



universität
wien

Masterarbeit

Titel der Masterarbeit

**„Ein Kreuzweg durch die
*Nachtwachen von Bonaventura***

poststrukturalistische Relektüre des Pseudonyms
als Versuch einer Apologie der Maske“

Verfasser

Christian Strasser, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, Februar 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 941

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Philosophie

Betreuer:

Doz. Mag. Dr. Arno Böhler

„Durch Fortschreiten wird so vieles entbehrlich – so manches erscheint in einem andern Lichte – so dass ich vor der Ausführung der großen, alles verändernden Idee, nicht gern etwas Einzelnes ausgearbeitet hätte. Als Fragment erscheint das Unvollkommene noch am Erträglichsten – und also ist diese Form der Mittheilung dem zu empfehlen, der noch nicht im Ganzen fertig ist – und doch einzelne Merckwürdige Ansichten zu geben hat.“

–Novalis

„...ein Rhizom hat viele Eingänge...“

–Deleuze

„An welchen einzelnen Punkten man auch rühren mag, immer ist man mit jenem diffusen Ganzen konfrontiert.“

–Foucault

Inhalt

Vorrede zur Einführung der Masken	1
part I	5
Ein nicht ganz triviales Autorenkollektiv – zum pseudonymen Erscheinen der Nachtwachen	5
Unterwegs zu einer deleuzianischen Lektüre der <i>Nachtwachen</i>	7
Im Zwielficht der Liebe	8
Genesis revisited - Im Anfang war Chaos	11
Ein unberechenbarer Text	15
Die <i>Nachtwachen</i> schicken uns in die Bibliothek	17
Lektüre im Zeichen der SubVersion	22
Literatur als Delirium	26
part II	30
Die lächerlichste Hanswurstiade aller Zeiten	30
Prolog des Hanswurstes zu einer Tragödie: der Mensch	32
<i>Homo poeta</i> – der Dichter hinter der Maske	35
Autorschaftssuspension – <i>solus instar omnium</i>	38
Wer spricht? – Die Stimme aus dem <i>off</i>	41
Problemereignisname <i>Bonaventura</i>	44
Hinter der Maske des abwesenden Autors	46
Kant als Begründer des europäischen Regietheaters	53
part III	57
Vexierwahnsinn und hegemoniale Synekdoche – der abgedunkelte Zuschauerraum	57
Der Faden ist zerrissen – (Re)Kapitulation	62
Im Vexierspiegel der Einbildungskraft	64
<i>en face der Teufel</i> : zur diabolischen Ebenbildlichkeit	67
diabolische Genealogie: zur Genese Kreuzgangs	69
<i>lex cruciata</i> : Gesetz der Kreuzung oder Kreuz(ig)ung des Gesetzes	72
part IV	76
<i>Creatio ex nihilo</i> : die Welt als Phantasma	76
Normalpathologie – zum allgemeinen Wahnsinn der gesunden Vernunft	78
Avoid the void! – eine andere Le(ben)sart des Todes	82
virtuelle Unsterblichkeit – zur Unmöglichkeit, sich den Tod vorzustellen	84
die Maske als Subjekt der Wiederholung	85
<i>das große schreckliche Ich</i> : zum unsichtbaren Theaterdirektor	88
Extemporation verlängert: in der leeren Form der Zeit	91
<i>Line of flight</i>	95

Klingemann – ein Leben.....	98
Anhang	106
Literaturverzeichnis.....	106
Abstrakt	111
Abstract	112
Lebenslauf	113

Vorrede zur Einführung der Masken

„*There is nothing in a caterpillar that tells you it's going to be a butterfly.*“

–Buckminster Fuller

“*Es gibt [...] kein anderes Subjekt als ein larvenhaftes.*“

–Gilles Deleuze

Während meiner Nachforschungen zu den *Nachtwachen von Bonaventura*, die mich zu dem Thema der Maske führten, als einem „Schlüsselmotiv“ (Weihe 2004, 58) dieses pseudonym erschienenen Romans, bin ich auf jene Einsicht Lévi-Strauss gestoßen, wonach sich die Bedeutung der Masken nur dann erschließt, wenn man versteht, dass diese sich nicht „durch sich allein als isolierte Gegenstände denken lassen“, wie sie dem Betrachter etwa im Museum gezeigt werden. Erst als er die Masken im Zusammenhang mit den Transformationen und Wandlungsprozessen betrachtete, für die sie als mediale Katalysatoren fungieren, ergaben die fast monströs zu nennenden Masken von (präkolumbianisch) British Columbia einen lebendigen Sinn. (Lévi-Strauss 1977, 16) Dort „spielte das Tragen der Masken eine reinigende Rolle: es ‚wusch‘ die Anwesenden.“ (ibid. 21) Auch wenn es auf den ersten Blick etwas weit hergeholt erscheinen mag, die Pseudonymität der *Nachtwachen von Bonaventura*, die oft als bloßes „Maskenspiel“ (Weihe 2004, 58) verstanden wird, in einen anthropologischen bzw. rituellen Kontext zu stellen, ergeben sich doch auf den zweiten Blick aufschlussreiche Anhaltspunkte, von denen her gesehen das Maskenspiel sehr wohl in einem Kontinuum sichtbar wird, das weit zurückreicht, bis in die Vorgeschichte der Menschheit:

„Oh, N, Ich bin dein Sohn, ich bin Horus. Ich bin gekommen um sie für dich zu machen, diese Verklärung, auf dass du neu geboren wirst. Wenn man dich nach meinem Namen fragt, so verrate ihn nicht, ‚Schu‘ sollst du antworten. [...] Nicht ich bin es, der das gesagt hat, nicht ich bin es, der das wiederholt hat. Der Zauber, der für NN geboren von NN herausgekommen ist, ist es, der das gesagt hat, der das wiederholt hat.“
(aus der Totenliturgie ägyptischer Sargtexte; zitiert nach: Assmann 2002, 163f.)

Auf den spezifisch ägyptologischen Kontext dieser merkwürdig anmutenden Totenliturgie kann ich hier nicht eingehen. Bemerkenswert ist jedoch der geheimnisvolle Zusammenhang zwischen einem seine Identität verhüllenden, gleich zweifach maskierten Sprechen, das seinen eigenen Namen bewusst ablegt und einen anderen annimmt bzw. mit ironischem Bewusstsein vortäuscht – „verrate ihn nicht, ‚Schu‘ sollst du antworten“ – und der angestrebten Verklärung und Verwandlung: „auf dass du neu geboren wirst.“ Die Suspension der aktuellen, alltäglichen Identität, die im Akt des Maskierens vorübergehend abgelegt wird,

versetzt den Träger der Maske in eine ekstatische Form des Außer-sich-Seins und öffnet darin den (dionysischen) Raum, in dem die erwünschte Metamorphose überhaupt erst möglich wird und geschehen kann. In diesem Sinn sind Masken „the most ancient means of changing identity and assuming a new persona. [...] Masks symbolize our ability to change, to transform.“ (Nunley 1999, 15) Ein Blick auf diverse Funde von bis zu 40.000 Jahre alten Masken legt nahe, dass die genuin metamorphische Praxis des Maskierens nicht nur der Entstehung von Hochkulturen und Klassengesellschaften um Jahrtausende vorausgeht, sondern in gewisser Hinsicht älter ist als das Gesicht des Menschen selbst. „Oder nehmen wir das Gesicht: Wir meinen, dass das Gesicht ein Produkt ist und dass nicht alle Gesellschaften Gesichter produzieren.“ (Deleuze 1992, 41f.) Was uns in den frühesten Bildern vor Augen tritt, die der Mensch von sich machte, als er noch keiner war – etwa in den 19.000 Jahre alten Höhlenmalereien von *Trois Frères* – ist die hybride Natur eines Mischwesens, halb Mensch, halb Tier, ein gehörnter Gott, ein tanzender Schamane, ein Mensch, der sich als Bison verkleidet, ein Mensch, der zum Bison wird: „Zauberer wie Tier müssen maskierte Jäger gewesen sein.“ (Barasch 2002, 128)¹

Als eine „Allegorie des Zwischen“ (Assmann 2002, 169) bildet die Maske ein mediales *InterFace*, eine beidseitig durchlässige Oberfläche – wie zum Beispiel das Gesicht – durch welche ansonsten getrennte Oberflächen (und die Welten, die sich darin abzeichnen) in Berührung gebracht werden. Sie steht für das Leben im Zustand der „Liminalität“ (Weihe 2004, 286), der Schwelle, des Werdens. Als Kontaktzone öffnet die Maske in ihrer membranartigen, durchlässigen Medialität jenen virtuellen Raum, in dem das, was sich darin begegnet, seine fix definierte Gestalt verlieren, plastisch verformbar werden und sich ineinander verwandeln kann – sie zeigt, spricht, expliziert. Andererseits, als verhüllende Begrenzung, umschließt und schützt die Maske denjenigen, der sie trägt, indem sie die Differenz zueinander aufrechterhält, eine für die Begegnung unablässige Distanz garantiert und stets für die Unabgeschlossenheit der Verwandlung sorgt – sie verbirgt, schweigt, impliziert. Sie hält zurück und in Reserve, was dem Anblick entzogen bleibt und bei aller (inszenierter, begehrter, überwachter) Sichtbarkeit unsichtbar bleibt, womit sie die Definitionsgewalt, die uns in einer bestimmten Maske festhalten will, uns mit ihr verschmelzen will, in entscheidender Hinsicht ohnmächtig macht. Die Maske hat 2 Seiten: sie zeigt, sie verbirgt. Sie zeigt *indem* sie verbirgt; sie tut eines *als* das andere und nichts (und

¹ Beachtenswert erscheint mir diesbezüglich eine Stelle aus Maurice Blanchots *Wahnsinn des Tages*, in der der Dichter die hybride Anwesenheit jener nur scheinbar längst vergangenen Natur registriert: „Wir waren alle wie maskierte Jäger. Wer wurde gestört? Wer antwortete? Die Rollen waren austauschbar. Die Wörter sprachen allein. Das Schweigen zog in sie ein, ein hervorragender Zufluchtsort, denn niemand außer mir nahm es wahr.“

niemand) zeigt sich, ohne in der Schau verborgen zu bleiben. Zwischen diesen beiden Aspekten der Maske oszilliert das ganze Gesicht.²

Dass die Maske heutzutage in geläufigem Verständnis vor allem als falscher Schein, Täuschung und Lüge, kurz: als Trugbild gesehen wird, hat seinen Grund in dem spezifisch europäischen Wandel unserer christlich-platonisch geprägten Mentalität; ein Wandel, der in jenem wesentlich weiteren historischen und prähistorischen Zeit-Raum betrachtet werden muss, in dem die Einführung der Masken den Beginn von Kultur überhaupt markiert. Die unaufhörliche Verwandlung der griechischen Götter, die selten in ihrer angestammten Gestalt auftreten, bereitete schon Plato Unbehagen und er denunziert sie als falschen Schein, als irreführende Lüge der Dichter. In seiner Ideenlehre stellt der Wille zur Wahrheit in Person Platos ideelle, ewig sich selbst gleichbleibende Urbilder dem ewigen Wandel des Werdens entgegen. Erst mit der Einsetzung des vorgeblich wahren Gesichts der Dinge, ihrem ideellen Substrat, erscheint die erscheinende Welt bestenfalls als maskiertes Abbild und es ist diese platonische Zensur, durch welche die Dinge überhaupt erst als Abweichung zum urbildlichen Sein und damit, im schlimmsten Fall, zu Trugbildern werden. Plato verneint damit die primordiale Wahrheit des Scheins, der Maske, der Verwandlung, die im Werden liegt. „Dieser platonische Wille zur Austreibung des Trugbilds ist es, der die Unterwerfung der Differenz mit sich bringt. [...] Was im Trugbild verworfen wird, ist der Zustand ozeanischer freier Differenzen, nomadischer Verteilungen, gekrönter Anarchien, all jene Bösartigkeit, die die Begriffe von Urbild wie Abbild anficht.“ (Deleuze 1992, 332f.) Die Abweichung, die andere Perspektive, die Differenz, die im Trugbild liegt, ist immer auch eine unter der Maske der Ähnlichkeit verborgene Macht der Subversion: Affirmation des Zufalls, des Chaos, der verbotenen Verwandlung und disparaten Seinsweise.

Ein weiteres Kapitel in der Geschichte der Dämonisierung der Maske wurde vom Katholizismus geschrieben. Die Beklemmung der platonischen Kirchenväter angesichts einer sich in ständiger Metamorphose befindenden Welt kommt in dem Widerwillen gegen das antike Theater zum Ausdruck, das als heidnischer, frevelhafter Kult und Teufelswerk aus den Städten verbannt werden sollte. Die einzige Verwandlung, die erlaubt war: jene Gottes in den Menschensohn. Mit Boethius Erfindung der Person als unteilbarer Substanz findet der Prozess der Verinnerlichung³ der Maske seinen begrifflichen Widerpart und die Lebenden werden nun

² Die Innenseite der Maske ist dabei – *zumindest solange man sie trägt* – für den Träger wie für den Betrachter unsichtbar.

³ „Aus einer äußeren Maske, die den Körper verhüllt und vergöttlicht, wird die Erfahrung einer inneren Wandlung, Erhebung und Vereinigung. Man kann sich fragen – ob diese Verinnerlichung äußerer Kultinstrumente und Verfahren wie etwa das Tragen von Masken [...] und ihre Umwandlung in mystische Techniken

schon zu Lebzeiten mit einer Maske⁴ des Todes verhüllt. Die zivilisatorische Kolonialisierung der inneren und äußeren Natur des Menschen mündete zuletzt vielleicht in einen Zustand der Indifferenz und Ununterscheidbarkeit zwischen Maske und Gesicht, in einem „ganz und gar Bild“ geworden sein, was für Barthes mit einer Form des Todes identisch ist. (Barthes 1985, 18f.) Aus einem rituellen Transport-Medium, dank dem das Individuum in der Ekstase in ein transformierendes Außer-sich-Sein gerät, wird im Laufe der Zeit ein Instrument der Inklusion, mit dem der Einzelne verpflichtet wird, „ganz er selbst“ zu sein, um über sein Inter-Face möglichst widerstandlos in die Gesellschaft der Masken eingegliedert werden zu können. Dass die Maske der Person heute vor allem die hybride Natur des (Anderen im) Menschen verbirgt, weist auf eine folgenschwere Selbstlimitierung hin. Die Dämonisierung der Verwandlung führt unweigerlich zur Verwandlung der Dämonen...

Mit Deleuze „Aufstand der Trugbilder“ wird die Maske zur Metapher für Differenz; wird im wörtlichen Sinn [griechisch: *metaphorein*] zur Überbringerin der Differenz, die jeder Wiederholung eingeschrieben bleibt. *Eadem Mutata Resurgo* wird damit zur Gravur der Maske, unter der das Selbe nur als Anderes und anders wiederkehren wird und die Wiederholung des Selben immer schon Wiederholung des Anderen, andere Wiederholung ist. „Die Maske ist das wahre Subjekt der Wiederholung“ (Deleuze 1992, 35), die damit immer schon verkleidet ist und verhüllt unter der Maske des Einen die diabolische Differenz mit sich bringt, durch die alles und jedes im Laufe der Zeit von sich abweicht. Was sich wiederholt, ist die Maske. „Nicht ich bin es, der das gesagt hat, nicht ich bin es, der das wiederholt hat“, weist bereits der ägyptische Sprecher jene Identität mit sich selbst zurück, die, selbst schon Maske, durch das Tragen einer weiteren nur verhüllt zum Ausdruck kommt.

„Gegen die Maskeneinführung habe ich mich nicht gesperrt, denn je mehr Masken über einander, um desto mehr Spaß, sie eine nach der andern abzuziehen bis zur vorletzten satirischen, der hypokratischen und der letzten verfestigten, die nicht mehr lacht und weint – dem Schädel ohne Schopf und Zopf, mit dem der Tragikomiker am Ende abläuft.“
(Bonaventura 1804, 73)⁵

und Erfahrungen nicht in den Zusammenhang allgemeinerer Verinnerlichungsprozesse gehört, wie sie die Religionen [...] usw. kennzeichnen und wie man sie unter dem Schlagwort der ‚Entdeckung des inneren Menschen‘ zusammenfassen kann.“ (Assmann 2002, 166)

⁴ Im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* findet sich zum Begriff der *Maske*, der weder lateinischen noch griechischen Ursprungs ist, die Bedeutung: „Masche, Netz, in das der Leichnam eingehüllt wird [...] wiederkehrender Toter in Netzhüllung.“ (*Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* 1933, 220)

⁵ Ich zitiere die *Nachtwachen von Bonaventura* in der Folge unter der Sigle: NW.

part I

Ein nicht ganz triviales Autorenkollektiv

– zum pseudonymen Erscheinen der *Nachtwachen*

„Wer ein Autor sei oder nicht (im ursprüngl. zu wissen) würde eine unendliche literarische Kenntniß erfordern.“

–Friedrich Schlegel

Das Erscheinen der *Nachtwachen von Bonaventura* ist eine Geschichte für sich. Schon in der Art und Weise, wie dieser sogenannte Roman im Zeitalter der Aufklärung die Bühne der Öffentlichkeit betritt, unterscheidet er sich grundlegend, auch von sich selbst. Seine Publikation bildet keinen einmaligen Akt, dem ein exaktes Datum entsprechen würde, sondern ist vielmehr selbst schon Gegenstand einer Inszenierung, die ihn in mindestens 3 Akten zur Aufführung bringt und dabei einen Zeitraum von knapp einem Jahr in Anspruch nimmt. Das Stück könnte lauten: Verwirrung des Publikums und die provisorische Bühne bildet die in Leipzig erscheinende *Zeitung für die Elegante Welt*. Es beginnt am Sonnabend des 21. Juli 1804 mit dem *Prolog des Hanswurstes zu einer Tragödie: der Mensch** und endet am 26. März 1805 mit *Des Teufels Taschenbuch** – dazwischen, während die Weltbevölkerung die Milliardengrenze übersteigt, erscheinen die *Nachtwachen von Bonaventura*.

Die Stelle eines gewöhnlichen Namens, der einen bürgerlichen Schriftsteller als Autor dieser sonderbaren Trilogie ausweisen würde, hat ein nicht ganz triviales Autorenkollektiv eingenommen, bestehend aus einem Hanswurst, einem ominösen Bonaventura und dem Teufel höchst persönlich, der bekanntlich viele Namen trägt. Die Namen sind genetischer Teil des Titels; sie fallen in dem sich auf die Herkunft beziehenden Fall des Genetivs: *des Hanswurstes*, *des Teufels*, *von Bonaventura*, wobei letzterer in den Sternen steht. Und die Sterne sagen, dass alle von Bonaventura sind. Denn folgt man dem Sternchen beim *Prolog des Hanswurstes zu einer Tragödie: der Mensch** ans Seitenende, wird dieser ausgegeben als „Fragment aus einem noch ungedruckten Roman: *N a c h t w a c h e n* von Bonaventura, der zur Michaelmesse herauskommen wird.“ (Bonaventura 1804, 1) Er wird nicht zur Michaelismesse herauskommen. Wer auch immer auf der herbstlichen Buchmesse 1804 diesen Roman suchen wird, der wird ihn vergebens suchen. Und auch in *Des Teufels Taschenbuch** führt das Sternchen zu einer kuriosen Anmerkung am Seitenende, die mit *Bonaventura* signiert ist. Sie lautet: „Man hat sich in den Taschenbüchern bereits dergestalt erschöpft, indem es [...] eine Menge für das weibliche Geschlecht, für die elegante Welt

u.s.w. u.s.w. gibt, [...] weshalb denn diesem *Teufels Taschenbuch*, welches zur Ostermesse erscheinen wird, hier eine flüchtige Erwähnung eingeräumt ist. *Bonaventura*.“ (Derselbe 1805, 1) Es wird nicht zur Ostermesse erscheinen. Wer auch immer auf der Buchmesse im Frühling 1805 dieses Taschenbuch suchen wird, wird es vergebens suchen. Seine Ankündigung steht heute noch aus; es ist überhaupt nie erschienen.

Der einzige Text, der in der Tat erscheint, sind die *Nachtwachen*. Ihr genaues Publikationsdatum ist bis heute nicht geklärt und bildet „das erste bibliographische Rätsel dieses seltsamen Textes.“ (Mielke 1984, 24) Im Journaltitel der ursprünglichen Edition werden die *Nachtwachen* ohne Bonaventura auf 1804, eine Seite später dagegen im Titelblatt – nun mit dem Zusatz: *von Bonaventura* – auf 1805 datiert. *Bonaventura* erscheint also, wie der Text selbst, mit einer gewissen Verzögerung. Sie beträgt eine Seite – oder ein Jahr – und seine Stellung bleibt unklar. Irgendwo zwischen Titel und Name, in einem zweideutigen *von* oszillieren die *Nachtwachen* *with-out* Bonaventura – und keine Spur von Klingemann. Literarische Unschärferelation: Statt einem exakten Zeitpunkt – ein ungefährender Zeitraum; statt einem lokalisierbaren Individuum – ein phantastisches Kollektiv. Anstelle eines präsenten, namentlich identifizierbaren Autors, markiert bzw. maskiert ein Hanswurst oder der Teufel *von Bonaventura* die Leerstelle seiner Absenz. In der Abwesenheit eines personalen Gravitationszentrums menschlichen Antlitzes flieht der Sinn des Gesagten in alle Richtungen. Sind die *Nachtwachen* eines der „besten und aufregendsten poetischen Prosawerke der Frühromantik“ (Brinkmann 1966, 3) oder in ihrer „kunstlosen, ja gedankenlosen Ungebundenheit und schülerhaften Unausgeglichenheit“ (Schultz 1909, 109) das abstruse Gelegenheitsprodukt eines Dilettanten und Grillenfängers?

Statt eines namhaften Autors als Angelpunkt für den interpretativen Zugriff, sieht sich das Publikum auf das Pseudonym *Bonaventura* verwiesen, was noch nicht einmal ein richtiger Name ist, sondern eher die Spur einer Intensität, ein Verweis, nicht auf einen Ursprung, sondern auf Zukünftiges, als Versprechen: *O buona ventura!* – das Gute, das kommen wird, das Abenteuer der Zukunft. Bonaventura liegt exakt an der Nahtstelle, die einen bürgerlichen Schriftsteller und sein erzählendes *alter ego* im Text aneinander bindet und bezeichnet, im Auftrennen dieser Naht, das Paradox einer von Abwesenheit heimgesuchten Anwesenheit: *with-out*, denn: „The Artist is present!“ aber der Autor der *Nachtwachen* glänzt durch Abwesenheit. Die vom verschwundenen Autor hinterlassene Leerstelle wird in der Folge zur Bühne werden, auf der die Ratlosigkeit angesichts seines Verbleibs zur Aufführung kommt; Protagonist dieses Theaters wird das mysteriöse Geheimnis seiner Urheberschaft bilden.

Unterwegs zu einer deleuzianischen Lektüre der *Nachtwachen*

Die *Nachtwachen* von Bonaventura mit Deleuze lesen zu wollen, scheint zunächst ein bloß beliebiges Unterfangen zu sein, das sich von der Sache her nur schwer rechtfertigen ließe: Gilles Deleuze' philosophisches Schaffen bewährt sich in der Affirmation der Differenz, wohingegen die obskuren *Nachtwachen* als ein frühestes Werk des literarischen Nihilismus ein an Destruktivität kaum zu überbietendes Zeugnis von der totalen Erschöpfung aller lebensbejahenden Kräfte ablegen und es allem Anschein nach auf Nichts (anderes) abgesehen haben als diese ganze Welt „auszustreichen“. Andererseits werden die *Nachtwachen* von einer unpersönlichen Art der Fröhlichkeit durchzogen, wie sie nur der dionysische Taumel der Zersplitterung und des zu-Grunde-Gehens kennt. Deleuze selbst appelliert an diesen im Namen des Dichters notwendigen Akt der Zerstörung derjenigen Formen sprachlich habitualisierter Welthabe, die uns mit all den „missgeratenen Jas“ (Deleuze 1992, 82) unter der Hand zu uneingestanden, maskierten Komplizen des Theaters der Repräsentation macht. Die subversive Kritik der *Nachtwachen* bezieht dabei nur scheinbar einen repräsentierbaren Standpunkt, der sich in kommunikativem Dialog auf der Bühne der Diskurse verorten ließe. Vielmehr bleibt von dieser Bühne selbst, nachdem alle Inhalte bedeutungslos geworden sind, Nichts weiter übrig *als* die signifikante Leere ihres Raumes.

Tatsächlich hat es lange gedauert, bis der experimentelle Charakter dieser verstörenden Schrift ästhetische Würdigung fand und Deleuze' intensive Beschäftigung mit der Literatur der Moderne, wie sie sein sämtliches philosophisches Schaffen inspiriert, scheint mir daher ein guter Ausgangspunkt zu sein, um die *Nachtwachen* aus einer neuen Perspektive zu lesen. Handelt es sich doch auch bei ihnen um eine Literatur, die, den Bereich der Repräsentation verlassend, ihre Schlagkraft aus subrepräsentativen Quellen schöpft und damit um

„ein Theater, das die Identität einer repräsentierten Dings nicht länger bestehen lässt, weder die Identität eines Autors, noch eines Zuschauers, noch einer Figur auf der Bühne, keinerlei Repräsentation, die über die Peripetien des Stücks hinweg zum Gegenstand einer letzten Rekognition oder einer Sammlung des Wissens werden könnte.“ (Deleuze 1992, 244)

Der opake Sinn der *Nachtwachen*, die allem Anschein nach auf jenes ominöse „Nichts“ hinauslaufen, mit dem der Text endet, führte die Rezeption vielfach in ein Spiel unbegrenzter Deutungsmöglichkeiten, in dem sich die möglichen Interpretationen wie in einem Karussell um die hohle Achse des Sinnvakuum drehen. Aus einer deleuzianischen Perspektive geht es bei Literatur jedoch nie zuerst um den fraglichen Sinn, der sich dem interpretierenden Zugriff erschließen soll, sondern stets um eine Frage des Lebens. In diesem Sinne greifen jene

modernen und postmodernen Interpretationen der *Nachtwachen* – zu beachten sind dabei etwa die umfassenden Studien von Böning (1996) und Kaminski (2001) – zu kurz, wenn der undurchsichtige Sinn der *Nachtwachen* zwar in Rechnung des Logos gestellt wird, dieser aber hinterrücks wiederum als intakte Maßgabe und Anhaltspunkt der Interpretation bestehen bleibt. Ziel einer deleuzianisch inspirierten Lesart wird es also sein, dem geradezu karnevalesken Ausnahmezustand, den die *Nachtwachen* für die Interpretation bedeuten, nicht sogleich durch den Aschermittwoch einer sinnfälligen Regulation ein voreiliges Ende zu setzen. Die semantische Subversivität des Textes ist einer seiner Effekte, und nicht sein Sinn. Die Produktivität solcher Dichtung ließe sich am Überangebot der verfügbaren, sich gegenseitig dekonstruierenden Deutungen ablesen, in denen das ambivalente, oft voreilig als nihilistisch abgetane *Nichts* zwischen Exzess und Mangel an Sinn hin und her schwankt.

Jedoch, und entgegen der geläufigen Vorverurteilung der *Nachtwachen* als Ausdruck des zynischen Nihilismus invertierter Subjektivität (Rösser 1976, 76), möchte ich herausfinden – um es mit Nietzsche zu sagen – ob der, „welcher in einem unerhörten Grade nein sagt, nein tut, zu allem, wozu man bisher ja sagte, trotzdem der Gegensatz eines neinsagenden Geistes sein kann.“ (Nietzsche 1983, 283) Man schreibt auch, um etwas loszuwerden und verweilt manchmal dort, um gerade nicht mehr länger dort festzusitzen. Wir sehen den Nachtwächter als Operateur einer unerträglich gewordenen Situation, in der die resignativen Kräfte der Lebensverneinung zuletzt in der Ausweglosigkeit selbst zu Grunde gehen, um darin einen neuen Weg zu gehen.

Im Zwielficht der Liebe

“Sei klug, Ariadne! [...] Muss man sich nicht erst hassen, wenn man sich lieben soll?
[...] Ich bin dein Labyrinth.“

–Friedrich Nietzsche

Die immer wieder von einem unwirklichen Licht spärlich erhellte Nacht der *Nachtwachen* wird beherrscht von einer „Todtenstille“, die nur vom „einsam wiederhallenden Fußtritt“ (Nw 1) des Protagonisten und anderen täuschenden Echos durchbrochen wird. Die Figur des verummten Nachtwächters stellt eine Art letzten Menschen dar, der der Welt abhandengekommen und ihrem Lauf fremd geworden, wie Dalis *Apotheker von Ampurias auf der Suche nach absolut Nichts* durch eine Wüste von bedeutungslos gewordenen Fragmenten einer verunglückten Epoche irrt. Die *Nachtwachen* sind ein prägnantes Symptom derjenigen Form von Nihilismus, in welchem Nietzsche „das physiologische Ringen des Menschen mit

dem Tode (genauer: mit dem Überdruß am Leben, mit der Ermüdung, mit dem Wunsche nach dem ‚Ende‘) [...]“ (Nietzsche 1887, GM-III-13) am Werke sah. Wie einer der wenigen Gestalten, mit denen er Umgang pflegt: dem Pförtner des Nonnenklosters, „ein alter tiefsinniger Menschenhasser, der mir herzlich zugethan war“, scheint auch der Nachtwächter von diesem Hass erfüllt zu sein und sein groteskes Machwerk nur verfasst zu haben, um wie dieser „seiner Galle Luft zu machen.“ (Nw 86) So paradox wie der ihm herzlich zugetane Menschenhasser zeigt sich aber auch der Hass auf eine Welt, der er allzu gerne in einem apokalyptischen Weltengericht ein Ende bereiten würde. Dabei verbleibt die letztlich ambivalente Haltung des Erzählers in einer produktiven Unentschlossenheit, was in der Episode der lebendig begrabenen Nonne zum Ausdruck kommt.

„Sie spielen Begrabens im Kloster – fuhr der Alte fort – willst du nicht zuschauen? Eine keusche Urselinerinn ist heute Mutter geworden; – in der Legende wäre's freilich als ein Wunder aufgezeichnet; aber, so sehr haben sie Gott in die Karte geschauet, daß sie heutiges Tages an keine Wunder mehr glauben. Die heilige Jungfrau wird diese Nacht lebendig eingescharrt. – Ich lasse dich ein; sieh's zum Zeitvertreibe an!“ (Nw 87)

Als der Nachtwächter nach der Beisetzung der von „lebenden Todten“ bei lebendigem Leib eingegrabenen Nonne von dem Pförtner des Klosters gefragt wird: „Hassest du jezt die Menschen?“ begegnet ihm der Nachtwächter: „Ich bin fast mit mir allein [...] und hasse oder liebe eben so wenig als möglich!“ (Nw 89) Dass er nur „fast“ mit sich allein ist, erläutert der orakelhafte Ausspruch der Zigeunerin in der 16. Nachtwache: „Es ist größer die Welt zu hassen, als sie zu lieben; wer liebt begehrt, wer haßt, ist sich selbst genug, und bedarf nichts weiter als seinen Haß in der Brust und keinen dritten!“ (Nw 130) Der bemerkenswerte Umstand, dass einer allein schon zu zweit ist – wenn er anders dabei keines dritten bedarf – verhindert die Selbstgenügsamkeit des Einen, durch das immer schon ein Zweites spukt, das den Ausschluss eines Dritten nur durch einen alles verneinenden Hass, und auch dann nur fast, erreicht. Der Preis für diesen Ausschluss, wie er symbolisch in der weniger jungfräulichen und daher von den Nonnen verteufelten Geburt eines Kindes – d. i. des Lebens – zum Ausdruck kommt, ist die Lebendigkeit, die die „lebenden Todten“ in dem Moment verlieren, in dem der Hass auf das Dritte die Zwei zwingt, sich in Eines einzuschließen.

„Nimm den Wurm mit“ trägt der Pförtner, dem das ausgeschlossene Kind übergeben wurde „es fortzuschaffen“, dem Nachtwächter auf: „Ich mag ihn nicht bei mir behalten, denn ich habe noch Anfälle von Menschenliebe, wo ich ihn leicht im Wahnsinn ersticken könnte!“ (Nw 89) Erneut äußert sich diese angesichts einer perversen Welt in Hass pervertierte Liebe

in dem Wahn, dass der Tod dem Leben vorzuziehen sei.⁶ „Dann und wann stürzt ein erfrorner Rabe von dem Kirchendache“, schildert der Erzähler die Kälte jener Nacht, in der „der kalte Tod“ in ihr steht wie ein gnadenloser Wächter. Angesichts eines vogelfreien Bettlers „ohne Dach und Fach“, der mit dem Schlummer kämpft, der ihn „in die Arme des Todes legen will“, stellt auch der Nachtwächter jene fundamentale Frage nach dem Wert des Lebens:

„Soll ich den Tod betrügen um das Bettlerleben? Beim Teufel ich weiß es ja nicht was besser ist – Sein, oder Nichtsein! – O die dort mit dem nachgeahmten Süden in ihren Schlafkammern, und dem gemahlten Frühling an den Wänden, wenn draußen der wirkliche erstarret ist, werfen die Frage nicht auf, und sie bereiten sich selbst die Natur, wie ein leckeres Gericht auf ihren Tafeln, zu und genießen sie gern nippend und in unterbrochenen Pausen, damit sie im Geschmack bleiben. Aber dieser Vogelfreie [...] Er mag entschlummern!“ (Nw 84)

Trotz dieser fahrlässigen Tötung, die beispielhaft ist für den Pessimismus der *Nachtwachen*, legt diese Passage dennoch nahe, dass die rückhaltlose Negativität vielleicht doch nicht mit der Gewalt eines abschließenden Urteils daherkommt, sondern vielmehr ein Schatten ist von ungelösten Fragen. Die impliziten und verhüllten Nihilisten wären dann aber zunächst diejenigen, die die Frage nach Sein oder Nichtsein, Leben und Tod, gar nicht aufwerfen und eingehaust im bürgerlichen Gehäuse der Behaglichkeit diese selbstzufriedene Lebensform der Weltverneinung und Weltflucht mit einem nur scheinbar lebenswerten Leben verwechseln, wo dieses durch ein Phantasma desselben ersetzt wird, um den Verlust erträglich zu machen. Unter der Maske des Nihilismus und der expliziten Negativität verhüllt sich dann aber eine „Kraft des Suchens, als fragende und problematisierende Kraft“ (Deleuze 1992, 142), die letztlich Fürsprecher des Lebens ist. „Ich nahm den Knaben in die Arme, und das noch träumende Leben versöhnte mich wieder mit dem erwachten“ (Nw 89) scheint auch der Nachtwächter wiederum geneigt, das reale Leben in seiner Potentialität, in Form eines Säuglings,⁷ gutzuheißen. Er, der selbst von Beginn an in eine „abenteuerliche Vermummung“ gehüllt ist, übergibt das Kind schließlich in die Obhut eines „Unbekannten im Mantel“, dessen Geschichte nur als Bruchstück von einem selbst erzählt wird: „Ich liebe das Selbst – drum mag er selbst reden!“ (Nw 91) leitet der Nachtwächter dessen fragmentarische Geschichte ein. Abermals kommt die unverhohlene Liebe in einer (Selbst-)Unterbrechung zu ihrem

⁶ So die Weisheit des Silen nach Nietzsche: „Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich — bald zu sterben.“ (Nietzsche 1872, GT-3)

⁷ „Das Reale ist zum Beispiel der Körper eines kleinen Kindes, ‚bevor‘ die symbolische Ordnung es in seine Gewalt bekommt, bevor es der Sauberkeitserziehung ausgesetzt und über die Dinge des Lebens unterrichtet wird. Im Verlauf der Sozialisation wird der Körper zunehmend durch Signifikanten geschrieben oder überschrieben; Lust wird in bestimmten Zonen lokalisiert, während andere Zonen durch das Wort neutralisiert und zur Zustimmung zu sozialen und Verhaltensnormen gedrängt wird.“ (Fink 2006, 46)

paradoxen Ausdruck, in einer Liebe zu jenem Selbst, das nur als hassendes „sich selbst genug“ schien, aber eben nur „fast“ mit sich alleine sich immer schon entzweit und auf ein Drittes hin sich geöffnet und überschritten hat, um endlich in dieser Überschreitung zuletzt - zu lieben? So steht hinter dem Einen stets Anderes und ein Anderer, der wie ein unberücksichtigter Dritter dafür sorgt, dass sich das Eine fortwährend in sich teilt und im Verhältnis zu sich verschoben findet, nie zur Deckung kommt mit dem unzerstörbaren Unbekannten (in sich), das auf vorzügliche Weise in der zwielichtigen Finsternis einer Nacht zum Ausdruck kommt.

Genesis revisited - Im Anfang war Chaos

„Wir wollen doch nichts anderes als ein wenig Ordnung, um uns vor dem Chaos zu schützen.“

–Gilles Deleuze, Félix Guattari

„Ein Buch“, so die Feststellung eines anderen Autorenkollektives, „ist eine Vielheit, aber man weiß noch nicht, was das Viele impliziert, wenn es nicht mehr zuschreibbar ist.“ (Deleuze, Guattari 1977, 6) Die Konsequenzen, die sich aus der personalen Unzurechnungsfähigkeit der pseudonymen *Nachtwachen* ergeben, fasst einer ihrer Interpreten wie folgt zusammen: „Without an author we have interpretative chaos.“ (Sammons, 1986, 54) Vielheit ohne zuschreibbare Einheit impliziert Chaos. Als Fürsprecher des Chaos richtet sich der grundlegende Widerspruch, den die *Nachtwachen* formulieren, aber nicht gegen die Ordnung als solche, sondern gegen die Voreiligkeit, mit der sich der Wille zum System im Zeitalter der Vernunft anschickt, sämtliche Gesellschaftsbereiche einer rationellen Neuordnung zu unterwerfen. „Ich bin leider in den Jugendjahren und gleichsam im Keime schon verdorben“ merkt der Nachtwächter an,

„denn wie andere gelehrte Knaben und vielversprechende Jünglinge es sich angelegen sein lassen immer gescheuer und vernünftiger zu werden, habe ich im Gegentheile stets eine besondere Vorliebe für die Tollheit gehabt, und es zu einer absoluten Verworrenheit in mir zu bringen gesucht, eben um, wie unser Herrgott, erst ein gutes und vollständiges Chaos zu vollenden, aus welchem sich nachher gelegentlich, wenn es mir einfiel, eine leidliche Welt zusammen ordnen ließe. – Ja es kommt mir zu Zeiten [...] vor, als ob das Menschengeschlecht das Chaos selbst verpfuscht habe, und mit dem Ordnen zu voreilig gewesen sei, weshalb denn auch nichts an seinen gehörigen Platz zu stehen kommen könne, und der Schöpfer bald möglichst dazu thun müsse die Welt, wie ein verunglücktes System auszustreichen und zu vernichten.“ (Nw 48)

Solcher Nihilismus bezieht sich in seinem Verlangen nach Zerstörung so gesehen nicht auf die Welt *per se*, sondern auf die Zustände, in denen diese gegenwärtig besteht und auf die Betreiber dieser Zustände, die, sich auf die Maximen der Vernunft berufend, das Chaos, das sie abschaffen wollen, allenfalls verpfuschen. Der Versuch, das Chaos in einer rationellen Regulation zu bändigen, so die Diagnose, ist gescheitert. Der Beweggrund der alles umfassenden Kritik und des Willens zur Vernichtung liegt also nicht in einem bloß negativen Willen zur Destruktion, sondern geht auf die Bejahung desjenigen Chaos zurück, aus dem der Kosmos emaniert, aus dem die leidlichen Welten, und zumal die gegenwärtige, wie ein verunglücktes System entstehen. Auch Deleuze legitimiert diese *dekonstruktive* Art, „an ‚notwendige Zerstörungen‘ zu appellieren: die des Dichters, der im Namen einer schöpferischen Macht spricht, die alle Ordnungen und Repräsentationen umzustürzen vermag.“ (Deleuze 1992, 79) Dichterisches Schaffen, Poesie und Schöpfung im weitesten Sinne versteht sich, folgt man dem „gleichsam im Keim schon verdorben[en]“ Nachtwächter, als Wiederaufnahme des ursprünglichen (göttlichen) Schöpfungsakts, dessen zerstörerische Nebenwirkung eine unablässige Bedingung der Vollendung eines guten und vollständigen Chaos ist.

Werfen wir diesbezüglich einen kurzen Blick auf zwei für die „abendländische“ Kultur maßgeblichen Schöpfungsberichte, um sich die ambivalenten Beziehungen zwischen Chaos und Kosmos zu verdeutlichen. Während in der griechischen Mythologie ausdrücklich davon berichtet wird, wie die Welt dereinst aus dem Chaos hervorging, scheint das genetische Faktum der Präexistenz des Chaos in der biblischen Genesis nur uneingestanden der Fall zu sein. Hesiod ganz deutlich davon spricht: „Wahrlich, zuerst entstand das Chaos und später die Erde.“ (Theogonie, Vers 116). In der *Genesis* wird der Umstand, dass Gott sich bei der Welterschaffung auf einen chaotischen Schöpfungsgrund bezieht, nur im Vorübergehen gestreift:

„Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Aber die Erde war wüst und leer [*tohuwabohu*], und Finsternis lag über der Urflut und der Geist Gottes schwebte über den Wassern. Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht. [...] Und Gott schied das Licht von der Finsternis und nannte das Licht Tag und die Finsternis nannte er Nacht. Es ward Abend und Morgen, ein Tag.“ (Genesis 1)

Als erstes Resultat des göttlichen Schöpfungsaktes ergibt sich zunächst ein heilloses Durcheinander, ein Wirrwarr, das als „ein gutes und vollständiges Chaos“ das geeignete Milieu bildet, in dem Gott sein 6-Tage-Werk vollenden wird. Nach diesem Bild von Weltentstehung hat diese ihren Anfang nur *prima vista* in einer ursprünglichen Ordnung

stiftenden Schöpfungsakt eines Autor-Gottes. Beinahe unausgesprochen bleibt dessen Werk dem Tohuwabohu, aus dem es hervorgeht und das in diesem Hervorgang überwunden werden soll, immanent.⁸ Anders als Himmel und Erde werden die Finsternis und die Urflut, über denen Gottes Geist schwebt, nicht ausdrücklich als von Gott erschaffene Produkte angeführt. Ohne eigens genannt zu werden, sind sie schon da und müssen also dem göttlichen Schöpfungsakt vorausgegangen sein. (Seitter 1999, 29) Die Finsternis scheint merkwürdigerweise sogar ursprünglicher zu sein als das Licht, lag erstere doch schon über der Urflut, noch bevor Gottes magische Worte letzteres in die Welt sprachen. Die rhythmische Unterscheidung beider voneinander in Tag und Nacht stellt dabei den ersten souveränen Schöpfungsakt einer göttlichen Gewaltenteilung dar, in dem das keimhafte Ineinander des chaotischen Tohuwabohu zwar der fundamentalen Ordnung zählbarer Tage zugeführt wird, jedoch nicht, ohne auf ambivalente Weise darin enthalten zu bleiben.

