

„Jedes umfassende, geschlossene und endgültige System von Aussagen müßte in einer Sprache formuliert sein, die keinen Kommentar erfordert und keine Abstandnehmende Interpretation, keine Verbesserung, keine Innovation mehr zuläßt; es müßte seine eigene Wirkungsgeschichte stillstellen.“

Jürgen Habermas,  
Rückkehr zur Metaphysik?

Zeitdiagnostik mit Hegel ( - Parodie) und jüdischer Mystik - Zu Robert Menasses  
Romantrilogie  
Sinnliche Gewißheit - Selige Zeiten, brüchige Welt - Schubumkehr

1. Vom „Engel der Geschichte“ und anderen Engeln

„Als Gott die Welt schuf, schuf er zuerst das Buch der Schöpfung und schaute hinein und schuf daraus seine Welt. Als er sein Werk beendet hatte, legte er es [das Buch Jezira] in die Thora hinein und zeigte es dem Abraham, der aber nichts darin verstand. Da erging eine himmlische Stimme und sagte: Willst du etwa deine Erkenntnis mit meiner vergleichen? Du kannst ja allein nichts darin verstehen.“<sup>i</sup> Das Studium eines Buches gab also, dem Rabbi Juda ben Basilai zufolge, schon Gott selbst weltschöpferische Kraft. Aber „die jüdische Mystik ist so sehr auf das Buch fixiert, daß selbst *Adam*, der erste Mensch, bereits mit einem solchen konfrontiert wird. Im „Buch Rasiel“ (Sepher Razielis) aus dem 13. Jahrhundert erscheint dem aus dem *Paradies* vertriebenen *Urvater* der Engel Rasiel und teilt ihm mit: „Ich bin erschienen, um dir Einblick zu geben in reine Lehren und große Weisheit und dich mit Worten dieses heiligen Buches vertraut zu machen....Adam, fasse Mut, sei nicht ängstlich und fürchte dich nicht, nimm dieses Buch aus meiner Hand und gehe behutsam damit um, denn aus ihm wirst du Wissen und Erkenntnis schöpfen und es jedem mitteilen, der dessen würdig und dem es beschieden ist.“<sup>ii</sup>

Für Leo Singer, den Akteur aus „Selige Zeiten, brüchige Welt“, wird Hegels „Phänomenologie des Geistes“ - das Buch also, mit dem der Ur-Vater des preußischen Staates, des geistigen Preußens, seine Welt erschuf - zu dem Buch, aus dem er „Wissen und Erkenntnis“ schöpft. Allerdings ist es kein Buch der „reinen Lehren und großen Weisheit“ mehr, sondern wird durch Leos Lektüre schließlich einer Dekonstruktion unterzogen : Der Gott Hegel, der eine Welt erschuf, ist tot. Aber aus den Trümmern dieser Welt will Leo gleichsam unter den Fittichen des „Engels der Geschichte“, eine neue Welt bauen, die ein letztes Mal, ironischerweise aus den Bausteinen der Hegelschen Terminologie, diese Trümmer zu einem Welterklärungsmodell der Gegenwart zusammenfügt: „Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der so aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von

Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert.<sup>iii</sup> Dieser „Engel der Geschichte“ (eine Spiegelfigur des Engels Rasiel?) tritt gleichsam zu Leo mit dem göttlichen Buch (Hegels), und unter seinen Fittichen wird Leo, nach einer „Kehrtwendung“, die Abkehr von Hegel heißt, selbst zu dem „Angelus Novus“, oder vielmehr zu einer ironisch-parodistischen und zugleich todtraurigen Variante dieses neuen Boten vom Ende der Geschichte. In einer Vision seiner von ihm zur „Muse der Dekonstruktion“ ernannten Geliebten Judith Katz sieht diese ihn allerdings nicht nur als einen die Zerstörung schauenden, sondern sie auch bewirkenden Engel. Er hält ein Messer in der Hand, mit der er - perfekte Parodie - nur eine Ananas zerschneiden will; aber sie sieht ihn „starr“ vor sich schweben, während sie selbst gleichzeitig zu einem steinernen Engel wird, zu einem der Sinnbilder der Erlösung, wie sie in der Werkstatt des Friedhofsbildhauers Zahradnik im Erdgeschoß von Leos Wiener Domizil stehen: „Er küßte sie wie eine Statue.“<sup>iv</sup>

Judiths Vision, daß sie unter Leos Kuß zu einem der Engel wird ( „daß alle die Engel unten im Hof Leos Opfer seien“ ,SZ, S. 52), ist zugleich eine Vorausdeutung : Er wird sie opfern, und das heißt töten, um sein Werk, die Fortsetzung von Hegels „Phänomenologie“, das er nie schreibt und das Judith für ihn zu Papier bringt, in seine Hände zu bekommen. Leos Leben gerät damit selbst entgültig zu einer Fortsetzung der „Phänomenologie“ als Umkehrfigur; es wird zu einem Prozeß der „Entgeisterung“, „Entkörperlichung“ und „Entseelung“. Sein Werk aber ist der Gestus des „Engels der Geschichte“ : Wo Hegel aufhört, nämlich beim erreichten absoluten Wissen (beim säkularen Paradies der Philosophie, aus dem bei Marx das der Gesellschaft wird), da fängt Leo nach der „Kehre“ an. Und die Fortsetzung wird so zu einem zweiten Spiegel, den Leo - wie in seinem Experiment mit Judith - dem ersten Spiegel, der „Phänomenologie“ Hegels, gegenüberstellt : Diese Spiegelungen decken die „schlechte Unendlichkeit“ des Hegelschen Entwurfes auf, indem sie -als letzte Erkenntnis- wieder zum Anfang zurückkehren, zur „sinnlichen Gewißheit“, dem Allgemeinen (Beliebigen) als dem Zustand unserer Gegenwart. Wie Leo die Spiegel zertrümmern muß, so zerstört der Autor Menasse quasi seine Fiktion: Am Ende steht Leos Werk - und das ist der philosophische Essay von Robert Menasse, die „Phänomenologie der Entgeisterung“. Das philosophische Bewußtsein (die Reflexion des „Reflektierten“) gelangt dadurch, daß es Hegels „Phänomenologie“ rückwärts liest, oder - wie in der hebräischen Schrift - von links nach rechts, vom Ende zum Anfang, zur Analyse und damit zur Erkenntnis der Gegenwart. Und die ist der Anfang vom Ende, nicht „Fortschritt“, sondern der Benjaminsche Trümmerhaufen. Denn sie ist (in unseren geographischen Sphären z. B.) das Hegelsche bürgerliche Paradies im Stillstand; alle „Bewegungen“ sind nicht Fortschritt, sondern ewiges perpetuum mobile; der Fortschritt ist darum nur Simulation von Fortschritt, und das Leben ist ebenso wenig originäres Leben, sondern „Original-Kopie“. Original-Kopien, so erklärt Roman Gilanian, der Akteur der „Sinnlichen Gewißheit“ und der Lieblingsschüler des Bar-Professors Leo Singer, das sind „Farcen, in denen sich Dinge wiederholten, die ich noch nie erlebt hatte. Farcen ohne vorangegangene Tragödien.“<sup>v</sup> Simulation, Original-Kopie, das läßt sich mit Baudrillard auch so definieren: „Überall dort, wo sich die Unterscheidung zweier Probleme nicht mehr aufrecht erhalten läßt, ganz gleich auf welchem Gebiet (Politik, Biologie, Psychologie, Medien), betritt man das Feld der Simulation - man ist nicht passiv, man kann vielmehr aktiv und passiv nicht mehr unterscheiden.“<sup>vi</sup> Die Simulation beginnt nach Baudrillard dort, wo der Sinn implodiert.<sup>vii</sup> Roman sagt es so: „Vom Sinn geht auch kein Zauber mehr aus, er ist, als leere Haltung, ein Ausdrucks des Leids.“ (SG, S. 197) Mit dem Tod Gottes (Nietzsche) ist das Zeitalter der metaphysischen Gewißheiten, ob sie nun Idee, Sein oder Gott heißen, zum Ende

