

Über das Schöpferische im Paranoischen Mechanismus*

Hanna Gekle**

Zusammenfassung

Mit Rückgriff auf Freuds paranoischen Mechanismus lässt sich an Texten von Ernst Bloch der Unterschied zwischen einem ausgearbeiteten Wahnsystem und einer nur partial wirksamen paranoischen Verwerfung herausarbeiten. Reißt ersteres am Ende alle Sublimierungen in den Abgrund, so kann das partial Verworfenene eine eigene Form von Kreativität entwickeln. Die Verwerfung betrifft inhaltlich vor allem den Signifikant »Vater«; wengleich im Denken gelöscht, verschafft sie sich Ausdruck teils als Bild, teils als Gestalt der äußeren Wirklichkeit und unterscheidet sich scheinbar in nichts von der äußeren Wirklichkeit. Aber der Affekt verrät ihre psychische Genese. Ernst Bloch hat dies kategorial seit 1918 als Noch-nicht-Bewusstes der Freud'schen Verdrängung entgegen gehalten, denn hier formiert sich etwas, das noch nie zuvor ausgedrückt werden konnte. Um seine Wirkweise schreibend zu vergegenwärtigen, sah er sich darüberhinaus gezwungen, dem neuen Inhalt auch eine neue Form zu geben; dann wich er aus dem philosophisch-kategorialen Denken auf das literarische Erzählen aus. – Auch Wolfgang

* Überarbeitete Fassung der Wolfgang-Loch-Vorlesung 2017, gehalten am 20. November 2017 in Tübingen.

** Hanna Gekle, Psychoanalytikerin in freier Praxis, Studium der Philosophie, Germanistik, Geschichte und Psychologie. Promotion in Philosophie: Wunsch und Wirklichkeit – Blochs Philosophie des Noch-Nicht-Bewußten und Freuds Theorie des Unbewußten. Zahlreiche Veröffentlichungen zu Bloch und Fragen der Psychoanalyse.

Loch notiert das Auftauchen von etwas Neuem, aber er analysiert es im Rahmen des psychoanalytischen Prozesses.

Summary

The Creative in Paranoid Mechanism

With reference to Freud's concept of »paranoiac mechanism«, Ernst Bloch's writings make it possible to define the difference between a fully elaborated system of paranoia and a partial paranoiac foreclosure (repudiation). Whereas a system of paranoia ultimately prevents all sublimation, partial foreclosure may result in a specific form of creativity. The content of the foreclosure is, primarily, the signifier »father«. Excluded from consciousness, it manifests itself partly in image form, partly as a gestalt of external reality, and is seemingly impossible to distinguish from external reality. But the affect discloses the psychological genesis. With his concept of the »not-yet-consciousness« developed in 1918, Ernst Bloch described the phenomenon of creativity as being the opposite to repression – in the creative process, things that have never been expressed before come into existence. In order to present this new content, Bloch chose a new form of expression. Instead of staying within the format of categorial-philosophical thinking, he switched to literary narrative. Wolfgang Loch also noted the emergence of something new, but he analysed it within the psychoanalytic process.

Einleitung

Das vermutlich berühmteste Opfer des paranoischen Mechanismus war Johann Wolfgang Goethe. Er beschreibt dies in *Dichtung und Wahrheit*, als »eine der sonderbarsten Ahnungen«. Nachdem er im Umgang mit seiner Jugendliebe Friederike von Brion immer ängstlicher geworden war und ihr aus dem Weg ging, ergriff er schließlich geradezu die Flucht vor ihr. Aber als er den Ort endgültig verließ, überfiel ihn etwas, dessen er sich selbst noch zur Zeit von *Dichtung und Wahrheit* nicht gewiss war:

Ich sah nämlich, nicht mit den Augen des Leibes, sondern des Geistes mich mir selbst denselben Weg zu Pferde wieder entgegenkommen, und zwar in einem Kleide wie ich es nie getragen, hechtgrau mit etwas Gold. Sobald ich mich aus diesem Traum aufschüttelte, war die Gestalt ganz hinweg. (Goethe 1811–1814, 452)

Zwischen Ahnung und Traum, Zukunft und Vergangenheit schwebt diese Gestalt, die Doppelgänger, Spiegelbild oder der eigene Fremde des Selbst sein könnte.

Das zweite bekennde Opfer des paranoischen Mechanismus, war Ernst Mach, Physiker und Philosoph, von dem man eine gediegene Verankerung in der Wirklichkeit erwarten darf. Aber auch er kommt nicht ungeschoren davon: »Er nimmt in einem Hotelwagen Platz, auf der vorderen Bank tut ein Gast das gleiche, erster Eindruck: was steigt für ein herabgekommener Landschulmeister ein – es war aber Mach im Spiegel« (Bloch 1934, 353). Diese Erfahrung wurde für Mach zum Anlass für einige Überlegungen, die dem philosophiegeschichtlich aufgeladenen Begriff des Selbstbewusstseins eine empirikritizistische Verschlingung angedeihen ließ.

Nicht die Lösung, wohl aber das Problem machte auf Bloch größten Eindruck. Denn hier ging die Entfremdung, die das Spiegelbild immer hat, punktuell in völlige Verkennung über: Dieser heruntergekommene Landschulmeister war ein Fremder für den berühmt Gewordenen, mit dem er nichts zu tun haben wollte. Im Spiegel tritt in diesem Beispiel dem Ich ein negativer Aspekt des eigenen Selbst entgegen – als ein Anderer, Fremder, den das Ich theoretisch nicht erkennt und moralisch ablehnt. Aber noch befremdlicher ist die Form, in der sich dieser unliebsame Doppelgänger aufdrängt: Er tritt ins Bewusstsein als äußere Wirklichkeit, als ein Fremder für das Ich, das von seinem Spiegelbild regelrecht überfallen wird, zu dem es sich jedoch im zweiten, erschreckten Akt bekennen muss: Das bist Du selbst. Warum aber stößt Bloch ausgerechnet auf diese rare Stelle in der Philosophie Machs, mit der ihn ansonsten außer einem kurzlebigen jugendlichen Interesse nicht viel verband?

Ich habe diese beiden Beispiele gewählt, um an den illustren Opfern folgendes zu demonstrieren: Erstens kommt der paranoische Mechanismus häufiger vor als man vermuten würde – und man kann es trotzdem weit bringen in Wissenschaft und Kunst. Es stellt sich im Gegenteil die Frage, ob sich hier nicht eine besondere Quelle der Inspiration auftut – und wenn ja, unter wel-

chen Bedingungen. Zweitens bezeugen beide, Goethe wie Mach, die Freud'sche Definition auf das Schönste. Von Freud nämlich stammt der Begriff; aber er illustriert ihn nicht an einem Großen des Geistes, sondern an einem großartig Gescheiterten, dessen nicht unerhebliche Geistesgaben am Ende in seinem paranoischen System untergingen: Gemeint ist der Gerichtspräsident Schreber. An ihm korrigiert Freud seine frühere These, der zufolge der Paranoiker seine unterdrückten Empfindungen nach außen projiziert: »wir sehen vielmehr ein, daß das innerlich Aufgehobene von außen wiederkehrt« (Freud 1911, 308). Das aber ist nur möglich, wenn zuvor ein wichtiger psychischer Inhalt nicht ins Ich integriert, aber auch nicht verdrängt, sondern in den Worten Freuds »verworfen« wurde. Seither spukt dieser psychische Signifikant ununterscheidbar unter den Dingen der realen Welt. Er erscheint zwar als äußere Wirklichkeit. Doch kehrt er in die Psyche zurück, überfällt er das Ich mit keiner geringeren Wucht als jener, mit der er ausgestoßen wurde; erkennbar ist seine psychische Natur am Affekt. Er, der Affekt, verlangt am Ende, die Ausarbeitung des Wahns zum Wahnsystem; als System hat es zwar den Ehrgeiz, die Welt lückenlos zu erklären, aber gerade deshalb zieht es alle Sublimierungen in den Strudel seines theoretischen Abgrunds. Deshalb sieht Freud sich gezwungen, wenn auch mit Bedauern, dem Wahnsystem Schrebers den Charakter der Sublimierung abzuspochen. Am Beispiel von Ernst Bloch versuche ich dagegen, einen paranoischen Mechanismus zu identifizieren, der wie bei Goethe und Mach nicht im Wahn endet, sondern kreativ wird.

Der tote Offizier – oder die zweite Geburt

Als Schlüssel dient mir jene Geschichte aus den *Spuren* mit dem Titel: *Die Wasserscheide*, erstmals erschienen 1928 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, aber zurückgehend auf eine Erfahrung aus Blochs erster Studentenzeit 1910 in Würzburg. Wie der »sonderbare Erzähler« von seinem noch sonderbareren Geschick im Abstand von immerhin 18 Jahren berichtet, lebte er damals, also 1910 – »sehr zurückgezogen, suchte und fand niemand« (Bloch 1969, 37). Aber er wohnte bei einer alten Frau, die er für eine Witwe hielt, bis er eines nachts ihr Schlafzimmer offen fand: Da lag ein alter

Mann, schön aufgebahrt in ihrem Bett, ein Nachtlicht brannte noch und rechts und links zwei hohe Kerzen; die Wohnung leer, die Frau verschwunden und ich mit dem Toten allein. *Pavor nocturnus* der Kinderzeit war wieder da, die gelähmten Glieder von damals, die nicht fliehen konnten vor dem Schrecktraum (Bloch 1969, 36).

Aber schließlich fasst der Erzähler sich, nimmt die Beine unter den Arm und rennt in die nächste Bar, eine von denen, die er freiwillig nie betreten hätte. Dort trifft er einen Mann, der wie er selbst sonst auch nie in dieser Bar zu finden war, über den er wiederum einige Bekanntschaften knüpft, die sein Leben bestimmen sollten.

An den Tod dieses alten Mannes, eines ehemaligen bayerischen Offiziers, dessen Namen der Erzähler nicht zu kennen meint, an diesen ihm fremden Mann mit seinem noch fremderen Schicksal, knüpft Bloch den Anfang seines erwachsenen Lebens, seine »zweite Geburt oder die Erwachsenentaufe« (Bloch 1969, 37). Der Tote war immerhin Offizier gewesen, aber vermutlich »unehrenhaft« entlassen worden, weil er sich mit der Münchner Bohème in Gestalt einer Tänzerin nicht nur eingelassen, sondern mit ihr auch »Skandalszenen« (Bloch 1969, 38) provoziert hatte und in diesem Milieu versumpft war. Viele Jahre zuvor jedenfalls hatte er seine Frau, Blochs Hauswirtin, verlassen wegen einer Münchner Tänzerin; nun aber, bereits todkrank, war er zu ihr zurückgekehrt – zum Sterben. Manifest kreist der kleine Essay um das philosophische Thema des Zufalls im eigenen Leben. Nichts, so die wiederholte Versicherung, war zufälliger in seinem Leben als dieser tote Offizier, mit dem ihn rein gar nichts verband, dessen Leichnam ihn jedoch in jene Bar trieb, die seinem Leben eine andere Richtung geben sollte.

Demnach erzählt Bloch seine Ödipus-Geschichte als eine neue, besondere Konstruktion: Ein toter Offizier, eine abwesende Hauswirtin und ein verschatteter Student der Philosophie treffen im gleichen Raum aufeinander und entfesseln den psychischen Ödipuskomplex – als eine soziale Realität. Trotzdem handelt es sich allemal um innere Gestalten, die der damals 42-jährige Schreiber sich zu vergegenwärtigen sucht und in dieser Geschichte als Zeugen eines psychischen Geschehens ruft, das noch lange nicht sein Ziel erreicht hat. Das allerdings erzählt der Text ganz vorzüglich, nicht nur in seinem Inhalt, sondern auch in seiner Form: Das Bild, das Bloch von sich am Totenbett des bayrischen Offiziers entwirft, wirkt eher wie ein Traumbild denn als Wirklichkeit,

und sei es auch eine noch so surreale. In seinem Text dagegen beschwört Bloch das Ganze geradezu als Realität, mit Betonung von Zufall und Zukunft.

Sowohl der Ödipus der Psychoanalyse wie sein literarisches Vorbild bei Sophokles gelten als tragische Gestalt *par excellence*: Ödipus unternimmt alles, um seinem prophezeiten Schicksal zu entkommen, aber gerade sein Handeln ruft jene Mächte auf den Plan, denen er zu entkommen hoffte. Dieses Handeln, dessen Voraussetzungen er ebenso wenig wie seine Folgen abschätzen kann, macht ihn zum tragischen Helden, der genau das vollbringt, was er am meisten zu verhindern sucht. Was bei Sophokles noch Gesetz der Götter, ist spätestens durch Freud als Gesetz der Anthropologie, die das Individuum bestimmt, vom Himmel geholt worden. Aber für Freud verbirgt sich darin immer noch eine Tragödie, wengleich sie sich im Laufe der Geschichte seit den Griechen bis ins 19. Jahrhundert zu einer familialen Tragödie verinnerlicht hat – und dem Subjekt als individuelle psychische Auseinandersetzung auferlegt wird.

Ganz anders dagegen die Konstruktion Blochs. Der gegenüber Freud dreißig Jahre Jüngere begegnet dem Ödipus-Drama nicht als tragischer Held, sondern als passiver Sohn, über den das Elend der Alten so plötzlich und heftig hereinbricht, dass ihm als Reaktion nur Angst und Flucht bleiben. Von der Tragödie bleibt nur das Trauma. Zumindest auf den ersten Blick. Er ist kein Held und auch nicht schuldig; er ist Opfer. Passiv stolpert er in diese Konstellation. Nein, nicht er handelt, sondern das Gesetz des Handelns übernimmt ein anderer: *pavor nocturnus*. Der Affekt macht ihm Beine und bestimmt sein Tun; er macht ihn emotional wieder zum Kind, doch zu einem, das immerhin schon davonlaufen kann.

Wenn der klassische Ödipuskomplex Freuds an einem auf die Spitze getriebenen Konflikt zwischen libidinösem Begehren und dem Verbot desselben zerbricht, wenn er also seine Lösung am Ende in der Anerkennung der Versagung findet, weil der kleine Ödipus damit sein Überleben ›erkauft‹ und nicht wie sein großes literarisches Vorbild die Blendung an sich vollziehen muss, bleibt die Bloch'sche Konstruktion auf der Ebene des Triebes vergleichsweise leidenschaftslos: ein paar Tänzerinnen auf der Seite des Alten, eine lieblose Frau, etwas Koketterie der Witwe, er selber vereinsamt und verschattet. Vor allem aber fehlt der Konflikt: Es gibt keinen Vater, gegen

den er sich behaupten müsste oder den er überwinden könnte: Der Tote wird ihm frei Haus geliefert!

Trotzdem existiert bei Bloch ein überdimensionierter Affekt, so überdimensioniert, dass er nur in der lateinisch gebändigten Fassung ausdrückbar ist: als *pavor nocturnus*. Es ist erklärtermaßen die Wiederkehr jener Angst, die Bloch als Kind empfunden haben will. Aber wie alt war er da? Ein Säugling noch? Oder schon ein kleiner Ödipus? Oder beides? Was Bloch manifest anbietet, verweist auf einen Schrecken, der aus der Sprache gefallen ist.

Selten genug, dass Bloch Psychologisches direkt thematisiert. Umso interessanter seine Ausführungen zum *pavor nocturnus*, die er noch in seinem Hauptwerk, dem *Prinzip Hoffnung* macht – mit explizitem Hinweis auf Freud (Bloch 1959, 92). Freud, so seine These, komme der Angst am Ende »dialektisch« bei. In diesem Kontext diskutiert Bloch den Zusammenhang von Kastrationskomplex und früher Verlassenheit. Er zitiert Freud, dem zufolge es die Kastrationsangst ist, von der sich alle spätere Angst ableitet, denn »vom höheren Wesen, welches zum Ich-Ideal wurde, drohte einst die Kastration« (Bloch 1959, 92). Aber er hält dagegen:

Einleuchtender freilich ist die Erklärung der Angst aus der ersten Verlassenheit, die sämtliche späteren psychisch präformiert, aus der Losreißung von der Mutter durch die Geburt; von daher auch die wirkliche Kinderangst, der *pavor nocturnus* ohne sogenannten Kastrationskomplex, die Angst vor fremden Gesichtern, Dunkelheit und dergleichen. Die Sehnsucht und Liebe des Kindes zur Mutter wird von fremden Gesichtern enttäuscht [...] sie findet ihr Objekt nicht. (Bloch 1959, 92 f.)

Eine abwesende Mutter und ein kleines Kind – das ist der Stoff, aus dem sich der unaussprechliche Schrecken nächtlicher Kinderangst herleitet. Demnach gibt es gerade hier, in einem vom verbietenden Vater gereinigten Universum, einen Mangel, der größer nicht sein könnte. Die Kastrationsangst geht »nur« auf die Strafe am Glied, das gesündigt hat; der *pavor nocturnus* aber zielt auf die Existenz als solche. So dokumentiert Bloch, wider bewusste Absicht, wie ein Kind ohne Vater vom Regen in die Traufe kommt. Mit Vater gäbe es Angst: Kastrationsangst, Todeswünsche und Verbot. Ohne Vater gibt es nur Angst, eine Existenzangst, die alles überrollt, weil sie das Leben selbst angreift. Allein mit der Mutter gibt es nur den verhängnisvollen Wechsel von Geburt und Tod.

Ein Symbol von Vater als etwas Lebendigem existiert weder in den *Spuren* noch im *Prinzip Hoffnung*. So bleibt die Vermutung, Bloch habe am Ende keinen Begriff einer psychischen Repräsentanz des Vaters, auch keine verdrängt-unbewusste. Es scheint, als verträte ihn kein inneres psychisches Symbol, sondern als sei das, was Vater eigentlich sein müsste, *verworfen*: eine *Leerstelle*. Der verworfene Signifikant schlechthin in der Psyche Blochs, die er in der Geschichte durch den realen Toten aufgefüllt hätte. Dann bestünde womöglich – bescheiden genug, aber dennoch äußerst folgenreich – der psychische Entwicklungsfortschritt in dieser Geschichte bereits darin, dass überhaupt eine Vaterfigur auftaucht – und sei es nur als fremder Toter. Fehlt eine innere Repräsentanz von Vater bzw. findet sie sich im Status der Verwerfung oder gibt es eine innere Repräsentanz des Vaters, wenngleich als eines toten, inneren Fremden?

Hier, in dieser Geschichte geht es um die Geburt der Individualität. Aus dem Zufall, dass ihn ein toter Mann in eine Bar treibt, hat sich der Erzähler sein Leben am Ende selbst geschaffen. Gewiss, den Zufall gibt es. Aber was ist mit der Bedeutung, die Bloch diesem Zufall gibt und der er eine Geschichte widmet? Was sah Bloch demnach beim Anblick des toten Offiziers? Nicht nur den verworfenen Signifikanten des Vaters, sondern zugleich auch sich. Er konnte die psychische Bedeutung des Vaters in sich löschen, aber in der Leiche begegnete ihm nicht nur ein toter Nicht-Vater, sondern der Tod selbst: die eigene Zukunft.

Aporien des Anfangs: Nichts oder Befriedigungserlebnis

Einsamkeit erscheint Bloch als das früheste ihm zugängliche Gefühl. Wie es seine Kindheit durchgängig begleitete, beschreibt Bloch mit fast schon gespenstischer Fähigkeit aus der Position eines nachträglichen Zurückfantasierens – das zugleich auch die Gegenwart eines Leidens hat: »Spüre mich leicht atmen, hin und her, koche leise. Merkte auch, dass ich taste, schrie, hörte aber nichts« (Bloch 1969, 61). Das Kind tastet, schreit – aber alles geht ins Leere; es antwortet nicht die beruhigende Stimme der Mutter, das Schreien des Kindes kann sie nicht herbeirufen. Es bleibt allein, allein mit plagenden Bedürfnissen, gezeichnet von einem ersten Misserfolg, seine Aktivität bleibt ohne Resonanz, die Welt fällt hier zum ersten Mal ins Nichts. Oder aber, schlimmer

noch: Sie taucht erst gar nicht auf, sondern wird für das Kind greifbar nur als Nichts, als Leerstelle, als Ausfallserscheinung. Es bleibt nur das von Unlustempfindungen geplagte Kind, das mit seinem fruchtlosen Schrei nach der Mutter allein in sich zurückfällt. Die Mutter, die für den Säugling die Welt noch nicht repräsentiert, sondern *ist*, wird primär erfahren als Nichts. Dass sie empirisch immer wieder auftauchen musste – sonst hätte das Kind nicht überlebt oder wäre früh psychotisch geworden –, tut hier wenig zur Sache: Psychisch-strukturell gesehen lebt Bloch mit dieser *primären Abwesenheit*, die keinesfalls zu verwechseln ist mit der *Anwesenheit einer Abwesenheit*, die die Phänomenologen als Grundfigur sprachlicher Repräsentation bestimmen.

Diese Leerstelle liegt noch vor jeder psychischen Repräsentanz: ein Loch im Sein. Sie beschreibt den *psychischen Entstehungsort* des von Bloch so oft bemühten Schelling-Zitates: »Warum ist überhaupt etwas und nicht vielmehr nichts?« Schelling wird für Bloch in diesem Kontext zwei Mal wichtig: zum einen mit seiner manichäischen Lehre vom Ineinanderfallen von gut und böse. Zum anderen, und vor allem aber, bezieht er sich auf jene, zur damaligen Zeit des Deutschen Idealismus geradezu ungeheuerliche Passage in Schellings Text *Über das Wesen der menschlichen Freiheit* von 1809, wonach unter der scheinbar geordneten Welt, die wir jetzt erblicken und in der alles Regel, Ordnung und Form sei, im Untergrund als eigentlich Ursprüngliches etwas Regelloses sein Unwesen treibe,

als könnte es wieder durchbrechen, und nirgends scheint es, als wären Ordnung und Form das Ursprüngliche, sondern als wäre ein anfänglich Regelloses zur Ordnung gebracht worden. Dieses ist an den Dingen die unergreifliche Basis der Realität, der nie aufgehende Rest, das, was sich mit der größten Anstrengung nicht in Verstand auflösen lässt, sondern ewig im Grunde bleibt. Aus diesem Verstandlosen ist im eigentlichen Sinne der Verstand geboren. Ohne dies vorausgehende Dunkel gibt es keine Realität der Kreatur, Finsternis ist ihr notwendiges Erbeil. (Schelling 1809, 303)

Man habe, so Bloch (1972, 226), »hier eine der tiefsinnigsten, auch unbekanntesten Stellen des deutschen Idealismus vor sich« – eine der tiefsinnigsten, weil Schelling in dieser Formulierung den Idealismus untergräbt: Ob Urzufall, ob Dissonanz, ob Regelloses am Anfang, immer steht etwas Unvernünftiges, gar Chaotisches am Beginn. Das Bewusstsein erscheint erst viel später in der Bildungsgeschichte dieser Philosophie. Vor allem aber – und

hier liegt der Unterschied zur bestimmten Negation Hegels: Das ursprüngliche Chaos läßt sich nicht aufheben; es bleibt in seiner Regellosigkeit nicht im Grund, sondern im Ungrund.

Aber mehr noch. Diese Äußerungen Schellings lassen sich wie eine vorweggenommene Kritik an Freud lesen. Schellings Beginn ist von einer primären Differenz gezeichnet, einem Mangel, der sich konstitutiv von Anfang an gleichursprünglich dem Sein entgegenstellt, dem Etwas korrespondiert ein nicht weniger mächtiges Nichts. Zumindest der frühe Freud sieht die menschliche Existenz noch nicht in einer solch existentiellen ursprünglichen Dramatik zwischen zwei sich widersprechenden Prinzipien aufgerieben. Auch Freud sieht im Mangel den Motor psychischer Entwicklung. Aber es ist ein bestimmter Mangel, kein absoluter. Freud geht von einem vorgängigen Befriedigungserlebnis aus, über dessen Wiederholung sich stabile Objektrepräsentanzen aufbauen, jenseits des zugleich damit entstehenden Lust-Ichs. Mit Hilfe dieser inneren Repräsentanz kann das Kind jene kritische Zeit überstehen, die zwischen der Entstehung seines fordernden Bedürfnisses und der erneuerten Befriedigung liegt und dem hilflosen Ich peinigende Empfindungen beschert. Hier, in dieser bestimmten Negation, wäre demnach der Ursprung des Denkens zu suchen: Aus der Erfahrung der abwesenden Brust entsteht über den Umweg des inneren psychischen Bildes die Möglichkeit des Denkens. Diese Entwicklung bezeugt zugleich jene spezifisch menschliche Fähigkeit, die schmerzvoll erfahrene Abwesenheit in eine symbolische Anwesenheit zu verwandeln. Keine Brust – das sei der erste Gedanke, betonte auch W. Loch immer wieder.

Am kritischen Punkt der halluzinatorischen Wunschbesetzung trennt sich für den Erwachsenen das Reich der Psychose von dem der Neurose. Beide, Psychose wie Neurose unterstehen der Herrschaft des Wunsches. Aber in der Psychose läuft der Wunsch bis zur halluzinatorischen Besetzung und kann nicht mehr zwischen sich und der äußeren Wirklichkeit unterscheiden: Das Bild *ist* die Wirklichkeit. Vor dieser tiefgehenden Regression bleibt das neurotische Denken bewahrt. Es erhält sich die Fähigkeit der Realitätsprüfung und stoppt die wunscherfüllende Fantasie vor der Halluzination.

Von diesem Freud'schen Modell ist die Schelling-Bloch'sche Variante dramatisch unterschieden. Nicht das durch die Mutter vermittelte Befriedigungserlebnis bildet die unbezweifelbare Grundlage der Entwicklung, sondern der

Beginn ist in sich radikal gespalten. Davon gehen im übrigen nahezu alle bedeutenden psychoanalytischen Theoretiker nach Freud aus, so unterschiedlich sie auch sein mögen. Jedenfalls scheint es einen kritischen Punkt zu geben, an dem die fragile Frustrationstoleranz des Kindes zerbricht. Aus der bestimmten Negation fällt es ins Bodenlose einer Welt ohne Mutter; deren Folge zeigt sich als Leerstelle in der Psyche, in der stabile innere Repräsentanzen nicht aufgebaut werden konnten.

Diesem Modell folgt Blochs Narrativ. Innerlich konnte er wohl nicht auf das zurückgreifen, was Freud theoretisch als Befriedigungserlebnis bezeichnet im Unterschied zu Winnicotts lebenspraktisch-pragmatischem Modell einer ›genügend guten Mutter‹. Stattdessen beschreibt Bloch das Horrorszenario eines vorgängigen Nichts, einer *absoluten* Negation also, keiner nur bestimmten Negation; das unterscheidet ihn von den sogenannten Normalsterblichen und ihren Nöten. Das erklärt auch, warum er sich diesem unerträglich Dunklen nicht forschend zuwenden kann. An dieser Stelle biegt Bloch das strenge Denken der Philosophie in fabulierendes Erzählen um. Wenn der Freund/Feind Adorno von ihm als der Besonderheit eines Philosophen sprach, der eigentlich nicht dachte: Er hat recht, aber er erkennt damit nicht nur etwas Wesentliches, er verkennt es zugleich. Von Anfang an war es Blochs Intention, die Beschränkung auf das Denken zu transzendieren. Wenn er ins Fabulieren ausweicht, spricht er an den Rändern des Sagbaren und versucht, die Leere seines vielfach beschworenen Nichts in etwas Lebendiges zu verwandeln. Wo es ihm gelingt, bekommt der Text etwas schwebend-erwartungsvoll Unentschiedenes, als hätte er Watteaus *Embarquement pour Cythère* in Worte gesetzt, wo es ihm nicht gelingt, wird es laut und schepfert. ›Große Blochmusik‹ hat Adorno das boshaft genannt.

Die Geburt des Ideals aus dem Nichts

Die Veränderung, die Bloch nach dem Tod seiner Frau an sich wahrnimmt, nämlich die Entstehung ihres verklärten Bildes in ihm, beschreibt phänomenologisch präzise, was Freud Idealisierung genannt und von der Sublimierung unterschieden hat. Die Idealisierung vollzieht sich am Objekt: Ohne Änderung seiner Natur vergrößert und erhöht sie ihr Objekt, schreibt ihm gar Vollkommenheit zu (Freud 1915, 161). Psychogenetisch knüpft sich die Idealisierung

an die Eltern und bildet eine wichtige Voraussetzung für die Entstehung des Ich-Ideals und des Ideal-Ich. Den im Schweigen begrabenen Eltern korrespondiert bei Bloch eine umso lautere, frühe Identifizierung mit den Großen des Geistes, aber auch mit den Großen der Macht. Dass diese heroische Identifizierung zwar das eigene Ich zu diesen Großen heraufhebt, aber zugleich mit einer frühen Überlastung, gar Unterwerfung bezahlt wird, verrät jene Formulierung am Grabmal Schellings, die er nicht veröffentlichte, sondern nur der unveröffentlichten Fassung anvertraute: »Ich neigte mich tief, manches Gelöbnis fasste ich da und hielt mich zu Grossem verpflichtet« (Bloch 1921, 21). Verehrende Verneigung vor einem Vorbild, dem Bloch nachstreben und dem er ähnlich werden will, aber auch eine frühe moralische Verpflichtung werden hier deutlich. Unterwerfung und Selbsterhöhung des Ich erscheinen im selben Akt, zusätzlich aufgeladen mit einer Wendung gegen sich selbst, das sich in den Dienst einer abstrakten Größe stellt. Der Schatten des Objekts fällt auf das Ich und verrät den Melancholiker.

Aber das ist nur die eine Seite von Blochs Identifikation mit einem großen Vorbild. Die Großen retten ihn auch. Denn der Text fährt fort:

Ebenso wachte ich einmal in Stuttgart in einem Gasthof morgens 5 h auf, sprang merkwürdig getrieben ans Fenster und hatte gerade am Haus gegenüber die Tafel, dass hier Hegel geboren sei. Es war (1911) die Zeit meines glühendsten Hegelianismus. (Bloch 1921, 21)

Was riss ihn aus dem Schlaf, das sich erst beruhigte, als ihm die äußere Wahrnehmung von Hegels Anwesenheit versicherte – im Umweg über eine goldene Tafel, die er schon am Abend zuvor bemerkt haben musste? Strukturell erscheint hier jener von Freud (1911, 308) beschriebene paranoische Mechanismus, wonach »das innerlich Aufgehobene von außen wiederkehrt.«

Warum hat Bloch sich gescheut, gerade diese Stelle zu veröffentlichen? Weil dies ein unerträglicher Augenblick war, aus den ihn der wiedergefundene Hegel rettete? Dass es ihm damals in Stuttgart nicht gut gegangen sein kann, davon zeugt ein Brief an Georg Lukács, in dem er ihn umständlich und gestelzt »um eine möglichst rasche Zusendung von 70 Mark« (Bloch 1911, 63) bittet, weil er für acht Tage in der Landesbibliothek arbeiten will. Er hatte sich von allen abgesetzt, war allein und mittellos, im Streit mit Georg Simmel und Margarete Susman, auf der Flucht vor der Ehe mit Else von Stritzky, die er

»todkrank angetroffen« (Bloch 1911, 54) hatte. In dieser Situation greift er nach dem Freund: Er braucht ihn als intellektuellen Ansprechpartner nicht weniger denn als psychischen Begleiter in seiner Einsamkeit wie auch lebenspraktisch als Geldgeber.

Offenbar war er, koste es was es wolle, in »Hegels Geburtsstadt« (Bloch 1911, 63) gefahren, gewiss in der Hoffnung, in der Landesbibliothek etwas sehr Wichtiges für sein nicht gelingendes Werk zu finden. Bloch schrieb mit großer Dringlichkeit. Kam das Geld zu spät? Oder konnte er das Alleinsein, das er gesucht hatte, nicht mehr ertragen? Er war jedenfalls in einer existentiellen Krise, die ihn nachts nicht schlafen läßt, die Unruhe treibt ihn aus dem Bett und sozusagen in die rettenden Arme Hegels. Es ist dies die überzeugendste Szene, mit der sich meine These begründen läßt, wonach sich Bloch in Hegel nachträglich jenen Vater zu erschaffen sucht, den er in Wirklichkeit ebenso vermisste wie ablehnte.

Läßt sich daraus die besondere Bedeutung der Idealisierung bei Bloch ableiten? Die Hinweise auf eine frühe psychische Abwesenheit – sei es des Signifikanten, sei es der mütterlichen Repräsentanz – sind so zahlreich und bestätigen sich gegenseitig, sodass man nicht nur von einem nachträglichen Phantasma Blochs ausgehen darf, sondern dies als Beschreibung seiner psychischen Realität annehmen muss. Über diese psychische Leerstelle stülpt er mit aller Kraft das Bild einer idealisierenden Anwesenheit, die nicht zuletzt aus der Verleugnung heraus in immer höhere Höhen steigen muss. Weil ihr eine verleugnete Abwesenheit zu Grunde liegt, kann sie sich nicht mit stimmigen Bildern füllen, selbst nicht mit stimmigen Bildern der Negation. Bloch greift vielmehr mit Hilfe der Mystik oder der Apokalypse auf Bilder einer furiosen Fülle zurück, die aber in sich erstarren müssen, soweit sie sich bloßer Idealisierung verdanken. So inhaltlich leer wie formal überhöht die Idealisierung, so auch die Bilder.

Das scheint Gershom Scholem erkannt zu haben, wenn er in seinem Gratulationsgruß zu Blochs 90. Geburtstag rückblickend schreibt:

Der junge Bloch, eine in seiner Leiblichkeit und Geistigkeit überwältigende Erscheinung, war ein das Barocke nicht scheuender Stürmer in die Apokalypse und in die Vision, in der die mystischen Bilder, in denen er so schwelgte, starben. (Scholem 1975, 110).

Aber die Idealisierung hat nicht das letzte Wort. Auch das muss Scholem erkannt haben, denn er fügt sofort hinzu:

Der Neunzigjährige ist ein blinder Seher geworden, ein Meister, der den Kampf mit dem Drachen, in dem er 40 Jahre stand, überlebt hat und ein Weiser geworden ist, im Sinn der alten jüdischen Definition des ›Alten Mannes‹ als desjenigen, der da ›Weisheit erworben hat‹, ein Gut, über dessen Unerfindlichkeit sich schon Hiob beschwert hat. (Scholem 1975, 110)

Die Neigung zur Idealisierung fordert zwar das Individuum zu großen kulturellen Leistungen auf, aber sie hat mit Sublimierung nichts zu tun. Ästhetisches Zeichen der Idealisierung ist die schiere Größe, die Stereotypie der Wiederholung, die Abstraktion in einer leeren Unendlichkeit, die ihren Produkten eignet, während das geplagte Subjekt in aller Regel in einer Dissonanz von Ehrgeiz und Begabung gefangen bleibt.

Warum aber gelang Bloch die Selbstbescheidung ohne Resignation? Darauf könnte die Geschichte von der Rettung durch Hegel in Stuttgart eine neue Erklärung eröffnen: Seine real missliche Situation muss ihn innerlich mit dem Trauma der primären Abwesenheit konfrontiert haben, der *pavor nocturnus* seiner Kindheit treibt ihn ans Fenster und er beruhigt sich mit dem Anblick jener Tafel, die Hegels Geburt (!) anzeigt. Seine Liebe zur Hegel'schen Philosophie rettet ihn aus dem mütterlichen Abgrund: Am Morgen wird er in die Bibliothek gehen, um über Hegel zu schreiben. So arbeitet er sich an der leeren Größe seiner Idealisierung ab und verändert sich damit rückwirkend selbst. Mit Hilfe eines idealisierten *alter ego* verwandelt er arbeitend die Idealisierung in Sublimierung. Dass er das alleine geschafft hat und obendrein beschreiben kann, gehört zu Blochs großen Leistungen.

Trotzdem bleibt die Idealisierung eine Gefahr für Bloch. Wenig verwunderlich ist vor diesem Hintergrund, dass Blochs große Liebe zur Musik auch seine gefährdetste war. Das ist ihm bewusst gewesen.

Gestern kam hierher der Flügel. Die vielen alten Noten, spielte, spielte, spielte. [...] Spielte Verdi, Mahler, Mahagonny, Bach – alles, viel noch dazu, was immer noch in den Fingern sitzt. Wurde ganz betäubt und betrunken vor Musik; es ist gut, dass sie mich nicht mehr so ablenkt. Es war viel Geniesserdasein dabei. (Bloch 1930, 45)

Passives Genießerdasein wie der Suchtcharakter des aktiven Spielens bringen Bloch beide in Gefahr. Aber das waren immer noch die Wonnen der Gefahr. Doch gab es auch Gefahr ganz ohne Wonne.

Das Trauma des unerträglichen Augenblicks

Eine *Theorie* des Unerträglichen gelang ihm zwar nicht, sehr gelungen ist ihm jedoch die *phänomenologische Beschreibung* dieser existentiellen Erfahrung. Sie findet sich als außerordentlich komprimierter Text, merkwürdigerweise nicht in den Philosophischen, sondern in den Literarischen Aufsätzen (Bloch 1977, 220 f.).

Bloch (1977, 221) beschreibt diese Erfahrung in ihrer Zeitstruktur als ›Augenblick‹ und in ihrer Qualität als ›unerträglich‹, als »blutigen Riß im Jetzt«, als eine »Art allerstärkster Übelkeit« (Bloch 1977, 220). Aber wenn er auch Metaphern aus dem Bereich des Körperlichen bemüht, so handelt es sich doch gerade *nicht* um körperliche Erfahrung, sondern um eine rein psychische Extremsituation, für die allerdings die Worte schon deshalb fehlen müssen, weil ein Riss, Bloch (1977, 221) zufolge, »keinen Inhalt hat«. Am unerträglichen Augenblick ist bestimmend die Form: Er ist punktuell, jäh, aus allem herausreißen, mit nichts verbunden, ein Schock und Sturz ins Bodenlose. Selbst Tod und Umnachtung wären hier als Ausweg nicht möglich. Bloch spricht erkennbar aus eigener Erfahrung, aber literarisch greift er punktuell zur Verfremdung und nimmt die Perspektive des Berichterstatters ein:

Sterben sei hier sogar kurz nachher erwünscht, doch wirke so etwas als Ausweg fast lächerlich. Der Abgrund, wohin man durch das Unerträgliche falle, schein überhaupt keinen Boden zu haben, worauf man zerschellen könne, woran der Fall ein Ende habe. Er habe nur durch seine Kürze ein Ende, doch diese genüge, um spüren zu lassen, daß gegen diese Art Sturz kein Sterben gewachsen sei. (Bloch 1977, 221)

Bloch beschreibt hier einen Zustand schlimmer als der Tod.

Vorausgesetzt ist aber allemal eine gehabte Enttäuschung, oft mehrere Stunden vorher. Ein wichtiger Brief, ein sehr erwarteter Besuch kamen nicht, das alles auf eine uns etwas preisgebende Weise. (Bloch 1977, 221)

Das ist die *Voraussetzung* dieser Erfahrung, nicht aber ihr *Inhalt* wie Bloch betont; ihr Anlass, wenn auch nicht die Ursache, ist ein Objektverlust; Besuch oder Brief fallen aus. Doch der Hinweis, man fühle sich preisgegeben, lässt eine unterschwellige Dramatik des Ich anklingen: Das ausgebliebene ersehnte Liebesobjekt zeigt nicht nur einen objektlibidinösen Verlust, sondern zugleich eine empfindliche narzisstische Kränkung an: Die Enttäuschung über das Liebesobjekt verbindet sich mit einem Angriff auf das Selbst. Das ist die Voraussetzung für das Unerträgliche des Verlustes, sonst könnte eine enttäuschte Hoffnung kaum so dramatisch enden. Er erklärt obendrein, warum der körperliche Tod dagegen ein verschwindendes Übel wäre: Hier geht es um die *Angst des Selbst* vor seiner *Vernichtung*; dagegen kommt der körperliche Tod nicht an, jedenfalls nicht im Reich der Psyche.

Zweierlei ist daran auffällig: Erstens die *Ungetrenntheit* von Ich und Objekt: Bleibt das eine aus, geht das andere unter. Auffällig ist zweitens die völlige *Trennung* von Affekt und Vorstellung: so überwältigend in seiner inhaltslosen Elementarkraft der erste, so banal die Inhalte, an die er sich knüpft. Zunächst unterbleibt die erwartbar gewesene Reaktion auf die Enttäuschung. Hier findet sich demnach erneut eine Leerstelle. Es ist jene Leerstelle, die der Traumatisierte seit seinen Kindertagen als psychische Erfahrung des Nichts in sich trägt. Sie verwehrt es ihm, die Enttäuschung über das ausgebliebene Liebesobjekt ›normal‹ zu verarbeiten, denn er verfügt weder über die affektive Resonanz noch die Vorstellung dazu, sondern er wird im Gegenteil erneut mit seinem Mangel konfrontiert. – Kaum hat Bloch dieses psychische Erdbeben überlebt, überkommt ihn das überwältigende Bedürfnis zu laufen, nur weg, irgendwohin. Die Angst vor der Nachwirkung bleibt dem verzweifelt in den offenen Raum Fliehenden im Rücken – als Verfolgung.

Die Geschichte vom toten Offizier scheint mir die Voraussetzung für das Verständnis des unerträglichen Augenblicks. Auch damals ergriff ihn nicht nur eine jähe, alles überwältigende Angst; auch damals ergriff ihn ein starker Bewegungstrieb, der ihn in die nächste Bar laufen ließ. Das ist nicht nur die früheste Datierung eines unerträglichen Augenblicks, es ist auch die theoretisch vollständige Geschichte: Denn dieser Text über die Wasserscheide schließt jene Leerstelle, die den *Auftakt* für Blochs Text *Der unerträgliche Augenblick* bildet. Letzterer fällt in jeder Hinsicht aus dem Rahmen: durch seine Kürze nicht weniger als durch seine unvermittelte Gewalt wie durch

das Atemberaubende seines Inhalts. Obendrein gehört er zu den raren Texten von Bloch, in denen er sich jede utopische Aussicht versagt. Inhalt wie Form stehen auf der Nadelspitze der Entscheidung: Der Anblick des Toten durchschlag jäh und unvermittelt alle Abwehrstrukturen des Ich und konfrontierte ihn mit dem innerlich Verworfenen. In der Leiche des bayrischen Offiziers tritt ihm, vermutlich zum ersten Mal, dasjenige als *äußere Wirklichkeit* entgegen, was ihm *innerlich fehlte*.

Fügt man Blochs eigene Erklärungsansätze aus den unterschiedlichen Werken und Epochen zusammen, so erhält man folgendes Narrativ: der *pavor nocturnus*, der ihn beim Anblick des Toten ergreift, enthüllt die psychischen Folgen der Abwesenheit der Mutter als schützendem Objekt, heute wie damals. Der unerträgliche Augenblick ist demnach die wiederkehrende Erfahrung jener initialen Katastrophe in der Beziehung zur Mutter, die ihn von Geburt an zeichnet; sie zieht sich als roter Faden einer primären Abwesenheit durch seine gesamte spätere Entwicklung und gibt ihr eine spezifische Färbung von Mangel und Leid mit, die *vor* dem Freud'schen Ödipuskomplex liegt. Ihre primäre Dissonanz ist überall präsent und färbt jede Erfüllung mit ihrer Melancholie. Der Text über die »Wasserscheide« ist gerade deshalb so kostbar, weil er dieses Schema durchbricht, wenn auch »nur« im Vorbegrifflichen der Literatur. Dass gerade die Literatur ihr spezifisches Surplus hat, belegt dieser Text ganz nebenbei: Schöner ist Lacans väterlicher Signifikant nie gestorben. Die Geschichte vom toten Offizier legt keine genetische, sondern eine strukturelle Lesart nahe. *Ex negativo* bestätigt sie die Macht des Ödipuskomplexes unter den Auspizien einer abwesenden Mutter. Der Vater, stets ausgegrenzt und noch weit abwesender als die Mutter, erzwingt sich eine Wiederkehr über das *factum brutum* des Todes: Hier zerschellen alle Fantasien; die Realität des Todes zerschlägt die Mutter-Kind-Dyade; hier bricht sich die Macht der Wirklichkeit, die allen Phantasmen ihre tödliche Grenze zeigt, ihre furchtbare Bahn. Furchtbar, weil sie mit der Furcht des Todes aufgeladen ist, der kein Überschreitendes kennt.

Diese Geschichte zeigt zum ersten Mal eine Besonderheit im Denken, die Bloch das Bonmot entlockte, wonach Philosophen Menschen seien, denen das Denken besonders schwer falle. Weil er aus einer normalen psychischen Entwicklung heraus fiel, war auch die Entwicklung im Denken eine andere. Dass er die *Realität* des Todes brauchte, um aus einer melancholischen Symbiose

mit seiner Zimmerwirtin in die Welt gestoßen zu werden, entlarvt eine Symbolisierungsschwäche: Er kann zwischen Fantasie und Wirklichkeit psychisch nicht sicher unterscheiden, sondern er braucht die Gewalt des Todes.

Aber der tote Offizier steht nicht nur für die körperliche Präsenz des Todes, er ist auch ein Symbol: Symbol der Endlichkeit ganz allgemein, aber auch *der Realität gewordene Repräsentant des psychisch verworfenen Vaters*. Oder in den Worten Freuds: »das innerlich Aufgehobene kehrt von außen wieder« (Freud 1911, 194). Das beschreibt zwar die existentielle Gefährdung einer paranoischen Verfassung, aber sie bleibt *partiell*. Hier liegt der entscheidende Unterschied zum Wahn des Senatspräsidenten Schreber. In dessen Wahn, einem ausgearbeiteten Wahn*system*, geht die Welt gänzlich unter und lässt das Selbst allein zurück. In diesem Kontext spricht Freud ausnahmsweise von den *kreativen Leistungen* der Paranoia, die der Regression Schreibers zum Opfer fielen:

Überblickt man die kunstvollen Konstruktionen, welche der Wahn Schreibers auf religiösem Boden aufbaut [...], so kann man rückschließend ermesen, welcher Reichtum von Sublimierungen durch die Katastrophe der allgemeinen Libidoablösung zum Einsturz gebracht worden war. (Freud 1911, 196)

Bis zur *allgemeinen* Libidoablösung ging die Katastrophe nicht bei Ernst Bloch, sondern da sie sich nur *partiell* vollzog, blieb in seinem Fall der Reichtum der Sublimierungen nicht nur erhalten, sondern im Gegenteil: Die Katastrophe des unerträglichen Augenblicks war so groß, dass sie ihn aus seiner Flucht in die Melancholie vertrieb und ihn zum Produzieren zwang; aber sie war nicht groß genug als dass sie die Sublimierungsfähigkeit aufs Ganze gesehen geschädigt hätte.

Der Leichnam des unbekanntenen Offiziers wie die Geschichte insgesamt stehen für eine Rückkehr des psychisch Eliminierten *aus der Wirklichkeit*. Es ist eine Art Zwitter: Was als äußere Realität erscheint, ist *de facto* nicht nur psychischen Ursprungs. Sondern das, was es im Raum der Psyche aufgrund frühzeitiger Verwerfung erst gar nicht zu einer stabilen Repräsentanz gebracht hat, taucht aus der Wirklichkeit auf: Das Entsetzen, das dieses Auftauchen begleitet, verrät zum ersten Mal ein, wenn auch unbewusstes, Verständnis des Subjekts, das nunmehr den Mangel erkennt, mit dem es gelebt hat. Die Welt

ist durchsetzt mit Psychischem, während die Psyche Teile ihrer selbst in die Außenwelt verschoben hat.

Eine Krise beschreibt das allemal. Das Auftauchen des Verworfenen in der äußeren Realität zeugt von einer Entwicklung, aber konfrontiert das Subjekt zugleich erneut mit jenen Konflikten, die es seinerzeit zur Verwerfung zwingen. Ihr Ausgang ist offen. Am Beispiel des toten bayrischen Offiziers beschreibt Bloch eine Entwicklungsgeschichte in zwei Phasen: Das erste Mal läuft der 22-jährige Student in die Bar, das zweite Mal kehrt das Verworfene wieder als *Geschichte des Anderen*, vom Erzähler Ernst Bloch festgehalten im Wort. Indem Bloch diesen Text, der von der Geburt seines Selbst berichtet, nicht etwa ödipal die *Wegscheide*, sondern die *Wasserscheide* nennt, weckt der Text Assoziationen an Naturgewalten und Weltalter, die hier aufeinander gestoßen sind. Bloch selbst nennt das »metaphysische Ödipuserweiterungen«. Sein vorzüglichster Zeuge ist Franz von Baader (Baader, zitiert nach Bloch 1965, 258): Dieser behauptet als Unvordenkliches vor Anfang der Welt ein Verbrechen gigantischen Ausmaßes, »weniger ein Abfall als eine Empörung«. Dieses Verbrechen sei dauernd bezogen auf eine Erbsünde, durch den Sündenfall zwar angedeutet, aber nicht erschöpft – und sende ihr Unglück bis heute ringsum und permanent in die Welt, offenbar vor allem in die geschändete Natur (Baader, zitiert nach Bloch 1965, 257). Doch bleibt diese nicht stumm: »Durch alle Schönheiten der Natur vernimmt der Mensch bald leiser, bald lauter jene melancholische Wehklage über den Witwenschleier (!), den sie aus Schuld des Menschen tragen muß« (Baader, zitiert nach Bloch 1965, 257 f.). So zitiert Bloch seinen Gewährsmann Franz von Baader mit einem an entscheidender Stelle hinzugefügten Ausrufezeichen. Offenbar ist es Bloch wichtig, die melancholische Anklage der Natur an den Menschen, er habe sie zur Witwe gemacht, auch für den Leser deutlich zu notieren.

Das von Bloch eigens zugesetzte Ausrufezeichen verweist auf eine der raren Stellen, an denen Bloch sich mit Ödipus zu identifizieren scheint. Aber auch hier weicht er vor den irdisch-menschlichen Konflikten der Ödipussage in die Grandiosität der Natur aus; obendrein bleiben Tat und Täter namenlos: Zu rekonstruieren sind sie nur aus der Nachträglichkeit – aber dafür sind sie überall: Die gesamte Natur wird zum Spiegel der Klage einer verwitweten Allnatur, zum Vorwurf an den Menschen.

Die grandiose Erhöhung zur Allnatur wäre demnach an die Stelle getreten, die im gewöhnlichen Ödipuskomplex die Verdrängung einnimmt. Das hat einen ästhetisch-progressiven Aspekt: Er malt seinen unbewussten Konflikt an den Himmel einer Allnatur, in der er – wenn auch verschattet – immer noch deren Schönheit genießt. Diese Lösung hat jedoch auch einen regressiven Aspekt: Sie spaltet diesen Aspekt des Selbst ab und verweist ihn an die fremde Übermacht der Natur, subjektiviert und personifiziert sie, aber unbewusst fürchtet und begrüßt sie von nun an zugleich in ihr das abgespaltene Fremde. Vor allem aber: Wenn alles ins Grandiose verzerrt ist, dann gilt das nicht zuletzt von den Schuldgefühlen; auch sie haben die Dimension von Naturgewalten angenommen. So ist es nur konsequent, wenn Bloch sich von Anfang an als Paraklet entworfen hat, als Tröster. Mit seinem Werk versuchte er diese Schuld abzarbeiten.

Aber Erfahrungen wie diese ließen sich mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln nicht ins Denken auflösen, er musste sie erzählen. Doch weil er von Erfahrungen erzählen will, die sich ihm selbst begrifflich entziehen, verweisen die Worte, die er findet nicht nur auf die Anwesenheit einer Abwesenheit, sie evozieren *das Bild* einer Anwesenheit und bekommen eine magische Aura: die Aura des Imaginären. Damit steht auch diese Art zu schreiben an jener Grenze, die zwischen der Wirklichkeit des Wahns und der Symbolisierung des Wortes trennt.

Gelingt ihm das, oft erst Jahre später, so ist der Erfolg ein mehrfacher: Zum einen, er setzt aus sich heraus, was ihn im Inneren zu vernichten droht. Aber die gefürchtete innere Vernichtung ist nicht das Primäre, sondern vielmehr bereits Resultat: Resultat jener innerlichen Verwerfung, die aus der primären Abwesenheit der Mutter rührt und ihm eine Übernahme des väterlichen Signifikanten verwehrt. Schreibend schließt er die Kluft, die seine Entwicklung psychisch hinterlassen hat – und kommt erst über das Schreiben zum Denken. Meist erreicht er die Höhen diskursiven Denkens und wo nicht, stört es ihn nur bedingt. Das Überschreiten war nicht nur ein theoretisches Programm, sondern praktisches Postulat, das sein Schreiben bestimmen sollte. Allemal nachvollziehen lässt sich, dass das Schreiben für Bloch weit mehr als die Mitteilung seiner Gedanken war, sondern ein existentielles Bedürfnis sein musste: Mit jedem neu geschriebenen Wort, das er dem Nichts entrang, entfernte er sich vom Abgrund seiner Verwerfung und schuf sich am Rande des

Kraters eine sich zunehmend verbreiternde Basis, die ihn sicherte. Wenn Descartes mit seinem *dubito, cogito ergo sum* das unerschütterliche Fundament der neuzeitlichen Philosophie feierte, so ist diese Gewissheit für Bloch verloren. Er steht am gähnenden Un-Grund, Abgrund eines Seins, das seinen Sinn in der Zukunft suchen muss; anthropologisch legt Bloch den Ursprung aus dem Bewusstsein heraus in die Abgründe der menschlichen Psyche; gegen die Gewalt dieses Sogs bot er alles auf, was ihm zur Verfügung stand. Im Unterschied zu jenem berühmten Diktum Wittgensteins, worüber man nicht sprechen könne, darüber müsse man schweigen, war Bloch ganz und gar nicht bereit, sich sprachlich zurück zu ziehen – er hätte eine Geschichte erzählt.

Das Déjà-vu des Anderen

Der Text über den unerträglichen Augenblick endet mit einer Frage und einem Ausblick zugleich: Die Frage betrifft die Seltenheit dieser Erfahrung, der Ausblick geht auf das Déjà-vu. Warum, so Blochs Frage, ist der unerträgliche Augenblick eine so sehr viel seltenere Erfahrung als das Déjà-vu? Demnach verwundert es nicht, wenn Bloch (1965, 242) auch dieser besonderen Erfahrung, die es bereits zu seiner Zeit im Unterschied zum unerträglichen Augenblick in die medizinische, philosophische und psychoanalytische Literatur gebracht hatte, einen Essay widmet: »Bilder des Déjà-vu«. Inhaltlich gehöre es zu all jenen abgebrochenen Anfängen, zu denen die Erinnerung bedauernd zurückkehren müsse, weil sich ihr Versprechen nicht erfüllte; um eine nachwirkende, meist schuldhaftige Vergangenheit also. Von besonderer Bedeutung aber ist der Schock, der mit der Erfahrung des Déjà-vu einhergeht; er ist es, der die Verbindung zum unerträglichen Augenblick herstellt. Zusammengehalten werden diese beiden Erfahrungen laut Bloch nicht durch ihren Inhalt, sondern eben durch diesen, ihnen gemeinsamen Affekt. Aber im Unterschied zum Schock des unerträglichen Augenblicks ist derjenige des Déjà-vu erklärbar: Er mache »einen Sturz in Abgebrochenes kenntlich, diesfalls in *Versäumtes*.« (Bloch 1965, 238) Dafür steht nach Bloch Ludwig Tiecks Märchen: Der blonde Eckbert. Bloch lässt sich bereits im eigentlichen Text auf eine ausführliche Interpretation ein, welche er noch in seinem persönlich gefärbten »Nachtrag« erweitert: alles Hinweise auf die existentielle Bedeutung, die diese Geschichte für Bloch hatte.

Zur Erinnerung: Der Text von Tieck handelt von dem sich zunehmend entfaltenden Wahnsystem des blonden Eckbert, der allen, die er liebt, den Tod bringt; die in dieser Geschichte auftauchenden Personen erscheinen am Ende allesamt als imaginäre Spiegel-Andere; Handlung nicht minder wie die Personen bleiben wie in einen Kokon eingekapselt. Lediglich die Eltern wie die Hexe, also die Generation davor, bleiben außerhalb, erscheinen jedoch am Ende als die eigentlichen agents provocateurs. Der Einbruch des Wahns beginnt mit der Geschichte Bertas: Eckbert, ihr Mann, fordert sie auf, seinem Freund Walther nach dem gemeinsamen Abendessen in stürmischer Herbstnacht ihre seltsame Geschichte zu erzählen und Berta kommt diesem Wunsch ihres Mannes nach: beginnt mit den armen Eltern, denen sie als fantasiebegabtes, aber völlig untüchtiges Kind unnütze Last war, oft vom Vater grausam behandelt; erzählt von der Flucht des Kindes aus diesem Haus, von der Aufnahme in der einsamen Hütte einer alten Frau, die mit einem kleinen Hund und einem wunderschönen Vogel, der jeden Tag eine Perle legte, in verwunschener Waldeinsamkeit lebte; das erste Mal glücklich in ihrem Leben mit der Alten, die sie Kind und Tochter nannte, mit den Tieren, die sie liebten. Zunehmend selbständiger werdend, führte sie den Haushalt, wenn die Alte weg war. Aber als sie 14 Jahre alt war, erwachte in ihr der alte Kindheitstraum von einem ›überaus schönen Ritter‹ und sie begriff, dass es ein Leichtes war, in Abwesenheit der Alten den Vogel und die Perlen zu nehmen und in die verführerische Welt zu gehen. Irgendwann ist es so weit: Sie bindet den kleinen Hund, der sie mit bittenden Augen ansieht, in der Stube fest, nimmt den Vogel mit-samt dem Schmuck und verlässt die Hütte. Aber die Augen des Hundes verfolgen sie; sie vergisst seinen Namen, doch die Augen bleiben und Bertas Schuld vermehrt sich um das Vergessen. Schließlich wird ihr das Lied des Vogels, der den Verlust seiner Waldeinsamkeit beklagt, so unerträglich, dass sie ihn erwürgt. Von nun an verfolgen sie Ängste, ihre Aufwarterin werde sie bestehlen oder sie gar ermorden. Dann aber lernt sie Eckbert kennen und die Geschichte endet mit *happy end* im Schloss; vorläufig. Der Freund Walther, dem Berta das alles erzählt, ist voller Verständnis und sagt ihr Gute Nacht mit den Worten: »Edle Frau, ich danke Euch, ich kann mich Euch recht vorstellen, mit dem seltsamen Vogel, und wie Ihr den kleinen Strohmian füttert.« (Tieck, zit. nach Bloch, 239) Als Berta durch Walther den Namen des Hundes erfährt, den

sie selber vergessen hatte, ergreift sie ein gewaltiges Entsetzen, an dessen Folgen sie stirbt.

Blochs Interpretation ist ganz auf diesen Satz ausgerichtet, der die Erinnerung Bertas vervollständigt und zugleich ihr Schicksal besiegelt. Hier kehrt die Trennung von Vorstellung und Affekt als Rollenverteilung zwischen den Personen wieder: Walther kennt den Namen, den Berta vergessen hat; die wieder-gekehrte Erinnerung aber entbindet ein solch gewaltiges Entsetzen, denen die Kräfte der Selbsterhaltung nicht standhalten. Der todbringende Schock bildet für Bloch die gemeinsame Basis von unerträglichem Augenblick und dem *Déjà-vu*. Am Beispiel des Märchens vom blonden Eckbert ist es der vergessene Name, der für Bertas Schuld steht.

Aber: Der vergessene Name ebenso wie der Satz Walthers erweitern sich zur Szene. Bloch findet dafür den schönen Titel eines »*Déjà-vu* des Anderen« (Bloch 1965, 240); schön ist es in seiner Doppeldeutigkeit: Der Andere, das ist Walther, aber gemeint ist eigentlich das Andere der Psyche: Was Berta erfolgreich aus dem Bewusstsein ausschloss, kehrt als Realität zurück: die Magie des Namenvergessens wirkt auf Dauer nicht gegen die Macht des schlechten Gewissens und die gefürchtete Wiederkehr der Geschädigten; der paranoische Mechanismus lässt sich nicht so leicht unterlaufen – und um nichts anderes handelt es sich bei Blochs *Déjà-vu* des Anderen. Das verrät nicht zuletzt die besondere Struktur ihres Vergessens: Weit entfernt vom üblichen, neurotischen Vergessen war es Ausdruck einer Spaltung: Mit der Trennung von Bild und Wort – den bittenden Augen des kleinen Hundes, dessen Namen ihr entfallen war – kam Berta psychisch einigermaßen zurecht, aber als der Freund Walter, der diesen Namen nicht kennen konnte, ihre Erinnerungslücke schließt, bricht das labile Gleichgewicht zusammen: Der verworfene Name – Strohmian – ist aus dem Realen zurückgekehrt; Wahn und Fieber greifen erst nach Berta selbst und von ihr auf den Mann über, der von nun an in Walther seinen ärgsten Feind vermutet bis er ihn erschießt. – Tieck selbst macht in diesem furchtbaren Märchen deutlich, dass die Geschichte nicht als Handlung, sondern als psychischer Prozess zu lesen ist. Bereits bevor sie den Namen wieder erfuhr, war Berta im Text des Märchens ein Opfer ihrer Tat geworden: In der Aufwarterin kehrte die betrogene Alte zurück und Berta befürchtet, von ihr erdulden zu müssen, was sie der Alten antat. Die Heirat mit Eckbert wirkt nur kurz als Antidot.

Hier spricht Bloch, selten genug, von der Macht der Vergangenheit und entwickelt eine implizite Theorie: Demnach sind es Versäumnis und Schuld, was den Menschen an die Vergangenheit kettet und in seinen Bann zieht. Bricht man den deutlich autobiographisch aufgeladenen Text auf Blochs eigene Geschichte herunter, lässt sich Folgendes rekonstruieren: Als Bloch nach dem Ermächtigungsgesetz aus Ludwigshafen und dem nationalsozialistischen Deutschland floh, ließ er seine verwitwete Mutter zurück. Die letzte, über einen Brief an Karola Bloch zugängliche Begegnung von Mutter und Sohn hatte einmal mehr im Streit geendet; und es ist mehr als wahrscheinlich, dass das Blochs letzte Begegnung mit ihr überhaupt war. Blochs Mutter kam nicht, wie Karolas Familie im Konzentrationslager um, aber er, der sich als Paraklet entworfen hatte, musste sie allein im faschistischen Deutschland zurücklassen. Anfangs noch wurde er als Kritiker der Nazis verfolgt, aber die zunehmende Judenfeindlichkeit ihrer Umgebung musste ihn über die gemeinsame jüdische Identität mit der Mutter mehr zusammenschweißen als dies unter liberalen Bedingungen der Fall gewesen wäre. Auf die Mutter deutet obendrein seine Fehlleistung: Bertas »wahre Schuld ist das Unterlassen eines Tuns, das Vergessen eines Gegenstandes in einem Raum, der für immer verlassen wird.« (Bloch 1965, 242) Was für eine bürokratisch substantivierte Ausdrucksweise bei einem Schriftsteller von Blochs Format! De facto ist der verlassene Gegenstand eine lebende, leidende Kreatur, nämlich der Hund. Aber ganz analog hatte er den Hass auf die Mutter in einem seiner letzten Briefe, die den Besuch bei ihr dokumentieren, auf die Gegenstände im Raum, nämlich die alten Möbel, verschoben; dass die eigene Mutter obendrein Berta hieß wie die Protagonistin, erscheint dem gegenüber geradezu banal. Den für immer verlassenen Raum gab es nicht zuletzt in der Wohnung der Mutter. Mit der Emigration ging diese Welt für immer unter, auch das Ludwigshafen seiner Kindheit und Jugend. Zurück kehrte er, der sich so sehr mit der deutschen Sprache und dem Deutschen Idealismus als welthistorischer Blütezeit der Philosophie identifizierte, in ein von den Nazis geschändetes Deutschland. Zurück ließ er auch das Grab seines Vaters.

Auffällig ist nicht nur die entschiedene Dezentrierung des Tieck'schen Originals gegenüber der Bloch'schen Interpretation. Auffällig ist der Umgang Blochs mit der Aufklärung des furchtbaren Geschehens bei Tieck. Am unbekanntem Anfang steht die Schuld des Vaters von Berta, eines Adligen, dessen außereheliches Kind sie war. Deshalb gab sie der Vater zu den armen Häus-

lern, die Berta für die eigentlichen Eltern hielt, ein häufiges Märchenmotiv, das dem Erniedrigten eine Herkunft aus hohem Hause suggeriert. Aber nachdem Bertas Prüfungszeit bei der Alten bereits vorbei war, stahl sie, was ihr vermutlich selbst gehörte, erfüllte sich mit dem blonden Eckbert ihren Kindheitstraum von einem hoch idealisierten Ritter und landete mit ihrer Heirat im Bett des Stiefbruders. Im Text von Tieck ist dieser Inzest am Ende der Grund für Tod und Wahnsinn aller Beteiligten; davon setzt sich Blochs Interpretation bedeutsam ab. Einmal erklärt er die Inzest-Auflösung für den persönlichen Sparren von Tieck; das andere Mal aber greift er auf Goethe zurück, sehr implizit, aber unübersehbar: auf dessen: »und in abgelebten Zeiten warst Du meine Schwester oder meine Frau«. Dann aber, so Bloch, könnte der Schock des Déjà-vu, sonst immer schrecklich, endlich das »Befreidendste und Kostbarste« (Bloch 1965, 240) werden. Das war der Schluss seiner Interpretation vor dem Nachtrag, eine Art Fehdehandschuh, den er dem Inzesttabu hinwarf. Aber noch der Nachtrag endet mit Goethe und dem Eingeständnis eines Nicht-Wissen-Wollens: »wer heißt's euch deuten, sagt Goethe, und er sagt es nicht von Tieck.« (Bloch 1965, 242)

Was also will er nicht wissen? Bloch dimmt beides herab in dieser Erzählung: Über den Mord spricht er nicht, auch wenn seine Kenntnis vorausgesetzt ist, und den Inzest findet er teils banal, teils – allerdings dem Genie á la Goethe vorbehalten – Inbegriff der Befreiung. So scharfsichtig Bloch bei der Interpretation Bertas ist, so blind ist er Eckbert gegenüber; er liest Bertas Déjà-vu des Anderen scheinbar mühelos und findet ihr schuldhaftes Versäumnis, aber er steht nicht nur verständnislos, sondern Verständnis verweigernd, dem Wahn und den Morden des blonden Eckberts gegenüber. Geradezu ratlos aber macht seine Sicht als Ganze. Die Alte, Herz und Seele der Geschichte, erscheint ihm konkretistisch als böses Weib, das der jungen Berta ihren schönen Ritter nicht gönnt und der Inzest als eine über Goethe abgedeckte Herausforderung, das Unmögliche zu bestehen. Warum er die Auflösung Tiecks beiseiteschiebt, wonach die Alte den Wahnsinn Eckberts katalysierte, indem sie ihm als Walther oder Hugo erschien, wirkt zunächst ebenso willkürlich wie befremdlich. Das Märchen zeigt am Ende ein entfesselt Wahnsystem, das der blonde Eckbert im Umweg über sein *alter ego* Berta aktiv einleitete bis er dessen Opfer wurde. Am Ende werden die Beteiligten in ihrem Wahn zum Opfer der Sünden ihrer Eltern: Die vom Vater verstoßene Tochter taucht in der Wirklichkeit Eck-

berts auf; Bertas Schuld verdeckt die Schuld des Vaters und dessen Frau. Deren Vergehen wiederholt sich in der Schuld der Kinder. Im Wahn setzt sich das ausgehebelte Inzesttabu durch.

Wie lässt sich diese offensichtliche Fehlleistung Blochs erklären? Zum einen: Es interessiert ihn vor allem das *Déjà-vu* mit seinem Schrecken. In diesem Kontext hat er sich in der Literatur durchaus umgesehen, aber Freuds kleine Arbeit »Über Fausse Reconnaissance (>*Déjà Raconté*<) während der psychoanalytischen Arbeit« ist ihm entgangen. Dabei notiert Freud ausgerechnet hier den für ihn seltenen Fall eines Neuen: Wenn im Rahmen einer Analyse sein Patient eine Erzählung einleite mit dem Hinweis: Das habe ich Ihnen schon erzählt, müsse man – im Umweg über die Verneinung – davon ausgehen, dass nun etwas auftauche, das noch nie Thema in der Behandlung geworden sei. Freud verbindet das *Déjà-vu* mit der Kastrationsangst, die sich häufig als »halluzinatorische Täuschungen« (Freud 1914, 121) zu erkennen gäbe. Auch Lacan sieht im *Déjà-vu* eine »versprengte Halluzination« (Lacan 1954, 211); deshalb sei das Gefühl der Irrealität in diesem besonderen Fall exakt dasselbe Phänomen wie das der Realität: irreal, insofern das Verworfenen aus der Wirklichkeit wiederkehrt, real, insofern als die erstmalige »Erinnerung« eines Verworfenen sich als Wiedererinnerung deklariert, *de facto* aber für Lacan jenen kostbaren Moment beschreibt, in dem etwas aus dem Reich des Imaginären in das Reich des Symbolischen wechselt. Während jedoch beim Schizophrenen alles Symbolische real sei – mit Betonung auf »alles« – lebe bereits der Paranoiker in einer Welt, in der die imaginären Strukturen nur noch »vorherrschend« seien, sichtbar vor allem in den produktiven Phasen der Psychose und in der Halluzination.

Was aber verraten die Texte Blochs? »Die Wasserscheide« beginnt mit der Wiederkehr des verworfenen Vaters und zeigt Blochs Reaktion darauf, »Der unerträgliche Augenblick« dagegen zeigt die psychischen Auswirkungen des toten Vaters mit einer Leerstelle im Zentrum des vulkanischen Ausbruchs, während »Die Bilder des *Déjà-vu*« am literarischen Beispiel von Ludwig Tieck ein entfesselt Wahnsystem entfachen. Die herzlich tendenziöse Interpretation Blochs lässt, als Fehlleistung gelesen, Rückschlüsse auf die Psyche des Autors zu: Während Tieck von der Katastrophe eines Wahnsystems erzählt, begnügt sich Bloch mit einer partialen Wiederkehr des Verworfenen: eine punktuelle Paranoia gleichsam, kein Wahnsystem, mit Berta als Opfer.

Deshalb gelingt es ihm, im Unterschied zu jemandem wie dem blonden Eckbert oder in Wirklichkeit dem Senatspräsidenten Schreiber den Einbruch des Paranoischen psychisch zu bändigen und ihn kreativ zu wenden: Der Affekt ist groß genug, dass er sich Ausdruck erzwingt; aber er ist nicht dauerhaft überwältigend, so dass er in ein psychotisches System auslaufen müsste. Im Unterschied zu Schreiber bleiben die Sublimierungen erhalten. Damit drängt sich die Analogie zu Freuds Theorie des Witzes auf: Wie beim Witz insgesamt das Ich in seiner Funktion erhalten bleibt, aber einen Aspekt des Gedankens der Darstellungsform des Unbewussten überlässt, so erhält sich hier das Ich, indem es einen Aspekt dem paranoischen Mechanismus opfert. Was beim Witz die Rebellion gegen den Zwang der Logik, entspräche hier dem Protest gegen die Realität. Wichtig bei beiden ist die soziale Dimension: Wie der Witz erzählt wird und den Anderen als Adressaten braucht, so vervollständigt sich im Déjà-vu des Anderen das zerrissene Ich, indem ihm der Andere den verworfenen Aspekt seiner selbst wie von außen zuspiziert. Im Märchen von Tieck erkennt Bloch das Katastrophische in der Wiederkehr des Verworfenen.

Das Problem selbst ließ Bloch ein Leben lang nicht los. Aber am Ende seines Lebens, nach abgeschlossenem Werk, widmet er sich dem positiven Aspekt dieses Überschreitens. Er nennt es Anagnorisis. Gemeint ist jener Augenblick, in dem sich lang Getrennte, womöglich sogar durch Mord und Schuld Getrennte, wie in Thomas Manns *Joseph und seine Brüder*, wiedersehen: Dabei geht es nicht nur wie in dem berühmten Madeleine-Beispiel in Marcel Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit* um die Wiedererinnerung und Vergegenwärtigung einer verlorenen Erinnerung aus der Kindheit, sondern Anagnorisis beschreibt für Bloch jenen entscheidenden Augenblick eines Wiedersehens, der alles ändert. ›Ich bin Joseph, euer Bruder; lebt denn mein Vater noch?‹ – dieser Vers aus der Oper *Joseph in Ägypten* von Nicolas-Etienne Mehul bildete in seiner späten Tübinger Zeit das oft zitierte Leitmotiv von Blochs Suche. Die berühmteste Wiedererkennungsszene in der Musik ist jene Szene in Beethovens *Fidelio*, als Leonore Florestan die Ketten abnimmt. In der Malerei fand Bloch wie nirgend sonst im Expressionismus seiner Zeit die ästhetische Verwandlung von Paranoischem in Kunst: Es ist nicht nur die Frau, die in Munchs Gemälde ihren berühmtem Schrei ausstößt; hier schreit die ganze Welt. Blochs eigener Stil war expressionistisch ausgerichtet: Machtvoll überrannten seine Sätze das bisherige Wissen und setzten eine neue Sprachwelt ein, die, selbst

wenn ihr nichts Objektives entsprechen sollte, solange Bestand hatte als sie die bisherige Welt erzittern ließ. Er selber bewunderte die Verse des alten Goethe, dessen Genie sich nicht zuletzt in Zusammenstellungen bewies, die dem normalen Denken verboten sind: Die Sonne kommt im Donnergang/Welch ein Getöse macht das Licht. Als Wetterbericht nach der Tageschau aufgefasst, ist der Text verrückt, aber als ein im Feuer des paranoischen Mechanismus Gehärteter, wagte Goethe Verbindungen von Auge und Ohr, Stummheit und Schrei als sei der himmelstürmende Prometheus im Nebenberuf empirischer Realist.

Zum Schluss der Neubeginn: Dieses paradoxe Ende kennzeichnet auch das Leben und Werk Wolfgang Lochs. Der Neubeginn beschreibt bei Wolfgang Loch nicht weniger als bei Bloch ein Jenseits der Deutung. Genauer: Es setzt einen gemeinsam von Analysand und Analytiker beschrittenen Deutungsweg voraus, als dessen Ziel sich ein Erkenntwerdenwollen jenseits der Sprache einstellt: Auch hier gibt es eine aufklärerische erste Bewegung deutender Rekonstruktion und Konstruktion, gipfelnd in einer Krise, die Loch mit Balint als gutartige Regression charakterisiert; sie öffnet dem Analysanden einen Raum jenseits triebhaft aufgeladener Bedeutungen und Beziehungen, vorausgesetzt der Analytiker erkennt, was der Analysand ›brauche‹. Loch spricht von einem metaphorischen ›Berühren oder Befühlen‹ – und rührt damit an jenen Punkt menschlicher Existenz, der an ein Verstehen jenseits der Worte appelliert. Wenn dies gelinge, so stelle sich etwas ein, »was« – wörtlich Loch – »bisher noch nie ›erlebt‹ oder erfahren wurde« (1993, 82). Präziser lässt sich das Noch-Nicht-Bewusste im Rahmen des psychoanalytischen Prozesses kaum beschreiben.

Literatur

- Bloch, E. (1965) Literarische Aufsätze. In: *Gesamtausgabe*, Bd. 9, 232–242.
Bloch, E. (1985 [1911]): Briefe 1903–1975. Hg. von K. Bloch u. a.
Bloch, E. (1934): Selbstporträt ohne Spiegel. In: *Der unbemerkte Augenblick – Feuilletons für die Frankfurter Zeitung 1916–1934*. Hg. von R. Becker 2007.
Bloch, E. (1959): Das Prinzip Hoffnung. In: *Gesamtausgabe*, Bd. 5.
Bloch, E. (1969): Spuren. In: *Gesamtausgabe*, Bd. 1. Genaue Zeitangaben fehlen; der weitaus größte Teil dieser Geschichten sei zwischen 1910 und 1929 ge-

schrieben, verrät das Ende der Inhaltsangabe (S. 10) Zum ersten Mal veröffentlicht wurden sie 1930.

- Bloch, E. (1921): Gedenk- und Tagebuch 1921, unveröffentlichte Fassung (Autograph, in der schriftlichen Übertragung meines privaten Manuskripts S. 21. Eine sehr verkürzte, von Bloch noch zu Lebzeiten verantwortete Fassung findet sich in *Tendenz – Latenz – Utopie* (1978). Ausführliche Interpretation der unveröffentlichten Fassung in: H. Gekle: *Der Fall des Philosophen* (im Druck).
- Freud, S. (1915): Zur Einführung des Narzißmus. In: *GW X*, 161.
- Freud, S. (1911): Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides). In: *GW VIII*, 239–320.
- Freud, S. (1914): Über fausse reconnaissance (déjà raconté) während der psychoanalytischen Arbeit. In: *GW X*, 116–123.
- Freud, S. (1911): Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia. In: *GW XIII*, 308.
- v. Goethe, J.W. (1811, 1812, 1814, 1831): Aus meinem Leben – Dichtung und Wahrheit, 11. Buch. In: *Goethe Werke*, Bd. 5, Frankfurt, ohne Jahresangabe.
- Loch, W. (1993): *Deutungs-Kunst: Dekonstruktion und Neuanfang im psychoanalytischen Prozess*. Tübingen: edition diskord.
- Schelling, F.W.J. (1973 [1809]): Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände. In: Ders.: *Ausgewählte Werke*. Schriften von 1806–1813.
- Scholem, G. (1975): Wohnt Gott im Herzen eines Atheisten? In: *Der Spiegel*, 29. Jg., Nr. 28, 7. Juli 1975; 110f. Wiederabgedruckt in: Markun, S.: Ernst Bloch und Hans Heinz Holz: System und Fragment und: Dies. Ernst Bloch in Projekten, Halle 2010, 181.

Hanna Gekle, Myliusstr. 58, 60323 Frankfurt, h.gekle@web.de