„Die Nachtstunde schlug.“ (Nw 1) Mit diesem Satz beginnen auch die *Nachtwachen* und mit dem Einbruch der Dunkelheit beginnt der Nachtwächter von seinen durchwachten Nächten zu erzählen und uns in das Chaos jener ursprünglichen Nacht zu führen, in der die alltägliche Ordnung, die alle Tage ordnet, in ihrer Voreiligkeit ans Licht kommen kann. Gerade in seinem, gegenüber den Tagmenschen verschobenen und verrückten Rhythmus von Schlafen und Wachen – denn er wacht, wenn die anderen schlafen – bildet das Amt des Nachtwächters den angemessen exzentrischen Ausgangspunkt, von dem aus der (All-)Tag in seiner Fragwürdigkeit sichtbar werden kann. Als solch ein Nachtwacher „kommt mir oft die Lust an als Nachtwandler mich auf scharfe Spitzen, wie auf Dachspitzen oder andere kritische Stellen in dieser Art zu begeben“ (Nw 26), um eine neue, gegen den Tag gewendete Perspektive auf denselben zu erhalten. Wegen der „Schlaflosigkeit“, an der er von Berufs wegen leidet, muss er immer wieder

„den hellen prosaischen Tag [...] durchwachen, und mich in dem bürgerlichen Leben und unter den vielen wachen Schläfern langweilen. Da konnte ich nun nichts bessers thun, als mir meine poetisch tolle Nacht in klare langweilige Prosa übersetzen, und ich brachte das Leben des Wahnsinnigen recht motivirt und vernünftig zu Papiere, und ließ es zur Lust und Ergötzlichkeit der gescheuten Tagwandler abdrucken.“ (Nw 41)

Abgesehen davon, dass es ausgerechnet das Leben eines Wahnsinnigen ist, das der Erzähler „recht motivirt und vernünftig“ niederschreibt, ist das Oxymoron der ‚wachen Schläfer‘

⁸ In seinem nachträglichen Widerruf zur voreiligen Ordnungsgewalt könnte sich der Nachtwächter Kreuzgang auch auf einen der beiden Kernbestände seiner Hausbibliothek berufen haben - „Das Buch worauf ich sitze, enthält Hans Sachsens Fastnachtsspiele, das woraus ich lese, ist Jakob Böhmens Morgenröthe, sie sind der Kern aus unserer Hausbibliothek.“ (Nw 28) – die Rede ist von Jakob Böhmes *Mysterium Magnum*, demzufolge die Welt „von Ewigkeit aus dem Chaos offenbar worden.“

sowie die Rede von den Tagwandlern bemerkenswert, wird doch nahegelegt, dass das bürgerliche Leben und alltägliche Wachsein im Grunde eine Art ist, zu Schlafen. „Die Menschen sind wenn sie *handeln* höchst alltäglich und man mag ihnen höchstens wenn sie *träumen* einiges Interesse abgewinnen.“ (Nw 19) Mit geradezu schlafwandlerischer Sicherheit handelt der motivierte Bürger in seinem vernünftigen Alltag und es ist gerade der automatisierte Vollzug, der erschreckend langweilig ist.⁹

Bei dem Eindruck der Leblosigkeit, den der Nachtwächter von seinen Zeitgenossen hat, kommt er sich „unter den vielen Schläfern vor wie der Prinz im Märchen in der bezauberten Stadt, wo eine böse Macht jedes lebende Wesen in Stein verwandelt hatte; oder wie ein einzig Übriggebliebener nach einer allgemeinen Pest oder Sündfluth. Der letzte Vergleich machte mich schauern“ (Nw 1) und schließt damit erneut an den Schöpfungsbericht der Genesis an. Denn es sind eben jene Wasser der Urflut, über denen Gottes unausgesprochener Geist schon zu Beginn schwebte, die auch das Ende der Zeit durch eine Sintflut besiegeln werden, die nur wenige überleben. Die unerschaffene Allgegenwart des Wassers markiert in dieser Hinsicht eine „Rückgängigmachung der Schöpfung“ (Seitter 1999, 32) beziehungsweise deren Versinken im Chaos, um neu zu werden. So wie der auf das perform-aktive Tunwort Gottes zurückgehende Tag ständig davon bedroht ist, in der ihn passivisch umgebenden Finsternis zu versinken, so ist die Schöpfung insgesamt ständig von der Gefahr umschattet, sich in dem Chaos zu erschöpfen, in dem letzten Endes alles versinken wird.

⁹ Die Nachtwache ist für Foucault eine historisch relevante, genuin philosophische Tages- bzw. Nachtzeit: „Im Erwachen vor dem Tag, in der Nachtwache, die ihre Helligkeit mitten in der Nacht und gegen den Schlaf der anderen aufrechterhält, hat das Abendland eine seiner grundlegenden Grenzlinien gezogen: es hat die Teilung vollzogen, aus der die Frage aufbricht, die den Raum der Philosophie offen hält: was ist das: ‚erscheinen‘?“ (Foucault 1994, 263) Es ist im Rückgang vor den gegebenen Tag – oder wenn man diesen in die Nacht hineinträgt, die jeden Tag der Fall ist, die der Fall eines jeden Tages ist, wenn dieser in der Dämmerung versinkt, um erneut aus der Nacht aufzutauchen – dass sich ein Aufwachen ereignen kann im mehr als ordinären Sinn. Nicht von ungefähr hat man den Zustoß einer Denkbewegung als Aufwachen bezeichnet, die einen aus dem Schlummer reißt, dem die Tagwandler allzu leicht verfallen.

Ein unberechenbarer Text

“I’m ready to be whatever they want.”

–Samuel Beckett

Das „beispiellos Verschlossene dieses Buches“ (Fleig 1974, 9) sowie sein „Vakuum an klarer Aussage“ (Kohl 1986, 8) markieren die hermeneutische Verlegenheit in Anbetracht des Chaos, in das der verwaiste Text seine Interpreten stürzt. Es gibt hier keine definitive Lesart, durch die eine letztgültige Umgrenzung des Chaos möglich würde. Als Resonanzkammer wirft dieser Text alles, was man ihm zuruft, wie ein Echo zurück, was man ihm zuruft, ohne dass jemand – mit einem Wort Jean Pauls – das letzte Wort behält gegen die Nymphe Echo. So werden die *Nachtwachen* zu einer offenen Projektionsfläche. Die Diskrepanz der Einschätzungen, die die *Nachtwachen* im Laufe der Zeit erfahren haben und die eklatanten Widersprüche, in die sich die zahlreichen Versuche, sich dieses Texts literaturtheoretisch zu bemächtigen um ihn auf einen einhelligen Bezugspunkt hin zu fixieren, ist bemerkenswert:

Sie galten sowohl als eines der besten Prosawerke der Frühromantik (Brinkmann 1966, 3) als auch als kunstloses Gelegenheitsprodukt eines gescheiterten Romantikers. (Schultz 1909, 109) Sie sind eine „eine satirische Tragödie [...] von hohem literarischem Rang“, der ein „genialer Plan“ (Ulshöfer 2010, 193) zugrunde liegt und gleichzeitig ein „wie Scherben durcheinanderliegenden Haufen“ von Zitaten, ohne „irgendein Eigentümliches Kompositionsgeheimnis.“ (Schillemeit 2006, 402) Sie sind das Paradebeispiel einer „menippean satire“ (Katritzky 1999, 26) und zugleich bedeutet „the reduction of the text to satire“ eine „devaluation.“ (Sammons 1986 54) Sie sind eine gelungene Umsetzung der romantischen Universalpoesie und markieren gleichzeitig als „die Inventur, der Scherbenspiegel des frühromantischen Enthusiasmus“ das „Ende der Frühromantik.“ (Arendt 1972, 49) Sie sind als Opfer des Idealismus eine Beispiel „nihilistischer Weltflucht und subjektivistischer Innerlichkeit“ (Rösser 1976, 76) und gleichzeitig völlig desillusioniert und längst „hinaus über den idealistischen ‚Wahnsinn‘ der Romantik.“ (Arendt 1972, 506) Sie sind das „vielleicht erste Zeugnis für den krisenhaften Zusammenbruch des idealistischen Weltbildes“ (Engel 1991, 31) und Heraufkunft des Realismus und gleichzeitig geht es hier um „keinen Realismus irgendwelcher Art.“ (Paulsen 1968, 26) Sie sind „als nihilistisch oder zynisch zu bezeichnen“ (Eckhardt 1989, 36) und gleichzeitig ist eine Interpretation der *Nachtwachen* „als nihilistisch a priori unmöglich.“ (Mielke 1984, 1) Sie sind ein „Musterstück der schwarzen Romantik“ und „radikale Destruktion“ der Aufklärung (Janz 1988, 367f.) und gleichzeitig wollen sie der „verblendeten, in Illusionen befangenen

Menscheint“ ein „Licht aufstecken [...] sie mündig machen, wie Kant.“ (Brinkmann 1966, 21) Sie sind „entschiedenste Praktizierung der Ironie“ (ibid. 26), in der sich allerdings „die ironische Aufhebung der romantischen Romanform vollzieht“ (Küpper 1967, 310) und gleichzeitig darf Ironie bei der Deutung nicht die „rationale“ sein. (Gillespie 1970, 704) Sie haben „offensichtlich [...] die klassische Fragestellung der Transzendentalphilosophie“ (Engel 1991, 21) zum Thema und sind eine „philosophical survey“ (Katritzky 1999, 213), die sich der „philosophic quest for ultimate truth“ (ibid. 21) verschrieben hat. Gleichzeitig ist es äußerst fraglich, „wether systematic philosophy should be imposed on“ (Sammons 1986, 51) „ein unphilosophisches Werk wie die ‚Nachtwachen‘.“ (Kohl 1986, 8)

Sie bedeuten all das und gleichzeitig bedeuten sie *Nichts* (von alledem) als die Bedeutungslosigkeit aller Bedeutungen. Sie widersetzen sich jeder historischer Klassifizierung und Bestimmung durch ein ästhetisches Urteil und es ist nicht zuletzt diese ihre Widersetzlichkeit, die den Text unaufhörlich fliehen lassen und ihn nicht nur zu einer der „rätselhaftesten Dichtungen der [...] Literaturgeschichte“ (Böning 1996, 97) machen, sondern gar zu einem literarischen Attentat auf die Literatur selbst. Der Nachtwächter lässt die Garde seiner Kritiker auflaufen, lässt sie zwischen die Stühle der Klassifikationen fallen und in die Fallstricke sich verfangen, die er bewusst ausgelegt hat, „wenn du anders den Faden meiner Geschichte – die sich still und verborgen, wie ein schmaler Strom, durch die Fels- und Waldstücke, die ich umher aufhäufte, schlingt – nicht verloren hast.“ (Nw 108) Er desavouiert den Sinn des übergreifenden Gemurmels, als das die Diskurse nach dem Verlust epistemologischer Naivität entdeckt werden. Der Bedeutungslosigkeit verleiht er jenen modernen Sinn, der nicht mehr länger in einem ästhetisch einheitlichen, metaphysisch gerahmten, kommunikativen Kunstwerk zur Sprache zu bringen ist, sondern in der Offenbarung von Nichts seinen *terminus ad quem* findet. So wie der einzige Inhalt des „Gedichts über die Unsterblichkeit“ (ibid. 127) in dem Versuch sich erübrigt, es zu schreiben – „doch die Schriftzüge kamen nicht zum Vorschein“ (ibid. 128) – so wenig kommt der letztliche Sinn der *Nachtwachen*, ihre Botschaft, oder wie Derrida sagen würde, ihr transzendentes Signifikat, zur interpretierbaren Erscheinung. In dem Spiel, das der Text mit seinen Lesern treibt, zwischen dem Versprechen und dem Entzug von Sinn oszillierend, wird augenscheinlich, inwiefern „Text und Lektüre nicht im Medium der Bedeutung [kommunizieren], sondern dort, wo sie aussetzt.“ (Hamacher 1988, 22) Die über weite Strecken hoffnungslos überforderte Rezeptions- bzw. Dezeptionsgeschichte der *Nachtwachen* beweist dies hinlänglich, ist sie doch zumal deshalb so produktiv, weil sie um das Ausbleiben eines zentralen Sinnes herum angesiedelt ist.

Die *Nachtwachen* schicken uns in die Bibliothek

„Ich hab's auf alle Weise versucht mich fortzubringen, aber immer vergeblich; bis ich endlich fand ich habe Kants Nase, Göthens Augen, Lessings Stirn, Schillers Mund, und den Hintern mehrerer berühmter Männer. [...] Jetzt trieb ich's weiter, ich schrieb an große Geister um alten abgelegten Trödel, und das Glück wollte mir so wohl, daß ich jetzt in Schuhen einherschreite in denen einst Kant eigenfüßig ging, am Tage Göthens Hut auf Lessings Perücke setze, und zu Abends Schillers Schlafmütze trage [...] es ist keine Spiegelfechtereie, wenn ich ihm erzähle, daß jemand vor dem ich einst wie Göthe mit verkehrt gesetztem Hute und in die Rockfalten verborgenen Händen einherwandelte, mir die Versicherung gab, das amüsire ihn mehr, als Göthens neueste Schriften.“

–Bonaventura

Dabei spiegelt die Anekdote¹⁰ über jenen der „Zweideutigkeit halber“ festgehaltenen Poeten, der alle imitieren kann, nicht von ungefähr die Situation des Dichters der *Nachtwachen* selbst. Die anthropologisch fundierte Frage nach dem wahren Verfasser, nach dem Menschen hinter den Zeilen, scheint sich von selbst zu erübrigen und „in der kriminalistischen Recherche löst sich gerade das auf, was man als gegeben angenommen hatte“ (Hesper 1994, 38): ein unzweideutig identifizierbares Individuum. Was es so schwierig macht, die Quelle seiner Aussagen zu bezeichnen und in ihm wiederzufinden, ist dem Umstand geschuldet, dass, um es salopp zu sagen, er die Plagiatsprüfung nie bestanden hätte. Die *Nachtwachen* schicken ihre Interpreten in die Bibliothek, um dort den unerschöpflichen Fundus wiederzufinden, aus dem ihr Autor (s)einen Text geschöpft hat. Dessen Originalität verpufft in dem Maße, wie man entdeckt, dass er über weite Strecken aus Zitaten besteht. Akribische Quellenkritiker bringt dies natürlich in eine missliche Lage und vermag ein ganzes Heer von Philologen schon seit längerem mit der Erstellung eines erschöpfenden Quellenverzeichnisses zu beschäftigen. Als *Literarischer Vampirismus* brandmarkt Fleig in seinem gleichnamigen Buch die Tatsache, dass die *Nachtwachen* durch eine bemerkenswerte Zitationstechnik auf ihren gut 100 Seiten eine derartige Fülle an literarischen Querverweisen in ihre unentwirrbare Textur intertextueller Bezüge verweben, dass das Eigene dieses merkwürdigen Gewebes fast nur noch in der originellen Anordnung fremder Versatzstücken zu bestehen scheint. Als ein „Konglomerat von Formen-, Motiv- und Ideensplittern“ (Arendt, 1972, 49), die das Werk vor

¹⁰ Es darf kurz auf die reale Anekdote eingegangen werden, die den Dichter der *Nachtwachen* zu dieser Geschichte inspiriert haben mag. So kam der ‚echte‘ Kant der skurrilen Bitte eines weltlichen Reliquiensammlers entgegen und schickte tatsächlich zwei seiner eigenfüßigen Schuhe eigenhändig nach Dresden, wo sie Teil eines Kuriositätenkabinetts werden sollten. Es ist wiederum die *Zeitung für die elegante Welt* vom 28. Mai 1803, die uns berichtet: „Jeder Schuh war von dem Philosophen besonders versiegelt und hatte die Aufschrift: manu propria, Kant.“ Der philologischen Exaktheit halber müsste das ohnehin schon 23 Bände umfassende Werk des Philosophen um ein Paar seiner auf berühmten Spaziergängen abgetragener Schuhe erweitert werden, womit das kantsche Oeuvre mitsamt der Kategorie Autor einer Revision zu unterziehen wäre.

Assonanzen geradezu zerspringen lassen, erinnert dieses Mosaik von Zitaten durchaus an die Herkunft der Satire aus dem Kulinarischen.¹¹

Die überwältigende Namensfülle, die schon außerhalb des Textes durch die zahlreichen Kandidaten auf die Autorschaft provoziert wird, spiegelt sich auch im Text, in dem sich fast alle Autorkandidaten zitiert wiederfinden. Die Liste der darin vorkommenden Namen liest sich wie ein *who is who* nicht nur des 18. Jahrhunderts, sondern überhaupt der abendländischen Belesenheit. „Eine Namenshäufung dieser Art nivelliert“ (Küpper 1967, 312) nicht nur die Individualität der einzelnen auf Teufel komm raus in den Text verflochtenen Personen, sondern überhaupt die Kategorie: literarische Originalität. Als Abreaktion eines transsubjektiven kulturellen Gedächtnisses, das seiner Erinnerungen überdrüssig wurde, manifestieren die *Nachtwachen* die abendländische Überlieferung als dezentrierte Textur ohne Autor. Sie zitieren die Reflexionsklischees der Idealisten und den Enthusiasmus der Poeten allenfalls genauso lakonisch wie die Fachterminologie der Ärzte und Juristen. Während Kaminski angesichts dieser DeCollage-Technik vom „Triumph intertextueller Produktivität über die Instanz Autor“ (Kaminski 2001, 88) spricht, wertet Feger diesen Umstand dahingehend, dass die *Nachtwachen* gar keine „selbstständige Literatur“ (Feger 2007, 52) sein wollen, sondern in ihrer Demontage der literarischen Presse zugleich das Medium ihrer Äußerung verwerfen. Sie tragen dem Umstand Rechnung, dass Geschriebenes immer schon auf Geschriebenes verweist und erweitern die Frage: Wer spricht? dahingehend, dass die Kategorie: Person, nur als Verlegenheit eine Antwort ist. Sicherlich spricht immer eine bestimmte Person, aber was *in* ihr spricht, ist stets die 3. Person: man (spricht).

„Ein Subjekt, das *selbst* spricht, das *selbst* geht, das *selbst* atmet [...] oder im eigenen Namen einen Vertrag unterzeichnet, zitiert dabei eben notwendigerweise konventionelle Praxen, die es nicht selbst erfunden hat. Ein von mir selbst in der *first person position* getätigter Sprechakt ist demnach immer schon ein Vollzug, bei dem nicht nur ich spreche, sondern in der Tat auch ‚die Sprache‘ spricht. ‚Mein‘ Sprechen ist daher, wie man mit Deleuze sagen könnte, immer schon ein ‚man spricht‘, da ich eben selbst nur im Rekurs auf eine mir überlieferte Sprachpraxis sprechen kann, deren Medium ich bin, während ich selbst spreche.“ (Böhler 2013, 11)

Die 1000 Stimmen, die in der eigenen ihren Wiederhall finden, machen Sprache zur freien indirekten Rede, ohne dass das äußernde Subjekt von sich aus die Kreuzungen der textuellen Oberflächen, die sein Sprechen bedeuten, beherrschen könnte. „Man spricht, man sieht, man

¹¹ lateinisch: *satira*, aus *satura lanx*, eine mit Früchten gefüllte Schale; im übertragenen Sinn ein bunt gemischtes Allerlei.

stirbt. Ja, es gibt Subjekte, aber es sind tanzende Staubkörner im Staub des Sichtbaren und wechselnde Plätze in einem anonymen Gemurmel. Das Subjekt [...] geht hervor aus der Dichte dessen, was man sagt, was man sieht, und löst sich wieder darin auf.“ (Deleuze, 1993, 155) An die Stelle des souveränen Autors tritt damit eine Kollektivität anonymen Ursprungs, zumal im literarischen System: „Obwohl sie stets auf einzelne Akteure verweist, ist die Literatur ein kollektives Äußerungsgefüge.“ (Deleuze 2000, 15) Der Textcorpus der *Nachtwachen*, als ein solcher Resonanzkörper, in dem das Gemurmel seiner Zeit seinen Wi(e)derhall findet, lässt sich auch von daher nur bedingt auf einen Autor zurückführen. „Le texte est un tissu de citations, issues des milles foyers de la culture.“ (Barthes 1968, 66) Auch den *Tod des Autors*, den die Natur des Textes als Schichtung und Textur von Zitaten laut Barthes zur Folge hat, haben die *Nachtwachen* im Freitod ihres pseudonymen Poeten symbolisch vorweggenommen.

Nach dem Tod, bzw. weniger drastisch ausgedrückt: nach der Entmachtung des Autors als Herrn des Textes, scheint Chaos die einzig mögliche Konsequenz zu sein. Erneut: „Without an author, we have interpretative chaos.“ Zumindest eine von der Autorfunktion beherrschte Interpretation versinkt nach eigenem Zugeständnis im Chaos, solange sie versucht, den kopflosen Text als Einheit zu fassen. Jeder Versuch, die *Nachtwachen* als Ganzes zu betrachten und dem Werk eine abgeschlossene Gestalt und dieser einen Namen zu geben, führt unweigerlich in die Potenzierung desjenigen Chaos, das man dadurch zähmen wollte. Was dabei herauskommen kann, ist bestenfalls eine „leidliche Ordnung“, die lediglich einen Aspekt des Ganzen repräsentiert, dessen Totalität aber keiner Einheit untersteht. Desweiteren bedeutet der Verzicht des Autors auf sich selbst auf der anderen Seite die Freigabe des Textes, wie Agamben mit Verweis auf Foucault die Produktivität dieser Verschiebung reklamiert: „Wie Foucault sagt, existiert der Autor nicht, er besetzt den Ort des Toten im Spiel der Schrift. Als Autor bin ich immer schon verschwunden, immer schon abwesend von meinen Büchern. Und es ist genau diese Abwesenheit, die sie lebendig macht, unendlich, sodass sie von anderen angeeignet werden können.“ (Agamben 2006, 24)

* * *

In Anbetracht eines Textes, der allem Anschein nach auf *Nichts* hinausläuft, wird auch fragwürdig, ob die Interpretation „überhaupt Interpretation sei und nicht vielmehr eine weitere Figur aus dem Repertoire der Texte, auf die sie sich bezieht“ (Hamacher 1988, 9) und ob die Interpretation damit nicht auch auf *Nichts* hinausläuft? „O das Sonnenstäubchen hat eine erstaunliche Vernunft, und bringt selbst in das Willkührlichste und Verworrenste etwas

systematisches [...] Dann treibt es sich durch einander und das Ameisenvolk bildet eine große Zusammenkunft und stellt sich fast an, als ob etwas darin abgehandelt würde.“ (Nw 79) wundert sich auch der wahnsinnige Weltschöpfer über die Versuche der Menschen, in dem verworrenen Buch der Natur oder dem albernen Roman der Weltgeschichte einen Sinn zu finden – *als ob* dieser schon dadurch garantiert sei, dass man eine Zusammenkunft zu seiner Abhandlung bildet. Was ein Text, dessen Sinn nicht entstehen will dabei performativ zum Ausdruck bringt, ist das allgemeine nicht-Zustande-Kommen des Sinns der Welt selbst in den großen Erzählungen, die ihn abbilden wollen – als ob er jenseits derselben existieren würde.

„Die grundlegende Botschaft ist nur ein Geräusch und es gibt kein Zeichen. [...] Wer aber kann ertragen, dass es auf dem Grund jeder Lektüre nichts zu lesen gibt?“ (Serres 1974, 67) Der (Un)Sinn dessen, was gesagt wird, schweigt sozusagen im Gesagten und es ist dieses Schweigen, das den Diskurs im Gang hält. Was aber bleibt übrig, in der Abwesenheit von Bedeutung? Was ist das für ein Sinn, der nur in der Bedeutungslosigkeit insistieren kann? Ist es nicht erneut das Gesicht des Chaos, das als einziges unbeschadet die abblätternden Masken der Bedeutungen überdauert? Die Abgeschlossenheit des Werk-Ganzen muss in dem Moment preisgegeben werden, indem es sich dem Chaos öffnet, von dem es umschlossen ist. Von daher rührt auch die prinzipielle Unabgeschlossenheit des Werkes, was nichts anderes heißt, als dass es im Werden ist, als dass es in keinem ursprünglichen Sein verankert, sondern „von Ewigkeit aus dem Chaos offenbar worden.“ Was dann aber preisgegeben werden muss, ist die vorausgesetzte Identität einer letzten und höchsten Schöpfungsinstanz, die in Gestalt eines Autor-Gottes von einer transzendenten Warte aus glaubt, das Chaos beherrschen zu können. Was preisgegeben werden muss, ist damit auch der Anspruch der Interpretation, das Werk durch bereits feststehende Kategorien beurteilen zu können. Unter den Ausgangsbedingungen der realen – nicht der idealistisch beschönigten Welt – kann ein Buch ein Kosmos sein, insofern es auf das Eine Zentrum, die Eine Geschichte, den Einen Sinn verzichtet und sich stattdessen dem vollkommenen Chaos öffnet und sich von ihm durchqueren lässt, um dann und erst dann „eine leidliche Welt zusammen ordnen“ zu können. In diesem Sinn begreift Lyotard den postmodernen Künstler:

„Der Text, den er schreibt, das Werk, das er schafft, sind grundsätzlich nicht durch bereits feststehende Regeln geleitet und können nicht nach Maßgabe eines bestimmenden Urteils beurteilt werden, indem auf einen Text oder auf ein Werk nur bekannte Kategorien angewandt würden. Diese Regeln und Kategorien sind vielmehr das, was der Text oder das Werk suchten. Künstler und Schriftsteller arbeiten also ohne Regeln; sie arbeiten, um die Regel dessen zu erstellen, was gemacht worden sein wird. Daher rührt, dass Werk und Text den Charakter eines Ereignisses haben. Daher rührt auch, dass sie für ihren Autor immer zu

spät kommen, oder, was auf dasselbe führt, daß die Arbeit an ihnen immer zu früh beginnt.
Postmodern wäre also als das Paradox der Vorzukunft (post-modo) zu denken.“ (Lyotard
1993, 48)

Mit dem Chaos, in das die *Nachtwachen* ihre Leser stürzen, wiederholen sie im Medium des Literarischen den kosmischen Schöpfungsakt. Sie stellen damit die von Deleuze ausgemachten Bedingungen her, „unter denen ein Buch ein Kosmos und der Kosmos ein Buch ist [...] Chaos = Kosmos.“ (Deleuze 1992, 162) Diese Analogie zwischen literarischer Kreation und kosmologischer Schöpfung erinnert entfernt auch an jenen ästhetischen Leitsatz, nach welchem ein Kunstwerk ‚eine Welt für sich‘ ist. In äußerster Verdichtung bildet Poesie *en miniature* ein Weltganzes. Diesem Modell, sofern es in demiurgischer Manier verstanden wird, machen die *Nachtwachen* allerdings insofern einen Strich durch die Rechnung, als dass sie es in die Tat umsetzen. Denn in dieser Analogie von Welt und Kunstwerk wird der Autor bzw. Künstler umgehend zu einem *poeta alter deus*, zu einer Art Gott, wie Gott selbst wiederum nach dem demiurgischen Modell, als Autor und Werkmeister der Welt in Frage kommt. Liegt die Ausgangsbedingung der Weltentstehung aber in einem vollendeten Chaos, „aus welchem sich nachher gelegentlich, wenn es mir einfiele, eine leidliche Welt zusammen ordnen ließe“, dann stellt die leidliche Ordnung in ihrer Nachträglichkeit zum Chaos kein autonomes Projekt mehr dar.

Nicht nur als das chaotische Machwerk, das sie sind, bringen die *Nachtwachen* eine Welt zur Anschauung, die ohne vernünftige Regulation durch einen Autor-Gott in das ganz normale Chaos zerfällt, das den Bedingungen der realen, nicht der idealistisch beschönigten Erfahrung entspricht. Sondern zumal in der tatsächlichen Abwesenheit einer zurechnungsfähigen Autorinstanz jenseits des Texts werfen sie ihre Interpreten ins Chaos, entziehen sich über die Jahrhunderte erfolgreich der Herrschaft durch Interpretation (Bedeutungsproduktion -verknappung und -kontrolle) und zwingen sie zur hermeneutischen Kapitulation. Als eine „kleine asignifikante Maschine“ (Deleuze 1993, 18), wie Deleuze literarische Schriften bezeichnet, unterlaufen sie ziemlich erfolgreich die Herrschaft des Signifikats, in dessen Zeichen die gesellschaftliche Regulation einer desaströsen Welthabe organisiert wird.

Lektüre im Zeichen der SubVersion

„Wir haben beschlossen, unsere mannigfaltigen Aktivitäten unter dem Namen Dada zusammenzufassen. Dada bedeutet nichts. Wir wollen die Welt mit Nichts ändern, wir wollen die Dichtung und die Malerei mit Nichts ändern und wir wollen den Krieg mit Nichts zu Ende bringen.“

–Richard Huelsenbeck

Was der Nachtwächter Kreuzgang über das Ideal der Dichter seiner Zeit sagt, die ihm als ein „unschädliches Völkchen“ gelten, „mit ihren Träumen und Entzückungen und dem Himmel voll griechischer Götter, den sie in ihrer Phantasie mit sich umhertragen“, das gilt mindestens so sehr von der Wirkungsgeschichte seiner eigenen Dichtung. Von ihr nämlich ist, wie von den Idealen, ein Ende nicht abzusehen und man muss sich gleichsam „an die Sterne als provisorische Grenzpunkte halten, von denen indeß wer weiß wie viele bis heute unsichtbar sind und ihr Licht sich noch auf der Reise zu uns herab befindet.“ (Nw 64) So unsichtbar wie das noch auf der Reise durch den Weltraum sich befindliche Licht der Sterne, so unsichtbar war seiner Zeit zunächst der Text der *Nachtwachen* selbst und es musste einige Zeit vergehen, bis man diesem visionären Apokalyptiker eine dem Unzeitgemäßen, das er zu Papier brachte, entsprechende Würdigung zuteilwerden ließ. Als ein unzeitgemäßes Buch par excellence entfalteten sich die *Nachtwachen* – zunächst kaum zur Kenntnis genommen, dann als schülerhaftes Elaborat einer totgesagten Romantik abgeurteilt – erst im 20. Jahrhundert zu einem faszinierenden Frühwerk.

Mittlerweile erkannt als „ein formal und inhaltlich revolutionärer, aufgrund seines antizipatorischen Potenzials irritierender und sich einer historischen Kategorisierung versperrender Text“ (Anonym 2005, 1) ist es nicht mehr verwunderlich, dass sie damals wie heute den Eindruck eines aus der Zeit herausgefallenen Fundstücks erwecken. Irritierend ist dabei wohl die Tatsache, dass sich hier erstmals ein proletarischer Held in Gestalt des Nachtwächters zu Wort meldet, der seinen Autor nicht nur als überraschend zutreffender Visionär auszeichnet,¹² sondern zumal die bis dato ungeahnte Radikalität, in der er dies tut

¹² „Die Menschen schreiten hübsch vorwärts“ beginnt jene Passage, in der ein gar nicht so unplausibler Science-Fiction die Tendenzen seiner Zeit und die Konsequenzen einer instrumentellen Rationalität und ihre technische Beherrschung der inneren und äußeren Natur um Jahrhunderte vorausahnen ließ, wenn sich der Protagonist wünscht, dereinst „den mechanischen Vorlesungen über die Natur [...] beizuwohnen in denen es gelehrt wird wie man eine Welt mit geringem Aufwande von Kräften vollständig zusammenstellen kann [...] man muß dann, Naturreparierer, eben so häufig wie jezt Uhrmacher haben [...] Korrespondenzen mit dem Monde führen, von dem wir heutiges Tages schon Steine heraberkalten; Shakspearsche Stücke in den untersten Klassen als Exercitien ausarbeiten [...] Tollhäuser nur noch für Vernünftige aufbauen, die Ärzte als schädliche Mitglieder des Staates ausreuten, weil sie das Mittel gegen den Tod aufgefunden; und Gewitter und Erdbeben so leicht veranstalten können, wie jezt Feuerwerke.“ (Nw 66f.)

und sich unter solcher Regieanweisung ans verstörte Publikum wendet: „feindseelig sich äußern, und als eine Pest, ein Erdbeben oder Gewitter unter das Volk fahren, und ein gutes Stück von dem Planeten aufreißern und zu Pulver verbrennen.“ (Nw 59) Für Pauen stellen die *Nachtwachen* den Beginn einer literarischen Entwicklung dar, die „über Georg Büchner, Charles Baudelaire, Jules Laforgue, Friedrich Nietzsche, Alfred Kubin, Franz Kafka zum Surrealismus und zu Beckett führt.“ (Pauen 1997, 94) Sich den literaturwissenschaftlichen Kategorisierungen versperrend, ließen sich die *Nachtwachen* allenfalls entlang jener „Hexenlinie“ anordnen, „die aus dem herrschenden System ausbricht“ (Deleuze 2000, 16) und mit der Deleuze den subversiven Gestus der Literatur insgesamt kennzeichnet. „Was wir in einem Buch suchen“ schreiben Deleuze und Guattari im *Rhizom*, „ist, wie es etwas passieren lässt, das den Codes entgeht: Ströme, aktive revolutionäre Fluchtlinien, Linien absoluter Decodierung, die im Gegensatz zur Bildung stehen.“ (Deleuze 1993, 38) So wie der jeder vernünftigen Bildung abtrünnige Erzähler sich selbst als „im Keime schon verdorben“ beschreibt, so ist auch der widerspenstige Text durch und durch ein revolutionäres Experiment, das abseits der herkömmlichen Schemata einer etablierten Literatur „eine Revolte im Stücke selbst“ anzettelt „und der erste Held empört sich gegen seinen Verfasser.“ (Nw 34)

Dementsprechend steht ihre Dichtung im Widerspruch zu einer Poesie, in der „nichts weiter als poetische Leuchtkugeln zum Vorschein kommen, um das Terrain zu rekognoscieren“. Was diese Dichtung sein will sind „Bomben um zu zersprengen und zu verheeren.“ (Nw 59) Sie haben es darauf abgesehen, jenes Terrain der Erde, von der die Menschheit „jede Handbreit unter sich zertheilt und zerstückelt“ (Nw 60) hat, seiner Wiedererkennbarkeit zu berauben, indem sie die festgesteckten Grenzziehungen des Territoriums, durch die das etablierte Gefüge allorts seine Geltungsmacht behauptet, durch ebenso viele Bewegungen der Deterritorialisierung zu durchkreuzen. Mit aller denkbaren Entschiedenheit widersprechen sie der zunehmenden Rationalisierung sämtlicher Gesellschaftsbereiche und einer Poesie, die sich darin begnügt, sich und die Menschen in der vorgefundenen Wirklichkeit einzurichten.

„Ich denke es ist mit dem Besänftigen jetzt nicht an der Zeit, und man soll vielmehr heftig erzürnen und aufwiegeln, weil sonst nichts mehr anschlägt, und die Menschheit im Ganzen so schlaff und boshaft geworden ist, daß sie's ordentlicherweise mechanisch betreibt, und ihre heimlichen Sünden aus bloßer Abspannung vollführt. Man soll sie heftig reizen, wie einen asthenischen Kranken. [...] Neuere Ästhetiker werden mir Gerechtigkeit wiederfahren lassen.“ (Nw 69)

Dabei überrascht es, dass tatsächlich 200 Jahre vergehen mussten, bis ein neuerer Ästhetiker explizit darauf aufmerksam machen konnte, dass die *Nachtwachen* nicht etwa bloß ein nihilistischer, zynischer, diabolischer und mindestens grotesker „Gelegenheitstext von der ‚Nachtseite‘ romantischer Weltanschauung“ sind, sondern „vor allem eines: subversiv.“ (Anonym 2005, 1) Denn dass sie es auf Subversion abgesehen haben – also auf die „Destabilisierung der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse und besonders der staatlichen Herrschaft“ (Fuchs-Heinritz et al. 1994, 658) – verrät schon obiges Credo.

Bereits den „falschen jüngsten Tages Lerm“, im Zuge dessen Kreuzgang in pseudoapokalyptischer Manier mit allen staatlichen, kirchlichen und sonstigen Würdeträgern abrechnet, findet dieser so gelungen, dass er vorschlägt, man müsse doch „regelmäßig, von Staats wegen [...] eine allgemeine Staatsrevision veranstalten“ um „an eine mäßige Reparatur zu gehen, und das verschobene Staatsgebäude wieder leidlich durch einige Ämterentsetzungen, Hinrichtungen u.s.w. einzurücken.“ (Nw 54) Dieses ironische Bekenntnis zu einer Staatlichkeit,¹³ deren Funktionstüchtigkeit nur durch solch drastische Maßnahmen wiederherzustellen ist, wie sie aus der unlängst in Terror und Gewaltherrschaft eskalierten französischen Revolution bekannt sind, untergräbt sich sogleich selbst. Denn die Französische Revolution wird bezeichnet als die „große Tragikomödie, in der ein König unglücklich debütierte, und der Hanswurst, als Freiheit und Gleichheit, lustig Menschenköpfe, statt der Schellen, schüttelte.“ (Nw 122)

Der schonungslose Blick auf die idealistisch gerechtfertigten Existenzbedingungen in der staatlich sanktionierten Ordnung – „Es geht doch nichts auf Erden über das Bewußtsein nützlich zu sein und einen festen Gehalt zu genießen; – der Mensch ist nicht Kosmopolit allein, er ist auch Staatsbürger!“ (Nw 125) – erblickt in derselben das eigentliche Ungeheuer einer Ausbeutungs-, Knechtungs- und Disziplinarmaschine, wie es in der Folge Marx-Nietzsche-Foucault analysieren werden: „Der allgemeine Staat ist, wie Holland, mit Kanälen und Gräben durchschnitten, worinn alle menschliche Fähigkeiten geschickt abgeleitet und vertheilt werden, damit nicht zu fürchten steht, daß sie auf einmal in zu großer Vereinigung das Ganze überschwemmen möchten.“ (Nw 98) Früh entdeckt der nachtwächterliche Blick

¹³ Diederichsens Charakterisierung subversiver Strategien bestätigt ebendiese Vorgangsweise in jedem Punkt: „1.) der Begriff der Auflösung oder Zersetzung 2.) die Abweisung der stets dialogischen Struktur 3.) Kommunikationsverweigerung 4.) das Zerreißen von vorgegebenen Formen, wobei diese erkennbar bleiben/bleiben sollen (Collage, De-Collage, Eklektizismus, Sample, Zitat) 5.) eine Geheimdienstmetaphorik und 6.) eine Metaphorik der B-Ebene, also das freiwillige Beziehen eines Unten in einer hierarchischen Macht-Topik [...] 7.) schließlich die Komplizierung als nicht nur im strengen Sinne strategisches Element wie Kommunikationsverweigerung oder affirmative Übercodierung, sondern auch als Versöhnung der Subversion mit sich selbst, als Aufhebung der ihr innewohnenden Differenz von Absicht und Weg.“ (Diederichsen 1993, 35; zitiert nach: Ernst 2008, 22))

vom Rande der Gesellschaft jene hinter der glänzenden Fassade der staatlichen Ordnung von statten gehende Internierung, Konzentration, Organisation, Kanalisierung, Verwaltung und Nutzbarmachung menschlichen Potentials, wie sie von Foucault und Deleuze anhand der Einschließungsmileus des 18. und 19. Jahrhunderts beschrieben werden. Als eine die verschiedenen Disziplinaranstalten von Familie, Schule, Kaserne, Fabrik, Irrenhaus, Gefängnis, Krankenhaus etc. übergreifende Klammer wird die Organisation: Staat als übermächtiges Monster beschrieben, das die Menschen in Maschinen verwandelt:

„Weise Einrichtung des Staates, der lieber gute brauchbare Maschinen, als kühne Geister unter seinen Bürgern duldet, [...] der die Hände und Füße, als dauerhafte Dreh- und Tretemaschinen, höher anschlägt, als die Köpfe seiner Landeskinder. – Der Staat hat, wie der Briareus, nur einen einzigen Kopf, aber hundert Arme von Nöthen – und damit gut!“
(Nw 99)

Die bedrohlichen Schattenseiten der aufklärerischen Perfektibilitätsvisionen werfen ein unschönes Licht auf die glänzende Fassade des Subjekts, hinter der sichtbar wird, inwiefern die „funktionale Zergliederung der Körper in heteronome Einzelglieder, die ganz auf den Rhythmus des industriellen Arbeitsprozesses verpflichtet werden,“ (Kremer 1982, 85) das als autonom vorgestellte Individuum zu zerstückeln und neuzusammensetzen droht. Drastisch beschreiben die *Nachtwachen* jenes institutionelle Netzwerk von Polizei, Justiz, und Psychiatrie, das sich in der administrierten Biopolitik über den Menschen legt, dessen als von allen Zwängen befreit gedachte Selbstkonstitution permanent unterlaufen wird. Dem neuzeitlichen Freisetzungsprozess des aufgeklärten Subjekts stellt der Nachtwächter die bürgerliche Einhausung des „Menschen in einen engen erbärmlichen Wirkungskreis“ zu Seite, in dem die Vereinzelten

„zwischen vier Mauern eingesperrt sind, wo in der dumpfen Kerkerluft ihr Licht nur matt und unschädlich aufflammen kann, so daß man höchstens dabei erkennt, daß man sich in einem Kerker befindet. [...] Eine furchtbare Angst ergriff mich oft, wie einen Riesen, den man als Kind in einen niedrigen Raum eingemauert, und der jetzt empor wächst und sich ausdehnen und aufrichten will, ohne es im Stande zu sein, und sich nur das Gehirn eindrücken, oder zur verräkten Misgestalt in einander drängen kann.“ (Nw 59)

Erstmals werden in solch drastischen Worten die Entfremdungsverhältnisse der Moderne in ästhetisch ungeschöner Form beschrieben. Sie formulieren den entschiedenen Kontrapunkt zur humanistischen Inthronisierung des Weltbürgers: Mensch und nehmen die im Ausgang von Nietzsche gewonnene Einsicht in die Verkleinerung des Menschen, sowie die von Foucault-Deleuze analysierte Einschließung des Lebens im Menschen vorweg. „Im Gegensatz zu dem, was der vorgefertigte Diskurs sagt, braucht man sich keineswegs auf den Menschen

zu berufen, um Widerstand zu leisten. [...] *Im Menschen selbst* gilt es das Leben zu befreien, da der Mensch selbst eine Weise darstellt, es einzusperren.“ (Deleuze, 1992, 129) In dieser Richtung liegt für Deleuze auch der (subversive) Sinn von Literatur: „um das Leben überall dort zu befreien, wo es durch den Menschen und im Menschen eingesperrt ist.“ (Deleuze 2000, 14)

Literatur als Delirium

„...für Liebe und dergleichen wenig Sinn; und doch beschlich mich hier im Tollhause so etwas, es äußerte sich zwar anfangs nicht in den gewöhnlichen Symptomen, als Vorliebe für Mondschein, poetischen Andrangs zum Kopfe und dergleichen; sondern vielmehr in dem heftigen Bestreben zur Errichtung einer Narrenpropaganda und einer ausgebreiteten Kolonie von Verrückten, um sie zum Schrecken der andern vernünftigen Menschen plötzlich anlanden zu lassen.“

–Bonaventura

Das eingangs angeführte Bekenntnis zum Chaos bildet zusammen mit dem ästhetischen Credo sowie mit den Symptomen seiner Liebe eine in die Avantgarde vorausweisende Theorie zur Herstellung von Kunstwerken, deren ausdrückliches Ziel die Subversion der herrschenden Ordnung ist. Seine „besondere Vorliebe für die Tollheit“ und sein Bestreben, „es zu einer absoluten Verworrenheit in mir zu bringen“, um überhaupt in die geeignete psychologisch-ästhetische Gemütsverfassung zu gelangen, in der es dem Künstler möglich ist, über das Bestehende hinaus zu schaffen, erinnern dabei nicht nur an den von Plato gepriesenen Enthusiasmus der Dichter¹⁴, sondern deuten auch schon voraus auf Artauds Versuche im *Theater der Grausamkeit*, durch einen methodisch traumatisierten Schauspieler das Publikum auf physiologischer Ebene zu erreichen.

„Mag dem indeß sein, wie ihm wolle, so bleibt es doch heut zu Tage mit der Dichterei überall bedenklich, weil es so wenig Verrückte mehr giebt, und ein solcher Überfluß an Vernünftigen vorhanden ist, daß sie aus ihren eigenen Mitteln alle Fächer und sogar die Poesie besetzen können. Ein rein Toller, wie ich, findet unter solchen Umständen kein Unterkommen.“ (Nw 14f.)

Mit dieser in aller wünschbaren Eindeutigkeit an die zeitgenössische Poesie gerichteten Absage verwirft der Dichter nicht nur deren bedenkliche Paktierung mit der idealistischen Philosophie, sondern entschlägt sich überhaupt des literarischen Mediums seiner Äußerung.

