohne diese gutgemeinten, das heißt eitlen Überdeterminierungen Bodo Kirchhoffs Roman ein recht „brauchbarer“ Thriller gewesen/geworden/beblieben? Kein Hauptwerk, aber eine unterhaltsame Bettlektüre, mit einem Wort: ein Nachtstück?“<sup>58</sup> Der Thriller ist (leider?) kein Thriller und das Nachtstück kein Nachtstück, weder in dem einen noch in dem anderen Sinne. Der Roman zeigt an der Auflösung seiner Figuren die Dezentralisierung der modernen Subjektivität – als ironisch-verkehrte Heilungsgeschichte (nicht Heilsgeschichte) – als „Fall“.

Der sich nach Afrika, an die „Sammelplätze“, begebende Quint erlebt auf der Suche nach Helen (und wer kann seit Proust den Topos der Suche ohne seine Anamnesis-Konnotation lesen) die „Krise des Subjets“ als „reale[n] Prozeß des Kritisch-Werdens der neuzeitlichen Subjektivität, der nicht nur im wissenschaftlichen Diskurs vor sich geht, sondern vielmehr in der subjektiven Erfahrung der Menschen, genauer: an der Grenze, an der die Erfahrungsmächtigkeit der Subjekte als Subjekte aufhört oder nur noch als blasse Erinnerungsspur übrigbleibt“: An Quint zeigt Kirchhoff die „Liquidation“ der rationalen Subjektivität, die das Unbewußte als das „Andere der Vernunft“ der Ausschließung geopfert hat - diese „Liquidation kann (mit religiösen Kategorien) als unbewußtes Selbstopfer des „vermessenen“ Menschen in der Konsequenz des Todes Gottes verstanden werden.“<sup>59</sup> Als Quint seine Reise (ins Unbewusste als dem „Diskurs des Anderen“?) antritt, ist er eben jener gottbefreite Mensch, der sich kraft seiner Vernunft selbst zum Gott gemacht hat (also gerade kein Nietzschescher *Übermensch*). Aber er ist dieser Repräsentant des abendländischen neuzeitlichen Menschen auch nicht mehr in quasi-hegelscher Selbstgewißheit seines absoluten Geistes. Zwar beteuert er: „Ich war vernünftig“; aber zugleich kommentiert er eher beiläufig: „Auch wenn ich nicht genau wußte, worin diese Vernünftigkeit lag (vielleicht in einem Schuß Feigheit?), fühlte ich mich doch durchdrungen von ihr, so wie man sich gesund oder krank

---

<sup>58</sup> Wallmann, Hermann, Eine schwarz-romantische Woche in Tunis-Kulissen. Bodo Kirchhoffs beziehungsreiches Nachtstück „Der Sandmann“, Süddeutsche Zeitung Nr. 217, 19./20. September 1992, S. IV

<sup>59</sup> Kamper, Dietmar, Die Auflösung der Ich-Identität. In: Friedrich A. Kittler (Hrsg.), Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften, Programme des Poststrukturalismus, Paderborn, München, Wien, Zürich 1980, S. 79/80

fühlt.“ (S, 20) Die Vernunft, das cogito, hat seine Macht als Subjektkonstituens eingebüßt; der Mensch als „Supplement“ Gottes füllt diese Position nur noch „zur Not“ aus: Denn als in Tunis „die Gebete aus den Moscheen“ an sein Ohr dringen, heißt es: „...und wieder einmal bedauerte ich meine völlige Freiheit im Hinblick auf Gott; zur Not mußte ich mich selbst für Gott halten und unerschütterlich an mich glauben.“ (S, 20/21) Kirchhoff installiert in seine Dezentralisierungs-Parabel einen neuen „Gott“. Er ist im Derridaschen Sinne anwesend-abwesend in den Figuren, die keine festumrissenen Subjekte (auch im Sinne von psychologischen Figuren in einem Roman) mehr sind, sondern die sich im Sinne der Derridaschen *différance* aufschieben und verschieben, sich auflösen. Dieser Verschiebung oder Auflösung der Figuren, die alle in „fraktale Subjekte“ (Baudrillard) zerfallen, die „zusammengesetzt“ eine neue Figur ergeben, nämlich den „dezentralisierten“ Gott als „Leerstelle“, entspricht im Roman die Kapuzenfigur, die einmal in Tunis direkt auf Quint zukommt und in der er mal Helen, dann wieder Dr. Branzger oder seine Frau Christine zu erkennen glaubt. Sie ist aber auch Quint selbst – das heißt, die Figur enthält mit den genannten Figuren alle ihre partikularen Identitäten. Quints unruhige Suche nach Helen, Christine (und das heißt nach sich selbst) reflektiert noch den Abglanz des „bürgerlichen Subjekts“; denn: „Der Glanz des bürgerlichen Subjekts war seine welthistorische Allgemeinheit; sein Elend ist die nicht begriffene Partikularität.“<sup>60</sup> Noch ist Quint in dem „petit hôtel de la tranquillité“ nicht zur Ruhe, nicht zur quasi-hegelschen Versöhnung seiner Teil-Identitäten, nicht zur Überwindung seines Narzissmus gekommen, so dass er die Fähigkeit hätte zur verantwortlichen Liebe (statt zur narzissstischen ) und Vaterschaft, die ebenso frei wäre von Narzissmus. Noch fürchtet er in der Begegnung mit der Kapuzenfigur den „Abgrundsmoment [Motto!, B.L.], in welchem sich, ein für alle Mal, entschiede, wer ich bin“ (S, 207).

