

## 5 DIE PSYCHE ALS THEATRON UND DIE POIETISCHE MIMESIS ALS DRAMATISCHES HANDLUNGSFELD

Das Chiasma von Psyche-Soma und Schauplatz-Aktion ist einem Theatron vergleichbar, in dem sich Handeln als Drama (von gr. *dran*, Handeln) zuträgt. Die Eckpunkte in diesem Chiasma werden über den imaginierten und realen Körper der Akteur\_innen und Rezipient\_innen vermittelt, die aus dramatheoretischer Sicht immer auch Erleidende, gleichsam Patient\_innen sind. Es werden im folgenden Kapitel Wege aufgezeigt, über welche die Psyche sich im und durch das *re/enactment* zwischen Agieren und Handeln re/präsentiert und über die sich Kollektive durch ihre *mise en scène* als je spezifische Theater konstituieren, wenn sie als plurale Verkörperungen von Affekten, Wünschen und Vorstellungen poietisch-mimetisch agieren bzw. handeln. Der begriffliche Handlungsspielraum reicht dabei von der raumzeitlichen Performativität über das performance-künstlerische Agieren zum Handeln als *dran* bzw. im und als Drama.<sup>1</sup>

Wie bereits im vorigen Kapitel angemerkt, ist die psychische Dimension von der somatischen nicht ablösbar, die *enactment*-Theorien sind immer psychosomatisch und das *enactment* immer auch theatrale Verkörperung. Die Analogie und Begreifbarkeit des Handelns als integriert-integrierender und szenisch darstellender-dargestellter Handlungszusammenhang kann mit Hilfe der *Poetik* des Aristoteles und der Bearbeitung seines Begriffs der Mimesis durch Ricœur besser erhellt werden. Dabei geht es vornehmlich um die Begriffe Mythos und dichtende Mimesis als schöpferische Nachahmung und als Darstellung von Handlung/en und Handelnden (*mimēsis praxeōs, mimēsis drontōn*).

Die dichterische Handlung ist nicht nur Narrativ, sondern Modell für alle möglichen Felder, in denen Handlungen zentral sind: Historiographie, Politik/Rhetorik, Gerichtsbarkeit, Alltagsleben und vor allem die Schnittstelle zwischen Agieren und Handeln. Denn Agieren wird zum einen nachträglich zu *einer* Handlung zusammengefügt oder rationalisiert, zum anderen lässt es sich über die Reinszenierung des unbewussten Dramas (*reenactment*) im ana-

---

1 | Die Zentralität der Szene in den – durchaus interessanten – „szenologischen und szenographischen“ Ansätzen (siehe die Transcript-Reihe Szenographie und Szenologie, insbesondere auch P. Divjak, *Integrative Inszenierungen. Zur Szenographie von partizipativen Räumen*, Bielefeld 2012.) ist für eine philosophische Zugangsweise zu eng, zumal sie den Begriff der *mise en scène* weniger metaphorisch verwendet als ich, die ich diesen auch in Anknüpfung an psychoanalytische Theorien, insbesondere an die von Piera Aulagnier, weiterführe.

lytischen Setting oder in der Traumerzählung analysieren und teilweise in den Bereich des Handelns überführen.<sup>2</sup>

Die Psyche *ist* aus psychoanalytischer Sicht kein Theater, sondern sie ist *in gewisser Hinsicht (pros ti) wie* ein Theater. Sie agiert und erleidet theatralisch, ist nicht nur Akteurin und Patientin (Erleidende), sondern auch Bühne und Publikum. Als Akteurin sowie als Patientin schafft und erleidet sie ihr Drama, das in diesem Vergleich als Handlungsablauf und als Handlungsschauplatz zu fassen ist. Analog dazu sehen {wir} unsere Träume, spätestens seit es das Kino gibt, immer auch als Filme oder wie Filme an; die Psyche ist also wie ein *cinéma*.<sup>3</sup> Diese Kunstformen sind – wie die Oper oder der balinesische Tanz – kulturelle Darstellungsformen der psychischen *mise en scène* als Phase des Handlungsvollzugs.

Die Vorstellungstätigkeit zu repräsentieren, also zur Darstellung zu bringen als verkörperte, externalisiert oder verinnerlicht, ist nicht nur die Aufgabe der Psyche, sondern auch der Psychoanalyse, die als klinische Therapie und als deren Theorie diese Darstellungen allerdings als Symptom im Hinblick auf dessen effektive Auflösung (*an-a-lysis*) behandelt. Das begriffliche Nachvollziehen dieser „Rücksicht auf Darstellbarkeit“ (Freud), durchaus im Sinne einer Mimesis, ist dagegen Aufgabe der philosophischen Theoriebildung, welche die psychoanalytischen Implikationen aufzugreifen hat, um sie geistes- und handlungstheoretisch in begriffliche Zusammenhänge zu bringen, sie also begrifflich nach möglichst allen Seiten hin zu erhellen und zu durchdringen.

Handeln ist, wie Agieren, auch Unterbrechen, wobei Agieren eher auch ein Hereinbrechen des Unerwarteten, des Triebhaften in den ruhigen Handlungsverlauf eines Lebens, einer politischen Geschichte, einer theatralischen Handlung ist. Theater, Filme und Romane sind kondensierte, arrangierte Lebensverläufe und unsere Lebensläufe sind umgekehrt *wie* Kunstwerke, für manche sind sie gar selbst welche; sie sind filmischen und literarischen Handlungen nachgestellt, so wie umgekehrt diese literarischen Handlungen oftmals das Ergebnis der Mimesis zuvor vollzogener Handlungen sind. Die Vielschichtigkeit und Gegenläufigkeit der Zeit hängt dabei nicht nur vom Wirklichkeits- oder

---

**2** | Freuds Theater-Bezug, die psychoanalytische Theater-Terminologie (Szene, Drama, Inszenierung etc.), geht nicht nur auf seine Auseinandersetzung mit den Träumen zurück, sondern auch auf seine humanistische Ausbildung und die Auseinandersetzung mit antikem Theater und Philosophie.

**3** | Wie im Griechischen *theatron* sowohl den Ereignisraum „Theater“ als auch das Publikum bezeichnet oder im Deutschen „Theater“ das Produkt und den Raum, so bezeichnet im Französischen *cinéma* sowohl das Genre des kinematographischen Produkts (Film) als auch das Kino als Zuschauerraum und Setting der Betrachtung. Ich schreibe spätestens, eingedenk Brunschwigs Vergleichs des Platonischen Höhlengleichnisses mit einem *cinéma de province*.

Wachheitsgrad ab, sondern auch von der je spezifischen onirischen Qualität des jeweiligen Agierens und Handelns. So ist etwa das Zusammentreffen von aktuellen und vergangenen Ereignissen im Traum oder im Theater bzw. im Film eine Art, das vergangene Handeln in das Aktuelle zu integrieren. Es ist auch oftmals die Gelegenheit, eine plötzlich und schmerhaft abgerissene Kommunikation in einem Moment weiterzuführen, wo sie genau zu passen scheint, weil ähnliche Probleme wie damals sich aufwerfen. Die Gelegenheit ergibt sich aber nicht einfach als objektive, sie wird vielmehr als ein Begehrn geschaffen, das mit der allgemeineren Lust an der Weiterführung der Kommunikation von gestern verbunden ist.

Wahrscheinlich handeln {wir} in unseren Träumen auch immer mehr in der dramaturgischen, also handlungskonstituierenden Art, die in den Filmen, die {wir} sehen und erleben, ins Werk gesetzt ist. Die Handlung lebt von der Abwechslung zwischen Vorausschau und Abirrung. Die Peripetien im Drama wie auch im wirklichen Leben sind deshalb so wichtig, weil sie dieses zeitliche Wechselspiel ereignishaft fundieren, und so wie das Ereignis, in dem sich das Leben an der Grenze zum Abbruch kurz aufhebt, die Kontinuität des Verlaufs begründet, so begründet umgekehrt die Kontinuität der nachträglichen Erzählbarkeit (oder des vorausplanenden Entwerfens) die Möglichkeit des *suspense*.

Das Innehalten ist erst nachträglich erkennbar als Umschlag, wenn der alternative Handlungsstrang einsetzt. Im Erkenntnisprozess, der dem Handeln vorausgeht, ist das Innehalten der Zweifel, das Haar in der Suppe der Gewissheiten und Dogmen; im Drama ist es die Spannung, in die {wir} versetzt sind durch die – noch nicht oder gerade erst – überraschte Erwartung oder durch die *epochē*, d. i. das Innehalten vor dem Wechsel des Handlungsverlaufs. Die Handlung geht weiter, und selbst wenn ein Faden reißt, spinnen sich sofort neue Handlungsfäden über das Loch, das durch das Verschwinden einer handelnden Person entstanden ist.

Die Mimesis ist deshalb so zentral im Handeln und in den Dramen die {wir} lebend, schreibend oder lesend/zusehend erleben, weil sie zumindest zweischichtig ist. Da ist zum einen die Schicht des Nachahmens, zum anderen die des Nachgeahmten. Ohne ontologisch zu gewichten, sondern ausgehend von der Zirkularität der Mimesis<sup>4</sup>, geht es hier vor allem um den Akt der erfinderischen Mimesis, der jedes Handeln begründet.

**4** | Der bei Platon (*Timaios*) ins Feld geführte Gedanke, dass *mimemata* neue *eiden* ergeben können, die ihrerseits nachgeahmt werden, sprengt jegliche Dogmatisierung einer „platonischen Ideenlehre“, die Platon so nirgends verkündet hat. Siehe hierzu A. Pechriggl, *Chiasmen*, insbesondere das Kapitel „Zirkularität der Mimesis und Chiasmatisik“, S. 61ff.

Wenn es im Folgenden um die gruppen/psychoanalytisch angereicherte Weiterführung der Aristotelischen Verknüpfung von *dram*/handeln und Mimesis als *mise en scène* geht, dann um die Fügung des Agierens zu einer Handlung als eine *mise en sens* zu verstehen, die stets von der potentiellen oder auch akuten *mise en abîme* begleitet und in ihrer Integrität bedroht wird. Das Symptom muss für die begriffliche Arbeit aber gerade nicht verschwinden, sondern als spezifisch figurativer Ausdruck bzw. als Zeichen auf darin und darunter Verborgenes verweisen. Erst die Freilegung eines solchen *symptomatischen* Handlungsverlaufs kann als philosophisches Begreifen bezeichnet werden, das sich an der Psychoanalyse orientiert bzw. ihren Entdeckungen Rechnung trägt.

Mit der Entwicklung der Psychoanalyse als Therapieform arbeitet Freud gleichsam homöopathisch, indem er für die Arbeit mit der Psyche die gleichen Begriffe verwendet wie für die Beschreibung ihrer Tätigkeit und ihrer Seinsmodi. Wenn die Vorstellungstätigkeit inmitten der Affektivität im begrifflichen Raum der Repräsentation (Vorstellung, Darstellung, Vertretung), der Szene und der Inszenierung (Psyche als Schauplatz, als Handlung und als Akteurin/Patientin/Rezipientin ihres repräsentationalen Tuns) verstehbar wird und wenn die Inszenierung als zeitigende Verräumlichung des Phantasmas begreifbar ist, dann kann die gezielte Reinszenierung der Dramen, in denen die Psychen verstrickt sind, am angemessensten und am effektivsten zur Auflösung der leidvoll-tragischen Verstrickungen führen. Deshalb macht besonders aus gruppenpsychoanalytischer Perspektive die Anlehnung an das *theatron* (als Schauspiel, als Schauplatz und als Akteur\_innen/Zuschauer\_innen) Sinn; klinisch *und* theoretisch, also für die klinische Begriffsbildung, welche die Einzelpsyche stets in einem kommunikativen Gruppengeschehen nicht nur verortet, sondern auch behandelt.<sup>5</sup> Kulturphilosophisch wäre allerdings die umgekehrte Perspektive relevant: dass nämlich die Erfindung des vor allem griechischen Theaters eine Externalisierung und Verwirklichung dieser umfassend theatricalischen Disposition der Psyche/n ist.<sup>6</sup> Ob diese Überlegungen und Begriffsanalysen auch kulturphilosophisch, also für die Erschließung neuer semantischer Felder und neuer plausibler Schnittstellen bzw. Grenzen innerhalb des philosophischen Begriffsgefüges Sinn machen, wird zu sehen sein.

---

5 | Für die Verknüpfung von psychodramatischer und gruppenpsychoanalytischer Perspektive sind vor allem die Arbeiten von Felix de Mendelsohn und von August Ruhs hervorzuheben.

