

Ruths Razor Zur Kunst von Ruth Hutter

Die neuesten Arbeiten von Ruth Hutter sind einfach. Es scheint, als sei Sie nach einem Ausflug in komplexe Gefilde zu ihren Anfängen zurückgekehrt, die vor allem den Solipsismus befragten, also die Tatsache, ob der Mensch immer auf sich selber zurückgeworfen sei, oder mit anderen in der Kommunikation stehe. Die neuesten Arbeiten aus dem Jahr 2009 hingegen gehen schon immer von der Tatsache aus, dass der Andere existiert, auch wenn er nie zu sehen ist. In *Bigpiece*, ist der Andere eine ejakulierende, im Meer stehende Klippe. In *Lovepiece*, ist es die Hand oder der Fuß, der das Wort *Love* in den Sand des Strandes geschrieben hat, ein Wort das von der Brandung erst verschluckt und dann deutlich wieder hervorgebracht wird. Auch in der *Bad Artist Serie* aus dem Jahr 2008 ist die Abwesenheit des Anderen, die zentrale Idee. Wer wirft die Eier aus dem *Off* auf den Kopf der Künstlerin (*Bad Artist I*), wer verstaute sie im Müllsack (*Bad Artist II*), und wer zwang sie vom Holzturm in den See zu springen (*Bad Artist III*). Dabei spielt es keine Rolle, ob es sich um Fotos oder Videoarbeiten handelt. *Stonepiece*, eine Fotoarbeit aus dem Jahr 2009, ein roter *Sweater* mit Steinkopf am Steinstrand evoziert das Fehlen ebenso, wie das *Video Backpiece* (2008), in dem etwas mysteriös eine Rötung auf der rechten Pobacke hervorruft. Es zählt, was nicht da ist, aber dennoch existiert. Jeder kann sich dabei selbst aus dem Prinzip der Abwesenheit erklären, was der, die oder das jeweils Abwesende ist und wie es als jeweils Einzelnes wirkt. Identifikation wird dabei vor allem deshalb erfolgreich hergestellt, weil natürlich der Zuschauer aus der Rolle des passiven Betrachters zum Handelnden wird, und zwar in zweierlei Hinsicht: einerseits ist er Suchender oder Suchende, d. h. er versucht die Lücke zu füllen, die das Bild ihm öffnet, andererseits agiert er: er wirft, verpackt, bedroht, schneidet, tritt und schlägt. Leicht ließe sich diese Behauptung an *Bigpiece*, der ejakulierenden Klippe ad absurdum führen, wäre nicht ein Zusammenhang herstellbar zwischen dem Akt des Sehens überhaupt und der Ejakulation. Also ist das Prinzip des agierenden Betrachters auch hier gültig.

Einfach sind diese Arbeiten, weil sie sich formal und inhaltlich beschränken. Ruth Hutter macht weitaus weniger von den computergesteuerten Möglichkeiten der Verfremdung Gebrauch als in ihren frühen Arbeiten. Auch wenn sie die Schere benutzt, wie in den drei Fotoarbeiten *Bodything* (2009), die dem Collageprinzip

unterliegen, bleiben die Bilder doch in ihrer Struktur klar und die Schnitte dienen der Herstellung einer Einheit. Die Videoarbeit *Tiefer als grün* (2007) als Bewegtbild ist ebenso aufgebaut. Diese Einfachheit lässt sich auf das im 14. Jahrhundert von Wilhelm von Ockham philosophisch erneut definierte Ökonomieprinzip zurückführen. Es ist als *Occam's Razor* in einer Form in die Geschichte eingegangen, in der er es selbst nie formuliert hat, sondern die *Leibniz* überlieferte: „Seiendes darf nicht ohne Not vervielfacht werden“. Eigentlich ging es *Ockham* jedoch nicht um Entitäten also Seiendes, sondern um Begriffe. Begriffe sollten in Aussagesätzen und logischen Schlüssen nicht unnötig gebraucht oder gesetzt werden: *pluralitas non est ponenda sine necessitate*. Aussagen über die Welt sollten derart beschränkt werden, dass nur das Notwendige gesetzt wird, um Sachverhalte auszudrücken. Sich auf das Notwendige einschränken ist möglich, indem Begriffe durch Beschreibungen ersetzt werden, denn diese setzen keine Existenzannahmen voraus.¹ *Ockham* definiert jedoch nicht nur einen Grundsatz für die Einfachheit von logischen Schlüssen. Über die Jahrhunderterte schrieb er auch eine Ästhetik fest, deren Anfänge bereits bei den vorsokratischen Philosophen und *Aristoteles* gedacht waren und die einer Tradition vorstand, von der *Winkelmans* Diktum des „schlicht und einfach“ und des „less is more“ der modernen Architektur nur zwei Beispiele sind.

