

Claudia Benthien und Victoria von Flemming (Hg.)

Vanitas

**Reflexionen über Vergänglichkeit
in Literatur, bildender Kunst und
theoretischen Diskursen der Gegenwart**

Inhalt

<i>Claudia Benthien und Victoria von Flemming</i> Einleitung	11
<i>Christine Kirchhoff</i> „Seltenheitswert in der Zeit“ Vergänglichkeit und Nachträglichkeit in der Psychoanalyse	37
<i>Anne Eusterschulte</i> Nachleben der Antike und Figurationen barocker Zeiterfahrung in Cy Twomblys Orpheus-Studien	53
<i>Victoria von Flemming</i> Jean Tinguely: Vanitas und die Kunst des Ephemerer	75
<i>Carolin Bohlmann</i> Vergänglichkeit für die Ewigkeit? Zur musealen Konservierung des Ephemerer	99
<i>Thomas Borgstedt</i> Die Ästhetik des Todes und der Vanitas im Italo-Western	117
<i>Mareike Post</i> Vergänglichkeit in Serie Erkenntnisprozesse des Werdens und Vergehens in der Fernsehserie <i>Hannibal</i>	137
<i>Antje Schmidt</i> Performative Strategien des <i>memento mori</i> Erfahrungen der Vergänglichkeit in der Gegenwartslirik (Dündar, Kunert)	157
<i>Claudia Benthien</i> Aufzeichnung von Vergänglichkeit Koen Theys' Videoinstallation <i>The Vanitas Record</i> als ‚spektakuläres‘ Stilleben	175

<i>Katharina Sykora</i> Enden und Verfliegen Schädel, Insekten und zwei Temporalitäten der Vanitas in der zeitgenössischen Fotografie	191
<i>Kristin Marek</i> Mediale Vanitas Komplizenschaften mit dem Leichnam in der Malerei (Gijsbrechts, Caravaggio, Dumas)	207
<i>Holger Schulze</i> Sound Monuments Eine Inversion der Vanitas in den Klangkünsten	229
<i>Christian Wobbeler</i> „Ein Rauch / diß Leben ist“ Symbolgehalt und Selbstreferentialität von Rauch und Rauchen in zeitgenössischen Theaterinszenierungen	247
<i>Javier Gómez-Montero</i> En el camino hacia el olvido Vanitas als Erscheinungsweise der Kontingenz urbanen Lebens bei Javier Marías	267
<i>Stephanie Wodianka</i> Sommes-nous François? Literatur und Vanitas bei Michel Houellebecq	289
Autorinnen und Autoren	315

Claudia Benthien und Victoria von Flemming

Einleitung

Entgegen der oft konstatierten Tabuisierung des Todes in der Gegenwart finden sich in zeitgenössischer Literatur, bildender und darstellender Kunst sowie theoretischen Diskursen vielfältige Reflexionen über Vergänglichkeit und Zeitlichkeit, Sterben oder Tod. Bemerkenswert häufig beziehen sich diese auf den frühneuzeitlichen Vanitas-Topos und beleben somit ein Motiv, das nach dem 17. Jahrhundert fast völlig in Vergessenheit geraten war. Wenn der vorliegende Band sich mit der gegenwärtigen Popularität dieser spezifischen Ausprägung eines historisch-anthropologischen Phänomens – der Konfrontation mit dem Tod in Gestalt der Vanitas – auseinandersetzt, dann geht es um Vorstellungen und Bilder, die sich auf Vergänglichkeitsreflexionen beziehen, wie sie zunächst im Alten Testament, dann in spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Theologie, Literatur, darstellender und bildender Kunst entwickelt wurden und – nach einem kurzen Intermezzo in der Wende von 19. zum 20. Jahrhundert – erst jetzt wiederzukehren scheinen. Es handelt sich also um Formen der Wiederholung. Und da diese stets mit Differenzen und Re-Semantisierungen einhergehen, stehen Deskription und Analyse dieser Modifikationen im Zentrum der hier versammelten Beiträge.

Die im Rahmen von zwei dieser Publikation zugrundeliegenden Workshops unternommenen Sondierungen des Themas haben ein zentrales Problem sichtbar gemacht: Dass eine in der Frühen Neuzeit mehr oder weniger garantierte Verlässlichkeit symbolischer Chiffrierung in der visuellen und literarischen Kultur der Gegenwart nicht mehr gilt. Was zuvor als sicheres Indiz für eine Entzifferung als Vanitas angesehen werden konnte, muss heute sorgfältig hinsichtlich seiner Bedeutung, hinsichtlich möglicher Entleerung, Umdeutung oder Anreicherung befragt werden. So erleben Verwesung aufführende Video-Stilleben oder Inszenierungen von Totenschädel, Skelett, Rauch oder Seifenblasen zwar eine Konjunktur, doch ist damit noch keineswegs sicher, ob es dabei stets auch um ein Aufrufen des von spezifischen Merkmalen geprägten, komplexen Vanitas-Motivs geht. Ursprünglich thematisierte Vanitas nämlich keineswegs nur Vergänglichkeit. Vielmehr war das Sujet unauflösbar verknüpft mit der Klage über eine mit nutzlosen Aktivitäten vergeudete, zu schnell verrinnende Lebenszeit, in der sich all das, was einmal als wichtig und sinnvoll galt, in einer Retrospektive ins Gegenteil verkehrt, während die Erfahrung ständig sich wiederholender Ungerechtigkeit eigene Ohnmacht erkennen ließ. Dass diese Lebenserfahrung göttlicher Vorbestimmung, einer Heteronomie, verdankt war, ließ resignieren, weil „was geschieht, das ist schon längst gewesen, und was sein wird ist auch schon längst gewesen“ (*Koh* 3,15). Die Gegenwart zeigt sich als Wiederholung der Vergangenheit, Zukunft als bloße Wiederholung der Gegenwart. Das legitimierte immerhin, das *carpe diem*, den Genuss des Augenblicks, zu fordern.

