

DIE EINE SZENE. WIDER DIE TEILUNG VON FORSCHUNG UND LEHRE IN DEN GEISTESWISSENSCHAFTEN

MARIANNE SCHULLER

Der tief greifende Umbau von Schule und Universität verkehrt die Bildungsinstitutionen in berufspragmatisch ausgerichtete Lernanstalten. Der Umbau verläuft in geregelten Bahnen. Für die Universität gilt, dass die verantwortlichen Gremien die unter dem Stich- und Reizwort »Bologna« gebündelten Auflagen zur Strukturveränderung vorschriftsmäßig und gehorsam durchgeführt haben. Während sich quasi kein produktiver Widerstand regt, stechen unter dem Label »Exzellenz« einzelne Einrichtungen hervor, deren geldglänzendes Prestige durch den Kontrast zur grau und gleichförmig erscheinenden Anstaltslandschaft nur noch strahlender wird. Zielt diese hierarchische Teilung auf der Ebene der Institutionen auf eine strikte Trennung von Forschung und Lehre, so ist diese Trennung auch innerhalb der noch immer unter dem Signum »Universität« firmierenden Hochschulen wirksam: Wie die Aufgabe der Studierenden, etwa der Literaturwissenschaft auf der Ebene des BA, darin besteht, sich in modularisierten, sprich: vorgeschriebenen und standardisierten Lernabläufen in den Besitz eines andernorts bestimmten Wissenskongingents zu bringen, so entspricht dieser Ausbildungslogik eine grundlegende Teilung des »Lehrkörpers«: einerseits in die Figur des Lehrprofessors mit hoher Stundenzahl (und weniger Geld), andererseits den Professor, der sich, entlastet von den öden, weil sich ständig in Stoff und Vermittlungsschritten wiederholenden Einführungs- und sonstigen Kursen, mehr der Forschung widmen kann. Damit wäre die Trennung von Forschung und Lehre innerhalb der Universität auf allen Ebenen besiegelt. Hat Ulla Link-Heer in einer Reihe wichtiger Beiträge die für die Universität und ihre gesellschaftliche Funktion verhängnisvolle Teilung als Kern des Reformvorganges in seiner kapitalistischen Marktförmigkeit dokumentiert und analysiert¹, so werden im folgenden Fragen nach dem Prozess des Lehrens selber gestellt. Wenn sich, wie zu zeigen ist, die Lehre selbst als

1 Vgl. auch Ursula Link-Heer: Die Universität im Würgegriff von CHE-Consult, im vorliegenden Band, S. 55-68.

ein Forschen darstellt, so erweist sich die Trennung auch unter diesem internen Gesichtspunkt als atemberaubende Reduktion.

Bei meinen Überlegungen zur Frage der Lehre nehme ich Bezug auf andere Schauplätze als die durch den pädagogisch-didaktischen Diskurs vorgegebenen: Ich konstellierte Überlegungen zum Theater Bert Brechts und seiner Lesart durch Walter Benjamin sowie Aspekte der Psychoanalyse Sigmund Freuds. Diese Versuchsanordnung wird dann, mit Blick auf Jacques Rancière, für eine die universitäre Lehre angehende »Ästhetik der Erkenntnis« fruchtbar zu machen gesucht.

Ein Zentrum der Auseinandersetzung Walter Benjamins mit Brechts »epischem Theater« bildet die, sich bereits in der Genre-Bezeichnung »Lehrstück« ankündigende Frage der Lehre: »Lehre« aber, die sich nicht (nur) als Vermittlung von bereits gegebenem, sondern als Erzeugung von Wissen realisiert. Zugespitzt gesagt: Es geht um eine Lehre, die das Wissen, das sie lehrt, erzeugt. Taucht damit das Nicht-Wissen als ein dem Wissen inhärentes Moment auf², so verschiebt sich mit diesem Paradox die herkömmliche Anordnung der Schüler- und der Lehrerfigur: Es gibt nicht nur die Figur des unwissenden Schülers, sondern die paradoxe Figur des »unwissenden, gleichwohl den Platz des Wissens einnehmenden Lehrmeisters«³. Wird es nicht darum gehen, diesen Platz aufzugeben, sondern darum, ihn und seinen Platzhalter neu zu denken und zu gestalten, so stellen das Brechtsche Theater sowie dessen Lesarten durch Benjamin Mittel bereit, diese neue Anordnung zu durchdenken.⁴