Ruth Hutter macht sich nun *Ockhams Rasiermesser* in ihrer Kunst zu eigen. Überflüssiges wird reduziert und auf eine direkte, klar verständliche Aussage zurückgeschnitten; es werden keine Begriffe, sondern Beschreibungen verwendet. Das sie sich dabei häufig am Rand von Klischees bewegt, d. h. von reduktiven, einfachen Botschaften, wie wir sie aus poetischen Bildern oder der Werbung kennen, ist durchaus beabsichtigt. Es ist wiederum die extreme Reduktion selbst, welche die Arbeiten vor einer Instrumentalisierung schützt und so beim Betrachter direkt Emotionen auslösen kann.

Auch die komplexen Videoarbeiten von Ruth Hutter befassen sich mit dem Problem der Kommunikation. Allerdings thematisiert sie diese nicht mehr als das Verhältnis des Individuums im Spannungsfeld zwischen Macht, Familie und Tod, wie in frühen Arbeiten z. B. *Pieta 1999*. Vielmehr entwickelt sich in den letzten großen Videoinstallationen ihre Arbeit in einer quasi dialektischen

Bewegung hin zu einer abstrakteren Auseinandersetzung, die das Individuum mit der Gesellschaft und ihren Formen der medialen Vermittlung von Macht in Verbindung bringt. Obwohl das erkennende Subjekt und die Familie explizit nicht mehr vorkommen, bilden sie den latenten Hintergrund der Reflexion. Denn laut *Horkheimer* findet die Verquickung von Macht und Autorität in der Familie statt. Sie ist, „die geistige Welt, in die das Kind in dieser Abhängigkeit hineinwächst, wie auch die Phantasie, ... vom Gedanken an die Macht von Menschen über Menschen, des oben und unten, des Befehlens und Gehorchens beherrscht...“³

In der *Einkanalinstallation „Pure as driven snow“* aus dem Jahr 2004 animiert Ruth Hutter fünf Generäle, die abwechselnd Zitate von *Donald Rumsfeld*, dem ehemaligen amerikanischen Verteidigungsminister, sprechen. Dabei sind die Körper fixiert und nur die im *Blueboxverfahren* eingefügten Gesichter bewegen sich beim Sprechen. Diese Mischung zwischen der steifen Puppe und dem menschlichen und dennoch mechanischen Ausdruck bringt die Absurdität der Sprache von *Rumsfeld* stärker zum Tragen, als jeder andere Eingriff es könnte. Sprachgestus, Politikstil und unsere Gewöhnung an beide werden verdeutlicht und bloßgestellt.

Auch in der mit 9 x 4 m bisher größten Videoinstallation „*My Love I am Dreaming*“ aus dem Jahr 2006 spielt Sprache und Kommunikation in ihrer auf ein Minimum reduzierten Sinnvermittlung eine entscheidende Rolle. Mit Hilfe von Musiktiteln setzt sich das dreigeteilte Video mit den sich selbst generierenden Stars des Fernsehens auseinander, die sich in Sendungen wie „*Fame Academy*“ produzieren. Die drei verschiedenen Bildebenen entsprechen den drei Projektionsflächen. Im Vordergrund klatschen als Symbol des Publikums und der Masse *Barbiehände*. Auf der Bühne treten animiert Sänger und Sängerinnen auf, die den Einzelnen präsentieren. Während die beiden monologisierenden Babys sinnlose Sätze sprechen wie: „There is so many things I want to say to you!“, bewegen sich im Hintergrund zwei *Sternenebenen* als Sinnbild einer übergeordneten universellen Ebene. Die gezeigte Kommunikationsform wird als Schein entlarvt, doch den Arbeiten *Ruth Hutters* ist nicht zu entnehmen, ob dies nur für extrem konventionalisierte Formen der Kommunikation gilt oder ganz einfach für alle Formen von Kommunikation überhaupt.