gekommen. Angekommen zu sein in der Gegenwart, heißt da zu enden, wo Hegel begann, beim Gegenpol der metaphysischen, bei der sinnlichen Gewißheit, die „unmittelbar als die reichste Erkenntnis“ erscheint, aber „sich selbst für die abstrakteste und ärmste Wahrheit“<sup>viii</sup> ausgibt. Das bedeutet, daß die sinnliche Gewißheit heute z. B. „Disneyland“ heißt, nicht nur in Amerika, sondern überall: Unsere Welt ist kindlich geworden, eine einzige Regression: „Man will verbergen, daß die wirkliche Infantilität überall ist und daß die Erwachsenen selbst hier Kind spielen, um ihre reale Infantilität als Illusion erscheinen zu lassen.“<sup>ix</sup> Der „Engel der Geschichte“ steht damit vor den Trümmern der Geschichte, die wir „Fortschritt“ nennen, und er kann nur das Ende der Geschichte verkünden: Denn Hegels Dialektik ist aufgehoben im Stillstand; die Widersprüche unserer Gegenwart „sind keine dialektischen, sie führen zu keiner neuen, entwickelteren Bewußtseinsgestalt, in der sie aufgehoben wären. Sie verschwinden in den Rissen des zerrissenen Bewußtseins, das in der Pragmatik seiner Verwirklichung die Reflexion seiner Prämissen ersetzt durch die Legitimierung der Praxis vermittelt dieser Prämissen, also im wesentlichen der Notwendigkeit der Parteilichkeit.“<sup>x</sup> Im Praktisch-Werden der Philosophie, der Kunst, der Geschichte gibt es nur noch Bruchstücke, die nicht mehr zueinander vermittelbar sind, nicht die Hochtechnologie mit der Infantilität der Disneyland-Welt, nicht die Produktionsverhältnisse mit den Arbeitenden, nicht die Wirtschaft mit den Konsumenten, nicht das fraktale Bewußtsein mit dem gesellschaftlichen „Ganzen“: Die sinnliche Gewißheit ist nur noch die Totalität der „Unüberschaubarkeit“ (SG, S. 165). Mit dem Verschwinden des Widerspruchs hat auch das Individuum seine Identität verloren; es kann nur noch „ununterbrochen wechselnde Bündnisse eingehen, in denen sich Einzelne im Hinblick auf Einzelnes zusammenfassen, je nachdem, was die jeweilige Wahrheit des jeweils Einzelnen ist“ (PhE, S. 84). Das sind die Benjaminschen Trümmer, vor denen der Engel der Geschichte steht: Während bei Hegel das Bewußtsein und Selbstbewußtsein durch „alle produktiven Mißverständnisse zwischen Herr und Knecht, Politik und Wirtschaft, Antike und Christentum, Adel und Bürgertum, Bildung und Revolution, „an sich“ und „für sich“ und Substanz und Subjekt“<sup>xi</sup> in der Versöhnung aufgehoben sind und so das absolute Wissen ermöglichen, heißt die Versöhnung heute allenfalls „Kompromiß“ im Partikularen, „Kompromiß“ der „Teile“, der Trümmer eines einst als Totalität beschworenen „Ganzen“. „Kompromisse“ statt „Versöhnung“ gibt es allenfalls innerhalb der Subsysteme einer Gesellschaft, z. B. als „Versöhnung von Ökonomie und Ökologie“; denn: „Nichts darf gefährdet sein, nicht der Profit, nicht der Arbeitspatz, nicht der Wald.... So sehen sich die Arbeiter und die Industriellen verbündet, auf der anderen Seite die waldbesitzenden Aristokraten und Radikaldemokraten. Diese Bündnisse sind natürlich nicht *wahr*, sie sind nur noch *wirklich*, so wie sie logisch dem Schein entspringen“ (PhE, S. 85). In „Schubumkehr“ ist dieses Ende der Geschichte erzählerisch heraufgeführt: Wo bei Hegel noch alles Wirkliche das Vernünftige ist (zumindest dem „edelmütigen“ Bewußtsein), wo bei ihm noch „der sich als Geist wissende Geist“ „zu seinem Wege die Erinnerung der Geister“<sup>xii</sup> hat, da ist bei Menasse das Wirkliche das Irrationale, und statt des Erinnerens an große Geister herrschen die bösen Geister des Aberglaubens. Der „Fortschritt“ des Dorfes in „Schubumkehr“ ist trotz der Modernisierungsbestrebungen Rückfall in atavistische Opferrituale, die endgültige Regression. Die Logik der Geschichte ist nur noch Fiktion, denn ihr Telos heißt Kehrtwendung. Ist in „Selige Zeiten“ das Hegelsche Geschichts-Telos parodistisch zur Prognose von Fußballweltmeisterschaften verkommen, so hat sich in „Sinnliche Gewißheit“ die Geschichte selbst aufgelöst in zusammenhanglose, scheinhafte Geschichten von „Fortschritt“ und „Wende“, in denen der Mensch blind und zusammenhanglos agiert: „Der Mensch hat keine Geschichte mehr oder vielmehr: da er spricht, arbeitet und lebt, findet er

sich in seinem eigentlichen Sein völlig mit Geschichten verflochten, die ihm weder völlig homogen noch untergeordnet sind. Durch die Zerstückelung des Raumes, in dem sich kontinuierlich das klassische Wissen ausdehnte, durch das Zusammenballen eines jeden so freigemachten Gebiets mit seinem Werden ist der Mensch... „enthistorisiert“<sup>xiii</sup> : Für Foucault gilt das bereits für den Menschen am Anfang des 19. Jahrhunderts; Menasse zeigt es in seiner Romantrilogie und seinem Essay auf an Menschen des zu Ende gehenden 20. Jahrhundert.

In seiner Rede zur Eröffnung der Frankfurter Buchmesse 1995 hält Robert Menasse ein Plädoyer für das Ende der Geschichte. „Was aber,“ fragt er schließlich, „wenn jedes „Geschichtsziel“ als Handlungslegitimation zu „abenteuerlich“, wenn kein „geschichtsbewußtes“ Handeln glaubhaft voraussetzen kann, daß es ... logisch funktioniert“ - „Was aber wären wir ohne Geschichte?“ Die Antwort ist so einfach wie folgenswer; denn : „Wir wären Zeitgenossen.“ Und: „Die Anerkennung der Unwiederbringlichkeit jedes einzelnen Lebens wäre die einzige Legitimation für all unser Handeln, das in unserer Lebenszeit erreichbare Glück wäre unser Ziel, und unsere Grenze wäre es,dabei keine Wirklichkeit zu produzieren, die als fortwirkende Möglichkeit künftige Generationen bedroht.“<sup>xiv</sup> Ist diese „Vision“ Menasses eine Absage an das „starke Denken“ der Metaphysik, die aber an einem Rest von Utopie, einem „Prinzip Verantwortung“ festhält als dem vielleicht letzten Prinzip einer dialogisch immer neu herzustellenden, nicht mehr universalen Vernunft, so gibt es für seinen Protagonisten Leo Singer eine völlig andere „Vision“, die nicht Geschichte in Zeitgenossenschaft auflöst, sondern den Schrecken ihrer schlechten Unendlichkeit malt. Als Singer nämlich, nachdem von seiner „Geschichte des verschwindenden Wissens“ nur fünf Exemplare verkauft worden sind und der Verlag auch noch Bankrott gemacht hat, eine Europareise unternimmt, führt die ihn nach Wien und in sein altes Haus zurück.Die Hausmeisterin beklagt die Auflösung der Engel-Werkstatt des alten Meisters Zahradnik,und so sieht Leo seine Thesen vom Ende der Geschichte in der ewigen Wiederkehr des Gleichen widerlegt mit dem Gedanken: „Solange Menschen Engel brauchen für ihre Gräber,dachte Leo, ist die Geschichte nicht zu Ende. Nicht zu Ende“(SZ,S. 323).Die Engel auf den Gräbern werden gleichsam zu Geschwistern des „Engel der Geschichte“ , wie er am Grab von Judith Katz steht, als gemaltes Bild auf einer Staffelei, als die Umkehr- oder Spiegelfigur zum Benjaminschen „Engel der Geschichte“ (die Hegelsche erste Negation oder das einfach Reflektierte der dialektischen Figur).An Judiths Grab also betrachtet Roman Gilanian das Bild und reflektiert: „Das muß der Engel der Geschichte sein.Er hat das Antlitz auf die Zukunft gerichtet.Wo eine einzige Katastrophe vor uns erscheint, da sieht er einen Idealzustand, der, weil er nie erreicht wurde, vor ihm in Trümmer zerfällt“ (SG,S. 209). Der Idealzustand erscheint als Erlösung, die im Diesseits dem Menschen nicht gelingt, weder als absolutes Wissen noch in irgendeiner anderen Utopie, und die die steinernen Engel Zahradniks als irdisch erstarrte Sinnbilder nur noch im Jenseits versprechen , „als ein verwittertes Bild einer kunsthandwerklichen Erlösung“ (SG,S.32).Die Engel an den Gräbern, ob als Figuren oder gemalte Bilder, erscheinen gleichermaßen als das Abbild gewordene Telos, als versteinerter oder gemalter Sinn : Sie sind die Todesengel jeder irdischen Hoffnung auf die Erlösung im Ideal (die Todesengel für Hegel).So gehören sie eher zur Sphäre der „Verwesung“, die die gesamte Trilogie als Figur einer pervertierten Erlösung bestimmt.Die ist zum Beispiel verkörpert in Leos alter ego, Löwinger, dem Bankdirektor und Kunstsammler, dem Profiteur der brasilianischen Diktatur, der schließlich ihr Opfer wird. Er, Leos starker Vater, der den leiblichen schwachen auslöscht, Leos Über-Ich, von dem er sich, wie von der Mutter (Judith) befreien muß, ist zugleich die Inkarnation des Phallogozentrismus, des Lacanschen „im Namen des Vaters“ der symbolischen Ordnung, die Inkarnation auch des