Grundsätzlich und zumal mit Blick auf die Frage der Lehre ist sowohl für das Brechtsche Theater als auch für Benjamins Schreiben ein »analytischer« Zug entscheidend: »analytisch« insofern, als die Unterbrechung, die Zerteilung von vorgegebenen Rede-, Vorstellungs- und affektiven Einheiten zur Debatte steht. Sind es die Figuren der »Zäsur« und der »Geste«, welche als Medium wie als Instrumente des Einschnitts fungieren⁵, so zeitigt die einschneidende Unterbrechung vorgegebener

2 Vgl. hierzu Marianne Schuller/Elisabeth Strowick: Eröffnung, in: dies. (Hg.) Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung, Freiburg i.Br. 2001, S. 9-14.

3 Vgl. Jacques Rancière: Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation, Wien 2007.

4 Vgl. hierzu grundsätzlich: Rainer Nägele: Lesarten der Moderne. Essays, Eggingen 1998, darin bes.: Von der Ästhetik zur Poetik: Brecht, Benjamin und die Poetik der Zäsur, S. 98-122. – Dieser Text zumal hat bei den folgenden Überlegungen Pate gestanden.

5 Vgl. hierzu die Arbeiten von Rainer Nägele, zuletzt: Darstellbarkeit. Das Erscheinen des Verschwindens, Basel/Weil am Rhein 2008; Nikolaus Müller-Schöll: Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«. Lektüren zur

Einheiten Wirkungen: Im Vorgang der Unterbrechung der Darstellung als Redefluss, als Kontinuum der Vorstellungen, als Konsistenz der Handlungen meldet sich ein anderer Schauplatz, der sich als abwesender in den Modi der Darstellung verdeckt zeigt. In diesem Sinne sind »Gestus« und »Zäsur« nicht einfach das Außen der Darstellung, sondern ein ihr innewohnendes, sie mitproduzierendes Moment. In seiner »Erkenntniskritischen Vorrede« zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, welche das Problem der Darstellung zur Darstellung bringt, hat Walter Benjamin die Schrift als etwas markiert, das die scheinhafte Flüssigkeit und Kohärenz des Redeflusses gesprochener Sprache unterbricht und in der Unterbrechung öffnet:

»Während der Redende in Stimme und Mienenspiel die einzelnen Sätze, auch wo sie an sich selber nicht standzuhalten vermochten, stützt und sie zu einem oft schwankenden und vagen Gedankengange zusammenfügt, als entwerfe er eine groß andeutende Zeichnung in einem Zuge, ist es der Schrift eigen, mit jedem Satz von neuem einzuhalten und anzuheben.«⁶

Zäsur und Gestus als Figuren der Unterbrechung nun sind bekanntlich für das Theater Brechts, das er auch ein »gestisches«⁷ genannt hat, konstitutiv. Das Theater ist nach Brecht eine Veranstaltung, welche die Darstellung, genauer: die Darstellbarkeit noch (im logischen Sinne) »vor« der Darstellung als Geste in Szene setzt. Das heißt: Darstellung fällt keineswegs mit Vorstellung zusammen: »Darstellen will und soll der Mensch gerade das, was er nicht vorstellen kann«, heißt es kategorisch bei Friedrich Schlegel.⁸ Statt vorgegebene Vorstellungen wiederzugeben, muss die Darstellung diese unterbrechen und durch diesen Sprung in der Darstellung – die Zäsur – zum Sprung in der Vorstellung als Spalt, der sich auf ein Undarstellbares öffnet, ansetzen. Der Sprung oder die Zäsur können zunächst einen Freiraum erstellen, der, weil er noch nichts beinhaltet, Potenzial für andere Wahrnehmungs- und Denkweisen schafft. In

Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller, Frankfurt am Main 2002, bes. S. 175-187.

