



°.°1: Rückkehr der Postmoderne

°.°1: Rückkehr der Postmoderne

PRINT

DIE MACHT DER GESPENSTER

Von Hugh J. Silverman

Schon Hamlet begann mit der erwarteten Wiederkehr des verstorbenen Königs. Nach dem Ende der Geschichte kehrt der Geist als Revenant zurück. Dies bezeichnet zweierlei: Sowohl einen Toten, der wiederkehrt, als auch ein Gespenst, dessen Rückkehr sich immer aufs Neue wiederholt. (Derrida, Marx' Gespenster, S. 28)

Wiederholung und erstes Mal: Dies ist vielleicht die Frage des Ereignisses als Frage des Spuks. Was ist ein Spuk? Was die Faktizität oder die Präsenz eines Gespensts, das heißt dessen, was übrig zu bleiben scheint, so wirkungslos, virtuell und substanzlos wie ein Simulacrum? Gibt es dort, zwischen dem Ding und seinem Simulacrum, eine stabile Opposition? Wiederholung und erstes Mal, aber auch Wiederholung und letztes Mal, denn die Singularität macht aus jedem ersten Mal zugleich auch ein letztes Mal. Jedesmal ist es das Ereignis selbst, ein erstes ist ein letztes Mal. Gänzlich anders. Inszenierung für das Ende der Geschichte. Nennen wir das eine Hauntologie. (Marx' Gespenster, S. 27)

Et pourtant. Qui disait, je ne me souviens plus, 'il n'y a pas de fantômes dans les tableaux de Van Gogh'? Or nous avons bien là une histoire de fantômes. Mais il faudrait attendre d'être plus de deux pour commencer. (La Verité en peinture, S. 293).

Das Zeitgenössische - die Moderne - ist von der Postmoderne gekennzeichnet. Die Moderne wird von der Postmoderne heimgesucht. *In der Moderne* ist immer die Drohung enthalten, dass die Postmoderne wieder zurückkehren wird. Ist sie erschienen, kann sie nicht wieder-erscheinen. Die Postmoderne markiert die Moderne mit ihren Unterschieden. Die postmodernen Differenzen fügen sich selbst in die Zwischenräume der Moderne ein - wie Gespenster. Die Postmoderne kann nicht vergessen werden, sie kann nicht aus der Moderne ausgetrieben werden, denn, wie Lyotard insistiert, hat sie *Priorität* gegenüber der Moderne; sie beinhaltet immer das Risiko einer Rückkehr, eines Wieder-Erscheinens, einer Wieder-Einschreibung in die Moderne.

I. Gespenstische Wiederkehr

Sie haben einen Geist gesehen - oder sie *sehen aus*, als hätten sie einen Geist gesehen! Sie sind

blass, von Furcht erfüllt und von der Kühnheit der Neugierde. Sie wollen mehr darüber wissen. Sie wollen seine Tiefgründigkeit entdecken. Sie wollen ihn zum Sprechen bringen - obwohl sie wissen, dass sie ihn nicht anfassen können. Und falls er schließlich spricht, wird er ihnen etwas erzählen, das sie bereits wissen? - oder wird er ihnen etwas Neues berichten, etwas, das bisher nicht anwesend gewesen ist, oder wird er ihnen etwas Beängstigendes sagen, etwas, das sie schon wissen, aber lieber nicht wissen wollen, etwas, das sie lieber vermieden, etwas, das sie noch nicht zu akzeptieren bereit sind, und doch etwas, von dem sie wissen, dass sie sich damit befassen werden müssen.

Bei der Wache erblickten Bernardo und Marcellus ein Gespenst. Horatio wurde herbeigerufen, um es auch zu sehen. Dann Hamlet. Der Geist unterbricht einen ruhelosen Frieden. Er markiert eine Unterbrechung in der scheinbar ausgeglichenen Ordnung der Dinge.

Der alte König ist tot. Der neue König hat eine neue Ordnung der Dinge etabliert. Ein neues Gleichgewicht hat das alte ersetzt. Die Ehefrau des alten Königs hat nun den neuen König geheiratet. Alles ist in Ordnung, alles an seinem richtigen Platz, alles ist im Reinen mit der Welt, die Sterne und Planeten befinden sich auf ihren gewohnten Laufbahnen - *tout va bien*. Es gibt keinerlei Grund zur Sorge. Das Neue hat den Platz des Alten eingenommen. Alle sind glücklich ...

Oder doch nicht? Hamlet scheint unglücklich zu sein. Sein Vater ist tot und seine Mutter hat seinen Onkel geheiratet. Alles sollte in Ordnung sein. Aber Hamlet ist unglücklich. Das Neue hat das Alte nicht ganz und gar ersetzt. Ja, Claudius hat sein Königreich; Gertrude hat einen neuen Ehemann und ist immer noch Königin; Polonius ist ein treuer und gewissenhafter Ratgeber des neuen Königs - seine Kinder scheinen ihr Leben auf der Reihe zu haben - Laertes wird nach Paris gehen, um zu studieren, Ophelia ist in Hamlet verliebt (so scheint es zumindest). Aber trotzdem, Hamlet ist nicht ganz glücklich. Das Neue hat das Alte ersetzt, doch irgendetwas stimmt nicht in Dänemark. Es besteht immer die Möglichkeit, dass die neue Ordnung von einer anderen neuen Ordnung ersetzt werden könnte.

Die Aufgabe der Moderne - und das *philosophische* Konzept der Moderne reicht bis in Shakespeares Renaissance zurück - ist, Neues zu erschaffen, mit dem Alten zu brechen, stilvoll, innovativ zu sein, die Ordnung der Dinge zu verändern und für diese Veränderungen auch die Verantwortung zu übernehmen. Claudius hat für die Veränderung Verantwortung übernommen - sogar mit seinen eigenen Händen. Er hat die Dinge in die Hand genommen und er ist bereit, das Land mit eiserner Faust zu regieren. Sein Bruder Hamlet Senior hatte vom norwegischen König Land erobert. Entspricht es nicht der gleichen Ordnung, wenn Claudius das Königreich seines Bruders nach dessen Tod übernimmt? Dies ist die eigentliche Strategie der Moderne: erobern, ersetzen, entfernen und das Alte nicht wiederkehren lassen, das Alte aussperren, das Alte der Geschichte überantworten - antiker Geschichte, vergangener Geschichte, aber in jedem Fall nutzloser Geschichte. Sie soll in der Gegenwart keine Rolle mehr spielen. Die Moderne erfreut sich an ihren Eliminationen und ihren neuen Kreationen. Das Neue wird das Alte ersetzt haben.

