[Auslassungen]

Leerstellen als Movens der Kulturwissenschaft

herausgegeben von
Natascha Adamowsky und Peter Matussek

Königshausen & Neumann

Umschlagabbildung:
Ruth Tesmar: *Der Schatten eines Traumes* (2004).
Farbige Collage, 42 x 60 cm.

Satz und Layout: Michaela Kura
Redaktionshilfe: Anke Bahl
Korrekturhilfe: Peggy Lengelsen
Hilfe in jeder Hinsicht: Yvonne Kult

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2004
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Alle Rechte vorbehalten
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany
ISBN 3-8260-2824-4
www.koenigshausen-neumann.de
www.buchhandel.de

Für Hartmut Böhme zum sechzigsten Geburtstag

Inhalt

Natascha Adamowsky / Peter Matussek
Formen des Auslassens.
Ein Experiment zur kulturwissenschaftlichen Essayistik 13

I. Zwischenräume

Gernot Böhme
Fortschritte der Warenästhetik.
Passagen an den Rändern der Kulturwissenschaft 31

Gertrud Koch
Free Cell.
Ein Lernspiel mit/gegen sich selbst 39

Hans Werner Ingensiep
Schattendasein und Lichtgestalten.
Vegetieren bei Menschen und Pflanzen 45

Christoph Wulf
Mimetische Grundlagen kulturellen Lernens.
Eine Forschungslücke als Chance für neue Ansätze 55

Hermann Schmitz
Hase und Igel.
Vom Pech des unbescheidenen Analytikers 61

Wolfgang Coy
Candidate Event.
Über Wahrheit und Lüge im wissenschaftlichen Sinn 69

Jörn Ahrens
Sich verlieren?
Die Intention, die bare Münze der Wissenschaft 85

Carl Pietzcker
Ein Netz lockender Lücken.
Versuch über Abwehrmechanismen in der Literatur 93

Jürgen Barkhoff
„Ein reizender Gegenstand" für „Pantoffelministranten".
Zur Einnistung des Sexualfetisch in den Leerstellen des Diskurses 101

Klaus R. Scherpe
Europas „rettende Liebe"?
Erfundene Ethnographie von Michael Roes 109

Susanne Hauser
Der Blick in die Landschaft.
Entleerung eines Konzepts 117

Horst Wenzel
Antizipation unbekannter Räume.
Phantastische Explorationen vor dem Zeitalter der Messung 123

Robert Felfe
Las Meninas.
Blinde Flecken der klassischen Repräsentation 135

Gerhard Neumann
Der ‚ausgelassene' Autor.
Zur Konstruktion des deutschen Realismus in Malerei und Literatur 147

Lothar Müller
Klickeradoms.
Venus im Interieur – eine Skizze 167

II. Unterbrechungen

Axel Michaels
Ruhe.
Bild ohne Titel 181

Helmar Schramm
Schweigen Lernen.
Kleine Erinnerung an Max Picard 185

Ingrid Kasten
Das Schweigen der Sinne.
Die Inszenierung der Mutter-Sohn-Beziehung in den *Confessiones* Augustins 191

Liliane Weissberg
Puppenstube.
Oder: Viel Lärm um nichts 201

Olaf Briese
Auslassungszeichen.
Interpunktionsregime bei Heinrich Heine 213

Renate Schlesier
Eine Ellipse:
Wie Nietzsche etwas über die Entstehung eines Kunstwerks sagt,
ohne etwas dazu zu sagen 221

Dieter Thomä
Der ausgelassene Name.
Anmerkungen zu Robert Antelme, Richard Wagner und Bernardo Bertolucci 231

Ralf Schnell
Vom Verlust einer Sprache des Schmerzes.
Sophokles / Heiner Müller: *Philoktet* 243

Bernd Hüppauf
Der letzte seiner Sprache.
Eine Erzählung 251

Christina von Braun
Fort da.
Die Wiedergänger des kulturellen Gedächtnisses 265

Gisbert Hoffmann
„Der nächste Zug war Schema F. Daher ließ ich ihn aus."
Interpretation einer dualen Interaktion bei Raymond Chandler 271

Timm Rautert
Artwork.
Visuelle Interventionen 283

Anselmo Fox
Aria Condizionata.
Von Mund zu Mund – ein Daumenkino 289

Sabine Huschka
Weder Zeichen noch Bilder, allein Pfade.
Das Wissen vom Tanz 299

III. Abundanzen

Klaus Michael Meyer-Abich
Auslassungen des Ganzen.
Ein Lob der Stille 309

Jeanne Riou
Emphase, Rhapsodie, Reue:
Die fließenden Grundlagen der Offenbarung in Augustinus' *Bekenntnissen* 313

Werner Röcke
Der Anfang vom Ende.
Aufhebung der Zeit und Nähe der Ferne im Komischen Roman
der Frühen Neuzeit 319

Günter Oesterle
Romantische Ausgelassenheiten.
Demonstriert an Clemens Brentano: *Das Märchen von dem Dilldapp* 327

