



Project
MUSE[®]

Today's Research. Tomorrow's Inspiration.

Wolfram Bergande, *Die Logik des Unbewussten in der Kunst. Subjekttheorie und Ästhetik nach Hegel und Lacan.*

Wien: Turia + Kant, 2007. 255 pages.

Folgt das, was im Kunstwerk als Sinn erscheint, einer Logik? Das ist die Leitfrage der vorliegenden Untersuchung, die Wolfgang Bergande von den Schriften Jacques Lacans, vor allem den noch weithin unveröffentlichten Seminaren der 60er und 70er Jahre ausgehend, in einem „integralen Deutungsansatz“ (13) systematisch entwickelt. Schon im Aufsatz *Le temps logique* aus dem Jahr 1946 sei es Lacan um die Ausarbeitung einer Logik des Unbewussten gegangen, an der er bis in die letzten Jahre hinein geforscht habe. Bergande macht es sich zur Aufgabe, diese Logik dezidiert auf das Feld der Ästhetik zu übertragen und die entsprechenden Rückkopplungseffekte zu studieren.

In hochkonzentrierten Lektüren von Lacan und anderen Autoren wie Lessing, Hegel und Freud gelingt es Bergande, das Kunstwerk als eine Einheit zu fassen, die aufgrund der in ihr konstitutiven Sinnbildung *qua* Zeichenhaftigkeit als ein Bewußtsein zu verstehen ist, welches sich selbst reflektiert und dabei von einem Unbewußten, Nichtidentischen, heimgesucht wird. Diese Reflexion des Kunstwerks auf sich selbst gehorcht einer *Logik der konstitutiven Ausnahme*, die sehr genau formulierbaren Regeln entspricht. Indem er diese zu rekonstruieren versucht, kann Bergande jene in kunstkritischen Zusammenhängen nicht selten zum bloßen Gerede verkommene Einsicht über die „selbstbezüglichen Bewegung, die das Werk an sich selbst vollzieht“ (15) begrifflich entwickeln und theoretisch fruchtbar machen.

Auch ein System, das sich nicht durch Sprache im engeren Sinn sondern durch visuelle Formen bestimmt, wie Malerei oder Skulptur, gehorcht einer Logik, die sich rekonstruieren lässt. Bergandes Untersuchung folgt dem „post-Saussureschen Paradigma der Sprache als dezentriertem, differenziellem System“ (140) und erweitert dessen Gültigkeit auf jede Form der Darstellung. Die Signifikantenlogik des Kunstwerks—und aus diesem Grund ist Bergandes Projekt auch ein Projekt psychoanalytischer Theorie—ist strukturgleich mit jener Logik, die das Verhältnis von Bewußtsein und Unbewußtem bestimmt. Bergande möchte zeigen, „dass der dialektische Mechanismus, nach dem Sinn im Selbstbewusstsein als Sinn eines Signifikanten entsteht, auch erklären kann, wie an einer künstlerischen Form signifikanter, wenngleich nichtsprachlicher Sinn erfahrbar wird“ (10). Um sowohl der Metaphorik der Freudschen Strukturinstanzen als auch dem Denken Lacans in Gebilden wie dem Möbiusband oder der Kleinschen Flasche Rechnung zu tragen, nennt Bergande das zu entwickelnde Vorgehen eine *Topologik*.

In einem ersten Kapitel konfrontiert Bergande zwei klassische Theorien über den „Augenblick im Kunstwerk,“ nämlich bei Lessing und Hegel, um die leitende Frage nach der *Logik des Sinns* zu umreißen. Wenn bei Lessing im *Laokoon* der „fruchtbare Augenblick“ dadurch charakterisiert ist, dass er auf ein *Davor* und *Danach* der dargestellten Handlung verweist, wird dort eine kausal-chronologische Zeitlichkeit für den Augenblick im Kunstwerk

impliziert, die Bergande mit Verweis auf die strukturalistische Fundierung der Lacanschen Theorie infrage stellt. Jeder „Zug“ eines Kunstwerks ist für Lacan „ein Signifikant, dessen Sinn rein differenziell bestimmt ist . . . , [der] nur dadurch einen Sinn hat, dass er sich in den räumlichen (paradigmatischen) und zeitlichen (syntagmatischen) Kontexten gegen alle übrigen Signifikanten desselben Systems abgrenzt“ (19). So muß der „virtuelle“ Augenblick des Kunstwerks verstanden werden als sowohl in der Zeit als auch im Raum „diskontinuierlich.“ Nicht als bloße Addition zum Wahrnehmungsbewusstsein, sondern als „intervenierender Augenblick, über den erst einmal nicht mehr gesagt werden kann, als dass er ortlos (atopisch) ist und in einer Art unwirklicher Zwischenzeit auftritt“ (20).

