Sonntag, 03. September 2017, 13:38 Uhr
~14 Minuten Lesezeit

Die Zukunft des Scheiterns

Wie wird man das Gespenst alternativlosen Denkens wieder los?

von Matthias Rohl
Bildlizenz CC0

Scheitern als Chance! Dies gab Christoph Schlingensief einst als kulturelle Kampfparole aus. Und in der Tat:

Mehr denn je stehen wir heute vor der Wahl, weiter dem Irrsinn geistfeindlicher Alternativlosigkeit zu folgen – oder uns zu besinnen auf eine neue Kultur des Nichtwissens und der Fehlerfreundlichkeit. Pars pro toto: Jeder hochbegabte Sportler oder Musiker weiß, dass man nur durch Scheitern wirklich lernt. Der Fehler fördert die Entwicklung. Siegen macht dumm. Die Philosophie von Jacques Derrida und das Kino von David Lynch sind wunderbare Trainingsareale des Aufbegehrens gegen biopolitische Verhaltenssteuerungen. Der Neoliberalismus als ewige Nachtfahrt ohne Erlösung hat endgültig ausgedient. Ein ehemaliger Weltklasse-Cellist wurde einst gefragt, warum er, über 90-jährig, denn noch übe? Seine augenzwinkernde Antwort: Ich glaube, ich werde besser. Also lasst uns in aller Zukunft, mit Samuel Beckett, immer besser scheitern!

Die Kamera gleitet zu den hypnotisch schwebenden Klängen des Oscar-Preisträgers Ryuichi Sakamoto über flüchtige Großstadt-Impressionen hinweg. Aus dem Off ertönt dazu die Stimme des Hauptdarstellers: „Ich unterscheide zwischen Zukunft und 'Avenir', der zukünftigen Zeit. Zukunft ist das, was morgen, später, im nächsten Jahrhundert sein wird – das, was absehbar ist, was geschehen wird. Es gibt also eine vorprogrammierte, vorhersehbare Zukunft, die festgelegt, vorgeschrieben, das heißt, irgendwie geplant und absehbar ist. Ich bevorzuge das Wort 'Avenir', das Kommende, die zukünftige Zeit, denn es bezieht sich auf jemanden oder etwas, das kommt und das in seiner Ankunft nicht vorhersehbar ist. Für mich ist das die wahre Zukunft. Das Unvorhersehbare. Das oder der Andere kommt, ohne, dass ich es

oder ihn erwarte. Wenn es also eine wahre Zukunft jenseits der Zukunft gibt, dann ist es die zukünftige Zeit im Sinne des Kommenden des Anderen, und zwar dann, wenn ich es nicht vorhersehen kann."

Ist es möglich, das Denken eines Philosophen zu verfilmen, dessen Texten der zweifelhafte Ruf vorauseilt, sie seien äußerst schwer verdaulich? Tatsächlich kennen wir aus der jüngeren Geistesgeschichte nur wenige Schriftsteller, deren Nachleben in solchem Ausmaß gleichermaßen von schwärmerischen Projektionen und aggressiven Ablehnungen flankiert wird. Wer also war Jacques Derrida (1930-2004), der als Jugendlicher von einer Karriere als Fußballspieler träumte und dessen Grabkammer, wie der Fachkollege Peter Sloterdijk (2007: 73) in seinem Nachruf „Derrida ein Ägypter" in hymnischer Verehrung notierte, „an einen hohen Himmel rührt"?

Verlangen nach Zerstörung

Mit „Derrida" (2002) gelang Amy Ziering Kofman und ihrem Co-Regisseur Kirby Dick ein filmgeschichtliches Novum: Noch nie zuvor gab es einen Kinofilm über einen lebenden Philosophen – und von Jacques Derrida bis dahin kaum Interviews vor laufender Kamera. Kofman, geboren 1962 in Massachussetts, hatte bereits mit 16 Jahren ein starkes Interesse für die Texte des Innovators entwickelt – und in den frühen 1980er Jahren bei Derrida an der Yale University studiert. Wie die Regiedebütantin es aber geschafft hat, den Meisterdenker für das Dokumentarfilmprojekt zu begeistern, bleibt ihr Geheimnis: Schließlich galt der Begründer der sogenannten Dekonstruktion zeitlebens nicht nur als äußerst medienscheu, sondern hat sehr lange jede Veröffentlichung, die ihn auf Fotos oder in Filmaufnahmen zeigen, untersagt.

