

The Man Who Wasn't There

EDGAR FORSTER

Der weltverlorene Friseur Ed Crane ist die Hauptfigur im Film »The Man Who Wasn't There«, mit dem die Brüder Ethan und Joel Coen (2001) den Regiepreis der Internationalen Filmfestspiele in Cannes 2001 gewonnen haben, und Protagonist einer Männlichkeitsanalyse, die sich vor allem auf die Ökonomie der Beziehungen zwischen den Geschlechtern, innerhalb der Geschlechter sowie zwischen Individuen und »Objekten« bezieht. Ed Crane ist kein besonderer Männlichkeitstypus, kein maskuliner Prototyp. Keine Auffälligkeit zeichnet ihn aus. Er verkörpert keine besonderen männlichen Eigenschaften und im Grunde hat er nichts zu sagen. Seine (heterosexuelle) Normalität und Gewöhnlichkeit, seine Durchschnittlichkeit und Unauffälligkeit, die Kargheit seiner Handlungen bilden die Vorzüge für eine Analyse der Konstituierung heterosexueller, kleinbürgerlicher, weißer Männlichkeit.

»THE MAN WHO WASN'T THERE«

»The Man Who Wasn't There« ist also die Geschichte des schweigsamen Friseurs Ed Crane. Sie spielt Ende der 40er Jahre in einer nordkalifornischen Kleinstadt. Ed Crane erzählt von seinem eintönigen Leben im Frisiersalon seines Schwagers Frank, seiner Ehe mit Doris, die mit ihrem Chef, dem Kaufhausbesitzer Big Dave, ein Verhältnis hat. Eines Tages lernt Ed Crane beim Haare Schneiden den Kaufmann Creighton Toliver kennen, den es auf der Suche nach einem Teilhaber für seine neue Geschäftsidee, der Produktion von Trockenreinigern, in diesen verschlafenen Ort verschlagen hat. Aufgrund einer scheinbar spontanen Laune nimmt Ed Cranes Leben eine überraschende Wendung: er bietet dem Geschäftsmann das fehlende Geld an, das er vom Liebhaber seiner Frau erpresst. Damit beginnt das Drama. Big Dave, der zuerst den seltsamen Kaufmann verdächtig, aus ihm den Namen

des wahren Erpressers herausprügelt und ihn schließlich ermordet, stellt Ed Crane zur Rede. Die darauffolgende Auseinandersetzung endet tödlich. Ed Crane ersticht seinen Widersacher. Vor Gericht kommt aber seine Frau, die sich durch falsche Abrechnungen verdächtig gemacht hat. Ed Crane klärt das Verbrechen nicht auf, besorgt ihr aber den besten Anwalt, Fredy Riedenschneider, ein städtischer Intellektueller, der nicht an Fakten interessiert ist, sondern mit der Macht der Sprache die Geschworenengerichte betört. Doris aber verübt noch vor der ersten Gerichtsverhandlung Selbstmord. Während dieser Zeit lernt Ed Crane die Tochter eines befreundeten Anwaltes kennen. Birdy mit ihren vermeintlichen musikalischen Talenten, zu deren Förderung sich Ed Crane berufen fühlt, verkörpert seine Hoffnung auf ein anderes Leben. Schließlich zerstören ihre sexuelle Annäherung und der dadurch ausgelöste Unfall diesen Traum jäh. Das Verbrechen an Big Dave wird nie aufgeklärt, aber es holt Ed Crane ein, als durch einen Zufall der Geschäftsmann mit der krausen Geschäftsidee ermordet auf dem Grund eines Sees gefunden wird. Ed Crane kommt nun für einen falschen Mord vor Gericht. Noch einmal tritt der Staranwalt Riedenschneider auf und hält für Ed Crane das Plädoyer, das er für Doris nicht mehr halten konnte. Die Rede und ihr abruptes, unerwartetes Ende gibt Ed Crane im Rückblick wieder:

»He told them to look at me – look at me close. That the closer they looked the less sense it would all make, that I wasn't the kind of guy to kill a guy, that I was the barber, for Christ's sake [...] I was just like them, an ordinary man, guilty of living in a world that had no place for me, guilty of wanting to be a dry cleaner, sure, but not of murder [...] He said I was Modern Man, and if they voted to convict me, well, they'd be practically cinching the noose around their own necks. He told them to look not at the facts but at the meaning of the facts, and then he said the facts had no meaning. It was a pretty good speech, and even had me going [A tap on his shoulder turns Ed around] until Frankie interrupted it. [Frank socks Ed, sending him clatterling to the floor.] [...] Frank: What kind of man are you? What kind of man are you?« (Coen/Coen 2001: 100f.)

Mit diesem Faustschlag ist alles vorbei. Die Verhandlung wird unterbrochen. Schließlich ist das Geld für den Anwalt aufgebraucht. Riedenschneider reist ab und Ed Crane wird von einem Richter, der am Recht nicht herumdeutelt und es sich von keinem sophistischen Anwalt zerreden lässt, zum Tode verurteilt. Kurz vor dem Gang zum elektrischen Stuhl gibt es eine eigentümliche Traumszene, in der Ed Crane Frieden mit sich und der Welt schließt: »But get some distance on it, and all those twists and turns, why they're the shape of your life. It's hard to explain [...] But seeing it whole gives you some peace« (ebd.: 104).

Ed Crane sitzt in der Todeszelle, als er die Geschichte nieder-

schreibt. Es handelt sich um eine Collage chronologischer Rückblenden. Zunächst ist nicht bekannt, woher Eds *voice over* kommt. Die Stimme aus dem *Off* kommt aus einem Dazwischen: von einem Ort zwischen Leben und Tod. Man könnte auch sagen, diese Stimme lässt das nackte Existieren vernehmen: »Man kann zwischen Seienden alles austauschen, nur nicht das Existieren. In diesem Sinne heißt sein, sich durch das Existieren isolieren« (Lévinas 1989: 20). Ed Cranes Geschichte ist eine Gespenstergeschichte.