Neben dieser strukturalistischen Prämisse, die ein differenzielles Verhältnis der Signifikanten im Kunstwerk und eine daraus resultierende permanente Verschiebung von Bedeutung behauptet, können wir in Bergandes Bemerkungen zum Augenblick der Kunst bei Hegel eine materialistische Prämisse ausmachen. Für Hegel ist die Skulptur das „Paradebeispiel“ (20) der klassischen Kunst, weil in ihr die Verwirklichung der Idee als konkrete, gegenständliche Schöpfung idealtypisch vonstatten geht. Die klassischen Bildnisse sind für Hegel Beweise dafür, dass „Begriff und Realität übereinstimmen (können)“ (20). Begriff ist für Hegel das, „was Subjektivität ausmacht“ (20). Insofern also im Kunstwerk der Begriff sinnlich realisiert ist, ist in ihm Subjektivität manifestiert oder versinnlicht. Bergande weist in der Einleitung darauf hin, dass für Hegel *Sinn* stets ein Zweifaches meint: „Wahrnehmung von etwas Sinnlichem und sprachliche Bedeutung“ (10). Jeder Signifikant—und das ist in Lacanianischen Lektüren grundsätzlich jedes bedeutungsstiftende Zeichen—ist sinnlich, wo er Sinn stiftet, und sinnstiftend, wo er sinnlich (erfahrbar) ist. Man sieht also, dass der *Sinn* des Kunstwerks sowohl seine materiale Beschaffenheit als Körper meint, als auch das in ihm sich vollziehende, bedeutungsstiftende Spiel der Signifikanten. Sinn ist für Hegel (und für Bergande) „beides in einem. . . , so dass sich Inhalt und Form spekulativ durchdringen, sich zu dem vereinigen, was (Sinn-)Gehalt genannt werden kann“ (10). Diese Verschränkung von Inhalt und Form zeigt sich auch in enger psychoanalytisch gefassten Registern. Am Beispiel der Mosesstatue von Michelangelo und der Haltung des Zeigefingers der rechten Hand argumentiert Bergande, dass auch die *Phantasie*, die diese Geste unterfüttert, *sinnhaft* ist in doppelter Weise. Wie in Lacans Begriff der *jouissance* ist sie *sinnliche* Lust und ästhetisches *Sinn*phänomen in einem. Oder anders gesagt: „Die . . . Phantasie ist Repräsentation und Genießen der Repräsentation (*jouï-sens*) in einem“ (29). Diese Geste als „Zug“ des Kunstwerks verweist nicht einfach in eine Zukunft oder Vergangenheit, sie markiert eine virtuelle „Un-Zeit,“ welche die Kunstwahrnehmung „synkopierte,“ also wieder und wieder sprunghaft—und kreativ—herstellt.

Nur zwei von fünf Kapiteln beschäftigen sich dezidiert mit Kritik und Theorie der Kunst. Das erste Kapitel, es wurde schon angesprochen, diskutiert Lessings und Hegels Zeitkonzeptionen des Kunstwerks und präsentiert

dann prototypisch das Vorgehen des Autors am Beispiel von Michelangelos Mosesstatue. Im dritten Kapitel wird das ikonische Kunstwerk *Las meninas* von Velázquez einer rigorosen Reinterpretation unterzogen, die auf der These ruht, dass das komplexe Spiel der möglichen Blick- und Fluchtpunkte „ein Bild von der Struktur des Selbstbewusstseins [nach der Hegelschen Konzeption des Begriffs] und des psychoanalytischen Prozesses gibt“ (61). Über weite Strecken seines Buches ist Bergande aber mit der Rekonstruktion von Fundamenten Lacanschen Denkens beschäftigt. Das zweite Kapitel ist dem Einfluss von Hegels Dialektik—am Beispiel des berühmten Herr-und-Knecht-Kapitels aus der *Phänomenologie des Geistes*—auf Lacans Theorie der Psyche gewidmet, und im Fünften diskutiert Bergande das Problem der Sexuierung bei Lacan, wodurch sich das Problem der Subjektivierung drastisch verkompliziert. Im letzten Kapitel wird der Zusammenhang von *Körperlichkeit*, *Sprachlichkeit* und *Begehren* aufgerufen, der auch einer abschließenden Lektüre von Sophokles' *Antigone* zugrundeliegt. Hier wird deutlich, dass die entworfene Logik der konstitutiven Ausnahme keine Garantie im Sinnbildungsprozess sein kann, dass sie stets „eines formal irreduziblen, materialen Moments der Versinnlichung in einem Körper(teil)“ bedarf (201).