6 | Das hat Nietzsche, auf den sich Freud explizit bezogen hat, mit der *Geburt der Tragödie* bereits angedeutet. Für die philosophischen Bezugnahmen von Freud, siehe vor allem P. L. Assoun, *Freud, la philosophie et les philosophes*, Paris 1976, zu Nietzsche vor allem S. 353–359.

Das *theatron* ist begrifflicher Raum, aber historisch betrachtet zugleich auch Mitte im Chiasma von Einzelpsyche und Kollektiv zwischen Agieren und Handeln sowie zwischen aktiv und passiv, weil es als Schauplatz, auf dem sich die Handlung zuträgt, zugleich der spekulative Ort ist, von dem aus die Zuschauer\_innen mitagieren, sich sympathetisch identifizieren und darüber nachzudenken und zu diskutieren beginnen, so wie sie in der Volksversammlung darüber diskutieren, was am besten zu tun ist. Aristoteles hat diese Verbindung in der *Poetik* nicht nur für die Dramatheorie, sondern auch für unsere Handlungskonzeptionen explizit gemacht. Er hat selbst die Brücke geschlagen zwischen Politik und Theater als Ort, in dem die Affekte ausgelebt werden im Sinne der Katharsis (gr. für Reinigung), damit die Bürger nicht in der politischen Versammlung ihre geballte kollektive Affektabfuhr bewerkstelligen, weil das zu unbesonnenem und unsachlichem Agieren führen könnte.

Und so ist das Theater in Athen jener Handlungs- und Agierensraum, in dem die Politik verlacht, nachgeäfft, kritisiert, subvertiert und reflektiert wird; wo utopische oder dystopische, erzieherische oder subversive Handlungsgefüge in Szene gesetzt und tatsächlich aber zugleich „nur“ fiktional ausgeführt werden. Im Theater wird politisch probegehandelt; es ist der Ort der lebendigen affektiven und imaginativen Verarbeitung von gesellschaftlichen und politischen Konflikten. Die dramatische *mise en scène* wird noch akuter lebendig, wenn etwa im *living theatre* und in der Performancekunst die Akteure sich mit dem Publikum zu vermischen beginnen, wenn Bühne und Zuschauerraum verschmelzen bzw. die Grenze zwischen ihnen gemeinsam verschoben wird; wenn mit improvisierten *life performances ad hoc* Handlungen hervorgebracht werden, dann befinden sich die Beteiligten genau an der Schnittstelle von Theater und herkömmlichem Handlungsschauplatz, zuweilen auch zwischen Theater und politischer Sphäre.

Während die antike Tragödie das Theater von Handlungen als unausweichlich erlittenes Schicksal in Szene setzt, versucht die *ekklēsia* das Handeln für die Polis im Zeichen ihrer Freiheit in Gang zu setzen: ein politisches Theater, das mit dem praxisphilosophischen Begriff der Autonomie zu universeller Bedeutung gelangt.

### **a Dramatische Integration zwischen Agieren und Handeln**

Aus handlungstheoretischer Perspektive ist das Ich die Einheit bzw. die Vereinigung der Bewusstseinsakte, in der sich alle Vorläufer bewusster Vorstellungen versammeln. Auch in der kollektiven Deliberatio, der Handlung *par excellence*, steht dieses Ich als individuelle Instanz der Vereinigung im Mittelpunkt: Wie bereits erwähnt, mündet die kollektive Beratung und Entscheidung (*Deliberatio/boulēsis*) in einem kollektiven Willen (*boulē*), der meist über die Zustimmung oder die Abstimmung von allen daran Beteiligten getragen wird.

Doch was sind die Bedingungen dieses Zustandekommens individuellen wie auch kollektiven Handelns im Sinne der Einsetzung des Handlungsschauplatzes? Es sind Bedingungen, die nicht in der Handlung aufgehen, sondern sie stets umgeben und als Reste über sie hinauswirken; Bedingungen, aus denen heraus sich immer neue Handlungsspielräume und Handlungen hervorbringen lassen. Da ist einmal die Matrix aller vorhandenen Affekte-Wünsche-Vorstellungen (*pathoi, orexeis, phantasiai*), das jeweilige gesellschaftliche Imaginäre, die jeweilige Sprache mit ihrer Kommunikationsstruktur und ihrer Grammatik sowie eine minimal verlässliche Struktur der Handlungs- und Agierensweisen.

In einer Gesellschaft, in der alle Pläne und Vertrauensnetze permanent durch gewalttätige Banden, Polizeieinheiten oder KI-geleitete Wahlberater\_innen im Modus des *dirty campaigning* zerstört werden, wird diese Struktur unterminiert und Handeln wird zur Unmöglichkeit, findet bestenfalls noch im Verborgenen statt, weicht strikt getrenntem Befehlen und Gehorchen, Planen und Vorgehen im militärisch-strategischen Sinn. Privat erschöpft sich das Tun in einer solchen Situation zunehmend in der rituellen Verrichtung und in der permanenten Vermeidung von Angst; politisch korreliert eine solche Situation mit einer plebisitären oder direkt faschistischen Tyrannis.

Eine konkretere Bedingung für das Handeln ist die Möglichkeit der Aufhebung (im Sinne Hegels, aber auch im Sinne von Bions *containment*) der Impulse, die einer Handlung – auch als Gefüge von Handlungen – abträglich sind, sie torpedieren oder hemmen, der Impulse also, die sich konfliktthaft zersetzend im Sinne der *mise en abîme* auf das Handeln auswirken. Als eine weitere Bedingung, die mit der gerade genannten eng verwoben, auf diese aber nicht reduzierbar ist, kann die Integrationsfähigkeit widerstrebender Interessen, Erinnerungen, Wünsche, Triebe bzw. Triebfedern in die Handlungsstrukturen und -abläufe genannt werden, für die jede Epoche/Gesellschaft ihr eigene Modi hervorbringt. Eine weitere Bedingung für die Vereinigung bzw. Verknüpfung der *a priori* nicht miteinander verbundenen Teile und Vorläufer des Handelns ist die implizite „dramatische Dichtung“ im Aristotelischen Sinn oder die poietische Mimesis. Ich meine das nicht nur im Sinne der Autor\_innenschaft, die {wir} voraussetzen, wenn {wir} jemandem eine Handlung zuschreiben, sondern in einem weitreichenderen Sinn.

Vielleicht ist es erst im Zuge des postdramatischen Theaters und Tanzes bzw. ihrer Vermischung in der Performance möglich, den massiven Einfluss des antiken Dramas, der in ihr entworfenen Handlung im dramatischen Sinn auf die Zusammenfügung moderner Handlungskonzepte in seiner ganzen Tragweite zu ermessen. Erst das gezielte Aufbrechen eines stereotyp und schal gewordenen Drama-Begriffs und darin wurzelnder abgeschliffener Metaphern (Dramaqueen, Psychodrama, „mach kein Drama“ oder „so ein Theater“) veranlasst zu einer neuerlichen, kritischen Auseinandersetzung mit der *Poetik*. Eine

solche erscheint mir gerade im Hinblick auf die Schnittstellen und Verhältnisse zwischen Agieren und Handeln aufschlussreich sowie für die Vermittlung von Einheit und Vielheit – der Handelnden, aber auch der Instanzen, Interessen und Geschehnisse.

Mit dem Aufkommen des Fernsehfilms und der Serie ist die verschlungene Handlung bzw. der *plot* des klassischen Dramas hinter den *plot* als leicht nacherzählbaren Grundriss der Handlung zurückgetreten, postmodern sogar hinter die Episode, die Aristoteles in ihrer lapidar-passageren Bedeutungslosigkeit gegenüber dem Drama erwähnt. Diese sich verändernden Strukturen dramatischer oder postdramatischer Mainstream-Handlung/en hängen stark mit der jeweils instituierten Zeitlichkeit zusammen, die ihrerseits maßgeblich durch die industrielle Arbeitsteilung und die digitale Rhythmisierung der Arbeitsabläufe, aber auch des privaten Kommunikationsverhaltens geprägt ist. Verrichten, Kommunizieren und Handeln sind somit strukturell verbunden, was sich in der Verschränkung der *mise en scène* von Handeln als Praxis und jener von Handlung als dramatisches Narrativ niederschlägt. Diese strukturellen Verwobenheiten, die Fragmentierung und die Einengung der Handlungsspielräume werden durch das Agieren aufgebrochen, überschritten, destituiert und neu instituiert, zuweilen radikal verändert. Die Performance-Kunst, insoffern sie dem freien Agieren und Improvisieren immer mehr Spielraum gibt, kann sich – wie die Gruppen/psychoanalyse – revolutionär gegen diese durchaus zwanghaften Strukturen auswirken.

Über die Dramendichtung hinaus bleiben die Prinzipien der Dichtung für das Handeln zentral, nämlich als eine spezifisch erdichtete und nachgeahmte Anordnung von Handlungen, Handlungsgefügen und handelnden Personen. Was {wir} als eine Handlung ausmachen, ist ebenso maßgeblich der Literatur geschuldet wie das Bewusstsein der Verliebtheit, die {wir} zum ersten Mal als solche beschreiben können, weil {wir} davor Liebesgedichte oder andere literarische bzw. filmische Liebesworte und -erklärungen gelesen, gesehen und gehört haben. Wer nie Literatur liest, Hörspiele hört oder Filme bzw. Theaterstücke sieht und vernimmt, kann sich zwar eine diffuse Vorstellung von Handeln machen, aber gewiss nur schwer die Bedeutung von Handlungen begreifen.

Aristoteles schreibt, dass die Dichter und Schauspieler Handlungen nachahmen, das heißt, sie kommen zeitlich gesehen nach den (*real time*) Handlungen; aber aus einer begrifflichen Perspektive erhalten diese nachgeahmten Handlungen erst durch die Dichtung, also das dichtende Zusammenfügen dieser nachgeahmten Handlungen, Geschehnisse und Charaktere ihren Sinn, ja die Charaktere werden überhaupt nur in Hinblick auf die Handlung und die Geschichte (*mythos*) ausgewählt bzw. ersonnen. Dieser durch die Praxis der Dichtung ersonnene Gesamtzusammenhang ist die Handlung eines Dramas; dieser Zusammenhang ist aber auch die Handlung, die {wir} {uns} vorstellen, wenn {wir} – alleine oder gemeinsam mit anderen – handeln wollen.

{Wir} verfahren ganz ähnlich, wenn {wir} ein Vorhaben im Sinne der *mise en scène* ersinnen und umsetzen wollen, und auch Geschichtsschreiber\_innen verfahren analog, sofern sie sich von den Chronisten unterscheiden. Sie nehmen sich eine Frage vor, die ein Ereignis oder eine Reihe von Ereignissen als einen Handlungszusammenhang fassen lässt. Auch die Analogie zwischen Lebenslauf und Institutionen- oder Nationengeschichte wurzelt in der Erzählbarkeit von Verläufen als Verknüpfung von Handlungen und Ereignissen, an deren Schnittstelle und als deren alles durchdringender Hintergrund das unbestimmbare Agieren angesiedelt werden kann.

Wem in den dramatischen Handlungen etwas passiert und was genau, hängt von der Schnittstelle ab, die der Logos, die Gedanken und Reden dieses Handelns, ein-, ab-, und entgrenzend zwischen den Signifikanten zieht. Jede Sprache zieht die Grenzen anders, um es strukturalistisch zu sagen: „jede Sprache (gliedert) mit ihren Signifikanten die Signifikate anders“.<sup>7</sup> Die Einheit der Handlung, die sich mit dem Ziel verbindet, das ihr gesetzt ist, ist niemals ein für alle mal abgeschlossen. Sie ist nicht abgeschlossen im publizierten Theaterstück, das mit jeder Inszenierung neue Handlungsabläufe in Gang setzt und alte überarbeitet, in ein neues Licht der Wahrnehmung und der affektiv besetzten Erinnerung rückt, und sie ist es nicht mit dem Ende der Vorstellung oder dem Ende bestimmter Interpretationen. Die Handlungen im *theatron* interagieren mit den Akten der Sprache im Alltagsleben und mit jenen derer, die ins Theater gehen, um aus ihm verändert wieder herauszukommen.

Wenn das Ziel oder der Abschluss die Einheit der Handlung ausmacht, dann stellt sich die Frage nach der Wirkungsgeschichte erst im *Nachhinein*. Deshalb erkennen und verstehen {wir} das meiste erst *nachträglich*, weil die Übersicht verschaffende Distanz einen Abschluss oder zumindest eine Unterbrechung erfordert und {wir} im Vollzug „betriebsblind“ sind, d. h. verstrickt und unbesonnen, was bestimmte Aspekte der Handlung, ja vielleicht was unser Mitwirken als Ganzes angeht. Aber zugleich ist diese Einheit und Abgeschlossenheit im Leben und Handeln unweigerlich illusionär, contingent, und das nachträgliche Verstehen zu erklären, ist notgedrungen ein aufgesetztes Rationalisieren.