Die aktuellen, in der Kultur der Gegenwart sichtbaren Varianten des in alttestamentarische Zeit weisenden und in der Frühen Neuzeit neu gewichteten Motivs sind in der Regel nicht religiös fundiert und so wird umso mehr fraglich, warum und auf welche Weise Vanitas trotzdem aufgerufen wird, warum sie wiederkehrt und was von ihr geblieben ist. Interessanterweise geht es dabei um eine Verdopplung: zum einen um die Wiederkehr in der Gegenwart, zum anderen um eine dem Motiv inhärente, als unabänderlich ausgewiesene Wiederholung. Bereits das stellt eine Herausforderung dar. Während Wiederholung geschichtstheoretisch gewendet manchem das Ende der Historie bedeutete (vgl. Gehlen 1994), da verweist die Psychoanalyse auf die in jeder Wiederkehr geborgene Verdrängungsleistung, wohingegen eine philosophiegeschichtlich orientierte, vor dem Horizont poststrukturalistischer Texttheorie argumentierende Literaturwissenschaft ganz unaufgeregt Implikationen und Konsequenzen von Wiederholung hinsichtlich Temporalstruktur und Semantik beschrieben und analysiert hat (vgl. Lobsien 1995). Umso mehr lässt sich feststellen, dass, wo ein auf alttestamentliche Zeit und Frühe Neuzeit weisendes Motiv wiederholt wird, keineswegs das Ende der Geschichte eingeläutet wird; wahrscheinlicher ist da schon, dass die mit Verdrängung einhergehende Tabuisierung des Todes in der westlichen Moderne dessen Wiederkehr bedingt und hinzu kommt schließlich, dass die jeder Wiederholung inhärenten Differenzen Re-Semantisierungen generieren, die nicht allein das Verhältnis zur eigenen Vergangenheit bestimmen, sondern sie zugleich – als eigene Form der Historiographie – einmal mehr hervorbringen und zugleich Gegenwart reflektieren (vgl. Moser 1992, S. 580–590; von Flemming 2014a, S. 18; Kruse/von Flemming 2017, S. 7–15 u. 43–50). Und nicht nur das: Wiederholungen eignen, dass sie, abgesehen von Vergangenheit und Gegenwart, auch Zukunft tangieren und auf diese Weise eine umfassende Reflexion von Zeit darstellen (vgl. Lobsien 1995, S. 20–25 u. 44). Wo Wiederholungen als solche erkannt werden, stören sie eine als singulär wahrgenommene Erfahrung von Gegenwart, weil sie ebenso in die Vergangenheit wie in eine (erneut von Wiederholungen gekennzeichnet worden seiende) Zukunft, das ‚So-wird-es gewesen-Sein‘ des *futur antérieur* weisen (vgl. ebd.). Die nie identischen Wiederholungen machen also die eigene Geschichtlichkeit sichtbar, während ihre auf Differenz basierenden Re-Semantisierungen sich als eine spezifische Form der Geschichtsschreibung ausweisen lassen. Dazu passt, dass das Vanitas-Motiv offensichtlich strukturelle Elemente aufweist, die etwas wiedererkennen lassen, wofür es keine Alternative gibt. Möglicherweise sind es die spezifischen, der Denkfigur inhärenten Zeitstrukturen und -reflexionen, vielleicht sind es überdies die allgemeiner zu fassenden historisch-anthropologischen Topoi, wie die vor einem neuen Erwartungshorizont erfahrene Desillusionierung und Ohnmacht gegenüber dem Tod, eine Variante des Konflikts von Selbst- und Fremdbestimmtheit.