Man ahnt, welch angespanntes Verhältnis Derrida zu Bildmedien wohl hatte, bekennt er doch im Film verschmitzt, er habe beim Betrachten von Fotos und Bildern stets ein „Verlangen nach Zerstörung." Eine halbe Dekade begleitet Kofmans Kamera Derrida schließlich gemeinsam mit Co-Regisseur Kirby Dick in oft alltäglichen Situationen: beim Frühstück in der Küche mit Kaffee und Honigbrötchen, beim Friseur, beim Überqueren einer dichtbefahrenen Straße in New York, beim Telefonieren im Arbeitszimmer seiner Pariser Wohnung, beim Spaziergang mit seiner Frau, der Psychoanalytikerin Marguerite Aucouturier, schließlich bei einigen seiner legendären Vorlesungen, bei denen sich seine dunklen, stets hellwachen, schelmisch blitzenden Augen und vor allem die Gesten seiner Hände einprägen, denen die punktgenaue Präzision eines Dirigenten anhaftet.

Als die Kamera den Philosophen einmal in sein Arbeitszimmer verfolgt, witzelt er höchst anspielungsreich, einen Stapel Bücher in der Hand, dies sei also „Cinéma vérité", das wahre Kino. Eine scheinbar flüchtige Bemerkung, der man nicht genug Bedeutung beimessen kann im Gegenlicht der Erkenntnis, die Amy Ziering Kofman gewann: „Er traut den Medien nicht, aus gutem Grund. Er hat Angst, dass seine Aussagen zu stark vereinfacht werden und dass die Übertragung seiner Schriften in ein anderes Medium unzulänglich ist. Das war seine größte Angst. Allein die Anwesenheit einer Kamera ist störend. Der ganze Trubel unterbricht Gedankengänge. Ihn hat das ganze Drumherum mit dem Aufbau von Kamera und Licht ganz schön genervt. Aber auf einer anderen Ebene versteht er schon, dass die Medien die Welt sind, in der wir nun mal leben. Ich war überrascht, dass er sein Schutzschild nicht ein einziges Mal herunternahm. Er war immer auf der Hut."

> ***Doch worin genau besteht die historische Leistung der Dekonstruktion? Derridas Texte beeindrucken vor allem durch ihre unerbittliche Konsequenz, mit der sie die alteuropäische Tradition der Metaphysik zerlegen.***

> ***Während letztere unter anderem auf der Präsenz des Seins in der Stimme beharrte, stellte Derrida am Beispiel der Schrift heraus, dass sie keine festgezurrte Bedeutung repräsentiert. Wenn also Metaphysik bedeutet, mit dem Dolch der Erkenntnis ins Herz der letzten Dinge zwischen Sein und Nichtsein vorzustoßen, so zielen Derridas dekonstruktive Denkfiguren darauf ab, in ihrer innovativen Einbildungskraft mit höchster rhetorischer Geschmeidigkeit jeden Versuch einer dogmatischen Position zu unterlaufen. Seine Schriften lassen sich wohl am besten verstehen als ein reflexiver Kommentar zu einem intellektuellen Klima, in dem die Philosophie gegen Ende des 20. Jahrhunderts endgültig in ihr nachmetaphysisches Stadium übertritt.***

Aus der Überfülle von Derridas Wortneuschöpfungen, die diesen Umstand markieren, ragt die berühmteste einsam hervor – die polysemische „différance". Verzeitlichung und Verräumlichung greifen höchst anspielungsreich ineinander: „Das Raum-Werden der Zeit ist aber auch ein Zeit-Werden des Raumes. Das läßt sich schon daran ablesen, daß es ebenfalls als Werden beschrieben wird. Der Raum ist als Verweisungszusammenhang nicht statisch gefüllt, sondern nur als das dynamische Geschehen des Verweisens, in dem die Urspur/Urschrift wirksam ist. Das Sich-von-sich-Unterscheiden als ein Verschieben und in diesem Verschieben als ein ständiges Aufschieben: dieses verweist nach jenem, hier nach dort, jetzt nach später und früher" (Kimmerle 2004: 81-82). Und: „Es ist die Bewegung des Bedeutens selbst (als differenzielle Artikulation einer Signifikantenkette), die verhindert, dass irgendeine Bedeutung jemals in sich selbst zur Ruhe kommt oder sich jenseits des Spiels der Differenzen aneignen lässt" (Lüdemann 2011: 76).