¹⁴ „Wer aber ohne den Wahnsinn der Musen an die Pforte der Dichtkunst gelangt, in der Meinung, dass bloße Fertigkeit (τέχνη) ihn zum Dichter mache, der ist ungeweiht, und seine verstandesmäßigen Werke werden von den Werken des Wahnsinns in den Schatten gestellt.“ (Platon, Phaidros 245 a)

„Ich gehe deshalb auch nur jetzt bloß noch um die Poesie herum“, bestätigt er im Nachsatz und empfiehlt all jenen, die sich mit einer Poesie begnügen, die sich damit zufrieden gibt, die Widersprüche in der Wirklichkeit einer ästhetischen Schlichtung und Versöhnung zuzuführen, „den Ton meines Nachtwächterhorns als ein ächtes antipoeticum.“ (Nw 14) Mit seinem (anti-) poetischen Bekenntnis zur „absoluten Verworrenheit“ als Ausgangsbasis kreativer Prozesse schließt der Nachtwächter nicht nur bewusst an Plato an, der die Dichter dereinst als mit göttlichem Wahnsinn Begabte ansah, sondern bemerkt auch ausdrücklich jene verhängnisvolle Verschiebung im Verhältnis Wahnsinn-Dichtung, mit der der Künstler in immer gefährlicher werdende Nähe zum pathologischen Wahnsinn der Psychiatrie (ver)rückt: „da man in jetziger Zeit mit Plato die Poesie für eine Wuth zu halten pflegt, mit dem einzigen Unterschiede, daß jener diese Wuth vom Himmel und nicht aus dem Narrenhause herleitete.“ (Nw 14)¹⁵ Daher begreifen sie jene „Kaste der Dichter“ als ein „unschädliches Völkchen“, das sich in dieser rationellen Umklammerung einzurichten weiß und in einem machtgeschützten Winkel dieser einen Welt solange in eine dahinter imaginierte „zweite Welt lausche“ als bis man sie „durch das Drängen und Treiben in derselben eben zum Rückblick in sie zwingen“ muss. Solchen Dichtern die „nach der neuern Schule keine Tendenz bezwecken“, wird geraten, sie mögen „sich selbst zur rechten Zeit unterbrechen.“ (Nw 95)

„Die Literatur ist Delirium.“ (Deleuze 2000, 15) So lautet auch Deleuze‘ Diagnose in *Kritik und Klinik* über die moderne Dichtkunst, die damit erneut in erschreckende Nähe zur Psychopathologie – in diesem Fall zu einem unspezifischen zerebralen Syndrom (Delirium) – gerückt wird.¹⁶ Bewusstseinsstörung, Gedächtnisstörung, Orientierungsverlust, Sprachverwirrung gelten als die unspezifischen Symptome des Deliriums. Dem Deliranten zerfällt die Welt tatsächlich in ein buntes Gewimmel phantastischen Ausmaßes, ist er doch von der Auflösung derjenigen Vermögen und Kapazitäten betroffen, deren Funktionieren eine einigermaßen zusammenhängende Auffassung der Welt und damit seiner selbst als

¹⁵ In einem Aphorismus setzt Lichtenberg diese Verschiebung im Verhältnis von Kreativität und Wahnsinn mit den anderen polaren Gegensätzen von Leben und Tod, Tag und Nacht in Beziehung: „Wir haben die Pforten zwischen der Nacht und dem Tag geschlossen; wir haben die nächtliche Hälfte unseres Lebens entwertet; das bedeutet natürlich nicht, dass die Gespenster nicht mehr umgehen; die Psychologie hat das Gegenteil bewiesen; aber die Gespenster können nur mehr individuell und verstellt auftreten [...] Je mehr man die Beziehungen zu den Toten stilllegt, umso mehr gelangt man in die Welt der Langeweile und des moralischen Leidens und schließlich werden die Produktivität und die Geisteskrankheit die Zwillinge, die man nicht mehr trennen kann.“

¹⁶ Schon für Schlegel, den Theoretiker der Romantik wider Willen, liegt die unabdingbare Voraussetzung und der „Anfang aller Poesie“ darin, „den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter.“ Und auch die Anleitung eines Novalis - „Wahnsinn nach Regeln und mit vollem Bewußtsein“ – ist nicht weit entfernt von den Experimenten der Surrealisten.

handlungs- und zurechnungsfähiges Subjekt ausmachen. Positiv gewendet entspräche dem poetisch induzierten Zerfall des in zurechnungsfähigen Schranken gebannten Ichbewusstseins eine dionysische Bewusstseinsglobalisierung. Ein Literat ist auch dem Wortsinn des *delirium delirare* zufolge jemand, der ‚aus der Furche geraten‘ ist, aus der Furche der etablierten Wahrnehmungsmuster, Denkschleifen und Handlungsautomatismen geraten ist, um in einen produktiven Verwirrtheitszustand zu gelangen, der es erlaubt neue Perspektiven zu öffnen.

Mit solchem Weltweitwerden des dichtenden Deliriums ist auch der Nachtwächter aus eigener Erfahrung vertraut und wenn er auch im Tonfall des Ernüchterten davon berichtet,¹⁷ so ist es nicht nur der ironische Unterton, in dem er dies tut, der uns verrät, dass die *Nachtwachen* von einem Delirium sondergleichen durchzogen werden. „Es gibt kein Delirium, das nicht die Völker, Rassen und Stämme durchquert und die Weltgeschichte heimsucht.“ (Deleuze 2000, 15) Denn tatsächlich ist der Protagonist lediglich in seiner ernüchterten Verfassung als amtsausführender Nachtwächter einigermaßen desillusioniert; als der Wahnsinnige, der er einst war und in dem vielfältigen, von mehreren Personen und Erzählinstanzen in Anspruch genommenem Stimmengewirr, bilden die *Nachtwachen* ein Delirium, das die Weltgeschichte von ihrem Anfang – „seit dieser Erdball aus dem Chaos hervorgestiegen“ (Nw 51) – bis zum Ende – inszeniert im karnevalesken Ausnahmezustand der „pseudojüngsten Tage“, die er sich „als erstem Erfinder dieses Staatsexperiments“ (Nw 54) zum Patent anmelden möchte – umspannt.

Der Sinn des Deliriums, wenn es in literarisch-künstlerischer Betätigung produktiv sein soll, ist Deleuze zufolge ein vitalistischer, in dem sich das schöpferische Potentials des Deliranten im Zeichen des Lebens behauptet: „Das letzte Ziel der Literatur: im Delirium jene Schöpfung einer [...] Lebensmöglichkeit.“ (Deleuze 2000, 16) Nun scheinen die *Nachtwachen* aber auf *Nichts* weniger hinauszulaufen als auf die Vernichtung jeder Lebensmöglichkeit; sie scheinen auf das „Nichts“ hinauszulaufen, mit dem der Text tatsächlich endet¹⁸ um jedwedem ein Ende zu bereiten. Sie scheinen in ihrem Delirium dem klinischen Zustand verfallen zu sein, in dem sich „die Wörter nirgendwohin“ mehr öffnen, wie Deleuze schreibt: „man hört und sieht

¹⁷ „Ich erinnerte mich an ähnliche überpoetische Stunden, wo das Innere Sturm ist, der Mund im Donner reden, und die Hand statt der Feder den Blitz ergreifen möchte, um damit in feurigen Worten zu schreiben. Da fliegt der Geist von Pole zu Pole, glaubt das ganze Universum zu überflügeln, und wenn er zuletzt zur Sprache kommt – so ist es kindisch Wort, und die Hand zerreißt rasch das Papier. Ich kannte diesen poetischen Teufel in mir [...] gewöhnlich durch das Beschwörungsmittel der Musik.“ (Nw 14)

¹⁸ „Bei der Berührung zerfällt alles in Asche, und nur auf dem Boden liegt noch eine Handvoll Staub, und ein paar genährte Würmer schleichen sich heimlich weg, wie moralische Leichenredner, die sich beim Trauermahle übernommen haben. Ich streue diese Handvoll väterlichen Staub in die Luft und es bleibt – Nichts!“ »Drüben auf dem Grabe steht noch der Geisterseher und umarmt Nichts!« »Und der Wiederhall im Gebeinhaus ruft zum letztenmale letztenmale – *Nichts!* –

nichts mehr durch sie hindurch, es sei denn eine Nacht, die ihre Geschichte, ihre Farben und ihre Gesänge verloren hat. Literatur ist ein Zustand der Gesundheit.“ (Deleuze, 2000, 9) Doch schon der editorisch spitzfindig diskutierte Umstand, dass hinter dem letzten, kursiv gesetzten *Nichts!* keine Abführungsstriche folgen, sondern ein Gedankenstrich – lässt vieles offen; lässt zumal die Frage nach Krankheit und Gesundheit offen, die Deleuze so entschieden beantwortet. Denn nach wiederholten Aufenthalten in den psychiatrischen Anstalten seiner Zeit weiß sich der Insasse „Nro. 20“ auf diese Frage beim besten Willen keinen Rat, wie er dem behandelnden Arzt unumwunden gesteht:

„Ich möchte wahrlich mit Ihnen zu einer medizinischen Berathschlagung mich verbinden, bloß um zu überlegen, wie dieser meiner Narrheit beizukommen sei, und welche Mittel man dagegen anwenden könnte. Die Sache ist von Wichtigkeit, denn sagen Sie, wie kann man gegen Krankheiten sich auflehnen wollen, wenn man selbst, wie Sie wissen, mit dem Systeme nicht im Reinen ist, ja wohl gar das für Krankheit hält, was höhere Gesundheit ist, und umgekehrt. [...] O ich bin inkurabel, das sehe ich selbst ein.“ (Nw 81)

Die einzige Kur, die dem – gerade weil er ihn reflexiv einsehen kann inkurablen – Wahnsinn des Nachtwächters angemessen scheint, ist ein Denkverbot: „Doktor Öhlmann verordnete mir nach einigem Nachsinnen viele Bewegung und wenig oder gar kein Denken.“ (Nw 82) Wenn ich es recht überlege, ist damit ausgesprochen, dass wer denkt, letztlich im Irrenhaus einer Gesellschaft landet, in der rational zu sein heißt: „wenig oder gar kein Denken.“ Dass das Delirium allgemein ist während es bloß in den poetischen Köpfen mit vollem Bewusstsein zum Ausdruck kommt, legt auch die Gegendiagnose des Nachtwächters nahe, wenn er sagt: wir alle „laboriren blos an verschiedenen fixen Ideen, wo nicht an einem totalen Wahnsinn bloß mit kleinen Nuanzen.“ (Nw 80) Das Delirium eines Einzelnen bildet in dem totalen Wahnsinn des kollektiv geteilten Bewusstseins bloß eine kleine Nuance. Das menschliche Gehirn und seine Einbildungskraft bezeichnet der Nachtwächter als einen „Mikrokosmos, in dem [...] alles Schreckliche und Furchtbare im Keime nebeneinander liegt, der Tempel gebar und Götter, Inquisitionen und Teufel; dieses Schwanzstück der Schöpfung – das Menschenhaupt! – – die Behausung eines Wurmes.“ (Nw 133) Bereits im Keim liegt kein einheitlicher Ursprung, sondern Mannigfaltigkeit, ein chaotischer (Mirko-)Kosmos, dessen Realitätsgehalt massiv gefährdet ist von der realen Verwesung, der die körperlichen Bedingungen dieses kosmischen Deliriums ausgesetzt sind. „Am Grund des gesunden Menschenverstands befindet sich das Delirium“ (Deleuze 1992, 287), urteilt auch Deleuze angesichts einer Pragmatik, die außerhalb des alltäglichen Kontexts, in dem sie sich als ‚vernünftig‘ bewährt, nur eine nuancierte Form des totalen Wahnsinns ist, der das kollektive Bewusstsein der Menschen insgesamt uneingestanden beherrscht.

part II

Die lächerlichste Hanswurstiade aller Zeiten

„Und das Theater ist dieser schlottrige Hampelmann, der mit Stacheldrahtstrümpfen musiziert und uns im Kriegszustand gegen den Menschen hält, der uns ins Korsett steckte.“

–Antonin Artaud

Bevor wir uns aber in die *Tragödie: der Mensch* vertiefen, wie sie uns der Hanswurst in seinem Prolog darstellt, möchte ich einen kurzen Blick auf dessen Rolle im Kontext der damaligen Zeit werfen, wobei uns ein interessanter Aspekt der europäischen Mentalitätsgeschichte vor Augen geführt wird: die Verbannung des Hanswurst von den Bühnen des Theaters. Es handelt sich um den sogenannten *Hanswurststreit*, der die Theaterlandschaft hierzulande seit den 1730ern in Atem hielt und der als symptomatische Episode in die Geschichte nicht nur des Theaters eingehen wird. Wenn sich der Hanswurst gleich zu Beginn seines *Prologs* an ein „respektives Publikum“ (Nw 70) wendet, dann dürfen wohl auch jene Theaterzensoren dazugezählt werden, die den Hanswurst im Namen des Menschen von den Bühnen der Aufklärung verbannen wollten. Zu jenen, die „den Hanswurst, schon nicht mehr auf den Theatern dulden“ (Nw 67) wollten, gehörte zumal ein gewisser Professor Gottsched, Protagonist des Hanswurststreits, der mit seiner pädagogischen Konzeption eines stubenreinen Theaters dem obszönen Narren ein Ende bereiten wollte. Dieser erschien ihm als ein vom gesellschaftlichen Nutzen her betrachtet unbrauchbarer Idiot und zudem als moralische Gefahrenquelle für das Projekt: Aufklärung (des Publikums). Die geforderte Verbannung des schamlosen Hanswurst von den Bühnen des Bildungsbürgertums wird dabei als bezeichnendes Kapitel in den zweischneidigen *Prozess der Zivilisation* eingehen müssen, in welchem die so zuversichtlich betriebene Humanisierung des Menschen durch die Psycho-Techniken von Triebaufschub und Selbstdisziplinierung nicht ohne neurotisierende, pathologisierende und auch animalisierende Gegenwirkungen zu haben ist.

Was den Hanswurst dabei so symptomatisch macht, ist nicht allein die unsublimierte Lust an den Niederungen des menschlichen Trieblebens, die er in aller Lächerlichkeit zur Schau stellt, sondern dass er darin *im Ernst* an die wenig gelungene Hervorbringung des ethisch einwandfreien Menschen erinnert, und gerade daran seinen Spaß hat. In einer auf Freud vorausgreifenden Formulierung der Gleichung: Kultur=Triebaufschub, bringt Kant gegen Ende des 18. Jahrhunderts den grundlegenden Kompromiss des sich unendlich perpetuierenden Versprechens aller Zivilisationsarbeit wie folgt zum Ausdruck:

„Junger Mann! Versage dir die Befriedigung (der Lustbarkeit, der Schwelgerei, der Liebe u. d. g.) [...] um einen noch immer wachsenden Genuss im Prospekt zu haben. Dieses Kargen mit der Baarschaft deines Lebensgefühls macht dich durch den Aufschub des Genusses wirklich reicher. [...] Das Bewusstsein, den Genuss in deiner Gewalt zu haben, ist, wie alles Idealische, fruchtbarer und weiter umfassend als Alles, was den Sinn dadurch befriedigt, dass es hiemit zugleich verzehrt wird. (Kant 1796, 165)

Und das Theater sollte dem aufzuklärenden Publikum nicht in Erinnerung rufen, wie genussreich doch das Gegenteil sein könnte: nämlich das nicht mehr von Reflexion gehemmte Ausagieren der Affekte, wie man es kaum noch von der Kindheit her erinnert. Oder vom Hanswurst, der, unfähig, seine Triebnatur der zivilisatorischen Bändigung zu unterwerfen, durch seine Show die Bühnenreife und alltagstaugliche Uni-Form des in *einer* Person zentralisierten, funktionstüchtig disziplinierten, gelehrigen und gehorsamen Bürgers gefährdet. Er, dessen Rolle darin besteht, aus ihr zu fallen, fällt kontinuierlich aus zumal dieser Rolle eines von aller tierischen Natur emanzipierten, rein menschlichen Menschen. Er stört, verzögert, *extemporiert* (ein altes Wort für die hohe Kunst der Improvisation) die *performance* einer sich industrialisierenden – sprich: sich verfleißigenden – Gesellschaft, in der die arbeitenden Subjekte immer enger an die Uhr gebunden und nach ihr geregelt werden.

Der Hanswurst muss aus der Rolle der Zeit fallen und wird alsdann tatsächlich *ex-temporiert*, und zwar per kaiserlichem Dekret Joseph II. von 1790, der *Promemoria für die Richtlinien der künftigen Theaterzensur*, in der allen Stegreifkomödien und Possen des Hanswurst ein Ende bereitet werden sollte: Extemporieren verboten! hieß es fortan und der Hanswurst verstummte (wogegen sich vor allem in den Theatern der österreichischen Landeshauptstadt Widerstand regte). „Von da an gings bergab: [...] alle Identität war festgelegt; Personen durften sich nicht mehr wie rasend in andere verwandeln; Lärm und Maschinenkomödie wurden verbannt und es ging zu, wie es nach dem Willen der Aufklärung zugehen sollte: sittenkonform.“ (Drews 2014, 1) Vom bildungsbürgerlichen Stadttheater ins Exil geschickt, kehrte der Hanswurst – oder was von ihm übrig war – wieder in Form des Kasperls: einem infantilen Spaßmacher, einem kastrierten Hanswurst.

Prolog des Hanswurstes zu einer Tragödie: der Mensch

„Ehemals suchte man zum Gefühl der Herrlichkeit des Menschen zu kommen, indem man auf seine göttliche Abkunft hinzeigte: dies ist jetzt ein verbotener Weg geworden, denn an seiner Tür steht der Affe.“

–Nietzsche

„Vielleicht bin ich ein Hanswurst ... Und trotzdem oder vielmehr nicht trotzdem [...] redet aus mir die Wahrheit. – Aber meine Wahrheit ist furchtbar: denn man hieß bisher die Lüge Wahrheit.“

–Nietzsche

In seinem *Prolog* dreht der Hanswurst den Spieß um. Er setzt der kaiserlichen Promemoria zur Theaterzensur eine evolutionstheoretische Rückerinnerung zur Menschheitsgeschichte entgegen; mit dem Resultat, dass das, was der Zensur zum Opfer fallen muss, nicht der Hanswurst, sondern der humanistische Heiligenschein ist, mit dem sich der neugeborene Mensch des 18. Jahrhunderts zum Herrn der Geschichte krönen wollte. „Ich“ – der Hanswurst – „trete als Vorredner des Menschen auf.“ (Nw 70) Spätestens mit dem ersten Satz des *Prologs* wird die Referenz des Menschen auf die Abwege der Ambivalenz gebracht. *Der Mensch* unterliegt einer doppelten Codierung, da er gleichzeitig als Titel eines fiktiven Trauerspiels und als Gattungsbezeichnung der real existierenden Menschheit seinen Namen erhalten muss, wobei die eine als das andere sichtbar wird. Mit Verweis auf einen gewissen „Doktor Darwin, den ich hier als meinen Stellvertreter [...] aufführe“ (ibid. 70), behauptet der Hanswurst, dass „nach Doktor Darwin*¹⁹ eigentlich der Affe [...] der Vorredner und Prologist des ganzen Menschengeschlechtes ist, und daß meine und Ihre Gedanken und Gefühle sich nur bloß mit der Zeit etwas verfeinert und kultiviert haben, obgleich sie, ihrem Ursprunge gemäß, doch immer nur Gedanken und Gefühle bleiben, wie sie in dem Kopfe und Herzen eines Affen entstehen konnten.“ (ibid. 70) Kurz und bündig wiederholt der Hanswurst hier das wesentliche Resultat der Evolutionstheorie, durch die der Mensch sich zum Affen seiner eigenen Redlichkeit zu machen wusste. Das Erscheinen des Menschen auf der Erdoberfläche ist im Grunde ein Ereignis jüngeren Datums und er stellt keinen absoluten Neuanfang dar, sondern eine verfeinerte Wiederholung, durch die er in allem was er fühlt und denkt, in einem genetischen Kontinuum mit dem Affen steht.

Die Radikalität, die solche Rede behauptet, wird augenscheinlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass die heutzutage – immerhin im Großteil der Welt – längst als *hard fact*

¹⁹ Das Sternchen bei Darwin* verweist auf eine Fußnote, in der es heißt: „S. dessen Gedicht über die Natur“, womit sich der Hanswurst nicht auf Charles Darwin, sondern auf dessen Großvater Erasmus Darwin bezieht.

(oder bestenfalls als kaum noch zu widerlegende Hypothese) hingenommene Evolutionstheorie eines Charles Darwin erst 1838 und damit 34 Jahre nach dem *Prolog* veröffentlicht wird und erst nach und nach ins breitenwirksame (Selbst-)Bewusstsein des Menschen Einzug halten wird. Die Familienzugehörigkeit des homo sapiens zur Gruppe der Trockennasensaffen war damals also noch keine Banalität, zumindest keine geringe. Dem skandalösen Hinweis auf die allzu irdische Deszendenz des Menschen folgt eine selbst nach heutigem Erkenntnisstand ziemlich zutreffende Kurzfassung des langwierigen Prozesses der Zivilisation, der als Kultivierung des Affen in uns vorgestellt wird. Demnach verdankt der „Mensch als Mensch“ sein Dasein einer Affenart am Mittelmeer, welche

„blos dadurch daß sie sich ihres Daumenmuskels so bedienen lernte, daß Daumen und Fingerspitzen sich berührten, sich allmählig ein verfeinertes Gefühl verschaffte, von diesem in den folgenden Generationen zu Begriffen übergang und sich zuletzt zu verständigen Menschen einkleidete, wie wir sie jezt noch täglich in Hof- und anderen Uniformen einherschreiten sehen.“ (Nw 70)

Der Mensch wird jetzt sichtbar als vorläufiges Endergebnis der tausendjährigen Arbeit eines Affen an sich selbst. Denkt man sich diese Erzählung von einem langsam von staten gehenden Lernprozess an die Spitze einer Evolutionstheorie, so geht die gefühlsmäßige Selbstidentität des Menschen nicht auf eine idealistische Selbstsetzung zurück – Fichte: „Das Ich setzt ursprünglich schlechthin sein eigenes Seyn“ – sondern auf die Tathandlung einer haptischen Selbstaffektion, in welcher es einem unserer Vorfahren nach unzähligen Wiederholungen endlich gelang, dass „Daumen und Fingerspitzen sich berührten“. Diese feinmechanische Wunderleistung der Selbstberührung ging im Laufe der Zeit von der Hand, dem Werkzeug der Werkzeuge, wie sie Hegel nennt, „allmählig“ in „ein verfeinertes Gefühl“ psychologischer Selbstberührung über (die Seele), verinnerlichte sich nicht nur im Körper sondern schuf allererst den Innenraum gefühlsmäßiger Innerlichkeit, der die menschliche Seele auszuzeichnen scheint. Etliche Generationen später erfolgte dann der genuin metaphorische Übergang vom Gefühl zum Begriff, in dem der ganze Prozess aufgehoben (im Original: deutsch) und kaschiert ist.

Was zuletzt in Gestalt von Begriffen seine Entstehung aus haptischer Selbstaffektion sowohl bestätigt als auch verleugnet, ist einer langen Reihe physio-metonymischer Übertragungen vorerst letzter Schluss, vorläufiger Endpunkt eines Prozesses von Introjektion, Sublimierung, Verinnerlichung und Verfeinerung, in der die anfänglich rein muskuläre, sinnliche Selbstberührung zuerst in ein Selbstgefühl, dann in Begriffe, schließlich in Verstand und Vernunft übersetzt und übertragen wurde. Zwar zeugt der haptische Sinn, der im Begreifen

von Begriffen liegt, noch heute vom handgreiflichen Ursprung dieser verfeinerten Verstandestätigkeit. Gleichzeitig aber verbirgt sich der Prozess im Resultat, *kleidet sich ein*, wie der Hanswurst sagt, in dem, was er hervorgebracht hat: im verständigen Menschen. Dieser Mensch ist gleichsam die Uni-Form, die sich der dressierte Affe übergestülpt hat, um sich in einer, wie die Geschichte gezeigt hat, fatalen Selbstverwechslung absolut zu setzen.

Die Menschheitsgeschichte, aus dieser irdischen Perspektive erzählt, verliert allen biblischen Glanz und gerät zur Zirkusnummer eines talentierten Affen. Für den Hanswurst stellt sich die Kultivierung des Affen als ein „salto mortale zum Menschen“ (Nw 70) dar, als ein sehr gefährliches Kunststück, das möglicherweise tödlich ist, als ein Sprung raus aus dem Kontinuum der Natur und rein in die Parenthese des Humanismus. Der schwierige *salto mortale*, mit dem der Mensch über seine äffische Natur hinwegspringen möchte, zeichnet diesen als virtuoson Akrobaten aus, der auf der evolutionären Bühne des Lebens sich anschickt, jene schwindelerregende Zirkusnummer zu vollbringen, die in dem allererst noch zu meisternden Übergang vom Affen zu Menschen besteht. Die *Tragödie: der Mensch* legt dabei nahe, dass das Kunststück bis jetzt nicht so gut gelungen ist wie eine humanistische Glorifizierung des Menschen ihm weiß machen will. Der Begriff der humanitären Tragödie scheint (böseartigerweise) zunächst und vor allem auf den Menschen selbst Anwendung finden zu müssen, da es ja dessen geschichtliches, tragisches Wirken ist, dass alle anderen humanitären Katastrophen gleichsam als einzelne Akte beinhaltet.

Im Zuge des global angelegten Zivilisationsprojekts gibt es Dinge, die „uns offenbar bei dem salto mortale zum Menschen entfallen“ sind. Darunter ist zunächst das Gedächtnis zu rechnen, das sich an unsere „Adscendenten“ (Nw 71) nicht mehr erinnert. Um diese Erinnerung aufzufrischen, aber auch um die misslungene Premiere des Menschen zurück in den weltweiten Proberaum zu schicken, macht der Hanswurst den „philanthropischen Vorschlag“, die Affen in allen Weltteilen „höher schätzen [zu] lernen, und sie [...] durch eine gründliche Anweisung [...] zu uns herauf [zu] ziehen.“ (ibid. 71) Bald werden Primatologen dieser humanitären Intervention ganz anderer Art Folge geleistet haben und tatsächlich lassen sie uns heute diesem *salto mortale* vom Affen zum Menschen beiwohnen. Die beobachtbare Komplexität der gesellschaftlichen Verhältnisse von Affen steht derjenigen von Menschen rein prinzipiell in nichts nach und die erfolgreiche Einführung eines monetären Systems hat sogar zur spontanen Entwicklung von Prostitution geführt. Je länger und eingehender unsere vorgeblich primitive Verwandtschaft in den anthropologischen Observatorien dieser Welt betrachtet und beforscht wird, desto schwieriger wird es, einen sauberen und absoluten Unterschied zwischen Affen und Menschen zu machen.

Homo poeta – der Dichter hinter der Maske

„Die Alten hatten Götter, und auch einen darunter, den sie Traum nannten, es mußte ihm sonderbar zu Muthe sein, wenn es ihm etwa einfiel sich für wirklich halten zu wollen, und er doch immer nur Traum blieb. Fast glaube ich der Mensch ist auch solch ein Gott.“

–Bonaventura

„Ich will sagen, dass ich das Mittel gefunden habe, ein für allemal mit diesem Affen Schluss zu machen, und dass, wenn niemand mehr an Gott glaubt, jedermann immer mehr an den Menschen glaubt.“

–Antonin Artaud

Das entschiedene Veto des Hanswurst gegen die Einführung des Menschen als Protagonist und Zentralinstanz des geschichtlichen Fortschritts ist folglich an die Adresse des aufgeklärten Bürgertums gerichtet, das in einer phantastischen Allianz aus Humanismus und Idealismus ihre eigene Geschäftstüchtigkeit mit universellem Sendungsauftrag ausstattet. Um uns diese Konstruktion vor Augen zu führen, möchte ich Friedrich Schlegel zitieren, einen der führenden Köpfe seiner Zeit und hervorragenden intellektuellen Diagnostiker. Seine *Rede über die Mythologie* verrät schon im Titel, worum es hier geht. In ihr wird der Deutsche Idealismus, dessen Maschine gerade erst im Aufbau war, als das große Phänomen des Zeitalters gepriesen. Zugleich wirft sie ein erhellendes Licht auf das neue Gewand eines uralten Versprechens, das den „Weißen Mann“ in Gnade setzt, die Bürde der Weltherrschaft nun endlich anzutreten. Schlegel kommt im Hinblick auf besagten Idealismus zum Schluss, dass „nun auch in der Geisterwelt ein fester Punkt konstituiert [ist], von wo aus die Kraft des Menschen sich nach allen Seiten mit steigender Entwicklung ausbreiten kann.“ (Schlegel 1800, 313) Er gibt zwar zu, dass „die Menschheit aus allen Kräften ringt, ihr Zentrum zu finden“, doch betrachtet den Zustand einer kollektiv desorientierten Menschheit als positiv gegebene Möglichkeit, gerade von besagtem Punkt in der „Geisterwelt“ des Idealismus aus in ihr eigentliches Wesen zu gelangen.

Auf der Folie des *Prologs* dagegen scheint dieses Unterfangen wenig vielversprechend und der solcherart als kulturtechnischer Nordpol anvisierte Punkt in der Geisterwelt des gepriesenen Idealismus entpuppt sich von da her gesehen als ein letztes und höchstes Resultat einer Jahrtausende lang betriebenen Begriffsverfeinerung. Als ihr Werkzeug muss selbst der Idealist sich immer noch seiner Daumenmuskeln bedienen, um die Feder zwischen den Fingern zu halten, die diesen Begriffen ihren verfeinerten Ausdruck verschafft. Die genealogische Besinnung auf die Herkunft des Menschen führt nicht zu einem Sinn-

Fundament, von dem aus sich der Mensch in seinem Zentrum einrichten könnte, sondern zur Erosion des Bildes, in dem er sich glaubte repräsentieren zu können. Der eigentliche Mythos ist der Mensch. Vor den Augen des respektiven Publikums zerstückelt der Vorredner des Menschen das uniformierte Bild, in das dieser sich setzen wollte, lässt den Spiegel zerspringen, vor dem sich die dressierten Affen „zu verständigen Menschen einkleiden.“ Wer oder Was sich in der humanistischen Fassung des Menschen glaubte repräsentieren zu können, entdeckt der Hanswurst als „zusammengeflakten Popanz“ (Nw 72), als eine kaum ernst zu nehmende Vermeintlichkeit. Was in der Geisterwelt konstituiert wird, ist allenfalls ein Gespenst.²⁰ „Wollte er [der Mensch] sein Ich in puris naturalibus [im natürlichen, ursprünglichen Zustand, d.i. nackt, C.S.] zeigen, beim Teufel jedermann würde vor der Seichtigkeit und Nichtsnutzigkeit davon laufen; so behängt er's aber mit bunten Theaterlappen und nimmt die Masken.“ (ibid. 72) Der Mensch unterscheidet sich dadurch immer weniger vom kostümierten Hanswurst, bloß dass dieser um seine Kostümiertheit weiß.

Vor dem Hintergrund des prähistorischen *Prologs* erodiert die vorgeblich transhistorische Würde des Menschen und wird Geschichte; wird zur – freilich erst aus posthistorischer Sicht lesbaren – (humanitären) Tragödie, „in der es der Dichter freilich höher genommen und sogar einen Gott und eine Unsterblichkeit in sie hineinerfunden hat, um seinen Menschen bedeutender zu machen.“ (ibid. 72) Plötzlich taucht der Dichter auf, der Dichter jener *Tragödie: der Mensch* oder jener als Tragödie apostrophierten Geschichte der Menschheit, in die der Hanswurst uns einzuführen gedenkt. Anstatt seine Würde und Bedeutsamkeit in der von Gottes Gnaden ins menschliche Angesicht gespiegelten Ebenbildlichkeit wiederzufinden, verliert sie der Mensch in dem Augenblick, da er sich in seiner Familienzugehörigkeit zum Affen entdecken muss. Tragisch ist zunächst die Erkenntnis, dass es Nichts ist mit dem Menschen, der in der fiktiven Form des Trauerspiels nach einer transzendenten Realität heischt, die er nicht hat. Alles eine Lüge der Dichter: nicht Gott hat den Menschen erschaffen, sondern der Dichter (im Menschen) Gott. Damit wird die fingierte Autorschaft des Menschen als Ursprung, Ziel und Sinngarant des welthistorischen Trauerspiels durch eine Poesie ganz anderer Art suspendiert. „Ich habe für mich entdeckt“ – wird Nietzsche Jahre später schreiben, „dass die alte Mensch- und Thierheit, ja die gesamte Urzeit und Vergangenheit alles empfindenden Seins in mir fortdichtet, fortliebt, forthatst, fortschliesst.“ (Nietzsche 1882, FW-54) Es ist diese nicht auf einen Autor zurückführbare Dichtung anonymen und kollektiven Ursprungs, die als ein kosmopolitisches Delirium den unerschöpflichen Fundus

²⁰ *Popanz*, aus ostmitteldeutsch *popenz*, wahrscheinlich von tschechisch *bubák* ‚Gespenst‘, ‚Trugbild‘, ‚Kobold‘ oder von italienisch *pupazzo* ‚Marionette‘; zum Beispiel eine Vogelscheuche.

aller Geschichten bildet, von denen sich der Mensch Sinn, Herkunft und Ziel seines Daseins hererzählt und die zuletzt im geschichtsmächtigen Theater des des *glorious godlike man* mündeten.

Das Schauspiel der ganzen bisherigen Geschichte als ein Affentheater kulminiert in den Selbstentwürfen der ausgehenden Neuzeit darin, dass die Menschen „sich zuletzt für Gott selbst halten, oder zum mindesten wie die Idealisten und die Weltgeschichte, an einer solchen Maske formen.“ (Nw 73) Damit entdeckt der Hanswurst die „tiefste und gefährlichste Mystifikation des Humanismus“ (Deleuze 2000, 137), in der der Mensch die Leerstelle des abgetretenen Gottes einnimmt und sich in einer Art Wachtraum absolut setzt. Seit Gott tot ist – seit dem Fragmentstreit, „seit 1780 ist Gott tot“ (Timm 1974, 23) – ist die Weltgeschichte tatsächlich nicht mehr Teil eines göttlichen Plans und das vernunftfähige Autorenkollektiv der Menschheit muss von sich aus die Sinnhaftigkeit der Schöpfung als deren vermeintlicher Endzweck garantieren. Das Sinn-Vakuum, das der Tod Gottes hinterlässt, wird sofort aufgefüllt mit dem Menschen in einer Gottähnlichkeits-Maske. Als Poet ungeheuerlicher Werke wird der *homo sapiens* oder *homo errans* noch übertroffen vom *homo poeta*, wie Nietzsche den Menschen im gleichnamigen Aphorismus als Tragödiendichter par excellence vorstellt:

„Ich selber, der ich höchst eigenhändig diese Tragödie der Tragödien gemacht habe, soweit sie fertig ist [...] ich selber habe jetzt im vierten Act alle Götter umgebracht, — aus Moralität! Was soll nun aus dem fünften werden! Woher noch die tragische Lösung nehmen! — Muss ich anfangen, über eine komische Lösung nachzudenken?“ (Nietzsche 1882, FW-153)

Seinem Publikum verspricht der Hanswurst „zum Voraus daß ich spashaft sein will bis zum Todlachen, der Dichter mag es noch so ernsthaft und tragisch anlegen.“ (Nw 71)²¹ Der Hanswurst schwingt sich zum Dramaturgen dieser Tragödie auf, wird seine Inszenierung aber auf das äußerste Minimum der „drei Einheiten“ beschränken: „der *Zeit* – auf die ich streng halten werde, damit der Mensch sich gar nicht etwa in die Ewigkeit verirrt – des *Orts* – der immer im Raume bleiben soll – und der *Handlung* – die ich so viel als möglich beschränken werde, damit der Oedipus, der Mensch, nur bis zur Blindheit, nicht aber in einer zweiten Handlung zur Verklärung fortschreite.“ (ibid. 73) Das alles klingt schon sehr nach einer Szeneanweisung zu einem Stück von Beckett, indem sich die Akteure auf der Bühne oft darauf beschränken, den bloßen Ablauf der Zeit in den Raum einzuschreiben. Im Unterschied

²¹ Tatsächlich wird ein in den *Nachtwachen* vorgestellter Hanswurst seine Rolle eben dadurch ausspielen, dass er – vermutlich die wahrscheinlichste Todesursache in Folge der kaiserlichen Theaterzensur: „im Lachen verstorben“ ist, „wodurch er sich hinter der Bühne einen Stickfluß zuzog! – Ein schöner Tod! erwiderte ich.“

zum antiken Ödipus als Inbegriff menschlicher Tragik ist es aber die Unauflösbarkeit des Sphinx-Rätsels, die hier schon die ganze Tragikomödie ausmacht. *One finds oneself in the dark*. Denn der Prozess der Demaskierung des Menschen und der Dekonstruktion der Sinnkonstrukte, in die er sich einhüllt, wird zuletzt jedoch jäh gebrochen und findet einen unauflösbaren Widerstand in Gestalt der fundamentalen Gestaltlosigkeit dessen, was hier demaskiert werden soll.

„Gegen die Maskeneinführung habe ich mich nicht gesperrt, denn je mehr Masken über einander, um desto mehr Spaß, sie eine nach der andern abzuziehen bis zur vorletzten satirischen, der hypokratischen und der letzten verfestigten, die nicht mehr lacht und weint – dem Schädel ohne Schopf und Zopf, mit dem der Tragikomiker am Ende abläuft.“ (ibid. 73)

Der Mensch ist damit nicht bloß verstellt und verborgen unter und hinter den Masken, vielmehr verbergen die einander schichtweise überlagernden Masken die Tatsache, dass es Nichts zu verbergen gibt *als* eine fundamentale Absenz, die in Gestalt des Todes die innere Leere der Maske verbirgt. Mit den Worten „Prologus tritt ab“ (ibid. 73) verlässt der Hanswurst in seinem stets maskierten (Un)Wesen die Bühne der *Eleganten* und hinterlässt eine leere Stelle – die Leerstelle, auf der der Auftritt des „Menschen“ angekündigt wird.

Autorschaftssuspension – *solus instar omnium*

Als die *Nachtwachen von Bonaventura* schließlich um die Jahreswende 1804 / 1805 erscheinen, handelt es sich keineswegs um die avisierte *Tragödie: der Mensch*, wie ein unbedarfter Leser doch vermuten durfte. Das Versprechen des Hanswurstes, er werde „das Trauerspiel nun allenfalls selbst auftreten lassen“, wird dennoch, aber auf makabre Weise eingelöst durch den Selbstmord jenes anonymen Dichters, der sich an dessen Niederschrift versuchte. Der als Vorabdruck erschienene *Prolog* findet sich exakt in der Mitte des gesamten Textes, am Ende der 8. von insgesamt 16 *Nachtwachen*, als einzig übriggebliebenes Fragment der angekündigten Tragödie, an der ihr Autor zugrunde gegangen ist. Im Handumdrehen wird der Dichter damit zur imaginären Gestalt im Text, anstatt dessen Urheber außerhalb des Textes zu sein, eines Textes, dessen Autor wir immer noch nicht zu Gesicht bekommen haben. Die Pseudonymität der *Nachtwachen* wird im Schicksal ihres Dichters in bezeichnenderweise ein- bzw. aufgelöst.

Der Tag, an dem der Nachtwächter dem „Stadtpoet auf seinem Dachkämmerchen“ einen Besuch abstattet, war „der Tag an dem das imprimatur des wichtigsten Zensors, des Verlegers, hatte einlaufen müssen.“ (Nw 65) Das *imprimatur* (lat: es werde gedruckt) wurde ihm aber verweigert und „statt eines Trauerspiels, das ich nicht erwartet hatte, fand ich ihrer zwei, das rückgehende vom Verleger, und den Tragiker selbst der das zweite aus dem Stegereife zugleich gedichtet und als Protagonist** aufgeführt hatte.“ (ibid. 65) Die Sternchen beim Protagonisten (**) verweisen auf eine Fußnote, in der es heißt: „So hieß der *eine* Akteur der zu *Thespis* Zeit mit dem Chore die ganze Tragödie ausmachte.“ Ein Schauspieler für alle Rollen, der in wechselnden Masken das ganze Drama zur Aufführung bringt, *solus instar omnium*. Die ganze Tragödie besteht in dem grotesken, symbolisch hoffnungslos überdeterminierten Freitod dieses unglücklichen Poeten. Als Protagonist seines eigenen „improvisierten“ Dramas, eines Einakters, beschränkt sich die einzige Handlung darauf, ihr ein Ende zu setzen. Um sich nämlich an ihr zu erhängen, hatte der Dichter die „Schnur die dem auf der Retourfuhre begriffenen Manuscripte als Reisegurt gedient, dazu auserwählt, und schwebte an ihr [...] recht leicht und mit abgeworfenem Erdenballast über seinem Werke.“ (ibid. 65)

Es ist bezeichnenderweise eine sprechendes Symbol von Autorschaft, an der sich dieser Poet, stellvertretend für seinen Autor, erhängt: die Schnur, die sein Manuskript (das Trauerspiel) zusammenhielt: Hängen Sie sich daran auf. Suspension von Autorschaft in jeglicher Hinsicht: lat. (se) *suspendere*: sich aufhängen, schweben lassen. War Schreiben einst die Möglichkeit, dem Tod zu entgehen und in Form des Gedächtnisses der Hinterbliebenen Unsterblichkeit zu erreichen, so bringt das Schreiben des modernen Schriftstellers die Auslöschung seines eigenen Lebens jenseits seines Werkes mit sich. „Das Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen, hat das Recht erhalten, seinen Autor umzubringen.“ (Foucault, 2001, 1009) analysiert Foucault 170 Jahre später diesen Wandel mortifizierender Schriftsetzung. Das schreibende Subjekt „muss die Rolle des Toten im Schreib-Spiel übernehmen.“ (ibid. 1010) Zugleich sagt Foucault, dass dieser Tod im Werk selbst „nicht dargestellt werden soll, da es im Leben des Schriftstellers sich vollzieht.“ (ibid. 1008) Diesem Verzicht auf Darstellung leisten die *Nachtwachen* auf ambivalente Weise Folge, denn der dargestellte Freitod ihres gescheiterten Dichters vollzieht sich zwar im Vorfeld und damit außerhalb seiner *Tragödie: der Mensch* – und tatsächlich ist sie es, vom Verleger zensuriert, die sein Todesurteil spricht und ihn umbringt – doch bildet sie den symbolischen Fingerzeig auf die reale Suspension des Dichters der *Nachtwachen* selbst, der wiederum im Pseudonym abgetreten ist. Dem Freitod des Stadtpoeten ist der Suizid jenes Marionettendirektors an die

Seite zu stellen, nach dem dessen Theatertruppe von den Gerichtsdienern „im Namen des Staates zu Gefangenen“ gemacht wurde: „Mein Mitdirektor ging den ganzen darauf folgenden Tag wie ein Träumender umher, und am Abende fand man ihn, weil er die angesagte Tragikomödie nicht schuldig bleiben wollte, auf der Bühne an einer Wolke erhängt.“ (Nw 125) Beide Selbstmorde – wenn nicht, im weitesten Sinne, überhaupt sämtliche Lebensmüdigkeiten²² der *Nachtwachen* – können im Zeichen der Autorschaftssuspension gelesen werden, mit der die *Nachtwachen* dem Prinzip einer vorgängigen Autorinstanz auf allen Ebenen eine entschiedene Absage erteilen.