Andrea Allerkamp
Bote, Zeuge, Gast.
Zur Frage des Stellvertreters in Heinrich von Kleists Kriegsszenarien 335

Horst Bredekamp
„Die wilde Üppigkeit der Natur".
Stricklands Karten und Darwins Kreise der Arten 341

Jochen Hörisch
Wasser/Werke.
Auslassungen über den reinen Körper und den unreinen Geist 355

Götz-Lothar Darsow
Tränen von Sperma und Urin.
Über einige Spuren von Georges Batailles *Histoire de l'œil* im Werk von Sophie Calle 365

Tatsuyuki Kamio
Subject Subjekt.
Wucherungen postbiologischer Menschenbilder in der japanischen Subkultur der 90er Jahre 375

Claudia Benthien
Schönheit als Stigma.
Über das Leiden an körperlicher Perfektion 381

Hans Ulrich Reck
Versehrte Erlöstheiten.
Einige Notate zu ‚Störung' 393

Thomas Macho
Weltenbrand und Feuerwerk.
Ein pyrohistorisches Panorama der Auslöschung 403

Anhang

Bibliographie 423

Bildnachweise 439

Autorenverzeichnis 441

Dieter Thomä

Der ausgelassene Name
Anmerkungen zu Robert Antelme, Richard Wagner und Bernardo Bertolucci

Jemanden beim Namen zu rufen – dies kann ein pragmatischer Zug in einem Sprachspiel sein, mit dem Menschen ihr Zusammenleben koordinieren; der Akt des Benennens hat aber auch eine abgründige Seite. Mit ihm wird ein Mensch wie von einem Scheinwerferkegel aus seiner Umgebung herausgehoben, auf daß er der Dinge harre, die da kommen. Gleichermaßen abgründig ist der Verzicht auf Benennung, die Auslassung oder Verweigerung des Namens, der von einem Menschen Zeugnis ablegen würde. An den Abgründen zwischen dem Namen und dem Namenlosen möchte ich mich entlanghangeln – und zwar zunächst mit der Hilfe Robert Antelmes sowie dann im Zuge eines Vergleichs zwischen Richard Wagners *Lohengrin* und Bernardo Bertoluccis *Letztem Tango von Paris*.

I.

In seinem autobiographischen Roman *Das Menschengeschlecht* schildert Robert Antelme den Moment, da er im Konzentrationslager beim Namen gerufen wird:

> Ein Polizist vom Lagerschutz ruft die Namen auf. [...] Mein Name ist dabei, [...] und ich antworte: ‚Hier!' Für einen kurzen Augenblick bin ich hier also genannt worden, man hat sich an mich allein gewandt, man hat mich ganz speziell angesprochen, mich, der ich nicht austauschbar bin. Und ich bin erschienen. [...] Und ich mußte ja sagen, um in die Nacht zurückzukehren, zum Stein des namenlosen Gesichts. Hätte ich nichts gesagt, dann hätte man mich gesucht [...]. Und die SS-Leute hätten mir, nachdem sie mich gefunden hätten, in die Fresse gehauen, damit ich anerkenne, daß ich hier wirklich ich bin [...] und daß dieses Nichts, das den Namen trug, den man gerade vorgelesen hatte, wirklich ich war. (1947/57, 29)

Mit dem Nennen, von dem hier die Rede ist, soll sichergestellt werden, daß eine Person gegenwärtig und verfügbar ist. Das Nennen ist im Grunde nichts als eine aufgeschobene Folter. Die Aufseher vergewissern sich, daß diejenigen anwesend

sind, deren Tage gezählt sind – oder jedenfalls von der Lagerverwaltung gezählt werden.

Bemerkenswert ist nun, daß Robert Antelme sich nicht mit einer Kritik dieses Nennens, das einem Aufspießen gleicht, begnügt. Er kennt vielmehr mehrere Sprachspiele, die mit dem Nennen zu tun haben, und entfaltet die gravierenden Unterschiede, die zwischen ihnen bestehen. Der herrischen Geste der Aufseher stellt er die Erinnerung an eine Sprache entgegen,

> die nicht mehr die Sprache der Beschimpfung oder des Auswurfs aus dem Bauch war und die auch nicht das Hundegebell um den Kübel mit dem Nachschlag war. Diese Sprache hier schuf eine Distanz zwischen dem Menschen und der schlammigen, gelben Erde, hob ihn heraus, so daß er nicht mehr in ihr vergraben, sondern ihr Herr war, Herr auch über die leere Tasche des Bauches. Mitten in der Grube, im gekrümmten Körper, im entstellten Kopf, öffnete sich die Welt. (269)

Antelme verweist hier auf die besondere Fähigkeit der Sprache, eine Distanz zu einem Geschehen zu schaffen – mag diese Offenheit nun zur Ablenkung von der Wirklichkeit oder zu deren Auffassung und Veränderung genutzt werden. Antelme zufolge ist ein herausragendes Beispiel für die welterschließende Kraft der Sprache gerade auch das Nennen – aber ein Nennen von anderer Art als das Aufrufen der Aufseher. So schreibt er:

> Ein Waggon, der ein Waggon ist, ein Pferd, das ein Pferd ist, die Wolken, die aus dem Westen kommen, alle Dinge, die die SS nicht in Frage stellen kann, sind großartig. [...] Für uns sind die Dinge nicht mehr leblos. Alles spricht, und man hört alles, alles besitzt eine Macht. [...] Mit allem sind wir heimlich verschworen. (62)

Auf der einen Seite beschreibt Antelme also die Prozedur des Benanntwerdens im Konzentrationslager als eine demütigende Erfahrung, als Sicherstellung von Verfügbarkeit, als Bestätigung der eigenen Identität als eines registrierten Gefangenen und Opfers. Auf der anderen Seite ist Antelme fast entzückt über die Möglichkeit, etwas beim Namen zu rufen, weil ihm damit eine Art von sprachlichem Exil inmitten einer Welt des Terrors gewährt wird. So steht das Nennen zwischen der Funktionalisierung und dem zurückhaltenden Gewahrwerden dessen, was ‚dort draußen' ist. Antelme verweist, kurz gesagt, auf die *Ambivalenz des Nennens.*

Die französische Philosophin Sarah Kofman hat eine Linie gezogen von Antelme zu Heideggers Überlegungen zum Wesen der Sprache, die in diesem Zusammenhang von Interesse ist, weil sie Gelegenheit zur Aufklärung eines Mißverständnisses gibt. Kofman macht die Beobachtung, daß Antelmes Text von dem Wort „on" („man") durchzogen ist, also vom Triumph einer anonymen Instanz, wie sie auch in Heideggers Analyse des „Man" in *Sein und Zeit* zum Gegenstand wird. Diese Instanz, die nach Heidegger die sprachliche Einebnung aller Unterschiede betreibt, vernichtet nach Kofman die „Singularität" und „Identität" des „Ich" und des „Eigennamen":

> Le texte de R. Antelme se trouve martelé, rythmé comme par autant de coups de gong, par ces ‚on', anonymes et indéfinis qui sonnent le glas de la singularité et la neutralisent, soulignant, par leur répétition, la situation panique du déporté, la perte du ‚je' et du nom propre. (1986, 53)

Kofman macht hier deutlich, daß die Verfolgung und Vernichtung des Individuums auf der sprachlichen Ebene wiederkehrt, wo der Ichverlust durch ein obstinat wiederkehrendes „Man" bekräftigt wird. Diese Rede von der Anonymisierung der Opfer, der das Nennen brüsk entgegengestellt wird, paßt freilich nicht zu der Ambivalenz des Nennens, von der bei Antelme selbst die Rede ist. Man denke nur an die von ihm geschilderte Szene, in der die Lagerwärter die Namen ausrufen: Bezeichnenderweise sagt Antelme an dieser Stelle, damit werde die Unvertretbarkeit der Betroffenen unwiderruflich festgelegt, und bei diesem Begriff muß man deshalb hellhörig werden, weil er aus Heideggers *Sein und Zeit* bekannt ist. Dort freilich dient die Unvertretbarkeit des eigenen Todes dazu, den Weg zur Befreiung vom „Man" und zur „Eigentlichkeit" zu bahnen. Bei Antelme liegt die Sache also ganz anders als bei Heidegger: Die Unvertretbarkeit im Lager führt zu einer Bestätigung der eigenen Identität, wie sie zynischer und grausamer nicht sein könnte.

Aus dem vergleichenden Blick auf Kofman und Heidegger ergibt sich also der Befund, daß das Nennen nur unter bestimmten Bedingungen in dem von Kofman gewünschten Sinne gelingt und zur Rettung oder Sicherung der Singularität beiträgt. Man sollte also weniger das „Ich" und das „Man" gegeneinander ausspielen als vielmehr die verschiedenen Verwendungsweisen des Eigennamens und des Beim-Namen-Rufens unterscheiden.

Im Sinne einer solchen Unterscheidung ist zunächst zu sagen, daß es irreführend wäre, das Nennen im funktionalisierenden Sinn, das von Antelme in einer grausamen Variante vorgeführt worden ist, prinzipiell für verdächtig oder gefähr-

lich zu halten. Natürlich hängt es von den Umständen und Handlungsspielräumen ab, wann dieses Beim-Namen-Rufen bedrohlich wirkt: Im Konzentrationslager, im Klassenraum, auf dem Fußballplatz kann dieser Vorgang unterschiedliche Formen annehmen. Entscheidend wird hier die Frage, welche Funktionen für den Menschen vorgesehen sind, der auf diese Weise identifiziert und involviert wird. Doch statt nun diese Unterschiede zu diskutieren, möchte ich mich jenem sperrigen, schwer verständlichen Nennen zuwenden, auf das Antelme im Gegenzug zum Rufen des Lageraufsehers zu sprechen kommt: Ich meine seine Rede vom „Waggon, der ein Waggon ist", vom „Pferd, das ein Pferd ist" (s.o.) – kurz: das Nennen, mit dem der Betrachtende sich – der SS zum Trotz – der Dinge vergewissert und deren „Singularität" in Kofmans Sinne zugewandt ist. Dies ist ein Nennen, das sich mit der Zuwendung im Akt des Nennens selbst begnügt und nicht als Sprungbrett zur Funktionalisierung dient.