Derridas Dekonstruktionen spielen demnach mit semantischen Verschmutzungsgewinnen jenseits binärer Eindeutigkeiten (Wetzel 2010: 25-35). Sinn, so lässt sich diese Einsicht pointieren, bildet sich immer erst in einem Gewebe von Verweisungen und Aufschüben.

Um dieses Doppelspiel plastisch in die Sprache des Films zu bannen, nutzten Amy Ziering Kofman und Kirby Dick einen höchst effektiven Trick, indem sie Derrida, der sonst niemals unvorbereitet Interviews gab, zu disparaten Themen wie Liebe, Körperteile und Narzissmus improvisieren ließen und den Meister so mehrfach gehörig aus der Reserve lockten – mehrfach gar bis zum Abbruch seiner Antwortversuche.

Auf diese Weise entstand ein kunstvoller Versuchsaufbau, ähnlich einer mehrstimmigen musikalischen Fuge, in der sich Themen, Variationen, Verbindungen einstellen über Liebe, Archiv, Zeugnis und Tod. Wie soll man den 2004 verstorbenen Derrida nach all dem in Erinnerung behalten? Vielleicht so, wie er selbst in seinem Buch „Vom Geist" (1988: 82) einst Heidegger beschrieb, dessen Philosophie sein Denken die wesentlichen Impulse verdankt: „Genau das mag ich an Heidegger. Wenn ich an ihn denke, wenn ich seine Texte lese, achte ich auf diese doppelte Vibration. Stets sind sie furchtbar gefährlich und zugleich wahnsinnig witzig, stets ist das Behauptete sehr schwerwiegend und dennoch ein bißchen komisch." Es bleibt tatsächlich zu hoffen, dass Derridas Vibrationen noch weit in das 21. Jahrhundert hinein spürbar bleiben – sein Werk verdient es, nicht vergessen zu werden.

Sein Denken dynamisiert, wie Hagen Schölzel (2013: 40) treffend beschreibt, Differenzen und Diskurse: „Die Dekonstruktion lässt sich als eine ständige Verschiebung instabiler Aussagen beschreiben, die sich nur temporär und nur unter einem bestimmten Gesichtspunkt stabilisieren lassen. Durch Perspektivenwechsel wird dagegen das Prekäre der Struktur sichtbar. Die Dekonstruktion vereinigt zwei gegenläufige Operationen, eine destruktive Bewegung, die unhinterfragte, scheinbar stabile Elemente eines Diskurses sichtbar macht und destabilisiert, und eine konstruktive Bewegung, die zugleich mit der Zerstörung fest gefügter Bedeutungsmuster etwas Neues entstehen lässt. Sie bewegt sich zwischen zwei Polen, nämlich einerseits der

Idee, dass man existierenden Zeichen eine neue oder andere Bedeutung geben kann, und andererseits der Idee, dass man neue Begriffe, das heißt neue Zeichen mit neuen Bedeutungen in das Spiel der Differenzierungen einbringen kann."

Überdies lassen Derridas ingeniöse Ausführungen zum Begriff der Gabe, wie Hans Holleis (2017: 289f.) in seiner Dissertation luzide nachzeichnet, bereits erahnen, welch mächtiges Werkzeug die Dekonstruktion auch in künftigen Debatten der Entzauberung wirtschaftspolitisch stupide behaupteter (neoliberaler) Alternativlosigkeiten sein kann. Denn es zeigt sich, „dass die Ökonomie im Austausch von Waren und Gütern an ihre Grenzen stößt. Dies geschieht im Preis. Hier erfahren Güter durch eine symbolische Normierung eine Zweckentfremdung, die ihnen einen Warencharakter aufzwingt und so auf eine Funktion als Konsum- und Verbrauchsware des Menschen einschränkt. Gleichzeitig jedoch – analog zur symbolischen Normierung der Sprache – werden die Dinge erst handhabbar, wenn sie als Ware oder als Tauschobjekt dem Einflussbereich des Menschen zugänglich sind. Der Begriff der Ökonomie erweist sich in diesen Aporien als grundlegend für die Bestimmung der Gabe: Die Gabe drückt sich als paradox-unmöglich aus. Wird sie als Tauschbeziehung angesehen, verfällt sie einer Spirale der Selbstvernichtung. Die unmittelbar vergeltende Gegengabe bewirkt, dass eine vorhergehende Gabe so gut wie ausgelöscht wird. Zum anderen verunmöglicht sich eine Gabe in der Herabwürdigung des Empfängers zu einem Schuldner."