Hegelschen Versöhnungsparadigmas, dem im dialektischen Durchschreiten der Widersprüche Denken und Wirklichkeit eins werden. Aber die Erlösung als Versöhnung (mit der Diktatur, mit dem Profit, mit der Kunst), die jede „partikulare Individualität“ erlöst in der „Objektivität“ des vernünftigen Wirklichen oder wirklich gewordenen Vernünftigen, findet nicht statt. Löwinger bleibt gleichsam schon auf der Hegelschen Stufe der Wahrnehmung und der Täuschung stehen, er täuscht sich in der Diktatur, der Funktion der Medien, mit deren Hilfe er Leos Karriere vorantreiben will, in „Kapazitäten“ und „Unbedeutenden“. So hält er z. B. den brasilianischen Hegel-Spezialisten Professor George für bedeutend, den Maler Martin Daher für einen Wahnsinnigen. Martin Daher schreibt nicht (wie Leo) die Fortsetzung der „Phänomenologie“, sondern malt sie, indem er die Fortsetzung berühmter Schlachtengemälde malt: Er malt damit „die Wahrheit Brasiliens, den Leichen- und Verwesungsgeruch“ (SZ, S. 175). Selbst den Gestank malt er, indem er Schwefelverbindungen (des Engels Umkehrfigur, der Teufel, erscheint) mit Ölfarben und pürierten Kadaverresten vermischt. Für Löwinger ist das ein „Trick“ (auch Judith benutzt in ihrem Spiegelexperiment einen „Trick“), der nicht der Wahrheit dient und nicht der Kunst (der Wahrheit der Kunst); denn die Kunst lebt für ihn vom Gesetz des Schönen, und sie läßt noch das „Entsetzlichste zum schönen Schein, zum Schein des Schönen“ werden (SZ, S. 176). Löwinger, trotz seiner Beteuerungen ein Anhänger der Hegelschen Ästhetik, wirft den Maler, dem er ein Domizil zur Verfügung gestellt hatte, hinaus. Aber der Geruch der Verwesung (des absoluten Geistes) hängt nun nicht nur in seinem Haus; er haftet ihm selber an: „Leo wurde schlecht von dem Geruch nach Urin und, wie er meinte, Verwesung, den Löwinger ausströmte“ (SZ, S. 301). Nicht nur die Dialektik der Engel, auch die von Engel und Teufel ist bis in feinste Nuancen vorangetrieben: Sie ist in die Akteure selbst hineinverlegt. So wie Judith in Leo einen versteinerten Engel sieht (Leo in Venedig, voller Taubendreck: „Er stand da wie ein versteinerter Engel“ (SZ, S. 201)), unfähig zu jeder irdischen Erlösung in der Liebe, so sieht Löwinger in ihm gleich „den Leibhaftigen“, als er ihn derlierend Hegel verarbeitend unter dem Oblomov-Baum antrifft (SZ, S. 201). Und wenn Leo an Löwinger Verwesungsgeruch wahrnimmt, so erkennt er ebenso in dessen „denkmalgeschützte(r) Art dazusitzen wie eine Skulptur, Zahradniks Meisterwerk“ (SZ, S. 162). Und auch Judith mit ihrem Gesicht, das mal einer schwarzen (SZ, S. 89), mal einer weißen Maske (SZ, S. 64) ähnelt, ist gleichzeitig Engel und Teufel, Erlösungs- und Todesengel.

Erst in „Schubumkehr“ landen die letzten Engel aus Zahradniks Werkstatt - sie tauchen als Erbschaft bei dessen Schwester in jenem österreichischen Dorf auf - auf einer Baggerschaufel, die sie in die Tiefe des Steinbruchs kippt, wo sie endgültig zu Trümmern zerschellen: Das Hegelsche Versöhnungsparadigma als Erlösungsparadigma hat sich in der Gegenwart erfüllt - als Erlösung von Mythos und Geschichte. Im perpetuum mobile der bürgerlichen Gesellschaft, in der alles zur ewigen Wiederkehr des Gleichen geworden ist, ist dann endlich und endgültig „die Geschichte erlöst und die Gegenwart von der Geschichte, indem die Geschichte völlig im Jetzt aufgelöst ist“ (PhE, S. 45) - auf der untersten, der ärmsten Stufe des Hegelschen Weltbaus und Denkgebäudes, in ihrer kindlich gewordenen, allgemeinsten Form, der sinnlichen Gewißheit.

2. „Sinnliche Gewißheit“ : Die Figur der Original-Kopie - das Wahre, das Wirkliche und das Erzählte

Der erste Roman der Trilogie, 1988 erstmalig erschienen, beginnt nicht mit dem Hegelschen „Itzt“ (Jetzt) der sinnlichen Gewißheit, sondern mit dem „Hier“, allerdings als negiertem:

„HIER IST nicht Einfried, das Sanatorium“ (SG,S.7). Das ist zugleich satirische Absage an ein metaphysisches Einheitsdenken, das bei Hegel, dem letzten Metaphysiker, im „Einheitsfrieden“ der Versöhnung aller Gegensätze gipfelte - einem Gesundbeter-Sanatorium? Und der Roman endet mit Leo Singers Erinnerung an die tote Judith Katz: „Hier ist ein Baum, hat sie gesagt - und ich könnte nicht sagen, was für einer“ (SG,S.328). Das „Hier“, das schon bei Hegel kein von vornherein identisches ist, sondern „ebenso ein *dieses* Hier, das in der Tat nicht *dieses Hier* ist, sondern ein Vornen und Hinten, ein Oben und Unten, ein Rechts und Links“<sup>xv</sup> (aber in der Identität von Eins und Vielem letztlich wieder aufgehoben wird, nämlich in der Identität von Identität und Differenz), zerfällt bei Menasse in die unzähligen Splitter einer Realität, die wir nur noch als „Original-Kopien“ wahrnehmen. Leo Singer antwortet auf die Frage Roman Gilanians, was die sinnliche Gewißheit Hegels mit unserem gegenwärtigen Bewußtsein zu tun habe (SG,S. 68), daß wir uns heute wieder auf dieser Stufe befänden, wir seien auf diese zurückgekehrt (SG,S.129). Während Leo und Judith alle Hegelschen Stufen des Geistes durchschreiten, ohne jemals zur „Versöhnung“ zu gelangen - jeweils der Eine die einfache Reflexion oder Negation des Anderen - und beide in der doppelten Reflexion des philosophischen Bewußtseins schließlich erkennen, daß das absolute Wissen im Praktisch-Werden von Philosophie und Kunst eine Dialektik im Stillstand (Leo) oder die absolute Regression (Judith) ist, beschreibt die Figur in der „Sinnlichen Gewißheit“ die *Suche* nach einer Einheit und Ganzheit, die die Hegelsche Figur der Dialektik einzulösen scheint: Die Vielheit des einzelnen Seienden werde, jeweils schmerzlich widersprüchlich erlebt und schließlich im Begriff gefaßt, zur Einheit des Wissens. Aber das Allgemeine, von dem Hegel sagt, es sei „in der Tat das Wahre der sinnlichen Gewißheit“<sup>xvi</sup>, erweist sich bei Menasse immer nur als das Allgemein-Beliebige, das sich weder zum Begriff, noch zum Wissen vereint. Wenn Hegel den platonischen Idealismus überwand, indem die platonischen Schatten alle im identischen Subjekt wirklich werden (seine philosophische Wissenschaft pflanzt quasi die platonischen Ideen aus ihrem Demiurgen -Himmel auf die Erde herunter), so weiß Robert Gilanian nur, daß in jeder Bar von Sao Paulo die kalten harten Spiegel wie platonische „Eishöhlen“ sind und die Spiegelbilder „zuckende Schatten“. Die „Ideen“ sind ebenso wenig im Irdischen „erlöst“; und wie einst das Kind Leo am Tischbein gefesselt war (und der Erwachsene widerstrebend an das Leben), so ist Roman in seiner Erkenntnis „gefesselt“ (SG,S.110), und kein Hegelscher Spiegeltrick führt ihn vom Reich der Abbilder zur Erkenntnis der Wahrheit oder zum Erleben des Authentischen. Die Hegelsche Wahrheit des bloß Allgemeinen aller sinnlichen Gewißheit hat sich ihm längst bestätigt, in allen Bars und allen Betten. Dort nämlich erlebt er die endlose Wiederholung, die ewige Wiederkehr des Gleichen, alles gerinnt ihm zu „Farcen“, zu Original-Kopien. Aber während er in „Schubumkehr“ endgültig regrediert und auf die Stufe eines Kindes sinkt, wahrhaft entgeistert von der allgemeinen Beliebigkeit des sozialen Wende-Karussells (es ist das Jahr 1989), ist er in „Sinnliche Gewißheit“ noch der Suchende, der sich weder mit der Zeitgeist-Diagnose Leo Singers noch mit Hegel abfinden kann. Er will nicht alles, was er sieht, hört und erlebt, als das Allgemeine erkennen und damit auf den Begriff und in ein Wissenssystem bringen (den von ihm „Lukács“ getauften Papagei verschenkt er - das Papagei-Sein ist nicht seine Rolle). Stattdessen beharrt er, gleichsam wider besseres Wissen und Erleben, auf der Möglichkeit der Authentizität seines individuellen Hörens, Sehens und Erlebens - aus seinem „Erlösungsbedürfnis“ heraus (SG,S.129), während ihn seine Unerlöstheit auf Schritt und Tritt einholt.