In der Tat gibt es in der Theorie des Selbstverlusts und -gewinns – z.B. bei Walter Benjamin und durchaus auch bei Heidegger – einschlägige Überlegungen, die dem Namen eine rettende oder schützende Funktion in dem geschilderten Sinne zuweisen (vgl. Thomä 2001, 103–122). Mit dieser Form des Nennens ist zugleich ein bestimmtes Verständnis von Identität verbunden; es weist demjenigen, den es bezeichnet, nicht schon eine Aufgabe oder Rolle zu. Dieses Nennen ist ein Innehalten, mit dem dem Benannten eine Zuflucht gewährt wird.

Die Sehnsucht danach, *auf diese Weise* benannt zu werden, wird geboren in Zeiten, in denen die Individuen im Bann der Funktionalisierung stehen, in denen ihnen die Zuflucht zu diesem Namen gezielt verweigert wird. Die äußerste Gegenfigur zu einem Leben, das im Benanntwerden Schutz sucht und findet, ist das Leben im *Namenlosen.* Dieses Leben wird damit zu einer Vor-Schule für die Kunst des Nennens, und deshalb möchte ich jetzt die Seiten wechseln und von der Erörterung der verschiedenen Formen des Nennens übergehen zu zwei Szenarien, in denen das Nennen *ausfällt.* Meine Beispiele sind – wie angekündigt – Richard Wagners Oper *Lohengrin* und Bernardo Bertoluccis Film *Der letzte Tango von Paris.* Hier wie dort ist das Geschehen von der Spannung zwischen dem Namen und der Namenlosigkeit bestimmt.

II.

Wagners *Lohengrin* setzt ein in einer Situation, in der Elsa von Brabant verzweifelt nach Auswegen sinnt, um die Eheschließung mit dem von ihr verabscheuten Frederick zu vermeiden. Zur rechten Zeit erscheint als Retter ein Ritter mit dem

Schwan. Er wendet Elsas Schicksal und wird ihr Gemahl. Sein Eheversprechen steht jedoch unter einem besonderen Vorbehalt: Er verpflichtet Elsa darauf, ihn niemals zu fragen, wie er denn heiße. Zwar läßt sich Elsa auf diese Vereinbarung ein, doch hat sie Mühe, sie einzuhalten.

Die Vereinbarung zwischen Elsa und dem Ritter enthält die Besonderheit, daß Elsa die einzige wäre, der er auf jene Frage, wenn sie sie denn stellte, zu antworten hätte; genau diese Enthüllung würde ihn dann freilich unwiderruflich dazu zwingen, zu dem rätselhaften Ort zurückzukehren, von dem aus er mit dem Schwan gekommen war. Elsa hält also ein kostbares Privileg in ihren Händen: Sie ist als einzige in der Lage, die Identität des von ihr geliebten Menschen zu enthüllen – freilich um den Preis, ihn sogleich zu verlieren.

Was hat es mit dem besonderen Status des Ritters und dem Privileg Elsas auf sich? Zunächst scheint es so, als ergäben sich aus der Namenlosigkeit des Ritters – anders als dies nach meinen einleitenden Bemerkungen zu Antelme zu vermuten war – nur Privilegien. Weil er namenlos ist, ist nämlich auch sein Status in der Welt, in die er sich hineinbegeben hat, von besonderer Art. Da ihm die individuelle Identität fehlt, kann sein Tun nicht einem Verantwortlichen im herkömmlichen Sinne zugeordnet werden; es vollzieht sich in Anonymität. Man kann deshalb – nur leicht überspitzt – sagen, seine Taten würden nicht von einer bestimmten Person, sondern von einem ‚Niemand' ausgeführt. Der Ritter wirkt *außer Konkurrenz* mit; ihm kommt in dem Gemeinwesen, in das er von außen eingreift, ein ungreifbarer, unangreifbarer Status, eine besondere Souveränität zu. (Diese Souveränität ist der Schlüssel zu einer *Lohengrin*-Lektüre, die von Carl Schmitts Theorie des Politischen inspiriert ist.) Würde der Ritter seinen Namen verraten, verwandelte er sich zu Einem unter Vielen, Einem unter Gleichen. Solange er anonym bleibt, kommt ihm das Privileg zu, eine spezielle – nein, man muß umgekehrt sagen: eine allgemeine Rolle zu spielen. Der Ritter handelt nicht als Einzelperson, sondern verkörpert etwas Allgemeines, ein Ideal.

