



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Bild, der Tod und der Andere“

verfasst von

Martin Oliver Thomson

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.- Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

„Redewendungen wie Liebe ist stärker als der Tod [...] haben ihren Sinn.“

(Emmanuel Levinas)

Für

Elisabeth B.

Andrey A.
Cornelia S.
Gerhard S.
Grzegorz K.
Juliane A.
Lorenz L.
Rita K.
Robert K.
Severin J.
Theresa W.

Andreas P.
Eva B.
Jakob S.
Patrick H.
Remon N.

Stefanie E.
Marion M.

Michael S. (†)
Wolfgang M. (†)

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung

I.I.	Sterben und Unsterblichkeit	S. 9-11
I.II.	Wissen und Gewissheit	S. 11-12
I.III.	Wissen und Glaube	S. 12-14
I.IV.	Erkenntnis und Sichtbarkeit	S. 14-18
I.V.	Zugang im Entzug	S. 18-19
I.VI.	Kritik am Werden	S. 19-21
	Erstes Fazit	S. 21-22

II. Die Ausbreitung der Schatten

II.I.	Repräsentierbarkeit und Todesgewissheit	S. 25-28
II.II.	Stillstand und Entzug	S. 28-32
II.III.	Wirklichkeit und Schatten	S. 33-35
II.IV.	<i>Etwas</i> statt Nichts	S. 35-36
II.V.	<i>Etwas</i> Bestimmtes	S. 37-39

III. Ereignis und Trauer

III.I.	Nachträglichkeit und Zuvorkommen	S. 43-48
III.II.	Trauma und Ekstase	S. 48-51
III.III.	Limitierte und maß-lose Trauer	S. 51-57
III.IV.	Gleichzeitigkeit und Abgrund	S. 57-59
III.V.	Vertikalität und Horizontalität	S. 59-62

IV. Der Einbruch des Bildes

IV.I.	Lebendiger Dialog und tote Antworten	S. 65-68
IV.II.	Geburtshelfer und Bildhauer	S. 68-70
IV.III.	Gewollte und ungewollte Bilder	S. 70-72
IV.IV.	Reale und relationale Abbildlichkeit	S. 72-74
IV.V.	Die eigene und die Zeit des Anderen	S. 74-77
IV.VI.	Innere und äußere Erinnerungsbilder	S. 78-84
IV.VII.	Vergessen und Treue	S. 85-87
IV.VIII.	Enteignung und Entgrenzung	S. 87-95
IV.IX.	Tiefe und Fall	S. 95-96
IV.X.	Sophisten und Philosophen	S. 96-99
IV.XI.	Wahrheit und Betrug	S. 99-103
IV.XII.	Sichtbares und Sagbares	S. 103-106
IV.XIII.	Schmerzloses und schmerzliches Vergessen	S. 107-110

V. Die zwei Seiten des Bildes

V.I.	Todesindifferenz und Todesinsistenz	S. 113-117
V.II.	Lust und Unlust	S. 117-120
V.III.	Liebe und Einfühlung	S. 120-122
V.IV.	Der Melancholiker	S. 123-127

VI. Das Fading

- VI.I. Verschwinden versus Werden _____ S. 131-136
VI.II. Fading und Vorlaufen _____ S. 136-142

VII. Der Einbruch des kinematographischen Bildes

- VII.I. Verschwinden und kinematographisches Bild _____ S. 145-148
VII.II. Auflösung und Desubjektivierung _____ S. 148-152
VII.III. Metamorphosen und Melancholie _____ S. 152-154
VII.IV. Was bleibt _____ S. 155-156
VII.V. Um abzuschließen: der Regen _____ S. 156-157

Literatur _____ S. 159-164

Zeitschriften _____ S. 165

Internet _____ S. 165

Abstract _____ S. 167-168

Lebenslauf _____ S. 169-171

I
Einleitung

I. I. Sterben und Unsterblichkeit.

Eugen Fink, der in der Denktradition der Phänomenologie von Edmund Husserl und der Seinsphilosophie von Martin Heidegger steht, setzt sich Mitte der 1960er-Jahre in *Metaphysik und Tod*¹ mit einem Aspekt des menschlichen Daseins auseinander, von dem er sagt, er wäre die maßgebliche Voraussetzung dafür, dass es überhaupt so etwas wie Philosophie gibt: „Ein unendliches Subjekt, das ewig seiner selbst gewiß ist, das Sein als unverlierbares Besitztum hat, braucht nicht zu philosophieren - ja kann überhaupt nicht philosophieren.“² Von dieser Feststellung ausgehend bezeichnet er die Philosophie auch als *melete thanatou*, als Sorge um den Tod - und an späterer Stelle nennt er die Todesgewissheit sogar „sicherstes Wissen“.³

Nun lassen sich gegen diese Feststellung aber schon aus mehreren Gründen heraus berechnete Einwände erheben. Zunächst ließe sich mittels soziologischer, anthropologischer und historischer Studien durchaus in Zweifel ziehen, dass der Mensch schon immer über die Gewissheit verfügte, dass er sterblich ist. Das mythische Bewusstsein, von dem Sigmund Freud einmal gesagt hat, dass es dem empirisch-rationalen nicht nur vorausgeht, sondern auch - wenngleich latent - in ihm erhalten bleibt, kennt den Tod nur als einen Wechsel der äußeren Erscheinungsform.

Der Körper des Anderen ist plötzlich bewegungslos geworden, seine expressiven und responsiven Bewegungen sind rein vegetativen gewichen.⁴ Ob dem Überlebenden diese Beobachtung aber schon zur Erkenntnis gereicht, dass sie auf die irreversible Vernichtung seiner Existenz hindeutet, muss nach Ansicht von Ernst Cassirer bezweifelt werden. Über das mythische Bewusstsein schreibt er, dass es noch keine scharfe Trennlinie zwischen „wirklich sein“ und „wirksam sein“ zieht: solange der „Tote“ dem Hinterbliebenen in Traumerscheinungen und Affekten der Liebe oder der Furcht präsent bleibt, hat er im Grunde nur das Medium ausgetauscht, in dem er zur Erscheinung gelangt, das Register seines lebendigen Ausdrucks gewechselt, ist er im Grunde immer noch - wenn auch anders als zuvor - am Leben.⁵

¹ Eugen Fink, *Metaphysik und Tod*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer 1969.

Es handelt sich um den Text einer Vorlesung, die Fink im Sommersemester 1964 an der Universität Freiburg i.Br. abhielt.

² Ebenda, S. 29.

³ Vgl. Ebd., S. 57.

⁴ Vgl. Emmanuel Levinas, *Gott, der Tod und die Zeit*, Übers. aus dem Franz. von Astrid Nettleing, Ulrike Wasel, Wien: Passagen 1996, S. 18 f. (Orig. *Dieu, la Mort et le Temps*, Paris: Éditions Grasset & Fasquelle 1993).

⁵ Vgl. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002, S. 49.

Wenn Freud sagt, dass für den Primitiven die Unsterblichkeit und nicht die Sterblichkeit das Selbstverständliche ist, so mutet diese Behauptung erst einmal anmaßend, weil eurozentristisch an.⁶ Die vermeintliche Weltanschauung von zeitgenössischen indigenen Völkern mit der ursprünglichen Geisteshaltung von inzwischen entwickelten („zivilisierten“) Gesellschaften zu identifizieren, ist einer damals weit verbreiteten Analogiebildung geschuldet gewesen, die erst in jüngerer Vergangenheit als ideologisch bedingter Fehlschluss ohne wissenschaftliche Validität durchschaut wurde. Seine These auf die Exponierung dieser hierarchisch motivierten Differenz zu reduzieren wäre allerdings übereilt: entspringt sie doch primär einem durchaus notwendigen und berechtigten Zweifel gegenüber der Grundannahme, dass die Todesgewissheit immer schon voraussetzungslos gegeben war, ohne dass es dafür sozialer und kultureller Entwicklungsprozesse bedurft hätte.⁷

Der bedeutendste Vertreter der These, dass die Todesgewissheit angeboren ist, war wohl Max Scheler. So spricht Scheler von einem „Erlebnis der Todesrichtung“, das in der menschlichen Wahrnehmung unabhängig von soziokulturellen Faktoren und historisch aufeinander aufbauenden Etappen in Kindheit, Jugend, Reife, Alter angelegt sei.⁸ Weder die intersozial kommunizierte Information, noch die konkrete Beobachtung eines Todesfalls sind für Scheler die entscheidenden Kriterien, um zu einer Gewissheit über die eigene Sterblichkeit zu gelangen, sondern schlichtweg die Wahrnehmung, dass man aufgrund seiner körperlichen Disponiertheit in der Welt vom permanenten Lauf der Zeit nicht unbetroffen bleibt. Ein Ansatz, den Werner Fuchs folgendermaßen zusammenfasst: „Leben wird erfahren und gelebt als Abnehmen der vor uns liegenden Zukunft, der fortschreitenden Einengung offener Möglichkeiten, als Anwachsen der gelebten Vergangenheit.“⁹ Mit Scheler lässt sich die individuelle Lebenszeit als lineare Verfallskurve von Energie auffassen, in deren Verlauf die Variabilität von Handlungsmöglichkeiten für den Betroffenen auf so wahrnehmbare Weise zurückgeht, dass er ihren restlosen Verbrauch von selbst antizipieren können soll. Lässt man sich auf diese These einmal ein, wird allerdings fraglich, warum die rein intuitive Voraussicht auf einen totalen Verbrauch von Lebenskräften schon ausreichen soll, um ihre mögliche Rückkehr nach dieser Zäsur ausschließen zu können.

⁶ Vgl. Sigmund Freud, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Leipzig/Wien: Hugo Heller 1913, S. 70.

⁷ Vgl. Héctor Wittwer, *Philosophie des Todes*, Stuttgart: Reclam 2009, S. 8.

⁸ Vgl. Max Scheler, *Schriften aus dem Nachlaß. Band I: Zur Ethik und Erkenntnislehre*, Bern: Francke 1957, S. 16.

⁹ Werner Fuchs, *Todesbilder in der modernen Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969, S. 116.

Die Annahme, dass die Todesgewissheit in einem langen, mühseligen Prozess erworben wurde, der den gesamten Gang der menschlichen Geistesgeschichte umfasst, ist da schon wahrscheinlicher. Auch wenn es einer ungebührlichen Mut- und Amaßung gleichkommen würde daraus zu schließen, dass dieser Prozess so einheitlich verlaufen wäre, dass er in einer kollektiven Todesgewissheit sein endgültiges Ziel gefunden hätte. Hinzu kommt, dass sich der Begriff der Gewissheit in Verklammerung mit dem Tod keineswegs als so monosemantisch erweist, wie man es sich vielleicht auf den ersten Blick erhoffen mag. Denn selbst wenn an dieser Stelle von Gewissheit die Rede ist, so kann damit doch ausschließlich das Wissen gemeint sein, dass es den Tod gibt, dass er eintreten wird, dass er mir, dass er anderen, dass er jedem von uns bevorsteht, ohne dass damit schon zwangsläufig gesagt wäre, wie er über diese durchaus verallgemeinerbare Konstatierung hinaus aufgefasst wurde und immer noch aufgefasst wird. Ist es nicht ein gravierender Unterschied, wenn diese Gewissheit mit der Überzeugung verknüpft ist, dass sie nur eine Schwelle, nicht aber schon eine absolute Grenze bezeichnet?

Selbst wenn man die Philosophie auf den mitteleuropäischen Raum einengt und die Denker der Antike als ihre Gründerväter ansieht, so fällt doch auf, dass auch sie den Tod eher als Übergang von einem Seinszustand in einen anderen, aber keineswegs schon als endgültigen Umschlag von Sein in Nichts angesehen haben: der Mensch ist - anders als die Götter - zwar sterblich, aber seine Seele bleibt nichtsdestoweniger unsterblich. Wohl nicht zu Unrecht nennt Freud die Vorstellung des Todes „etwas spät und nur zögernd Rezipiertes“. Die Vorstellung des Todes, resümiert er, ist „ja auch für uns noch inhaltsleer und unvollziehbar.“

¹⁰ Selbst vom aufgeklärten, vom denkenden, vom vernunftgeleiteten Menschen, dem Fink die Gewissheit um seinen bevorstehenden Tod praktisch in die Wiege legt, sagt Freud, dass er sich der eigenen Sterblichkeit keineswegs zur Gänze gewiss wäre: im Unbewussten, meint er, „sei jeder von uns von seiner Unsterblichkeit überzeugt.“ ¹¹

I.II. Wissen und Gewissheit.

Dieser erste Anlauf soll nun keineswegs in das irrsinnige Postulat münden, dass es sich beim Tod nur um eine abwegige Erfindung der neuzeitlichen Geistes- und Ideengeschichte handelt. Nur weil die Überzeugung von der eigenen Unsterblichkeit vielleicht ursprünglicher ist, weil sie im Unbewussten gegen alle Gewissheit weiter ihre Intrigue spinnt, darf dem Tod noch lange nicht seine Evidenz und sein Stachel genommen werden. Mit der Zurückweisung

¹⁰ Vgl. Freud, *Totem und Tabu*, S. 70.

¹¹ Vgl. Ebenda.

der Gleichursprünglichkeit, die Fink zwischen Denken und Todesgewißheit behauptet, sollte lediglich gezeigt werden, dass es sich bei der Konstatierung der eigenen, respektive der Sterblichkeit des Menschen, weder um eine natur-gegebene Gewissheit handelt, noch, dass sie in irgendeiner Form schon ausreicht, um daraus auf eine verallgemeinerbare Vorstellung über ihren Charakter, ihren Gehalt, ihre Konsequenz zu schließen. Zudem sollte bereits angedeutet werden, dass der Tod in der gängigen Definition dieses Begriffs weder ein Wissen, noch so etwas wie eine Erkenntnis meinen oder gar beinhalten kann. Zu wissen, *dass* er ist, reicht nicht aus, um zu wissen, *was* er ist.

Die Rede von einer Nahtoderfahrung, mit der im vulgären Sprachgebrauch die vermeintliche Rückkehr aus einem todesähnlichen Zustand bezeichnet wird, ist deswegen genauso irreführend wie seine metaphorische Verwendung, um unumkehrbare Persönlichkeitsentwicklungen oder Zäsuren in der eigenen Biographie zu beschreiben. Der Tod lässt kein Bewusstsein übrig, das ihn überleben würde. Demnach kann es für den Lebenden nur spekulativ bleibende Annäherungen oder Angleichungen an Vorstellungen um ihn geben. Um diesen Gedanken auf eine kompromisslose Formel zu bringen: der Tod bleibt nicht nur ohne Inhalt, er *ist* viel mehr die Definition der Inhaltslosigkeit, *die* Definition der Irreversibilität, die äußerste Grenze dessen, was gewusst werden kann, das, wovon man nicht zurückkommt.

Dass sich dieses Wissen, das sich nur dann als ein solches bezeichnen lässt, wenn man es als ein *Wissen sui generis* ansieht, niemals - selbst heute noch nicht - vollständig gegen postmortale Vorstellungen zu immunisieren vermocht hat, zeigt zugleich, dass die eigentümliche Inhaltsleere des Todes immer schon Anlass dafür bot, diese Leere mit Spekulationen über ein mögliches Weiterleben aufzufüllen. So stellt Fink ganz richtig fest: „[...] wo nichts aufgewiesen oder wenigstens nur gezeigt werden und dargelegt werden kann, dort kann mühelos viel behauptet werden.“¹²

I.III. Wissen und Glaube.

Wie Fink in seiner Abhandlung feststellt, rührt die Kontinuität solcher Vorstellungen - wie es nahe liegend wäre - aber keineswegs nur aus dem Einfluss der Kirche. Wer den Begriff des Glaubens nicht bloß mit religionsgebundenen Phantasmen konnotiert, die eine vorgegebene und als faktisch ausgewiesene Gestalt aufweisen, entdeckt auch unter denen, die auf Distanz zu solchen Vorstellungen gingen, die Tendenz, den Bereich empirischer und logischer

¹² Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 85.

Verifikation zu verlassen, sobald die Auseinandersetzung mit dem Tod anstand. So bewahrte der für weltliche Angelegenheiten als nicht notwendig oder sogar als hinderlich ausgewiesene Glaube in Anbetracht des Todes sogar unter den Philosophen der Aufklärung - so zum Beispiel bei Immanuel Kant - seine funktionale Zweckmäßigkeit, auch wenn an die Stelle einer als allegorisch durchschauten Heilslehre in aller Regel metaphysische Spekulationen traten.¹³

Dass sich der Glaube nicht so einfach aus einer Auseinandersetzung mit dem Tod wegdenken lässt, liegt auf der Hand. Nicht weil sein beharrliches Fortbestehen in der menschlichen Geistes- und Kulturgeschichte es obligat machen würde, ihn miteinzubeziehen, sondern deshalb, weil er das irreduzible Außerhalb einer Grenze bezeichnet, an der das Wissen, oder mehr noch, die Möglichkeit von Wissen überhaupt, endet.

„Ich glaube noch immer nicht, daß ich sterben muß, aber ich weiß es“, hält Elias Canetti, der sich Zeit seines Lebens als *Todfeind* bezeichnete, in seinen posthum veröffentlichten Aufzeichnungen fest.¹⁴ Lässt sich der Glaube in diesem Satz als Weigerung gegen eine Gewissheit verstehen, die, weil sie kein Wissen enthält, nicht geglaubt werden *kann*, oder nicht geglaubt werden *will*? Sicher ist nur, dass der Glaube bei Canetti bereits auf einer Ebene einsetzt, die noch kein fest umrissenes Phantasma, kein postmortales Szenarium miteinschließt. Sein Interesse gilt ausschließlich dem viel früher einsetzenden Affekt, der allen Bemühungen um seine regulative Eindämmung vorausgeht.

Dieser Affekt ist gleichzusetzen mit einer Unruhe, einer Irritation, die sich mit der Unverstehbarkeit von anderen, binnenweltlichen Dingen nicht zur Deckung bringen lässt. So gehört etwa die Unverstehbarkeit, mit der man sich angesichts der These von einem unendlichen Universum konfrontiert sehen mag, immer noch unserem Dasein an. Denn die Selbstgewissheit unseres Seins bleibt von der Unausdenklichkeit dieses Gedankens unbetroffen: unser Dasein existiert in einem solchen Fall als „verwirrtes, verwundertes, zu Fragen und Forschungen provoziertes Dasein“ weiter.¹⁵ Das Rätsel des Menschentodes, so Fink, betrifft hingegen „nicht irgendein fremdes, unbegriffenes Seiendes, es betrifft und trifft das seinsverstehende Wesen selbst.“¹⁶ Das Postulat von Descartes, dass wir uns hinsichtlich „aller fremden Dinge“ täuschen können, aber nicht in Bezug auf unser selbst- und wirklich-

¹³ Zum „transzendentalen Ideal“ bei Immanuel Kant: vgl. Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 59-79, Levinas, *Gott, der Tod und die Zeit*, S. 67-76.

¹⁴ Elias Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, aus dem Nachlaß hg. von Sven Hanschek, Peter von Matt, Kristian Wachinger, unter Mitarbeit von Laura Schütz, München: Hanser 2014, S. 164 (Orig. *Aufzeichnungen 1973-1984*, 1999).

¹⁵ Vgl. Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 51.

¹⁶ Vgl. Ebenda, S. 51.

sein, ¹⁷ gerät in eine exzeptionelle Kollision mit der gleichzeitigen Gewissheit um unsere Sterblichkeit: „An dieser Stelle von höchster Seinsgewißheit und höchstem Vergänglichkeitswissen gerät das menschliche Seinsverstehen in eine kritische Situation. [...] Die Nichtigkeit, der das seinsverstehende Wesen sich ausgesetzt weiß, bringt in alle seine Seinsbegriffe eine untergründige Unsicherheit.“ ¹⁸

I.IV. Erkenntnis und Sichtbarkeit.

Die Schwierigkeit, den Tod mit der Vorstellung überein zu bringen, dass dem Wissen ein bestimmter Bereich prinzipiell unverfügbar bleiben muss, führt die Erkenntnistheorie zweifelsohne in eine Aporie, die auf das betroffene Subjekt eine zu gewaltige Wirkung hat, um durch eine positivistische Haltung relativiert werden zu können. ¹⁹ Zwar ist es keineswegs unmöglich den Tod gerade deswegen als ein Problem beiseite zu schieben, das, weil es ohnehin nicht zu lösen ist, die Beschäftigung nicht lohnt. Aber doch ist die emotionale Erschütterung, das affektive Betroffensein, das er in Reinform repräsentiert zu überwältigend, als dass er sich so einfach als *factum brutum* anerkennen und ignorieren ließe. Dass er sich im System des Wissens als unverfügbare Leerstelle behauptet wäre noch hinzunehmen, wenn diese Unverfügbarkeit nicht auch das Subjekt selbst betreffen und bedrohen, wenn sie nicht ebenso seinen Glauben an die Unverfügbarkeit des eigenen Lebens, des menschlichen Lebens überhaupt, miteinschließen und untergraben würde. Die Tragweite der Konsequenzen, die sich aus der Einsicht in diese Unverfügbarkeit ergeben, wäre allerdings auf gefährliche Weise unterbestimmt, wenn man sie - wie es zum Beispiel Fuchs tut - nur darauf zurückführen würde, dass der Tod mit dem Pathos der bürgerlichen Rationalität bricht.

So ist die Feststellung, dass der Tod die bürgerlichen Postulate vom (unantastbaren) Wert des Individuums und der prinzipiellen Berechenbarkeit und Lenkbarkeit der Dinge unterminiert, ²⁰ zwar durchaus zutreffend, aber nicht ausreichend, um vollständig zu klären, worin die *Betroffenheit* begründet liegt, die er evoziert. Wenn der Tod nur den kulturell sanktionierten Glauben in die menschliche Omnipotenz untergraben würde, wäre er zwar immer noch ein schweres, aber doch eher zu verkraftendes Problem. Er müsste einem fast schon notwendig, wenn nicht sogar begrüßenswert vorkommen, wo er doch das konsequenteste Mittel repräsentiert, um einerseits die Legitimität einer auf Macht und

¹⁷ Vgl. Ebd., S. 19.

¹⁸ Ebd., S. 20.

¹⁹ Vgl. Fuchs, *Todesbilder in der modernen Gesellschaft*, S. 79.

²⁰ Vgl. Ebenda, S. 76 ff.

Herrschaft abzielenden Ideologie einzuschränken ²¹ und andererseits die Stabilität von säkularen Überzeugungen auf einen radikalen Prüfstand zu stellen.

Zu einer solchen Sichtweise zu gelangen scheint denn auch das Ziel der Argumentation von Fuchs zu sein. Für den Soziologen kann die vollständige Säkularisierung der Gesellschaft erst gelingen, wenn ein profanes Todesverständnis den Charakter einer kollektiven und universellen Verbindlichkeit angenommen hat. ²² Zum einen, weil damit der Kirche das letzte Residuum ihrer Macht genommen wäre, zum anderen, weil die dadurch vollständig laizistisch und restlos nach Maximen und Bezügen der Immanenz strukturierte Ordnung im Hinblick auf die Frage kritisierbar bliebe, ob sie dem Bürger einen *natürlichen Tod* in Aussicht stellen kann. ²³

Aber was meint nun wieder ein natürlicher Tod? Ist es tatsächlich so, dass die Todesgewissheit ihren Schrecken dadurch verliert, dass er *natürlich* - ohne menschliche Gewalteinwirkung - eintritt? Ist es überhaupt beweisbar, dass während eines natürlichen Todes keine Schmerzen erlitten werden? Lässt sich die Idealvorstellung vom friedlichen Verlöschen überhaupt richtiggehend verifizieren, wenn es ausgeschlossen ist, dass ein Verstorbener darüber Bericht abstaten könnte? Und kann es überhaupt eine objektivierbare (ungefähre) Grenze für den Eintritt eines natürlichen Todes geben, wenn sich diese durch die Fortschritte der Medizin stets erweitert, respektive schon längst als verschiebbar erwiesen hat?

Die Argumentation von Fuchs ist aber nicht deshalb, sondern aufgrund der Tatsache problematisch, dass er die existenzielle und affektive Sprengkraft des Todes ausklammert. So ist es denn auch kaum verwunderlich, dass er nicht nur alle Bestattungsriten, sondern überhaupt auch alle Vorstellungen von Transzendenz schlichtweg als Relikte aus archaischen Orientierungssystemen herabqualifiziert. ²⁴ Es erweckt den Anschein, als müsse man sich nur von den magisch-religiösen Orientierungsmustern lösen, die ihn begleiten, bloß eine bestimmte Denkleistung vollziehen, um ihn nicht länger als *Skandal* anzusehen. Den Leichnam einer geliebten Person zu betrachten würde bei konsequenter Befolgung der Forderungen von Fuchs dann aber auch nicht mehr bedeuten als einen anorganischen

²¹ Diesen von Eugen Gürster u.v.a. vertretenen Ansatz fasst Fuchs folgendermaßen zusammen: „Der Tod vernichtet nicht nur die Individuen, sondern befreit sie auch aus dem Geflecht sozialer Zwänge, indem er sie daraus entläßt. Insofern relativiert er die Verfügungsgewalt von Diktatoren, verwalteter Welt, radikaler sozialer Immanenz.“ (Fuchs, *Todesbilder in der modernen Gesellschaft*, S. 14).

²² Vgl. Fuchs, *Todesbilder in der modernen Gesellschaft*, S. 51.

²³ Vgl. Ebenda, S. 72.

²⁴ Vgl. Ebd., S. 142 ff.

Materiehaufen zu registrieren,²⁵ und über die Gewissheit der eigenen Sterblichkeit könnte man sich in letzter Konsequenz immer noch mit dem berühmt gewordenen Raisonement von Epikur hinwegtrösten, dass, solange wir sind, der Tod nicht ist, und wenn er ist, wir nicht sind.²⁶

Das Übermaß, das Unmaß, das einem nach Ansicht des französischen Philosophen Emmanuel Levinas in der Begegnung mit ihm entgegen tritt, wäre auf ein verstehbares Maß zurückgebrochen.²⁷ Zu fragen bleibt dann allerdings, was an einem solchen Tod eigentlich noch so erschütternd sein soll? Würde es überhaupt noch ein zureichendes Differenzkriterium geben, um ihn aus dem Gros von Phänomenen heraus zu heben, die ebenfalls mit Verenden und Verschwinden, mit Trennung und Verlust zu tun haben? Was würde ihn zum Beispiel von einer gewöhnlichen Trennung unterscheiden? Vom Verlust einer Person, die, ohne zu sterben, nur die eigene soziale Sphäre verlassen hat? Lässt sich der Tod eines anderen nur darauf reduzieren, dass er lediglich *meinen* Verlust, statt ebenso *seine* Vernichtung meint?

Eine philosophische Auseinandersetzung, wie sie Fink oder Levinas vorlegen, fällt in dieser Hinsicht schon angemessener aus. Denn beide behandeln Tod als etwas, das sich gegen die schlichte Zuordnung in den Bereich von binnenweltlich vorhandenen Dingen sträubt. Soweit sich der Tod überhaupt als Phänomen beurteilen lässt, erschöpft er sich ihrer Ansicht nach nicht in seiner Phänomenalität, mehr noch, nach Fink ist er strenggenommen noch nicht mal ein Phänomen, würde gleiches doch bedeuten ihn als einen objektivierbaren Gegenstand *betrachten* und beurteilen zu können. Demgegenüber sagt aber Fink, dass es innerhalb der Erscheinungswelt kein Phänomen gibt, das zureichend wäre, um ein angemessenes Modell dafür abzugeben, den Menschentod begreifen zu können,²⁸ kurzgesagt: er lässt sich mit den Denkmitteln und Kategorien für erscheinende Dinge nicht exponieren: „Er selbst ist kein Phänomen, geschieht als die Entrückung aus der Erscheinungswelt, als ‚Entzug‘, als Wegschwinden aus dem einen, allumfassenden Anwesen, worin prinzipiell ‚alle Phänomene‘ versammelt sind.“²⁹ Dafür ist es wichtig zu verstehen, dass Fink unter dem Begriff der Erscheinungswelt keinen Gegensatz zwischen Äußerem und Innerem, zwischen Schein und Wesen meint, sondern den universellen Bezirk, „worin schlechthin all diese Unterschiede

²⁵ Vgl. Ebd., S. 66 ff.

²⁶ Vgl. Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 35.

²⁷ Vgl. Levinas, *Gott, der Tod und die Zeit*, S. 19.

²⁸ Vgl. Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 20.

²⁹ Ebenda, S. 56.

beheimatet sind, [...] das weltweite Feld des Anwesens überhaupt [...] die raumhafte, zeithafte Ausbreitung aller vereinzelt und gleichwohl zusammengeschlossenen Dinge.“³⁰

Dass sich der Eigentod in diesem Bezirk nicht verorten lässt, versteht sich von selbst. So erinnert auch Levinas noch einmal daran, dass man seiner Vernichtung nicht beiwohnen kann. Der eigene Tod - verstanden als sein konkreter Eintritt - ist nicht erfahrbar: er lässt sich nicht wissen, „[...] und sei es im Sinne einer Vorahnung, eines Vorwissens.“³¹ Aber auch wenn es redundant erscheinen mag, diese Tatsache überhaupt noch zu erwähnen, verdient sie es doch, berücksichtigt zu werden. Wie lässt sich sonst der Frage nachgehen, warum selbst rationale Menschen nicht selten ein Testament aufsetzen, Anordnungen über ihre Bestattung aufgeben, einen letzten Willen äußern? Woher rührt das unter Suizidanten nicht unübliche, mit hoher Wahrscheinlichkeit narzisstisch begründete Phantasma, man könne nach seinem Tod noch einmal von außen beobachten, wie dieser die zurück gelassenen Mitmenschen aufrüttelt und angeht? Warum setzen sich Personen freiwillig dem Risiko aus zu sterben, um einem höheren Ziel zu dienen, dessen Umsetzung sie ohnehin nicht mehr beiwohnen werden? Lassen sich diese Vorkommnisse nur über den Verbleib von archaischen, magisch-religiösen Vorstellungs- und Orientierungsmustern erklären, wie es einem Werner Fuchs glauben machen will, oder deuten sie nicht eher auf eine im menschlichen Bewusstsein tief verwurzelte Verwobenheit mit anderen Menschen hin?

Dass es solcherlei Phantasmen gibt, und dass sie darüber hinaus auch ganz reale Auswirkungen auf die konkrete Lebenswelt haben, darf dennoch nicht über ihren irrealen Charakter hinwegtäuschen.³² Daran, dass sich dem Eigentod in letzter Konsequenz keine Phänomenalität zusprechen lässt, werden sie auch nichts ändern können. Ganz anders verhält es sich in dieser Hinsicht schon mit dem Fremdtod, also mit dem Tod eines anderen Menschen. Diesem wird von Fink durchaus eine gewisse Phänomenalität zugesprochen.³³

Das Sterben einer Person lässt sich immerhin beobachten. Zu jedem Tod gibt es im Regelfall eine Leiche, die sich erblicken und berühren lässt. Aber obwohl sich Fink mit diesen Phänomenen auseinandersetzt und sie sogar zum Ausgang für komplexe Gedankengänge macht, kommt er doch zu dem Schluss, dass die am Sterbenden als Verenden und an der Leiche als Verwesung und Auflösung zu identifizierenden Vorgänge ein eher irreführendes Bild vom Tod abgeben, mehr noch, dass sie von seiner eigentlichen Tragweite sogar

³⁰ Ebd., S. 40.

³¹ Vgl. Levinas, *Gott, der Tod und die Zeit*, S. 29.

³² Vgl. Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 35.

³³ Vgl. Ebenda, S. 35.

ablenken. So hat die epistemo-logische und bio-logische Verstehbarkeit, die sich in Anbetracht der Leiche aufdrängt, immer wieder dazu geführt, die erkenn- und nachvollziehbaren Prozesse ihrer Zersetzung für geeignete Modelle zu halten, um sich den Tod zu veranschaulichen und begreiflich zu machen - und zwar auf Kosten der Einsicht, dass dieser die restlose Tilgung des *Seins* einer Person, und nicht irgendwelche Vorgänge meint, die ohnehin erst *post mortem* erfolgen.³⁴ So hält auch Vivian Sobchack fest, dass der Tod immer jenseits der Schwelle von Sichtbarkeit liegt, insofern das Nichtsein nicht sichtbar ist, und - was seine mediale Repräsentierbarkeit angeht - auch nicht sichtbar gemacht werden kann.³⁵ „Das Absterben“, so Fink, „zeigt sich von uns her, von den lebenden Zeugen aus, als ein Entgehen, ein Wegschwinden aus der Erscheinungssphäre, - doch haben wir keinen phänomenalen Begriff und nicht einmal ein zulängliches phänomenales Modell von einem solchen ‚Entzug‘ und seinem Wohin.“³⁶

I.V. Zugang im Entzug.

Zu welcher methodischen Herangehensweise an den Tod halten diese noch vorläufigen Überlegungen an? Der Begriff des Entzugs, den Fink verwendet, weist vielleicht einen Weg, einen Zugang, der sich wohl am ehesten als ein *Zugang im Ent-zug* bezeichnen lässt. Ein Zugang, der in dem Bewusstsein erfolgt, dass ihm das Wesentliche seines „Gegenstands“ ent-zogen bleibt; der keineswegs mit einer indifferenten Distanznahme verwechselt werden darf, sondern, im Gegenteil, als eine *Beziehung* gedacht werden muss, die vornehmlich *Betroffenheit* meint. Betroffenheit nach zwei Seiten hin, die sich wohlgerne nicht überein bringen lassen. In Bezug auf den Anderen, der sterblich oder schon gestorben ist, und in Bezug auf die eigene Sterblichkeit, die ein „mehr als Sein“ zu „denken“ aufgibt, das sich gleichwohl nicht als existierend behaupten lässt.³⁷

Insofern wird dann auch verständlich, wieso Levinas den Tod in fast allen seinen Schriften mit der von ihm etablierten Denkfigur des Anderen gleichgesetzt hat: schließt er doch am konsequentesten die Möglichkeit aus, ihn über einen identitätslogischen Zugang zu einem Gegenstand der Erkenntnis zu machen. Denn die Erkenntnis, so Levinas, „ist von ihrem Wesen her eine Beziehung zu dem, dem man gleicht und das man umschließt, dessen Andersheit man aufhebt, das immanent wird, weil es meinem Maß und meinem Maßstab

³⁴ Vgl. Ebd., S. 25.

³⁵ Vgl. Vivian Sobchack, „Die Einschreibung ethischen Raums. Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm“, *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8 1998, S. 190.

³⁶ Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 26

³⁷ Vgl. Levinas, *Gott, der Tod und die Zeit*, S. 75.

entspricht.“³⁸ Die Beziehung mit der Andersheit, die in der Beziehung mit dem Tod angezeigt wird, ist dagegen das exakte Gegenteil. Sie ist Beziehung zu dem, was sich wesentlich ent-zieht, Bezug zum Unbeziehbaren, zum Anderen, das sich nicht in das Eigene, dasselbe einfügen, respektive zurückführen lässt:

„[...] rein emotionaler Bezug, erschütternd aufgrund einer Empfindung, die nicht aus einer Rückwirkung auf unsere Sensibilität und unseren Intellekt, aus einem vorgängigen Wissen erwächst. [...] eine Emotion, eine Bewegung, eine Unruhe im *Unbekannten*. [...] Unbekanntes, das seinerseits nicht objektiviert oder thematisiert ist, angestrebt oder gesehen, sondern Unruhe, in der eine Frage sich selbst befragt, ohne in eine Antwort konvertierbar zu sein [...].“³⁹

Ein Zugang im Ent-zug also, der nach Levinas ein „schwieriges oder unmögliches Denken“⁴⁰ erfordert, das es dennoch zu wagen gilt. Denn der Tod, schreibt er, ist zwar „*Ohne-Antwort*“,⁴¹ aber das mit ihm verknüpfte Nicht-Wissen dürfe deswegen noch lange nicht mit einer Abwesenheit von - wie bereits erwähnt - *Beziehung* gleichgesetzt werden: „Das Zeichen, das er in unsere Zeit zu setzen scheint [...] ist ein klares Fragezeichen: Öffnung auf das, was keinerlei Möglichkeit zur Antwort bietet. Frage, die bereits eine Modalität der Beziehung zum Jenseits des Seins darstellt.“⁴²

I.VI. Kritik am Werden.

Für den von Heidegger beeinflussten Eugen Fink, der sich in dieser Hinsicht dem Grundsatz des seinerzeit populär gewordenen Existenzialismus anschließt, ist der Tod „das Ende, hinter dem nichts mehr kommt, hinter dem das Nichts kommt“.⁴³ Fink definiert den Tod in aller Schärfe als „Vernichtung“, als „Untergang, als Wegschwinden und Verschwinden, als unwiderrufliches ‚Aufhören‘ unseres Seins“.⁴⁴ Jede Thanatologie, die ihren Ausgang *nicht* von diesem Axiom nimmt, ließe sich mit Fink sagen, läuft bereits Gefahr, dem Glauben eine regulative Funktion zu verleihen, die das ontologische Dilemma,⁴⁵ das der Tod zu reflektieren aufgibt, verdeckt und ihn dadurch gleichsam bagatellisiert. Diese radikale, um

³⁸ Emmanuel Levinas; im Gespräch mit Philippe Nemo, *Ethik und Unendliches*, Übers. aus dem Franz. von Dorothea Schmidt, Wien: Passagen 2008, S. 45 (Orig. *Ethique et Infini*, Librairie Arthème Fayard et Radio-France).

³⁹ Levinas, *Gott, der Tod und die Zeit*, S. 26 f.

⁴⁰ Vgl. Ebenda, S. 43.

⁴¹ Vgl. Ebd., S. 19.

⁴² Ebd., S. 31

⁴³ Vgl. Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 35.

⁴⁴ Vgl. Ebenda, S. 43.

⁴⁵ Dieses Dilemma besteht darin, dass die Ontologie normalerweise auf einem Seinsverständnis beruht, das (nur innerweltlich entwickelt und anwendbar) dem Sinnbereich der „oberweltlichen“ Erscheinungswelt angehört: „Solange man vom Tod ‚absieht‘ (wie lange solches Absehen möglich ist, ist eine andere Frage) und das Verstehen auf die binnenweltlichen Dinge, Ereignisse und Begebenheiten richtet, ist der Seinszusammenhang überall geschlossen, überall dicht und lückenlos.“ (Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 45). Und an einer späteren Stelle schreibt Fink: „Das Todesnichts hat keinen Ort in der Topologie des Seins, keine Stelle im Universum des Erscheinens.“ (Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 197).

nicht zu sagen dogmatische Auffassung,⁴⁶ die selbst dem zögerlichsten Agnostizismus keinen Spalt mehr lässt, muss nun aber nicht zwangsläufig als Programm interpretiert werden, das nur dazu dient, die philosophische Beschäftigung auf den Bereich des empirisch Verifizierbaren zu konzentrieren.

Wenn Fink betont, dass das Enden des seinsverstehenden Subjekts kein Enden *in* der Zeit, sondern der Zeit überhaupt, kein Vorgang *im* Raum, sondern das gänzliche Verschwinden von Raum meint, so ist damit zugleich der Tod des Einzelnen als „Weltuntergang“ gefasst, an dem alle metaphysischen Rettungsmaßnahmen abprallen.⁴⁷ So ist nicht nur für Fink, sondern auch für Canetti und Levinas die metaphysische Aufhebung der Differenz zwischen Sein und Nichts in der über-individuellen Bewegung des Werdens nur auf Kosten des Individuums und unter Missachtung seiner Singularität und Sterblichkeit zu haben.⁴⁸

Denn der Gedanke, dass der Mensch *materialiter* in der Natur fortbesteht, setzt voraus, ihn abzüglich aller Kategorien zu denken, die ihn zum Menschen machen: das Subjekt wird verdinglicht und objektiviert, in einen vorgegebenen Naturzusammenhang eingeschlossen.⁴⁹

Mag man sich auch noch sehr am heraklit'schen Pantha-rhei-Prinzip festklammern: den Toten in diesen Zusammenhang einzuspeisen ist von so weitreichender Konsequenz, das man nicht umhin kommt, ein restloses Ende denken zu müssen, das sich nicht in den vermeintlich allumfassenden Fluss der ständigen Gestaltwerdung transponieren lässt: „Der Gedanke vom Toten scheint ein Argument zu sein für ein Festhalten am unversöhnlichen Unterschied zwischen Sein und Nichts - wenigstens in diesem einen Fall, mag sonst das ganze Universum von der Vermittlung des Gegensatzes im Werden erfüllt sein.“⁵⁰

Wer den Tod wie Fink, Levinas oder Canetti denkt, dem wird es zunehmend schwer fallen, dem Pathos des Werdens, aber ebenso allen dialektischen Konzepten, die den utopischen Moment eines qualitativen Umschlags etablieren und anvisieren, in die Falle zu gehen:

„Letzten Endes hängt das damit zusammen, daß es eine *irreversible Grundtatsache* gibt, die allem zugrundeliegt: der Tod. [...] Der Tod enthält kein Leben, er schlägt nicht in Leben um. Er ist eindeutig, unfruchtbar und durch nichts zu bereden.“⁵¹

⁴⁶ Levinas kritisiert sie übrigens als einen „umgekehrten Dogmatismus“. (Vgl. Levinas, *Gott, der Tod und die Zeit*, S. 18).

⁴⁷ Vgl. Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 207.

⁴⁸ Diese Zurückweisung entzündet sich sowohl bei Fink, als auch bei Levinas an der berüchtigten These von Hegel, die sich in seiner *Wissenschaft der Logik* nachlesen lässt: „Das reine Sein und das reine Nichts ist also dasselbe.“ (Levinas, *Gott, der Tod und die Zeit*, S. 82-89, Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 150-172). Sie geht bei beiden in eine mehr oder weniger aversive Kritik an Hegels Ausführungen zum Tod (resp. zur Bestattung) über, die sich in seiner *Phänomenologie des Geistes* nachlesen lässt. (Levinas, *Gott, der Tod und die Zeit*, S. 90-98, Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 172-179).

⁴⁹ Vgl. Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 206.

⁵⁰ Ebenda., S. 162.

⁵¹ Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, S. 134.

Dass Canetti auf ein Bewusstsein vom Tod insistiert, das sich weder in religiöse Hinterwelten, noch in metaphysische Werdens-Konzepte flüchtet, rührt allerdings nicht daher, dass er seine gläubigen Zeitgenossen zur Räson bringen will. Seine Kritik zielt keineswegs auf eine Apologie des Logos, sondern des Ethos.

Was Fink beiden Parteien vorwirft, dass sie zu einer ungebührlichen Entschärfung des Todes beigetragen haben, das bezeichnet Canetti als seine unzumutbare Bagatellisierung: „Es wäre erst noch zu sehen, was für ein Glaube im Menschen entsteht, der die *Enormität* des Todes sieht und anerkennt und ihm jeden positiven Sinn abspricht.“⁵² Anders als Fink ist Canetti aber zugleich noch kompromissloser, wenn es darum geht, die konkreten Konsequenzen zu benennen, die aus dieser Bagatellisierung hervorgehen. Was bei Fink noch eher wie ein Problem anmutet, das den hermetischen Bereich von Theorie und Wissenschaft kaum verlässt, das wird von Canetti zu einem Problem, das unmittelbare Auswirkungen auf die reale Lebenswelt hat. Denn für Canetti ist die Bagatellisierung des Todes vor allem deshalb so prekär, weil sie eben auch die Gefahr miteinschließt, das Töten zu bagatellisieren: „Niemand hätte je sterben dürfen. Das ärgste Verbrechen war nicht todeswürdig, und ohne die *Anerkennung* des Todes hätte es nie ärgste Verbrechen gegeben.“⁵³ Wer den Tod nicht als „Weltuntergang“ auffasst - so der durchgängige Tenor seiner Argumentation - kann nicht mit derselben Rigorosität das Töten ablehnen. Sobald der Glaube in dieser Frage nur die geringste Lücke offen lässt, trägt er bereits dazu bei, das Töten zu relativieren, wenn nicht sogar zu legitimieren. Wie und als was der Tod philosophisch aufgefasst wird, entscheidet also auch mit über die politische Frage von Leben und Tod, respektive von Leben-lassen und Sterben-machen: „Wie sollte es keine Mörder geben, solange es dem Menschen *gemäß* ist zu sterben, solange er sich nicht dafür schämt, solange er den Tod in seine Institutionen eingebaut hat, als wäre er ihr sicherstes, bestes und sinnvollstes Fundament?“⁵⁴

Erstes Fazit.

1. Die Todesgewissheit enthält kein Wissen, das über den Status einer Konstatierung, dass es den Tod gibt, hinaus gehen würde.
2. Es ist wahrscheinlicher, dass der Gewissheit um die eigene Sterblichkeit ein bewusster oder unbewusster Glaube an die eigene Unsterblichkeit voraus gegangen ist als umgekehrt;

⁵² Ebenda, S. 106 (Orig. *Die Provinz des Menschen*, 1973).

⁵³ Ebd., S. 62.

⁵⁴ Ebd., S. 58 (Orig. *Die Fliegenpein*, 1992).

die Todesgewissheit ist nicht angeboren, sondern Resultat einer (nicht-kollektivierbaren) Entwicklung.

3. Der Glaube entspringt vor seiner Ausprägung in einem konkreten, postmortalen Szenarium einem reinen Affekt (Irritation, Konfusion, Kollision).

4. Der Tod ist nicht nur deshalb erschütternd, weil er mit dem Pathos bürgerlicher Rationalität, respektive mit dem Glauben an omnipotenter Naturbeherrschung, bricht.

5. Das Nichtsein (=Tod) liegt immer jenseits der Schwelle von Sichtbarkeit: dem Eigentod lässt sich keine Phänomenalität zusprechen; der Fremdtod übersteigt seine eigene Phänomenalität; Konsequenz: kein Phänomen innerhalb der Erscheinungswelt gibt ein zureichendes Denkmodell ab, um den Tod, respektive das Nichtsein, nachvollziehbar und begreiflich zu machen.

6. Der Fremdtod lässt sich hinsichtlich seiner existenziellen und affektiven Sprengkraft für den Hinterbliebenen nicht auf die Dimension einer (nur ihn betreffenden) Verlusterfahrung reduzieren (er ist eigener Verlust und Vernichtung des Seins des Anderen).

7. Das Werden gibt ein unzureichendes bis moralisch-prekäres Konzept ab, um darin den Tod des menschlichen Individuums zu verorten; demgegenüber ist der Tod = Weltuntergang, Nichtsein, irreversible Vernichtung, absolutes Ende statt Schwelle oder Übergang.

8. Es gibt eine Beziehung zum Tod, die wesentlich Betroffenheit von, durch und mit dem Anderen meint (= Alterität); über einen identitätslogischen Zugang ist diese Beziehung nicht erschließbar; sie lässt sich nur über einen Zugang im Ent-zug *erahnen* (Frage ohne Möglichkeit eine Antwort zu erhalten; Frage, die dazu auffordert, in ihrer Spannung zu verbleiben).

9. Die Frage, ob der Tod als absolutes Ende/irreversible Vernichtung oder als Schwelle/Übergang gedacht wird, hat (mit Canetti gedacht) ethisches und politisches Gewicht.

II

Die Ausbreitung der Schatten

II.I. Repräsentierbarkeit und Todesgewissheit.

Die Zweifel und Fragen, die sich in der bisherigen Auseinandersetzung mit dem Tod auftraten, aber ebenso die Axiome, die sich ihnen abringen ließen, sind noch einer rein philosophischen Betrachtungsweise geschuldet gewesen. Zumindest dann, wenn man diese auf den Bereich der unmittelbar gegebenen Lebenswirklichkeit, und diese wiederum auf eine Wahrnehmung von Welt jenseits ihrer medialen Repräsentierbarkeit einschränkt. So ist an einer entscheidenden Stelle zwar von einem *Anblick* der Leiche die Rede gewesen, nicht aber von einem *Bild* der Leiche. Dementsprechend erfolgten die obigen Überlegungen, um eine Formulierung von Bernhard Waldenfels aufzugreifen, noch ausschließlich „auf der Stufe der *sichtbaren Dinge*, die sich selbst zeigen und sehen lassen.“⁵⁵

Es ist wohl überflüssig zu erwähnen, dass eine solche Fokussierung aus einer streng medientheoretischen Perspektive zwangsläufig defizitär ausfallen muss. Wenn Levinas einmal die bezeichnende Frage aufwirft, was wir vom Tod *wissen* können, und sie zunächst noch über den Eindruck beantwortet, dass alles, was wir darüber sagen und denken können, aus „zweiter Hand“ zu stammen scheint,⁵⁶ so lässt sich diese provisorische Feststellung auch als unfreiwillige Anspielung auf die eminente Rolle umdeuten, die er in unserem medialen Alltag einnimmt.

Davon ausgehend entstehen freilich wieder neue Fragen, die den Blick auf bisher ungesehene Problemfelder ausweiten, die sich mit Fink und Levinas gar nicht in Augenschein nehmen ließen. Kann die Repräsentation des Todes überhaupt gelingen? Woran lässt sich der Unterschied zwischen einem unmittelbar wahrgenommenen und einem medial rezipierten Fremdtod festmachen? Wenn Letzteres zutrifft, welche Rolle spielt dann die Tatsache, ob es sich um einen fiktiven oder einen realen Tod handelt? Wenn es ein realer Tod ist, welchen Einfluss hat dann wiederum der Umstand, ob ich den Verstorbenen, als er noch lebte, in natura kannte, oder nur in Form seines Abbilds, oder überhaupt nicht? Um welches Medium handelt es sich, das mir diesen Fremdtod vermittelt oder zeigt? Worin besteht der Unterschied, den Tod einer Person literarisch oder visuell, in Gestalt eines Gemäldes oder einer fotografischen Abbildung, in Form einer statischen oder einer beweglichen Aufnahme wahrzunehmen?

Diese Fragen greifen allerdings schon zu weit vor, wo sie sich doch als sekundär gegenüber der viel fundamentaleren Frage erweisen, ob nicht erst die mediale Repräsentierbarkeit der

⁵⁵ Vgl. Bernhard Waldenfels, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden III*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 106.

⁵⁶ Vgl. Levinas, *Gott, der Tod und die Zeit*, S. 18.

„Wirklichkeit“ den Bedingungshorizont dafür abgegeben hat, so etwas wie den Tod überhaupt in Kenntnis nehmen zu können. Dafür muss die direkte oder indirekte Repräsentation des Todes oder des Toten gar nicht hinzugenommen werden, entscheidend ist viel eher, inwiefern das Bild erst einen Gegensatz zwischen Präsenz und Absenz, Nähe und Ferne, Gegenwart und Vergangenheit bemerkbar macht.

So schreibt Waldenfels, dass die vom Bild ausgelöste und ihr gleichfalls inhärente Vergegenwärtigung die paradoxe Bedingung eines partiellen Mißlingens voraussetzt: „Vergegenwärtigung setzt voraus, daß das, was vergegenwärtigt wird, nie gänzlich anwesend ist, sondern eine bestimmte Abwesenheit bewahrt. Wäre das Abwesende anwesend, würde es dem ‚alles zugleich‘ einer einzigen Gegenwart angehören.“⁵⁷ Durch diesen Effekt kommt nach Waldenfels „ein neues Moment ins Spiel“,⁵⁸ denn Abwesendes lässt sich plötzlich durch Anwesendes herbeirufen, in Erinnerung rufen, kann beschworen werden. Dadurch aber, dass diese *Beschwörung* nicht in der Weise gelingen kann, dass sie das Abwesende realiter zurückzubringen imstande ist, macht sie es erst als vergangen, verloren, verschwunden wahrnehmbar.

Dementsprechend behauptet sich das Transitorische im Akt der Vergegenwärtigung als beständig, um gerade dadurch umso mehr auf seinen ureigentlich ephemeren Charakter zu verweisen. Ein Gegenstand, eine Person, eine Situation können auf einem Bild präsent, nah und gegenwärtig erscheinen, während sie sich in der referentiellen Wirklichkeit als abwesend, fern und der unwiederholbaren Vergangenheit zugehörig konstatieren lassen müssen. Das Spannungsfeld, das dadurch entsteht, dehnt sich aber wohl erst dann zu einem unüberwindbaren Abgrund aus, wenn mir die mediale Repräsentation einer Person vermittelt, sie wäre noch am Leben, obwohl ich schon um ihren Tod weiß; und es gewinnt noch mal an zusätzlicher, wenig bis überhaupt nicht erträglicher Intensität, wenn ich dieselbe Person in natura kannte, in einer Beziehung mit ihr stand, kurzgesagt: wenn sie meiner intersozialen Sphäre angehörte, einen Platz in ihr eingenommen hat, der sich durch ihren Tod als unbeständiger erwiesen hat, als ich zu ihren Lebzeiten vermutet oder erhofft haben mag.

Die Kulturwissenschaftlerin Iris Därmann vertritt in ihrer *Tod und Bild*⁵⁹ betitelten Abhandlung deswegen auch die Position, dass sich das Bild einer vorgängig erlangten

⁵⁷ Waldenfels, *Sinnesschwellen*, S. 134.

⁵⁸ Vgl. Ebenda, S. 134.

⁵⁹ Iris Därmann, *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*, München: Fink 1995.

Todesgewissheit keineswegs nachordnen lässt. Jene Gewissheit, von der es eingangs hieß, dass sie kein Wissen enthält, von der sich nur sagen ließ, dass sie auf existenzieller und affektiver Ebene wesentlich Ungewissheit, Unruhe miteinschließt und auslöst, ist ihr zufolge allererst aus der medialen Repräsentierbarkeit der unmittelbar gegebenen Wirklichkeit hervorgegangen. Selbstverständlich ist Därmann nicht so naiv, diese These für empirisch verifizierbar zu halten. Das ist aber auch gar nicht das Ziel ihrer Argumentation. Viel eher ist sie daran interessiert, ein intrinsisches Verhältnis zwischen Tod und Bild vorstellbar zu machen, das den Rückzug zu einem Ort vereitelt, „wo die Philosophie glaubt, bildfern unter sich und ganz bei ihren eigenen Themen zu sein.“⁶⁰

So legt sie schon zu Beginn ihrer Abhandlung apodiktisch fest, dass Wahrnehmungen allererst „über bildliche Medien eingerichtet, eingestellt, in-formiert und ausgebildet“ werden.⁶¹ Davon ausgehend kann eine *reine* - weil noch nie mit einem Bild konfrontiert gewesene - Aisthesis nur als ontisch aufgefasst werden.⁶² Ohne Möglichkeit der differentiellen Spaltung und Verdoppelung bleiben Bewusstsein und Diskurs auf den vor-ontologischen Status des Seienden verwiesen. An einer prägnanten Stelle zweifelt Därmann deshalb auch zurecht an, ob von Wahrnehmung überhaupt die Rede sein kann, wenn die Möglichkeit zur vergegenwärtigenden Spiegelung der sichtbaren Phänomene noch gar nicht gegeben ist, respektive nicht mitbedacht wird: „Denn wo ausschließlich Wahrnehmung statthätte, gäbe es nichts als Vergessen und noch nicht einmal Wahrnehmung; jede Wieder-Erkennung würde vom ewig strömenden Fluß mitgerissen. Etwas muß bleiben und Anhalt finden von dem, was gesehen wird, damit ein Sehen möglich ist.“⁶³

Diese noch vorläufigen Überlegungen haben zur ersten, grundlegenden Konsequenz, davon ausgehen zu müssen, dass sich die menschliche Wahrnehmung nicht so einfach in zwei autonome Teilbereiche spalten lässt, von denen der eine so etwas wie eine reine Aisthesis und der andere so etwas wie eine reine Ästhetik meint. Deswegen aber schon eine Identität zwischen diesen beiden Wahrnehmungsmodi zu behaupten wäre ebenfalls vermessen. Ohne es unbedingt zu wollen, würde man schnell in das Fahrwasser von Theoretikern geraten, die den Glauben an einer grundsätzlichen Differenzierbarkeit zwischen Wirklichkeit und Abbild

⁶⁰ Vgl., Ebenda, S. 10.

⁶¹ Vgl., Ebd., S. 11.

⁶² Um möglichen Missverständnissen vorzubeugen: *Aisthesis* meint in diesem Zusammenhang das sinnliche Wahrnehmen von Personen und Gegenständen in der unmittelbar gegebenen Wirklichkeit; *Ästhetik* das sinnliche, über Medien vermittelte Wahrnehmen von ästhetischen Gegenständen. In beiden Fällen geht es also um spezifische (gleichwohl aber aufeinander Bezug nehmende) Wahrnehmungsmodi.

⁶³ Ebenda, S. 25.

⁶⁴ für einen Anachronismus halten, insofern sie diesen Gegensatz für den als postmodern oder posthuman apostrophieren Menschen als wenig bis überhaupt nicht mehr unterscheidbar ausweisen. ⁶⁵ Demgegenüber gilt es aber an einer solchen Differenz festzuhalten, auch wenn dieses Postulat keineswegs ausschließt, Aisthesis und Ästhetik als konstant aufeinander bezogen und in einem Verhältnis des permanenten Austauschs miteinander stehend zu betrachten. Denn so wie fast jede ästhetisch gemachte Erfahrung immer schon durch die Optik ästhetisch erschlossener Deutungs- und Verstehensmuster wahrgenommen wird, steht auch die Rezeption ästhetischer Gegenstände in aller Regel unter dem Einfluss von erinnerten Begebenheiten, Personen und Objekten, die sich dem Resonanzbereich der Aisthesis zurechnen lassen.

Auch wenn sich in den Bildern die Phänomene der sichtbaren Welt reflektieren, so handelt es sich doch um einen gerahmten und gebrochenen Spiegel.

II.II. Stillstand und Entzug.

Wenn Waldenfels in *Sinnesschwellen* auf das partielle Mißlingen zu sprechen kommt, das die Vergegenwärtigung im Bild voraussetzt, so erweckt es den Anschein, als bliebe dieser Begriff in der von ihm verwendeten Weise auf die Bedeutung einer reinen Funktion reduziert: „Die räumlich-zeitliche Nähe und Ferne des Abwesenden wird nicht durch die Angleichung des Abwesenden an das Anwesende überwunden, sondern dadurch, daß Abwesendes durch Anwesendes herbeigerufen, in Erinnerung gerufen, beschworen wird, daß sich also etwas bemerkbar macht.“ ⁶⁶ Aber was *genau* macht sich bemerkbar, und auf welche Weise tut es das? Um welche Art von Erinnerung handelt es sich, und in welchem Verhältnis steht das, was erinnert wird, zu dem, wozu es *inzwischen* geworden ist? Ist es nur vergangen oder auch schon tot? Und überhaupt: warum ist das Misslingen nur partiell, statt vollständig?

Bei Waldenfels bezeichnet das Misslingen den schlichten Sachverhalt, dass die Form, in der etwas auf dem Bild zur Erscheinung gelangt, nicht in Eins zu setzen ist mit der Weise, in der es mir leibhaftig entgegen treten könnte, respektive entgegen getreten ist. Dieses Misslingen ist allerdings nur partiell, insofern diese Unterscheidbarkeit eine *Ähnlichkeit* zwischen

⁶⁴ Es versteht sich von selbst, dass das Abbild hier nicht - im Sinne von Platon - das Abbild vom Urbild, sondern das Abbild zweiter Stufe meint.

⁶⁵ Das Grundproblem von Theorien, in denen der Verlust einer solchen Differenzierbarkeit als bereits eingetreten behandelt wird, ist vor allem, dass sie nicht selten - in der Logik einer *self-fulfilling prophecy* - den Zustand perpetuieren, den sie anprangern, oder, im umgekehrten Fall, begrüßen.

⁶⁶ Waldenfels, *Sinnesschwellen*, S. 135.

Original und Abbild zu erkennen voraussetzt, und sie ist es auf *zeitlicher* Ebene, insofern mich Letzteres an Ersteres zu erinnern vermag.⁶⁷

Zu fragen bleibt allerdings, welche Eindrücke hinzutreten, wenn das Abwesende nicht eine Sache, sondern eine Person meint, und wenn die erwähnten Prozesse mehr zu überwinden haben als nur ihre Abwesenheit. Kann von einer *Überwindung* überhaupt noch die Rede sein, wenn die Person, die ich auf einem Bild als lebendig identifiziere, bereits gestorben ist, und wenn sie mir darüber hinaus auch noch in natura bekannt war?