Die Japanerin Yuki, mit der sein Freund Norbert (eine Hegel-Parodie, die inflationär die sinnliche Gewißheit des „Hier“ im Munde führt) ihm eine Nacht verschafft, vermittelt ihm

statt der sinnlichen Gewißheit einer Liebesnacht einige Kenntnisse über Marionetten, die nicht nur an Kleist erinnern wollen, sondern das Kleistsche in ein Hegelsches Marionettentheater umfunktionieren. Statt der Spiegel wie in „Selige Zeiten, brüchige Welt“ dienen hier die Marionetten dazu, die dialektische Bewegung Hegels zu veranschaulichen: Die zwei Puppen, eine weibliche und eine männliche, werden zur Demonstration des Hegelschen Erlösungsparadigmas: „Die Sehnsucht erblickt die Sehnsucht, die Begierde die Begierde, der Friede die Befriedung, das Werben das Erwerben, jedes Versprechen sieht sich verdoppelt, der Glaube beglaubigt, das Vertrauen vertraut“: In der „Leichtigkeit ihrer Bewegungen“ „wird ein maßloser Glücksanspruch spielerisch unbeschwert, erlöst schon in sich selbst“ (SG,S.49). Und Roman wird, getrieben von solcher Sehnsucht nach Erlösung, zum Marionettenspieler, gelehriger Schüler seiner Lehrerin (eine weibliche und zudem praktische Spiegelfigur zu Leo Singer, dem theoretischen Lehrer), und er „keuchte vor Sehnsucht nach einer stellvertretenden Erlösung“ (SG,S. 48). Aber auch die „stellvertretende Erlösung“ gelingt nicht, die Puppen verheddern sich wie Roman sich in seinem Leben: „Alles zerstört. Aber: Was hatte ich mir gewünscht? Ich war in den Stand der Unschuld zurückgefallen“ (SG,S.56). In Hegelscher Diktion könnte man sagen, daß er sich das Falsche, bestenfalls das Vorläufige gewünscht habe : die schlechte Unendlichkeit des einfach Reflektierten, wo sich ein Ich im Anderen nur spiegelt, ohne vom „An sich“ des Ich über das „Für andere“ des Anderen zum „Für sich“ des Aufgehobenseins (des Anderen im Ich) zu gelangen. Aber eben diese Hegelsche Synthese (die Judith später als „Trick“ entlarvt) ist Roman ohnehin verdächtig, schon beim „Für Andere“, jedem und jeder Anderen, beginnt die Skepsis , z. B. bei seiner Kollegin am Institut der Universität, Dr. Monika Ahrens. Das wird beiläufig demonstriert an Monikas Mund, dessen Bewegung das aufgetragene Lippenrot Lügen straft: „Hier fehlt etwas! Etwa ein ehrlicher, sinnlicher Mund!“ Und Roman kann nur die eine Konsequenz daraus ziehen, und die gerät erneut zu einer Parodie der sinnlichen Gewißheit: „Aber alles Wahre, alles, was wirklich war, wird eben ausradiert, wegg korrigiert und muß neu eingefügt werden, wenn reale menschliche Widersprüche sich zu einer abstrakten Synthese verbinden. Zum Beispiel, wenn Mütterlichkeit und Jungfernhaftigkeit sich zum Beruf Lehrerin verbünden“ (SG,S. 55).

Robert Menasse führt mit dem Akteur Roman Gilanian nicht etwa einen Hegel-Kenner ein (wie mit Leo Singer), und er erwartet wohl auch nicht vom Leser, ein solcher zu sein (obwohl es das Lesevergnügen sicherlich erhöht). Allerdings ist Roman ein Hegel-Leser (und bei „Professor“ Singer auch ein Hegel-Hörer); aber wie er es wurde, erfährt der Leser der „Trilogie der Entgeisterung“ erst im zweiten Band, in dem eine Episode nachgeholt wird, die in „Sinnliche Gewißheit“ ausgespart bleibt, nämlich die Episode, wie es zur Bekanntschaft Romans mit Leo und Judith in der Bar Esperanca (die in ironischer Ambivalenz „Bar jeder Hoffnung“ genannt wird) kam: Und zwar begann sie mit einem „Knalleffekt“, bei dem Hegel ironischerweise für Roman zum Lebensretter wird. Als nämlich ein Desperado die Bar überfällt, schlägt ihm Judith eine Pinga-Flasche über den Kopf. Dabei löst sich ein Schuß, der Roman in Hüfthöhe trifft: In seiner Jackentasche befindet sich allerdings ein Exemplar der „Phänomenologie“, in der das Projektil steckenbleibt: Nicht Roman ist verletzt (der sprechende Name mag auch für die literarische Gattung stehen), dafür aber Hegel gleichsam metonymisch angeschossen (oder gar getötet?). Roman erzählt nun Leo und Judith die Geschichte, wie er zum Hegel-Leser wurde (nicht zum Vergnügen übrigen), und diese Geschichte wiederum ist eine durchaus vergnüglich-philosophische Kolportage, eine Mixtur aus Handke, Ernst Bloch, Hegel und Menasse: In Romans Wiener Fußballmannschaft (eine Episode also aus der Zeit, bevor er nach Sao Paulo kam) gab es einen (damit doppelt fiktiven) Tormann namens Bloch, eine „echte“ Menassesche Original-Kopie, denn es handelt sich um

den Handkeschen Tormann aus der Erzählung „Die Angst des Tormanns beim Elfmeter“. Dieser Tormann muß ein profunder Hegel-Kenner gewesen sein (jedenfalls ist er es bei Menasse), der nicht nur Lederkugeln, sondern auch Revolverkugeln spielend abfangen konnte, die einen mit den Händen, die anderen mit den Zähnen. Hätte Handke ihn besser gekannt, hätte er womöglich seine Erzählung auch anders fundieren müssen, denn der Menassesche (Gilaniansche) Tormann hat den Hegelschen absoluten Geist zum praktischen Prinzip erhoben, zum Arbeitsprinzip gewissermaßen: „Alles auf der Welt funktioniere nach ein und demselben Prinzip, sagte Bloch, es sei sozusagen ein einziger Geist, der sich im Politischen ebenso ausprägen wie in Religion, Kunst, Sittlichkeit, Geselligkeit, Handel, Industrie und auch im Sport. Der absolute Geist erzeuge alles Objektive aus sich selbst und halte es friedlich in seiner Macht. Mit anderen Worten, sagte Bloch, wenn also die materielle Welt vom Geist gelenkt wird, dann kann der Geist, wenn er zum Absoluten vorstößt, mit der Materie machen, was er will. Er könnte noch die aggressivste Materie friedlich in seiner Macht halten“ (SG, S. 337). Während Leo in „Selige Zeiten, brüchige Welt“ wesentlich bescheidener mit Hegel nur die Fußballweltmeisterschaft Brasiliens voraussagt, besteht Bloch tatsächlich auf der praktischen Durchführung seiner These. Sie gelingt. Als aber Bloch nach der Ermordung einer Kinokassiererin von der Polizei verfolgt wird, trifft ihn eine Kugel von hinten. Sie durchschlägt seinen Nacken und bleibt zwischen seinen Zähnen stecken. Die Kugel ist tödlich. Die Umkehrfigur der Episode, ihre Spiegelfigur, widerlegt die Philosophie mit dem Leben, in dem die Widersprüche nicht aufgegeben sind, widerlegt den Geist mit der Materie, den „Trick“ mit der tödlichen Realität.

Ebenso dekonstruiert wird die Hegelsche Dialektik und ihr endgültiger Sieg im absoluten Geist an den Zauberspiegeln im mittleren Teil der Trilogie. Sie sind das Gegenexperiment, das Judith mit Leo durchführt, die Weiterführung seines Spiegelexperiments mit ihr. Leo hatte Judith mit der Gegenüberstellung zweier Spiegel das einfache Bewußtsein vorführen wollen, das nur die schlechte Unendlichkeit des einfach Reflektierten erkennt. Er führt ihr damit ihr eigenes Bewußtsein vor. Dann zertrümmert er die Spiegel, um sein Bewußtsein zu demonstrieren, das die Reflexion des (in den Spiegeln) Reflektierten ist, das philosophische Bewußtsein. Judith stellt, viel später, ebenso zwei Spiegel einander gegenüber, in denen sich Leo spiegelt. Hinter einem Spiegel aber steht sie, mit einer Kerze, die den Spiegel durchscheinend macht. Und während Leo jede seiner Bewegungen mit Judiths Bewegungen verschmelzen sieht, während er die Einswerdung ihrer nackten Körper als wirklich ansieht, löscht Judith die Kerze und tritt, nun angezogen, hinter dem Spiegel vor. Die Hegelsche Einswerdung, die Denkfigur der Identität von Identität (Leo) und Differenz (Judith) ist nur ein „Trick“ - das zeigen beide Experimente, das von Judith und das von Bloch. Die Wirklichkeit holt uns „hinterrücks“ ein (das „hinterrücks“ spielt auch in der Analyse von Judiths „Analfixiertheit“ durch Leos Friseur eine Rolle), sie sitzt uns im Nacken, oder sie steht hinter dem Spiegel. Alles, was sich davor abspielt, ist „Trick“, Simulation, Illusion des denkerisch-idealisierenden Bewußtseins. Die Kugel, die von hinten trifft, ermöglicht wie die Kerze hinter dem Spiegel nur die „sinnliche Anschauung des Elends“ - die Leiche des Tormanns, das Paar, das nicht „eins“ ist. Das Selbst, das sich in der idealisierenden Identität mit sich selbst und seinem Gegenüber wähnt (und das Gegenüber kann auch die Politik, die Ökonomie, die Philosophie, die Religion sein) und sich damit laut Hegel auf der höchsten „Vollendung“ des „begreifenden Wissens“<sup>xvii</sup> befindet, „täuscht“ sich nicht etwa (im Hegelschen Sinne), sondern begreift nichts, weder sich selbst noch den Anderen, noch die „Realität“, die nichts ist als „Original-Kopie“. Wenn Menasse am Ende der „Phänomenologie der Entgeisterung“ sagt: „Im Anfang ist die Kopie“, so ist das nicht nur eine Absage an den Logozentrismus des „Im