Es wäre reizvoll, Wagners Ritter mit anderen großen Namenlosen zu vergleichen: Zu denken wäre dabei zum einen an Odysseus' Abenteuer mit dem Ungeheuer Polyphem, welches von ihm mit der List, er heiße ‚Niemand', bezwungen wird. Diese Auskunft verleitet den etwas begriffsstutzigen oder begriffsgläubigen Polyphem zu der Ansicht, es gebe ‚niemanden', der ihn angreife. Zum anderen wäre zu denken an die christliche Tradition des dem menschlichen Verständnis entzogenen Gottes sowie auch an den besonderen Status von Jesus Christus; so heißt es etwa in Johannes 21, 12: „Niemand aber unter den Jüngern wagte, ihn

zu fragen: Wer bist du?" – All diesen Assoziationen kann ich hier jedoch nicht nachgehen.

Wie spiegelt sich nun der Sonderstatus des Ritters in der Haltung von Elsa, seiner Gemahlin? Geht man ihrer Reaktion nach, so zeigt sich, daß seine Namenlosigkeit doch Leiden schafft. Indem Elsa, die prinzipiell zur Auskunft berechtigt wäre, zunächst darauf verzichtet, den Ritter nach seinem Namen zu fragen, stellt sie ihr Vertrauen unter Beweis und bekräftigt die liebende Verbindung, für deren Fortdauer sie den Preis des Schweigens zahlt. Die Frage ist nun, wie es dazu kommt, daß Elsa sich damit nicht mehr zufrieden geben will. Bevor man ihr eine Opferrolle zuteilt, kann man doch zunächst der Meinung frönen, daß Elsa eigentlich alles zuteil wird, was sie sich nur wünschen kann: Sie hat einen liebenden Ehemann, der sie gerettet hat und als Frau respektiert. Was will sie mehr? Warum gelangt Elsa am Ende zu der Auffassung, daß ihr etwas *fehlt*? Dieses Gefühl, das an ihr nagt, führt schließlich jedenfalls dazu, daß sie die Vereinbarung mit dem Ritter bricht.

Man mag verführt sein zu sagen, daß Elsa am Ende *dumm* genug sei, den Ritter zu fragen, wer er sei – was eben (wen wundert's?) dazu führt, daß sie zwar seinen Namen, Lohengrin, erfährt, ihn aber sogleich verliert. Doch man kann (vielleicht zur Freude feministischer Wagner-Interpreten) zeigen, daß Elsa alles andere als *dumm* ist. Was also ist das Motiv, das sie dazu bringt, den vertrauten Fremden nach seinem Namen zu fragen?

Name und Identität sind ständig wiederkehrende Themen in Wagners Oper. In Erwartung ihres Retters sagt Elsa: „Will er Gemahl mich heißen, geb' ich ihm was ich bin!" Und nach dem Zusammentreffen mit ihm erklärt sie sogleich: „Mein Held, mein Retter! Nimm mich hin!/ Dir geb' ich alles was ich bin!" (*Lohengrin*, I.3, v. 228 f.; Wagner 1914, 200) Umgekehrt werden Lohengrins Edelmut und Reinheit von seinem Gegner in Zweifel gezogen. Friedrich sagt:

> Die Frage nun sollt ihr nicht wehren,/ daß sie ihm jetzt von mir gestellt, nach Namen, Stand und Ehren/ frag' ich ihn laut vor aller Welt./ Wer ist er, der an's Land geschwommen/ gezogen von einem wilden Schwan?/ Wem solche Zauberthiere frommen,/ dess' Reinheit achte ich für Wahn. (*Lohengrin.* II.5, v. 748 ff.; 1914, 224)

Es sind nicht allein solche Vorhaltungen, die bei Elsa das Mißtrauen wachsen lassen. Aus ihrer Sicht erscheint Lohengrins Weigerung, seinen Namen zu enthüllen, als Ausdruck einer Halbherzigkeit oder Reserviertheit im Umgang mit

ihr und in seiner Liebe zu ihr. Sie hadert damit, daß er nicht alles mit ihr teilen kann oder will, und sein Motiv, das Geheimnis des „Grals" zu bewahren, kann sie nicht erahnen. Die Vorgaben, die es ihm erlauben, eine souveräne Rolle in dem Gemeinwesen zu spielen, in dem er sich eingefunden hat, sind dieselben Vorgaben, die seine Beziehung zu Elsa vergiften. Er erscheint als ein Übermensch, also auch als jemand, dem es an Menschlichkeit mangelt. Nicht zu sagen, wer er ist – das heißt für Elsa: Er verweigert ihr den Bezugs- und Anhaltspunkt, der es ihr erlauben würde, von der Bejahung des aktuell geteilten Lebens zum Bekenntnis zu einem anderen Menschen schlechthin aufzurücken.