Wenn Aristoteles das Drama als Ganzheit „wie ein Lebewesen“ (*zōon*) beschreibt, mit einem Anfang, einer Mitte und einem Ende, dann verweist er implizit auf den Unterschied zwischen Drama und Tier, der in der gezielten Setzung des Anfangs, der Mitte und des Endes durch die Dramatisierung bzw. die poetische Mimesis besteht.<sup>8</sup> Für {unser} eigenes Leben oder unsere Handlungswelt werden {wir} nicht erfahren, ob es sinnvoll und erfolgreich oder sogar glücklich gewesen ist, und deshalb kann geglückt nur genannt werden, was

---

7 | W. Seitter, *Poetik lesen* 1, Berlin 2010, S. 13.

8 | Aristoteles, *Poetik*, 1450b34–1451a5.

vergänglich und abgeschlossen ist. Geglücktheit mag eine verschwindende Kategorie sein, die das Handeln nur schemenhaft tangiert, ganz zu schweigen vom Glück. Das Glück, eine Vollkommenheitsprojektion der Psyche, trägt sich als Glücksgefühl – z. B. im Liebesglück – beiläufig zu, es widerfährt {uns} als punktuelles Resultat von Agieren und Handeln, von Fortuna und planender Vernunft; als Gefühl ist es nicht verhandelbar, und doch ist es – zusammen mit der Freiheit – das Ziel der edelsten Handlungen, die {wir} geglückt oder frei zu nennen pflegen, zumindest in einer bestimmten Tradition. All diese historisch gewachsenen bzw. hervorgebrachten Bedeutungen tragen zur Einheitlichkeit und Abgeschlossenheit eines Handlungszusammenhangs bei; in ihnen gründet die Bedeutung von „Handlung“, die {wir} {unserem} Handeln gemeinhin zu geben pflegen.

Das dramatische Prinzip setzt die drei Momente – Anfang, Mitte, Ende – wie Pfeiler in ein sonst chaotisches Getriebe und gibt {uns} Orientierung im Glauben, dass es Sinn macht, sich um Gelingen zu bemühen und die Freiheit anzustreben, zugleich wissend um unsere radikale Bedingtheit und weitgehende Bestimmtheit durch andere/s. Was {uns} vor dem Zerfall und der Zerstreuung bewahrt, was Vorhersehbarkeit und Ordnung in ein weitgehend unbestimmmbares Agieren bringt, ist also die zielgerichtete Verdichtung, zu der die Dichtung im Einklang mit einem Willen unser Tun und Lassen als Handeln und als erzählbares Geschehen zusammenfügt. Und dafür ist der Schauplatz des Vollzugs zentral – ob als Theater, als *cinéma* oder als imaginierter literarischer Raum, ob als Architektonik der Entscheidungsinstanzen oder als Architektur ihrer je spezifischen Aktionsräume. Es ist der Raum, in dem sich diese Fügung zuträgt und nach spezifischen Regeln zur Anschauung bringt. Der literarische, theatralische, kinematographische oder der mehr ins Private verlegte televisionäre *Schauplatz* ist dabei die gesellschaftliche Resonanz und externalisierte Realisierung des psychischen Raums.

Die Katharsis als Abreagieren von Affekten durch begrenzte Identifikation mit den Handelnden im Theater ist dabei ein von Aristoteles besonders hervorgehobener Teil des Geschehens, über den er seine *Poetik* und seine *Politik* miteinander verknüpft. Jammer und Schauer (oder Mitleid und Schrecken), allgemeiner die Konflikte zwischen Wut, Neid und freudigem Überschwang, zwischen Manie und Besonnenheit, und über allem die *stasis*, also der Bürgerkrieg im Inneren der das Gemeinwesen konstituierenden Seelen, sollen durch die Abfuhr integrierbar bleiben; sie sollen die erhitzen Köpfe für eine besonnene Entscheidungsfindung in der Volksversammlung (*ekklésia*) davon befreien und so die wirkliche, d. h. die politische *stasis*, den echten Bürgerkrieg, vermeiden helfen. Der *agon*, Wettkampf im Stadion, spielt in diesem Kalkül der gesellschaftlich-politischen Sublimierung eine besondere Rolle, auf die ich anhand des Beispiels Fußball weiter unten noch zurückkommen werde.

Die therapeutisch orientierten Konfliktlösungstechniken knüpfen an diese Praktiken des mimetisch-affektiven Stellvertreterhandelns ebenso an wie die Diplomatie und die Politik. Alle diese Praktiken setzen eine jedenfalls implizierte Theorie eines verhandelbaren Verhältnisses zwischen dem Ausagieren von Affekten und dem besonnenen, die Affekte regulierenden Handeln voraus. Die politische Rhetorik, PR und Wahlpropaganda sowie die Kriegspropaganda arbeiten mit expliziten Theorien der Technik dieser Regulierung und Manipulation der Affekte im Kollektiv. Die Dissemination als Verbreitung und Zerstreuung und die Vereinigung oder Vergatterung hinter dem\_der Redner\_in, dem\_der Regent\_in, dem\_der Führer\_in, der Nation, der Ikone etc. wird darin auf je spezifische Weise durch Affektgenerierung und -kontrolle vollzogen.

### **Psychoanalyse und Theater: vom Fetisch zur Gruppe**

Performance-Kunst ist aktuell das Genre par excellence, in dem neue Körper-(kon)figurationen und Handlungsweisen ausprobiert werden. Doch auch das Tanz- und Sprechtheater, der Film und sogar die Literatur setzen die Körper über die Entwicklung neuer Körperstile, neuer Arten des *re-membering* in Szene. Sie gehen mit dieser *mise en scène* (in) der Gruppe über die Fetischisierung des Objekts hinaus. Dabei geht es nicht nur um die Theatralisierungen der Psyche oder um theatricalische Dimensionen psychischer Intergrationsarbeit von abgespaltenen Elementen wie Vorstellungen, Affekten, Gliedern, Körper- und Gruppenteilen.

Diese Reassemblage der durch Schmerz, Zensur, Strafe, schlechtes Gewissen, Angst und Ausgrenzung unter Beschuss geratenen und fragmentierten Teile und psychischen Objekte, das Wiederverknüpfen der immer wieder gekappten Verbindungen in den Wunsch-Affekt-Vorstellungs-Ensembles ist ein Prozess des Austauschs und der gesellschaftlichen bzw. politischen Institutionierung neuer Handlungsweisen. Dieser Prozess wird durch ständige experimentelle Verschiebungen der Schnittstelle zwischen Agieren und Handeln in Gang gehalten.

Theater und Kino sind in der Matrix des jeweiligen gesellschaftlichen Imaginären miteinander verwoben, werden aus diesem hervorgebracht und wirken dahin zurück, sodass die Ungleichzeitigkeit von Tanz-, Theater- und Filmrepräsentationen eine in jeder Stadt, in fast jeder modernen Gesellschaft spezifische Erinnerungskultur (*re-membering*) mit sich bringt. Was das *theatron* dabei mit anderen öffentlichen Räumen, bis hin zur Volks- oder Abgeordnetenversammlung zu tun hat, kann hier nicht im Detail untersucht werden. Vielmehr geht es um die Implikationen dieser Verschiebungen und Formen generierenden Verzeiträumlichung von poietischen Aktionsweisen für die politische Handlungstheorie gerade in Zeiten eines immer eindimensionaleren

managerialen Jargons, der die ganze Gesellschaft zu einem Start-up<sup>9</sup> macht und die Politik zunehmend zur Strategie propagandistischer Irreführung.

Was im Theater experimentell vorgestellt und performt, danach immer häufiger hinsichtlich politischer Umsetzbarkeit bzw. Relevanz diskutiert wird, tritt oft zum ersten Mal in den psychischen Raum der Rezipient\_innen, nachdem es von den Performer\_innen in den Proben und während der Aufführung metabolisiert und trans/figuriert wurde. Manche dieser Figurationen und viele Vorstufen im Prozess der Figuration finden ihren Weg in das kollektive Imaginäre und prägen Akteur\_innen und Räume aller gesellschaftlichen Sphären, während andere in der Versenkung der Bedeutungslosigkeit verschwinden, aus der sie vielleicht irgendwann später wieder hervortreten.

Längst vergangene, aber bis heute einflussreiche Räume, wie das antike Theater, die mit ihm verbundene *ekklēsia* und das Stadion, der dekorierte Palazzo Pubblico und das Feld (*piazza del campo*), ob als Fußballfeld oder als Schlachtfeld, sind nicht nur ideelle Formen und Figurationen, in denen die Körper bloße Bausteine wären, sondern sie sind kulturell kommunizierende Gefäße, in denen die Psychen sich immer neu arrangieren, sich über ihre Körper transfigurieren und neu – auch in der Zeit – verorten. Sie werden in und von diesen Konfigurationen intrinsisch verändert, sowohl, was das Verhältnis zwischen Bewusstem und Unbewusstem, als auch, was das Verhältnis zwischen Psyche und Soma, zwischen den Akteur\_innen sowie zwischen diesen und den re-agierenden Zuseher\_innen betrifft: Welche Affekte unterdrückt oder kanalisiert, welche unmittelbarer aktualisiert werden, ändert sich von einem Raum zum anderen, aber auch von einer Stimmung im Kollektiv zur anderen.

Norbert Elias hat dies im Ansatz sozio- und psychohistorisch aufgearbeitet<sup>10</sup>. Die Gruppenpsychoanalyse, zu deren Mitbegründern er als Soziologe gehörte, agiert und reflektiert dies in ihrer Theorie und klinischen Praxis; die Performance-Kunst experimentiert unablässig mit diesen Dynamiken zwischen Psyche-Soma und Kollektiv. Die Frage nach der Relevanz des *containment*, des damit verbundenen Triebaufschubs und der Sublimierungsfähigkeit geht über den von Elias ins Zentrum gerückten Begriff der Affektkontrolle hinaus. Sie wird erst in der szenischen Analyse von kollektiven *acting outs* und (*re*)enactments deutlicher, die ich, von Lorenzers „szenischem Verstehen“ inspiriert, im folgenden Kapitel exemplarisch vorstellen möchte.

**9** | Wie zuletzt der französische Präsident Emanuel Macron in seinem Wahlkampf verkündete.

**10** | N. Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*.

**b *Enactment und acting out: Agieren als mise en scène in gruppenanalytischer Perspektive***

*Mise en scène* ist nicht nur die französische Übersetzung von Inszenierung, es ist auch ein in der Psychoanalyse zentral gewordener Begriff, der die Inszenierung als *re/enactment* (Wiederholung des neurotischen Dramas) umfasst, und zwar in dem durch das Agieren in/formierten und aktivierten Resonanzraum, der als Produkt von Handlungen immer neu *arrangiert* wird. Was in der Freud'schen Topik als – stets sich verschiebende und durchlässige – Grenze zwischen Bewusstsein und Unbewusstem bzw. als dazwischen angesiedeltes Vorbewusstes begriffen wird,<sup>11</sup> hat in einer Gruppe, ob psychoanalytisch arbeitend oder politisch aktiv, keinen konkreten Ort, ist Veränderung und Emergenz neuer Gestalten und Konfigurationen der Gruppenmitglieder und der Gruppenmatrix im Foulkes'schen Sinn.<sup>12</sup> In einer als Gesellschaft organisierten Gruppe, in der die Mitglieder nicht in einem Raum anwesend sind, sondern über diverse Medien, Institutionen, Untergruppen etc. miteinander verbunden, lassen sich diese Prozesse nicht in derselben Weise beobachten und analysieren. Doch bestimmte Disziplinen wie die Ethnopsychanalyse, die psychoanalytisch geprägte Kultur- und Medienanalyse oder die Ethnosoziologie haben Methoden entwickelt, darin bestimmte, durch diese Methoden erfahr- und erkennbare Aspekte herauszuarbeiten. Auf die Grenze zwischen Unbewusstem und Bewusstem bzw. Bewusstsein gehen explizit allerdings vornehmlich die psychoanalytisch arbeitenden und denkenden Gruppen bzw. Forscher\_innen ein.