Anfang war das Wort“, an die reale Gegenwart des Göttlich-Wahren. Bei Baudrillard wird „Kopie“ so formuliert, und darin berührt sich Menasse mit ihm: „Heutzutage funktioniert die Abstraktion nicht mehr nach dem Muster der Karte, des Duplikats, des Spiegels und des Begriffs. Auch bezieht sich die Simulation nicht mehr auf ein Territorium, ein referentielles Wesen oder auf eine Substanz. Vielmehr bedient sie sich verschiedener Modelle zur Generierung eines Realen ohne Ursprung oder Realität, d. h. eines Hyperrealen. Das Territorium ist der Karte nicht mehr vorgelagert, auch überlebt es sie nicht mehr. Von nun an ist es umgekehrt: (PRÄZSSION DER SIMULAKRA:).“<sup>xviii</sup> „Von nun an ist es umgekehrt“ - das aufzuzeigen ist auch die Funktion der Spiegel in der Trilogie, ihrer Umkehrfiguren. Die Spiegel sind durchaus auch metaphorische Figur der Hegelschen Tautologien. Sie stellen aber auch auf den Kopf, sie drehen um, was normale Spiegel gewöhnlich nicht tun, die sich mit der Seitenverkehrung begnügen. Menasses Spiegelfiguren sind Umkehrfiguren in dem Baudrillardschen Sinne: „Von nun an ist es umgekehrt“. Mit der Aufhebung der Dialektik im Stillstand gilt ja auch: „Da das Individuum durch das Verschwinden des Widerspruchs seine Identität verloren hat und seiner wahren Allgemeinheit beraubt ist, sich aber andererseits als Ichsagendes wieder als Allgemeines erlebt, kann es ununterbrochen wechselnde Bündnisse eingehen, in denen sich Einzelne in Hinblick auf ein Einzelnes zusammenfassen, je nachdem, wie die jeweilige Wahrheit des jeweiligen Einzelnen ist“ (PhE, S. 84). Baudrillard drückt diesen Gedanken folgendermaßen aus, indem er sich radikal vom humanistischen Selbstbewußtsein, das immer Korrelat des metaphysischen Seins ist (auch bei Hegel, der alles Sein ins Subjekt selbst verlegt), verabschiedet: „Wir können in diesem Sinne heute von einem *fraktalen Subjekt* sprechen, welches, anstatt sich in einer Totalität oder Finalität zu projizieren, in eine Vielzahl miniaturisierter Egos zerbricht, von denen die einen den anderen gleichen und sich auf embryonale Weise auf die Dimensionen der Umgebung umsetzen...“<sup>xix</sup> Aber auch zusammen ergeben die jeweiligen einzelnen (fraktalen) Subjekte keine Einheit; sie haben, wie Menasse sagt, keine „Identität“. Konsequenterweise ergeben auch keine Einzelnen, die sich zusammenschließen, eine Einheit, sondern allenfalls ein „Bündnis“. Das ist die Entzauberung von Judiths Zauberspiegeln: „Das ist eben das Problem bei der Vereinigung, hörte [Leo], erstarrt dastehend, sie sagen, daß einem sozusagen ein Licht aufgehen muß, wie sie funktioniert. Ohne Licht, siehst du, ist vom anderen nichts zu sehen, obwohl er in Reichweite wäre - wenn sich nicht das Glas dazwischen befände. Blase deine Kerze aus, Leo, was siehst du? Mich selbst, sagte Leo. So ist es, sagte Judith. ... Weißt du, was das Schöne gewesen wäre an dem Trick? Daß man sich aussuchen könnte, welche Bewegungen welches Menschen mit den eigenen verschmelzen. Aber es hat in Wirklichkeit nicht funktioniert“ (SZ, S. 285). In Judiths Experiment ist das von Leo, in dem er Judiths Bewußtsein (das individuelle der falschen Objektivität) seinem eigenen philosophischen Bewußtsein (der reflektierten Reflektion), gegenüberstellt, gesteigert und als Schein entlarvt, ist auch das Marionettenexperiment Romans die entscheidende Stufe weitergeführt, die es ebenso als Illusion ausweist. Denn Judith demonstriert mit ihrem Trick, daß man Identität nicht im einfachen und nicht im doppelt Reflektierten herstellen kann; man bleibt selbstreferentiell in nur scheinhafter, illusionär hergestellter Objektivität befangen. Judith zerstört den selbstreferentiellen Wahn, indem sie zeigt, daß man die postulierte Identität von Identität und Differenz nur dadurch durchbricht, daß man zur „Realität“ vorstößt, den Spiegel durchdringt. Dann aber wird man gewahr, daß es auch diese „Realität“ so nicht gibt; denn die „Realität“ - die hinter dem Spiegel stehende Judith - fungiert als die Verkörperung des Tricks, die verkörperte Simulation. Die Phänomenologie des Geistes erweist gerade nicht die Objektivität des erscheinenden Geistes, die „objektive(n) Bestimmungen der erscheinenden Wirklichkeit“

(SZ,S.81), sondern deren simulierte Bedingungen. Das dem Geist erscheinende Bild von möglicher und herstellbarer Identität aller Erscheinungen durch ihn hat zum „Ursprung“ den „Trick“; die Manipulation geht dem Geist als simulierte Wirklichkeit voraus. Und deshalb läßt sich Menasses Hegel-Satire als eine Variation der Baudrillard'schen Formel von der „PRÄZESSION DER SIMULAKRA“ lesen.

Das Erscheinen der Original-Kopie als „Farce“, als Verlust von Identität ist auch zur Figur des Erzählens selbst geworden: Das Erzählte ist nicht mehr identisch mit dem Ich, das erzählt, als ein durch es beglaubigter Weltentwurf, und auch deshalb hat es kein Zentrum mehr, keine „Sinmmittte“ als Wissen von Wahrheit; denn weder die Erfahrung noch das Wissen werden im Erzählten identisch. Roman sagt es so: „Alles Konkrete und Besondere, das ich erlebe, verschwindet, auch wenn ich es noch so genau anschau. Es verschwindet entweder ganz, weil ich es vergesse, oder es verschwindet in den Verallgemeinerungen der Worte, die ich beim Erzählen dafür habe“ (SG,S.67). Es ist hier schon ein für letztlich alles „Erzählen“ geltendes, auf der „Krise der Metaphysik“ beruhendes „Zerbrechen des dichterischen Wortes“ angedeutet, in dem die „Dichtung ... Formel [ist] auch in dem Sinne, in dem das Wort auf einen linguistischen, durch den Gebrauch abgenutzten, nicht (mehr) erfüllten Ausdruck hinweist.“<sup>xxx</sup> Die Krise des Logozentrismus enthüllt auch die schlechte Unendlichkeit des scheinbar in einem Wahrheits- oder Sinnzentrum verankerten Erzählens, das die Zeichen noch als Stellvertreter reiner, originärer Bedeutungen setzt. Das Erzählen der Trilogie entlarvt stattdessen die der „Wiederholungsstruktur des Erlebens zugrundeliegende Zeichenstruktur“<sup>xxxi</sup>, und die ist nicht originär, sondern verweisende „Spur“, so wie die Trilogie die Hegelschen Figuren „wiederholt“. Die Wiederholung ist aber auch in sich nicht originär, sondern als Original-Kopie zugleich eine „Farce“, die die Figuren in sich verschiebt, aufschiebt im Sinne des „umweghaften Verzögerns, des Hinweisens auf ein später Einzulösendes“, das nicht voll einzulösen ist: „Dadurch gewinnt die Verweisungsstruktur der Stellvertretung, der Repräsentation oder der Ersetzung des Einen durch das Andere die Dimension der *Zeitigung* und des *differierenden* Einräumens.“<sup>xxxi</sup> Die Derridasche Figur der „différance“, auf die Habermas hier abzielt, wird gleichsam in den von Roman formulierten oben zitierten Sätzen mit formuliert: Wenn das Individuell-Besondere, das erzählt werden will und sich ausdrücken soll, in den „Verallgemeinerungen der Worte“ verschwindet, dann manifestiert sich darin ebenso „die *Differenz* zwischen Dionysos und Apollo, zwischen dem Antrieb und der Struktur“; und diese Differenz „löst sich nicht in der Geschichte auf, weil sie nicht *in* der Geschichte ist.“<sup>xxxi</sup> Als „Kunstwerk“ wäre das Erzählte dann immer zugleich „Öffnung der Geschichte und Geschichtlichkeit selbst“<sup>xxxi</sup>, weil auch die erzählte Wahrheit „keine metaphysisch stabile Struktur, sondern Ereignis ist; aber gerade als Ereignis kann die Wahrhaftigkeit nur im Zerbrechen des dichterischen Wortes ... geschehen. Was aber bleibt stiften die Dichter: aber nicht so sehr als „was dauert“, sondern vor allem als „was übrigbleibt“: Spur, Erinnerung, Denkmal.“<sup>xxxi</sup> Die Romantrilogie Menasses geht ebenso wie der Essay dem nach, was von Hegel „übrigbleibt“. Das philosophische Wort wird aber hier nicht nur behandelt als eine „Fabel“, als „Erzählung“ „als eine Wahrheit, die in Wahrheit nur eine Fiktion ist und die damit ihren diskursiven Eigenstatus verliert“<sup>xxxi</sup> - es wird selbst Gegenstand einer Erzählung und in Erzählung verwandelt. Das philosophische Wort wird „Fleisch“; es wird an fiktiven Akteuren „wirklich“. Damit werden die Figuren der Trilogie zu Original-Kopien eines philosophischen Interpretationssystems von Welt. Wenn Dietrich Schwanitz die „Phänomenologie des Geistes“ einen „Roman“ nennt, der auf der Selbstreferentialität des Erzählens beruht<sup>xxxi</sup>, so kann man sagen, daß sich hier zwei Romane ineinander spiegeln, ganz so wie in Leos Spiegelexperiment. Sähe man darin eher Judiths