Die Welt von Claudius ist die moderne Welt. Hamlet stört diese Welt - er stört sie mit seinem Grübeln, seiner Gedankenverlorenheit, mit seinen Selbstzweifeln. Und dann macht das Gespenst Hamlet entschlußfähig. Es gibt Hamlet den Ansporn, eine Position zu ergreifen. Das Gespenst

stört Hamlets Grübeln. Das Gespenst veranlasst Hamlet, die Linie zwischen seiner Zweifel-Ängste-Unentschiedenheit und seiner Entschlossenheit-Vorsatz-Entscheidung zu überschreiten, um ein Unrecht zu sühnen. Die gespenstische Erscheinung ist eine Markierungslinie, sie signalisiert den Übergang von der Unentschiedenheit zur Entschiedenheit, von dem, was hätte wahr sein können, zu dem, was sicher wahr ist. Aber Hamlet ist nicht sicher, ob er dem Gespenst trauen kann, ob der Geist ein glaubhafter Zeuge ist, ob der Geist tatsächlich Zeuge seines eigenen Ablebens war. Barthes' Beschäftigung mit der Selbst-Proklamation von Poes M. de Valdemar: „Ich bin tot“ könnte sicherlich auf den Geist von Hamlets Vater zutreffen: War er Zeuge seiner eigenen Ermordung? Das Gespenst gibt Hamlet zu verstehen, dass er Zeuge seines eigenen Todes gewesen ist, dass er weder eines natürlichen Todes gestorben ist, noch dass sein Tod ein Unfall war. Dennoch weiß Hamlet nicht, ob sein Vater ermordet wurde - er weiß nicht, ob er der Zeugenaussage seines Gespenster-Vaters trauen kann. Also muss er dem Ganzen selbst auf den Grund gehen - er muss eine Falle stellen. Aber die Falle ist nur eine Bestätigung des Zeugen, die ihm attestiert worden ist. Das Zeichen des Gespensts schreibt sich in seine Gewissheit ein. Einmal proklamiert, folgt der Rest unmittelbar darauf. Hamlet wird den Test durchführen können. Aber das Gespenst hat keinen Platz in der Ordnung der Dinge. Die gespenstische Präsenz ist überhaupt keine Präsenz. Die gespenstische Präsenz hat keinen Platz in der neuen Welt; und doch katalysiert sie eine Transformation, ein Überschreiten der Linie. Dieses Überschreiten bewirkt die ultimative Auflösung der Weltordnung. Nichts kann bleiben, wie es ist. Akzeptanz wandelt sich zu Rache; Kontemplation wird zu Aktion; Respekt zur Revolution. Das Gespenst bezeichnet die Differenz.

Der Geist kommt aus einer anderen Zeit und von einem anderen Ort. Es kommt von außen - von außerhalb der alltäglichen Welt, außerhalb der Wahrscheinlichkeit, außerhalb der Vernunft und von außerhalb des Neuen. Die letzte und rätselhafte Aufforderung des Gespensts ist einfach: „Erinnere dich an mich!“ Aber wie kann man sich eines Gespensts erinnern? Oder fordert das Gespenst Hamlet auf, sich seines Vaters zu erinnern? Natürlich wird sich Hamlet ohnehin an seinen Vater erinnern! Wie könnte er ihn vergessen? Was also bedeutet die Verfügung: „Erinnere dich an mich!“ Soll sich Hamlet wirklich an das Gespenst erinnern? Wer ist mit „mich“ gemeint? Ist es Hamlets Vater, ist es der Geist, ist es Hamlets eigene Identität? Das „mich“ ist unentscheidbar. Das „mich“ ist bereits ein Vielfaches, bereits ein disseminiertes Subjekt. Das „mich“ ist ein Chiasmus auf eine Weise, wie es das „ich“ niemals sein könnte. In der Moderne ist die Position des Subjekts zentral, es ist eine Position, vielleicht ein Fluss, aber immer noch eine singuläre Identität. Doch das „mich“ hier ist unentscheidbar, und es reproduziert Hamlets eigene chiasmatische Identität.

Die Welt des Claudius ist die moderne Welt. Und Gespenster haben in dieser modernen Welt keinen Platz. Gespenster sind postmoderne Unterbrechungen der modernen Welt. Sie ersuchen um Erinnerung, sie rufen, um in Erinnerung zu bleiben, sie verlangen danach, dass man sich an sie erinnert. Gespenster wuchern, wie auch das Gespenst von Hamlets Vater, und doch können sie nicht von jedem gesehen werden. Gertrude kann den Geist nicht sehen. Der Geist erscheint nicht jedem - auch wenn einige ihn sehen, tun es andere nicht. Die Postmoderne ist die gespenstische Präsenz in der Moderne. Einige sehen sie, andere nicht. Manche werden von ihr beeinflusst, manche nicht. Einige hören ihre Worte, andere nicht. Einige kommen der Aufforderung nach, sich zu erinnern, andere tun es nicht.

Die Aufgabe der Postmoderne - so es denn eine ist - ist es, präsent und präsentiert zu sein, aber nicht, irgendeinen Ort in den modernen Sphären der Erneuerung, Umkehrung und Ersetzung einzunehmen. Die postmodernen Gespenster suchen die Moderne heim - sie konstituieren die ontiko-ontologische Differenz in der Moderne, sie konstituieren ihre Ontologie, indem sie die Moderne spukisieren.

Anselm Kiefers „*Wege der Weltweisheit*“ stellt ein modernes Gemälde dar, in welchem Gespenster spuken - Gespenster aus vergangenen Zeiten, Gespenster einer verflochtenen Welt, Gespenster, die nach Erinnerung verlangen. Doch bewohnen diese Gespenster die Bilder (1. „*Varius*“, 1976; „*Wege der Weltweisheit*“, 1976-1977; und 3. „*Wege der Weltweisheit - die Hermanns-Schlacht*“, 1978-1980). Die Gespenster erscheinen als Namen, als Figuren, als weiße Umrisse. Es ist, als könnten sie nur von jenen gesehen werden, die fähig sind, sie zu bestimmen. Die Namen dienen in „*Varius*“ und dann in den zwei Bildern mit dem Titel „*Wege der Weisheit*“ als Symbole. Zuerst fügt Kiefer Entwürfe der Portraits ein, welche mit den Namen einhergehen, und dann, im zweiten Schritt, bietet er Symbole ohne Namen an. Diese Gemälde haben einen gespenstischen Aspekt und sie sind chiasmatisch in ein Gewebe, eine Ranke oder ein tintenfischartiges Netz verwoben. Die Gespenster sind alle miteinander verbunden. Im Gegensatz zu Hamlets Gespenst sind Kiefers Gespenster nicht singular. Ihre Vielfalt täuscht über eine komplexe, verwobene, verflochtene deutsche Geschichte hinweg.