Kirchhoff legt die partikularen Identitäten, die Auflösung der Figur, teils zeichenhaft, teils allegorisch an. So heißt es von Christine und Helen, dass sie seit einiger Zeit (seit Helen und Quint eine – nicht körperliche – Liebesbeziehung haben) gleichzeitig menstruieren (S, 55); so hat Melrose eine Tochter, die, lebte sie noch, in Helens Alter wäre (S, 143); so hatte Dr. Branzgers erste Geliebte Helens Augen (S, 84). Die Auflösung der Figuren in der Weise, dass eine Figur ein fraktales Merkmal einer anderen aufnimmt und so „verschiebt“, setzt sich in

---

<sup>60</sup> Kamper, Dietmar, Die Auflösung der Ich-Identität, a.a.O., S. 80

immer eindringlicherer Weise fort: Julian ist als Sohn „l'Addition“ Quints, wie Dr. Branzger formuliert, also Supplement; aber er ist auch partikular identisch mit Quint dadurch, dass Julian Quints „eigenen verkleinerten Körper“ (S, 116) hat und Quint ohnehin nicht weiß, ob er sich zur Gruppe der Kinder oder alten Leute zählen soll (ein Hinweis auf sein narzisstisches Gefangensein im Spiegelstadium): In Melrose's Armen wird sein Geschlecht zum „Kind“ (S, 100), und Helens Heft verrät, dass Quint, als sie ihn kennenlernte, „kaum älter war als Julian heute.“(S, 151) Die eigentliche Dezentralisierung aber geschieht in der Aufspaltung der bewussten und unbewussten Ich-Anteile von Quint (in das Lacansche „moi“ als bewusstem Ich und das unbewusste „je“), die sich aufspalten in die Figur Quints und Dr. Branzgers, wobei in Dr. Branzger das unbewusste exilierte „je“ allegorisiert ist (Dr. Branzger lebt in Tunis im selbstgewählten Exil). Dr. Branzger also ist das (allegorisierte) Lacansche Unbewusste, das artikuliert ist wie die Sprache; denn er ist es, der Quint mit dem Heft konfrontiert, das Quint als Helens Heft liest, das aber Dr. Branzger – sein eigenes Unbewußtes – geschrieben hat. Deshalb gibt es auch von Helens Heft kein „Original“, wie Dr. Branzger Quint zunächst glauben machen will, und deshalb unterliegt Quint der Täuschung seines Unbewussten, indem er sein Kind gegen das Heft „tauscht“ (S, 203). Deshalb auch, weil diese Täuschung und dieser Tausch notwendig sind, verliert Quint sein Kind nicht wirklich, sondern wird zu ihm hin befreit. Denn erst durch die „Wende“ (gleichsam allegorisiert in den politischen Ereignissen des Jahres 1989, in dem der Roman spielt) und die „Wiedervereinigung“ seiner partikularisierten Ich-Anteile kann er den Kind-Anteil in sich integrieren und so sein Kind verantwortlich lieben. Im fiktiven „Ungeheuer“, von dem Quint dem Kind Julian beständig erzählen muss, ist die nur rationale Subjektivität, die hier im Heideggerschen Sinne „verwunden“ wird, figurativisiert. Als Julian und Quint einmal ein Puzzle legen, suchen sie nach einem „Ungeheuer mit drei Buchstaben“ (S, 102). Das fehlende Puzzleteilchen wird im Roman nicht genannt, aber dass die drei Buchstaben „ICH“ ergeben, liegt auf der Hand. Dieses Ich ist nicht das Lacansche „Moi“, das sich im Symbolischen artikulierende Subjekt, das aus dem Imaginären ins Symbolische abgelöst (von seinem Narzissmus erlöst) ist. Das (Puzzle-)Ungeheuer „ist“ (in Derridascher Ontologie) das narzisstisch gefangene Ich, das sich zum traurigen Gott der Vernunft erhoben hat. Von diesem Ungeheuer wird Quint durch die Gassen von Tunis verfolgt, diesem Ungeheuer fliegt Quints lahmflügeliger selbstgebastelter Flieger zum „Fraß“ vor die Füße. Selbst die Flieger-Figur ist

disloziert: Insofern Quint (als Allegorisierung des rationalen „Ich“) Flieger für Julian bastelt (der mit ihnen symbolisch die Mutter ! erreichen will), sind sie, diese Papierflieger, zum Fliegen untauglich. Insofern aber Dr. Branzger (als Allegorisierung des Unbewussten, dem „Diskurs des Anderen“) die Flieger bastelt, sind sie „Albatrosse“ (S, 31), Symbole der Freiheit (wo kein Exil mehr nötig ist). Durch das „Selbstopfer“ des „Ich“ oder durch die Metamorphose des Ungeheuers (Quint erfindet Geschichten vom Ungeheuer, das keines mehr sein will), kann Quint sein verlorenes Kind wiederbekommen: Er ist „der Ältere, der nicht zum Ungeheuer wird; vorbei am Ungeheuer fällt er dem Kind in den Schoß. Das ist der Fall, der vielleicht auf mich zukommt“ (S, 213).

Zwischen Vorspann und Nachspann aber liegt die ironische Heilungsgeschichte von Quints narzisstischem Kindheitstrauma, die nur durch Madame Melrose (als Supplement der Mutter) vollzogen werden kann. Ironisch ist sie schon im Sinne romantischer Ironie, wie Baudelaires Aufsatz *Das Wesen des Lachens*<sup>61</sup> am Sturz, am Fall aufzeigt, den sie dekonstruktivistisch zitiert. Denn die (exemplarische) Möglichkeit, als Vater sein Kind wirklich von sich abzulösen, hat Quint erst, wenn er selbst das Lacansche Im-Namen-des-Vaters (das Phallische), den Eintritt in das Symbolische, durch die Mutter vermittelt bekommen hat. Sie muss den „Sohn“ aus ihrem Begehren (Spiegelstadium) durch den Verweis auf den Dritten (den symbolischen Vater) entlassen. Nun gehört außer der Tunnelepisode, auf die noch eingegangen wird als auf den romantischen Topos des Unbewussten, die Kindheit Quints nicht zum Thema des Romans im engeren Sinne, es sei denn als „verschobene“ oder aufgeschobene: Sie ist als Subtext in ihrer Wieder-Holung durch Melrose präsent. Mit seiner Ehefrau Christine kann Quint keine gleich-mächtige Beziehung erleben, weil Christine ihm überlegen ist: Sie ist die Übermächtige, in der er entweder versinkt oder mit der er Inzest betreibt: „Christine, das hieß an etwas würgen, das im nächsten Moment auf der Zunge zerging, das hieß getrennte Betten oder Schlamm, Verzicht oder Inzest.“(S, 43) Christine ist ihm „zu erwachsen“ (S, 186). Quints Begehren gilt daher Helen, dem Au-Pair-Mädchen, dem er nach Tunis nachreist. Aber Helen ist im Roman eine Leerstelle, eine Kunstfigur: Sie taucht nur auf in „ihrem“ Heft, einem sprachlichen Konstrukt, das aber nicht sie geschrieben hat, sondern eben Dr. Branzger. Insofern als sich Quints Begehren auf Helen fixiert, könnte sie als die Hoffmannsche Olympia ausgemacht werden, wie es z. B. Paul Ingendaay expliziert:

---

<sup>61</sup> Baudelaire, Charles, *Das Wesen des Lachens*. In: ders., *Aufsätze*, München 1960, S. 8/9

„Hoffmanns künstliche Frau wird nun nicht mehr aus veritablen Einzelteilen zusammengesetzt, sondern von dem dubiosen Branzger geschrieben, also Buchstabe für Buchstabe konstruiert. Zusätzlich müßte Branzger, folgt man E.T.A. Hoffmann, auch noch den bösen Sandmann abgeben, der unartigen Kindern die Augen wegnimmt und sie in den Halbmond trägt.“<sup>62</sup> In der Tat ist das Geschriebene, die Sprache, das „Perspektiv“ in sein eigenes Unbewusstes, und das heißt, Branzger ist das Lacansche Unbewusste als Sprache. Konsequenterweise muß es, da Lacan das Unbewusste als den „Diskurs des Anderen“ (mit großem A, nicht mit kleinem, das den „anderen“ des Spiegelstadiums meint) bestimmt hat, über die Begegnung mit der Sprache, dem Heft, eine Aufbrechung des Narzissmus geben, wenn Quint nicht Nathanaels Schicksal teilen soll, was er offenbar nicht tut (er fällt „am Ungeheuer vobei“; dennoch: Er fällt.). Zunächst aber sieht es so aus, als binde genau die narzisstische Selbstliebe Quint an Helen, an die Suche nach ihr, an „ihr“ Heft, dem er sogar so weit verfällt, dass er das Kind Julian gegen das Heft tauscht – er erliegt der Täuschung des narzisstischen Wahns. Wenn Helen einerseits (durch die Auflösung ihrer Figur in die Branzgers, die wiederum ein Teilaspekt Quints ist) als ein „Chamäleon“ (S, 17) erscheint, so ist sie doch auch Repräsentantin einer Suche nach „Wahrheit“ insofern, als „sie“ Quints unbewusste Wahrheit aufdecken, ihn aus seinen Selbsttäuschungen, seinem Phantasma befreien will. Helen, „Gottes unbekannte Tochter“, ist die „entkörperte“ Frau (sie weigert sich zum Beispiel, als sie als Mädchen in ihren Geigenlehrer verliebt ist, die Geige als das „ideale Instrument für eine Frau“ anzuerkennen: die metonymische Verschiebung Freudscher Traumsprache zeigt, dass sie nicht Geige – Frau – sein will.) Sie ist zudem die „ewige Tochter“ ihres leiblichen Vaters, der sie nicht frei sein lässt, der die phallogozentrische Vater-Autorität repräsentiert: Auch Quint sieht in Helen seine Tochter, aber seine angemäßte Vater-Autorität verdeckt nur mühsam sein „inzestuöses“ Begehren. Von diesen Vätern muss auch Helen sich befreien, wie Quint sich von seiner inzestuösen Mutterbindung befreien muss. Insofern sind Quint und Helen zwei Aspekte (der männliche und weibliche Aspekt narzisstischer Bindung) des Phantasmas, zwei Aspekte des Unbewussten. Insofern ist nach dem Modell der aufgelösten Figur Quint Helen, Helen Dr. Branzger, Dr. Branzger wiederum Quint in den unbewussten Ich-Anteilen. Dafür gibt es viele Hinweise im Text: Dr. Branzger ist genauso alt wie Quint (S, 28), Dr. Branzgers Hirtenstab (E.T.A. Hoffmanns Handzeichnung

---

<sup>62</sup> Ingendaay, Paul, Reicher Vorrat an lauwarmer Milch. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. 11. 1992, Nr.

„Der Sandmann“ zeigt Coppelius mit einem Stab in der Hand in herrischer Pose vor dem demütigen Vater Nathanaels, abgebildet in Kittler, *Urszenen*, a.a.O., S. 159) ist dem narzisstisch traumatisierten Quint (seine „Heilung“ steht noch aus) nur ein „Blindenstock“ in der Nacht (!) von Tunis: „In der Art eines Blinden klopfte ich mit dem Hirtenstab gegen die Mauern...“ (S, 92). Als Quint Angst hat, Dr. Branzger könne Julian entführen, um ihm die Augen zu rauben (das Sandmann-Motiv ist hier abgewandelt, indem der Raub der Augen nicht Raub der schöpferischen Potenz, sondern Quell der Verjüngung ist), gibt es den mysteriösen Dialog zwischen Vater und Sohn, in dem Julian die Warnung vor Dr. Branzger zurückweist, indem er auf eine Ur-Präsenz pocht: „Du kennst ihn nicht.“ – „Ich kenne ihn!“ – „Woher willst du ihn kennen?“ – „Er war schon immer da.“ – „Was heißt das?“ – „Ich kenne ihn schon lange.“ – „Du kannst ihn nicht länger kennen als ich.“ – „Er war da.“ – „Wann war er da?“ – „Wenn du nicht da warst.“ – „Ich war immer da.“ – „Du lügst“ (S, 105). Unbewusstes und Bewusstes bedingen sich wie das Spiel von Präsenz und Absenz, aber die Behauptung der immerwährenden Präsenz (des Einen, des Ewigen, des ewigen Vaters) ist die (metaphysische) Täuschung: Es ist nicht nur ein Dialog zwischen Vater und Sohn, sondern zwischen einem Metaphysiker (Quint) und einem Dekonstruktivisten (Julian). Und schließlich gibt es die Szene, in der Dr. Branzger und Quint auf dem Dach des Hotels das Zelt zurechtrücken (das Domizil Branzgers, die „Heimat“ des Unbewussten): Sie tun es wie zwei „Bergkameraden“ (S, 172), die aufeinander auf Leben und Tod angewiesen sind. So klischeehaft das Bild anmuten mag: Es sind die allegorisierte Vernunft und das allegorisierte „Andere der Vernunft“ (Böhme), die aufeinander angewiesen sind; und mit dem „Zelt“ konstituieren sie ein neues „Subjekt“ – kein welt-setzendes Ich, sondern einen welt-umfassenden Ort, in dem dann auch der „Sammelplatz“ aller „fraktalen“ Subjekte im Bild der Teegesellschaft (die im Gegensatz zur Hoffmannschen eine versöhnliche sein muss) figurativisiert ist.