Elsa will – wie sie sagt – auch die „Not" mit ihm teilen, die er vielleicht erlitten hat, und sie ist umgekehrt mißtrauisch angesichts der „Wonnen", die er ohne sie erfahren haben mag (*Lohengrin.* III.2, v. 916, 967; Wagner, 1914, 231, 233). Diese Haltung der hingebungsvollen, aber auch Treue heischenden Ehefrau mag dem Verhaltensmuster entsprechen, das gemäß der klassischen Aufteilung der Rollen von Mann und Frau zu erwarten ist. Aber Elsas Forderung ist legitim jenseits solcher Klischees – und diese Legitimität ist aufs Engste mit der Idee des Namens verbunden. Sie nimmt den Namen nämlich als Unterpfand der Individualität, als Anhaltspunkt für eine Liebe, die einem Anderen ohne Reserve zugewandt ist. In dieser Hinsicht entspricht Elsas Motiv dem Nennen als unbefangenem, vorbehaltlosen Herausstellen einer Person oder eines Gegenstandes, wie es bei Antelme als Konkurrenz zu dem funktionalisierenden Beim-Namen-Rufen auftrat.

Die Problematik des Nennens ist im *Lohengrin* mit der Deutung der Liebe verschränkt, und die Differenz, die sich zwischen Lohengrins und Elsas Deutungen der Liebe auftut, schlägt auf Namen und Namenlosigkeit durch. Während nämlich Lohengrin auf der Unmittelbarkeit ihrer Beziehung im Zustand von „du und ich" besteht, unterscheidet Elsa ausdrücklich zwischen dieser Intimität und dem Nennen des geliebten Menschen. Als er zärtlich „Elsa" sagt, antwortet sie: „Wie süß mein Name deinem Mund' entgleitet:/ Gönnst du des deinen holden Klang mir nicht?" (*Lohengrin.* III.2, v. 892 ff.; Wagner 1914, 230)

Warum genau klingt dieser Name „süß"? Oder, genauer gefragt: Warum ist es „süßer", jemanden beim Namen zu rufen, statt einfach nur gemäß Lohengrins Vorschlag „du" zu sagen? Die Erklärung dafür ist schlicht. Die Ansprache im „du", die Benutzung dieses indexikalischen Ausdrucks, ist beschränkt auf einen „kairos", auf eine bestimmte Situation und ihre zeitlich begrenzten Umstände. Sie trägt das Mal der Vergänglichkeit. Wer „du" sagt, kann jetzt eine bestimmte Person meinen, wenig später aber mit gleichem Erfolg eine andere. Genau diese

Verwechselbarkeit oder Unzuverlässigkeit des Pronomens ist Elsa ein Dorn im Auge, und umgekehrt wird damit auch plausibel, warum sie den Klang des Namens „süß" findet. Dieser Name würde eine Bezeichnung und Bestätigung einer Person sicherstellen, die über die jeweilige Begegnung hinausgeht. Wer bei seinem Namen gerufen wird, erhält einen Stand, der von den Kontingenzen einer besonderen Begegnung frei ist. Hinter Elsas Unbehagen steht, so zeigt sich nun, ein Anspruch auf Anerkennung. Mag das Fehlen dieses individuellen Standes Lohengrin bei seinem politischen Auftrag helfen, so bleibt die Namenlosigkeit auf der privaten Ebene, der liebenden Beziehung über den Tag hinaus, ein *skandalon*.

III.

Wenn die Namenlosigkeit bei Wagner zwischen politischen und privaten Assoziationen hin- und herschwankt und gerade daraus ihre Bedeutung bezieht, so zieht sie sich bei dem nächsten und letzten Beispiel, das ich erörtern will, auf die äußerste Privatheit zurück. Gleichwohl aber liegen die Verhältnisse in Bernardo Bertoluccis Film *Der letzte Tango von Paris* so nahe bei Wagners Problematik, daß sich ein Vergleich lohnt.

Bertoluccis Film erzählt von einem Mann und einer Frau, die sich treffen, unterhalten, anschreien, lieben, hassen. Als die Frau (Maria Schneider) fragt, ob ‚er' denn ihren Namen wissen wolle, reagiert der Mann (Marlon Brando) aggressiv:

> No! No, I don't – I don't want to know your name! You don't have a name and I don't have a name either. No names here! Not one name! [...] I don't want to know anything about you. I don't want to know where you live or where you come from. I want to know... nothing, nothing! You understand? [...] You and I are going to meet here without knowing anything that goes on outside here. [...] We're going to forget everything we knew! (Bertolucci/Arcalli, 1973, 55 f.)

An einer Stelle erlauben sich die beiden Protagonisten den Spaß, die Stimmen von Tieren zu imitieren (er ist ein Affe, sie ein Huhn), und es drängt sich auf, darin eine Geste gegen die menschliche Sprache, deren Ambition über den Laut hinausgeht, zu sehen.

Offenbar würde die Erfahrung, die ‚er' und ‚sie' miteinander teilen, beeinträchtigt, wenn sie ihre Namen kennten. Die anonyme, nahezu leere Wohnung, in der sie sich treffen, dient als Bühne für eine Begegnung zwischen Mann und

Frau, die weniger aufregend und erregend wäre, wenn Namen ins Spiel kämen. Warum ist dies so?