> ***Der Begriff der Gabe eröffnet einen tiefen Einblick in die Abgründe unseres ökonomischen Denkens und Handelns, denen stets die Gefahr der Selbstauslöschung anhaftet – in dekonstruktiver Lesart zeigen sich dabei grenzdestabilisierende (Reckwitz 2010: 301-320) Verschiebungen und Verknüpfungen der Gabe zur Vergebung, zur Hingabe, zum Opfer: Neoliberale Wirtschaftspolitik avanciert damit zur ideologisch verschleierten Schwundstufe einer prädemokratischen***

> ***Regengott-Mythologie: Den selbsternannten Leistungsträgern muss fiskalisch in Form von sozialstaatlich verheerenden Steuersenkungen geopfert werden – nur dann lassen sie es Arbeitsplätze regnen (Schui 2014: 21).***

Bereits in den 1970er Jahren hatte der damals amtierende Bundeskanzler Helmut Schmidt dies in die berüchtigte, grausam naive Massenbeschwichtigungsformel „GIB“ gefasst: Die Gewinne von heute seien die Investitionen von morgen – und die Beschäftigung von übermorgen (Bontrup 2013: 63-66). Fatal nur: Dieser Mythos vom Leistungsträger negiert rationale Erkenntnis, degradiert seriöse Wissenschaft und führt nicht nur zurück zu magischen Weltbildern, sondern, schlimmer noch, zur irreversiblen Massenarbeitslosigkeit (Bontrup 2016: 68-93) – mit allen nur erdenklichen ökonomischen, sozialen, politischen, psychischen und kulturellen Folgekosten in der Gesellschaft der Singularitäten (Reckwitz 2017).

Ewige Nachtfahrt ohne Erlösung

Zerfressen von Eifersucht und Impotenz, verdächtigt der Free-Jazz-Saxophonist Fred Madison (Bill Pullman) seine Frau Renee (Patricia Arquette), ihn zu betrügen. Unter dem Verdacht, sie auf bestialische Weise ermordet zu haben, wird er plötzlich verhaftet. Während er in der Todeszelle auf seine Hinrichtung wartet, ereignet sich eine unglaubliche Transformation: Fred verwandelt sich in Pete Dayton (Balthazar Getty), einen jungen Automechaniker…

Mit „Lost Highway” (1997) ging David Lynch weiter als in all seinen Regiearbeiten zuvor. An diesem verstörend-intensiven Meisterwerk konnten in den 1990er Jahren Heerscharen dekonstruktivistisch geschulter Edelfedern ihre Interpretationskünste einer Feuertaufe unterziehen. In seinen besten Momenten war Lynch schon immer

ein begnadeter Apologet der Rätselhaftigkeit – und schrieb seinen Kritikern einst ins Stammbuch: „Im Leben ist manches nicht zu verstehen, aber wenn es im Film so ist, werden die Leute unruhig." Im Garten von Lynchville treibt die Schizophrenie seltene Blüten – und Lynch, der versierte Leinwandmagier zwingt uns, das alles auszuhalten. David Lynch, geboren 1946, ist der vielleicht letzte große „Mystery Man" und Surrealist des Kinos – und „Lost Highway" seine cineastische Möbius-Schleife. Zu Beginn des Films erhält Fred Madison durch die Gegensprechanlage seines Hauses die mysteriöse Nachricht eines Unbekannten: „Dick Laurent ist tot." Der Schluss des Films hält den beunruhigenden Verdacht in der Schwebe, dass Fred selbst sich die Todesnachricht überbrachte.