Dr. Branzger als allegorisiertes Unbewusstes ist zugleich Repräsentation seiner Täuschungen, was die Frage nach dem „bösen“ Sandmann aufwirft. Er täuscht, indem er Quint „Helens“ Heft zuspießt, aber er konfrontiert Quint durch die Täuschung mit der „Wahrheit“: Insofern entspricht die Sprache des Unbewussten der metonymischen Verschiebung der Figuren. Die Figur des Sandmanns erweist sich so als ambivalent: Er täuscht (mit dem „Perspektiv“ des Heftes); aber ist auch mit allen Insignien des „guten Hirten“ (Hirtenstock und Mantel)

versehen; auf seinen Schultern erscheint Julian als das „Lamm“ (S, 39). Quint muss aber, wie schon gesagt, zunächst der Frau begegnen, die ihn aus dem Spiegelstadium, aus der marxisstischen „Verkennung“ befreit. In ebenfalls metonymischer Verschiebung wird Melrose die Mutter der Kindheit – auch sie zugleich Täuschung und Wahrheit. Täuschung ist ihr Name; die Wahrheit ihrer Figur liegt in der Überwindung des Ödipus, die sie für Quint leisten muss, als Mutter, die den Namen des (symbolischen) Vaters ausspricht. Melrose, die Mütterliche, in der Quint zunächst ebenso zu „versickern“ droht (dem „Versickern“ entspricht die Milch, die Melrose unaufhörlich für Quint-Julian bereithält), verweist schließlich auf den symbolischen Dritten, auf Tawfik ihren Sohn, den Missgestalteten mit dem zu kleinen Kopf (!), den sie das „Kind der Liebe“ (S, 143) nennt: Er war zuerst da, ihm galt ihr Begehren zuerst. Melrose ist es dann auch, die Quint den Hirtenstab abnimmt („als habe er eher zu meiner Gefährdung als zu meinem Schutz beigetragen“). Der Stock dient als phallisches Symbol; seines Phallus' beraubt, wird Quints Geschlecht ein Kind in ihrer Hand (S, 100). Erst jetzt kann Quint sich von seinem traumatisierten Unbewussten befreien, indem er es tötet: Das ist der (symbolische) Mord an Dr. Branzger. Er hat sein „Kind“ verloren, wird es aber auf neue Weise wiederfinden. Denn nach dem Mord hat Quint ein „Gefühl des Lebendigseins“ (S, 199), trotz der Angst, sich „selbst“ zu begegnen. Die Olimpia Kirchhoffs, die Kapuzengestalt, in der alle Teile seines Ichs vereinigt sind und in ihrer Einheit als unendliche Projektionsfläche dient, kommt am Schluß endlich auf ihn zu. Er will sie „enthüllen“ (wie der Novalissche Jüngling das verschleierte Bild zu Sais), ihrem Geheimnis auf die Spur kommen, „doch entschied sich nur, wer zuerst weiterging“ (S, 207): Olimpia wird nicht zertrümmert und als das bloß Narzisstische zerstört (es wäre auch die Zerstörung Quints). In einem „stufenweisen Erwachen“, in einem „Aufwärtssturz“, einem „Wunder“ (S, 209) entkommt er ihr durch eine „innere Tür“ (S, 211). Auf dem Dach sitzend bastelt er aus den letzten Seiten von Helens Heft, die Julians Tod thematisieren, den Flieger, der endlich so gut fliegen kann wie der Albatros Dr. Branzgers: „Und mit diesem Flieger trat ich an die Kante des Dachs, ihn weit in die Nacht zu werfen und mich mit ihm.“ (S, 213) Quint, die schöne täuschende Stimme, hat den „Ort der Wahrheit“ betreten; denn „für Lacan ist der Andere auch *Ort der Wahrheit*; ohne das Symbolische gäbe es weder Wahrheit noch Lüge, welche beide er als korrelativ auffaßt.“<sup>63</sup> Damit hat Quint das „Loch der Lust“ (S, 141), den Tunnel, doch noch

---

<sup>63</sup> Widmer, a.a.O., S.46



gegraben, den er als Kind nicht graben konnte. Der Tunnel sollte die Antipoden vereinigen, durch den Erdkern hindurch den Stillen Ozean erreichen, aber die Schlammassen sickerten immer wieder nach und machten das Unternehmen unmöglich. Der Tunnel mag als Ort der romantischen Synthesis von Bewusstem und Unbewusstem stehen; in Lacanscher Version entspräche er der „Körperöffnung“, die eine Figur des „Mangels“ ist, die „Leerstelle“ im Symbolischen (auch der zwischen Signifikant und Signifikat) – die Figur Dr. Branzgers taucht übrigens schon 1979 in Kirchhoffs erster Novelle „Ohne Eifer, ohne Zorn“ auf, wo sie sowohl in Bezug auf die Körperöffnung (weibliche Gesäßfalte) als auch auf die Sprache (das Wort Saló) den „Mangel“ verkörpert, den Entzug von „Sinn“. Dr. Branzger hatte es in Bezug auf Mahbaba, Helens farbigen Freund, so formuliert: „Mahbaba [...] ist einer der wenigen Menschen, die es nicht weiter kümmert, daß ihr Körper keine geschlossene Sache ist, sondern eine löchrige. Ich zähle auch zu diesem Kreis.“ (S, 171) Widmer bemerkt zu Sprache und Körper: „Als besonders interessant erweist sich der Zusammenhang zwischen Sprache und Körper, wenn die Differenz zwischen den Signifikanten auf ihn übertragen wird. Die Differenz, also die Leerstelle im Symbolischen, entspricht den Körperöffnungen.“<sup>64</sup> Sie entspricht eben auch dem Mangel an „Sinn“. Insofern ist der Tunnel auch der „Ort des Begehrens“, den dieser Mangel, diese Differenz, immer wieder auslöst – das „Loch der Lust“ ist auch der Signifikant, unter den „die Schlammassen“ des Signifikats immer wieder gleiten – , den unabschließbaren Prozess des Bedeutungschaffens im symbolischen Begehren immer neu figurativisierend. Man kann sich fragen, ob Kirchhoffs Roman Lacan zu modellmäßig exemplifiziere oder umgekehrt, ob diese Analyse allzu modellmäßig vorgehe. Wie auch immer, für den ersten „Fall“ lässt sich mit Bataille-Derrida<sup>65</sup> ausrufen: „Aber es ist eine Komödie“ – der Fall, den Quint am Ende tut, ist – und noch einmal verweise ich auf Baudelaire – die Geburt des Komischen aus dem Geist der Psychoanalyse.