„*Varius*“ ruft ins Gedächtnis, erzählt und berichtet von einem gefeierten, jedoch erschreckenden Moment der deutschen Geschichte - ein Moment (ein Datum) im 9. Jahrhundert nach Christus, als „drei Legionen der römischen Soldaten unter dem Kommando von Quintilius Varus durch den Teutoburger Wald marschierten ... Sie wurden von einem germanischen Stamm, geführt von Arminius (Hermann) aus dem Hinterhalt überfallen und massakriert.“ Die Figuren in diesem Gemälde aus dem Jahr 1976 sind mit Namen gekennzeichnet - die Namen von Hermann, seiner Frau Thusnelda, und Varus. Man kann sie in einer blutbesudelten *Lichtung* in einem Wald identifizieren, und im Dickicht des Gehölzes sind andere benannte Gespenster - Gespenster, die die verschiedenen Epochen der deutschen Geschichte miteinander verbinden - einige, die die Ereignisse im Teutoburger Wald selbst kommentierten, aber auch andere wie etwa die Schriftsteller Christian Dietrich Grabbe und Friedrich Gottlieb Klopstock, die Stücke über dieses Ereignis schrieben. Und dann gibt es noch jene Gestalten, welche den Glanz der deutschen Nation feierten - eine Verherrlichung, die ihren Höhepunkt in der Ideologie des deutschen Nationalsozialismus fand. Hier sind unter anderem Hölderlin, Kleist, Fichte, Schleiermacher, Rilke und Stefan George in dem gespenstischen Netz miteinander verbunden.

Das Netz wird wiederholt, intensiviert und verzweigt sich in den zwei Versionen von „*Wege der Weltweisheit*“ von 1976-1977 sowie von 1978-1980. Hier erschienen wieder einige der gleichen Namen, nun mit geisterhaften Bildern und gespenstischer Benennung. „*Die Hermannsschlacht*“ nimmt ihren Weg durch das Zentrum des Gemäldes, als wäre es ein Hoher Weg/Camino Alto in den Alpen ... Der Wald - nicht Burnham Wood, nicht der Schwarzwald, sondern die verräterische Wiederholung des Teutoburger Waldes aus „*Varius*“. Dieses Netz hat etwas medusenhaftes, eine gespenstische Präsenz, verwoben in einer sinistren Erscheinung. Die Namen und Gesichter von Grabbe und Klopstock werden wiederholt, zusammen mit Thusnelda (als wäre Lady Macbeth gerade von den Toten zurückgekehrt) und dann mit Figuren des 19. und 20. Jahrhunderts - ohne Chronologie, ohne Austausch, ohne Kommentar. Und schließlich

erscheinen sie wie Schatten aus Dantes Inferno: Und vielleicht sollten sie wirklich als solche betrachtet werden - berühmt und berüchtigt zugleich: Dichter wie Hölderlin, Rilke, George (hier Stefan genannt), aber auch Philosophen sind darunter: Schleiermacher der Schleier-Macher, Fichte, dessen „Ich“ dem Stirners nicht unähnlich ist, der kriegerische Clausewitz und auch eine schnurrbärtige Figur namens „Martin!“ Diese Gespenster sind miteinander chiastisch in einer angsterregenden Geschichte verbunden - sie füllen die Räume der modernen Geschichte Deutschlands mit einer furchtbaren Erscheinung aus. Durch ihren ätherischen Charakter dienen sie als Unterbrechungen einer modernen Identität. Ihre Vielfältigkeit stellt eine Nation zur Schau, die in ihre Selbstbewunderung, ihr Selbstwertgefühl und ihre eigene böartige und angriffslustige Mentalität eingehüllt ist. Welcherart ist diese Lichtung? Ist es die „Wahrheit“, von der Heidegger sprach? Ist es das Hervorbrechen aus dem Verborgenen, welches das Heideggerianische *aletheia* kennzeichnet? Ist es der „dunkle Wald“, in welchem Anselm Kiefer (geboren 1945) als Dantegleicher Dichter erwachte, entsetzt darüber, sich in einer ganzen Meute, einem Pantheon zweifelhafter menschenähnlicher Geister oder Schatten verstrickt zu finden? Handelt es sich hierbei um Heideggers *Wege, Holzwege, Feldwege, Denkwege*? Wenn ja, so ist Kiefer nicht sicher, ob er einer von ihnen sein will. Wie Hamlet blickt er um sich, auf seinen poetischen Philosophen Polonius, seinen Hermann Claudius, seine mütterliche Thusnelda, seinen schleierwebenden Laertes und so weiter. Es ist der moderne Wald, in dem Kiefer erwacht (wie viele von uns am Ende des 2. Weltkrieges geboren; wir waren keine Augenzeugen seiner Schrecknisse, und doch lebt sein Schrecken in uns weiter). Wir wurden 1945 geboren, in verschiedenen Ländern - aber wie steht es mit Manfred Frank (ebenfalls 1945), ein weiterer großer Bewunderer Schleiermachers und der deutschen Romantik, der Kiefer in seinem malerischen Schrecken begegnet. „Bring es zum Sprechen“ sagen Hamlets Freunde bei der Wache. Hamlet bringt das Gespenst zum Sprechen. Kiefer bringt die Gespenster zum Sprechen, ebenso wie auch Dante, der viele Jahrhunderte zuvor die Schatten lebendiger und toter Menschen aus dem Jenseits sprechen ließ. Aber wie können diejenigen von uns, die um das Jahr 1945 geboren wurden, die Gespenster zum Sprechen bringen - sie sind bereits tot, und wir leben. Wir wurden nicht Zeugen ihres Todes; wir waren nicht anwesend, und doch sind wir da. Die Gespenster bezeichnen die zeitgenössische Moderne mit ihren postmodernen Einschreibungen, ihren postmodernen Textualitäten - ob sie uns nun in der Form von Malereien, Philosophien, Filmen oder Gedichten erscheinen. Die Wege der Weltweisheit sind mit Gespenstern gepflastert, die keinen Platz in der Gegenwart haben - und dennoch durch all unsere Präsentationen hindurch als unpräsentierbar präsentiert werden.