Der Mensch als Autor wie als Protagonist dieses Schauspiels bleibt damit völlig in der Schwebe.²³ Neben dem „Trauerspiel, *der Mensch*“, der sich „daraus weggestohlen“ und „aus dem Staube“ (ibid. 66f.) gemacht hat, findet sich, wie es bei Suizid üblich ist, auch ein Abschiedsbrief, ein „Absagebrief an das Leben“, indem der Poet das traurige Fazit des Menschen zieht: „Der Mensch taugt nichts, darum streiche ich ihn aus. Mein Mensch hat keinen Verleger gefunden weder als persona vera noch ficta.“ (ibid. 68) Deutlicher lässt sich das vernichtende Urteil über den Humanismus und die universelle Autorfunktion *Mensch* nicht aussprechen. Der Versuch, den Menschen zu repräsentieren, ist gescheitert. Was von seiner fragmentarischen Existenz übrig bleibt, sammelt der Nachtwächter unbehelligt zusammen:

„Ich sammelte [...] so viele Reliquien von dem Menschen ich den hungrigen Mäusen noch entreissen konnte, sorgfältig, indem ich mich gewaltsamerweise zum Erben der Hinterlassenschaft einsetzte. Bringt mich der Himmel unverhofft einmal in eine bessere

²² So zum Beispiel jener Kreuzgangs Weltengericht für allzu wahr nehmende Jüngling: „Das einzige geniale Stückchen verübte ein satirischer Bube, der schon vorher aus Langerweile entschlossen war in das neue Säkulum nicht mit hinüberzuwandern, und jetzt in der letzten Stunde des alten sich erschoss, um den Versuch zu machen ob in diesem Indifferenzmomente zwischen Tod und Auferstehen, das Sterben noch auf einen Augenblick möglich sei, damit er nicht mit der ganzen übergroßen Lebenslangeweile in die Ewigkeit ohne weiteres hinübermüsse.“ (Nw 50)

²³ Er schwebt zwar über seinem Werk, aber nicht als dessen Souverän und nicht wie die Romantiker sich dieses Schweben vorstellten. Laut Schlegel nämlich kann es dem Dichter der romantischen Poesie gelingen, „zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte [zu] schweben.“ (Schlegel 1800, 116) Auch dieser Poet ist frei geworden „von allem realen und idealen Interesse“, aber nicht durch poetische Reflexion in der Einbildungskraft, sondern ganz einfach indem er den „Erdenballast“ abgeworfen und sich durch seinen Freitod vollständig aus der Wirklichkeit verabschiedet hat. Anstatt sich einem sublimen Wechselspiel zwischen Dargestelltem und Darstellendem hinzugeben, fallen die beiden reflexiv getrennten Seiten im Schweben dieses Poeten durch eine schrecklich letzte Tathandlung ganz einfach zusammen. Doch dem oszillierenden Hin und Her wird dadurch kein Ende gesetzt, vielmehr realisiert dieser Autor das Pensum der romantischen *Universalpoesie* in unüberschreitbarer Weise. Mit dieser grotesken Vorwegnahme der Performance-Kunst erledigen sich auch die idealistisch-romantischen Bestrebungen seiner Zeitgenossen, durch eine „Universalpoesie“ den Widerstreit in der Realität poetisch sublimieren und versöhnen zu können. Denn dieser Poet, in dem sich der Autor der *Nachtwachen* ein Denkmal setzte, „gehörte zu den Idealisten, die man mit Gewalt durch Hunger, Gläubiger, Gerichtsfrohne u. s. w. zu Realisten bekehrt hatte.“ (Nw 64)

Lage, so gebe ich das Trauerspiel: der Mensch, so zernagt und unvollständig es auch ist, auf meine Kosten heraus, und vertheile die Exemplare gratis unter die Menschen.“ (ibid. 69)

Die Leser selbst müssen sich als jene erneut völlig in der Schwebelassenen und dem Schweben über dem Abgrund ihres Nicht-Seins überlassenen Menschen erkennen. Handelt es sich bei jenem Taugenichts, der weder „als persona vera noch ficta“ einen Verleger finden konnte, nicht um jene „empirisch-transzendente Dublette“ (Foucault 1971, 384), als welche Foucault die anthropologische Mystifikation analysiert und wie der Nachtwächter an seinen unauffindbaren Autor retourniert?

Wer spricht? – Die Stimme aus dem *off*

Kallikles:	<i>There is nothing like asking him, Socrates; and indeed to answer questions is a part of his exhibition, for he was saying only just now, that any one in my house might put any question to him, and that he would answer.</i>
Socrates:	<i>How fortunate! will you ask him, Chaerephon-?</i>
Chaerephon:	<i>What shall I ask him?</i>
Socrates:	<i>Ask him who he is.</i>

„Was liegt daran, wer spricht?“ Während die sachliche Frage: Was ist der Mensch? eine harmlose Objektivität vortäuscht, die eine endlose Akkumulation anthropologischen Wissens gewährleistet, durchbricht die dramatische Frage: Wer ist der Mensch? erstere wie eine scharfe Klinge und der Fragende wird gleichsam in die Frage zurückgebogen. Laut Deleuze genügt es Stirner „die Frage ‚Wer?‘ zu stellen“ (Deleuze 2008, 174), um die Dialektik zu enttarnen und seine Sache auf Nichts zu stellen. Und schon in Sokrates Frage an den Sophisten Gorgias wird der subversive Gestus der Wer-Frage sichtbar.²⁴ Wer nachdrücklich auf ihr insistiert, durchbricht in diesem impertinenten Fragen die konstitutive Harmlosigkeit des Gemurmels und lässt das kommunikationstheoretisch oft bei aller Sachlichkeit unterschlagene Hier und Jetzt der konkreten Situation aufleuchten. Die *Nachtwachen* provozierten die Frage danach, wer spricht, in unnachahmlicher Weise. Ihre Leser wurden von einer Stimme aus dem *Off* angesprochen, deren Ausgangspunkt und Ursprung sie nicht kannten. Die Irritation, die die Abwesenheit einer personalisierbaren Autorinstanz auslöste, ist vergleichbar mit dem befremdlichen Gefühl, das sich einstellt, wenn sich ein Anrufer nicht zu

²⁴ „Was glaubst du, wer du bist?“ und: „Was glaubst du, mit wem du es zu tun hast?“ sind entscheidende Fragen auch auf mikropolitischer Ebene.

erkennen gibt und zu uns spricht, ohne seinen Namen zu nennen.²⁵ „Von dem Augenblick an, wo man nicht mehr weiß, wer spricht oder wer schreibt, wird der Text apokalyptisch“ (Derrida 2009, 64) ist auch Derrida von der unheimlichen Kraft, die von anonymem Sprechen ausgeht, überzeugt.

Schon die Frage nach dem Menschen, wie sie im Vordergrund des *Prologs* stand, wurde durch den Hinweis auf das kostümierte (Un)Wesen und den „zusammengeflakten Popanz“, den man für den Menschen handelt, in Verlegenheit gebracht und dazu gebracht, die Frage zu verlegen. Anstatt eine stabile Grundlage für den anthropologischen Diskurs abzugeben, erodierte das Bild des Menschen im aufsteigenden Untergrund seiner evolutionären Kontingenz. Als eingekleideter Affe, der sich für Gott hält, preisgegeben im schallenden Gelächter des Hanswurst, ist es die wie aus einem Hintergrundrauschen auftauchende Frage: Wer? in der sich die Ungreifbarkeit des Menschen wie ein klaffender Abgrund öffnet. Wie eine scharfe Klinge durchstößt diese Frage das Gewebe aus Illusionen, in das der Mensch sich einhüllt, um die Schein-Existenz seines erdichteten Wesens zu verhüllen. In dieser Ungreifbarkeit einer stets maskierten Präsenz ist die einzig unbestrittene Anwesenheit jene namenlose Stimme von *Bonaventura*. „The Artist [Dionysus] is present!“ Aber er will sich nicht zu dem Namen bekennen, unter dem er geläufig ist und der den Text – wie sonst immer – sein eigen nennt, der ihn unterzeichnet, beglaubigt und zurechnungsfähig macht zu einem Individuum außerhalb des Textes dieser bürgerlichen Gesellschaft.

Indem die *Nachtwachen* – von wem auch immer – ohne postwendenden Absender erscheinen und sich „selbst auftreten lassen“, wiederholen sie abermals die sich selbst suspendierende Geste des Dichters in den *Nachtwachen*. Anders herum bildet der Suizid des Stadtpoeten bereits die Wiederholung des *in actu* getätigten Ausstreichens des Menschen hinter den Zeilen der *Nachtwachen*. Der mutmaßliche Autor hat seine Autorschaft aber nicht einfach nur *ad acta* gelegt, er hat sie vielmehr delegiert und in symbolträchtiger Weise abgetreten, indem er sich selbst zur erzählten Figur im Text werden ließ, von dessen Bühne er gleichzeitig in makabrer Weise abgetreten ist. Damit wird der Autor zum Autor des Geheimnisses, das sich um seine Urheberschaft ranken wird. Unheimlich wird die geheimnisvolle Szene seiner Urheberschaft aber nicht nur den Lesenden, sondern auch ihm selbst, in Gestalt seines *alter egos*, dem Protagonisten und Erzähler, dem Nachwächter, dem er sich, nicht als Autor, sondern als Leser der *Nachtwachen* zur Seite stellt. Man kann diese Spiegelung des Außen ins

²⁵ Es ist ein mulmiges Gefühl der Beklommenheit, das sich durchaus ins Unheimliche auswachsen kann und die unheimliche Gegenwart des Dämonischen erzeugt, das wir mit der Frage zu verscheuchen suchen: Wer bist du? Denn wir müssen wissen, mit wem wir es zu tun haben, weil davon unser ganzes Verhalten abhängt.

Innen, einer transzendenten Instanz ins immanente Geschehen, als narrative Metalepse bezeichnen. Wir begegnen ihr etwa in der 5. Nachtwache, als der Erzähler davon berichtet, wie er das, was er in der vergangenen Nachtwache erlebt hatte, „in klare langweilige Prosa übersetzen“ will und „das Leben des Wahnsinnigen recht motiviert und vernünftig zu Papiere“ bringen, um es

„zur Lust und Ergötzlichkeit der gescheuten Tagwandler ab[zu]drucken [...] Eigen[t]lich war es aber nur ein Mittel mich zu ermüden, und ich wollte es in dieser Nachtwache mir vorlesen, um nicht zum zweitenmale mit der Prosa und dem Tage mich einlassen zu müssen. Das geschieht denn auch nun jetzt ganz plan, wie folgt.“ (Nw 41)

Was wir in der Folge vom Leben des Wahnsinnigen zu lesen bekommen, das bekommt auch der Erzähler selbst als bereits Geschriebenes zu lesen. Er, der sie erzählt und nach eigenen Angaben zu Papier gebracht hat, wird damit selbst zum Leser seiner eigenen *Nachtwachen*. Der Akt der Lektüre wie der Niederschrift wird damit zum fiktionsimmanenten Geschehen, wie Kaminski herausstellt. (Kaminski 2001, 33) In struktureller Entsprechung zu einem Körper, der ein Bild von sich enthält, indem er selbst enthalten ist, findet sich auch bei diesem Text-Körper, der sich selbst samt seiner Leser und Erzähler enthält und der wie eine Echokammer alle Beteiligten Figuren und Stimmen ineinander wiederhallen lässt, das Prinzip *mise-en-abyme*, was ungefähr so viel heißt wie: in eine bodenlose Unendlichkeit gestellt, in den Abgrund unendlicher Wiederholungen geworfen, die sich selbst implizieren und in einer rekursiven Schleife verzahnt sind.²⁶

„Warum beunruhigt es uns so sehr, dass die Landkarte in der Landkarte beinhaltet ist und die 1001 Nächte im Buch Tausendundeine Nacht? Warum beunruhigt es uns, dass Don Quichotte Leser des Quichotte, Hamlet Zuschauer des Hamlet ist? Ich denke, die Ursache herausgefunden zu haben: solche Vertauschungen legen nahe, dass, wenn die Figuren einer Fiktion Leser oder Zuschauer sein können, [auch] wir, ihre Leser oder Zuschauer, fiktiv sein können.“ (Borges 1989, 47)

Durch solche illusionsstörende Verfahren der Selbstimplikation durchbrechen Texte wie die *Nachtwachen* den Bann einer objektivierten Wirklichkeit, deren Anschein von Objektivität nur in der Selbstausklammerung der an ihrem Zustandekommen beteiligten Instanzen besteht. Hier offenbaren sich der Autor ‚hinter‘ dem Text sowie der Leser ‚vor‘ dem Text als im Text selbst enthaltene Figuren, generiert vom realen sich Ereignen des fiktiven Geschehens, das er beschreibt. Der Täter hinter der Tat, hinter dem Akt der Niederschrift wie der Lektüre, bildet

²⁶ Wie beispielsweise in dem bekannten Kinderlied: „Ein Mops schlich in die Küche und stahl dem Koch ein Ei, da nahm der Koch den Löffel und schlug den Mops entzwei. Da kamen viele Möpse und gruben ihm ein Grab und setzten ihm 'nen Grabstein, auf dem geschrieben stand: Ein Mops schlich in die Küche ...“

sonach keine dem immanenten Geschehen gegenüber transzendente Instanz mehr, die diesem am Ort des Ursprungs äußerlich wäre. Er muss sich vielmehr als (unumgängliche) Illusion verkennen, die die Tat evoziert. Wahrscheinlich konnte sich der gesunde Hausverstand noch nie mit der Ursprungslosigkeit zufriedengeben. Immer schon, so scheint es, hat man eine Instanz hinter den bloßen Ereignissen vermutet, die man zur Verantwortung ziehen konnte, für das, was geschieht. Einen Regengott hinter dem Regen, an den man sich wenden kann, wenn er ausbleibt; einen gnädigen Schöpfer hinter dem Werden und Vergehen, zu dem man beten kann, oder eben, in Gestalt des Autors, eine Person, in Form eines Subjekts der Äußerung, von der die Aussagen abhängen. As „a fiction, generated for the sake of moral reasons in order to make a body [som-body] responsible for what it is doing.“ (Böhler 2014, 24) fungiert das Phantasma eines Täters hinter der Tat als Fluchtpunkt der Transzendenz, als transzendenter Zufluchtsort, an dem man hofft, dem Ausgeliefertsein an die Kontingenz einer konkreten Situation entgehen zu können.

Problemereignisname *Bonaventura*

<i>Problemereignisname</i>	<i>StartupRepairOffline</i>
<i>Problemsignatur 01:</i>	<i>unknown</i>
<i>Problemsignatur 02:</i>	<i>AutoFailover</i>
<i>Problemsignatur 03:</i>	<i>NoRootCause</i>

„I have a theory that you can make any sentence seem profound by writing the name of a dead philosopher at the end of it.“ –Plato

„Wie lässt sich die große Unsicherheit, die große Gefahr, durch die die Fiktion unsere Welt bedroht, bannen?“ ist auch Foucaults Frage in seinem Vortrag: *Was ist ein Autor?* dessen Titel die Antwort ist: der Autor. Durch ihn ist „eine Begrenzung ihrer krebsartig wuchernden Ausbreitung möglich, die bedrohlich für die Bedeutungen [...] einer Welt ist.“ (Foucault 2001, 1029) Es ist also alles andere als gleichgültig, zu wissen, wer spricht. Man muss wissen, wer der Autor ist, genau um diese schreckliche Macht der Fiktion in Schach halten zu können. „Der Autor ist das Prinzip der Ökonomie in der Verbreitung des Sinns.“ (ibid. 1029) Der Sinn des Gesagten wird an dem Autor als transzendente Angelpunkt aufgehängt, kontrolliert, verknüpft, organisiert, so dass das, was gesagt wird, in Abhängigkeit vom Status des äußernden Subjekt, sowohl mit der Macht eines rechtskräftigen Urteils gesprochen oder als unbedeutendes Gemurmel übergangen werden kann.

Dabei stellt das Bedürfnis, wissen zu müssen, wer der Autor ist, gerade in Bezug auf Literatur ein Novum dar. Ein aussagekräftiges Beispiel dafür, dass zu jener Zeit diesbezüglich eine

Umbruchsituation herrschte, ist der Fall *Homer*. Obwohl man schon damals in der großen Bibliothek von Alexandria darüber debattieren konnte, welche Stadt sich mit seinem Namen ehren durfte, gab man sich all die Jahrhunderte, in denen seine Gesänge unter den Menschen zirkulierten, mit dem einfachen Namen: *Homer* zufrieden. Ende des 18. Jahrhunderts jedoch begann man sich zum ersten Mal genauer für die Person Homers zu interessieren. Mit Wolfs 1795 veröffentlichten *Prolegomena ad Homerum* entzündet sich eine Diskussion darüber, ob *Ilias* und *Odysee* Produkte eines und desselben Individuums waren, oder ob sie nicht vielmehr unter dem bloßen Namen *Homer* zusammengetragene Überlieferung eines anonymen Kollektivs sind.²⁷ Dieses Interesse verrät einen spezifischen Wandel der Funktion des Autors, der jetzt in Gestalt eines persönlichen Urhebers seinem Werk vorauszugehen scheint, anstatt, wie früher, mit ihm zusammenzufallen. Kittler beschreibt diesen Wandel als „Erfindung des Menschen hinter den Wörtern“ und setzt diese Erdichtung in Zusammenhang mit dem soziologischen Wandel des Lektüreakts. Es ist „das individualisierende Lesen, das seit 1800 in die Reden eine Funktion Autorschaft einführt.“ (Kittler 2000, 74) Gerade in der Heraufkunft der Massengesellschaft bildet die individuelle Signatur des Einzelnen einen begehrenswerten Rettungsanker, um das Individuum dem Staub des Gemurmels zu entreißen. Man suchte „die Wahrheit über Wörter seitdem beim Sprecher oder Schreiber. Was ein Witz ist. Als ob Eigennamen nicht Wörter wie alle anderen wären. Nur muss einer schon in der Irrenanstalt sitzen, um das auszusprechen.“ (Kittler 2000, 67)

Zeitgleich zeigt die erstmalige Kodifizierung des Urheberrechts im englischen *copyrights act* von 1709 die ökonomische Variante der Notwendigkeit, den Autor als Urheberinstanz zu personalisieren. Aber auch hinsichtlich der „diensthabenden Fundamentalphilosophie“ jener Zeit, wie Marquard den Transzendentalismus nennt, zeigt sich diese Personalisierung in Gestalt jenes berühmten „Ich denke, das alle meine Vorstellungen muss begleiten können.“ Die literarische Entsprechung dieser Autorfunktion, auf der Kant das ganze Gewicht seiner Systematik abgestellt hat, ist das schreibende Ich, das – in unserem Falle – alle seine *Nachtwachen* begleitet haben muss. In dieser Situation wird die Tatsache virulent, dass der Pseudonymus der *Nachtwachen* diese Begleitung nicht nur einfach aufgekündigt hat, sondern ihre Funktion durch seine subversive Redeweise als Farce unterminiert und gleichsam aus dem Stegreif dekonstruiert. Seine Identität in Form eines geläufigen Namens hat er hinter dem selbst schon mehrdeutigen „Textchen“ *Bonaventura* (Kaminski 2001, 44) verborgen.

²⁷ Wolfs Infragestellung der alleinigen Autorschaft Homers kommentiert Goethe folgendermaßen: „Sieben Städte zankten sich drum, ihn geboren zu haben. Nun, da der Wolf ihn zerriss, nehme sich jede ihr Stück.“

Die subversive Spaltkraft des Pseudonyms lässt sich überaus treffend mit den wunderschön prägnanten Begriffen aus der Informatik umschreiben: Als „Problemereignisname“ wird *Bonaventura* zum Symptom der philologischen Maschine, deren Betreiber ebenso ratlos vor dem BlueScreen (der *Nachtwachen*) stehen, wie der mit einem unvorhergesehenen Betriebsabbruch konfrontierte Windows-User, der in einer „Problemsignatur“ dank eingebauter Selbst-Diagnose vom abstürzenden System noch darüber informiert, warum es zum *AutoFailover* kam: *NoRootCause* – Problemereignisname: *unknown*. Tatsächlich wird das Problem: der fehlende Name, zum Ereignis und in der Folge beinahe zum Absturz desjenigen Systems führen, das die Benennung von Literatur organisiert, indem es allen auktorial beglaubigten Texten ihren fixen Platz im Kanon zuordnet. Das System, das diese Plätze unterschwellig organisiert, bleibt dabei gerade deshalb unsichtbar, weil (und solange) alle ihre Plätze einnehmen. Der Autor der *Nachtwachen* zeichnet sich dadurch aus, dass er an *seinem* bzw. an dem für ihn vorgesehenen Platz fehlt und dadurch den reibungslosen Betriebsablauf stört. „Without an author, we have interpretative chaos“ (Sammons 1986, 54) sieht sich die Interpretation zur Kapitulation gezwungen. Erst im Entzug offenbart sich die wahre Natur des Begehrens – und es ist nicht das Chaos, das nach Ordnung verlangt...

Hinter der Maske des abwesenden Autors

„Der Name auf dem Titelblatt. — Dass der Name des Autors auf dem Buche steht, ist zwar jetzt Sitte und fast Pflicht; doch ist es eine Hauptursache davon, dass Bücher so wenig wirken. Sind sie nämlich gut, so sind sie mehr wert als die Personen, als deren Quintessenzen; sobald aber der Autor sich durch den Titel zu erkennen gibt, wird die Quintessenz wieder von seiten des Lesers mit dem Persönlichen, ja Persönlichsten diluiert und somit der Zweck des Buches vereitelt.“

–Nietzsche

Der Autor ist zwar hinter einer Maske verschwunden, gerät aber gerade in seinem Verschwinden umso mehr ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Sein leer gelassener, frei gebliebener Platz wird zur Bühne eines Theaters, in dem seine Abwesenheit der Protagonist ist. Es ist die problematische Seinsweise der Maske, die, indem sie gleichzeitig zeigt und verbirgt, eine Abwesenheit präsentiert und eine Präsenz suggeriert, die Dynamik des Raumes bedingt und die Suchbewegung erzwingt. Als eine Maske, hinter der nur weitere Masken stehen, ruft das Pseudonym eine Leere hervor, die das eigentliche Movens ist, den Bühnenraum immer wieder aufs Neue mit Masken und Figuren zu bevölkern und aufzufüllen.

Instinktiv wurde die Tatsache, dass sich der Dichter der *Nachtwachen* nicht zu erkennen gibt, als sittenwidriges Verhalten und geradezu infames Skandalon genommen. Das Pseudonym bzw. der fehlende Name auf dem Titelblatt der *Nachtwachen von Bonaventura* wurde meist als Maske gesehen, hinter der sich der wahre Autor versteckt: „Wir wissen noch immer nicht mit letzter Gewissheit, wer sich hinter der Maske Bonaventuras verbirgt“ (Kayser 1957, 51) und noch 1972 hält sich „der Dichter [...] versteckt hinter einem Pseudonym.“ (Arendt 1972, 497). Während *Bonaventura* für die einen selbstverständlich als Deckname eines Verstecks in Frage kommt, ist die Irritation, die das anonyme Erscheinen der *Nachtwachen* auslöst, laut Foucault Konsequenz einer ganz spezifischen Kultur: „Wenn er [ein Text] uns [...] anonym erreicht, so besteht das Spiel alsbald darin, den Autor zu suchen. Literarische Anonymität ist uns unerträglich; wir akzeptieren sie nur als Rätsel.“ (Foucault 2001, 1017) Wie kaum ein Text bestätigt der Fall Bonaventura diese Einschätzung Foucaults. Als Faktor X einer nicht aufzulösenden Gleichung, wird der Fall Bonaventura eine Suchaktion in Gang setzen, die im Laufe der Zeit zu einer geradezu grotesken Hetzjagd ausarten wird. Tatsächlich kann Bonaventura heutzutage als der meistgesuchte Autor der (deutschen) Literaturgeschichte gelten. Weit entfernt davon, die Rolle des Künstlers mit Heidegger als ein „im Schaffen sich selbst vernichtender Durchgang für den Hervorgang des Werkes“ zu verstehen, dem gegenüber der Künstler „etwas Gleichgültiges“ bleibt (Heidegger 1935, 25), verhält es sich hier gerade umgekehrt und das Werk trat lange Zeit völlig in den Schatten der rastlos betriebenen Autorfrage. So wird der Text – vorerst – auch hier zurückgestellt – aber in die Frage nach dem Autor.

Wer ist *Bonaventura* alias der Autor der *Nachtwachen*? Die früheste und zugleich hartnäckigste Antwort geht auf die erste dokumentierte Kenntnisnahme des rätselhaften Textes zurück. Es handelt sich um die Leseempfehlung Jean Pauls an seinen Freund Thieriot vom 14. Januar 1805: „Lesen Sie doch die *Nachtwachen von Bonaventura*, d. h. von Schelling.“ Umstandslos wird *Bonaventura* mit Schelling identifiziert, wird dem ominösen *von Bonaventura* ein *von Schelling* angehängt. *Bonaventura* wird durch Schelling supplementiert, wie Derrida sagen würde: ergänzt, verdrängt, ersetzt. Keinen Augenblick wird die unbesetzte Lücke zwischen dem Text und seinem Verfasser geduldet. Der gesunde Menschenverstand in der Person Jean Pauls, handelt im Reflex: er „erkennt die Ähnlichkeiten, organisiert die Identitäten.“ (1977, 41)²⁸ Was sich so leichtthin sagt – *Bonaventura, das heißt Schelling* – ist Foucault zufolge das „Resultat einer komplexen Operation, die ein bestimmtes

²⁸ Denn *Bonaventura* war tatsächlich das Pseudonym, dessen sich Schelling Jahre zuvor schon bedient hatte, um einige im Musenalmanach veröffentlichte Gedichte zu signieren.

vernünftiges Wesen konstruiert, das man als Autor bezeichnet.“ (Foucault 2001, 1017) Dieses vernünftige Wesen namens Schelling, das Jean Paul als Autor der *Nachtwachen* identifiziert, wollte sich zwar nie explizit dazu bekennen, dennoch scheint ihm die unwillkürlich zuteil gewordene Ehre nicht unwillkommen gewesen zu sein.²⁹ Tatsächlich wurde Schelling die längste Zeit über in bibliographischen Nachschlagewerken als Dichter der *Nachtwachen* aufgeführt.³⁰ Man hatte einen Namen, einen schillernden zumal, dem man die *Nachtwachen* zuschreiben konnte. Sie waren damit autorisiert, d. h. mit einem Autornamen versehen, und niemand, vor allem nicht der wahre Autor, widersprach. Widerspruch regte sich erst gute 100 Jahre später, nachdem das schmale Büchlein beinahe in Vergessenheit geraten war.

Was mit dem spukhaften Auftritt des Hanswursts *alias* Bonaventura *alias* Schelling begann, wird sich mit der 1909 von Franz Schultz veröffentlichten Studie über den *Verfasser der Nachtwachen von Bonaventura* zum generationenübergreifenden Maskenball ausweiten, in dem die Maske des Autors von einem zum nächsten gereicht wird, ohne je lange auf einem der ständig wechselnden Gesichter Halt zu finden. Zunächst widerlegt Schultz die über 100 Jahre etablierte Verfasserschaft Schellings, um an seiner Statt einen gewissen Wetzell als den wahren Autor namhaft zu machen. Geändert hat sich aber nicht nur der Kandidat, sondern auch der Tonfall: aus einem einfachen „von Bonaventura, d. h. von Schelling“ wird die Autorfrage nun zur erkenntnisdienlichen Herausforderung, „denn die neuere Literaturgeschichte hat nicht oft Gelegenheit, so wie hier die Waffen historischer Quellenkritik hervorzuholen [...] um endlich zu einer summarischen Festsetzung der Beweiskraft zu gelangen.“ Dem Autor wird jetzt der Prozess gemacht und die Zuversicht ist groß, im Zuge einer solchen quasi-juristischen Prozedur endlich „zu seinem Namen und seinem Ich [...] vorzudringen“ um „die Individualität, die hinter ihm steht“ (Schultz 1909, 6) zu Gesicht zu bekommen.

²⁹ Überliefert sind diesbezüglich zwei ganz ähnlichen Anekdoten: Einmal von seinem Sohn danach befragt, ob er denn nun der tatsächliche Autor sei, habe dieser nur „kurz und abschneidend“ geantwortet: „Lassen wir dies ruhen!“ Ganz ähnlich die von Professor Lasaulx überlieferte Antwort auf ebendiese Frage: „Reden Sie mir nicht davon!“ (zitiert nach: Schultz 1909, 51) Schellings Antwort, die alles offen lässt, klingt zwar wie das verhaltene Eingeständnis einer Jugendsünde, die man lieber vergessen haben möchte. Seine ausweichende, zweideutige, ‚diplomatische‘ Antwort, die insgeheim als leise Bejahung gewertet wurde, ist sicherlich dem Umstand geschuldet, dass es mindestens 2 gab, die wussten, dass er nicht der Autor war. Aber Schelling übernimmt vorerst seinen Platz.

³⁰ Was für Blüten dieses Spiel treibt, verdeutlicht der Tagebucheintrag Varnhagens von Else von 1843: „Man hat es gleichsam entdeckt, durch einen Zufall, denn unter den Büchern Friedrich's von Schlegel, die versteigert wurden, fand sich ein Exemplar [der *Nachtwachen*], das ihm Schelling geschenkt und in das er sich als Verfasser eingeschrieben hat.“ Ob Schelling wirklich so dreist war, die Autorschaft der *Nachtwachen* in seinem Namen zu usurpieren, weiß man nicht. Besagtes Exemplar wurde jedenfalls nie gefunden. (Schultz 1909, 36)

Mithilfe „innerer“ Beweisführung“ gelangt Schultz schließlich zu dem seiner Ansicht nach unwidersprechlichen Nachweis hinsichtlich der Autor- bzw. Täterschaft Wetzels, der auf biographischer Metaebene dafür herhalten muss, das personale Vakuum der *Nachtwachen* aufzufüllen. Laut Schultz ist „jeder Zug der *Nachtwachen* [...] in der literarischen und menschlichen Persönlichkeit Wetzels enthalten.“ (Schultz 1909, 326) Was diese Aussage so absurd macht, ist zunächst, dass sie so plausibel ist. Denn obwohl Wetzels nicht der Autor ist, wie man inzwischen weiß, gelingt Schultz die Konstruktion eines ziemlich stimmigen Bildes, auf dem Wetzels tatsächlich als Autor der *Nachtwachen* zu erkennen ist. Während Schultz also davon ausgeht, dass die *Nachtwachen* in der Persönlichkeit Wetzels „enthalten“ sind – was immer das bedeuten soll – dann muss nun mindestens auch der Umkehrschluss gelten, wonach Wetzels Persönlichkeit in den *Nachtwachen* enthalten ist. Die Verschachtelung von Mensch und Buch schließt sich zu einem leeren *circulus vitiosus*, in dem sich Personen aus Texten und Texte aus Personen wechselseitig herleiten. Ausdrücklich spricht Schultz davon, dass die *Nachtwachen* erst jetzt, mit dem Fund des wahren Autors, „als menschliches Dokument“ gelten können, in dem „Lebensschicksale und Weltanschauung ihres Urhebers“ ihren „biographischen Niederschlag“ (Schultz 1909, 326) gefunden haben. Was in der Rede von den *Nachtwachen* als „menschliches Dokument“ seinen Niederschlag findet, ist aber nicht die triumphale Versöhnung eines verwaisten Texts mit seinem Urheber, sondern das geradezu zwanghafte Begehren nach einem menschlichen Antlitz hinter der bedrohlichen Fassade dämonischer Anonymität. Anstatt sich in der biographischen Form eines Menschenlebens einschließen zu lassen, werden die *Nachtwachen* von einer dämonischen Kraft durchstreift, die erst recht dann unheimlich wird, wenn man ihnen einen menschlichen Urheber zur Seite stellt, der gar nichts mit ihnen zu schaffen hat.

„Man verlangt, dass der Autor von der Einheit der Texte, die man unter seinen Namen stellt, Rechenschaft ablegt; man verlangt von ihm, den verborgenen Sinn, der sie durchkreuzt, zu offenbaren [...] man verlangt von ihm, sie in sein persönliches Leben, in seine gelebten Erfahrungen, [...] einzufügen. Der Autor ist dasjenige, was der beunruhigenden Sprache der Fiktion ihre Einheiten, ihren Zusammenhang, ihre Einfügung in das Wirkliche gibt.“ (Foucault 1991, 21)

Während die *Nachtwachen* laut Schultz durch einen ordentlichen Namen auf dem Titelblatt nun endlich menschlich werden, ist die biographische Einhausung des Textes durch seinen vorgeblichen Urheber laut Foucault viel eher eine Art, sich in dem Unbekannten zu beruhigen, dem man durch Namensgebung den Stachel des Fremden zu nehmen glaubt. Auch Nietzsche erinnert daran, dass gerade, wenn man glaubt, den Text durch die „Weltanschauung ihres Urhebers“ erhellen zu wollen, er vielmehr „mit dem Persönlichen, ja Persönlichsten

diluiert“ wird, d.h. verwässert, verdünnt und menschlich allzumenschlich in die Kontingenz eines Lebens eingeschlossen wird, das selbst wiederum in dem Buch eingeschlossen ist. Indem die *Nachtwachen* auktoriell beglaubigt und in die Wirklichkeit eingefügt werden, wird nicht nur ihr beunruhigend anonymer Status überwunden, sondern auch ihr Autor und sein ganzes „Lebensschicksal“ wird damit einer als abgeschlossen vorgestellten biographischen Form unterworfen, in der sich (s)ein Leben wie ein Roman nacherzählen lässt.

Auch da wo ich herkommen, fragt man alles und jeden: „Wem gehörst du?“ um die bloße Anwesenheit in eine familiäre Zugehörigkeit einzuordnen. Und auch im Verhältnis des Textes zu seinem Autor „hieß Literaturwissenschaft, den Schwachsinn vom Apfel und Stamm nachzubeten.“ (Kittler 2000, 70) Die Rezeptionsgeschichte der *Nachtwachen*, die sich die meiste Zeit über mit der Suche nach ihrem Autor beschäftigte und das Buch darüber fast völlig vergas, beweist hinlänglich, dass der Name des Autors, und alles was daran hängt, das Spiel seiner Funktion für gewöhnlich in dem Maße kaschiert, indem er da ist. Der Name verdrängt die Performanz. Um alles, was geschieht und was gesagt wird, einer signifikanten Verknappung und Kontrolle zu unterwerfen, reicht es, das Gesagte und Geschehende einem Subjekt zuzuschreiben, das dafür mit seinem Namen einstehen muss. Aber anstatt sich als namhafter Autor dem Diskurs zu unterwerfen, erlangen die *Nachtwachen* ihre ungeheuerliche Autorität gerade in dessen Abwesenheit.

Gerade anonym bzw. pseudonym erreichte der Text eine Öffentlichkeit, die er unter der Identitätsform seines Autors nie gehabt hätte. Die unscheinbare Signatur *Bonaventura* verhalf den *Nachtwachen* zu einer ungeheuren Wirkungsgeschichte, die ihren Autor maßlos über alle moralisierende Kritik seiner Zeit erhebt, gerade weil er es unmöglich machte, sein Werk durch seine Persönlichkeit zu diluieren. Muss man die Sache damit nicht umdrehen? Nicht der Dichter „hält sich versteckt hinter einem Pseudonym“, sondern der „wahre“ Name ist das Pseudonym und das Versteck, hinter dem man die Kraft eines Textes versteckt. Dieser Dichter verbirgt sich gerade nicht mehr „hinter der Maske Bonaventuras“, sondern er hat die Maske der öffentlichen Persona abgelegt, hinter der sich Nichts versteckt *als* ein unpersönliches Leben. Die namenlose Stimme, die hier spricht, ertönt durch die verschiedenen Personen, die Anwartschaft auf den Autor machen. Die Stimme des Akteurs erklingt durch die Theatermasken der Personen, die er sich auf diesen Maskenball aufsetzt, erst durch die Person Schellings, dann Wetzels, aber „solange es an Fakten fehlt und der Indizienbeweis nicht geschlossen ist, solange wir das Werk nicht ganz seinem Geiste nach zuordnen können, werden wir keinem anderen näher rücken als Jean Paul“ (Kayser 1957, 67) befindet auch Kayser und reicht die Maske des Autors an den nächsten Kandidaten.

Aber niemand wird die Leerstelle im Pseudonym lange halten können. Bald werden andere kommen, ihn zu ersetzen, ewige Stellvertreter von Stellvertretern, die die leere Stelle, auf der der Auftritt des Menschen angekündigt wurde, nur provisorisch vertreten werden. Von dem Moment an, als Wetzels Autorschaft als falsche Verdächtigung nach §164 StGB einer Revision unterzogen wurde, wird das ganze Geschehen zu einem kafkaesken Prozess. Die *Nachtwachen* werden zum Tatort eines Kapitalverbrechens erklärt – gerade weil das *caput* (lateinisch: der Kopf) fehlt. Die *Anzeige gegen Unbekannt* macht den kriminalisierten Autor zu einem per internationalem Haftbefehl gesuchten Flüchtling. Parallel zu den immer ausgereifteren Methoden des polizeilichen Erkennungsdienstes entwickelt auch der philologische Fahndungsauftrag ein Täterprofil, das durch statistische, computerunterstützte Textanalyse erstellt wird. Die Rekonstruktion des Verbrechens sichert alle Spuren am Tatort, die vom Täter vielleicht übersehen wurden: seine sprachlichen Eigenheiten, das merkwürdige Dativ-*E*, gewisse wiederkehrende Formulierungen, eigenartige Wortgruppen etc. Eingescannt und mit den bestehenden Datenbanken abgeglichen, soll all das in dem groß angelegten Indizienprozess schließlich die Überführung des Täters ermöglichen.

Die Bekenneranrufe aber häufen sich und kaum einer der großen Namen der damaligen Szene kommt an der Kandidatur vorbei, aber auch „kleinere“ Namen gelangen in den Blick der philologischen Kriminalkommissare. Dementsprechend breit nimmt sich der Kreis der Verdächtigen aus, die, in nicht erschöpfender Aufzählung, hinter der sich abblätternden Maske *Bonaventura* zum Vorschein kamen: Clemens Brentano, E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, Caroline Schlegel-Schelling, Georg Christoph Lichtenberg, Gotthilf Heinrich Schubert, Johann Erhard, Jens Baggesen, Adolph Wolfgang Gerle, Johann Karl Wezel, Ignatz Ferdinand Arnold, Ernst August Klingemann, Ferdinand Dienemann ... und sogar Goethe – die Autorfunktion in Leibhaftigkeit – wird vorübergehend in Untersuchungshaft genommen.

In Frage kommen rund „300 Autoren“ (Fleig 1974, 22), die sich alle auf diesem Maskenball versammeln und zur Gegenüberstellung antreten müssen. In diesem konzentrischen Kreis, der sich gerne zu einem letzten Namen zusammenziehen würde, ersetzt eine gespensterhafte Simultanität den Alleinherrschaftsanspruch des Autors. Anstatt in seiner letztbegründenden Autorfunktion endlich sesshaft zu werden und seinen angestammten Platz einzunehmen in der Hierarchie des Kanons, verläuft sich dieser Autor in einer nomadisierenden Bewegung, die alle Spuren hinter sich verwischt. Die isolierte Monade einer mit sich identischen Sinninstanz: Autor wird ersetzt durch einen in sich geteilten Nomaden, der das leere Feld seines bisherigen Standorts von einer Vielheit von Kandidaten durchqueren lässt. Wiederum spukt durch die Identität des Einen die Anwesenheit des Anderen und es immer ein Dritter, der die

Nachtwachen geschrieben haben wird. Der namenlose Nomade *Bonaventura* enteignet die Eigennamen und lässt sie wie Spielmarken um die von ihm markierte und maskierte Leerstelle zirkulieren. Das schreibende Ich, in Position des Autors, zeigt sich damit als „ein determinierter und leerer Platz, der wirklich von verschiedenen Individuen ausgefüllt werden kann.“ (1981, 138) Die grammatische Funktion der *Ersten Person Singular* ist für sich betrachtet alles andere als jene Singularität auf die sie verweisen soll. Sie ist eine Präposition, eine vorgegebene Stelle, die die *Erste Person Singular* vertritt – in ihrer Abwesenheit. „Ich ist ein Anderer“ und es ist immer ein Anderer, der Ich sagt.

Im Grunde könnte jeder die *Nachtwachen* geschrieben haben und die Beliebigkeit der vorgebrachten Übereinstimmungen zwischen dem herrenlosen Text und den Kandidaten auf seine Vaterschaft signalisiert die Problematik der Kategorie: Individuum. Es genügt, dass der Name fehlt und schon zerstreuen sich die scheinbar unverwechselbaren Identitätsmerkmale der einzelnen Personen in ein Gewirr von Stimmen, das sie alle durchquert: *disjecti membra poeta*. In die Zerstreuung der versprengten, auseinandergerissenen Glieder des Dichters wird auch dessen Werk hineingerissen, das solange ausständig ist und nicht aufhört anzukommen, als bis man den Dichter wieder zusammengeflickt haben wird. Anstatt unteilbar zu sein und sich in dieser Unteilbarkeit behaupten zu können, wird das Individuum dividiert durch all die Ähnlichkeiten zu seinen Doppelgängern, in die es zerteilt wird.

Angesichts des nahezu perfekten Verbrechens des Pseudonymos wird der Wille zur Wahrheit in Gestalt der Philologie fast in den Wahnsinn getrieben und beginnt zu delirieren. Sie wissen nicht mehr, von wo aus die Stimme spricht, wessen Stimme sie da hören und greifen wie im Fieberwahn nach den wechselnden Masken, um sie endlich vom wahren Gesicht reißen zu können, das sie darunter vermuten. Ironischerweise werden die Kriminalkommissare zu Kollaborateuren und Ko-Autoren jenes anonymen Dichters, dessen fragliche Identität doch die Bedrohlichkeit der Fiktion bannen sollte, dessen Unauffindbarkeit jedoch eine Suche provoziert, die der Fiktion erst recht zu den krebsartigen Auswucherungen verhilft, die längst nicht mehr in den 2 Buchdeckeln der *Nachtwachen* eingeschlossen sind, sondern überflüssig werden, ein ganzes Jahrhundert, einen ganzen Zweig der Wissenschaft und eine Riege von Literaten samt ihrem philologischen Beistand überfluten. Und durch die Namenlosigkeit schallt ein Gelächter, dessen Echo auch nach 200 Jahren noch wiederhallt...

Kant als Begründer des europäischen Regietheaters

„So ist das Leben: ein paar kurze Augenblicke JA zur Fügung, und dann geht man ein in die Textrolle der Menschheit. Allertourhinundzurück. Action!“

–Hélène Cixous

Dabei steht der fragliche Verbleib des Autors, des Menschen hinter den Zeilen, in einem sinnfälligen Zusammenhang mit dem historischen Bemühen, ihn als Zentralinstanz des geschichtlichen Fortschritts anzusetzen. Als Protagonist eines weltweit wirksamen humanistischen Theaters, als zentrale Figur im Roman der Weltgeschichte, führt der Mensch eine Doppelexistenz, in der er zum Schauspieler seiner selbst wird: der empirisch-reale Körper, der lebt, arbeitet, spricht, isst, schläft, spielt und stirbt – *und* – was dieser sich einbildet zu sein, in dem Bild, das der Körper von sich enthält und in dem er sich vorstellt, repräsentiert: der Einzelne als Exemplar des virtuell unsterblichen Gattungssubjekt: Mensch.