Die Videoinstallation „*Milch für alle*“ (2007) nimmt als Fortsetzung von „*Pure as driven snow*“ (2006) ebenfalls die Medienkommunikation aufs Korn. Der gesprochene Text einer Fernsehunterhaltung wird neu geschnitten, und die Bilder der Künstlerin, die kahlköpfig und lippensynchron den Text lautlos spricht, werden in den Raum auf drei Köpfe projiziert.⁴ Botschaft, Text und Bild werden dem Medium Fernsehen entrissen und wie in einem Testverfahren einer scheinbaren Analyse unterzogen. Da das Testverfahren allerdings nur künstlerischen Regeln unterliegt, die obendrein unbekannt sind, entsteht etwas völlig Neues. Etwas, das uns die Befremdlichkeit nicht allein der Kommunikation in der Medienrealität, sondern jeder Form von Kommunikation in der sogenannten Realität vor Augen führt. Diese Auseinandersetzung greift also auf die philosophische Tatsache zurück, dass Realität immer auch vom Menschen produzierte Realität ist und deshalb durchaus verschiedene Formen annehmen kann. Laut der amerikanischen Philosophin *Avital Ronell* stellt der „Test“ eine der grundlegenden Formen dar, in denen die Wissenschaft Wahrheit und somit das produziert, was wir Realität nennen. Ständig werden Versuche und Tests angestellt, die letztendlich eine noch höhere Autorität haben als die Begriffe, da nur die Tests die Wahrheit der Begriffe belegen, nur durch sie wird Wissenschaft und Philosophie als Wissenschaft erst möglich.⁵

Dieses erkenntnistheoretische Prinzip findet sich als Grundlage ebenfalls in allen Arbeiten von Ruth Hutter. Sie lassen sich als Tests oder Versuche lesen, in denen immer wieder der Bezug des Individuums zur Welt befragt wird. Das Wichtige dabei ist, dass keine definitiven Antworten gegeben werden, sondern dass eben der Test als Befragen der Welt im Zentrum steht. Die Stärke dieser Arbeiten ist ihre Schwäche: sie geben keine Antworten; sie stellen Fragen und testen, und so findet sich der Betrachter, nachdem er die Arbeiten gesehen hat, in derselben Situation, wie der Leser dieses Textes – der des *Faust*, der nach heißem Bemühen die Welt zu verstehen sagt: „Hier steh ich nun ich armer Tor, und bin so klug als wie zuvor.“⁶

Dr. Fabian Stech

1) Georg Groddeck. Der Mensch als Symbol. Unmaßgebliche Meinungen über Kunst und Sprache. Wien 1933. Zitiert nach Fischer Verlag Frankfurt am Main 1989. Groddeck, Gründer der Psychosomatik, versucht die Dreieinheit des Menschen: Mann - Weib - Kind im Individuum durch Erklärung der Etymologie von zentralen Begriffen aufzudecken und somit die Verbindung des Individuums ins Unterbewußte ein Stückweit rückgängig zu machen. Siehe 116 ff. Dabei kommt er auch auf die Klippe zu sprechen: Für Wort und Begriff „Klippe“ gibt es *petra* (πέτρα) *spilas* (σπίλας), *skopelos* (σκοπέλος). Von *petra* gibt es das Maskulinum *petros* = Stein, während sich das *Femininum* in altsländisch *hvedra* = Riesin, Berg, wiederfindet. Das *Zwieschlecht* kommt in *spilas* ebenso deutlich hervor: im Deutschen sind damit verwandt *spitz*, *Spießer*, *Spieß*. Die Wurzel *spilo-* ausdehnen, *spi* – spinnen, strecken ist bezeichnend für die phalli-