Das dritte Gemälde der Hermannsschlacht-Serie, wenn es denn eine Serie ist, repräsentiert die Gespenster diesmal ohne ihre Namen. Nur ihre Gesichter sind neu angeordnet, als wären sie Icons auf einem Windows-Monitor, in ordentlicher Nebeneinanderstellung auto-arrangiert - ohne Hierarchie, ohne Kommentar, ohne Chronologie. Sie haben noch immer ihr graues Aussehen, in einem höllischen Feuer lodernd, oder ist es ein Wald? - und von einem anderen chiastischen Drahtzaun durchgestrichen - ist es ein Stacheldrahtzaun? Ist es die *Seinsfrage* an sich - mit einem durchgestrichenen *Sein*? Und welche Art von Weisheit ist diese „Weltweisheit“? Robert Heilbroner sprach von „Weltlichen Philosophen“, als er über die Tradition politischer Philosophen schrieb, die Ökonomie und politische Ökonomie ernst nahmen. Aber keiner dieser „Weltlichen Philosophen“ ist hier in Kiefers Holzschnitt zu erkennen. Besonders Marx hat in diesem Pantheon von „Weltweisheit“ gewiss keinen Platz. 1978-1980 war Marx noch immer sehr lebendig, vielleicht etwas blass und mager, aber kaum tot, kaum *aufgehoben*, wie es zehn

Jahre später der Fall war. Aus Kiefers Bild der deutschen Nationalgeschichte spricht Marx' Weltweisheit in seiner Absenz. Auch Hegel ist abwesend, denn auch hier besteht keine Einheit. Es ist eine hässliche Geschichte, eine Geschichte die mehr synchron als diachron ist, mehr ein Ausfüllen eines epistemologischen Raums der Moderne, als irgendetwas Sukzessives. Und der Horror dieser epistemologischen Generalität (wie es Foucault bezeichnen könnte) durchdringt die Welt dieser welt-historischen Individuen, deren Ambiguität ausgeprägter ist als ihre Definitionen. Es sind Figuren, die im „Dazwischen“ einer empirisch-transzendentalen Doublette operieren.

Die Figuren sind untereinander so unentschieden wie Nietzsches vergessener Regenschirm für Derrida in seiner Nietzsche-Interpretation. Nietzsche, der „Cowboy“, der mit Sporen an den Schuhen und einem Stilet in der Hand in die philosophische Geschichte davonreitet. Nietzsches Abwesenheit in Kiefers Bild ist ebenso signifikant. Freilich war Nietzsche auch ein Nazi-Aushängeschild, aber er war keine Persönlichkeit der deutschen Verherrlichung von *Deutschland über alles*. Nietzsche - unentscheidbar, tiefgründig und oberflächlich, klar und verrückt - konnte in der deutschen Geschichte keine interpretative Einheit finden, keine transzendente Einheit der Auffassung, keinen ‚Absoluten Geist‘ und keine Bestätigung des Deutschen Nationalcharakters in der antiken griechischen Weisheit und Wahrheit.

Die Figuren haben zu wuchern begonnen, rhizomartig werden sie eine nach der anderen horizontal reproduziert, die Unterschiede zwischen ihnen von weißen Linien nachgezogen -

als ob sie Briefmarken wären, dicht nebeneinander an eine Wand geklebt. Jemandem, der nur den Holzschnitt betrachtete und nicht die zwei vorhergehenden Öl- und Akryl-Gemälde auf Leinwand, könnten die Figuren wie ein zu lösendes Puzzle erscheinen. Und doch funktionieren sie mehr wie eine Galerie denn eine Graphie - Derridas Interpretation von Adamis Zeichnungen zu Derridas Buch „Glas“ hat die Graphie in eine Galerie verwandelt, Kiefer verwandelt die Graphie in eine Galerie. In beiden Fällen bezeichnen die gespenstischen Phantome Unterschiede im Gemälde. Sie selbst sind nicht ikonisch, eher ihre Nebeneinanderstellung und ihre Relationalität, ihre differentialen Textualitäten unterbrechen die Harmonie und den Frieden der Gemälde. Die Gesichter sind durchgestrichen, verunstaltet (wie sie Paul de Man in seiner Lesart von Rousseau zusammen mit Shelley und anderen britischen Dichtern der Romantik bezeichnen würde). Sie sprechen nicht und sind doch präsent. Kiefer will sie zum Sprechen bringen, aber nicht so, wie sie in der Nazi-Propaganda zum Sprechen gebracht wurden. Sie sprechen, ohne ein Wort zu sagen. Sie sprechen aus ihrer postmodernen Nebeneinanderstellung heraus, als wären sie Hamlets Geist, den nur Anselm Hamlet und seine Freunde sehen können. Sie sind, wie Lyotard sagen würde, die Präsentation des Unpräsentierbaren in der Präsentation selbst - Erscheinung des Nicht-Offensichtlichen, wie Derrida im letzten Kapitel andeutete.

II. Das Gespenst als Ereignis

Die Moderne will sich nicht mit der Vergangenheit befassen müssen. Die Moderne kann sich nicht mit der Vergangenheit befassen. Die Moderne erfordert, dass die Vergangenheit in der Vergangenheit und somit wirkungslos bleibt.

Die Postmoderne wird in verschiedenen Formen und Gestalten durch die Moderne hindurch

wiederholt. Die Moderne will die Gespenster eliminieren. Die Postmoderne jedoch bezeichnet ihre differenzielle Rolle durch die Moderne hindurch, an ihren Rändern und in ihren Zwischenräumen.