- 6 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I/1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S. 209.
- 7 Vgl. Bertolt Brecht: *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen*, in: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, hrsg. vom Suhrkamp-Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt am Main 1967, Bd. 19, S. 397-404, hier: S. 398.
- 8 Friedrich Schlegel: *Kritische Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler, München 1958ff., Bd. 18, S. 341; zit. nach Nägele: *Darstellbarkeit*, S. 9.

seinem Aufsatz von 1939 »Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen« gibt Brecht ein Beispiel für den Gestus als einem blinden Fleck in der Sprache, der zugleich die Augen für das Zeigen der Darstellung öffnet: Das Beispiel ist der Bibel bzw. der Bibelübersetzung durch Luther entnommen:

»Ich [Brecht] will ein Beispiel geben. Der Satz der Bibel »Reiße das Auge aus, das dich ärgert« hat einen Gestus unterlegt, den des Befehls, aber er ist doch nicht rein gestisch ausgedrückt, da »das dich ärgert« eigentlich noch einen anderen Gestus hat, der nicht zum Ausdruck kommt, nämlich den einer Begründung. Rein gestisch ausgedrückt, heißt der Satz (und Luther, der »dem Volk aufs Maul sah«, formt ihn auch so:) »Wenn dich dein Auge ärgert: reiße es aus!« Man sieht wohl auf den ersten Blick, daß die Formulierung gestisch viel reicher und reiner ist.«⁹

Der Gestus wird begründet in nichts als der syntaktischen Anordnung und im Satzzeichen: dem Doppelpunkt. Mit diesem, der den Ausfall der Stimme markiert und die beiden Satzglieder trennt, stellt sich ein Augenblick des Schweigens, der Stille oder der äußersten Ausdruckslosigkeit ein, der als dieses Nichts, das, da es Wirkung zeitigt, nicht Nichts ist, den Gestus begründet.

Wenn Walter Benjamin in seinem wahrscheinlich 1931 geschriebenen Aufsatz *Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht* Zäsur und Gestus ins Zentrum rückt, dann beginnt er, worauf Rainer Nägele aufmerksam gemacht hat¹⁰, mit der Einebnung einer anderen Zäsur: der Orchestra, die für das traditionelle Theater konstitutiv ist: »Worum es heute im Theater geht, lässt sich genauer mit Beziehung auf die Bühne als auf das Drama bestimmen. Es geht um die Verschüttung der Orchestra.«¹¹ Der Grund für die Einebnung ist darin zu sehen, dass mit dieser Zäsur eine kategorische Trennung zwischen zwei Räumen etabliert wird, die sich fortan als kategorische Gegensätze gegenüber stehen: dem realen Raum der Zuschauer einerseits und dem Bühnenraum als dem der Fiktionen andererseits. Ist diese Anordnung die Voraussetzung dafür, dass der Zuschauer *qua* Illusion, Trance, Ekstase oder Einfühlung die Differenz imaginär zu überwinden sucht, so wird im epischen Theater dieser Zug imaginärer Einheitsstiftung unterbrochen: Unterbrochen, indem die Zäsur gleichsam beweglich wird. Nicht mehr zwischen Zuschauerraum

9 Brecht: Über reimlose Lyrik, S. 319.

10 Nägele: Von der Ästhetik zur Poetik, S. 115.

11 Walter Benjamin: Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht, in: Gesammelte Schriften, Bd. II/2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S. 519-531, hier: S. 519.