### III.

Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als sei der Roman „Paarungen“ von Peter Schneider eine Sandmann-Variation E.T.A. Hoffmanns ohne Sandmann. Oder vielmehr fragt man sich,

---

<sup>64</sup> Widmer, a.a.O., S. 59

<sup>65</sup> Derrida, Jacques, Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie. *Ein rückhaltloser Hegelianismus*. In: ders., Die Schrift und die Differenz, a.a.O., S. 390

ob der Roman, in dem es zwar eine Olympia gibt (als Stasi-Puppe), überhaupt eine Sandmann-Variation ist, da das Kernstück moderner (diskurstheoretischer) Sandmann-Deutung, die *Urszene* (der Kindheit) zu fehlen scheint. Was wird erzählt? Erzählt wird die Geschichte der drei Freunde Eduard, Theo und André, alle drei im Berlin „vor der Wende“ lebend, wobei der eine, Theo, in Ostberlin zu Hause ist, aber ständig zwischen Ost und West pendelt, indem er die Mauer gleichsam als „Tarnkappe“ benutzt. Alle drei werden in ihren beruflichen Umfeldern gezeigt: Eduard (dessen Name an die „Wahlverwandtschaften“ erinnert, deren „Gesetz“ er aber nicht mehr gehorcht) ist Molekularbiologe; André ist Musiker, Theo Dichter. André und Theo arbeiten gemeinsam an einem Don-Giovanni-Projekt, einer modernisierten Fassung, zu der Theo das Libretto liefern soll. Um das Thema des Don Giovanni geht es auch in einem weiteren Sinne im Roman, nämlich, vordergründig?, um das Thema des Liebesverrats. Aber auch dabei handelt es sich um eine sehr zeitgemäße Variante: Da der „Trennungsvirus“ grassiert – Eduard unterhält ein eigenes „Aufschreibesystem“ über die „durchschnittliche Verfallszeit von Liebesbeziehungen“<sup>66</sup>, die er auf „3 Jahre, 167 Tage und 2 Stdn“ berechnet hat –, schließen die drei Freunde eine Wette ab (die Liebe als statistischer Befund, als „Laborversuch“ – also doch noch Goethesche *Wahlverwandtschaften*?): Nach einem Jahr wollen sie sich im „tent“ treffen (der Name dieser Kneipe bei Schneider und die Zelt-Figur bei Kirchhoff scheinen auf einem Zufall (!) zu beruhen), und wer von ihnen nicht mehr in der alten Paarbeziehung lebt, muss einen Skiurlaub in Sils Maria (Nietzsche und kein Ende!) für alle finanzieren. Jeder von ihnen hat seinen Plan, die alte Paarbeziehung zu reaktivieren: André, der kurz vor der Hochzeit mit der aus Russland stammenden Jüdin Esther steht, will mit ihr eine gegenseitige Verabredung zur Untreue treffen; Eduard will mit Klara, mit der er seit drei Jahren zusammenlebt, sechs Kinder zeugen; Theo möchte zur Belebung seiner Sexualität den ehelichen Verkehr mit Pauline für ein Jahr einstellen. Natürlich gewinnt keiner die Wette; alle drei Beziehungen gehen am Ende auseinander. Eduard zeugt mit Klara kein Kind, dafür aber mit Jenny und Laura, zwei anderen Geliebten, jeweils eins, was zur Trennung von Klara führt. André heiratet, lässt sich aber, nachdem seine Krebserkrankung erneut ausgebrochen ist, von Esther wieder scheiden und will die ihn behandelnde Ärztin heiraten. Theo wird von Pauline-Olympia der seelischen Untreue überführt, weshalb Pauline die Scheidung verlangt. Am Ende sind alle drei betrogene

---

<sup>66</sup> Schneider, Peter, *Paarungen*, Reinbek bei Hamburg 1994, S. 14; im folgenden als Sigle „P“

Betrüger: In einer Warschauer Bar werden sie von einer jungen Dame ausgenommen, die mit ihnen eine trostlos-heitere Verkleidungs- und Verwechslungskomödie spielt („Aber es ist eine Kömödie!“).

Auf den ersten Blick also kaum eine Sandmann-Variation – wenn man von Olympia, der Namensidentität bei Klara und Lothar, Eduards Bruder (nicht Klaras wie im „Sandmann“ Hoffmanns) absieht. Auch Schneider spielt durchaus mit der Auflösung der Figur: Denn unverkennbar ist E.T.A. Hoffmann selbst in seine drei Initialen aufgelöst: E. – das ist Eduard-Ernst, der Naturwissenschaftler. Die Parallelität zum Juristenberuf Hoffmanns scheint nicht hergestellt zu sein, es sei denn, man erkennt eine solche im Prinzip des Gesetzmäßigen, der Gesetze, mit denen es beide zu tun haben. T. ist Theo-Theodor, der Dichter, A. repräsentiert Amadeus-André, den Komponisten (Don-Giovanni-Projekt). Inwiefern aber entspricht die Dislozierung der Figur der Dezentralisierung der (rationalen) Subjektivität, der Depotentialisierung seiner Subjektivität durch die Sprache des Unbewussten? Wo ist das romantische Unbewusste, wo das Lacansche (das der Sprache) angesiedelt? Gibt es überhaupt den innersten Kern des E.T.A. Hoffmannschen *Sandmanns*, wie ihn Kittler in den *Urszenen* analysiert hat, bei Schneider, so wie es ihn – als komische Heilungsgeschichte – bei Kirchhoff gibt?