Auf exemplarische Weise begegnen wir dem musterhaften Plot des Weltgeschlechterromans in Immanuel Kants *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, in deren Zentrum der Weltbürger: Mensch sich mit dem Pensum konfrontiert sieht, als aufgeklärtes Gattungssubjekt die Sinnhaftigkeit des historischen Geschehens zu garantieren. Diese *Idee* Kants soll in der Folge als eines jener narrativen Versprechen analysiert werden, die der *homo poeta* über das de facto vorliegende Chaos des Werdens legt, um dem simulierten Autor – der Menschheit – eine idealistische Kontrolle über den Gang der Dinge unterstellen zu können.³¹ In Kants *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* gibt der Verfasser zunächst zu, dass es „zwar ein befremdlicher und dem Anscheine nach ungereimter Anschlag [ist], nach einer Idee, wie der Weltlauf gehen müsste, wenn er gewissen vernünftigen Zwecken angemessen sein sollte, eine Geschichte abfassen zu wollen; es scheint, in einer solchen Absicht könne nur ein Roman zu Stande kommen.“ (Kant 1784, 29) Doch erfindet sich der Autor einen plausiblen Reim darauf. Er wählt einen sehr besonderen Gesichtspunkt

³¹ Tatsächlich setzt Kant den Menschen nicht nur als handlungsmächtiges Subjekt der Geschichte in die Position des Autors. Der ganzen Systematik der Kritik der reinen Vernunft liegt ein Entwurf konstituierender Subjektivität zugrunde, in der die erscheinende Welt als solche zu einem synthetischen Gewebe auf Vorstellungen wird, deren Lesbarkeit einzig vermöge der kolossalen Autorschaft des „Ich denke“ garantiert ist. Hatte Kopernikus Umkehrung der interplanetarischen Verhältnisse noch die Tendenz zur kosmologischen Bescheidenheit des Menschen, so scheint Kants kopernikanische Wende in der Erkenntniskritik zunächst die gegenteilige Tendenz aufzuweisen, wenn Kant festhält, „daß alle diese Erscheinungen, mithin alle Gegenstände, womit wir uns beschäftigen können, insgesamt in mir, d. i. Bestimmungen meines identischen Selbst sind.“ (Kant 1781, A129) Es ist dieses identische Selbst, das vermöge seiner transzendentalen Apperzeption die gesetzmäßige Einheit der Welt dazu autorisiert, zu erscheinen. Ein unscheinbares „Ich denke“ installiert sich über Kants Konzeption welt schöpferischer Subjektivität als Autor schlechthin, als zentraler Angelpunkt einer generativen Identität, die in allem Mannigfaltigen als Einheit beharrt und an der man „allen Verstandesgebrauch, [...] die ganze Logik, und [...] die Transzendental-Philosophie heften muß.“ (ibid. B133)

der Weltbetrachtung, von dem aus die vernünftige Einheitlichkeit der gesamten vergangenen Geschichte sichtbar wird. Der utopische Gehalt eines „vernünftigen Zwecken angemessen[en]“ Geschichtsverlauf, wie er sodann konstruiert wird, soll dem Menschen eine „tröstende Aussicht in die Zukunft“ (Kant, Idee 30) eröffnen und es dem historischen Subjekt erlauben, sich sinnvoll in den Gang der Dinge einzubringen. Der Geschichtsverlauf muss sich als ein sinnvoll geordnetes Ganzes bestimmen lassen, „weil sonst die praktische Philosophie Kants keinen Ort mehr in ihr fände.“ (Pauen 1997, 69) Das Bedürfnis, das hinter dem Entwurf eines „vernünftigen Zwecken“ angemessenen Geschichtsverlaufs steht, wird vom idealistischen Romancier Kant unumwunden zugegeben. Offenbar benötigt der Mensch einen sichtbaren Ursprung und ein in seiner Handlungsmacht stehendes Kontinuum der Progression, um sich angesichts seines mit Sicherheit tödlichen Endes an einer „tröstende[n] Aussicht in die Zukunft“ zu beruhigen.

Doch im Szenario seiner Fake-Apokalypse zum „Jüngsten Tage“ (Nw 48) macht Kreuzgang dieser *Idee* einen Strich durch die Rechnung und das „Trauerspiel: der Mensch“ wird an seinen hyperbolischen Verfasser retourniert. Im Zuge seines Rückblicks auf die nun abzuschließende Weltgeschichte – freilich nur „kurz und summarisch“ (ibid. 51) – fragt der sich als Weltrichter aufspielende Kreuzgang: „Was haben wir aber darin [in der Weltgeschichte] vollbracht? [...] Ich behaupte: Gar Nichts! [...] Hinter Euch liegt die ganze Weltgeschichte wie ein alberner Roman.“ (ibid. 51f.) Wider Erwarten ist das Weltengericht früher eingebrochen als erst am Ende aller Tage – dem Jüngsten – und so ist dem Menschen keine Zeit geblieben, seine Identität als vernünftiges Subjekt der Weltgeschichte zu verifizieren. Die menschliche Gattung als vernunftfähiges Autorenkollektiv der Weltgeschichte hat versagt und der göttliche Ratschluss, den Universal-Roman der Weltgeschichte nicht selbst zu bearbeiten, entpuppte sich aus postapokalyptischer Perspektive als fataler Fehler. Kants eigenes Szenario einer Post-Apokalypse ist uns durch seine Überlegungen zum Ende aller Dinge überliefert. In diesem kuriosen Aufsatz erweist sich Kant als fast noch gnadenloserer Weltrichter als Kreuzgang. Denn wenn sich am Jüngsten Tag zeigen sollte, dass die Menschheit ihrer moralischen Pflicht als Endzweck der Schöpfung nicht gerecht geworden ist, so wäre „kein rechtfertigender Grund da [...], warum sie [die Menschen] überhaupt wären erschaffen worden.“ Bei solcher Lage der Dinge wäre die Welt auch für Kant ein lächerliches „Schauspiel [...] das gar keinen Ausgang hat und keine vernünftige Absicht zu erkennen giebt.“ (Kant 1794, 331)

Aber Kant bemüht sich redlich – um mit Kreuzgang zu reden – „das verpfuschte Ding in eine höhere Sprache zu übersetzen“ (Nw 52) und schickt sich an, eine „moralische

Theaterordnung“ einzuführen, „nach der Alles zuletzt sich gut auflösen müsse.“ (ibid. 37) Er kann die Faktizität des lächerlichen Schauspiels verleugnen, indem er den tatsächlichen Verlauf der Geschichte auf eine Finalursache hin literarisch konstruiert und so tut, als ob es sich bei diesem Possenspiel um die „sukzessive Realisation vernünftiger Verhältnisse“ (Böhler 2003, 260) handle. Um also „ein sonst planloses Aggregat menschlicher Handlungen wenigstens im Großen als ein System darzustellen“ (Kant 1784, 29), entwirft Kant den Plan einer Weltgeschichte, und setzt vor deren realer Ereignung einen simulierten Werdegang. Um die drohende Kontingenz einer sonst planlosen Bedeutungslosigkeit historischen Handelns zu kompensieren, wird ein narrativer Schein von Ordnung konstruiert, der sich über die chaotischen Verhältnisse legt wie „die Decke die über das Mosesantlitz des Lebens gehängt ist.“ (Nw)

Dem „falschen jüngsten Tages Lerm“ (Nw 48) Kreuzgangs entspricht sodann spiegelverkehrt die weltbürgerliche Absicht einer vernünftigen Geschichtssimulation. Denn mit ihrer Hilfe ersetzt Kant das faktisch besehen lächerliche Schauspiel, „das gar keinen Ausgang hat“, durch ein transzendentes Regietheater, indem es alsdann z.B. heißt: „die Dinge der Welt müssen so betrachtet werden, als ob sie von einer höchsten Intelligenz ihr Dasein hätten.“ (Kant 1781, B699/A671) Da aus intellektueller Redlichkeit kein objektiver Trost mehr greifbar ist, bedarf es einer praktisch-appellativen Restauration derjenigen Glaubenssätze, die zuvor der theoretischen Destruktion zum Opfer gefallen waren. Es bedarf einer weltgeschichtlichen Quasi-Teleologie, um sich darüber hinwegzutäuschen, „wie es doch in den ursprünglichen Verhältnissen wirklich ist“, nämlich: „alles recht erhaben unmotiviert.“ (Nw 39) Und so transformiert Kant die christlichen Erlösungsdogmen mit viel Ironie und dem Konjunktiv irrealis als der grammatischen Entsprechung des romantischen Prinzips Sehnsucht in die virtuelle Realität des als-ob.

Wenn er nicht hinter seine eigene Kritik zurückfallen will, kann Kant nämlich den Erfolg moralischen Handelns (und das faktische Erreichen des Endzwecks durch einen tatsächlich vernünftigen Gang der Geschichte) von sich aus nicht versprechen. Da das Ideal einen Zweck gebietet, der „theoretisch betrachtet, ohne eine darauf hinwirkende Macht eines Weltherrschers, durch meine Kräfte allein, unausführbar ist (das höchste Gut)“, (Kant 1796, 396) postuliert Kant die *virtual reality* einer göttlichen Weltregierung, die den Sinn pflichtbewussten Handelns unter der Annahme sicherstellt, dabei so zu tun, „als ob eine solche Weltregierung wirklich wäre.“ (ibid.) Der Hanswurst kann Kant dafür nur gratulieren, „daß er das griechische Fatum abgeschafft und dafür eine moralische Theaterordnung eingeführt habe, nach der Alles zuletzt sich gut auflösen müsse.“ (Nw 37) Zuletzt kann also

auch dieser Verfasser seinen „albernen Roman“ einer vernünftigen Weltgeschichte nicht in eigenem Namen unterzeichnen; muss den Unsinn der Welt auf einen intelligenten Autor-, sich selbst als Pseudonym auf den wahren Dichter zurückführen und an „eine Concurrenz göttlicher Weisheit zum Laufe der Natur auf praktische Art glauben, wenn man seinen Endzweck nicht lieber gar aufgeben will.“ (Kant, 1794, 337) „Es gibt ein weites Feld für die Teleologen“, mokiert sich der damit angesprochene „wahnsinnige Weltschöpfer“ über seine postulierte Konkurrenz. „O das Sonnenstäubchen hat eine erstaunliche Vernunft, und bringt selbst in das Willkührlichste und Verworrenste etwas systematisches;“ (Nw 79) konstatiert derselbe die Farce einer Autorschaft, die sich angesichts der schlichten Zuvorgekommenheit der Welt nur in Nachträglichkeit als deren souveräne Kontrollinstanz simulieren kann.

part III

Vexierwahnsinn und hegemoniale Synekdoche

– der abgedunkelte Zuschauerraum

„Für mich war es ein interessantes Schauspiel, dieses gewaltige Eingreifen einer Riesenhand in ein fremdes Leben, dieses Umschaffen der wirklichen Person zu einer poetischen.“

–Bonaventura

Husserls Frage „ob das europäische Menschentum eine absolute Idee in sich trägt und nicht ein bloß empirischer anthropologischer Typus ist, [...] ob das Schauspiel der Europäisierung aller fremden Menschheiten in sich das Walten eines absoluten Sinnes bekundet“ (Husserl 1982, 15) oder nicht, würde der Nachtwächter wohl mit einem entschiedenen Nein beantworten. Am Beispiel Kants, wurde aufgezeigt, wie problematisch es ist, „die Sinnhaftigkeit, ja Vollkommenheit von Natur und Gesellschaft in der einheitlichen, widerspruchsfreien Ordnung des rationalistischen Wissenschaftssystems gleichzeitig abzubilden und zu gewährleisten.“ (Kremer 1982, 7) Viel entscheidender jedoch als eine bloß theoretische Inkohärenz, die Kants ideellem Entwurf zu einer Weltgeschichte gar nicht so leicht nachzuweisen ist, ist die praktische Umsetzung dieser Idee, die, um es mit Kant zu sagen, „eine pathologisch=abgedrungene Zusammenstimmung zu einer Gesellschaft endlich in ein moralisches Ganzes verwandeln“ (Kant 1784, 21) will. Viel gravierender als der Nachweis der fiktiven Natur einer Weltgeschichte, welche derselben durch eine Symbiose aus sozialen Bewegungen, Technologien und Ideen den Anschein von Fortschritt verschafft, sind die realen Folgewirkungen dieser Fiktion, die als die grundlegende Mystifikation analysiert werden muss, mit der Herrschaft hegemonial wird. Es handelt sich um die tatsächliche Integration der Einzelnen in die Gesellschaft und die Synchronisation beider, um sie durch eine übergreifende Narration zu einem gemeinsamen Ziel abzurichten.

So verweist der „mit Gewalt durch Hunger, Gläubiger, Gerichtsfrohne u.s.w. zu[m] Realisten bekehrt[e]“ Poet auf die realen Existenzbedingungen hinter den Kulissen des Regietheaters, wo die leiblichen Bedürfnisse und die doppelte Schuld von Geld und Sünde alles in Gang halten. Obwohl die *persona ficta*, das als poetische Schöpfung verstandene Gattungssubjekt des allgemeinen Menschen ein fiktives Konstrukt ist, hat es doch äußerst reale Effekte auf die leidtragende *persona vera*. Die Welt-Geschichte als Quintessenz menschlichen Handelns wird zwar wohl immer eine Art Roman bleiben, doch werden die Körper in ihrem Selbst- und

Weltbezug tatsächlich in diesem Roman auf höchst reale Weise konstituiert. Dieser Ambivalenz begegnet auch der Nachtwächter, als er einem von Suizid Gefährdeten rät:

„Nimm die Sache von der leichten Seite; denn es ist doch spaßhaft [...] dieser großen Tragikomödie der Weltgeschichte [...] als Zuschauer beizuwohnen, und du kannst dir zuletzt das ganz eigne Vergnügen machen, [...] das ganze Stück [...] auszupfeifen. [...] »Pfeifen will ich,« sagte der Mann trozig, »hätte mich nur der Dichter nicht selbst mit ins Stück verflochten als handelnde Person; das verzeih ich ihm nimmer!« »Um so besser!« rief ich, »da giebt es wohl gar noch zu guter lezt eine Revolte im Stücke selbst, und der erste Held empört sich gegen seinen Verfasser.«“ (Nw 34)

Einer folgeschweren Art und Weise, sich „ins Stück verflochten“ zu sehen, begegnen wir im Tollhaus, in das Kreuzgang eingewiesen wurde: „In diesem Narrenkämmerchen lag ich, wie in einer Höle der Sphynx, mit meinem Räthsel eingeschlossen.“ (Nw 108) Widererwarten trifft er dort auf eine alte Bekannte, eine Schauspielerin, mit der er einst zusammen am Hoftheater den Hamlet spielen durfte. Er berichtet uns von jenem Abend, als diese Schauspielerin, die Ophelia spielte, „aus ihrem Vexirwahnsinne Ernst machte und förmlich toll vom Theater ablief.“ Sie hatte sich selbst auf irreversible Weise mit ihrer Rolle vertauscht, die Differenz zwischen Schauspieler und gespielter Figur endgültig aufgehoben und ist mit ihrer Rolle ident geworden. Am Theater gab es

„gewaltigen Lärm, und wie andere Direktoren sich mit dem Einstudieren der Rollen zu beschäftigen pflegen, so bemühte sich dagegen der anwesende seine Prima Donna mit aller Anstrengung aus der gespielten herauszustudieren; – doch vergeblich, die mächtige Hand des Shakespear, dieses zweiten Schöpfers, hatte sie zu heftig ergriffen, und lies sie zum Schrecken aller Gegenwärtigen nicht wieder los“ (Nw 108),

weshalb „zuletzt kein anderes Mittel übrig [blieb], als sie ins Tollhaus zu schicken.“ Kreuzgang beschreibt diesen Vexierwahnsinn als „Umschaffen der wirklichen Person zu einer poetischen.“ Dass Kreuzgang von dieser bedenklichen Selbstverwechslung ausgerechnet aus der „Höle der Sphynx“ berichtet, wo er über das Rätsel des Menschen brütete, erhebt diese Episode in einen paradigmatischen und für das historische Repräsentationstheater relevanten Zusammenhang. *Der Mensch*, in einer von den konkreten Körpern und den Situationen, in denen sich diese befinden, idealistisch abstrahierten, letztlich erdichteten Identität, bildet die Blaupause, die, auf transzendenter Ebene angesiedelt, als Quasi-Ursache fungiert für die Hervorbringung eines bühnenreifen Humanismus. Der Teufel steckt im Detail – aber auch im Ganzen: „Schaut euch nur unter den Menschen um, wie sie alle nach Universalität jagen [...] um möglichst das Ganze zu repräsentiren“ (Bonaventura 1805, 2), identifiziert Bonaventura in des *Teufels Taschenbuch* das kontingente Begehren der Menschen nach

allgemeinverbindlicher Gültigkeit, nach Universalität. Diese Jagd nach Universalität, nach einem Bild, das „alle und jeden, den Menschen und jeden einzelnen“ (Kittler 2000, 86) enthält, bildet die Grundlage des metaphorischen Disziplinarverfahrens dieser Gesellschaft. Der Versuch, dem Menschen eine für alle einzelnen maßgebliche Repräsentation zu geben, ist ein Oxymoron, das „unter dem Schutz-Schleier des rhetorischen Verfahrens“ (Böhler 2014, 244) die gesellschaftliche FormGebung des Menschen ermöglicht. Als ein Komplott der Wissensgesellschaft reklamiert das anthropologische Wissen über den Menschen immer auch eine für alle Menschen gültige Normativität.

Es ist im wahrsten Sinne des Wortes maßgeblich, welches Bild man sich von sich macht, denn nach diesem Bild wird man geformt. *Pars pro toto* – ermöglicht solch ein (unmögliches) Bild die „für die hegemoniale Verbindung konstitutive Synekdoche“ (Laclau 2013, 73f. zitiert nach: Böhler 2014, 244), in der der einzelne, real existierende Körper, gerade in seinem Begehren nach Universalität, zum freiwilligen Medium für die Hervorbringung des fiktiven Gattungssubjektes wird, das eben durch ein diszipliniertes Begehren im Einzelnen allererst gegründet wird. Der Mensch bildet damit eine real existierende Metapher im Namen einer Universalität, zu deren Agent man wird, indem man der Singularität, die man ist, die Maske des Allgemeinen überstülpt. „Erst dort, wo die *rationale Maskierung* der Partikularität des eigenen Begehrens gelingt, indem ihr massenhaft geglaubt wird, kann das eigene Begehren eine normative Funktion übernehmen und damit den Anspruch stellen, die maßgebliche Form von Begehren *schlechthin* zu sein.“ (Böhler 2014, 244)

Diese kollektive Selbsthypnose beruht auf einem theatralischen Verfahren, in dem sich die ganze Gesellschaft in ein Spektakel verwandelt. Man darf berücksichtigen, dass sich der Raum des Theaters gerade zu jener Zeit um 1800 auf andere Gebiete auszuweiten begann: Anatomie- und Seziersäle wurden wie Irrenhäuser nach ähnlichen Prinzipien konstruiert wie das allgemeine Hoftheater. Einerseits wurde alles immer mehr zum Theater, begann, sich als Theater zu ereignen, und andererseits hörte dieses Theater in dem Maße auf, die Wirklichkeit zu repräsentieren, in dem alles das von der Bühne ausgeschlossen wurde, was an Divergentem, Exzentrischen, Bedrohlichem und Widerspenstigen – wie zum Beispiel der Hanswurst – die Performance auf der Bühne gefährdete. Dieser Ausschluss erfolgte dabei „im Namen einer höheren Finalität, einer essentiellen Wirklichkeit oder sogar eines Sinns der Geschichte“ (Deleuze 1993, 318), der eben auf der Bühne zur Aufführung gebracht werden sollte. Einen entscheidenden sozio-politischen Wandel des Theaters um 1800 beschreibt Schivelbusch in Absetzung zum barocken Theater. Demzufolge wird der fließende Übergang zwischen dem an der Aufführung beteiligten Publikum und den Akteuren auf der Bühne, wie

er für den theatralischen Selbstgenuss des barocken Theaters kennzeichnend ist, in der Moderne zusehends abgelöst von einer immer strikter werdenden Grenzziehung zwischen Publikum und Akteurs: der Zuschauerraum wird allmählich abgedunkelt und die Bühne im Gegenzug ins grelle Licht gesetzt.

„Im Zuschauerraum versammelte sich nun ein Publikum, dessen ganze Aufmerksamkeit dem Geschehen auf der Bühne galt, ja im Grunde handelte es sich nicht mehr um ein Publikum, sondern um viele einzelne Subjekte, die jedes für sich dem Drama folgten, [...] unter Ausschluss aller ablenkenden äußeren Faktoren. Die Dunkelheit im Zuschauerraum zielte auf diese Zweisamkeit zwischen Zuschauer und Drama hin, indem sie das soziale Phänomen Publikum für die Dauer des Spiels außer Kraft setzte.“ (Schivelbusch 1983, 195f.)

Beides, sowohl das Verstummen als auch das Unsichtbarwerden des Publikums, registrieren auch die *Nachtwachen*, wenn Kreuzgang alias Hamlet in seinem „Ingrimm über die Menschheit“ seine „Gastrolle“ am Hoftheater zur Gelegenheit nimmt, „mich gegen das schweigend dasitzende Parterre eines Theils meiner Galle zu entledigen“ (Nw 108), bis er zuletzt „aus der Rolle fällt, um nicht mehr vor einem unsichtbar dasitzenden Parterre spielen zu müssen.“ (Nw 115) Wo dereinst unter Beteiligung des Publikums unmittelbare Reaktionen, Zwischenrufe, Gelächter etc. die Aufführung *als* Aufführung, das Theater *als* Theater erleben ließen, wird nun ein zum stumm sein verurteiltes Publikum vereinzelter Subjekte zunehmend von der Macht der Aufführung eingenommen, von der man sich immer weniger distanzieren kann. Die bedrohlichen Konsequenzen dieser Tendenz zur Ausschaltung des Publikums schildert Foucault angesichts der heutigen Überwachungsgesellschaft wie folgt: „Wir sind nicht auf Bühne und nicht auf den Rängen. Sondern eingeschlossen in das Räderwerk der panoptischen Maschine, das wir selber in Gang halten – jeder ein Rädchen.“ (Foucault 1993, 279) Zuletzt werden die im abgedunkelten Zuschauerraum des Panoptikums eingeschlossenen Subjekte noch damit entschädigt, sich in ihrer Statistenrolle als Helden erleben zu dürfen.³²

Erst jenem „Schauspieler, der grimmig das Papier zerreißt und aus der Rolle fällt“ ist es möglich, „nicht mehr vor einem unsichtbar dasitzenden Parterre spielen zu müssen“ und es ist dieser Schauspieler, der, im Bewusstsein, einer zu sein, jene „Revolte im Stücke selbst“ anzetteln kann, indem er sich der vorgegebenen, internalisierten Rolle verweigert. Seinen Widerstand bezieht er dabei gerade aus der Differenz zu der Rolle, in der er repräsentiert

³² Auch diesen ambivalenten Aufenthalt zwischen Theater und Maschine kennen die *Nachtwachen*: „Wie ist es möglich, Freund, daß Sie diesem Magen und diesem Leben entsagen, und überhaupt aus dieser künstlichen Maschine, in der Sie tausend Räder drehn und treiben, heraus fliegen wollen? Wie viele Bühnen liegen nicht um Sie her, auf denen Sie als Held agieren können! Schlachtfelder, Almanache, Litteraturzeitungen, das größere und das kleinere Theater.“ (Nw 100)

wird. Innerhalb dieser Repräsentation bildet das Individuelle den blinden Fleck darin, ein sich jeder symbolischen Repräsentation entziehender, unauflöslicher Rest, eine Singularität, die sich nie unter das Ganze rechnen lässt und die das untilgbare Widerstandspotential besorgt, sich der Unterordnung im Zeichen der Signatur in eigenem Namen zu verwehren.

Was nach Universalität jagt, kann selbst nichts universelles sein. Was das Ganze repräsentieren möchte, kann selbst nicht das Ganze sein und was „sich zuletzt zu verständigen Menschen einkleidete, wie wir sie jetzt noch täglich in Hof- und anderen Uniformen einherschreiten sehen“ kann selbst kein Mensch sein, sondern etwas Singuläres, das den Menschen spielt. Die Ordnungen des Allgemeinen sind, wie Deleuze ausführt, stets „die Maske einer Singularität“ (Deleuze 1992, 45), die sich von einer Maske zur anderen verschiebt und verkleidet und nie in dem aufgeht, was sie repräsentiert. Als Protagonist – als „der *eine* Akteur der zu *Thespis* Zeit mit dem Chore die ganze Tragödie ausmachte“ – spielt man sich selbst nur indem man völlig außer sich ist. Die Anstrengung, die darin besteht, dem Anschein zum Sein zu verhelfen, ist außerordentlich und überall gilt es, die Brüchigkeit des Schleiers mit neuem Schleier zu verbergen. Eine Anstrengung, die endlos ist, da sie die wesentliche Leerstelle in der Repräsentation maskieren muss, von der diese fortwährend ausgehöhlt wird.

„Der Repräsentant sagt: ‚Alle Welt anerkennt, dass...‘, aber es gibt stets eine nicht-repräsentierte Singularität, die nicht anerkennt, eben weil sie nicht alle Welt oder das Universale ist. [...] Das sinnliche Bewusstsein (d. h. das Etwas, die Differenz oder *ta alla*) bleibt verstockt.“ (Deleuze 1992, 78f.) Die singuläre Differenz verleugnet das Universale in dem Maße, in dem sie als dessen blinder Fleck und uneinholbarer Fluchtpunkt von Natur aus nicht darunter subsumiert werden kann. Unablässig sich jeder Repräsentation und dem metaphorischen Disziplinarverfahren entziehend, indem es dem Allgemeinen seine Anerkennung verweigert, markiert „das Etwas, die Differenz“ die konstitutive Unabgeschlossenheit der Maskierung, sorgt für die Brüchigkeit jeder Maske, in die es sich einhüllt, hinter der es aber nie gegenwärtig ist. Endlos verkleidet, verwandelt und verschoben ist sie es, die im Abblättern der Masken die „Allgegenwart Dionysus in diese Überlagerung“ hineinträgt. (ibid. 25)

Der Faden ist zerrissen – (Re)Kapitulation

„Wenn Ihr es überlegt, dass im ganzen Menschenleben kein Zweck und kein Zusammenhang zu finden ist, so werdet Ihr es gern aufgeben, diese Dinge in meinen Lebenslauf hineinzubringen.“

–Blaubart

„Die meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler. [...] und wenn in den Faden des Lebens auch ein wenig ‚weil‘ und ‚damit‘ hineingeknüpft wird, so verabscheuen sie doch alle Besinnung, die darüber hinausgreift: sie lieben das ordentliche Nacheinander von Tatsachen, weil es einer Notwendigkeit gleichsieht und fühlen sich durch den Eindruck, dass ihr Leben einen ‚Lauf‘ habe, irgendwie im Chaos geborgen. Und Ulrich bemerkte nun, dass ihm dieses primitiv Epische abhanden gekommen sei.“

–Robert Musil

Wer versucht, dem Protagonisten der *Nachtwachen* auf den Grund zu kommen, gerät in des Teufels Küche. Was er bei seinen nächtlichen Rundgängen erfährt, ist „nur Unzusammenhängendes, das ich eben so unzusammenhängend mittheilen will“ (Bonaventura 1804, 19) Eingeschoben in die unzusammenhängenden Berichte von den nächtlichen Geschehnissen, gibt uns der Protagonist immer wieder Einblicke in sein Leben vor Antritt des Nachtwächteramts. Sein Leben bezeichnet er als „die ärgste von allen [...] Tollheiten.“ (Nw 56) Als ein Buch im Buch findet sich sein „Lebensbuch“, das seinem „Lebenslauf“ entsprechend „verwirrt und toll genug geschrieben ist.“ (Nw 27) Hin und wieder blättert er „gleichsam aus Langerweile“ darin, um „in der Rekapitulation desselben [seines Lebens] fortfahren.“ (Nw 56) Das Lebensbuch stellt das genuine biographische Medium dar, in dem ein Leben rekapituliert, sprich: wiederholt und auf diese Weise in einen narrativen Zusammenhang eingefügt werden kann. Im Verlauf dieses Kapitels wird man sehen, inwiefern sein Lebensbuch das ‚Re-‘ der Kapitulation zusehends verlieren wird und letztlich daran scheitern muss, d.h. kapitulieren, die Tatsachen seines Lebens in dem Zusammenhang zu wiederholen, der es narrativ abbilden soll.

Anstatt den Geschehnissen, die sich im Laufe eines Lebens ereignen, jenen zu teleologischen Sinn unterzulegen, der ihn zum Lebenslauf macht, hat er „den Faden der Perioden verloren, und reiße ihn lieber ganz ab, um von neuem anzuheben.“ (ibid. 75) Es ist der berühmte Faden der Erzählung, der sich immer wieder im Chaos verliert, um an anderer Stelle wieder aufzutauchen. Anstatt sein Leben daran aufzuknüpfen, reißt er ihn lieber ganz ab. Darin kommt zum Ausdruck, dass die Erzählungen, die es gibt, immer nur als Fragmente existieren, als Bruchstücke, dem formlosen Chaos abgerungen von dem sie immer wieder unterbrochen

werden. Anders als seine Interpreten bemüht er sich gar nicht darum, Zusammenhang in das Unzusammenhängende zu bringen und konterkariert damit den Anspruch seiner Interpreten, dort eine Einheit zu fingieren, wo keine ist. Nur einmal bemüht sich der Nachtwächter, eine Begebenheit „in klare langweilige Prosa [zu] übersetzen.“ Doch es ist gerade das „Leben des Wahnsinnigen“, mit dem er die vorige Nacht verbrachte, welches er „recht motiviert und vernünftig zu Papiere“ (ibid. 41) zu bringen versucht. Den Wahnsinn vernünftig zu beschreiben und ihn einer rationellen Erklärbarkeit zu unterstellen, ist wiederum eines jener aufklärerischen Projekte, mittels derer das Chaos der Welt in eine Ordnung gebracht wurde – abermals ist man jedoch „mit dem Ordnen zu voreilig gewesen“ und hat damit „das Chaos selbst verpfuscht.“

Sein eigenes Leben bezeichnet der Nachtwächter „als ein seltsames verschrobenes *lulus naturae*“ (Nw 66) – eine Laune der Natur – und erinnert damit an jenen epistemologischen Wandel im Naturverständnis, nach dem sämtliche wunderlichen Gestalten der Natur in der taxonomischen Ordnung einer verwissenschaftlichten Biologie keinen Platz mehr fanden. Als „eine einzige Ausnahme“ zur regelhaften Selbstkonstitution der beginnenden Normalisierungsgesellschaft, bildet der Protagonist Kreuzgang eine Gestalt der Nichtidentität, die im Schatten des „tödlichen Identitätsstrebens“ (Breger 1998, 242) existierend, vor dem Aussterben bedroht ist. Die *Nachtwachen* dokumentieren die „Pathogenese der bürgerlichen Welt“ (Hörisch, 1976, 104), die als die „Integration des Individuums unter einer von Affekten freigehaltenen und durch Pflichtgefühl konsolidierten marktwirtschaftlichen Gesellschaft“ (Kehrseite 1996, 35) nicht ohne Exklusion jener vonstattengeht, die sich von ihren Affekten nicht freihalten können. Ihr Protagonist repräsentiert eines jener Nebenprodukte, die die neuen gesellschaftlichen Synthesekräfte im Dienste des Repräsentationstheaters hinter die Kulissen des Alltags verbannen musste, um sie auf den Bühnen der Irrenanstalten, die wie Schauspielhäuser konstruiert waren, zur Aufführung zu bringen. „Gerade die Errichtung der Grenze, geistig und architektonisch, zwischen wahr und falsch, vernünftig und wahnsinnig, hatte das Gefühl für Sicherheit zerstört“ (ibid. 75) und die Grenzziehung der Rationalität mündet jenseits ihrer Selbstlimitierung in das Anwachsen von Irrationalität.

An der Border-Line der Normalisierungsgesellschaft sammeln sich ihre Nebenprodukte in einer unüberschaubaren Zahl von Randexistenzen: unheimliche, Heimatlose, Repräsentanten des Asozialen – Bettler, Vagabunden, Diebe, Räuber, Mörder, Falschspieler, Geisteskranke, Selbstmörder, Besitz-, Arbeits- und Berufslose, Verbrecher, politisch Auffällige, Dirnen, Wüstlinge, Alkoholiker, Verrückte, Idioten – Sonderlinge, die Arbeit und Geselligkeit

verweigern.³³ Für den modernen Dichter mündet die neu gewonnene Selbstständigkeit als Schriftsteller in eine „exzentrische Lage am Rande der bürgerlichen Gesellschaft, die durch ein ganzes Syndrom von bohèmehaften Lebensweisen, Exzentrizität, resignativen Fluchtbewegungen, Wahnsinn und Selbstmord ihre psychisch und materiell desolaten Konturen verrät.“ (Kremer 1982, 14) Erst im ausgeschlossenen Innenraum dieser Gesellschaft eingeschlossen, im Irrenhaus, das in den *Nachtwachen* mit erstaunlich ‚normalen‘ Individuen bevölkert ist, wird der reich nuancierte Wahnsinn, an dem die Menschheit ganz allgemein laboriert, offenbar. Kaschiert unter der Maske des Normalbürgers, auf die der diskrepante Einzelne passgerecht zugeschnitten wird und sich verbiegen muss, kann die rätselhafte Ironie der Normalisierungsgesellschaft doch nicht verborgen bleiben: „no ‚normal‘ individual ever appears.“ (Widder 2008, 158)

Im Vexierspiegel der Einbildungskraft

„Auf die Frage: Wer spricht? antworten wir bald mit dem Individuum, bald mit der Person und bald mit dem Grund, der das eine wie die andere auflöst.“

–Deleuze

Noch bevor der Nachtwächter in der 7. Nachtwache zu einer ausführlichen Rekapitulation anhebt, weist er selbst auf die Schwierigkeiten hin, sich ein eindeutiges Bild von sich zu machen:

„Ich bin schon oft daran gegangen vor dem Spiegel meiner Einbildungskraft sitzend, mich selbst leidlich zu portraituren, habe aber immer in das verdammte Antlitz hineingeschlagen, wenn ich zuletzt fand, daß es einem Vexiergemälde glich, das von drei verschiedenen Standpunkten betrachtet, eine Grazie, eine Meerkaze und en face den Teufel dazu darstellt. Da bin ich denn über mich verwirrt geworden, und habe als den letzten Grund meines Daseins hypothetisch angenommen, daß eben der Teufel selbst, um dem Himmel einen Possen zu spielen, sich während einer dunkeln Nacht in das Bette einer eben kanonisirten Heiligen geschlichen, und da mich gleichsam als eine *lex cruciata* für unsern Herrgott niedergeschrieben habe, bei der er sich am Weltgerichtstage den Kopf zerbrechen solle.“
(Nw 56)

Welch merkwürdiges Vexierbild tritt uns da vor Augen; kaum noch menschliche Züge sind darin zu erkennen. Kant bezeichnet die Einbildungskraft als eine „eine verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele, deren wahre Handgriffe wir der Natur schwerlich jemals

³³ „Er ist gewiss sehr nichtsnutzig und eine wahre Pest der Gesellschaft“, urteilt Karoline Schlegel über den Dichter Winkelmann, der „ein erschreckendes Bild des Zerbröckelns bietet.“ zitiert nach: Burath 1948, 81)

abrat, und sie unverdeckt vor Augen legen werden.“ (Kant 1781, B180/A141) Ihr Handgriff, der Schematismus, besteht nach Kant in der Anwendung der Kategorien auf Erscheinung, durch welchen dem betrachtenden Geist überhaupt erst ein Ding in seiner Sichtbarkeit als dieses oder jenes erscheinende Ding vor Augen treten kann. Ohne diese Einbildung hätten wir es nach Kant bloß mit einem chaotischen Fluss von unzusammenhängenden Sinnesdaten zu tun, die nur über den Schematismus immer schon in einer erkennbaren Form geronnen vorgestellt werden können. Als *das* Bild gebende Verfahren schlechthin handelt es sich hierbei um eine weltschöpferische Einbildungskraft. Sie „ermöglicht jegliche Bildbeschaffung und damit jegliches In-die-Anwesenheit-tretens von etwas als etwas.“ (Nancy 2006, 147) Deleuze versteht dieses In-die-Anwesenheit-treten, das die Einbildungskraft bewerkstelligt, als Syntheseleistung, als „Kontraktionskraft“, welche die verschiedenen Augenblicke der betrachtenden Seele in einen qualitativen Eindruck zusammenzieht und uns dadurch ein Bild von Etwas gibt. „Als photographische Platte hält sie das eine fest wenn das andere erscheint“ (Deleuze 1992, 99) und verwebt die mannigfaltigen im Laufe der Zeit eingesammelten Eindrücke in ein Bild.

Im Antlitz unseres Protagonisten jedoch zeigt sich etwas Inkommensurables, das sich dieser Synthese entzieht. Statt eines einheitlichen Gesichts, in welchem er sich vor dem Spiegel seiner Einbildungskraft in objektivierter Gestalt gegenüber treten kann, schaut er in ein Vexiergemälde, in welchem sich sein Antlitz nur als zersplittertes zeigt, zersplittert in die verschiedenen Aspekte und Ansichten, die dem Betrachter entgegenblicken. Dabei geht diese Zersplitterung so weit, dass gar keine Rede davon sein kann, dass es sich noch um *ein* Antlitz handelt, welches in der Folge von drei verschiedenen Blickwinkeln gesehen würde. Vielmehr entspricht das „verdammte Antlitz“ einem diffusen Gemisch ineinander verwobener Aspekte, die nicht mehr Aspekte eines Selben und mit sich Identischen sind, sondern je nach Standpunkt und Betrachtung ein autonomes, für sich stehendes Ganzes bilden, das die Einheit des Selbst nicht repräsentiert, sondern in Vielheiten zerteilt, weshalb auch in das „verdammte Antlitz hineingeschlagen“ wird. In einem Vexierbild gibt es keine Zentralperspektive, in der das Geflecht einander überlappender Figuren in einer übergeordneten Figur konvergieren würde. Die Elemente, aus denen es besteht, lassen das Bild nicht zur Ruhe kommen. Nur ein dem Vexierbild gegenüber äußerlicher Beobachter kann sagen, dass es dieselben, unveränderten Elemente sind, aus denen sich die verschiedenen Figuren in je unterschiedlicher Anordnung dieser selben Elemente zusammensetzen. Den betrachtenden Geist zwingt das Vexierbild jedoch zu einem umherstreifenden Blick und in und mit jedem AugenBlick ändern sich sowohl die Gestalt des Ganzen als auch die Teile, die die

eingebildete Einheit des Ganzen verunstalten. Diese Beweglichkeit der Differenzialperspektive, in der nichts zur Ruhe kommt, „impliziert eine Pluralität von Zentren, eine Überlagerung von Perspektiven, ein Gewirr von Blickpunkten, eine Koexistenz von Momenten, die die Repräsentation wesentlich deformieren.“ (Deleuze 1992, 83)

Das Schema der Repräsentation ist wesentlich definiert durch die grundlegende Gleichung jener Logik, die dem gesunden Menschenverstand zugrunde liegt – Ich=Ich : A=A. Ich, der ich derSelbe bin, sehe das Ding, das dasSelbe ist. Diese Gleichung wird im Vexierspiegel der Einbildungskraft unseres Protagonisten durch eine darin implizierte Ungleichung geteilt und mit der Differenz, in der das sich selbst einBildende Subjekt von sich abweicht, entweicht auch die vorausgesetzte Identität des Objekts. „Jeder Blickpunkt muss selbst das Ding sein, das Ding zum Blickpunkt gehören. Das Ding darf also nichts Identisches sein, muss vielmehr in einer Differenz zerteilt werden, in der die Identität des gesehenen Objektes wie des sehenden Subjekts schwindet.“ (Deleuze 1992, 83) Es handelt sich in diesem Fall also nicht um eine durch den gemeinen Hausverstand regulierte Einbildungskraft, die im Gesehenen dasselbe Objekt voraussetzt, indem sich ein gleichbleibendes Subjekt wiedererkennen könnte. Wer sich in diesem Spiegel betrachtet – und es genügt, sich einige Zeit unbefangen vor den Spiegel zu stellen, um das zu sehen – dem zeigt sich seine Identität nur, insofern sie sich zugleich verbirgt und sie verbirgt sich nur, insofern sie sich in dieser Verbergung konstituiert, als Verkleidung und Maske, als EinBildung.

Betrachtet man die einzelnen, standpunktabhängigen Gestalten, die sich in diesem verwirrenden Spiegel sehen lassen, wird deutlich wie schwierig es ist, in diesem Gesicht zu lesen. Die „Disparität im Phantasiegebilde“ (ibid. 187) erzeugt ein Amalgam der unähnlichsten Typologien. Auf den ersten Blick zeigt sich eine Grazie – gibt es nicht immer eine Perspektive, aus der alle Menschen schön sind? Auf den zweiten Blick zeigt sich eine Meerkatze – ein vorwiegend auf Bäumen lebendes Äffchen (die mit dem langen Schwanz). Auf den dritten Blick – „en face“ – der Teufel: vielleicht die „Ahnung einer Scheußlichkeit, die dem menschlichen Antlitz eignet“? (ibid. 197)

en face der Teufel: zur diabolischen Ebenbildlichkeit

Letzterer, der dem Betrachter bezeichnenderweise *en face*, also in Frontalansicht gegenübertritt, ist die geradezu paradigmatische Figur der Nichtidentität und es ist – wenn überhaupt – diese diabolische Nicht-Identität als eine fundamentale Frontalabsenz, in der sich die verschiedenen Teilrepräsentationen seines Selbst versammeln ohne in ein Bild gebracht werden zu können. Dieser Verlust von Selbstähnlichkeit bezeugt die Anwesenheit des Dämonischen, das sich wie ein verstörender Schatten in die Sichtbarkeit dieses Antlitzes einschleicht und das Portrait verschwimmen lässt. Dass die standpunktabhängige Gestalt ausgerechnet im Gesicht des Teufels konvergiert, gewinnt Plausibilität, wenn man sich dieses Gesicht aus ikonographischer Sicht vor Augen führt. Das Bild, das man sich vom Teufel gemacht hat, stellt sich dar als ein Amalgam unterschiedlichster Elemente der hellenischen, ägyptischen, babylonischen, kurz: heidnischen Tradition. Als solch ein phantastisches Gewebe einander überlagernder Masken verbirgt der Teufel aber nicht sein wahres Gesicht, sondern verbirgt, dass er keines hat und, seiner dämonischen Natur entsprechend, nur in Verkleidung auftreten kann. In seinem chimärischen Unwesen, das nur maskiert zum Ausdruck kommt, kann er „viele Masken haben, aber sein Wesen ist eine Maske ohne Gesicht.“ (Link 1997, 17) Es ist diese Unheimlichkeit einer Maske ohne Gesicht, die die christliche Tradition in den Teufel gebannt hat.³⁴ Er ist damit der absolute Widersacher jenes Urgesichts, das das Antlitz Jesu im Grabtuch von Turin hinterlassen hat.³⁵

Was das menschliche Gesicht betrifft, das über Jahrtausende durch seine Ebenbildlichkeit definiert wurde, so zerbricht diese identitätsstiftende Ähnlichkeit zu seinem Schöpfer schon mit dem Humanismus der Neuzeit, oder noch früher mit dem Katechismus der Kirchenväter. Giovanni Pico della Mirandola lässt Gott zu seinen Geschöpfen sagen: „Wir haben dir keinen festen Wohnsitz gegeben, Adam, kein eigenes Aussehen [faciem].“ Mit solch einem blanken Gesicht sieht sich der Mensch ins Freie der humanistischen Selbsthervorbringung gestellt, und damit in die Sünde. Deleuze, im Tonfall der platonischen Theologen, die den sündigen Menschen als ein „leeres Ebenbild Gottes“ (Scholz 2004, 14), und damit als Trugbild

³⁴ In Dürers *Ritter, Tod und Teufel* sowie in dem Teufelspakt, wie er auf dem Relief von Souillac dargestellt wird, zeigt sich das Gesicht des Teufels nur in unaufhebbarer Ambivalenz zu einer Maske, die dasselbe zugleich verbirgt: Maskiert sich ein Mensch als Teufel oder ist der Teufel maskiert als Mensch? „Trägt der Teufel eine Maske, oder ist er eine Maske?“ (Barasch 2002, 136)

³⁵ Im modernen Portraitbild eines Passfotos liegt so gesehen der aktuelle Versuch, diesen dämonischen Schatten aus den Gesichtern zu bannen, indem diese zu ausdrucksloser Mimik angehalten werden um auf diese Weise das „wahre“ Gesicht ablichten zu können. Das Passbild wäre dann, „wenn Gesichtslosigkeit paradoxerweise das faciale Merkmal des Teufels ist, zum diabolischen Medium par excellence. Es macht aus Gesichtern Einheitsmasken mit messbarer Variationsbreite.“ (Scholz 2004, 73)

darstellen: „Der Mensch ist nach Gottes Bild gemacht und ihm ähnlich, durch den Sündenfall aber haben wir die Ähnlichkeit verloren, so sehr wir auch das Bild wahren.“ (Deleuze 1992, 167) Für die Kirchenväter ist der sündige Mensch ein dämonisches Trugbild, frei von jeder Ähnlichkeit, in dem das ursprüngliche Antlitz einer maskierten Leere gewichen ist, einer privativen Absenz, die verdammenswert ist als das „höllengleiche, für uns unauslotbare Diesseits eines Ozeans an Unähnlichkeit“ (Deleuze 1992, 329) der sich darunter verbirgt. Was sich in diesen Gesichtern spiegelt, lässt sich nicht im Jenseits einer repräsentativen Selbst-Identität abbilden, sondern durchkreuzt jedes Abbild. Für Deleuze ist „der ganze Platonismus auf diesen Willen aufgebaut, die Phantasiegebilde oder Trugbilder auszutreiben, die mit dem [...] Teufel, jenem falschen, stets verkleideten und verschobenen Bewerber“ (ibid. 166) gleichgesetzt werden.