GESPENSTER

»The Man Who Wasn't There«. Der Titel¹ bleibt in der deutschsprachigen Version unübersetzt. Auf diese Weise behält er seine Vieldeutigkeit. *There* referiert auf einen Ort. Ed Crane war nicht, wo er hätte sein sollen. Er war nicht an »seinem« Platz, wo er hingehörte. Natürlich kann man in einem ersten Anlauf den Titel im Sinne von »Nicht-dabei-gewesen-Sein« verstehen. Er hat seinen Geschäftspartner nicht umgebracht und wurde dafür zum Tode verurteilt. Und er war auch beim ersten Mord, den er tatsächlich begangen hatte, nicht dort, wo er hätte sein sollen, nämlich anstelle seiner Frau im Gefängnis. *He wasn't there* verweist aber auch auf *Dasein* – mit all den Anklängen an die Gabe: Es *gab* ihn nicht. Und das müsste man so übersetzen: Er schien eine Existenz neben seinem Leben zu führen. Es *gab* ihn nicht, heißt genau genommen, es *gab* ihn nicht für andere oder, präziser, umgekehrt: Andere haben ihn nicht erreicht und so verharret er in einer Schattenexistenz unterhalb jener Ökonomie, die ihn leben macht, ihm Sichtbarkeit verleiht, ihn aber auch zwingt, sich selbst als den anzunehmen, der an »seinen« Platz gestellt ist.²

Jacques Derrida beginnt sein Buch »Marx' Gespenster« mit einem irritierenden »Auftakt«: »Jemand, Sie oder ich, tritt vor und sagt: *Ich möchte endlich lernen, endlich lehren, zu leben*« (Derrida 1995: 9). Irritierend ist dieser Auftakt, weil mit ihm ein Buch über Marx, über Marx' Erbschaft beginnt. Es handelt sich um eine durch nichts begründete Eröffnung, einen völlig überraschenden Zug. »Trotzdem ist nichts notwendiger als diese Weisheit. Es ist die Ethik selbst: lernen, zu leben – allein, von sich selbst. Anders kann das Leben nicht leben. Und tut man je etwas anderes, als leben zu lernen, alleine, von sich selbst?« (ebd.: 10): Tut man je etwas anderes, als leben zu lernen, und ist dies anders vorstellbar, als leben zu lernen als Mann, als Frau, als jemand, der/die begehrt und begehrt wird, als jemand, der/die sich *gibt* und verweigert zu geben, sich zu geben; der, indem er das tut, sich zu verantworten hat, antworten muss oder schweigt, wie Ed Crane schweigt und zum Gespenst wird? Und was heißt – als Mann, als Frau – leben zu lernen »von sich selbst?« Von sich selbst – also sich selbst

gegenüber treten; auf diese andere meine Stimme hören, die nicht die Stimme des Gewissens ist, sondern etwas, das sich als Zittern in meiner Stimme, die *Ich* sagt, die *Ich bin* sagt, niederschlägt, eine kaum vernehmbare und doch nicht zu tilgende Unruhe in dieser Stimme, mit der man sich im Aussprechen sich selbst sagt, sich selber einen Platz gibt und für den anderen ist; in den Kreis der anderen eintritt und doch zurückgehalten ist, allein bleibt, von sich selbst lebt, weil das, was man geben kann in diesem Kreis, was man in den Handel mit anderen einzubringen vermag, nicht ist, was es ist. Man ist nicht Mann – das ist die Unruhe, aber man ist auch nichts anderes, weshalb man nichts zu tauschen hat, sondern nur zu geben; sich. Dies zu maskieren, mit Täuschungen zu spielen oder durch Schweigen zu sprechen, sind Facetten des Gespenstischen.

»Wenn es das ist, was zu tun bleibt, daß man leben lernt, dann kann es nur zwischen Leben und Tod geschehen. Weder im Leben noch im Tod allein. Was zwischen zweien passiert, wie zwischen Leben und Tod und zwischen allen anderen ›zweien‹, die man sich vorstellen mag, das kann sich nur dazwischen halten und nähren dank eines Spuks. Man müßte als die Geister lernen. Sogar und vor allem dann, wenn das da [Herv. E.F.], das Gespenstige, nicht ist. Sogar und vor allem dann, wenn das da [Herv. E.F.], das Gespenstige, weder Substanz noch Essenz, noch Existenz, niemals als solches präsent ist.« (Ebd.)

Hier taucht zum ersten Mal dieses *There*, dieses *Da* auf. Es hält den Platz für das Gespenstige frei. Ed Crane ist ein Gespenst, zumindest in dem Moment, als er seine Geschichte niederschreibt und sich schreibend einen Platz inmitten der anderen zuweist. Der Verweis auf das Gespenstige ist keine abstrakte Interpretation. Ed Crane legt uns selbst diese Lesart in den Mund, in einem Ausschnitt, der seinen Abstand zu den Menschen präzise beschreibt. Durch die Windschutzscheibe seines langsam fahrenden Autos blickt er auf die FußgängerInnen, die wie in Zeitlupe an ihm vorüberzuhuschen scheinen. Ed: »All going about their business. It seemed like I knew a secret – a bigger one even than what had really happened to Big Dave, something none of them knew [...] Like I had made it to the outside, somehow, and they were all still struggling, way down below« (Coen/Coen 2001: 55). Und schließlich ist Ed Crane in einer zweiten Szene auf dem Heimweg vom Friseurladen aus dem *Off* zu hören und neuerlich verlangsamt sich der Gang der PassantInnen: »When I walked home, it seemed like everyone avoided looking at me [...] as if I'd caught some disease. This thing with Doris, nobody wanted to talk about it; it was like I was a *ghost* [Herv. E.F.] walking down the street« (ebd.: 78). Die Zeitlupe lässt sich als Übersetzung der Gabe lesen; als »Augenblick, wo jede Zirkulation unterbrochen gewesen sein wird« (Derrida 1993: 19). Dieser Augenblick gehört nicht mehr zur Zeit. Deshalb nennt

Derrida ihn den »paradoxen Augenblick«. Ein solcher paradoxer Augenblick markiert eine Einsicht, durch die man sich von den anderen abtrennt. Sie geht der unmöglichen, exzessiven Entscheidung voraus. Eine Entscheidung ist dann unmöglich, wenn man nicht weiß, wohin der Absprung führt, wenn der Sprung in das Unbekannte einem symbolischen Suizid gleichkommt (vgl. Žižek 1993). »Flugbahn einer Überstürzung, in deren Richtung die Frage, die sich uns hier unter dem Namen oder im Namen einer Gerechtigkeit stellt, zittert, vibriert, auf die hin sie sich gleichzeitig orientiert und desorientiert« (Derrida 1995: 46). Von diesem paradoxen Augenblick der Entscheidung, auf den ich zurückkomme, sagt Kierkegaard, er sei Wahnsinn. Oder einfach Ereignis. Es handelt von der Ethik, von der Frage nach dem Leben »von sich selbst«. Kafkas Tagebuch-Eintrag vom »Geschenk des Geschlechts« ist in die Erfahrung des Augenblicks eingebettet:

»Ein Augenblick denken: Gib Dich zufrieden, lerne (lerne 40jähriger) im Augenblick zu ruhn (doch, einmal konntest Du es). Ja im Augenblick, dem schrecklichen. Er ist nicht schrecklich, nur die Furcht vor der Zukunft macht ihn schrecklich. Und der Rückblick auch. Was hast Du mit dem Geschenk des Geschlechtes getan?« (Kafka 1994: 199; 18.1. 1922)

Dieser Augenblick markiert die Suspension der Zeit. Vergangenheit und Zukunft sind auf den Moment der Gegenwart zusammengezogen. Im Augenblick verknoten sich Schuld und Verpflichtung. Darin besteht die Ökonomie auch des Geschlechts: das Erbe anzunehmen und weiter zu tragen; weiterzugeben, was man selbst immer schon empfangen hat. Das Misslingen des Geschlechts ist an die Furcht vor der Zukunft und an die Furcht des Rückblicks geknüpft. Die Gabe des Geschlechts wäre der Versuch, aus dem Geschenk eine Gabe im Sinne Derridas zu machen, etwas, was sich dem Kreis entzieht – eine Unterbrechung ökonomischer Funktionalität. Die Gabe ist also nicht mehr als »ein Jetzt denkbar, das heißt als eine Gegenwart, die in die zeitliche Synthesis eingebunden ist« (Derrida 1993: 19). Und in »Marx' Gespenster«: »Es geht hier als Erstes um ein Geben ohne Rückerstattung, ohne Kalkül, ohne Zählbarkeit. So entzieht Heidegger ein solches Geben jedem Horizont der Schuld, der Schuldigkeit, des Rechts und vielleicht sogar der Pflicht« (Derrida 1995: 50).

Lernen zu leben heißt für Derrida, ohne »bevormundendes Präsens« zu leben. Jede Adressierung vom Vater an den Sohn, vom Herrn an den Knecht, vom Meister an den Schüler wäre ausgesetzt.³ Stattdessen hieße das, mit Gespenstern zu leben. Und dies wäre auch, so Derrida, »eine Politik des Gedächtnisses, des Erbes und der Generationen« (ebd.: 11). Wovon ist dieses *Da* des Gespenstischen Statthalter? Bei Derrida heißt es: »von gewissen anderen« (ebd.) im Namen der Gerechtigkeit.

SCHWEIGEN

Welche Tauschlogiken vollziehen sich zwischen Ed, Doris, Dave, Frank, Fredy Riedenschneider? Wie schaffen, verhandeln und verteidigen sie Identitätspositionen? Was charakterisiert die Struktur dieser Tauschlogiken? Und wo brechen diese Ökonomien auf? In einem ersten Analyseschritt lassen sich materialisierte und scheinbar fest gefügte (Re-)Produktionen von Geschlechtsidentitäten darstellen. Dies hat die Form des Zitats: Noch einmal wird gesagt, was sich zeigt.⁴ Im Zitat wird die Äquivalenzfähigkeit von Geschlecht dargestellt, also seine Fähigkeit, Äquivalenzketten zu bilden. Dadurch werden Differenzen zwischen Männern ebenso sichtbar wie die Rolle, die Frauen für männliche Identitätskonstruktionen spielen etc. Auf dieser Ebene ist Geschlecht bereits »gesagt«.⁵ Der Blick fällt auf das, was bereits erkannt und damit identifiziert ist, auf das Funktionieren der Ökonomie. In dieser Ökonomie sind Mann und Männlichkeit immer schon verschweißt und problematisch ist nicht, warum das so ist, sondern warum daraus kein Wissen resultiert, auf das man sich verlassen kann; warum Erkenntnis und Identität daran brechen: »What kind of man are you?« Ed Crane, *The Man Who Wasn't There*, eignet sich wegen seiner Durchschnittlichkeit besonders für Analysen heterosexueller Männlichkeit, weil er SeherInnen das Scheitern der Erkenntnis über den Mann vorführt. Aber für die Tauschlogik und die Identitätsbildung der männlichen Figuren ist Ed Crane notwendig, denn er verdeutlicht, indem er die Ränder hegemonialer Männlichkeit darstellt, deren Wirkkraft besonders eindrucksvoll.

Ed Cranes Männlichkeit ist zwischen einer Reihe unterschiedlicher Männer aufgespannt: Big Dave ist Kaufhausbesitzer. Seiner aufdringlichen Präsenz entspricht, dass er von Anfang an *da* ist. In einer der ersten Szenen ist er mit seiner Frau zum Abendessen bei Ed Crane und seiner Frau Doris eingeladen. Männlichkeit ist zwischen beiden Männern sofort ein Thema: Big Dave – der Name ist bezeichnend – hat Geld. Er führt auch als Gast das große Wort. Ed hingegen sagt: »Me, I don't like entertaining« (Coen/Coen 2001: 4). Big Dave ist präsent, Ed verschwindet hinter und in seinem Schweigen. »Warst Du beim Militär?«, fragt Big Dave. Eds Frau entblößt ihn: »Nein, er hat Plattfüße.« Bereits betrunken, hört sie nicht zu lachen auf. »Armer Junge. Das ist nicht leicht für einen Mann«⁶, sagt Big Dave darauf. Er adressiert seine Konversation an Ed *und* Doris. Er ist ihr Liebhaber. Ed: »... Yeah ... I guess Doris liked all that he-man stuff. Sometimes I had the feeling that she and Big Dave were a lot closer than they let on« (ebd.: 5). Männlichkeit ist auch in der tödlichen Auseinandersetzung das zentrale Thema. »Was für ein Mann bist du?«, fragt Big Dave immer wieder. Er hatte erwartet, dass ihn Ed wegen der Liebesaf-

färe mit Doris verprügeln würde. »Was für ein Mann bist du?« Kein Wort hat Ed gesagt, sondern ihn heimtückisch erpresst.