schen Beziehungen (*Spiele*, *Spieche*, mhd. *Spicher* = Nagel, ahd. *Spinula* = Stecknadel, lat. *Spina* = Dorn, Gräte, *spica* = Ähre, *spicare* = spitzen usw.). *Skopelos* soll mit *skptomai* (σκοπτομαι). *Wache halten*, *spähen* zusammenhängen. *Skepas* (σκηπέας) ist *Schutzdach*, *Hülle* – weibliches Symbol. Die *Sinnbeziehung* zu sehen und Augen ist wichtig. Im Schwedischen heißt *Insel ö*, das *Auge ögon*, im Deutschen ist *Au*, *Aue* = *Insel*, *Wasser*, die althochdeutsche Form ist *augia*, fast dasselbe wie *Auge*; Im Englischen ist *Insel island* (unser *Eiland*), es lautete im Angelsächsischen eg. *egland*, im Altnorischen *ey*. Natürlich liegt für mich als Laien die Annahme nahe, dass hier eine Verbindung zwischen *island*, *eye* und *egg*, zwischen *ei* und *Auge* und *Eiland* bewiesen sei. Aber die Etymologen sind anderer Ansicht. Man lernt es, sich zu fügen. S. 131-132.

2) Siehe dazu Jan P. Beckmann, *Wilhelm von Ockham*. München 1995. S. 42 ff.

3) Max Horkheimer: *Autorität und Familie*, in: *Gesammelte Schriften Band 3: Schriften 1939-1936*, Frankfurt a.M. 1988. S. 396

4) Siehe dazu den Text von *Mark Guisbourne* *Zentrierung statt Simulation*. In: *Ruth Hutter, Milch für alle*. Katalog 2007

5) *Avital Ronell*, *The Test Drive*. Illinois 2004. S. 25

6) *Johann Wolfgang von Goethe*, *Hamburger Ausgabe Band 3*. S. 20.

Ruths Razor Zur Kunst von Ruth Hutter englisch!!!

Die neuesten Arbeiten von Ruth Hutter sind einfach. Es scheint, als sei Sie nach einem Ausflug in komplexe Gefilde zu ihren Anfängen zurückgekehrt, die vor allem den Solipsismus befragten, also die Tatsache, ob der Mensch immer auf sich selber zurückgeworfen sei, oder mit anderen in der Kommunikation stehe. Die neuesten Arbeiten aus dem Jahr 2009 hingegen gehen schon immer von der Tatsache aus, dass der Andere existiert, auch wenn er nie zu sehen ist. In *Bigpiece*, ist der Andere eine ejakulierende, im Meer stehende Klippe. In *Lovepiece*, ist es die Hand oder der Fuß, der das Wort *Love* in den Sand des Strandes geschrieben hat, ein Wort das von der Brandung erst verschluckt und dann deutlich wieder hervorgebracht wird. Auch in der *Bad Artist Serie* aus dem Jahr 2008 ist die Abwesenheit des Anderen, die zentrale Idee. Wer wirft die Eier aus dem Off auf den Kopf der Künstlerin (*Bad Artist I*), wer verstaute sie im Müllsack (*Bad Artist II*), und wer zwang sie vom Holzturm in den See zu springen (*Bad Artist III*). Dabei spielt es keine Rolle, ob es sich um Fotos oder Videoarbeiten handelt. *Stonepiece*, eine Fotoarbeit aus dem Jahr 2009, ein roter *Sweater* mit *Steinkopf* am *Steinstrand* evoziert das Fehlen ebenso, wie das *Video Backpiece* (2008), in dem etwas mysteriös eine Rötung auf der rechten Pobacke hervorruft. Es zählt, was nicht da ist, aber dennoch existiert. Jeder kann sich dabei selbst aus dem Prinzip der Abwesenheit erklären, was der, die oder das jeweils Abwesende ist und wie es als jeweils Einzelnes wirkt. Identifikation wird dabei vor allem deshalb erfolgreich hergestellt, weil natürlich der Zuschauer aus der Rolle des passiven Betrachters zum Handelnden wird, und zwar in zweierlei Hinsicht: einerseits ist er Suchender oder Suchende, d. h. er versucht die Lücke zu füllen, die das Bild ihm öffnet, andererseits agiert er: er wirft, verpackt, bedroht, schneidet, tritt und schlägt. Leicht ließe sich diese Behauptung an *Bigpiece*, der ejakulierenden Klippe ad absurdum führen, wäre nicht ein Zusammenhang herstellbar zwischen dem Akt des Sehens überhaupt und der Ejakulation. Also ist das Prinzip des agierenden Betrachters auch hier gültig.