Der Film *Ghostbusters* erschien in den frühen 1980-er Jahren. Bill Murray übernahm die Rolle des Chef-Ghostbusters. Er und sein Ghostbuster-Team wurden gerufen, wann immer der Verdacht oder die Gewissheit bestand, dass ein Gebäude von Gespenstern heimgesucht wurde. So wie Feuerwehrmänner den Job übernehmen, Feuer zu bekämpfen oder - wie in *Fahrenheit 451* von Bradbury/Truffaut - alle gefundenen Bücher zu verbrennen. Genau wie Kammerjäger, die gerufen werden, um ungebetene Insekten, Termiten etc. zu eliminieren, werden die Geisterjäger gebraucht, um die Räumlichkeiten von Gespenstern zu befreien. Die Ghostbuster kommen nicht in Priestertracht, sie kommen in Kleidung, die eher Raumanzügen und Helmen gleicht, und tragen Geräte bei sich, die wie Feuerlöcher aussehen. Jedes Gespenst muss individuell behandelt werden, ein befallenes Gebäude kann also mehrfache Geisterjäger-Aktivitäten erfordern. Ihre Aufgabe ist nicht spirituell, wie wenn ein Priester gerufen wird, um von Geistern besessene Menschen zu exorzieren - Visionen aus dem Film *Der Exorzist* und des grünen Schleims, der aus dem Mund des jungen Mädchens herauskommt, als der Teufel endlich ausgetrieben ist ...

Das moderne Gespenst - von *Hamlet* bis *Ghostbusters* - ist singulär. Das moderne Gespenst verlangt danach, verstanden zu werden, von der Bildfläche entfernt, gezähmt oder neutralisiert zu werden. Das moderne Gespenst ist nicht zur Gänze präsentabel, aber wenn es präsentiert wird, wird es präsent gemacht, zu einem Objekt gemacht, zu einem Thema gemacht, zum Sprechen gebracht. Postmoderne Gespenster sprechen nicht, sprechen nicht in eigener Sache, sie haben keine separate Existenz. Postmoderne Gespenster werden mit anderen postmodernen Gespenstern nebeneinandergestellt, sie sind mit anderen postmodernen Gespenstern verbunden, und dennoch sind sie zusammenhanglos. Wie Derrida die LeserIn von *Marx' Gespenster* erinnert, ist die Zeit aus den Fugen geraten. Die Zeit des modernen Gespenstes ist zeitgerecht. Die Zeit des *modernen* Gespenstes ist nicht aus den Fugen geraten. Sie erscheint. Die Zeit der postmodernen Gespenster ist entkoppelt - nicht beschworen, nicht beeinträchtigt, nicht bestimmt, aber ein Netzwerk von Nebeneinanderstellungen, Bruchstücken, *écarts* und *différences*. Doch was ist nebeneinander, was ist abgelöst, was ist *écarté*? Das sind die postmodernen Gespenster - weil sie nicht als Erscheinungen auftreten, sondern als nicht Offensichtliches. Weil sie die Gegenwart nicht als Gegenwart kennzeichnen, erscheinen sie wie aus der Vergangenheit oder als Zeichen für die Zukunft, jedoch nicht als zukünftige Objekte. Postmoderne Gespenster sind Erinnerungen im Hier und Jetzt. Hamlets Vater sagt als Geist „Erinnere dich an mich“, aber sobald er es tut, absentiert er sich als Geist. Man soll sich der postmodernen Gespenster nicht als Erinnerungen erinnern, sondern als Fragmente des Hier und Jetzt. Postmoderne Gespenster erkennen einander nicht, und doch stehen sie aufgereiht nebeneinander.

Im Gegensatz zu *Ghostbusters* ist *Lost Highway* von David Lynch eine chiasmische Nebeneinanderstellung von Bildern: Das liegt nicht daran, dass die Bill-Pullman-Figur transformiert wird, während er im Gefängnis sitzt und auf die Vollstreckung des Urteils für die Ermordung seiner Frau wartet; auch nicht daran, dass Patricia Arquette zugleich die Ehefrau der Pullman-Figur und die Freundin des Unterweltbosses, der Pullmans alter ego in Versuchung führt. Der Chiasmus ist grundlegend. Der Film scheint aus den Fugen geraten zu sein,

zusammenhanglos, fragmentiert. Aber diese Zusammenhanglosigkeit und Fragmentierung ist das, was jedes dieser Gespenster verbindet und trennt. Die Pullman-Figur kehrt an jenem Punkt in sich selbst zurück, als er an der Türglocke klingelt - an der Türschwelle antwortet und spricht er zugleich. Wie Hamlets Gespenst antwortet und spricht er zugleich. Es ist das Gespenst des Gewissens - nicht das des Königs, sondern des Neffen. Die Falle verflucht das Gespenst von Hamlets Vater mit dem *Leib* von Hamlets Onkel - der während des Schauspiels dasteht, als hätte er einen Geist gesehen. Doch die Verflechtung des modernen Shakespeare-Geistes ist nicht die von *Lost Highway*. Anstatt der Präsentation, die als Präsentation zweier Gespenster dient - des einen, das ein Gespenst ist (Hamlets Vater), und dessen, das dasteht, als hätte es ein Gespenst gesehen (Hamlets Onkel) - ist in *Lost Highway* die Präsentation der Chiasmus selbst. Es ist eher die Fragmentation selbst als die Aussage, dass die Zeit aus den Fugen geraten ist. Die weiße Doppellinie in der Mitte einer unendlichen Schnellstraße, die sich auf ewig durch die Nacht zu ziehen scheint - diese Linie wird thematisiert, aber nicht als Objekt. Die erhabene Linie - die *partage* -, welche die zwei Seiten der Straße teilt, die beiden Erzählstränge teilt - die eine führt in die eine Richtung, die andere in die entgegengesetzte Richtung. Wie das Haus in der Wüste, das abbrennt und „ent-brennt“, wie die zwei Erzählstränge, die zurück zu einander führen, das X, der Chiasmus der seltsamen Figur - wie der Zwerg in *Twin Peaks* -, die Bill Pullman rät, bei sich zu Hause anzurufen, worauf er herausfindet, dass er selbst den Anruf beantwortet. Folglich ist es die Trennung selbst, die antwortet; die Trennung ruft; sie etabliert eine Differenz, eine Differenz zwischen den zwei Seiten der Geschichte, zwischen einem Gespenst, das zurückweicht, und einem Gespenst, das hervortritt. Das moderne Gespenst ist ein Gespenst, eine geisterhafte Präsenz, die wie ein Phantom als Präsenz aufragt. Postmoderne Gespenster sind mittels ihrer Differenzen präsent.