Auf den ersten Blick könnte man sagen, dass die Prozesse der Verähnlichung und Vergegenwärtigung keinen Schaden am Tod des Anderen erlitten haben. Denn auch wenn die Empfindungen nun ungleich intensiver ausfallen mögen als zuvor, wähne ich mich doch weiterhin in der Lage die Person auf dem Bild mit jener zu identifizieren, die mir zu ihren Lebzeiten bekannt und vertraut gewesen ist. Erst auf den zweiten Blick gesellt sich zu dieser nur pragmatisch vollzogenen Operation dann aber doch eine Irritation. Den Anderen auf dem Bild erblickend, bemerke ich erstmals die Unveränderbarkeit seines Ausdrucks, kommt er mir plötzlich vor, wie in einem grenzenlosen Stillstand gefangen. Weniger als mich an den Lebenden zu erinnern, der er war, hat er dem Toten zu ähneln begonnen, zu dem er geworden ist - nicht im Hinblick darauf, dass mich das möglicherweise statische Bild an seine gleichermaßen regungslose Leiche erinnern würde, sondern hinsichtlich der Tatsache, dass der Andere von nun an außerhalb jeder Möglichkeit steht, noch mal auf andere Weise zur Erscheinung gelangen zu können, als in der Form seines Abbilds. Woher dieser befremdliche Eindruck rührt, lässt sich wohl am ehesten daran festmachen, dass der Tod immer auch einen Verlust von Möglichkeit im Sinne einer stets veränderbaren Zukunft meint.⁶⁸ Wer stirbt, dem wird eine Zukunft entzogen, der ich (als Hinterbliebener) noch angehöre. Insofern gibt mir sein Abbild wie kein zweiter Gegenstand zu verstehen, dass ich im Gegensatz zu ihm auch weiterhin in der Lage sein werde, über die Vergangenheit hinaus zu existieren, in die er gewissermaßen eingesperrt wurde: innerhalb dieser *einen* und *einzig* Zeitspanne, die *von nun an* und *für immer* sein gesamtes Gelebt-haben umfassen wird.

In einem seiner frühen Texte, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“,⁶⁹ hat auch Levinas diesem Eindruck ein paar interessante Überlegungen gewidmet. Ungeachtet der skeptischen bis

⁶⁷ Die Frage, welchen Unterschied es wiederum macht, wenn die Wiedererkennung nur auf Grundlage eines Medien-, respektive Bildervergleichs erfolgen kann, weil mir das Original nie gegeben war, muss leider unbeantwortet bleiben.

⁶⁸ Vgl. Wittwer, *Philosophie des Todes*, S. 51.

⁶⁹ Emmanuel Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*, Hg. Emmanuel Alloa, München: Fink 2011, S. 65-88 (Orig. „La réalité et son ombre“, *Les Temps Modernes* 4,1, 1948/49).

aversiven Grundhaltung, die er in der ersten Hälfte seiner Schaffensphase gegenüber dem Bild einnahm,⁷⁰ und die sich ebenso auf die dort anzutreffende Argumentation niederschlägt (der Text stammt aus dem Jahr 1948), erweisen sich seine Überlegungen aber doch als entgegenkommend, um den Gedanken zu präzisieren, dass sich im Bild ein prinzipieller Entzug von Möglichkeit und Zukunft manifestiert: „ein Stillstand der Zeit oder besser noch ein Verzug der Zeit auf sich selbst.“⁷¹

Für Levinas - der damit vornehmlich das medial-materielle Bild, respektive das Kunstwerk meint - ist jedes Bild am Ende eine „Statue, ein Standbild.“⁷² Dass das Existieren der Statue „nur der Schein eines Existierens des Seins“ ist, macht Levinas daran fest, dass der Augenblick, den sie verkörpert und fixiert, einer ist, „der dauert, ohne eine Zukunft zu haben.“⁷³ Und dasselbe trifft für ihn auch auf andere Kunstformen zu, die - wie etwa der Film - eine Bewegung in das Bild hineintragen: denn auch in ihnen bleibt das Geschehen im Rahmen von Anfang und Ende interniert, die Personen/Figuren zur „unendlichen Wiederholung derselben Handlung“⁷⁴ verurteilt: „Sie werden zwischen zwei genau bestimmten Momenten beschrieben, in einem Zeitraum, den die Existenz wie einen Tunnel durchquert hatte.“⁷⁵ Diesen Zeitraum bezeichnet Levinas schließlich als einen Zwischenraum, dem seiner Ansicht nach eine bestimmte Vorstellung vom Augenblick des Sterbens zugrunde liegen würde: ein Augenblick, von dem er sagt, dass er nicht vorbeigehen kann, der nicht aufhört Zwischenraum zu sein: „Als ob der Tod niemals angekommen wäre, als ob parallel zur Dauer der Lebenden die ewige Dauer des Zwischenraums verlief - *die Zwischenzeit*.“⁷⁶

Es versteht sich von selbst, dass der an Heidegger geschulte Levinas aus einer streng ontologischen Perspektive die Vorstellung eines solchen Raums niemals etablieren könnte, ohne sie im Nachhinein als verfehlt auszuweisen: handelt es sich doch um einen Bezirk, den das Sein nur „zu durchqueren vermag, in dem sein Schatten aber stehen bleibt.“⁷⁷ Wie in der Metapher vom Tunnel liegt auch hier wieder die Betonung darauf, dass das Sein das Bild nur *durchquert* hat.⁷⁸ Hätte doch die Behauptung, dass das Sein im Bild eine Bleibe finden

⁷⁰ Vgl. Reinhold Esterbauer, „Das Bild als Antlitz? Zur Gotteserfahrung in der Kunst beim späten Levinas“, *Emmanuel Levinas. Eine Herausforderung für die christliche Theologie*, Hg. Josef Wohlmuth, Paderborn: Schöningh 1999, S. 13-23.

⁷¹ Vgl. Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, *Bildtheorien aus Frankreich*, S. 76.

⁷² Vgl. Ebenda, S. 76.

⁷³ Vgl. Ebd., S. 77.

⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 78.

⁷⁵ Ebd., S. 79.

⁷⁶ Ebd., S. 81.

⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 81.

⁷⁸ Zugleich lädt das Sinnbild aber auch zu Assoziationen ein, die an das sprichwörtliche Licht am Ende des Tunnels erinnern.

könnte, zur Konsequenz, es um den Horizont einer Zukunft zu beschneiden, die ihm als Möglichkeit immer mitgegeben ist. Das Sein hat - gemäß des Perfekts, das Levinas verwendet - das Bild immer schon hinter sich zurück gelassen, hat den Augenblick immer schon überschritten, in den es nur scheinbar, nur dem Bild nach zu urteilen, eingesperrt wurde. Denn das Gegenteil zu behaupten würde für Levinas bedeuten, es um seine Freiheit und Handlungsfähigkeit, um sein Potential zu beschneiden, sich zu entwickeln und zu verändern - und obwohl es durchaus richtig ist, eine solche Auffassung vom Sein als verwerflich einzustufen, fällt es doch schwer, sie auf den Toten zu übertragen, dem diese Möglichkeiten nicht mehr gegeben sind.

So ist es dann auch kaum verwunderlich, dass Levinas auf das Konzept des Werdens zurückgreifen muss, um den Eindruck abzuschwächen, dass das Bild zu einem gegenteiligen Verständnis des Todes einlädt. Zu einer Auffassung, die ihn mit einem endgültigen und zugleich andauernden Entzug von Zukunft und Möglichkeit, von Entwicklung und Veränderung gleichzusetzen nahe legt, kurzgesagt: mit einem Ende des Werdens, oder präziser, mit einem Punkt, den das Werden nicht zu überwinden vermag, wo es stehen bleibt, ohne weiterzufließen.

Zwar schafft - wie Levinas später einräumt - erst der Augenblick des Todes, der durch das Bild in das Sein eingeführt wird, die Voraussetzung dafür, den Wert des Lebens daran festmachen zu können, dass er das exakte Gegenteil von Stillstand und Gefangenschaft meint - für ihn bleibt das Bild dadurch aber auch auf die Funktion einer reinen Kontrastfolie reduziert. Sein Wert erschöpft sich darin, dass es auf eine *Sphäre* außerhalb von sich verweist, die Levinas als erstrangig ausweist: auf das Leben, mehr noch, auf den *lebendigen* Augenblick, „dem im Werden die Rettung in Aussicht steht, in dem er enden und sich überschreiten kann“. ⁷⁹ Lässt sich eine solche Auffassung aber auch dann noch aufrecht erhalten, wenn der Andere, den ich auf einem Bild erblicke, gar nicht mehr dieser Sphäre angehört?

Um diese Frage zu beantworten, ist es zunächst von einiger, wenn nicht sogar von entscheidender Wichtigkeit darauf hinzuweisen, dass Vergänglichkeit und Tod nicht denselben Sachverhalt bezeichnen. Es gibt einen grundsätzlichen Unterschied zwischen der Feststellung, dass etwas nur *vergangen* oder *vergangen und tot* ist. Ein Objekt, ein Augenblick, eine Zeitspanne sind *vergänglich*, insofern sie vorübergehen - und doch bleiben

⁷⁹ Vgl. Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, *Bildtheorien aus Frankreich*, S. 81 f.

sie ein Stück weit in dem enthalten, wozu sie sich wandeln. Fast jedes Konzept des Werdens basiert letztlich auf dem simplen Ausgangsgedanken, dass die Dinge nicht einfach aufhören zu sein, sondern dass sie permanent übergehen, immer schon übergegangen sind. Die Voraussetzung dafür ist jedoch die Grundannahme von einem beständig bleibenden Stoff - ob dieser nun als Substanz, als Materie, oder, im Falle einer Person, als individueller Lebensträger bezeichnet wird. Im Zerfall der Dinge, schreibt Fink, verschwindet „eine bislang andauernde Gestalt“, aber „der Stoff selbst bleibt“. ⁸⁰ Wenn ich mich grundlegend verändere, hat das keinen Einfluss darauf, dass ich als individueller Lebensträger weiterhin bestehe: der Autor dieser Zeilen ist zwar nicht *qualitativ* identisch mit dem Jungen, der 1991 eingeschult wurde, aber er ist es *numerisch*. ⁸¹

Aus diesen Überlegungen wird ersichtlich, dass die reine Rede von Vergänglichkeit weit davon entfernt ist, zum „schlechthinnigen Vernichtungssinn“ ⁸² des Todes vorzudringen, oder diesen auch nur implizit zu inkludieren. Das Enden wird in diesem Fall nur als eine „bloße Deformation zeitweiliger Formen“ ⁸³, nicht aber als endgültiges Ende explikabel. Wie einem Fink immer wieder einschärft, beruht dieses Missverständnis vornehmlich darauf, dass die Art wie Lebloses *vergeht* zumeist mit der Weise wie Lebewesen *sterben* gleichgesetzt wurde, obwohl sich Lebendiges nicht immerwährend im Lebendigsein halten kann, „es verbraucht sich, verfällt, schwindet und endet im Tod.“ ⁸⁴ Genauso wenig ist die *Vergänglichkeit* eines Augenblicks oder einer Zeitspanne gleichzusetzen mit dem *Tod* eines Lebewesens, insofern letzteres, solange seine Lebensfunktionen intakt sind, immer über beides hinaus existiert.

Ein Unterschied, den ich - um auf die Ausgangsfrage dieses Kapitels zurückzukommen - auch feststelle, wenn ich mir das Abbild einer Person anschau. Ist sie noch am Leben, so ist mir auch weiterhin die Möglichkeit gegeben das inzwischen vielleicht veränderte, aber nichtsdestoweniger immer noch existierende Original woanders aufzusuchen als auf ihrem Abbild. Wenn sie hingegen tot ist, bemerke ich den grundsätzlichen Entzug dieser Option: das Bild, das mich in die „Wirklichkeit“ schickt, führt mich gewissermaßen immer wieder zu sich zurück.

⁸⁰ Vgl. Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 18.

⁸¹ Vgl. Wittwer, *Philosophie des Todes*, S. 131.

Zum Begriff der „numerischen Identität“: „Der Begriff bezeichnet die Tatsache, dass zwei oder mehr sprachliche Zeichen *denselben* Gegenstand bezeichnen. In der Regel handelt es sich dabei um Aussagen, die sich auf verschiedene Zeitpunkte beziehen.“ (Wittwer, *Philosophie des Todes*, S. 131).

⁸² Vgl. Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 18.

⁸³ Vgl. Ebenda, S. 18.

⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 24.

II.III. Wirklichkeit und Schatten.

Dass Levinas den Unterschied zwischen Vergänglichkeit und Tod unberücksichtigt lässt, liegt daran, dass er die Wirklichkeit und ihr Abbild zwar ontologisch trennt, sie aber trotzdem in derselben zeitlichen und binnenweltlichen Sphäre verortet. Dafür ist es zunächst wichtig zu verstehen, dass er die Wirklichkeit synonym mit dem Sein setzt. Die Repräsentation, meint er, verdunkle hingegen das Sein. Seiner Ansicht nach ist sie nur ein *Schatten* der Wirklichkeit.

⁸⁵ Eine Metapher, die man nun voreilig als Anspielung auf die Trugbilder in der platonischen Höhle interpretieren könnte, aber Levinas spricht wohlgernekt niemals von modulierten Schatten, nicht von Schattenfiguren, wie man sie Kindern mit gefalteten Händen an die Zimmerdecke malt. In der von ihm verwendeten Weise erweckt das Sinnbild eher den Eindruck, auf die Tatsache zu verweisen, dass der Schatten eines natürlichen Gegenstands immer derselben Erscheinungswelt angehört wie dieser selbst - und tatsächlich: schon der unmittelbare Augenschein lehrt uns, dass (abgesehen vom Schatten selbst) nichts erscheinen kann, ohne einen Schatten zu werfen. Sein Vorhandensein ist also keinem Trick, keiner Demagogie, keiner Behauptung geschuldet. Bei Levinas verweist der Schatten schlichtweg auf die Existenz eines gleichzeitig gegebenen Originals, ohne diese Existenz selbst zu *sein*. Dadurch ist zum einen gesagt, dass er immer ein Seiendes voraussetzt, das ihn wirft, und zum anderen, dass die mediale Repräsentierbarkeit, die er verkörpert, immer schon integraler Bestandteil des Wirklichen selbst ist. Der Schatten ist evident. Dementsprechend erweist sich seine Gleichsetzung mit dem Bild dann auch erst mal als vielversprechend und brauchbar: erhebt sie es doch in den Rang einer *natürlichen* Gegebenheit, statt es als *künstliche* Staffage vorzustellen, die einer - an sich bilderlosen - Wirklichkeit lediglich hinzugefügt wurde.

Andererseits - und hier setzt die Kritik an - ist sie auch irreführend und ungenügend, insofern sie die Vorstellung nahe legt, dass Original und Abbild dem „alles zugleich‘ einer einzigen Gegenwart“ ⁸⁶ angehören. Levinas bedenkt nicht die temporale Dimension der Verzögerung mit, die den Prozess der Vergegenwärtigung kennzeichnet, wodurch sich die Metapher vom Schatten als unbrauchbar erweist, um den zeitlichen Abgrund begreiflich zu machen, den das Bild aufreißt, sobald ich eine inzwischen verstorbene Person auf ihm erblicke. Denn nur unter der Voraussetzung, diesen Abgrund unbeachtet zu lassen, kann der Verweischarakter des Bildes gewahrt bleiben, die Wirklichkeit gegenüber ihrem Schatten nobilitiert werden.

⁸⁵ Vgl., Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, *Bildtheorien aus Frankreich* S. 68.

⁸⁶ Vgl. Waldenfels, *Sinnesschwellen*, S. 134.

Eine Logik, die aufgeht, wenn die Vergänglichkeit den individuellen Lebensträger gewissermaßen verschont gelassen hat, die sich aber als lückenhaft, wenn nicht sogar als pietätlos erweist, wenn sie zugleich seinen Tod inkludiert. Denn die Wirklichkeit, von der Levinas in emphatischer Manier spricht, hat in einem solchen Fall unzweifelhaft an Attraktivität verloren, mehr noch, im schlimmsten Fall ist sie mir sogar unerträglich geworden. Das einzige, was mir von der Person geblieben ist, beschränkt sich nun auf ihren Schatten. Gleichwohl verweist dieser aber nicht mehr auf eine bessere, simultan gegebene Realität außerhalb von sich, viel eher ist es so, dass ich plötzlich nur noch auf *ihn* verwiesen bleibe.

Tut Levinas dem Schatten also nicht Unrecht, wenn er ihn despektierlich als eine Verdunkelung des Seins bezeichnet? Jacques Derrida würde diese Frage wohl bejahen, wenn er den Schatten nicht sogar in den Rang eines Kriteriums für die Entstehung einer Verantwortung erheben würde, die über den Tod des Anderen hinausgeht. In *Die Politik der Freundschaft* sagt er, dass die Liebe zu den Toten - genauso wie die Mutterliebe nach Aristoteles - unter den verschiedenen Arten zwischenmenschlicher Bindungen einen Sonderstatus einnimmt, insofern es sich um eine bedingungslose, weil auf Reziprozität verzichtende Liebe handelt: „Einzig das Belebte oder vom Hauch beseelte (*en empsycho*) vermag zu lieben. Geliebt zu werden dagegen bleibt noch auf der Seite des Unbeseelten (*en apsycho*) möglich, noch dem, was sein Leben oder seine *psyche* bereits ausgehaucht hat.“⁸⁷

Die Pointe der Argumentation von Derrida besteht nun darin, dass er die Antizipation des Todes eines anderen zum konstitutiven Moment dafür erklärt, dass ich ihn bereits zu seinen Lebzeiten liebe: „Ich könnte nicht aus Freundschaft lieben, ohne mich dazu zu verpflichten, *ohne mich im voraus verpflichtet zu fühlen*, den anderen über den Tod - also über das Leben hinaus zu lieben.“⁸⁸ Wäre eine solche Ausprägung der Liebe ohne die vermittelnde Rolle des Bildes überhaupt denkbar? Würde der Andere nicht einfach nur sang- und klanglos verschwinden, wenn er stirbt, zu Materie zerfallen, weiter eingespeist bleiben in den Verwertungskreisläufen der Natur? Wäre er überhaupt tot? Und zuletzt, mit Iris Därmann noch etwas rhetorisch-provokativer in die Richtung des späten Levinas gefragt, der die Nicht-Reziprozität immerhin zur Basis seines gesamten Ethik-Konzepts machen wird: „Gibt es eine

⁸⁷ Jacques Derrida, *Politik der Freundschaft*, Übers. aus dem Franz. von Stefan Lorenzer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 33 f. (Orig. *Politiques de l'amitié*, Paris: Éditions Galilée 1994).

⁸⁸ Ebenda, S. 33.

radikalere Nicht-Reziprozität als die eines Blickes, der vor den stummen und leblosen Augen eines Bildes leer ausgeht?“⁸⁹

Aus diesen Überlegungen heraus dürfte es nicht allzu schwer fallen, dem Bild eine gewichtigere Bedeutung beizumessen, als ihr Levinas zuspricht: eine, die sich nicht nur auf seine Verweisungsfunktion reduziert, sondern die sich daran bemisst, dass das Bild unsere Wahrnehmung von Zeit, vom Tod, von Anwesenheit und Abwesenheit, von Sein und Nichtsein, von anderen und vom Anderen schlechthin, und nicht zuletzt unser Verhältnis zu den Lebenden und zu den Toten wesentlich beeinflusst, prägt, mitbestimmt, wenn nicht sogar erst begründet.

Levinas mag zwar durchaus recht haben, wenn er einen daran erinnert, dass das Bild das Sein einer Person nicht *enthält*, aber doch unterschätzt er seine Möglichkeiten, die - sieht man einmal von seiner potentiellen Manipulierbarkeit ab - weit darüber hinaus gehen, nur die Evidenz des Seins, respektive des Gewesen-Seins eines Menschen zu bezeugen. Denn das Bild besitzt immerhin die Fähigkeit, dieses Sein in seiner spezifischen Ausdrucksweise erahnbar zu machen, ihm einen Ausdruck zu verleihen, der zwar niemals vollständig ausfallen kann, der sich aber gerade dadurch als angemessen erweist. Es wird „etwas“ im Dunklen belassen. Ein Schatten, der einen gänzlichen Zugriff vereitelt, der die Person nicht einhüllt, nicht verschluckt, nicht in Finsternis versinken lässt, sondern der ihre individuellen Konturen zutage treten lässt. Hatte der von allen bisher erwähnten Philosophen so geschmähte Hegel nicht zumindest in dem Punkt recht, als er entgegen der abendländischen Metaphysiktradition, „die das Sein unter dem Bilde des reinen Lichts“ und „das Nichts als Nacht vorstellt“ meinte, dass „man im reinen Lichte ebensowenig sehen könne wie in der absoluten Finsternis“?⁹⁰

II.IV. *Etwas* statt Nichts.

Von den vielen Gedanken, die von diesen Überlegungen abzweigen, möchte ich mich zunächst nur auf die im vorigen Kapitel erwähnte Formulierung von Waldenfels zurückbesinnen, dass sich im Prozess der Vergegenwärtigung „etwas bemerkbar macht“.⁹¹ Dass Waldenfels gänzlich unbestimmt lässt, was es mit diesem „etwas“ auf sich hat, trägt mir doch immerhin die Erkenntnis zu, dass ich zumindest die Fähigkeit besitze, mich (an den Verstorbenen) zu *erinnern*. Dass sich wenigstens *etwas* statt überhaupt nichts bemerkbar

⁸⁹ Därmann, *Tod und Bild*, S. 466.

⁹⁰ Vgl. Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 161.

⁹¹ Vgl. Waldenfels, *Sinnesschwellen*, S. 135.

macht, ist wohl immer noch besser als sich eine Alternative auszudenken, die (mit Därmann gedacht) nur Indifferenz und Vergessen meinen kann. So aber zeichnet sich die Möglichkeit ab, in eine (gleichwohl nicht-reziproke) Beziehung mit dem Abwesenden, dem Vergangenen, wenn nicht sogar mit dem Toten zu treten, von der ich mich ernst genommen fühle, insofern sie sich (und in diesem Punkt kann man Levinas dann wieder beipflichten) wesentlich und qualitativ von einer realen unterscheidet. Ausgehend von dieser Erkenntnis tun sich selbstverständlich wieder neue Fragen auf.

Kann der Trost, den mir diese *Spur* spendet, in irgendeinem adäquaten Verhältnis zu der schmerzlichen Empfindung des Entzugs stehen, an den sie mich zur gleichen Zeit gemahnt? Canetti würde diese Frage wahrscheinlich verneinen, insofern er generell jeden Tröstungsversuch zurückweist,⁹² der im Zusammenhang mit dem Tod steht: „Ob eine Absicht hinter dem steckt, was wir Tod nennen, werden wir nicht erfahren; aber wenn es eine Absicht ist, dann kann es nur diese sein: die Herabsetzung und Entwürdigung des Lebenden zu einem nichtigen Gegenstand, einer Spur, die nicht ein Millionstel dessen ist, was der Lebende vermocht hätte.“⁹³ Die Frage, die sich durch die Unvollkommenheit dieser Spur auftut, reicht freilich an das bereits erwähnte Paradoxon heran, das Därmann in ihrer Abhandlung gebetsmühlenartig durchexzerziert: vermag das Bild die Wunde zu schließen, die es aufreißt? Und wenn von einer Wunde die Rede ist, muss dann nicht mit noch größerer Inbrunst als bisher auch von *Schmerz* die Rede sein?

Canetti greift des Öfteren auf die grotesk-körperliche, aber zugleich auch generative Metapher einer Wunde zurück, die dem Hinterbliebenen zu einer Lunge⁹⁴ wird, durch die er atmet: „Ich möchte den sehen, der [...] das nichtssagende Bedauern über die ‚Unbeständigkeit‘ wieder scharf als Pein, als die Pein des Todes, des Todes überall faßt und in dieser Pein allein atmet.“⁹⁵ Kann sich eine solche Wunde überhaupt schließen, wenn sie doch die notwendige Voraussetzung dafür abgibt, zu atmen, ergo am Leben zu bleiben? „Die Klage um Tote“, schreibt Canetti, „geht auf Wiederbelebung, *das* ist ihre Leidenschaft. Die Klage soll so lange dauern, bis es gelingt. Doch sie läßt zu früh ab: nicht genug Leidenschaft.“⁹⁶

⁹² „Den Tod immerzu fühlen, ohne eine der tröstlichen Religionen zu teilen, welches Wagnis, welches furchtbare Wagnis.“ (Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, S. 48 (Orig. *Die Provinz des Menschen*, 1973).

⁹³ Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, S. 76.

⁹⁴ Vgl., Ebenda, S. 172 (Orig. *Das Geheimherz der Uhr*, 1987).

⁹⁵ Ebd., S. 64 (Orig. *Die Provinz des Menschen*, 1973).

⁹⁶ Ebd., S. 93 (Orig. *Die Provinz des Menschen*, 1973).

II.V. *Etwas Bestimmtes.*

Die Lücke, die Waldenfels offenlässt und nur mit dem Begriff „etwas“ pointiert, legt die Vorstellung nahe, dass diese Worthülse einen Affekt bezeichnet. Dass er diesen unbenannt lässt, könnte auch damit zusammenhängen, dass er den Eindruck vermeiden möchte, es könne eine allgemeine, objektivierbare Empfindung geben, die sich im Prozess der Vergegenwärtigung bemerkbar macht. Das muss einen allerdings nicht davon abhalten diese Lücke zumindest provisorisch aufzufüllen. Ein konkreter Anlass dafür ist gegeben: der von mir auf einem Bild erblickte Mensch ist - anders als mir sein Abbild suggeriert - nicht mehr am Leben. Mit welcher Art von Affekt oder Empfindung hat man es in einem solchen Fall zu tun? Doch mit einem der *Trauer*, nicht wahr?

Im Rekurs auf Därmann müsste man dem zustimmen. Aus ihrer Auseinandersetzung mit dem Tod scheint sie den logisch anmutenden Schluss gezogen zu haben, dass ihre eigene Studie nur in Verklammerung mit dem Affekt der Trauer legitim sein kann. Umso erstaunlicher ist es, dass Fink die privilegierte Stellung anzweifelt, die ihr mehr oder weniger regelmäßig in thanatologischen Diskursen zukommt: „Es gibt auch andere, völlig andere Haltungen“, wendet er ein, „die nicht weniger ursprünglich sind - wie z.B. der tragische Held oder der stoische Weise. Man kann also die Todesgewißheit nicht auf depressive Stimmungen festlegen und einengen.“⁹⁷ Fink verdichtet die Empfindungen, die mit dem Tod einhergehen, also nicht zu einem Gefühl, das nur Trauer meinen könnte. Viel eher sagt er, dass der Tod *alle* unsere Empfindungen durchstimmen würde:

„Der Mensch als Mensch wohnt im Schatten des Todes. Die Innigkeit unseres Hierseins, die Intensität unseres Lebensvollzuges, die Gegenwärtigkeit unserer erlebenden Gegenwart bestimmt sich aus unserem Bezug zum Tode. [...] Er ist mit da, auch wo wir uns freuen, ist in der gelösten Heiterkeit, im sublimen Entzücken.“⁹⁸

Aber trotz dieser zugestandenen Ausweitung tritt auch innerhalb *seiner* Todes-Abhandlung immer wieder eine bestimmte, stetig wiederkehrende Empfindung zutage, die seine Argumentation regelrecht antreibt und zugleich emotional grundiert: die der Angst, des Schreckens, der Furcht *vor* dem Nichtsein und *um* das Sein - und anders als Heidegger in *Sein und Zeit* gewinnt man nicht den Eindruck, dass Fink dieser Empfindung so gelassen und wohlwollend gegenüber stehen würde wie sein philosophischer Ziehvater, der die (Todes-

⁹⁷ Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 10.

⁹⁸ Ebenda, S. 9 f.

)*Angst* bekanntlich als den maßgeblichen Affekt dafür vorstellte, dass sich das sterbliche Dasein seines eigensten, unbezüglichen und unüberholbaren Seinkönnens gewahr wird.⁹⁹

Was damit schon mal vorsorglich angedeutet sein soll, ist, dass so gut wie jeder thanatologische Diskurs der Vergangenheit seinen Ausgang mehr oder weniger offen von einem Affekt, einem Gefühl und sehr viel seltener von einer wissenschaftlichen Erkenntnis genommen hat. Wobei einer bestimmten Empfindung zumeist der Vorzug gegenüber anderen gegeben wurde. Ob diese Exponierung immer intendiert war, oder sich unfreiwillig in die Ausarbeitung einschlich, mag dahingestellt sein. Gesagt ist damit nur, dass sich ein Todesdiskurs zumeist dadurch von anderen abhebt, dass er den Eindruck erweckt, subjektiver und emotionaler auszufallen - dem traditionellen Verständnis dieses Begriffs nach zu urteilen also weniger „wissenschaftlich“.

Immer dort, wo der Tod auftaucht, ob nun in der Wirklichkeit, auf dem Papier oder durch das Bild, wird er nämlich automatisch von einer unvergleichlichen emotionalen Wucht getragen. Eine nüchterne Analyse, eine stoische Miene, ein Schulterzucken wirken deshalb zwangsläufig aufgesetzt oder deplatziert. Die Betroffenheit, die der Tod evoziert, könnte man meinen, animiert mehr oder weniger zwangsläufig zur Anteilnahme, aber eben auch zur Agonie. Den Autor bringt sie nicht selten dazu, ein bewegliches Heer von *zugespitzten* Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen aufzufahren, worauf der Leser in aller Regel mit aggressiver Gegenwehr oder aber mit affirmativer Empfangsbereitschaft reagiert. Aufgrund seiner Auswirkungen auf die reale Lebenswelt, seines Kontingenz-Charakters, seiner existenziellen und affektiven Tragweite, und nicht zuletzt deshalb, weil er schlichtweg jeden betrifft, wohnt ihm als thematisierter Gegenstand tatsächlich eine beispiellose Autorität inne. Die Tendenz vieler Philosophen, eine bestimmte Empfindung zum archimedischen Punkt unseres Seins- und Todesverständnisses zu erklären, rührt mit großer Wahrscheinlichkeit wohl auch aus dieser autoritativen, dem realen Tod zuzurechnenden Gewalt, die im berühmten Diktum von Simone de Beauvoir, dass *jeder* Tod einem unverschuldeten Gewaltakt gleichkommt, wohl ihren angemessensten Ausdruck gefunden hat.¹⁰⁰

„Das Schlimmste am Tod“, schreibt Canetti, „ist seine *Konzentration*. Er bezieht alles auf sich: Verengung.“¹⁰¹ Die Konsequenz, die man daraus zu ziehen hat, ist wohl, den Tod - sobald

⁹⁹ Vgl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer¹⁹ 2006, S. 251 (Orig. 1926)

¹⁰⁰ Vgl. Simone de Beauvoir, *Ein sanfter Tod*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 119.

¹⁰¹ Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, S. 256.

man über ihn liest, hört usw. - immer auch ein Stück weit als ein *Diskursinstrument* anzusehen, das nicht selten dazu dient, eine prinzipielle Grundhaltung zu propagieren, die in bestimmten Fällen nur noch bedingt mit ihm selbst zu tun haben muss. Das soll nicht verhindern, im Folgenden die Empfindung der Trauer im Hinblick auf den Tod zu fokussieren, sondern eher als ein vorausseilender Hinweis darauf verstanden werden, dass der gewählte Engpass vorsätzlich gewählt wurde, und dass ihn einzuschlagen keineswegs bedeutet, die *Weite* zu leugnen, die ihn umgibt.

III
Ereignis und Trauer

III.I. Nachträglichkeit und Zuvorkommen.

„Die Erkenntnis des Todes“, schreibt Canetti, ist das „folgeschwerste Ereignis der menschlichen Geschichte.“¹⁰² Aber diese Erkenntnis scheint von den Betroffenen nicht richtiggehend begriffen worden zu sein. Ein Toter ist plötzlich, wie es im Anschluss heißt, „bis zu einem gewissen Grade tot“, aber eben dadurch auch (noch) kein Toter.¹⁰³ Der Prozess des *Erkennens*, von dem sich der Begriff der Erkenntnis ableitet, ist gewissermaßen auf halber Strecke zum Stehen gekommen. Die *Erkenntnis* ist ihrem „Gegenstand“ nicht gerecht geworden, ist hinter dem Tod, der keine graduellen Abstufungen, sondern nur ein rücksichtsloses *entweder-oder* kennt, zurückgeblieben.

Bei dem, was Canetti (wohl nicht ohne Hinterlist) als Erkenntnis bezeichnet, handelt es sich also strenggenommen um keine Erkenntnis, sondern offenbar um eine *Ver-kennung*. Damit kann auch das *Ereignis* nicht den Sachverhalt bezeichnen, an den ein zeitgenössischer Leser säkularer Prägung gedacht haben mag, als er nur den ersten Satz gelesen hat. Die ironische Brechung, die er im übernächsten Satz vornimmt, zwingt ihn stattdessen dazu, seine zuvor noch für sicher gehaltene Ansicht, ein Toter könne nur ganz oder gar nicht tot sein, in Frage zu stellen. Plötzlich ist er nämlich in Betracht zu ziehen genötigt, dass die Toten einmal als weniger tot, wenn nicht sogar als lebendig wahrgenommen wurden - denn nur so erfüllt der Begriff des Ereignisses die Kriterien, die mit seiner Verwendung einher gehen sollten.

Worin diese Kriterien genau bestehen, darauf gibt Martin Seel in seinen kursorischen, aber nichtsdestoweniger konzisen Überlegungen zum Ereignis eine vorsichtige und vorläufige Antwort.¹⁰⁴ Seel macht dabei nicht den Fehler, zu beantworten, *was* ein Ereignis ist, sondern geht stattdessen der Frage nach *wann, wie, in welchem Fall und unter welchen Umständen* von einem solchen die Rede sein kann.¹⁰⁵

- Ein Ereignis - so Seel - ist dann, wenn das betreffende Vorkommnis einen *temporalen Einschnitt* bewirkt. Wenn ein Ereignis stattgefunden hat, ist es für gewöhnlich unausweichlich geworden ein *davor* und *danach* (respektive einen Zustand *vor* und *nach*

¹⁰² Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, S. 8.

¹⁰³ Vgl. Ebenda, S. 8.

¹⁰⁴ Martin Seel, „Ereignis. Eine kleine Phänomenologie“, *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*, Hg. Nikolaus Müller-Schöll, Philipp Schink, Bielefeld: Transcript 2003.

¹⁰⁵ Vgl. Joseph Vogl, *Was ist ein Ereignis?*, Vortrag vom 26.10.2003 im Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Transkript auf: [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$4048](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$4048), Stand: 14.01.2015.

Die *was*-Frage, meint Vogl, zielt immer auf eine Erfragung des Wesens einer Sache ab, während die *wann-wie-in-welchem-Fall-unter-welchen-Umständen*-Frage die Bedingungen für etwas erfragt. Die *was*-Frage, könnte man mit Levinas sagen, zielt auf die Usurpation einer Sache, respektive des Anderen ab. Sie erkennt seine uneinholbare Alterität, seinen undeutbaren Rest nicht an; sie will das Verborgene entbergen, und kann daher keine adäquate Frage in Bezug auf das Ereignis sein.

dem Ereignis) mitbedenken zu müssen. Denn Ereignisse, so Seel, „sprengen das Kontinuum der Zeit“. ¹⁰⁶

- Ein Ereignis ist dann, wenn das betreffende Vorkommnis *unerwartet* eintritt. Ein Ereignis kündigt sich nicht an, sondern verschafft sich unangemeldet Zutritt, ohne dass unmittelbar ersichtlich wäre *wie* und *wodurch*: „Ereignisse sind Vorgänge, mit denen man (so) nicht rechnen konnte.“ ¹⁰⁷
- Wodurch sie, zum dritten, nicht einfach nur *geschehen*, sondern denen, die sich von ihnen betroffen sehen, auch *widerfahren* oder *zustoßen*. ¹⁰⁸ Womit zugleich ein zentrales Element des Ereignisses angedeutet ist: nämlich jenes, dass mit ihm ein kurzzeitiger, aber nichtsdestoweniger folgenschwerer Verlust von Orientierung und Kontrolle einhergeht, durch den sich die Betroffenen - wieder oder erstmals - als ohnmächtig beziehungsweise heteronom erfahren.
- Um eine solche Ohnmachtserfahrung überhaupt erzeugen zu können, muss das betreffende Vorkommnis zugleich *singulär* sein. ¹⁰⁹ Ein Ereignis wäre kein Ereignis, wenn es sich ohne weiteres mit Ereignissen aus der Vergangenheit vergleichen und über sie erklären lassen würde. Es wäre nur eine Abwandlung des bereits bekannten, das sich - über den Rückbezug - leichtfertig bändigen ließe. Demgegenüber besitzt das Ereignis, um eine passende Formulierung von Amos Vogel aufzugreifen, allerdings eine „wilde Realität“, ¹¹⁰ die sich nur bedingt bis gar nicht zähmen lässt; dazu passt auch, dass ein Ereignis, wie Seel schreibt, in aller Regel eine Eigendynamik entwickelt, die sich jeder „durchgehenden Regie“ ¹¹¹ entzieht.
- Zum fünften muss sich die Begebenheit als *widerständig* erweisen, in den erwarteten oder erwartbaren „Gang der Dinge“ eingeordnet werden zu können: „Ereignisse sind umstürzende Veränderungen in der Welt und im Weltverständnis zugleich.“ ¹¹² Ein Ereignis widerspricht diesem Gang nicht nur in gegenläufiger Manier, sondern, mehr noch, es *durchbricht* ihn regelrecht - und zwar auf eine Weise, dass nichts mehr (oder nur noch sehr wenig) so ist, wie es vorher war.

¹⁰⁶ Vgl. Seel, „Ereignis“, *Ereignis*, S. 40.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 39.

¹⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 39.

¹⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 40.

¹¹⁰ Vgl. Amos Vogel, „Grim Death“, *Film Comment*, Vol. 16, Nr. 2, 1980, S. 78, zit. nach Sobchack, „Die Einschreibung ethischen Raums, *Bilder des Wirklichen*, S. 183.

¹¹¹ Vgl. Seel, „Ereignis“, *Ereignis*, S. 40.

¹¹² Ebenda, S. 39.

- Womit die Überleitung zum fünften - vielleicht entscheidensten - Punkt gefunden ist. Ein Ereignis ist dann, wenn die Deutungs- und Sinnstiftungsmuster, die man zuvor verwendet hatte, nicht nur am Ereignis selbst versagen, sondern auch die Überzeugung in Zweifel ziehen, ob und inwiefern sich mit ihnen der Zustand davor und danach überhaupt noch angemessen wiedergeben lässt. Das *davor* lässt sich mit der „neuen“ Sprache nicht mehr angemessen rekonstruieren. In Bezug auf das *danach* wirkt sie wiederum noch zu unausgereift. Damit ist zugleich gesagt, dass das Ereignis die Sprache selbst so sehr an den Rand ihrer Möglichkeiten treibt, dass sie zwischenzeitlich an ihm zerbricht. Bevor sich die Betroffenen wieder gefangen haben, bringen sie - auf beredte oder schweigsame Weise - zum Ausdruck, dass ihnen die Worte fehlen. Das einzige, was sie unter Umständen noch zu sagen imstande sind, ist, dass das Ereignis unaussprechlich ist. So schreibt Christian Schmitt: „Ereignisse [...] stehen im Grunde jenseits der Sprache. Sie sind (noch) nicht versprochenes, nicht sinnvoll gemachtes Geschehen.“¹¹³

Gerade der letzte Punkt betrifft also die (Un)Möglichkeit der sprachlich-diskursiven Aufbereitung von Ereignissen. Die Frage ‚Wann ist ein Ereignis?‘ provoziert notwendigerweise die Frage ‚Ist es möglich, vom Ereignis zu sprechen?‘. Eine Frage, die man auf den ersten Blick durchaus bejahen müsste. Denn es wird sich kaum bestreiten lassen, dass über Ereignisse gesprochen wird. Trotzdem muss ein Zweifel daran laut werden, ob sich dieses Sprechen nicht zwangsläufig einer Verfehlung schuldig macht, sobald es in dem Bewusstsein erfolgt, das Ereignis restlos erfassen zu können, beziehungsweise restlos erfasst zu haben.

Jacques Derrida erinnert daran, „dass das Sprechen vom Ereignis, die Mitteilung von Wissen *über* das Ereignis, die Singularität des Ereignisses in gewisser Weise *a priori* und immer schon verfehlt - durch die einfache Tatsache, dass das Sprechen zu spät kommt und die Singularität in der Generalität verliert.“¹¹⁴ Das Sprechen ist also *immer schon* einer gewissen Struktur der Sprache unterworfen, „einer gewissen Allgemeinheit, einer gewissen Iterierbarkeit, einer gewissen Wiederholbarkeit“, wie Derrida anmerkt.¹¹⁵

Der Philosoph der Verspätung verwendet den Begriff der Sprache/des Sprechens allerdings auf eine Weise, dass er mehr oder weniger alle Formen der Medialität miteinschließt: „Es ist

¹¹³ Christian Schmitt, *Kinopathos. Große Gefühle im Gegenwartsfilm*, Berlin: Bertz+Fischer 2009, S. 161

¹¹⁴ Jacques Derrida, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Übers. aus dem Franz. von Susanne Lüdemann, Berlin: Merve 2003, S. 21 (Orig. *Une certaine possibilité de dire l'événement, est-ce possible*, Paris: L'Harmattan 2001).

¹¹⁵ Vgl. Ebenda, S. 21.

bekannt“, hält Derrida in *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen* fest, „dass die Techniken der unmittelbaren Widergabe von Worten und Bildern im selben Maß, in dem sie sich entwickeln, zugleich auch interpretieren, selektieren, filtern und infolgedessen das Ereignis *machen*, anstatt es bloß abzubilden.“¹¹⁶ Dementsprechend kann das Ereignis, sobald es durch den Apparat der Versprachlichung oder der Audiovisualisierung gegangen ist, strenggenommen kein Ereignis mehr sein. Durch die strukturellen Vorgaben der Sprache oder des (medialen) Dispositivs, wird es bereits im Akt des Sprechens oder des Zeigens auf den Status eines verstehbaren, sinnvoll gemachten Geschehens *zurückgebrochen*.

Gegen das Konzept der *Nachträglichkeit*, das Derrida im Hinblick auf das Ereignis geltend macht, erhebt Dieter Mersch allerdings einen berechtigten Einspruch, wenn er - diametral zu ihm - sagt: „Es ist etwas an Wahrnehmungen, das auf ein Nichtartikulierbares hindeutet, das der Möglichkeit von Artikulation *zuvorkommt*.“¹¹⁷ Während Derrida, so Mersch, die „Möglichkeit des Ereignisses im Zeitmodus seiner Gegenwart“ prinzipiell leugnet, „weil es im Ort der Schrift, des Diskurses immer schon Spur, d.h. Gewesensein ist und damit den Augenblick seiner Ereignishaftigkeit abgestreift hat“,¹¹⁸ hat Lyotard darauf bestanden, dass es ungeachtet dessen ein Moment am Ereignis gibt, welcher der stets schon formierten Materialität des Mediums entgeht - ein Moment, den er in seinen Überlegungen zum Erhabenen als *quod* bezeichnet und in Differenz zum *quid* gesetzt hat:

„Es handelt sich nicht um die Frage nach dem Sinn und der Wirklichkeit dessen, *was* geschieht, oder *was* das bedeutet. Bevor man fragt: was ist das?, was bedeutet das?, vor dem *quid*, ist ‚zunächst‘ sozusagen erforderlich, daß es geschieht, *quod*. Daß es geschieht, geht sozusagen immer der Frage nach dem, was geschieht ‚voraus‘. Denn *daß es geschieht*: das ist die Frage als Ereignis; ‚danach‘ erst bezieht sie sich auf das Ereignis, das soeben geschehen ist. Das Ereignis selbst vollzieht sich als Fragezeichen, noch bevor es als Frage erscheint. *Es geschieht, Il arrive* ist ‚zunächst‘ ein *Geschieht es? Ist es, ist das möglich?* Dann erst bestimmt sich das Fragezeichen durch die Frage: geschieht dies oder das, ist dies oder das, ist es möglich, daß dies oder das geschieht?“¹¹⁹

Zugunsten der Argumentationslinie von Lyotard argumentiert Mersch, dass die Fraglichkeit der Frage auf jene Spur führt, „die dem Ereignis in seiner Aussagbarkeit *zuvorkommt*.“¹²⁰

¹¹⁶ Ebenda, S. 22.

¹¹⁷ Dieter Mersch, „Das Entgegenkommende und das Verspätete. Zwei Weisen das Ereignis zu denken: Lyotard und Derrida“, *Im Widerstreit der Diskurse*, Hg. Dietmar Köveker, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2004, S. 69-108, Transkript auf: <http://www.dieter-mersch.de/download/mersch.entgegenkommende.und.das.verspaetete.pdf> (Seite 7), Stand: 15.01.2015.

¹¹⁸ Vgl. Ebenda, (Seite 6).

¹¹⁹ Jean-Francois Lyotard, „Das Erhabene und die Avantgarde“, *Merkur*, Nr. 2, 1984, S. 152.

¹²⁰ Vgl. Mersch, (Seite 1).

Dieses *Zuvorkommen* bleibt von Derrida allerdings unbeachtet, insofern er - im Gegensatz zu Lyotard - das Ereignis ausschließlich „im Modus der ‚Auszeichnung‘, der ‚Widerholung‘ und folglich auch der ‚Nachträglichkeit‘“ bestimmt.¹²¹ Demgegenüber ist es für Lyotard allerdings relevanter, den Augenblick des Auftauchens selbst zu exponieren, den Moment also, der den Strategien der nachträglichen Sinngebung (dem *quid*) vorgelagert ist, und ihnen gleichermaßen inhärent bleibt: „[...] quer zur Sprache, zur Schrift taucht etwas auf, das im Entzug bleibt, das gleichwohl beständig *mitspricht*, sich *mitschreibt*: das *Auftauchen* selbst.“¹²²

Dieser Moment vollzieht sich also vorgängig und unabhängig zu der in der Sprache oder dem Medium angelegten Struktur, die dem Adressaten - sozusagen rückwirkend - eine Antwort auf die Frage erteilt, was das Ereignis *bedeutet*: „Die Präsenz ist der Augenblick, der [...] daran erinnert oder nur sagt, daß ‚etwas da ist‘, bevor das, was da ist, irgendeine Bedeutung hat.“¹²³ Dadurch wird dem Medium - zumindest bis zu einem gewissen Grad - die Macht abgesprochen, das Ereignishafte des Ereignisses - wie Derrida meint - immer schon in sich aufgehoben zu haben. Denn nach Lyotard kommt dieser Aufhebung notwendigerweise der *reine* Affekt zuvor, der im blanken Erstaunen oder Erschrecken darüber besteht, „daß ‚etwas da ist‘“. Dieses „daß“ primär zu setzen und zu exponieren, bedeutet nach Ansicht von Mersch zugleich, dem Ereignis eine *ekstatische* und *affirmative* Qualität zuzusprechen, respektive zurück zu erstatten. Es ist nun aber keineswegs die Beschaffenheit der Wirklichkeit, die in Ekstase versetzt und der Affirmation offensteht, sondern die Existenz als solche, die - solange man lebt - unverlierbar ist: „Im ‚Daß‘ der Existenz liegt eine Affirmation, genauer: eine *Ekstasis*. Beharrt wird auf deren Untilgbarkeit, der Unmöglichkeit ihres Vergessens.“¹²⁴

Freilich ist Lyotard nicht der erste, der die „Positivität der Existenz“¹²⁵ betont hat. Schon Friedrich Schelling hat in rhetorischer Verwunderung die Frage aufgeworfen: „[...] warum ist überhaupt etwas, warum ist nicht nichts?“¹²⁶ Ihm folgte Martin Heidegger, der die Frage

¹²¹ Vgl. Ebenda, (Seite 2).

¹²² Vgl. Ebd., (Seite 16).

¹²³ Jean-Francois Lyotard, „Der Augenblick, Newman“, *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Übers. aus dem Franz. von Theda-Krohm Linke, Berlin: Merve 1986, S. 20 (Orig. „L’instant, Newman“, *Ausstellungskatalog des Palais des Beaux Arts*, Brüssel 1984).

¹²⁴ Mersch, (Seite 22).

¹²⁵ Vgl. Mersch, (Seite 21).

¹²⁶ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Philosophie der Offenbarung. Werke. Band III*, Leipzig 1907, (Orig. 1841/42 an der Berliner Universität gehaltene Vorlesung), Transkript auf: <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schelling,+Friedrich+Wilhelm+Joseph/%5BAus%3A%5D+Philosophie+der+Offenbarung/12.+Vorlesung> (Stand: 14.01.2015), Stand: 15:01.2015.

ontologisch umformulierte: „Warum ist überhaupt Seiendes und nicht viel mehr nichts?“¹²⁷ Und selbst der frühe Ludwig Wittgenstein, der ansonsten eher für seinen pragmatischen Logozentrismus bekannt war, gestand in seinem *Tractatus*: „Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern daß sie ist.“¹²⁸ Dennoch ist Lyotard einer der ersten Philosophen gewesen, der das - von Schelling, Heidegger oder Wittgenstein als *elementar* ausgewiesene - Erstaunen oder Erschrecken darüber, „daß“ überhaupt etwas statt nichts ist, auf den Bereich der Kunstbetrachtung ausgeweitet hat; denn auch eine Darstellung, so Lyotard, „bedeutet, daß es zumindest ein Universum gibt.“¹²⁹

Mit Lyotard lässt sich dementsprechend eine Position einnehmen, die weniger schnell in eine abgeklärte Haltung mündet, insofern sie das Neue einer jeden (Kunst-)Erfahrung betont, das keineswegs am Ende, sondern am Anfang jeder nachträglichen Reflexion steht. Das Ereignis wird somit nicht den gegebenen, immer schon zu spät eintreffenden Mitteln seiner sprachlich-diskursiven Aufbereitung geopfert, die es - zumindest nach Ansicht von Derrida - bereits im Augenblick seiner Gegenwärtigkeit auf den Status einer restlos erfassten oder potentiell erfassbaren *Begebenheit* nivelliert haben. Stattdessen sagt Lyotard, dass das Ereignis diesen Zugriff mehr oder wenig unbeschadet übersteht, insofern weder die Instrumente seiner sprachlichen, noch die seiner audiovisuellen „Vermittlung“ überhaupt imstande sind, seinem affektiven Übermaß gerecht werden zu können. Das, was das *Unwahrnehmbare* und *Unerinnerbare* des „realen“ Ereignisses ausmacht, bleibt dabei nach Ansicht von Lyotard in der sprachlichen oder audiovisuellen Aufbereitung als das *Undarstellbare* oder *Unsagbare* erhalten.¹³⁰

III.II. Trauma und Ekstase.

Im Hinblick auf den Tod eines Anderen wäre es nun aber selbstverständlich unangebracht den erwähnten Affekt hinsichtlich seiner Wirkung als ekstatisch auszuweisen. Man wäre in einem solchen Fall schon fast dazu gezwungen der Überzeugung von Platon zu vertrauen, dass der Tod eines Anderen nicht das absolute Ende seiner Existenz, sondern den *Aufbruch* seiner Seele aus dem überflüssig gewordenen Körper meint - denn nur so würde der Begriff der Ekstasis seiner positiven und ursprünglichen Bedeutung von ‚aus sich heraustreten‘¹³¹

¹²⁷ Martin Heidegger, „Einführung in die Metaphysik“, Band 40: Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944, Frankfurt a.M.: Klostermann 1982, S. 3. (Orig. 1935, Freiburger Vorlesung, Hg. Petra Jaeger).

¹²⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Philosophische Untersuchungen*, Leipzig: Reclam 1990, S. 87.

¹²⁹ Vgl. Jean-Francois Lyotard, *Der Widerstreit*, Übers. aus dem Franz. von Joseph Vogl, München: Fink 1989, S. 126 (Orig. *Le Différend*, Paris: Les Éditions de Minuit 1983).

¹³⁰ Vgl. Mersch, (Seite 16).

¹³¹ Vgl. Internet: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Ekstase>, Stand: 15.01.2015.

entsprechen. Da der Tod aber eingangs - in negativer Weise - als irreversible und restlose Vernichtung des Seins einer Person definiert wurde, ist es wohl angemessener, sich auf den ebenso elementaren Affekt des Erschreckens zu konzentrieren, und seine Wirkung als traumatisch, statt ekstatisch auszuweisen.

Denn auch wenn das *Trauma* in seiner originären Bedeutung lediglich *Verletzung* meint,¹³² so bezeichnet der Begriff inzwischen doch vor allem ein Geschehen, das die Wahrnehmung des Betroffenen auf zu intensive Weise übersteigt, um von ihm richtiggehend oder überhaupt erinnert werden zu können¹³³ - und genau in diesem Punkt bezeichnen Ekstasis und Trauma einen identischen Effekt, der sowohl in seiner positiven (Erstaunen/Ekstasis), als auch in seiner negativen Ausprägung (Erschrecken/Trauma) darin besteht, eine vorübergehende Desubjektivierung zu bewirken, die sich - nach Ansicht von Lyotard - ebenso auf dem Feld der Kunstbetrachtung antreffen lässt.

Worin sich Ekstasis und Trauma aber nichtsdestoweniger grundsätzlich unterscheiden, ist die Tatsache, dass ein Ereignis, um Ersteres zu erzeugen, die Eigenschaft besitzen muss, vom Betroffenen angenommen werden zu können, während es ihm, um Letzteres zu erzeugen, *unannehmbar* vorkommen muss. Erst wenn es *gegen* seinen Willen geschieht, wenn es ihm *zustößt*, handelt es sich um ein *traumatisches* Ereignis. Das Heraustreten, das außer sich sein, ist unter dieser Bedingung die Begleiterscheinung eines Geschehens, das ihm eine Art von Gewalt antut, die sich durch die scheinbar immerwährende Affirmierbarkeit der Existenz nur noch bedingt bis gar nicht mehr aufwiegen lässt. Es gibt in Anbetracht eines traumatisierenden Geschehens, könnte man mit Levinas sagen, eine „Abwesenheit jeder Zuflucht“, eine „Unmöglichkeit [...] auszuweichen“, ¹³⁴ die eine gegenläufige Flucht des (Selbst-)Bewusstseins - das Trauma - provoziert.

Ob nun aber in positiver Weise von einer Ekstasis, oder in negativer Weise von einem Trauma die Rede ist, in beiden Fällen bedarf es doch der Überzeugung, dass es so etwas wie ein Ereignis auch tatsächlich geben kann - und zwar nicht erst (wie Derrida propagiert) in Form eines messianischen oder ideellen Geschehens, das (noch) einer utopischen Außenzone angehört, sondern verstanden als ein reelles, jederzeit mögliches und tatsächlich auch sekundlich eintretendes Geschehen, das sich bereits im Tod eines Anderen als (traumatisches) Ereignis manifestiert.

¹³² Vgl. Internet: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Trauma>; Stand: 15.01.2015.

¹³³ Vgl. Andreas Maercker, *Posttraumatische Belastungsstörungen*, Zürich: Springer 2009, S. 91.

¹³⁴ Vgl. Emmanuel Levinas, *Die Zeit und der Andere*, Übers. aus dem Franz. von Ludwig Wenzler, Hamburg: Meiner 1984, S. 42 (Orig. *Le Temps et l'Autre*, Montpellier: Fata Morgana 1979).

Denn bei genauerer Betrachtung lässt sich kaum übersehen, dass zumindest der unerwartete Tod eines Angehörigen eine Reihe von Kriterien erfüllt, die ihn für die Hinterbliebenen zu einem Ereignis machen. So könnte man im Rückgriff auf Derrida sagen, dass das Ereignis des Fremdtodes nicht nur in reeller, sondern auch in kognitiv-psychischer Weise bei den Hinterbliebenen *verspätet* ankommt. Denn es ist keine Seltenheit, dass diese, wenn sie noch unter Schock stehen, erst einmal bestreiten, dass die mitgeteilte Nachricht über den plötzlichen Tod ihres Angehörigen auch tatsächlich der Wahrheit entspricht. Das Ereignis, könnte man sagen, braucht Zeit um anzukommen - gerade dann, wenn es sich nicht ungeschehen machen lässt. Entgegen der Behauptung von Derrida muss allerdings bezweifelt werden, dass es im Zuge seiner Ankunft sein Ereignishaftes abstreifen würde, respektive schon abgestreift hätte. Seine Faktizität zu bestätigen, zu sagen ‚*es ist geschehen!*‘, bedeutet noch lange nicht, dass es aufhören würde anzukommen und sich gleichermaßen zu entziehen.

Zugegebenermaßen erscheint es aber auch ziemlich abwegig, dass ausgerechnet der Erfinder der Dekonstruktion so etwas behaupten würde - *ohne es ironisch zu meinen*. Wenn etwas einen Prozess initiiert, von dem anzunehmen ist, dass er im Grunde kein Ende finden *kann*, so doch am ehesten das Ereignis des Todes eines Anderen. Und gerade darin entspricht das Ereignis des Fremdtodes aufs Genaueste der *differance*, mit der Derrida auf die prinzipielle Unabschließbarkeit des (Text-)Sinns, seiner immerwährenden Oszillation in einer permanenten Schleife der *Aufschubung* angespielt hat.¹³⁵ Es erweckt daher den Anschein, als wolle Derrida durch seine provokative Behauptung eher das Bewusstsein dafür schärfen, dass es der Berücksichtigung bestimmter Voraussetzungen bedarf, um das Ereignishaftes des Ereignisses nicht an die bestehenden Konventionen seiner sprachlichen und audiovisuellen Aufbereitung zu verraten. Seine Argumentation scheint im Verborgenen darauf abzielen, die Dekonstruktion als ein unsichtbares Gegenmodell zu diesen Standardmustern auszuweisen, insofern es den bestehenden, auf Sinnstiftung abzielenden Mustern, denen das Ereignis normalerweise unterworfen wird, widerspricht.

Was Derrida dabei allerdings verkennt ist die von Lyotard exponierte Tatsache, dass es selbst der ungebürlichsten, weil dezidiert auf eine Erklärung des Geschehens abzielenden Repräsentation eines Ereignisses *niemals* gelingen wird, diese Unterwerfung restlos zu vollziehen, weil sie per se außerstande ist, den Moment ihres Auftauchens nachträglich zu

¹³⁵ Vgl. Susanne Lüdemann, *Jacques Derrida zur Einführung*, Hamburg: Junius 2011, S. 73 f.

eliminieren. Es stimmt zwar, wenn Derrida sagt, dass die Repräsentation in Bezug auf das Ereignis immer schon zu spät kommt (denn die Repräsentation *repräsentiert*), es stimmt aber auch, dass sich eine Darstellung immer auch *als* Darstellung mit-*ereignet*.

Was bedeutet das für die Beziehung zwischen dem „realen“ Ereignis und dem Ereignis seiner medialen Aufbereitung? Die Frage, die sich ein traumatisierter Hinterbliebener wohl als erstes stellt, lautet: ‚*Ist es, ist das (wirklich) geschehen?*‘ Und wenn man Lyotard glaubt, so bleibt diese Frage von der Darstellung - zumindest im Moment ihres Auftauchens - unbeantwortet. Stattdessen drängt sie ihm die Gegenfrage auf: ‚*Geschieht es?*‘ Dadurch entsteht gewissermaßen eine Schleife der *gegenseitigen* Aufschiebung: während die erste Frage nach der Vergangenheit fragt, holt sie die zweite wieder in die Gegenwart zurück. Was nicht geschehen sein kann, weil es zu unvorstellbar ist, geschieht wieder, geschieht so, als wäre es noch nicht geschehen, geschieht so, dass es gleichermaßen unvorstellbar ist, dass es gerade tatsächlich geschieht.

Die Toten aus dem Aphorismus von Canetti sterben in dieser Schleife ein Stück weit mehr - und doch noch zu wenig, um schon *vollständig* tot zu sein.

III.III. Limitierte und maß-lose Trauer.