Einfach sind diese Arbeiten, weil sie sich formal und inhaltlich beschränken. Ruth Hutter macht weitaus weniger von den computergesteuerten Möglichkeiten der Verfremdung Gebrauch als in ihren frühen Arbeiten. Auch wenn sie die Schere benutzt, wie in den drei Fotoarbeiten *Bodything* (2009), die dem Collageprinzip

unterliegen, bleiben die Bilder doch in ihrer Struktur klar und die Schnitte dienen der Herstellung einer Einheit. Die Videoarbeit *Tiefer als grün* (2007) als *Bewegt* ist ebenso aufgebaut. Diese Einfachheit lässt sich auf das im 14. Jahrhundert von Wilhelm von Ockham philosophisch erneut definierte *Ökonomieprinzip* zurückführen. Es ist als *Occam's Razor* in einer Form in die Geschichte eingegangen, in der er es selbst nie formuliert hat, sondern die *Leibniz* überlieferte: „Seiendes darf nicht ohne Not vervielfacht werden“. Eigentlich ging es Ockham jedoch nicht um Entitäten also Seiendes, sondern um Begriffe. Begriffe sollten in Aussagesätzen und logischen Schlüssen nicht unnötig gebraucht oder gesetzt werden: *pluralitas non est ponenda sine necessitate*. Aussagen über die Welt sollten derart beschränkt werden, dass nur das Notwendige gesetzt wird, um Sachverhalte auszudrücken. Sich auf das Notwendige einschränken ist möglich, indem Begriffe durch Beschreibungen ersetzt werden, denn diese setzen keine Existenzannahmen voraus.¹ Ockham definiert jedoch nicht nur einen Grundsatz für die Einfachheit von logischen Schlüssen. Über die Jahrhunderterte schrieb er auch eine Ästhetik fest, deren Anfänge bereits bei den vorsokratischen Philosophen und *Aristoteles* gedacht waren und die einer Tradition vorstand, von der *Winkelmans* Diktum des „schlicht und einfach“ und des „less is more“ der modernen Architektur nur zwei Beispiele sind.

Ruth Hutter macht sich nun Ockhams Rasiermesser in ihrer Kunst zu eigen. Überflüssiges wird reduziert und auf eine direkte, klar verständliche Aussage zurückgeschnitten; es werden keine Begriffe, sondern Beschreibungen verwendet. Das sie sich dabei häufig am Rand von Klischees bewegt, d. h. von reduktiven, einfachen Botschaften, wie wir sie aus poetischen Bildern oder der Werbung kennen, ist durchaus beabsichtigt. Es ist wiederum die extreme Reduktion selbst, welche die Arbeiten vor einer Instrumentalisierung schützt und so beim Betrachter direkt Emotionen auslösen kann.

Auch die komplexen Videoarbeiten von Ruth Hutter befassen sich mit dem Problem der Kommunikation. Allerdings thematisiert sie diese nicht mehr als das Verhältnis des Individuums im Spannungsfeld zwischen Macht, Familie und Tod, wie in frühen Arbeiten z. B. *Pieta* 1999. Vielmehr entwickelt sich in den letzten großen Videoinstallationen ihre Arbeit in einer quasi dialektischen

Bewegung hin zu einer abstrakteren Auseinandersetzung, die das Individuum mit der Gesellschaft und ihren Formen der medialen Vermittlung von Macht in Verbindung bringt. Obwohl das erkennende Subjekt und die Familie explizit nicht mehr vorkommen, bilden sie den latenten Hintergrund der Reflexion. Denn laut *Horkheimer* findet die Verquickung von Macht und Autorität in der Familie statt. Sie ist, „die geistige Welt, in die das Kind in dieser Abhängigkeit hineinwächst, wie auch die Phantasie, ... vom Gedanken an die Macht von Menschen über Menschen, des oben und unten, des Befehlens und Gehorchens beherrscht...“³