---

**11** | Freud spricht für die neurobiologische Ebene der Bahnungen von einer „Kontactschranke“ zwischen den Neuronen, die er für das Verständnis von Hemmung bzw. Abfuhr der Triebe etc. hypothetisiert. Heute ist diese Hypothese zu den neuronalen Verbindungen und Grenzen als „synaptischer Spalt“, „Rezeptoren“ etc. ausdifferenziert und etabliert. Die Schranke zwischen Unbewusstem und Bewusstsein ist damit zwar verbunden, sie ist aber ganz anderer, nicht physiologischer, sondern metapsychologischer Art, also topisch im übertragenen Sinn. (S. Freud, *Entwurf zu einer Psychologie*, Gesammelte Werke Nachtragsband. Texte aus den Jahren 1885–1938, Frankfurt/M, 1999, S. 375–486.) Die Hauptaufgabe der psychoanalytisch arbeitenden Gruppe ist die Bewusstmachung der unbewussten psychischen Tätigkeiten und Geschehen durch methodische Re/inszenierung und *reenactment* in der Gruppe, in der es nicht so zentral um ödipale Geschehen sondern – je nach Größe – mehr um „Geschwisterdramen“, soziale Scham, Tabuisierung und allgemeiner mit Gruppen und Gesellschaft, Geschichte, Sprache und mit Regimen verbundene Konflikte geht.

**12** | Siehe Einleitung, „Philosophie und Gruppen/psychoanalyse“, S. 19.

Bion hat diese bewegliche und durchlässige Grenze in Gruppen am systematischsten herausgearbeitet, und zwar mit seiner bereits weiter oben<sup>13</sup> kurz angesprochenen Differenzierung zwischen Grundannahmen und Arbeitsgruppe. Wenn die jeweilige Gruppe im Modus der Grundannahmen agiert, dann tut sie das gemäß unbewussten Vorstellungs-Wunsch-Affekt-Gefügen. Ich erinnere nochmals die drei Grundannahmen, die einander abwechseln: Flucht-Angriff, Abhängigkeit, Paarung. Manche fügen dieser die Grundannahme *dissociation-association* hinzu, die bei Bion eher im Register des „Dualen“, d.h. der Ambivalenz zwischen Gruppenzugehörigkeit und Individuation beschrieben wird, ein Register, das für Bion im Sinne der Kant'schen ungeselligen Geselligkeit immer am Werk ist, einmal latenter, ein anderes Mal manifestierter. Wenn eine Gruppe *im Modus der Arbeitsgruppe handelt*, dann tritt das *Agieren im Modus der Grundannahmen* in den Hintergrund, wird für diese Phase des Gruppengeschehens unterdrückt, nur um bei nächster Gelegenheit wieder in den Vordergrund zu treten.

Diese Beschreibungen treffen wichtige Emergenzstrukturen in Gruppen und vor allem machen sie den Wechsel zwischen Agieren und Handeln erfahrbar und beschreibbar. Es erhellt, dass zu keinem Zeitpunkt eine Grundannahme vollkommen überwiegt, jede gerade vorherrschende Grundannahme oder die Arbeitsgruppe ist immer minimal von anderen Verknüpfungsmodi durchsetzt, schon alleine deshalb, weil niemals alle Mitglieder gleich intensiv im gerade in den Äußerungen sich manifestierenden Modus fühlen, vorstellen, agieren, denken bzw. sich bewusst äußern und damit sprachlich handeln.

Wenn man, mit allen nötigen Vorbehalten, die Grundannahmen der analytischen Gruppe auf die Gesellschaft anwendet, dann kann gesagt werden, dass selbst in einer totalitär organisierten und kontrollierten Gesellschaft, in der die Grundannahme der Abhängigkeit vom Führer samt seiner Ideologie und die paranoide Angriff-Flucht-Grundannahme überwiegen, Residuen der anderen Modi aktiv bleiben: die Paarung, die laut Bion als gesellschaftliche Bedeutung eher in aristokratischen Gesellschaften überwiege, und auch der Tätigkeitsmodus der Arbeitsgruppe, in der mehr gehandelt wird und die in demokratischen verfassten Gesellschaften überwiegt, in denen die arbeitenden Bürger\_innen (citoyen\_nes) die zentralen Subjekte sind.<sup>14</sup>

Was den Dual von Angst vor Zerfall vs. Integration angeht, so wird dieser in totalitären bzw. kriegerischen Gesellschaften nach außen verlegt, also in den Krieg gegen das „Ausland“ sowie in die Bekämpfung bzw. in das Projekt der

**13** | Siehe ibid. und Kapitel 3a „Chiasma des Irrationalen“, S. 108, sowie W. R. Bion, *Erfahrungen in Gruppen*.

**14** | Georges Dumézil hat analog zu Bions Grundannahmen drei Funktionen in den Epen der indo-europäischen Völker herausgearbeitet: *Mythos und Epos. Die Ideologie der drei Funktionen in den Epen der indoeuropäischen Völker*, Frankfurt/M. 1989.

Ausmerzung des „inneren“ und zugleich „öffentlichen Feindes“. Wenn diese Prozesse und Agierensweisen auch deliberative Handlungsformen einschließen, so doch nur an ihrem Rande bzw. im Zentrum geheimer Herrschaftsmechanismen, ein Zentrum, das sich aus handlungs- und politiktheoretischer Perspektive wie eine surreal-schizoide Provinz ausmacht. Diese paranoide Freund-Feind-Grundannahme wird in der modernen Konfliktforschung im Anschluss an den Zusammenbruch des NS-Regimes, aber auch an den Krieg im ehemaligen Jugoslawien untersucht.<sup>15</sup>

Was es für die Frage nach der *mise en scène* festzuhalten gilt, ist die politische Theatralik und Repräsentationsmaschine, die etwa in Hitlers und Riefenstahls oder in Kim-Il-Sungs politischer Masseneventkultur ins Auge springt: die Vergatterung der Mitglieder zu einer pseudoorganischen und -maschinen (Blumen-, Farben- oder Funktionen-)Einheit. Diese herrschaftliche *mise en scène* ist nicht nur Ausdruck einer Angst vor Zerfall und des sie abwehrenden Kontrollzwangs. Sie ist zugleich die Verleugnung der Politik als differenzierter, sich ausdifferenzierender Handlungsräum der Menge. Nicht nur das erbauliche Credo „Einer für alle, alle für Einen“ verweist auf die *mise en abîme* durch den inneren und äußeren Feind, der ständig droht und als drohender obsessiv mit dem Einheitsphantasma beschworen wird, das schließlich mörderisch realisiert wird; auch der Hyperfunktionalismus, in dem jede\_r ein Rädchen und als solches mechanistisch zugerichtet ist, verweist auf eine Verleugnung jeglicher Autonomiefähigkeit der Menge sowie der Einzelnen.

### **c Exemplarisches Szenario: Der Fußballplatz als Inszenierung homosozialer Abfuhren<sup>16</sup>**

Das nun folgende Szenario ist eine Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Schauplatz des Dramas kollektiven Ausagierens anhand des Beispiels Fußball. Dieses Beispiel soll konkreter Einblick geben in die oben nur begrifflich skizzierten Zusammenhänge zwischen Drama, Theater und kollektivem Agieren im Affekt. Es geht dabei auch um die im Fußball besonders virulente Homophobie. Homophobie ist ein seit Jahrzehnten nicht nur in Europa heftig ausagiertes, aber auch diskutiertes Phänomen, das im Kontext des radikalen Umbaus der Geschlechterverhältnisse zu betrachten ist. Homosozialität bezeichnet – im Unterschied zur Homosexualität – die gesellschaftlich sublimierte Form gleichgeschlechtlicher Beziehungen. Als solche hat sie in männerbündisch, patriarchal oder androarchal geprägten Gesellschaften eine

---

**15** | Siehe insbesondere V. D. Volkan, *Blind Trust*, Durham 2004, und *Killing in the Name of Identity*, Durham 2006.

**16** | Stark gekürzte und überarbeitete Version des Artikels „Der Fußballplatz als Inszenierung homosozialer Abfuhren“, in: *Maske und Kothurn*, 4/2008, S. 91-105.

zentrale und vermeintlich Identität stiftende Kohäsionsfunktion; als zumeist unbewusste prägt die mit der Homosozialität verknüpfte Homophobie das Agieren in den immer noch heteronormativ strukturierten Kulturen maßgeblich.

Die Affektabfuhr am Fußballplatz, im Stadion und im medialen Theater um diese herum zeigt, dass es immer auch darum geht, Abfuhren zu erteilen: dem konstitutiv ausgeschlossenen Weiblichen, den als weibisch verfemten Homosexuellen und schließlich dem Gegner, der symbolisch kastriert – entmannt – werden soll. Aus psychoanalytischer Sicht tritt Homophobie dort am stärksten zu Tage, wo die homosexuellen Tendenzen am schlechtesten integriert, also hauptsächlich abgespalten sind. Diese Tendenzen äußern sich dann relativ unverhohlen in homophilem Ausagieren und homosozialer Exklusivität; zugleich müssen sie umso heftiger projektiv abgewehrt, d. h. im anderen, der die „wirklich“ schwul oder lesbisch ist, bekämpft werden. Das kollektive Männerkorps ist ein homosoziales Kollektiv, das in einer heteronormativen Gesellschaft ohne diese Kohäsion homophober Abwehr weder denkbar noch effektiv möglich wäre. Es geht im Folgenden um männliche Homosexualität im Männerfußball, der diese Sportart nach wie vor dominiert, obschon in den letzten Jahren auch Frauenfußball als olympische Disziplin zugelassen wurde.

Fußball kann vor dem historischen Hintergrund seiner Entstehung als Zeitvertreib der Soldaten zwischen den Schlachten als ein agonales (wettkämpferisches) Spiel einerseits, als eine kathartische Mimesis der traumatisierenden Schlacht im Krieg andererseits gesehen werden. Das führt zum Zusammenhang zwischen den Begriffen Katharsis und Mimesis in Aristoteles' *Poetik*, die Freud für die Erhellung der psychischen Szene wieder aufgegriffen hat. Katharsis bezeichnet wie erwähnt die Reinigung, in diesem Fall die Reinigung von Affekten. Den Begriff entlehnt Aristoteles aus der Medizin und überträgt ihn auf die Psyche bzw. auf kollektiv-psychische Phänomene, wie sie sich im Theater ereignen. Diese Phänomene können mit Freud, der seine psychoanalytische Methode zuerst kathartische Methode nannte, durchaus auch schon als Affektabfuhr bezeichnet werden.

Das wichtigste Mittel, diese Affektentladung zu erreichen, ist die Mimesis. Von Platon her ist der Mimesis-Begriff bereits ein philosophischer Allgemeinplatz und bezeichnet grob gesprochen die Nachahmung sowohl in der Kunst als auch in der Entstehung der Welt: Die sinnlich-materiellen Gegenstände fasst Platon im *Timaios* als – minderwertige – *mimemata*, also Nachahmungen der ewigen, formalen Eiden, die er auch Paradigmen, also Vorbilder nannte und die als Ideen in die Philosophiegeschichte eingegangen sind. Aristoteles gibt dem Begriff eine neue Bedeutung. Zum einen bezeichnet er als Mimesis die Nachahmung von Handlungen im Stück, das durch die mimetische Zusammenfügung und Anordnung selbst eine – teils imitierende, teils erfundene – Handlung bekommt. Mimesis umfasst also beides: das mimetische und

das schöpferische Moment der Fiktionalität. Zum anderen hebt Aristoteles die Ebene der psychischen Identifikation hervor: Die Zuschauer versetzen sich affektiv und imaginär, also in der Phantasie, in die Figuren auf der Bühne. Sie „identifizieren“ sich teilweise mit ihnen, indem sie mitleiden bzw. furchtsam mitzittern, wenn das Schicksal – es geht in der *Poetik* um die Tragödie! – sich anschickt, zuzuschlagen bzw. sich in seinen schrecklichen Auswirkungen vor aller Augen und unaufhaltsam zu enthüllen beginnt. Dieses Mitleiden und Mitzittern ist nicht mit der distanzierten Empathie zu verwechseln, die den „die empathischen Menschen weitgehend unverändert lässt.<sup>17</sup> Analog zur Tragödie mimt der Wettkampf bzw. das Fußballspiel eine direkte Auseinandersetzung: Anders als im echten Schlachtfeld bringen die Gegner einander auf dem Fußballfeld nicht um.

### **Mimesis und Sublimierung des Bürgerkriegs**

Die Verbindungen zwischen Krieg und dessen Reinszenierung im Fußball verweisen auf eine schwelende Konfrontation inmitten der als homogen ideo-logisierten Zivilgesellschaft: den Bürgerkrieg. Die Frage nach der *mise en scène* und der territorialen Eingrenzung des aktuellen Fußballs gebietet eine genauere Erläuterung seiner Anfänge: Vor der Erfindung des Fußballspiels in den Pausen zwischen den Schlachten wurde im Mittelalter bzw. in der beginnenden Renaissance in Florenz und in Siena ein Spiel namens *Calcio* abgehalten. Allerdings ging das „Spiel“ damals eher wie ein unreglementiertes Rugby-Spiel von statt. Es verlief durch die ganze Stadt, unter Beteiligung fast aller Bürger, auch einiger Bürgerinnen. Es war eine Affektentladung, eine Art Mimesis des Bürgerkriegs diesseits polizeilicher Zernierung in den beiden, im übrigen verfeindeten, Republiken. Dass niemand, schon gar nicht die Polizei, Kontrolle über das Geschehen hatte, gehörte wesentlich zum Spiel, weshalb es dann irgendwann auch verboten wurde, zumal es dabei auch regelmäßig Tote und viele Verletzte gab.

Die Grausamkeit während des Spiels hat sich aufgrund der exakten Reglementierung des Fußballs, insbesondere durch die Mannschaften der Universität Cambridge und später anderer Vereine, gemildert. Diese Vereine verbanden sich miteinander durch ein Regelwerk und einen Spielkalender, was nicht nur auf einen Zivilisationsprozess verweist, wie Dunning und Elias das Phänomen analysierten,<sup>18</sup> sondern auch auf die politische Reglementierung und den damit einhergehenden kollektiven Kontrollzwang.

---

**17** | Das Pochen auf diese Empathie gegen das verpönte Mitleid ist ein zeitgeistiger Gestus, der in Ernstfällen rasch kippt.

**18** | N. Elias, E. Dunning, *Sport und Spannung im Prozess der Zivilisation*, übers. v. Detlef Bremecke, Norbert Elias, Gesammelte Schriften Band 7, Frankfurt/M. 2003.

Während die relativ wilde Fußballerei des alten *Calcio* dem kontrollierten und durchreglementierten Fußball gewichen ist, scheint die relativ unkontrollierte kämpferische Affektabfuhr auf die Schlachtenbummler übergegangen zu sein, die nun den Mob, die Hooligans etc. darstellen sollen, und die diese obrigkeitliche Figuration der Menge auch immer wieder teilweise verwirklichen.<sup>19</sup> Allerdings ist die chaotisch-gewalttätige Affektabfuhr der Schlachtenbummler meist nur als Potential präsent; ein Potential, das als Phantasma beschwört wird, denn es kommt relativ selten zu Gewaltexzessen, wenn {wir} bedenken, welche Menschenmassen die Stadien heute fassen. Die meisten Schlachtenbummler sind relativ friedliche Bummler mit Familienanschluss, doch es betätigen sich auch faschistische Gruppierungen und die gewalttätigen Exzesse vor allem seitens englischer Fans führen regelmäßig zu Spielverboten für deren Vereine.

Im Spiel selbst verirrt sich nur manchmal ein Spieler in die relativ unkontrollierte Affektabfuhr. Es ist auch in diesem Drama vor allem das Publikum, und nicht die Akteure, das eine Katharsis erlebt, und zwar vermittelt durch die Mimesis, also das Nachstellen der Formation und der Affekte im Match. „Nachstellen“ ist aber nicht nur im Sinne dessen relevant, dass vermittels der Mimesis Affekte ausgelebt werden, welche die Spieler gar nicht haben. Es wird auch dem Gegner in gewaltsam erotischer Weise nachgestellt. Die zunehmend gewaltsam verhinderte Abfuhr des Nachstellers durch Überdribbeln oder Pass im richtigen Moment bzw. das Gelingen durch die Ballabnahme wird ebenfalls von allen mimetisch Beteiligten intensiv mitempfunden. Sie erleben den Spielverlauf im formierten Kampf um den Ball und die Treffer am eigenen Leib. Hier wird jene erwähnte identifikatorische Dimension der Mimesis deutlich, die bei Aristoteles noch relativ implizit eine Rolle spielt, dafür in Freuds Bezugnahme auf Aristoteles' *Poetik* und darüber hinaus umso stärker in den Vordergrund treten wird.<sup>20</sup>

Doch auch die anderen Dimensionen der Mimesis spielen im Fußball eine wichtige Rolle: Der Kampf um den Ball ist selbst schon eine Mimesis,

**19** | Besonders dramatisch wurde die Verbindung zwischen Fußball und Bürgerkrieg während des Spiels „Dinamo/Zagreb“ und „Crvena zvezda/Belgrad“ im Maksimir-Stadion in Zagreb am 13.05.1990. Das Spiel wird zwar nicht direkt als Beginn des Kriegs gesehen (außer von den involvierten Fans), aber als ein Funke und als Ausdruck des bereits herrschenden Hasses zwischen Kroaten und Serben, der bald darauf in den Krieg mündete: A. Veli, „Maksimir chaos: the dramatic version“, [https://www.youtube.com/watch?v=Fy\\_5TVXNWdc](https://www.youtube.com/watch?v=Fy_5TVXNWdc), 08.10.2011. Für einen deutschsprachigen Bericht siehe Z. Radulovic, „Krieg der Tribünen“, in: Ballesterer 27/01.08.2007 <http://ballesterer.at/heft/thema/krieg-der-tribuenen.html>. Ich danke Cristina Beretta für diesen Hinweis.

**20** | S. Freud, „Psychopathische Personen auf der Bühne“, Gesammelte Werke Nachtragsband, IX. Teil *Literatur und Biographik*, Frankfurt/M. 1999.

also die kreative Nachahmung eines Krieges mit echten Akteuren und nicht mit Schachfiguren. Und damit besiegt das Fußballspiel seine Teilhabe am Universum Theater. Im Stadion und in den televisionär zugeschalteten Gaststätten oder Plätzen nimmt die Menge die Position des Publikums ein; sie schwingt als zweigeteiltes *theatron* mit den Mannschaften mit, wobei der explizitesten Ausdruck dieses Mitschwingens die sogenannte Welle ist, die sowohl die Akteure im Publikum als auch die Zuseher\_innen vor dem Bildschirm in höchstem Maß bewegt. Aber ebenso, wie das Theater in der griechischen Antike als eigener Raum in der Gemeinschaft erfunden und instituiert wurde, stammen die Stadien aus Griechenland. Sie waren Austragungsorte von Wettkämpfen. Insofern gebührt dieser Figuration auch unser kulturinteressierter Respekt; ebenso denen, die sich dafür in freundschaftlicher Weise in affektive Bewegung versetzen lassen, ohne anderen die Köpfe einzuschlagen. Fußball nimmt zwar einerseits mimetisch auf das primitive Freund-Feind-Schema Bezug, zugleich überschreitet er dieses Schema in ebenso sublimierender wie karikierender Weise, zum Beispiel, wenn die Gegner einander umarmen oder wenn die gegnerischen Fans nicht aufeinander losgehen, sondern miteinander grölend durch die Stadt ziehen.

Wie bereits angedeutet, zeugen von der Schlacht heute nur noch die ihr anhängenden Bummler, die mit ihren physischen Angriffen und Ausritten als Menge gefährlicher sind als die Spieler selbst.<sup>21</sup> Sie können einander nicht nur auf der Ebene des Imaginären (im kriegerischen Freund-Feind-Schema), sondern auch im gesamten dazugehörigen Affektdispositiv der Kriegsführung begegnen. Gleichzeitig lehren sie die Zivilbevölkerung ein wenig das Fürchten und erinnern sie daran, dass dieses kriegerische Agieren nicht aus der Welt ist, dass es jederzeit – unvorhersehbar wie die Panik der Menge im Heysel-Stadion<sup>22</sup> – ausbrechen kann, dass es niemals ein für alle mal aus der Zivilisation verbannt ist.

Dem Extrem der gewalttätigen Affektentladung stellt sich das andere Extrem der homophilen Rührseligkeit entgegen. Die Umarmungen der Männer,

---

**21** | Die Gewalt dürfte, wie in der WM 2014 in Brasilien zu sehen war, wieder mehr aus dem Publikum ins Feld wandern; siehe hierzu H. Katzmair, H. Neundlinger, „Wir haben die vielleicht brutalste WM erlebt“, ein Interview mit S. Lützow, *Der Standard*, 14. Juli 2014, S. 13. Dass diese zunehmende Gewalt im Feld mit der Unterdrückung von Stil, Finesse und kunstvollem Spiel einhergeht, verwundert zwar nicht und war auch für Laien spätestens im schmerzverzerrten Gesicht des Brasilianers Neymar (Rückenwirbelbruch) augenfällig, ist von den beiden Autoren aber netzwerkanalytisch belegt worden.

**22** | Am 29.05.1985 kam es beim Europa-Cup-Finale im Heysel-Stadion in Brüssel zu Ausschreitungen von Liverpool-Fans gegen die Fans der gegnerischen Mannschaft Juventus Turin. Im Zuge der daraufhin ausbrechenden Panik und aufgrund des Einsturzes einer Tribüne kamen 39 Menschen ums Leben, 600 wurden verletzt.

mit Tränen in den Augen, sind {uns} allen gut in Erinnerung, und weh dem oder der, die da eine unterdrückte homosexuelle Rührung herauslesen will. Dagegen soll die Härte sprechen, denn im homophoben Imaginären sind schwule Männer weich bzw. verweichlicht. Fußball ist, war und bleibt *auch* ein Ausagieren kriegerisch-männlicher Affektdispositive, weshalb es ein Spiel ist und zugleich auch nicht. Es ist ein Spiel, insofern es eben nicht Kriegsführung selbst ist, sondern die Mimesis derselben; es ist kein Spiel, insofern es zuweilen todernst dabei zugeht, und weil es um sehr viel geht, nicht nur um Geld, sondern um Symbolisches und vor allem um dessen affektive Besetzung durch Nationen und Länder bzw. einen großen Teil ihrer Bevölkerung. Das kann nun in gewisser Hinsicht für die meisten Spiele ausgesagt werden, doch Fußball repräsentiert, nicht zuletzt aufgrund seiner kriegerischen Struktur und Genese, in umfassenderer Weise die Nation oder ein sonst wie ideologisch geeintes Kollektiv.

Es ist also zwar kein Kriegsspiel im engeren Sinn, doch lehnt sich Fußball strukturell, topographisch und in sehr subtiler Weise an das fast überall rein männliche Geschehen auf dem Kriegsschauplatz an. Insofern ist es selbst nicht nur sublimierte Abfuhr von kriegerischen Affekten, sondern auch der dabei verdrängten oder censurierten Affekte.

Nicht die Reinigung von Angst und Schrecken wie in der Tragödie, nicht die von hämischem Lachen wie in der Komödie, bewirkt das Fußballspiel, auch evoziert es nicht die rührselige Glücks- und Melancholie-Melange des Melodrams oder das Lachen und Weinen der *comédie dramatique*, sondern in lustvoller Freude oder in frustrierter Niedergeschlagenheit befinden sich Spieler und Publikum miteinander bzw. gegeneinander gestimmt. So real, wie das Brot den Hunger stillt, so real evozieren die Spiele diese Affekte und sogar der Schmerz, den einer verspürt, der gefoult wird, geht auf das Publikum über. Das Drama ist dabei ein improvisiertes *realtime event*, zu dem es weder eine vorgeschriebene Handlung, noch ein Drehbuch gibt. Es ist ein körperbetontes Stehgreiftheater, in dem zwar Rollen und Stellungen, nicht aber Handlungen vorgegeben sind. Spielzüge sind – analog zum therapeutischen Erkennen in der Arbeitsgruppe – die Handlungen *par excellence*, dazwischen wird auf allen möglichen Ebenen agiert, eben auch durch nicht bewusstes oder absichtliches Übertreten der Regeln. Es kann auch sein, dass die *mise en scène et en acte* eines Fouls, das vom Schiedsrichter nicht bemerkt wird, eine dezisive Wendung bringt; in diesem Spiel mit der Hinterlist sind Krieg und Liebe nicht weit.<sup>23</sup>

**23** | „All is fair in love and war“, besagt ein englisches Sprichwort, das sich offenbar auch auf diese Listigkeit bezieht. Für den Krieg zeichnet sich literarisch besonders der von Athene unterstützte Odysseus (*polymetis*) durch List aus, für die Liebe Casanova, an der Schnittstelle stehen Figuren wie Judith.