Es gibt noch andere Männer, die Ed Cranes Männlichkeit kontrastieren. Da ist etwa Franky, der erste Friseur. Er plappert unaufhaltsam. »And man, could he talk« (ebd.: 1). Und weil Franky ein Mann ohne Geheimnis ist, hinter dessen unaufhörlichem Geplapper sich keine Tiefsinnigkeit verbirgt, erscheint das Schweigen von Ed als ein bedeutsames, beredtes, vielsagendes und geheimnisvolles Schweigen. Dann, im Gerichtssaal, schreit Franky: »Was für ein Mensch bist du?«⁷. Dem schwulen Geschäftsmann Creighton Toliver fällt die Rolle zu, Ed Cranes Heterosexualität sichtbar zu machen.⁸ Wenn in diesem Austausch zwischen Männern Männlichkeit dargestellt und befragt wird, dann deshalb, weil der Austausch durch das Begehren hergestellt wird. »Indem wir *begehren*, was wir noch *nicht* haben und genießen, tritt dessen Inhalt uns *gegenüber*« (Simmel 1989: 33). Männlichkeit, auch wenn sie als fertiges Objekt erscheint, entsteht zusammen mit dem Begehrten. Sie ist ein Ausdruck des Begehrens und da das Begehren mit dem Sprechen anhebt, ist Geschlecht an das Sprechen geknüpft und im Sprechen werden die Verkettungen produziert, in denen Männlichkeit durch disparate Elemente, die sich miteinander verknüpfen, dargestellt wird. Zugleich reiht sich Männlichkeit selbst als Element in Verkettungen ein. Dies produziert immer neue Bedeutungen von Männlichkeit, und die Unabgeschlossenheit der Bedeutungsgebung, die der Grund dafür ist, warum Identitäten immer nur vorläufig fixiert werden können, setzt solche Produktionen endlos fort. Dadurch nimmt Bedeutung paradoxerweise nicht zu, so dass ein immer klareres und volleres Bild von Männlichkeit entsteht, sondern es kommt zu einer Art Implosion, bei der Sinn zerstört wird. Jene Elemente also, die solche Verkettungen produzieren, repräsentieren anstatt der Erfüllung von Erkenntnis ihr Scheitern. Das aber würde bedeuten, dass diese Verkettungs- bzw. Tauschlogik, in dem sich das Begehren fortpflanzt, ausdrückt und verdrückt, etwas anderes produziert. Mit anderen Worten: Der Tausch erfüllt sich nicht im Tausch. Die bloße Verkettung würde rasch in sich zusammenfallen, wenn sich dem Tausch nicht Hemmnisse und Schwierigkeiten entgegenstellen würden. Simmel hat dem Widerstand, der dem Tausch eingeschrieben ist, einen zentralen Platz für das Funktionieren des Austausches eingeräumt (vgl. 1989: 34).

Die Tauschlogik zwischen Doris, Ed und Big Dave hat folgende Struktur: Big Dave reißt das Wort an sich und initiiert den Austauschprozess. Er funktioniert, weil Doris ihn in Gang hält, ihm neue Nahrung gibt und weil Big Dave die ökonomische Struktur durch seine obsessive Rede aufrechterhält. Obsessives Sprechen ist aber bereits ein Krisenzeichen der Ökonomie, denn obsessiv heißt, dass sich das Spre-

chen gewissermaßen selbst zuhört, sich selbst antwortet und unterhält, um die Leere, in die es beim Gegenüber, bei Ed, fällt, zu füllen. Ed Crane schweigt und selbst in seinem spärlichen Reden durchbricht er die Ökonomie des Austausches. Im Verlaufe des Films wird auch die obsessive Rede des Anwalts Riedenschneider die Leere beim Gegenüber hervorheben. Er hat für alles Worte und lässt durch Worte Wirklichkeiten erstehen, scheint Wirklichkeiten zu verzaubern, deutet sie nach Belieben um und lässt sie in allen Farben schillern. Riedenschneider: »One more thing: you keep your mouth shut. I get the lay of the land, I tell you what to say. No talking out of school. What's out of school? Everything's out of school. I do the talking; you keep your trap shut. I'm an attorney, you're a barber; you don't know anything. Understood?« (Coen/Coen 2001: 54). Diese Obsession strukturiert die Beziehungen, den Austausch und was daran nicht aufgeht.⁹

Sprechen und Schweigen sind zentrale Differenzierungskategorien zwischen den Männern, und Ed Crane beginnt seine Geschichte folgendermaßen: »Me, I don't talk much [...] I just cut the hair« (ebd.: 2). Dieses Paarmotiv lässt sich auch in anderen Filmen der Coen-Brüder zeigen, etwa in »Barton Fink«, »The Big Lebowski« oder auch in »Fargo«. Sprechen und Schweigen strukturiert auch Eds Beziehung zu seiner Frau Doris. Ihre erste Begegnung beschreibt Ed so:

»I'd met Doris blind on a double-date with a loudmouthed buddy of mine who was seeing a friend of hers from work. We went to a movie; Doris had a flask; we killed it. She could put it away. At the end of the night she said she liked it I didn't talk much. A couple weeks later she suggested – [...] It was only a couple of weeks after we met that Doris suggested getting married. I said, Don't you wanna get to know me more? She said, Why, does it get better? She looked at me like I was a dope, which I've never really minded from her. And she had a point, I guess. We knew each other as well then as now.« (Coen/Coen 2001: 36, 41)

Das Schweigen eröffnet eine Reihe von Bedeutungsfeldern: Es schiebt die Bedeutungsfixierung auf und macht auf diese Weise das Sprechen haltlos. Jedes Sprechen scheint fahl und nicht bedeutungsträchtig genug. Kein Sprechen scheint den existentiellen Punkt zu treffen. Oder umgekehrt: Das Schweigen produziert die existentielle Tiefe. Das Schweigen bietet sich als Spiegelfläche an: Es macht ununterscheidbar, ob die Stummheit strategisch eingesetzt ist oder nicht. Schließlich macht Schweigen auch das Sprechen bedeutungsvoll.