und Bühne angesiedelt, ist sie auf die Bühne und in den Zuschauerraum verlegt. Während die Zäsur zwischen Bühne und Zuschauerraum Rausch und Illusion evoziert, produziert die Zäsur auf der Bühne, indem sie das Bühnengeschehen unterbricht, Einsichten und Erkenntnis: »Daß die Schaubühne eine moralische sei, diese Feststellung hat Berechtigung nur in Hinsicht auf ein Theater, das Erkenntnisse nicht allein vermittelt, sondern erzeugt.«¹²

Diese theatrale Anordnung hat strukturelle Ähnlichkeiten mit der psychoanalytischen Situation, sofern diese ebenfalls nicht auf Mitteilung des Analytiker-Wissens, sondern auf Erzeugung von Erkenntnis durch den analytischen Prozess als *talking cure* (Anna O.) geht. Nur dann kommt die Kur zur Wirkung, nur dann wird sie »wahr«. Wie das epische Theater ist auch dieser Prozess grundlegend von Zäsuren und Unterbrechungen markiert, welche die kategorische Trennung zwischen Analytiker und Analysand durchbrechen zugunsten der Konstituierung Einer, in sich zäsurierter Szene mit dem Namen Kur oder Setting. Nur wo die Bruchstellen und Zäsuren nicht geglättet sind, im Paradox, dass der Diskurs in der analytischen Sitzung nur Geltung hat und Wirkung zeitigt, sofern er strauchelt, skandiert oder unterbrochen wird, ist die Möglichkeit des Bezugs auf ein Anderes eröffnet, das Freud unter dem Namen des anderen Schauplatzes zu umreißen suchte.

Die Rede von der Einen, in sich zäsurierter Szene zielt keineswegs darauf, die unterschiedlichen symbolischen Plätze zwischen dem Analytiker einerseits und dem Analysanden andererseits zu verwischen. Vielmehr gilt es, diese Unterscheidungen ebenso wie die zwischen dem Lehrer und dem Schüler zu beachten. Im Unterschied jedoch zu der traditionellen Aufteilung zwischen der Figur des Analysanden, bzw. Schülers als dem Nicht-Wissenden und dem Analytiker, bzw. Lehrer als dem, der weiß, kommt ein anderes, die Szene umstrukturierendes fiktives Moment ins Spiel: die »Übertragung«¹³. Danach ist der Analytiker nicht so sehr derjenige, der weiß, sondern derjenige, dem Wissen unterstellt wird: Das Wissen meiner Wahrheit, die sich nur manchmal, wenn die Vorstellungsbilder fadenscheinig werden, bekundet. Dann, wenn in den Einschnitten, Zäsuren und Entstellungen der Rede etwas lesbar wird, das als ein Drittes vom anderen Schauplatz des wie Sprache strukturierten Unbewussten kommt und in der dualen Szene interveniert. Daher das

12 Benjamin: Episches Theater, S. 528; Nägele, Von der Ästhetik zur Poetik, S. 115.

13 Vgl. hierzu grundsätzlich Hinrich Lühmann: Schule der Übertragung, in: Karl-Josef Pazzini, Susanne Gottlob (Hg.), Einführungen in die Psychoanalyse, Bielefeld 2006, S. 97-118.

Paradox, dass der Diskurs in der analytischen Sitzung nur Geltung hat, wenn er strauchelt oder sogar unterbrochen wird.¹⁴

