

Ingo Zechner

Das Pandora-Phantasma

Von Epimetheus bis Jack the Ripper:
Der Stoff, aus dem Wedekinds Lulu gemacht ist

Wenn ich vorschlage, von einem *Pandora-Phantasma* zu sprechen, ja den Begriff eines Pandora-Phantasmas zu *prägen*, hat das mehrere Gründe. Keineswegs soll damit gesagt sein, daß es sich bei der Figur der Pandora um eine bloße Phantasie, um nichts als ein „Hirngespinnst“ handelt. Selbst mit dem, was man in der Musik Phantasie (oder *fantasia*) zu nennen pflegt, hat dieser Begriff des Phantasmas wenig gemein (am wenigsten das Prinzip der freien Variation). Der epistemologische Status des Phantasmas ist weitgehend unklar. Ja, es ist nicht einmal sicher, ob er bloß ungeklärt oder unklärbar ist. Eine Genealogie der Episteme (eine *Genealogie des Wissens* im Sinne von Nietzsches *Genealogie der Moral*) würde vielleicht zu dem Befund kommen, daß sich das Phantasma einer ontologisch fundierten Begrifflichkeit in demselben Verhältnis entzieht, in dem es eine solche überhaupt erst hervorruft: So manche Methode der „klassischen“ Philosophie könnte ihr als ein Exorzismus erscheinen, dessen vorrangiges Ziel die Vertreibung, ja Austreibung von Phantasmen ist. Wenn unter verschiedenen Namen verschiedene Aspekte des Phantasmas diskutiert werden, ohne sich zu einer Bestimmung ihres Gegenstandes zusammenfügen zu lassen, trägt das zur Klärung zweifellos ebenso wenig bei, wie wenn unter demselben Namen kontroverse und inkompatible Bestimmungen versucht werden. Allerdings sehe ich darin gerade die Chance für den Entwurf eines Phantasma-Begriffs: Daß er in zahlreichen Konzepten an neuralgischen Punkten eingesetzt werden könnte, um ihr ungenutztes Potential zu erschließen. Ob diese Chance tatsächlich genutzt werden kann, ist jedoch alles andere als gewiß. Abseits seiner epistemischen Fragwürdigkeit und seines allzu gewissen Alltagsgebrauchs hat der Ausdruck *Phantasma* ein reiches Spektrum zu bieten, ein nahezu unerschöpfliches Reservoir an Sinn, das sämtliche Gewohnheiten des Denkens herausfordern kann — das Folgende ist dabei nicht mehr als eine erste grobe Spektralanalyse, ein kurzer Abriß seiner Geschichte.

Der Begriff des Phantasmas teilt mit seinem Inhalt die Veränderlichkeit seiner Gestalt. Neben dem *Phänomen* (dem griechisch-lateinischen *phaenomenon*) und wie das Wort *Phantasie* (*phantasia*), mit dem es oft synonym gebraucht wird, gehört das *Phantasma* (*phantasma*)

etymologisch zu einer Familie griechischer Wörter, der das Verb *phainein* zugrunde liegt: Letzteres bedeutet (medial) soviel wie „sichtbar machen“, in der Form *phainesthai* „sichtbar werden, erscheinen“; interessant ist es vielleicht zu wissen, daß selbst das Verb *phantazesthai* zunächst dasselbe bedeutet: „sichtbar werden, erscheinen“. Die erschlossene indogermanische Wurzel der gesamten Wortfamilie hat die Bedeutung von „scheinen, glänzen, leuchten“. Aus ihr sind auch die griechischen Wörter *phaos*, *phos*, *photos* „Licht“ (daher *Photo* usw.), *phanos* „Fackel, Leuchte“ und *phasis* „Erscheinung, Aufgang eines Gestirns“ (daher *Phase*) gebildet.¹ Nun beginnt die Geschichte Pandoras mit dem Erscheinen des Lichts. Genauer: Es ist der Schein einer Fackel, dem das Erscheinen Pandoras wie sein Schatten folgt. Von Hesiod sind zwei Varianten dieses Erscheinens bezeugt.² Gemeinsam ist beiden, daß sie Pandora als Folge einer Vergeltung begreifen, die an den Menschen geübt wird. Und der *Mensch* ist hier ident mit dem *Mann* – denn Pandora, das ist die erste Frau. Die Männer sind wie die Götter aus der Erde gezeugt (Variante: aus Erde und Feuer) – am Anfang der Theogonie ist es der Koitus von Gaia und Uranos, die Vereinigung der Erde mit dem gestirnten Himmel, der das Geschlecht der Götter entstammt.³ Und die Unsterblichen sind zunächst von den Sterblichen noch nicht geschieden. Erst als sich Götter und Menschen in Mekone versammeln, führt Prometheus die Scheidung herbei.⁴ Er zerteilt einen gewaltigen Stier in der Absicht, den „allwissenden“ Zeus zu täuschen. Für sich und die Menschen füllt er den Magen des Stiers mit dem Fleisch und den Innereien, für Zeus hüllt er die Knochen in schimmerndes Fett, so daß die beiden Teile äußerlich einander zu gleichen scheinen. Voller List läßt er Zeus zwischen ihnen die Wahl. Freilich durchschaut Zeus den Betrug, und trotzdem wählt er den ungenießbaren Teil. (Seither verbrennen die Menschen (d.h. hier die Griechen) nur die Knochen als Opfer für die Götter und verzehren den schmackhaften Rest.)⁵ Doch Zeus trifft seine Wahl in der Absicht, Vergeltung zu üben: Nun sind Götter und Menschen geschieden und was letzteren fehlt, ist ein Teil der göttlichen Macht: Indem Zeus das Feuer verbirgt, entzieht er den Menschen nicht zuletzt die Verfügung über das Licht.⁶ Als es Prometheus dennoch gelingt, das Feuer zu entwenden und den Menschen zu schenken, reagiert Zeus mit

¹ Etymologien nach Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 22. Auflage unter Mithilfe von Max Bürgisser und Bernd Gregor völlig neu bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin / New York 1989 und Der Duden, Bd. 7: *Duden Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, 2. völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage von Günther Drosdowski, Mannheim / Wien / Zürich, 1989.

² Hesiod, *Theogonie* 570-616; *Werke und Tage* 53-105.

³ Hesiod, *Theogonie* 44-46, 104-107, 116-153.

⁴ Hesiod, *Theogonie* 535-557.

⁵ Vgl. Jean-Pierre Vernant, *Mythos und Religion im alten Griechenland* (engl. 1987, franz. 1990), aus dem Französischen von Eva Moldenhauer (= *Edition Pandora*; Bd. 26), Frankfurt am Main / New York / Paris 1995, S 71-75 (Die Listen des Prometheus).

⁶ Hesiod, *Theogonie* 558-569, *Werke und Tage* 48-52.

Strenge und List: Prometheus läßt er an den Gipfel des Kaukasos schmieden und hetzt einen Adler auf ihn, der jeden Tag seine Leber anfrißt, bis sie über Nacht wieder nachwächst; den Menschen jedoch macht er ein ebenso unwiderstehliches wie ruinöses Geschenk.⁷ Er läßt Hephaistos aus Erde (Variante: aus Erde und Wasser) die Gestalt eines reizenden Mädchens bilden. Von den olympischen Göttern und anderen göttlichen Wesen wird dieses Mädchen mit den verschiedensten Eigenschaften begabt. Vor allem zwei sind besonders erwähnenswert: Während Aphrodite ihr Gesicht mit Liebreiz ausstattet, flößt Hermes ihr hündische Schamlosigkeit, Schmeicheleien, Lügen und Betrugerei ein. Hermes verleiht ihr auch die Stimme und nennt sie *Pandora*, die „Allbegabte“, die „Gabenreiche“, da alle Olympier sie als Geschenk gestiftet haben. Als solche ist sie jedoch zugleich „die „Allgeberin“, „die alles schenkt“, weil sie eine „Büchse“ mit sich führt, ein Gefäß⁸, das alle Übel der Welt enthält – *Pandora* ist also ein sprechender Name. *Prometheus*, „der zum Voraus Wissende“, „Vorsorgende“ hat einen leichtsinnigen Bruder: *Epimetheus*, „den erst nachträglich Lernenden“, „Unbedachten“. Dieser nimmt das Geschenk in Empfang. Pandora öffnet die „Büchse“ und mit all den Übeln, mit Mühsal und Krankheit kommt auch der Tod in die Welt. Nur Elpis, die „Hoffnung“ bleibt in ihr zurück. Es heißt, von Pandora stamme „das Geschlecht der Weiber“ ab. Und erst durch sie seien die Menschen sterblich.⁹

Die Bedeutung dieser Erzählung liegt nicht nur darin, daß in ihr Pandora erstmals für uns erscheint. Hesiods Transformation des Mythos zeichnet sich darin aus, daß seine Geschichte den Modus von Pandoras Erscheinen zugleich reflektiert: Pandora erscheint als ein *Trugbild*, ein *Simulacrum*, eine göttliche *Phantasie* voller Falschheit und Täuschung, von den Göttern den Menschen – respektive den Männern – mitgeteilt, damit diese sie untereinander teilen – mit einem Wort, sie erscheint als ein kollektives *Phantasma*. Und mehr noch als das: In der Form des Feuers schenkt Prometheus den Menschen auch *phos*, das Licht, dagegen Zeus ihnen in der Gestalt Pandoras das Phantasma. Die Erzählung vom Ursprung der Differenz zwischen Göttern und Menschen, zwischen Mann und Frau, ist zugleich und in eins die Erzählung der Differenz von Erscheinung und Schein, *Phänomen* und *Phantasma*. Wenn man tatsächlich von einem Pandora-Phantasma sprechen kann, tritt es bei Hesiod erstmals auf. Doch sein Auftreten ist zugleich der Auftritt des Phantasmas als solchen, eines Phantasmas jenseits der kleinen, durchschaubaren Listen, mit denen einander Unsterbliche zu täuschen

⁷ Hesiod, Theogonie 570-616, Werke und Tage 53-105.

⁸ Zur „Büchse“ (*pyxis*), die eigentlich ein großes Vorratsgefäß (*phos*, *dolium*) ist, vgl. Dora und Erwin Panofsky, Die Büchse der Pandora. Bedeutungswandel eines mythischen Symbols, aus dem Englischen von Peter d. Krumme, Frankfurt am Main 1992, vor allem S. 20-22 und 27-38.

⁹ Zu diesen und weiteren Varianten in der griechischen Mythologie vgl. Karl Kerényi, Die Mythologie der Griechen, Bd. I: Die Götter- und Menschheitsgeschichten, München¹⁷ 1996, S. 164-175.

versuchen, eines Phantasmas, an dem das Vermögen der Menschen seine Grenzen erfährt. Und ein solches Phantasma wird das menschliche Denken spätestens seit dem Lehrgedicht des Parmenides und Platons Kampf gegen die Trugbilder in Atem gehalten haben.

Phantasma und *Phänomen* sind – etymologisch identisch – so etwas wie siamesische Zwillinge, wo sie sich teilen: entzweit, aber nicht trennbar. Ersteres soll kein bloßes Double, sondern die Umkehrung von letzterem sein. Gilt das Phänomen als wahr, so daß Phantasma als falsch (dasselbe mit real/irreal, wirklich/unwirklich; bewußt/unbewußt, Wachheit/Traum usw.). Und das Vorurteil will das Phantasma aus dem Phänomen entstanden sein lassen. Doch schlägt nicht in beiden ein und dasselbe Herz?

Während der Begriff des Phänomens in der Geschichte des Denkens relativ klar zu verfolgen ist – die Namen Hegel und Husserl markieren darin je den Entwurf einer Phänomenologie –, bleibt der des Phantasmas lange Zeit kryptisch, obwohl er nach den antiken Debatten auch am Beginn des neuzeitlichen Denkens steht: Man ist zwar gewöhnt, diesen Neuanfang mit dem Namen Descartes zu verbinden. Doch der Denkansatz Descartes ist nichts als der Versuch, ein Fundament zu errichten, das selbst kein Phantasma sein darf, um auf ihm die weitere Unterscheidung von Wahrheit und Trug, Phänomen und Phantasma, aufbauen zu können (das „cogito“ als Fundament).¹⁰

Es ist Hume, der den Phantasmen ihren Stellenwert wieder einräumt.¹¹ Hume nennt sie zwar nicht beim Namen, wohl aber die Kraft, die sie erzeugt: Manchmal spricht er von *fancy*, der „Phantasie“, in der Regel jedoch von *imagination*. Ein Terminus, den die deutsche Philosophie behutsam mit „Einbildungskraft“ übersetzt. Indem Hume zeigt, daß noch die einfachste Wahrnehmung der Einbildungskraft bedarf und indem er zugleich die Macht der Gewohnheit entdeckt, die in ihr am Werk ist, führt er die tiefste Krise herbei, in welche die Unterscheidung von Phänomen und Phantasma gestoßen werden konnte. Eine Krise, die sich mit Nietzsche nochmals verschärft: Was wäre, wenn unsere sichersten Wahrheiten nichts als Gewohnheiten sind?

Kant hat noch versucht, eine theoretische Differenz beizubehalten und das Vermögen der Einbildungskraft in zwei Vermögen zu teilen: eine empirisch reproduktive und eine rein produktive Einbildungskraft.¹² Kant weiß jedoch selbst, was *Einbildungskraft* im

¹⁰ Vgl. René Descartes, Meditationen über die Erste Philosophie (lat.: 1641 / 1642²), übers. und hg. von Gerhart Schmidt, Stuttgart 1986.

¹¹ Vgl. David Hume, Ein Traktat über die menschliche Natur in zwei Bänden, übers., mit Anmerkungen und Register versehen von Theodor Lipps, Bd. I: Über den Verstand (= Philosophische Bibliothek Bd. 283a), Hamburg 1904²/1989, passim und ders., Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand, übers. von Raoul Richter, mit einer Einleitung hg. von Jens Kulenkampff (= Philosophische Bibliothek, Bd. 35), Hamburg¹² 1993, passim.

¹² Vgl. Immanuel Kant, Werkausgabe in 12 Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1974: Bd. III u. Bd. IV, Kritik der reinen Vernunft (A: 1781 / B: 1787²), passim.

gewöhnlichen Sprachgebrauch heißt: „*das Vermögen, einen Gegenstand auch ohne dessen Gegenwart in der Anschauung vorzustellen*“¹³. Nun entbehrt aber die einfachste Synthesis der reproduktiven Einbildungskraft, an der das Gedächtnis beteiligt ist (jede Anschauung eines Gegenstandes etwa), schon genau dieser Gegenwart. Woher können wir also wissen, ob irgend ein „Bild“, das uns die Einbildungskraft liefert, nicht eine bloße „Einbildung“ ist?

Husserl hat jahrzehntelang darum gekämpft, das Phantasma als einfaches Phänomen zu neutralisieren.¹⁴ Und Heidegger hat dann versucht, eine phänomenologische Formel zu finden, in der sich die gesamte Tradition der Differenz von Phänomen und Phantasma – ausgehend vom Bedeutungsspektrum der griechischen Wörter – noch einmal artikuliert: Demnach ist das *Phänomen* „das Sich-an-ihm-selbst-Zeigende, das Offenbare“. „Die *phainomena* [von mir transskribiert, I. Z.], „Phänomene“, sind [...] die Gesamtheit dessen, was am Tage liegt oder ans Licht gebracht werden kann, was die Griechen zuweilen einfach mit *ta onta* [von mir transskribiert] (das Seiende) identifizierten.“¹⁵ Es besteht aber die Möglichkeit, „daß Seiendes sich als das zeigt, was es an ihm selbst *nicht* ist“ oder daß es nicht zeigt, was es an ihm selbst ist – oder beides zugleich. Wir haben also noch lange kein Recht, ein solches Zeigen als etwas schlechthin Nicht-Seiendes zu verwerfen, wohl aber, es als ein bestimmtes Nicht-Seiendes, ein Nicht-Sein von etwas Bestimmtem zu begreifen. Genau das ist es, was man „Erscheinen“ nennt: „Erscheinung als Erscheinung „von etwas“ besagt [...] gerade *nicht*: sich selbst zeigen, sondern das Sichmelden von etwas, das sich nicht zeigt, durch etwas, was sich zeigt. Erscheinen ist ein *Sich-nicht-zeigen*“, ein Verbergen im Gegensatz zum Offenbaren. Und dieses Nicht-Zeigen begegnet uns in zweifacher Form: als Zeichen (das etwas zeigt, was es an ihm selbst nicht ist) und als Schein (der nicht zeigt, was er an ihm selbst ist und zugleich zeigt, was er an ihm selbst nicht ist). Wenn sich nun aber Phänomene – gegen Heideggers Intention – niemals als solche, sondern immer nur als Erscheinungen von etwas (also entweder als Zeichen oder als Schein) offenbaren, wäre die Möglichkeit einer Phänomenologie grundsätzlich in Frage gestellt. Das ergäbe die Chance, in Konkurrenz zur Phänomenologie, neben der Semiotik eine „Phantasmalogie“ zu entwerfen. Im Anschluß an Nietzsche hat Freud es verstanden, die Phantasie mit dem Trieb zu verbinden.¹⁶ Und wenn der Begriff des Phantasmas, den ich vorschlage, der Psychoanalyse

¹³ Ebd., B 151.

¹⁴ Vgl. vor allem Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung*. Texte aus dem Nachlaß (1898-1925), hg. von Eduard Marbach (= Husserliana, Bd. XXIII), The Hague / Boston / London 1980.

¹⁵ Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (1926), Tübingen¹⁶ 1986, § 7.

¹⁶ Für einen ersten Gesamtüberblick vgl. den Artikel über „Phantasie“ in J. Laplanche / J.-B. Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse* (franz. 1967), übers. von Emma Moersch, Frankfurt am Main¹¹ 1992.

etwas verdankt, dann ist es die Beziehung zum Wunsch oder – wie Freud manchmal sagt – zur Begierde. Die Lacan-Schule hat *Wunsch* mit *désir* übersetzt – in der Rückübersetzung heißt das „Begehren“ – und da Freud mit Phantasie weniger die Einbildungskraft als ihr Produkt zu bezeichnen pflegt, ist das französische Wort dafür eben *fantasme*. Freud geht in ihrer Verknüpfung so weit, von „Wunschphantasien“ zu sprechen, und zumindest zwei seiner Momente sind an diesem Begriff außerordentlich originell: Erstens bleibt die topische Stellung der Phantasie (des Phantasmas) für Freud unentschieden – sie kann bewußt, vorbewußt oder unbewußt sein. In jedem Fall kann der Motor der Phantasie, der Wunsch oder das Begehren, unbewußt sein, und das ist gegen die Tradition eine unerhörte Novität. Fazit: Die Phantasie (das Phantasma) ist nicht auf die Absicht eines bewußt wünschenden Subjekts zu reduzieren (Letztlich ist es die Frage der Intentionalität, die eine „Phantasmalogie“ und die Phänomenologie entzweien würde.) Zweitens ist eine Phantasie (ein Phantasma) nicht einfach, sondern zusammengesetzt. Sie ist eher Montage eines Ensembles: Nicht ein Objekt der Begierde wird vorgestellt, sondern eine Szene („ein Kind wird geschlagen“ usw.). Dieses Wissen scheint mir in den verschiedensten psychoanalytischen Konzeptionen der Objektbeziehung (auch im sogenannten Objekt klein ‚a‘ der Lacan-Schule) generell verloren gegangen zu sein. Und selbst Freud hat sich in seinem Symbolismus um seine eigene Einsicht selten gekümmert. Es handelt sich stets um Szenarien, selbst wenn sie sich in einem einzigen Satz ausdrücken lassen sollten: organisierte Szenen, die – in einer meist visuellen Form – dramatisch dargestellt werden. Und es ist genau dieses zweite Moment, das Deleuze und Guattari in ihrer Wendung gegen Lacan und Freud, gegen die Psychoanalyse als solche, aufgegriffen haben, als sie das Konzept der Wunschmaschine entwarfen.¹⁷

Obwohl Freud in der Einschätzung des Stellenwertes der Phantasie (des Phantasmas) gelegentlich schwankt (etwa wenn er ab einem bestimmten Zeitpunkt der sogenannten „Urszene“ – in welcher der Analysand als Kind seine Eltern beim Geschlechtsverkehr beobachtet haben will – eine *bloß* „psychische Realität“ zugesteht), war er bemüht, der „psychischen Realität“ eine besondere Existenzform neben der „materiellen Realität“ einzuräumen – eine Dualität, die sich nicht zuletzt in der Differenz von Lustprinzip und Realitätsprinzip artikuliert und in den psychotischen Wahnbildungen auf ihre härteste Probe gestellt wird; eine Probe, die zumindest die Psychoanalyse nicht bestanden hat. Und wenn es darüber hinaus etwas gibt, worin sich der Begriff des Phantasmas, den ich vorschlage, von jenem Freuds unbedingt unterscheiden muß, ist es dessen regressive Definition: die Fixierung

¹⁷ Vgl. Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I* (franz. 1972), übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt am Main 1977.

der Phantasie auf einer bestimmten Libidostufe. Freud hat immer wieder versucht, die Wunschphantasie als eine halluzinatorische Besetzung einer Erinnerung an eine Befriedigung zu definieren, um sie auf ein reales Geschehen zurückzuführen. Das Pandora-Phantasma verlangt wie von selbst nach seiner progressiven Bestimmung: Wenn Pandora die „Allgeberin“ ist und der Wunsch demnach nicht weniger als alles begehrt, was sie zu geben hat, ist es endgültig die Zukunft, die an die Stelle jeder Vergangenheit tritt.

Am meisten Tribut ist aber nicht Freud, sondern Klossowski zu zollen, der das Phantasma nicht allein durch die Begierde, sondern durch die Zwanghaftigkeit gekennzeichnet hat, mit der es diese erweckt.¹⁸ Die Extravaganz von Klossowskis Phantasma-Begriff steht seiner Verwendbarkeit nicht im Wege. Zwar bezeichnet Klossowski eher jene Instanz als Phantasma, die eine Zwangsvorstellung hervorruft, als diese Zwangsvorstellung selbst. Bei ihm ist das Phantasma eher diesseits jeder Erscheinung, im Bereich einer Ursache angesiedelt, die nur in ihren Wirkungen, ihren Effekten zugänglich ist. Das hindert jedoch nicht daran, das Wort *Phantasma* wörtlich mit der „Weise eines Erscheinens“ zu übersetzen – oder neutraler mit der „Weise eines Gegebenseins“ –, also analog zum Wort „Phänomen“ in der Phänomenologie; allerdings jenseits der Unterscheidung von wahr und falsch. Denn zugleich mit der Charakterisierung der „Vorstellung“ durch das *Wie* ihres Gegebenseins oder ihres Erscheinens kann dessen Zwanghaftigkeit charakterisiert werden. Wobei der Zwang in der Kunst weniger auf den Künstler als auf die Erscheinungsform seines Werks zu beziehen ist. Der Begriff einer Zwangsvorstellung würde demnach den gesamten Komplex bezeichnen – also einschließlich der zwingenden Instanz. Letztere wäre dann nicht das Phantasma, sondern dessen *Struktur* – wenn an dieser Stelle von einer „Struktur“ überhaupt die Rede sein kann. Vielleicht handelt es sich eher um eine *Figur* und die Weisen ihres Erscheinens – um eine Figur des Denkens, eine *Denkfigur* also. Die Formel für die Figur des Pandora-Phantasmas könnte dann so lauten: „Pandora heißt jene, die uns alles gibt. Zuletzt aber nimmt sie uns das Leben und gibt uns den Tod.“¹⁹ Das „uns“ wäre von Fall zu Fall zu bestimmen. Und das „alles“ mag gelegentlich auf „alles Üble“ eingeschränkt sein. Entscheidend ist aber, daß ihr letztes Geschenk alle andren verübelt und deshalb die besten die übelsten sind: So ist etwa die Hoffnung als größtes Gut, das Pandora zurückbehält, nach Nietzsches Einsicht das größte der Übel: Sie verlängert die Qual.²⁰

¹⁸ Klossowskis Gesamtwerk ist eine Ausarbeitung seines Phantasma-Begriffs.

¹⁹ So hat etwa Peter Mussbach in Salzburg Bergs Lulu als bleiche Todesbotin in Szene gesetzt.

²⁰ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. Ein Buch für freie Geister, Erster Band, 71.

Was das Phantasma als Zwangsvorstellung kennzeichnet, ist sein possessiver Charakter. Weniger, daß es *meine* persönliche Zwangsvorstellung ist – und nicht die der anderen. Denn diese Unterscheidung hat nur für diese anderen einen Sinn, sowie für einen unbeteiligten Dritten. Eher, daß sein Gegenstand mit *mir* persönlich zu tun hat, daß er sich an *mich* richtet, nach *mir* verlangt, *mich* verfolgt, *mir* gehört usw. „Allgemein läßt sich bemerken, daß die Phantasmen das Unbestimmte nur als die Maske eines Personalen oder eines Possesiven verhandeln“, sagt Deleuze: „*ein* Kind wird geschlagen“ verwandelt sich sogleich in *mein* Vater hat mich geschlagen.“²¹ In geradezu exemplarischer Weise ist das mit der Unbestimmtheit der Lulu-Figur in Wedekinds Schauspiel der Fall.²² Ihre Verehrer setzen alles daran, sie zu besitzen – solange, bis sie ihnen gehört, auch wenn das nicht allen gelingt (Schwarz – der Maler, Prinz Escerny – der Afrikareisende, Rodrigo – der Artist, Hugenberg – der Gymnasiast, Ferdinand – der Kutscher, Geschwitz – die Gräfin, Alwa – der Sohn Dr. Schöns). Umgekehrt läßt sie von ihnen nicht los, wenn sie sich zurückziehen wollen (Dr. Schön – der Chefredakteur). So daß man letztlich nicht weiß, ob sie überhaupt etwas an ihr *besitzen* oder nicht vielmehr von ihrem Phantasma *besessen* sind. Daß sie sich von ihr einfach trennen und sie wie eine Ware veräußern, die einmal der eine, dann der andere besitzt, markiert bereits den Anfang von ihrem Ende (Casti-Piani, später Alwa). Das Pandora-Phantasma ist von dieser Verkehrung von Besitz und Besessenheit ebenso wenig zu trennen, wie das Phantasma als solches von seinem possessiven Charakter.

„Die Literatur aber folgt dem umgekehrten Weg“, sagt Deleuze, „und entsteht nur, indem sie unter den scheinbaren Personen die Macht eines Unpersönlichen entdeckt, das keineswegs eine Allgemeinheit, sondern eine äußerste Singularität ist: ein Mann, eine Frau, ein Tier, ein Bauch, ein Kind...“²³ Und um Mißverständnisse zu vermeiden, fügt Deleuze noch hinzu: „Gewiß sind die literarischen Personen vollkommen individuiert, sind weder vage noch allgemein; aber alle ihre individuellen Merkmale erheben sie zu einer Vision, die sie in ein Indefinites als ein für sie übermächtiges Werden fortreibt“. Für die Serie ihrer Verehrer hat die Begegnung mit Lulu einen phantasmatischen Charakter. Für die Leser und Zuschauer aber ist das Durchlaufen der gesamten Serie nur die Bedingung einer Vision. Einer Vision, die aus *dem* Maler Schwarz *einen* mittelmäßigen aber plötzlich erfolgreichen Maler, aus *dem* Medizinalrat Dr. Goll *einen* ebenso gesetzten wie lüsternen Greis, aus *dem* Chefredakteur Dr.

²¹ Gilles Deleuze, Kritik und Klinik, aus dem Französischen von Joseph Vogl, Frankfurt am Main 2000, S. 13.

²² Vgl. Frank Wedekind, Erdgeist / Die Büchse der Pandora. Tragödien (Nach dem Wortlaut der zweiten Auflage 1903 bzw. der Erstausgabe 1904), Goldmann Verlag⁶ 1995. Diese Ausgabe enthält auch eine umfangreiche Bibliographie.

²³ Gilles Deleuze, Kritik und Klinik S. 13.

Schön *einen* mächtig-ohnmächtigen Bürger der Gründerzeit usw. macht;²⁴ einer Vision, die sich aber erst durch die gestaltlos-vielgestaltige Figur der Lulu zu einem indefiniten Werden fortreißen läßt. Wenn Wedekinds Lulu-Texte etwas mit einem Diskurs zu tun haben, sind sie keine *Collage*, sondern eher eine *Montage* von Diskursmaterial. Doch ihre Montage folgt einem Prinzip der Kohärenz, und dieses Prinzip schlage ich vor, *Pandora-Phantasma* zu nennen. Deshalb ist das mythologische Moment in Wedekinds Lulu auch mehr als bloß ein „Diskurs“ neben anderen: Es bildet gewissermaßen die Folie, die den anderen die Koordinaten vorzeichnet. Wedekind zeigt nicht nur die verschiedenen „Vorstellungen“ von Weiblichkeit in der damaligen Zeit, er projiziert sie auf einen unvorstellbaren Grund, der diese „Vorstellungen“ als Klischees sichtbar macht, denen er sich genauso geschmeidig entzieht, wie er sie zuläßt: Dieser Grund trägt den Namen Lulu oder Pandora, hört aber auf allerlei Namen. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß sich jedes Element der Montage ihrem Prinzip fügen muß. Selbst die kohärentesten ästhetischen Gebilde weisen einen Überschuß an Material auf. Und komplexe Gebilde sind nicht unbedingt nach einem einzigen Prinzip gestaltet. Als Technik der Montage ist Wedekinds Verfahren aber literarisch erst unzureichend bestimmt: Gewiß, er montiert die Serie der Klischee-Männer und ihrer Frauen-Klischees; doch gewinnt er aus dieser Serie von Phantasmen eine Vision. Die *Montage* mündet in eine *Monstrage*, eine „Zeigung“: Sie zeigt die Vision *einer* Frau. Und die Leser und Zuschauer werden zu ihren Zeugen. Entsprechend hat Wedekind die Urfassung seiner Lulu „Eine Monstretragödie“ genannt.²⁵ Wenn sich die Figur der Pandora nicht in den Phantasmen erschöpft, die sie hervorruft, hat das sowohl einen „inhaltlichen“, als auch einen „formalen“ Grund: In letzter Instanz ist es die Kunst – die Literatur, das Theater oder der Film, die mithilfe einer seriellen Struktur das Phantasma in eine Vision zu verwandeln vermögen. Doch per se ist Pandora („die allbegabte Allgeberin“) die mythische Figuration des Nichtfigurativen, ja Nichtfigurierbaren: jenes Grundes, den jede Erscheinung (und jedes Phantasma) voraussetzt. Eine feministische Kritik der Lulu- oder Pandora-Figur könnte am ehesten hier ansetzen.

Andreas Kriegenburg, der am Wiener Burgtheater Wedekinds Monstretragödie inszeniert hat, sagt in einem Gespräch, er glaube, „daß Lulu vor allem ein Männerbild ist“.²⁶ Die Männer sind „Spiegel“, in denen sich Lulus Bild reflektiert. Sie repräsentiert kein bestimmtes

²⁴ Durch die Einführung eines anonymen, stummen Chores, aus dem sich die Verehrer erst lösen müssen, hat Willy Decker in seiner Wiener Inszenierung von Bergs Lulu das Problem der Individuation und der Singularisierung noch stärker akzentuiert.

²⁵ Frank Wedekind, *Lulu – Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie* [Urfassung von 1894], Frankfurt am Main 1999.

²⁶ Vgl. das Programmheft der Wiener Produktion, S. 20-33: *Das Fest muß immer lauter werden, damit man die Trümmer nicht fallen hört*. Ein Gespräch mit Andreas Kriegenburg, geführt von Joachim Lux Ende Juni 1999, S. 21; Zitate im Folgenden in eckigen Klammern fortlaufend im Text.

Frauenbild, sondern – den Männern zuliebe – je ein bestimmtes aus der Summe aller möglichen Frauenbilder. „Wir bekommen von Lulu nur einen zufälligen Ausschnitt, haben nur eine kleine Auswahl von Männern, die sie spiegeln. Aber ihre Möglichkeit der Spiegelung ließe sich – und das macht ihre Faszination oder auch ihr „böses Wesen“ in Bezug auf uns Männer aus – unendlich erweitern, je nachdem, wer ihr begegnet.“ [S. 21] Umgekehrt scheint jedoch eher Lulu der „Spiegel“ zu sein, der diese Frauenbilder reflektiert. Es ist aber nicht so sehr der Wunsch, der das Bild erzeugt, es ist das richtige Bild, das die Wunschmaschine in Gang setzt. Entsprechend ist es auch nicht der Projektor, der das jeweilige Bild generiert, eher ist es ein anonymes Gedächtnis von Bildern – d.h. von Klischees – das er selektiert und projiziert. Was der unendlichen Projektion korrespondiert, ist die Leere der Projektionsfläche (das weiße Pierrot-Kostüm, die weiße Haut Lulus, die der Maler weiß bemalen will usw.). Bemerkenswert, daß Kriegenburg diese Unendlichkeit – die unendliche Möglichkeit – mit der Bösartigkeit zu verbinden versteht. Das Böse: eine permanente Verwandlung, Bewegung ohne Stillstand, ein unendliches Werden; niemals an sich, immer nur für uns — und „wir“, das sind hier die Männer. Wenn Lulu – wie ein Spiegel – genau das Bild wiedergibt, das die Männer in sie projizieren, ist es zugleich auch deren eigenes Bild, das sie ihnen zurückwirft: Keines, in dem sie sich selbst erkennen, geschweige denn wiedererkennen; wohl aber eines, das sie für andere kenntlich macht. Im Schauspiel wird die Intimität des Paares (Spiegel und Gespiegelter) ständig verletzt – zugunsten eines anonymen Dritten, dessen Position am Theater vom Publikum als Zeugen der Handlung besetzt wird (das pornographische Element, das man Wedekind vorgehalten hat; die Obszönität an sich ist ja niemals pornographisch). Die wechselseitigen Projektionsverhältnisse legen es aber nahe, das Modell des Spiegels überhaupt fallen zu lassen. Doch eines scheint Lulu einwandfrei mit einem Spiegel zu teilen: Der Spiegel verbirgt seinen Körper zugunsten des Körpers des anderen – zugunsten des anderen Körpers, zugunsten des Bildes, das er zurückwirft. An sich selbst scheint er nichts zu sein: die Unbestimmtheit der Projektionsfläche – unbestimmt, aber bestimmbar durch anderes. „Insofern ist die Faszination dieser Wedekind-Figur nicht so sehr ihre Beschreibbarkeit, sondern ihre Nicht-Beschreibbarkeit. Das ist das Wesen des Spiegels. Deshalb ist sie vor allem ein Männerbild, oder, in einer genaueren Formulierung, ein von Männern gemachtes Bild. Sie ist eigentlich wesenlos.“ [S. 21] *Wesen* im Sinn von *Essenz*: Frau ohne Eigenschaften — niemand kann wissen, noch weniger sagen, was sie ist; ihr fehlt die *Essenz* (im Jargon der Philosophie: *Quidditas* oder *Washeit*). Und es ist diese Blöße, die sie manchmal als bloßes Wesen nackt hervortreten läßt. *Wesen* im Sinn von *Existenz* – reine

Kreatur (Lebewesen), Geschöpf mit unbekanntem Schöpfer. Es ist beängstigend, sagt Kriegenburg, „daß wir nicht wissen, wo sie herkommt.“ („Große Teile der Biographie dieses Wesens liegen im Dunkeln.“) [S. 21] Schlimmer jedoch ist, daß wir nicht wissen, wohin sie geht, genauer: was aus ihr wird. Stets ist sie dabei, etwas zu werden, nie es zu sein, während sie immer etwas zu sein scheint. Ohne Eigenschaften sein ist nicht Eigenschaftslosigkeit. In Anlehnung an Musil könnte man sagen: Eine Frau ohne Eigenschaften, das sind Eigenschaften ohne Frau. Die wechselnden Momente ihres Wesens gehören nicht ihr, eher den Männern, die Lulu „besitzen“. Pandora, die „allbegabte Allgeberin“ kann den Männern aber nichts geben, was sie nicht schon hätten. Daher erfüllt sie den Wunsch schon bevor er sich äußert: Sie bietet sich an für alle und alles. „Lulu ist nicht Verheißung, sondern Entsprechung und Bestätigung dessen, was man erwartet. Sie ist nicht Verheißung, sondern Verfügbarkeit. Es ist eigentlich fast nicht möglich, sie zu wünschen, weil man sie ja gleich bekommt. Man kann sie ja haben. [...] Für Kinder ist das ein Alptraum: was man sich wünscht, bekommt man sofort.“ [S. 31] Trotzdem weiß man erst, daß sie es schon hatten, nachdem sie es – und das heißt sich – ihnen gegeben hat. Wenn sie dem Maler im Atelier wie ein Kobold entwischt, dann nur, bis er sie am Schluß umso sicherer hat. Und doch ist die Geschmeidigkeit, mit der sich ihr Körper entzieht, mehr als das Vorspiel zur Fügsamkeit, die darauf folgt: Sie ist das faszinierende Zeichen für ein Paradox: daß man sie umso weniger hat, als man sie hat – oder zu haben glaubt. Man weiß nie, was sie noch alles zu bieten hätte (oder gehabt hätte). „Das ist wie mit dem Experiment mit der *black box*: Man erfährt immer nur die Reaktion auf eine Aktion und versucht darüber, die Mechanismen innerhalb der *black box* zu erkennen. Aber man kann die Mechanismen der *black box* nicht wirklich entschlüsseln, weil man nicht weiß, ob man alle Aktionen, auf die sie reagieren kann, wirklich durchprobiert hat.“ [S. 21] Pandora's Box: eine *black box*. Eine grundlegende Passivität, „älter“ noch als die Unterscheidung von Aktivität und Passivität. Sie hört auf allerlei Namen: Nelly, Mignon, Eva, Lulu u.a. Und wenn sie sich selbst Lulu nennt, tut sie es niemals für sich, immer für andre – oder zumindest vor andren. Etwas, das sich entzieht, indem es sich fügt: Derrida hat das *Chora* genannt und dabei an Platon erinnert, der diesen Ausdruck gebraucht.²⁷ Doch Lulus Körper läßt sich ebenso wenig verflüchtigen wie jener des Spiegels. Mag er sich noch so verbergen, indem er das Begehren der anderen zur Schau stellt: Niemals wird er zur Gänze verschwunden sein – solange er lebt. Auch wenn er ihr selbst weniger noch gehört als ihren Männern, ist es ein lebender Körper. Was die Klischees, die ihn besetzen, für Augenblicke

²⁷ Vgl. Jacques Derrida, *Chora*, aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek, Wien 1990.

zerstört, ist nicht die verborgene Tiefe, die er als Körper verspricht, sondern die reine Oberfläche, die sich immer wieder erneuert: die Haut, als Membran Ort der Ausscheidungen des Innen; von Schweiß, Blut und Dreck immer wieder gereinigt, um für die Klischees wieder verfügbar zu sein. Genau das ist das unersetzbare Geschenk des Theaters an jeden Text: Es vermag, einer Figur einen Körper zu geben. „Sie ist unbedingt ein organisches Wesen“, sagt Kriegenburg über „seine“ Lulu Natali Seelig, „ein mit Haut überzogener Geist; sie bekommt über die Schauspielerin eine Körperlichkeit und damit auch die Behauptung einer Biographie. Damit wird sie quasi auch geerdet, aber sie läßt sich [...] nicht völlig erden. [...] Sie ist in viele Richtungen nicht greifbar.“ [S. 22] Der Erd-Geist. Das Geschenk des Körpers bleibt jedoch stets eine zweideutige Gabe. Ist der Körper der Schauspielerin der Figur doch nur geliehen. Und just im Augenblick der höchsten Authentizität droht sie ihn der Figur – absichtlich oder unabsichtlich – wieder zu nehmen. Ist doch sprichwörtlich alles nur Theater: eine doppelte Bodenlosigkeit statt eines Bodens. Das macht das Theater zum privilegierten Ort des Phantasmas. Die Begegnung Lulus mit Jack the Ripper ist nicht nur das scheinbar endgültige Ende einer Serie phantasmatischer Begegnungen, sondern ein symbolischer Akt, dessen Abschließbarkeit jedoch mehr als zweifelhaft ist: Während die anderen ihren Körper mit Bildern besetzen und in ihn eindringen, wird er von Jack the Ripper geöffnet: „er schaut nach, ob sie innen etwas hat.“ [S. 26] Ist der Körper einmal geöffnet, ist auch das Innen nach außen gekehrt. Innen ist nichts als Raum für eine weitere, perverse Projektion, die nur wie zufällig allen andren Bildern ein Ende bereitet — weil sie als einzige den Körper endgültig verschwinden läßt, indem sie ihn zu offenbaren versucht.

Zusammenfassend kann also gesagt werden: Wenn das Wort *Phantasma* den vielfältigen Sinn seiner griechisch-lateinischen Sippschaft aktualisiert, ist es in der Lage, das Erscheinen der Pandora-Figur schlechthin zu bezeichnen – und zwar vor jeder Trennung der Sinnesmodalitäten (im Sichtbaren wie im Hörbaren) und quer durch die verschiedenen Künste, die unterschiedlichsten Gattungen der Kunst (in Dichtung und Literatur wie im Theater, in der Musik, in der bildenden Kunst), die Genres jeder einzelnen Kunstgattung (im Epos wie im Roman, im Drama, im Essay; in der Oper oder in der Malerei wie in Skulptur, Photographie und Film usw.), ja quer durch jeden Bereich jenseits der Kunst (von den Produkten der „Kulturindustrie“ bis zum gesellschaftspolitischen Diskurs); ohne daß dadurch über die Modalität dieses Erscheinens (real/irreal usw.) bereits entschieden wäre. Im Gegenteil bietet sich die Chance, die Möglichkeit einer solchen Entscheidung überhaupt in Frage zu stellen, ja die Grundlagen unseres Denkens auf die Probe zu stellen (was ich den

Entwurf einer „*Phantasmalogie*“ genannt habe). Es verschafft die Gelegenheit – selbst unter der Annahme, es sei eine bloße Phantasie –, die historische (und vor allem sozialhistorische) Wirksamkeit einer solchen zu studieren: etwa am Beispiel jenes Diskurses, der sich ausgehend von Wedekinds Lulu-Dramen zur Zeit des Fin-de-siècle entspinnt (die Parteinahmen von Karl Kraus, die Diskussion einer ebenso fortschrittlichen wie reaktionären Theorie vom Wesen der Frau rund um „Sittlichkeit und Kriminalität“ usw.). Der Begriff des Phantasmas eröffnet sogar den Raum, die Pandora-Figur unter anderen Namen an den entlegensten Orten auftauchen zu sehen (etwa im amerikanischen *film noir* usw.). Obwohl das Phantasma auf keine einzelne Sinnesmodalität festgelegt werden kann, privilegieren seine Konnotationen des Lichts den Bereich des Sichtbaren, dem eine besondere Bedeutung zukommt, die der Dominanz des Sehens über die anderen Sinne entspricht: Nicht nur, daß Pandora lange Zeit bevorzugt in der bildenden Kunst aufgetaucht ist;²⁸ schon bei Hesiod ist es die Geste des Bildhauers, mit der Hephaistos Pandora erschafft, und es ist immer wieder ihr *Bild*, das bis zu Wedekinds Dramen (einschließlich der jüngsten Inszenierung von Andreas Kriegenburg in Wien) und Bergs Oper (einschließlich der jüngsten Inszenierungen von Peter Mussbach in Salzburg und Willy Decker in Wien²⁹), ja über Pabsts Film hinaus das Geschehen beherrscht.