Für Ed Crane scheint sich die Welt auf das »anonyme Brausen des *Es gibt*« (Lévinas 1987: 230) zu reduzieren, in der absolute Unbestimmtheit vorherrscht. In »Jenseits des Seins und anders als Sein geschieht« bestimmt Lévinas das *Es gibt* als von Monotonie, Anonymität und Bedeutungslosigkeit durchzogen, als ein unablässiges Rauschen, das alle Bedeutungen aufsaugt (vgl. 1992: 355). Das unaufhörli-

che Reden der Personen, die Ed Crane umgeben, bildet die Geräuschkulisse des grauerregenden *Es gibt*. In »Die Zeit und der Andere« charakterisiert Lévinas das *Es gibt* als eine Art Wachsamkeit, »als ob man das reine Ereignis des Seins mit einem Bewußtsein ausstatten würde« (1989: 25). Ed Crane taucht in einigen Szenen, in denen sich die Zeit verlangsamt, als Statthalter des bewusstlosen Bewusstseins des Seins auf. Gleich einer Apparatur scheint er die Bewegung des *Es gibt* zu registrieren, noch bevor das Bewusstsein die Möglichkeit ergreift, sich von der Wachsamkeit loszureißen. Hypostase bedeutet zu sagen, dass die anonyme Wachsamkeit vom Bewusstsein zerbrochen wird. »Das Ereignis der Hypostase ist die Gegenwart« (Lévinas 1989: 27). Die Funktion der Gegenwart besteht darin, einen Riss in der unpersönlichen Unendlichkeit des Seins zu bewirken. Gegenwart und Bewusstsein gehören zusammen. Ed Crane ist ein Registrierapparat, eine Art Maschine, noch nicht Bewusstsein. Er hat keine Vorgeschichte und keine Zukunft. Seine Existenz kennt bis zu einem bestimmten Moment weder ein Vorher noch ein Nachher. Ed Crane hat keine Geschichte. Es gibt kein Wollen, sondern nur das eintönige Haare-schneiden. Und um nicht eine falsche Identifikation aufkommen zu lassen, den Bezug zu einem Objekt, der ihn zum Subjekt machen würde, beginnt die Geschichte mit einer Distanzierung: »Yeah, I worked in a barbershop. But I never considered myself a barber« (Coen/Coen 2001: 1). Haare schneiden, ohne Friseur zu sein – das ist die Reduktion auf eine bloße Tätigkeit, auf das Tätigsein ohne Anfang und Ende. Weder hat Ed Crane jemals beschlossen, einen Beruf zu ergreifen – »I stumbled into it« (ebd.: 1) – noch gibt es in der Ferne Aussicht auf eine Orientierungsmarke, auf die er zusteuern könnte. Und so geht es mit dem Schneiden dahin, die Haare wachsen nach, hören nicht auf zu wachsen. Ed: »This hair.« Frank: »Yeah.« Ed: »You ever wonder about it?« Frank: »Whuddya mean?« Ed: »I don't know ... How it keeps on coming. It just keeps growing« (Coen/Coen 2001: 18). Das Haare Schneiden hat keine Konjunktur, keinen Rhythmus, keine Zeit.

Dieses sinnlose Rauschen des *Es gibt* wird an dem entscheidenden Ereignis, das der ganzen Geschichte ihren Impuls verleiht, deutlich: Es handelt sich um eine ›sinn-lose‹ Entscheidung, weil sie nicht noch einmal den Bedeutungsfaden aufnimmt, sondern ein metaphysisches Begehren artikuliert: »Das wahre Leben ist abwesend« (Lévinas 1987: 35). Das metaphysische Begehren ist der maßlose Hunger des Hungerkünstlers, der nicht nach Verlorenem sucht oder an Bekanntes anknüpft. »Für das Unsichtbare sterben – das ist die Metaphysik« (Lévinas 1987: 38). Darauf steuert Ed Crane hin – in der Hoffnung, eine Sprache für sein Begehren zu finden. Und womit beginnt all dies? Mit einem verfehlten Tausch.

TRAUMSZENE

Was motiviert zu einer sinnlosen Entscheidung, ins Nichts gesetzt? Vielleicht lässt sich dies, in einem Vorgriff, an einer Szene am Ende des Films verdeutlichen. Kurz vor der Hinrichtung hat Ed Crane einen Traum. In der Erzähllogik markiert er den Übergang von der niedergeschriebenen Geschichte Ed Cranes zur Gegenwart seiner Hinrichtung. Angekommen in der Gegenwart, die zuvor unlebbar erschien, wartet auf Ed Crane der Traum von der radikalen Befreiung. Die Gefängniszelle und die Türen öffnen sich wie von Geisterhand. Ed Crane tritt ins Freie. Grelles Licht blendet ihn. Er wird aber nicht in das unbarmherzige Licht des Suchscheinwerfers getaucht, das Häftlinge beim Ausbruch ertappen soll, sondern in das himmlische Licht der Erkenntnis. Eds *voice over* in deutscher Version: »Ja, es ist, als würde man aus einem Irrgarten entkommen. Solange man drinnen ist, geht man einfach immer weiter, biegt da ab, wo es einem richtig vorkommt und landet doch nur in Sackgassen. Und so geht das immer weiter.« Von seinem Leben selbst ist die Rede: Seine Ehe mit Doris, die Arbeit als Friseur entpuppen sich als Gefängnis mit immer neuen Sackgassen. Geschoben und gestoßen von fremden Kräften, rutscht er in unveränderlich erscheinende Sachzwänge hinein, ohne zu wissen, was ihm widerfahren ist. In seiner Erinnerung gibt es kein »Jawort«, kein Wollen, kein Begehren, sondern nur das Gefühl, gefangen zu sein und sich im Irrgarten zu verheddern. Nun, der Traum endet nicht mit Flucht, zumindest nicht mit irdischer Flucht, nicht mit einer Flucht vor dem elektrischen Stuhl. Ed Crane kehrt in seine Zelle zurück – und wacht auf. Seine Fluchtbewegung, so hat es den Anschein, ist eine Flucht aus und vor dem Leben ...

HEIMSUCHUNG

Die Flucht aus und vor dem Leben setzt die Dynamik der Geschichte in Bewegung. Was hat das eintönige Leben des schweigsamen Barbiers mit einem Mal derart verändert, dass es schließlich völlig aus den Fugen geraten ist? Am Beginn der Veränderung steht eine völlig verrückte und unsinnige Handlung. Ed bietet sich dem Geschäftsmann Creighton Toliver als Teilhaber für das Geschäft mit den Trockenreinigern an.

»Was I crazy to be thinking about it? Was he a huckster, or opportunity, the real McCoy? [...] My first instinct was, no, no, the whole idea was nuts. But maybe that was the instinct that kept me locked up in the barbershop, nose against the exit, afraid to try turning the knob. What if I could get the money?« (Coen/Coen 2001: 13)

Mitten hinein in dieses selbstverlorene Gedankenspiel hört er Doris' einzige Liebeserklärung: »Love ya, honey.« In dem Moment, da er im Begriff ist, sich von ihr zu lösen, zu entschwinden und seinem Leben eine ungeahnte Wendung zu geben, bindet sie ihn noch einmal zurück, stellt ihn – und sich – an seinen Platz. Aber die Interpellation (vgl. Althusser 1977) hat ihre Wirkung bereits eingebüßt und taugt nicht mehr als bindende Kraft. Sie geht in die Leere. Keine Antwort von Ed; kein Tausch mehr.