In der Übertragung also geht es um das In-Szene-Setzen eines riskanten Doppelspiels: Einerseits ist die Unterstellung, dass der Andere in Gestalt und am Platz des Analytikers ein Wissen von meiner Wahrheit hat, notwendig und andererseits geht es darum, diese notwendige Unterstellung fadenscheinig werden zu lassen: Es gilt zu erkennen, daß sie mit ihren Vorstellungen einen Mangel (vor)enthält. Wenn der Analytiker der ist, dem Wissen und Verstehen unterstellt ist, so gerät beides in der Übertragung in und außer Funktion: Sie kann nur glücken, wenn sich auf Seiten des Lehrers oder Analytikers der Mangel als Mangel des Wissens und Verstehens durchsetzt und zwar als das, was zwischen den unterschiedenen Plätzen von Analytiker und Analysand eine Verbindung herstellt. Es ist nicht unbedingt wesentlich, »daß der Analytiker versteht. Vielleicht muss bis zu einem bestimmten Grad einem allzu großen Vertrauen in sein Verstehen vorgezogen werden, daß er nicht versteht. Mit anderen Worten, er muß stets in Zweifel ziehen, was er versteht, und sich sagen, daß das, was er zu erreichen sucht, genau das ist, was er im Grunde nicht versteht.«¹⁵

Wenn dieser Mangel auftaucht, erweist sich die Kur als eine Szene der Forschung, wenn Forschung heißt, niemals zur Ursächlichkeit eines letztbegründeten Referenten, der im Wissen des Forschenden liegt, vorzustößen. Stellt sich unter diesem Aspekt eine strukturelle Äquivalenz zwischen psychoanalytischem Procedere und dem Brechtschen Theater als Szene der Grenze der Vorstellung heraus, so ist dieser forschende Grenzgang nach Benjamin zugleich das, was Staunen und Lust auslöst:

»Jedoch ist der Prozeß der Erkenntnis, von dem wir gesprochen haben, selbst ein lustvoller. Schon daß der Mensch in einer bestimmten Weise zu erkennen ist, erzeugt ein Gefühl des Triumphes und auch, daß er nicht ganz, noch endgültig zu erkennen ist, sondern ein nicht so leicht Erschöpfliches, viele Möglichkeiten in sich Bergendes und Verbergendes ist (wovon seine Entwicklungsfähigkeit kommt), ist eine lustvolle Erkenntnis. [...] Freilich nicht, wenn der Mensch als etwas Mechanisches, restlos Einsetzbares, Widerstandsloses angesehen wird, wie es bestimmter gesellschaftlicher Zustände wegen heute geschieht. Das Staunen, welches hier in die aristotelische Formel von der Wir-

14 Vgl. Jacques Lacan: Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewussten, in: Schriften II, ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas, Olten und Freiburg i.Br. 1975, S. 165-230, hier: S. 175.

15 Vgl. Jacques Lacan: Die Übertragung (= Das Seminar von Jacques Lacan Buch VIII), Wien 2007, S. 242/43.

kung der Tragödie eingesetzt werden muß, ist durchaus als eine Fähigkeit zu bewerten und kann gelernt werden.«¹⁶

Eine ähnliche Szene des Staunens tut sich auf, wenn Freud die wirren, sinnlosen Reden der Hysterikerin nicht zu entkräften, sondern zu hören bzw. zu lesen sucht. Auch hier ist es gerade nicht die Bestätigung eines vorab gewussten Wissens, die Staunen erregt, sondern die Erfahrung, dass er ›selbst‹, ohne es zu wissen, in das gehörte Redegewirr verwickelt war: Er fühlte sich als ein das Subjekt mitkonstituierender Anderer angesprochen. Diese Erkenntnis hat Jacques Lacan in einem Vortrag an der Yale University vom 24. November 1974 konstruiert.