Voller Bewunderung resümierte der slowenische Philosoph Slavoj Žižek einst, David Lynch sei der Künstler, der heute von der Einbildungskraft in ihrer ungeheuerlichen präontologischen Dimension am meisten besessen sei. Gemeint war damit vor allem die singuläre Meisterschaft, mit der Lynch seine dunkel dräuenden Albtraumkosmen in einer visuell bestechenden Sprache formuliert, in der er beispielsweise seine Bilder nicht, wie Georg Seeßlen treffend beobachtet hat, in der üblich gleichbleibenden Geschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde einsetzt, sondern für jede Einstellung eine eigene Geschwindigkeit nutzt – es ist dies eines jener handwerklichen Geheimnisse des berüchtigten „Sogs", den seine Visionen entfalten. Und Lynch ist ein Genie der Tonspur, in der – neben der Filmmusik seines langjährigen Hauskomponisten Angelo Badalamenti – die enervierenden Klangpartikel oder unterschwellig dumpfen Frequenzen eine unausweichliche Tiefenwirkung entfalten. Lynch-Filme sind derart intensive audiovisuelle Grenzerfahrungen, dass man sich als Zuschauer sogar ertappt, noch Geräusche zu hören, wenn in Wahrheit im Bild schon Stille herrscht (in der Tat gibt es bei David Lynch immer wieder völlig tonlose Szenen, die dadurch nur umso beklemmender wirken).

Der Filmtheoretiker Thomas Elsaesser (2009: 237ff.) hat den

reizvollen Vorschlag gemacht, Filme wie „Lost Highway" als mindgame movies zu betrachten, in denen der Clou darin bestehe, dass die Bilder mindestens zwei Seiten haben und den Zuschauer dauerhaft in eine deleuzianisch anmutende Schizo-Logik hineinziehen, die sich, wenn überhaupt, erst am Ende auflöse, aber dadurch keineswegs gebändigt werde. Was also zeigt uns "Lost Highway"? Einen Traum? Eine schizophrene Phantasie? Reale Ereignisse? Lacan'sche Imaginationen? Sorgt die Fiktion bei Lynch für das Irrealwerden des Realen – und das Realwerden des Imaginären? Oder ist es doch einfach nur eine riesige, dekonstruktive Zitat-Maschine, in der Klassikern wie „Alice im Wunderland", „Der Schrei" oder „Der Zauberer von Oz" huldigend die Referenz erwiesen wird?

Und was sagt der Regisseur selbst? „Lost Highway" sei „eine Art Horrorfilm, eine Art Thriller, aber im Grunde ein Geheimnis. Das ist er. Ein Geheimnis", so Lynch. Dass er polarisiert, ist indes nicht das Schlechteste, was sich über einen zeitgenössischen Filmkünstler sagen lässt: Beim Sundance Festival verschmäht, stimmten Frankreichs Cineasten hingegen Hymnen der Begeisterung an: „Teleskopie aus der Ferne, virtueller Koitus: David Lynch stößt mitten ins Herz der zeitgenössischen Filmkunst, mit gewaltiger Poesie, die uns als Zuschauer in die Avantgarde versetzt", so die legendäre Filmzeitschrift Cahiers du cinema. In all ihrer narrativen Komplexität lassen sich die jüngeren Werke von David Lynch – neben „Lost Highway" vor allem „Mulholland Drive" (2001) und „Inland Empire" (2006) – vielleicht als Eifersuchts-Trilogie (Palmier 2012: 241-259) und grandios verschachtelte Variationen auf die alteuropäische Einsicht Immanuel Kants lesen, nach der Phantasie unser guter Genius oder unser Dämon ist. Übrigens: David Lynchs Privathaus zeigt eine frappierende Ähnlichkeit mit dem Interieur des Filmhauses von „Lost Highway", das in derselben Straße liegt.

> ***Im Bilderkosmos des David Lynch geht es, bei aller schwer zu fassenden Komplexität, im Kern immer um***

> ***das dekonstruktive, grenzdestabilisierende Spannungsverhältnis zwischen dem, was uns die Oberfläche zeigt – und was als Abgrund am Ende der ewigen Nachtfahrt ohne Erlösung (Haselhorst 2013) im Neoliberalismus hinter ihr lauert: „Die verborgenen Hinterzimmer und Falltüren des amerikanischen Traumes und der amerikanischen Biederkeit, die unmittelbar hinter den Fassaden beginnen und gähnende Abgründe bereithalten, die genauso bedrohlich wie faszinierend sind, lassen sich überhaupt als das zentrale Thema David Lynchs erkennen“ (Germann 2016: 244).***

Halten wir fest: Die Werke von Jacques Derrida und David Lynch führen uns höchst intelligent und exemplarisch vor Augen, dass uns der tiefe Strukturwandel der Moderne (Reckwitz 2017) inzwischen nahezu zwingt, Scheitern (Reinhard 2017) und Nichtwissen (Innerarity 2013) gegen den neoliberalen Mainstream wieder als soziale Qualitäten und kognitive Ressourcen in einer künftigen Kultur der Fehlerfreundlichkeit zu verteidigen – je mehr Messbarkeit, Planbarkeit, ja biopolitische Verhaltenssteuerung (Bröckling 2017) wir in unser gesamtes Zusammenleben hineinzutreiben versuchen, desto mehr werden sich widerständige Impulse, ob implosiv oder explosiv (Han 2017), ihre Wege bahnen. Diese Aporie ist die Orthodoxie unserer Zeit.