Ein Name bezieht sich – wie sich anläßlich von Wagners *Lohengrin* gezeigt hat – auf die Person als solche, er ist durchgängig anwendbar und wird in einer Fülle von Gelegenheiten verwendet, die sich nach und nach zum Lebenslauf zusammenschließen. Anders als das ‚Ich' und ‚Du' überschreitet der Name die zeitlichen Grenzen, die dem Aussprechen desselben gesetzt sind. Man mag sagen, daß der Name, wie ein Komet, einen langen Schweif hat. So könnte der Name die Liebenden, wenn sie ihn denn wüßten, dazu verleiten, dieses Restes ihres jeweiligen Lebens, des Restes ihrer Identitäten gewahr zu werden. In diesem Sinne erinnert der Name einen jeden an sich selbst – auch an das eigene Leben jenseits der liebenden Situation. Wüßten die beiden im *Letzten Tango*, wer der jeweils andere ist, wären sie gezwungen, wenigstens im Geiste den Raum zu verlassen, in dem sie sich befinden, sie würden ihre Gegenwart einbüßen. Die Abschaffung der Dimension der Zeit ist in der totalen Präsenz ihres Rendezvous impliziert. Diese Ausgrenzung des Zeitverlaufs verschafft dem Mann eine enorme Entlastung, denn er nimmt sie als Freibrief, um nicht mehr zu trauern um eine große Abwesende: seine Frau, die – wie man erfährt – Selbstmord begangen hat. Wenn der Name ein Statthalter für die Komplexität, den Reichtum einer Person ist, so kann der Nicht-Name also als Protest gegen die Zwänge der Identität gelesen werden, als Protest gegen den eisernen Käfig des Lebenslaufs. (Dieses Motiv steckt auch hinter Foucaults berühmter Polemik gegen die Identität: „Man frage mich nicht, wer ich bin, und man sage mir nicht, ich solle der gleiche bleiben: das ist eine Moral des Personenstandes; sie beherrscht unsere Papiere. Sie soll uns frei lassen, wenn es sich darum handelt, zu schreiben" – 1973, 30.)

Der Name, der einem Menschen zugeordnet wird und die Situationen überschreitet, in denen dieser sich befindet, wirkt also zwiespältig. Er stößt all diejenigen ab, die ‚sich selbst' loswerden wollen und nach Erfahrungen suchen, die als ‚Ekstase', also als Selbstüberschreitung zu bezeichnen sind. Im Deutschen sagt man ‚Laß dich gehen!', oder man spricht von einer Person, die ‚aus sich heraus geht', und trifft damit den Wortsinn von ‚Ek-stase'. Und doch ist zu sagen, daß eine Person, die solche Neigungen hat, erschrecken würde über die Aussicht, an einen Punkt zu gelangen, an dem es keine Rückkehr mehr gäbe, an dem der Weg zurück ‚zu ihr selbst' unpassierbar geworden wäre. Die Idee der Überschreitung selbst ist angewiesen auf die Voraussetzung der Identität, gegen die sie sich wendet. Wenn das Selbst ganz verloren ginge, würde der befreiende Charme der Überschreitung

verloren gehen. Im Glücksfall steht diese im Dienst eines Selbstverständnisses, in dem die Menschen nicht „Herr und Subjekt der Gefühle" sind, sondern sie

> als Mächte [...] erfahren, die das Ich betreffen und ergreifen, mitreißen und durchwehen, erheben und niederdrücken, heiß überströmen und zusammenpressen, erschauern und entgrenzen, anziehen und zurückstoßen, überfallen und durchfahren, anrühren und durchschütteln können [...]: in ihnen sind wir dezentriert und gerade deswegen ganz und gar lebendig. (Böhme 1996, 544)

Die spannungsvolle Verschränkung zwischen Identität und Überschreitung – oder: Name und Namenlosigkeit – kann auf die Struktur des Nennens selbst zurückgeführt werden: Der Name ist offen für eine unbestimmte Zahl von Weiterungen, er schließt Qualitäten großzügig ein, die sich jedoch gegenüber diesem Namen verselbständigen und sich gegen ihn als einen Statthalter der Konstanz und Konsistenz wehren und sperren können.