Für die Hinterbliebenen, schreibt Fink, ist der Tod des Anderen ein „datierbares Ereignis“, eine Begebenheit, „die ihren bestimmten Ort und ihre bestimmte Zeit [...] hat“, ein spezifischer „Zeitpunkt in der endlosen Folge von nachkommenden Zeitpunkten“. ¹³⁶ Dass die Zeit der Lebenden *weitergeht*, nachdem sie für den Verstorbenen buchstäblich abgelaufen ist, ist seiner Ansicht nach ein maßgeblicher Grund für die Entstehung von religiösen *Jenseits*vorstellungen und metaphysischen *Hinterwelten*: „Während wir hier auf Erden noch weiterleben, vermuten wir ihn ‚gleichzeitig‘ in überirdische Begebenheiten und Ereignisse verstrickt.“ ¹³⁷

Allem Anschein nach tröstet die Feststellung, dass nach dem Tod eines Angehörigen das Eigene und das Leben generell weitergeht, aber nicht nur jene, die daraus den unbewussten Schluss ziehen, es müsse einen Ort geben, wo die Toten parallel zum persönlichen Sein und Werden weiterexistieren. Denn auch säkulare Personen, die solche Vorstellungen dezidiert ablehnen, verweisen mitunter auf die kompensatorische Wirkung, die mit der Besinnung auf das eigene Weiterleben einhergeht. So etwa Sigmund Freud, der in einem Brief an seinen Kollegen Sándor Ferenczi auf die wohlbekannte Phrase „*Le séance continue*“ zurückgreift,

¹³⁶ Vgl. Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 33.

¹³⁷ Ebenda, S. 33.

nachdem seine Tochter gestorben ist.¹³⁸ Diesem Versuch, sich selbst und seinen offenbar in Sorge geratenen Freund zu beschwichtigen, folgt aber keineswegs ein Bekenntnis zum Glauben, sondern, im Gegenteil, die Bekräftigung, dass er sich aufgrund seiner atheistischen und areligiösen Grundhaltung vom Schlimmsten verschont wähnt: „[...] da ich am tiefsten ungläubig bin, habe ich niemanden zu beschuldigen und weiß, daß es keinen Ort gibt, wo man Klage anbringen kann.“¹³⁹

Es ist nicht uninteressant zu bemerken, dass Freud sich selbst anscheinend von der Trauerarbeit ausnimmt, die er in seinen Schriften immer wieder propagiert hat. Ganz so, als wäre es nur ein Programm für gläubige Personen, deren Konflikt sich mehr aus der Theodizee-Frage ableiten lässt, statt das Resultat eines unumkehrbaren Verlustes zu sein. Aus seiner stolz verkündeten Ungläubigkeit heraus scheint er jedenfalls der Ansicht zu sein, er wäre dieser Mühsal enthoben. Allem Anschein nach *will* er nicht arbeiten. Zumindest nicht am Verlust. Er will nur, dass alles so weitergeht wie bisher - als wäre *nichts* geschehen. Denn die Hingabe an die Trauer würde nur lähmen, bliebe ohnehin vergeblich, wäre nur überflüssig verstreuter Sand im ökonomischen Getriebe: „‘Des Dienstes ewig gleichgestellte Uhr’ und des ‚Daseins süße Gewohnheit‘ werden das übrige tun, um alles im gleichen weitergehen zu lassen“, versichert er.¹⁴⁰

Eine solche Indifferenz dem Tod eines Angehörigen gegenüber ist aber weder neu, noch ist sie per se das Resultat einer säkularen Weltanschauung, die sich - zumindest in laizistischen Gesellschaften - erst im Laufe der letzten Jahrhunderte ausgebildet hat. Die Anhänger der gleichermaßen populären wie unbewiesenen Todesverdrängungsthese haben tatsächlich Unrecht, wenn sie, wie Phillipe Ariès,¹⁴¹ behaupten, dass erst im Zuge der Aufklärung Konzepte ersonnen und Maßnahmen ergiffen worden wären, den Tod aus der öffentlichen Sphäre und dem öffentlichen Diskurs zu verbannen.¹⁴² Schon Platon, der - im Gegensatz zu

¹³⁸ Vgl. Sigmund Freud; Sandor Ferenczi, Briefwechsel vom 29.01.1920, zit. nach Därmann, *Tod und Bild*, S. 452.

¹³⁹ Sigmund Freud; Sandor Ferenczi, Briefwechsel vom 04.02.1920, zit. nach Därmann, *Tod und Bild*, S. 452.

¹⁴⁰ Ebenda, S. 452.

¹⁴¹ Vgl. Phillipe Ariès, *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*, Übers. aus dem Franz. von Hans-Horst Henschen, München/Wien: Hanser 1976.

¹⁴² Karin Priester kritisiert das viel zitierte Standardwerk von Ariès auf sehr stichhaltige Weise, indem sie die Wehmutsbekundungen des Autors nach einem in der Vor-Moderne angeblich offeneren Umgang mit dem Tod als nostalgisch-reaktionäre, unterschwellig elitär-diskriminierende Konstruktion bloß stellt und seine Beschwerden über die mutmaßliche Tabuisierung, Anonymisierung und Verdrängung des Todes in der modernen Gesellschaft als das Ergebnis einer haltlosen, kulturpessimistischen, bürgerlich-konservativen Grundhaltung anprangert. So schreibt sie: „Früher, so Ariès, habe man den durch Sitte und Religion ‚gezähmten‘, würdigen Tod erfahren, als einen je eigenen, unverwechselbaren im Kreise der Gemeinschaft von Familie und Nachbarn. Mit Beginn der Moderne dagegen sei der Tod verwildert und habe sich schließlich in sein Gegenteil verkehrt. Nicht mehr als Stunde der Wahrheit werde er erfahren, sondern als Lüge im Angesicht des Unausweichlichen, als Beschönigung und Verdrängung. [...] Für die vielen Namenlosen der Geschichte, die Armen ohne Haus, Familie und Gesinde, die Soldaten auf den Schlachtfeldern, die zahlreichen Vaganten und Bettler gab es auch in früheren Zeiten kein ‚würdiges‘ Sterben. [...] Wenn Phillipe Ariès also schreibt, der Tod sei stets etwas Soziales und Öffentliches gewesen, so kann er wohl nur jene immer schon Begüterten und Privilegierten im Blick haben, denen öffentliche Beachtung und Wertschätzung zuteil wurde. [...] Sollte Ariès die Millionen von Menschen einfach vergessen und unterschlagen haben, deren Tod immer schon ‚ausgebürgert‘ wurde? Eine

Freud - immerhin von der Unsterblichkeit der Seele überzeugt war, hatte gefordert, dass niemand in dem Wahn seinen Besitz ruinieren soll, „der Fleischklumpen, der da begraben wird, sei in irgendeinem besonderen Sinn sein Angehöriger [...].“¹⁴³

Genauso wie Freud befürchtet auch er, dass die Toten den Lebenden ihren Besitz, ihre Motivation, ihre Kraft stehlen könnten - keineswegs in Gestalt von realen, auf Rache sinnenden Widergängern, sondern dadurch, dass der eingetretene Verlust bei den Hinterbliebenen mitunter eine Art von Trauer auslösen kann, die sie in den Ruin treibt und lähmt. In dem von ihm skizzierten Staat sollen deshalb Bestattungsvorschriften erlassen werden, die für die Ausgestaltung der Abschiedszeremonie und für die Errichtung des Totendenkmals ein Mindestmaß an Aufwand und ein Maximum an Bescheidenheit vorsehen: „Einen Grabhügel darf man nicht höher aufschütten als es der Arbeit von fünf Männern entspricht, die sich in fünf Tagen fertigstellen läßt; die steinernen Grabaufsätze soll man nicht größer machen als erforderlich ist, um ein Lobgedicht auf das Leben des Verstorbenen aufzunehmen, das aus höchstens vier heroischen Versen besteht. [...] Es gelte also folgendes Gesetz: Für einen Bürger der höchsten Vermögensklasse dürften als Aufwand für die gesamte Bestattung nicht mehr als fünf Minen, für einen aus der zweiten Klasse drei Minen, und zwei für einen aus der dritten und eine Mine für einen aus der vierten Klasse das rechte Maß des Aufwands darstellen.“¹⁴⁴ Für den „Fleischklumpen“ soll also keiner in Unkosten geraten oder Schulden anhäufen. Am Grab habe man vorbeizugehen, ohne sich von ihm an den Dahingegangenen erinnern zu lassen.¹⁴⁵ Gegen den Ausbruch einer Trauer, die das Bestehende nur unnötig ins Chaos stürzen und die Betroffenen in folgenschwere Schuldgefühle oder Lethargie versetzen könnte, müssen bereits zu Lebzeiten der sterblichen Mitmenschen präventive Maßnahmen ergriffen werden: „Denn als er noch lebte, hätten ihm alle Angehörigen helfen müssen, damit er zeit seines Lebens möglichst gerecht und fromm lebe und nach seinem Tod von der Strafe für schlimme Vergehen verschont bleibe in dem auf dieses Leben folgenden Dasein. [...] man soll überzeugt sein, daß jener Sohn oder Bruder oder wen immer jemand zu bestatten glaubt und schmerzlich vermißt dahingegangen ist in Vollendung und Erfüllung seines Geschicks [...].“¹⁴⁶

seltsame Demenz gerade bei einem, der so vehement die ‚Würde des Todes‘ einklagt.“ (Karin Priester, *Mythos Tod. Tod und Todeserleben in der modernen Literatur*, Berlin: Philo 2001, S. 13 ff.).

¹⁴³ Vgl. Platon, *Nomoi (Gesetze). Buch VII-XII*, Übers. aus dem Griechischen von Klaus Schöpsdau, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011, S. 148.

¹⁴⁴ Vgl. Ebenda, S. 147.

¹⁴⁵ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 176.

¹⁴⁶ Platon, *Nomoi (Gesetze). Buch VII-XII*, S. 148.

An diesen gegenüber gestellten Ausführungen wird zugleich ersichtlich, dass die Todesindifferenz von Freud und Platon darin übereinkommt, dass sie aus der gemeinsamen Furcht hervorgeht, der Tod eines anderen könne gleichermaßen „den Tod der Ökonomie ins Werk setzen“. ¹⁴⁷ Die Trauer zu legitimieren, ihr einen Wert zuzusprechen, würde nur dazu beitragen, den - besonders von Freud so geschätzten - *oikos* zu destabilisieren. Das Ereignis muss deswegen auf den Status einer Begebenheit, eines Vorkommnisses herabgemindert werden - könnte es doch sonst jene Eigendynamik des Ereignisses entwickeln, von der es im vorherigen Kapitel hieß, sie wäre imstande, den erwarteten und erwartbaren Gang der Dinge zu durchbrechen.

Zugleich ist es aber auch nicht ungefährlich, die Trauer gänzlich zu verbannen. Wenn der Tod des Anderen weder auf der Ebene des *oikos* noch auf der Ebene der *polis* ¹⁴⁸ keine Rolle mehr spielt, wenn sein Verlust nichts mehr bedeutet, nichts mehr bewirkt, nichts mehr hervorruft, keinen Schmerz, keine Trauer, noch sonst irgendeine intensivere Empfindung, wie lässt sich dann noch auf glaubhafte Weise das Töten verurteilen und das Leben verteidigen?

Damit die Trauer um die Verstorbenen die bestehende, auf dem dynamischen *Prinzip des Weitergehens* basierende Ordnung nicht untergräbt, wird sie - wie sich mit Roland Barthes sagen lässt - sukzessive in diese eingefügt und in Folge dessen auf ein tolerierbares Maß zurechtgestutzt. Die „Weise in der die Gesellschaft die übliche Trauerzeit codiert“ ¹⁴⁹ legt Zeugnis von der zweiseitigen Strategie ab, dass die Trauer (auch heute noch) zwar einerseits zugelassen und sogar implizit eingefordert, aber andererseits auch im Zaum gehalten werden soll. So ist es unmittelbar nach dem Tod eines Angehörigen, wie Barthes anmerkt, zwar legitim zu trauern und sich deswegen auch erst mal aus der sozialen und ökonomischen Sphäre zurückzuziehen - allerdings nur vorübergehend, nur auf absehbare Zeit, nur für eine normierte Dauer: „Nach ein paar Wochen tritt die Gesellschaft wieder in ihre Rechte ein, erkennt die Trauer nicht mehr als Ausnahmezustand an: Die sozialen Anforderungen gelten wieder, so als wäre es unvorstellbar, sie abzuweisen: um so schlimmer für Sie, wenn die Trauer Sie länger aus der Bahn wirft, als der Code es zulässt.“ ¹⁵⁰

¹⁴⁷ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 75 f.

¹⁴⁸ „Das Beweinen des Verstorbenen zu befehlen oder zu verbieten, wäre gewiß unschicklich. Aber daß man laut klagt und außerhalb des Hauses ein Geschrei erhebt, ist zu verbieten; und daß man die Leiche in aller Öffentlichkeit durch die Straßen trägt und bei dem Gang durch die Straßen laut schreit, muß verhindert werden [...]“ (Platon, *Nomoi (Gesetze)*. Buch VII-XII, S. 149).

¹⁴⁹ Vgl. Roland Barthes, *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977-1978*, Übers. aus dem Franz. von Horst Brühmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 50 (Orig. *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, Paris: Éditions du Seuil 2002).

¹⁵⁰ Ebenda, S. 50.

Die Trauer ist nur unter der Auflage gestattet, dass sie limitiert bleibt. Wer die gewährte Geduld überstrapaziert, fällt aus allen Verwertungskreisläufen heraus, wird als unbrauchbar, unverortbar, unverantwortlich, wenn nicht sogar als störend empfunden. Sowohl von den konservativen Kräften, die ihm fehlende Resozialisierungsbereitschaft vorwerfen, als auch von den Progressiven, die seine Lethargie mit mangelndem Willen zum Widerstand gleichsetzen. „Zu lange“ trauern bedeutet für beide Stagnation, Erlahmung, Verzögerung und vor allem Zurückweisung zur Verfügung stehender Sinnstiftungsangebote. Mit dem „zu lange“ Trauernden ist nichts anzufangen, noch lässt sich mit ihm irgendwas beenden.¹⁵¹

Aber liegen alle Initiativen, die Trauer von ihrem Totalausbruch abzuhalten, ausschließlich der Motivation zugrunde, nur die vermeintliche Standfestigkeit der bestehenden Verhältnisse abzusichern? Könnten sie nicht ebenso das Resultat einer tief empfundenen Sorge um das Wohlergehen, die Gesundheit und die finanzielle Stabilität der Hinterbliebenen sein? Und schließt das eine schon notwendigerweise das andere aus?

Es wird sich kaum bestreiten lassen, dass in dieser Angelegenheit eine klare Entscheidung zu treffen zur unvermeidbaren Konsequenz hätte, die weitere Argumentation auf einer tendenziösen Unterstellung basieren zu lassen. Lässt sich mit absoluter Sicherheit sagen, dass Freud dem Tod im Allgemeinen und dem Tod seiner Tochter im Besonderen *tatsächlich* so gleichgültig gegenübersteht, wie es auf den ersten Blick den Anschein erweckt? Befindet er sich *wirklich* in dem emotionalen Zustand, den er schildert oder will er ihn nur performativ herbeischreiben? Könnte es nicht auch sein, dass er nur seinen Fachkollegen und Konkurrenten davon abhalten will zu glauben, er könnte durch den erlittenen Verlust länger aus der Bahn geworfen werden, „als der Code es zulässt“?¹⁵² In welchem Maß spricht Freud mit eigener Stimme, in welchem Maß spricht der Code aus ihm? Und repetiert er ihn nur oder hat er ihn bereits so sehr verinnerlicht, dass er wahrhaftig von ihm überzeugt ist?

Diese Fragen lassen sich nicht eindeutig beantworten - aber eben diese Unbeantwortbarkeit kann auch die Entstehung der Erkenntnis befördern, dass gerade im Zuge eines Todesfalls

¹⁵¹ „Also auch wohl die Wehklagen und das Jammern ausgezeichneter Männer werden wir abschaffen?“ - „Notwendig [...]“ - „Bedenke nur, ob wir recht tun werden, sie abzuschaffen, oder nicht! Wir behaupten nämlich, ein rechtschaffener Mann werde für einen andern solchen, dessen Freund er auch ist, das Sterben nicht als etwas Furchtbares ansehen.“ - „Das behaupten wir freilich“ - „Also kann er auch nicht über ihn, als dem etwas Schreckliches begegnet wäre, jammern“ - „Gewiß nicht“ - „Aber wir sagen auch noch dieses, daß ein solcher am meisten sich selbst genügt, um gut zu leben, und vorzüglich vor den übrigen eines andern nicht bedarf.“ - „Richtig, sagte er“ - „Ihm ist es also auch am wenigsten schrecklich, Söhne und Brüder zu verlieren oder Besitztümer und dergleichen etwas.“ - „Am wenigsten allerdings“ - „Am wenigsten also werde er auch jammern, sondern es auf das gleichmütigste ertragen, wenn ein solcher Unfall ihn trifft“ - „Bei weitem“ - „Mit Recht also schaffen wir die Klagen ansehnlicher Männer ab und überlassen das den Weibern, jedoch auch unter diesen nicht einmal den besseren, und solchen Männern, die nichts taugen, damit diejenigen sich schämen, Ähnliches zu tun, die wir zum Schutz des Landes erziehen.“ (Platon, *Politeia. Drittes Buch. Sämtliche Werke 3*. Übers. aus dem Griechischen von Friedrich Schleiermacher, Hamburg: Rowohlt 1958, S. 121).

¹⁵² Vgl. Barthes, *Das Neutrum*, S. 50.

eine Mehrdeutigkeit und Unbestimmbarkeit zutage tritt, die der intersozialen Kommunikation per se und a priori innewohnt. „Wenn Du vor mir stehst und mich ansiehst,“ schreibt Kafka seinem Freund Oskar Pollak, „was weißt Du von den Schmerzen, die in mir sind und was weiß ich von den Deinen?“¹⁵³ Im Hinblick auf weniger brisante Vorkommnisse war es vielleicht noch möglich, die irreduzible Polysemie und Indeterminabilität von sprachlichen Mitteilungen - gerade in Form von Selbstauskünften - zu übersehen. Wenn der Andere hingegen einen Angehörigen verloren hat, ist es geradezu unmöglich geworden dieses - prinzipiell *allen* Äußerungen anhaftende - Manko unbeachtet zu lassen. „Und wenn ich mich vor Dir niederwerfen würde und weinen und erzählen, was wüsstest Du von mir mehr als von der Hölle, wenn Dir jemand erzählt, sie ist heiß und fürchterlich.“¹⁵⁴ Lassen sich seine Aussagen dann noch länger auf den Sinn zurückführen, den ich ihnen unterstelle oder von dem er mich zu überzeugen versucht? Schenke ich ihrem unmittelbaren Gehalt oder ihrem mutmaßlichen Subtext größeres Vertrauen - und gibt es diesen Subtext wirklich oder entspringt er nur meinem Misstrauen? Einem Misstrauen, das entsteht, wenn einer behauptet, der Tod einer Person, die ihm nahe stand, berühre ihn nicht, das entsteht, wenn einer beteuert, sein Wissen um die Nicht-Existenz eines Urhebers oder Ortes, „wo man Klage anbringen kann“,¹⁵⁵ halte ihn zwangsläufig davon ab zu trauern. Bleiben Atheisten etwa davon verschont, um den Verlust ihrer Angehörigen zu trauern? Ist es nicht viel furchtbarer niemanden beschuldigen und nirgendwo Beschwerde einlegen zu können - fühle ich mich in einem solchen Fall nicht ungleich allein- und zurückgelassener, einsamer und gottverlassener?

Aber woher rührt der Impuls (wenn nicht vor allem von Freud selbst), solchen Aussagen reflexartig zu unterstellen, sie könnten nur einer Verdrängungsleistung oder einer Absicht zur Täuschung geschuldet sein? Könnten sie nicht auch der ungeschminkten Wahrheit entsprechen? Was will mir der Hinterbliebene sagen? Was versucht er mir gegenüber zu verbergen - wenn er mir gegenüber denn überhaupt etwas zu verbergen beabsichtigt? Spätestens in Anbetracht eines Todesfalls, von dem der Andere heimgesucht wird, werde ich mir seiner ontologischen Unbestimmbarkeit gewahr - einer Unbestimmbarkeit, die selbst

¹⁵³ Franz Kafka; Oskar Pollak, Briefwechsel vom 09.11.1903, zit. nach Matthias Heyl, „Bildverbot und Bilderfluten“, *Verbot der Bilder - Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Shoah*, Hg. Bettina Bannasch, Almuth Hammer, Frankfurt a.M.: Campus 2004, S. 121

¹⁵⁴ Ebenda, S. 121.

¹⁵⁵ Freud; Ferenczi, zit. nach Därmann, *Tod und Bild*, S. 452.

noch in der größten Vertrautheit zu ihm erhalten bleibt.¹⁵⁶ „Schon darum sollten wir Menschen vor einander so ehrfürchtig, so nachdenklich, so liebend stehn wie vor dem Eingang zur Hölle.“¹⁵⁷

III.IV. Gleichzeitigkeit und Abgrund.

Auch die Tatsache, dass Platon auf Hochtouren „daran arbeitet, die Trauer auf einen Nullpunkt zu reduzieren“¹⁵⁸ muss einen skeptisch stimmen. Ist er sich nicht darüber im Klaren, dass Verbote und Vorschriften immer auch - intendierte oder unfreiwillige - Eingeständnisse sind, dass das, was mit ihnen beseitigt, untersagt oder abgewehrt werden soll, bereits realiter oder nur dem Gedanken nach schon eingetroffen sein muss, um solche Anstrengungen überhaupt zu rechtfertigen? Auch wenn sein Bemühen auf das Gegenteil abzielt, so führt es doch umso deutlicher vor, dass der Tod eines Anderen bereits als Verlust wahrgenommen worden sein muss, mehr noch, als ein Verlust, der es auch noch wert ist betrauert zu werden - mitunter sogar *maßlos*.

Aber inwiefern lässt sich einer solchen Trauer ein *Wert* beimessen? Selbst die lautesten Wehklagen werden nicht die Rückkehr des Verstorbenen bewirken. Selbst ein Bach an Schmerzenstränen wird ihn nicht an das Ufer des Diesseits zurückspülen. Um die Toten zu trauern bringt sie nicht zurück, ist nutzlos, wirft keinerlei Gewinn ab, muss vergeblich bleiben. In jeder nur erdenklichen Hinsicht bleibt damit die Trauer der sozio-ökonomischen Regel des Tausches entzogen. Eine „große Hilfe“, erklärt Platon, „gebe es nicht mehr für den Menschen, wenn er gestorben sei“, ¹⁵⁹ daher ist es auch prinzipiell sinnlos und ineffizient um ihn zu trauern. Das von Lyotard beschriebene quid-pro-quo-Prinzip von „Du sagst mir dieses, ich höre es und antworte jenes [...]; du gibst mir etwas, ich nehme es und gebe dir dafür etwas anderes [...]“¹⁶⁰ lässt sich in der Beziehung zu den Toten nicht aufrecht erhalten. Der

¹⁵⁶ Dass diese Unbestimmbarkeit nicht zu resignativem Rückzugsverhalten von intersozialen Beziehungen führen muss, sondern im Idealfall allererst die Bedingung der Möglichkeit für wahrhaftige Bindungen abgibt, hat wohl niemand besser zum Ausdruck gebracht als Maurice Blanchot: „Wir müssen darauf verzichten, diejenigen zu kennen, mit denen uns etwas Wesentliches verbindet; ich meine damit, wir müssen sie in der Beziehung zum Unbekannten willkommen heißen, in der auch sie uns in unserer Entferntheit willkommen heißen. Die Freundschaft als Beziehung ohne Abhängigkeit, ohne Episoden, in der trotzdem die ganze Einfachheit des Lebens auftritt, geht über die Anerkennung der gemeinsamen Fremdheit, die es uns nicht erlaubt, von unseren Freunden zu sprechen, sondern nur zu ihnen zu sprechen, nicht sie zu einem Konversations-(oder Aufsatz-)Thema, sondern zu einer Geste des Einverständnisses zu machen, in der sie uns noch in der größten Vertrautheit, wenn sie zu uns sprechen, die unendliche Distanz bewahren, jene grundsätzliche Trennung, von der ausgehend das, was trennt, Beziehung wird.“ (Maurice Blanchot, „Die Freundschaft“, *Die Freundschaft*, Übers. aus dem Franz. von Uli Menke, Berlin: Matthes & Seitz 2011, S. 371 (Orig. *L'Amitié*, Paris: Éditions Gallimard 1976)).

¹⁵⁷ Kafka; Pollak, zit. nach Heyl, „Bildverbot und Bilderfluten“, *Verbot der Bilder*, S. 121.

¹⁵⁸ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 175.

¹⁵⁹ Vgl. Platon, *Nomoi (Gesetze)*. *Buch VII-XII*, S. 148.

¹⁶⁰ Vgl. Jean-Francois Lyotard, „Idee eines souveränen Films“, *Der zweite Atem des Kinos*, Hg. Thomas Elsaesser, Andreas Rost, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1996, S. 20.

Verstorbene mag zwar weiterhin präsent bleiben, aber doch ist es zur Gänze ausgeschlossen, dass er die Hinterbliebenen für ihre Klagen und Tränen entlohnt.¹⁶¹

Aber alle Bemühungen um Aufklärung kommen - mit Derrida gesprochen - schon zu *spät*. Auf irgendeine Weise hat sich etwas Zutritt verschafft, was sich nicht weglegen lässt, ist etwas erinnerbar geworden, was keinen unmittelbaren Nutzen im Hinblick auf die Anforderungen der Gegenwart verspricht. Eine Vergangenheit ist *hereingebrochen*, die sich der eigenen Einflussphäre entzieht - und doch bleibt sie präsent, macht sich, ohne um Erlaubnis zu fragen, immer wieder bemerkbar, zehrt an Kräfte, deren Verbrauch sie unbelohnt lässt, beeinflusst weiter die Gegenwart, obwohl man sie schon längst hätte vergessen müssen. Sie zurück zu lassen und für beendet zu erklären reicht nicht aus, sie zu begraben und für tot zu erklären auch nicht.

„Während wir hier auf Erden noch weiterleben, vermuten wir ihn ‚gleichzeitig‘ in überirdische Begebenheiten und Ereignisse verstrickt“, meint Fink.¹⁶² An dieser *Gleichzeitigkeit* wird weiterhin festgehalten - ungeachtet dessen, dass inzwischen eine Vergangenheit eingefallen ist, die ihr widerspricht. Eine Vergangenheit *vor* jener Vergangenheit, die noch der Gleichzeitigkeit, ihrem Rand, angehörte. Zweifelsohne, ein Baum, dessen Früchte das eigene Überleben sichern, musste schon vorher *wiedererkannt* werden. Denn seine Gegebenheit und seinen Standpunkt zu vergessen hätte mitunter tödliche Konsequenzen haben können. Aber dennoch muss da immer ein gegenwartsbezogener und aller Voraussicht nach wiederkehrender Anlass vorhanden gewesen sein, dass man ihn sich *einprägte*, ein *mentales* Bild von ihm anfertigte. Die Vergangenheit, die nun hinzugetreten ist, hat sich dagegen von der sozio-ökonomischen Notwendigkeit erinnert werden zu *müssen*, weitgehend gelöst. Der Baum ist plötzlich auch noch dann erinnerbar, wenn der Ort, wo er anzutreffen war, verlassen wurde oder wenn er aufgrund von menschlicher oder natürlicher Gewalteinwirkung vernichtet wurde.

Könnte das unfreiwillige Übersehen, das bewusste Ignorieren oder das programmatische Kleinreden des Todes, des Todes eines anderen, nicht auch damit zusammenhängen, dass das Prinzip der Gleichzeitigkeit überall dort gewahrt bleibt, wo Schrift und Bild (noch) nicht anzutreffen sind? Während es in der *natürlichen* Welt tatsächlich der Regelfall ist, etwas als mehr oder weniger simultan zum eigenen Lebensvollzug wahrzunehmen, reißen (zumindest)

¹⁶¹ „Als Solon über den Tod seines Sohnes weinte und einer zu ihm sagte: ‚Damit erreichst du nichts‘, so erwiderte er: ‚Ebendeshalb weine ich, weil ich nichts erreiche.“ (Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, S. 156 (Orig. *Das Geheimherz der Uhr*, 1987)).

¹⁶² Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 33.

die *neuen* Bilder einen Abgrund zwischen Vergangenheit und Gegenwart auf: „[...] die zeitliche Kluft, die das Auftreten des einen von dem Auftreten des anderen in Gestalt des Bildes trennt, macht einen Vergleich zwischen beiden ebenso sehr möglich wie die Erinnerung beides miteinander zu verbinden mag“, aber kann es in diesem Augenblick noch „Wissen um ein Ganzes geben, um ein einziges Ding, wenn es sich ‚teilen‘ läßt in zuvor und danach, in dort und hier“, ¹⁶³ in lebendig und tot?

Aber welcher Zeit, welcher Zeitrechnung soll man von nun an sein Vertrauen schenken? Der alten oder der neuen, der vorherigen oder der hinzugetretenen? Klar ist, dass das, was über den Rand der Gleichzeitigkeit hinausgeht, weil es *weiter* zurückliegt, nicht mehr (oder wenigstens nicht mehr so schnell) vom Vergessen eingeholt und absorbiert wird, wie es wohl vorher noch der Regelfall gewesen sein mag. Das Verlorene wird weiter mit-getragen, mit-gesprochen, mit-geschrieben: über eine vormals unbemerkte Grenze hinaus, die sich nun zu einer Schwelle gewandelt hat. Für jene, die den Tod nicht als irreversible und restlose Vernichtung des Seins einer Person begreifen, kann die Alternative nur darin bestehen, einen Kompromiss einzugehen, sie kann nur lauten, das Verlorene fortan - über den Umweg von Spekulationen - in den Kreis der Gleichzeitigkeit zurückzuziehen, ohne die absolute Unzugänglichkeit seines nunmehrigen Aufenthaltsortes zu leugnen. Zweifelsohne, ein Ereignis hat stattgefunden. Aber *‚ist es, ist das (wirklich) geschehen?‘* Es hat einen temporalen *Einschnitt* gegeben - und zwar *in die Zeit selbst*. Aber was war vorher, was danach? Was wurde verloren, was gewonnen? Und vor allem: welche Bilder müssen hinzugekommen sein, dass es sich überhaupt Zutritt verschaffen konnte?

III.V. Vertikalität und Horizontalität.

Das Ereignis, meint Derrida, ist das, was „immer nur von oben kommen kann.“ ¹⁶⁴ Es kann nicht von einem *Horizont* aus gekommen sein, denn dann hätte man es sehen, erwarten, voraussagen können. Aus diesem Grund besteht Derrida auch darauf, dass das Ereignis immer *vertikal* eintrifft. Denn das Ereignis ist das, was „niemals vorausgesagt werden kann“, ¹⁶⁵ was „ohne Vorwarnung kommt“, was „die Horizontalität der Erwartung durchbricht“. ¹⁶⁶ Die religiösen Implikationen, die mit der Rede von einer Vertikalität des Ereignisses einhergehen, dürfen allerdings nicht überbewertet werden. Die Religionen zehren zwar von der Vorstellung eines positiven oder negativen, eines messianischen oder apokalyptischen

¹⁶³ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 26.

¹⁶⁴ Vgl. Derrida, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, S. 35.

¹⁶⁵ Vgl. Ebenda, S. 35.

¹⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 60.

Einbruchs aus *heiterem Himmel*, aber sie haben sie nicht erfunden, noch besitzen sie ein Urheber- oder Patentrecht auf sie: „Man kann den Diskurs [...] über die Vertikalität nicht halten, ohne dass der Akt des Glaubens schon begonnen hätte“, gesteht Derrida ein, aber „der Akt des Glaubens [ist] nicht unbedingt mit der Religion, mit dieser oder jener Religion identisch“. ¹⁶⁷ Die Rede von der *Vertikalität*, stellt Derrida deswegen unmissverständlich klar, soll keiner „religiösen Sprechweise“ ¹⁶⁸ das Wort erteilen, sondern nur den Überraschungscharakter des Ereignisses betonen. Dementsprechend lassen sich auch die Begriffe des Horizontalen und des Vertikalen ganz profan interpretieren: der Horizont als Metapher für einen „kulturellen Wissenshorizont“, der „darüber entscheidet, wie Dinge bewertet werden und welche Zukunft erwartbar ist“, ¹⁶⁹ und die Vertikalität als das immer vorhandene Potential, dass sich unberechenbare Zufälle ereignen können. Als wäre die Vertikalität ein immer durchlässig bleibendes, über den Häuption gelegenes Einfallstor, aus dem das einzigartige, außerordentliche, unvorhersehbare, unbeherrschbare Andere kommt, herabfällt, herabzufallen droht, herabzufallen ersehnt wird: das, was den Horizont *durchkreuzt*.

Auf der definitorischen Grundlage der von Derrida als Horizontalität und Vertikalität apostrophierten Begriffe könnte man auch das Szenarium, die Kulisse rekonstruieren, die Därmann in ihrer phänomenologischen Mediengeschichte aufbaut. Sie will zu dem Augenblick zurückkehren, wo das Bild in das menschliche Bewusstsein eingefallen ist (*„Ist es, ist das (wirklich) geschehen?“*), mehr noch, sie will sogar noch hinter und gleichsam vor diese Zäsur zurück (*„Geschieht es?“*), als wäre das Bild - zumindest in *dieser* Form - zuvor noch nicht da gewesen, und als hätte man in keiner Weise voraussehen können, dass es mit einem Mal über die Ahnungslosen *hereinbricht*.

Zunächst formieren bei ihr noch „Traumbilder, Schattenphänomene und Spiegelbilder“ den prähistorischen Horizont, an dem sich bereits „spiegelbildliche Verkehrungen“ und „Schattenrisse“ abzeichnen. ¹⁷⁰ Sie konstituieren bereits einen *natürlichen Schein*. Denn, tatsächlich, die Objekte werfen Schatten, zweifelsohne, die Oberfläche des Wassers reflektiert Bewegungen, Gegenstände, Körper, Körperteile, Gesichter und so weiter. Aber die Unterschiede sind spürbar, erkennbar: das Spiegelbild des am Ufer gelegenen Objekts ist flüssig statt fest, es wabert statt zu stehen und obendrein erscheint es auch noch

¹⁶⁷ Ebd., S. 60.

¹⁶⁸ Ebd., S. 35.

¹⁶⁹ Vgl. Schmitt, *Kinopathos*, S. 162.

¹⁷⁰ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 112.

seitenverkehrt zum Original. Schon auf dieser elementaren Ebene gibt es bereits (natürliche) Bilder, gibt es bereits Original und Abbild, gibt es bereits eine registrierbare Beziehung der *Ähnlichkeit* - nicht der Identität - zwischen beiden. Die Welt ist - und war immer schon - geteilt, gespalten, verdoppelt, bevölkert, beseelt von künstlerischen Kräften, „die Separationen, Abgrenzungen, Umrißlinien, Gestalten ausschneiden und ein minimales zeitliches Vor- und Nachher einräumen.“¹⁷¹

Der Spielraum, in dem sich diese Verzögerungen, Abweichungen, Differenzen bemerkbar machen, bleibt aber nichtsdestoweniger minimal, weiterhin dem - oben beschriebenen - Prinzip der Gleichzeitigkeit unterworfen. Denn die *natürlichen* Bilder bewirken noch keine Vergegenwärtigung im bereits erläuterten Sinne. Sie reißen noch keinen Abgrund auf. Die Zuschauer bewahren darob auch weiter ihre Fassung. Ihre Empfindungen schwanken allenfalls zwischen geringfügiger Nervosität und leichter Verwunderung. Ein ungefährliches Objekt kann mitunter einen bedrohlichen Schatten werfen. Umgekehrt kann aber auch ein ungefährlich anmutender Schattenriss darüber hinwegtäuschen, dass ihn ein bedrohliches, vielleicht schon zum Beutesprung ansetzendes Lebewesen wirft. Aber ein schwarzer Fleck, auch wenn er sich bewegt, wandert, umhergeht, ist für sich genommen nur eine Gestalt aus Linien, ein anonymer Begleiter ohne Gesicht, ohne Stimme, unvernünftig *selbst* einen Schatten zu werfen, ohne individuelle Erkennungsmerkmale, bestenfalls, wenn sich kein Original ausfindig machen lässt, ein unheimliches Phantom, das sich mit allem und nichts identifizieren lässt - aber abgesehen davon doch eine alltägliche, natürliche Erscheinung, die seit je her der Wirklichkeit angehört und deren potentiell trügerischer Wirkung schnell das Handwerk gelegt ist.

Dass der Schein, „soweit natürlich gegeben“,¹⁷² als Schein erkennbar bleibt, dass er im Regelfall - zumindest nicht der *gewollten* - Absicht zur Täuschung unterliegt, ist auch für Platon der entscheidende Grund, ihn nicht nur anzuerkennen, sondern, mehr noch, ihn in den Rang eines durch göttliche Veranstaltung gebildeten Scheins zu erheben. Er ist das Werk eines Gottes, der in der *Politeia* als „einfach und wahr“¹⁷³ bezeichnet wird: denn er „verwandelt sich weder selbst, noch hintergeht er andere, weder in Erscheinungen noch in Reden, noch indem er ihnen Zeichen sendet, weder im Wachen noch im Schlaf.“¹⁷⁴ Dieser

¹⁷¹ Vgl. Ebenda, S. 113.

¹⁷² Vgl. Ebd., S. 112.

¹⁷³ Vgl. Platon, *Politeia. Sämtliche Werke* 3. Übers. aus dem Griechischen von Friedrich Schleiermacher, Hamburg: Rowohlt 1958, S. 118.

¹⁷⁴ Vgl. Ebenda, S. 118 f.

Höherwertung der *natürlichen* Bilder liegt somit das - von Därmann auf den Punkt gebrachte - Credo von Platon zugrunde: „Wahr ist ein Bild, wo es sich als Bild zu erkennen gibt.“¹⁷⁵ Und dasselbe soll auch für die medial-materiellen Bilder geltend gemacht werden: könnten doch sonst „Kinder“ oder „unklugen Leute“ die auf ihnen erblickten Gegenstände für „wirklich und gegenwärtig“ halten.¹⁷⁶ Für Platon ein absolutes Horrorszenarium, das ihn dazu bringt, den eleatischen Fremdling im *Sophistes* betonen zu lassen, dass eine „Nachbildung [...] eine Hervorbringung von Bildern [...] nicht aber von den Dingen selbst“ ist.¹⁷⁷ Aber woher rührt „diese von der Schrift ausgehende Bedrohung und diese durch die Malerei in Gang gesetzte Beunruhigung“?¹⁷⁸ Was ist mit dem Bild im Zuge welchen Wandels geschehen? Und ist es nur einem Versehen oder blanker Absicht geschuldet, dass der Mentor des Verfassers und der Protagonist seines mehrteiligen Dialogdramas unentwegt in Bildern, und zwar in Metaphern und Allegorien spricht, obwohl er doch *dem Bild* gegenüber zur Vorsicht gemahnt? Gibt es dem platonischen Programm gemäß - das immerhin die Vertreibung der Dichter und Maler aus der idealen polis vorsieht - vielleicht gute und schlechte Bilder: auch unter den medial-materiellen gute und schlechte Bilder, wahre und falsche, trügerischere und weniger trügerischere? Und dementsprechend auch unter den Demiurgen solche, die sich der göttlichen Wahrheit und solche, die sich der dämonischen Lüge verpflichtet haben?

¹⁷⁵ Därmann, *Bild und Tod*, S. 92.

¹⁷⁶ Vgl. Platon, *Politeia*, S. 290.

¹⁷⁷ Vgl. Platon, *Sophistes*, Übers. aus dem Griechischen von Friedrich Schleiermacher, auf der Grundlage der Bearbeitung von Walter F. Otto, Ernesto Grassi, Gert Plamböck, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 165.

¹⁷⁸ Vgl. Ebenda, S. 124.

IV

Der Einbruch des Bildes

VI.I. Lebendiger Dialog und tote Antworten.

Die umfassenden Bemühungen von Platon im Diskurs der Weisheitsliebenden (der *Philosophen*) ein *kritisches*, aber keineswegs schon aversives Misstrauen gegenüber Schrift und Bild zu etablieren, lassen sich nach Ansicht von Därmann auf das *Ereignis* eines Wandels zurückführen, der im Übergang von einer oral zu einer literal organisierten Gesellschaft besteht. Um dem intrinsischen Verhältnis zwischen Tod und Bild auf die Spur zu kommen, erweist es sich deshalb zunächst als vielversprechend, den Ausführungen von Platon - unter der kritischen Begleitung von Därmann - zu folgen. In Anbetracht des erwähnten Wandels lehnt es Platon jedenfalls ab die Rolle des passiven Beobachters einzunehmen. Er will, er kann ihn nicht rückgängig machen, aber doch wähnt er sich zumindest imstande bestimmte (mutmaßliche) Aspekte der oralen Tradition in das Zeitalter einer literal organisierten Gesellschaft hinüberzuretten. Er möchte in den Übergang eingreifen, ihn mitgestalten, ihn an entscheidenden Stellen korrigieren, wenn er ihn nicht sogar in die Richtung seines Programms zu überführen beabsichtigt.

Aber hat es dieses Paradies jemals gegeben, oder ist es nur eine nostalgische Konstruktion?

¹⁷⁹ Könnte es nicht eher der Fall sein, dass der vom Bild bewirkte Bruch mit dem Prinzip der Gleichzeitigkeit „rückwirkend den Wunsch nach Präsenz“ ¹⁸⁰ aufkommen lässt? Ihre Idealgestalt nehmen die gerühmten Vorzüge der rein oralen Wieder- und Weitergabe wohl tatsächlich erst nachträglich an. „Die Philosophie“, schreibt Därmann, „ist auf das Bild angewiesen, weitaus mehr als sie zuzugeben bereit wäre.“ ¹⁸¹ Das wird schon daran ersichtlich, dass Schrift und Bild - zumindest auf der expliziten Ebene der platonischen Dialoge - als negative Kontrastfolie instrumentalisiert werden, um die Höherwertigkeit der Mäeutik zu betonen.

Um den Widerspruch, dass aus seinen Bemühungen ausgerechnet ein Schriftstück hervorgeht, kommt Platon allerdings nicht herum. Aber doch wählt er eine Form, die ihn zumindest kaschiert: handelt es sich bei der Niederschrift doch immerhin um eine (angebliche) Rekonstruktion von Gesprächen, die von Angesicht zu Angesicht ausgetragen

¹⁷⁹ Es ließe sich in dieser Hinsicht auch eine Verbindung zum Begriff der Aura von Walter Benjamin, respektive zu der Deutung, die Bettine Menke auf ihn angewendet hat, herstellen: „Aura ist bezogen auf das Verlorene, aber nicht als eine verlorene ‚gewesene‘, vormoderne (ans Kultische gebundene) Form der Gegebenheit von Gegenständen, sondern als Form oder/und ‚Daseins‘-modus des ‚Immer-schon-Verloren-Gewesen-Seins‘. Eine ‚Erfahrung‘ von ‚Aura‘ gibt es in diesem Sinne erst dann, wenn (zugleich) schon deren Verlust konstatiert werden muß und beklagt (oder auch begrüßt) werden kann. [...] Hier und im Folgenden sei ein solches Phänomen ‚Aura‘ genannt, das dem ‚Verlust der Aura‘ gleichzeitig ist und vor diesem gar nicht auftreten konnte.“ (Bettine Menke, *Sprachfiguren. Name. Allegorie. Bild nach Benjamin*, München: Fink 1991, S. 247).

¹⁸⁰ Vgl. Jacques Derrida, *Grammatologie*, Übers. aus dem Franz. von Hans-Jörg Rheinberg, Hanns Zischler, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 120 (Orig. *De la grammatologie*, Paris: Les Éditions de Minuit 1967).

¹⁸¹ Därmann, *Tod und Bild*, S. 110.

wurden, und schon deswegen das Gegenteil von dem propagieren, wofür Schrift und Bild im *Phaidros* angeklagt werden: „Denn dieses schlimme hat doch die Schrift, Phaidros, und ist darin ganz eigentlich der Malerei ähnlich; denn auch diese stellt ihre Ausgeburten hin als lebend, wenn man sie aber etwas fragt, so schweigen sie gar ehrwürdig still.“¹⁸²

Während die Mäeutik der sozio-ökonomischen Regel des Tausches, dem Prinzip der Reziprozität zwischen den Gesprächsteilnehmern, der Responsivität des Gegenübers untersteht, bergen Schrift und Bild für Sokrates die Gefahr auf beliebige und falsche Weise ausgelegt werden zu können: denn sie können sich - was sie zu Chiffren für die Toten macht - nicht mehr selbstredend beistehen, gehören niemandem und jedermann. Wer mit ihnen Kontakt aufnimmt, tritt auf der Stelle. Jede Adressierung bleibt unbemerkt und unerwidert. Für Platon haben sie deshalb die negative Eigenschaft, „gelassen und starr wie eine Statue“¹⁸³ zu sein, unterdessen er der lebendigen Rede und Gegenrede - insofern sie immer offen, immer unabschließbar, immer revidierbar bleibt - einen grundsätzlich prozessualen Charakter zuspricht.

Im Kontext dieser Privilegierung erscheint es dann auch kaum mehr verwunderlich, dass Platon auf den Metaphernkomplex um Zeugung und Geburt zurückgreift, um die Mäeutik über die tote Materialität von Schrift und Bild zu erheben. Denn das philosophische Wissen wird bekanntermaßen - anders als das Wissen um profane Verrichtungen - nicht einfach nur entdeckt und repetiert, sondern in einem intellektuellen Liebesakt gezeugt, um unter Mitwirkung eines väterlichen Geburtshelfers buchstäblich zur Welt gebracht zu werden: „Das Leben wird im Bild der Mäeutik in der Zwei- oder Dreisamkeit, die zeugt, fruchtbar ist und hervorbringt, gegenüber einer Einsamkeit des Todes, die dem Anschein nach entzieht, verstellt und versagt, hochgehalten.“¹⁸⁴

Die sokratisch-platonische Philosophie positioniert sich damit in die Nähe des Lebens, der Lebenden,¹⁸⁵ wodurch sie allerdings nicht die (offenbleibende) Frage (der Tod, die Toten), sondern die (lebendige) Antwort bevorzugt (das Leben, die Überlebenden): „Sie privilegiert das Lebendige (der Antworten) im Leben gegenüber einer möglichen Wirkung toter

¹⁸² Platon, *Phaidros. Sämtliche Werke VI*, Übers. aus dem Griechischen von Friedrich Schleiermacher, ergänzt durch Übersetzungen von Franz Susemihl u.a., Frankfurt a.M./Leipzig, Insel 1991, S. 139.

¹⁸³ Därmann, *Tod und Bild*, S. 14.

¹⁸⁴ Ebenda, S. 33.

¹⁸⁵ Diese Bevorzugung der Lebenden gegenüber den Toten diagnostiziert Eva Horn übrigens auch noch bei Sigmund Freud: „In der deutlichen Aufwertung einer Treulosigkeit gegenüber den Toten, an der die pathologische Trauer, Melancholie, scheitert, erweist sich die klare Parteinahme Freuds für die Lebenden und gegen die Toten: der Schnitt, den die Moderne zwischen dem Reich der Lebenden und dem der Toten angstvoll zieht, wird hier vom Therapeuten als Vertreter des Gesunden und der kulturellen Ordnung bekräftigt.“ (Eva Horn, *Trauer schreiben. Die Toten im Text der Goethezeit*, München: Fink 1998, S. 17).

Antworten inmitten des Lebens.“¹⁸⁶ Der Philosoph - könnte man meinen - erträgt das dröhnende Schweigen der Toten nicht, die lärmende Stille, die von ihnen ausgeht, und ebenso wenig die Schriften und Bilder, die ihm das Gegenteil vorgaukeln. Die toten Antworten bleiben von ihm ungehört: deswegen zielen die subtilen Strategien der philosophischen Schrift- und Bildaneignung auch darauf ab, ihnen den Tod auszutreiben. Die Stille soll von einem lebendig anmutenden Kontext eingerahmt, von ihm übertönt werden. Und dennoch: auch die Mäeutik ist gewissermaßen eine künstlerische Technik. Eine, in der gemalt, gebildet und innerhalb dieses Prozesses etwas hervorgebracht wird. Sokrates spricht immerhin fast durchgängig in dichterischen Versen und illustrativen Sinnbildern. Hier wie dort wird die natürliche Wirklichkeit nicht für selbstverständlich hingenommen, sie wird reflektiert, ihr wird etwas abgerungen, etwas hinzugefügt, sie wird um Möglichkeiten, Räume und Zeiten erweitert. Und auch die Tatsache, dass „Philosophieren nicht nachsagen, sondern nachfragen bedeutet“,¹⁸⁷ bricht bereits mit der Tradition einer noch weitgehend bilder- und schriftlosen Vergangenheit, in der so etwas wie Erinnerung noch fremdgesteuert und unhinterfragt in generationenübergreifenden, ausschließlich repetierten Riten auf rein körperliche Weise aus- und weitergetragen wurde.¹⁸⁸ Platon verlangt stattdessen „vom Menschen [...] nachzudenken über das, was sie sagen, anstatt es bloß zu wiederholen“,¹⁸⁹ womit er ihm die Einsicht aufnötigt oder verschafft, „aus sich selber“¹⁹⁰ heraus Wissen zeugen und gebären zu können.

Der Tod stellt die Philosophie allerdings vor ein großes Problem: was tun, wenn der Geburtshelfer im Sterben liegt - und mit ihm das Wissen, das er zur Welt gebracht hat? Es ist nicht uninteressant zu bemerken, dass in den Dialogen immer dann die Notwendigkeit zu schreiben und zu lesen auftaucht, wenn ein bevorstehender oder bereits eingetretener Tod den Anlass für die Unterredung abgibt. Einerseits lassen sich die Figuren in explizit negativer Weise über Schrift und Bild aus, andererseits werden sie von Platon aber auch in dramatische Situationen versetzt, die Motive enthalten, welche nach Ansicht von Därmann

¹⁸⁶ Därmann, S. 33.

¹⁸⁷ Vgl. Ebenda, S. 16.

¹⁸⁸ Vor dem „Einbruch der Technik“, meint Därmann, war der menschliche Körper ein „rhapsodisches und rhythmisches Medium für die Bewahrung und Weitergabe von Mythen und Geschichten“ (Därmann, *Tod und Bild*, S. 125) Zudem verweist sie auf die Untersuchung *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst* von André Leroi-Gourhan (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988), der nachgewiesen hat, „daß die ältesten bildlichen Spuren nicht auf die ähnliche Wiedergabe eines Dinges ausgerichtet waren, sondern ‚rhythmische Äußerungen‘ darstellten [...]“ (Därmann, *Tod und Bild*, S. 172).

¹⁸⁹ Vgl. Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge: Belknap 1963, zit. nach Därmann, *Tod und Bild*, S. 16.

¹⁹⁰ Vgl. Heinrich Niehues-Pröbsting, *Überredung zur Einsicht. Der Zusammenhang von Philosophie und Rhetorik bei Platon und in der Phänomenologie*, Frankfurt a.M.: Klostermann 1987, S. 115, zit. nach Därmann, *Tod und Bild*, S. 16.

eine „verborgene ‚Theorie‘ des Bildes“¹⁹¹ andeuten. Auf einer uneingestandenene Ebene werden somit alternative Verwendungsweisen für Schrift und Bild alludiert - die mimetische *téchne* wird sozusagen in den Dienst der Philosophie gestellt. Wobei ihre (oralen) Wurzeln so zu bergen und umzubetten, dass sie weitgehend unverletzt bleiben, die große Herausforderung bei der Verwirklichung dieser paradoxen Strategie ausmacht.

IV.II. Geburtshelfer und Bildhauer.

Im *Theaitetos* erzählt der kurz vor seiner Hinrichtung stehende Sokrates dem Eukleides von seinem Gespräch mit Theaitetos. Eukleides transkribiert es, und geht schließlich zum inzwischen ebenfalls vom Tod bedrohten Theaitetos, der es sich von ihm vorlesen lässt: „Sokrates wird sterben, Eukleides schreibt; Theaitetos wird sterben, Eukleides liest“.¹⁹² Im Angesicht des Todes klammern sich dann plötzlich doch alle an die memorierende Funktion der Schrift. Als gebe es so etwas wie Ausnahmesituationen, in denen das Erbe zu wahren wichtiger ist als ausschließlich auf die (vergängliche) Macht des gesprochenen Wortes zu vertrauen. In diesem Zugeständnis aber schon eine generelle Billigung oder gar Befürwortung der Schrift zu sehen, wäre ein übereilter Fehlschluss. Denn die Konzessionen bleiben an Auflagen geknüpft. Tatsächlich sollen Schrift und Bild der höher gestellten Mäeutik unterworfen und von einer notwendig zu respektierenden Differenz geprägt bleiben.

Ein Anspruch, dem Platon (im Hinblick auf das Bild) darüber gerecht zu werden versucht, dass er auf das Motiv des (spiegelbildlichen) Doppelgängers zurückgreift, um es zugleich zu transzendieren. Denn tatsächlich sind Theaitetos und Sokrates einander äußerlich so ähnlich, dass letzterer ihn sogar bittet, zu ihm zu kommen, „damit ich mich einmal beschau, was für ein Gesicht ich wohl habe“,¹⁹³ aber doch lassen sie sich unterscheiden, insofern „sich die Züge des Sokrates bei Theaitetos in weniger ausgeprägter Form wiederfinden lassen.“¹⁹⁴ Gerade dort, wo die Differenzen unauffällig anmuten, sind sie der Härtestest für den Philosophen, der sich bekanntermaßen einer nicht sinnlich erschließbaren Wahrheit verpflichtet fühlt. Wenn das Gespräch daher seinen Ausgang von der Malerei nimmt, so nur

¹⁹¹ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 111.

¹⁹² Ebenda, S. 19.

¹⁹³ Vgl. Platon, *Theaitetos. Sämtliche Werke IV*, Übers. aus dem Griechischen von Friedrich Schleiermacher, ergänzt durch Übersetzungen von Franz Susemihl u.a., Frankfurt a.M.: Insel 1991, S. 165.

¹⁹⁴ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 20.

deshalb, um zu betonen, dass es der Philosophie um eine „tiefere“ Wahrheit bestellt ist als die der Oberfläche.¹⁹⁵

Sokrates jedenfalls geriert sich Theaitetos gegenüber wie ein philosophischer *Geburtshelfer*, aber eben auch wie ein - gleichwohl philosophischer - *Bildhauer*, der sich keineswegs in sein Antlitz, aber doch in sein Wesen *einzuprägen* versucht. Denn wofür Theaitetos bekannt ist, und ihn Theodoros rühmt, ist seine hervorragende Gedächtnisfähigkeit. Für Dürer der entscheidende Grund, um anzunehmen, dass Sokrates darauf abzielt, ihn zu einem „lebendigen und sprechenden Gedächtnisbild“¹⁹⁶ seiner selbst zu machen. Theaitetos ist und bleibt - auch nach Abschluss dieses Einprägungsprozesses - Theaitetos, aber zugleich ist er von nun an eben *auch* das lebendige Erinnerungsbild des Sokrates: nicht nur aufgrund der (zufälligen) äußeren Ähnlichkeit zu seinem intellektuellen Ziehvater, sondern vor allem deshalb, weil sich dieser in sein Innerstes *ingeschrieben* hat. In dieser doppelten Funktion ist er also (autonomes) Subjekt *und* (heteronomer) Bildträger - und weil er den Sokrates überleben wird, bleibt er darüber hinaus auch noch (ganz im Sinne der Mäeutik) weiter ansprechbar, weiter antwortend, weiter gesprächsbereit, kurzgesagt: er bleibt weiter zeugungsfähig, fruchtbar und (vor allem) *lebendig*.

Gleichwohl geht die Pointe dann aber doch nicht zur Gänze auf: denn immerhin liegt auch Theaitetos im Sterben. Die Aufzeichnungen von Eukleides sind im Begriff seine Stelle einzunehmen - und damit auch die von Sokrates. Hat Eukleides, respektive Platon, - um die Philosophie zu retten - die Notwendigkeit erkannt, sich mit Schrift und Bild arrangieren zu müssen? *Theaitetos* spielt jedenfalls auf der Schwelle zwischen dem Ende einer alten und dem Beginn einer neuen Epoche. Am Vorabend eines Umbruchs. Die Väter liegen im Sterben (*„geschieht es?“*), sind bereits verstorben (*„Ist es (ist das) wirklich geschehen?“*). In dieser Notlage bleibt Platon scheinbar keine andere Wahl, als an den Anfang dieser Entwicklung einen Mythos zu setzen, der dazu ermahnt, *genauer* hinzuschauen, der dazu anhält, Schrift und Bild (hinsichtlich ihrer „tieferen“ Wahrheit) zu *hinterfragen*.

„Wer oder was“, könnte man sich dann zum Beispiel fragen, „hat den Anlass dazu gegeben, dass etwas aufgenommen, aufgezeichnet, eingeschrieben wurde?“ Oder: „Warum ist es unbedingt nötig gewesen, diese Mühe aufzuwenden, dieses Risiko einzugehen?“ Das platonische Programm sieht vor, dass sich Schrift und Bild zumindest auf lebendige (oder lebendig gewesene) Urheber und Ursachen zurückführen lassen können. Die *téchne* hat sich

¹⁹⁵ Vgl. Ebenda, S. 21.

¹⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 21

dabei weiterhin am lebendigen, wahrnehmenden und sich-erinnernden Menschen zu orientieren. Was befürchtet und abzuwenden versucht wird ist nämlich der umgekehrte Fall: dass sie seine geistigen Tätigkeiten infiltriert, um ihm womöglich noch das eigenständige Denken abzunehmen. Aber welchen uneingestanden, unbewussten Einfluss haben die längst hinzu getretenen Möglichkeiten der Wieder- und Weitergabe, der Aufnahme und Speicherung von Inhalten und Eindrücken trotz der bestehenden Bemühungen um ihre Eindämmung? Ist das Gedächtnis immer noch dasselbe, nachdem ihm ein äußeres beiseite gestellt wurde - und welche Konsequenzen ergeben sich daraus wiederum für die Wahrnehmung schlechthin?

IV.III. Gewollte und ungewollte Bilder.

Im *Phaidon*, jenem Dialog, der im Gesamtwerk von Platon das große Plädoyer für die Unsterblichkeit der Seele abgibt, lässt sich zumindest schon mal eine mögliche Antwort auf die Frage ausmachen, welche Elemente der Wirklichkeit es seiner Ansicht nach verdienen, dass man sie sich einprägt. Sokrates, der kurz vor seiner Hinrichtung steht, belehrt darin den Simmias: „Du weißt aber doch, daß Liebhabern, wenn sie eine Leier sehen oder ein Kleid oder sonst etwas, was ihr Liebling zu gebrauchen pflegt, es so ergeht: sie erkennen die Leier, und in ihrer Seele nehmen sie zugleich das Bild des Knaben auf, dem die Leier gehört [...]“¹⁹⁷ Der Moment, wo etwas aufgenommen wird, um in Zukunft erinnerbar zu bleiben, bringt, so Därmann, die „Einführung des eros in die Erinnerung“¹⁹⁸ mit sich. Wenn sich der Liebhaber erinnert oder erinnern lässt, dann *gerichtet* auf etwas „für ihn (affektiv) Relevantes“.¹⁹⁹ Platon stellt dadurch Kriterien auf, die darüber entscheiden, was es *wert* ist aufgenommen und - auch weiterhin - erinnerbar gehalten zu werden: „Etwas ergibt sich einer Erinnerung im Maße, wie der, der sich erinnert (oder erinnern läßt), dem Erinnerten ergeben ist.“²⁰⁰ Aber eine erotische Bindung kann nachlassen und vergehen, der Geliebte durch Trennung oder Tod auf immer verschwinden, „so daß der Abwesende nur noch unter dem Anstoß eines gemalten Bildes von einer Erinnerungsbewegung heimgesucht und eingeholt wird.“²⁰¹ Aber gesteht Platon dieser *Heimsuchung* und *Erinnerungsbewegung* auch schon zu, dass sie sich der Kontrolle des wahrnehmenden und sich-erinnernden Liebhabers mitunter zur Gänze entziehen kann? Wohl kaum, denn selbst dort, wo sie von einem Gegenstand ausgelöst wird,

¹⁹⁷ Platon, *Phaidon*, Übers. aus dem Griechischen von Friedrich Schleiermacher, Stuttgart: Reclam 1987, S. 27.