Mehr fundierte Analyse und Kritik finden Sie in unserem Buch:

(https://www.westendverlag.de/buch/luegen-die-medien/)

Literatur:

- Bontrup, Heinz-J.: Krisenkapitalismus und EU-Verfall. Köln: PapyRossa 2016.
- Bontrup, Heinz-J.: Arbeit, Kapital und Staat. Plädoyer für eine demokratische Wirtschaft. Köln: PapyRossa 2013.
- Bröckling, Ulrich: Gute Hirten führen sanft. Über Menschenregierungskünste. Berlin: Suhrkamp 2017.

- Derrida, Jacques: Vom Geist. Heidegger und die Frage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- Elsaesser, Thomas: Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino. Berlin: Bertz + Fischer 2009.
- Geisenhanslüke, Achim/Overthun, Rasmus (Hg.): Kino der Blinden. Figurationen des Nichtwissens bei David Lynch. Bielefeld: transcript 2012.
- Germann, Lukas: Die Wirklichkeit als Möglichkeit. Das revolutionäre Potential filmischer Ästhetik. Zürich: diaphanes 2016.
- Han, Byung-Chul: Topologie der Gewalt. Berlin: Matthes & Seitz 2017.
- Haselhorst, Hauke: Die ewige Nachtfahrt. Mythologische Archetypen und ihre Repräsentationen im Film »Lost Highway« von David Lynch. Bielefeld: transcript 2013.
- Holleis, Hans: Die vergebliche Gabe. Paradoxe Entgrenzung im ethischen Werk von Jacques Derrida. Bielefeld: transcript 2017.
- Innerarity, Daniel: Demokratie des Wissens. Plädoyer für eine lernfähige Gesellschaft. Bielefeld: transcript 2013.
- Kimmerle, Heinz: Jacques Derrida zur Einführung. Hamburg: Junius 2004.
- Lüdemann, Susanne: Jacques Derrida zur Einführung. Hamburg: Junius 2011.
- Palmier, Jean-Pierre: Blinder Fleck Emotionen. David Lynchs Eifersuchtstrilogie Lost Highway, Mulholland Dr., Inland Empire, in: Geisenhanslüke, Achim/Overthun, Rasmus (Hg.): Kino der Blinden. Figurationen des Nichtwissens bei David Lynch. Bielefeld: transcript 2012, S. 241-259.
- Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin: Suhrkamp 2017.
- Reckwitz, Andreas: Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie. Bielefeld: transcript 2010.
- Reinhard, Manuel: Philosophie des Scheiterns. Jacques Derridas aporetische Schriften. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2017.

- Schölzel, Hagen: Guerillakommunikation. Genealogie einer politischen Konfliktform. Bielefeld: transcript 2013.
- Schui, Herbert: Politische Mythen und elitäre Menschenfeindlichkeit. Halten Ruhe und Ordnung die Gesellschaft zusammen? Hamburg: VSA 2014.
- Sloterdijk, Peter: Derrida ein Ägypter. Über das Problem der jüdischen Pyramide. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.
- Wetzel, Michael: Derrida. Stuttgart: Reclam 2010.

Dieser Artikel erschien bereits auf www.rubikon.news.

Matthias Rohl, Jahrgang 1972, ist Magister Artium der Literaturwissenschaft, war 2008 bis 2013 Autor der Filmgeschichten auf **langeleine.de** (http://langeleine.de/) und schreibt an seinem zeitdiagnostischen Lebenswerk „Kritik der dystopischen Vernunft“.

Dieses Werk ist unter einer **Creative Commons-Lizenz** (**Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International** (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de)) lizenziert. Unter Einhaltung der Lizenzbedingungen dürfen Sie es verbreiten und vervielfältigen.