Das teuflische Vexierbild des Nachtwächters ist ein solches Trugbild, das auf einem Nebeneinander von Ungleichem errichtet ist, wo alles nur als Verkleidetes in Erscheinung tritt. Es spiegelt darin sowohl die Situation der einander überlagernden Masken der Bewerber auf die Autorschaft wie die Geschichte der *Nachtwachen* selbst. Das Trugbild zeichnet sich nach Deleuze dadurch aus, dass es „die Divergenz seiner Blickwinkel interiorisiert [hat], so dass es mehrere Dinge zugleich zeigt.“ (ibid. 167) Ist das vielgestaltige, nur im beständigen Wechsel der Gestalt erscheinende Unwesen, ist dies aber nicht das Gesicht des Werdens? Und wurde das beständige Unähnlich- und Anders-Werden nicht gerade deshalb diabolisiert, weil es jede Selbstidentität, jedes sich-selbst-gleich-Sein unterläuft? Was in dem dämonisierten Trugbild verworfen wird, ist der Umstand, dass dessen Gesichtslosigkeit, oder besser: Vielgesichtigkeit, das vorausgesetzte Urbild eines identifizierbaren Antlitzes und die von Gott angelegte Ebenbildlichkeits-Maske vereitelt. So kommt von der anderen Seite des Spiegels her gesehen in dem verteufelten Trugbild lediglich „das Differente, das Unähnliche, das Ungleiche, kurz: das Werden“ (ibid. 167) zu seinem ungeschminkten Ausdruck.

diabolische Genealogie: zur Genese Kreuzgangs

„On the deeper level, when we go deeper below the surface [...] – So, we go inside, no? – Ah, you haven't been here? – We haven't been here before.”

– Peter Mettler

„Nichts steigt an die Oberfläche, ohne seine Natur zu ändern.“

– Gilles Deleuze

Von der Gesichtslosigkeit des Teufels führt der Weg unmittelbar zum Gesichtspunkt der Genese. Denn die Absenz eines identifizierbaren Antlitzes spiegelt auf genealogischer Ebene die Absenz eines auffindbaren Ursprungs. Wiederum ist der Teufel mit im Spiel und der Nachtwächter, über sein vexierendes Antlitz dermaßen verwirrt, hat als den „letzten Grund meines Daseins hypothetisch angenommen, daß eben der Teufel selbst [...] mich gleichsam als eine *lex cruciata* für unsern Herrgott niedergeschrieben habe.“ Niedergeschrieben als *lex cruciata* bereitet das von diabolischer Herkunft gezeichnete Gesicht auch dem Interpreten – als Herrgott des Textes – Kopfzerbrechen angesichts einer Figur, als deren Autorinstanz der Teufel vorstellig wird. Zwischen poetisch-literarischer und biologisch-genetischer Zeugung oszillierend, zeigt sich der Text-Körper dieses Individuums als ein signifikant überdeterminiertes Gefüge heterogener Kräfteverhältnisse, die sich nur hypothetisch – und in der Einbildungskraft – auf einen letzten Grund beziehen lassen.

Gerade in seiner die Repräsentation deformierenden Kraft, repräsentiert der Vexierspiegel anschaulich den Werdegang dessen, der sich in diesem Spiegel gegenübertritt und dessen Werden nach dem Gesetz der Überkreuzung – *lex cruciata* – als diabolische Heterogenese quer zueinander liegender Kräfte ohne gemeinsamen Nenner les- und sichtbar wird. „Es gibt nichts, was nicht seine Identität [...] und seine Gleichartigkeit [...] verliert, wenn man den dynamischen Raum und die dynamische Zeit seiner aktuellen Konstitution entdeckt.“ (Deleuze 1992, 276) Blättern wir ein wenig in seinem Bilder-Lebensbuch der 4. Nachtwache, um die gewagte Hypothese seines diabolischen Daseinsgrundes und die dynamische Raum-Zeit seiner Individuation ein wenig zu erforschen. „Gleich auf dem ersten Blatte sieht es bedenklich aus, und pagina V handelt nicht von meiner Geburt, sondern vom Schatzgraben.“ (Nw 27) Man sieht „mystische Zeichen, aus der Kabbala“ und das Bild zeigt einen „nicht gewöhnlichen Schuhmacher, der das Schuhmachen aufgeben will, um Gold machen zu lernen. Eine Zigeunerin steht daneben, gelb und unkenntlich [...] sie unterrichtet ihn im Schatzgraben.“ (ibid. 27) Was Seite 1 seines Lebensbuches so bedenklich macht, erfahren wir nicht. Und pagina V gibt uns zunächst zwar keine Auskunft über seine Geburt, stellt seine

Herkunft dafür in einen alchemistischen Kontext. Die Gemische, die in alchemistischem Verständnis³⁶ jedem Werdegang zugrunde liegen, wären mit Deleuze als das subrepräsentative Kräftefeld zu bezeichnen, in dem Individuation geschieht.

„Das Lokale ist ein Kreuzweg“ (Nw 27f.), schildert der Nachtwächter den Ort, an welchem der Schatzgräber unter Anleitung der Zigeunerin sich anschickt, nach einem im Traum angezeigten Schatz zu graben. „Aber statt des Goldes“, das er erwartet hatte, fand sich in der Truhe ein Kind, „mutternakt [...] ohne alle fahrende Habe, und schon ein ganz fertiger Weltbürger [...] und lachte noch dazu darüber.“ (ibid. 30) Der Schuster wird den Findling mit nach Hause nehmen und ihm den Namen *Kreuzgang* geben. „Es war nemlich dem Gebrauche gemäß, der Ort wo ich gefunden, bei meiner Taufe, zu mir Gevatter geworden.“ (ibid. 28) Sein sprechender Name, der die Spuren seines Fundortes trägt, legt beredtes Zeugnis seiner Genese ab wie sie in seinen Namen eingeschrieben ist. Ein Kreuzweg bzw. eine Wegkreuzung – wie *trivial* – ist ein Ort der Begegnung, an dem verschiedenartigste Kräfte sich kreuzen, zusammenkommen und ein Bündnis des Unverbundenen eingehen. Entsprechend hybrid ist auch die Figur, die an einem solchen Kreuzungspunkt entsteht: „Soviel ist mir sonnenklar; ein gewöhnliches Menschenkind ist dieser Kreuzgang nicht“, urteilt auch sein „Adoptiv-Vater“ (Nw 29), der Schuster.

Das Lebensbuch selbst geht nicht weiter zurück als bis zu seinem Fund. Von seiner Geburt erfährt Kreuzgang erst in der letzten Nachtwache. Auf dem Friedhof zwischen den Gräbern umherwandelnd begegnet er plötzlich wieder einer Zigeunerin: ein „braunes Böhmerweib“ sitzt neben ihm und „schien aufmerksam in meinen Gesichtszügen zu lesen.“ (ibid. 128) Kreuzgang erschrickt angesichts der „großen gigantischen Gestalt, und vor dem dunkeln Antlitz, in das ein seltsam barockes Leben mit eben so grellen Zügen niedergeschrieben“ (ibid. 128) war.³⁷ »Gieb mir die Hand, Blanker!« spricht sie ihn an und „das Weib las aus meiner Hand mein ganzes voriges Leben, wie aus einem Buche mir vor, bis hin zu dem Augenblicke, wo ich als ein Schatz gehoben wurde (S. die vierte Nachtwache).“ (Nw 128) Was sie ihm jetzt aus der Hand lesen wird, sind vielleicht die bedenklichen ersten Seiten in seinem Lebensbuch, auf das der Erzähler den Leser ausdrücklich hinweist. Sie lüftet ihm das Mysterium seiner Geburt. Kreuzgang erfährt, dass sein Dasein aus einem misslungenen Exorzismus hervorgeht, indem das, was gebannt werden sollte, in kurioser Weise das Ritual

³⁶ Alchemie, nach den *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, ist die „Kunst, mit Auflösungen und Flüssigkeiten zu arbeiten [...] Beschäftigung mit dem Schwarzen [...] den Ausgang bildende Gemische.“

³⁷ Als Adjektiv heißt bzw. hieß *barock* in etwa: schräg, unregelmäßig, schief, merkwürdig, seltsam, verschroben, unnachvollziehbar; etwas, das nicht dem vorherrschenden Geschmack entspricht. Es ist ein in diesem Sinne barockes *Leben*, das ins dunkle, unkenntliche Antlitz der Zigeunerin *niedergeschrieben* ist.

der Austreibung durchkreuzt und zur Reintegration dessen führt, was eigentlich draußen bleiben hätte sollen.

»Es war in der Christnacht, als dein Vater den Teufel bannen wollte [...] unter dem Boden lief es hin, wie wenn die Erde Wellen schlug, und das Licht brannte blau. Wir hielten jezt an der Stelle, wo dem Himmel entsagt und der Hölle geschworen wird, und blickten uns eine Weile schweigend an. [...] zwischen uns lachte es leise, wir lachten laut mit. [...] Nun fing es an in der Nacht um uns her sein Wesen zu treiben, und wir merkten, daß wir nicht allein waren. Ich schmiegte mich in dem gezogenen Kreise dicht an deinen Vater, wir berührten zufällig das Zeichen des Erdgeistes, und wurden warm beisammen. Als der Teufel erschien, erblickten wir ihn nur noch mit halb geöffneten Augen – es war grade der Moment in dem du entstandest!« (Nw 129)

Die Empfängnis dieses wunderlichen Kindes muss als ein unvorstellbarer Akt vorgestellt werden, der so intensiv ist, dass man ihm „nur noch mit halb geöffneten Augen“ beiwohnen kann. Kreuzgang entspringt einem Kräftefeld äußerster Verdichtung, in dem sich die ansonsten auseinandergehaltenen Gegensätze in unheimlicher Nachbarschaft zueinander gesellen, sich begegnen, ineinander fügen. Was aus dieser *coniunctio oppositorum* hervorgeht, unterläuft die Oppositionalität der dichtomischen Ordnung schon dadurch, dass die 2 nicht allein waren als sie beisammen „warm wurden“ und ein dritter in dem Bunde war, aus dem das Eine nur als hybrides hervorgeht. Es ist anzunehmen, dass der Teufel, in dem „Moment in dem du entstandest“, der sich letztlich der Aufmerksamkeit des Beobachters entzieht, nicht nur seine Finger mit im Spiel hatte. „Jener war recht bei Laune und erbot sich Pathenstelle zu vertreten; [...] und ich erstaune über die Ähnlichkeit, die du mit ihm hast“, (ibid. 129) fährt die Zigeunerin in ihrem Bericht fort und bestätigt obige Annahme, wie sich damit auch das teuflische Antlitz, dem der Nachtwächter im Spiegel begegnet, erklärt, ist doch der Teufel zumindest sein Taufpate, wenn nicht gar der leibliche Vater. „Als du geboren wurdest, hatte ich soviel Gewissenhaftigkeit dich in christliche Hände zu übergeben, und spielte dich darum jenem Schatzgräber zu, der dich erzog. – Das ist deine Familiengeschichte, Blanker!“ (ibid. 129)

lex cruciata: Gesetz der Kreuzung oder Kreuz(ig)ung des Gesetzes

Lunularia cruciata: "The discus-shaped gemmae are readily dislodged from the cups by splashes of rainwater. They can then quickly "take root" and start to grow in suitably damp places. [...] A gemma (plural gemmae) is a single cell, or a mass of cells, or a modified bud of tissue, that detaches from the parent and develops into a new individual. This type of asexual reproduction is referred to as fragmentation. It is a means of asexual propagation in plants."

–Wikipedia

Der einschneidende Bruch in dieser Familiengeschichte liegt zwischen dem phantastischen, diabolischen Akt seiner Geburt und seiner Einbürgerung in die familiäre Sorgfalt christlicher Hände. Dieser Bruch findet seinen signifikanten Niederschlag in der Verschiebung seines Namens: vom heidnisch-dämonischen Kreuzweg zum christlichen Kreuzgang. Letzterer verleugnet ersteren nicht ohne ihn zu bestätigen. Dazwischen liegt eine Leerstelle – *blank* – in der der Übergang stattfindet. Die Zigeunerin deckt diesen Übergang auf – „Das ist deine Familiengeschichte, Blanker!“ – und entblößt diese Leerstelle, aus der hervortritt, was vor dem Fundort, an dem Kreuzgang als „ganz fertiger Weltbürger“ aufgefunden wurde, geschah. Es ist der Akt der Namensgebung, durch den seine genetische Herkunft im Zuge des christlichen Taufaktes ausgelöscht, oder zumindest verwischt und maskiert wird.

Für Derrida stellt der Akt der Namensgebung eine „familiäre Enteignung des Neugeborenen“ dar, zu der sich die Familie im Namen der Familie berufen sieht. Diese Enteignung als Betrug am Neugeborenen bildet sich jedes Mal von neuem, „wenn eine Familie schlicht und einfach ein Kind anmeldet und ihm seinen Namen gibt, anders gesagt ihm seinen Namen nimmt.“ Der Bruch in Kreuzgangs merkwürdiger Familiengeschichte manifestiert diese Enteignung und weist darüber hinaus auf ihre prinzipielle Unabgeschlossenheit hin. Im Grunde ist jedes Kind, sobald es einen Namen adaptiert, sobald ihm ein Name zum „Gevatter geworden“, schon ein „ganz fertiger Weltbürger“, insofern es im *Namen des Vaters* und der unter seinem Zeichen stehenden bürgerlichen Ordnung getauft wird. Durch Geburtsurkunde und Staatsbürgerschaftsnachweis wird es schon im zarten Säuglingsalter auf die Bahn eines in vielerlei Hinsicht *vorgeschriebenen*, von der herrschenden Ordnung *niedergeschriebenen* Lebens gebracht. In dem Sinne, in dem ein Kind den ihm *zuschriebenen* Namen adaptiert, wird es von den kulturellen Normen adoptiert, sind alle Eltern Adoptiveltern und alle Kinder Findelkinder, die *blank* und beschreibbar aufgefunden werden. Auch Nancy weist auf die Hybridität von Geburt und Vaterschaft hin, insofern „das Selbst des Kindes diesem in der Einbildung derjenigen vorausgeht, die das Kind machen, und das sind nicht allein seine Eltern.“ (Nancy 2006, 158)

Kreuzgangs jedenfalls nicht gewöhnlicher Name durchkreuzt diese Verschiebung, Ada/option und Enteignung, insofern als dass ihm die Spuren der Intensität seiner heidnischen Herkunft eingeschrieben bleiben als symbolischer Abdruck des sich in dem Körper, der diesen Namen trägt, überkreuzenden Kräftegeflechts. Diese Differenzialität im Ursprung wird durch den christlichen Taufakt nur notdürftig kaschiert und in der Verschiebung vom Kreuzweg zum Kreuzgang bleiben die untilgbaren Ambivalenzen seines Werdegangs aufgehoben.³⁸ Die unterirdischen Verbindungen zwischen Kreuzgangs Namen, der Unlesbarkeit seines Gesichts, sein Fundort am Kreuzweg und der Prozess seiner Genese als *lex cruciata* stehen in einem geheimnisvollen, esoterischen Zusammenhang, in dem das, was in diesem Zusammenhang steht, weder mit seinem Namen, noch mit seinem Gesicht, noch mit seiner Vergangenheit zur Deckung kommt und sich jeder letztgültigen Deutung entzieht. In jedem Gesicht und jedem Lebensbuch wird man stets auf eine Crux stoßen, eine schwer lesbare, verderbte Textstelle – *crux desperationis* – die sich der Entzifferung verwehrt und unerklärt bleiben muss.³⁹

Was uns angesichts der Genealogie Kreuzgangs vor Augen tritt, ist zumal die Auflösung derjenigen Form menschlichen Lebens, in der eine erkennungsdienstliche Kriminalphilologie ihren gesuchten Autor zur Fahndung ausschrieb, um dem herrenlosen Buch einen zuschreibbaren Ursprung *ad personam* zu verschaffen und es zu einem „menschlichen Dokument“ zu machen. Was der Protagonist Kreuzgang demgegenüber verkörpert, ist die in einem subrepräsentativen Gebiet verwurzelte Seinsweise eines Individuums, das sich als Werdendes nie restlos in einen repräsentativen Zusammenhang abbilden lässt. Gefunden an einem Kreuzweg, ist Kreuzgang durch und durch eine „hybride Figur im Sinne einer Kreuzung“ (Breger 1998, 246), in der sich ambivalente Kräfteverhältnisse zu einem Geflecht verdichten, das nur unter dem oberflächlichen Anschein der Maske der Persona eine Selbstidentität vorweist, unterhalb derer nicht die Wahrheit seiner Person zum Vorschein käme, sondern die Kräfte, die seinen Werdegang ausmachten und prägten. Was uns angesichts der komplizierten Genealogie Kreuzgangs vor Augen tritt, ist die Tatsache, dass ein Individuum stets aus einer elementaren *KonFusion* hervorgeht, in der die entferntesten Elemente in heilloser Kommunikation ineinanderfließen. „Diese Elemente verzahnen sich ineinander, und erst am Ende gewinnt die gesamte Figur eine Stabilität, die den dynamischen

³⁸ Der hybride Ursprung des im Keim verdorbenen Kreuzgangs, wo christliche, satanische und immer noch ein Drittes Element sich zu einer stets unreinen Mischung sich vermengen, liegt nach einer etymologischen Spekulation auch dem abendländischen Gottesbegriff zugrunde. Einer diabolischen [*dia-ballein*: durcheinanderwerfen, entzweien] Etymologie nach lassen sich sowohl der *Teufel* als auch *Theos* bzw. *Deus* auf die protoindoeuropäische Wortwurzel: *deiwen [himmlisch, scheinend, strahlend] zurückführen.

³⁹ „Wahrlich, ihr könntet gar keine bessere *Maske* tragen, ihr Gegenwärtigen, als euer eignes Gesicht ist! Wer könnte euch — erkennen! Vollgeschrieben mit den Zeichen der Vergangenheit, und auch diese Zeichen überpinselt mit neuen Zeichen: also habt ihr euch gut versteckt vor allen Zeichendeutern!“ (Nietzsche 1883, Za-II)

Prozess ihrer Entstehung sowohl bestätigt wie verleugnet.“ (Lévi-Strauss 1978, 181; zitiert nach: Deleuze 1992, 37) Diese genealogische Konfusion lässt die Identität eines solchen Individuums nur als Illusion fortbestehen. Es besteht hier keine Identität im Ursprung mehr, aus dem es sich in Ähnlichkeit dazu ableiten lässt. Kein dieser Heterogenese vorgängiges Subjekt dirigiert den Verlauf der Differenzen, aus deren Überkreuzung es hervorgegangen ist und die es im Laufe der Zeit durchkreuzen werden.

Wie Deleuze bemerkt, steht das sich bildende Ich in der psychologischen Entwicklung des Kleinkindes keinesfalls im Zentrum der Entwicklung, sondern an einem Kreuzungspunkt von Ungleichheiten, aus dem es als Effekt präsubjektiver Prozesses resultiert. Die Ungleichheiten, die in dieser Konfusion ineinanderfließen, sind weit davon entfernt, ihre Inkommensurabilität zu verlieren, wenn sie am Ende in einem scheinbar einheitlichen, im Grunde nur begrifflich identischen Ich konvergieren. Sie bilden stets eine „Überkreuzung, eine Torsion, eine Helix, die Form einer 8.“ Aber das Ich: „was ist es, wo befindet es sich [...] wenn nicht auf der Kreuzung der 8, auf dem Berührungspunkt“? (Deleuze 1992, 134) Das Ich ist *trivial* insofern es immer an einem Kreuzweg steht oder gar der Kreuzweg ist, sich in jedem Fall und in jeder Situation an einer Wegkreuzung befindet und sich selbst auffindet an einem Ort des Durchgangs, der Begegnung, stets auf der Schwelle zum Übergang in ein Anders-Werden unterwegs ist. Das Werden des unbeherrschbar Vielen, das nur unter Ausschluss des Differenten in repräsentativer Form abzubilden ist, macht die Identität dessen, der aus diesem Werden hervorgeht, individuiert, zu einem der

„Oberflächeneffekte, die die denaturierte Welt der Repräsentation kennzeichnen und der Art und Weise Ausdruck verleihen, wie das Ansich der Differenz sich selbst verbirgt, indes es hervorruft, wodurch es verdeckt wird. [...] Es sind dieselben Bedingungen, unter denen sich das Ansich der Differenz verbirgt und die Differenz unter die Kategorien der Repräsentation fällt.“ (Deleuze 1992, 155)

Als diese Bedingungen identifiziert Deleuze die „vier Äste des Cogito: [...] Ich begreife, ich urteile, ich stelle mir vor und erinnere mich, ich nehme wahr“ (ibid. 180) und ich bin anhand dieser vier Äste immerzu derselbe, den ihr also jederzeit wiedererkennen könnt. Diese vier Äste des Cogito sind die grundlegenden Requisiten der Repräsentation, in denen die Differenzen maskiert werden, die meinen Namen, mein Bild, meine Erinnerungen und mein Leben durchkreuzen. Deleuze spricht sogar von einer regelrechten Kreuzigung der Differenz im Namen der Repräsentation: „Eben an diesen Ästen wird die Differenz gekreuzigt.“ (ibid. 180) Es ist diese „vierfache Zwangsjacke“ (ibid. 180), in der die Differenzen, die meine Wege kreuzen, auf die Einbahnstraße einer vorgezeichneten Identität gebracht werden und die dafür

sorgt, dass jedes Werden, das immer Anders-Werden ist, nur als Standardabweichung zu dieser vorausgesetzten Identität in Betracht kommt.

Dabei liegt die Identität nicht im Ursprung und Ausgangspunkt; dort liegen vielmehr Gemische, ein Kräftegeflecht von Differenzen, wie wir in Kreuzgangs Genealogie gesehen haben, das erst nachträglich als in einer scheinbar vorgängigen Identität gegründet erscheint. Diese Identität existiert aber nur als eingebildete, als rückwirkend in den Werdegang hineinprojizierte, als Oberflächeneffekt. „Von dieser Identität [...] müssen wir sagen, sie sei ‚simuliert‘.“ (ibid. 165) Am Kreuzweg gibt es Identität nur im *focus imaginarius* der am Kreuzungspunkt von Differenzen als holographischer Effekt unweigerlich entstehenden Illusion von Identität. Der Kreuzweg - oder *lex cruciata* – wird damit zum Namen eines Systems von trugbildnerischer Konfusion, „das über die Differenz das Different auf das Different bezieht.“ (Deleuze 1992, 165) Die Kreuzigung der Differenz in Gestalt der Zwangsjacke des Identisch-Seins, die sich über das Anders-Werden stülpt, kommt in gewisser Hinsicht einem permanenten Sterben gleich, sobald ich nämlich die Form einer Identität angenommen habe, die ich letztlich erst am Ende, im Tod erreicht haben werde.

part IV

Creatio ex nihilo: die Welt als Phantasma

„Wenn ich hinsehe in's Leben, was ist das letzte von allem? Nichts. Wenn ich aufsteige im Geiste, was ist das Höchste von allem? Nichts.... Dass wir geboren werden für Nichts, dass wir lieben ein Nichts, glauben an's Nichts, uns abarbeiten für Nichts, um mäßig überzugehen in's Nichts.“

–Hölderlin in einem Brief an Hegel

„Der Tottenkopf fehlt nie hinter der liebäugelnden Larve, und das Leben ist nur das Schellenkleid das das Nichts umgehängt hat, um damit zu klingeln und es zuletzt grimmig zu zerreißen und von sich zu schleudern. Es ist Alles Nichts und würgt sich selbst auf und schlingt sich gierig hinunter, und eben dieses Selbstverschlingen ist die tückische Spiegelfechterei als gäbe es Etwas, da doch wenn das Würgen einmal inne halten wollte eben das Nichts recht deutlich zur Erscheinung käme, daß sie davor erschrecken müßten; Thoren verstehen unter diesem Innehalten die Ewigkeit, es ist aber das eigentliche Nichts und der absolute Tod, da das Leben im Gegentheile nur durch ein fortlaufendes Sterben entsteht.“
(Nw 72)

Dies ist kein Zitat – es ist eine Monstrosität; sowohl im logischen als auch im physiologischen Sinn eine Ungeheuerlichkeit. Was in diesen Zeilen zum Ausdruck kommt, bildet den nihilistischen Tiefpunkt des gesamten Werkes, für den *Nichts* den geeigneten Ausdruck gibt. Es ist die „Offenbarung, dass es nichts zu offenbaren gibt.“ (Nancy 2006, 49) Dreht man diese groteske Ne-Ontologie um, so bildet die Offenbarung, dass überhaupt Etwas da ist – „und nicht vielmehr Nichts“ – nach Heidegger das „Grundgeschehen unseres Da-seins.“ (Heidegger 1929, 110)⁴⁰ Diese Offenbarung führt uns in gefährliche Nähe und an den Rand eines Abgrunds, den wir die ganze Zeit über vermeiden wollen. Wir können uns weder aus eigenem Antrieb darauf einlassen, noch uns dem entziehen. Wir sind vielmehr je schon darin eingelassen und dadurch jeder Möglichkeit benommen, uns dazu zu verhalten. Es ist das schweigende Gesicht des Todes, das unter dem Lärm des Lebens nur darauf wartet, von uns erblickt zu werden.

⁴⁰ In zahlreichen Variationen bildet diese erste Tatsache der Gegebenheit von Welt überhaupt den Ausgangspunkt zahlreicher Philosophien und das Wunder vieler Mystiker. Leibniz: „Pourquoi il y a plus tôt quelque chose que rien?“ Schelling: „Warum ist nicht nichts, warum ist überhaupt etwas?“ Schopenhauer: „Lieber nichts als etwas.“ Heidegger: „Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts?“ Arendt: „Warum ist überhaupt jemand und nicht niemand?“ Als einer der schönsten Hinweise Wittgensteins: „Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern dass sie ist.“

In grotesker Umkehrung des Rätsels aller Rätsel finden die *Nachtwachen* die Lösung in der Auflösung des Mysteriums: *Es gibt Nichts*. Es ist eine „tückische Spiegelfechterei“, der wir zum Opfer fallen, wenn wir glauben und so tun, „als gäbe es Etwas“, das in objektiver Wirklichkeit jenseits der chimärischen Einbildung Bestand hätte. Jedwedes Etwas, das dem Bewusstsein erscheint und in seiner Präsenz doch die unbestechliche Evidenz zu bilden scheint, dass nicht Nichts ist, tritt uns hier als Chimäre gegenüber, die verbirgt, dass es Nichts zu verbergen gibt. Als „Platzhalter des Nichts“ (Heidegger 1929, 118), wie Heidegger später den Menschen nennen wird, heißt Dasein: „Hineingehaltenheit in das Nichts.“ (ibid. 115) Hier heißt Dasein: eine Schelle im Kleid des Lebens zu sein, welche der Tod zuletzt zerreißen wird. Der Tod wiederum ist kein einmaliges Ereignis mehr, das von außen her ins Leben einbricht, sondern gerade das fortlaufende Sterben ist es, woraus Leben entsteht, wie die fortlaufenden Trugbildungen es sind, aus denen der Anschein entsteht, als gäbe es Etwas. Es gibt Nichts *als* das fortlaufende Sterben und das unablässige Auftauchen und Verschwinden eines scheinbaren Etwas vor einem sich selbst bespiegelnden und sich in dieser Bespiegelung verfangenden Nichts.

Verstörende Identität von Nichts und Etwas, Leben und Sterben, die ein Schillern erzeugen, ein Klingeln, ein Schellenkleid, dahinter: Nichts. Als kosmisches Trugbild ist das Schellenkleid die „Wahrheit, die die Tatsache verbirgt, dass es keine gibt.“ (Baudrillard 1994, 1) Die Welt ein einziges Phantasma, eine kosmische Trugbildung, ein unendliches Vakuum, das sich in endlosen Zeiträumen in seinem „Selbstverschlingen“ heraufwürgt und hinunterschlingt, entsteht und stirbt, neu wird und verwest und im Ganzen ein formloses, mysteriöses, unbegreifliches in-Nichts-Sein bildet, darin wir leben und weben, außer uns, im Nichts. „Ich bitte dich, mein Kind, schau dir den Himmel und die Erde an; sieh alles, was es da gibt, und erkenne: Gott hat das aus dem Nichts erschaffen, und so entstehen auch die Menschen.“ (2. Makkabäer 7,28) In dem Moment, in dem die *creatio ex nihilo* ihr göttliches Attribut verliert, fällt die Schöpfung auf das Nichts zurück, aus dem sie hervorgegangen ist und das ihr eingeschrieben bleibt. Nichts ist folglich ohne göttliche Veranlassung aus sich selbst hervorgegangen und hat Gott als das oberste Etwas hervorgebracht, um sich darin zu verbergen. Aber das Nichts schaut durch, wie durch modriges Spinnengewebe. Eingeklammert im Konjunktiv Irrealis simuliert das Nichts als gäbe es Etwas und dissimuliert dadurch, dass es Nichts gibt.⁴¹

⁴¹ Überraschenderweise gibt es erstaunliche Parallelen zwischen dieser *creatio ex nihilo* und der modernen Quantenphysik. Die Rede ist von der Vakuumfluktuation, in der virtuelle Teilchen spontan aus dem Vakuum auftauchen um gleich wieder zu verschwinden. Für keinen Wimperschlag gelangen sie aus Nichts in die

Normalpathologie

– zum allgemeinen Wahnsinn der gesunden Vernunft

„When we remember we are all mad, the mysteries disappear and life stands explained.”

–Mark Twain

„Wollte man dergleichen ernsthaft nehmen, so mögte es leicht zum Tollhause führen“, (Nw 72) scheint man den Leser sogleich im Nachsatz zu dieser Todesfuge die Konsequenzen vor Augen zu führen. Denn angesichts einer Welt, die nur als Phantasma existiert, wäre „der Hanswurst im Grunde die einzige vernünftige Rolle in der ganzen Farce, [...] eben weil er die Farce nicht höher nähme als eine Farce.“ (ibid. 39) Wer sie allen Ernstes höher nimmt, unterliegt damit dem alltäglichen, ganz normalen Wahnsinn. Laut Kreuzgangs Diagnose ist dies auch der Fall und wir „laboriren bloß an verschiedenen fixen Ideen, wo nicht an einem totalen Wahnsinn bloß mit kleinen Nuanzen.“ (ibid. 80) Mit dieser Vorwegnahme der normalpathologischen Relativitätstheorie werden alle Versuche der Vernunft, sich kategorisch von den Trugbildern und Wahngelbilden abzugrenzen, in denen die Welt zum Ausdruck kommt, durchkreuzt. Es ist niemand geringerer als Immanuel Kant und seine latent nihilistische Erkenntniskritik, die jene These von der universalen Spiegelfechtereie provoziert haben könnte. Denn seit den *Träumen eines Geistersehers* hat Kant die Brisanz dieser Grenzziehung erkannt zwischen Vernunft und Wahnsinn, zwischen wahrheitsfähiger Erkenntnis und wahnhafter Einbildung. Und seine ernüchternde *Kritik der reinen Vernunft* hat den impliziten Wahnsinn der gesamten menschlichen Gattung als bedrohliche Möglichkeit in den Raum gestellt. Die alles entscheidende Frage, die Kreuzgang ausgerechnet in der Psychiatrie stellt, muss lauten:

„Ja, wer entscheidet es zuletzt, ob wir Narren hier in dem Irrhause meisterhafter irren, oder die Fakultisten in den Hörsälen? Ob vielleicht nicht gar Irrthum, Wahrheit; Narrheit, Weisheit; Tod, Leben ist – wie man vernünftigerweise es dermalen gerade im Gegentheile nimmt! – O ich bin inkurabel, das sehe ich selbst ein.“ (ibid. 81f.)

Tatsächlich fragt Kreuzgang auf jenen kritischen Punkt der Grenzziehung zurück, an der (vernünftigerweise) immer schon entschieden worden sein sollte, was als regelmäßige Ausnahme (Irrtum, Narrheit, Tod – Nichts) die ausnahmslose Regelmäßigkeit (Wahrheit,

Existenz und fallen sogleich zurück in Inexistenz. Diese unbeobachtbaren, im Grund nur theoretisch postulierten Ereignisse waren der Anlass für eine diesbezügliche Kosmologie: „Maybe the universe is a vacuum fluctuation.“ (Tyron 1973, 396), gesetzt, dass sich die positive und negative Gesamt-Energie des Universums gegenseitig aufhebt = 0. „That’s why empty space is stable. Bodies such as stars or black holes cannot just appear out of nothing. But a whole universe can.“ (Hawking 2010, 180) – “In that case the universe has zero energy and can theoretically last forever.” (Tyron 1973, 397)

Weisheit, Leben – Etwas) des Gesetzes der Dichotomie bedingt. Anstelle der doppelten Buchführung des Rationalismus als der meisterliche und weltgeschichtliche Versuch, das ursprüngliche Chaos in oppositionelle Ordnung zu bringen, hält diese Frage alles offen. Die Beliebigkeit der vorschnellen Klassifizierung verrät sich genau in dieser jederzeit gegebenen Möglichkeit, dass das, was als Vernunft gilt, sich plötzlich als Wahnsinn offenbart. Die durchlässige Passage zwischen den Gegensätzen verortet diese in einem Kontinuum, in dem alle Grenzziehungen in einer spezifischen Unschärfe gezeichnet sind. Gewiss entschlägt man sich damit in praktischer Hinsicht des grundlegenden Konsistenzversprechens vernünftiger Realitätsbewältigung, dem Hausverstand, doch Nützlichkeit ist kein Argument.

Doch lassen wir die Vernunft selbst, sprich: Kant ein wenig zu Wort kommen. In seiner *Kritik der reinen Vernunft* stellt der große Kant alle bisherigen philosophischen Bemühungen unter den Generalverdacht, sich letztlich „in Wahn und Blendwerke verirrt“ (Kant, 1781, B297/A238) zu haben. Und die Kritik ist sodann das schwierige Geschäft dieser Grenzziehung zwischen Wahnsinn und Vernunft. Es gilt, die Vernunft rein zu halten von allem trügerischen Schein, in den sich ein missbräuchlicher Gebrauch unseres obersten Denkvermögens nur allzu leicht verirrt. Für Kant ist „das einzige allgemeine Merkmal der Verrücktheit [...] der Verlust des Gemeinsinnes (sensus communis) und der dagegen eintretende logische Eigensinn (sensus privatus).“ (Kant, 1796, 219) Der Verrückte ist eingeschlossen in seine Privatwelt wie in einen Traum und keine Brücke verbindet ihn zur intersubjektiv abgesicherten Vernünftigkeit der Gemeinschaft. Aber auch dieses Kriterium ist noch zu unkritisch, weil es offen lässt, ob die im Gemeinsinn einstimmige Gesellschaft selbst nicht wiederum einem kollektiven Wahn-Sinn unterliegt, wie Kreuzgang in seiner Diagnose behauptet. Es bedarf der immanenten Prüfung durch Selbstkritik, zu welcher Absicht sich Kant von der Gemeinschaft isoliert und in einen reflexiven Innenraum zurückzieht, in dem zunächst unentschieden bleibt, ob vernünftigerweise aus ihm wieder heraus und zur Welt des Gemeinsinns zu kommen ist. Am systematischen Anfang der Transzendentalphilosophie steht, oder vielmehr: schwebt ein ortloses Subjekt in absoluter Unentschiedenheit vor dem Objekt als dem bloßen Begriff eines Gegenstandes. Dieser wird von Kant „problematisch genommen, und unausgemacht, ob er Etwas oder Nichts sei.“ (Kant, 1781, B346/A290)

In dieser Ausgangslage der sich als autonom konstituierenden Vernunft, in der alle Verbindungen zum Gemeinsinn vorübergehend ausgesetzt werden, rückt das Subjekt dieser transzendentaltopologischen Grenzziehung in gefährliche Nähe zum logischen Eigensinn des Wahnsinnigen. Und Während Kreuzgang einzig durch sein ironisches Bekenntnis zum Wahnsinn diesem entgehen und eine Verbindung zum Gemeinsinn aufrechterhalten kann, so

ist es auch bei Kant einzig die reflexive Distanz zu einer Verfahrensweise – die für sich genommen vom Privatraum des Wahnsinnigen ununterscheidbar wäre – die es ihm ermöglicht, sich je schon für die Vernunft entschieden zu haben. Der Ausschluss des Wahnsinns aus dem *sensus communis* erfolgt sodann aber nicht anders als über den Einschluss der reinen Vernunft in den *sensus privatus* als dem leeren Raum ihrer selbst gewählten Isolation, von dem aus sie beständig prüfen muss, ob sie nicht wahnsinnig ist, indem sie durch voreilige Analogien hingehalten wird.⁴²

Inwiefern sich der transzendentaltopologische Standpunkt und Kants Psychopathologie wechselseitig dekonstruieren, wird von Vardoulakis in seiner minutiösen Analyse herausgestellt. Darin kommt der Verfasser jedenfalls zu dem Schluss, dass das Subjekt der Transzendentalphilosophie letztlich genau demjenigen Wahnwitz (*insania*) unterliegt, den Kant in der *Anthropologie* als unheilbar definiert: “If a characteristic of madness is arbitrary analogy, then the transcendental subject is mad, since all its analogies are arbitrated by conjectures.” (Vardoulakis 2002, 88.) Folgt man den *Nachtwachen*, handelt es sich bei dem bloßen „Spiel unserer Vorstellungen“, als das Kant die erscheinende Welt diminuiert, einzig um ein sich auf sich selbst beziehendes Spiel, in dem sich Nichts verhüllt, um Etwas vorzutäuschen, das sich enthüllen und erkennen ließe. In dieser „tückische[n] Spiegelfechterei als gäbe es Etwas“ bleibt als letzte Realität der Spiegel übrig, ein in sich verkrümmter Hohlspiegel, in dem sich alle Konturen auflösen.

Kant kennt – neben der allein hinreichenden immanenten Kritik⁴³ – auch andere, sozusagen präambulante Mittel und Wege, die Vernunft rein zu halten. Gemäß einer verstreuten

⁴² Nun bezieht Kant das „Mannigfaltige in der Erscheinung“, die „doch nichts an sich selbst ist“ (Kant, 1781, B236/A191), auf keine reale Entität in der Außenwelt, sondern auf den transzendentalen Gegenstand als dem gänzlich unbestimmten Gedanken von „Etwas überhaupt.“ (ibid. B341/A285) Was man gemeinhin äußere Gegenstände nennt, im Glauben, sich damit auf ein reales Etwas zu beziehen, sind „bloße Vorstellungen unserer Sinnlichkeit [...] deren wahres Correlatum aber, d.i. das Ding an sich selbst, dadurch gar nicht erkannt wird, noch erkannt werden kann.“ (ibid. B45/A30) Als „etwas überhaupt = X“ (ibid. A104) ist das solchermaßen als Noumenon anvisierte transzendente Objekt unserer Vorstellungen aber wiederum kein besonderes Ding außer uns, sondern, da wir nur mit unseren Vorstellungen zu tun haben, „für uns nichts“ (ibid. A105). Das Noumenon also, dem „gar keine anzugebende Anschauung korrespondiert, = Nichts.“ (ibid. B346/A290) „Hierauf aber kommt man bald, wenn man sich besinnt, daß Erscheinungen nicht Dinge an sich selbst, sondern das bloße Spiel unserer Vorstellungen sind, die am Ende auf Bestimmungen des inneren Sinns auslaufen.“ (ibid. A101) Die große Ernüchterung der Kritik wird oft in diesem berühmten Satz vom bloßen „Spiel unserer Vorstellungen“ pointiert. Kant variiert diese „Nichtung“ der Welt, ihre Reduktion auf das „bloße Spiel unserer Vorstellungen“ in mannigfaltiger Weise. Geradezu poetisch ist jene Stelle, an der Kant die transzendente Wende in aller Deutlichkeit anhand der Erscheinung eines Regenbogens bespricht und zu dem Schluss kommt, dass „nicht allein diese Tropfen [...] bloße Erscheinungen [sind], sondern selbst ihre runde Gestalt, ja so gar der Raum, in welchem sie fallen, sind nichts an sich selbst, sondern bloße Modifikationen [...] unserer sinnlichen Anschauung, das transzendente Objekt aber bleibt uns unbekannt.“ (ibid. B63/A46)

⁴³ Und wenn Kant sich getrost anschickt, die von ihm herausgestellte monströse Quadratur eines vierfachen Nichts „nach der Ordnung und Anweisung der Kategorien“ (ibid. B346/A290) derselben Autorität zu unter-

Anmerkung aus § 53 der Anthropologie, wo von verrückten Subjekten die Rede ist, hält Kant es für „gefährlich, in Familien zu heurathen, wo auch nur ein einziges solches [verrücktes, C.S.] Subject vorgekommen ist.“ (Kant 1796, 217) Womöglich ist diese Vorsicht mit daran schuld, dass Kant zeitlebens Junggeselle blieb und sich vernünftigerweise zu keinem ehelichen Bündnis bereit sah, denn konsequent zu Ende gedacht müsste die von Kant als zweckmäßig und gut vorausgesetzte „Naturanlage unserer Vernunft“ (Kant 1781, B697/A669) damit doch a priori von Wahn kontaminiert sein. Der zumindest partielle Wahnsinn der menschlichen Gattung scheint durch einen genetisch lokalisierbaren „Keim der Verrückung“ (Kant 1796, 217) auf biologischer Ebene präfundiert zu sein. Umso dringlicher stellt sich die Frage, ob es reine Vernunft überhaupt geben kann, oder ob sie nicht immer schon – gemäß der *lex cruciata* – gekreuzt ist mit Wahnsinn?

Die erkenntnistheoretische Ausgangsfrage der transzendentalen Analytik – die für Kant zwar „von nicht sonderlicher Erheblichkeit, dennoch zur Vollständigkeit des Systems erforderlich“ ist – lautet: Etwas oder Nichts? In den *Nachtwachen* mündet die sich durch Reflexion nur perpetuierende Unentscheidbarkeit zuletzt in die Kohärenz einer Agonie, die erst mit dem Tod zur Auflösung kommt. Das Bemühen der reinen Vernunft, den Wahnsinn aus sich auszuschließen, indem dieser ins Irrenhaus eingeschlossen wird, erscheint so gesehen als diejenige fixe Idee und Grenzziehung, mit der man sich über den totalen Wahnsinn der Menschheit hinwegzutäuschen in der Lage wähnt:

„Dann sagt er auch manches Gute über die Freiheit des Willens und über den Wahnsinn in einem Marionettengehirne, den er ganz realistisch und vernünftig abhandelt; alles das um der Puppe zu beweisen, wie toll es eigentlich von ihr sei dergleichen Dinge sehr hoch zu nehmen, indem alles zuletzt doch auf ein Possenspiel hinausliefe.“ (Nw 38)

werfen – man werfe einen Blick auf die „Tafel dieser Einteilung des Begriffs von Nichts“ (ibid. B347/A291) – würde ihm Kreuzgang entgegen, dass er in diesem Versuch, das trügerische Blendwerk unserer in Antinomien verstrickte Vernunft zu durchstoßen, nur einer weiteren „Spiegelfechtereie“ zum Opfer fällt: „als ob etwas darin abgehandelt würde“ (Bonaventura 1804, 79), wo es doch Nichts ist, das sich selbst abhandelt.