»[Freuds] erstes Interesse galt der Hysterie [...] Er brachte lange Zeit mit Zuhören zu, und während er zuhörte, entstand etwas paradoxales, ein *Lesen*. Während er Hysterikerinnen zuhörte, *las* er, daß da ein Unbewußtes war. Das heißt, etwas, das er nur konstruieren konnte, und in dem er selbst implizit war; er war darin impliziert in dem Sinne, daß er zu seinem großen Erstaunen bemerkte, daß er es nicht vermeiden konnte, in das verstrickt zu sein, was die Hysterika ihm sagte.«¹⁷

Hier zeichnet sich nicht nur die aporetische Struktur der Übertragung ab, sondern auch die Eine, in sich zäsurisierte Szene als ein niemals ganz auszuleuchtender Schauplatz des Subjekts. Wo Freud der Hysterikerin zuhört, wird er *qua* Übertragung selbst zum Analysanden: Was er hört, liest sich zu seinem großen Erstaunen zugleich als sein ›eigenes‹, an irgendeinem anderen Ort aufgezeichnetes Unbewusstes – als das eigene Andere, das ihm die fremde Hysterika zuspricht.

Hat die Konstellation dieser verschiedenen Schauplätze eine gewisse Verallgemeinerbarkeit des Denkens der Lehre hervorgebracht, so gesellt sich dazu eine weitere Position: die »Ästhetik der Erkenntnis« wie sie Jacques Rancière vertritt. Mit der Einführung einer ästhetischen Dimension der Erkenntnis kommt erneut die das Wissen zerlegende Verschränktheit mit Nicht-Wissen in den Blick, die in ihrer Unabsehbarkeit Spielräume für Möglichkeiten des Denkens und Fühlens öffnet: »Von einer ästhetischen Dimension der Erkenntnis sprechen, heißt von einer Dimension der Unwissenheit sprechen, welche die Idee selber und die

16 Benjamin: Was ist das epische Theater, S. 530/31.

17 Zit. in deutscher Übersetzung nach Shoshana Felman: What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference, Baltimore and London 1993, S. 101

Praxis zerteilt.«¹⁸ Dabei meint »Ästhetik« nicht die Theorie des Schönen oder der Kunst, auch nicht die Theorie der Sinnlichkeit, sondern einen Typ von Erkenntnis, welcher die zirkuläre Beziehung von der Kenntnis als Wissen und der Kenntnis als Verteilung der symbolischen Plätze, welche die hierarchische Ordnung der Gesellschaft etabliert, durchbricht.¹⁹ Das ästhetische Urteil durchtrennt die Schleife, die den symbolischen Platz, den die Menschen einnehmen, unauflöslich an die diesem Platz entsprechende Seinsweise, die Art und Weise zu fühlen und zu denken, koppelt. Wie Kant davon spricht, dass das ästhetische Urteil, beispielsweise über einen Palast, das Wissen um die Eitelkeit des adligen Müßiggängers ebenso wie das Wissen um den vergossenen Schweiß derer, die ihn errichtet haben, neutralisiert²⁰, so verdankt sich diese Neutralisierung der Herstellung eines »als ob«: Nach Rancière verfährt der ästhetische Blick, der auf die Form des Palastes zielt so, als ob er sich lösen könnte von dieser doppelten Beziehung des Palastes zu dem in seine Einrichtung investierten Wissen und zu dem Wissen der Gesellschaftsordnung, die er in Szene setzt.²¹ Doch dieses »als ob« verbirgt keine Realität, sondern bewirkt eine Verdoppelung von Realität: Während die Koppelung von symbolischem Platz und Denkweise darauf zielt, dass nur *eine* Realität gegeben ist, erlaubt der Verdoppelungseffekt des »als ob«, dieser Zuweisung zu entkommen. Während der Soziologie zufolge (Rancière hat hier vornehmlich Bourdieu vor Augen) diese Verdoppelung nur Illusion sein kann, rechnet die hier avisierte Ästhetik der Erkenntnis mit einer Teilung oder Unterbrechung der Erkenntnis, die eine Störung jener Ordnung bewirkt, welche gesellschaftliche Positionen mit Geschmäckern und Einstellungen, Wissensbereichen und Illusionen in Übereinstimmung zu bringen sucht.