Jedenfalls beginnt der Roman mit einer gleichsam umgekehrten romantischen Urszene, der „Austreibung“ der tellurischen, chthonischen, kosmischen Kräfte aus dem Unbewussten – und der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer. Der Roman nämlich beginnt mit einem eminent romantischen Topos, dem Schlaf. Das „wichtigste Ereignis der vergangenen Jahre“ im Leben des Protagonisten Eduard (der eigentlich erst als Eduard-Theo-André zu einem „Ich“ wird) war nämlich „die Veränderung seiner Schlafstellung“ (P, 7). Als er noch Science-fiction-Romane als Einschlaflektüre privilegierte (die Wissenschaft also noch Fiktion war), schlief Eduard den romantischen Schlaf des Gerechten. Die Schneidersche Ironie als Sprachspiel des Romans soll hier aber nicht als Pastiche fortgeführt werden: In der sich spielerisch-ironisch gebenden Attitüde rekurriert Schneider nämlich auf das, was eingangs zum Schlaf gesagt wurde: Den Romantikern galt er als der Zugang zum Unbewussten, „das wiederum der Grund- und Wurzelboden alles Lebendigen [ist], von dem jedes Einzelleben gespeist wird und sein Bildungsprinzip erhält, das Allgemeinleben des Alls, [...] ein Reich der Naturnotwendigkeit und Allgemeinheit, des bloß vegetativen Lebens und der tellurischen

Kräfte“ (Carus). Wenn Eduard also früher immer auf dem Bauch eingeschlafen war, so geschah das mit „erdwärts gewandtem Gesicht“; er „spürte den Druck der Matratze gegen seinen Bauch und ließ sich vom Aufwind hinauftragen“, so dass er „mit seiner Matratze hoch über einem hügeligen Tal“ schwebte, bis er aufsetzte, „jenseits der Berge“, „sanft“, „in einem unbekanntem Land“ (P, 7). Das unbekanntem Land, das ihn mit den tellurischen Kräften der Erde verbindet, ist sein Unbewusstes, das den Kontakt zur „Weltseele“ hat (Schelling) und jenseits der Subjektivität, jenseits der bloßen Rationalität des Subjekts angesiedelt ist. Der Eduard vor Einsatz der Geschichte, vor der Veränderung der Schlafstellung von der Bauch- in die Rückenlage, scheint in Einklang und Austausch mit seinen dezentralisierten Kräften gewesen zu sein (ein „romantischer“ Mensch, von ferne evoziert?). Der jetzige Eduard jedenfalls ist der cartesianisch-rationalistische Mensch, der unter der Herrschaft der Vernunft steht, ja, die Vernunft eigentlich „ist“, was ihn allerdings „unbeschützt“ macht, nämlich zu einem Rückenschläfer mit „Problemen“, dem vernichtenden, nicht erlösenden Tod in seiner Rückenlage preisgegeben, so wie Burt Lancaster in „The Killers“ oder Marilyn Monroe nach ihrem Selbstmord Tote in der Rückenlage waren (P, 8). Auch der Kontakt zur Natur, der ohnehin im Berliner Hinterhof-Haus kein ungebrochener mehr sein dürfte, wird aperçuhaft als endgültig durchbrochen dargestellt: Weder das kosmische All noch die irdische Natur sind mit dem modernen Subjekt, das sich in sein (verdrängtes) Unbewusstes und seine die Natur beherrschende Vernunft disloziert hat, verbunden: „Über Nacht hatte sich ein Zweig des Essigbäumchens durch das offene Oberfenster ins Zimmer verirrt. Er stieg auf die Fensterbank. Als er das Oberfenster geschlossen hatte, bemerkte er, daß der Zweig wie ein Flitzebogen gegen die Scheibe drückte. Die plötzlich erzeugte Spannung teilte sich Eduard mit und machte ihn unruhig“ (P, 9). Die Natur bleibt draußen; in den modernen Behausungen findet sie sich allenfalls als Zimmerpalme. Beim Beischlaf unter einer Zimmerpalme ist immerhin Eduards Frage erlaubt, wie die Erde auf Klaras Bauch kam (P, 36); aber die (tellurischen) Erdkräfte sind auch für Klara, die zumindest ihrer eigenen Natur noch nahe zu sein, ihr zu vertrauen scheint, abgeschnitten. So sehr sie, als sie die Pille absetzt, an die Schwangerschaft glaubt, so sehr sie Eduards Zweifel an der Zeugungskraft seiner laborgetesteten Spermien zerstreuen möchte, indem sie ihren Bauch zur letzten Instanz erklärt – die Schwangerschaft bleibt aus. Auch die Sprache, die uns als romantische Universalsprache über unser in Kontakt mit der „Weltseele“ stehendes Unbewusstes auch die Sprache der