Avoid the void! – eine andere Le(ben)sart des Todes

„Hüten wir uns zu sagen, dass Tod dem Leben entgegengesetzt sei. Das Lebende ist nur eine Art des Todten, und eine sehr seltene Art.“

–Nietzsche

Die vom Todestrieb gespeiste Annihilation des Seins impliziert auch eine andere Lesart des Todes, in der sich dessen gewöhnliche Auffassung als punktueller Ende und äußerlicher Gegensatz des Lebens als fundamentale Illusion erweist, „da das Leben im Gegentheile nur durch ein fortlaufendes Sterben entsteht.“ Immanenz des Todes im Leben. Aber wie ist das zu verstehen? Eine aktuelle Definition des Todes hat tatsächlich mit der Schwierigkeit zu tun, ihn vom Leben abzugrenzen, wie schon ein Blick auf den Wikipediaeintrag zeigt: „Die genaue Grenze zwischen Leben und Tod ist schwer zu definieren.“ Was diese Definition so schwer macht, rührt daher, dass das Sterben weniger ein abruptes Ereignis als vielmehr einen Übergang vom Leben zum Tod darstellt, in Phasen und Verläufen, womit der Tod zur Definitionssache des ärztlichen Gutachters wird, der den Tod, wie man so sagt, feststellt und ihm einen exakten Zeitpunkt zuweisen muss. Tatsächlich ist die Grenze ziemlich künstlich. Der allmähliche Übergang vom Leben zum Tod – Sterben – beginnt mit der Geburt. Das Leben ist die Geburt des Todes und Sterben ein lebenslanger, dem Leben immanenter Prozess, unaufhörlich, fortlaufend stirbt man.

„Das Leben ist dies – ein Umweg, ein hartnäckiger Umweg, durch sich selbst vorübergehend und hinfällig, und entblößt von Bedeutung [...] denn wenn wir vorstoßen zur Wurzel dieses Lebens und hinter das Drama des Überganges zur Existenz, dann finden wir nichts anderes als das dem Tod vermählte Leben.“ (Lacan 1991, 145)

Es ist durchaus möglich, dass unser Autor das wenige Jahre vor den *Nachtwachen* erschienene Werk des Anatomen Xavier Bichat – *Physiologische Untersuchungen über Leben und Tod* – gekannt hat. Für Deleuze bildet dieses Werk das „erste große moderne Buch über den Tod [...] indem er [Bichat] die partiellen Tode pluralisiert, aus dem Tod eine Kraft gemacht hat, die dem Leben koextensiv ist.“ (Deleuze 1993, 132) Bichat pluralisiert den Einen Tod und zerstreut den privilegierten Endpunkt des Lebens in einem ihm koexistenten, fortlaufenden Sterben. „Ganz allmählich löst sich, hier und da, ein Knoten nach dem andern auf, bis das organische Leben [...] weicht; denn noch lange nach dem Tod des Individuums komme kleine und partielle ‚Tode‘, um die hartnäckigen Inselchen des Lebens aufzulösen.“ (Foucault, 1973, 156) Dem realen Verwesungsprozess der Körper kommt kein symbolischer Beistand in Form eines metaphysischen oder theologischen Trosts mehr entgegen. Der Tod bildet keinen Übergang in ein anderes Leben und verleiht der irdischen, endlichen, heillosen

Existenz keine abschließende Würde und Eigentlichkeit. Er macht die Totgeweihten vielmehr anonym: man stirbt. Es handelt sich weniger um den individuellen Tod des Einzelnen, sondern um die anonymisierende Macht eines fortlaufenden Sterbens *im* Einzelnen; nicht „die Auslöschung einer Person, sondern ein nie endender Prozess, der einem unpersönlichen Leben immanent ist. [...] Das Leben besteht nurmehr darin, seinen Platz [...] im Trauerzug eines ‚Man stirbt‘ einzunehmen.“ (Deleuze 1992, 132)

Geburt und Sterben, Leben und Tod, bilden einen Komplex, bevor sie in schlichte Gegensätze aufgeteilt werden. Sie bewegen sich in einem Kontinuum der Indifferenz, was nicht heißt, dass sie einfach in leerer Identität zusammenfallen, ohne jede Differenz da-zwischen. Sie sind indifferent im dem Sinn, dass sie sich *inDifferenz* zu-einander befinden und in dieser Differenz aus-einander hervorgehen. Aber diese Differenz ist kein Gegensatz, sondern eine Koexistenz. Leben und Tod sind ineins, sie bilden ein Kontinuum: Leben-Sterben. Das Nicht(s)Sein des Todes bildet nicht den Gegensatz zum (Etwas)Sein des Lebens, sowie Frage und Antwort, Ja und Nein, vielmehr bilden beide den unteilbaren Komplex Leben-Sterben, der als Problemquelle alle Fragen und Antworten, Jas und Neins hervorruft und in allem Gesagten schweigt.

Wir leben offensichtlich in einer Gesellschaft, die diesen Tod verneint und seine vielgesichtige Bedrohlichkeit in dem Einen Tod gebannt, an den äußersten Rand der Wahrnehmung gedrängt hat, wo er immer als überraschende Gewalt in unser Leben bricht. Die Verneinung, Verdrängung, Verwerfung des Todes ist für Jürgen Lenk Konsequenz der „radikalen Diesseitsbezogenheit einer eminent ‚transzendentalen Obdachlosigkeit‘, wie sie Aufklärung und Entchristianisierung mit sich gebracht haben“ (Lenk, 2000, 12) Aber auch die Jenseitsbezogenheit auf eine transzendente Heimat, wie sie im Unsterblichkeitsglauben des Christentums zum Ausdruck kommt, – bildet nicht auch sie eine Art, die Fratze des Todes unter der Hand zu kaschieren durch eine Aussicht auf Wiederauferstehung im göttlichen Paradies? Heute hat man den Tod sozusagen getötet, aus dem Leben ausgestrichen, ihn zusammen mit den verwesenden Körpern in die kommunalen Leichenentsorgungseinrichtungen abgeschoben. „Wir haben den Tod verdrängt, ihn aus unserer Alltagserfahrung hinausgedrängt, [...] in die Anonymität der Spitäler und ihrer sterilen Sterbezimmer [...] die Unmittelbarkeit des Lebens [und Sterbens] längst schon eingetauscht gegen die Konfrontation mit dem ‚Zumutbaren‘.“ (Bauer 1997, 12; zitiert nach: Lenk 2000, 17) Irdisch, endlich, heillos, bemüht man sich verzweifelt, das unzerstörbare In-ein-ander von Leben und Tod durch eine strikte Trennung voneinander auseinanderzuhalten. Wir wollen gar nicht so genau hinschauen. *Avoid the Void!* hat das antike *memento mori* ersetzt.

virtuelle Unsterblichkeit

– zur Unmöglichkeit, sich den Tod vorzustellen

Wenn Leben „durch ein fortlaufendes Sterben entsteht“ wird der Tod zum generativen Prinzip des Lebens, das nicht nur unaufhaltsam auf den Tod zutreibt, sondern aus ihm hervorgeht. Auch in Deleuze Interpretation des von Freud groß gemachten Todestrieb wird dieser als das „transzendente Prinzip“ des Lebens angesetzt: „Darum ist er vor allem verschwiegen (nicht in der Erfahrung gegeben), während das Lustprinzip Lärm um sich macht.“ (Deleuze 1992, 32) Das Schellenkleid des Lebens klingelt lustig – das Nichts des Todes, das sich darin verhüllt, schweigt wie ein Grab und richtet sein lidloses Auge, sehend, ohne gesehen zu werden – höchstes Insignum der Macht – auf das Treiben der Menschen:

„Musen ohne Hände, Arme und Lippen regten sich durcheinander, wie wenn sie sich bemühten die alten verklungenen Lieder zu singen und zu spielen – aber es blieb alles still ringsum, und schien nur heftige zuckende Bewegung auf einem Schlachtfelde; - nur tief im Hintergrunde stand, ohne Beleuchtung, starr und versteinert ein Furienchor, und schaute finster und schrecklich dem Gewühle zu.“ (Nw 107)

Der Sterblichen rastloser Blick ist der Tod in gewisser Hinsicht unsichtbar. Sie verwerfen den Tod, wenden sich von ihm ab und ihr Leben konstituiert sich genau in dieser Verwerfung und dieser Abwendung. Man hüllt sich ein in ein scheinbar lebenswertes Etwas und glaubt, den Tod so maskieren zu können, während das Leben dadurch zu einem Schein von Leben, zu einer Maske des Todes erstarrt. Es ist aber vielmehr der Tod selbst, der hier maskiert, nämlich das Leben in seiner Unwiderruflichkeit, in seiner Ausgesetztheit im Tod. Dabei ist die Abschottung des mit dem Tod vermählten Lebens von seiner schwarzen Braut Ausdruck des nahezu hermetischen Bannkreises, in den das moderne Selbstbewusstsein die Subjekte einschließt. Nicht nur, dass das Leben den Tod scheut, es ist ihm vielmehr unmöglich geworden, sich den Tod vorzustellen. „Im Grunde glaube niemand an seinen eigenen Tod oder, was dasselbe ist: im Unbewussten sei jeder von uns von seiner Unsterblichkeit überzeugt.“ (Freud 1915, 149) Es liegt in der Natur unseres Selbst(un)bewusstseins, dass wir uns als einen unsterblichen Zuschauer vorstellen, der seinen eigenen Tod, ihn antizipierend, stets virtuell überlebt. „Das endliche Wesen kann den Gedanken der Vernichtung nicht denken“ (Nw 11), weil die Vorstellung seiner Nicht-Existenz stets im Feld des Selbstbewusstseins auftaucht als einer davon unberührten Sphäre, in der selbst der Gedanke der Vernichtung als eine Vorstellung da ist, die *etwas* suggeriert, auch wenn es die eigene Vernichtung ist. Auch Kant hält die Unmöglichkeit, sich seinen eigenen Tod vorzustellen, für

ausgemacht, denn das Ich, welches da denkt, wird auch den Gedanken seines eigenen Todes noch begleiten können müssen.

„Das Sterben kann kein Mensch an sich selbst erfahren (denn eine Erfahrung zu machen, dazu gehört Leben), sondern nur an anderen wahrzunehmen. [...] Die allen Menschen [...] natürliche Furcht vor dem Tod ist also nicht ein Grauen vor dem Sterben, sondern wie Montaigne richtig sagt, vor dem Gedanken gestorben (d.i. tot) zu sein; den also der Kandidat des Todes nach dem Sterben noch zu haben vermeint, indem er das Kadaver, was nicht mehr er selbst ist, doch als sich selbst im düstern Grabe, oder sonst wo denkt. Die Täuschung ist hier nicht zu heben; denn sie liegt in der Natur des Denkens, als eines Sprechens zu und von sich selbst. Der Gedanke ich bin nicht, kann gar nicht existieren; denn bin ich nicht, so kann ich mir auch nicht bewußt werden, daß ich nicht bin.“ (Kant 1796, 167)

Seine eigene Abwesenheit kann sich das solipsistische Subjekt nicht vergegenwärtigen, da es seine untrügliche Existenz im inneren Monolog des Denkens beständig bezeugt. Ähnlich wie einem der Moment entzogen ist, in dem man im Schlaf versinkt, so ist einem auch die Tatsache entzogen, dass man sterben wird. ‚Ich‘ ist nie dabei, wenn die passiven Syntheseleistungen, die das Wachbewusstsein konstituieren, im einschlafenden Körper zerfallen und diesem Körper damit die Möglichkeit nehmen, sich als Subjekt dieses Körpers einzubilden. (vgl.: Böhler, Granzer 2014, 19f.) Jeden Morgen, wenn man aus dem Schlaf erwacht, erwacht man aus einem Zustand des Nicht(s)seins, der Absenz, des Tiefschlafs, in die vertraute Präsenz des Wachbewusstseins, als wäre Nichts geschehen und als würde es immer so weiter gehen. Auch hier ist es Schlafes Bruder, der uns am Leben hält. Das Subjekt findet sich, jeden Tag aufs Neue, auf seiner kleinen Insel des Selbstbewusstseins, in dem Lichtkegel wacher Präsenz, umgeben von einer Dunkelheit, die es nicht fassen kann und in dem Moment verscheucht, in dem es sich ihr zuwendet.

die Maske als Subjekt der Wiederholung

„Gib mir, ich bitte dich, gib mir ... Was denn? Eine andere Maske.“

Man schließt den eigenen Tod in dem Maße aus, wie er uns ausschließt, ihn sich vorzustellen. Er bildet nie Gegenstand eines expliziten Wissens oder einer bewussten Vorstellung, sondern den absoluten Grenzwert und letzte Blockade unseres Vorstellungsvermögens. Doch wenn er auch nicht in der Erfahrung gegeben ist, so gibt es dennoch ein „schreckliches esoterisches Wissen“ davon. „Dieses Wissen liegt in ihm [im Helden], ist in ihn eingesenkt, wirkt in ihm, wirkt aber als ein Verborgenes, als blockierte Vorstellung.“ (Deleuze 1992, 32) Von diesem

Wissen abgeschnitten zu sein, ist die schlimmste Form des Nicht-Wissens: man weiß nicht, dass man nicht weiß, dass man weiß. Zugleich wirkt dieses blockierte Wissen, gerade weil es vom Subjekt nicht gewusst wird, als eine omnipräsente Macht, die „die ganze Bühne überflutet, alle Elemente des Stücks durchtränkt.“ (Deleuze 1992, 32) Aber ausgeschlossen davon, sich es selbst vorzustellen, kommt „Oedipus, der Mensch, nur bis zur Blindheit, nicht aber in einer zweiten Handlung zur Verklärung.“ Hier gibt es keine Verklärung in Gestalt einer Wiedererkennung, sondern bloß Verkennung, Blindheit und unauflösliches Mysterium von Rätsellosigkeit. Zu wissen würde hier bedeuten: zu sterben.

Thanatos überflutet die ganze Bühne, in dem er die Masken einführt, an die sich die Subjekte klammern, um ihm zu entgehen. Das Leben bietet hierfür seine ganze dichterische Macht auf, die dämonische Macht zur Simulation und Dissimulation, "as an appearance pretending to be the truth behind appearance – an appearance that masquerades as an essence by hiding the fact that there is nothing behind the mask.“ (Widder 2008, 87) Die Identitäten der Helden konstituieren sich nur als Trugbilder und Masken, in denen sich das Subjekt in eine phantasmatische Existenz einhüllt, um am Ende doch an das schweigende Nicht des Todes zurückgegeben werden, von dem es insgeheim bewohnt wird. Im letzten Akt verlieren alle Helden ihre vorgetäuschten Identitäten. Man lebt im Halbschatten einer Präsenz von ‚Etwas‘ und bildet um den blinden Fleck in dieser Präsenz herum die Masken und Verkleidungen, um die wesentliche Leere zu füllen und zu verbergen: Agonie des Lebens angesichts des Todes. Jetzt wird auch sinnfällig, warum sich der Hanswurst, der exemplarische Mensch im Kostüm, nicht „gegen die Maskeneinführung [...] gesperrt“ hat.

Ein Leben, das aus fortlaufendem Sterben entsteht, hat seine Identität nur als fortlaufende Maskierung. Der Todestrieb als die endlose Wiederholung des Sterbens steht auch für Deleuze in einem „spirituellen Verhältnis zu den Masken.“ (Deleuze 1992, 34) Weil aber diese Wiederholung ihrer Natur nach von jeder Vorstellung abweicht, „kann das Wiederholte nicht vorgestellt werden, sondern muss immer bedeutet werden, maskiert mit dem, wodurch es bedeutet wird, und selbst Maske dessen, was es bedeutet.“ (ibid. 35) Das Subjekt, das versucht, sich in einer Identität zu konstituieren, seine Identität in der Erinnerung wiederzufinden und wiederzuholen, oder sie im Laufe der Zeit einzuholen, kann selbst nur in den wechselnden Gestalten, Rollen und Masken auftauchen, in denen es versucht, der Wiederholung im Laufe der Zeit eine gleichbleibende Form abzugewinnen, in der es wiederkehren und sich wiedererkennen kann. Doch hinter der Überlagerung von Masken, in die es sich dabei einhüllt, kommt kein wahres Gesicht. Was sich wiederholt, ist die Maske. „Die Maske ist das wahre Subjekt der Wiederholung.“ (ibid. 35) Als wahres Subjekt der

Wiederholung konstituiert die Maske das Subjekt, das in der Wiederholung zu sich kommen will, nur in unaufhebbarer Differenz zu sich selbst. Das Subjekt wird dadurch zum Vexierbild. „Dasselbe Ding verkleidet und ist verkleidet.“ (ibid. 35) Vielmehr als Vexierfilm, in dem ein Aspekt die Verkleidung des anderen darstellt und selbst durch jenen verborgen ist ohne je still zu stehen, wird die Maske zum Träger der diabolischen Differenz, in der alles und jedes von sich abweicht, sich unter einer Maske von Identität verhüllt, um die Differenzen und Abweichungen zu verbergen, die seine Identität beständig verschieben. Die Maskeneinführung ist genetisch gesehen kein sekundärer und nachträglicher Akt, durch den ein ursprüngliches Etwas oder eine wahre Identität in ihrer Nacktheit verhüllt würde:

„die Verkleidungen und Varianten, die Masken oder Travestien werden nicht ‚darüber‘ gestülpt, sondern sind im Gegenteil die inneren genetischen Elemente der Wiederholung selbst, ihre integrierenden und konstitutiven Bestandteile. [...]. Tatsächlich ist die Wiederholung das, was sich verkleidet, indem es sich konstituiert, und sich nur insofern konstituiert, als es sich verkleidet. Sie liegt nicht unter den Masken, sondern bildet sich von einer Maske zur anderen, wie von einem ausgezeichneten Punkt zu einem anderen, von einem privilegierten Augenblick zu einem anderen, mit und in den Varianten. Die Masken verdecken nichts, nur andere Masken.“ (ibid. 34)

Wie jedes Gesicht allem im Vorhinein auch als Totenmaske in Frage kommt, so sind die Identitäten selbst, die man sich im Laufe des Lebens zuschreibt und die einem zugeschrieben werden, *Nichts* als eine Überlagerung von Masken und Rollen, die „vom Todestrieb gespeist werden. Theater des Schreckens.“ (ibid. 35) Die Bühne dieses schrecklichen Theaters verlässt man erst ganz am Ende und die Dynamik des Spiels wird gespeist durch die innere Leere der Maske, die wie ein Unterdruck die Subjekte zwingt, sich in ihren Rollen und Avataren, Verkleidungen und Masken auf der Bühne des Lebens zu präsentieren. Doch in der Brüchigkeit der Präsenz wird jede Identität heimgesucht, bekommen die Masken Risse und regelmäßig wird man an den schweigenden Abgrund geführt. Das Pseudonym oder die Maske *Bonaventura*, die vor dem Namen und Gesicht seines Autors Gestalt angenommen hat, ist damit nicht lediglich ein Versteck, sondern stellt die grundlegende Leere und Anonymität im Menschen zur Schau, die sich für gewöhnlich hinter der Maske der Person versteckt. Was in der verzweifelten Suche nach dem wahren Autor zum Ausdruck kam, ist so gesehen der existentielle Tatbestand, dass das, was mit sich identisch sein soll, an seinem Platz fehlt, weil es in seiner virtuellen Identität stets auf ein unbekanntes = x bezogen bleibt, um das herum es seine Repräsentation nur als abweichende, verschobene, dezentrierte aufbauen kann. „Hinter den Masken stehen also weitere Masken, und noch die verborgenste ist selbst noch ein Versteck, bis ins Unendliche. Keine andere Illusion als diejenige, etwas oder jemanden zu

demaskieren.“ (Deleuze 1992, 141) Die gesuchte Identität, in der man glaubt, ein Individuum repräsentieren, sprich: wiederholen oder demaskieren zu können, bildet sich selbst bloß als eine Maske, in der es sich zeigt, nicht ohne verborgen zu bleiben, gerade so wie niemand sich zur Schau stellen kann, ohne in dieser Schau verborgen zu bleiben.

das große schreckliche Ich: zum unsichtbaren Theaterdirektor

Hamlet an Ophelia: „Grübele dergleichen Dingen nicht so tief nach, Theure, denn sie sind so verworrener Natur, daß sie leicht zum Tollhause führen könnten! Es ist Alles Rolle, die Rolle selbst und der Schauspieler, der darin steckt, und in ihm wieder seine Gedanken und Plane und Begeisterungen und Possen – alles gehört dem Momente an, und entflieht rasch, wie das Wort, von den Lippen des Komödianten ... Willst du aus der Rolle dich herauslesen, bis zum Ich? – Sieh dort steht das Gerippe und wirft eine Handvoll Staub in die Luft und fällt jetzt selbst zusammen; – aber hinterdrein wird höhnisch gelacht. Das ist der Weltgeist, oder der Teufel – oder das Nichts im Wiederhalle!“

–Bonaventura

Die Frage stellt sich also, nicht wie man von der Bühne des Theaters herunterkommt, sondern wie man richtig spielen lernt; nicht wie man die Masken endlich fallen lässt, sondern wie man sie richtig benutzt; nicht wie man endlich ganz man selbst ist, sondern wie man „aus der Rolle fällt, um nicht mehr vor einem unsichtbar dasitzenden Parterre spielen zu müssen.“ (Nw 115) Man plagt sich mit dem „Einstudieren der Rollen“ ab, die man im alltäglichen Theater der Normalitätsgesellschaft spielen muss und die Gefahr besteht, wie bei Ophelia, die „aus ihrem Vexirwahnsinne Ernst“ gemacht hat, dass man die Differenz zwischen dem Schauspieler und seiner Rolle verliert, sich mit der Rolle verwechselt, die man spielt, anstatt mit den Rollen zu wechseln und zu spielen. Man versucht, sich wie Ophelia „mit aller Anstrengung aus der gespielten [Rolle] herauszustudieren; – doch vergeblich“ (Nw 108), denn die Identifikationen sitzen tief, sind sie doch die Art und Weise, sein sterbliches Antlitz vor dem Tod zu verstecken. *Der König ist tot – lang lebe der König*. Denn als Rolle ist der König unsterblich, der Schauspieler, der ihn spielt, hingegen nicht. Und während die Rollen, die wir im täglichen Leben spielen, uns überdauern und andere kommen werden, sie zu spielen, sind die Spielenden selbst an eine an den Moment gebundene Präsenz ausgeliefert. „Alles gehört dem Momente an, und entflieht rasch, wie das Wort, von den Lippen des Komödianten.“ (Nw 114) Dabei ist die Rolle aller Rollen, die Maske aller Masken und der „größte, der am längsten währende Irrtum“ (Deleuze 1992, 165) – das Ich. So wie die Masken und Rollen, in denen wir spielen, viel älter sind als die Körper, die sie übernehmen, so ist auch das ‚Ich‘ nicht das

individuelle und singuläre Seins, das wir sind. „Im Gegenteil, gerade das Ego, das Ich sind das abstrakte Universale.“ (Deleuze 1992, 324)

„O schon seit vielen Menschenaltern habe ich mich bestrebt aus dem Stücke herauszuspringen, und dem Direktor zu entwischen, aber er läßt mich nicht fort, so pfiffig ich es auch anfangen mag. Das Überdrüßigste dabei ist die Langeweile, die ich immer mehr empfinde; denn du sollst wissen, daß ich hier unten schon viele Jahrhunderte als Akteur gedient habe, und eine von den stehenden italienischen Masken bin, die gar nicht vom Theater herunterkommen.“ (Nw 39)

„Aus dem Stücke herauszuspringen“ ist nichts, was das Ich vermag. Das Ich ist vielmehr selbst der Direktor, der die Akteure nicht entwischen lässt, indem er ihre Handlungen, Gedanken und Gefühle „schon viele Jahrhunderte“ in die leere Identität des Ego einschließt und sie seiner Direktive unterwirft. Es steht als Stichwort in jeder Rolle, ist der Direktor, der nie hinter seinem Vorhang hervorkommt, der Autor, der nur in Pseudonymen signiert, die Maske, die ihre Gesichtslosigkeit darunter verbirgt. Und es ist gerade in seiner Abwesenheit allgegenwärtig. Selbst das Nichts kann ihm nichts anhaben – zuletzt, vielleicht, weil es selbst Nichts – *ist*? Lesen wir erneut ein Stück aus dem Briefwechsel zwischen Hamlet und Ophelia: „So will ich denn“ beschließt Ophelia, „da ich mich aus der Rolle nicht zurücklesen kann, in ihr fortlesen bis zum Ende und zu dem exeunt omnes, hinter dem dann doch wohl das eigentliche Ich stehen wird.“ (Nw 115) Und Kreuzgang nimmt den Faden auf, liest die Rolle bis zum Ende und folgt Opheliens Traum vom eigentlichen Ich:

„Es dünkte mich, als entschlief ich. Da sah ich mich selbst mit mir allein im Nichts [...] – aber es war nur ein Gedanke von mir, der eben endete. Ein einziger Ton bebte schwer und ernst durch die Öde – es war die ausschlagende Zeit [...] Ich hatte jetzt aufgehört alles andere zu denken, und dachte nur mich selbst! Kein Gegenstand war ringsum aufzufinden, als das große schreckliche Ich, das an sich selbst zehrte, und im Verschlingen stets sich wiedergebar. [...] es war kein Raum mehr [...] Die Abwechslung war zugleich mit der Zeit verschwunden, und es herrschte eine fürchterliche ewig öde Langeweile. Außer mir, versuchte ich mich zu vernichten – aber ich blieb und fühlte mich unsterblich! – Hier vernichtete sich der Traum in seiner eigenen Größe und ich erwachte tiefaufathmend – das Licht war erloschen, ringsum tiefe Nacht.“ (Nw 116f.)

Dieser Traum vom „großen schrecklichen Ich“ mit sich „allein im Nichts“ vernichtet sich am Ende „in seiner eigenen Größe“ und in der Nacht, zu der Kreuzgang daraus erwacht, „schlichen draußen durch die Finsterniß noch Wahnsinnige und zischelten leise.“ (ibid. 117) Auf Opheliens verzweifelte Hoffnung: „hinter dem Stück geht das Ich an!“ entgegnet Kreuzgang, durch seine Nachtmeerfahrt eines besseren belehrt: „Es ist nichts!“ (ibid. 117) Es, das Ich, ist eben das ominöse Nichts selbst, das „im Verschlingen stets sich wiedergebar“ und

in diesem „Selbstverschlingen“ zu der tückischen Spiegelfechterei führt „als gäbe es Etwas“ hinter der Zinnfolie narzisstischer Selbstbespiegelung.⁴⁴ Dass es also selbst die Insistenz des Nichts überdauert, liegt daran, dass es dieses Nichts selbst *ist*. Ich denke, dass Kreuzgang sich mit dem großen schrecklichen Ich auf die Urstätte und das „Stiftungswesen des deutschen Selbstbewusstseins“ (Teschke 2008, 43) im *Ich denke* des Königsberger Egologen bezieht, das in der Folge vom deutschen Idealismus zum kosmischen Phantasma ausgebaut wurde. Kreuzgang erdreistet sich, einen Kant und Fichte der Nichtigkeit ihrer transzendentalen Gegenstände geständig zu machen.

Man hat darauf hingewiesen, dass es sich bei Kants Formulierung des transzendentalen Subjekts im „Ich denke“ letztlich um einen Index handelt, mit dem jemand „auf sich als den Autor seiner Äußerungen und Handlungen verweist.“ (Schnädelbach 2005, 128) Mit diesem auktorialen Verweis auf sich selbst als autonomes Subjekt seiner Handlungen, als Täter hinter den Taten, verweisen wir aber nicht auf das empirische Subjekt, als das wir erscheinen, auf diesen Körper und diese Stimme, sondern auf die „ursprünglich-synthetische Einheit der Apperzeption“ (Kant 1781, B131), die die Erscheinungswelt in ihrer Erfahrbarkeit stiftet. In der quasi-weltschöpferischen Autorschaft, mit der Kant das transzendente Subjekt beauftragt, ist nur das der blöde Punkt, dass der Autor nicht erscheint und seine Omnipräsenz wird durchkreuzt von der Unmöglichkeit, im Text, sprich: in der Welt zur Darstellung zu kommen.

„Durch dieses Ich, oder Er, oder Es (das Ding), welches denket, wird nun nichts weiter, als ein transzendentales Subjekt der Gedanken vorgestellt = x, welches nur durch die Gedanken, die seine Prädikate sind, erkannt wird, und wovon wir, abgesondert, niemals den mindesten Begriff haben können; um welches wir uns daher in einem beständigen Zirkel herumdrehen, indem wir uns seiner Vorstellung jederzeit schon bedienen müssen, um irgend etwas von ihm zu urteilen.“ (ibid. B403/A345)

Als deren Einheit stiftende Synthese liegt das transzendente Subjekt der Erfahrung jeder Erfahrbarkeit uneinholbar voraus. Der transzendente Autor garantiert zwar den Zusammenhang und die Erkennbarkeit des Textes / der Welt, taucht aber selbst nie darin auf. Er ist die „an Inhalt gänzlich leere Vorstellung: Ich; von der man nicht einmal sagen kann, daß sie ein Begriff sei, sondern ein bloßes Bewußtsein, das alle Begriffe begleitet.“ (ibid. B403/A345f.) Wohin wir auch gehen, Ich wird uns immer begleiten, ohne je da zu sein. Seine

⁴⁴ „Steht kein Ich im Spiegel wenn ich davor trete – bin ich nur der Gedanke eines Gedanken, der Traum eines Traumes – könnt ihr mir nicht zu meinem Leibe verhelfen? [...] – Hu! Das ist ja schrecklich einsam hier im Ich, wenn ich euch zuhalte ihr Masken, und ich mich selbst anschauen will – alles verhallender Schall ohne den verschwundenen Ton – nirgends Gegenstand, und ich sehe doch – das ist wohl das Nichts das ich sehe! – Weg, weg vom Ich – tanzt nur wieder fort ihr Larven!“ (Nw 88)

Identität ist zwar unausbleiblich anzutreffen, aber als formal-logisches Gedankending, als leere Hülse, als „Es (das Ding), welches denket“ und nicht als das Ich, das sich einbildet, der und der zu sein. In seiner spurhaften Anwesenheit ist es zwar gegeben, aber gegeben als etwas, das nie gegeben sein wird, als eine Maske, die nie gelüftet werden wird. Im reflexiven Bannkreis eines die Welt und ihre Erfahrbarkeit stiftenden Selbstbewusstseins, stellt das Subjekt exakt die Unmöglichkeit dar, in der Welt der Erfahrung repräsentiert zu werden. Ich=x einer unauflösbaren Gleichung. Welch‘ wahnsinniges Paradox einer Identität, die ihre Einheit sucht in einer Welt, deren Synthese sie sein soll.

„Im Bewußtsein meiner selbst beim bloßen Denken bin ich das *W e s e n* selbst, von dem mir aber freilich dadurch noch nichts zum Denken gegeben ist“ (ibid. B429), notiert Kant das Nichts als das sich das Ich gegeben ist, ohne gegeben zu sein. Und Kreuzgang beantwortet dieses gescheiterte Cogito mit einem anspruchsvollen Gedankenexperiment: „Ich versuche zu denken, daß ich nichts denke, und da bringe ich's zuletzt wohl so weit auf mich selbst zu kommen!“ (Nw 89) Auf sich selbst kommt er dann, wenn er seine Aufmerksamkeit auf den blinden Fleck und die leere Stelle (in der Repräsentation der Welt) richtet, aus der heraus sich das Ich als Autor derselben herschreibt. Tatsächlich ist Ich dann nie *in* sich selbst und ident mit der Vorstellung, die es von sich hat, sondern immer schon außer sich und läuft neben seiner Repräsentation her wie ein Schatten.

Extemporation verlängert: in der leeren Form der Zeit

„There is a crack, a crack in everything, that's how the light gets in.“

–Leonard Cohen

„Hier ist nun der Ort, das Paradoxe, was jedermann bei der Exposition der Form des inneren Sinnes (§6) auffallen mußte, verständlich zu machen: nämlich wie dieser auch sogar uns selbst, nur wie wir uns erscheinen, nicht wie wir an uns selbst sind, dem Bewußtsein darstelle, weil wir nämlich uns nur anschauen, wie wir innerlich affiziert werden.“ (Kant 1781, B152f.)

Zwischen dem, was man ist, und dem, wie man sich erscheint, liegt damit eine Differenz, ein Zwischenraum, in dem Sein und Erscheinen nie zur Deckung kommen. Ungleichmäßig auf beide Seiten verteilt, existiert man in der stets offen gelassenen Aussetzung der Selbstsetzung. Statt als aktive Subjekte solcher Selbstsetzung zu bestehen, ist es ein affiziert *werden*, in dem man sich selbst passivisch begegnen und sich also leidend zu sich selbst verhält. Wir sind uns

zwar gegeben, aber immer anders; derselbe und zugleich ein anderer, nie in endgültiger, abgeschlossener, restlos präsenter Form, sondern in jeder Präsenz heimgesucht von dem noch ausstehenden, noch ankommenden X, das uns selbst zu Fremden macht und in unsere Vertrautheit mit uns selbst immer schon einen Tropfen ‚fremden Blutes‘, etwas Unbekanntes gemischt hat. Es kann, notiert Kant, „kein stehendes und bleibendes Selbst in diesem Flusse innerer Erscheinungen geben“ (Kant 1781, A107) und es ist eben nur der Gedanke eines Gedankens, dass wir uns einbilden, überhaupt etwas anderes als dieser Fluss zu sein, denn man kann niemals wissen, „ob dieses Ich (ein bloßer Gedanke) nicht eben sowohl fließe als die übrigen Gedanken, die dadurch an einander gekettet werden.“ (ibid. A364)

In diesem Fluss der Zeit ist das Ich „nur ein Gedanke von mir, der eben endete“, aber er endet nur, um sofort von Neuem zu entstehen und also „im Verschlingen [der Zeit] stets sich wiedergebar“ als Wiederkehr eines neuen Moments, der in das Gewebe der Zeit geknüpft wird. Ich, als die Syntheseleistung, die die Momente, indem sie sie apperzipiert, aneinanderfügt und dadurch den Fluss der Zeit konstituiert, ist letztlich dieser Akt des Verknüpfens, und Nichts anderes. In diesem Fluss der Zeit ist das kantische Subjekt dasjenige, „das sich selbst einbildet“ (Nancy 2006, 136), außerhalb der Zeit zu sein. Für Kant ist es „einerlei, ob ich sage: diese ganze Zeit ist in mir [...] oder: ich bin [...] in aller dieser Zeit“ (Kant 1781, A362). Tatsächlich ist es nur für das intelligible Subjekt, das sich aus der Zeit herausabstrahiert einerlei. Für das in die Zeit gefallene Subjekt bedeutet dies einen unendlichen Umweg zu sich selbst. Und dieser Umweg, der sich aus der Paralogik des inneren Sinnes als bloß scheinbare Inkonsistenz ergibt, stellt für das sinnliche Bewusstsein ein existentielles Dilemma dar, in dem es in der Spaltkraft der Zeit seine Unverbindlichkeit erfahren muss.

„Ein einziger Ton bebte schwer und ernst durch die Öde – es war die ausschlagende Zeit.“ Ihr Beben ist ein „einziger Ton“, ein Mono-Ton, ein sich über alle Momente erstreckender Klang, der im Fluss der Zeit nicht vergeht, sondern sein Verströmen ist. Die Zeit vergeht nicht – alles vergeht in ihr; so wie umgekehrt die Zeit beständig abläuft, ohne auszulaufen. Und die „an Inhalt gänzlich leere Vorstellung: Ich“ entdeckt sich nur im Affiziert-Werden *im* Fluss der Zeit. Zwischen der unbestimmten Existenz – Ich denke – und der konkreten Existenz – Ich bin – liegt eine genuin zeitliche Differenz. Für Deleuze sind die Konsequenzen, die sich aus dieser vertrackten Zeitschleife ergeben, unabsehbar. Dass das Ich sich selbst nur gegeben ist als in die Zeit gefallenes und in der Zeit erscheinendes Subjekt, hat zur Folge, dass ich mich selbst, als das autonome Subjekt, das ich mir einbilde zu sein, nur als passive Affektion erfahre: „ICH [...] ist ein anderer.“ (Deleuze 1992, 119) Nur die Totalität der gesamten Zeit

in einer unvorstellbar göttlichen Synthese aller ihrer Momente wäre die allein hinreichende Bedingung, unter der Ich=Ich bin, derSelbe, einfüralleMal. Oder die Zeit müsste zum Stillstand kommen und „die Abwechselung [...] zugleich mit der Zeit verschwunden“ sein, um mir von Angesicht zu Angesicht gegenüberzutreten zu können. Erst mit dem Ende der Zeit wird die Differenz, die in mir liegt, oder zwischen der ich bin, aufgehoben, erst dann wird Ich seine vollständige Identität erreicht haben werden. Bis dahin bildet man sich ein. Und jedes Bild, das ich mir von mir mache, ist nicht einfach nur ungültig, sondern ein Totenbild, in dem ich in einer Vorstellung eingefasst bin, ganz so als ob ich schon gestorben wäre. „Es gibt das Sterben als die Bewegung des Sichvorstellens.“ (Nancy 2006, 160) Man bildet sich ein. Und da jedes Bild gezeichnet ist von einer Fehlzeichnung, bebildert man sich, umgibt sich mit einer Bilderflut, die den blinden Fleck in jeder Darstellung kaschieren soll.⁴⁵

Aber das Ich, das in der Zeit erscheint, wird mit der Zeit anders erscheinen. Es tritt stets als ein anderer auf, verkleidet, verschoben, verwechselt. Kant selbst hat das Paradox des inneren Sinnes und die Aporien zeitkonstituierender Subjektivität bis ins hohe Alter in den Losen Blätter seiner fragmentarischen Hinterlassenschaft beschäftigt: „Daß ich in der Zeit bin, welche doch ein bloßes Verhältnis in mir ist, folglich das *continens* ein *contentum* und ich in mir selber bin, daß zeigt schon an, daß ~~daß ich wenn ich mich in die Zeit setze mich als ich~~ mich in Zwiefacher Bedeutung *setze* denke.“ (Kant 1804, AA XVIII 314) Die zwiefache Bedeutung, die in jedem *Ich bin ich* sagen latent zum Ausdruck kommt, ist letztlich die unüberbrückbare Distanz, die in Form der Zeit zwischen Ich und mir liegt und dafür sorgt, dass ich nie anders als außer mir bin und daher immer ein anderer bin bzw. werde. Die epistemologisch motivierte Sezession im Ich verrückt und verschiebt die konstitutive Selbstsetzung im Laufe der Zeit. „Von einem Ende zum anderen ist das ICH [...] gleichsam von einem Riss durchzogen: von einem Riss, der ihm durch die reine und leere Form der Zeit zugefügt wurde.“ (Deleuze 1992, 119)

Mit Kant stellt sich diese Form – durchaus im Takt der Zeit – anschaulicherweise als eine „ins Unendliche fortgehende Linie“ (Kant 1781, B50/A33) dar. Und es ist diese Linie, durch die das Ich von einem Ende zum anderen zerrissen wird, in zwei Hälften gespalten wird, die unaufhörlich voneinander fliehen und das Ego die ganze Zeit über zum Fluchtpunkt seiner selbst macht. Der „Riss im Ego“ (Deleuze 1992, 119) ist diese leere Form der Zeit und „eben die leere, aus den Angeln gehobene Zeit mit ihrer strengen formalen und statischen Ordnung, mit ihrer erdrückenden Gesamtheit, ihrer irreversiblen Reihe, ist der Todestrieb.“ (ibid. 148)

⁴⁵ Liegt dem Faschismus nicht auch der Wunsch zu Grunde, die Zeit anzuhalten und sein Ego oder das seiner Nation in einem ewig gültigen Bild festzuhalten?

Im Lebendigen ist der Tod damit gegenwärtig als das unablässige Vergehen der Gegenwart. Nicht mehr als der biologische Verwesungsprozess, der das allmähliche Absterben des Körpers bedingt, sondern als Verwesen der Zeit selbst, als „fortlaufendes Sterben“ ihrer Momente, wird der Tod zum Gesetz des Lebens. „Er entspricht nicht einem materiellen Zustand [...] vielmehr [...] der leeren Form der Zeit.“ (ibid. 149) Befreit von allen Inhalten, die sich in ihrem Verlauf abspielen, bildet das bloße Empfinden der vergehenden Zeit, ihr amorphes Werden in einer sich in sich selbst zurückfaltenden Schlaufe, den abgründigen Grund jeder Erfahrbarkeit.

In der tödlichen Leere dieser Zeit, die nichts Neues mehr bringt als die ewige Wiederkehr ihres Ablaufens, verschlingt Chronos alle Inhalte, um sie von Neuem heraufzuwürgen und in diesem „Selbstverschlingen“ als der Selbstaffektion der Zeit das „große schreckliche Ich“ zu generieren. „Kein Gegenstand war ringsum aufzufinden, als das große schreckliche Ich, das an sich selbst zehrte, und im Verschlingen stets sich wiedergebar [...] es herrschte eine fürchterliche ewig öde Langeweile.“ (Nw 116) In dieser Passage der Zeit fristet das ewige Ego sein gespaltenes Dasein, in dem es in jedem Moment stirbt und zugleich wiedergeboren wird, nie wirklich da und zugleich unsterblich ist. Denn wenngleich alles vergeht, so bleibt doch die Wiederkehr dieses Vergehens, und gleichsam am Ufer dieser Wüste der Zeit fristet ein in der endlosen Wiederholungsschleife festsitzendes Ich sein Dasein als ewige Wiederkehr des Gleichen: „Du siehst finster, du einziger Mensch, dessen Leben der Zeiger der Zeit, der als ein scharfes, nie im Morden innehaltendes Schwerdt, auf dem Zifferblatte umherfliegt, nimmer durchschneiden soll, und der nicht eher vergehen kann, als bis ihr eisernes Räderwerk selbst zertrümmert.“ (Nw 33) Absorbiert in der traumatischen Wiederholung der chronologischen Zeit, die wie ein „nie im Morden innehaltendes Schwerdt“ den leiblosen Körper des Ichs zerteilt, gelingt es diesem dennoch nicht, zu sterben:

„Zu jeder Mitternachtsstunde trete ich, wie die mechanische Figur an dem Zifferblatte einer Uhr, aus meiner Verborgenheit hervor, um den Todesstoß zu vollführen, gehe aber jedesmal, wenn der letzte Schlag verhallt ist, wie sie, zurück, um so fort ins Unendliche wieder zu kehren und abzugehen. O wüßte ich nur dieses immerfort sausende Räderwerk der Zeit selbst aufzufinden, um mich hinein zu stürzen und es auseinander zu reißen, oder mich zerschmettern zu lassen. Die Sehnsucht diesen Vorsatz auszuführen bringt mich oft zur Verzweiflung; ja ich mache selbst wie im Wahnsinne tausend Plane es möglich zu machen – dann schaue ich aber plötzlich tief in mich selbst hinein, wie in einen unermeßlichen Abgrund, in dem die Zeit, wie ein unterirdischer nie versiegender Strom dumpf dahin rauscht, und aus der finsternen Tiefe schallt das Wort ewig einsam herauf, und ich stürze schauernd vor mir selbst zurück, und kann mir doch nimmer entfliehen.“ (Nw 40)

Die ewige Wiederkehr des Gleichen, von Nietzsche als Grundlage höchster Lebensbejahung ersonnen, lastet hier als Horrorvision einer „ewig einsamen“ Selbstbezüglichkeit auf dem beinahe in den Wahnsinn getriebenen Selbstbewusstsein.⁴⁶ Die einzig rettende Tat, durch die das unrettbar in den „unermesslichen Abgrund“ der Zeit verstrickte Ich sich davon befreien könnte – d. i. sich „zerschmettern zu lassen“ – wird dabei von ihm selbst blockiert. Es kann sich „nimmer entfliehen“, weil es in seiner formalen und leeren Identität der chronologische Ablauf der Zeit *ist*. „Das narzisstische Ich ist eher das Phänomen, das der Form der leeren Zeit entspricht.“ (Deleuze 1992, 147) Seine innere Leere ist die Leere der Zeit bzw. der Versuch, diese Leere zu füllen, indem es die Wiederholung der Zeit seiner Identität unterwirft und daher erst mit dem Ende der (chronologischen) Zeit sterben könnte. Dies Paradox, in dem das Ich seinen eigenen Tod noch überleben will, rührt daher, dass das Ich „zwar in der Zeit erscheint, aber keinesfalls einen zeitlichen Inhalt darstellt [...] Das narzisstische Ich hat nurmehr einen toten Körper.“ (Deleuze 1992, 147f.) Es kann nicht sterben, weil es gar nicht lebt. Deshalb „suche ich noch immer einen Traktat, über die Kunst zu sterben, vergeblich; und *ich* kann nicht sterben!“ (Nw 33) Man wartet, wacht, wandert – vergebens. Es geschieht Nichts mehr. Der Sinn für die Zukunft ist verloren. Es muss etwas von außen kommen, den Bannkreis des „großen schrecklichen Ich“ zu durchbrechen.