In der *Einkanalin* Installation „Pure as driven snow“ aus dem Jahr 2004 animiert Ruth Hutter fünf *Generäle*, die abwechselnd Zitate von *Donald Rumsfeld*, dem ehemaligen amerikanischen Verteidigungsminister, sprechen. Dabei sind die Körper fixiert und nur die im *Blueboxverfahren* eingefügten Gesichter bewegen sich beim Sprechen. Diese Mischung zwischen der steifen Puppe und dem menschlichen und dennoch mechanischen Ausdruck bringt die Absurdität der Sprache von *Rumsfeld* stärker zum Tragen, als jeder andere Eingriff es könnte. Sprachgestus, Politikstil und unsere Gewöhnung an beide werden verdeutlicht und bloßgestellt.

Auch in der mit 9 x 4 m bisher größten Videoinstallation „My Love I am Dreaming“ aus dem Jahr 2006 spielt Sprache und Kommunikation in ihrer auf ein Minimum reduzierten Sinnvermittlung eine entscheidende Rolle. Mit Hilfe von *Musiktiteln* setzt sich das dreigeteilte Video mit den sich selbst generierenden Stars des Fernsehens auseinander, die sich in Sendungen wie „*Fame Academy*“ produzieren. Die drei verschiedenen Bildebenen entsprechen den drei Projektionsflächen. Im Vordergrund klatschen als Symbol des Publikums und der Masse *Barbiehände*. Auf der Bühne treten animiert *Sänger* und *Sängerinnen* auf, die den Einzelnen präsentieren. Während die beiden *monologisieren* die *Babys* sinnlose Sätze sprechen wie: „There is so many things I want to say to you!“, bewegen sich im Hintergrund zwei *Sternenebenen* als *Sinnbild* einer übergeordneten universellen Ebene. Die gezeigte Kommunikationsform wird als *Schein* entlarvt, doch den Arbeiten *Ruth Hutters* ist nicht zu entnehmen, ob dies nur für extrem konventionalisierte Formen der Kommunikation gilt oder ganz einfach für alle Formen von Kommunikation überhaupt.

Die Videoinstallation „*Milch für alle*“ (2007) nimmt als Fortsetzung von „*Pure as driven snow*“ (2006) ebenfalls die *Medienkommunikation* aufs Korn. Der *gesprochene Text* einer *Fernsehunterhaltung* wird neu geschnitten, und die *Bilder der Künstlerin*, die *kahlköpfig* und *lippensynchron* den *Text* *lautlos* spricht, werden in den Raum auf drei Köpfe projiziert.⁴ *Botschaft*, *Text* und *Bild* werden dem *Medium Fernsehen* entrissen und wie in einem *Testverfahren* einer *scheinbaren Analyse* unterzogen. Da das *Testverfahren* allerdings nur *künstlerischen Regeln* unterliegt, die *obendrein unbekannt* sind, entsteht etwas völlig Neues. Etwas, das uns die *Befremdlichkeit* nicht allein der *Kommunikation* in der *Medienrealität*, sondern jeder *Form von Kommunikation* in der *sogenannten Realität* vor *Augen* führt. Diese *Auseinandersetzung* greift also auf die *philosophische Tatsache* zurück, dass *Realität* immer auch vom *Menschen* produzierte *Realität* ist und deshalb *durchaus verschiedene Formen* annehmen kann. Laut der *amerikanischen Philosophin Avital Ronell* stellt der „*Test*“ eine der *grundlegenden Formen* dar, in denen die *Wissenschaft Wahrheit* und somit das *produziert*, was wir *Realität* nennen. *Ständig* werden *Versuche* und *Tests* angestellt, die *letztendlich* eine noch *höhere Autorität* haben als die *Begriffe*, da nur die *Tests* die *Wahrheit der Begriffe* belegen, nur durch sie wird *Wissenschaft* und *Philosophie* als *Wissenschaft* erst möglich.⁵