The Cook, the Thief, his Wife and her Lover von Peter Greenaway wird durch die Musik von Michael Nyman gekennzeichnet. Wie Nyman selbst darüber berichtet, schrieb er die Musik, während Greenaway ein Drehbuch produzierte, das sich nach der Musik richtete. Nymans Musik ist eine Reihe von Nebeneinanderstellungen multipler musikalischer Ereignisse - barocker, zeitgenössischer, liturgischer, mittelalterlicher Tänze, und so weiter. Nyman betont, dass seine Musik keine Betonung habe:

the given material of a piece is its only material and relates only to itself; there are no contrasting, complementary, or secondary ideas. The singly, unitary musical idea, usually of immense and deliberate simplicity, is extended through the composition by means of repetition, augmentation, phrase shifting, imitation, accumulation, rotation, number permutation, vertical stacking, addition, layering, etc. (Docherty, ed., *Postmodernism*, p.211).

Diese „einfache“ Musik, wie Nyman es nennt, behält wie in Steve Reichs Werk „... the basic nontraditional characteristics shared by all experimental music: that of stasis and a nondirectional, nondramatic, nondynamic approach to musical structure; there are no hierarchies, no transitions, no tension, no relaxation, and change is quantitative rather than qualitative“ (Docherty, 212).

Diese Absenz dessen, was Deleuze als Verzweigungen zugunsten des Rhizoms bezeichnete, ist das Merkmal postmoderner Differenzen: Keine Hierarchien, keine Transitionen, keine

Spannung, keine Entspannung ... nur geisterhafte Präsenzen nebeneinander gestellt.

Aber warum sind sie geisterhafte Präsenzen? Denken Sie an den Greenaway-Film *The Cook, the Thief, his Wife, and her Lover*: Die große, nahezu Niederländische Malerleinwand hebt sich von üppigen violetten Vorhängen ab, die Abteilungen der Restaurantküche nebeneinander aufgereiht, die Farben der Räume - vor allem das Badezimmer vor dem Hintergrund des Haupt-Speisezimmers, die Eleganz der Ausstattung, das Ausschweifungen der Charaktere, die französische Eleganz des Kochs, die Rüpelhaftigkeit des englischen Restaurantbesitzers (auch als der Dieb bekannt), die Oszillation der Frau des Diebes, die gebraucht, missbraucht, gedemütigt und unterdrückt wird, der Liebhaber der Frau ein stiller Bücherwurm, als sie ausgiebig Gebrauch von jedem Winkel der Restauranteinrichtung machen - von den Toiletten zur Küche bis zum Fleischtransporter. Diese Gespenster sind alle aneinander gereiht, und was diesen Film postmodern macht, ist nicht, dass jeder dieser Charaktere eine spezifische Rolle übernimmt, dass jeder seine Rolle spricht, sondern dass die Aneinanderreihungen von Differenzen - Zitate aus anderen Filmen, anderen Kontexten, anderen Szenen erscheinen in Greenaways Film als gespenstische Nebeneinanderstellungen. An sich sind sie nur Figuren - Figuren, als der Liebhaber und die Frau des Diebes immer wieder und wieder Sex haben (jedes Mal Wiederholungen, aber mit Unterschieden), Figuren, als der Liebhaber dazu gebracht wird, die revolutionären Bücher, die er in der Bibliothek liest, zu verspeisen (der Ort ihres letzten Liebesaktes), und Figuren, als der Dieb wiederum (von seiner Frau) tatsächlich gezwungen wird, den Körper ihres Liebhabers zu essen (ein grausiges Ende). Die Figuren selbst sprechen nicht als Fiktionen von Identitäten, vielmehr unterstreichen ihre Differenzen ihre gespenstische Vergangenheit als nebeneinander gestellte Aufreihung. Es gibt keine Hierarchien, keine Transitionen, keine Spannung, keine Entspannung - die Veränderungen sind quantitativ, nicht qualitativ: Wie vielen Plätze, an denen sie Sex haben, wie oft kann der Dieb eine garstige und widerwärtige Handlung vollziehen, wie viele Tage werden noch aufeinander folgen, bis die Wiederholung ein Ende nimmt? - das Ende der Liebesakte, das Ende des Liebhabers, das Ende der Vorherrschaft des Diebes.

III. Postmoderne Differenzen und die Unentscheidbarkeit des Visiers der Gespenster

Hamlets Gespenst erscheint in voller militärischer Montur. Er ist für den Krieg gekleidet - vielleicht so wie damals, als er gegen Fortinbras' Vater kämpfte. Er trägt nicht das informelle Gewand des Herrschers, mit dem er im Garten saß und las. Im Garten schlief er lesend ein und erwachte nicht mehr aus seinem Schlummer. Sein Bruder schüttete Gift - „das Geschenk“ [engl.: gift] (*etwas giftig*) seines Bruders an ihn - in sein Ohr. Er las, als er in Schlaf fiel, und der Sohn scheint vom Lesen besessen zu sein, vom Grübeln und vom Lesen. Hamlets Gespenst erscheint also nicht so, wie er bei seinem Tod war. Wie der Condottiere, der Vater von Don Giovannis verlassener Geliebter, kehrt er zur Schlacht bereit zurück von den Toten. Das Visier (*la visière*) ist manchmal hoch- und manchmal heruntergeklappt.

Dieser „effet de visière“ - dieser Visiereffekt - ist entscheidend. „Nous ne voyons pas qui nous regarde.“ (S.26). Aber was bedeutet das? „+R“ (*Die Wahrheit in der Malerei*) beinhaltet Adamis Bild aus *Glas* den Kommentar von Derrida: „die zwei Texte, die *se voit regardé par le peintre*.“ Welche Texte sehen sich gegenseitig, durch den Maler gesehen? Oder in der Sprache von *Marx' Gespenster*: Welche werden vom Gespenst gesehen, das Hamlet sieht? Wenn das Visier herunter

ist, kann das Gespenst nicht gut nach außen sehen, und Hamlet kann nicht hineinblicken. Das Visier ist etwas Unentscheidbares, ein Scharnier zwischen Innen und Außen. Es ist die Nebeneinanderstellung des geisterhaften Hamlets und des lebenden Hamlets. Also ist das Visier das Merkmal der Differenz zwischen den beiden, zwischen jenem, der sieht, und jenem, der gesehen wird. Aber welcher ist der, der sieht, und welcher ist jener, der gesehen wird? Das Gespenst fürchtet sich vor den Wächtern, sogar vor Hamlet, der es verfolgen muss. Das Gespenst sieht Hamlet und wird von ihm gesehen. Wie Derrida es ausdrückt: „was das Gespenst oder den *Wiedergänger* des *esprit* auszeichnet, ist das, was vom *esprit* im allgemeinen Sinne eines Phantoms kommt. Es ist eine übernatürliche und zweifellos paradoxe Phänomenalität, die zweifellos flüchtige und ungreifbare Sichtbarkeit des Unsichtbaren oder die Unsichtbarkeit eines sichtbaren X [...]“ (*Marx' Gespenster*, S. 23). Dann nennt er es die berührbare Unberührbarkeit eines Eigenkörpers ohne Fleisch, aber immer von jemanden als jemand von etwas anderem ... (*Marx' Gespenster*, S. 23). Die Merleau-Pontysche Lesart dieser Sichtbarkeit des Unsichtbaren ist eine Reversibilität, an die sich Merleau-Ponty nicht herangewagt hat.