Dann, eine andere Ökonomie, andere Tauschgeschäfte: Im Hotelzimmer unterbreitet Ed Crane dem Geschäftsmann Creighton Toliver die Idee der Teilhaberschaft. Dessen homosexuelles Angebot lehnt Crane völlig emotionslos und lakonisch ab. Das ist es nicht, was er begehrt. Was will Ed Crane? In seinen Worten: »Das ganz große Ding.« Was ist das ganz große Ding? Wie später im Traum von der sich öffnenden Gefängniszelle gibt es auch hier den Traum einer sich öffnenden Tür durch einen radikalen Akt. Mit ihm ist ein Begehren verknüpft, das mit Robert Jay Lifton folgendermaßen formuliert werden kann: »Warum könnte es nicht ein Symbolisierungssystem jenseits eines Prinzips von Männlichkeit und Weiblichkeit geben? Diese andere Symbolisierung bezöge sich auf Kontinuität und Diskontinuität oder, besser, auf Kontinuität und Tod« (Lifton zit. n. Schneiderman 1983: 52).¹⁰

Die Flucht vor dem Leben artikuliert dieses Begehren, denn es handelt sich um eine Flucht vor einem Leben, dessen Fortgang so fest gefügt scheint wie die engen Gefängnisgänge, die allesamt in Sackgassen enden. Die Fluchtbewegung ist eine, mit der Ed Crane versucht, dem Tod im Leben zu entkommen. Dafür nimmt er den Tod in seinen verschiedenen Formen in Kauf. Lange bevor der Tod auf dem elektrischen Stuhl kommt, erfährt er eine Reihe sozialer Tode:

»When I walked home, it seemed like everyone avoided looking at me [...] as if I'd caught some disease. This thing with Doris, nobody wanted to talk about it; it was like I was a ghost [Herv. E.F.] walking down the street [...] And when I got home now, the place felt empty. [...] I sat in the house, but there was nobody there. I was a ghost; I didn't see anyone; no one saw me [...] I was the barber.« (Coen/Coen 2001: 78)

Den Anfang macht Ed Crane aber mit dem unsinnigen Geschäft, bei dem er nichts gewinnen kann – und gibt, was er nicht hat (nämlich \$ 10.000). Gerade weil diese Handlung den Sinn überspringt, wird sie zu einem Ausbruch, zu einem Akt, der monströs ist. Der unmögliche, monströse Akt liegt jenseits des Sprechakts, der eine intersubjektive Wirklichkeit aus Äußerungen herstellt und das sprechende Subjekt zu dem macht, was die Aussage ihm unterstellt zu sein. Der unmögliche Akt der Freiheit entbindet die Worte von ihrer Verpflichtung für eine entsprechende Tat. »Es handelt sich hier um einen Akt der ›absoluten

Freiheit«, der für einen Augenblick das Feld der ideologischen Bedeutung suspendiert, das heißt, die Verbindung von ›Worten‹ und ›Taten‹ unterbricht« (Žižek 1993: 27). Der Akt ist unberechenbar. Ed Crane konnte die Folgen nicht abschätzen. Der Akt besteht in einem strikten ›Nein!‹ zur symbolischen Gemeinschaft. Dieses Motiv eines Ausbruchversuchs, der in Form von Initiationen zuweilen rituelle Formen annimmt, taucht immer wieder auf, wenn Männlichkeit problematisch wird. Ein hervorragendes literarisches Zeugnis ist »Stiller« von Max Frisch, das viele Motive zeitgenössischer Männlichkeiten versammelt, die nur noch als gebrochene Männlichkeiten Authentizität beanspruchen können. Allerdings sind solche Männlichkeitspositionen nicht bereits macht- bzw. patriarchatskritisch, nur weil sie vielfach gebrochen sind und von hegemonialen Männlichkeitskonzepten abweichen (vgl. Forster 1998).¹¹

BIRDY

Auf welche Weise Ed Cranes Lebensflucht mit einem Männlichkeitskonstrukt verquickt ist, lässt sich an einem bisher ausgesparten Handlungsstrang im Film zeigen, der beginnt, als Ed Crane einen Anwalt für seine Frau sucht (anstatt zu gestehen) und mit seiner Verhaftung nach einem Autounfall endet. Nachdem Doris für den nicht begangenen Mord an Big Dave vor Gericht kommt, sucht Ed Crane die Hilfe des Anwalts Walter Abundas, der, wie er selbst sagt, »nur kleine Sachen macht« und seine Freizeit als Stammbaumforscher in den Archiven zubringt. Dort trifft Ed auf dessen junge Tochter Birdy. Immer öfter sucht er sie auf, um fasziniert ihrem Klavierspiel zu lauschen. Zunehmend rückt sie in seinen Lebensmittelpunkt. Ihm offenbart sich in der unbekümmerten Birdy mit ihrem von Mühelosigkeit und Leichtigkeit geprägtem Klavierspiel eine Reinheit, eine Begabung, eine Natürlichkeit, eine Lebendigkeit und Zukunft, die ihm selbst abgeht.

»And I thought – I hoped – that maybe there was a way out for me as well [...] The girl had talent, anyone could see that. And she wasn't some fly-by-nighter, she was just a good clean kid [...] If she was going to have a career she'd need a responsible adult looking out for her [...] some kind of ... manager. She'd have contracts to look at, be going out on tours, playing on the radio maybe. I could help her sort through all of that, without charging her an arm and a leg, just enough to get by [...] And I could be with her, enough to keep myself feeling OK [...] Why couldn't that work? ... Why not?« (Coen/Coen 2001: 71f.)

Birdy gibt jene Projektionsfläche ab, auf der sich sein Begehren spiegelt. Ihre Verführung ist das Produkt seines begehrliehen Blicks, der, wie sich zeigen wird, seine Erfüllung gerade nicht in sexueller Verei-

nigung finden wird. Sein Blick erschafft eine Kindfrau – nicht mehr Kind, noch nicht Frau – und die Parallelen zu Adrian Lynes *Lolita*-Verfilmung sind unübersehbar (vgl. Bramberger 2000). Hier wird, für ein einziges Mal im gesamten Film, Ed Cranes Sprechen entfesselt. Atemlos beschwört er sie:

»Birdy, I've been doing a lot of thinking. There are a lot of things that haven't worked out for me. Life has dealt me some bum cards [...] or maybe I just haven't played 'em right, I don't know. But you're – [...] Anyway, uh ... my point is you're young. A kid really, your whole life ahead of you. But it's not too soon to start thinking ... to start making opportunities for yourself. Before it all washes away.« (Coen/Coen 2001: 85f.)