Im Fußballspiel sind taktische Klugheit und Abgestimmtheit des Teams, körperliches Geschick und Stil der Spieler sowie Nervenstärke, Reaktion, Schnelligkeit, Kondition, der Kairos, also die Gelegenheit, und das so genannte Glück (*tychē*) gemeinsam mit der den Rhythmus des Teams tragenden Stimmung im Publikum die Hauptelemente, welche für die Peripetien, also die abrupten Wendungen und Überraschungen sorgen, die Aristoteles als die wesentlichen Elemente der poetisch-theatralischen Handlung hervorhob. Sie sind es, die über das Ereignis des anerkannten Treffers und schließlich über Sieg und Niederlage entscheiden.

Die *mise en sens* als intelligible Dimension im Fußball ist allerdings eine ganz andere als im eigentlichen Theater: Sie findet sich im Stil, in der körperlichen und psychischen Klugheit, der Wendigkeit, der Aufstellung; in der Art der Überlistung des Gegners auch auf der affektiven Ebene und generell in der Taktik, inklusive der „Zermürbungstaktik“. Aber zugleich gibt es so etwas wie die dezisive Peripetie im Spielverlauf, welche über die im Ballverlust an den Gegner bestehende Wende hinausgeht. Nicht nur ein Tor kann eine unerwartete und nachträglich als notwendig erscheinende dezisive Wende nach sich ziehen, auch ein Foul, auf das zuweilen ein Ausschluss oder ein Elfmeter folgt. Im Foul kristallisiert sich das Spannungsverhältnis zwischen Agieren und Handeln aus, und wer im Fußball unbedacht seine Brutalität ausagiert, gefährdet das Spiel für das eigene Lager.

Die Rolle des Schiedsrichters ist dabei zentral und verweist auf die rechtliche Verfasstheit, die Geregeltheit des Spiels, das eben *kein* Krieg ist, sondern ihn spielerisch und dennoch ernsthaft nachahmt; der Schiedsrichter hat recht, auch in Zeiten der Liveübertragung und der Wiederholung in Zeitlupe; seine Fehlbarkeit als Richter ist Teil seiner Rolle, ebenso die Ideale von Unbestechlichkeit und Unfehlbarkeit, die nur darum als menschliche und politische Ideale funktionieren können, weil sie eben nicht immer (oder überhaupt fast nie) eingehalten werden (können). Wenn der Schiedsrichter einmal der digitalen Kontrolle untergeordnet wird, ist es mit dem Fußball in seiner mittlerweile traditionellen Form vorbei, mit seiner Anlehnung an die Rechtsstaatlichkeit ebenfalls, in welcher dem Gericht (Richter und eventuell Geschworenen) der Spielraum zwischen allgemeinem Gesetz bzw. Ideal einerseits, spezifischem Einzelfall andererseits überlassen wird: Ihrer Entscheidung wird vertraut, und in dieses Vertrauen ist ihre als minimal angenommene menschliche Fehlbarkeit eingeschlossen; erst Korruption in Form von Bestechung und Absprachen sprengt diesen Rahmen.

Wenn Fußball nun ein den Bürgerkrieg und den Krieg imitierendes (Schau-)Spiel ist, dann ist das in ihm vorherrschende Agieren eines im Register der Mimesis, der Kunst, nachzuahmen und zugleich kreativ zu re/inszenieren, die Aristoteles lange vor der Entdeckung der Spiegelzellen zu einem Wesensmerkmal des Menschen macht, diesem „nachahmendsten“ (*mimêtikôtaton*)

aller Lebewesen. Wenn Aristoteles in der Mimesis die schöpferische Kraft der Poiesis gegenüber der abklatschartigen Nachahmung hervorhob, dann weil er nicht nur den Begriff weiterentwickeln wollte, sondern auch, weil er damit das Phänomen Theater philosophisch ebenso erhellen konnte wie die Handlung zwischen Handelnden, ihren Handlungen und dem Handeln als solchem. Das vordergründige Handeln im Sinne der sportlichen Virtuosität mit dem Ziel/ *büt* (fr. Tor und Ziel), Tore zu schießen bzw. zu verhindern, ist dabei selbstverständlich zentral – aber eben bei weitem nicht alles.

In der Regel wird Fußball analog zu anderen Wettkämpfen als deziert unpolitisches Spiel behauptet und ausgetragen. Der Terminus *un-politisch* verweist bereits auf die Nähe zum Negierten. Dieses Spiel, das zugleich keines zu sein scheint, mag durchaus dabei behilflich sein, den Krieg mit anderen als politischen Mitteln zu bannen und auszusetzen. Das agonale Spiel ist eines, bei dem der Wettkampf die kriegerischen Ambitionen und die damit verbundenen mörderischen Affekte zu kanalisieren vermag. Er steht zwischen dem Krieg und den politischen Formen der Kanalisierung. Es stellt sich hierbei allerdings auch die Frage, ob die konflikthaften Affektdispositionen nicht vielleicht erst durch diese Inszenierungen des sublimierten Konflikts zwischen regionalen bzw. urbanen Vereinen oder ganzen Ländern bzw. Nationen auf den Plan gerufen und aktualisiert werden. *In abstracto* kann diese Frage aber nicht beantwortet werden. Vielmehr ist festzuhalten, dass manche affektiven Dispositionen zum Konflikt oder etwa im Anschluss an einen bewaffneten Konflikt durch ein so genanntes Freundschaftsspiel kanalisiert werden können, aber keineswegs müssen. Ob {wir} es bei Fußball oder Wettkämpfen *im Allgemeinen* mit einer Kriegsprophylaxe zu tun haben, möchte ich dahin gestellt lassen.<sup>24</sup>

Seit dem 19. Jahrhundert dienen große Wettkampfspiele nicht zuletzt der internationalen Legitimierung junger oder umstrittener Nationalstaaten, und seit den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts dienen sie immer wieder der internationalen Legitimierung und Selbstrepräsentation totalitärer oder paratotalitärer Regime. Das Stadion wurde umgekehrt in totalitären Regimes zur Bühne der Inszenierung des totalen Volkskörpers umfunktioniert („Einer für alle, alle für Einen“). Leni Riefenstahl war eine der bekanntesten Regisseur\_innen dieser Auflösung der Differenzierung politischer Sphären und Räume, die dem Totalitarismus immanent ist.<sup>25</sup> Aber auch widerständische Gruppen können sich des Wettkampfs zu propagandistischen Zwecken bedienen.

**24** | Siehe weiter oben die Anmerkung zu den Ereignissen in Zagreb. Während des Konflikts zwischen Israel und Palästina im Gazastreifen im Sommer 2014 attackierten türkische Zuseher die Spieler eines israelischen Vereins während eines Spiels in Bischofshofen.

**25** | Siehe hierzu vor allem Susan Sontag, „Fascinating Fascism“, in: *New York Review of Books*, 06.02.1975, wiederabgedruckt in: *Under the Sign of Saturn*, New York 1980,

## Eros und Thanatos im Fußball

Doch wie steht es inmitten dieser mehr impliziten denn expliziten Makropolitik um den Kampf zwischen Eros und Thanatos, zwischen *männlich* und *männlich* bzw. dem konstitutiv aus dem Männerkorps ausgeschlossenen Weiblichen? Es geht in der im Fußball vorherrschenden Homophobie um einen hasserfüllten, aber doch auch zärtlichen und nach Geborgenheit ringenden Eros inmitten des imitierten Kriegerkorps. So trug das Fußballspiel zuerst im Feldlager, danach mittels seiner Inszenierung im Stadion zur kollektiven Triebregulierung zwischen Eros und Thanatos bei.<sup>26</sup> Im modernen Fußball wird Homosozialität mittels einer im Zeichen der psychoaffektiven Spaltung stehenden Homophobie agiert und repräsentiert. Homosexualität droht in diesem Kontext als Verweiblichung der Männer diese bzw. deren stets prekäre Männlichkeit zu zersetzen und wird deshalb aggressiv abgewehrt; dabei betont die phobische Abwehr zugleich den Hass.

Im Rahmen der Homophobie wird der Gegner subjektiv als „Schwuchtel“ oder – auf Wienerisch – als „Woarmer“ herabgesetzt. Es soll ihm damit die Männlichkeit geraubt werden, was wiederum eines einseitigen Klischees vom weiblichen Schwulen, von der „Tunte“ oder vom „Woarmen“ bedarf. Wären die anderen Abstufungen des Schwulseins präsent (männlicheres, gar sadistisches im Polizei- oder Gladiatoren-Outfit etwa), dann könnte diese Affektökonomie nicht funktionieren; umgekehrt wäre die Homophobie nicht schon dem modernen Fußball und der Gesellschaft, die er in gewisser Hinsicht repräsentiert, immanent, dann würde ein realistischeres, vielfältigeres Schwulsein Platz greifen können und dürfen.

Derzeit, und davon zeugen zahlreiche Analysen und Interviews der letzten Jahre, ist Homosexualität trotz einiger kritischer Diskussionen aus den Reihen

---

S. 73-105, <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/33d/33dTexts/SontagFascinFascism75.htm> (29.04.2017). Siehe auch M. Bendocchi Alves: *Inszenierung der Massen im politischen Film: Griffith, Eisenstein und Riefenstahl im Vergleich*, Hamburg 2014, Diplomica Verlag.

**26** | Dass *foutre/se faire foutre/être foutu*, dt. ficken/gefickt werden/hin sein, aber auch stopfen/gestopft werden in Kombination mit dem mehrdeutigen Wort *décharger*, dt. entladen, in Frankreich gerade in der Folge der teilweise bürgerkriegsartigen Religionskriege samt Bartholomäusnacht zu den Meistersignifikanten der libertinen Literatur avanciert, verweist auf eine – noch primitiver – sublimierende Funktion der Sexualisierung von Gewalt bzw. der mimetischen Inszenierung gewalttätiger Sexualität. Dass dies im Anschluss an die zum Teil bestialische Unterdrückung der Sexualität durch die katholische, dann auch protestantische Kirche geschah, ändert nichts daran, dass die Sexualisierung der Gewalt bzw. die Inszenierung gewalttätiger Sexualität aus psychodynamischer Sicht immer noch weniger todeslüstern ist als die Kriegsführung, die das sonst tabuisierte und kriminalisierte Töten zum Gebot macht.

des Fußballs ausgeschlossen; ein Fußballer, der sich geoutet hat – Justin Fashan – wurde dafür rüde bestraft, diffamiert, und er nahm sich schließlich im Zuge eines Gerichtsprozesses wegen angeblichen pädophilen sexuellen Missbrauchs das Leben.<sup>27</sup> Wer die homophobe Trieb- und Affektregulierung derart durchkreuzt, kann seine Karriere an den Nagel hängen: Er stirbt zumindest seinen sozialen Tod als Fußballer.

Die narzisstische Struktur des Spiels, die sich in der spiegelhaften Anordnung des Feldes und der gleichsam als spiegelverkehrt gegeneinander an/tretenden Teams manifestiert, ist ein Streit um den Sieg oder die Niederlage, der über den niemals tödlichen Treffer vermittelt wird. Der Ball ist nur auf der funktionalen Ebene der Mittelpunkt, dem alle nachlaufen; auf der Ebene der narzisstischen Struktur des Spiels ist der Ball auch eine Instanz der Triangulierung: Ähnlich wie der Schiedsrichter ist er stets zwischen den Spielern, die sonst als gegnerische vielleicht einander und nicht den Ball treten würden. Er scheint das unumstrittene Objekt der Begierde der Spieler zu sein, doch der Schein lenkt auch ab: Das Verfehlen des Balls und auch sonst die Wut auf den Gegner machen aus dem Ball zugleich den Anstoß zu noch begierigerer Aggression gegen den Gegner, dessen Bein oftmals lieber getroffen wird als der Ball.

Mann-männliche Hassliebe und Kriegserotik wechseln einander ab mit anfeuerndem Eifer und Freudenexzessen, die alle keineswegs *a priori* männlich sind. Sie werden im Kontext des Fußballs vielmehr zu solch exklusiv männlichen Agierensweisen gemacht. Auf der Ebene des effektiven Spiels gibt es allerdings noch eine andere Art der Affektabfuhr, -kanalisierung und -bannung, nämlich jenes spezifische Oszillieren zwischen dem expliziten Reglement und der impliziten Regulierung einerseits, zwischen sublimiert-zivilisatorischer und derb-homosozialer Inszenierung des Mannschaftskörpers andererseits.