„Trick“, was dem Leser anheimgestellt bleibt, so gälte für Menasses poetisches Verfahren wiederum die Baudrillardsche Formel von der „Präzession der Simulakra“ : Hegels scheinhaft als wissenschaftliches Werk sich ausgebender Roman (also eine Simulation) geht dem Menasseschen Entwurf voraus, die damit selbst zu einer wahrhaften Original-Kopie wird. In der Trilogie selbst heißt das so: Menasse schreibt jenen „Entwicklungsroman“, der heute nur noch ein „Rückentwicklungsroman“ sein kann, „ein Roman über den Rückschritt, ja, ein umgedrehter Entwicklungsroman, der am Beispiel des Individuums zeigt ‚wie dessen Hoffnungen, Fähigkeiten , Talente -während es redlich strebend sich bemüht- dazu verurteilt sind zu verkümmern und zu banalen, durchschnittlichen Idiosynkrasien werden, mit denen er einen Alltag meistert, oder auch nicht, der lediglich an Beliebigkeiten unendlich reich ist“(SG,S.215). Der Gestus der „Kehrtwendung“, der die Hegelsche „Phänomenologie“ rückwärts liest, um in dieser Gegenwart anzukommen, ist damit zum Erzählgestus selbst geworden: Die „Fortsetzung“ traditioneller Erzählformen bedeutet so, den Erzählgestus umzukehren: Während im bürgerlichen Bildungsroman der „Held“ seinen Platz in der Gemeinschaft findet, endet die „Trilogie der Entgeisterung“ mit der Manifestation jeder Gemeinschaft als Farce, als Auflösung der Gesellschaft im Partikularen, in Parteien, Manipulationen und Machtinteressen. Das Hegelsche Versöhnungsparadigma ist bestenfalls ein Kompromiß: „Damit nichts gefährdet ist, weder der Wald, noch der Arbeitsplatz noch der Profit, heißt die Versöhnung: Filter; denn der Filter rettet die Wald- und die Fabrikbesitzer, die Arbeitsplätze, die Zweithäuser und den Fremdenverkehr“ (PhE,S.85/86).In „Schubumkehr“ gibt dazu die erzählerische Veranschaulichung: Der „sanfte“ Tourismus rettet die Gemeinde, die Politiker und den Profit, während dem zum Freizeitgewässer umfunktionierten See ein Kind zum Opfer gebracht wird, wie es der Volksaberglaube will. Und damit hat Menasse Hegels Geschichts-Telos endgültig aufgelöst: Er beschreibt die Geschichte als eine am Ende atavistischer Rituale Angekommene.Und dieses Ende ist die fraktale bürgerliche Gesellschaft als perpetuum mobile.Auch damit trifft sich Menasse mit Baudrillard (oder löst Hegel in Baudrillard auf): „Jede vermeintliche Bewegung der Geschichte bringt uns unmerklich ihrem Gegenpunkt näher, das heißt ihrem Ausgangspunkt. Das ist das Ende der Linearität. So gesehen, gibt es keine Zukunft mehr. Und ohne Zukunft gibt es auch kein Ende mehr. *Das ist allerdings nicht das Ende der Geschichte.* Wir haben es mit einem paradoxen Umkehrprozeß zu tun, mit einem Umkehrreffekt der Moderne, die sich, nachdem sie ihre spekulative Grenze erreicht und alle virtuellen Entwicklungen ausgelotet hat, in ihre einfachen Bestandteile zerfällt, indem sie einen katastrophischen Prozeß der Rekurrenz und der Turbulenz folgt.“<sup>xxviii</sup>

### 3. Von der „Phänomenologie des Geistes“ zur „Phänomenologie der Entgeisterung“ : Die spekulative Philosophie im Spekulum der Fiktion

Die Spiegel bilden in der gesamten Romantrilogie, am subtilsten im mittleren Teil, dem Roman „Selige Zeiten, brüchige Welt“,die Figur, die metonymisch als Reihe entfaltet wird, indem sie für Hegels System der Phänomenologie steht, und metaphorisch eine Serie bildet, indem sich in den Spiegeln die Scheinhaftigkeit der (Hegelschen) Welterfahrung als zugleich totalisierendes und selbstbezügliches Denken manifestiert.

An den Spiegeln wird die Hegelsche Dialektik als Selbstentfaltung des subjektiven Geistes zum (das Eine und Ganze) umgreifenden absoluten Geist ad absurdum geführt.Denn die Spiegel sind entweder tote Spiegel (wie der bemalte Spiegel in der Bar Esperança, der nicht mehr die wechselnden Szenerien spiegelt, sondern die ewige Wiederkehr des Gleichen als

aufgemaltes Bild schon repräsentiert und nicht reflektiert) oder sie sind blinde Spiegel oder immer Experimentierspiegel, die zur Entlarvung des spekulativen Denkens als „Trick“ dienen. Die Spiegel sind so Requisite, in denen einerseits Leo Singer selbst, andererseits seine Hegel-Lektüre gespiegelt wird, und die deshalb untauglich werden, weil Stufe für Stufe die spekulative Denkfigur „wirklich“ wird, und das heißt, daß ihre Dialektik zum Stillstand kommt - wie das dem Spiegel aufgemalte Bild. Die Spiegel dienen aber auch als erzählerischer „Trick“, denn auch die Akteure und Episoden des Romans selbst werden gespiegelt und in ihren jeweils inversen Akteuren und Episoden ihres illusionären Gehalts beraubt. So scheinen die drei Spiegel in Judiths Wiener Wohnung (sie wohnt zudem im dritten Bezirk) zunächst zur Veranschaulichung der dialektischen Entfaltung des Selbstbewußtseins im Dreischritt zu dienen: Der dritte Spiegel (an der Wand) schließt eine Reihe von Dichterportraits ab. Indem Leo diese Reihe abschreitet, kann er sich als krönenden Abschluß von Sterne, Hegel, Marx und Dostojewski sehen (aber jeder beliebige Andere könnte es auch): Leo Singer, der die Welt ein letztes Mal in einem geschlossenen Denksystem erklärt. Tatsächlich arbeitet Leo an allen Autoren, indem er sie auf Hegel und Freud bezieht, ohne irgendeine Arbeit zu einem krönenden Abschluß zu bringen. Der Tristram-Shandy-Aufsatz gerät zu einer Analyse der Hegelschen Herr-Knecht-Problematik, womit Leo seine knechtische Begierde, die ihn an Judith „fesselt“, zu überwinden hofft. Sein Unbewußtes spielt ihm allerdings einen Streich. Denn indem er einen der beiden fiktiven Studenten, die über „Tristram Shandy“ streiten und dem er die „falsche“ Sicht in den Mund legt, Lukas Trojahn, seinen Rivalen, sein läßt, hofft er lediglich, Judith mit der besseren Sicht der Dinge für sich zu gewinnen. Lukas, der dem Lebensgenuß verfallene „Knecht“, Vertreter der Begierde, soll keine Chance haben gegen den besessenen seinem „Werk“ lebenden, das Leben negierenden Leo, der den „Herrn“ repräsentiert (die Herr-Knecht-Dialektik trägt Leo auch in seinem eigenen Inneren aus, indem er nicht dem Leben (Judith) in Begierde verfallen will). So gerät der Aufsatz, der Leos „Kampf auf Leben und Tod“ mit Lukas und dem Genuß (der Lust) und dem „Werk“ (der Notwendigkeit) simuliert, zum Streit zwischen Es, Ich und Über-Ich, als Abrechnung mit seinem „Kleben an Stimmungen und Sehnsüchten nach banalen Erlösungen“ (SG, S. 71).

Die unterste Denk- oder Bewußtseins-Stufe des „subjektiven Geistes“, die sinnliche Gewißheit, die Unmittelbarkeit des Sehens, des Hörens und Fühlens ist Leo gleichsam verschlossen, weil er unfähig ist zu unmittelbarem Erleben, „taub“ und „blind“ für Geräusche, Dinge und Menschen. Leo sieht keine blühenden Praterbäume, er ist taub für alle Platten aus jeder Musikbox, seine sexuellen Begierden sind „blindwütig“ (SZ, S. 28), Judith will er mit dem „bemühten“ Walmenschen Blick erobern, und in blinder Verliebtheit fährt er gegen den (Hegelschen) Baum, jedes „Hier“ sinnlicher Gewißheit mißachtend. Denn das Leben ist der Zufall, das Unkontrollierbare, der (blinde) Trieb, das (blinde) Schicksal. Für das Leben steht Judith, die er deshalb haßt, weil sie das Leben ist. Denn dem Leben muß man sich versagen, um das Werk zu schaffen; das Leben ist bestenfalls Sehnsucht, das Werk ist Form. Aber nur aus Angst vor dem Leben als der blinden Schicksalsmacht, in blindness (Leben) und insight (Geist), kann er es unternehmen, wie der Wahnsinnige Walmen (eine von Leos Spiegelfiguren) die „Welt“ ein letztes Mal erklären zu wollen, und zwar als Spiegelfigur zu Hegels Phänomenologie. Und wie Leo „Tristram Shandy“ mit Freud erklärt, so stellt ihn auch sein Autor in den Kontext von Freud: Leo muß sich von seiner verhaßten Mutter (deren Spiegelfigur Judith ist) und seinem Übertäter Löwinger befreien; gefesselt an das Leben (Mutter-Judith) und an den Phallogozentrismus kann er sich auch nicht von Hegel befreien und zur „Wirklichkeit“ durchdringen. Die Kommode seiner Mutter mit dem Spiegelaufbau

heißt bezeichnenderweise „Psyche“: Die Bindung seiner Psyche an die Mutter (die das Leben Schenkende und Symbolisierende) muß Leo überwinden, wie er die geistige Fesselung an die platonische bis Hegelsche Metaphysik lösen muß (die „Wäscheleine“), um zur Wirklichkeit des Nach-Hegelmарxismus, zur Gegenwart, zu gelangen. Deshalb streut er die Asche der Mutter ins Meer, auch deshalb tötet er Judith : eine symbolische und eine reale Tötung werden ineinander gespiegelt.