Wie sehr es der begehrende Blick ist, durch den Ed Crane ›seine‹ Kindfrau schafft, zeigt sich unter anderem an zwei Szenen: In der ersten Szene schleppt Ed die widerwillige Birdy zu einem Klaviervirtuosen, um für das in seinen Augen grandiose Talent den besten Unterricht zu organisieren. Das Urteil des Klaviervirtuosen zielt mit jedem Wort auf die Zerstörung des Bildes, das sich Ed Crane von ›seiner‹ Birdy gemacht hat: »She seems like a very nice girl. She plays, monsieur, like a very nice girl. Ztinks. Very nice girl. However, ztinks« (ebd.: 89). Und weiter: »She cannot play. Nice girl. Very clever hands. Nice girl. Someday, I think, maybe, she makes a very good typist« (ebd.: 90). Sein Bild von ihr und nicht ihre Ambitionen gehen im zynischen Urteil unter. Deswegen ist er getroffen, während sie das Urteil nicht zu treffen vermag.

Während Ed Crane die Urteilsfähigkeit des Klaviervirtuosen in Zweifel ziehen kann, ist er der Zerstörung seines Bildes durch Birdy selbst machtlos ausgeliefert, und die Beziehung zwischen Birdy und Ed Crane endet auf der Heimfahrt konsequenterweise mit einem Unfall. »You're an enthusiast«, sagt Birdy zu Ed Crane und beginnt eine sexuelle Annäherung, mit der sie sein Begehren durchkreuzt. Das war nicht die Speise, die er suchte. Der Unfall und das Ende sind unvermeidlich.¹² Was ist das Begehren Ed Cranes? Andrea Bramberger hat in ihrem Buch »Die Kindfrau« darauf hingewiesen, dass die Liebe zur Kindfrau nicht dem »romantischen Liebesmythos vom Versinken des einen im andern, nicht der Idee, im anderen den ergänzenden Teil zu antizipieren, um über diesen Weg Vollständigkeit und Unsterblichkeit zu erlangen« (2000: 266), entspricht. Humbert visioniert in Nabokovs *Lolita*, eine »zwiespältige, vage Hoffnung auf Unsterblichkeit durch ewige Wiederholung einer Reproduktion seiner Selbst und der Möglichkeit des Weiterlebens in Lolita« (ebd.: 267). Man könnte bei Ed Crane noch einen Schritt weitergehen und behaupten, dass Birdy seine Lebendigkeit gewesen ist. Ihre Sexualität hat seine Lebendigkeit begraben. Und damit kündigt sich der Tod an.

GESETZ, RECHT, GERECHTIGKEIT

Ich komme zurück auf die Schlusszene und den Titel »The Man Who Wasn't There«. Hier begegnet uns noch einmal der sophistische Anwalt Riedenschneider, der versucht, das Recht mit der Macht der Sprache auf seine Seite zu bringen, indem er mit Bedeutungen spielt, Worte und Bedeutungen wie das Geld zirkulieren lässt. Der Faustschlag macht dieser Zirkulation ein Ende. Der Anwalt verschwindet, und hinter ihm taucht der unerbittliche Gesetzeshüter auf. Er bringt den Tod. Das ist das Gesetz des Gesetzes. Der Anwalt kann ihn etwas aufschieben und verschieben, aber nicht aufhalten. Der Ausbruch oder ein Freispruch sind Illusion, denn sie hätten Ed Crane in neue Sackgassen geführt und neue Fluchtbewegungen evoziert. Zwar kann man das Recht beugen, aber dem Gesetz entkommt man nicht. Wenn es den großen Ausbruch nicht gibt, dann gibt es auch keinen falschen Weg und nichts zu bereuen. »The men's magazine also asked about remorse. Yeah, I guess I'm sorry about the pain I caused other people [...] but I don't regret anything. Not a thing« (Coen/Coen 2001: 104).

Die monströse, sinnlose Entscheidung, die Ed Crane auf den elektrischen Stuhl gebracht hat, hat als suizidaler Akt eine eigentümliche Wirkung hervorgebracht: Erst auf diese Weise konnte er sein Leben als seines annehmen. Das Leben kann man freilich nur annehmen als eines, das man nicht versteht. Ed Cranes Gelassenheit verdankt sich dieser Einsicht in Gerechtigkeit, die nicht mehr auf Recht reduzierbar ist.

»Der Gerechtigkeit dort, wo sie noch nicht ist, noch nicht da, dort, wo sie nicht mehr ist, das heißt da, wo sie nicht mehr gegenwärtig ist, und da, wo sie ebenso wenig wie das Gesetz, niemals reduzierbar sein wird aufs Recht. Von da an, wo keine Ethik, keine Politik ob revolutionär oder nicht, mehr möglich und denkbar und gerecht erscheint, die nicht mehr oder die noch nicht da sind, gegenwärtig lebend, seien sie schon gestorben oder noch nicht geboren, von da an muß man vom Gespenst sprechen [...].« (Derrida 1995: 11)

Und Ed Crane endet mit den Worten (in deutscher Version): »Vielleicht wird *da* alles, was ich nicht verstehe, klarer, als würden Nebelschwaden sich verziehen. Vielleicht wird Doris da sein. Und vielleicht kann ich es ihr *da* sagen – all das, wofür *sie hier* keine Worte haben« (Herv. E.F.). Hier ist erneut dieses *There*. Es verweist auf eine Welt mit einer Sprache, die in den Dingen steckt, eine Welt von Dingen, die die Wörter aus sich gebären.

Männlichkeit, selbst in ihrer reflexiven und kritischen Form, kommt nicht davon los, vom Paradies zu träumen. Deswegen drückt der Henker den todbringenden Hebel, und eine göttliche Helligkeit überstrahlt alles. Was wir sehen und was es zu dekonstruieren gilt, ist,

wie sich durch das Bild einer vielfach gebrochenen Männlichkeit hindurch selbst noch einmal eine Männerfantasie realisiert. Männlichkeit als Gabe ermöglicht, diese letzte Fluchtmöglichkeit noch einmal als Ökonomie zu dekonstruieren, die die Verantwortung in ein unbekanntes Jenseits verlegt.