Bertoluccis *Letzter Tango von Paris* verabschiedet die Idee des Namens und seiner positiven Funktion nicht endgültig. Wenn in Wagners *Lohengrin* die Sehnsucht nach dem Namen gegen die *Verordnung* der Namenlosigkeit zurückschlägt, so wehrt sich in Bertoluccis *Letztem Tango* das Bedürfnis nach dem Namen gegen die *Versuchung* der Namenlosigkeit. So sagt der Mann in der Schlußszene, die wie eine Spiegelung des Schlusses von Wagners Oper wirkt: „I love you. I want to know your name." Sie antwortet „Jeanne" und erschießt ihn im selben Moment (1973, 196). Wie bei Wagner geht also die Nennung des Namens mit dem Ende der Beziehung einher. Die Interpretation des Gewaltaktes, mit dem Bertoluccis Film endet, bleibt dabei ambivalent wie das Nennen selbst. Daß die Frau den Mann erschießt„ mag eine späte Rache von ‚ihr' dafür sein, daß ‚er' die Regel der Namenlosigkeit aufgestellt hat – eine Regel, die zwar vielleicht ein reizvolles Spiel initiiert haben mag, von ihr letztlich jedoch als Verweigerung, als sprachliche Gewalt empfunden wurde. Umgekehrt mag darin auch ihr Protest gegen seinen Versuch zum Ausdruck kommen, das Spiel der Namenlosigkeit doch zu beenden – ein Spiel, von dem sie abgestoßen war, das sie aber genossen hat. Jedenfalls ist das buchstäblich letzte Wort des Films ihr fast tonlos gesprochener Satz: „Je ne connais pas son nom" (1973, 197 – i. Orig. frz.).

In Wagners *Lohengrin* und Bertoluccis *Letztem Tango* werden zwei verschiedene Szenarien vorgeführt, die die Effekte der Namenlosigkeit illustrieren. Bei Wagner handelt es sich um ein einseitiges, asymmetrisches Szenario, in dem sich

nur einer der Beteiligten der Benennung entzieht. Diese Aussetzung von Identität hat den doppelten Effekt, daß der Namenlose einerseits – im politischen Raum – eine überindividuelle, souveräne Funktion erfüllen kann, andererseits – im privaten Raum – gewissermaßen ‚unterindividuell' agiert, sich also mit der Unmittelbarkeit im Miteinander diesseits biographischer Kontinuität begnügen muß. Eben dieser zweite Effekt des unmittelbaren Miteinanders wird im *Letzten Tango von Paris* exzessiv ausgelebt. Auch dort geht die Initiative zunächst vom Manne aus; die Namenlosigkeit gilt dann freilich symmetrisch für beide Beteiligten, für Mann und Frau gleichermaßen. Wenn hier wie dort der Name *ausgelassen* wird, so hat dies doch jeweils den Effekt, daß die Sehnsucht nach ihm geweckt wird, und so bieten Wagner und Bertolucci Lehrstücke über Nachteil und Nutzen des Namens für das Leben.

Abschließend möchte ich kurz auf den Nutzen des Namens eingehen und damit auch den Kreis schließen und zu Antelmes Einsicht in die erleichternde Kraft des Nennens zurückfinden.

Letzten Endes verweisen Antelmes Einsicht in den Schutzraum der Sprache, Elsas Protest gegen die Namenverweigerung und des *Tango*-Manns spätes Unbehagen an der Namenlosigkeit auf eine *ethische* Implikation des Nennens. Man kann sagen, daß diese spezifische Deutung des Namens, ethisch verstanden, mit einer Geste des Respekts verbunden ist (und eben dieser Geste erfreut sich Antelme, wenn er unbedrängt Benennungen vornimmt). Sie steht für die Herausstellung einer Person oder einer Sache, die in der Festlegung auf vorab definierte, limitierte Rollen oder Funktionen unkenntlich zu werden droht. Der Name ist demnach auch der Steigbügel, der die Zuschreibung vielfältiger Eigenarten oder Erfahrungen ermöglicht: Benennt man jemanden, so sagt man nicht schon, wozu jemand gut ist, wohl aber wird angezeigt, daß da jemand ist, der zu diesem oder jenem gut sein kann. Damit eröffnet der Name eine offene Perspektive über die Gegenwart hinaus (und eben diese offene Perspektive wird von Elsa eingeklagt). Zugleich entwickelt sich aber eine Spannung zwischen dem Namen und all jenen Zuschreibungen: Letztere können ein Eigenleben entwickeln, das sehr wohl auch gegen den Namen selbst ausschlagen kann. Dies gilt insbesondere für Erfahrungen, die aus der zeitlichen Kontinuität ausbrechen, welche mit der Benennung einer Person, die ‚ein für allemal' erfolgt, etabliert wird (und eben diese Erfahrungen werden von dem Paar im *Letzten Tango von Paris* bis zur bitteren Neige ausgekostet).

Das rechtlich-politische Konzept personaler Identität erlaubt die feste Zuschreibung von Verantwortung und Handlungsfähigkeit. In diesem Zusammen-

hang dient der Name zur Identifikation dessen, der etwas getan oder versprochen hat, auf dessen Zurechenbarkeit und Zuverlässigkeit man setzt. Gleichwohl ist der Name aber auch der Statthalter einer offenen Zukunft, die es einem Menschen erlaubt, sich von den Rollen zu unterscheiden, die ihn auf einen festen Satz von Eigenschaften und Tätigkeiten reduzieren. Statt einen Menschen als altbekannt abzustempeln, wird der Name – so verstanden – zum Gastgeber der Neugier, in der wir uns überraschen lassen und von uns selbst überrascht werden.