Im vierten Kapitel erschließt sich eigentlich das Projekt von Bergande. Das ist in einem solchen Maße der Fall, dass man sich fragt, warum es nicht am Anfang steht. Denn hier präsentiert der Autor den so zentralen Gedanken einer alternativen Logik und ihre Formulierung. Es gehe weder Lacan noch Bergande darum, die Sprachgrenzen überschreitende Normativität der traditionellen Logik infrage zu stellen oder zu relativieren, oder einen „Psychologismus“ in die Logik zu „schmuggeln“ (89). Doch eine Lacanianisch informierte Logik muss zunächst die Trennung vom Subjekt des Ausgesagten vom Subjekt der Aussage vollziehen, denn hier offenbart sich das, was Bergande die „materiale Voraussetzung logischen Schließens“ (90) nennt.

Das Subjekt des Aussagens stellt deswegen eine materiale Voraussetzung dar, weil es die einer Reflexion zugängliche Intentionalität des selbstbewußten Subjekts markiert: die im Diskurs notwendig unterstellte Intentionalität, der das von einem Sprecher Ausgesagte zugeordnet wird, die es wie ein uneinsehbarer Unterbau trägt und deren Annahme einen selbstbewusst artikulierten Satz von einer automatisch generierten Nachricht unterscheidet. (90)

So wie im Kunstwerk der Sinn im Sinnlichen verankert ist, so muss für sowohl unbewusste als auch bewusste Vorgänge im psychischen Haushalt von „materiallogischen Bedeutungsdifferenzen“ (90) ausgegangen werden, die durchaus Zwängen des klassischen Widerspruchsprinzips entweichen. *Nicht nicht weiblich* ist nicht unbedingt weiblich, *nicht nicht bewusst* ist nicht unbedingt bewusst, usf. Seit Freud kann man dafür argumentieren, dass dem Subjekt immer schon ein unverfügbarer Teil, eben das Unbewusste, zugrunde liegt und es permanent mit diesem in Konflikt liegt. Lacan, so Bergande, habe seit den 40er Jahren versucht, in seiner Theoriebildung durch die Ausarbeitung einer alternativen Logik konkreter zu entwickeln versucht, *wie* dieser

Konflikt als „Sinnumschlag“ (104) vonstatten geht. Kern der „Topologik“ des Subjekts ist „die Exzeption als Beziehung der konstitutiven Ausnahme, in der das Ich des Aussagens gegenüber dem (Ich des) Ausgesagten steht. Es befindet sich auf einer Position, die es als Ausgeschlossenes einschließt“ (108–09). Eine Logik, „die sich die Exzeption zum Prinzip macht, hebt das Widerspruchsprinzip darin auf, dass jede Partikularaussage nicht ausschließlich als Kontradiktion, sondern auch als Exzeption aufgefasst werden kann; mit der Konsequenz, dass jede Allaussage durch die Verneinung der sie verneinenden Partikularaussage—das heißt durch eine doppelte Negation—in ihr konträres Gegenteil überführt werden kann“ (101). An der Formulierung der spezifischen Negation, die in der Exzeption ihre Grundlage hat und die Ursache für das Sprunghafte und Kreative ist, dass dem Unbewussten anhaftet, ist die Bedeutung der Hegelschen Dialektik für Lacan kenntlich. Mit dessen bestimmter Negation kann sich Lacan eine Figur aneignen, aus der nicht einfach nur Nichts erfolgt, sondern aus der eine „neue, reflexiv angereicherte Bestimmung“ (94) erwächst.

Bergandes Studie ist von der ersten bis zur letzten Seite schlüssig und konzise argumentiert und ist in der Bereitstellung von Begrifflichkeiten zur Beschreibung der sich im Kunstwerk vollziehenden Sinnproduktion interdisziplinär anwendbar. Dabei folgt Bergande Lacans Texten bis in die Details quantenlogischer Formalisierungen und bleibt dabei erstaunlich lesbar. Man kann aus diesem Grund das Buch auch denen nahelegen, die Interesse haben, sich dem Werk des notorisch schwierigen Jacques Lacan zu nähern.

The Johns Hopkins University

JOHANNES SCHADE

Sabine Kyora, *Eine Poetik der Moderne. Zu den Strukturen modernen Erzählens*.

Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 317 pages.

A contribution to the continuing resurgence of interest in literary modernism, Sabine Kyora's comprehensive study centers on questions of how modern narration is possible in the face of the "insubstantiality of cultural patterns of order and categories of perception" (292). While much attention has been paid to matters of self-reflexivity and the questioning of all forms of meaning-creating systems ("Sinngebung"), Kyora focuses specifically on poetic processes. At the end of her insightful book, she likens modernist poetics to the curved archway that Heinrich von Kleist famously described and sketched in two letters to Wilhelmine von Zenge in 1800. Without any supporting pillar, Kleist muses, the archway assembled of stones stands because *all* the stones want to fall at the same time. Similarly, Kyora argues, modern texts can emerge even when lacking any sense-creating supports. They attain aesthetic coherence because *all* the structural components are about to give way. Lacking the firm ground of familiar categories that maintained narrative coherence in