Der „Visier-Effekt“ trennt das Sichtbare vom Unsichtbaren, es markiert das X, den Chiasmus zwischen dem Sehenden und dem Gesehenen, zwischen dem Geist und dem Menschen, zwischen einer Identität und der anderen. Es ist wie Heideggers Wahrheit - die *aletheia*, die das enthüllt, was verborgen ist, und das versteckt, was enthüllt ist - es fungiert wie ein Regenschirm, unentscheidbar im Dazwischen des Sehenden und des Gesehenen. Aber wer sieht wen? Sieht das Gespenst Hamlet oder Hamlet das Gespenst? Nur in der Moderne macht dies einen Unterschied. In der Postmoderne ist es der Visier-Effekt, der den Unterschied macht, und diese Differenz - als Scharnier zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren - schafft eher Raum für alte Gespenster als für neue.

Marx ist ein Gespenst, Marxismus ist ein Gespenst. Derrida findet das Wiederauftauchen des Marxismus in der Gegenwart vor, wie die Pyromanie in den Filmen von David Lynch immer wieder auftaucht. Es kommt immer wieder zurück, es ist ein *Wiedergänger*, aber ein *Wiedergänger*, der nur als Gast willkommen ist. Der Marxismus kann nicht als Gastgeber wiederkehren. Er kann nicht Nationen und Länder mit seinem Verständnis von politischer Ökonomie besetzen. Marx bezeichnete den Kommunismus einmal als einen durch Europa streifenden Geist. Es war die revolutionäre Horde, welche eine klassenlose Gesellschaft erschaffen würde. Es war die Horde, die zum Wirt aller Nationen des ehemaligen Ostblocks werden sollte. Es war der Gastgeber, der *Wirt* [(nicht der singende Wirt)], der eine *Wirtschaft* ohne Hierarchie erstellen würde, ohne Klassenunterschiede, ohne die Versuchung des Kapitals, wo *Wert* (eher der *Gebrauchswert* als der *Tauschwert*) zum *Wirt* und zur *Wirtschaft* werden würde. Im Hier und Jetzt, nach dem Zusammenbruch des Kommunismus, kann das Gespenst nur als Gast zurückkommen, als Besucher, als abgeschirmtes Visier, und nicht als offene Wahrheit.

Postmoderne Gespenster sind Gäste. Sie sind Zitate aus einer anderen Zeit. Sie markieren die Gegenwart als etwas, das von anderswo kommt, aber es ist nicht diese Herkunft, die sie postmodern macht. Eher sind ihre Nebeneinanderstellung und ihre Unterscheidungen von einander, ihre unentscheidbaren Differenzen von einander, ihre Operationen mit dem Visier-Effekt das, was sie postmodern macht.

In der Moderne erscheinen Gespenster unter ihrem eigenen Namen, ihrer eigenen Identität, ihrer

eigenen Einheit, ihrer eigenen Singularität. Als postmoderne Gespenster *sind* sie nur insofern, als sie sich von einander unterscheiden. Postmoderne Gespenster werden kaum wiedererkannt, kaum mit Vertrauen bedacht, kaum als irgendetwas anderes angesehen als das, was sie sind. Oft wird ihre Zitatenhaftigkeit übersehen. Oft werden sie nur als Teil eines modernen Ganzen verstanden. Aber ihre Differenzen, neben einander gereiht, bringen sie zum Sprechen - mit einer Stimme, die nicht die ihre ist und doch erkannt werden kann (wenn auch allzu schwach) als das, was sie sind - und dies ist die *Ontologie der postmodernen Hauntologie*.

Die Neue Internationale ist nicht die Alte Internationale. Die Neue Internationale ist die Moderne mit dem Mal der Postmoderne. Die Neue Internationale ist „neu“ weil sie modern ist, aber die Moderne ist typischerweise „national“ - Nationalliteratur, Nationalsozialismus, Nationale Grenzen, Nationale Identitäten ... Demzufolge ist die Neue Internationale etwas anderes als das „Neue“ der Moderne. Es ist ein neues „Neu“. Es ist das „Neue“ *revenu* - ein *Wiedergänger* - als ein Gespenst seiner vorherigen Präsenz. Das Neue ist in diesem Fall ein Zitat, eine Erwähnung, eine Differenz dessen und von dem, was es einst war. Dieses Neue ist ein unentscheidbares Neu *zwischen* dem alten „Neu“ und dem neuen „Neu“. Aber das neue „Neu“ ist kaum neu - es ist eine Wiederholung von etwas ziemlich Altem, es ist eine Wiedereinschreibung von etwas Altem neben anderen Alteritäten, anderen Präsenzen, die nur präsent sind, weil sie sich unterscheiden, weil sie in den Räumen spuken, in denen wir leben ... und das ist die Macht der Gespenster in den postmodernen Zwischenräumen des modernen Zeitalters...

Abschließende Gedanken

Am Schluss von *Marx' Gespenster* erinnert Derrida an die Anrufung Marcellus an Horatio in jenem Augenblick, als das Gespenst von Hamlets Vater zu Beginn des Stückes erscheint: „Thou art a scholar; speak to it, Horatio.“ Ein Gelehrter zu sein, ein Philosoph - jene, die einen anderen Beruf ausüben, werden erwarten, dass Gespenster von Gelehrten, Denkern und Philosophen befragt, verhört, interpretiert und verstanden werden können. In der Moderne geht man davon aus, dass es möglich ist, dass Gelehrte und Philosophen wirklich mit Gespenstern sprechen können, dass man sie zum Sprechen bringen kann, dass man sich mit ihnen unterhalten kann. Man nimmt an, dass sie Objekte der Gedanken sind, dass sie zur Untersuchung oder Eliminierung taugen. Postmoderne Gespenster sind jedoch keine Objekte, sie sprechen nicht in ihrem eigenen Namen, sie haben keine existierenden oder nicht-existierenden Identitäten, welche menschliche Seelen bewohnen oder aus ihnen ausgetrieben werden können. Sie können nicht wie in der Moderne gemahnt, exhumiert, erklärt werden.