¹⁹⁸ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 23.

¹⁹⁹ Vgl. Ebenda, S. 23.

²⁰⁰ Ebd., S. 23.

²⁰¹ Vgl. Ebd., S. 23.

der (anders als in der Allegorie von Theaitetos und Sokrates) in *keinster* Weise dem Geliebten ähnlich ist, befindet sie sich immer noch in Reichweite zur aktuellen (amourösen) Intention des Liebhabers. Sie bewahrt - um einen Begriff von Henri Bergson einzubringen - mehr oder weniger den funktionalen Status einer *habituellen Erinnerung*, die noch keinen eklatanten Unterschied zwischen Wahrnehmung und Erinnerung zutage treten lässt. Die habituelle Erinnerung verdankt sich der Wiederholung und Einübung bestimmter Inhalte und Bewegungen, die mehr oder weniger automatisiert abgerufen und ausgeführt werden können. Ganz im Gegensatz zur *attentiven Erinnerung*, die „zunächst noch ausgehend von einer aktuellen Wahrnehmung, gleichsam eine Eigendynamik von Erinnerungsbildern entfaltet und diese in einen Kreislauf hineinzieht, der sich von der momentanen Wahrnehmung ablöst.“²⁰²

Die Möglichkeit, dass bestimmte Gegenstände, Gerüche, Gesten oder Geräusche *tatsächliche* Heimsuchungen von unliebsamen, unwillkommenen Bildern bewirken - wie man es von Menschen kennt, die unter einer post-traumatischen Belastungsstörung leiden²⁰³ -, wird von Platon noch übersehen oder bewusst ausgeklammert. Das gewaltsame Potential von Erinnerungen wird zwar angedeutet, aber im gleichen Moment auch schon wieder eingeholt und gefügig gemacht. Solange Relevantes „dem Blick und der Seele lange Zeit nicht entgegenkommt“,²⁰⁴ wird es in Vergessenheit geraten. Aber Relevanz hat - wie die Allegorie von der Leier und dem Geliebten nahe legt - wiederum nur das, was sich aus vernünftigen, ökonomischen und (vor allem) *eigensinnigen* Motiven heraus lohnt, erinnerbar gehalten zu werden.

Der Liebhaber nach Platon ist auch weiterhin Souverän über „sein“ Gedächtnis. Ein abgeklärter, aber keineswegs stumpfsinniger Zeitgenosse. Das todesfürchtige Kind, von dem Kebes im *Phaidon* sagt, es sei (vielleicht auch) in uns, hat er gemäß sokratischer Weisung durch tägliche Besprechung schon aus sich herausgebannt.²⁰⁵ Das Erinnerungsbild, das in der Allegorie von der Leier und dem Geliebten durchklingt, drängt sich ihm deswegen auch nicht auf, es überfällt ihn nicht, sucht ihn nicht heim. Es kommt - aus der Horizontalen - *auf ihn zu*. Er zeigt sich einverstanden mit seiner Ankunft, ruft es beinahe schon herbei - und

²⁰² Vgl. Oliver Fahle, „Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze“, *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Nr. 11/01/2002, Transkript auf: http://www.montage-av.de/pdf/111_2002/11_1_Oliver_Fahle-Zeitspaltungen.pdf (Seite 101), Stand: 15.01.2015.

²⁰³ Vgl. Maercker, *Posttraumatische Belastungsstörungen*, S. 41.

²⁰⁴ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 23.

²⁰⁵ Vgl. Platon, *Phaidon*, S. 34.

zwar im Hinblick auf Gegenstände, Gerüche, Gesten und Geräusche, von denen er mehr oder weniger weiß, dass sie diesen spezifischen Erinnerungsanstoß bei ihm auslösen werden.

Zwar gibt Sokrates zu, dass das, was ihn auslöst, zwangsläufig hinter dem *zurückbleibt*, woran es den Liebhaber erinnert,²⁰⁶ aber *wie* weit es - in zeitlicher Hinsicht - zurückliegt, spielt für ihn keine entscheidende Rolle. Ist es nur *vergangen* oder *vergangen und tot*? Und wie steht es um jene Empfindungen, die sich dem Betroffenen im Zuge dieser zutage tretenden Defizienz aufdrängen? Platon erteilt auf diese Fragen keine direkte Antwort. Es ist anzunehmen, dass er auf das im *Phaidon* zur Sprache gebrachte Credo seines Mentors vertraut: „In der Tat [...] trachten die richtig Philosophierenden danach zu sterben, und tot zu sein ist ihnen unter allen Menschen am wenigsten furchtbar.“²⁰⁷

IV.IV. Reale und relationale Abbildlichkeit.

Platon, so Därmann, „disqualifiziert die mimetische Kunst im Namen der Differenz, d.h. im Namen der Erinnerung und der Möglichkeit von Erkenntnis.“²⁰⁸ Dass er diese Differenz allerdings nicht in Anbetracht von medial-materiellen, sondern nur im Hinblick auf die Erzeugnisse der dichtenden und bildenden (Philosophen-)Seele gewährt sieht, liegt auch daran, dass „antike Augen“ seinerzeit noch ungeschickt darin waren, „vor Bildern Bewegungen der Erinnerung in Gang zu setzen“.²⁰⁹ Diese Augen haben übersehen (müssen), dass auch die medial-materiellen Bilder wiederum neue, andere Erinnerungsbilder auf Seiten des Betrachters auslösen können. Unter dem Generalverdacht stehend, sie wären ohnehin nicht mehr als differenz-lose Abbilder, tritt der Philosoph ohne die nötige Einlassungsbereitschaft an sie heran.

„Vielleicht ist Platons Mal- und Malerverbot im ‚Staate‘“, wendet Därmann vorsichtig ein, „aber keineswegs so rigide und ausschließlich zu verstehen, wie es dem Anschein nach Glauben zu machen versucht.“²¹⁰ Ein Indiz, das dafür sprechen würde, lässt sich in der *Politeia* ausfindig machen, wenn Platon, um auf die Gefahren einer „realen“ statt „relationalen Abbildlichkeit“²¹¹ aufmerksam zu machen, die Figur eines Malers erfindet, der mit einem Spiegel durch die Welt getragen wird, um schlichtweg *alles* einfach nur abzubilden, abzupausen, zu kopieren, „bald die Sonne, [...] und was am Himmel ist, bald die

²⁰⁶ Vgl. Platon, *Phaidon*, S. 28.

²⁰⁷ Ebenda, S. 18.

²⁰⁸ Därmann, *Tod und Bild*, S. 25.

²⁰⁹ Vgl. Ebenda, S. 26.

²¹⁰ Ebd., S. 27.

²¹¹ Die begriffliche Unterscheidung zwischen einer realen und relationalen Abbildlichkeit entlehnt Därmann von: Hans Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, *Poetik und Hermeneutik. Nachahmung und Illusion*, Hg. Hans-Robert Jauß, München: Fink 1964, S. 15.

Erde, bald auch dich selbst und die übrigen lebendigen Wesen und Geräte und Gewächse [...]“.²¹² Ohne Frage, dieser Maler ist die personifizierte Antithese, das konträre Gegen- und Feindbild zum Philosophen und seinem (Kunst-)Programm, das die mimetische *téchne* dort als „trügerisch und lügenhaft“ desavouiert, „wo sie etwas zu sein und herzustellen vor-gibt, was dem Sein der Dinge so nahe geht, daß eine Ununterscheidbarkeit von Abbild und Abgebildetem auf der Linie einer verwischten Grenze ihre Wirksamkeit antritt.“²¹³

Der Maler als Kopist - so ließe sich der Vorwurf des Philosophen übersetzen - betreibt Raubbau an der Welt. Denn er leistet ihrer identischen Verdopplung, und damit der Einebnung aller maßgeblichen Differenzen einen riskanten Vorschub. Ihm (dem Antagonisten) wird deshalb - ebenfalls in der *Politeia* - der philosophische Maler gegenüber gestellt, der, in der Gestalt von Sokrates, als Zeichner des Staates in Erscheinung tritt.²¹⁴ Für die Vorzeichnung des Grundrisses der Staatsverfassung sollen die Philosophen seiner Weisung gemäß „auf beides hinsehen, auf das in der Natur Gerechte, Schöne, Besonnene und alles dergleichen und dann auch wieder auf jenes, was sie bei den Menschen hineinbilden, mischend und zusammensetzend aus den Bestrebungen des Mannhaften nach Maßgabe jenes, was auch Homeros schon, wo es sich unter den Menschen findet, das Göttliche und Gottgleiche genannt hat.“²¹⁵

Statt das Gesehene nur abzubilden, hat der philosophische Maler der Verpflichtung nachzukommen, „einiges auslöschen, einiges wieder einzeichnen“ zu müssen, bis er „möglichst menschliche Sitten, soviel es sein kann, gottgefällig“²¹⁶ gemacht hat.²¹⁷ Er hat den Bildern also etwas *hinzuzufügen* oder etwas an ihnen *auszusparen*, was (zuvor noch) nicht der sichtbaren Wirklichkeit angehört (hat). „Im eigenen Interesse“, so Därmann, „spricht Platon, in seiner Eigenschaft als politischer Zeichner, der *téchne* das Potential zu, die Sichtbarkeit und Gegebenheit der Welt zu überschreiten und außerordentlich neue Figuren

²¹² Vgl. Platon, *Politeia*, S. 289.

²¹³ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 27.

²¹⁴ Vgl. Ebenda, S. 29.

²¹⁵ Vgl. Platon, *Politeia*, S. 214

²¹⁶ Vgl. Ebenda, S. 214.

²¹⁷ Dieser Ansicht scheint auch noch Gilles Deleuze verpflichtet zu sein: „Wir wissen nicht genau, bis wohin ein wirkliches Bild führen kann. Aber auf jeden Fall kommt es darauf an, visionär oder sehend zu werden. [...] Manchmal müssen die verlorengegangenen Teile wieder sichtbar gemacht werden oder muß all das wiedergefunden werden, was im Bild nicht zu sehen, was unterschlagen worden ist, um es ‚interessant‘ zu machen. Aber im Gegensatz dazu geht es bisweilen darum, Löcher, leere Stellen und weiße Flächen einzuführen, das Bild zu verknappen, vieles von dem wegzustreichen, was hinzugefügt worden war, um uns glauben zu machen, wir würden alles sehen. Nur indem man eine Trennung vornimmt oder eine Leere aufreißt, läßt sich das gesamte Bild wiederfinden.“ (Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, Übers. aus dem Franz. von Klaus Englert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 36 (Orig. *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Les Éditions de Minuit 1985)).

des Sichtbaren in die Welt einzuzeichnen, damit eine Ansicht des Außergewöhnlichen statthaben kann.“²¹⁸

IV.V. Die eigene und die Zeit des Anderen.

„Wer fühlt, erkennt nicht und umgekehrt“, so fasst Christiane Voss das bekannte, von ihr als „dualistisches Stereotyp“²¹⁹ angeprangerte Vorurteil zusammen, das im Wesentlichen auf Platons Geringschätzung der sinnlichen Wahrnehmung zurückgeht, und in weiterer Folge auch noch den Körper-Geist-Dualismus von Descartes mitbegründen wird. Trotz der Bemühungen von Sensualisten und Phänomenologen, dieses Paradigma zu entkräften, stehen ästhetische Werke und die affektiven Erfahrungen, die sie provozieren und evozieren, bekanntlich (auch heute noch) unter dem Verdacht, „einen problematischen Erkenntnisstatus zu haben, weil ihre immanenten Quasi-Urteile auf körperlichen Gefühlen basierten und angeblich deshalb arational und/oder subjektivistisch ausfielen.“²²⁰ Dass sich „Rationalität und Erkenntnisfähigkeit“ nicht so einfach nur auf „kognitiver Seite“ verrechnen lassen, während „die Seite der Gefühle zum dunklen Grund unbegreifbarer Zustandswechsel“²²¹ erklärt wird, bedarf an dieser Stelle wohl keiner eingehenden Gegenargumentation mehr.

Nichtsdestoweniger ist es aber aufschlussreich, in diesem Punkt einem Hinweis von Därmann nachzugehen: „Wäre jeder allein für sich ‚Richter‘ über die eigene Wahrnehmung, gäbe es kein gemeinsames Hören und Sehen, wäre allenfalls ein eristisches Wortgefecht denkbar über den Gehalt des jeweils Wahrgenommenen, nicht aber ein Sprechen, das ‚die Welt gemeinsam macht‘.“²²² Dass Platon die intersoziale Kommunikation im Staate auf einer gemeinsamen Basis (aus Gleichen, statt Verschiedenen) gründen lassen möchte, scheint für ihn voraus zu setzen, die Geringschätzung von Sinnlichkeit, Gefühl und scheinbildender Kunst zu einem Dogma zu erheben. Der philosophische Dialog basiert ja letztlich auf dem Konsens, dass es den Gesprächsteilnehmern um die Hervorbringung von objektiven Erkenntnissen bestellt ist. Es soll um das Gemeinsame und nicht um das Andere, das Verhandelbare und nicht um das Streitbare, das Allgemeine und nicht um das Singuläre gehen.

²¹⁸ Därmann, *Tod und Bild*, S. 29.

²¹⁹ Vgl. Christiane Voss, *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, München: Fink 2013, S. 261.

²²⁰ Vgl. Ebenda, S. 261.

²²¹ Vgl. Ebd., S. 211.

²²² Därmann, *Tod und Bild*, S. 40

In der Subjektivität und partiellen Arationalität einer affektiven Zugangsweise (die sich gerade in Anbetracht eines Kunstwerks einstellt) eine Stärke auszumachen, weil sie dazu animiert, von der eigenen Position abweichende Perspektiven zu berücksichtigen, miteinzubeziehen oder zumindest zu tolerieren, ist für Platon allerdings keine Option. Der philosophische Sprecher hat, wenn er spricht, bei sich und seinesgleichen zu bleiben - so etwas wie Alterität kommt in diesem Modell nicht vor, hätte ihre Berücksichtigung doch seine Bereitschaft, sich vom Anderen affizieren zu lassen, zur Bedingung.

Auch für Descartes ist das Andere vornehmlich das Fremde, das es zu fürchten und in die Schranken zu weisen gilt. Den von sinnlichen Eindrücken ausgelösten Produkten seiner Einbildungskraft, Imagination oder Phantasie steht er nach eigener Angabe mit Angst und Misstrauen gegenüber. Über „Licht, Farben, Töne, Gerüche, Geschmäcke, Wärme und Kälte“, schreibt er, „denke ich nur recht verworren und dunkel und also weiß ich nicht, ob sie wahr oder unwahr sind, d.i. ob die Vorstellungen, die ich von ihnen habe, Vorstellungen von irgend etwas sind oder von gar nichts.“²²³

Nach Ansicht von Christoph Menke hat Descartes die transzendente Komponente der sinnlichen Wahrnehmung also durchaus schon erkannt: die mentalen Bilder (Vorstellungen) sind nicht identisch (nicht identisch zu machen) mit den Gegenständen, die sie auslösen. Er ist sich dieser Inkongruenz also durchaus schon bewusst, ihm ist bereits klar, dass erstere über letztere *hinausgehen*, dass es sozusagen Objekte gibt, die beim Betrachter eine Art von Überstieg in Gang setzen.²²⁴ Aber seine Erkenntnis, dass „weder das Schöne noch das Angenehme irgendein bestimmtes Maß haben“,²²⁵ wie er Marin Mersenne gesteht, scheint bei ihm eher für Unsicherheit und Unbehagen, statt für Erstaunen und Faszination zu sorgen. Dass für die sinnlich erzeugten Vorstellungen kein „bestimmtes Maß“ zur Verfügung steht, macht sie für ihn geradewegs *unberechenbar*.

Wenn eine Leier - wie in der Allegorie von Platon - den Anstoß dafür gibt, sich an den Geliebten zu erinnern, bleibt zumindest noch das Prinzip der Kausalität gewahrt, aber was tun, wenn ein Gegenstand eine unbekannte, verworrene, aber trotzdem beharrlich wiederkehrende Vorstellung auslöst? Auch aus seiner Furcht vor dem Wahn, den das auslösen könnte, beschließt Descartes, seine „eigenen Gedanken zu reformieren und auf

²²³ René Descartes, „Meditationes de prima philosophia - Meditationen über die Grundlagen der Philosophie“, *Philosophische Schriften in einem Band*, Hamburg: Meiner 1996, zit. nach Christoph Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 13.

²²⁴ Vgl. Menke, *Kraft*, S. 13 f.

²²⁵ Vgl. René Descartes; Marin Mersenne, Briefwechsel, zit. nach Menke, *Kraft*, S. 11.

einem Boden zu bauen, der ganz mir gehört.“²²⁶ Und dieser Boden kann für ihn nur der Verstand sein. Die stützende Kraft, die dabei von der Besinnung auf das (vermeintlich eigene) *Ich* ausgeht, ist für das Gelingen dieser Operation *maß-*geblich. Nur das *Ich* kann sich zu dem Boden machen, „auf dem ich bauen kann, indem ich zum Akteur und meine Gedanken zu meinen Handlungen mache: zu einem Vollzug, der in jedem seiner Schritte von mir getan, also von mir kontrolliert wird.“²²⁷ Im cartesianischen Weltbild, könnte man sagen, gibt es keine Vertikalität, aus der etwas hereinbrechen könnte: nur den Horizont, auf den das *Ich* festen Schrittes zugeht. Der Verstand ist das Feld, „indem ich das kann (*ich* das kann), indem ich *Ich* bin. [...] Im Feld der ‚Sinnlichkeit‘ dagegen kann es keine ‚Methode‘ des Voranschreitens geben, weil es hier gar kein eigenes, selbst geleitetes Voranschreiten geben kann - und *deshalb* auch kein Erkennen.“²²⁸ Aber was Descartes dabei u.a. *ver-*kennt, ist die Tatsache, dass sich der Gehende niemals eigenständig auf die Beine gestellt hat, dass „sein“ *Ich* niemals aus sich (seinem) selbst, sondern ursprünglich aus dem Anderen hervorgegangen ist. Das Subjekt wird nicht erst auf dem Feld des Verstandes, sondern zuvor schon auf dem Feld der Sinnlichkeit geboren. Der „erste Bezug des Lebens“, meint auch Derrida, wird durch die (sinnliche) Wahrnehmung des Anderen gestiftet.²²⁹ Der Verstand tritt erst mit irreduzibler Verspätung hinzu.

Wenn Platon somit die Wahrnehmungsorgane zu Werkzeugen der „ihnen übergeordneten Seele“ herabqualifiziert, übersieht schon er, dass die Augen bereits gesehen haben müssen, „bevor jemand den Gedanken haben kann, er sähe mit den ‚Werkzeugen‘ der Augen [...] ohne einer anderen Instanz Rechenschaft darüber abgelegt zu haben, womit und wodurch diese gesehen haben wird.“²³⁰ Bereits die „Geburt des Sehens“, so Därmann, vollzieht sich lange bevor die erwähnte Instanz, die den Sinnen Aufklärung darüber verschafft, *was* zu sehen ist, überhaupt schon entstanden wäre. Sie hat sich immer schon bereits vollzogen, „unter den Blicken Anderer [...] bevor wir selbst (uns) zu sehen vermögen.“²³¹

Wieder ist man zur These von Lyotard zurückgekehrt, dass in Anbetracht eines sinnlichen Eindrucks zuallererst ein autonomer Affekt die Betroffenen überfällt, bevor dieser in ein

²²⁶ Vgl. René Descartes, „Discours de la method pour bien conduire sa raison, et chercher la verité dans les sciences - Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung“, *Philosophische Schriften in einem Band*, Hamburg: Meiner 1996, S. 25, zit. nach Menke, *Kraft*, S. 14.

²²⁷ Vgl. Menke, *Kraft*, S. 15.

²²⁸ Ebenda, S. 15.

²²⁹ Vgl. Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Übers. aus dem Franz. von Rodolphe Gasché, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, S. 344 (Orig. *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil 1967).

²³⁰ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 47.

²³¹ Vgl. Ebenda, S. 46 f.

Denken übergeht, das ihn (im Idealfall) nicht aussondert, sondern aufbewahrt und weiter durchzuckt. Dafür ist freilich die Bereitschaft von Nöten, sich auf das Gegenteil dessen einzulassen, wozu Platon und Descartes indirekt auffordern. Der Andere, der „in mir“ immer mit-wahrnimmt, dieses „etwas [...] das ein Anderer war und anders ist als ich“, ²³² sollte nicht länger vom Boden des Verstandes überdeckt, vom (vermeintlich eigenen) Ich zum Schweigen gebracht oder, wie das uns einverlebte todesfürchtige Kind, herausgebannt werden.

Der von Platon und Descartes propagierte Blick ist tatsächlich einer, der in sich verschlossen bleibt. Aus ihm ist nicht nur das getilgt, was ihm zugrundeliegt, sondern auch das, was über die eng gesteckten Grenzen der Gleichzeitigkeit hinaus- und zurückverweist: „Diese auf sich selbst beschränkte Gegenwart der Wahrnehmung, dieser Ausschluß einer anderen Zeit von der jetzt gegenwärtigen, ist mit dem Ausschluß der Zeit des Anderen aufs engste verbunden.“ ²³³ Demgegenüber sagt Därmann, dass eben diese ausgeschlossene Zeit die jeweils präsenste „immer schon anschneidet, versehrt und ausgehöhlt hat.“ ²³⁴ Dass ein Blick nach phänomenologischer Auffassung dadurch Blick ist, dass ihm etwas „auffällt, einfällt, zufällt, zustößt“, ²³⁵ rührt aus dieser (vertikalen) Konfrontation mit der Zeit des Anderen. In jeder gegenwärtigen Wahrnehmung, die angeht, reproduziert sich gewissermaßen dieser (vor-)ursprüngliche Einfall des Anderen: diese Zeit, die meine Wahrnehmung *zwar* begründet hat, die meiner gegenwärtigen Wahrnehmung aber *doch* äußerlich bleibt: „Etwas muß sich von ihr in einem anderen als sie selbst, das sie selbst sein wird, zurückbehalten, andernfalls hätte die Stiftung nie stattgefunden.“ ²³⁶ Der Ort, den diese Aushöhlung oder Versehrung hinterlassen hat, die Wunde oder Bleibe, wo die gegenwärtige Wahrnehmung etwas zurückbehält, bezeichnet Därmann als *Gedächtnis*. Etwas, das auch schon bei Platon unter dem Namen *mnéme* auftaucht, dort allerdings mit der Metapher von einem *innerlich* eingesetzten Wachs der Seele gleichgesetzt wird, in dem sich Gegenwärtiges einprägt, um erinnerbar zu bleiben. Aber inwiefern ist der Unterschied zwischen einem innerlich eingesetzten (einem inneren) und einem äußerlich bleibenden (einem äußeren) Gedächtnis von Bedeutung?

²³² Vgl. Ebd., S. 47.

²³³ Ebd., S. 48.

²³⁴ Vgl. Ebd., S. 48.

²³⁵ Vgl. Waldenfels, *Sinnesschwellen*, S. 125.

²³⁶ Därmann, *Tod und Bild*, S. 48.

IV.VI. Innere und äußere Erinnerungsbilder.

Die Mnemosyne ist gnädig. Wer ihre Gabe in Form einer wächsernen Knetmasse empfängt, braucht sich vor unliebsamen Erinnerungsbildern nicht zu fürchten, der erhält sogar die Garantie, dass in den Guß nur eingedrückt wird, „wessen wir uns erinnern wollen von dem gesehenen oder gehörten oder auch selbst gedachten [...].“²³⁷ Was von der gegenwärtigen Wahrnehmung (als *Eindruck*) behalten und was zurückgewiesen (vergessen) werden soll, unterliegt (mehr oder weniger) der Entscheidung des Empfängers.

Aber ist es nicht ein Widerspruch, dass Platon ausgerechnet ein in der Antike populär gewesenes bildnerisches *Kunstverfahren* (das „Malen“ mit Wachs, d.h. das Einritzen von Figuren und Figurationen) als Modell für sein Gedächtniskonzept auswählt? In gewisser Weise schon, aber doch steht auch dieses Projekt wieder unter dem Banner einer philosophischen Aneignungsstrategie. Wenn es schon unvermeidbar ist, das Gedächtnis „jenseits seiner Medien“ zu denken, dann gehört es zumindest mit dem Konzept eines (metaphorisch) einverlebten Mediums, eines inneren Gedächtnisses verbunden, das es zulässt „jedes äußerliche [...] als überflüssig“ auszuweisen.²³⁸

Davon ausgehend stellt sich Därmann die Frage nach der Relevanz, die der Beschaffenheit des Trägers, respektive der „Empfängerst substanz“²³⁹ innerhalb des platonischen Gedächtniskonzepts zukommt. Das Wachs, sagt nämlich Sokrates, kann auch „schmutzig“, „feucht“ oder „zu hart“ sein, wodurch schlimmstenfalls auch die Abdrücke „undeutlich“, „unkennlich“ oder „verlaufen“ ausfallen können. Ebenso besteht die Gefahr, dass sie aus „Mangel an Raum“ vom Empfänger übereinandergelegt werden, wodurch für ihn das Risiko von Verwechslungen zunimmt: „[...] diese nun werden falsch vorstellende; denn wenn sie etwas sehen oder hören oder überdenken, so können sie nicht [...] jedem das seinige zuweisen, [...], und weil sie falsch anweisen, so versehen und verhören und verdenken sie sich oftmals, und diese heißen unverständlich, und man sagt, daß sie sich um das Wahre immer betrügen.“²⁴⁰

Platon liefert somit einen Sünden katalog an falschen Verwendungsweisen ab. Es reicht nicht, die Abdrücke nur im Hinblick auf ihre Gedächtniswürdigkeit anzufertigen, man muss das Trägermaterial auch sauber halten, die Abdrücke richtig sortieren, mit ihnen auf korrekte Weise haushalten, sonst macht sich Unordnung breit, sonst entstehen Intransparenz und

²³⁷ Vgl. Platon, *Theaitetos*, S. 307.

²³⁸ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 51 f.

²³⁹ Vgl. Ebenda, S. 53.

²⁴⁰ Platon, *Theaitetos*, S. 317.

Kontrollverlust. Inwiefern der eine dem anderen in der Bewältigung dieser Aufgabe über- oder unterlegen ist, ob sie ihm weniger oder mehr Mühe bereitet, hängt allerdings auch davon ab, wie man veranlagt ist, beziehungsweise von der jeweiligen Qualität des göttlich einverleibten Wachses: „[...] die Art und Weise, wie jemand denkt, sieht usf., liegt in der jeweiligen Beschaffenheit der in eins gegebenen und gebenden Substanz beschlossen.“²⁴¹

Zweifelsohne bringt Platon dadurch einen hohen Grad an Determinismus in sein Gedächtniskonzept ein. Aber auch wenn er „die Grenzen des Denkens mit der Grenze dessen zusammenfallen [lässt], was der Träger (an Denkbarem, Sehbarem, Erinnerbarem) zulässt“,²⁴² so zeugt dieses Bemühen doch zugleich von einem erhöhten Medienbewusstsein, respektive es hält dazu an, die (pseudo-)materiellen Voraussetzungen zu analysieren und zu reflektieren, um zumindest so - wenn auch nur innerhalb eines abgesteckten Feldes - eine Art von Autonomie zu erhalten. Sich die Frage zu stellen, welche Tiefe das eigene und das Wachs der anderen haben könnte, darüber nachzudenken, zu welchem Zeitpunkt es bei einem selbst oder einem Angehörigen womöglich an Festigkeit gewinnt, Spekulationen darüber anzustellen, welche einprägsamen Erfahrungen es moduliert haben (könnten), hat automatisch zur Konsequenz, die Bedingungen zu hinterfragen, dass überhaupt und wie etwas wahrgenommen und erinnert wird.

Wenn Platon etwa davor warnt Abdrücke nicht übereinanderlegen zu sollen, so spielt er auch auf die Gefahr an, dass auf diese Weise Gegenwärtiges von Vergangenem überblendet, dass Neues durch Altes verdeckt und somit übersehen, oder nur nach Maßgabe des bereits bekannten wahrgenommen werden könnte, um demgemäß falsch eingeschätzt, falsch beurteilt, falsch zugewiesen zu werden. Gerade deshalb will er auch - zumindest der Idee nach - den Blick für die Beschaffenheit des Materials, für die „nackte Materialität der Fläche“²⁴³ offenlegen: „Platon hat den Träger nicht (nur) beschrieben, mit Zeichen versehen und versehrt, er hat ihn freigelegt, bloß gestellt und leer [...] geräumt.“²⁴⁴ Nichtsdestoweniger fällt es aber schwer sich gegen den Verdacht zu erwehren, dass ein inneres Gedächtnis unabhängig vom Wissen um ein äußeres entstanden ist und erfunden wurde. Platon versucht diesem Eindruck zwar dadurch entgegenzuwirken, dass er das „Wachs der Seele als göttlich verbürgtes Geschenk ausweist“²⁴⁵ (ein durchaus essentialistischer Ansatz), aber

²⁴¹ Därmann, *Tod und Bild*, S. 55.

²⁴² Vgl. Ebenda, S. 56.

²⁴³ Vgl. Ebd., S. 55.

²⁴⁴ Ebd., S. 56.

²⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 56.

dennoch legt es die Rede von einer modulierbaren Substanz nahe, davon auszugehen, dass das innere - statt eine Göttergabe zu sein - wohl eher aus dem äußeren Gedächtnis hervorgegangen ist. Ginge man davon aus, hätten sich Malerei und Schrift tatsächlich „immer schon aufgemacht zu intervenieren, sich einzumischen in das Leben der Augen und das des Denkens, weil die Malerei nach Maßgabe des Sehens gestaltet, weil das Sehen nach Maßgabe des Bildes gelenkt wäre.“²⁴⁶

Auch Platon scheint das erkannt zu haben - und doch, weil er den Verlust einer notwendig zu wahrenden Differenz fürchtet, ist es ihm ein Anliegen, das bildliche Sehen von einem Sehen des Bildes, das innere von einem äußeren Gedächtnis, abzugrenzen. Aber wo genau ist der Unterschied auszumachen? Wenn Platon der Seele das Vermögen des Erinnerns zuweist, so bleibt der Effekt, den innere Bilder auslösen, doch derselbe wie jener, den äußere bewirken: ein abwesendes Seiendes lässt sich (hier wie dort) durch seine Spur, respektive sein Bild *vergegenwärtigen*. Zugleich wird dadurch dem Ab- und Eingedrückten zugestanden, der Seele das Vermögen zu verleihen, sich von den präsenten Wahrnehmungen teilweise zu lösen - und diese „temporale und lokale Unabhängigkeit“ hat wiederum zur Konsequenz, dass sie den „Umkreis des anwesenden um den des abwesenden Seienden“ vergrößert.²⁴⁷

Wie aber passt die Ausweitung dieses Umkreises mit dem Plan zusammen, die Trauer um das Abwesendste überhaupt, die Toten, im Zaum zu halten? Verleitet das platonische Programm (gewollt oder ungewollt) nicht automatisch dazu, den Radius der Gleichzeitigkeit zu überschreiten, mit ihm zu brechen? Laut Därmann übernimmt „die innere Spur alle Leistungen einer äußeren Spur“. Dazu gehört vor allem, dass sie ein „Seiendes vor seiner endgültigen Abwesenheit bzw. vor seinem Nichtsein“ schützt.²⁴⁸ Aber wie bereits des Öfteren festgehalten wurde, handelt es sich dabei um einen ambivalenten Mechanismus: „[...] genau in dem Maße“, schreibt Eva Horn, „wie die Substitution des Liebesobjekts in der Trauer nicht umstandslos zu vollziehen ist, so ist auch die Setzung eines Zeichens oder Bilds für den betrauten anderen zweischneidig. Denn einerseits setzt die Repräsentation die Abwesenheit des Repräsentierten notwendig voraus und besiegelt damit den Tod des anderen, andererseits bringt sie diese Absenz in Akt des Re-Präsentierens zu einem - illusionären - Verschwinden.“²⁴⁹

²⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 57.

²⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 57.

²⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 58.

²⁴⁹ Eva Horn, *Trauer schreiben. Die Toten im Text der Goethezeit*, München: Fink 1998, S. 16.

Es lässt sich kaum nachvollziehen, warum das im Hinblick auf innere (Erinnerungs-)Bilder anders sein sollte als in Bezug auf äußere. Es stimmt zwar, dass die strukturelle Beschaffenheit des Trägers den Surrogatcharakter dieser Ersetzung in „unterschiedlichem Maße“²⁵⁰ bewusst halten kann, aber unabhängig davon handelt es sich doch in *jedem* Fall (zumindest dann, wenn das Bild eine gewisse Widererkennbarkeit gewährt) um eine Spur, die auf etwas Abwesendes oder Verlorenes verweist. Hinzu kommt, dass sich äußere Bilder auf leichtfertige, ganz praktische Weise vernichten oder zumindest verstauen lassen, innere hingegen nicht - und Platon scheint einem auch nicht suggerieren zu wollen, dass die inneren deswegen einer nachhaltigeren, aufwendigeren Strategie, eines sukzessiven Abbaus, eines allmählichen Abtragens bedürfen, sondern, im Gegenteil, er scheint in dieser Angelegenheit ganz auf die autodestruktive Kraft des Vergessens zu vertrauen.

Dazu passt auch, dass Platon den Träger leer räumt. Die Möglichkeit, dass etwas (vermeintlich) Vergessenes in veränderter Form zurückkehren kann, wird in der Antike (wo das Konzept der Verdrängung noch in weiter Ferne liegt) ja noch nicht richtiggehend mitbedacht. Der Wahrnehmende, der sich-Erinnernde bewahrt bei ihm eine Kontrolle, die selbst Descartes nur noch dem (selbstbezüglichen) Verstand zugestehen wird. Das platonische Gedächtniskonzept beruht somit zwar durchaus schon auf dem Grundgedanken, dass der Wahrnehmung die Gegenstände immer doppelt gegeben sind, nämlich als anwesend-gegenwärtige und als Abdruck, aber doch darf die *Reihenfolge* nicht übersehen werden, nach der sich laut Därmann für Platon etwas (ins Wachs) einprägt: denn jedem Abdruck muss seiner Ansicht nach eine von ihm unberührte (rein gegenwärtige) Wahrnehmung vorausgegangen sein.

Eine These, auf die auch noch Maurice Merleau-Ponty zurückgreifen wird, wenn er sagt, dass Erinnerungen die Wahrnehmung nur dann vervollständigen können, wenn sie zuvor durch die „Physiognomie des Gegebenen gegangen“²⁵¹ sind. Womit gesagt ist, dass alle Erinnerung einmal reine, weil nur gegenwärtige Wahrnehmung gewesen sein muss. Diesem Konzept entsprechend, moniert Därmann, „enthielte das Gedächtnis nichts, was nicht bereits als Wahrnehmung auszugeben wäre.“²⁵² Die Erinnerung würde, ausgelöst durch einen

²⁵⁰ Vgl. Ebenda, S. 16.

²⁵¹ Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Übers. aus dem Franz. von Rudolf Boehm, Berlin: De Gruyter 1966, S. 39 (Orig. *Phénoménologie de la perception*, Paris: Éditions Gallimard 1945), zit. nach Därmann, *Tod und Bild*, S. 59.

²⁵² Därmann, *Tod und Bild*, S. 59.

bestimmten Reiz, im Grunde nur die „Struktur der Wahrnehmung zutage [treten lassen], der sie entstammt.“²⁵³

Aber ist das glaubwürdig, ist das möglich? Kann es so etwas wie eine reine, respektive eine rein gegenwärtige Wahrnehmung tatsächlich geben? Eine Wahrnehmung, die ungetrübt wäre von aller Erinnerung, oder präziser ausgedrückt, die unbeeinflusst wäre von aller *Erinnerbarkeit*? Was wäre Wahrnehmung ohne Erinnerung, ohne Wiederholung? Därmann macht die Probe aufs Exempel. Was geschieht, fragt sie sich, wenn etwas nur ein *einziges Mal* auftaucht? Es würde strenggenommen „nirgendwo und niemals“²⁵⁴ auftauchen, lautet ihre Antwort. Es würde automatisch von dem Fluß Heraklits mitgerissen werden: „denn wie man weiß, hat das Wasser kein Gedächtnis, Gedächtnis heißt Landnahme, heißt Spuren im Sand.“²⁵⁵

Aber dieses „niemals und nirgendwo“ bleibt keineswegs ohne Wirkung. Jede Wahrnehmung, „so gegenwärtig sie sich auch immer gibt“, sagt Därmann im Rekurs auf Derrida, hat immer schon damit begonnen, „in sich die unvordenkliche Möglichkeit ihrer Wiederholung vorzubereiten.“²⁵⁶ Dementsprechend fügt sich der Abdruck der gegenwärtigen Wahrnehmung keineswegs nachträglich hinzu, er ist das, was sie allererst ermöglicht: „Eine Wahrnehmung, die sich nicht wiederholt, die nicht bereits durch die Wiederholung in ihrem ‚ersten Mal‘ entzweit wäre, könnte niemals den Titel Wahrnehmung führen.“²⁵⁷

Während Platon diese Spaltung und Verdoppelung nur zum Aufweis der Möglichkeit von wahren und falschen Vorstellungen thematisierte, wird sie somit von Därmann für das „Zustandekommen einer Wahrnehmung“²⁵⁸ schlechthin verantwortlich gemacht. Der Abdruck gibt bei ihr (erst) das notwendige Kriterium ab, damit so etwas wie eine gegenwärtige Wahrnehmung überhaupt möglich ist. Dabei geht es ihr allerdings nicht - oder zumindest nicht vordergründig - um das Vergangene, das erinnert wird, nicht um die restlose Rückführbarkeit einer gegenwärtigen Wahrnehmung auf ihren Abdruck, sondern um das, was gegenwärtig abgedrückt wird, um in *Zukunft* rememberbar zu bleiben.

Ihre Frage lautet, wodurch ein solcher Vorgang motiviert wird? Nach Derrida hat die „Präsenz [...] immer schon damit begonnen sich zu repräsentieren, um Präsenz und

²⁵³ Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 42, zit. nach Därmann, *Tod und Bild*, S. 60.

²⁵⁴ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 60.

²⁵⁵ Ebenda, S. 60.

²⁵⁶ Ebd., S. 60.

²⁵⁷ Ebd., S. 61.

²⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 59.

Selbstpräsenz zu sein, sie ist immer schon angeschnitten.“²⁵⁹ Diese Anschneidung bringt Därmann mit zwei konträren, aber wechselseitig aufeinander Bezug nehmenden Momenten überein: mit der „Not der Wiederholung“ und der „Spur des Wiederzuholenden“.²⁶⁰ Die Rede von einer konkreten *Not* der Wiederholung legt die Vorstellung nahe, dass kein Schrecken größer, nichts ungeschützter wäre, als eine Wahrnehmung, die sich in ihrem einzigen Mal vollständig verbraucht. Klingt in dieser Vorstellung nicht bereits die Angst vor dem (unerfahrbaren) Moment des Todes durch? Wenn etwas aufhört, ohne einem die Möglichkeit eines Danach, einer nachträglichen Revidierbarkeit, einer (zumindest scheinbaren) Wiederholung a posteriori zu gewähren?²⁶¹ Das (gleichwohl trügerische) Gefühl, bereits zu Lebzeiten an bestimmten Ereignissen zu sterben, rührt wohl vor allem daher, dass sich das singuläre Mal als unwiederholbar erweist, dass es sich (unter Zuhilfenahme stetiger Erneuerung) allenfalls in einem „anderen als es selbst“²⁶² wiederholen lässt:²⁶³ durch seine Spur.

²⁵⁹ Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 377.

²⁶⁰ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 61.

²⁶¹ In diesem Zusammenhang interessant ist das berühmte Beispiel von Freud in *Hemmung, Symptom und Angst*, wo er auf die traumatische Erfahrung des Säuglings eingeht, die Abwesenheit seines Liebesobjekts gewissermaßen nur als dessen Tod wahrnehmen zu können; denn seiner Ansicht nach kann er noch nicht zwischen einem nur temporären und einem endgültigen Verlust unterscheiden. Nach Freud vollzieht sich dadurch *jede* Abwesenheit des Liebesobjekts - auch wenn sie nur zeitweilig ist - für den Säugling als ein Wahrnehmungsverlust (Wahrnehmungsverlust=Objektverlust). Im Bild der Mutter, die das eigene Gesicht abwechselnd verdeckt und es wieder offenlegt, deutet er schließlich die Möglichkeit an, dass es dieses Unterscheidungsvermögen spielerisch zu erlernen imstande ist. (Vgl. Sigmund Freud, *Hemmung, Symptom und Angst*, Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1926, S. 132 f.).

²⁶² Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 57.

²⁶³ Dem Spiel der Mutter, die sich abwechselnd das eigene Gesicht verdeckt und es wieder offenlegt, ging bei Freud das selbst erfundene Spiel des Kindes (respektive seines Enkels Ernst) mit einer Holzspule voraus. Das ‚o-o-o-o‘ des Kindes wird dabei von ihm (und der Mutter des Kindes) als ‚fort‘ gedeutet: „Das Kind hatte eine Holzspule, die mit einem Bindfaden umwickelt war. Es fiel ihm nie ein, sie z.B. am Boden hinter sich her zu ziehen, also Wagen mit ihr zu spielen, sondern es warf die am Faden gehaltene Spule mit großem Geschick über den Rand seines verhängten Bettchens, so daß sie darin verschwand, sagte dazu sein bedeutungsvolles o-o-o-o und zog dann die Spule am Faden wieder aus dem Bett heraus, begrüßte aber deren Erscheinen jetzt mit einem freudigen ‚Da‘. Das war also das komplette Spiel, Verschwinden und Wiederkommen, wovon man zumeist nur den ersten Akt zu sehen bekam, und dieser wurde für sich allein unermüdlich als Spiel wiederholt, obwohl die größere Lust unzweifelhaft dem zweiten Akt anhing.“ (Sigmund Freud, „Jenseits des Lustprinzips“, *Beihefte der Internationalen Zeitschrift für Psychoanalyse*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1920, S. 13).

Die Interpretation, die Freud dem beobachteten Vorgang widmet, fällt folgendermaßen aus: „Es war im Zusammenhang mit der großen kulturellen Leistung des Kindes, mit dem von ihm zustande gebrachten Triebverzicht (Verzicht auf Triebbefriedigung), das Fortgehen der Mutter ohne Sträuben zu gestatten. Es entschädigte sich gleichsam dafür, indem es dasselbe Verschwinden und Wiederkommen mit den ihm erreichbaren Gegenständen selbst in Szene setzte.“ (Freud, „Jenseits des Lustprinzips“, *Beihefte der Internationalen Zeitschrift für Psychoanalyse*, S. 13).

Därmann weist diese Deutung jedoch als „überstürzt“ zurück. Vor allem bezieht sie den beobachtenden Großvater, respektive seine Erwartung mit ein, dass das Kind im ‚Da‘ ein befriedigendes Ende des ‚Fortseins‘ erfahren haben soll. Für Därmann besteht allerdings kein Zweifel daran, dass es dem Kind auch darum geht, das freudige ‚Da‘ des Großvaters fortzuwerfen, insofern es den Akt des Fortseins öfters spielt, und dementsprechend auch eher auf sein Fortsein und nicht auf sein Dasein insistiert. (Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 448).

Ihre (rhetorischen) Fragen lauten daher: „Ist dieses Spiel eines, das jemals zu Ende gespielt werden, teleologisch an das Ende seiner Entfernung der Entfernung kommen könnte im vollständigen, im nichts vermissen lassenden ‚Da‘? Wird es, wie Freud zunächst annimmt, die schlichte Imitation eines Erlebnisses sein, bei dem die Rollen von passiv auf aktiv umgeschaltet werden? Oder ist es nicht vielmehr ein Spiel, das das Erlebnis des ‚fortseins‘ der Mutter überhaupt erst erlebbar macht?“ (Därmann, *Tod und Bild*, S. 446 f.).

Die Antwort von Därmann mutet wie eine Antithese zu der Deutung von Freud an: „Es gibt hier kein ‚zum lustvollen Ende fortgeführtes Ganzes‘; der Verlust der Mutter, ihr Fortgehen läßt sich durch das Spiel mit der Holzspule nicht vollständig in einen ‚kulturellen‘ Gewinn, in eine Bemächtigung der schmerzlichen Situation verwandeln. [...] In diesem Spiel geht das ‚fort‘ dem ‚da‘ [...] voraus. Das wiederholte Spielen des ‚fortseins‘ bleibt an das traumatische Erlebnis des ‚Vermissens‘ der Mutter fixiert. Der zweite angebotene Akt bleibt außen vor, bleibt dem Spiel äußerlich; die Mutter kommt im Spiel nicht ins ‚dasein‘. Die Gewinn und Nützlichkeit in Aussicht stellende Kompletierung des Spiels ‚fort/da‘ als die ‚kulturelle Leistung‘, die den Tod, die Urabwesenheit der Mutter als vorübergehenden Wahrnehmungsverlust zuzulassen erlaubte, hat der Lust entgegen nicht statt.“ (Därmann, *Tod und Bild*, S. 448)

Gerade dort, wo sich etwas unter Schmerzen oder Lust einprägt, ist es diese „in der Gegenwart beschlossene Wiederholung“, die das ausmacht, was „in (an) jeder Gegenwart selbst nicht zu erfahren (bzw. zu wiederholen) ist“, schreibt Därmann: das „Unerfahrene jeder Erfahrung“. ²⁶⁴ Jede Präsenz konstituiert sich demgemäß immer erst im Ausgang von der Gewissheit um ihre Vergänglichkeit: ²⁶⁵ wobei dieser Begriff nicht einfach nur die Erkenntnis um sein unvermeidbares Vergehen, sondern das Gemisch aus ideell erhoffter Wiederholbarkeit und reell befürchteter Einmaligkeit meint. Aber diese Gewissheit ist keineswegs selbst-gegeben, sondern rührt zu allererst aus der verhängnisvollen Intrige, der tröstenden Möglichkeit, die das Bild stiftet.

Dass Därmann in dieser Hinsicht von Wiederholung statt von Erinnerung spricht, hat seine Ursache vor allem darin, dass eine Wiederholung (das deutet bereits der Begriff an) zuvorderst von einer Motivation, einer Intention, oder eben einem Begehren getragen wird, während die Erinnerung auch mehr oder weniger ganz bei sich, bei mir, sozusagen *innerlich*, bleiben kann. Demgegenüber impliziert eine Wiederholung den konkreten Willen, etwas (Verlorenes) wieder- beziehungsweise zurück zu holen. Aber eine *tatsächliche* Wiederholung ist schon deswegen nicht möglich, weil sich das Wiederholte in und mit jeder Wiederholung verändert, modifiziert, weil es mit jedem Mal zu Abweichungen, Verschiebungen, kurzgesagt, zur Entstehung von Differenzen kommt: „Was erneut auftritt, ist dasselbe und ist es doch nicht, schon deswegen, weil es zeitlich verschoben und historisch verdichtet ist.“ ²⁶⁶ Daher kann es auch niemals eine restlose Identität zwischen beidem geben, keine lückenlose Rekonstruktion. Der Tote *bleibt* tot. Er lässt sich nicht rekonstituieren. Das Substitut erweist sich als Substitut. Was (vermeintlich) wieder(ge)holt wird, kann allenfalls das gleiche, aber niemals (mehr) dasselbe sein, denn jede „Wiederholung verändert das Wiederholte, sei es auch noch so sehr mit sich identisch.“ ²⁶⁷

²⁶⁴ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 61.

²⁶⁵ Dritter, abschließender Bezug zum psychoanalytischen „Fort/da“-Diskurs, der hier nur innerhalb der Fußnoten abgerundet werden kann, aber deswegen nicht weniger bedeutsam ist als jener, der im Haupttext behandelt wird (er soll deswegen als Interposition, Zwischenschaltung verstanden werden). Die Zitate, die Därmann verwendet, gehen auf die bereits erwähnte Schrift *Hemmung, Symptom und Angst* von Freud zurück, respektive auf seine bereits erwähnte These einer Identität von Objekt - und Wahrnehmungsverlust im frühkindlichen Bewusstsein: „Der Andere erscheint nur, wenn und insofern er fortgeht von uns, in der ‚ersten Angstbedingung, die das Ich selbst einführt‘, wo es Wahrnehmungs- und Objektverlust gleichstellt. In dem Maße, in dem diese Gleichstellung spielerisch aufgebrochen und verschoben wird, wird der Andere als Anderer wahrnehmbar und erfahrbar, sobald er lebendig da ist und leiblich vor uns steht. Dann nämlich ist in der Wahrnehmung des Anderen in seiner lebendigen Gegenwart die memoriale Signatur seines Fortgehens auf immer eingetragen [...]. Der Andere ist ein Anderer, sofern seine Anwesenheit fortgeht, sofern seine Anwesenheit von Zügen des Fortgehens durchquert wird. Das insistente Spiel des Fortgehens richtet den ‚irreduziblen Vortritt‘ des Fortgehens vor dem ‚dasein‘ des Anderen und in seinem ‚dasein‘ ein. Wahrnehmung des Anderen als (fortgehender) Anderer heißt also immer auch, daß die Möglichkeit der Trauer diesseits des Grabes, vor und außerhalb seines (wirklichen) Todes bereits herbeigerufen ist und Platz genommen hat. [...] Die Ankunft des Todes, der (mögliche) Tod des Anderen wird dem Ich und der Wahrnehmung des Anderen als Anderen immer vorausgegangen sein.“ (Därmann, *Tod und Bild*, S. 449 ff.).

²⁶⁶ Waldenfels, *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 211.

²⁶⁷ Därmann, *Tod und Bild*, S. 61.

IV.VII. Vergessen und Treue.

„Was behalten werden soll“ findet bei Platon also „Einkehr und Aufnahme auf der Grundlage einer ‚ursprünglichen Mitgift‘ und göttlichen Gabe, die gibt, daß es Sehen und Denken gibt.“

²⁶⁸ Aber was gleichsam aufgenommen, beherbergt und verwahrt wird in diesem „inneren Haus“, ²⁶⁹ in dieser „Szenerie der Gastfreundschaft“, ²⁷⁰ kann sich zu einem späteren Zeitpunkt auch als ein belastender Gast entpuppen. Die Gabe wird in solchen Fällen dann nur noch bedingt oder gar nicht mehr als ein wohlwollendes Geschenk betrachtet. Das Sehen und Denken des Trauernden ist beschwert. Ersteres kann mitunter so sehr in den Bannstrahl des Gedächtnisses geraten, dass es in ein Starren, in eine regelrechte Blicklosigkeit oder in sprichwörtliche Blindheit umschlägt:

„Alles hatte auf einmal die düstere Farbe dessen, der nichts anderes mehr sieht, als *das Sterben* und für den nichts anderes mehr zu geschehen scheint, *als nur sterben* um ihn herum“, lässt Thomas Bernhard den Erzähler in seinem Roman *Gehen* festhalten. ²⁷¹ Während sich dieser in zirkelhaften Satzverschachtelungen am Verlust seines Suizid begangenen Freundes erschöpft, bricht über die Wahrnehmung des depressiv gewordenen Karrer - von dem im zitierten Satz die Rede ist - die absolute Dunkelheit ein: „Als ob Hollensteiners Tod ihm die ganze menschliche, oder besser unmenschliche Szene verfinstert hätte.“ ²⁷² Zwei mögliche Folgen, die der Tod eines anderen bewirken kann. Sich in der kreativen Verausgabung, wie es Canetti zu tun behauptet, auflösen: „Ich bin nicht mehr da, ich bin tausend Stifte, ich mag nicht wissen, was sie schreiben, ich will mich auflösen in ihre Bewegungen, die ich nicht mehr verstehe.“ ²⁷³ Oder dem absoluten Einbruch der Schatten nichts mehr entgegen setzen können, nichts mehr entgegen setzen wollen. ²⁷⁴

In der Trauer um etwas irreversibel Verlorenes mag einem das eigene Sehen und Denken (wohl erst) wie (vor-ursprünglich) verwundet vorkommen. In der Grabrede, die er auf seinen Freund, den Schriftsteller Georges Bataille, hält, merkt Maurice Blanchot einmal an:

²⁶⁸ Ebenda, S. 62.

²⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 61.

²⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 62.

²⁷¹ Thomas Bernhard, *Gehen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971, S. 96.

²⁷² Ebenda, S. 96.

²⁷³ Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, S. 117.

²⁷⁴ Canetti und Bernhard standen sich ab einem bestimmten Zeitpunkt in ihrem Leben übrigens nicht mehr besonders wohlgesonnen gegenüber. Bernhard hatte Canetti in einem Leserbrief in der *Zeit* attackiert. Als Reaktion darauf verfasste Canetti ebenfalls einen Brief an Bernhard - schickte ihn aber letztlich nie ab. Wie der posthum veröffentlichte Entwurf dieses Briefs zeigt, rührte die Aversion, die Canetti gegenüber Bernhard empfand, vor allem aus seiner positiven Grundeinstellung zum Tod in Verbindung mit seiner wohlbekanntesten Misanthropie: „Dann bekam ich von Ihnen folgende Äußerung zu Gesicht: ‚Der Tod ist das Beste, was wir haben.‘ Das empfand ich von einem, der dem Tod schon nahe war und ihm entkommen ist, als einen abscheulichen Zynismus. Niemand weiß besser als Sie, wie sehr wir vom Tod verseucht sind. Daß Sie sich noch zu seinem Anwalt machen, hat mich mit Mißtrauen gegen Ihr Werk erfüllt.“ (Elias Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, S. 169).

„Vergeblich tun wir so, als hielten wir durch unsere Worte, unsere Schriften fest, was dahinschwindet; vergeblich bieten wir ihm das Verlockende unserer Erinnerung und, noch so eine Gestalt, das Glück, am Tage zu bleiben, das Leben um ein wahrheitsgetreues Abbild zu verlängern.“²⁷⁵ In Wirklichkeit, meint er, wollen wir nur die Leere füllen. Denn ihre Bestätigung würde uns nur unzumutbare Schmerzen bereiten. „Wer wollte sich darein fügen“, fragt Blanchot in rhetorischer Weise, „ihre Bedeutungslosigkeit willkommen zu heißen, eine so maßlose Bedeutungslosigkeit, dass wir kein Gedächtnis haben, das in der Lage wäre, sie in sich aufzunehmen und dass wir selber schon ins Vergessen abgleiten müssen, um sie für die Zeit dieses Gleitens bis zu dem Rätsel, das sie darstellt, zu tragen?“²⁷⁶ Blanchot, dessen Denken und Schreiben niemals ein-, sondern mehrspurig erfolgt, das immer ausschert, sich verästelt, überkreuzt, das den Leser in unauflösbare Aporien verwickelt, führt einen Begriff von *Treue* ein, der gleichermaßen tröstend wie unerträglich anmutet: „Alles was wir sagen“, sagt er, „zielt nur darauf, die einzige Aussage zu verbergen: dass alles erlöschen muss, und dass wir nur dann treu bleiben können, wenn wir über diese erlöschende Bewegung wachen, der etwas ins uns, das alle Erinnerung von sich weist, schon angehört.“²⁷⁷ Diese Leere, diese Indifferenz, gibt den *Grund* (und den *Endpunkt*) eines trauernden Gedächtnisses ab, das darum weiß, vergessen zu können. Denn erst das Vergessen ist der „Ermöglichungsgrund“ des Redens, Schreibens und Bildens.²⁷⁸ Wir prägen uns ein, was andernfalls von der er- und auslöschenden Bewegung des Vergessens mitgerissen und vernichtet werden würde - und dann letztlich auch wird.

Die Bereitschaft zur Treue bemisst sich dementsprechend nach Maßgabe dessen, was von dem Eingekehrten und Aufgenommenen im Hinblick auf diese Bewegung zurückbehalten oder ausgewiesen werden soll. Eine Treue, die gleichwohl andere Szenen als die des befürworteten Empfangs (Szene der Gastfreundschaft) heraufbeschwört, sobald sich das Aufgenommene für den Empfänger als Belastung zu erweisen begonnen hat. Wenn es vom Vergessen absorbiert zu werden droht, sobald man es vor die Türschwelle setzt, lässt sein Rückbehalt eher an eine Szene der Gnade und seine Ausweisung wohl eher an eine der Verbannung denken. Aber in welcher Entfernung vom „inneren Haus“²⁷⁹ tobt dieser Sturm der Zersetzung? Lässt sich das Aufgenommene nicht ebenso gut auf Abstand (be)halten, so

²⁷⁵ Maurice Blanchot, „Die Freundschaft“, *Die Freundschaft*, Übers. aus dem Franz. von Uli Menke, Berlin: Matthes & Seitz 2011, S. 369 (Orig. *L'Amitié*, Paris: Éditions Gallimard 1976).

²⁷⁶ Ebenda, S. 369.

²⁷⁷ Ebd., S. 369.

²⁷⁸ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 172.

²⁷⁹ Vgl. Ebenda, S. 61.

dass auch eine Szene des Abschieds vorstellbar wäre? Denn die Frage ist doch, was unerträglicher und was angenehmer anmutet? Die Vorstellung, irgendwann komplett vergessen zu dürfen, die der Aussicht verwandt ist, dass auch wir eines Tages komplett vergessen sein werden, oder jene „weiter dieselben Wege“ abzuschreiten, „die Bilder aufsteigen“ zu lassen, „eine Abwesenheit“ anzurufen, „die wir uns durch einen täuschenden Trost bildlich vorstellen, als sei sie die unsere“? ²⁸⁰ Das ist das Spannungsfeld, das sich durch das Hinzutreten des Bildes eröffnet.

IV.VIII. Enteignung und Entgrenzung.

„Vornehmlich da“, schreibt Därmann, wo die Abdrücke „nicht mehr in unmittelbarer Verbindung zur Wahrnehmung stehen“, ²⁸¹ scheint für Platon die Notwendigkeit zu bestehen, den Umkreis, den er durch die Gedächtnismetapher vom Wachsabdruck um den des abwesenden Seienden noch ausgeweitet hatte, wieder auf seine ursprüngliche, noch weitgehend überschaubare Größe zurück zu brechen. Er tritt sozusagen den Rückzug an, um sein Konzept nicht Gefahr laufen zu lassen, einen Bereich miteinzuschließen, den er doch eigentlich außen vor lassen wollte; und zwar den des Toten und der Toten: „Ebensowenig wie mit der Malerei und der Schrift, diesen stummen Zeugen und Zeugnissen, in einen Dialog zu treten ist, vermag die Seele mit ‚ihren‘ schweigsamen ‚Spuren‘ in diskursive Verhandlung zu treten.“ ²⁸² Weil das Tote und die Toten (zumindest für den Philosophen) die Einhaltung der sozio-ökonomischen Regel des Tauschs vereiteln, steht wieder einmal die Stabilität der Ökonomie auf dem Spiel. Was *kostet* es dem Gastgeber, das Aufgenommene weiter bei sich, in sich zu behalten? Was kostet es dem Trauernden zu trauern - womöglich um etwas oder jemanden, der ihm keine Aussicht auf ein *Wiedersehen* gestattet?

Platon könnte in Anbetracht dieser befürchteten Unkosten darauf drängen, das Abwesende vor die Tür zu setzen, es zu verstoßen oder zu verbannen, aber erstaunlicherweise zeugt die Gedächtnismetapher vom Taubenschlag, die er der vom Wachsabdruck hinzufügt, von dem Bestreben, die Abdrücke weiter einzubehalten: „In dieses Behältnis geht als Besitz [...] der Behalt der wächsernen Spuren ein, wie wenn jemand ‚wilde Vögel, Tauben oder von anderer Art gejagt und zu Hause einen Taubenschlag bereitet hat, worin er sie hält.“ ²⁸³ Der Einbehalt setzt dementsprechend klare hierarchische Verhältnisse als notwendige Bedingung voraus. Was von den Händen der Seele eingefangen und aufgenommen wird, untersteht

²⁸⁰ Vgl. Blanchot, „Die Freundschaft“, *Die Freundschaft*, S. 373.

²⁸¹ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 62.

²⁸² Ebenda, S. 62.