Die Umstrukturierung der Universität zielt auf die Schließung der Schauplätze, die durch das »als ob«, durch die Unterbrechung im Modus von Geste und Zäsur den Raum für ein forschendes Denken öffnen; für ein Denken, das die Unterordnung unter ein Prinzip aufstört und angreift, das bestimmt, was die einem Raum und einer Zeit zugehörenden Subjekte denken und fühlen können. Dieser zugeteilte Raum erscheint dann wieder als Bühne, von der aus in den kategorial getrennten Zuschauer-raum des Hörsaals das andernorts, nämlich hinter der Bühne, festgelegte Wissenskontingent als ein vermeintlich gesichertes vermittelt wird. Kei-

18 Jacques Rancière: Zwischen den Disziplinen denken. Eine Ästhetik der Erkenntnis, in: Inaesthetik, Nr.0, Zürich-Berlin 2008, S. 81-102, hier: S. 81.

19 Vgl. Rancière: Ästhetik, S. 87.

20 Vgl. Rancière: Ästhetik, S. 82/83.

21 Vgl. Rancière: Ästhetik, S. 90.

ne Stauung und kein Staunen. Vielmehr Institutionalisierung von gleichsam apparativ-instrumentellen Faktoren wie dem durchkalkulierten Lehrprofessor, dem der kalkulierbare Student entspricht, der einen hohen Grad an Messbarkeit und Berechenbarkeit garantiert.

So die offizielle Planung. Aber auch Pläne zur Beherrschung können nicht absolut beherrscht werden. Auch wenn die wohlgeordnete Gesellschaft unter dem schwindelnden Namen Universität die Übereinstimmung von Wahrnehmungen, Empfindungen und Gedanken der Studierenden mit ihrer Lage und ihrer Positionierung als Berechnungsgrundlage etablieren will, wird dieser Verbund doch immer wieder gestört, unterbrochen, zäsurisiert. Da sind Worte und Diskurse, die herrenlos zirkulieren und die Subjekte von ihrer kalkulierten Bestimmung ablenken, in andere, nicht vorgesehene Richtungen. Weil das so ist, weil es Kontingenzen gibt und es unmöglich ist, Illusionen von Wahrheit, Wünsche von Realität säuberlich zu trennen, deswegen geht es nicht um Resignation als Folge der Analyse, sondern um das Offenhalten einer anderen Zukünftigkeit.

Literatur

- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. I/1, Frankfurt am Main 1974, S. 209.
- Benjamin, Walter: Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht, in: Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. II/2, Frankfurt am Main 1977, S. 519-531.
- Brecht, Bertolt: Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen, in: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, hrsg. vom Suhrkamp-Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Bd. 19, Frankfurt am Main 1967, S. 397-404.
- Felman, Shoshana: *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore and London 1993.
- Lacan, Jacques: Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewussten, in: *Schriften II*, ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas, Freiburg i.Br. 1975, S. 165-230.
- Lüthmann, Hinrich: Schule der Übertragung, in: Karl-Josef Pazzini / Susanne Gottlob (Hg.), *Einführungen in die Psychoanalyse*, Bielefeld 2006, S. 97-118.
- Müller-Schöll, Nikolaus: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«: Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt am Main 2002.

- Nägele, Rainer: Darstellbarkeit. Das Erscheinen des Verschwindens, Basel / Weil am Rhein 2008.
- Nägele, Rainer: »Von der Ästhetik zur Poetik: Brecht, Benjamin und die Poetik der Zäsur«, in: ders., Lesarten der Moderne. Essays, Eggingen 1998, S. 98-122.
- Rancière, Jacques: Zwischen den Disziplinen denken. Eine Ästhetik der Erkenntnis, in: Inaesthetik, Nr.0, Zürich-Berlin 2008, S. 81-102.
- Rancière, Jacques: Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation, Wien 2007.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler, München 1958, Bd. 18.
- Schuller, Marianne/Strowick, Elisabeth: »Eröffnung«, in: dies. (Hg.), Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung, Freiburg i.Br. 2001, S. 9-14.