Line of flight

Die Fluchtlinie – *line of flight* – der entlang ein Durchbruch in die Zukunft möglich wird, kann sich dabei nur *in* der Zeit auftun – *just in time*. Deleuze Lesart der Zukunft kann als jenes „Traktat über die Kunst zu sterben“ gelesen werden, das der Nachtwächter auf der Oberfläche des Textes vergeblich sucht. Zugleich ist damit ein Fingerzeig gegeben, jenen Traktat in Richtung des Werkes selbst, in Gestalt der *Nachtwachen von Bonaventura*, zu finden. Was sie nämlich in der Gegenwart des handelnden Nachtwächters zu Papier bringen, ist vor allem die Vergangenheit seines Gewordenseins, die als verdammenswertes Leben, als beschwerlicher *Kreuzgang* auf ihm lastet. Die erlösende Tat, die darin bestehen würde, sich in seinem alten, überkommenen, von Ekel und Hass auf die Welt erfüllten Ich „zerschmettern zu lassen“, ist zu groß für ihn, die Resignation hält ihn an dem, woran er resigniert, fest. Diese Ohnmächtigkeit angesichts des traumatischen Gewesenseins bezeichnet laut Deleuze die erste

⁴⁶ Als horror infiniti einer traumatischen Wiederholung von Nichts, bildet der Gedanke der ewigen Wiederkehr die extremste Form von Nihilismus: „Denken wir diesen Gedanken in seiner furchtbarsten Form: das Dasein, so wie es ist, ohne Sinn und Ziel, aber unvermeidlich wiederkehrend, ohne ein Finale ins Nichts: ‚die ewige Wiederkehr‘ [...] die extremste Form des Nihilismus: das Nichts (das ‚Sinnlose‘) ewig!“ (Nietzsche NF-1886 5,71)

Synthese der Zeit: die Vergangenheit. In der Gegenwart, als der zweiten Synthese in der Reihe der Zeit, vollzieht sich die „Metamorphose“ (Deleuze 1992, 123) des Handelnden. „Diese zweite Wiederholung des Während ist diejenige, in der sich der Held der Verkleidung selbst bemächtigt, in die Metamorphose schlüpft.“ (DW 367) Das in seinen Identifizierungen mit Vergangenem festgefahrene Ich beginnt sich zu lösen. Es verpuppt sich, verhüllt und maskiert sich, um unter der Maske – zumal unter der nun als Maske erkannten bisherigen Identität – dem Neuen, Unbekannte, allererst noch Kommenden Raum zu geben. Es sind die durchwachten Nächte selbst und die Nachtwachen, die im Schutze der Dunkelheit dieser Nacht wachen, die sich als „Unbekannte im Mantel“ von Beginn weg in „abenteuerliche Vermummung“ hüllen, um auf ihren Rundgängen die Gegenwart der Metamorphose zu erwarten und vorzubereiten. Die Maske wird in den *Nachtwachen* nicht gelüftet werden, so wenig ihr pseudonymer Autor zum Vorschein gekommen ist. Dies hat er der Zukunft überlassen.

Dabei ist es gerade sein Verzicht auf Signatur im eigenen Namen, der jene „geheime Kohärenz“ besitzt, die für Deleuze mit der dritten Synthese der Zeit zusammenhängt, mit dem Offenbarwerden der Zukunft. „In der dritten Synthese aber ist die Gegenwart nurmehr ein Akteur, ein Autor, ein zur Selbstauslöschung bestimmtes Handelndes; und die Vergangenheit ist nurmehr eine Bedingung, die aus Mangel wirkt.“ (Deleuze 1992, 127) Der Autor wird in dem Werk getilgt, das in dem Maße von seinem Hervorbringer unabhängig ist, wie es ehemals noch als allererst zu vollbringendes der Zukunft anvertraut war. In ihr wird jetzt „die Unabhängigkeit des Werks im Verhältnis zu seinem Autor oder Akteur affirmiert.“ (ibid. 127) Jetzt, mit dem Anbruch des Unbekannten eines neuen Tages, besitzen „das Ereignis, die Tat eine geheime Kohärenz [...], die die des Ichs ausschließt [...] es in tausend Stücke auseinander schleudert, als ob der Zeuger einer neuen Welt durch den Ausbruch dessen, was er zum Mannigfaltigen erweckt, fortgerissen und zerstreut würde.“ (ibid. 123) Der Dichter, als Erzeuger einer neuen Welt, ist längst schon anderswo. Er hat die Hülse seines Ich verlassen und zusammen mit seinem *alter ego*, dem Nachtwächter, in dem er sich ein *Denkmal* setzte, einen anderen Ausweg genommen: „im Mann ohne Namen, ohne Familie, ohne Eigenschaften, ohne Ich oder Ego, im ‚nichtswürdigen‘ Bewahrer eines Geheimnisses.“ (ibid. 123)

Deleuze nennt diese Fluchtlinie in Bezug auf die ewige Wiederkunft „buchstäblich Zukunftsglaube, Glaube an die Zukunft“ (ibid. 124) und was anderes heißt *Bonaventura*, den der Dichter ohne Namen für eine Zukunft sprechen ließ, die nur aus den vollständig zertrümmerten Bruchstücken einer alten Welt entstehen kann. Derjenige, der morgen Ich zu mir sagen wird, ist nicht derjenige, der dies heute tut und „dieser Andere, der ich sein werde,

schließt mich aus.“ (Teschke 2008, 207) Dem allgegenwärtigen Tod, den das formal unsterbliche Ich stets überlebt, entreißen die *Nachtwachen* jenen anderen Aspekt des Todes, der einem unpersönlichen, nicht länger unter einer Identität subsumierbaren Leben zum Ausdruck kommt. Er bezeichnet den

„Zustand freier Differenzen, wenn sie nicht mehr der Form unterliegen, die ihnen ein Ego, ein Ich aufprägte, wenn sie sich in einer Gestalt entwickeln, die meine eigene Kohärenz ebenso wie die einer Identität überhaupt ausschließt. [...] als ob Welten entstünden, in denen das Individuelle nicht mehr in der personalen Form des Ego und des Ich eingesperrt ist, in denen selbst das Singuläre nicht mehr in den Grenzen des Individuums gefangen ist – kurz: das unbeherrschte Viele, das sich im ersten Aspekt nicht ‚wiedererkennt‘.“ (Deleuze 1992, 150)

Von diesem anderen Gesicht des Todes wird ein in die Zeit gefallenes Leben in dem Moment ereilt, in dem es in der Ungleichzeitigkeit mit sich selbst die (heilsame) Möglichkeit entdeckt, werden, d. h. anders werden zu können. Die Zukunft offenbart sich am Kreuzweg der Gegenwart als dem Kreuzungspunkt von Differenzen ohne vorkonstruierte Identität. Die Identitäten, die aus diesem Kreuzungspunkt von Differenzen als Simulationen hervorgehen, können nie anders als improvisiert sein und fortwährend fallen die Subjekte aus der Rolle, da sie *out of sync* mit sich selbst sind. Es ist die Zukunft, die die Synchronisation der Gegenwart mit der Vergangenheit stets unterläuft und die in die Zeit gefallenen Akteure förmlich dazu zwingt, ohne Alternative zu *extemporieren*.

Klingemann – ein Leben...

Ach wie gut, dass niemand weiß...

Postskriptum: „Ich bin Antonin Artaud, und wenn ich es sage, wie ich es sagen kann, werden sie auf der Stelle meinen jetzigen Körper zersplittern und sich unter zehntausend notorischen Aspekten einen neuen Körper zusammenraffen sehen, in dem sie mich nie mehr vergessen können.“

–Artaud

„Ich halte eine humoristische Anrede [...] vielleicht darüber, wie eigentlich alle und jeder auf Erden eigentlich nur incognito lebt.“

–Eichendorff

Als die Müllerstocher den Namen Rumpelstilzchens erfährt, zerreißt sich dieser vor Wut selbst und verschwindet von der Erdoberfläche. Mit ihm erlischt auch der Bann jenes ungleichen Vertrages, in dem die angehende Königin dem Gold spinnenden Rumpelstilzchen ihr Kind versprochen hatte. Die klammheimliche Freude des Namenlosen, dessen Macht in der Namenlosigkeit bestand, ist zwar für den Moment verdorben, da er anhand seines Namens erkannt ist, doch wird er „den unterirdischen Kräften wieder sich zuzugesellen, die ihn in anderen, unerschöpflichen Gestalten aufs neue freigeben“ (Schweppenhäuser 1972, 141) werden. Sein Rückzug in den Erdinnenraum wird nur von kurzer Dauer sein und wie dem identifizierenden Zugriff unter der Hand entgeht, worauf er zugreift, so wird das dämonische Helferlein Rumpelstilzchen bald in anderer Gestalten auftauchen, Gold zu spinnen.

Auch der pseudonyme Autor der *Nachtwachen* zog die Leser durch seine Namenlosigkeit in den Bann des Rätselgoldes, das durch die Nennung des Namens am Glanz verliert, der das Werk mit dem Nimbus des Geheimnisvollen umspielte. In dieser Version der Geschichte übernimmt Ruth Haag die Rolle der Müllerstocher. 1987 entdeckt ihr findiger Blick in der Handschriftenabteilung der Amsterdamer Universitätsbibliothek ein auf 1830 datierendes Manuskript, das eine Liste beinhaltet, in der sämtliche Werke eines gewissen Ernst August Klingemann in chronologischer Reihenfolge verzeichnet sind. In diesem eher zufällig aufgestöberte Werkregister findet sich der Eintrag Klingemanns, der dem Verzeichnis seiner Werke eigenhändig hinzufügt: *Nachtwachen von Bonaventura, Penig Dienemann 1804* und sie damit sein eigen nennt. Wie schon Rumpelstilzchen auf scheinbar unfreiwillige Weise, verrät auch er sich durch nachträgliche Selbstanzeige und setzt mit diesem bis dato letzten Auftritt der ewigen Jagd nach seinem Namen um Jahrhunderte voraus ein nachträgliches Ende. Die alles entscheidende Signatur lag also die ganze Zeit über vor und wartete nur

darauf, endlich gefunden zu werden. Wer ist er also? Es ist Ernst August Klingemann. Was für ein sprechender, klingender Name. Sein Name wird fortan auf dem Titelblatt der *Nachtwachen von Bonaventura* stehen, in denen er sich in akustischen Metaphern fortwährend verraten hat. Die unkörperliche Körperlichkeit der verklingenden Stimme, die im Erklängen und sich Verbreiten zugleich verklingt und verhallt, findet über einen Jahrhunderte langen Umweg schließlich ihren Wiederhall in dem Körper, der in ihrem Namen signiert.

Im Kreis der Rezensenten wird der glückliche Fund der Literaturarchäologen zwar als Erfolg angeführt – der Nomade fand endlich in bürgerliche Sesshaftigkeit – doch mischt sich sogleich eine gewisse Enttäuschung darunter: „Wenn Klingemann wirklich der Autor der *Nachtwachen* wäre, [...] müsste man sie als ein ziemlich unverbindliches Exerzitium in prosaischer Theatralik und Pathetik übelster Art nehmen. Unser Wissen wäre zwar bereichert, aber an Besitz wären wir verarmt.“ (Paulsen 1974, 240) Der *poeta minor* Klingemann, an dessen übrige schriftstellerische Tätigkeit sich wohl kaum jemand erinnern würde, scheint ein für die Leerstelle des abwesenden Autors gar zu wenig glänzender Name zu sein. In Gestalt eines herabsetzenden Urteils schlägt die Autorfunktion erneut zu und mit dem schlussendlich vorstellig gewordenen ‚Besitzer‘ der *Nachtwachen*, die selbst wiederum von dem Kanon besessen werden, dem sie in musealer Einordnung zugefügt werden, sehen sich dessen Verwalter „an Besitz [...] verarmt.“ Anstatt sich durch die neu gewonnen Einblicke in die bis dato unbekannten Nachtaktivitäten dieses Klingemanns zu einer Revision seines Bildes bewegen zu lassen, wird das ehemals herrenlose und gerade als solches in der ästhetischen Schwebe gelassene Werk umstandslos in jene Rating-Kategorie: „unverbindliches Exerzitium“ gerechnet, unter der das übrige Werk Klingemanns anscheinend zu verbuchen ist.⁴⁷

Das Werkregister, in dem die handschriftliche Signatur des vorgeblichen *Nachtwachen*-Autors eingetragen ist, bildet eine Form der Umklammerung, in der das Lebenswerk Klingemanns, sein Werk und sein Leben, das eine im andern, umschlossen ist. Die Signatur, die solange in dem Amsterdamer Archiv verborgen lag und genauso gut auch nie hätte gefunden werden können, führt in einer unheimlichen Nachträglichkeit beide zusammen: den

⁴⁷ Schon zur damaligen Zeit, als Klingemanns heimliche Nachtaktivitäten noch unbekannt waren, notiert Goethe – der, wie ich erinnern möchte, selbst als Verfasser in Betracht kam – dass dieser Klingemann wohl „zu den merkwürdigen Erscheinungen und Zeichen der Zeit gerechnet werden“ müsse. (Goethe 1912, 93) Wäre man ihm nicht als Autor der *Nachtwachen* auf die Schliche gekommen, würde er als Schriftsteller wohl schon gänzlich der Vergessenheit anheimgefallen sein, hätte er sich nicht als Theatermann einen respektablen Namen gemacht. Valentin Hauck notiert in seiner Monographie über Klingemann, dass „eine Geschichte des deutschen Theaters [...] ohne seinen [Klingemanns, CS] Namen undenkbar“ (Hauck 1926, 3) wäre. Es ist denn auch niemand Geringerer, der es als erster wagte, Goethes Faust – der lange Zeit als unausführbar galt – auf die Bühne zu bringen. Klingemanns revolutionäre Theaterpraxis forderte „die Wiedereinführung der Masken [...] der Antike“ (Burath, 91f.) und wurde gar als Vorbote des Wagnerschen Gesamtkunstwerks anerkannt.

Textkörper und den Körper desjenigen, der die Texte in seinem Namen unterzeichnet. Diese dynamische Statur der Signatur, die die beiden Körper „durchquert“ (Derrida 2000, 23), belässt die *Nachtwachen* aber dennoch in der Schwebe. Denn die nachträgliche Richtigstellung der angeblich letztgültig wahren Autorschaft macht aus den *Nachtwachen von Bonaventura* noch lange keine *Nachtwachen von Klingemann* (Feger 2007, 61) und sie wehren sich schon auf syntaktischer Ebene des Titels gegen eine immer schon zu spät kommende Usurpation ihrer Verfasserschaft. Dementsprechend ist der Eintrag der *Nachtwachen von Bonaventura* im Werkregister von Klingemann vielleicht gar kein rechtsgültiger Souveränitätsanspruch eines Autors, sondern womöglich ein weiterer Winkelzug des Textes: „denn selbst wenn Klingemann sich nachträglich die Autorschaft zugesprochen hat, so hat er sie doch nur usurpiert. Durch den Text selbst war er nicht ‚autorisiert‘ dazu.“ (Braeuer-Ewers 1995, 17)

Der volle Titel der *Nachtwachen*, der bis zuletzt nicht aufhört aufzuhören, müsste lauten: *Nachtwachen von Bonaventura – von Schelling, von Wetzlar, von Jean Paul, von Goethe etc. etc... von Klingemann* – denn sie sind de facto unter diesen und noch mehr Namen herausgegeben und tatsächlich gedruckt und verbucht worden. Ernst August Klingemann, der schon allein seinem Namen nach ein Tragikomiker gewesen sein muss, wäre dann lediglich eine weiterer (haltloser) Anspruch auf die Autorschaft eines Textes, der von sich aus jede Autorschaft als Farce und alle Namen als Pseudonyme preisgegeben hat.

* * *

„An der Laterne des Thurmes klettert ein Nachtwandler herum, mit einem Säuglinge im Arme, es ist der Klökner; sein Weib schaut aus der Luke, händeringend, aber stumm wie das Grab, daß der schlafende Wanderer, der sicher, wie der sorglose Mensch, die gefährlichsten Stellen zurücklegt, nicht beim Rufe seines Namens erwachend und schwindelnd mit dem Knaben in das tiefe Grab hinunterstürze.“ (Nw 83)

Wie schon für Rumpelstilzchen, bedeutet: *bei seinem Namen gerufen zu werden* auch für den Nachtwandler den sicheren Tod. Der schlafende Wanderer ist – trotz der drohenden Gefahr – „sicher, wie der sorglose Mensch“ nur als Namenloser. „Das Leben solcher Individualität verlöscht zugunsten des singulären Lebens, das einem Menschen immanent ist, der keinen Namen mehr hat, obwohl er sich mit keinem anderen verwechseln lässt.“ (Deleuze 1996, 31)⁴⁸ Gerade weil er sich nicht mehr als dieses oder jenes namentlich identifizierbare Individuum repräsentiert, sondern bloß noch in der Immanenz *eines Lebens* existiert, kann er

⁴⁸ „Man möchte sagen, die reine Immanenz sei EIN LEBEN und nichts anderes. Sie ist nicht Immanenz im Leben, vielmehr ist sie als Immanentes, das in nichts ist, selbst ein Leben.“ (Deleuze 1996, 30)

abseits der Identifikation mit (s)einem Namen „die gefährlichsten Stellen“ zurücklegen. In metaphorischer Übertragung ist die schlafwandlerisch sorgenfreie Namenlosigkeit von *Bonaventura* in dem Moment vorbei, in dem Klingemann beim tödlichen Ruf seines Namens als Autor der *Nachtwachen* erwacht. Die mörderische Signatur des Eigennamens kommt nämlich darin zum Ausdruck, dass Klingemann nie als Lebender und Lebendiger, sondern Zeit seines Lebens nur als bereits gestorben, als Toter, der Autor der *Nachtwachen von Bonaventura* gewesen sein wird. Die Souveränität der Autorschaft kommt lediglich dem Namen zu. Was Derrida in seiner Analyse über den Eigennamen: Friedrich Nietzsche(s) schreibt, gilt so auch für die posthume Wiederentdeckung des *Nachtwachen*-Autors:

„erstens ist er tot, er, eine triviale, aber im Grund ziemlich unglaubliche Evidenz; und der Genius des Namens ist dazu da, sie uns vergessen zu machen. Totsein bedeutet zumindest, dass kein Benefiz und kein Malefiz, berechnet oder nicht, dem Namensträger zurückkommt, sondern nur dem Namen; worin der Name, der nicht der Träger ist, immer und *a priori* ein Totenname ist.“ (Derrida 2000, 25)

Nur in einer Totenmaske präsentiert sich Klingemann als Autor der *Nachtwachen*. Und seine Signatur, die er beiläufig in seinem Werkregister neben die *Nachtwachen von Bonaventura* setzt, bestätigt ihn nicht als den lebendigen Verfasser, sondern in der Verfassung des Todes, der ihn bald ereilt haben wird. Die tödliche Signatur in eigenem Namen bringt immer auch „den möglichen Tod dessen zum Ausdruck, der den Namen trägt“ (Derrida 2007, 174). Die Unsterblichkeit zumal der ‚großen‘ Namen ist eine trügerische Form von ewiger Lebendigkeit, denn sie kommt bloß den Namen zu – „durch eine todte Sprache in die Unsterblichkeit“ übersetzt – nicht dem lebendigen Körper, sondern deren Aufbahrung im Gedächtnis der Nachkommenden.⁴⁹ Indem sich Klingemann ein Pseudonym verschafft hat, hat er diesem voreiligen Tod sozusagen ein Schnippchen geschlagen und ihn überlebt, indem er ihm zuvorgekommen ist. Indem er es unterließ, sein Schaffen dem Namen unterzuordnen, unter dem man es jederzeit als das seine wiedererkennen könnte, hat er sich der Eingliederung in den Kanon der Lebend-Toten, in die Gemeinschaft der Masken-Gesichter verweigert.

„Seine eigene Identität [...] hat er nicht durch einen Vertrag mit seinen Zeitgenossen“ (Derrida 2000 26f.) schreibt Derrida über Nietzsche-Zarathustra – gilt das nicht auch für Klingemann-Bonaventura? Was seine Zeitgenossen von ihm wussten, war nie die ganze Wahrheit. Die List der Maske, in ihrer schützenden Funktion, beherbergt stets ein klandestines Leben, das dem durchdringenden Blicken der Transparenz entzogen bleibt, sich

⁴⁹ „Herr Doktor Öhlmann, oder Olearius – wie Sie denn ihren Namen vor Dissertationen und Programmen, durch eine todte Sprache in die Unsterblichkeit übersetzen.“ (Nw 75)

mit unsichtbarem Schleier des Unbekannten verhüllt, um nicht vor den Blicken der Bekannten sich zersetzen zu müssen. Nietzsche, die abgründige Aussprache der europäischen Seele:

„Mein ganzes Leben hat sich vor meinen Blicken zersetzt: dieses ganze unheimliche verborgen gehaltene Leben, das alle sechs Jahre einen Schritt thut und gar nichts eigentlich weiter will als diesen Schritt: während alles Übrige, alle meine menschlichen Beziehungen, mit einer Maske von mir zu thun haben, und ich fortwährend das Opfer davon sein muß, ein ganz verborgenes Leben zu führen.“ (Nietzsche 1883, BVN-373)

In Deleuze *Differenz und Wiederholung* begegnen wir einer Apologie der Maske, in der das Inkognito gerechtfertigt wird, unter dem ein Leben firmiert. „Man weiß noch nicht, was das Viele impliziert, wenn es nicht mehr zuschreibbar ist.“ (Deleuze, Guattari 1977, 6) In Abwesenheit ihres zurechnungsfähigen Autors erwiesen sich die *Nachtwachen von Bonaventura* als ein erstaunlich wandlungsfähiges Werk, dem im Laufe der Zeit stets neue und andere, bisher übersehene Aspekte abgewonnen werden konnten und das immer noch nicht aufgehört hat, anders anzukommen. Ohne eindeutig identifizierbares Antlitz entfaltet das Vexierbild seine implizite Mannigfaltigkeit, die gerade in der Lücke, in der Leerstelle – *in Nichts* – die Öffnung und den Freiraum findet, in dem sich die in ihm eingelagerte Virtualität ausbreiten kann. Der pseudonyme Autor – stets ein Anderer – ist damit „Ausdruck einer möglichen Welt“ (Deleuze 1992, 350), solange sie noch nicht in das Spiel der expliziten Bestimmung und Definition eingegangen ist. „Dass der Andere eigentlich niemand ist, weder Sie noch ich, bedeutet, dass er eine Struktur ist, [...] die die ganze Funktionsweise dieser Welt insgesamt begründet und garantiert.“ (ibid.) Als Inkognito bezeugt der Andere untülbare „Implikationswerte“ (ibid.) ohne die eine restlos bekannte Welt in sich zusammenfallen würde. Was die Masken als Überbringerinnen der Differenz rechtfertigt, sie freispricht vom moralischen Vorwurf der Lüge und des Trugs und das Phantasma entlarvt, man könne sie jemals ablegen, ist „die Tatsache, dass es stets etwas Impliziertes gibt, das noch expliziert, entfaltet werden muss.“ (ibid.) Und es ist stets eine Differenz, die hinter den bekannten Masken zum Vorschein kommt. Denn die Differenz ist für Deleuze wesentlich impliziert, weil „das Sein der Differenz die Implikation ist.“ (ibid. 289) Deleuze ethisches Gebot lautet daher: „sich nicht allzusehr explizieren“ (ibid. 327) und der Nachtwächter scheint sich diese Geste in ihrem eminent theatralen Sinn zu Eigen gemacht zu haben: „Ich trete immer vor ein fremdes [...] Menschenleben mit denselben Gefühlen hin, wie vor den Vorhang hinter dem ein Shakspearsches Schauspiel aufgeführt werden soll.“ (Nw 30)

Anstatt den Anderen stets schon als dieses oder jenes identifizierbare Ego festzustellen und hinter die Maske zu bannen, mit deren Vorhang er verwoben bliebe, muss man „den Anderen

als Niemand auffassen.“ (ibid.) Im Niemandsland – in diesem staatenlosen, von Niemandem besiedelten und bewirtschafteten, zwischen den Frontlinien des niemals endenden Krieges liegenden Gebiet – ergibt sich erst die Geräumigkeit einer Begegnung, die die Ankunft dessen gewährt, was sich in singulärer Weise nur ausdrücken kann, wenn Niemand *da* ist. Jenseits des kaschierten Ewigkeitsanspruchs unserer Identitäten kann es *Niemanden* gelingen, mit dem in Kontakt zu treten, was immer schon da war: die ewige Sichtbarkeit der Körper und die Brüchigkeit ihrer Präsenz. Unsere Identitäten sind temporär - *temporary identity for illimited period* – und zwischen mir und meinem Namen und dem Anderen der ich sein werde, liegen Welten von Zwischenräumen, deren unverschießbare Zukünftigkeit (m)ein Leben oszillieren lässt. *Ein Leben*, dem unpersönlichen Werden überantwortet, oszilliert zwischen den Bildern, die es bebildern und abbilden, die man sich einbildet und wie man sich ausbildet – *und* – dem was in gar kein Bild zu bringen ist: *O buona ventura* – das schöne Abenteuer der Zukunft!

* * *

J o u r n a l

von

neuen deutschen Original Romanen

in 8 Lieferungen jährlich

Dritter Jahrgang. 1804

Siebente Lieferung.

N a c h t w a c h e n.

Penig 1804

bey F. Dienemann und Comp.

N a c h t w a c h e n.

Von

B o n a v e n t u r a.

Penig 1805

bey F. Dienemann und Comp.

Anhang

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Bonaventura: *Prolog des Hanswurstes zu einer Tragödie: der Mensch** in: Karl Spazier (Hg): *Zeitung für die elegante Welt*. Leipzig, Ausgabe vom 21. Juli 1804

Bonaventura: *Des Teufels Taschenbuch** in: Karl Spazier (Hg): *Zeitung für die elegante Welt*. Leipzig, Ausgabe vom 26. März 1805

Klingemann, Ernst August: *Nachtwachen. Von Bonaventura*. Göttingen 2012.

Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München 1992

Deleuze, Gilles: *Kritik und Klinik*. Frankfurt 2000

Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*. Frankfurt 1993

Deleuze, Gilles: *Foucault*. Frankfurt 1992

Deleuze, Gilles: *Nietzsche und die Philosophie*. Hamburg 2008

Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen*. Frankfurt 1993

Deleuze, Gilles: *Die Immanenz: ein Leben...* in: ders.: *Fluchtlinien der Philosophie*. München 1996

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Rhizom*. Berlin 1977

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?* Frankfurt 1996

Deleuze, Gilles / Foucault, Michel: *Der Faden ist gerissen*. Berlin 1977

Foucault, Michel: *Dits et écrits*. Paris 1994

Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge: eine Archäologie der Humanwissenschaft*. Frankfurt 1971

Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt 1991

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen*. Frankfurt 1977

Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* in: ders.: *Schriften 1*. Frankfurt 2001

Sekundärliteratur:

Agamben, Giorgio / Scheu, René: *Ich bin verschwunden*. in: *Tagblatt*, St. Gallen, 18. Februar 2006

Artaud, Antonin: *Schluss mit dem Gottesgericht: Das Theater der Grausamkeit. Letzte Schriften zum Theater*. München 1980

- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt 1985
- Barthes, Roland: *La mort de l'auteur*. Paris 1968
- Böhler, Arno et al.: *Korporale Performanz. Zur bedeutungsgenerierenden Dimension des Leibes*. Bielefeld 2013
- Böhler, Arno: *Wissen wir, was ein Körper kann?* in: *Wissen wir, was ein Körper vermag? Rhizomatische Körper in Religion, Kunst, Philosophie*. Bielefeld 2014
- Böhler, Arno: *Nietzsches virtuelle Wanderung im Sprachzeitraum des Gefährlichen Vielleicht*, in: Volker, Gerhard / Reschke, Renate (Hg): *Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft*. Band 11, p. 251-264, Berlin 2003
- Böhler, Arno / Valerie, Susanne: *Falling Prey to Sleep*. in: *Scores No.4 On Addressing*. p. 16–29, Wien 2014
- Borges, Jorge Luis: *Gesammelte Werke*. Band II, Buenos Aires 1989
- Derrida, Jaques: *Apokalypse*. Wien 2009
- Derrida, Jaques: *Jedes Mal einzigartig, das Ende der Welt*. Wien 2007
- Derrida, Jaques / Kittler, Friedrich: *Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*. Berlin 2000
- Drews, Jörg: *Herr Kant blickt streng auf Österreich – oder: Wie der Anarchist Hanswurst zum lieben Kasperl wurde*. in: *TITEL-Kulturmagazin*, Seoul, 24. März 2004
- Durham, Scott: *Phantom communities: the simulacrum and the limits of postmodernism*. Stanford 1998
- Ernst, Thomas: *Eine kleine Diskursanalyse eines vielfältigen Begriffs*. in: *Psychologie und Gesellschaftskritik*. 2008
- Fink, Bruce: *Das Lacansche Subjekt. Zwischen Sprache und Jouissance*. Wien 2006
- Freud, Sigmund: *Zeitgemäßes über Krieg und Tod (1915)*. Frankfurt 2009
- Goethe, Johann Wolfgang: *Werke*. Abteilung IV, Band 15, Weimar 1912
- Hamacher, Werner: *Unlesbarkeit*. in: de Man, Paul: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt 1988
- Heidegger, Martin: *Was ist Metaphysik? (1929)* in: *Wegmarken*. Frankfurt 2004
- Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks (1935)* in: *Holzwege*. Frankfurt 2003
- Hesper, Stefan: *Schreiben ohne Text: die prozessuale Ästhetik von Gilles Deleuze und Félix Guattari*. Opladen 1994

- Hörisch, Jochen: *Die andere Goethezeit. Poetische Mobilmachung des Subjekts um 1800*. München 1992
- Hörisch, Jochen: *Die fröhliche Wissenschaft der Poesie: Der Universalitätsanspruch von Dichtung in der frühromantischen Poetologie*. Frankfurt 1976
- Husserl, Edmund: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. Hamburg 1982
- Kant, Immanuel: *Akademieausgabe von Immanuel Kants Gesammelten Werken*, hg. v. der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 1-23, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin 1914
- Kayser, Wolfgang: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg 1957
- Lacan, Jaques: *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Berlin 1991
- Lenk, Jürgen: *Die Gärten der Toten. Zur strukturalen Topologie des neuzeitlichen Friedhofs*. Diplomarbeit, Wien 2000
- Lévi-Strauss, Claude: *Der Weg der Masken*. Frankfurt 1977
- Lyotard, Jean-Francois: *Was ist postmodern?* in: *Postmoderne und Dekonstruktion*. Stuttgart 1993
- Nancy, Jean-Luc: *Am Grund der Bilder*. Zürich 2006
- Nunley, John: *Masks. Faces of Culture*. New York 1999
- Pauen, Michael: *Pessimismus. Geschichtsphilosophie, Metaphysik und Moderne von Nietzsche bis Spengler*. Berlin 1997
- Schabert, Tilo / Assmann, Jan / Barasch, Moshe: *Die Sprache der Masken*, Würzburg 2002
- Schivelbusch, Wolfgang: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. München 1983
- Schnädelbach, Herbert: *Kant*. Leipzig 2005
- Schweppenhäuser, Hermann: *Physiognomie eines Physiognomikers*. in: *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Frankfurt 1972
- Seitter, Walter: *Schlafen, wachen. Zur Lebenskunst. 1. Geschichte der Nacht*. Berlin 1999
- Teschke, Henning: *Sprünge der Differenz: Literatur und Philosophie bei Deleuze*. Berlin 2008
- Timm, Hermann: *Gott und die Freiheit. Studien zur Religionsphilosophie der Goethezeit*. Band I, Frankfurt 1974
- Weihe Richard: *Die Paradoxie der Maske*. München 2004
- Widder, Nathan: *Reflections on time and politics*. London 2008

Sekundärliteratur zu den *Nachtwachen*:

Anonymos: *Die Narrenkappe des Autors*. in: *Neue Zürcher Zeitung*. 21. Mai 2005. Zugriff: 1.1.2015:
<http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/articleCM35P-1.138043>

Arendt, Dieter: *Der ‚poetische Nihilismus‘ in der Romantik*. Tübingen 1972

Arndt, Martin: *Nachtmeerfahrer. Literatur und Psychologie*. München 1973

Barry, Thomas F.: *Madness and the Disoriented Self in Bonaventura's Nightwatches*, in: *The Journal of the Midwest Modern Language Association*. Volume 19, p. 50–58, Chicago 1986

Böning, Thomas: *Widersprüche. Zu den ‚Nachtwachen. Von Bonaventura‘ und zur Theoriedebatte*. Freiburg 1996

Brauer-Ewers Ina: *Züge des Grotesken in den Nachtwachen*. Paderborn 1995

Breger, Claudia: *Zwei, Vier, Drei? Die Figur der ‚Zigeunerin‘ und die Durchkreuzung nicht nur der Zahlenverhältnisse in Bonaventuras Nachtwachen*. in: *Figuren der / des Dritten: Erkundungen kultureller Zwischenräume*. Amsterdam 1998

Brinkmann, Richard: *Nachtwachen von Bonaventura: Kehrseite der Frühromantik?* Stuttgart 1966

Burath, Hugo: *August Klingemann und die deutsche Romantik*. Braunschweig 1948

Busch, Stefan: *Verlorenes Lachen. Blasphemisches Gelächter in der deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Tübingen 2004

Denneker, Iris: *Die Kehrseite der Vernunft. Zur Widersetzlichkeit der Literatur in Spätaufklärung und Romantik*. München 1996

Eckhardt, Jo-Jacqueline: *Angriff, Rückzug, Zuversicht. Satirisches Erzählen bei Bonaventura, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Heinrich Heine, und Georg Weerth*. Berne 1989

Engel, Manfred: *Auf der Suche nach dem Positiven. Die Kritik an Subjektivismus und romantischer Romanform in Klingemanns ‚Nachtwachen‘ und Immermanns ‚Münchhausen‘*. in: *Studien zur Literatur des Frührealismus*. p. 17–44, Frankfurt 1991.

Feger, Hans: *Das Groteske in Bonaventuras Nachtwachen*. in: *Athenaeum*, p. 57–57, Berlin 2007

Fleig, Horst: *Literarischer Vampirismus. Klingemanns ‚Nachtwachen von Bonaventura‘*. Tübingen 1985

Fleig, Horst: *Zersprungene Identität. Klingemann – ‚Nachtwachen von Bonaventura‘*. Tübingen 1974

Gillespie, Gerald: *Bonaventura's Romantic Agony: Prevision of an Art of Existential Despair*. in: *MLN*, Volume 85, p. 697-726, Baltimore 1970

Hauck, Valentin: *Ernst August Klingemann als Dramatiker*. Würzburg 1926

- Kaminski, Nicola: *Kreuz-Gänge. Romanexperimente der deutschen Romantik*. Paderborn 2001
- Katritzky, Linde: *A Guide to Bonaventura's Nightwatches*. New York 1999
- Kohl, Peter: *Der freie Spielraum im Nichts. Eine kritische Betrachtung der ‚Nachtwachen‘ von Bonaventura*. Frankfurt 1986
- Kremer, Detlef: *Identität und Selbstauflösung. Klinger und die ‚Nachtwachen von Bonaventura‘*. in: *Der deutsche Roman der Spätaufklärung. Fiktion und Wirklichkeit*. p. 285–311, Heidelberg 1990
- Kremer, Detlef: Wezel. *Über die Nachtseite der Aufklärung. Skeptische Lebensphilosophie zwischen Spätaufklärung und Frühromantik*. München 1982
- Küpper, Peter: *Unfromme Vigilien. Bonaventuras ‚Nachtwachen‘*. in: *Festschrift für Richard Alewyn*. p. 309-327, Köln 1967
- Küpper, Peter: *Zur Buchmetaphorik bei Bonaventura*. in: *Das achtzehnte Jahrhundert. Facetten einer Epoche. Festschrift für Rainer Gruenter*. p. 113-118, Heidelberg 1988
- Mielke, Andreas: *Zeitgenosse Bonaventura*. Stuttgart 1984
- Paulsen, Wolfgang: *Jost Schillemeit: Bonaventura*. in: *The Germanic Review*. London 1974
- Pfannkuche, Walter: *Idealismus und Nihilismus in den ‚Nachtwachen‘*. Frankfurt 1983
- Ralston, Kenneth: *The Captured Horizon*. Tübingen 1994
- Sammons, Jeffrey L.: *The ‚Nachtwachen‘ von Bonaventura*. London 1965
- Schillemeit, Jost: *Bonaventura – Der Verfasser der ‚Nachtwachen‘*. München 1973
- Schultz, Franz: *Der Verfasser der Nachtwachen von Bonaventura. Untersuchungen zur deutschen Romantik*. Berlin 1909
- Sölle-Nipperdey, Dorothee: *Untersuchungen zur Struktur der Nachtwachen von Bonaventura*. Göttingen 1959
- Theisen, Bianca: *[chi] [alpha] Absolute chaos: the early romantic poetics of complex form*. in: *Studies in Romanticism*. Volume 42, p. 301-316, Boston 2003
- Ulshöfer, Robert: *Die Literatur des 18. Jahrhunderts und der Romantik in neuer Sicht. Der Anstoß der Naturwissenschaften des 17./18. Jahrhunderts zur Entstehung der Literatur der Moderne und zum Entwurf eines Weltfriedensplans*. Würzburg 2010
- Vardoulakis, Dimitri: *The Critique of Loneliness. Towards the political motives of the doppelgänger*. in: *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*. Volume 9, p. 81-101, London 2002

Abstrakt

Diese Arbeit versteht sich als poststrukturalistische Re-Lektüre der pseudonym erschienenen *Nachtwachen von Bonaventura* (1804). Ausgangspunkt war die in der Rezeptionsgeschichte dieses subversiven Roman-Experiments gut dokumentierte, aber oft einseitig diskutierte Irritation wegen des Pseudonyms bzw. wegen der Abwesenheit einer zurechnungsfähigen Autorinstanz. Anhand der von Foucault aufgeworfenen Frage: Was ist ein Autor? bzw.: Was passiert, wenn er an seinem Platz fehlt? wird zunächst die Funktionsweise des Autors im literarischen System und darüber hinaus im Kontext des anthropologisch-humanistischen Diskurses analysiert. In diesem Zusammenhang wird das theatralische Fundament des Humanismus in Berücksichtigung des *Hanswurststreits* erschlossen sowie die narrative Sinnstiftungsleistung einer *Weltgeschichte in bürgerlicher Absicht* rekonstruiert. In Auseinandersetzung mit Deleuze' Thematisierung der Masken werden diverse Modi narrativer Repräsentation von Identität am Beispiel des Protagonisten *Kreuzgangs* in Prozesse von Differenz und Wiederholung übersetzt. Dabei beschäftigt sich eine eingehende Roman-Analyse unter anderem mit der diabolischen Ebenbildlichkeit des Protagonisten, mit dessen Portrait im Vexierspiegel der Einbildungskraft sowie mit der verworrenen Genealogie (s)eines Lebens. Als Resultat wird unter dem aus den *Nachtwachen* entlehnten Ausdruck: *lex cruciata* die elementare Hybridität des Individuums herausgestellt, das sich in dem konfusen Kräftefeld, in dem sein Werden stattfindet, nicht konstituiert, ohne sich zu maskieren. In Richtung einer Apologie der Maske führt dieser Befund zu einem Verständnis der Maske als dem wahren Subjekt der Wiederholung, als der Überbringerin (Metapher) von Differenz. Vor dem Hintergrund der von Nietzsche geforderten Umkehrung des Platonismus und des von Deleuze ausgerufenen Aufstands der Trugbilder, relativiert sich der Nihilismus der *Nachtwachen* in der Folge dahingehend, dass der darin so omnipräsente Tod nur vordergründig als Symptom von Resignation zu verstehen ist und vielmehr in Richtung einer neuen Lesart des Todestrieb (Freud-Deleuze-Bonaventura) deutet, wo dieser im Zeichen der Wiederkehr eines Lebens steht, das nicht in der Form einer identifizierbaren Person aufgeht. So kann abschließend ein anderes Licht auf die Performanz der pseudonymen Signatur geworfen werden, in welchem diese im Sinne jener geheimen Kohärenz als Fluchtlinie – *line of flight* – der Zukunft sichtbar wird.

Abstract

This work is defined as a poststructural reading of the pseudonymously published *Nachtwachen von Bonaventura* (1804). Starting point is the irritation coming from the absence of a certifiable author instance - an irritation well documented, but often discussed one-sidedly in the reception of this subversive, experimental novel. On the basis of Foucault's question: What is an author? and: What happens if he is not where he is supposed to be? the functionality of the author in the literary system and furthermore in Anthropological-Humanist Discourse is analysed. In this context, the thesis develops the theatrical fundament of Humanism while also considering the *Hanswurststreit*; it reconstructs the narrative production of meaning via a *world history*. While discussing Deleuze's thematisation of masks, diverse modes of narrative representation of identity are translated into processes of difference and repetition. In this sense a detailed reading of the novel engages among other things with the diabolical likeness of the protagonist *Kreuzgang*, with his portrait in the mirror-puzzle (Vexierspiegel) of his imagination as well as with the intricate genealogy of his life. As a result, the expression *lex cruciata* from the *Nachtwachen* highlights the elementary hybridity of the individual, which, in the chaotic field of forces where it is born, does not evolve without being masked. The apology of the mask leads to an understanding of the mask as the true subject of repetition, as the bearer (metaphor) of difference. Against the background of the nietzschean reversal of Platonism and the deleuzian rebellion of the phantasm, the Nihilism of the *Nachtwachen* is relativized to that effect that the therein omnipresent death points towards a new reading of the death drive (Freud-Deleuze-Bonaventura) and is not merely seen as symptom of resignation. This new interpretation of the death drive sees death as an inherent movement of a live. In conclusion, a different light is shed on the pseudonymous signature where in the sense of this secret coherence it becomes visible as a line of flight into the future.

Lebenslauf

Ausbildung

2007–2015	Studium der Philosophie in Wien und Granada
2007–2011	Studium Internationale Entwicklung in Wien
2000–2005	Handelsakademie Feldkirch
1996–2000	Bundesrealgymnasium Feldkirch
1990–1996	Volksschule Rankweil

Forschung

2012–2013	1-jähriger Studienaufenthalt in Granada, Spanien
2013	Teilnahme am Forschungs-Kongress: <i>Dichter als Leser Kants</i> in Wien