Dieses erkenntnistheoretische Prinzip findet sich als Grundlage ebenfalls in allen Arbeiten von Ruth Hutter. Sie lassen sich als *Tests* oder *Versuche* lesen, in denen immer wieder der *Bezug* des *Individuums* zur *Welt* befragt wird. Das *Wichtige* dabei ist, dass *keine definitiven Antworten* gegeben werden, sondern dass *eben der Test* als *Befragen der Welt* im *Zentrum* steht. Die *Stärke* dieser *Arbeiten* ist ihre *Schwäche*: sie geben *keine Antworten*; sie stellen *Fragen* und *testen*, und so *findet sich* der *Betrachter*, nachdem er die *Arbeiten* *gesehen* hat, in derselben *Situation*, wie der *Leser* dieses *Textes* – der *des Faust*, der nach *heißem Bemühen* die *Welt* zu *verstehen* sagt: „*Hier* *steh* *ich* *nun* *ich* *armer* *Tor*, und *bin* *so* *klug* *als* *wie* *zuvor*.“⁶

Dr. Fabian Stech

1) Georg Groddeck. Der Mensch als Symbol. Unmaßgebliche Meinungen über Kunst und Sprache. Wien 1933. Zitiert nach Fischer Verlag Frankfurt am Main 1989. Groddeck, Gründer der Psychosomatik, versucht die Dreieinheit des Menschen: Mann - Weib - Kind im Individuum durch Erklärung der Etymologie von zentralen Begriffen aufzudecken und somit die Verbindung des Individuums ins Unterbewußte ein Stückweit rückgängig zu machen. Siehe 116 ff. Dabei kommt er auch auf die Klippe zu sprechen: Für Wort und Begriff „Klippe“ gibt es *petra* (πέτρα) *spilas* (σπίλας), *skopelos* (σκοπέλος). Von *petra* gibt es das Maskulinum *petros* = Stein, während sich das *Femininum* in *altisländisch* *hvedra* = *Riesin*, *Berg*, wiederfindet. Das *Zwieschlecht* kommt in *spilas* ebenso deutlich hervor: im Deutschen sind damit verwandt *spitz*, *Spießer*, *Spieß*. Die *Wurzel spilō-* ausdehnen, *spi* – spinnen, *strecken* ist bezeichnend für die phall-

schen Beziehungen (*Spiele*, *Spieße*, *mhd. Spicher* = *Nagel*, *ahd. Spinula* = *Stecknadel*, *lat. Spina* = *Dorn*, *Gräte*, *spica* = *Ähre*, *spicare* = *spitzen* usw.). *Skopelos* soll mit *skptomai* (σκοπτομαι). *Wache* halten, *spähen* zusammenhängen. *Skepas* (σκέπας) ist *Schutzdach*, *Hülle* – weibliches *Symbol*. Die *Sinnbeziehung* zu *sehen* und *Augen* ist wichtig. Im *Schwedischen* heißt *Insel ö*, das *Auge ögon*, im *Deutschen* ist *Au*, *Aue* = *Insel*, *Wasser*, die *althochdeutsche* Form ist *augia*, fast dasselbe wie *Auge*; Im *Englischen* ist *Insel island* (unser *Eiland*), es *laute* im *Angelsächsischen* eg. *egland*, im *Altnorischen* *ey*. Natürlich liegt für mich als *Laien* die *Annahme* nahe, dass hier eine *Verbindung* zwischen *island*, *eye* und *egg*, zwischen *ei* und *Auge* und *Eiland* *bewiesen* sei. Aber die *Etymologen* sind *anderer* *Ansicht*. Man *lernt* es, *sich* zu *fügen*. S. 131-132.

2) Siehe dazu Jan P. Beckmann, *Wilhelm von Ockham*. München 1995, S. 42 ff.

3) Max Horkheimer: *Autorität und Familie*, in: *Gesammelte Schriften* Band 3: *Schriften 1939-1936*, Frankfurt a.M. 1988, S. 396

4) Siehe dazu den Text von *Mark Guisbourne* *Zentrenstreuung statt Simulation*. In: *Ruth Hutter, Milch für alle*. Katalog 2007

5) *Avital Ronell, The Test Drive*. Illinois 2004, S. 25

6) *Johann Wolfgang von Goethe, Hamburger Ausgabe* Band 3, S. 20.