²⁸³ Ebd., S. 62.

ihrem *Besitz*. Das Bild vom Taubenschlag legt fest, wer im inneren Haus die Rolle des Herrschers und wer die Rolle des Beherrschten, wer die Rolle des Besitzers und wer die Rolle des Besessenen einzunehmen hat. Aber warum sind es ausgerechnet wilde, statt unterwürfige, fliegende, statt am Boden lebende Tiere, die Platon für seine Gedächtnismetapher auserkoren hat? Warum das Eingeständnis, dass es sich um widerspenstige Kreaturen handelt, die der Zähmung bedürfen?

Laut Därmann erweisen sich die Abdrücke „gegenüber der erträumten Lebendigkeit der Seele als zu starr(sinnig), so daß Platon ihnen gleichsam Flügel anlegt und sie derart verlebendigt den fangenden Händen der Seele überläßt.“²⁸⁴ Würde man es bei der Gedächtnismetapher vom Wachsabdruck belassen, wäre das Risiko wohl zu groß, dass die Abdrücke mit der Unbeweglichkeit eines Grabmals gleichgesetzt und die vorgegebene Trag- und Reichweite des Trägers als Gefangenschaft der Seele interpretiert werden könnte.

Andererseits kommt man aber nicht umhin festzustellen, dass der Interpretationsspielraum, den die Metapher eröffnet, automatisch über die Bedeutung hinausweist, auf die Platon sie zuschneidet. Sie ist schlichtweg zu vieldeutig, um ihrem Schöpfer nicht potentiell entwischen zu können. Wenn er den Abdrücken Leben einhaucht, um sie von ihrer Trägheit zu befreien, so gesteht er ihnen auch zwangsläufig so etwas wie ein Eigenleben, einen eigenen oder zumindest naturgegebenen Willen zu, der nicht umstandslos mit dem persönlichen überein zu bringen ist. Was geschieht etwa, wenn die fangenden Hände an ihrer Aufgabe versagen? Wenn die Abdrücke in eigensinniger Weise kommen und gehen? Oder wenn es nach ihrer Ergreifung irgendwann unvermeidbar geworden ist, ihnen die Freiheit (zurück) zu schenken, gleichsam die Hände zu öffnen und sie ziehen zu lassen?

Zumindest könnte einen nichts davon abhalten, auch der Anweisung von Sokrates, man habe Gewalt über sie zu erlangen, Flügel anzulegen.²⁸⁵ Mit dem Resultat, dass die Metapher plötzlich lesbar wäre als Anleitung zur Abschied- statt Gefangennahme; erweitert um einen Handlungsspielraum, der das Aufgenommene und Eingefangene *loszulassen* gewährt, statt es weiter im eigenen Besitz zu halten. „Vielleicht hat Trauern“, meint Judith Butler, „damit zu tun, daß man sich bereit erklärt, eine Veränderung durchzumachen [...], deren ganzes Ergebnis man nicht im voraus wissen kann.“²⁸⁶ Aber eine solche Geste kann wohl nur über

²⁸⁴ Ebd., S. 62.

²⁸⁵ Vgl. Platon, *Theaitetos*, S. 325.

²⁸⁶ Judith Butler, „Gewalt, Trauer, Politik“, *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Übers. aus dem Engl. von Karin Würdemann, S. 38 (Orig. „Violence, Mourning, Politics“, *Precarious Life. The Politics of Mourning and Violence*, London: Verso 2004).

die Anerkennung der Autonomie des Anderen erfolgen, nur darüber, dass der Loslassende gegenüber dem, was er loslässt, eine gewisse Machtlosigkeit, eine gewisse Passivität, zulässt. Ohne Zweifel ein Ansatz, der mit der Herrenmoral, die Platon propagiert, radikal bricht. Ist der Philosoph wirklich imstande eine so selbstlose Geste zu vollziehen, so sehr von sich selbst abzusehen, so sehr von seinem persönlichen Verlangen nach Besitz abzurücken? Ist er in der Lage loszulassen, ohne zu verbannen? Ohne das Losgelassene deswegen schon der er- und auslöschenden Bewegung des Vergessens zu überantworten, respektive zu opfern? Könnte nicht auch ein Halten denkbar sein, das nicht Behalten im Sinne von fest- und gefangenhalten meint?

Die Distanz, die zumindest Platon dem Philosophen zu den Abdrücken einzunehmen gestattet, ist tatsächlich nur dahingehend von Belang, dass sie ihm die Macht zugesteht, „sie zu nehmen und zu haben, wann er Lust hat.“²⁸⁷ Im Gegensatz zur Gedächtnismetapher vom Wachsabdruck, wo die „Bewegung der Seele und der Sinne eingelassen“ war in der Vorgabe dessen, „was ihnen zuvorkam“,²⁸⁸ vollzieht sich im Bild vom Taubenschlag eine Umkehrung: nicht das Gedächtnis ist im Besitz der Seele und seiner Inhalte, sondern die Seele ist im Besitz des Gedächtnisses und seiner Inhalte. Aber so sehr Platon dadurch auch der Seele das Potential zur Emanzipation zuspricht, so sehr spricht er es dem Eingefangenen und Aufgenommenen zugleich ab. Im (nur) eigenen Interesse werden ihm gegenüber Herrschafts- und Besitzansprüche geltend gemacht, die es gewissermaßen zum Sklavendasein verdammen. Aber wie unverbrüchlich kann eine solche Unterwerfung schon sein? Ist der Herr nicht ebenso abhängig von seinem Knecht wie umgekehrt? Wie eigentlich²⁸⁹ frei kann eine Seele schon sein, wenn sie sich erst dieses oder jenes gefügig machen muss, um sich ihrer Freiheit gewahr werden zu können?

Das Verlorene auf Distanz zu halten, ohne es dafür in Gefangenschaft nehmen oder abstoßen zu müssen, ist unabhängig von den Bildern, die es hinterlassen hat, wohl tatsächlich nicht möglich. Darauf kann man, wie Platon, so reagieren, dass man die inneren (uneingestanden) zu äußeren macht, als könnte man sie sich vorhalten, statt sie vorgehalten zu bekommen,²⁹⁰ als könnte man sie verstauen, einsperren, um sie nur bei Bedarf wieder

²⁸⁷ Vgl. Platon, *Theaitetos*, S. 327

²⁸⁸ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 64.

²⁸⁹ Das Wort „eigentlich“ hat Heidegger stets im Sinne von *eigen-tlich* verwendet, d.h. es betrifft bei ihm das un-teilbare Eigene, das, was (nur) mir „zueigen ist“. (Vgl. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 42). Wenn im Folgenden diese spezielle Bedeutung von „eigentlich“ gemeint ist, wird der Begriff in der Schreibweise von „eigen-tlich“ verwendet, um sie zu betonen.

²⁹⁰ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 64.

hervorzuholen, oder aber man setzt sich ihrer eigenwilligen Dynamik, wie Butler es vorschlägt, aus, gibt sich ihr hin, lässt sie gewähren.

„Ist es möglich“, fragt sich Canetti, die Bilder, die man in sich trägt, „zu schwächen, um freier zu leben?“ Canetti verneint diese Frage, weil alles, schreibt er, „was den Toten zugehört, [...] von Tag zu Tag in einem stärker“ wird.²⁹¹ „Man ist zu ihrem Lebens-Erhalter geworden. Sie sind nicht zu unterdrücken, das Eigentliche sind jetzt sie, sie erscheinen und sprechen unaufhörlich, als hätte man ihnen Blut zu trinken gegeben.“²⁹² So etwas wie eine Abschwächung, ein zugelassenes Verblässen der Bilder, kann es im Ethos vom Canetti nicht geben. Diese Last zurückzuweisen, sie nicht auf sich zu nehmen, wäre in seinen Augen verwerflich. Er will nichts mehr, nichts sehnlicher als das Tote, die Toten, die „toten Antworten“²⁹³ einzubinden in das Leben, ohne dafür den Tod selbst anerkennen zu müssen. Als unvermeidbar und notwendig bezeichnet er deshalb auch den Vorgang, „daß sich alles Leben in einem in das Leben dieser Toten verwandelt.“²⁹⁴

Es *muss* so sein, schreibt er, dass man sie mit dem nährt, „was man sieht, was man hört, was man riecht“, und dass sie sich nicht abspesen lassen mit „Erkenntnissen und Einsichten, die sich nicht auf sie beziehen.“²⁹⁵ Statt, wie Platon, dazu anzuhalten, sich das Abwesende unterwürfig zu machen, zielt das Programm von Canetti auf das exakte Gegenteil ab: auf die Subordination des Eigenen, des Eigen-tlichen unter das Un-eigentliche, das Abwesende, das Tote. Scheinbar darum wissend, dass man diesen propagierten Vorgang schnell mit einer totalen Selbstaufgabe gleichsetzen könnte, wiegelt Canetti allerdings ab, dass ihn zuzulassen das einzig Sinnvolle wäre. „Es verringert einen nicht“, stellt er klar, „es macht einen weiter und irgendwie auch stärker; aber es stellt sich jeder anderen Aufgabe in den Weg, es ist das einzig legitime und alles andere ist Usurpation.“²⁹⁶

Canetti ergibt sich bereitwillig der Besetzung seines un-souveränen Ichs, der Infiltration oder Erweiterung „seines“ Körpers durch das Abwesende, das Tote, lehnt es aber ab selbst zu besetzen, weil dies einer widerrechtlichen Aneignung, einer Usurpation, gleichkommen würde. Sich besetzen zu lassen vom Abwesenden, vom Toten, schränkt dagegen im Gedächtnismodell von Platon die Handlungsmöglichkeiten der Seele zu stark ein, um von ihm als legitim ausgewiesen werden zu können. Canetti fürchtet die eigene Überlegenheit.

²⁹¹ Vgl. Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, S. 132.

²⁹² Ebenda, S. 132.

²⁹³ Därmann, *Tod und Bild*, S. 33

²⁹⁴ Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, S. 132.

²⁹⁵ Ebenda, S. 132.

²⁹⁶ Ebd., S. 132.

Platon die eigene Unterlegenheit.²⁹⁷ Butler hingegen tritt den Versuch an, diese Begriffe aus ihrer starren Fixierung als diametrale Gegensätze zu lösen: „Vielleicht können wir sagen, daß der Schmerz die Möglichkeit beinhaltet, eine Form der Enteignung zu verstehen, die grundlegend dafür ist, wer ich bin.“²⁹⁸ Aber sich diese Enteignung zuzugestehen, bedeutet noch nicht, den eigenen Anspruch auf Autonomie zurückzuweisen oder sich resignativ von aller Möglichkeit zur Emanzipation loszusagen, sondern ihn lediglich einzuschränken durch den „Rückgriff auf die [...] Art und Weise, in der wir von Anfang an und kraft unseres Daseins anderen anvertraut sind, über uns hinaus sind, in das Leben anderer einbezogen sind.“²⁹⁹

Die Trauer ist demgemäß eine privilegierte Empfindung, um sich dieser grundlegenden Beziehungsförmigkeit bewusst zu werden: sie bringt die „Beziehungsbande zum Vorschein [...], deren Folgen für die theoretische Erfassung der grundlegenden Abhängigkeit und ethischen Verantwortung nicht unerheblich sind.“³⁰⁰ Es ist die Feststellung, dass die „Zuneigung zu dem ‚Du‘ ein Teil von dem ausmacht, wer ‚ich‘ bin“, die Erkenntnis, nicht vollständig autonomes Subjekt zu sein, die Tatsache, dass ich nicht nur den Verlust betrauerne „wenn ich dich unter diesen Umständen verliere“, sondern dass ich mir dann auch „selbst unergründlich“ werde.³⁰¹ Schon in der Beziehung, in der *Ver-bindung* zum (präsenten) Anderen, meint Butler, hat man immer ein Stück weit *außer sich* gelebt. Im Trauma, die wiederum von seinem Verlust bewirkt wird, spitzt sich das darauf zu, dass man, „wie von einer Woge der Leidenschaft aus sich herausgetragen“ wird.³⁰² Wir können uns dann nicht mehr - oder nicht mehr so leicht - als „abgegrenzte Wesen darstellen“, da die Anderen, „die für mich Vergangenheit sind, nicht nur in der Faser der Grenze weiterleben, die mich umschließt [...], sondern sich auch in der Art bemerkbar machen, wie ich sozusagen in regelmäßigen Abständen zunichte werde und offen werde für Entgrenzung.“³⁰³

Könnte man aber nicht auch sagen, dass sich im Anblick von äußeren Bildern ein Stück weit das reproduziert, was die Distanz *zu* und die Verstrickung *mit* den inneren Bildern kennzeichnet - und vice versa? Ist man in Anbetracht äußerer Bilder nicht ebenso *außer sich* wie man es möglicherweise in der Beziehung zu anderen Menschen war, respektive zu den

²⁹⁷ Levinas interpretiert die Stelle im Alten Testament (Genesis, Kapitel 32), wo Jakob davon erfährt, dass ihm sein Bruder Esau mit einem vierhundertköpfigen Heer entgegenmarschiert, so, dass er sich mehr davor fürchtet ihn töten zu müssen, als sich um sein eigenes Leben zu ängstigen. (Vgl. Judith Butler, „Gefährdetes Leben“, *Gefährdetes Leben*, S. 162).

²⁹⁸ Butler, „Gewalt, Trauer, Politik“, *Gefährdetes Leben*, S. 45.

²⁹⁹ Vgl. Ebenda, S. 45.

³⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 39.

³⁰¹ Vgl. Ebd., S. 39.

³⁰² Vgl. Ebd., S. 41.

³⁰³ Vgl. Ebd., S. 44 f.

Erinnerungsbildern, die sie hinterlassen haben? Findet dort nicht ebenfalls eine Art von Enteignung statt? „Wer seine Wahrnehmungen und Affekte“, meint Christiane Voss, „nicht einem Kunstwerk zur vorübergehenden Modellierung leihweise überlassen kann, sondern allzu sehr bei sich bleibt, [...] wird keine ästhetische Erfahrung machen.“³⁰⁴ Was in ästhetischen Diskursen unter dem Namen Kontemplation oder Immersion firmiert, bezeichnet einen von äußeren Bildern ausgelösten Effekt, der mit der Trauer gemein hat, dass auch er dazu führt, dass man gewissermaßen aus sich *herausgetragen*, sozusagen „offen [...] für Entgrenzung“,³⁰⁵ wird. Um zu betonen, dass dieser Vorgang zum einen nur temporär vonstatten geht und dass er zum anderen nur eine Abschattung, aber keineswegs schon eine gänzliche Tilgung des Ichs oder der Außenwelt bewirkt, benutzt Voss den Begriff der *Leihgabe*, statt der Enteignung. Voss unterscheidet deswegen auch dezidiert zwischen einem empirischen Körper und einem *Leihkörper*, der sich im Zuge von Immersionseffekten konstituiert und der von den Affekten, die ihm zukommen, gleichsam modelliert wird - und zwar weitgehend unabhängig vom empirischen Körper.

Die Frage, die sich daran anschließt, ist selbstverständlich, ob es im Hinblick auf die Vergleichbarkeit zwischen immersiver Bild- und verlustbedingter Trauererfahrung, zwischen äußeren und inneren Bildern nicht doch einen so erheblichen Unterschied gibt, dass es beinahe verwerflich anmutet beides in Verbindung zueinander zu setzen. Denn einmal angenommen, die äußeren Bilder stehen in keinem unmittelbaren Zusammenhang zur eigenen Lebensgeschichte, zu den Erfahrungen, die man persönlich durchlebt, die man am eigenen - zumindest empirischen - Leib zu spüren bekommen hat: ist es dann nicht eher entlastend im Zuge von Immersionseffekten aus der eigenen Haut schlüpfen, in einen anderen Körper übergehen zu können, um an einer Art von Leben partizipieren zu können, dem man (nur) als unbeobachteter Beobachter beiwohnt?³⁰⁶

Dennoch bedarf auch die ästhetische Immersionserfahrung (nach Voss), genauso wie die Trauer (nach Butler), der Bereitschaft los- und gleichzeitig zuzulassen. Ich muss mich sozusagen selbst loslassen und gleichzeitig zulassen, was Voss eine „grundlegend neutrale Bereitschaft zur positiven wie negativen Affizierbarkeit“³⁰⁷ nennt. Nur so werde „ich“

³⁰⁴ Voss, *Der Leihkörper*, S. 89.

³⁰⁵ Vgl. Butler, „Gewalt, Trauer, Politik“, *Gefährdetes Leben*, S. 45.

³⁰⁶ Voss selbst gibt zwar zu, dass dem so wäre, wendet aber ein, dass der Sprung, den wir normalerweise aus einem moralischen oder logischen Denken heraus machen, um in das „Register des Ästhetischen“ überzugehen, ebenso dazu führen kann, „neue Perspektiven auch innerhalb des Moralischen und/oder Erkenntnishaften einzunehmen.“ So besehen würden dann auch ästhetische Erfahrungen dem Moralischen eher zuspätspielen, als es zu annullieren. (Vgl. Voss, *Der Leihkörper*, S. 227).

³⁰⁷ Vgl. Voss, *Der Leihkörper*, S. 253.

empfänglich für das, was anders ist als ich - auch und vor allem im Hinblick auf Aspekte, die mir keinerlei Möglichkeit zur Identifikation bieten, die ich vielleicht sogar als abweisend, verstörend, unangenehm, anstrengend, verunsichernd oder überfordernd empfinde.³⁰⁸

Es wäre gewiss zu gewagt, diese, von Voss als *Entfremdungsgewinn* bezeichnete Erfahrung mit jener gleichzusetzen, die man erleidet, wenn ein Angehöriger stirbt. Die „verwandelnde Wirkung des Verlusts“,³⁰⁹ die vornehmlich unter Schmerzen vonstatten geht, mit einem „Abenteuer“³¹⁰ gleichzusetzen, wie es Voss im Hinblick auf nicht-gesuchte Dinge und Zusammenhänge tut, denen man im Zuge einer ästhetischen Immersionserfahrung begegnen kann, würde zugegebenermaßen einem unangebrachten Euphemismus gleichkommen. Aber auch wenn dem so ist, so gibt es doch nichtsdestoweniger eine nicht zu leugnende Konvergenz zwischen einer ästhetischen Bild- und einer persönlichen Verlusterfahrung, die darin besteht, dass in Ersterer etwas vorweggenommen wird oder nachklingt von dem, was in Letzterer (auf ungleich intensivere Weise) durchlitten, durchlebt, empfunden wird: eine Art von vorübergehendem Selbst-Verlust, der das Resultat einer *Hingabe* an etwas ist, das über die eng gesteckten Grenzen des Ichs und der Gleichzeitigkeit hinausweist.

Dass sich die Initiativen von Platon gegen den Ausbruch einer maßlosen Trauer vornehmlich an Bildern entzünden ist deswegen wohl auch kein Zufall. Und ebensowenig mag es sich um einen Zufall handeln, wenn sich Butler auf implizite und Voss sogar auf explizite Weise darum bemühen, die von Platon gehegte Befürchtung zu entkräften, dass die Hingabe an den erwähnten (Trauer-)Prozess nur zur totalen Selbstabsorption führen kann. Genauso wie Butler nicht müde wird zu betonen, dass die Behauptung einer konstitutiven und unhintergehbaren Beziehungsförmigkeit keineswegs die Gültigkeit der Forderungen nach körperlicher Integrität und Selbstbestimmung annulliert,³¹¹ unterstreicht auch Voss immer wieder, dass eine Bilderfahrung, nur weil sie immersiv ist, nicht zwangsläufig die Aufhebung einer kritischen Distanz gegenüber der Darstellung bewirken muss.³¹²

³⁰⁸ Eine ästhetische Erfahrung zu machen hat nach Voss zur Bedingung, dass man sich von einem künstlerischen Gegenstand ins Ungewisse versetzen lässt. Wenn man das Gesehene (und das, was durch das Gesehene in einem selbst ausgelöst wird) nur umstandslos auf die „vertrauten Annahmen und alltäglichen Probleme“ zurückführt, die dem persönlichen Leben angehören, so hat man im Grunde keine ästhetische Erfahrung gemacht: „Zu sehr bestimmen dann außerästhetische Motive den Blick auf das [...] Geschehen, wird es allein als Spiegel der eigenen Verstrickungen betrachtet.“ (Vgl. Voss, *Der Leihkörper*, S. 144).

³⁰⁹ Vgl. Butler, „Gewalt, Trauer, Politik“, *Gefährdetes Leben*, S. 38.

³¹⁰ Vgl. Voss, *Der Leihkörper*, S. 254.

³¹¹ Vgl. Butler, „Gewalt, Trauer, Politik“, *Gefährdetes Leben*, S. 42.

³¹² Vgl. Voss, *Der Leihkörper*, S. 185.

Dadurch reagieren beide in vorseilender Weise auf einen Vorwurf, der vor allem von Platon herrührt, respektive von seinem Misstrauen gegenüber Konzepten, die nicht auf einen argumentativ bestrittenen Triumph menschlicher Autonomie zulaufen. So zieht Voss dann auch primär *ihn* für die Hartnäckigkeit des Vorurteils zur Verantwortung, dass den emotionalen Immersions- und Überwältigungseffekten illusionärer Darstellungen bis heute reflexartig unterstellt wird, sie würden gewissermaßen den Verstand des Betrachters suspendieren, um ihn dadurch besser indoktrinieren zu können. Vor allem in der Moderne, beklagt sich Voss, wird man im „Namen der Illusionskritik“ abermals eine „realistische Kunst“ verurteilen, „die nicht auf ihre eigenen Effektmechanismen und somit auf ihre eigene Medialität reflektiert.“³¹³

Aber ist eine Kunst schon zwangsläufig wahrhaftiger, nur weil sie diese mutmaßliche Transparenz gewährleistet? Ist eine Kunst schon automatisch verwerflich, nur weil sie auf die erwähnten Effekte setzt, um den Betrachter - vielleicht auch *nur* - emotional zu affizieren? Im Hinblick darauf, dass sich Platon zuvorderst um die Entstehung eines kritischen Medienbewusstseins bemüht, möchte man ihm beinahe keinen Vorwurf machen. Aber doch zeugt die Grundannahme, der (nicht-philosophische) Betrachter wäre a priori und per se außerstande zwischen Wirklichkeit und Inszenierung zu unterscheiden, auch von einem anmaßenden, weil elitären und paternalistischen Menschenbild, insofern es ihn als heteronome, leere, modulierbare Beschreibungsfläche zu denken voraussetzt; als leichtgläubige Beute für jene, die von den Philosophen nur despektierlich als Sophisten bezeichnet werden. Denen unterstellen sie nämlich - vielleicht nicht ohne Grund -, dass ihre Schriften und Bilder einer unaufrichtigen Motivation unterliegen würden: als käme die Hingabe, die ihre Erzeugnisse evozieren, in Wirklichkeit nur ihren monetären, manipulativen und eigennützigen Interessen zugute.

Das so stehen zu lassen wäre nach Ansicht von Därmann allerdings nur die halbe Wahrheit: denn spätestens seit Hegel weiß man, dass jede Abgrenzungsstrategie notwendigerweise in Abhängigkeit zu dem steht, *wovon* sie sich abgrenzt: „Hegel wird uns sagen, daß alle Negativität in ihrer Negativität das bewahrt, dessen Negation sie ist.“³¹⁴ Die Argumentation von Därmann zielt deswegen vor allem darauf ab, die von Platon notdürftig kaschierten Doppelgängertendenzen zwischen den Philosophen und den Sophisten aufzudecken: gerade im *Sophistes* erweckt es den Anschein, „als hätten die Philosophen einen mit großen

³¹³ Vgl. Ebenda, S. 77.

³¹⁴ Levinas, *Gott, der Tod und die Zeit*, S. 145.

Spiegeln versehenen Raum betreten, in dem ihnen ein Bild zurückgeworfen wird, das zu empfangen sie sich verweigern müssen; nicht glaubend, daß dieses wölfische Gesicht, diese bestialische Fratze ihr Eigenes sei: Hund und Wolf sind sich zum Verwechseln ähnlich wie das Sein und der Schein des Seins, wie das Abgebildete und das Bild.“³¹⁵

IV.IX. Tiefe und Fall.

„Wenn man [...] jemanden verliert“, meint Butler, „ist man auch mit etwas Rätselhaftem konfrontiert: In dem Verlust verbirgt sich etwas, in den Untiefen des Verlusts ist etwas verloren.“³¹⁶ Die Trauer wird nach Butler vornehmlich durch eine doppelte „Erfahrung des Nichtwissens“ motiviert und aufrecht erhalten. Zum einen in Bezug darauf, dass wir weder vollständig, noch aus der sicheren Distanz eines autonomen Subjekts zu sagen imstande sind, was uns die Beziehung zu der Person, die wir verloren haben, bedeutet hat, „denn schon das ‚Ich‘“, meint sie, „wird durch seine Beziehung zu dem Anderen in Frage gestellt, eine Beziehung, die mich nicht gerade zur Sprachlosigkeit verurteilt, die aber meine Rede mit Zeichen ihrer Auflösung übersät.“³¹⁷ Zum anderen in Bezug darauf, dass wir nicht wissen (können), was noch kommen, was aus der Trauer einmal hervorgehen, in wen sie uns eines Tages verwandelt haben wird, „wie wenn wir“, schreibt Levinas, „am Vorabend eines Ereignisses stünden, das jenseits dessen liegt, was sich im Leiden bis zum Ende enthüllt hat.“³¹⁸

Was gewissermaßen abwesend ist in der Trauer ist die Vorhersehbarkeit und die Herstellbarkeit ihres Endes: keine einzelne Erkenntnis ist groß, umfassend und stark genug, keine spezielle Tätigkeit ausreichend, um sie selbstbestimmt einstellen zu können. Sie kann durch den (zeitlichen) Abstand zwar abnehmen oder sogar komplett verschwinden, aber doch ist eine bestimmte Phase von der Ungewissheit bestimmt, sich nicht ausmalen zu können, dass sie eines Tages vorbei sein wird. Womit gesagt sein soll, dass man in aller Regel nicht dadurch zu trauern aufhört, dass man sich dafür entscheidet, die Trauer zu beenden.

„Etwas ist größer“, sagt Butler, „als der eigene bewußte Plan, als das eigene Vorhaben, als das eigene Wissen und Wählen.“³¹⁹ Demgemäß zeigt der Tod auf, wie Levinas meint, dass das Subjekt „nicht Herr ist“, er kündigt ein Ereignis an, „in bezug auf welches das Subjekt nicht mehr Subjekt ist“, er ist das untrügerische Indiz dafür, „daß das Subjekt [...] in

³¹⁵ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 68.

³¹⁶ Butler, „Gewalt, Trauer, Politik“, *Gefährdetes Leben*, S. 38.

³¹⁷ Vgl. Ebenda, S. 40.

³¹⁸ Vgl. Levinas, *Die Zeit und der Andere*, S. 42 f.

³¹⁹ Butler, „Gewalt, Trauer, Politik“, *Gefährdetes Leben*, S. 38.

Beziehung ist zu dem, was nicht von ihm kommt“, dass es (immer schon) in Beziehung *gesetzt* ist „mit dem Geheimnis“. ³²⁰ Für die Philosophen der ersten Stunde wäre das selbstverständlich - und davon erzählt ja im Grunde auch die *Odyssee* - ein unannehmbarer und skandalöser Gedanke, insofern für sie ja selbst noch die Erfahrung der Passivität (wie wenn man von Wellen getragen wird) im Endeffekt nur die Rückkehr des Objekts zu seinem Subjekt-Status bedingt: „Der Weg der Philosophie“, beklagt sich Levinas über diesen Ansatz, „bleibt der des Odysseus, dessen Abenteuer in der Welt nichts anderes als die Rückkehr zu seiner Geburtsinsel war - ein Sich-Gefallen im Selben, ein Verkennen des Anderen.“ ³²¹

Sich auf ein Bild *vollständig* einzulassen bedeutet für den Philosophen deshalb wohl auch vornehmlich, sich der eingangs als Untiefe bezeichneten Dimension der Trauer/des Bildes nicht hin- sondern verloren zu geben. Platon räumt den Träger frei, um seinen Grund offenzulegen, ihn sichtbar und transparent zu machen: auch deshalb vielleicht, weil er auf diese Weise den *Fall* des Betrachters, des Trauernden, abzubremsen glaubt. Es wäre allerdings ein Irrtum anzunehmen, dass sich so etwas wie Tiefe für ihn an der räumlichen Ausgestaltung eines Bildes entzündet. Viel eher ist es so, dass sie sich daran bemisst, ob sich ein Bild als Bild zu erkennen gibt oder nicht. Eine Tiefe etwa, die sich auf eine Offenlegung des Trägers hin begrenzt, ist sozusagen eine legitime Tiefe, insofern sie den Schein als Schein erkennbar macht, eine Tiefe aber, die es unterlässt, auf diese Scheinhaftigkeit zu verweisen, ist (zumindest) für den Philosophen per se eine immersive, eine sophistische Tiefe, die den Betrachter (wie den maßlos Trauernden) in einen unendlichen, halt-losen Fall hineinzieht. Woran, an welchen Bildern entzündet sich aber die Kritik des Philosophen, wenn der Sophist die Empfindung eines halt-losen Falls (eines Todes-Falls) ohnehin nur simuliert, trivialisiert oder ausspart, während er selbst ganz davon ablässt, ihn überhaupt zuzulassen, respektive ihn auf eine festgelegte Grenze hin einschränkt und dadurch ver-endlich?

IV.X. Sophisten und Philosophen.

Sokrates steht vor Gericht. ³²² Ausgerechnet ihm, dem Philosophen, werden die schlechten Eigenschaften eines Sophisten zur Last gelegt: „Gottlos sei er und Unrecht mache er zu Recht, auch soll er die Jugend verdorben haben.“ ³²³ Aber was ist ein Sophist genau? Und was unterscheidet ihn von einem Philosophen? Nicht Sokrates, sondern Theaitetos und ein

³²⁰ Vgl. Levinas, *Die Zeit und der Andere*, S. 43.

³²¹ Emmanuel Levinas, „Die Bedeutung und der Sinn“, *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg: Felix Meiner 1989, S. 33 (Orig. *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier: Fata Morgana 1964/1972).

³²² Platon, *Des Sokrates Verteidigung. Apologie*, Übers. aus dem Griechischen von Friedrich Schleiermacher, Transkript auf: <http://www.textlog.de/platon-apologie.html>.

³²³ Därmann, *Tod und Bild*, S. 66.

eleatischer Fremdling beantworten diese Frage im *Sophistes*. Was zur Debatte steht ist die Verfügung des Parmenides, die besagt, dass „Nicht-Seiendes nicht gedacht werden kann und eben darum nicht ist; nur Seiendes ist, weil es denkbar ist.“³²⁴ Aber, so lautet der Einwand, den Theaitetos und der Fremdling entbinden, es *gibt* doch Sinnestäuschungen und Irrtümer in den Gedanken, und - was noch mehr ins Gewicht fällt - jene Produkte, die der Vorstellungskraft des Künstlers entspringen: „Man kann so etwas Einfaches wie ‚Machen‘“, stellt Paul Friedländer ganz richtig fest, „gar nicht verstehen ohne das Nicht-Sein.“³²⁵ Für die Philosophen ist *ergo* erwiesen, dass auch das „Nichtsein auf gewisse Weise ist, weil und insofern es sagbar und denkbar ist.“³²⁶ Aber wieso ist es für die Philosophen von so entscheidender Bedeutung, diesen Beweis zu erbringen? Warum gehen sie dafür sogar soweit, den heiligen Weisungen ihres philosophischen Ur-Vaters zu widersprechen?

Die platonische Philosophie, müsste man mit Därmann sagen, entzündet sich in erster und letzter Konsequenz am falschen Schein. Aber um auf die Gefahren eines solchen Scheins hinzuweisen, muss man ihm bereits zugestanden haben, dass er - auf gewisse Weise - existiert. „Nur unter der Bedingung“, schreibt Därmann, „daß Schein, Irrtum, Täuschung nachweislich denkbar und sagbar ist, vermag der Sophist für eine diskursive Trugbildung zur Verantwortung gezogen zu werden und ins Licht gestellt zu sein, was demgegenüber die wahre Philosophie auszeichnet.“³²⁷

Dementsprechend zielt die gesamte Argumentation darauf ab, sich von den Sophisten und ihren mutmaßlichen Trugbildern abzugrenzen. Weniger im Sinne einer „Dialektik des Widerspruchs oder der Gegensätzlichkeit“, sondern - mit Gilles Deleuze gesprochen - in einer „Dialektik der Rivalität [...] der Rivalen oder Bewerber.“³²⁸ Der Sophist als Maler, das ist der Betrüger, der Schurke, der Scharlatan, der Egoist und Hedonist. Ein Sündenbock, der für alles einsteht, was der Philosoph *nicht* ist, *nicht* sein will, *nicht* zu sein glaubt, und dem er sich deswegen als moralisch integerer Konkurrent gegenüber stellt; der sich in Abgrenzung zu ihm als derjenige in Szene setzt, der gut *ist*, statt nur *scheinbar* gut zu sein. Ein an Ruhm und Reichtum desinteressierter Altruist. Ein den Körper und seine kurzfristigen Sinnesfreuden gering schätzender Asket.

³²⁴ Ebenda, S. 66.

³²⁵ Paul Friedländer, *Die Platonischen Schriften. Zweite und Dritte Periode*, Berlin: De Gruyter 1960, S. 232 (Orig. 1928), zit. nach Därmann, *Tod und Bild*, S. 74.

³²⁶ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 67.

³²⁷ Ebenda, S. 67 f.

³²⁸ Vgl. Gilles Deleuze, „Platon und das Trugbild“, *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*, Hg. Emmanuel Alloa, München: Fink 2011, S. 120 (Orig. 1966).

Dass dieser Selbstinszenierung ein enormer Hang zur Selbstgerechtigkeit anhaftet, und dass sie deswegen wohl auch zwangsläufig Widerstände provoziert, versteht sich natürlich von selbst. Andererseits macht es Parmenides seinen Nachfolgern aber auch relativ leicht, diese Rolle einzunehmen, insofern er die Möglichkeit von Trugbildungen, die ein Nichtseiendes (in gewisser Weise) als seiend zu denken voraussetzen, generell ausschließt. Man könnte beinahe sagen, dass er den Betrachter dadurch der möglicherweise manipulativen Wirkung von Bildern - wenn auch ungewollt - regelrecht preisgibt, statt ihn zumindest zu einem kritischen Medienbewusstsein anzuhalten. Dementsprechend hat Platon dann auch freies Spiel. Aus durchaus nicht unberechtigten Gründen weiß er das Recht auf seiner Seite. Weswegen es ihm auch nicht allzu schwer fällt sich dem Sophisten gegenüber als der erhabeneren Moralist zu inszenieren. „Ist nur die Sprache ‚gut‘, wenn sie gut zum Ziel führt, oder wenn sie zum guten Ziel führt?“³²⁹ Der Philosoph zieht die Erlangung des *guten* Ziels dem zweckrationalen Gelingen einer Aufgabe vor, die gar nicht erst von der Frage tangiert wird, ob ihre Bewältigung gute oder schlechte Folgen hat.

Die Frage nach der guten Rede berührt aber vor allem auch die Frage nach dem guten Bild. Wenn der Sophist - fast im identischen Wortlaut - mit jenem bereits erwähnten Maler aus der *Politeia* gleichgesetzt wird, der die unmittelbare Wirklichkeit nur in kopistischer Manier nachbildet, statt seinen Bildern etwas hinzuzufügen oder etwas an ihnen auszusparen, so fällt die Anschuldigung, die der Fremdling im *Sophistes* ihm gegenüber erhebt, allerdings noch radikaler und erbitterter aus, insofern er ihm zur Last legt, einer solchen Praxis über die Mittel der einlullenden Rhetorik erst den diskursiven Boden bereitet zu haben: der Sophist verfertige

„dich und mich und alles, was lebt und wächst [...]dazu Meer und Erde und Himmel und Götter und alles insgesamt. [...] Können wir nicht erwarten, daß es in Worten eine andere ähnliche Kunst gebe, vermöge deren es möglich wäre, Jünglinge und solche, die noch in weiter Ferne stehen von dem wahren Wesen der Dinge, durch die Ohren mit Worten zu bezaubern, indem man gesprochene Schattenbilder von allem vorzeigt, so daß man sie glauben macht, es sei etwas Wahres gesagt, und der, welcher es sagt, der weiseste unter allen in allen Dingen?“³³⁰

Dass der Philosoph sich gleichsam zugute hält durch seine Reden die Dinge *nicht* in ein „abgeschirmtes, gedämpftes, heiteres und und besänftigendes Licht“³³¹ zu tauchen, wie er es dem rhetorisch operierenden Sophisten zum Vorwurf macht, muss einen angesichts des

³²⁹ Bruno Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1986, S. 220, zit. nach Därmann, *Tod und Bild*, S. 78.

³³⁰ Platon, *Sophistes*, S. 68 f.

³³¹ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 87.

platonischen Trauerverbots allerdings verwundern. Welchen Schrecken meint der Philosoph zu enthüllen, wenn es keiner ist, der sich, von Verlust und Tod herrührend, in Trauer, Zorn oder Furcht artikuliert? Die mimetische Kunst des Sophisten mag ihren Opfern einen „menschlichen Traum für Wachende“³³² bereiten, ihnen einen „gefährlichen Liebestrank“³³³ überreichen, der sie zum Eskapismus verleitet, aber doch bleibt zu fragen, „ob nicht die Philosophie ebenfalls einen Traum hervorbringt, der den Menschen aus der Ordnung des Todes entläßt, indem und soweit er die Unsterblichkeit der Seele verspricht.“³³⁴ Aber wer muss überhaupt davon überzeugt werden? Kann nicht nur der maßlos Trauernde der (ungewollte) Adressat dieses Projekts sein? Derjenige, der sich vom sophistischen Trugbild (insofern er es überhaupt als solches durchschaut) in seinen eigenen Empfindungen betrogen fühlt, der aber andererseits auch unvermögend oder nicht willens ist sich seine Trauer, seinen Zorn oder seine Furcht einzugestehen?

IV.XI. Wahrheit und Betrug.

Worum es Platon wohl tatsächlich erst einmal geht, ist die durchaus notwendige Etablierung des Gedankens, dass es so etwas wie Wahrheit *und* Betrug überhaupt gibt. Von dem, was man für die Wahrheit hält, kann man ebenso betrogen werden, wie man sich von etwas Wahrem abwenden kann, nur weil man es fälschlicherweise für eine böswillige Täuschung gehalten hat. Und wie immer sind es die Bilder in den (platonischen Sprach-)Bildern, die das Bewusstsein dafür schärfen sollen, dass die Grenze zwischen Wahrheit und Betrug eine zitternde, wenn nicht sogar eine fließende ist. Im *Sophistes* etwa sind es „unnachdenkliche junge Knaben“, die beim Anblick eines *fern* von ihnen positionierten Objekts dem Irrglauben aufsitzen, es handle sich nicht um ein Nachbild des Originals, sondern um dieses selbst.³³⁵

Ein Motiv, das bereits in anderer Form im *Philebos* auftaucht, wo sich die Seele in ein Selbstgespräch verstrickt, weil sie nicht mit absoluter Sicherheit zu sagen vermag, ob es sich beim Anblick einer Person aus der Ferne um einen tatsächlichen Menschen oder ein Bildwerk handelt, „das von ein paar Hirtenhänden geschnitzt wurde.“³³⁶

Die Sorge, die den Philosophen umtreibt, rührt vor allem daher, dass eine Seele, die Falsches „mitanhört und ‚aufschreibt‘, in Zukunft etwas Falsches denken und d.h. auf irrige und

³³² Vgl. Platon, *Sophistes*, S. 169.

³³³ Vgl. Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, S. 25 (Orig. *Die Provinz des Menschen*, 1973).

Bei Canetti heißt es vollständig: „Die ‚Kultur‘ wird aus den Eitelkeiten ihrer Förderer zusammengebraut. Sie ist ein gefährlicher Liebestrank, der vom Tode ablenkt. Der reinste Ausdruck der Kultur ist ein ägyptisches Grab, wo alles vergeblich herumsteht, Geräte, Schmuck, Nahrung, Bilder, Skulptur, Gebete, und der Tote ist doch nicht am Leben.“

³³⁴ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 87.

³³⁵ Vgl. Platon, *Sophistes*, S. 67.

³³⁶ Vgl. Platon, *Philebos. Band II der Spätdialoge Platons*, Übers. aus dem Griechischen von Rudolf Rufener, Zürich: Artemis 1969, S. 52

abwegige Weise mit sich selbst zu sprechen im Begriff ist.“³³⁷ Im *Philebos* integriert Platon deswegen sogar einen Maler in die Seele, der falsche Ikonen einzeichnet, und gleichermaßen auch einen inneren Schreiber, der Falsches einschreibt.³³⁸ Für Därmann ein Indiz, dass er bereits Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Augenblick der Wahrnehmung zusammenzieht, insofern „das jetzt Gesehene und anschließend behaltene“ einmal über die Richtigkeit oder Falschheit einer zukünftigen Wahrnehmung mitbestimmen wird.³³⁹ Aber wie lässt sich Richtiges von Falschem - sowohl jetzt, als auch retrospektiv - auseinanderhalten?

Sobald sich der Philosoph nicht mehr nur damit begnügt zu einem kritischen Bewußtsein im Hinblick auf Wahrnehmungen und Bilder anzuhalten und dazu übergeht auszuführen, was ein richtiges und was ein falsches Bild ist, beginnt es schwierig zu werden, seinen als objektiv und moralisch integer ausgewiesenen Vorlieben keinen Widerstand entgegen setzen zu wollen. Während sich Därmann zwischen den Zeilen als - gleichwohl skeptisch bleibende - Anhängerin des platonischen Programms zu erkennen gibt, das gewissermaßen nur Kunstwerke gelten zu lassen vorschreibt, die ihre Medialität mit-reflektieren, lehnt Voss diesen Ansatz als borniert und einseitig ab. Was sie daran (zurecht) abstößt, ist der Umstand, dass er dazu verleitet, eine Art von „ästhetischen Imperativ“ unberücksichtigt zu lassen, der sich als *Respekt* gegenüber der Autonomie eines Kunstwerks manifestiert.³⁴⁰

„Dass die künstlerische Präsenzerfahrung“, moniert Voss, „eine eigene Wirklichkeit annimmt und entsprechend eigenen Regeln der Beurteilung untersteht, gerät hier noch nicht in den Blick.“³⁴¹ Ihre Kritik richtet sich dabei nicht nur gegen die platonische Pauschalverurteilung von Bildern (in diesem Fall: Gemälde), denen es an Transparenz und medialer Selbstreflexion mangelt oder die über Immersions- und Überwältigungseffekte verfügen. Was sie auch stört ist die ablehnende, voreingenommene Haltung, die Platon gegenüber Bildern einnimmt, respektive einzunehmen vorschreibt, die *nicht* der „objektiven Proportionslehre“³⁴² entsprechen: „Das dritte angeführte Problem ästhetischer Illusionsbildungen sieht Platon, etwa in Bezug auf Gemälde, darin, dass überhaupt nur aus einer bestimmten Perspektive,

³³⁷ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 88.

³³⁸ Vgl. Platon, *Philebos. Band II der Spätdialoge Platons*, S. 53.

³³⁹ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 88.

³⁴⁰ Vgl. Voss, *Der Leihkörper*, S. 288.

³⁴¹ Ebenda, S. 77.

³⁴² Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 92.

frontal z.B., ein Eindruck lebendiger Darstellung entstehen kann. Das wiederum legt den Betrachter auf einseitige Perspektiven in autoritärer Weise fest.“³⁴³

Wie Därmann feststellt, eröffnet der Philosoph dadurch eine binäre Opposition zwischen „zwei Arten der Nachahmungskunst“:³⁴⁴ auf der einen (der negativen Seite) gibt es eine täuschende (sophistische) Mimesis, die als Trugbild herabqualifiziert wird, auf der anderen (der positiven Seite) eine nicht-täuschende (philosophische) Mimesis, die als *Ebenbild* gefeiert wird. In den erwähnten Beispielen aus dem *Sophistes* und dem *Philebos* ist es nicht umsonst die *Ferne*, die es den Betroffenen schwer bis unmöglich macht, dass ihre Realitätsprüfung („ist es das Original oder sein Abbild?“) das korrekte Ergebnis erbringt - und korrekt ist ein Bild (zumindest für den Philosophen) nur dann, wenn es den Proportionen des Originals entspricht, statt im Vergleich zu ihm *disproportional* auszufallen. Dass sich der Sophist, wenn er ein scheinbildendes Kunstwerk herstellt, nicht von den Maßverhältnissen des Originals leiten lässt, dass er nur *einen* bestimmten Beobachterwinkel als Fixpunkt auswählt, dass er in (vermeintlich) unaufrichtiger Manier spezielle Partien größer oder kleiner ausgestaltet, als ihm die „Wirklichkeit“ vorschreibt, gibt eines der Hauptmotive für die Aversion des Philosophen gegenüber einer illusionistischen Kunst ab: „Sofern die scheinbildende Kunst Korrekturen dieser Art am Tatsächlichen vornimmt, verliert sie, so die den Schein anklagende Philosophie, den richtigen Bezug zu dem, was sie abbildet. Diese die Wirklichkeit der Dinge verändernden und hintergehenden Bilder lassen ihre eigene Medialität vergessen, weil sie sich mit dem schaulustigen Auge gemein machen bzw. auf das betrachtende Auge hin konzipiert sind und nicht nach Maßgabe der Dinge selbst.“³⁴⁵

Für Därmann hat das zum einen zur Konsequenz, dass man die exemplarischen Allegorien von den unnachdenklichen jungen Knaben und der Seele, die sich aufgrund eines falschen Anscheins in Selbstgespräche verwickelt, nicht mehr als Folge einer Auseinandersetzung mit der für Platon so wichtigen Urbild-Abbild-Relation auffassen kann. Das Interesse liegt hier eindeutig darauf, die Beziehung zwischen Original und Abbild zum Gegenstand der

³⁴³ Voss, *Der Leihkörper*, S. 78.

Dieser Kritikpunkt mag auf den ersten Blick irritieren. Verweist ein ästhetischer Gegenstand, wenn er der Proportionslehre widerspricht, nicht sogar ungleich *mehr* auf seine Gemachtheit als einer, der ihr entspricht, insofern bereits ein minimaler Wechsel des Beobachterstandpunkts ausreicht, um seine Gemachtheit zu erkennen? Voss verschafft glücklicherweise Aufklärung: „Ein bloßer Wechsel der Betrachterposition vor einem Bild, ein Stück nach links oder rechts offenbare bereits die Unähnlichkeit der vermeintlichen Nachbildung zu dem, was es darzustellen vorgebe. Das wertet Platon nun keinswegs als eine Selbstmarkierung von Kunst oder als einen selbstreflexiven Hinweis des Gemäldes auf sein Gemachtsein. Vielmehr legt er es der Kunst an dem Punkt als Schwäche aus, weil sie nur unfreiwillig ihre Täuschungsabsicht verrate, ohne diese selbst aber zurückzunehmen. Anstatt durch die Kunst dazu motiviert zu werden, eine kritische Denkhaltung des Perspektivenwechsels einzuüben, so lässt sich hier Platons Kritik an ‚scheinbildenden‘ Verfahren und Effekten der Kunst verstehen, wird der Betrachter nur darin bestärkt, sich auf eine unbewegliche Betrachterposition dogmatisch festzulegen, um sich dann der (falschen) Scheinbildung hingeben zu können.“ (Voss, *Der Leihkörper*, S. 76).

³⁴⁴ Vgl. Platon, *Sophistes*, S. 71.

³⁴⁵ Därmann, *Tod und Bild*, S. 91.

Untersuchung zu erheben. Nicht mehr (nur) die Ideen (die Urbilder) werden zum einzig wahren Maßstab erklärt, sondern das „wirklich Seiende der Dinge“. ³⁴⁶ Dementsprechend abwesend ist - zumindest für einen Moment lang - eine transzendente, jenseitige Komponente, oder besser ausgedrückt, sie wird temporär säkularisiert durch die Höherwertung einer „nach objektiven und subjektiven Gesichtspunkten“ ³⁴⁷ orientierten Proportionslehre und Perspektivik.

Wenn behauptet wird, dass das Nichtsein auf *gewisse* Weise ist, weil und insofern es sagbar und denkbar ist, so ist damit gesagt, dass für Platon zwar jedes Bildes (ob nun Trug- oder Ebenbild) ein *gewisses* Sein innehat, dass aber das (sophistische) Trugbild sich dahingehend vom (philosophischen) Ebenbild unterscheidet, dass es in „suggestiver Unaufrichtigkeit“ ³⁴⁸ Seiendes als Nichtseiendes und Nichtseiendes als Seiendes ausgibt, während das philosophische Bild(-Konzept) darauf abzielt, Seiendes als Seiendes (durch proportionale Deckungsgleichheit von Original und Abbild) nachzubilden und Nichtseiendes als Nichtseiendes (durch Offenlegung seiner Medialität, seiner Fiktionalität) bloß zu stellen. Lautet das Gebot also, dass ein Bild, wenn es ein Seiendes abbildet, es so abbilden muss, wie es (hinsichtlich seiner Proportionen) „wirklich“ ist, und dass es im gegenläufigen Fall, wenn es „Unwirkliches“ hervorbringt, dieses auch als „unwirklich“ darstellen muss? Wenn es kein Original gibt, so kann es doch nichtsdestoweniger einen „wirklichen“ Anlass, eine „wirkliche“ Motivation, eine „wirkliche“ Notwendigkeit, ein „wirkliches“ Begehren geben „Unwirkliches“ zu verwirklichen. Wobei es einerlei ist, ob es sich dabei um eine Lücke, einen Mangel oder um einen Überschuss innerhalb der (nicht-ästhetischen) Wirklichkeit handelt.

Nach Ansicht von Därmann bestreitet das Platon aber auch gar nicht. Im Gegenteil. Was er bestreitet ist lediglich die Annahme, dass es Nichtseiendes *an sich* gibt, nicht aber, dass es - wie Parmenides stur behauptet - Nichtseiendes generell nicht geben würde. Gleichwohl sagt er aber *auch*, dass Nichtseiendes notwendigerweise von Seiendem kommen muss, respektive, dass es zwangsläufig in einer Beziehung zu ihm stehen muss, die entweder (vom Sophisten) kaschiert oder (vom Philosophen) offengelegt wird: „Es ist der [...] Begriff des Ähnlichen, der zu denken zwingt, daß Unwirklichkeit ohne Bezug auf Wirklichkeit, Nichtseiendes ohne ein Verhältnis zu Seiendem, nicht möglich sein kann.“ ³⁴⁹

³⁴⁶ Vgl. Ebenda, S. 90.

³⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 92.

³⁴⁸ Vgl. Voss, *Der Leihkörper*, S. 77.

³⁴⁹ Därmann, *Tod und Bild*, S. 94.

Dementsprechend ist das Bild bei Platon weder ausschließlich seiend, noch ausschließlich nichtseiend, sondern eine Verschränkung von beidem. „Aber es *ist* ja doch irgendwie!“, ruft der argumentativ in die Enge getriebene Theaitetos aus. „Nicht jedoch wahrhaft, sagst du“, bohrt der eleatische Fremdling nach. „Das freilich nicht“, gibt Theaitetos geradeaus zu, setzt allerdings relativierend nach: „Aber Bild ist es doch wirklich.“³⁵⁰ Die Erkenntnis besteht darin, dass das Bild zwar materialiter ein wirklich seiender Gegenstand ist, dass es seine materielle Existenz aber nichtdestoweniger übersteigt, insofern es (kraft seiner zusätzlichen Medialität) Nichtseiendes nicht Nichts zu sein belässt, sondern es *als* Nichtseiendes ins *bildliche Sein* erhebt. „Aber es *ist* ja doch irgendwie!“, tönt es als Echo aus der Ferne, „indem und wann immer es eröffnet wird im Sein einer Rede oder eines Bildes“,³⁵¹ ergänzt Därmann.

Dem Bild kommt somit zwar kein vollständiges, aber doch ein „vermindertes Sein“³⁵² zu. Was bedeutet das aber in Bezug auf das Nichts, oder, wie Fink es nennt, das *Todesnichts*? In gewisser Weise muss man sagen, dass es in die platonische Rechnung *nicht* aufgenommen wird. Spätestens durch den *Aufschrei* von Theaitetos verringert sich die Wahrscheinlichkeit, dass das Nichts als Nichtsein die schreckliche Bedeutung von absoluter Aufhebung, von irreversibler Vernichtung des Seins (von Tod) annehmen könnte: vom Nichts schlechthin. Im *Sophistes* heißt es nämlich: „Wenn wir Nichtseiendes sagen, so meinen wir nicht, wie es scheint, ein Entgegengesetztes vom Seienden, sondern nur ein Verschiedenes.“³⁵³ Auf diese Weise bleibt das Nichts als Nichtseiendes gewissermaßen unter und zwischen den Lebenden. So schreibt auch Därmann: „Es ist [...] ein ‚relativ Anderes‘, eine relative Andersheit im Sein selbst, und nicht ein ‚radikal Anderes‘, denn indem das Nichtseiende als Verschiedenheit bestimmt wird, hat man jeder ‚Untersuchung‘ über das schlechthin Nichtseiende ‚den Abschied gegeben‘.“³⁵⁴ Ein weiteres Mal - so gewinnt man den Eindruck - hat sich Platon *sehr* weit, aber trotzdem nicht weit genug vorgewagt.

IV.XII. Sichtbares und Sagbares.

Mit dem Einbruch des Bildes fällt vor allem das Risiko der Täuschung in Welt und Seele ein. „Falscher und wahrer Schein, Trug- und Ebenbildung sind gleichen Ursprungs, wenn aus der

³⁵⁰ Vgl. Platon, *Sophistes*, S. 85.

³⁵¹ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 95.

³⁵² Vgl. Ebenda, S. 95.

³⁵³ Platon, *Sophistes*, S. 139.

³⁵⁴ Därmann, *Tod und Bild*, S. 102.

Nachbildung selbst, wie behauptet wird, eine täuschende Kunst ‚entstehe‘.“³⁵⁵ Wie bereits erwähnt wurde, ersinnt der Philosoph eine Reihe von Gegenmaßnahmen, die sich auch als konkrete technische Anweisungen lesen lassen, um die hinzu getretene Verwechslungsgefahr zu minimieren. Aus einer zeitgenössischen, aufgeschlosseneren Perspektive, wie Voss sie gleichwohl immer noch für einzufordern nötig hält, um gegen die Hartnäckigkeit der von Platon herrührenden Voreingenommenheiten zu opponieren, muss einem der philosophische Regelkatalog selbstverständlich so vorkommen, als wolle der Philosoph unter dem Deckmantel der Moral seine geschmäckerischen Vorlieben und Abneigungen in den Diskurs einschmuggeln, um so ein verbindliches Regulativ für die Kunst und ihre Künstler zu installieren, das nur *seinen* Wertevorstellungen entspricht.

Die Frage der Differenz, respektive der Differenzierbarkeit zwischen Bild und Wirklichkeit wird zwar keinesfalls aus unberechtigten Gründen als eine ethisch-moralische Frage behandelt, nichtsdestoweniger ließe sich aber einwenden, dass sie aufzuwerfen vielleicht schon ausreichend wäre. Voss etwa bringt den sehr passenden Begriff eines „Schleiers der Unverstricktheit“³⁵⁶ ein, der sich in Anbetracht eines Kunstwerks umlegen lässt. Ein Schleier deckt zwar ab, bleibt aber dennoch durchlässig. Auf der einen Seite könne man so zwischen sich und dem Kunstwerk eine Differenz anlegen und ausmessen, die einer analytischen, eher kritisch-distanzierten Haltung entspricht (Moment der Abdeckung), auf der anderen Seite bleibt durch ihn aber auch eine durch Techniken der Immersion erzeugte Verstrickung mit dem Bildgeschehen gewährt (Moment der Durchlässigkeit): „Die Technik, einen ‚Schleier der Unverstricktheit‘ auf sich selbst im Verhältnis zum ästhetischen Gegenstand anzuwenden, kann man als eine zwischen illudierter und analytischer Haltung zu einem ästhetischen Objekt reflexiv vermittelnde Intervention verstehen.“³⁵⁷

Freilich scheint die Philosophie in der Antike noch weit davon entfernt zu sein eine solche sich wechselseitig kommentierende, statt sich gegenseitig ausschließende Rezeptionsweise in Erwägung zu ziehen. In dieser Angelegenheit wird sie noch lange - zu lange - von der binären Opposition bestimmt bleiben, dass es sich bei Verstand und Gefühl um zwei autarke Teilbereiche handelt, von denen nur der erste in Verbindung mit dem wahrhaft Seienden stehe, während der zweite sich automatisch unter dem Bann eines falschen Scheins befinde.

³⁵⁵ Ebenda, S. 107.

³⁵⁶ Vgl. Voss, *Der Leihkörper*, S. 289.

³⁵⁷ Ebenda, S. 289.

Aber das Leben im Schein: hat es nicht schon längst begonnen, so dass es der Philosoph nur noch für eröffnet *erklären* muss, damit es die Betroffenen endlich wissen? Tatsächlich vollbringt nicht der Sophist, sondern der Philosoph diesen performativen Erweckungsruf. Auf die Frage, was ein Bild sei, stottert Theaitetos zunächst nur eine Aufzählung von Bildtypen herunter: „[...] die Bilder im Wasser und in den Spiegeln, und dann die gemalten und die geformten und was für andere es noch gibt.“³⁵⁸ Der eleatische Fremdling entgegnet darauf nur: „Nun sieht man recht, Theaitetos, daß du noch keinen Sophisten gesehen hast. [...] Wenn du ihm eine solche Antwort gibst und ihm etwas von Spiegeln und Schnitzwerken sagst, wird er dich auslachen mit deiner Rede [...] als wisse er weder von Wasser noch Spiegeln etwas noch überhaupt vom Gesicht, und wird dich immer nur aus den Erklärungen fragen.“³⁵⁹

Auch wenn seine Motivation darauf zurückgeht, auf eine Täuschbarkeit der Sinne hinzuweisen, so weckt sie Theaitetos mit seinem Ruf doch trotzdem auf, appelliert daran, sie zu schärfen. Der Aufruf misstrauisch zu werden muss nicht zwangsläufig besagen, die Sinne verschließen und nur noch auf den eigenen Verstand hören zu sollen, sondern kann, entgegen der scheinbaren Intention von Platon, auch als Appell gelesen werden besser und genauer hinzuschauen. „Du wirst glauben“, sagt der Fremdling über den Sophisten, „er blinzele oder er habe ganz und gar keine Augen.“³⁶⁰ Hat sich der Philosoph vielleicht immer schon (ohne es zu wissen) den „Schleier der Unverstricktheit“ übergehungen?

Weiter nach dem *Wesen* des Bildes, respektive nach dem befragt worin die Gemeinsamkeit zwischen allen Bildtypen bestehe, sagt Theaitetos: „Was sollten wir [...] anderes sagen, daß ein Bild sei, o Fremdling, als das einem Wahren ähnlich gemachte Andere solche?“³⁶¹ Dieser Aufweis, dass das Bild eine Beziehung der Ähnlichkeit zum Wahren unterhalte, bringt (gewollt oder ungewollt) nicht nur (performativ) das „bildliche Sein“ zur Entstehung, sondern auch allererst eine Welt, die durch diesen (verspäteten) Schöpfungsakt nicht mehr *nur* sie selbst sein kann. Das „künstliche Bild“, schreibt Därmann, „ist in seiner ‚potenzierten Sichtbarkeit‘ nicht nur ein herausgehobener Wahrnehmungsgegenstand unter anderen, seine wesentliche Leistung besteht darin, einen Blick zu formen und eine Sichtbarkeit

³⁵⁸ Platon, *Sophistes*, S. 83.

³⁵⁹ Ebenda, S. 85.

³⁶⁰ Ebd., S. 85.

³⁶¹ Ebd., S. 85.

herzustellen, die nicht nur der Welt zurückerstattet wird, sondern die als Welt über das Bild begehbar wird.“³⁶²

Wie die Erwähnung des *Rufs* von Theaitetos nahe legt, kann das Bild aber wohl erst dadurch (erkennbares) Bild werden, dass es sozusagen diskursiv wird. Bild und Rede stehen im Bunde miteinander. Aber es ist keineswegs so, dass die Rede dadurch schon vollständig zum Ausdruck bringen könnte, was ein Bild mitunter zu evozieren vermag. „Müßten wir noch sprechen“, fragt sich Därmann, „wenn wir das Selbe sehen könnten, würden wir nicht umgekehrt auf das Sehen verzichten, wenn Reden ihm gleichkäme?“³⁶³ Auch Mirjam Schaub hält schon gleich zu Beginn ihrer Abhandlung über die relationale Differenz zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren fest: „Ein Bild spricht nicht. Wohl aber gibt es Anlaß zum Sprechen, Anlaß zu Interpretationen, die immer zurückbleiben hinter der Bedeutungsüberschüssigkeit von Bildern.“³⁶⁴

Aber wie Därmann meint, ist damit noch keineswegs eine hierarchische Differenz zwischen Sichtbarem und Sagbarem bestätigt: denn genauso wie das Sichtbare Anlass zum Sprechen gibt, macht auch das Gesprochene Anleihen am Sichtbaren. Damit wird die genuine Ausdrucksweise, die entweder nur das Bild oder nur die Rede aufweist, nicht bestritten, sondern, im Gegenteil, beides wird als sich gegenseitig ergänzend vorstellbar. Dadurch, dass das Bild vom Philosophen (sowohl im positiv-ebenbildnerischen wie im negativ-trugbildnerischen Sinne) „diskursiviert“ wird, vergrößert sich der „Radius des Sichtbaren um die Mittel, es zur Erscheinung zu bringen; fortan gibt es ein Wie des Was, indem Erscheinungsweise und Erscheinendes selbst nicht mehr unmittelbar zur Deckung gelangen.“³⁶⁵ Ein Trennungsprozess nimmt seinen Lauf, der vielleicht immer schon begonnen hat und niemals mehr ein Ende nehmen wird. Irgendwann bezeugen statuarische Inschriften „nicht mehr ein nominales Sprechen (,Ich bin der König, der Herrscher oder der Tote‘), sie ,sprechen‘ vielmehr in ihrer Eigenschaft als Bild, Statue oder Grabmal in ihrer Stellvertretung für einen Anderen (,Ich bin das Bild des Herrschers‘), um so ihre Medialität epigraphisch auszuweisen.“³⁶⁶

³⁶² Därmann, *Tod und Bild*, S. 115

³⁶³ Ebenda, S. 115

³⁶⁴ Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*, München: Fink 2003, S. 11.

³⁶⁵ Därmann, *Tod und Bild*, S. 122.

³⁶⁶ Ebenda, S. 121.

Därmann bezieht sich hierbei auf die wissenschaftliche Entdeckung, respektive auf die Forschungsarbeit von: Bernhard Schweitzer, *Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen. Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig*, Leipzig: Hirzel 1940, S. 16 f., nach Därmann, *Tod und Bild*, S. 121.

IV.XIII. Schmerzloses und schmerzliches Vergessen.

Die gedächtnistheoretischen Überlegungen von Platon, schreibt Därmann, sind aus der unabwendbaren Not der Aufbewahrung, der Angst vor dem Vergessen hervorgegangen. Beständig würden Platons Überlegungen um die Polarität eines inneren und eines äußeren (medialen) Gedächtnisses kreisen:

„Es sind dies Gedächtnisse, die immer schon bedroht scheinen durch den unberechenbaren Prozeß eines Angriffs, der auslöschendes Vergessen heißt. [...] Da ist kein inneres Gedächtnis ohne ein äußeres, aber ein äußeres sehr wohl ohne ein inneres. Denn erst in einem Außerhalb der Bewahrung mag einem Inneren überhaupt aufgehen, daß etwas zu verlieren ist, weil es zu einer anderen als der gegenwärtigen Zeit stattfand.“³⁶⁷

Ein Gedächtnis, das vergisst, ohne zu wissen, ohne wissen zu können, dass es vergisst, ist etwas anderes als ein Gedächtnis, das weiß, dass es unter Umständen vergessen kann. Der Einbruch des Bildes ist dementsprechend mit einem gleich doppelten Verlust, einer zweifachen Trauer konnotiert: dem „Verlust der ungestörten, d.h. vergleichslos erschienenen Erinnerung (bzw. des ungestörten Vergessens) und dem Verlust des Aufbewahrten in einem materiellen Außerhalb der Bewahrung.“³⁶⁸ Für die gegenwärtige Wahrnehmung hat das natürlich mitunter zur Konsequenz, dass man sich mit einem Schlag der „Einmaligkeit und Flüchtigkeit“³⁶⁹ aller Geschehnisse um sich herum bewusst wird: man gewinnt ein Bewusstsein für Vergänglichkeit und Sterblichkeit, woraus in weiterer Folge die Genese eines melancholischen Bewusstseins hervorgeht.

Um der möglicherweise damit einhergehenden Gefahr einer maß-losen Trauer entgegen zu wirken, sondert der Philosoph das innere von einem äußeren Gedächtnis allerdings ab. Denn das innere Gedächtnis, so die Hoffnung, „ist [...] in dem Maße vor dem (Wissen des) Vergessens geschützt, wie ihm [...] kein korrekatives Außen beigegeben ist.“³⁷⁰ Demgemäß ergibt sich eine Differenz in der Frage, inwieweit es auf der einen Seite ein schmerzloses, unbemerktes Vergessen gibt, das einem (vermeintlich) rein inneren Gedächtnis zugeordnet werden kann und auf der anderen Seite ein schmerzvolles, bemerkbares Vergessen, das allererst durch ein äußeres Gedächtnis hinzutritt. Ein Vergessen, das mitunter als Gefahr wahrgenommen wird, und auf Seiten des Sich-Erinnernden dementsprechend Trauer provoziert und generiert.

³⁶⁷ Därmann, *Tod und Bild*, S. 123.

³⁶⁸ Ebenda, S. 124.

³⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 123.

³⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 142.

Denn die dem äußeren Gedächtnis zuzurechnenden Medien sind ja keine Reservate, in denen das verloren gegangene Objekt aufgehoben wäre, im Gegenteil, dadurch, dass sie einem die Möglichkeit verschaffen, das abwesende/verlorene Objekt zu vergegenwärtigen, ohne es zugleich leibhaftig wiederauferstehen zu lassen, halten sie das Wissen um sein unwiederbringliches Verloren-sein aufrecht: „Die Trauer ist Effekt und Insignium jener Denkmale (Denkwunden), die bei Platon als Bild und Schrift namhaft gemacht werden, als das Tote, das den Tod überdauern wird, ohne ihn jemals rückgängig machen zu können.“³⁷¹ Wie schon anhand der traumatischen Schleife einer gegenseitigen Aufschiebung erläutert wurde, besteht die große, alles bestimmende Ambivalenz des Bildes darin, dass es so etwas wie Verlust zwar erst - partiell - wahrnehmbar macht (und dadurch auch erst so etwas wie eine Empfindung der Trauer ermöglicht), dass es ihn zugleich aber auch vertagt, indem es ihn überdauert.

Von dieser offenbleibenden Spannung wird deswegen wohl auch weiter das philosophische Denken um den Tod bestimmt bleiben. Wie in der Einleitung bereits erläutert, wird es ihr auch in Zukunft schwer bis unmöglich fallen ein endgültiges Ende zu denken, hinter dem nichts mehr kommt. Denn die Frage, die sich im Hinblick auf das Bild zwangsläufig stellt, ist doch, welcher Perspektive man trauen soll. Jener, die unter dem Abzug des Gedankens, dass der Tod die irreversible Vernichtung des Seins einer Person meint, das Bild als (illusionäre) Garantie für Unsterblichkeit und Unvergänglichkeit wahrnimmt oder jener anderen, die das Gegenteil in ihm erkennt, dass das Verlorene endgültig verloren ist, insofern es sich nur noch qua bildlicher Vergegenwärtigung, aber nicht mehr leibhaftig zurückholen lässt.

Platon erkennt anscheinend die Gefahr, die sowohl von der einen, wie von der anderen Perspektive ausgeht, aber auch den Nutzen, den er daraus ziehen kann, wenn er sich Erstere zueigen macht. Dadurch, dass er das medial-materielle Bild auf seine defizitäre Seite reduziert, auf jene also, welche die Verlebendigung und Vergegenwärtigung des Verlorenen nur dem (falschen) *Anschein* nach bewerkstelligt, kann er ihm umso besser die Seele als ein überlegeneres Medium entgegen setzen - verspricht sie doch den erwähnten Mangel wett zu machen, respektive das Unsterblichkeits- und Unvergänglichkeitsversprechen einzulösen, das er dem medial-materiellen Bild als (Ent-)Täuschungseffekt zur Last legt. „Insofern die Seele ein effektiver ‚Überschuß‘ der Technik ist, verwandelt Platon umgekehrt die Seele in ein Medium, das die Technik selbst als mimetischer Vollzug der Technik enthält, um ihrer

³⁷¹ Ebd., S. 124.

nicht mehr zu bedürfen und doch als Seele zugleich in Gang zu bringen, was Schrift und Malerei von jeher in Gang gesetzt haben (Sehen, Denken, Erinnern, Wissen, Zeitdifferenzen).“³⁷² Dieser effektive Überschuss besteht darin, dass die Seele die Mimesis in der Hervorbringung anderer (medial-materieller) Bilder übersteigt, respektive übertrifft, insofern sie bessere, weil ewige, lebendige und nicht-materielle Bilder generiert. Ein Bemühen, das mitunter auch erklärt, warum das medial-materielle Bild im *Phaidros* mit dem Tod analogisiert und dadurch herabqualifiziert wird: „[...] auch diese stellt ihre Ausgeburten hin als lebend, wenn man sie aber etwas fragt, so schweigen sie gar ehrwürdig still.“³⁷³

Wenn Platon im weiteren Verlauf schließlich auch Dialog und Schrift/Bild in Konkurrenz zueinander setzt, so ist klar, was bei ihm den Sieg davontragen wird. Ungestört und selbstgenügsam war die Beziehung des Inneren mit sich selbst, als man sich noch darauf beschränkte, nur der *eigenen* Stimme zu lauschen. Schrift und Malerei hingegen mangelt es an väterlichem, respektive diskursiven Beistand:

„Du könntest glauben sie sprächen als verstünden sie etwas, fragst du sie aber lernbegierig über das Gesagte, so enthalten sie doch nur ein und dasselbe stets. Ist sie aber einmal geschrieben, so schweift auch überall jede Rede gleichermaßen unter denen umher, die sie verstehen, und unter denen, für die sie nicht gehört, und versteht nicht, zu wem sie reden soll, und zu wem nicht. Und wird sie beleidigt oder unverdienter Weise beschimpft, so bedarf sie immer ihres Vaters Hilfe; denn selbst ist sie weder sich zu schützen noch zu helfen im Stande.“³⁷⁴

Schrift und Bild irren also umher, sind exiliert, an niemanden und jeden gerichtet, können mal in dieser, mal in jener Zeit eintreffen, wo sie wiederum diese oder jene - vom sterblichen Urheber nicht notwendigerweise intendierten - Konsequenzen zeitigen können. Sie suggerieren Lebendigkeit, obwohl sie, wie der Tod, die Toten, ohne Antwort sind: „Was als ‚Vorwurf‘ an Schrift und Malerei ergeht ist das durch sie geweckte Begehren nach vollständiger Anwesenheit einer Antwort und die Enttäuschung darüber, daß sie unvermeidlich ausbleiben muß.“³⁷⁵ Lesen und (ein medial-materielles) Bild zu betrachten heißt für Platon demgemäß, sich nur dem Anschein von Leben und Lebendigkeit *hinzugeben*, obwohl Schrift und Bild, insofern sie dem Leser, dem Betrachter, keine (oder zumindest keine unmissverständliche) Antwort erteilen können, eher dem Tod nahe stehen.

³⁷² Ebd., S. 137.

³⁷³ Vgl. Platon, *Phaidros. Sämtliche Werke VI*, S. 139.

³⁷⁴ Ebenda, S. 139.

³⁷⁵ Därmann, *Tod und Bild*, S. 145

Die platonische Ablehnung von Schrift und Bild, meint Därmann, muss deswegen auch eher als „Abweisung des Todes und der Toten im Verhältnis zum Leben und Lebendigen“³⁷⁶ gelesen werden. Platon, der sich in dieser Hinsicht als ein Schutzpatron des Lebens, der Lebendigen und Überlebenden in Szene setzt, reagiert mit seinen abfälligen Bemerkungen über Schrift und Bild primär auf ihre autoritative Kraft, die den „Noch-Lebenden ein Übermaß an Abwesenheit“³⁷⁷ antun. Gerade dadurch, dass sich (vornehmlich) die mimetische Kunst dem philosophischen Gesetz der Verlustlosigkeit widersetzt, muss sie seinen Widerstand provozieren: geht es dem Philosophen doch vornehmlich darum, die „Erkenntnis des Schönen und Eigenen“³⁷⁸ über Verlust, Trauer und Tod triumphieren zu lassen - und damit auch über den Anderen.

³⁷⁶ Vgl. Ebenda, S. 148.

³⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 151.

³⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 179.

V

Die zwei Seiten des Bildes

V.I. Todesindifferenz und Todesinsistenz.

Phaidros, der Geliebte und Sohn, ist nur eine funktionale, ebenbildliche Projektionsfläche für Platon: „Nicht den Anderen als Anderen zu schauen, sondern über den Anderen sich selbst bzw. mit den Mitteln des Anderen das Schöne selbst zu schauen, ist hier offenkundiges Anliegen der Anamnese.“³⁷⁹ Damit wird automatisch die Erscheinung des Anderen *als* Anderer, die sich in vornehmlicher Weise dort offenbart, wo das Bild einen (verstorbenen) Anderen zeigt, umgangen. Worauf das philosophische Unsterblichkeitsversprechen bekanntermaßen basiert, ist der Grundsatz, dass von etwas Schönem affiziert zu werden bedeutet, dass man es bereits in Gestalt der vorgeburtlich geschauten Ideen gesehen haben muss. Es besteht keine Notwendigkeit, dass der Verlust des anmutigen Phaidros, des Geliebten, des Sohnes, im Voraus befürchtet oder im Nachhinein betrauert werden müsste, weil sein lebendiges Gedächtnisbild vom ekstatischen „Wissen“ um einen Ursprung und einer - zumindest versprochenen - Rückkehr zu diesem kündigt.

So sehr eine Trauer erzeugende Verlusterfahrung dadurch aufgeschoben, respektive aufgehoben wird, so sehr verschließt sich dieser Zugang aber auch zwangsläufig der Wahrnehmung der Alterität und Singularität des Anderen. Bei Levinas ist der Andere wohlgemerkt nicht automatisch der Nächste, sondern der, der anders ist als ich. Der Andere, heißt es deswegen einmal bei ihm, ist mir vornehmlich *lästig*.³⁸⁰ Er stört mich. Seine Überzeugungen, seine Handlungen, seine Präsenz sind mir ein Dorn im Auge. Er steht meinem Ego, der Expansion meines Egos, wie ein unüberwindbares Hindernis im Wege. Der Andere stellt mich zuvorderst in Frage. Er stellt mein Welt- und Menschenbild in Frage, bei dem es sich mitunter eben auch um ein idealisiertes, rein selbst-bezogenes, handeln kann. Die verstörende Erkenntnis, mit der ich mich angesichts seiner konfrontiert sehe, besteht darin, dass er - ebenso wie ich - derselben Welt, derselben Welt der existenten Dinge, angehört.³⁸¹ Aber dass dem so ist, bedeutet nicht, dass ich mich seiner Bitte nach Verantwortung entziehen könnte. Ich kann den Anderen unter bestimmten Bedingungen zwar beseitigen, beseitigen lassen, denn, auch das sagt Levinas, „die ethische Forderung ist keine ontologische Notwendigkeit [...] das Verbot zu töten macht den Mord nicht

³⁷⁹ Därmann, *Tod und Bild*, S. 178 f.

³⁸⁰ Vgl. Maurice Blanchot, *Die Schrift des Desasters*, Übers. aus dem Franz. von Gerhard Poppenberg und Hinrich Weidemann, München: Fink 2005, S. 34 (Orig. *L'écriture du désastre*, Paris: Éditions Gallimard 1980).

³⁸¹ „Ein Feind gestorben“, konstatiert Canetti einmal. „Wo ist deine Großmutter? Du hast es hingenommen, ohne Scham, eine Spur verhüllter Genugtuung hat sich in dir geregelt. Was ist aus dir geworden? Aber du hast dir immerhin gesagt: Vielleicht trennen uns nur Wochen.“ (Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, S. 233).

unmöglich“, ³⁸² und gleichermaßen kann ich auch seinem Anspruch mit Schweigen ³⁸³ begegnen. Aber im Grunde sind auch diese (Nicht-)Handlungen bereits Antworten, weswegen Levinas mit berechtigtem Essentialismus proklamiert: „man ist niemals frei vom *Anderen*.“ ³⁸⁴

Man würde den fundamentalen Grundsatz von Levinas, dass das Subjekt erst durch die Andersheit des Anderen konstituiert wird allerdings komplett falsch, vollkommen diametral zu der von ihm verfolgten Intention auslegen, wenn man aus ihm den Schluss ziehen würde, der Andere diene dadurch, dass er (absolut) anders ist als ich, nur der selbst-bestätigenden Festigung meines Ichs qua Abgrenzung von ihm. Levinas setzt den Anderen primär - nicht das Ich. Das Ich ist *einzigartig* und Ich *einzig* in dem Maße, in dem es *für* den Anderen *ist* - wobei Levinas immer wieder betont, dass für ihn Verantwortung zu übernehmen nicht zur Voraussetzung haben sollte, dass sich der Andere auch mir gegenüber als verantwortlich erwiesen hat oder mir dies in Aussicht stellt: „Die Gegenseitigkeit, das ist *seine* Sache. [...] Das *Ich* hat immer ein *Mehr* an Verantwortlichkeit als alle anderen.“ ³⁸⁵

Die Nicht-Reziprozität, die Selbstlosigkeit, die Levinas in seinen Schriften nobilitiert und propagiert, mutet durchaus radikal an. Wenn man allerdings so etwas wie Ethik - wie Levinas es tut - bis zur letzten Konsequenz durchdenkt, oder besser ausgedrückt, wenn man die Übernahme von Verantwortung als *bedingungslos* festlegt, dann kann sie tatsächlich nicht beim Anderen als dem Nächsten stehen bleiben, sondern muss diese Schwelle - zumindest dem Gedanken nach - überschreiten. Selbstverständlich kann es sich bei einer Welt, in der das Ausmaß einer solchen Verantwortung bereitwillig angenommen wird, nur um eine Utopie handeln. ³⁸⁶ Gleichwohl heißt das aber nicht, dass die Radikalität, mit der Levinas diese Umkehr (vom Anderen zum Ich, statt vom Ich zum Anderen) vollzieht, nicht absolut notwendig wäre, um zumindest so das ego-zentristische Denken auf den Kopf zu stellen oder nachhaltig porös werden zu lassen, dem die abendländische Philosophie so lange anhing.

³⁸² Vgl. Levinas, *Ethik und Unendliches*, S. 65

³⁸³ Roland Barthes erinnert in *Das Neutrum* daran, dass auch das Schweigen zwangsläufig ein Zeichen (innerhalb der Sprache) ist. Für das a priori in intersoziale Zusammenhänge internierte Subjekt kann es das Schweigen nur als „tacere“, nur als „verbales Schweigen“, nur als „Schweigen des Wortes“ geben, im Gegensatz zum „silere“, das nur dem (prinzipiell unerfüllbaren) Begehren nach existiert; als eine „Art zeitloser Jungfräulichkeit der Dinge [...], ehe sie geboren werden oder nachdem sie gestorben sind (*silentes* = die Toten). [...] als Schweigen der Natur oder der Gottheit.“ Das Schweigen, meint Barthes deswegen, „ist nur [...] das Schweigen der Rede, sonst allenfalls poetisch, archaisch: ‚Alles schwieg‘.“ (Vgl. Barthes, *Das Neutrum*, S. 55 ff.).

³⁸⁴ Levinas, *Ethik und Unendliches*, S. 79.

³⁸⁵ Ebenda, S. 74.

³⁸⁶ Das gibt übrigens auch Levinas selbst zu: „Im Konkreten kommen viele andere Erwägungen dazwischen und fordern selbst für mich Gerechtigkeit.“ (Levinas, *Ethik und Unendliches*, S. 75).

Auch wenn Levinas seine Argumentation vor dem Hintergrund verschiedener Kontexte und Fragestellungen bestreitet, so kommen seine Ansätze erstaunlicherweise doch darin überein, die Frage nach der Verantwortung für den Anderen niemals außerhalb der Gewissheit um seine Sterblichkeit zu behandeln. Darin gleicht sein Ansatz dem von Canetti, der die „Doppelgleisigkeit“, dass man den Tod „überall sieht und trotzdem von sich abhält, daß man die Todeswürdigkeit aller erkennt, die eigene aber leugnet (denn man baut Häuser, macht Pläne, geht Versicherungen ein)“ als eine „Grundfalschheit des Daseins“ bezeichnet.³⁸⁷ „Im Widerstand gegen den Tod“, meint er deswegen, „sieht es so aus, als ginge es bloß um den eigenen Tod.“ Aber, so wendet er ein, das „wäre zu wenig. Das wäre nichts.“³⁸⁸

Was bei Canetti allerdings nur in der kurzen Form eines Aphorismus vorliegt, der eher Fragen aufwirft, statt sie zu beantworten, diese nur angedeutete Empfindung, dass einem die eigene Existenz - kraft der Intrige, die in ihr angelegt ist - unverlierbar erscheint, während sie einem im Hinblick auf andere so hochgradig gefährdet vorkommen mag, wird von Levinas einer grundsätzlichen Analyse unterzogen. Für ihn ist das, was Canetti als „Grundfalschheit des Daseins“ bezeichnet, dabei eher ein Indiz, wenn nicht sogar ein Beweis dafür, dass das Subjekt eine größere - wenngleich nicht a priori eingestandene - Sorge am Tod des Anderen trägt als an der Gewissheit um den eigenen.

Um diesen Nachweis argumentativ zu erbringen gewinnt er einer bezeichnenden, von Heidegger in *Sein und Zeit* vorgebrachten Feststellung einen anderen Sinn ab, als den von ihm intendierten: „Keiner kann dem Anderen sein Sterben abnehmen.“³⁸⁹ Was Heidegger zum Anlass nimmt, um - ausgehend von dieser Feststellung - die Faktizität der im Eigentod beschlossenen *Jemeingkeit* zu bekräftigen, insofern im „Zu-Ende-kommen des Daseins“ keine „Vertretbarkeit des einen Daseins durch ein anderes“ mehr gewährt werden kann,³⁹⁰ das nimmt Levinas zum Aufweis, um zu sagen, dass eben diese irreduzible *Unvertretbarkeit* die primäre Ursache für intersoziale Phänomene wie Anteilnahme und Mitgefühl abgibt:

„[...] mit dem Anderen mitleiden, oder für ihn ‚tausend Tode sterben‘ haben als Möglichkeitsbedingung ein radikaleres An-die-Stelle-des-Anderen-Treten. Eine Verantwortung für den Anderen im Ertragen seines Unglücks oder Endes, *als ob man daran Schuld wäre*. Äußerste Nähe. *Überleben als Schuldiger*. In diesem Sinne würde das Opfer für den Anderen zum Tod des Anderen einen anderen Bezug stiften: Verantwortung, die möglicherweise den Grund bildet, sterben zu können. In der Schuldhaftigkeit des Überlebenden ist der Tod des Anderen meine

³⁸⁷ Vgl. Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, S. 219.

³⁸⁸ Vgl. Ebenda, S. 219.

³⁸⁹ Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 240.

³⁹⁰ Vgl. Ebenda, S. 239 f.

Angelegenheit. Mein Tod stellt meinen Anteil am Tod des Anderen dar, und mit meinem Tod sterbe ich diesen Tod, der meine Schuld ist.“³⁹¹

Wenn mir der Andere also vornehmlich lästig ist, so auch deshalb, weil mich die Gewissheit um seine Sterblichkeit, die Gewissheit, ihn nicht vertreten zu können, wie eine apriorische - keineswegs selbst verursachte - Schuld *belastet*. Der Appell, der an mich ergeht, wenn ich seinem Antlitz gegenüber stehe, ihm ausgesetzt bin, lautet bei Levinas nicht umsonst, dass ich ihn nicht *allein* sterben lassen soll.³⁹² Was hat das aber für meine sinnliche Wahrnehmung des lebendigen Anderen zur Konsequenz?

Wenn Levinas vom Antlitz spricht, so bekräftigt er immer wieder, dass die Beziehung zu ihm zwar „durch die Wahrnehmung beherrscht werden“ kann, dass aber das, was „das Spezifische des Antlitzes ausmacht [...] sich nicht darauf reduzieren lässt.“³⁹³ Wie Platon und Descartes misstraut auch Levinas der sinnlichen Wahrnehmung: allerdings nicht deshalb, weil sie Verwirrung stiften würde, sondern, umgekehrt, weil er der Überzeugung ist, dass zu sehen und zu hören zwangsläufig bedeuten würde, das Gesehene, Gehörte einer klaren Bezeichnung oder Beurteilung zu unterwerfen, respektive es darauf zu reduzieren - womit ein undeutbarer Rest, den es in der Begegnung mit dem Antlitz notwendigerweise offen zu lassen gilt, bereits per se unbeachtet gelassen wird. Auch der Blick ist deswegen für Levinas nichts anderes als das Instrument eines usurpatorischen Zu-griffs; nicht mehr als ein Mittel der selbstgenügsamen Erkenntnis.³⁹⁴

Sich auf Levinas zu berufen, muss allerdings nicht bedeuten, seinen Ansichten in Bezug auf Fragen der sinnlichen Wahrnehmung, der Aisthesis und Ästhetik, zuzustimmen. Was das Antlitz ausmacht, ihr Spezifisches, Singuläres, das, was einem bedroht vorkommt, was *aus sich selbst heraus* der Bewahrung und des Schutzes würdig ist, ist zwar nicht unmittelbar sichtbar, aber doch gehört es als Lücke, Leere, Möglichkeitspotential oder Überschuss der sinnlichen Wahrnehmung an, solange man diese - zumindest im Hinblick auf Andere und Anderes - als eine zuvorderst nichtepistemische Wahrnehmung definiert. Ganz so, wie es etwa die Sensualisten gemacht haben, wenn sie meinten, dass wir - ohne es unbedingt zu

³⁹¹ Levinas, *Gott, der Tod und die Zeit*, S. 49.

³⁹² Vgl. Emmanuel Levinas; im Gespräch mit R. Fornet und A. Gomez am 03.10./08.10.1982, „Philosophie, Gerechtigkeit und Liebe“, *Zwischen uns. Versuche über das Danken an den Anderen*, Übers. aus dem Franz. von Frank Miething, München/Wien: Hanser 1995, S. 133 (Orig. *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris: Grasset & Fasquelle 1991).

³⁹³ Vgl. Levinas, *Ethik und Unendliches*, S. 63.

³⁹⁴ Vgl. Ebenda, S. 63.

bemerken - stets *mehr* wahrnehmen, „als wir wissen, ja wofür wir überhaupt Begriffe haben.“³⁹⁵

Die erste Frage kann deswegen durchaus lauten: wie ist es um eine Wahrnehmung bestellt, die den Anderen so erblickt, dass sie seine Andersheit nicht zum Anlass nimmt weg zu schauen? Und die zweite, zu welcher - für ethische Belange elementaren - Erfahrung von Transzendenz die Bereitschaft beitragen kann, „auch auf Widerspenstiges und Negatives in differenzierter Weise affirmativ eingehen zu können“?³⁹⁶ Fragen, denen es (zumindest) in *diesem* Zusammenhang so nachzugehen gilt, als wäre die Trennung zwischen unmittelbarer Wahrnehmung (Aisthesis) und der Wahrnehmung von ästhetischen Gegenständen (Ästhetik) ein weiteres mal gelockert - aber keineswegs schon annulliert.

V.II. Lust und Unlust.

Wenn sich die Philosophie in der Zeit nach Platon der Ästhetik annimmt, so bleibt sie tatsächlich weitgehend dem Grundsatz verpflichtet, dass so etwas wie Kontemplation, Immersion und Einfühlung nur im Hinblick auf (Kunst-)Objekte möglich ist, die dem Betrachter angenehme Gefühle bescheren und ihm so die Erkenntnis des Schönen bereiten. Das, was einen am ästhetischen Gegenstand mitunter verstören, belasten, ent-setzen kann, das Hässliche, das Unangenehme, das Widerborstige, das Widerständige, das, was dem Ego weder Bestätigung, noch dem Empfinden so etwas wie Lust verschafft, wird entweder ausgeblendet oder gering geschätzt.

Immanuel Kant etwa, meint Voss, lässt nur die lustbringende Affizierung gelten: „Der affektive Gegenpol zur Lust, die Unlust, wird zwar bei Kant mitgenannt; allerdings wird diese negative Affektdimension des Ästhetischen, zumindest in seiner Analyse des Schönen in der *KdU*, nicht gleichrangig mit der positiven Lust behandelt.“³⁹⁷ Für Kant sind es tatsächlich *zwei* Urteile, die eine ästhetische Erfahrung konstituieren: ein gegenstandsbezogenes Urteil („x ist schön“) und die damit einher gehende, meta-theoretische Selbstbewertung („Es macht Lust [...], sich ‚x ist schön‘ vorzustellen“).³⁹⁸ Letzteres Urteil bewirkt, so Voss, eine reine Selbstaffektion, respektive einen subjektiven Selbstgenuss; was besagt, dass ich mich niemals nur an der Schönheit des Objekts selbst erfreue, sondern auch daran, derjenige zu

³⁹⁵ Vgl. Peter Bernhard, „Aisthesis“, *Die Sinne und die Künste. Perspektiven ästhetischer Bildung*, Hg. Jörg Zirfas, Eckart Liebau, Bielefeld: Transcript 2008, S. 29.

³⁹⁶ Vgl. Voss, *Der Leihkörper*, S. 217.

³⁹⁷ Ebenda, S. 130.

Voss verwendet für die *Kritik der Urteilskraft* von Immanuel Kant die Abkürzung *KdU*.

³⁹⁸ Vgl. Voss, *Der Leihkörper*, S. 132.

sein, der diese Schönheit *erkennt* hat: „Nur die [...] Zuwendung der Aufmerksamkeit, die sich lustvoll selbst verspürt, verdient [...] bei [Kant] den Namen ‚ästhetische Haltung‘.“³⁹⁹

Eine These, die nicht zu Unrecht auf Kritik stieß: „Dass der ästhetische Gegenstand bei Kant nur ein anderer Name für den Selbstgenuss an der transzendentalen Potenz der Erkenntniskräfte sei, ist Hegels Kritik, denn diese unterlaufe die Komplexität, die sich für die Dialektik von Subjekt und Objekt im Ästhetischen stelle.“⁴⁰⁰ Wenn man Kant in diesem Punkt vertraut, so wäre damit tatsächlich bestätigt, dass ein ästhetischer Gegenstand den Betrachter nur zur narzisstischen Selbstbestätigung, respektive Selbstbespiegelung dient (oder dienen soll). Das Entgrenzungspotential, das ihm inhärent ist (oder inhärent sein kann) wird dadurch bereits im Voraus negiert, respektive auf eine Funktion reduziert, die im Endeffekt nur *mir* (*meinem* Lustgewinn) zweckdienlich ist.

Ausgehend von dieser Grundannahme würde die ästhetische Erfahrung darauf beschränkt bleiben, dass sich ein „extrem potent gedachtes Erkenntnissubjekt“⁴⁰¹ auf einen ästhetischen Gegenstand nur einlässt, um letztlich über seine Verstehenskraft jubilierten zu können. Die Bereitschaft zur *Hingabe*, oder besser, die Bereitschaft zur partiellen Selbstaufgabe, welche die Voraussetzung dafür abgibt, dass die erwähnten *Prozesse* der Immersion, Kontemplation und Einfühlung überhaupt einsetzen können, würde auf Seiten des Betrachters nur gewährt werden, wenn sie seinem zielorientierten Streben nach einer final gewendeten Ich-Bestätigung entgegen kommt. Die (selbst-affektive) Lust nimmt dabei die Funktion einer Triebkraft ein, die über den Verbleib oder den Abbruch der Aufmerksamkeit entscheidet, respektive darüber, ob man weiter hin- oder lieber wegschaut. Aber was meint in diesem Zusammenhang der Begriff der Lust? Ist er nicht nur ein euphemistisches Wort für die selbstgenügsame Freude an der Lebendigkeit, der Vitalität und der Lebenskraft, die mir ein ästhetischer Gegenstand oder der lebendige Andere, verschafft? Laut David Hume haben wir etwas erst dann „in seinem lebendigen Gegebensein [...] erfasst, wenn wir uns buchstäblich davon ein *affektiv besetztes Bild* machen können.“⁴⁰² Aber kommt ein affektiv besetztes Bild nur über Eindrücke zustande, die mit positiven Empfindungen konnotiert sind, insofern sie Lebendigkeit, Vitalität und Kraft verströmen, statt (auch) an Vergänglichkeit, Sterblichkeit, Tod und Verlust zu gemahnen?

³⁹⁹ Ebd., S. 154.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 133.

⁴⁰¹ Vgl. Ebd., S.134.

⁴⁰² Vgl. Ebd., S. 202.

Der Psychologe Theodor Lipps würde diese Frage wohl bejahen. An seiner Schrift *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*⁴⁰³ macht Voss die problematischen Komponenten fest, die mit der Überzeugung einhergehen, es gehe bei einer ästhetischen Erfahrung vornehmlich darum, eine „fühlbare Bestätigung eigener Lebenskräfte“⁴⁰⁴ zu erlangen. Der Eindruck von Lebendigkeit⁴⁰⁵ kommt nach Lipps darüber zustande, dass man sich im Akt der Einfühlung als ein „tätiges, eben fühlenden Wesen lustvoll verspüren“ kann.⁴⁰⁶ Weiters sagt er, dass die - somit rein lust-bedingte - Einfühlung überdies zur Voraussetzung habe, „dass wir uns in ein Gegenüber fühlend hineinprojizieren, um dieses [...] in seiner Individualität erfassen zu können.“⁴⁰⁷ Gegen das von Lipps unter dem Begriff des „idiopathischen Selbstgefühls“ subsumierte Wahrnehmungs- und Ästhetik-Konzept bringt Voss allerdings berechnete Einwände vor, wenn sie sagt, dass in einem solchen Fall die Einfühlung in den ästhetischen Gegenstand „ausschließlich nach Maßgabe einer bloßen Ich-Erweiterung“ erfolgen würde.⁴⁰⁸ Indem ich mich fühlend in einen Anderen hineinprojiziere beseele ich ihn im Grunde nur mit meinem Ich: mit der Lebendigkeit, Vitalität und Lebenskraft meines Ichs, ergo mit Empfindungen, die im diametralen Gegensatz zur melancholischen Kehrseite dessen stehen, was wir nach Ansicht von Därmann am ästhetischen Gegenstand und nach Ansicht von Levinas am Anderen immer mit-wahrnehmen (sollten): „Wir begegnen dem Tod im Angesicht des Anderen.“⁴⁰⁹ Aber bei Lipps, bei Platon, bei Kant werden diese Komponenten immer kleingeredet, ausgespart, kaschiert, verwischt.

„Von einer strikten Autonomie des Gegenstands“, beschwert sich Voss über den ego-zentristischen Standpunkt, den Lipps in seinem Ästhetik-Konzept entwickelt, „kann hier keine Rede sein.“⁴¹⁰ Das Ästhetische, schreibt sie, erweist sich bei ihm „geradewegs als ein vollständig Ego-besetztes Gebiet.“⁴¹¹ Seine Behauptung, dass die ästhetische Erfahrung eine „Befreiung des Ich von sich selbst; eine Hinaushebung über sich selbst“⁴¹² bewirke, ist zwar ein richtiger Ansatz, aber doch zieht Lipps die falschen Schlüsse daraus: denn bei ihm kommt die *Hinaushebung* eher einer temporären Auslöschung statt einer Abschattung der

⁴⁰³ Theodor Lipps, *Psychologie des Schönen und der Kunst, Band I: Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg 1903 / *Band II: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*, Hamburg 1906.

⁴⁰⁴ Vgl. Voss, *Der Leihkörper*, S. 212.

⁴⁰⁵ Lipps unterscheidet (zumindest) in diesem Zusammenhang absichtlich nicht zwischen ästhetischen (resp. unmittelbar gegebenen) und ästhetischen (resp. medial vermittelten) Objekten. Diese Unterscheidung soll an dieser Stelle ebenfalls kurz suspendiert werden.

⁴⁰⁶ Vgl. Voss, *Der Leihkörper*, S. 205.

⁴⁰⁷ Vgl. Ebenda, S. 205.

⁴⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 208.

⁴⁰⁹ Levinas, *Gott, der Tod und die Zeit*, S. 116.

⁴¹⁰ Voss, *Der Leihkörper*, S. 208.

⁴¹¹ Vgl. Ebenda, S. 208.

⁴¹² Vgl. Lipps, *Psychologie des Schönen und der Kunst, Bd. II*, S. 78, zit. nach Voss, *Der Leihkörper*, S. 209.

empirischen und sozialen Wirklichkeit gleich. Dementsprechend gerät der Einfühlungsvorgang (sprichwörtlich ausgedrückt) eher zu einem *kannibalischen Einverleibungsakt*, der die Autonomie des Anderen in übergriffiger Weise missachtet - und damit eben auch seine Empfindsamkeit, Verletzlichkeit und Sterblichkeit übergeht.

Zurecht stellt Voss deshalb die von Lipps vorgenommene Gleichsetzung von Einfühlung mit einem „idiopathischen Selbstgefühl“ als eine „Auslöschung von Differenz“ bloß.⁴¹³ Die resultierende Erfahrung, schreibt sie treffend, erinnert „streng genommen, auch an Todeserfahrungen, obwohl doch Lipps darauf besteht, dass die Erfahrung gerade von Lebendigkeit die ästhetische Pointe ist.“⁴¹⁴ Erst wenn mir der Andere - so könnte man diesen problematischen Ansatz zusammenfassen - zum Spiegel, Behälter, Austragungsort oder Schlachtfeld für den vorübergehenden Verlust meines Ichs gereicht, erkläre ich mich dazu bereit, einen (Einfühlungs-)Prozess mit ihm einzugehen, der auf eine final gewendete Bestätigung (oder sogar Expansion) meines *Egos* hinauszulaufen verspricht. Der ästhetische Gegenstand, der Andere, spielt dabei nur eine funktionale Rolle. Letztendlich wird er wie überflüssig gewordener Ballast abgeworfen.

Wenn mir der ästhetische Gegenstand oder der Andere allerdings *nur* eine „fühlbare Bestätigung eigener Lebenskräfte“⁴¹⁵ spendet, ergeht sich Voss an diesem Konzept, „könnte es streng genommen [...] nur schöne ästhetische Erlebnisse geben und keine hässlichen oder negativen, weil die erforderliche Einfühlung a priori lustvolle Bestätigung eigener Lebenskraft [...] ist.“⁴¹⁶ Woran ersichtlich wird, dass die Erkenntnis des Schönen als telos festzulegen zwangsläufig einen in ethischer Hinsicht heiklen Ausschluß zur Voraussetzung hat: nämlich den des Anderen, des Toten, kurzgesagt, all dessen, was man als hässlich und negativ empfindet.

V.III. Liebe und Einfühlung.

Voss ist es zu verdanken, dass sie Konzepten dieser Art solche gegenüber stellt, welche die melancholische Kehrseite betonen, mit der wir beim Anblick eines ästhetischen Gegenstands, eines Bildes, des Anderen, *auch* konfrontiert werden. So sind es vor allem die philosophischen Ausführungen von Max Scheler, die sie zum Ausgangspunkt dafür macht, den Begriff der „amourösen Haltungen“ einzubringen: diese, schreibt sie nämlich, „zeichnet

⁴¹³ Vgl. Voss, *Der Leihkörper*, S. 210.

⁴¹⁴ Vgl. Ebenda, S. 210.

⁴¹⁵ Vgl. Ebd., S. 212.

⁴¹⁶ Ebd., S. 212.

es aus, auch auf Widerspenstiges und Negatives in differenzierter Weise affirmativ eingehen zu können.“⁴¹⁷

Dass es Voss gelingt eine solche Haltung unter Einführung von lebensweltlichen und ästhetischen Bezügen in differenzierter Weise darzulegen und zu verteidigen, muss ihr hoch angerechnet werden. Ihr argumentativer Weg erfolgt dabei von Platon zu Scheler.⁴¹⁸ Platon, der die Liebe im Grunde nur als Streben nach *eigener* Bedürfnisbefriedigung gedeutet hat, denn der glücklich machende Zustand, schreibt sie, will bei ihm in der lust-fixierten Hingabe *nur* als ein solcher erhalten werden,⁴¹⁹ und Scheler, der die eigentümliche *Sittlichkeit der Liebe* erst dadurch gewährt sieht, „dass in ihrem Vollzug der egozentrische Standpunkt übersprungen wird“, so dass die Liebe in seinen Ausführungen eine ethisch und sozial bedingte Tiefe erlangt.⁴²⁰

So kann nach Scheler erst von Liebe, oder, wie im vorliegenden Kontext, von einer amourösen Haltung die Rede sein, wenn sich die „gefühlsmäßige Durchdringung von Werten eines Gegenübers“ so gestaltet, „dass eigene Bedürfnisse und Interessen unmittelbar transzendiert würden.“⁴²¹ Man liebt den Anderen immer *mehr*, schreibt Scheler, als das, was „der Liebende an Werten jetzt gerade fühlt.“⁴²²

Im Gegensatz zum Konzept von Lipps (und in gewisser Weise auch von Platon) zielt bei Scheler die Hingabe an ein ästhetisches Objekt oder einen Anderen, nicht auf Selbstbestätigung, sondern auf eine zeitliche Dimension ab: auf ein Potenzial an Möglichkeiten, auf eine prozessuale Entfaltung von Virtualitäten, die nicht meinem Ego zuspielen, sondern dem *Noch-Nicht*, das sich in Wechselwirkung mit dem geliebten Objekt, der geliebten Person, immer wieder aufs Neue aktualisiert und gleichermaßen überschreitet. So meint denn auch Voss, inspiriert von Scheler: „Da sie auf ein Möglichkeitsspektrum von noch zu Entwickelndem mitzielt, ist Liebe nie eine blindwütige Kraft, sondern visionär.“⁴²³ Demgemäß, meint Voss, wird auch die amouröse Haltung nicht von triebbedingter, egozentristischer Bedürfnis- und Selbstbefriedigung am und durch den Anderen motiviert und aufrecht erhalten, sondern darüber, dass sie den Betroffenen die *tatsächliche* Unerschöpflichkeit der Liebe darin erkennen lässt, Störendes, Widerborstiges, Hässliches,

⁴¹⁷ Ebd., 217.

⁴¹⁸ Sie bezieht sich hierbei auf: 1) Platon, *Symposion. Sämtliche Dialoge. Band III*, Hg. von Otto Apelt, Hamburg 1988, S. 1-84 . 2) Max Scheler, *Wesen und Formen der Sympathie*, Bern: Francke 1973, S. 150-208.

⁴¹⁹ Vgl. Ebd., S. 220.

⁴²⁰ Vgl. Ebd., S. 236.

⁴²¹ Vgl. Ebd., S. 236.

⁴²² Vgl. Scheler, *Wesen und Formen der Sympathie*, S. 191.

⁴²³ Voss, *Der Leihkörper*, S. 238.

Anderes durch den Akt einer grundsätzlichen Bejahung mit zu affirmieren, statt sich von diesen Aspekten in die Flucht schlagen zu lassen. „Die unerschöpfliche Dimension der Liebe“, schreibt Voss, „umschreibt ja die mit ihr einhergehende Bereitschaft, sich immer wieder und immer weiter auf das Geliebte einzulassen, das in der Liebe umfassend - auch krisenhaft - bejaht wird.“⁴²⁴

Wie auch Levinas immer wieder betont ist die *konsequente* Liebe allerdings keine, die - auch nach Ansicht von Voss - auf eine Symbiose mit dem geliebten Objekt abzielen sollte: „Die Idee einer Liebe, welche das Ineinanderaufgehen zweier Seiender wäre, ist eine falsche romantische Idee. Das Pathos der erotischen Beziehung besteht in der Tatsache, zu zweit zu sein, wobei der Andere absolut anders ist.“⁴²⁵ Das Begehren, wenn man es mit Levinas und Scheler ethisch fasst, visiert also keineswegs die Verschmelzung mit dem Anderen, die Aufhebung der Differenz zwischen mir und ihm an, und ebenso wenig die dialektische Synthese von beidem, sondern, im Gegenteil, die wohlwollende Bereitschaft auch solche Komponenten vom Anderen miteinzubeziehen, die einen lehren ebenso „anderes mit Respekt und Aufgeschlossenheit zu betrachten.“⁴²⁶

Man merkt an diesen Ansätzen bereits, dass es also *durchaus* Möglichkeiten gibt, die Ambivalenz des Bildes im Konzept einer amourösen Haltung miteinander zu verschränken, insofern in ihm zwei konträre Motive zusammenfallen: der (nur) scheinbar verwirklichte Wunsch nach Lebendigkeit und Unsterblichkeit des Anderen im Bild und die gleichzeitige Gewissheit um seine Sterblichkeit, seinen antizipierbaren Verlust. Aber diese Verschränkung, die hauptsächlich von Seiten einer ethisch ausgerichteten Ästhetikologie privilegiert wird, setzt voraus, dass jemand im selben Maße auf die Kehrseite des Bildes, auf die Gewissheit des Todes, insistiert, wie es Platon wiederum nur im Hinblick auf seine glänzende Vorderseite getan hat, um eine Haltung zu propagieren, die ihr gegenüber zu Indifferenz auffordert - und damit auch dem Anderen, dem Tod gegenüber.

⁴²⁴ Ebenda, S. 226.

⁴²⁵ Levinas, *Ethik und Unendliches*, S. 50.

⁴²⁶ Vgl. Voss, *Der Leihkörper*, S. 239.

Scheler schreibt in diesem Zusammenhang über die Liebe: „Sie selbst [...] ist kein ‚suchendes Verhalten‘ nach neuen Werten an dem geliebten Gegenstande. Im Gegenteil! Ein solches Herumsuchen nach ‚höheren‘ Werten wäre zweifellos ein Zeichen eines bestehenden *Mangels* an Liebe. Es wäre zugleich ein gesteigertes Interesse für die ‚Vorzüge‘ und ein herabgemindertes Interesse für die ‚Fehler‘ des Gegenstandes; das heißt aber, es befände sich dies Verhalten zum mindesten auf dem Wege zur *Illusion*. Die Echtheit der Liebe bekundet sich aber durchaus darin, daß wir die ‚Fehler‘ der konkreten Gegenstände wohl sehen, aber sie mit diesen Fehlern lieben.“ (Scheler, *Wesen und Formen der Sympathie*, S. 160 f.).

V.IV. Der Melancholiker.

„Die Furcht vor dem Tod des Anderen“, schreibt Levinas, „bildet sicherlich die Ausgangsbasis für die Verantwortung für ihn.“⁴²⁷ Aber wer wollte sich darein fügen diesem Credo *nicht* zu widersprechen: wer erklärt sich bereit den antizipierbaren Tod des Anderen, respektive die Gewissheit um seine Vergänglichkeit, Verwundbarkeit und Sterblichkeit, zum maßgeblichen Kriterium für sein ethisches Handeln zu erheben? „Melancholie wäre ein Name“, schreibt Därmann, „für [...] die Unmöglichkeit, den Tod zu vergessen oder in eine abgeschlossene Vergangenheit einzuführen.“⁴²⁸ Der *Melancholiker* ist - von der Zweischneidigkeit des Bildes aus gesehen - der widerständige Repräsentant jener gegenteiligen Perspektive, jener negativen Kehrseite vom Bild, die der Philosoph am medial-materiellen brandmarkt, um sich nur auf seine (ent-)täuschende Vorderseite zu stürzen und sie für sein eigenes Projekt gewinnbringend zu instrumentalisieren: „Die Todesindifferenz des Philosophen und die Todesinsistenz des Melancholikers bilden diejenigen Figuren, die in der Ambivalenz des Bildes selbst angelegt sind.“⁴²⁹

Der Melancholiker hat - ausgehend von der düsteren Kehrseite des Bildes - die Trauer zu seiner Grundhaltung, seinem Lebenskonzept, seiner Wahrnehmung, respektive *Weltanschauung* gemacht. Allerdings ist er nicht nur Trauernder im traditionellen Verständnis dieses Begriffs. Denn zu trauern bedeutet in aller Regel um etwas bereits Verlorenes zu trauern. Eine Perspektive, die mehr einer abgeschlossenen, unwiederholbaren Vergangenheit zugewendet ist. Einer Vergangenheit, die mich zwar auch noch in Zukunft weiter beeinflussen wird, insofern sie meiner gegenwärtigen Wahrnehmung eine stets präsente Abwesenheit eingebrannt hat, die aber hinter der Grundanschauung des Melancholikers zurückbleibt, weil dieser den Tod des Anderen bereits zu dessen Lebzeiten permanent voraussieht und ergo schon zu diesem Zeitpunkt um ihn trauert.

Eine Gewissheit, eine Ungewissheit, die den Melancholiker selbstverständlich immer wieder zur Verzweiflung treibt, ihn mit einer schwer erträglichen Verlustangst schlägt, so dass man einer (post-freudianischen) Psychoanalytikerin wie Julia Kristeva trotz der Einwände, die sich gegen ihr einseitiges Bild vom narzisstischen Melancholiker vorbringen lassen, durchaus

⁴²⁷ Levinas, *Ethik und Unendliches*, S. 91.

Der Satz taucht interessanterweise auch bei Canetti im französischen Original und in einer anderen Übersetzung auf: „Im Buch, das man mir heute aus Paris gebracht hat, finde ich folgenden Satz, der von mir selbst sein könnte: ‚La crainte de la mort de l’autre est certainement à la base de la responsabilité pour lui.‘ Ich weiß nichts von Levinas, ich kenne nicht mehr als sein Ansehen. Noch heute hat mich seine Herkunft von Heidegger auf das Tiefste bedrückt. Dann, im letzten Gespräch des Buches, fand ich den eben zitierten Satz: ‚Der Verantwortung für den Nächsten liegt sicher die Angst vor seinem Tod zugrunde.‘“ (Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, S. 296).

⁴²⁸ Därmann, *Tod und Bild*, S. 181.

⁴²⁹ Ebenda, S. 182.

Recht geben kann, wenn sie schreibt: „Gewiß ist dieses Verhaftetsein an ein Gedächtnis ohne Morgen, ein Mittel dazu, es in der hermetisch verschlossenen persönlichen Gruft zu hegen und zu pflegen.“⁴³⁰

Der Melancholiker erkennt die Verlierbarkeit des Anderen - schon zu dessen Lebzeiten - nur bedingt bis gar nicht an, und schließt ihn deswegen sicherheitshalber in seine innere Krypta ein. Sein hauptsächlicher Antrieb zielt auf Bewahrung trotz oder gerade wegen der Existenz des Todes. Das macht ihn gleichwohl zum Abhängigen von affektbesetzten inneren wie äußeren Bildern: „Der Affekt, das ist sein Ding.“⁴³¹ Unentwegt sammelt er deswegen auch Eindrücke vom Noch-Lebendigen - vor allem deshalb, weil er fürchtet, dass es sonst vergessen werden könnte: „Als Bote des Thanatos ist der Melancholiker Komplize und Zeuge zugleich der [...] Prekarität des Lebenden.“⁴³²

Nach Ansicht von Eva Horn qualifizieren ihn diese Eigenschaften aber auch geradewegs zu einer Figur der Dekonstruktion von autonomer Subjektivität: „Der Trauernde [...] ist nicht nur nicht mit sich selbst identisch, sondern auch nicht ungeteilte, ‚individuelle‘ Instanz seines eigenen Schreibens, *Autor* - ins Subjekt und sein Schreiben dringt der Tote ein als fremde Stimme, Wunde, als insistierende Reminiszenz.“⁴³³ Die Grenzen zwischen Eigenem und Fremden, Leben und Tod, Präsenz und Absenz sind für den Melancholiker von einer verschwommenen Art.

Nach Kristeva ist der Melancholiker - was ihn als Figur der Dekonstruktion schlechthin qualifiziert - aber vor allem auch ein Skeptiker an der Sprache, sobald sich diese anschickt einen abgeschlossenen Sinn zu behaupten, respektive zu produzieren:

„Das Übermaß an Affekt kann sich [...] nicht anders manifestieren als durch Schaffung neuer Sprachen - fremdartiger Verkettungen, Ideolekte, Poetiken. Bis [...] alle Übersetzbarkeit unmöglich wird. Und die Melancholie sich in der Asymbolie, dem Sinnverlust vollendet [...]. Wir stellen fest, daß der Sinn beim Melancholiker arbiträr scheint [...].“⁴³⁴

Aber rührt diese Arbitrarität nicht vor allem aus dem Wissen des Melancholikers, dass eine Bedeutung niemals abgeschlossen sein kann, insofern auch das begrenzte Leben eines Menschen, zwangsläufig hinter seinen Möglichkeiten zurückbleibt?⁴³⁵ Und muss diese

⁴³⁰ Julia Kristeva, *Schwarze Sonne. Depression und Melancholie*, Übers. aus dem Franz. von Bernd Schwibs, Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel 2007, S. 68 f. (Orig. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris: Éditions Gallimard 1987).

⁴³¹ Ebenda, S. 23.

⁴³² Ebd., S. 28.

⁴³³ Horn, *Trauer schreiben*, S. 24.

⁴³⁴ Kristeva, *Schwarze Sonne*, S. 52.

⁴³⁵ „Zum Dasein gehört, solange es ist, ein Noch-nicht, das es sein wird - der ständige Ausstand. [...] Am Dasein ist eine ständige ‚Unganzheit‘, die mit dem Tod ihr Ende findet, undurchstreichbar.“ (Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 242).

Veranlagung oder dieses Wissen schon zwangsläufig miteinschließen, dass der Melancholiker in nichts - oder nur *im* Nichts - einen Sinn erkennt?

Bei Kristeva, so meint man, ist der Melancholiker eher ein *Todessehnsüchtiger*, einer, der sich an sozialen und ethischen Belangen desinteressiert zeigt und der nur in der totalen Negation seines Lebens, des Lebens schlechthin, so etwas wie Erfüllung, so etwas wie einen absoluten Sinn erkennen kann. Er ist die Personifikation des von Freud als *Todestrieb* bezeichneten Strebens allen organischen Lebens nach Rückkehr zu seiner ursprünglich anorganischen Existenzweise: Seiendes ohne Sein.⁴³⁶ Aber kann sich der Melancholiker, ausgehend von dieser ihm eigentümlichen Disposition nicht ebenso gut - wofür Canetti das lebende Beispiel abgegeben hat - zum totalen *Todfeind* weiterentwickeln? „Ohne Disposition zur Melancholie“, gesteht sogar Kristeva, „gibt es keine Psyche, sondern nur *passage á l'acte*, aggressive Impulshandlung, oder Spielen.“⁴³⁷ Und Canetti meint: „Wenn es nun wirklich gelänge, den Tod so sehr hinauszuschieben, daß man seine Nähe nicht mehr spürt - wo bliebe dann *dieser* Ernst.“⁴³⁸

Der Melancholiker spielt nicht, es ist ihm *ernst*. Aber sein Ernst rührt nicht aus irgendeiner abstrakten Sorge um die generelle Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz, er entspringt seiner Sorge um die *Verlierbarkeit* des Sinns, der für ihn in der Existenz von Anderen begründet liegt. Der schwedische Filmemacher Roy Andersson hat das Ethos eines so verstandenen Melancholikers einmal auf sehr einfache, aber nichtsdestoweniger treffende Weise zum Ausdruck gebracht:

„Das Gute an Melancholie ist, daß sie nicht eigennützig ist. Du hast das Gefühl, daß die Menschen nicht leiden sollten, und übernimmst ein bißchen Verantwortung dafür. Das macht dich melancholisch, weil es fast hoffnungslos ist, all diese Probleme zu lösen.“⁴³⁹

⁴³⁶ Vgl. Sigmund Freud, „Jenseits des Lustprinzips“, *Beihefte der Internationalen Zeitschrift für Psychoanalyse*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1920, S. 36 f.

⁴³⁷ Ebenda, S. 12.

⁴³⁸ Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, S. 171 (Orig. *Das Geheimherz der Uhr*, 1987).

⁴³⁹ Roy Andersson; im Gespräch mit Zora Rux, *Schnitt-Das Filmmagazin*, Nr. 64/04/2011, S. 69.

Im politischen Zusammenhang widerspricht diese Bestimmung zugleich auch der Identifikation des Melancholikers mit einem solipsistisch-narzisstischen Eskapisten, der durch seine handlungsgehemmte Grübelelei angeblich zum Verräter an einer möglichen Revolution wird. Ein Klischee, das u.a. auch der Historiker und Soziologe Wolf Lepenies in seiner 1969 erschienenen Studie *Melancholie und Gesellschaft* bedient. Vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund, dass die damaligen Studentenproteste auf einen unbedingten Umsturz der bestehenden Verhältnisse abzielten, muss es Lepenies ein dringliches Anliegen gewesen sein, die Melancholie als ein Hindernis auf dem Weg zur angestrebten Veränderung vorzustellen. In der (vermeintlichen) Zurückwendung auf das eigene Ich und der Wertschätzung der Affekte, die ein künstlerischer Gegenstand zu evozieren vermag, schafft sich - seiner Ansicht nach - vor allem der bürgerliche Intellektuelle des 18. Jahrhunderts, „ein Ventil, um in den erzwungenen Untätigkeit und Machtlosigkeit eine Quelle des Eigenwertes zu finden. [...] Die Effektivität, die handelnd nicht zu erreichen ist, wird auf die selbst erzeugten Affekte verlegt.“ (Vgl. Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998 (Orig. 1969), S. 90). Lepenies schreibt dem Melancholiker zu, dass er konfliktscheu, selbstsüchtig, unpolitisch und dem Privatismus zugeneigt wäre: „Immer aber bleiben sie vereinzelt. Die Passivität ihrer Reaktion gestattet ihnen kein Gruppen-, sondern nur ein privates, singuläres Dasein.“ (Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, S. 11). Darüber hinaus setzt er die Melancholie mit einer „Verarmung des Möglichkeits-Bereichs“ synonym: die Utopie, die er ggf. erschafft, respektive die verlorene Welt, der er betrauert und (re-) konstruiert verbleibt bei ihm auf dem Papier. In gänzlicher Verkennung des performativen Potentials von Kunst schreibt er deswegen: „Bedeutet Melancholie die Reaktion der Psyche - oder das, was als Reaktion vorgegeben wird - auf den Entzug

Das Angesicht des (noch) lebendigen Anderen erscheint dem amourösen Melancholiker wie von Schatten zerschliffen, gleichermaßen verdunkelt wie erhellt, und sein Abbild, wenn er bereits *verstorben* ist, wie der untrügerische Beweis, dass er mit dieser Beurteilung oder Betrachtung, die ihn gleichermaßen in Liebe wie in Angst versetzte, nicht fehlgegangen ist. Ausgehend davon nimmt die Melancholie selbstverständlich eine andere Bedeutung an, als jene, die ihr seit je her in der Psychoanalyse verliehen wurde: nicht die einer pathologischen Zwangserkrankung, die ihre Ursache in einer narzisstischen Kränkung des Betroffenen innerhalb seiner frühkindlichen Phase hat, welche durch gegenwärtige Anlässe (wie Trennungen und Todesfälle) allenfalls re-vitalisiert wird,⁴⁴⁰ sondern die einer expliziten

relevanter Handlungsmöglichkeiten, so formt die Reflexion mehr die Ersatzhandlung, die erfolgt: die literarische Betätigung.“ (Lepénies, *Melancholie und Gesellschaft*, S. 193). Für Lepénies bezeichnet die Melancholie also weniger eine psychische Störung, eine Krankheit oder einen Gemütszustand, sondern viel eher eine historisch und gesellschaftlich bedingte Option der Selbstzuschreibung der privilegierten Klassen, um ihren Verzicht, respektive ihren Verlust von politischer Macht nicht nur besser verkraften, sondern sie auch in eine entlastende Selbstbestätigung ummünzen zu können: „Dies ist die stärkste Legitimation, die sich erlangen läßt. Sie erscheint unabhängig von Faktoren der Außenwelt und braucht nicht zu fürchten, ihres elitären Anspruchs verlustig zu gehen.“ (Lepénies, *Melancholie und Gesellschaft*, S. 228).

Das Problem an Lepénies' Theorie ist, 1. dass sie ihren Ausgang von extrem einseitigen Gegenüberstellungen nimmt (selbstbewußter Tatmensch versus eigenbrötlicher Melancholiker, Politik versus Kunst, Aktivität versus Passivität, Privatismus versus Sozialität usw.), 2. dass sie - wie es für soziologische Zugangsweisen typisch ist - das Singuläre/Besondere unter dem Gesellschaftlichen/Allgemeinen subsumiert, und somit ihre Erklärungen einzig aus einer monokausalen Verengung auf gesellschaftliche Umstände gewinnt, 3. dass sie von einem a priori ego-zentrischen, narzisstischen Subjekt ausgeht; dementsprechend kann der Objektverlust immer nur ein Selbst- und Machtverlust, niemals aber ein Verlust am Anderen bedeuten. Zusammenfassend gesagt: nach Lepénies kann der Melancholiker einzig und allein um den Verlust seiner vermeintlichen Omnipotenz trauern, niemals aber um die verloren gegangene Qualität des Anderen in seiner Singularität und Alterität. Weil zwischenmenschliche Beziehungen für Lepénies nicht mehr als Ableitungen von gesellschaftlichen Bedingungen sind, scheint es für Lepénies auch keine Gefühle geben zu können, die nicht ego-logisch oder - hinsichtlich ihres vermeintlichen Entlastungspotentials - funktional begründet wären. Freilich verkennt er dadurch das soziale Potential der Trauer: dass sie dem Subjekt die Möglichkeit verschafft, seine Handlungen um die Berücksichtigung einer Alterität zu ergänzen, die aufgrund ihrer Uneinholbarkeit einer gerechteren Vision von Gemeinschaft zu ihrer Geburt verhelfen kann.

Demgegenüber werden Trauer und Melancholie von Judith Butler zu einer „politischen Ressource“ erklärt: in ihrem Text, der nicht zufällig in Folge der Terroranschläge vom 11.09.2001 entstanden ist, nimmt sie u.a. Bezug auf die Aussage des damaligen US-Präsidenten George W. Bush, der bereits zehn Tage nach dem Angriff die Trauer für beendet erklärte und zu entschlossenem Handeln aufrief. Die Konsequenzen aus dieser unterdrückten Trauer sind bekannt. „Wenn Trauern etwas ist“, schreibt Butler, „das gefürchtet werden muß, kann unsere Furcht den Impuls aufkommen lassen, die Trauer möglichst schnell aufzulösen, sie im Namen eines Handelns zu verbannen, dem man die Macht beimißt, den Verlust auszugleichen oder die Welt in eine alte Ordnung zurückzusetzen oder eine Phantasie zu nähren, wonach die Welt früher in Ordnung war.“ (Butler, „Gewalt, Trauer, Politik“, *Gefährdetes Leben*, S. 47). Wenn man die eigene Verletzlichkeit verwirft, die sich in der Trauer bemerkbar macht, führt das nach Butler eher dazu, sich auf Kosten der Rücksicht gegenüber anderen Sicherheit zu verschaffen“, und damit „eine der wichtigsten Ressourcen zu beseitigen, die wir brauchen, um uns zu orientieren“ (Vgl. Butler, „Gewalt, Trauer, Politik“, *Gefährdetes Leben*, S. 47). Der Orientierungsverlust in der Trauer, die gehemmte, aber keineswegs schon annullierte Handlungsbereitschaft des Melancholikers, seine Angewohnheit, sich nicht abgegrenzt vom Anderen wahrzunehmen, können ihrer Ansicht nach eine Identifikation mit dem Leiden selbst bewirken: „Wer bin ich nun?“ oder gar - „Was ist von mir übrig?“ - „Was ist das, was ich mit dem Anderen verloren habe?“, postuliert das „Ich“ im Modus der Unwissenheit. Doch dies kann der Ausgangspunkt für ein neues Verständnis bilden, wenn die narzisstische Sorge der Melancholie in eine Berücksichtigung der Verletzbarkeit von anderen umgemünzt werden kann. Vielleicht würden wir dann die Bedingungen, unter denen bestimmte Menschenleben verletzbarer sind als andere und demzufolge auch betrauernswerter, kritischer beurteilen und ablehnen.“ (Butler, „Gewalt, Trauer, Politik“, *Gefährdetes Leben*, S. 47).

⁴⁴⁰ Die freudianisch-psychoanalytische Typisierung des Melancholikers gibt innerhalb der vorliegenden Arbeit ausdrücklich kein Vorbild ab. Die Konvergenzen beschränken sich lediglich auf bestimmte Grundannahmen, ohne die damit verbundenen Interpretationen von Vertreterinnen und Vertretern der Psychoanalyse zu übernehmen. So zum Beispiel die These, dass der Melancholiker dazu neigt, sich den (toten) Anderen - sprichwörtlich - einzuverleiben, um ihn in seinem Inneren lebendig zu halten. Ein Phänomen, das in der klassischen Psychoanalyse als Inkorporierung oder Introjektion vorgestellt wurde und in weiterer Folge immer wieder ergänzt wurde. Eine gelungene Überblicksdarstellung, in der alle wesentlichen Elemente der freudianischen bis post-freudianischen Auffassung zu Trauer und Melancholie mit einem dezidierten Schwerpunkt auf den Aspekt der Inkorporierung/Introjektion benannt und auf konzise Weise zusammengefasst sind, legt Eva Horn vor: Horn, *Trauer schreiben*, S. 13 - 41.

Was die psychoanalytische Unterscheidung zwischen Trauer und Melancholie anbelangt, so hat diese ihre Grundlage bei: Sigmund Freud, „Trauer und Melancholie“, *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*, Bd. 4/6, 1917, S. 288 - 301, Transkript auf: <http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-trauer-melancholie-psychologie.html>, Stand: 15.01.2015). In summa besagt die von Freud postulierte Unterscheidung, dass der Trauernde um den Verlust des geliebten Objekts weiß, und es dementsprechend - deswegen auch der Begriff der *Trauerarbeit* - verarbeiten kann, unterdessen sich der Melancholiker angeblich weigert das Verlorene aufzugeben, die Realität anzuerkennen und der es deswegen in sich wiederaufrichtet und am Leben erhält. Nach tendenzieller Grundauffassung der Psychoanalyse

Haltung, einer dezidierten *Anschauungsweise*, die den absoluten Wert des Lebens, des Lebendigen, des (autonomen) Anderen betont, ohne dafür den Tod, das Tote außen vor zu lassen - und dass man dafür nicht unbedingt den Tod selbst anerkennen muss, wo er doch die grundlegende Voraussetzung dafür abgibt, dass sich eine solche Anschauung überhaupt erst ausbilden kann, beweist nicht zuletzt ein weiteres mal Canetti, wenn er das cartesianische Motto von *cogito ergo sum* in sein persönliches *Credo Mortem odi ergo sum* verkehrt: „Ich hasse den Tod, so bin ich. [...] Wobei aber dieser Satz das Wichtigste ausläßt, nämlich daß ich *jeden* Tod hasse.“⁴⁴¹

bleibt diese Beziehung aber von einer prinzipiellen Ambivalenz geprägt, die zu andauernden Konflikten mit dem inkorporierten Anderen führt. Ein Phänomen, das Julia Kristeva folgendermaßen beschreibt: „[...] indem ich durch Inkorporierung-Introprojektion-Projektion mich mit dem geliebten-verhaßten Anderen identifiziere, nehme ich seinen bewundernswürdigen Teil, der mein zwingender, tyrannischer Richter wird, ebenso in mich auf wie seinen niederträchtigen, gemeinen Teil, der mich herabsetzt und den ich zu vernichten wünsche.“ (Kristeva, *Schwarze Sonne*, S. 19).

Sämtliche psychoanalytische Theorien, die ihren Ausgang bei Freud nehmen, erscheinen mir allerdings aus dreierlei Gründen problematisch: 1. Der gegenwärtige Verlust eines geliebten Objekt wird in monokausaler Weise nur auf eine Art von frühkindlichem Ur-Verlust zurückgeführt, wodurch der Andere per se auf den Status einer Projektionsfläche für nicht-verwundene Erfahrungen aus der frühkindlichen Phase reduziert und seine Singularität und Alterität zwangsläufig Gefahr läuft übersehen zu werden, 2. Die Ratschläge, die besonders Freud zur Bewältigung der Trauer erteilt, müssen einem aus ethischer Sicht hochgradig problematisch erscheinen, weil sie im Grunde auf den Ersatz des geliebten Objekts durch ein (vermeintlich) gleichwertiges Objekt setzen; der verlorene Andere verkommt dadurch zu einer reinen Chiffre für eine „psycho-energetische Funktion“, die seiner Ansicht nach durch ein neues Liebesobjekt erfolgreich substituiert werden kann (Vgl. Lutz Ellrich, „Fading. Zur Figur des Liebesentzugs bei Roland Barthes“, *Rhetoriken des Verschwindens*, Hg. Tina-Karen Pusse, Würzburg: Königshausen und Neumann 2008, S. 168); die Singularität und Alterität des Anderen wird hier ebenfalls auszublenden nahe gelegt. 3. Die Aufforderung von Freud, der Ambivalenzkampf mit dem inkorporierten Anderen habe im Idealfall auf den Triumph des Überlebenden hinauszulaufen, zeugt von einem grundsätzlichen Mangel an Respekt gegenüber den Toten.

Dem martialisch-ökonomischen Modell von Freud, das im Endeffekt die Verbannung und Vernichtung des inkorporierten Anderen vorschreibt, setzt Derrida ein unverwerflicheres Modell der Inkorporierung entgegen, das seinen Einbehalt auf paradoxe Weise mit einer nicht-aggressiven Abschiednahme verschränkt. Dieses Modell erscheint mir angemessener, weil es - im Gegensatz zu dem von Freud - nicht ökonomisch-zweckrational ausgerichtet ist: „[...] das Mögliche bleibt unmöglich, *der Erfolg ist ein Scheitern*, die getreue Verinnerlichung ergreift den anderen und nimmt ihn mit lebendig und tot zugleich in mir (in uns), sie macht aus dem anderen einen *Teil* von uns, unter uns - und der andere scheint nun genau deshalb nicht mehr der andere zu sein, weil wir ihn *in uns* beweinen und tragen wie ein noch zu gebärendes Kind, wie eine Zukunft. In Umkehrung dazu ist das *Scheitern ein Erfolg*: die fehlschlagende, die abtreibende Verinnerlichung ist zugleich die Achtung vor dem anderen als anderen, eine Art sanfter Zurückweisung, eine Bewegung der Entsagung, die ihn allein, draußen, dort unten, in seinem Tod, außerhalb von uns beläßt.“ (Jacques Derrida, *Mémoires. Für Paul de Man*, Übers. aus dem Franz. von Hans-Dieter Gondok, Wien: Passagen 1988, S. 59 (Orig. *Mémoires. Pour Paul de Man*, Paris: Éditions Galilée 1988)).

⁴⁴¹ Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, S. 101.

VI
Das Fading

VI.I. Verschwinden versus Werden.

Gilles Deleuze gibt sich in seinem zweiten Kino-Buch dadurch als Philosoph zu erkennen, dass er sagt, Philosophen wären Wesen, „die durch einen Tod hindurchgegangen sind, aus dem sie geboren wurden, und auf einen anderen Tod, vielleicht den gleichen, zugehen.“⁴⁴² Aber macht sich Deleuze damit nicht des schwerwiegensten Denkfehlers schuldig, den die Metaphysik hervorgebracht und etabliert hat? Nach Ansicht von Fink besteht dieser Ur-Fehler darin, dass sie es unterlassen hat das *Todesnichts* vom *vorgeburtlichem Nichts* zu unterscheiden.⁴⁴³ Wenn man allerdings das vorgeburtliche Nichts mit dem Nichts schlechthin identifiziert, hat man bereits das Pathos von Geburt und Werden in den Tod hineingetragen. Denn das Nichts als vorgeburtliches Nichts lässt automatisch an das exakte Gegenteil vom Tod denken: an ein fruchtbares Nichts, das immer schon den Keim der

⁴⁴² Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, Übers. aus dem Franz. von Klaus Englert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 269 (Orig. *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Les Éditions de Minuit 1985).

⁴⁴³ Die Ausarbeitung dieses Gedankengangs erfolgt bei Fink von Aristoteles zu Hegel. Zuerst die Interpretation von Entstehen und Vergehen, die Aristoteles entlang der Frage entwickelt, „wie es möglich ist, daß Seiendes aus Nichts hervorkommt und wieder in Nichts vergeht.“ (Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 120) Seine Antwort fasst Fink folgendermaßen zusammen: „Er beruft sich auf die Naturphilosophen und die Eleaten, daß solches nicht möglich sei. Es gilt also aufzuhellen, wie es den Anschein geben kann, Entstehen sei Umschlag aus Nichts in Sein, Vergehen sei Umschlag von Sein in Nichts. Das gelingt Aristoteles durch die Analyse des Entstehens als eines Hervorgangs des aktuell-Seienden aus potenziell-Seiendem, - die Nuß ist das Noch-nicht-Sein des künftigen Nuß-Baumes, ist aber seine bereitstehende Möglichkeit, er ist in ihr ‚angelegt‘, - oder anders: Das Warmsein eines erwärmbaren Steins ist während der Nacht noch nicht, tritt mit der Sonnenbestrahlung am Tage ein. Das Kaltsein ist auf seinen Gegensatz bezogen, daß eben ein Übergehen möglich ist. Der Übergang wird damit zur zentralen Struktur des Entstehens erklärt, das Nichtsein wird gewissermaßen ins Sein hereingenommen; das *Dynamei On* ist der Aristotelische ‚Platzhalter des Nichts‘.“ (Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 120) Dementsprechend werden Entstehen und Vergehen bei Aristoteles zu mehr oder weniger austauschbaren Begriffen: „Die Rückbettung der Dinge in die Elemente und dieser in den Himmelsumschwung und dessen in den ziehenden Zug des unbewegten Bewegers, der alles bewegt in der Weise, wie das Geliebte das Liebende bewegt und anzieht, ist das Konstruktionsprinzip der Aristotelischen Kosmo-Ontologie - und bedeutet die ontologische Unterstellung des Entstehens-Vergehens unter das Sein als Bestand.“ (Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 121) Bei Aristoteles vollzieht sich der alles bestimmende Himmelsumschwung im ständigen Rythmus von Entstehen-Vergehen-Entstehen. Der Mensch erweist sich darin aber nicht als Einzelwesen beständig, sondern nur im „Artgepräge des gleichen *Eidos*“. (Vgl. Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 124) Die Vergänglichkeit, respektive Sterblichkeit des Einzelwesens, des Singulären, bleibt in ihm (nur) als Negativität erhalten: „Als ‚nichtig‘ gilt das Noch-nicht-Sein des Zukünftigen, das Nicht-mehr-Sein des Vergangenen, also solches, was temporal ‚nichtig‘ ist, sofern das Gegenwärtige den Maßstab des Bestehenden und Wirklichen bilden, - als ‚nichtig‘ gilt das nur der ‚Möglichkeit nach Seiende‘, das *Dynamei On*, - oder anders das Alte und Kraftlose gegenüber dem Jungen und Starken, also das zeitlich korrumpierte. In mannigfachen Weisen kommt das Negative im Sein des Seienden und im Weltlauf vor. Das Nichtigte wird damit gewissermaßen vom Sein umfassen und getragen.“ (Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 125).

Diesem Denken bleibt nach Ansicht von Fink auch noch Hegel verhaftet, insofern sich auch bei ihm die „grandiose Letztgestalt der Metaphysik [...] erinnernd zurückbeugt zur grandiosen Erstgestalt.“ (Vgl. Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 153) Hegel denkt das Nichts nämlich nicht als Ende, sondern unter dem selbstaufgelegten Diktat, es sich nur als reinen, leeren *Anfang* vorzustellen, womit einhergeht „seine Leere und Bestimmungslosigkeit auszuhalten, das Denken selbst zu ‚entleeren‘ von allen Inhalten [...]“. (Vgl. Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 154) Das Denken des Anfangs ist dabei ein Denken des Seins, weil es sich unabhängig von allen Prädikaten konstituiert - aber genau diese Enthaltbarkeit setzt bereits das Nichts zu denken voraus, respektive macht es zum Bestandteil des Seinsverständnisses selbst. Deswegen behauptet Hegel auch eine Selbigkeit von Sein und Nichts, ohne zu beachten, dass Letzteres nur ein *gedachtes* Nichts ist, welches immer noch das Sein eines denkenden, sterblichen Einzelwesens zur absoluten Bedingung hat: „Die coincidentia oppositorum, die Einheit und Selbigkeit von Sein und Nichts ist für Hegel kein Zustand, der besteht und steht, der ruhend vorhanden wäre - , der sich einem Betrachter oder Zuschauer unmittelbar vor Augen legte, die Selbigkeit des Entgegengesetzten ‚geschieht‘, ereignet sich im ‚Werden‘. Nicht in irgendeinem Werden, nicht können wir das umlaufende, gängige Verständnis von Werden auf diese Verschmelzung der härtesten Gegensätze ‚anwenden‘ - wir müssen das Werden universell denken, als ein Geschehen, das keinen Zustand und keine Bewegung ‚draußen‘ ließe. [...] Der Auf- und Untergang der endlichen Dinge, die nur ephemere Gestalten des Absoluten darstellen, ist umfassen vom Absoluten, jedoch nicht von einem unbewegten Inbegriff. Das ‚Absolute‘ selbst wird als Bewegung gedacht - alle Einzelbewegungen sind in ihm, wie es selbst im ganzen in Bewegung ist. Das Absolute hat das Leere und das Nichts nicht ‚außer sich‘, vielmehr in sich, das Nichts treibt im Sein um [...]“. (Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 157 f.) Aus der Sicht von Fink hat Hegel dadurch das Problem von Sein-Nichts aber keineswegs gelöst, sondern nur auf einen Bereich verschoben, wo es sich mit den Mitteln des Denkens durchaus angehen lässt: „Wird da nicht zu einer bloßen Frage der ‚Denkbarkeit‘ umgedeutet, was uns ‚in Furcht und Zittern‘ angeht?“ (Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 151) Dazu passe auch, meint Fink weiter, dass Hegel den Begriff des „Toten“ nur metaphorisch, nur in Gleichsetzung mit dem verwendet, „was in seiner Einseitigkeit verharrt und was aufgelöst werden müsse in das ‚Leben‘, verflüssigt [...] in die Bewegung des Absoluten.“ (Vgl. Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 163) Die Vernichtung des Fixen sei bei ihm deshalb auch keine eigentliche Vernichtung, sondern, positiv gewendet, „die Auferstehung in das ‚ewige Leben‘ des Ganzen.“ (Vgl. Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 164).

eigenen Existenz in sich getragen hat. Ein durchaus *bestechlicher* Gedanke. Als wäre das Universum bereits in seinem Ursprung mit jener Fülle von noch uneingelösten, unbekanntem, unvorhersehbaren Möglichkeiten schwanger gegangen, die einmal die Horizontlinie meines Seins ausmachen werden.

Aber woran liegt es, dass die Philosophie so hartnäckig daran festhielt, dass das Ende des Lebens im Grunde nur die Rückkehr hinter seinen Anfang meinen kann? Warum nur dieser wahnwitzige Zirkelschluss, dass nicht *mehr* zu sein gleichbedeutend ist mit *noch* nicht zu sein? Eine mögliche Antwort könnte lauten, dass das metaphysische Denken seinen Anfang mit der Beobachtung und Interpretation von wiederkehrenden Bewegungen in der Natur genommen hat. So hat wohl vor allem die „Periodizität der Himmelsabläufe“⁴⁴⁴ dazu beigetragen, die Figur des Kreises, der zyklischen Wiederkehr des Gleichen, als ein universelles Denkmodell zu verabsolutieren. Aber tritt in Folge des Siegeszugs der Metaphysik tatsächlich das, was „man pagan Kosmos, christlich Schöpfung, modern Weltall nennt“,⁴⁴⁵ wie Gerhard Poppenberg und Hinrich Weidemann behaupten, *an die Stelle* der Einsicht in die Sterblichkeit, wenn diese - wie eingangs gesagt wurde - vielleicht noch überhaupt nicht gewonnen wurde?

Die Frage nach dem Kreis, der möglichen oder unmöglichen Zirkularität von Ereignissen, ist die Frage nach der Wiederholung. Aber die Wiederholung, die das Absolute (Kosmos, Schöpfung, Weltall) charakterisiert, kann nicht als Maßstab angesetzt werden, wenn das menschliche Sein begrenzt ist. „Das Absolute kennt keinen Tod“, stellt Fink ganz richtig fest. „Nur der Mensch“, setzt er nach, „in welchem das Seinsverständnis eine gebrechliche Hütte aufgeschlagen hat - , er allein ist des Todes.“⁴⁴⁶

Tatsächlich war die Frage nach der Wiederholung eine Lieblingsfrage von Deleuze. Auch im ersten Kino-Buch schummelt sich dieses Thema in die ansonsten stringente Argumentation des Philosophen dazwischen. Deleuze greift dort die von Kierkegaard vorgenommene Unterscheidung zwischen einer sklavisch-erniedrigenden und einer Wiederholung des Glaubens auf: „Der ewigen Wiederkehr als einer Reproduktion des Immer-Schon-Geschehenen steht die ewige Wiederkehr als Auferstehung, als erneute Gabe des Neuen - des Möglichen - gegenüber.“⁴⁴⁷ Die Wiederholung des Glaubens, meint Deleuze, ist auf eine

⁴⁴⁴ Vgl. Gerhard Poppenberg / Hinrich Weidemann, Nachwort zu: Blanchot, *Die Schrift des Desasters*, S. 189.

⁴⁴⁵ Vgl. Ebenda, S. 188 f.

⁴⁴⁶ Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 159.

⁴⁴⁷ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, Übers. aus dem Franz. von Ulrich Christians, Ulrike Bokelmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 182 (Orig. *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris: Les Éditions de Minuit 1983).

Zukunft gerichtet, die „darin besteht, ganz neu anzufangen und den Verlauf, der im Zyklus gefangen ist, auf einen Augenblick zurückzuverfolgen, der eine neue Zeit erschafft.“⁴⁴⁸

Wenn man sich allerdings die Hoffnung macht, dass diese Zeit zu erlangen bei Deleuze bedeutet zur „Zeit des Anderen“ vorzudringen, so wird man doch enttäuscht. Deleuze ist Philosoph, kein Melancholiker. Er glaubt an die Kraft des *Werdens*, an den Fluss der permanenten Gestaltwerdung. Deswegen sind Leben und Tod für ihn auch zwei mehr oder weniger operative Begriffe, die er noch auf ganz platonische Weise aufzufassen scheint: das Leben als Bewegung zum Tod, der Tod als Aufbruch und Rückkehr zu einem neuen, beziehungsweise prä- oder post-subjektiven Leben.

Philosoph zu sein - so legt zumindest die erwähnte Textstelle nahe - scheint für Deleuze darin zu bestehen, immer wieder, vor allem im Denken, diese philosophische Bewegung zu vollziehen: sich über den Rückbezug auf nicht-gelebte Möglichkeiten (sozusagen im Wiederholungszwang) eine neue Zukunft zu erschließen. Das Sein interessiert ihn dabei allerdings nicht: seine Begrenztheit, die „gebrechliche Hütte“,⁴⁴⁹ die ihm als Unterschlupf dient, die Bedrohung, der es sich durch einen permanenten *Sturm* des Vergessens und der immerzu gegebenen Möglichkeit ausgesetzt sieht, am eigenen Tod, am Verlust des Nächsten, am Verlust des Anderen, verloren zu gehen, lässt er unthematisiert. Ihn interessiert nur das *Werden*. So verkündet er im *Zeit-Bild* großspurig: „es gibt einzig das Werden.“ Und das Werden, so meint er weiter, ist „immer unschuldig“. Denn es kennt und macht keine Unterschiede. Es verhält sich zu jedem und allen indifferent, „selbst im Verbrechen und im erschöpften Leben, sofern es noch ein Werden ist.“⁴⁵⁰

Aber taugt ein so verstandenes Werden wirklich dazu, es in den Rang einer menschlichen wie künstlerischen Tugend zu erheben? Wo bleibt die menschliche Intervention? Der Anhalt, der Halt, die Aufbewahrung, die Erinnerung, die Treue, der Schutz, die amouröse Haltung, die es über die Bereitschaft zur Einfühlung erlaubt den Weiterbestand und die gleichzeitige Modulation des *Bestehenden* zu gewährleisten, statt dieses in einem zyklisch wiederkehrenden *tabula rasa* abermals der Vernichtung preiszugeben: durch Gleichgültigkeit, Vergessen, Zurücklassen?

Wenn es die metaphysische Seite des Bildes gibt, und das Hauptaugenmerk auf *ihr* liegt, so muss es doch eine Bewegung geben, die ihre melancholische Kehrseite zum Vorschein

⁴⁴⁸ Vgl. Ebenda, S. 183.

⁴⁴⁹ Vgl. Fink, S. 159.

⁴⁵⁰ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 187 f.

bringt, oder die, mehr noch, beide Seiten so in Korrespondenz zueinander setzt, dass sie gemeinsam einen *Bewegungseindruck* erzeugen: ein Flackern, Flimmern, „auf dass sich etwas von uns in diesem Körper löst, der zu springen bereit ist und doch den Horizont des Bildes, die im Licht zitternde Hand, die von einem geruchlosen Schweiß bedeckten Gesichter [...] nicht erreicht, weil diese ohne Unterlass verschwinden, jedoch so, als könnten sie nur im Innern eines Horizonts verschwinden, der von unseren Bewegungen nicht eingeholt wird [...]“⁴⁵¹ Eine Bewegung des Verschwindens vielleicht, die sich wie Sand im deleuzianischen Getriebe einer Zeit ausnimmt, die unerbittlich und ausschließlich auf *creatio ex nihilo* abzielen scheint.

Für eine solche Art des *scheiternden* Verschwindens hat Roland Barthes einmal den Begriff des *Fadings* geprägt - womit er vordergründig die in Liebesbeziehungen bekannte Situation thematisierte, wenn sich „das geliebte Wesen [...] von jedem Kontakt zurückziehen scheint.“⁴⁵² Wenn der Andere in das Fading gerät, schreibt Barthes, dann „entfernt er sich, verflüchtigt sich ins Unendliche wie ein trauriges Trugbild, und ich erschöpfe mich beim Versuch, ihn einzuholen.“⁴⁵³ Das Fading tritt, wie der Tod des Anderen, *grundlos* ein, und genauso wie es für die Trauer gilt, ist sein Ende *unabsehbar*.⁴⁵⁴ Der primär von Furcht bestimmte Zustand des Betroffenen schwankt dabei zwischen Manie und Melancholie, Wahnsinn und Erschöpfung: aggressive Ablösungsversuche wechseln sich mit gedanklichen Liebesschwüren auf den inkorporierten Anderen ab, dessen reales Wesen allerdings längst aus dem einstmals intakt gewesenen Wechselkreislauf ausgetreten zu sein scheint: „der unerklärliche Rückzug der Liebe, die bekannte Verlassenheit der Mystiker: Gott existiert, die Mutter ist da, aber sie *lieben nicht mehr*.“⁴⁵⁵ Dieses Wechselbad der Gefühle gleicht - in seinem sprunghaften Verlauf - aber keineswegs einer dynamischen, dialektischen Bewegung, die auf einen endgültigen Umschlag zuläuft: „[...] was im Fading auftaucht,“ betont Lutz Ellrich, „ist keine Dialektik, kein Fort-Da-Spiel, kein Wechsel von Präsenz und Abwesenheit, es ist vielmehr das pure unabschließbare und unübersehbare Geschehen des Verschwindens.“⁴⁵⁶

⁴⁵¹ Jean Louis Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, Übers. aus dem Franz. von Michaela Ott und Raimund Linden, München: Fink 2013, S. 107 (Orig. *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma/Éditions Gallimard 1980).

⁴⁵² Vgl. Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Übers. aus dem Franz. von Hans-Horst Henschen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp¹⁵ 2012, S. 106 (Orig. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Éditions du Seuil 1977).

⁴⁵³ Ebenda, S. 106.

⁴⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 106.

⁴⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 107.

⁴⁵⁶ Lutz Ellrich, „Fading. Zur Figur des Liebesentzugs bei Roland Barthes“, *Rhetoriken des Verschwindens*, Hg. Tina-Karen Pusse, Würzburg: Königshausen und Neumann 2008, S. 161.

Die Bewegung des Fadings ist dementsprechend eine lethargische Bewegung, eine Bewegung aus Trägheit heraus, die sich - wie ein umgekehrtes Liebesbegehren - aus ihrer eigenen Erschöpfung nährt, und die mit jedem Zuschub an Ungewissheit, jeder Zunahme an Ferne, weiter in die Tiefe zieht - ohne dabei auf eine kathartische Entladung in der Entscheidung (Fortbestand/Abbruch) spekulieren zu können: „was nicht aufhört einzusinken, sich zu leeren: Es ist das unendliche Paradox der Erschöpfung: das Ende als unendlicher Prozeß.“⁴⁵⁷

Im Fading gelangt der Andere im selben Moment zur Erscheinung wie er auch schon wieder im Verschwinden begriffen ist. Er ist aber, so Lutz Ellrich, „im Entzug immer noch vorhanden und alles andere als wirklich verloren.“⁴⁵⁸ An einer Stelle betont Barthes, dass der Andere im Fading „durchaus nicht tot“⁴⁵⁹ sei, und an einer anderen scheint er Wert darauf zu legen, zu betonen, dass es ihn nicht zum Suizidanten gemacht hat: „Ich bin nicht zerstört [...]“⁴⁶⁰ Aber eben diese bejahte Unbeugsamkeit qua expliziter Verneinung mutet bei Barthes weder trotzig-stolz, noch kathartisch-erlösend an, sondern nur auf *andere* Weise deprimierend. Die Erlösung würde zumindest einen *tatsächlichen* Abschluss versprechen, so aber muss sich der Betroffene mit einem Weiter-Existieren arrangieren, das er zwar durchaus gewollt hat, das aber auch den ungewollten, andauernden, zeitlich unbestimmten Entzug vom Anderen miteinschließt. Er ist zum Weiterleben verdammt. Eine Existenz knapp unter dem Niveau des Erträglichen: aber zumindest noch Existenz.

Das Fading, nicht das Werden, ist auch die Bewegung des Melancholikers. Eine Bewegung, deren Antrieb die Ambivalenz ist, die seine Todesgewissheit bestimmt. Denn um die Bedeutung des Todes als absolutes Ende „wissend“ und sie immerzu betonend, will es ihm trotzdem nicht gelingen sie hinzunehmen - sie so zu akzeptieren, dass sie ihn nicht immer wieder und immer weiter aufreibt und antreibt. Wenn es den Tod schon gibt, scheint er zu sagen, muss aus der Gewissheit um ihn ein Imperativ abgeleitet werden: ein Imperativ, der seine existenzielle Tragweite, seinen „schlechthinnigen Vernichtungssinn“⁴⁶¹ hervorzuheben vorschreibt, um zu bewahren, was permanent von ihm bedroht wird. Eine Grundhaltung, die ihn geradewegs zum leidenden Liebhaber und glühenden Verteidiger des Bildes macht, das

⁴⁵⁷ Barthes, *Das Neutrum*, S. 49.

⁴⁵⁸ Ellrich, „Fading“, *Rhetoriken des Verschwindens*, S. 168.

⁴⁵⁹ Vgl. Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 107.

⁴⁶⁰ Vgl. Ebenda, 107.

⁴⁶¹ Vgl. Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 18.

ihn das Verlorene zu vergegenwärtigen gewährt, um zumindest so den (gleichwohl ambivalenten) Fortbestand seiner affektiven Bindung mit ihm sicher stellen zu können.

VI.II. Fading und Vorlaufen.

Der Möglichkeit des Todes in nächster Nähe gegenüber zu stehen lässt nach Heidegger das Wirkliche am meisten in die Ferne rücken.⁴⁶² Wenn der Andere einen Großteil dieses Wirklichen ausgemacht hat und schließlich - aus unbekanntem, nicht einzusehenden oder nicht mehr ungeschehen zu machenden Gründen - im Fading versinkt, meint Barthes, „scheint er in einem Nebel in die Ferne zurückzuweichen.“⁴⁶³ Der rätselhafte Entzug vom Anderen, der mir plötzlich mit zunehmender Gleichgültigkeit gegenüber steht, führt dazu, dass ich mir selbst immer fremder werde. Denn das Fading ist nicht nur eine Weise wahrzunehmen, eine Art, dem Anderen beim Verschwinden zuzuschauen, es ist auch ein Prozess, der *mich* in Auflösung versetzt: „Im *Fading* sind beide - Subjekt und Objekt - auffällig blass, passiv, diffus, und schemenhaft. Nicht nur das Bild des Objekts leidet gleichsam unter ‚Material-Ermüdung‘, sondern auch das Subjekt ist merkwürdig kraftlos, weder zu einer wirklichen noch zu einer imaginären Gegenreaktion fähig.“⁴⁶⁴ Ein Prozess sukzessiver Entwirklichung, der mich nicht vernichtet oder zur phönix-haften Auferstehung animiert, sondern eher „eine stille Ohnmacht des Verstehens“,⁴⁶⁵ die sich „äußerst zudringlich und intensiv“⁴⁶⁶ anfühlt, und mich zeitweise in eine Blickstarre versetzt: nach innen gerichtetes, vom Anblick verblassender, sich auflösender Bilder gebanntes Sehen: „*it fades, fades and fades.*“⁴⁶⁷

Nichtsdestoweniger schließt aber auch das Fading keine Beziehungsförmigkeit aus, auch wenn diese von einer auslaugenden Asymmetrie geprägt bleibt, die den - verbalen und nonverbalen - Dialog zu einer Kraftprobe für beide Beteiligten macht. Eine Kommunikation, die fast nur noch einseitig erfolgt, und daher nicht mehr als vollständig reziprok bezeichnet werden kann. Barthes versinnbildlicht das an der Begegnung mit der telephonisch übertragenen Stimme des im Fading verschwindenden Anderen: „sie ist mit einer Bedeutung behaftet, die nicht die der Verbindung, sondern die der Distanz ist: geliebte, müde, am Telefon vernommene Stimme: [...] das Fading in seiner ganzen Angst.“⁴⁶⁸ Die Kombination

⁴⁶² Vgl. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 262.

⁴⁶³ Vgl. Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 107.

⁴⁶⁴ Ellrich, „Fading“, *Rhetoriken des Verschwindens*, S. 169.

⁴⁶⁵ Ebenda, S. 163.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 163.

⁴⁶⁷ Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 106.

⁴⁶⁸ Ebenda, S. 109.

aus körperlosem Schweigen und örtlich distanzierter, medial übertragener Stimme bereitet dem liebenden Subjekt subtil-penetrantes Unbehagen: „an wem ist es zu sprechen? Wir schweigen gemeinsam: Stauung zweier Leeren. *Ich werde dich verlassen*, sagt in jedem Augenblick die Stimme des Telephons.“⁴⁶⁹ Das liebende Subjekt fürchtet eine weitere, zuvor von ihm noch nicht für möglich gehaltene Vertiefung in die ohnehin schon eingetretene Leere hinein - was soll dahinter *noch* kommen, was wird dem *noch* folgen, wie weit wird meine Erschöpfung *noch* reichen? „Niemand antwortet, weil, was zum Geschenk gemacht wird, eben das ist, *was nicht antwortet*.“⁴⁷⁰

Darin liegt vielleicht die große Besonderheit bei Barthes, dass er selbst noch der Nicht-Antwort den Status einer Antwort zuspricht: könnte man ausgehend davon nicht auch sagen, dass ebenso das Bild keine eigentliche, aber doch eine andere, verminderte Art von Reziprozität gewährleistet - und zwar mit dem, was Därmann die toten Antworten inmitten des Lebens genannt hat?⁴⁷¹ Eine Art von halb-reziproker Kommunikation mit jenen Antworten, jenen Stimmen aus einem verlegenen, einem unabsehbar andauernden Schweigen, das gleichwohl nicht zum Philosophen vorgedrungen ist: „[...] dieses schweigend Gesprochene, dieses unendliche Gemurmel, [das] sich nun ebenfalls in uns ausspricht, dass wir mit dem, der stirbt, sterben, wie jener auch an unserer Stelle stirbt, an dem Ort, an dem wir glaubten unsere Aufenthalte zu haben - sterbend [...], weil wir das ‚Sterben‘, den intransitiven Verlust mit ihm teilen, in einer Bewegung von rein untätig vergehendem Erleiden [...].“⁴⁷²

Eine solche Bewegung kann unmöglich die einer zyklischen Wiederkehr, eines Laufens im Kreis sein. Der Betroffene schätzt die Rückkehr des Verlorenen für nicht mehr ausreichend realistisch ein, um aus ihr noch ein Motiv für sein Weitergehen zu gewinnen. Zugleich hat er den Verlust des zurückliegenden, differenten Zustands aber auch noch nicht überwunden. Weder Rückkehr, noch Ende, noch Neuanfang liegen für ihn in Sichtweite - und trotzdem: die Bewegung hält an. Die Kräfte schwinden immer mehr, aber sind noch immer nicht verbraucht.

Die Denkbewegung, die Heidegger mit dem Sein-zum-Tode identifiziert, hilft vielleicht weiter, um die Bewegung des Fadings besser zu verstehen. Denn diese zielt keineswegs auf eine Rückkehr zum Ursprung ab, die zugleich Aufbruch zu einem (post-mortalen) Neuanfang

⁴⁶⁹ Ebd., S. 109.

⁴⁷⁰ Ebd., S. 110.

⁴⁷¹ Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 33.

⁴⁷² Maurice Blanchot, *Vergehen*, Zürich: Diaphanes 2011, S. 113 (Orig. *Le pas au-delà*, Paris: Éditions Gallimard 1973).

bedeuten würde, sondern sie besteht im *Vorlaufen*: „Das Sein zum Tode als Vorlaufen in die Möglichkeit *ermöglicht* allererst diese Möglichkeit und macht sie als solche frei.“⁴⁷³ Nach Heidegger konstituiert erst die Möglichkeit des Todes die Möglichkeit schlechthin: „Je unverhüllter diese Möglichkeit verstanden wird, um so reiner dringt das Verstehen vor in die Möglichkeit *als die der Unmöglichkeit der Existenz überhaupt*.“⁴⁷⁴

Soll man daraus nun aber *nur* die Binsenweisheit ziehen, dass der Tod erst die Bedingung der Möglichkeit von Lebens-Bedeutsamkeit und Lebens-Sinn abgibt?⁴⁷⁵ Soll man der totalen Negation, die der Tod in das Leben hineinträgt, wirklich eine *solche* Ehre erweisen?⁴⁷⁶ Der Bezug zum Unbeziehbaren, zum Tod, stiftet bei Heidegger tatsächlich erst einmal *nur* die wert-neutrale Möglichkeitsbedingung der Möglichkeit, die sich dem Dasein *eröffnet*, und die im Vorlaufen, wie er meint, „immer größer“ wird, weil sie „überhaupt kein Maß, kein mehr oder minder kennt, sondern die Möglichkeit der maßlosen Unmöglichkeit der Existenz bedeutet.“⁴⁷⁷ Daraus kann man zum einen den Befund ziehen, dass das Vorlaufen, insofern es sich „als Möglichkeit des *eigensten* äußersten Seinkönnens, das heißt als Möglichkeit *eigentlicher Existenz*“ erweist, einem emanzipatorischen Befreiungsakt gleichkommt, aus dem ein selbst-bestimmtes, affirmations-bereites und möglichkeits-flexibles Dasein hervorgeht. Man kann aber auch die von Heidegger selbst eingebrachten Aspekte betonen, die einem das Vorlaufen eher wie eine Flucht nach vorn erscheinen lassen. Als hätte es ungewollt und permanent den Tod im Rücken: „Im Vorlaufen zum unbestimmt gewissen Tode öffnet sich das Dasein für eine aus seinem Da selbst entspringende, ständige *Bedrohung*.“⁴⁷⁸

Das bestimmende Gefühl beim Vorlaufen ist für Heidegger tatsächlich nicht die Freude, respektive die selbstaffektive *Lust* auf ein stetiges *mehr* an Möglichkeiten, sondern die Angst, die dieser permanenten Bedrohung entspringt. Aber die Angst, wie Heidegger sie beschreibt, lähmt das Dasein - zumindest im Idealfall - nicht, setzt es nicht auf Entzug, sondern befeuert es eher in seinem manischen Glauben an die eigene Omnipotenz: „Die Angst ängstet sich *um* das Seinkönnen des bestimmten Seienden und erschließt so die

⁴⁷³ Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 262.

⁴⁷⁴ Ebenda, S. 262.

⁴⁷⁵ Zu dieser vereinfachenden Schlussfolgerung lässt sich zumindest Udo Tietz hinreißen: „Von Heidegger läßt sich lernen: Ein unsterbliches Wesen wäre nicht nur ein Unwesen, sondern zugleich ein Wesen, das seinem immerwährenden Dasein überhaupt keinen Sinn abgewinnen könnte. Denn ein Mensch, der seine Sterblichkeit verlöre, würde auch jedes Interesse an den lebensweltlichen Belangen von sterblichen Menschen verlieren.“ (Udo Tietz, *Grundwissen Philosophie. Heidegger*, Leipzig: Reclam 2005, S. 87).

⁴⁷⁶ „Es ist die Gelehrsamkeit nur derer erträglich, die dem Tod keine Ehre erweisen.“ (Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, S. 31 (Orig. *Die Fliegenpein*, 1992)).

⁴⁷⁷ Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 262.

⁴⁷⁸ Ebenda, S. 265.

äußerste Möglichkeit.“⁴⁷⁹ Bei Heidegger, so meint man, ist das Dasein stets zu springen bereit, wenn es sich aus der Spannung zu lösen beabsichtigt, in der es festgehalten wird - und das den Tod nur fürchtet, um seine *grundsätzliche* Angst an ihm zu überwinden: ein Subjekt, das in der Logik des Todestriebes gefangen ist.⁴⁸⁰

Auch der Bewegungsmodus des Melancholikers gleicht dem Vorlaufen - und weicht in wesentlichen Punkten doch von der Bestimmung ab, die Heidegger diesem Begriff verliehen hat. Das vom Fading des Anderen *in actu* betroffene Subjekt ist zumindest kein blindwütig-aktives, sondern eher ein (nicht-gleichgültig-)passives Subjekt: es *wird* eher vom Anderen, vom Bild, in Beschlag genommen, als dass *er* es in Beschlag nimmt. Aber obwohl dadurch das Vorlaufen im Fading eine andere Bedeutung gewinnt als bei Heidegger, hat es mit diesem doch gemeinsam, dass ihm die Möglichkeit, auf die es vorläuft, ebenfalls nichts zu Verwirklichendes gibt, „was es als Wirkliches selbst *sein* könnte.“⁴⁸¹ Eine Bewegung, die das liebende Subjekt bei Barthes allerdings eher auslaugt, statt es, wie das Dasein bei Heidegger, mit der Erschließung seiner eigen-tlichen Freiheit (zum Tode) zu belohnen.⁴⁸²

Wenn das Fading einmal eingesetzt hat, so ist die (physische) Rückkehr des absolut Vergangenen genauso unmöglich geworden wie die Möglichkeit, dass die erschöpfende Suche, die Erschöpfung an der Suche nach dem, was irreversibel verloren gegangen ist und auf unbestimmte Zeit weiter verloren geht, jemals ein Ende finden könnte. Das, was bei Barthes für das liebende Subjekt unüberholbar bleibt, ist nicht die Möglichkeit, sondern der Andere, respektive das Objekt seines erschöpften Begehrens, das sich im Fading entwirklicht, verblasst, bis es vielleicht irgendwann vollständig in den *reinen* Zustand des Bildes übergegangen ist: ein Objekt, von dem Ellrich sagt, es unterscheide sich in extremer Weise von einem „Objekt im üblichen Wortsinne“, weil es nicht „vorstellbar, be-greifbar“ ist.⁴⁸³ Wenn das Fading einmal eingesetzt hat, gibt es tatsächlich nur noch *Ausstand* - nicht nur der Andere rückt weiter und immer weiter in die Ferne, sondern auch die Zukunft, die man

⁴⁷⁹ Ebd., S. 266.

⁴⁸⁰ Das Vorlaufen gewinnt selbstverständlich eine unbehagliche Bedeutung, sobald man sich das spätere Engagement von Heidegger für den Nationalsozialismus in Erinnerung ruft; eine Zeit, in der das - buchstäblich gewordene - Vorlaufen im kollektiven Opfergang vor Gewehrmündern endete. Levinas, der ein Schüler von Heidegger war und sich später zu einem seiner einflussreichsten Kritiker entwickelte, scheint darauf anzuspielen, wenn er das Vorlaufen als ein Modell für falsche Mannhaftigkeit und Heroismus bloßstellt. Wieder einmal korrigiert der „Sohn“ seinen „Vater“, wenn er schreibt: „Die Tatsache, daß er jede Gegenwart flieht, rührt nicht von unserer Flucht vor dem Tode und von einer unverzeihlichen Ablenkung in der letzten Stunde her, sondern von der Tatsache, daß der Tod *unergreifbar* ist, daß er das Ende der Mannhaftigkeit und des Heroismus des Subjekts markiert. Das Jetzt, das ist der Sachverhalt, daß ich Herr bin, Herr des Möglichen, Herr, das Mögliche zu ergreifen. Der Tod ist niemals jetzt. Wenn der Tod da ist, bin ich nicht mehr da, nicht, weil ich nichts bin, sondern weil ich nicht imstande bin zu ergreifen. Meine Herrschaft, meine Mannhaftigkeit, mein Heroismus des Subjekts kann in bezug auf den Tod weder Mannhaftigkeit noch Heroismus sein.“ (Levinas, *Die Zeit und der Andere*, S. 44 f.)

⁴⁸¹ Vgl. Heidegger, S. 262.

⁴⁸² Vgl. Ebd., S. 264.

⁴⁸³ Vgl. Ellrich, „Fading“, *Rhetoriken des Verschwindens*, S. 161.

mit ihm zu teilen beabsichtigte. „Die Struktur des Daseins“, meint Levinas, „beinhaltet die Unmöglichkeit, alles zu ergreifen, die Unmöglichkeit, ein Ganzes zu sein für ein Seiendes, das stets im Möglichen verweilt.“⁴⁸⁴ Der Mangel, das Ganze weder überblicken noch *als* Ganzes erfassen, es weder als Ganzes beschützen, noch als Ganzes bewahren zu können, ist der irreduzible Mangel in meinem Sein, der Tod, der „meinem Begehren zu sein nicht angemessen“ ist.⁴⁸⁵ Er begründet aber auch meine Zuneigung für den Anderen, bereitet mit einem Zugang zu ihm, der mich wohl erst wieder im Fading auf die schreckliche Bedingung seiner Möglichkeit zurückverweist. Das Wirkliche *und* das Mögliche rücken dann in die Ferne: ich werde in der Schwebelasse belassen, statt, wie bei Heidegger, in der Spannung zum Sprung ansetzen zu können. Eine Distanz, die zeitlich, örtlich und taktil begründet ist, die deswegen aber noch nicht den generellen Ausschluss der Sicht- und Hörbarkeit des sich auflösenden Anderen bedeutet. Nur ist dieses Sehen und Hören grundsätzlich anderer Art als das eines unmittelbar gegebenen Objekts von ausreichender Konsistenz. Barthes hat die Stimme des Objekts seines erschöpften Begehren noch im Ohr, so intensiv, wie er sie zuvor, als ihr die Metamorphose zum reinen Bild bevorstand, noch nicht zu hören imstande war: „schwache und doch monumentale Stimme, weil sie zu jenen Objekten zählt, die erst dann existieren, wenn sie einmal verschwunden sind.“⁴⁸⁶

Vor allem aus medien-theoretischer Sicht ist es nicht uninteressant zu bemerken, dass die Stimme nach Barthes, bevor sie als reale *ganz* verschwindet, einen Gang durch den medialen Kanal des Telefons genommen hat, das von Marshall McLuhan bekannterweise einmal als ein kaltes Medium bezeichnet wurde, insofern es a priori eine überproportionale Partizipationsbereitschaft von ihren Benutzern einfordert, und sie demgemäß auch ausdauernder erschöpft.⁴⁸⁷ Die Stimme wird im Fading zunehmend undeutlicher. Der Betroffene *versteht* den Anderen auch (singgemäß) nicht mehr, weil er ihn nicht mehr klar und deutlich (akustisch) *hört* - weil er ihn nur noch als akusmatische, undeutlich-verrauschte, medial-verzerrte Stimme wahrnimmt, die wie „unter einer Maske hervorkommt“.⁴⁸⁸

⁴⁸⁴ Levinas, *Gott, der Tod und die Zeit*, S. 42.

⁴⁸⁵ Vgl. Ebenda, S. 104.

⁴⁸⁶ Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 108.

⁴⁸⁷ Vgl. Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle*, Dresden: Verlag der Kunst² 1995, S. 44 - 61 (Orig. *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York: McGraw Hill 1964).

⁴⁸⁸ Vgl. Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 109.

Die Maske ist an dieser Stelle aber keine Metapher dafür, dass sich der Andere im Fading maskiert, verstellt, versteckt, oder sich inzwischen so verändert hat, dass er für das liebende Subjekt (sprichwörtlich ausgedrückt) nicht mehr wiederzuerkennen wäre; sie ist angelehnt an eine Funktion, die ihr in der griechischen Tragödie zukam, um „der Stimme einen chthonischen Ursprung zu verleihen, sie zu entstellen, sie zu verfremden, sie aus einem unterirdischen Jenseits ertönen zu lassen.“ (Vgl. Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 109).

Über das vom Fading betroffene Sehen verliert Barthes allerdings nur wenige Worte. Ohnehin scheint der Betroffene vom Anderen schon (weitgehend) verlassen. Als bewohne er längst einen Ort außerhalb der eigenen Sicht- und Reichweite. Als wäre er unsichtbar geworden, auf unbestimmte Zeit verreist, weggezogen, woanders, immer noch irgendwie (als Stimme) präsent zwar, aber leiblich nicht mehr anwesend und kaum noch (telephonisch) erreichbar: als hätte er sich in Luft aufgelöst, sich verflüchtigt, als wäre er vorgelaufen und uneinholbar geworden. Wenn Barthes dann aber doch einmal vom Sehen spricht, ist es bezeichnenderweise das Bild (des Anderen), auf das der Betroffene in aller Ausschließlichkeit verwiesen bleibt: „farblos“ hätte es zu werden begonnen, meint er, ein Bild „von der verwaschenen [...] Art“, ⁴⁸⁹ als wäre es von einer Bewegung der *Neutralisation* erfasst worden, und als bürge es tatsächlich für *keines von beidem*: weder schon für den totalen Verlust, noch mehr für die sicht-, hör- und greifbare Anwesenheit des referentiellen Originals.

Die Frage, ob Barthes dabei an ein gedankliches oder an ein medial-materielles Bild gedacht hat, mag dahingestellt bleibt - wenn es sich allerdings um ein Bild handeln sollte, das der letzten Kategorie angehört, so kann es sich doch nicht, wenn es dem Fading entsprechen soll, um ein unbewegliches Bild (Gemälde/Foto) handeln. Denn das Fading ist im Wesentlichen - wie bereits erwähnt wurde - ein Bewegungsmodus. Es würde also nur Sinn ergeben, wenn man die mediale Vermittlung - wenn nicht sogar die Konstitution - des Fadings an einer Bewegung festmacht, die das Sehen in Bewegung versetzt; an einer Bewegung, in die es mehr hineingeraten als selbstbestimmt hineingegangen ist, und die es in weiterer Folge in einen ununterbrochen Lauf von Bildern einspannt, um es von seinem nur subjektiven Platz, seinem nur subjektiven Standpunkt weg zu tragen, „fort von allen Sonnen“, ⁴⁹⁰ hinaus aus dem Zentrum, das ihm zuvor nur sein „stillschweigendes Ego mit Scharfsinn“ ⁴⁹¹ war. Der „einzige unbewegliche Teil und die einzige Stille“, die es in dieser unendlich erschöpfenden Treibjagd gebe, meint Jean Louis Schefer, bestehe für das Sehen in der „Trübung“ des Gesehenen und für das Verstehen in der gelegentlichen „Unlösbarkeit des Sinns“. Aber bevor beides in Bewegung versetzt wird, meint er weiter, handle es sich nur um

⁴⁸⁹ Vgl. Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 106 f.

⁴⁹⁰ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Leipzig: Fritzsche 1887, S. 153.

⁴⁹¹ Vgl. Butler, „Gewalt, Trauer, Politik“, *Gefährdetes Leben*, S. 43.

„Bilder und zwar so einzigartige, das die alte Malerei sie nicht mehr fasst“, weil sie weder „ihre Auflösung noch ihre Dauer ‚enthalten‘ kann.“⁴⁹²

⁴⁹² Vgl. Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, S. 108 f.

VII

Der Einbruch des kinematographischen Bildes

VII.I. Verschwinden und kinematographisches Bild.

Was nicht vorhergesehen wurde, nicht vorhergesehen werden konnte, passiert wieder: das Bild bricht erneut ein, allerdings in so veränderter Gestalt, dass sich auch *dieser* Einbruch als Ereignis qualifizieren lässt. Der Moment des Traumas, von dem gesagt wurde, dass er Zeit braucht um anzukommen, manifestiert sich, reproduziert sich diesmal allerdings auch in dem, was dieses neue Bild in und als Bewegung „sichtbar“ macht: die Bewegung eines nicht enden wollenden Verschwindens, das die Objekte, die es aufgenommen hat, vom *gänzlichen* Verschwinden abhält, und die das Trauma ihres Einbruchs in die Dimension einer unerschöpflichen Erschöpfung hineinverlängert, die das Fading ausmacht: „*nahe daran* zu erlöschen, so wie das erschöpfte Wesen *nahe daran* ist zu sterben: die Müdigkeit ist das Unendliche selbst: was nicht aufhört aufzuhören.“⁴⁹³

Dieses neue Bild ist das *kinematographische Bild*. Mit der statischen Photographie, die ihm vorausgegangen ist, teilt es nur noch die Eigenschaft das, was es einfängt, der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit selbst zu entnehmen - und zwar „mit der gewissenhaften Gleichgültigkeit einer Maschine“,⁴⁹⁴ würde Robert Bresson hinzufügen. Aber abgesehen davon ist es mit der reinen Momentaufnahme, die das photographische Bild auszeichnet, nicht überein zu bringen, denn es erfasst strenggenommen, um einen Ausdruck von Jacques Aumont zu verwenden, keine Augenblicke, sondern nur „Phasen der Dauer“.⁴⁹⁵ Würde man die Bewegung von ihm abziehen, hätte man es *ganz* zum Verschwinden gebracht - und vor allem auch den Ort, wo es zur Erscheinung gelangt. „Man muß sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will“, meint Paul Cézanne, dessen gemalte Früchte bis in alle Ewigkeit auf dem Höhepunkt ihrer Reife erstrahlen werden, obwohl sie in natura längst verfault sind: „Alles verschwindet.“⁴⁹⁶ Könnte das auch ein Grund dafür sein, dass Josef Winkler schreibt, er würde niemals im Modus des Gehens, sondern des Laufens auf diesen Ort zusteuern?⁴⁹⁷

Jean Louis Schefer ist es zu verdanken, dass er für den Einbruch dieses neuen Bildes eine angemessene Beschreibungsweise entwickelt hat: kryptisch, verworren, unheimlich, grotesk mutet seine „Erzählung“ an, wie im Fieber geschrieben, und ganz dem Fragmentarischen

⁴⁹³ Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 108.

⁴⁹⁴ Vgl. Robert Bresson, *Noten zum Kinematographen*, Übers. aus dem Franz. von Andrea Spingler, München/Wien: Hanser 1980 S. 21 (Orig. *Notes sur le cinématographe*, 1975).

⁴⁹⁵ Vgl. Jacques Aumont, „Der porträtierte Mensch“, Übers. aus dem Franz. von Michael Cuntz, *montage a/v. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Nr. 13/1, Marburg: Schüren 2004, S. 37 (Orig. *Du visage au cinéma*, Paris: Éditions de l’Étoile 1992).

⁴⁹⁶ Paul Cézanne; im Gespräch mit Emile Bernard, *Erinnerungen an Paul Cézanne 1904-1906*, Hg. Michael Doran, Zürich 1982, S. 88, zit.nach Michael Trowitzsch, *Karl Barth heute*, Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 43.

⁴⁹⁷ Vgl. Josef Winkler, *Leichnam, seine Familie belauernd*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 65.

verpflichtet, zu dem das Subjekt, das hier Biografie und Beichte in einem ablegt, zerfallen zu sein scheint: „Das Fragment als Denkform“, meinen Poppenberg und Weidemann, „ist nicht auf ein Allgemeines bezogen, es ist aus jedem Zusammenhang gerissen, ein absolutes Solitär. [...] eine Denkform für die Zerrissenheit und Ungeborgenheit [...].“⁴⁹⁸

Schefer nimmt deshalb auch nicht seinen Ausgang von der kollektiv-historischen Geburtsszene des Films, die so gerne an den Anfang einer Geschichte des Kinos gesetzt wird: nicht bei den Eltern des Kinos in Gestalt der Gebrüder Lumière oder Thomas Alva Edison, nicht bei seinen Großeltern in Gestalt von Louis Daguerre oder Eadward Muybridge, und auch nicht bei seinen anonymen Urahnen, in deren Köpfen sich, zumindest nach Ansicht von Alexander Kluge, schon in „der Eiszeit (oder früher) [...] Bilderströme“⁴⁹⁹ bewegt haben sollen. Das Kino entsteht bei ihm im Subjekt selbst - und zwar schon innerhalb jener frühkindlichen, wenig bis überhaupt nicht mehr erinnerbaren Lebensphase, die seiner Konstitution zum Subjekt voraus gegangen ist. „Wir akklimatisieren alle Filme“, meint er, „durch ihre Nachbilder an diese fehlende Bühne, auf der die innere Geschichte möglich würde.“⁵⁰⁰

Welche der beschriebenen Bilder auf Erlebnisse rekurrieren, die das kindliche Subjekt am eigenen Leib und welche es im Kino gesehen hat, lässt sich bei Schefer deswegen auch nicht mehr eindeutig bestimmen. Beide Bild-Typen, respektive Wirklichkeiten, scheinen in seinem Gedächtnis bis zur zeitweiligen Ununterscheidbarkeit miteinander verwachsen. Sicher und erkennbar ist nur, dass das neue Bild für das kindliche Subjekt unter dem tosenden Gedonner des Zweiten Weltkriegs einbricht - was faktisch gesehen nicht ganz richtig ist (denn es betritt erst *nach* dem Krieg zum ersten Mal ein Kino), aber aus der Logik des Ereignisses durchaus Sinn ergibt: denn es braucht - wie bereits erwähnt wurde - Zeit um anzukommen. „Schutzräume in der Nacht, Bombardements, Gebete auf Knien in einem verdunkelten Wohnzimmer während der Bombenexplosionen, staubiger Kaffee und Vorbeizug der Gefangenen vor den Fenstern, nächtliche Reisen, allein, in einem Lastwagen im Winter, vier Jahre lang“:⁵⁰¹ das alles sind (scheinbar) biografische Szenen, von denen Schefer allerdings sagt, dass das kindliche Subjekt ihren Ernst „nur in der Angst der Erwachsenen“⁵⁰² erfasste, und das sich trotz des ganzen Unheils und Elends, dem es

⁴⁹⁸ Poppenberg / Weidemann, Nachwort zu: Blanchot, *Die Schrift des Desasters*, S. 185.

⁴⁹⁹ Vgl. Alexander Kluge / Klaus Eder, *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, München/Wien: Hanser 1980, S. 61.

⁵⁰⁰ Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, S. 19.

⁵⁰¹ Ebenda, S. 95.