Pflanzen und Tiere verstehen lässt, ist durch die korrumpierte Sprache der Medien zur „Erfahrungsvernichtungsmaschine“ (P, 260) geworden. Sie scheint nur noch als verschüttete Möglichkeit einerseits und als utopische andererseits im Roman auf. Als verschüttete ermöglicht sie einmal dem Genforscher Eduard eine Zwiesprache mit der Labormaus Lotte, die als Testmaus in der MS-Forschung für Eduard eine herausgehobene Funktion hat. Sie entschwindet auf Nimmerwiedersehn in den Heizungssystemen des Instituts, nachdem Studenten eine Revolte gegen das Mäuse-KZ angezettelt haben. Seine Forschungsgrundlagen sind mit Lotte zugleich verschwunden, aber Eduard sieht in ihren Augen einen letzten Gruß aufschimmern. Es ist dieser „Rest des sympathetischen Wissens, das ihn für einen Augenblick mit Lotte verbunden hatte“ (P, 253), und „zum ersten Mal glaubte er an die verlernte gemeinsame Sprache zwischen allen Lebewesen, von der die Indianer und die esoterischen Wissenschaften sprachen“ (P, 252) – unter die „esoterischen Wissenschaften“ darf man hier wohl getrost die frühromantische Wissenschafts-Utopie eines Friedrich Schlegel und Novalis zählen. Und auch die Träume funktionieren noch als Stimme des Unbewussten, wenn auch nicht mehr als Medium für Botschaften der (göttlichen) Weltseele wie bei Schubert – oder eben doch noch, in gewisser Weise; denn nach Schubert gelingen ja der Seele, „wenn sie die Sprache des Traumes spricht, prophetische Combinationen, Blicke in das Zukünftige“; und sie „erhält diese Eigenschaft auch in der Region der höheren Poesie; die wahrhaft poetische Begeisterung und die prophetische sind sich verwandt; Propheten waren wenigstens immer Dichter.“ Auch die Träume, die Schneider seine Figuren träumen lässt, sprechen eine prophetische Sprache. Eduards Traum zum Beispiel ist eine Traumprophetie im Gewande Kafkascher Bilder, wie schon die Veränderung der Schlafstellung (in die Rückenlage) an Kafka „Verwandlung“ erinnert. In Eduards Traum klingeln zwei Besucher und holen ihn ab zum Verhör: Es ist die Eingangsszene aus dem „Prozess“, und Eduard weiß wie Josef K., „daß er sich dem unerwünschten Verhör nicht werde entziehen können“ (P, 214). Das Hoffmannsche Perspektiv, das als teloskopartige Röhre wieder auftaucht, bietet zwar dem fliehenden Eduard keinen Schutz vor seinen (inneren) Verfolgern, aber ermöglicht doch einen Blick in die innere Wahrheit, denn es zeigt ihm die prophetisch gedeutete Zukunft: das Urteil – eine andere Kafka-Anspielung –, die im Roman den Kreis schließt zur *Urszene* des Kindheitstraumas. Denn die ist in diesem Sandmann-Roman durchaus vorhanden, wodurch er im eigentlichen Sinne erst zu einer Sandmann-Variation wird. Zunächst aber gilt es noch bei

den Träumen zu bleiben, zumindest auf Theos Traum zu rekurrieren, den Traum des Dichters. Der scheint fast direkt an das Schubert-Zitat anzuschließen, denn Theo, der Dichter, erzählt einen romantisch-utopischen Traum, der die Prophetie der „höheren“ Poesie in ironischer Wortwörtlichkeit einlöst. Vom Dach eines Hochhauses aus habe er, Theo, mit André-Amadeus Mozart in den Nachthimmel geschaut. Und während sie sich gegenseitig Sternbilder zeigten, hätten sich die Sterne „erst zu Buchstabengruppen und schließlich zu einer Gedichtzeile formiert. Im selben Augenblick habe André seinerseits ein Gedicht auf der anderen Seite des Himmels entdeckt und behauptet, es sei von ihm. Während sie noch um das Copyright an dem himmlischen Gedicht stritten, hätten sich überall auf dem Firmament, wie auf einem riesigen Monitor, die Sterne zu Wörtern formiert und zu einem Endlosgedicht verbunden“ (P, 336). Der Traum könnte die Umsetzung von Novalis' Fragment sein, in dem er sagt: „[Der Dichter] stellt im eigentlichsten Sinn Subjekt-Objekt vor – Gemüt und Welt. Daher die Unendlichkeit eines guten Gedichts, die Ewigkeit.“<sup>67</sup> Die Wirkungsmacht der Träume in Schneiders Roman ist viel zu schwach, als dass sie mehr ausdrückte als Sehnsüchte und Trauer um das Verlorene und nicht wieder Herstellbare. Denn seit Lacan wissen wir, dass die Sprachwirkung das Subjekt spaltet. Es lässt sich auch im Schlaf und im Traum die verlorene Einheit nicht wieder herstellen: „Die Sprachwirkung ist die ins Subjekt eingeführte Unruhe. Vermöge dieser Wirkung ist dieses nicht Ursache seiner selbst; es trägt nur den Wurm der Ursache in sich, der es spaltet. Seine Ursache nämlich ist der Signifikant, ohne den kein Subjekt im Realen wäre. Dies Subjekt ist aber, was der Signifikant repräsentiert, und zu repräsentieren vermag dieser nichts, es sei denn für einen anderen Signifikanten: Auf diesen reduziert sich folglich das Subjekt, das zuhört.“<sup>68</sup> Die Sprache ist also zugleich Ort der Wahrheit *und* Ort der Täuschung, insofern als das Ich, das spricht, immer zugleich gespalten ist in das „Je“ und das „Moi“, zwischen denen es keine mögliche Identität in der Sprache gibt. Eduard ist das „gespaltene“ Subjekt (der „Spaltpilz“ geistert ja auch als Sandmann-Allegorie durch den Roman und stellt beständig die Frage nach „Wahrheit“ und „Lüge“ – was ähnlich wie Sils Maria eine andere Anspielung an Nietzsche sein kann, und zwar an dessen Aufsatz *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, wo der metaphysische Wahrheitsbegriff zuerst de(kon?)struiert wird. Im Roman ist die Frage allerdings eine moralische, nämlich ob „Liebende sich im Fall der Untreue die Wahrheit sagen sollen oder