ANMERKUNGEN

1 Zur Titelwahl vgl. Jaynes 2001.

2 Bezeichnenderweise war ein Titelvorschlag für den Film »None Know My Name«. »None Know My Name« was another of their favorites, rejected only because of its superabundance of m's and n's« (Jaynes 2001: VIII).

3 Wie Barbara Rendtorff (1998) gezeigt hat, gibt es auch einen anderen Modus des Gebens als den zwischen Meister und Schüler, der sich durch die »Verantwortung für das Gesetz« auszeichnet. Rendtorff nennt diesen Modus mit aller Vorsicht »den mütterlichen Modus des Gebens«. Entscheidend ist für meinen Kontext der Hinweis auf die Sexuierung des Gebens. Das Geben ist kein neutraler Modus, sondern vom Begehren, von Sexualität, von Geschlechterpositionen durchdrungen. Mit den Worten Rendtorffs, die für eine Vermittlung beider Modi des Gebens plädiert, lässt es sich vielleicht so angemessen formulieren: »Etwas geben« verkennt, dass das »Sich geben«, dieses »Von sich selbst«, dem »Etwas geben« immer schon aufsitzt und seine falsche Autorität verlacht. Aber als Schüler muss man immer mehr von diesem »Etwas« bekommen, weil nur dieses die Stimme der Unruhe des »Von sich selbst« zu nähren vermag. Warum alles über den Holocaust wissen wollen? Nicht um zu verstehen, um immer besser zu verstehen, sondern um die Angst vor sich selbst zu schüren, die Angst, dass der Abstand zu den Tätern nicht groß genug ist und niemals groß genug sein wird.

4 Trügerisch an jeder Evidenz ist, dass einerseits ihr performativer Anteil mit dem Feststellen des Evidenten getilgt wird und dass andererseits mit dem Feststellen des Evidenten bereits die Wiederholung in Gang gesetzt worden ist, die das, was ist, unter der Hand dessen, der die Evidenz ausspricht, verändert.

5 Vgl. die Differenz von »Sagen« und »Gesagtem« und deren Verhältnis zur Identität bei Lévinas (1992: 93ff.).

6 Der englische Originaltext lautet lakonisch: »Mm, that's tough« (Coen/Coen 2001: 5).

7 »What kind of man *are* you?« (Coen/Coen 2001: 38, 101) – Zwei Mal taucht diese Formulierung auf: Am Beginn der tödlichen Auseinandersetzung kommt diese Frage von Dave. Später, im Gerichtssaal, streckt Frank Ed mit einem Faustschlag nieder und sagt:

»What kind of man *are* you? What kind of man *are* you?«. In der deutschen Übersetzung heißt es bei Dave: »Was für ein Mann bist du?«, während die Übersetzung bei Frank lautet: »Was für ein Mensch bist du?«.

8 »Was ist es, was er begehrt?« – Diese Frage erhält die Spannung im Film und offenbar braucht es deswegen eine klare Botschaft an das Publikum: Homosexualität, das ist es nicht.

9 »Die schweigende Welt ist eine Welt, die ihre Herkunft aus einem Anderen hat, und sei er böser Geist. Ihre Zweideutigkeit wird uns spöttisch eingeflüstert. Das Schweigen ist nicht die einfache Abwesenheit des Wortes; auf dem Grunde des Schweigens liegt das Wort wie ein tückisch zurückgehaltenes Gelächter. Das Schweigen ist die Kehrseite der Sprache: Der Gesprächspartner hat ein Zeichen gegeben, sich aber aller Deutung entzogen – und eben dies ist das Schweigen, das erschreckt« (Lévinas 1987: 127).

10 Lifton hat diese Frage an Lacan adressiert: »Why couldn't there be another system of symbolization besides the one focused on male and female principles? That other symbolization would be of continuity and discontinuity or better, he added, continuity and death« (zit. n. Schneiderman 1983: 52). Während die Frage des/der Hysterischen lautet: »Am I a man or a woman«, heißt die Frage des Zwangsneurotikers/der Zwangsneurotikerin: »Am I alive or dead?« (ebd.: 59).

11 Vgl. dazu auch die Diskussion des politischen Konzepts von »dissident masculinities« (Haywood/Mac an Ghaill 2003: 136ff.).

12 »Das Wesentliche an der Beziehung zwischen Lolita und Humbert liegt darin, daß sie einander verfehlen« (Bramberger 2000: 268).

LITERATUR

- Althusser, Louis (1977): *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg/Westberlin: VSA.
- Bramberger, Andrea (2000): *Die Kindfrau. Lust – Provokation – Spiel*, München: Matthes & Seitz.
- Coen, Ethan/Coen, Joel (2001): *The Man Who Wasn't There*, London: Faber and Faber.
- Derrida, Jacques (1993): *Falschgeld – Zeit geben I*, München: Fink.
- Derrida, Jacques (1995): *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Forster, Edgar J. (1998): *Unmännliche Männlichkeit. Melancholie > Geschlecht < Verausgabung*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau.
- Haywood, Chris/Mac an Ghaill, Máirtín (2003): *Men and Masculinities – Theory, research and social practice*, Buckingham/Philadelphia: Open University Press.

- Jaynes, Roderick (2001): »Introduction«. In: Ethan Coen/Joel Coen, *The Man Who Wasn't There*, London: Faber and Faber, S. VIIff.
- Kafka, Franz (1994): *Tagebücher*, Band 3: 1914-1923 (in der Fassung der Handschrift), Frankfurt a.M.: Fischer.
- Lévinas, Emmanuel (1987): *Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität*, Freiburg/München: Alber.
- Lévinas, Emmanuel (1989): *Die Zeit und der Andere* (2. Aufl.), Hamburg: Meiner.
- Lévinas, Emmanuel (1992): *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg/München: Alber.
- Rendtorff, Barbara (1998): *Geben und Helfen. Der mütterliche Modus des Gebens, der Modus des Meisters und das Gesetz im pädagogischen Handeln*, Osnabrück (unveröffentlichter Habilitationsvortrag).
- Schneiderman, Stuart (1983): *Jacques Lacan – the death of an intellectual hero*, Cambridge/London: Harvard University Press.
- Simmel, Georg (1989): *Philosophie des Geldes*, Gesamtausgabe, Bd. 6., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Žižek, Slavoj (1993): *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.