⁵⁰² Vgl. Ebd., S. 152.

ausgesetzt war, eine Stimme bewahrte, „eine reservierte ‚Melodie‘, ein Wesen, dessen Katastrophen und Trauer nie in die Tiefe zogen [...].“⁵⁰³

Das Ereignis findet für das kindliche Subjekt (noch) nicht statt: „Die Erde hatte sich nicht unter den Füßen des zerstreuten Kindes geöffnet.“⁵⁰⁴ Es musste erst das Kino kommen: „Die Katastrophe hatte nicht durch die Trümmer und nicht einmal durch die Trauer vordringen können, bis zu dem Tag, da man sie ins Kino brachte.“⁵⁰⁵ Das kindliche Subjekt verliert im Kino mit einem mal jene Stimme, jene reservierte Melodie, die selbst der Lärm des Krieges nicht zu übertönen vermochte.⁵⁰⁶ Der Moment seines ersten Films ist der Moment „seiner ersten, wirklichen Einsamkeit“, schreibt Schefer, „ohne Schwester, ohne Hilfe, ohne Geruch“ verfällt es dort seiner ersten „Nervenkrankheit“, wird mit „Aphasie“ geschlagen und von einer Angst befallen, die ihm zuvor noch unbekannt war.⁵⁰⁷

Es beginnt sich schuldig zu fühlen - es beginnt überzeugt davon zu sein, dass seine Existenz eine verbrecherische ist, dass es mitverantwortlich ist an einem immer *unvollkommenen Verbrechen*, „immerzu unvollendet, weil wir der Bestrafung entkommen sind [...].“⁵⁰⁸ Es stellt mit Schrecken fest, immer schon zu spät zu kommen - ein irreduzibler Ausstand, über den es sich erst im Kino bewusst wird: „ich kann mich an keinen einzigen Film vollständig erinnern.“⁵⁰⁹ Das Kino wird ihm dadurch zum Geburtsort einer unbegleichbaren Erbschuld - und dennoch bleibt es ihm bis ins hohe Alter treu: „Unser Platz, eigentlich unsere Bedeutung, ist hier flüchtig, trotzdem ist sie wesentlich. Ich glaube (so jedenfalls meine Erfahrung), dass sie eine Beziehung zur Verspätung, der Art der schicksalhaften Verspätung unterhält, die wir allem Geschehenen gegenüber haben.“⁵¹⁰ Auch und gerade dann, wenn es, inzwischen erwachsen geworden, seiner Profession nachgeht, dem Schreiben über Film, wird es sich dieser alles bestimmenden Verspätung, und damit auch seiner kriminellen Existenz gewahr. Über seinen Schreibtisch gebeugt, „unerkenntliche Stücke“ hochhaltend, kommt es dann immer irgendwann zu dem Punkt, wo es sich vorwurfsvoll sagt:

⁵⁰³ Vgl. Ebd., S. 95.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 95.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 95.

⁵⁰⁶ „Meine Worte sind ‚lebendig‘, weil sie mich erst gar nicht zu verlassen scheinen: nicht außerhalb meiner in eine wahrnehmbare Ferne fallen: nicht aufhören mir zuzugehören und mir ‚ohne Dazwischen‘ disponibel bleiben.“ (Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls*, Übers. aus dem Franz. von Jochen Hörisch, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 132 (Orig. *La voix et le phénomène*, Paris: Presses universitaires de France 1967)).

⁵⁰⁷ Vgl. Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, S. 96.

⁵⁰⁸ Vgl. Ebenda, S. 152.

⁵⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 152.

⁵¹⁰ Ebd., S. 157.

„Verbrecher! Wenn sie die ganze Zeit tot gewesen sind, dann bist du nur dem Schatten dieses Todes gefolgt.“⁵¹¹

VII.II. Auflösung und Desubjektivierung.

Für das kindliche Subjekt bei Schefer wird das Kino im (totalen) Krieg geboren - aber erst das Kino selbst wird für ihn den Krieg zur Welt bringen: durch einen Akt der Erinnerung, der (auch) der existenziellen Unvollkommenheit eines Subjekts geschuldet ist, das seinen primordialen Anfang a priori verabsäumt. Der Krieg, dieses Geschehen der totalen Vernichtung, der totalen Trennung und Spaltung, wiederholt sich für das Subjekt im Kino: allerdings nicht über die Rezeption von Kriegsfilmen oder generell über den Inhalt (Sujet, Erzählung) der Filme, die es sich anschaut, sondern dadurch, dass es dort einer permanenten und systematischen Arbeit der Parzellierung, Fragmentierung⁵¹² und Auflösung angesichtig wird, die wohl zu seinem zurückliegenden Kriegsalltag gehört haben muss: „Nur dass auf diese Weise der Krieg niemals aufhörte.“⁵¹³

Auf dem, was Schefer die fehlende Bühne genannt hat, spielt sich also eine Urszene ab, die er in Nebelschwaden einhüllt, und auf dem die Körper so „blass, passiv, diffus, und schemenhaft“⁵¹⁴ anmuten, wie die vom Fading betroffenen Akteure bei Barthes - sie werden von „einer undeutlichen Materie durch eine ungewisse Welt begleitet“⁵¹⁵ und nur flüchtig von Staub affiziert: „Dieser länger herumflirrende Lichtstaub lässt sich nicht einmal einatmen, seine Körper lösen sich am Ende auf.“⁵¹⁶ Das Kino ist für Schefer vor allem eine Maschine, in der das Sichtbare, die Materie, die Körper wie in einer Mühle der Zeit zerrieben, zermahlen, aufgelöst werden, damit aus ihnen feinkörniger Staub, Pulver, Puder, Mehl, Flocken oder Ruß wird.⁵¹⁷ Die Objekte auf der Leinwand sind dementsprechend keine konturierten, von ihrer Umgebung abgrenzbaren, sondern stets schon in Diffusion begriffene Körper - mit Schefer könnte man sagen, dass das Fading dadurch erst im Kino seine genuine Stofflichkeit gewinnt: „Wenn diese Welt sich vor meinen Augen immer wieder neu im Wechsel der Proportionen des Sichtbaren erzeugt, weiß ich sogleich, vor dieser Leinwand, zu

⁵¹¹ Ebd., S. 157.

⁵¹² Die um 1914 gedrehten Straßenszenen, die Fußgänger in der Großstadt zeigen, meint Schefer, haben den später Schwerverletzten des Ersten Weltkriegs künstliche Glieder für ihre amputierten zurückerstattet. (Vgl. Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, S. 101).

⁵¹³ Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, S. 96.

⁵¹⁴ Vgl. Ellrich, „Fading“, *Rhetoriken des Verschwindens*, S. 169.

⁵¹⁵ Vgl. Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, S. 110.

⁵¹⁶ Ebenda, S. 111.

⁵¹⁷ Vgl. Ebd., S. 141.

So schreibt übrigens auch Derrida: „Eine Maschine, die nicht von alleine funktioniert, heißt noch etwas anderes: Mechanik ohne Eigenenergie. Die Maschine ist tot. Sie ist der Tod. Nicht, weil man den Tod wagt, wenn man mit den Maschinen spielt, sondern weil der Ursprung der Maschinen der Bezug zum Tod ist.“ (Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 345).

der ich mich herbeizitiert glaubte, um bloßen Aktionen beizuwohnen, dass die Welt durch Materieauflösungen hindurchgeht [...].“⁵¹⁸

Der Begriff der Auflösung, respektive des Verschwindens, ist bei Schefer allerdings mehrfach bestimmt: er betrifft das Verstehen, das Wissen, das Gedächtnis, den Körper und das Begehren des Zuschauers - und bleibt in allen diesen Ausprägungen zugleich mit dem Tod, respektive mit dem „Wissen“ um ihn, verbunden. Schefer betritt dabei das Dispositiv in der Rolle des Kindes, das entweder in Unkenntnis über seine materielle Bedingtheit ist oder sich schlichtweg nicht um sie schert. Denn genauso wie Deleuze würde wohl auch Schefer die Überzeugung als Trugschluss zurückweisen, man wäre der Wahrheit des Kinos bereits auf die Schliche gekommen, nur weil man seine technischen Voraussetzungen erblickt und es dadurch erfasst zu haben glaubt.

Der gewöhnliche Mensch des Kinos ist primär eine Rezeptionstheorie. Wobei für Schefer nur die somatischen und affektiven *Wirkungen* des Kinos von Belang sind, respektive das, was Christiane Voss als die „wahrnehmungsabhängigen Qualitäten“⁵¹⁹ eines Films, respektive des Mediums schlechthin, bezeichnet - worunter für sie vor allem die energetischen, sinnlich-sensitiven, syn- und kinästhetischen Wechselwirkungen zählen, in die man eintritt, sobald man es betritt.

Auch Schefer beteuert, nur „an das „Sublime des Films“ zu glauben, „an seinen schwindelerregenden Schrecken oder an meine Rührung.“⁵²⁰ Denn gerade aus der Perspektive eines Kindes, für das das Kino neu, aufregend, mysteriös, magisch und unheimlich ist, zählen erst einmal nur die elementaren Affekte des Erstaunen und Erschreckens, die es bei ihm auslöst. Vor dem *quid* ist auch bei Schefer zunächst einmal nur das betörende, verstörende und unüberschaubare *quod*. Reiner Moment des Erscheinens,

⁵¹⁸ Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, S. 165.

⁵¹⁹ Vgl. Voss, *Der Leihkörper*, S. 127.

Voss hält filmwissenschaftliche Ansätze, die sich einzig am Inhalt von Filmen orientieren oder sie nur vor dem Hintergrund bestehender Diskurse analysieren/interpretieren für zu kurz gedacht, respektive dem vielfältigen Ausdrucksspektrum des Mediums gegenüber unangemessen: „Da die Filmwissenschaft eine vergleichsweise junge Wissenschaft ist und die meisten TheoretikerInnen des Kinos aus anderen Bereichen kommen, insbesondere aus den Bereichen der Philosophie, Psychoanalyse und vor allem der Literaturwissenschaft sowie mittlerweile auch der empirischen Psychologie, ist es kaum verwunderlich, dass die am Textlichen ausgerichteten hermeneutischen Funktionen der Rezeptionsleistungen tendenziell im Zentrum stehen. Das gilt letztlich auch noch für die Ansätze der (Neo-)Kognitivisten in der Filmtheorie, die gegen die hermeneutischen und psychoanalytischen Theorietraditionen eine stärker empirisch-naturwissenschaftlich anschlussfähige und methodisch stärker abgesicherte Erforschung des Kinos verlangen. Sie tun dies aber im Namen einer Auffassung von ‚Film‘, die diesen nur umso objektivistischer als ein semiotisches Medium der Informationsverarbeitung und der primär textbasierten Repräsentationalität auszuweisen versucht. Phänomenologische und nicht-repräsentationale Dimensionen somatischer oder auch stimmungsmäßiger Art spielen in solchen Diskussionskontexten kaum eine bis gar keine Rolle.“ (Vgl. Voss, *Der Leihkörper*, S. 125 f.) Solchen Ansätzen zuwider laufend, behauptet sie deshalb: „Es gibt [...] bei jeder Filmbetrachtung immer auch so etwas wie eine produktive Unterbestimmung von Sinn und Bedeutung, so z.B. wenn wir etwa in einem Actionfilm nurmehr den in ihrer Geschwindigkeit konturenlos werdenden Dingen und Farbflächen in ihren Rhythmen folgen, ohne dabei noch Zuordnungen von Wahrscheinlichem und Kausalem vorzunehmen. Gerade auch solche eher haptischen, akustischen und rhythmischen Facetten eines Films prägen seine Ästhetik und seinen Stil in unserer Wahrnehmung maßgeblich mit.“ (Voss, *Der Leihkörper*, S. 127)

⁵²⁰ Vgl. Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, S. 132.

eines unvorhersehbaren Einbruchs, das den Affekt nackter Verwunderung darüber bedeutet, dass das Kino *ist*, dass es geschieht und sich - mit jedem Film aufs Neue - ereignet.

Die erzählerische Ausgestaltung von Filmen, die Diskurse, die sie konstituieren, organisieren und begleiten und - daraus hervorgehend - die semiotische Decodierungsarbeit, die es dem Zuschauer mitunter zu übersehen erlaubt, dass es sich bei einem Film, statt um einen Text, in vornehmlicher Weise um einen physikalischen „Gegenstand“ handelt, der einen genuinen Eindruck von Bewegung, Zeit, Gewicht und Sinnlichkeit vermittelt, interessieren Schefer glücklicherweise nicht. Lassen solche Zugänge doch den Entzug unberücksichtigt, der jeden Versuch einer lückenlosen und kohärenten Rekonstruktion des rezipierten Leinwandgeschehens per se unterwandert: „Ich kann einen Film [...] nicht erzählen“, gesteht Schefer, „weil ich mich der Auflösung des Bildes nicht entziehen kann [...].“⁵²¹

Der Entzug betrifft also das Verstehen, während die Sucht dem Nicht-Verstehen, der Auflösung des Verstehens, zugeneigt ist. Schefer will nicht, dass das, was er im Kino sieht, etwas *bedeutet*, sondern dass es sich auflöst.⁵²² Aus dieser Perspektive heraus ist das Kino bei ihm niemals etwas, das sich von selbst erklären würde. Wenn das kindliche Subjekt den Saal betritt, dann begreift es nicht, wie um ihn geschieht. Es konstatiert erst einmal nur, dass das gefilmte Bild „keinen festen Träger“ zu haben scheint - woran in weiterer Folge auch sein Wissen um Leinwand und Filmstreifen nichts ändern: das filmische Bild, meint Schefer, wird zwar auf die Leinwand projiziert, die ihm als Halt dient, aber es ist nicht *definitiv* auf ihr: und ebenso wenig ist es „ganz auf dem Film [...] noch [...] in den Strahlen, die die Lampe projiziert.“⁵²³ Es muss erst etwas hinzukommen, etwas hinzugenommen werden, das den materiellen Bestandteilen des technischen Apparats selbst nicht zueigen ist.

Etwas voreilig könnte man wohl annehmen, dass es sich bei diesem fehlenden, aber gleichwohl notwendigen Teil um den Zuschauer selbst handelt. Aber das wäre redundant und noch zu wenig - vor allem deshalb, weil der Kinozuschauer bei Schefer nur noch bedingt bis gar nicht mehr mit der Person identisch ist, welche die nichtfilmische Wirklichkeit mit einem anthropologisch begrenzten Körper bewohnt, und mit einem Leib, der sie auf einen subjektiven Standpunkt in ihr festlegt. Nein, was hinzukommen muss, ist der „Einsatz und die Zwischenkunft unserer Erinnerung.“⁵²⁴ Andernfalls bliebe Film, meint Wittmann, nur ein

⁵²¹ Ebenda, S. 109.

⁵²² Vgl. Ebd., S. 128.

⁵²³ Vgl. Ebd., S. 107 f.

⁵²⁴ Vgl. Matthias Wittmann, „Das Kino ist auch ein Padox. Jean Louis Schefers Welt der Disproportion“, Nachwort zu: Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, S. 179.

„außer-menschliches Gedächtnis, ein Auge, das aufzeichnet, ohne von Erinnerungsbildern gestört zu werden“, weswegen es unserer Erinnerungseinblendungen und Nachbilder“ bedarf, um sich als „bewegtes oder bewegendes Gedächtnis verwirklichen zu können“. ⁵²⁵

Es ist bei Schefer aber keineswegs so, dass diese Erinnerungseinblendungen und Nachbilder eine konkret-erinnerbare, konkret-sinnliche, konkret-wahrnehmbare Gestalt aufweisen würden: eher sind es die Lücken, die das Trauma geschlagen hat, die durch die Affektbilder des Kinos (nur) provisorisch gefüllt werden. Diese Bilder sind bei Schefer allerdings keine Objekte, die auf Grundlage eines von mir getroffenen Entschlusses in meinen Besitz übergehen würden: sie werden nicht zu *meinen* Objekten, meint Schefer, sondern *annektieren* etwas von mir selbst, d.h. dass nicht ich es bin, der sie aufsucht, aufnimmt und verwahrt, sondern umgekehrt, sie suchen mich auf, erinnern sich durch mich (meinen Körper, mein Gedächtnis) hindurch. ⁵²⁶

Während sich Canetti den Toten, den Bildern, den toten Erinnerungsbildern gegenüber so weit öffnet, dass sie sich bis in seinen Körper hinein ansiedeln, „in seinen Lungen, seinem Herzen, seinen Nieren, seinem Darm“, um ihn von innen zu erfinden, „wie er sich nie gekannt hat“, ⁵²⁷ sind es bei Schefer die Bilder des Kinos, die sein Gedächtnis stürmen, um ihm neue Räume und Verbindungsmöglichkeiten abzutrotzen - ein Vorgang, der allerdings nicht in gewollter Absicht des Zuschauers geschieht, sondern von Schefer in religiöser Manier als eine Erwählung vorgestellt wird, ⁵²⁸ die auf Seiten des kindlichen Subjekts eine Ohnmacht auslöst, die es für immer an den Ort und den Augenblick seiner Enteignung oder Entgrenzung binden wird: an einen „Moment, der in unserer Erinnerung immer wieder auftreten wird (nicht als Dauer, sondern als ein auf gesehene Bilder rückführbares Ereignis).“⁵²⁹

Warum geht das Subjekt bei Schefer zum Beispiel ins Kino? Weil es nicht mehr oder nicht mehr nur Subjekt, oder, mit Schefer gesprochen, das „blinde Subjekt“ ⁵³⁰ seiner Erfahrungen zu sein wünscht: „Ich verliere hier die imaginäre Sphäre der Bewegungen, deren Zentrum zu sein ich mir sicher war und kraft welcher allein ich in der Welt handeln (gehen, leiden) kann.“ ⁵³¹ Nach Schefer ist das Subjekt im Kino also wenig bis überhaupt kein Subjekt mehr.

⁵²⁵ Vgl. Ebenda, S. 179 f.

⁵²⁶ Vgl. Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, S. 107.

⁵²⁷ Vgl. Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, S. 119.

⁵²⁸ Vgl. Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, S. 115.

⁵²⁹ Vgl. Ebenda, S. 113.

⁵³⁰ Vgl. Ebd., S. 108.

⁵³¹ Ebd., S. 108.

Von seinem angestammten Platz im Zentrum vertrieben, hat es nicht nur seine Stellung als Souverän, sondern auch die Welt verloren. Keineswegs so, dass ihm fortan jeder Zugang zu ihr für immer versperrt bliebe; aber was von ihr übrig geblieben ist, kann unmöglich noch identisch - identisch zu machen - sein mit jener präfilmischen, die ihr vorausgegangen ist.⁵³² Aber hat die Malerei oder die Photographie nicht ebenfalls schon etwas beim Betrachter in Gang gesetzt: Bewegungen im Inneren, Empfindungen, Gefühlsregungen, Erinnerungen, die mitunter einen unbeziehbaren Bezug zu einem Jenseits der Gleichzeitigkeit herzustellen vermochten? Sind dem präfilmischen Subjekt seine Träume und Phantasien nicht ebenfalls schon zum Großteil im Modus des neuen Bewegungsbildes erschienen? Durchaus, aber zum einen haben diese Bewegungen, selbst wenn sie bereits den Umkreis der Gleichzeitigkeit hinter sich ließen, immer noch die Wünsche und Erinnerungen einer Einzelperson oder ihres Milieus zum Antrieb und Ausgangsmaterial gehabt, und zum anderen würde es einer verwerflichen Unterbestimmung des Potentials vom filmischen Bild gleichkommen, es darauf zu reduzieren, die (lückenlos erscheinende) Bewegung von Objekten nur abzubilden. Denn spätestens mit dem Einzug der Montage und der zunehmend mobiler werdenden Kamera, entstehen auch *innerhalb* des Bewegungsbildes wiederum neue Bewegungen: „Ich kenne diese Empfindungen nicht, weil ich sie schon verspürt hätte“, meint Schefer, „ich bin nie kraft meines Atems über den Amazonasurwald geflogen, nie als glühender Komet über den Himmel gezogen - und doch erzeugt der Beginn dieser Bewegungen plötzlich das Gemisch aus Körper und Bildbewusstsein, dank dessen ich die ganze Neuheit dieser Empfindung werde.“⁵³³

Das zurückliegende Ereignis beginnt sich somit mehr und mehr als Entgrenzung bemerkbar zu machen. Weswegen Schefer dann auch, wie Matthias Wittmann anmerkt, „alle Register der Defiguration und Dekomposition, der Entnähung und Fragmentierung, der Korrosion und Diffusion [zieht] [...], um die Welt in einen Zustand vor jeder Figuration, Repräsentation und Zentralperspektive zu versetzen, einen Zustand, aus dem heraus ein unaufhörliches In-Form-Kommen, eine proteushafte Ausgestaltung der Welt allererst möglich wird.“⁵³⁴

VII.III. Metamorphosen und Melancholie.

Aber ist diese Bewegung nur jene des - proteushaften - Werdens? Lässt sie sich darauf einschränken? Tatsächlich stürzen sich Wittmann und Deleuze in ihrer Analyse nur auf jene

⁵³² Schefer spricht in diesem Zusammenhang mit großem, aber keineswegs unberechtigtem Pathos von einer „kosmischen Verdoppelung der Welt“. (Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, S.97).

⁵³³ Ebd., S. 130.

⁵³⁴ Wittmann, „Das Kino ist auch ein Paradox“, Nachwort zu: Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, S. 130.

Stellen in *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, wo Schefer auf die metamorphotische und generative Qualität des kinematographischen Bildes zu sprechen kommt. So schreibt Wittmann:

„Der vom Kino erzeugte Mensch ist ein neu beginnender Mensch [...]. In der Zeit, die ein Film beansprucht und die immer auch die Zeit eines Empfindens ist, (er-)findet sich das Ich neu. Es findet sich als Gewebe aus Farben und Tönen, Räumen und Zeiten, Stimmungen und Empfindungen vor [...] ein Mutant [...] des Kinos, der für die Dauer eines Films Metamorphosen im Virtuellen erlebt.“

Das Ich (so könnte man diesen Ansatz interpretieren) erlebt oder erleidet im Kinematographischen einen temporären Tod - und dadurch auch keinen wirklichen, sondern nur einen metaphysischen. Bei Deleuze steht hingegen nur die These von Schefer im Mittelpunkt, dass das Kino einen neuen Körper generiere: „Was es [...] hervorruft, ist das Werden eines ‚unbekannten Körpers‘, den wir hinter unserem Kopf haben, vergleichbar dem Ungedachten im Denken, es ist dies die Geburt des Sichtbaren, das sich noch dem Blick entzieht.“⁵³⁵ Deleuze bezieht sich dabei auf jene Passagen bei Schefer, wo er das Verschwinden des empirischen Zuschauerkörpers thematisiert. Denn tatsächlich befindet sich nach Schefer die betrachtende Person im Dispositiv „genau am Punkt der Enteignung ihrer Wahrnehmungen: Sie wurde vom Regisseur des Schauspiels an dem einzigen Ort der Lichtung oder der Ebene gestellt, an dem ihr Körper verschwindet.“⁵³⁶ Deswegen wäre es auch ausgeschlossen, sagt er, dass der „gewöhnliche Zuschauer“ innerhalb dieser Anordnung „einen Reflex seiner selbst wahrnehmen kann.“⁵³⁷ Dem Verschwinden dieses alten Körpers folgt gleichsam die Entstehung eines neuen, noch unbegriffenen, phantasmatischen Körpers: „unendlich viel größer als der unsrige (nicht nur weil das Auge, das momentweise dessen Bilder projiziert, ein Scheinwerfer ist): ein größerer Körper, der sich unverrückbar hinter uns [...] befindet, dort, wo ein Fleck lichtempfindlicher Zellen, wie ihn archaische Tiere besaßen, mit Knochen bedeckt ist.“⁵³⁸

Auf ihre je eigene Weise reduzieren dadurch beide die neue, von Schefer beschriebene Bewegung auf ihre schöpferische Kraft: beschreiben sie als eine Bewegung der Zeugung, der Wieder- oder Neugeburt, des Lebens, der Lebenden, und nicht der unerschöpflichen Erschöpfung und schon gar nicht als eine des Todes, der Toten oder des Anderen. Tatsächlich wird das euphorische Pathos, das Schefer zeitweise auf sie einstimmt, aber

⁵³⁵ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 259.

⁵³⁶ Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, S. 124 f.

⁵³⁷ Vgl. Ebenda, S. 125.

⁵³⁸ Ebd., S. 100.

immer wieder - was Wittmann und Deleuze ignorieren - von konträren Einschüben relativiert, wo er auf die melancholische Seite des kinematographischen Bildes zu sprechen kommt: denn nach eigener Angabe belastet das Kino *auch* sein Gewissen, es versetzt ihn in Angst und Sorge, gemahnt ihn an eine Verantwortung, der er niemals gerecht zu werden vermag.

Die einsamen, degenerierten, in seinen Augen von Liebes- und Verlustschmerz geplagten Monster und Mutanten aus den US-amerikanischen B-Filmen, die diese neue, „affekterneuerte“⁵³⁹ und zugleich groteske Welt bewohnen, versetzen ihn deswegen auch nicht in wohlige Abscheu, sondern erwecken primär sein Mitgefühl. Dazu passt auch, dass Schefer immer wieder den im Kino unabwendbaren Mangel thematisiert, sie - und überhaupt *alle* auf der Leinwand wahrnehmbaren Personen und Objekte - nicht berühren zu können: „[...] so weit weg von den Bildern und davon, sie zu berühren, so weit entfernt von ihrem Licht [...].“⁵⁴⁰ Ein nicht nur taktil, sondern auch zeitlich (qua Vergegenwärtigung) begründeter Abgrund tut sich da bei Schefer zwischen den Objekten auf der Leinwand und dem Zuschauer auf - ein Abgrund, der von ihm aber weit weniger als Möglichkeitspotential für ein (nur selbstbezügliches) Ego- oder Körper-Erneuerungsprogramm vorgestellt wird, wie es einem Deleuze glauben machen will, sondern der eher zur schmerzlichen, aber notwendigen Genese eines melancholisch-ethischen Subjekts führt, das von einer unabschließbaren, weil niemals zu befriedigenden Sorge um den Anderen angetrieben und aufgerieben wird.

Dementsprechend gewinnt man dann auch mitunter den Eindruck, dass die Abwesenheit des eigenen, empirischen Körpers in Anbetracht des Leinwandgeschehens, die Suspension der Welt, die sie bewirkt und ebenso die Dezentrierung, die das Subjekt im Kinematographischen erlebt, es eher motivieren das Noch-Anwesende, das Noch-Berührbare, das Noch-einer-gemeinsamen-Zeit-Zugehörige bewahren zu wollen, statt es aus der Position eines gleichgültigen Beobachters vom Werden absorbieren zu lassen. Dafür ist die Trauer um das Verlorene, die in seinem Text immer wieder durchklingt und die Wertschätzung, die er einem Gedächtnis entgegen bringt, das im und durch das Kino nicht nur erweitert, sondern auch vom Vergessen abgehalten wird, zu groß.

⁵³⁹ Vgl. Ebd., S. 153.

⁵⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 115.

VII.IV. Was bleibt.

Was das Kino bewirkt ist wohl nicht per se ein Glücksfall, sondern kann erst dann zu einer Chance werden, wenn die Suspensionen, die es bewirkt (der nichtfilmischen Welt, des empirischen Körpers), mitunter auch als produktive Beunruhigung empfunden werden: „wegen einer von aller Erinnerung abgetrennten und sichtbaren Zeit“, meint Schefer einmal, wären wir *mitten* im Bild auch „die Verzweiflung seiner Auflösung.“⁵⁴¹ Was Deleuze dementsprechend ganz ausblendet und Wittmann nur teilweise, ist die Tatsache, dass *Der gewöhnliche Mensch des Kinos* zwar auch, aber nicht nur eine Theorie des Werdens, sondern ebenso eine des Bewahrens, des Gedächtnisses, der Melancholie, „der Spuren im Sand“⁵⁴² statt nur des Fließens ist.

„Der Andere individualisiert mich“, schreibt Levinas, „durch die Verantwortung, die ich für ihn habe.“⁵⁴³ Aber im Kino, einem Affektbild, einem anrührenden Gesicht in Großaufnahme gegenüber, können wir keine Verantwortung mehr für die Person übernehmen, die es „uns“ im Modus der Vergegenwärtigung zuwendet: wir kommen immer schon zu spät. Es bleibt allerdings zu fragen, ob die vorübergehende Entbindung von eben dieser Verantwortung nicht *auch* dazu führen kann, dass der Zuschauer, sobald er das Kino wieder verlassen hat, seinen Subjekt-Status, seine Individuiertheit, seine zentrale Stellung - wie Levinas es fordert - *umso mehr* an seiner Verantwortung für den Anderen festmacht, insofern er die Abwesenheit dieser Möglichkeit für die Dauer eines Films nicht *nur* als eine genussvolle Befreiung, sondern gleichermaßen als einen schmerzlichen Entzug von ihr empfunden hat. „Photography maintains“, schreibt Stanley Cavell, „the presentness of the world by accepting our absence from it.“⁵⁴⁴ Aber diese Anerkennung muss nicht zwangsläufig von der Sorte einer abgeschlossenen Hinnahme sein, die keinerlei Fragen mehr aufwirft und mit einem gleichgültigen Schulterzucken quittiert wird.

Wie geht Schefer mit seiner Selbstabwesenheit im Kinematographischen um? Zum einen treibt er diese Abwesenheit bis zum äußersten, wenn er sagt, der Zuschauer sei „nicht unbedingt ein privilegierter Empfänger der Wirkungen des Kinos“, und deswegen wäre auch er selbst „nicht wirklich“ ihr Zuschauer.⁵⁴⁵ Darin gleicht er beinahe dem metaphysischen Philosophen, der sich selbst, respektive sein zeitlich begrenztes Sein, unter die Bewegung

⁵⁴¹ Vgl. Ebd., S. 149.

⁵⁴² Vgl. Därmann, *Tod und Bild*, S. 60.

⁵⁴³ Levinas, *Gott, der Tod und die Zeit*, S. 22.

⁵⁴⁴ Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge/London: Harvard 1979, S. 23, zit. nach Wittmann, „Das Kino ist auch ein Paradox“, Nachwort zu: Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, S. 184.

⁵⁴⁵ Vgl. Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, S. 107.

des Absoluten subsumiert - und sich gleichsam in ihr auflöst.⁵⁴⁶ Auf der anderen Seite gibt es bei ihm aber auch gegenläufige Momente, wo diese im Kinematographischen stattfindende Auflösung von instabilen, aber nichtsdestoweniger beständigen Haltepunkten abgebremst, respektive auf Dauer gestellt wird.

Trotz aller Auflösung verschwindet der empirische Zuschauerkörper bei Schefer zum Beispiel nicht vollständig, sondern bleibt zumindest als „Punkt“⁵⁴⁷ erhalten. Und überhaupt: auch wenn er angibt, nur die „Instabilität“⁵⁴⁸ der Referenz des Bildes zu sein, so hat dies doch weiterhin seine Anwesenheit als Zuschauer zur Bedingung. Es bleibt also wieder Erwarten doch noch etwas von Bestand bei Schefer: auch wenn es abnimmt, schrumpft oder zu Staub wird. Denn so zugrunde gehen, dass es tatsächlich vernichtet wäre, kann es nicht, solange es noch am Leben ist - selbst wenn das Subjekt auf den Moment der Auflösung des Bildes wartet, so *ist* es doch immer noch, insofern und indem es seine „realisierte Latenz“⁵⁴⁹ ist.

Der Tod, respektive das „Wissen“ um ihn, ist interessanterweise das Konsistenteste, was Schefer im Rezeptionsvorgang eines Films ausfindig macht. Er sagt zwar, dass er beim Eintritt ins Kino nie wisse, „wo sich diese Objekte bewegen, noch ob das nicht zunächst in mir geschieht“,⁵⁵⁰ aber doch gibt es in diesem Moment ein absolut sicheres Wissen für ihn: das Wissen um ihren bereits eingetretenen Tod, mehr noch, er sagt sogar: „Ich bin [...] das Wissen ihres vorherigen Todes.“⁵⁵¹ Als bliebe dieses Wissen von aller umliegenden Diffusion ausgenommen - und als bedeute die Auflösung des Subjekts im Kinematographischen noch lange nicht, dass sie diese Gewissheit ebenfalls betrifft. Ist es das, fragt sich Schefer, „was mich ins Kino führt, der tiefste Grund, der mich dorthin bringt?“⁵⁵²

VII.V. Um abzuschließen: der Regen.

Was mit einem Verstehen geschieht, das nicht mehr nur geistig vor einem unbeweglichen Bild in die Tiefe geht, sondern in Anbetracht eines sich bewegenden Bildes von einem beweglichen, fluiden, transzendentalen Auge in die Tiefe gezogen wird, ohne in der Bedeutung eines Zeichens, in der Unveränderbarkeit einer Proportion, in der mutmaßlichen Verifikation eines Sinns oder in der Sicherheit einer gleichbleibenden Position einen restlosen Abschluss oder *Ausgang* finden zu können, ist etwas absolut neues. Im Idealfall

⁵⁴⁶ „Alle Menschen sind sterblich, Sokrates ist ein Mensch, also ist Sokrates sterblich - könnte Sokrates gesagt haben, und dann hätte er sich nach den Regeln logischer Schlüssigkeit unter eine überhöhende ‚Allgemeinheit‘ subsumiert.“ (Fink, *Metaphysik und Tod*, S. 195).

⁵⁴⁷ Vgl. Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, S. 104.

⁵⁴⁸ Vgl. Ebenda, S. 133.

⁵⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 152.

⁵⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 107.

⁵⁵¹ Vgl. Ebd., S. 107.

⁵⁵² Ebd., S. 107.

kann sie zu der Entstehung eines Verstehens beitragen, das dem Streben nach Einfühlung entspricht, und nicht dem nach Erkenntnis. Das Bild ist plötzlich nicht mehr nur „erfüllt von dem Gezeigten“, könnte man mit Schefer sagen, „sondern von der Auflösung dessen, was [es] zeigt.“⁵⁵³ Es gibt wahrscheinlich keinen besseren Begriff als den des Fadings, um das Metaphysische dieses einbehaltenden und zugleich weiterlaufenden Vorgangs im Melancholischen aufgehen zu lassen. „Eine Art des Verschwindens ausdenken, die den Tod bezwingt,“⁵⁵⁴ phantasiert einmal Canetti sehnsüchtig. Selbstverständlich ist auch die Bewegung des neuen Bildes außerstande, diese Leistung realiter zu vollbringen.⁵⁵⁵ Aber was sie nichtsdestoweniger erlaubt ist vielleicht die Konstitution einer Bleibe, wo sich Leben und Tod bis hin zur zitternden Überblendung nahe kommen: „Es wundert einen immer wieder, wenn man ans Tageslicht tritt, dass die Busse fahren und die Bewegung weitergeht. Nur der Regen setzt beim Verlassen des Kinos den Film ein wenig fort - er verlängert oder verewigt diese Art von Schraffur, dank welcher es den Objekten immer gelingt, uns zu rühren.“⁵⁵⁶

⁵⁵³ Vgl. Ebd., S. 153.

„Das filmische Bild hat - im Gegensatz zu jeder anderen Repräsentation wie der Malerei - eine in der Wahrnehmung spürbare technische Auflösung [...]“ (Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, S. 107).

⁵⁵⁴ Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, S. 170 (Orig. *Das Geheimherz der Uhr*, 1987)

⁵⁵⁵ „Es soll die Wand nicht weggedacht werden, gegen die wir anrennen.“ (Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, S. 308).

⁵⁵⁶ Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, S. 114.

Literatur

Ariès, Philippe: *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*, Übers. aus dem Franz. von Hans-Horst Henschen, München/Wien: Hanser 1976.

Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Übers. aus dem Franz. von Hans-Horst Henschen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp¹⁵ 2012 (Orig. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Éditions du Seuil 1977).

Barthes, Roland: *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977-1978*, Übers. aus dem Franz. von Horst Brühmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005 (Orig. *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, Paris: Éditions du Seuil 2002).

Beauvoir, Simone de: *Ein sanfter Tod*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.

Bernhard, Thomas: *Gehen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971.

Bernhard, Peter: „Aisthesis“, *Die Sinne und die Künste. Perspektiven ästhetischer Bildung*, Hg. Jörg Zirfas, Eckart Liebau, Bielefeld: Transcript 2008.

Blanchot, Maurice: *Vergehen*, Zürich: Diaphanes 2011 (Orig. *Le pas au-delà*, Paris: Éditions Gallimard 1973).

Blanchot, Maurice: „Die Freundschaft“, *Die Freundschaft*, Übers. aus dem Franz. von Uli Menke, Berlin: Matthes & Seitz 2011 (Orig. *L'Amitié*, Paris: Éditions Gallimard 1976).

Blanchot, Maurice: *Die Schrift des Desasters*, Übers. aus dem Franz. von Gerhard Poppenberg und Hinrich Weidemann, München: Fink 2005 (Orig. *L'écriture du désastre*, Paris: Éditions Gallimard 1980).

Blumenberg, Hans: „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, *Poetik und Hermeneutik. Nachahmung und Illusion*, Hg. Hans-Robert Jauß, München: Fink 1964.

Bresson, Robert: *Noten zum Kinematographen*, Übers. aus dem Franz. von Andrea Spingler, München/Wien: Hanser 1980 (Orig. *Notes sur le cinématographe*, 1975).

Butler, Judith: „Gewalt, Trauer, Politik“, *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Übers. aus dem Engl. von Karin Würdemann (Orig. „Violence, Mourning, Politics“, *Precarious Life. The Politics of Mourning and Violence*, London: Verso 2004).

Canetti, Elias: *Das Buch gegen den Tod*, aus dem Nachlaß hg. von Sven Hanschek, Peter von Matt, Kristian Wachinger, unter Mitarbeit von Laura Schütz, München: Hanser 2014.

Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002.

Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge/London: Harvard 1979.

Cézanne, Paul: im Gespräch mit Emile Bernard, *Erinnerungen an Paul Cézanne 1904-1906*, Hg. Michael Doran, Zürich 1982.

Därmann, Iris: *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*, München: Fink 1995.

Deleuze, Gilles: „Platon und das Trugbild“, *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*, Hg. Emmanuel Alloa, München: Fink 2011 (Orig. 1966).

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild*, Übers. aus dem Franz. von Ulrich Christians, Ulrike Bokelmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997 (Orig. *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris: Les Éditions de Minuit 1983).

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild*, Übers. aus dem Franz. von Klaus Englert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997 (Orig. *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Les Éditions de Minuit 1985).

Derrida, Jacques: *Grammatologie*, Übers. aus dem Franz. von Hans-Jörg Rheinberg, Hanns Zischler, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974 (Orig. *De la grammatologie*, Paris: Les Éditions de Minuit 1967).

Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*, Übers. aus dem Franz. von Rodolphe Gasché, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976 (Orig. *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil 1967).

Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls*, Übers. aus dem Franz. von Jochen Hörisch, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979 (Orig. *La voix et le phénomène*, Paris: Presses universitaires de France 1967).

Derrida, Jacques: *Mémoires. Für Paul de Man*, Übers. aus dem Franz. von Hans-Dieter Gondek, Wien: Passagen 1988 (Orig. *Mémoires. Pour Paul de Man*, Paris: Éditions Galilée 1988).

Derrida, Jacques: *Politik der Freundschaft*, Übers. aus dem Franz. von Stefan Lorenzer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000 (Orig. *Politiques de l'amitié*, Paris: Éditions Galilée 1994).

Derrida, Jacques: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Übers. aus dem Franz. von Susanne Lüdemann, Berlin: Merve 2003 (Orig. *Une certaine possibilité de dire l'événement, est-ce possible*, Paris: L'Harmattan 2001).

Descartes, René: „Meditationes de prima philosophia - Meditationen über die Grundlagen der Philosophie“, *Philosophische Schriften in einem Band*, Hamburg: Meiner 1996.

Descartes, René: „Discours de la method pour bien conduire sa raison, et chercher la verité dans les sciences - Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung“, *Philosophische Schriften in einem Band*, Hamburg: Meiner 1996.

Ellrich, Lutz: „Fading. Zur Figur des Liebesentzugs bei Roland Barthes“, *Rhetoriken des Verschwindens*, Hg. Tina-Karen Pusse, Würzburg: Königshausen und Neumann 2008.

Esterbauer, Reinhold: „Das Bild als Antlitz? Zur Gottese Erfahrung in der Kunst beim späten Levinas“, *Emmanuel Levinas. Eine Herausforderung für die christliche Theologie*, Hg. Josef Wohlmuth, Paderborn: Schöningh 1999.

Fink, Eugen: *Metaphysik und Tod*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer 1969.

Freud, Sigmund: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Leipzig/Wien: Hugo Heller 1913.

Freud, Sigmund: „Jenseits des Lustprinzips“, *Beihefte der Internationalen Zeitschrift für Psychoanalyse*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1920.

Freud, Sigmund: *Hemmung, Symptom und Angst*, Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1926.

Friedländer, Paul: *Die Platonischen Schriften. Zweite und Dritte Periode*, Berlin: De Gruyter 1960 (Orig. 1928).

Fuchs, Werner: *Todesbilder in der modernen Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969.

Havelock, Eric A.: *Preface to Plato*, Cambridge: Belknap 1963.

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemayer¹⁹ 2006 (Orig. 1926)

Heidegger, Martin: „Einführung in die Metaphysik“, *Band 40: Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944*, Frankfurt a.M.: Klostermann 1982 (Orig. 1935, Freiburger Vorlesung, Hg. Petra Jaeger).

Heyl, Matthias: „Bildverbot und Bilderfluten“, *Verbot der Bilder - Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Shoah*, Hg. Bettina Bannasch, Almuth Hammer, Frankfurt a.M.: Campus 2004.

Horn, Eva: *Trauer schreiben. Die Toten im Text der Goethezeit*, München: Fink 1998.

Kristeva, Julia: *Schwarze Sonne. Depression und Melancholie*, Übers. aus dem Franz. von Bernd Schwibs, Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel 2007 (Orig. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris: Éditions Gallimard 1987).

Kluge, Alexander / Eder, Klaus: *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, München/Wien: Hanser 1980.

Lepenes, Wolf: *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998 (Orig. 1969).

Leroi-Gourhan, André: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.

Levinas, Emmanuel: „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*, Hg. Emmanuel Alloa, München: Fink 2011 (Orig. „La réalité et son ombre“, *Les Temps Modernes* 4/1, 1948/49).

Levinas, Emmanuel: „Die Bedeutung und der Sinn“, *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg: Felix Meiner 1989 (Orig. *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier: Fata Morgana 1964/1972).

Levinas, Emmanuel: *Die Zeit und der Andere*, Übers. aus dem Franz. von Ludwig Wenzler, Hamburg: Meiner 1984 (Orig. *Le Temps et l'Autre*, Montpellier: Fata Morgana 1979).

Levinas, Emmanuel: im Gespräch mit R. Fornet und A. Gomez am 03.10./08.10.1982, „Philosophie, Gerechtigkeit und Liebe“, *Zwischen uns. Versuche über das Danken an den Anderen*, Übers. aus dem Franz. von Frank Miething, München/Wien: Hanser 1995 (Orig. *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris: Grasset & Fasquelle 1991).

Levinas, Emmanuel: *Gott, der Tod und die Zeit*, Übers. aus dem Franz. von Astrid Nettling, Ulrike Wasel, Wien: Passagen 1996 (Orig. *Dieu, la Mort et le Temps*, Paris: Éditions Grasset & Fasquelle 1993).

Levinas, Emmanuel: im Gespräch mit Philippe Nemo, *Ethik und Unendliches*, Übers. aus dem Franz. von Dorothea Schmidt, Wien: Passagen 2008 (Orig. *Ethique et Infini*, Librairie Arthème Fayard et Radio-France).

Lipps, Theodor: *Psychologie des Schönen und der Kunst, Band I: Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg 1903 / *Band II: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*, Hamburg 1906.

Lüdemann, Susanne: *Jacques Derrida zur Einführung*, Hamburg: Junius 2011.

Lyotard, Jean-Francois: *Der Widerstreit*, Übers. aus dem Franz. von Joseph Vogl, München: Fink 1989 (Orig. *Le Différend*, Paris: Les Éditions de Minuit 1983).

Lyotard, Jean-Francois: „Der Augenblick, Newman“, *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Übers. aus dem Franz. von Theda-Krohmlinke, Berlin: Merve 1986, (Orig. „L'instant, Newman“, *Ausstellungskatalog des Palais des Beaux Arts*, Brüssel 1984).

Lyotard, Jean-Francois: „Idee eines souveränen Films“, *Der zweite Atem des Kinos*, Hg. Thomas Elsaesser, Andreas Rost, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1996.

Maercker, Andreas: *Posttraumatische Belastungsstörungen*, Zürich: Springer 2009.

Menke, Bettine: *Sprachfiguren. Name. Allegorie. Bild nach Benjamin*, München: Fink 1991.

Menke, Christoph: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.

Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Übers. aus dem Franz. von Rudolf Boehm, Berlin: De Gruyter 1966 (Orig. *Phénoménologie de la perception*, Paris: Éditions Gallimard 1945).

McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle*, Dresden: Verlag der Kunst ² 1995 (Orig. *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York: McGraw Hill 1964).

Platon: *Politeia. Sämtliche Werke 3*, Übers. aus dem Griechischen von Friedrich Schleiermacher, Hamburg: Rowohlt 1958.

Platon: *Philebos. Spätdialoge Platons. Band II*, Übers. aus dem Griechischen von Rudolf Rufener, Zürich: Artemis 1969.

Platon: *Phaidon*, Übers. aus dem Griechischen von Friedrich Schleiermacher, Stuttgart: Reclam 1987.

Platon: *Symposion. Sämtliche Dialoge. Band III*, Hg. von Otto Apelt, Hamburg 1988.

Platon: *Phaidros. Sämtliche Werke VI*, Übers. aus dem Griechischen von Friedrich Schleiermacher, ergänzt durch Übersetzungen von Franz Susemihl u.a., Frankfurt a.M./Leipzig. Insel 1991.

Platon: *Theaitetos. Sämtliche Werke IV*, Übers. aus dem Griechischen von Friedrich Schleiermacher, ergänzt durch Übersetzungen von Franz Susemihl u.a., Frankfurt a.M.: Insel 1991.

Platon: *Sophistes*, Übers. aus dem Griechischen von Friedrich Schleiermacher, auf der Grundlage der Bearbeitung von Walter F. Otto, Ernesto Grassi, Gert Plamböck, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.

Platon: *Nomoi (Gesetze). Buch VII-XII*, Übers. aus dem Griechischen von Klaus Schöpsdau, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011.

Poppenberg, Gerhard / Weidemann, Hinrich: Nachwort zu: Blanchot, *Die Schrift des Desasters*, München: Fink 2005.

Niehues-Pröbsting, Heinrich: *Überredung zur Einsicht. Der Zusammenhang von Philosophie und Rhetorik bei Platon und in der Phänomenologie*, Frankfurt a.M.: Klostermann 1987.

Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*, Leipzig: Fritsch 1887.

Priester, Karin: *Mythos Tod. Tod und Todeserleben in der modernen Literatur*, Berlin: Philo 2001.

Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, München: Fink 2003.

Schefer, Jean Louis: *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, Übers. aus dem Franz. von Michaela Ott und Raimund Linden, München: Fink 2013 (Orig. *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma/Éditions Gallimard 1980).

Scheler, Max: *Schriften aus dem Nachlaß. Band I: Zur Ethik und Erkenntnislehre*, Bern: Francke 1957.

Scheler, Max: *Wesen und Formen der Sympathie*, Bern: Francke 1973.

Schmitt, Christian: *Kinopathos. Große Gefühle im Gegenwartsfilm*, Berlin: Bertz+Fischer 2009.

Schweitzer, Bernhard: *Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen. Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig*, Leipzig: Hirzel 1940.

Seel, Martin: „Ereignis. Eine kleine Phänomenologie“, *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*, Hg. Nikolaus Müller-Schöll, Phillipp Schink, Bielefeld: Transcript 2003.

Snell, Bruno: *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1986.

Sobchack, Vivian: „Die Einschreibung ethischen Raums. Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm“, *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8 1998.

Tietz, Udo: *Grundwissen Philosophie. Heidegger*, Leipzig: Reclam 2005.

Trowitzsch, Michael: *Karl Barth heute*, Vandenhoeck & Ruprecht 2012.

Voss, Christiane: *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, München: Fink 2013.

Waldenfels, Bernhard: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden III*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.

Winkler, Josef: *Leichnam, seine Familie belauernd*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus. Philosophische Untersuchungen*, Leipzig: Reclam 1990.

Wittmann, Matthias: „‘Das Kino ist auch ein Padox. Jean Louis Schefers Welt der Disproportion‘“, Nachwort zu: Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, München: Fink 2013.

Wittwer, Héctor: *Philosophie des Todes*, Stuttgart: Reclam 2009.

Zeitschriften

Aumont, Jacques: „Der porträtierte Mensch“, Übers. aus dem Franz. von Michael Cuntz, *montage a/v. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Nr. 13/1, Marburg: Schüren 2004 (Orig. *Du visage au cinéma*, Paris: Éditions de l’Etoile 1992).

Andersson, Roy: im Gespräch mit Zora Rux, *Schnitt-Das Filmmagazin*, Nr. 64/04/2011.

Lyotard, Jean-Francois: „Das Erhabene und die Avantgarde“, *Merkur*, Nr. 2, 1984.

Vogel, Amos: „Grim Death“, *Film Comment*, Vol. 16, Nr. 2, 1980.

Internet

Fahle, Oliver: „Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze“, *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Nr. 11/01/2002, Transkript auf: http://www.montage-av.de/pdf/111_2002/11_1_Oliver_Fahle-Zeitspaltungen.pdf

Freud, Sigmund: „Trauer und Melancholie“, *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*, Bd. 4/6, 1917, Transkript auf: <http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-trauer-melancholie-psychologie.html>

Mersch, Dieter: „Das Entgegenkommende und das Verspätete. Zwei Weisen das Ereignis zu denken: Lyotard und Derrida“, *Im Widerstreit der Diskurse*, Hg. Dietmar Köveker, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2004, Transkript auf: <http://www.dieter-mersch.de/download/mersch.entgegenkommende.und.das.verspaetete.pdf>

Platon: *Des Sokrates Verteidigung. Apologie*, Übers. aus dem Griechischen von Friedrich Schleiermacher, Transkript auf: <http://www.textlog.de/platon-apologie.html>

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Philosophie der Offenbarung. Werke. Band III*, Leipzig 1907, (Orig. 1841/42 an der Berliner Universität gehaltene Vorlesung), Transkript auf: <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schelling,+Friedrich+Wilhelm+Joseph/%5BAus%3A%5D+Philosophie+der+Offenbarung/12.+Vorlesung>

Vogl, Joseph: *Was ist ein Ereignis?*, Vortrag vom 26.10.2003 im Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Transkript auf: [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$4048](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$4048)

Abstract

Die vorliegende Arbeit ist zunächst aus der Frage entstanden, warum sich die Philosophie immer schon so massiv dagegen gesträubt hat, ein absolutes Ende zu denken. Was hat sie nur immer wieder dazu veranlasst, diese Grenze, die im Tod beschlossen liegt, zu missachten?

Das Bild, der Tod und der Andere ist aus dem Wagnis hervorgegangen, diesen so lange von ihr verweigerten Schritt endlich zu tun. Gleich in der Einleitung wird der Tod in aller Schärfe als irreversible und restlose Vernichtung des Seins einer Person definiert, ohne ihm einen religiösen oder metaphysischen Hintersinn abzutrotzen.

Gegen diese Grundannahme könnte man selbstverständlich einwenden, dass sie anmaßend ist, insofern sich die Möglichkeit einer wie auch immer gearteten postmortalen Lebenswelt oder Existenzweise weder beweisen noch widerlegen lässt. Wenn in der vorliegenden Arbeit nichtsdestoweniger die Annahme bevorzugt wird, dass hinter dem Tod nichts mehr kommt, so allerdings nicht deshalb, um im Namen der Vernunft für eine sachlich-säkulare Todesauffassung einzutreten oder alle Glaubensinhalte, die den Betroffenen ein Leben nach dem Tod in Aussicht stellen, als Aberglaube zu verwerfen; sondern zur Verteidigung des Ethos, das eine ungleich größere Verbindlichkeit annimmt, sobald das menschliche Einzelwesen als etwas aufgefasst wird, dessen Lebensdauer nicht nur naturgemäß zeitlich begrenzt ist, sondern das sich darüber hinaus auch noch durch menschliche Gewalteinwirkung restlos auslöschen lässt.

Davon ausgehend wird der Tod in dieser Arbeit als Weltuntergang vorgestellt - und der Tod des Anderen als Ereignis. Ein Ereignis, das sich aber keineswegs von selbst erklären würde. Denn abzüglich aller soziokulturellen Entwicklungsprozesse, die der Gewissheit um ihn vorausgegangen sind, wäre der Tod vielleicht noch nicht einmal gewiss. Für sich genommen bleibt er nämlich für das Auge ebenso unsichtbar, wie er für den Verstand unbegreiflich bleiben muss.

In *Das Bild, der Tod und der Andere* lautet deshalb die Hauptthese, dass die Gewissheit um den Tod zu allererst einen Schnitt, eine Spaltung, eine Verdoppelung der Welt vorausgesetzt hat, die durch den traumatischen Einbruch des Bildes bewirkt wurde. Denn erst über den Mechanismus der Vergegenwärtigung, der dem Bild inhärent ist, gelangen die inzwischen Verstorbenen so zur Erscheinung, als wären sie noch am Leben. Das mimetische Bild erschließt dem Betrachter somit eine neue, vormals unbekannt gebliebene Zeit, die aber wohlgerne von ambivalenten Empfindungen begleitet wird. Denn so sehr das Bild des verstorbenen Anderen auch eine Surrogatfunktion übernimmt, so sehr macht es den Hinterbliebenen auch erst bewusst, dass es ihn realiter nicht zurückzuholen imstande ist. Das hat vor allem die Entstehung der Empfindung und des Gemütszustands der Trauer, mehr noch, die Genese eines melancholischen Bewusstseins zur Konsequenz.

Davon ausgehend beginnt eine „Erzählung“, die ihren Ausgang von der Konstruktion einer Welt nimmt, in der es das Bild noch nicht in der Form gegeben hat, dass es den erwähnten Effekt der Vergegenwärtigung bereits gewährt hätte. Die Abhandlung *Tod und Bild* von Iris Därmann erlaubt es hinter und gleichsam vor diesen Ursprung des mimetischen Bildes

zurück zu gelangen, um seinen traumatischen Einbruch mit jungfräulichen Augen zu bestaunen.

Die platonischen Dialoge werden dabei von ihr - und gleichsam auch in dieser Arbeit - als eine Art von erster, groß angelegter Reaktion auf dieses traumatische Ereignis vorgestellt. Platon versucht das neue Bild nämlich paradoxerweise an sich zu reißen, indem er es verurteilt. Dafür transponiert er die verhasste mimetische *téchne* kurzerhand in den Menschen hinein. Die Seele wird dabei von ihm indirekt als ein Medium vorgestellt, das die falschen Versprechungen der medial-materiellen Bilder (Wahrheit und Unsterblichkeit) zu erfüllen in Aussicht stellt.

Die platonisch-sokratische Philosophie erweist sich dadurch aber auch als ein Unternehmen, das nur den Lebenden gewidmet zu sein scheint. Geburt, Zeugung, Kraft, Fruchtbarkeit und Schönheit triumphieren hier nicht nur über Sterblichkeit und Tod, sondern auch über die Toten selbst. Der Andere wird dem Eigenen untergeordnet. Der lebendige Mensch als erkenntnisfähiges, autonomes, omnipotentes Wesen gefeiert. Eine Position, die im weiteren Verlauf der Philosophiegeschichte einen auswuchernden Ego-Zentrismus zur Konsequenz haben wird - vor allem in Belangen der Kunst, die in ästhetischen Diskursen auf den Status eines Mittels zur reinen Selbstaffektion reduziert bleibt.

In bewusster Zurückweisung der platonischen Vorbehalte gegen eine scheinbildende Kunst, will sich die vorliegende Arbeit deswegen auch als Appell für eine Hingabe verstanden wissen, die im Bild einen privilegierten Raum der Kontemplation und der Immersion ausfindig macht, der dem Anblick des Anderen zugeneigt ist. Tiefe und Fall eröffnen hier qua Einfühlung einen (nicht-reziproken) Bezug zum Unbeziehbaren, zum Anderen, zum Toten, während die Affekte, die das Bild auf Seiten des Betrachters evoziert, mit denen des Trauernden analogisiert werden.

Was von den Toten bleibt, sind die Bilder, die wir von ihnen haben. Die Treue zu den Bildern ist die Treue zu den Toten - und vice versa. Die Frage nach den konstitutiven Bedingungen für Gedächtnis und Erinnerung wird in dieser Arbeit vor allem als eine Frage nach dem ethischen Status von Treue und Vergessen behandelt. Der Melancholiker wird dabei als eine Figur entworfen, die in Abgrenzung zum Philosophen dem Anderen diese Treue gewährt; die sich dem Vergessen, dem gänzlichen Verschwinden der (inneren und medialen) Erinnerungsbilder entgegen stellt; die den Tod nicht anerkennt, ohne deswegen schon seinen schlechthinnigen Vernichtungssinn zu leugnen.

Während der Philosoph - unter Missachtung des Singulären - dazu neigt, der Bewegung des Werdens anzuhängen, in der alles im Allgemeinen und Absoluten als sich stetig Veränderndes vermeintlich erhalten bleibt, bevorzugt der Melancholiker allerdings die des Fadings. Es ist die Bewegung eines anhaltenden, unabsehbaren Verschwindens, die gleichsam erst das kinematographische Bild zur Anschauung bringt, insofern es die auf ihnen gebannten Personen und Objekte auf Dauer stellt und zugleich auflöst.

Lebenslauf

Zur Person

Martin Oliver Thomson
Mohsgasse 7/21
1030 Wien (A)

11.02.1985
Dormagen (D)

Kontakt

+ 43 650 63 77 291
martinoliverthomson@gmail.com

Tätigkeit als Filmkritiker

2007-2012
Schnitt
Das Filmmagazin

seit 2013
www.movienerd.de

Einzelne Veröffentlichungen

2011
Wienzeile
Supranationales Magazin
für Literatur, Kunst und Politik
Ausgabe 60, Herbst 2011

2014
Zeit zoo
Zeitschrift für Literatur und
bildende Kunst
Ausgabe 32, Sommer 2014

Wissenschaftliche Vorträge

2012
Versetzte Einsicht. Fiktive
Wedungen des Dokumentarischen
Workshop des Instituts für
Theater-, Film- und
Medienwissenschaft der
Universität Wien
(06./07.12.2012)

2013
The Real Eighties. Amerikanisches
Kino 1980-89
Workshop des Instituts für
Theater-, Film- und
Medienwissenschaft
der Universität Wien
(05.06.2013)

Forschungsschwerpunkte

- Wahlfachbündel innerhalb des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Filmkritik

Jüdische Film- und Mediengeschichte

Philosophie- und Mediengeschichte des Dokumentarischen

- Auswahl an Seminararbeiten

„Von Alexander Kluge zu Rainer Werner Fassbinder. Kontinuitäten und Brüche zwischen Jungen und Neuen Deutschen Film“

SoSe 2010

„Im Zerrspiegel der postmodernen Satire. Die Darstellung des Jüdischen und die Repräsentation von Antisemitismus in *South Park*“

WiSe 2010/11

„Die Gegenwart des Blicks in der Welt der Bilder. Annäherungsversuche an die Raum- und Zeitkonstruktion in *The Shining* unter Berücksichtigung psychoanalytischer Gesichtspunkte“

WS 2010/11

„Dialektische Struktur des Erwachens. Schlaf, Erwachen und Traum in *Die innere Sicherheit* und *Gespenster*“

WiSe 2010/11

„Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Die Filmtheorie von Gilles Deleuze“

SoSe 2011

„Eine höhere Entwicklungsstufe des Schlemiels. Jüdische Motive in den Filmen von Woody Allen“

WS 2011/12

„Was einmal durch uns
hindurchgegangen ist. *Nacht und
Nebel* als Antlitz“
WS 2011/12

„Wenn Ästhetisches entweicht.
Über die Bedeutung ästhetischer
Disruptionsmomente im
neorealistischen Film, bei Alfred
Hitchcock, Stanley Kubrick und
Steven Spielberg“
SoSe 2012

„Alles ist jetzt Wunder. Über das
Pathos in *The Tree of Life*“
WS 2012/13

„Die kinematographische
Bewegung des Verschwindens. Zu
einer Szene aus *Gerry* von Gus Van
Sant“
SoSe 2012