Postmoderne Gespenster gedeihen durch ihre Macht, anders zu sein, ihre Macht, verschieden zu sein, durch ihre Macht, sich zu unterscheiden. Postmoderne Gespenster erscheinen nur im Kontext der Modernität, nur in den Begrenzungen, die von den Rahmenbedingungen der Moderne gegeben sind. Postmoderne Gespenster bezeichnen das „there“ oder „here“ oder das „not yet“ (*a-venir*) oder das „no longer“ (*post-*) als anders als das, was „there“ oder „here“ (*fort* oder *da*) oder „not yet“ (*noch nicht*) oder „no longer“ (*nicht mehr*) ist. Postmoderne Gespenster fürchten sich nicht mehr vor der Vergangenheit als die modernen, die in die Zukunft des Fortschritts, der Entwicklung, der Neuheit, des Vormarsches eilen. Postmoderne Gespenster bringen durch die Methode der Nebeneinanderstellung die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft zusammen - aber nicht notwendigerweise in dieser Reihenfolge. Postmoderne

Gespenster sprechen in der Gegenwart. Sie erscheinen in der Form dessen, was bereits existiert. Sie sprechen nur, soweit ihnen die Modernität einen Platz zu sprechen bietet. Moderne Gespenster - wie das von Hamlets Vater - haben ein Ziel, eine Mission, ein Ende. Postmoderne Gespenster sind bereits Enden, sind schon an den Rändern, in den Zwischenräumen, sind bereits gegenwärtig aufgrund dessen, dass man mit ihnen spricht. Wie Derrida schreibt: „Könnte man sich im Allgemeinen selber ansprechen [oder eine Ansprache an sich selber richten], wenn schon ein Gespenst nicht zurückgekommen ist?" [peut-on s' adresser en general si quelque fantôme déjà ne revient pas?] (S. 178).

Derrida vermutet, dass es ohne die Wiederkehr der postmodernen Gespenster keine aktuellen Untersuchungen, Investigationen, Forschungen und wissenschaftliche Studien gibt. Postmoderne Gespenster sind überall, doch was wir sehen, sind moderne Identitäten, vergangene Wahrheiten, zukünftige Ideale. Aber wie mit postmodernen Gespenstern sprechen, das ist hier die Frage. Sie sprechen in ihren Differenzen, in den Differenzen, welche die moderne Welt kennzeichnen. Aber wie sollen wir? Mit ihnen sprechen? Und wie bringen wir sie zum Sprechen? Die Macht der Gespenster: sind sie moderne Gespenster, werden sie zu uns sprechen. Sind sie jedoch postmoderne Gespenster, „sind sie immer *hier*, Gespenster, auch wenn sie nicht existieren, auch wenn sie nicht länger bestehen, auch wenn sie noch nicht sind. Sie veranlassen uns das, ‚there‘ zu überdenken, sobald wir unseren Mund öffnen ...“ (*Marx' Gespenster*, S. 176).

An postmodernen Gespenstern ist nichts Beängstigendes. Wir können nicht mit ihnen, aber auch nicht ohne sie leben. Gleich ob sie die Gespenster von Marx, Freud oder Heidegger sind, können wir weder mit ihnen noch ohne sie leben. Ihre Macht liegt nicht in ihren Doktrinen, ihren Dogmen oder ihrer ideologischen Kraft. Ihre Macht liegt in ihren Differenzen vom einen zum anderen, in ihren Unterscheidungen, ihren Alteritäten, ihren Markierungen, Umrahmungen, Durchstreichungen ... „*entre croyances, comme toujours, la porte reste étroite*“ (*Marx' Gespenster*, S. 278 franz.) Zwischen den Glaubensrichtungen, zwischen den Realitäten und den Gespenstern der Moderne ist das Tor wie immer eng ... Die Macht der Gespenster liegt in der Macht des schmalen Tores - und wir, die postmodernen Horatios, sind aufgefordert, unsere anspruchsvollen, theoretischen, philosophischen Strategien zu verwenden, um zu ihnen zu sprechen, indem wir sie sprechen lassen, ihre Wörter zu beherzigen, indem wir ihre Worte in den anderen sprechen lassen, durch die anderen, mittels der anderen - und die anderen durchwuchern die Räume der Moderne, indem sie jene Identitäten verbinden und aussortieren, deren Differenzen nicht erscheinen, deren Alteritäten keine nicht-gespenstische Präsenz haben, deren Realitäten uns zu jeder Zeit begleiten.

Erstübersetzung ins Deutsche für corpus: Sabine Malicha und David Ender

(16.10.2008)

-
- [SPECTERS°°GESPENSTER](#)
 - [Thema #11: SPECTERS°°GESPENSTER](#)
 - [Einleitung°°2: Specters°°Gespenster](#)
 - [°°2: Gespenster-Gespinst](#)
 - [°°2: On the way home](#)
 - [°°2: Gespenster-Galerie](#)
 - [°°2: My Hosts](#)
 - [°°2: The Ghostreader](#)
 - [°°2: Haunting O.W.L.](#)
 - [°°2: Geister Seher](#)
 - [°°2: Der Name des Körpers](#)
 - [°°2: Gespenstisch](#)
 - [°°1: Leserin am Perforationsgerüst](#)
 - [°°1: DaZwischenKunft](#)
 - [°°1: Rückkehr der Postmoderne](#)
 - [°°1: Spukhafte Defilées](#)
 - [°°1: "Spectacular". Ein Tod namens Robin](#)
 - [°°1: "Spectacular". Der Tod und das Mädchen](#)
 - [°°1: Die zweiten Leben](#)
 - [°°1: Dance \(Inside Paper\):051008](#)
 - [°°1: Wer wart ihr am Ende des 20. Jahrhunderts?](#)
 - [°°1: Untote des Kunstbetriebs](#)
- [THEMEN](#)
- [ANALYSEN / KRITIKEN](#)
- [LITERATUR](#)
- [KOOPERATIONEN](#)

CORPUS Search: