

WO IST ZU HAUSE, MAMA?

Über Laurence A. Rickels' Erkundungen zu Bestimmungsorten von Trauerarbeit



In Zeitschriften wie „Artforum“ und „Spex“ wurde Laurence Rickels längst als unkonventioneller Denker gefeiert, der mit seiner assoziativen, hermetischen und kryptischen Sprache zu überzeugen wisse. Ebenso unakademisch – obwohl selbst Universitätsprofessor in Kalifornien – erscheinen auch die Themen, denen Rickels sich widmet: etwa Vampiren oder dem Teufel. Psychoanalytisch geschult, verbindet Rickels in seinen Untersuchungen dabei leichter Hand die Felder der Popkultur, Mediengeschichte und dekonstruktivistischen Literaturanalyse.

Was aber ist wirklich dran an Rickels? Nils Plath hat sich dem Werk Rickels' eingehend gewidmet und dafür nicht nur erneut dessen „Vampire Lectures“ genau unter die Lupe genommen. Bei genauerer Betrachtung stellt sich heraus, dass Rickels auf mehr als nur einem Pfad wandelt.

Seinem Namen konnte der aufmerksame Blick schon an den unerwartetsten Orten begegnen: beiläufig im Figurenpersonal eines Romans von Thomas Meinecke¹, als Theoriegewährsmann zitiert im Beipackzettel einer Art avancierter Thomas-Pynchon-Verfilmung² oder platziert auf einem Buchumschlag³ in guter Gesellschaft mit Elfriede Jelinek, Hannes Böhringer und Avital Ronell: Laurence A. Rickels. Im Artforum wurde er einst als „one of the few theorists today who is able to think technology through psychoanalysis and vice versa“⁴ annonciert, in der Spex auch nicht erst gestern vorgestellt als „ein virtuoser Verknüpfer von Popkultur, Mediengeschichte und dem, was klassischerweise als ‚Hochkultur‘

figuriert – allerdings in Absetzung von gängiger Cultural-Studies-Manier“.⁵ So firmiert Rickels längst schon als einer von jenen Theoretikern, denen (um sie damit zu verfolgen) der Ruf als eigenwillige Denkfigur vorausseilt – ohne zur einschlägigen Referenzgröße erhoben worden zu sein. Irgendwie zu Unrecht und irgendwie zu verstehen. Rickels hat die Lesbarkeit der Melancholie, den Spuren Derridas und Freuds nachgehend, zum ganz eigenen *signature piece* gemacht – in für die Materialität von Schrift und Bild sensiblen Denkbewegungen, zuletzt auf Deutsch in einem Buch über die Filme Ulrike Ottingers⁶ und einer Sammlung seiner „Vampirismus Vorlesungen“.⁷

Rickels' Schreibstil – als hermetisch und als kryptisch, als überbordend assoziativ bezeichnet und durch eine Oberfläche aus Zitaten und Anspielungen auch als hintergründig erkannt⁸ – leistet einen nicht unerheblichen Widerstand gegenüber der einfachen Übernahme ins Arsenal der wiederverwendbaren geflügelten Worte, Wendungen und *jetties* und Ismen⁹, aus dem ein Großteil auch der Kunstkritik ihr Material bezieht. Seit „Aberrations of Mourning“ ist Rickels' Hauptthema die Trauerarbeit, genauer und mit dem Titel der deutschen Übersetzung seiner Studie zu Goethe und Gottfried Keller, Nietzsche, Freud und Kafka: „Der unbetrauerbare Tod“,¹⁰ Als „eine Art archäologische Umschichtung und Dekonstruktion“ wollte er darin sein Lektüreverfahren verstanden wissen, das er in Büchern wie dem dreibändigen Werk „Nazi Psychoanalysis“¹¹ und zuletzt in „The Devil Notebooks“¹² fortschrieb und thematisch ausweitete. Ausgehend von der einmal formulierten Leitannahme, es sei „die untrennbar mit Freuds Werk verbundene psychoanalytische Hermeneutik“, die „den einzigen

verfügbaren Kontext für eine Untersuchung des Ortes pathologischer Trauer in einem Schriftkörper“ biete.¹³

Zwischen den Orten Los Angeles und Berlin teilt Rickels seine Zeit, jenen Hauptstädten der von ihm in „The Case of California“ als *bi-coastal states of emergency* verbundenen und analysierten Küstenlinien.¹⁴ Genauer: zwischen (West-) Hollywood und dem Hansaviertel. Zwischen einem Dort also, wo es Tradition hat, Bewegtbilder den Anschein absoluter Präsenz erzeugen zu sehen, und einem Hier, wo die zu Architektur gewordene ideologische Vorzeigeutopie eines Gestern als alternder Fremdkörper am Rande der Geschichte löschenden Berliner Mitte ihren Platz im Stadtleib verteidigt. Eine treffliche Wahl des Wohnorts. Denn mag Rickels auch als psychoanalytischer Theoretiker etikettiert werden, und dienen ihm Freud'sche Theoriebegrifflichkeiten als Fixposten seiner Erörterungen, die er auf ihre Aktualisierungsmöglichkeiten hin liest, so durchzieht doch sein Schreiben eigentlich ein – manchmal nur untergründig aufzuspürendes – Interesse an einem *memory work in progress*, in dem Stellen in Landschaften voller Krypten jenseits der offen daliegenden Natur der Dinge ihr besonderes Augenmerk erhalten.¹⁵ Denn – so eine Lesart seiner auch zahlreichen Aufsätze zur Kunst – in Rickels' eigenwilliger Variante einer den Leser fordernden Trauerarbeit, in der Vampire immer schon wichtige Plätze beanspruchen und nach der es keine Rückkehr nach Hause geben kann¹⁶, geht es um das Sichten von Selbstbestimmungsorten, ein im Nachhinein stets Widerstände aufbauendes und überschreitendes Unterfangen.¹⁷ Dazu gerade sucht Rickels die Betrachtungen der an Wänden und in Wechseleinstellungen zu sehenden, wie in Kellern und Speichern eingelagerten Dinge der



jungen Kunst: als zeitgebundene, veräußerbare Platzhalter von dem, was im Innenraum der Imagination doch für immer verschlossen verbleibt, Rickels' Reflexionen, die alle um den Aufbau eines nur vermittelten Gefühls von Gruppenzugehörigkeit kreisen, sind ein ethno-grafisches Spuren-Nachlesen: in Texten literarischer – meist deutschsprachiger – Autoren gleichermaßen wie in Bildern des Films und Objekten der Kunst, alle irgendwo verortbar in beschriebenen Landschaften.¹⁸ Die Landschaft, technologisch hergestellter Schrift-Raum für die Selbstperspek-

tivierungen des Gruppen-Ichs, schreibt Rickels, ist dabei nie gegenwärtig, „befindet sich im Futur Perfect bzw. im Spannungsfeld der Technologie. Der vorbeiziehende Moment des Blicks auf eine Landschaft war niemals, sondern *wird* immer *gewesen* sein [...] Mit der Landschaft begannen wir eine technologische Vision des Bilds zu entwickeln. Ölbild, Zelluloid und Magnetband markieren die Stationen dieses Blicks in Verbindung mit den verschiedenen Materialien.“ Der amerikanische Westen, entstanden am Kreuzungspunkt verschiedener medialer Projektionen und als Übertragungen, mache dies augenscheinlich: „Bierstadt übertrug seine deutsche Ausbildung auf die Fotografie des westlichen Blicks, die er dann gemäß den Regeln des Erhabenen malte. Die Literatur übernahm das Übrige (bevor wir anfangen, ins Kino zu gehen, das das System unserer Projektionen vervollständigte). Die Bedingungen der Landschaft kamen aus den Krypten, die Autoren wie Karl May und Zane Grey in sich trugen.“¹⁹

Fällt in seiner ersten Heimat, Südkalifornien, Rickels' Name, so erntet man mit dem Hinweis, er sei Professor am Department of Germanic, Slavic and Semitic Studies der UC Santa Barbara, nicht selten Verwunderung. Sofern man sich in Kreisen jener Künstlergeneration bewegt, die in den 1990er Jahren an einer der Kunsthochschulen im Großraum von L. A. studierte, Rickels dort als Herausgeber von *art US*, als Beiträger zu Kunstkatalogen und nicht zuletzt als einen Sammler kennenlernte, von dem es heißt, mit seismografischem Blick Arbeiten junger Talente erworben zu haben, noch bevor sie dann von Galerien entdeckt wurden. Als Sammler erst wurde er zum Schreibenden über Kunst, dessen Impuls ein Heraustreten aus der argumentativen Totschlägerreihe²⁰, das produktive Lücken-Lassen

durch Verzahnen, ein Schritt außerhalb der kanonisierten Verfahren ist²¹, um prästabilisierte Harmonien in Sinnabbruchunternehmungen zu verwandeln, in Form einer *out-of-body-building-experience*: „Nur die Kritik, die dem eigenen Korpus entstammt und ständig reformuliert wird – auch oder besonders dann, wenn man über Dinge schreibt, die außerhalb desselben liegen –, kann als kritisches Schreiben gelten.“²² Manchmal liest sich das beinahe mühelos, manchmal als allzu bemüht, manchmal beides, wie in den „Vampirismus Vorlesungen“, Mitschriften von Lehrveranstaltungen aus den 1980er und 1990er Jahren, in denen Rickels in einem die psychoanalytisch situierten Themen des Trauerns und der geisterhaften Heimsuchung zu vermitteln sucht. Von Bram Stoker bis Anne Rice, von Paul Wegeners „Golem“ über Andy Warhol bis zu Neil Jordans „Interview with a Vampire“ werden konstellative Disartikulationen montiert, die in jeder Zeile dem nachkommen, was Gottfried Keller (einer der Lieblingsautoren Nietzsches) als Schreibmotiv angab: „Ich habe noch nie etwas produziert, was nicht den Anstoß dazu aus meinem innern oder äußern Leben empfangen hat, und werde es auch ferner so halten.“²³ Natürlich, um eben in solchen Äußerungen die Untrennbarkeit von Innen und Außen sichtbar zu machen: dadurch das „Land des Ichs [I-land]“²⁴ – als äußerlichen Fremdkörper – in Worten zu artikulieren, also auf der so geschriebenen *mental map* zu zergliedern. Geht man auf solchen Landkarten mit Rickels' Blicken auf Montage, kann das zeigen, was er selbst, Eva Meyer zitierend, über Sichtweisen von Ottingers „Exil Shanghai“ schreibt: Was es heißt, dank eines kalkulierten Montageprinzips „ohne eine stabile Beziehung zu den Zeiten der Erinnerung dazustehen. Stattdessen bindet die Montage als melan-

cholisches oder allegorisches Modell und Medium Erinnerungen in eine Zeit ein, die zugleich diskontinuierlich und dauerhaft ist.“²⁵

NILS PLATH

Laurence A. Rickels, *Vampirismus Vorlesungen*, Brinkmann & Bose, Berlin 2007; Laurence A. Rickels: Ulrike Ottinger. Eine Autobiografie des Kinos, bbooks, Berlin 2007; Laurence A. Rickels, *The Devil Notebooks*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.

Anmerkungen

- 1 Siehe Thomas Meinecke, *Tomboy*, Frankfurt/M. 1998, S. 224: „An der Uni hatte ein kalifornischer Austauschstudent, bis über beide Ohren in einer germanistischen Arbeit über Laurence Rickels' These von Goethes Werther als erstem Beach Boy der Geschichte steckend, Materialien eines Forschungsprojekts über die unglaublichen Be-Bop-Nazis mitgebracht, welche, unter Ausschluß der gleichgeschalteten Öffentlichkeit, sowohl die jüdische Psychoanalyse weiterentwickelt als auch die Homosexualität als heilbar, nämlich neurotischen Ursprungs erklärt hatten [...]“.
- 2 „Teststand 7“, Regie: Robert Bramkamp, 2002; siehe Robert Bramkamp, „Content“, siehe auch www.pruefstand7.de.
- 3 Siehe das Titelcover (Entwurf: Eran Schaerf) von: Eva Meyer, *Von jetzt an werde ich mehrere sein*, Frankfurt/M. 2003. Dort ist zu lesen: „Laurence A. Rickels: Eva Meyer renders to the caesura or cut what is due to the other we let go – the other we let go on and on.“
- 4 Interview Catherine Liu mit Laurence A. Rickels, „Digging Freud: from California to Germany“, in: *Artforum*, Oktober 1993.
- 5 Interview Brigitte Weingart mit Laurence A. Rickels, „Teenage Werwolf“, in: *Spex 10/1997* (Langversion unter: hydra.humanities.uci.edu/twd/spex.html).
- 6 Laurence A. Rickels, *Ulrike Ottinger. Eine Autobiografie des Kinos*, Berlin 2007; Originalausgabe: *The Autobiography of Art Cinema*, Minneapolis 2008.
- 7 Laurence A. Rickels, *Vampirismus Vorlesungen*, Berlin 2007, deutschspr. Teilausgabe der Originalausgabe: *The Vampire Lectures*, Minneapolis 1999.
- 8 „Ich habe versucht, eine Sprache aufzubauen, die zwischen Diagnostik und Performativität schwebt.“ (Rickels, in: Interview Weingart/Rickels, a.a.O.)
- 9 Georg Stantizek, „Super-Jetties“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 28, 1997, S. 117–119.

- 10 Laurence A. Rickels, *Aberrations of Mourning. Writing on German Crypts*, Detroit 1988; deutschspr. Teilausgabe: *Der unbeträuerbare Tod*, Wien 1989.
- 11 Laurence A. Rickels, *Nazi Psychoanalysis*, Minneapolis 2002.
- 12 Laurence A. Rickels, *The Devil Notebooks*, Minneapolis 2008. Seine *Sympathy for the Devil* zeigt Rickels auf dem Frontispiz des Buches, auf dem er sich, fotografiert von Nancy Barton, in der Pose des *Prince of Darkness* inszeniert.
- 13 Rickels, *Der unbeträuerbare Tod*, a.a.O., S. 14. Man könnte das Verfahren eines Aufsuchens der Orte der Heimsuchungen auch – mit Derrida – „Wissenschaft der kryptologischen Interpretation“ nennen: „Es ist das, wie man sehen wird, keine Hermeneutik, und sie beginnt mit einer Anerkennung der Orte.“ (Jacques Derrida, „FORS“, in: Nicolas Abraham/Maria Torok, *Kryptomanie. Das Verbarium des Wolfmanns*, Basel/Weil am Rhein 2008, Neuauflage der ersten dt. Ausgabe von 1979, S. 14).
- 14 Siehe Laurence A. Rickels, *The Case of California*, Minneapolis 2001.
- 15 Zentral für sein Sprachverständnis formuliert Rickels, der Vampirismus verfolge „keine vor- oder übersprachliche Taktik eines Zurück-zur-Natur (oder Zurück-zum-Körper)“. Weiter heißt es: „Hat man einmal die Sprache betreten (und wir treten immer in die Sprache ein und werden sie betreten haben), gibt es kein Zurück [...] Die radikale Lösung oder Befriedigung besteht nun darin, den zwangsläufigen Eintritt in die Sprache so zu besetzen, dass man dabei alles für sich herausholt, ihn vielleicht sogar umgeht oder über ihn hinausgeht, aber eben von innen heraus. Wie kann man also so viel Lust wie möglich daraus gewinnen, in der Sprache zu sein? Man geht über den Körper als Grenze oder Sperrgebiet hinaus, und man erreicht vorsätzlich, bewusst die lustvolle Verbindung, diejenige, die sich zwischen Imagination und Sprache herstellt: Das ist Sinn und Zweck des vampirischen Tötens.“ (Rickels, *Vampirismus Vorlesungen*, a.a.O., S. 195.)
- 16 „Wo ist zu Hause, Mama“, vom *Man in Black* im Oktober 1959 eingespielt, *probably the first time a country singer recorded a song in a foreign language*, auf: Johnny Cash, *The Unissued Johnny Cash* (1978).
- 17 „Jeder Widerstand setzt eine Spannung voraus und als erstes eine innere Spannung [...] [D]iesen Widerstand (*résistance*) als Bleibenheit (*restance*) des Restes (*reste*), das heißt auf eine nicht schlechthin ontologische (weder analytische noch dialektische) Weise zu denken [...] Stets geht es darum, aufzulösen, Sedimente abzutragen, zu zerlegen, Sedimente, Artefakta, Voraussetzungen, Institutionen abzubauen.“ (Jacques Derrida, „Widerstände“, in: ders., *Vergessen wir nicht – die Psychoanalyse!*, Frankfurt/M. 1998, S. 162 u. 163.)
- 18 Rickels' Schreiben führt vor, wie Rhetorik und Psychoanalyse zusammenkommen können, „der man nachsagt, dass sie auf Umwegen und Abwegen eine Umbesetzung des in der rhetorischen Tradition verstiegenen Wissens mit sich bringe; dass sie sich, mit anderen Worten, des Gedächtnisses der Rhetorik angenommen hätte. Ihr Begriff des Gedächtnisses müsste sich deshalb erstmals wieder auch der Praxis der Mnemotechnik gewachsen zeigen.“ (Anselm Haverkamp, „Text als Mnemotechnik. Panorama einer Diskussion (I.)“, in: ders., Renate Lachmann (Hg.), *Gedächtniskunst. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt/M. 1991, S. 9.)
- 19 Rickels, *Ottinger*, a.a.O., S. 61, 63.
- 20 Vgl. Hannah Arendt, „Vorwort. Die Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft“, in: dies., *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, München/Zürich 1994, S. 19.
- 21 Vgl. Werner Hamacher, „Unlesbarkeit“, in: Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/M. 1988, S. 7.
- 22 Rickels, *Ottinger*, a.a.O., S. 20.
- 23 Zitiert nach: Gustav Steiner, „Einleitung des Herausgebers“, in: Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich*. Zweite Fassung, Zürich 1993, S. IX.
- 24 Rickels, *Ottinger*, a.a.O., S. 60.
- 25 Ebd., S. 213.