Die kurze Phase seines Lebensgenusses in Venedig (die Herr-Knecht-Problematik) erweist sich letzten Endes aber als illusionär, als Simulation: Leo hat durch den Sturz in den Kanal in Venedig eine zweite Geburt erlebt. Durch die spiegelgleiche Wasseroberfläche (wobei das Wasser auch das Fruchtwasser, der Kanal den Geburtskanal figurativisiert) stößt Leo zur Rückseite des Spiegels, zur Realität des Lebens vor. Bezeichnenderweise hat er aber seine Brille verloren, die Wirklichkeit entgrenzt sich ihm zum wahnhaften Schein. Denn Leo lebt nur ein stellvertretendes scheinhaftes Leben in Lukas Trojahns grüner Joppe. Und damit ist die Unmittelbarkeit, die sinnliche Gewißheit des Leben zugleich eine Simulation, eine Original-Kopie : Die grüne Joppe trug schon der „Grüne Heinrich“. Und die Vereinigung mit Judith, die Erlösung in der irdischen Liebe, gerät zur Usurpation: Leo ist der Gott, der die Mutter und Hure Babylon in der Wollust vernichtet, um wieder „erlöst“ zu sein von der Lust für sein „Werk“, die Notwendigkeit. Da hilft auch Judiths Gegengeschenk zum Babylon-Gedicht, die Giorgione-Karte nichts, die die alttestamentarische Judith zeigt, wie sie Holofernes den Kopf abschlägt. Leo ist eisern entschlossen, den Kopf nicht zu verlieren. Judith muß sowohl als Kellersche Original-Kopie überwunden werden als auch als die des Giorgione. Damit wird auch das Guiditta-Motiv zur inversen Figur, zur negativen Reflexion: Judith, die Totgeglaubte, deren vermeintlicher Tod die „seligen Zeiten“ der Werkbesessenheit bewirkt und deren Lebendigkeit die „brüchigen Zeiten“ der Weltverfallenheit auslöst, wird symbolisch noch einmal getötet (nicht nur durch das Gerücht ihres Todes). Indem Leo das Guiditta-Bild auf den Kopf stellt, läßt er Judith der „seligen Zeiten“ wegen (die natürlich Hegels geschichtliche Zeit der Antike spiegeln) noch einmal sterben: „Die Frau, die aufrecht mit dem Schwert in der Hand dagestanden hatte, war niedergesunken, und der Kopf des Mannes, der zu ihren Füßen gelegen war, hatte sich aufgerichtet, erhoben, und blickte auf die vor ihm liegende Frau hinab“ (SZ,S.191). Robert Menasse schreibt auch die Geschichte des Patriarchats als eine, in der die geistigen Leistungen der Männer (Leo) mit der Ermordung der Frau (Judith) erkaufte werden.

Mit Leos Eintritt in das Reich der „Bildung“, mit seiner Ankunft in Brasilien also und seiner Karriere als Grundstücksmakler (dem Hegelschen Reichtum), lebt er die Genüsse des Lebens im Alkohol- und Sexrausch aus; die „sinnliche Gewißheit“ ist käufliche Lust, Betäubung und Konsum geworden, so wie der Reichtum Löwingers ( und Leos) durch Wirtschaftskriminalität vermehrt wird.

So wie der Spiegel im Roman einerseits Requisite ist, so dient er andererseits der Spiegelung von Personen. Judith spiegelt Leo, sie ist die Andere zu seinem „An sich“; sie ist ebenso eine Spiegelung von Elaine, einer früheren Freundin von Leo; in Judith spiegelt sich Leos Mutter oder besser seine ambivalente Einstellung zu ihr. Und alle diese einfachen Reflexionen werden jeweils wieder in der doppelten Reflexion aufgehoben, negiert : Wie Judith sich dagegen wehrt, Leos ewiges Sehnsuchtsprinzip, Muse und Motor zu sein, gelingt Leo die Befreiung von ihr, der Durchbruch zur „Wirklichkeit“ (die auch nur Schein ist, insofern als Leos „Werk“ erst durch Judith „praktisch“ wurde) erst mit ihrem Tod. Während also Leo in einer „Kehrtwendung“ Hegels erste Bewußtseinsstufe zur Erkenntnis der scheinhaften Wirklichkeit hin überschreitet und beim „verschwindenden Wissen“ ankommt, gelangt Judith

vom einfachen Bewußtsein zum absoluten Geist. Aber da ihr dies nur im Kokainrausch möglich ist, wird die höchste Bewußtseinsstufe wiederum überschritten zur scheinhaften Wirklichkeit der halluzinatorischen Regression. Erkennt Leo die Realität als Illusion, so erliegt Judith wahnhaften Täuschungen, die ihr die Illusion als Realität erscheinen lassen: Der in der Fensterscheibe gespiegelte Gartenstrauch erscheint dem kokainmanipulierten Bewußtsein als Katze. Das Spiel mit Namen und Erscheinung ist perfide. Judith Katz sieht die Katze, die ein Strauch ist: Das Selbstbewußtsein, die Subjektidentität ist der Wahn einer nur noch auf scheinhafter Gleichheit von Namen beruhenden Identität von Dingen, die nicht identisch sind außer in der Halluzination. Die Wirklichkeit ist sogar das doppelt Scheinhafte. War Judith zum Beispiel zuerst nur scheinbar tot (Leos „selige Zeiten“), tot geglaubt, so wird schließlich ihr Tod als Selbstmord einer Kokainsüchtigen von Leo inszeniert - ein perfektes Simulakrum.

Eine andere Personen-Spiegelung ist Löwinger, der letztlich zur inversen Spiegelfigur Leos wird, während der Maler Martin Daher inverse Figur zum Maler Michael ist, dem Geliebten Judiths, der sich in Judiths Kleidern erhängt. Während also Martin zur „Wirklichkeit“ der Diktatur vorstößt (er ist darin Spiegelfigur zu Leo, der - vor seiner „Kehre“ - die Diktatur mit Hegel idealisierend zur neuen Sittlichkeit verklärt), regrediert Michael in der Identifikation mit der schwangeren Judith: Die letzte Stufe der Regression ist Absage an das Leben.

Auch die Episoden werden gespiegelt - die Szenen in den Cafés, Pizzerias und Bars in Wien in denen von Sao Paulo, die Antifa-Demo in Wien in dem faschistischen Angriff auf die Universität in Sao Paulo, die Wohnungen und ihre Interieurs (wohnt Leo in Brasilien zuerst zwischen Schokoladenfabrik und Waffenfabrik - ein geistiges Wohnen zwischen subjektivem und objektivem Geist, zwischen Sinnlichkeit und Hegelscher Sittlichkeit -, so bezieht Judith später dasselbe Haus); ist Brasilien zuerst Leos verlorenes Paradies, so sucht schließlich Judith dort ihre verlorene Unschuld. Selbst die Arbeiten erfahren eine Spiegelung (Leos Tristram Shandy-Aufsatz wird durch Judith im Sinne seiner, Leos Ausführungen, zur Fortsetzungsgeschichte der „Phänomenologie“) - alles inverse Bewegungen, Kehrtwendungen, die zu den Trümmern führen, die sich vor dem Benjaminschen „Engel der Geschichte“ auftürmen.

Fängt der erste Band der Trilogie bei der „Sinnlichen Gewißheit“ an (und endet bei ihr im letzten Teil „Schubumkehr“), so vollzieht der mittlere Teil die Rückwärtsbewegung in sich, indem er alle Stufen des „Geistes“ durchschreitet: Seine zentrale Stellung leitet sich von dieser Komplexität her. Aber anders als Roman Gilanian stößt Leo zur reflektierten Reflexion vor, die dann das „philosophische Bewußtsein“ zu der Erkenntnis führt, daß mit Hegel das Ende der Geschichte gekommen, daß alle Geschichte nur noch eine „Geschichte des verschwindenden Wissens“ ist, statt der „Phänomenologie des Geistes“ eine „Phänomenologie der Entgeisterung“.