Mit dem Pandora-Phantasma wäre freilich nicht irgendein Phantasma gegeben, sondern erstens das Phantasma der Gabe – oder die Figur des Gebens in den Weisen ihres Erscheinens – und zweitens das Phantasma des Phantasmas – oder die Figur der Erschaffung des Phantasmas als solchem, wie ich in der Skizze zu zeigen versucht habe. (Ersteres wird endgültig deutlich, wenn Alwa und Schigolch unter den Dächern von London im letzten Akt von Wedekinds „*Büchse der Pandora*“ einen Diskurs über Ökonomie anschneiden, der ausspricht, was Lulu vorführt: Sie kann sich nicht verkaufen, weil sie sich nur verschenken kann – ohne jemals jemandem zu gehören.) Das Pandora-Phantasma muß dann aber nicht genuin mit dem Geschlechterverhältnis verbunden sein. Und tatsächlich wird dieser Schluß von der Erfahrung bestätigt: Man muß sich nur ansehen, wofür die Büchse der Pandora als Metapher schon gebraucht worden ist. Allerdings legt die Figur des Pandora-Phantasmas es

²⁸ Vgl. Erwin and Dora Panofsky, *Die Büchse der Pandora*.

²⁹ Mussbach bezieht das gesamte Geschehen auf das berühmte Photo der Lulu aus G. W. Pabsts Film; der Ort des Geschehens ist zum Teil tatsächlich ein Kino, das Geschehen selbst immer auch eine Abfolge von Projektionen. Decker verwendet ein Gemälde von René Magritte mit dem bezeichnenden Titel „*L'évidence éternelle*“: ein weiblicher Akt – nicht einfach ein Bild oder zumindest kein einfaches Bild, sondern ein Ensemble aus fünf Bildern, die jedes für sich bloß einen Teil des weiblichen Körpers entblößen und selbst zusammengesetzt kein Ganzes ergeben. Eher Partialobjekte, Residuen der Perversion: Ihre Abgetrenntheit nimmt Lulus Ende vorweg und läßt die scharfen Messer des Schlussbildes – in dem nicht Jack the Ripper allein, sondern eine Meute von Schlächtern über Lulu herfällt – als Äquivalente eines schneidenden Blickes erscheinen.

nahe, sie in Gestalt einer Frau zu aktualisieren – als *die* Frau, die allen das Leben schenkt (nicht nur dem „Geschlecht der Frauen“, das laut Hesiod von ihr abstammt, sondern auch den Männern) und in diesem Akt die Differenz der Geschlechter begründet; eine Differenz zwischen asymmetrischen Teilen. Wedekinds Lulu tut das nicht buchstäblich: Weniger Quelle des Lebens ist sie mehr Quelle der Lust, doch die Lust hält das Leben in Gang. In der Dichtomie von Mutter und Hure, die den männlichen Diskurs über die Frau um die Jahrhundertwende geprägt hat, ist sie beide zugleich und keine von beiden; eher jener amorphe, gefügte Körper, in den sich die beiden Gestalten, die das männliche Begehren manifestieren, ungehemmt einschreiben, während er sich ihnen entzieht: die Vision *einer* Frau.

Mit dem *Phantasma* kann es gelingen, einen Begriff ins Spiel zu bringen, der einen Kohärenzpunkt außerhalb der Literatur aufzusuchen erlaubt, durch den sich die verschiedensten Erscheinungsformen der Pandora-Figur erschließen lassen: die „Phantasmalogie“ als Gegenentwurf zu einer „Textualisierung“. Und wenn die Kohärenz des Phantasmas vom selben Punkt ausgehend zerfällt, kann man begreifen, wie die Kunst aus der Inkohärenz seiner Erscheinungen eine Vision zu gewinnen versteht. Eine Phantasmalogie schließt die Forderung ein, das Phantasma *in der jeweiligen Weise seines Erscheinens* zu analysieren. Das heißt, es erscheint zwar *auch* in Diskursen und Texten, aber nicht *nur*. Selbst wenn man den Begriff des Zeichens nicht preisgeben will: Das Handicap der Semiologie ist Saussures uneingelöstes Versprechen, die Linguistik als Teil einer allgemeinen Semiologie zu betrachten, während sie tatsächlich ihr heimliches Paradigma ist. Sofern eine Phantasmalogie das „historische Substrat“ eines Phantasmas als „Zeichen“ behandelt, wird sie daher weniger Anleihen bei der Semiologie als bei der Semiotik machen; bei einer Semiotik, die den Konzepten von Peirce und Hegel ebensoviel verdankt wie dem späten Wittgenstein. In der Textanalyse selbst wird eine Phantasmalogie den Entstehungsprozeß eines Textes weniger als Zusammensetzung von schon bestehenden Texten zu rekonstruieren versuchen (Literaturwissenschaft als Kriminalistik, die mit ihren Zitationsnachweisen Spurensicherung betreibt), sondern mehr als Aktualisierung einer virtuellen Struktur oder Figur zu rekonstituieren versuchen. Darin wird sie einer Rhetorik ebenso nahe sein wie einer Archäologie des Diskurses, wird aber berücksichtigen, daß die Literatur sich nicht zuletzt durch das Verhältnis definiert, in dem sie nicht nur über eine Topik (im Sinne der *topoi* und *loci* in der Rhetorik) verfügt, sondern auch eine neue Topik hervorbringt – und durch die Verfahren, mit denen sie dabei operiert.