In letzter Zeit war eine verstärkte Auseinandersetzung mit den homosozialen und zugleich homophoben Aspekten des Fußballs zu vermerken.<sup>28</sup> Die homophoben Diffamierungen sind ein umso derberes Agieren, als sie mit einer ordinären und beschämenden Rhetorik einhergehen. Ihre Gewalttätigkeit ist daran erkennbar, dass der Witz in ihr zu vernichtendem Sarkasmus erstarrt ist. „Working class“, „metrosexuell“ oder „queer“ werden dann zu Chiffren und

**27** | Der erste deutsche Fußballer, der sich 2014 geoutet hatte, tat dies nach Beendigung seiner Karriere: <http://www.blick.ch/sport/fussball/international/bundesliga/als-erster-deutscher-fussballer-hitzlsperger-outet-sich-als-schwul-id2607470.html> (30.04.2017)

**28** | Siehe z. B. S. Khorsand, G. Millmann, „Schwul im Abseits“, in: *Die Zeit*, 23/2008, <http://www.zeit.de/suche/index?fr=cb-gwpze&q=schwul+im+abseits>, 25. November 2008. G. Spitaler, „Lads vs. Metrosexuals: Fussball als maskulines Melodrama“, in: B. Sauer, E.-M. Knoll (Hg.), *Ritualisierungen von Geschlecht*, Wien 2006, S. 163-180.

Projektionsflächen von affektiven Besetzungen, die überwiegend im Zeichen des Rufmords stehen.

Das ausgeschlossene Weibliche ist dabei ebenfalls Projektionsfläche, die der Affektabfuhr dient. Einmal ist es das „Abjekte“, d. h. das Abgestoßene oder Ausgeworfene in der „Schwuchtel“, dem „Woarmen“, der „Hure“ oder dem Weibischen als solchem; ein anderes Mal fungiert es als idealisierte Weiblichkeit, die mit der Beschimpfung überhaupt erst Sinn macht, und zwar macht sie exakt in dem Moment Sinn, wo die überhöhte Mutter als idealisierte zerstört bzw. als Illusion entlarvt wird. Diese Absurdität ist Teil der primärprozesshaften Spaltung wie Freud, Klein und andere nach ihnen sie begriffen haben. Im Gegensatz zu dieser surrealen Existenzweise des Weiblichen in Abwesenheit wirklicher Frauen verwirklicht sich das homophil-aggressive Männerkorps, indem seine Angehörigen sowie alle Anhänger(innen) an seine Männlichkeit glauben und indem die Spieler sie kämpferisch einsetzen, d. h. auch aufs Spiel setzen.

#### **d Poetik des Handelns zwischen Zeitigung und verortender Matrix**

##### **Zeitigende Fügung und Zeitgerüge im dramatischen Verhältnis zwischen Agieren und Handeln**

In der Mimesis, das hat Ricoeur in seinem dreibändigen Werk *Zeit und Erzählung* ausgehend von Aristoteles gezeigt, stehen Zeit, Bewegung, Wiederholung und Innovation nicht einander gegenüber wie Fiktion und Wirklichkeit, sondern sie alle sind in komplexer Weise miteinander verwoben, sowohl dramatechnisch als auch ontologisch, also die unterschiedlichen Seinsweisen und Wirklichkeitsgrade betreffend.

Ich gehe davon aus, dass die ontologischen Ebenen der Mimesis (Nachgeahmtes, Nachahmendes, Altes und Neues, Wirkliches und Fiktives) als Schichten einer Handlungsmatrix erst im nachträglich gedichteten Gefüge ausmachbar sind; sie sind wie die Fäden unserer Verstrickungen, die das Handeln abwandeln, blockieren, triebhaft oder einfach nur verrückt/verrückend durchqueren und für neue Handlungsstränge eröffnen. Dieser Prozess zwischen Agieren und Handeln kann so vorgestellt werden, dass während einer Handlung viele Stimmen zu den Teilen und dem Verlauf der Handlung unterschiedlichste Gedanken zum Ausdruck bringen. Die einen treten dabei leiser und schwächer ins Bewusstsein, die anderen lauter; manche Stimmen gehen ineinander über oder sind gänzlich miteinander verwoben, andere wieder sind für das Bewusstsein, durch das sie nicht beliebig hervorrufbar sind, gleichsam durchgestrichen, sei es aus metapsychologisch erklärbaren Gründen, sei es aus anderen Gründen, die {uns} nicht bekannt sind, oder die auf andere,

exogene oder endogene bzw. fast ausschließlich neuronale<sup>29</sup> Bedingungen zurückführbar sind. Jede dieser Stimmen ist auf spezifische Weise mit Affekten und Wünschen bzw. Wunschengesetzen verbunden. Der explizite Handlungsstrang vollzieht sich als ein in jedem Moment neu Verknüpfter und als eine Neuverknüpfung mit den Gegebenheiten, dem Real-Gegenständlichen sowie mit den anderen, mit denen interagiert wird. Diese Matrix steht im Zeichen der Gleichzeitigkeit heterogener Zeitlichkeiten (subjektiver, langzeitgedächtnishafter oder kurzzeitgedächtnishafter; psychischer oder somatischer; gesellschaftlich-geschichtlicher; mikrophysikalischer; physikalischer oder metaphy-

**29** | Mit „fast ausschließlich neuronal“ meine ich, dass es erstens immer auch andere leibliche Faktoren gibt, die im neuronalen Geschehen mitwirken, und dass zweitens metapsychologische Erklärungen unbewusster Phänomene auf diese Phänomene als immer auch neuronal bedingte Bezug nehmen, so wie ja auch niemand daran zweifelt, dass die bewusste Denktätigkeit durch neuronale Abläufe geschieht. Das Problem der neurowissenschaftlichen Erklärungen war und ist zumeist immer noch, dass sie begrifflich den konflikthaften, zwischenmenschlich, affektiv, sprachlich und kulturell bedingten Phänomenen, über die die Metapsychologie Aufschluss zu geben vermag, nicht gerecht werden, und zwar vor allem aus methodologischen Gründen. Allerdings gab und gibt es durchaus Ausnahmen unter den Neurowissenschaftern wie Goldstein, Sacks, Kandel oder Damasio, die mit ihrem Denken und ihrer Methode auch der meta- und tiefenpsychologischen Klinik und Theorie gerecht werden. Während die Metapsychologie von manchen Neuroscience-Adepten in grober Unkenntnis der Sache als unwissenschaftlich belächelt wird (die Psychoanalyse ist eine Therapieform, bestenfalls kulturwissenschaftlich, sie war und ist keine Naturwissenschaft), schmücken sie sich mit Kooperationen aus dem Bereich der (Bewusstseins-)Philosophie des Geistes, die nicht einmal auf eine systematische klinische Erfahrung zurückgreifen kann, geschweige denn auf eine empirische Fundierung durch Wirkungsforschung. {Wir} wissen aus der Perspektive der Psychoanalyse ungefähr, warum bestimmte psychoanalytische Techniken wirken und eine gleichsam orthopädische Einrenkung der unbewussten und bewussten Denk- und Verhaltensmuster zu bewirken vermögen, welche im Übrigen auch neurologisch nachweisbar (aber eben nicht erklärbar) ist. {Wir} haben bis heute keine Ahnung, warum bestimmte Begriffe das Licht der Welt erblicken und seit langem weitergedacht werden; warum Platon den vielleicht wichtigsten aller philosophischen Begriffe, nämlich *eidos* (Gestalt, Begriff, Idee), geprägt hat und Aristoteles in Anschluss an Platon den wissenschaftlich bis heute zentralen Begriff des Begriffs: *genos* (Begriff, Gattung). Auch der Top-Neurologe Jean-Pierre Changeux kann darüber keinen Aufschluss geben. Die Philosophie des Geistes schon gar nicht, aber auch die akribischste Philosophiegeschichte einer Jahrtausende alten Platon- und Aristoteles-Rezeption vermag das nicht. Warum ich das hier schreibe, kann nicht nur ich selbst nicht erklären, es entzieht sich der Erklärbarkeit. {Wir} können all diese Phänomene aber gemeinsam erhellern und begrifflich verknüpfen.

sischer Zeitlichkeit). Erst nachträglich ergibt sich der eine oder andere Sinn dieser oder jener Unterbrechung des Handlungsgefüges für das Darauffolgende, vielleicht aber auch nicht; manche Gelegenheiten bleiben liegen, werden nie ergriffen, oder ziehen an {uns} vorüber.

Ein wichtiger Aspekt dieser Handlungsmatrix zwischen Drama und wirklichem Leben ist die Freiheit inmitten von Bedingtheiten, wie sie vornehmlich im Existenzialismus bearbeitet wurde; ein anderer Aspekt ist die Gewalt dieser Bedingtheit, wie sie zum Beispiel Genet inszeniert, wenn er durch die eisern etablierte Ordnung hindurch wie ein Fleischer phantasmatische Löcher durch die Leiber stößt, die er begehrlich liebt und zugleich fiktional verstümmelt, wodurch er aber zugleich dem entrichteten, verstümmelten, ausgebeuteten und schließlich getöteten Leib neues Leben einhaucht. Diese paroxystische Dramatik findet sich vor allem in *Les Pompes funèbres*, das er als einen Trauerakt und Nekrolog für seinen im Widerstand kämpfenden und von den Nazis 1944 in Paris erschossenen Geliebten beschreibt, aber: „S'il est vrai qu'il a pour bût avoué de dire la gloire de Jean D., il a peut-être des buts seconds plus imprévisibles“<sup>30</sup>.

Handeln ist also nicht nur die klare, in eine Richtung weisende Linie eines zielgerichteten Verlaufs, denn insofern Handeln immer untrennbar mit dem Agieren verwoben ist, bleibt es an die Unbestimbarkeit gebunden, die unsere Freiheit ja überhaupt erst ermöglicht. Auch gezieltes Handeln ist Unterbrechen, Hereinbrechen des Unerwarteten in den Verlauf eines determiniert erscheinenden Lebens, das sich in Verrichtungen zu erschöpfen scheint. Was die Handlung vorantreibt, ist in der Literatur bzw. im Film oft mehr das Begehrn oder der Trieb als das besonnen planende Moment, und doch: Die beiden kommen weder im wirklichen Leben noch im Film oder im Drama ohne einander aus und sind immer chiastisch verschränkt – kein Handlungsvollzug ohne geheime Triebfedern, keine triebhafte Affektabfuhr ohne Momente überlegten Handelns.

Balzac schreibt in *Physiologie du mariage*: „Une passion durable est un drame sublime joué par deux acteurs égaux en talents, un drame où les sentiments sont des catastrophes, où les désirs sont des événements, où la plus légère pensée fait changer la scène.“<sup>31</sup> Kaum abgeschwächt gilt dies wohl für alle menschlichen Beziehungen.

---

**30** | J. Genet, *Les pompes funèbres*, Paris 1953, S. 9 „Wenn es tatsächlich sein (des Textes, A.P.) eingestandenes Ziel ist, Jean D.s Ruhm zu besingen, hat er vielleicht unvorhersehbarere sekundäre Ziele.“ (Übers. AP).

**31** | H.d. Balzac: *Physiologie du mariage*, Paris 1971, S. 96. „Eine dauerhafte Leidenschaft ist ein erhabenes Drama, das von zwei gleichermaßen talentierten Schauspielern aufgeführt wird, ein Drama, in dem die Gefühle Katastrophen sind, in dem die Wünsche Ereignisse sind, in dem der leiseste Gedanke die Szene verändert.“ Übers. A.P.

## Akte, Handlung und Versammlung im politischen Imaginären

Die *Poetik* des Aristoteles liefert in mehrfacher Hinsicht das philosophisch-begriffliche Handlungsmodell nicht nur für den Begriff *Drama* (doppelte Mimesis, Einheit der im Mythos versammelten Vielheit der Handlungen/Geschehnissen zu einer Handlung etc.), sondern auch für Elemente einer Historiographie des Politischen. Das dramatisch-narrative Handlungsmodell der Historie ist in der Moderne mit der spezifisch aufklärerischen Verknüpfung von Ethik-Politik-Erziehung und Drama, insbesondere seit Lessing, verstärkt wirksam. Aber auch im 20. Jahrhundert hat es mit Ricœur's Interpretation des Aristotelischen Mimesisbegriffs und dessen Heranziehung für eine neue Geschichtstheorie in Anschluss an Kosellecks Begriffsgeschichte sowie mit Certeau's Ansatz an der Grenze der Disziplinen besondere Beachtung gefunden.<sup>32</sup>

In diesem Kontext kann das politische Imaginäre als Handlungsschauplatz über handlungspoetische Kategorien und Begriffe genauer ergründet werden. Nicht nur die totalitäre oder demokratische Inszenierung des politischen Raums und der Zeit des politischen Handelns sind hierfür relevant. Dies betrifft darüber hinaus Fragen wie: Welche Räume werden für welche Arten von Handlungsverläufen konzipiert und errichtet? Welche Architektonik bestimmt die Setzungs-, Anordnungs- und Einteilungsakte und wie werden sie in der visuellen *mise en scène* ins Bild gesetzt?