---

<sup>67</sup> Novalis, Werke, a.a.O., S. 414

nicht“ (P, 52). Die Frage des Spaltpilzes ist aber selbst nur Täuschung; denn die Liebenden müssten zunächst einmal von narzisstischer Liebe befreite (geheilte) Liebende sein. Eduard-Theo-André aber sind noch (wie Kirchhoffs Protagonist Quint) im narzisstischen Spiegelstadium gefangen. Im Lacanschen Schema der Subjektkonstitution liegt die Täuschung auf der Linie *a/a'*, „die höchst geeignet ist, mit ihren Verführungs- und Verhaftungswirkungen alles zu unterstützen, was sich da spiegelt.“<sup>69</sup> Eduard-Theo-André sind zur Untreue „verführt“ und dem Wahn des Wechsels (Don Giovanni-Motiv) „verhaftet“. Noch genauer als das Don Giovanni-Motiv gibt darüber der Kafka-Traum Auskunft: „Es ist wahr“, sagt Eduard im „Verhör“ zu seiner Verteidigung, „daß ich keiner der hier anwesenden Geliebten und Anklägerinnen verbunden blieb, aber ich habe auch keiner von ihnen die Treue gelobt. Wo steht geschrieben, daß eine Liebeserklärung, die der Rausch des Augenblicks eingibt, einen Anspruch auf Dauer begründet?“ (P, 218) Diese Rede hätte Eduard auch außerhalb des Traumes halten können, als Ausdruck seines Wach-Bewusstseins; denn „die einzige homogene Funktion des Bewußtseins ist in der imaginären Verhaftung des Ich, die sich über sein Spiegelbild herstellt, und in der Verkennungsfuntion, die es von daher begleitet.“<sup>70</sup>

Schneider hat seine *Urszene* versteckt; denn sie liegt im (Puzzle-) Spiel mit der Auflösung der Figur. Nicht nur ist das Subjekt, „das nicht eins“ ist (um Luce Irigaray spielerisch zu zitieren - und frei; denn sie meint nur -ironisch- die Frau), in die drei Figuren Eduard, Theo und André „gespalten“; es ist auch auffällig, dass Eduard wiederum *eine* Frau in dreien liebt: Klara, Jenny und Laura sind seine narzisstische Spiegelungen, eine dreifaltige Olympia, die nur eine ist, neben der sich Paulines Stasi-Puppe als metonymische Verschiebung darstellt. Wenn Eduard für das „Gesetzmäßige“ steht, Theo für die nie gesetzmäßig funktionierende Dichtung und André für die Musik, die das ebenso wenig tut (die drei Hoffmannschen Ich-Apekte), so repräsentiert Jenny, die Stadtplanerin, das Planerisch-Gesetzmäßige, Klara die Kunst (sie ist Kunsthistorikerin), Laura, die Opernsängerin, die Musik. Eduard-Theo-André liebt also letzten Endes nur sich selbst in Jenny-Klara-Laura – und deswegen keine von ihnen als autonome Person. Das „tent“ wird ihm so zum Ausdruck der Unbehaustheit (im Gegensatz zur Zelt-Funktion bei Kirchhoff?), nachdem er seine Schlafstellung verändert hat (die ironische Replik an die Romantik) und Klara den ebenso folgenschweren Satz gesagt hat: „Ich

---

<sup>68</sup> Lacan, Schriften II, a.a.O., S. 213

<sup>69</sup> Lacan, Schriften II, a.a.O., S. 83

<sup>70</sup> Lacan, Schriften II, a.a.O., S. 209

glaube, du kannst überhaupt nicht lieben.“(P, 13) In narzisstischer „Verhaftung“ aber bleibt er, weil die Bedeutung des Phallus als „der-Name-des-Vaters“ von der Mutter *nicht* genannt wurde: „Die Bedeutung des Phallus, haben wir gesagt, muß im Imaginären des Subjekts durch die Vater-Metapher evoziert werden.“<sup>71</sup> Im Spiegelstadium des Eduard-Theo-André wurde der Name-des-Vaters deshalb nicht genannt (als tatsächlicher Vater), weil der Vater schwach war und die Liebhaber der Mutter demütig-schweigend duldete. Die Mutter, das erfährt man im Roman eher beiläufig – daher die „versteckte Urszene“ –, hatte drei Liebhaber, wie Eduard und Lothar (das Bruderpaar, das auch als eine aufgelöste Figur des Ich betrachtet werden kann) durch ihre Nachforschungen lange nach ihrem Tode herausfinden. Der eine Liebhaber war ein Arzt (ein „Wunderdoktor“), der andere ein Schriftsteller, der dritte, und das war zu erwarten, ein Pianist. Die drei Liebhaber der Mutter sind über ihre Berufe als E.T.A., als Eduard-Theo-André unschwer zu erkennen. Wieviele Liebhaber die Mutter auch immer später hatte – ihr eigentlicher Geliebter ist der eigene Sohn, bei dem die Lacansche Ablösung ins Symbolische nicht gelang, dass nämlich die Metapher des Namen-des-Vaters dem Platz substituiert wird, der „zuerst durch die Wirkung der Abwesenheit der Mutter symbolisiert wird:

<u>Namen-des-Vaters</u>	.	<u>Begehren der Mutter</u>	→	Namen-des-Vaters	<u>A</u>
Begehren der Mutter		dem Subjekt signifiziert			Phallus <sup>72</sup>

Eduard verfehlt den Eintritt in die symbolische Ordnung. Seine Unfähigkeit, jemand anderen zu lieben als sich selbst, wird in Peter Schneiders Roman nicht geheilt, auch nicht ironisch (wie bei Kirchhoff), weil sich die *Urszene* nicht wiederholt, die *Urszene* hier verstanden als Ablösung aus dem Spiegelstadium. Die Dezentralisierung der modernen Subjektivität allerdings wird mit keiner Heilungsgeschichte aufzulösen sein. Darin scheint Bodo Kirchhoff eher an Freud orientiert zu sein als an Lacan, der die Liebe radikaler definiert als dass eine „Heilung“ des Ödipus-Komplexes sie doch noch ermöglichte: Liebe, nach Lacan, „heißt: geben, was man nicht hat...“<sup>73</sup>; und er zieht daraus zwei Folgerungen; die erste: „Was damit dem Anderen zu erfüllen aufgegeben ist und eigentlich das ist, was er nicht hat, da auch ihm das Sein abgeht, ist das, was Liebe heißt, aber auch Haß und Ignoranz.“; die zweite: „Dies

<sup>71</sup> Lacan, Schriften II, a.a.O., S. 90

<sup>72</sup> Lacan, Schriften II, a.a.O., S. 90

<sup>73</sup> Lacan, Schriften I, Berlin 1986, S. 208



Privileg des Anderen umreißt so die radikale Gestalt der Gabe dessen, was er nicht hat, und das heißt dessen, was man seine Liebe nennt.“<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> zitiert nach: Derrida, Jacques, Falschgeld, Zeit geben I, München: Fink 1993