Die sinnliche Gewißheit Leos wird durchgespielt an den Figuren des Baums, der Brille, der Blindheit und des Blicks mit ihren jeweils inversen Figuren: Leos glasiger, fiebriger Blick ist gespiegelt in Judiths Blick, der (am Anfang!) wie ein „Filter“ allen falschen Schein wegfiltert, was dann wiederum dadurch negiert wird, daß Judiths Filterblick im Kokainrausch nur noch Wahn- und Scheingebilde wahrnimmt - der ungefilterte Blick auf die scheinhafte Realität unserer Gegenwart. Jede Figur, jede Episode vollzieht den Hegelschen Dreischritt - die dialektische Figur wird zur erzählerischen. Und die erzählerische Figur wird in der Umkehrbewegung wieder zur philosophischen: Am Ende der Trilogie steht der philosophische Essay. Ist Leo am Anfang des Romans taub, blind und fühllos für die „Realität“, für das „Leben“ (die Handschuhe sind das Symbol der gehemmtten, verhinderten

Sensualität, und selbst beim Mord an Judith trägt Leo, kriminalistisch perfekt, Gummihandschuhe<sup>xxix</sup>), so hat er am Ende diesen Zustand wiederum erreicht als Zustand der „Entgeisterung“. Er ist wieder, befreit von allen (Über-)Müttern und (Über-)Vätern, taub, blind und fühllos. Er lebt eine scheinhafte Existenz, und er hat die Philosophie als scheinhaft entlarvt. Denn weder Marx noch Hegel haben die Welt erlöst. Die Eule der Minerva ist in die Götzendämmerung geflogen, in eine Welt des vor sich hin dämmernden Scheins. Der absolute Geist selbst ist der Götzendämmerung anheimgefallen und mit ihm das absolute Subjekt und jede „Praxis“. Die Kunst ist weit davon entfernt, sinnliches Scheinen der Idee zu sein; denn der Schein ist in der Warenform des Kunstwerks verschwunden, es ist nur noch „identischer Ausdruck des Scheincharakters des gesellschaftlichen Warentausches“ (PhE, S. 28). Damit übernimmt Menasse Horkheimer/Adornos Sicht, die in ihrer „Dialektik der Aufklärung“ den Warencharakter selbst der „reinen“, autonomen Kunst herausstellen. Aber Menasse „überholt“ gleichsam Adornos „Ästhetische Theorie“, die den Warencharakter der Kunst sich immer wieder dialektisch aufzuheben bemüht: „Wo jedoch autonome Kunst die industriellen Verfahrensweisen im Ernst absorbierte, blieben sie ihr äußerlich... Die radikale Industrialisierung von Kunst, ihre ungeschmälerte Anpassung an die erreichten technischen Standards kollidiert mit dem, was an der Kunst der Eingliederung sich verweigert.“<sup>xxx</sup> Mit Adornos „Ästhetischer Theorie“ geißelt Leo zwar Löwingers Kunsttheorie: Die „verkleistert den Bruch von Subjekt und Objekt“, und „der angedrehte Realismus“ ist nur die „falsche Versöhnung“<sup>xxxi</sup>. Aber in der „Phänomenologie der Entgeisterung“ geht Leo (Menasse) noch einen Schritt weiter: Der Schein ist nicht „Erscheinungsform der Wahrheit, sondern ihr Gegenteil, oder, völlig frei von dieser, die er zu scheinen nur scheint, nicht einmal ihr Gegenteil“ (PhE, S. 33).

Damit ist Leo auf der Endstufe des absoluten Geistes (Moral, Philosophie, Kunst) quasi unterhalb der sinnlichen Gewißheit angekommen, ähnlich wie Roman Gilanian in „Schubumkehr“. Seine fünf verkauften Exemplare (die umgekehrte „Thora“, die fünf Bücher Moses, die die Welt veränderten) werden die Welt nicht verändern, und er wird nicht ein Hegelscher „Weltverbesserer“ auf der Stufe des Kunstschänders Walmen werden: Der Mord an Judith, den die Welt so wenig wahrnimmt wie sein Werk, ist nicht mehr zu überbieten. Der subjektive Geist deckt mit keinem Werk mehr die „verborgene Seinstotalität“ auf; der objektive Geist ist nichts als „Propaganda und Gesinnung“, denn die Gesinnung ist „die allgemeine Zurücknahme des reflektierten Geistes in den praktischen Glauben, die völlige Zurücknahme des Wissens in den Schein seiner praktischen Abgeschlossenheit und Verallgemeinerbarkeit“ (PhE, S. 54). Und statt eine Totalität aufzudecken oder „wirklich umzugestalten, wird über der Wirklichkeit“ allenfalls „ein totalitäres Regime errichtet“ (PhE, S. 55) - das Beispiel Brasilien.

Damit schließt sich der Kreis zu den Engeln und Teufeln: Was die Geschichte, die Philosophie, die Kunst wirklich auszeichnet, ist die „Erlösung“ in der Erstarrung der Diktatur oder im Stillstand der bürgerlichen Demokratie, Stein geworden in den Engeln, rufbar im Schwefelgestank der „Verwesung“ des absoluten Geistes - es ist der „Verwesungsprozeß“ des Geistes, den bekanntlich schon Marx gerochen hat.<sup>xxxii</sup>

<sup>i</sup> Sholem, Gershom, Zur Kabbala und ihrer Symbolik, Frankfurt/Main 1973, S. 231

<sup>ii</sup> Biedermann, Hans, Knaurs Lexikon der Symbolik, München 1989, S. 78/79

- 
- iii Benjamin, Walter, Sprache und Geschichte, Philosophische Essays, Stuttgart 1992, S. 146
- iv Menasse, Robert, Selige Zeiten, brüchige Welt, Frankfurt/Main 1994, S.52, im folgenden als Sigle „SZ“
- v Menasse, Robert, Sinnliche Gewißheit, Frankfurt/Main 1996, im folgenden als Sigle „SG“
- vi Baudrillard, Jean, Agonie des Realen, Berlin 1978, S. 51
- vii ders., a.a.O.,S.51
- viii Hegel, G.F.W., Phänomenologie des Geistes, Stuttgart 1987, S. 79
- ix Baudrillard, Jean, a.a.O.,S. 25/26
- x Menasse, Robert, Phänomenologie der Entgeisterung, Frankfurt/Main 1995, S. 22, im folgenden als Sigle „PhE“.
- xi Schwanitz, Dietrich, Systemtheorie und Literatur.Ein neues Paradigma, Opladen 1990, S.184
- xii Hegel, G.F.W.,a.a.O.,S.566
- xiii Foucault,Michel,Die Ordnung der Dinge, Frankfurt/Main 1974, S. 441/42
- xiv Menasse, Robert, „Geschichte“ - der größte historische Irrtum. In: Die Zeit Nr. 42, 13. Oktober 1995, S. 80
- xv Hegel, G.F.W.,a.a.O.,S.86
- xvi ders.,a.a.O., S. 81
- xvii ders.,a.a.O., S. 558
- xviii Baudrillard, Jean, Agonie des Realen, Berlin 1978, S. 7/8
- xix ders., Subjekt und Objekt : Fraktal, Bern 1986, S. 6
- xx Vattimo, Gianni, Das Zerschneiden des dichterischen Wortes. In:Das Ende der Moderne, Stuttgart, 1990, S. 82
- xxi Habermas, Jürgen, Überbietung der temporalen Ursprungsphilosophie: Derridas Kritik am Phonozentrismus. In: Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt/Main 1993, S. 209
- xxii ders., a.a.O.,S. 209/10
- xxiii Derrida, Jacques, Kraft und Bedeutung. In: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/Main 1994, S. 50
- xxiv ders.,a.a.O.,S. 50
- xxv Vattimo, Gianni, a.a.O.,S.83
- xxvi vgl. dazu Habermas, Jürgen, a.a.O.,S. 224: „In der dekonstruktiven Praxis erweitert sich die Hinfälligkeit des Gattungsunterschieds zwischen Philosophie und Literatur; am Ende gehen *alle* Gattungsunterschiede in einem umfassenden, alles einbegreifenden Textzusammenhang unter.“ Habermas' Kritik richtet sich hier gegen Derrida; sie könnte sich ebenso gegen andere „Neostrukturalisten“ richten, z. B. Lyotard, Barthes, Foucault oder Baudrillard.
- xxvii Schwanitz,Dietrich, Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma, Opladen 1990,S.183: „Dabei bringt die Geschichte die Voraussetzungen ihres Erzähltwerdens selbst hervor und findet darin ihr Ende, daß das „Erzählte“ das „Erzählen einholt; das „Erzählte“ ist hier die „Abfolge der Gestalten des Geistes“, und dem „Erzählen“ entspricht in der Phänomenologie die „Wissenschaft“.“
- xxviii Baudrillard, Jean, Die Illusion des Endes, Berlin 1994, S. 23/24
- xxix In der jüdischen Mystik der Kabbala hat das Böse die Form der Hand: „Über den Satan sagt uns ein Fragment (§ 109) : „Das lehrt, daß es bei Gott ein Prinzip gibt, welches „Böse“ heißt. ... Es ist die Form der Hand [unter den sieben heiligen Formen, welche Gott unter der Form des Urmenschen darstellen], und sie hat viele Boten, und alle heißen „Böse“, „Böse“....Und sie sind es, die die Welt in Schuld stürzen....“: In: Sholem, Gersholm,a.a.O.,S. 124
- xxx Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, Frankfurt/Main 1993, S. 322
- xxxi ders., a.a.O.,S. 385
- xxxii Habermas, Jürgen,Nachmetaphysisches Denken, Frankfurt/Main 1988, S. 47