Ob es sich um Inszenierungen eines reinrassigen Volkskörpers oder einer multikulturellen Gemeinschaft handelt, die politische Rhetorik der Worte, der Bilder und der Gesten setzt die Körper in je spezifischen Raumaufteilungen den gezielten sowie unbeabsichtigten Affizierungen durch die *sinnliche Sprache* aus. Für derartige Analysen sind die Arbeiten von Certeau zentral. Er hat die Philosophie des Sprachgebrauchs und die Psychoanalyse auf die Alltagspraxis angewandt und dabei wesentliche begriffliche Differenzierungen hervorgebracht, zwischen Raum und Ort der Handlung, zwischen Strategie und Taktik in dem, was er als Theater der alltäglichen Handlungen untersucht hat.<sup>33</sup>

Agieren im großen Stil kann staatlich orchestriert und theatralisiert sein, ohne dass dabei Handeln im politischen Sinn entstünde: Louis XIV., Goebbels/Riefenstahl, Kim il Sung und andere haben dies mit totalitären Inszenierungen bzw. Inszenierungen des Totalitären gezeigt. Vielmehr wird in derartigen, durchaus auch strategischen Massenvergatterungen Handeln geradezu

**32** | P. Ricœur, *Zeit und Erzählung*, Band 1; M. d. Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Hier geht es nicht darum, Historiographie als rein fiktional zu behaupten, sondern um den mimetischen Anteil analog zur Einbeziehung des gesellschaftlichen Imaginären bei den bereits erwähnten *historiens de l'imaginaire*.

**33** | M. d. Certeau, *L'invention du quotidien*. 1. arts de faire, Paris 1980, dt. Übers. von R. Vouillé, *Kunst des Handelns*. Berlin 1988.

verhindert, auf kollektiver wie auch auf individueller Ebene: Jede\_r Einzelne ist in diesen Aufführungen Teilchen des großen Ganzen, das sich im Führer repräsentiert. Und diese Größe ist es, die sich von jedem noch so kleinen Rädchen genießen lässt in der erhebenden Erfahrung, Teil diese großen Ganzen zu sein. Alles ist bereits geplant, muss nur einstudiert und abgespielt werden. Ein Rädchen in einer solchen Attraktionsmaschine zu sein, ist also gewiss etwas anderes als politische\_r Bürger\_in zu sein.

Im klassischen Athen haben sich diese zwischen der Wohnarchitektur des Hippodamos in Pyräus,<sup>34</sup> dem athenischen Dionysos-Theater, der Agora und – das gilt nur für freie Männer – der *ekklēsia* als dem politischen Versammlungs-ort par excellence bewegt. Die Auslagerung der *ekklēsia* vom Theater auf die Pnyx, wo ein eigenes Gebäude dafür errichtet wurde, unterstreicht nicht nur die Wichtigkeit des Raums für die kollektive Tätigkeit der politischen Delibera-tio, sondern auch das zum Umbauwillen gewordene Bewusstsein, das die athenische Demokratie davon hatte. Jedes Parlamentsgebäude erinnert – im Sinne eines dinghaften Aktanten – bis heute an diesen Gründungsakt, auch wenn die Vollversammlung längst einer – immerhin gemischtgeschlechtlichen – Re-präsentation durch Abgeordnete gewichen ist (siehe Kapitel 7).

Ein je spezifisches Agieren bzw. Handeln impliziert auch die Umsetzung eines demokratischen städtischen Imaginären durch Architekturen des Ge-meinsinns oder die gemeinsame Herstellung und Nutzung von öffentlichem Raum inmitten einer von Konzernen und Kapital privatisierten Raumzeit. Raum und Architektur prägen also das Tun, bedingen mit, ob es mehr im Bereich des Agierens oder mehr handelnd vollzogen wird. Ein Stuhl und eine Kathedra lösen andere Affektdispositionen und -kontrollen aus als eine Disko-theke oder eine öffentliche Sauna.

### **Sphären der Gesellschaft als Strukturierung von Handlungsweisen – Zeiträume zwischen den Zeiten**

Castoriadis nennt die Sphäre der demokratischen Politik (als expliziter Machtausübung und Instituierung der Gesellschaft) *ekklēsia*, also er verwendet dafür die Bezeichnung für die antike griechische Vollversammlung der Bürger, die er von der Sphäre der nur erst impliziten Machtausübung abhebt, welche er *agora* nennt, also Marktplatz.<sup>35</sup> Er beschreibt alle drei in ihrer jeweiligen Dispo-sition für und Aktualisierung von spezifischen Tätigkeiten, ich möchte sagen Agierens- und Handlungmodi. Die *ekklēsia* nennt er öffentlich/öffentliche, also möglichst transparent; in ihr wird beraten und entschieden im Sinne des ex-plizit politischen Handelns. Hier findet die für alle verbindliche Gesetzgebung

**34** | Zu Hippodamos: Aristoteles, *Politik* 2367 b21–2368 a12 sowie W. Schuller (Hg.): *Demokratie und Architektur*, München 1989.

**35** | C. Castoriadis, „Fait et à faire“, in: *Fait et à faire*, Paris 1997.

statt, während er die *agora* als halb öffentlich, halb privat bezeichnet. Sie ist ein Zwischenreich oder das, was ich den Vorhof der expliziten Machtausübung nenne, der nunmehr den Großteil der Politik, insbesondere in Form von *lobbying* ausmacht. Hier wird gemäß dieser Einteilung nur beraten, es werden keine gemeinschaftlich verbindlichen Entscheidungen getroffen und wenn, dann stellt dies eine Privatisierung, also eine politisch unzulässige Aneignung dessen dar, was allen gehört und alle betrifft, wofür also alle gehört werden sollten oder worüber sie zumindest informiert werden müssen. In dieser Sphäre, die Gramsci *società civile* nannte,<sup>36</sup> ist auch das *theatron* anzusiedeln. Hier finden die kollektiven *mises en scène* statt, ohne dass sie zur politischen *mise en acte* führen bzw. tun sie das nur implizit oder durch die macht- und herrschaftsbezogenen Auswirkungen bestimmter Akte oder Agierens- und Handlungsweisen. Die politische Sphäre *sui generis* wird hier vorbereitet, auch im Sinne eines debattierenden und experimentierenden Probehandelns, durch das die imaginierten und agierten Verläufe, Prozesse und Handlungsweisen auf ihre Sinnhaftigkeit, ihre Realisierbarkeit etc. hin geprüft werden. Schließlich gibt es die dritte Sphäre, die Castoriadis *oikos* nennt bzw. privat/privat und die ungefähr Gramscis *società privata* entspricht. Hierher gehört, was nicht für die Öffentlichkeit bestimmt ist, sogenannte Privatangelegenheiten im Gegensatz zu *ta politika pragmata* also.

Nun ist es nicht einfach, so etwas wie Agierens- und Handlungsweisen den unterschiedlichen Sphären trefflich zuzuordnen, aber es erhellt, dass Zeitlichkeit und soziale Räumlichkeit in diesen unterschiedlichen Qualitäten von privat, öffentlich und politisch je nach politischem Regime unterschiedlich kombiniert sind, ja dass ein Regimewechsel, eine *metabolē* oder Revolution mit einem radikalen Wechsel dieser Kombinationen und Relationen einhergeht. Ich werde darauf in Teil III zurückkommen.

Anders als kriegerische Gefolgschaft ist der erste Akt des Handelns oftmals ein Akt des Widerstands, nicht nur in Zeiten der Revolution, sondern auch im alltäglichen Familien- oder Gruppenleben, am Arbeitsplatz, in der Zivilgesellschaft, in der Kunst oder in der Philosophie. In Anlehnung an Hegel geht es um einen Widerstand gegen den Tod, den er den „absoluten Herren“ nennt, und gegen seine institutionellen Subherrinnen wie Kontrollgesellschaft, Disziplinierung, sexuelle, soziale oder religiöse Zwangsmoral. Widerstand zeitigt auch die Psychoanalyse. Als agierter ist der Widerstand erkennbar, führt auf die Spuren des unbewussten Wunsches, verrät ihn und lenkt zugleich von ihm ab. Als *epochē* ist Widerstand passiv, er ist Aussetzen oder „Tun des Nichts“ (Hegel), affektiv gesprochen ist er Abstinenz im politischen Sinn: nicht mitmachen, sondern innehalten (siehe oben Kapitel 3).

Es ergibt sich daraus eine neue Perspektive auf die Anordnung von Vorsätzlichkeit und Nachträglichkeit im Handeln: Wenn das Handeln sich bewusst aus dem Agieren heraus entwickelt, dieses einbezieht, und nicht *gegen* das Agieren als Improvisieren auftritt, dann kann es jederzeit daraus hervorgebracht werden oder daraus hervorgehen; inmitten des Agierens und Tuns setzt potenziell jederzeit ein Innehalten ein, aus dem heraus bereits zu handeln begonnen worden ist und inmitten dessen weitergehandelt wird – oder eben nicht. Das schließt die willentliche, vorsätzliche Handlung keineswegs aus, aber es befreit den Willen von seiner Bürde, zwanghafter Auftraggeber der Subjekte zu sein.<sup>37</sup>

Was {wir} in diesen Momenten als bereits eingesetztes vorläufiges, aber als solches noch nicht bewusstes Handeln erkennen und anerkennend aufgreifen, muss so nicht mehr falsch rationalisiert und naturalisiert werden. Das heißt, es muss nicht von seinen geheimen Triebfedern und Wünschen abgekoppelt werden, sondern es kann gerade als eine ihrer sinnvollen Ausdrucksweisen anerkannt werden, der durch diese Anerkennung ein neuer Status im Verantwortungsgefüge der Handelnden zukommt. So wird der Akt eine Manifestation, zu der es eine Haltung einzunehmen, für die es Verantwortung zu übernehmen gilt. Der Vorsatz wird dadurch immer auch ein aus der Nachträglichkeit in Erscheinung tretender oder aus ihr hervorgehender, und das Nachträgliche erscheint zumeist erst über den erkannten Widerstand gegen eine unpassende oder erzwungene Vorsätzlichkeit („Du musst dies und das tun, wir müssen so oder so handeln, um dieses oder um jenes willen ...“). Dadurch werden *Anachronismus* und *Gleichzeitigkeit* zu sinnvollen Modi der Zeitlichkeit. Die Gerichtetetheit in die Zukunft wird nicht mehr nur als eine maximal zu kontrollierende Begriffen, sondern als eine notwendig kontingente, die in der Rückwärtsgewandtheit auch noch anderes freizulegen und zu erblicken vermag als Verfall und mörderische Katastrophe: unbestimmbare Zukunft und zu kommende Andersheit, solange Menschen leben und geboren werden. Kreativität und Natalität gründen im Grundabgrund, aus dem {wir} kommen und den {wir}, aus dem Tun des Nichts heraus verhandelnd, als unweigerliches Ende, das {uns} bevorsteht, nur aufschieben können.<sup>38</sup> Deshalb ist der Trieb-

---

**37** | Die Cheffunktion der Aufgabenverteilung übernehmen in japanischen Unternehmen gerade KI-Maschinen, mit denen sich schwer diskutieren lässt. Sanktionen für Nichtbefolgung der „Aufträge“ werden einstweilen noch durch Menschen verhängt. *Der Standard*, 22. Juli 2017.

**38** | Unter Grundabgrund der Ordnung verstehe ich das nicht Erklärbare, auch nicht Verstehbare, woraus Gesellschaft instituiert wurde und permanent wird und worüber ein, stets prekärer, aber wirklich-imaginärer Boden gesellschaftlicher Gründungsmythen gespannt ist. Siehe genauer A. Pechriggl, „Der Grundabgrund der Ordnung und der Wahn“, in: U. Kadi, G. Unterthurner (Hg.), *Wahn*, Wien 2011. Die *mise en abîme* als

---

baufschub {uns} als im Aufschieben des Todes Gefangenen ebenso inhärent wie die Triebkontrolle; dieser Aufschub setzt ein *theatron* für einen Sublimierungsakt voraus, in dem {wir} {uns} verwirklichen, und er setzt die Fähigkeit zum *containment* voraus, die als Konfliktfähigkeit das Zusammenleben prägt.

---

unumgängliche Phase des Vollzugs geht auf diesen fundamentalen Abgrund zurück und immer wieder auf ihn hin, d. h. auf ein Nichts oder – um es mit Anaximander zu sagen – auf das Apeiron (Unbegrenztes), aus dem {wir} kommen und in das {wir} als diese oder jene wieder vergehen.