Der frühneuzeitliche Vanitas-Topos

Der lateinische Begriff *vanitas* ist in der Übersetzungsgeschichte des Alten Testaments verankert. Während das alttestamentliche Buch Kohelet (*Koh* 1,2), den *locus classicus* der an Metaphern

reichen Klage über das wie ein Windhauch vorübergehende, mit vergeblichen und sinnlosen Anstrengungen vergeudete Leben darstellt, wird das dort unter anderem verwendete hebräische Wort *לֵבָה* (*häväl*) ‚Windhauch‘ in der Vulgata mit *vanitas* übersetzt. In der Luther-Übertragung finden sich schließlich verallgemeinernde Wendungen wie ‚Alles ist Windhauch‘ bzw. ‚Es ist alles eitel‘. Seit der Frühen Neuzeit korrespondiert Vanitas mit einem ganzen Bündel miteinander assoziierter Vorstellungen: der Nichtigkeit, des Scheins, der Vergeblichkeit, des Traums, der Nutz- und Sinnlosigkeit, der Idolatrie – aber auch der Leere, des Ephemeren, Transitorischen und Vergänglichen (vgl. Scholl 2006). Gestalt gewannen die Facetten des Themas, indem die bereits im Alten Testament angelegte Metaphorik genutzt, durch die nicht selten darauf basierenden Schrift-Bild-Synthesen der Emblematisierung bereichert und durch ein veritables Arsenal einschlägig konnotierter Sujets in der bildenden Kunst – zumeist in Stillleben – komplettiert wurde. Zu Totenschädeln gesellten sich Seifenblasen (*homo bulla*), rauchende oder erloschene Kerzen und Tabakspfeifen, dem Tod geweihte Kleinkinder (*nascendo morimur*), Uhren, die die flugs verrinnende Zeit, hauchdünne Gläser, die die Zerbrechlichkeit der Gegenwart indizierten, Verderblichkeit repräsentierende welkende Blüten oder wurmstichiges Obst, dessen Fäulnis von einer Fliege beschleunigt wird, oder Musikinstrumente, welche auf eine Ton und Melodie genuine Flüchtigkeit aufmerksam machen (zur einschlägigen Symbolik der Vanitas vgl. u. a. Bergström 1957 u. 1977, Veca 1981, Białostocki 1981, DeGirolami Cheney 1989 u. 1992, van Miegroet 1996, Scholl 2006, Etzlsdorfer 2000, von Hülsen-Esch/Westermann-Angerhausen [Hg.] 2006, Meijer 2008).

Die zur Vanitas zählende Ikonographie des *memento mori* wie sie in den halbverwesten Transis, Lebensrädern und Totentänzen des Spätmittelalters vorkommen (vgl. Ariès 1984, Faxon 1992, Cooper 1997), wurden durch Motive wie *Mädchen und Tod*, an der Flüchtigkeit ihres Spiegelbildes sich ergötzen Frauen (vgl. Veca 1981, S. 21–30), die *Büßende Magdalena* (vgl. Stagno 2012) oder die in einem einzigen Körper geborgenen drei Lebensalter veranschaulicht und schließlich durch eine Vielfalt von Gelehrten-, Raucher- oder Prunkstillleben ergänzt. Dabei zeigt sich, dass in der Frühen Neuzeit eine im Alten Testament eher beiläufig geäußerte Konstruktion von Geschlecht und Geschlechterverhältnissen nun in neuem Gewand erscheint, weil der weibliche Körper zur bevorzugten Projektionsfläche von Eitelkeit und Hochmut, vor allem aber einer nur hinsichtlich seiner Vergänglichkeit verhandelten Schönheit und im Zuge dessen zu einem Ort der Sabotage linearer Zeit erklärt wird. Dazu passt, dass die Kontingenzerfahrung des Todes geschlechtsspezifisch verhandelt und zugleich moralisiert wird. Wo die Kopräsenz von Vergangenheit und Zukunft dem weiblichen Körper eingeschrieben wurde, entstand ein Konzept, das sich auch in jenen Blumenstillleben findet, die die Gleichzeitigkeit von Blühen und Vergehen thematisieren.

Ein weiteres zentrales Element ist die stets als Retrospektive markierte, also an Erfahrung gebundene Klage, mit der sich das gesamte Leben als Irrtum und Täuschung ausweisen ließ. Eine Erkenntnis, die, stets mit bereits gelebtem Leben korreliert, deshalb resignieren lässt, weil die erst in der Rückschau als göttliche Prädestination erkannte Ordnung jeden Versuch, autonom oder gar verändernd zu handeln von vornherein zum Scheitern verurteilt hatte (zur Relevanz der Vanitas-Klage im Petrarkismus vgl. Föcking 2016). Während im Alten Testament die Reflexion

von göttlicher Vorsehung und Selbstbestimmung eine erstaunlich große Rolle spielt, scheint sich der Fokus während der Frühen Neuzeit verlagert zu haben. Die im Buch Kohelet eher marginale Klage über die Sinnlosigkeit eines auf Akkumulation irdischer Ehren, Macht, Reichtum und Lustgewinn ausgerichteten Leben rückt in Dichtung – z. B. in Trauerspielen wie Jacob Bidermanns *Cenodoxus* oder Andreas Gryphius' *Catharina von Georgien* – und Bildkünsten der Frühen Neuzeit in den Vordergrund. Dabei wird das eigene Leben entweder mit der Unberechenbarkeit des stände-, religions- und geschlechterübergreifend agierenden Todes (Totentanz, *memento mori*) verrechnet oder als – gerade aufgrund der irdischen Anstrengungen – allzu schnell verrinnend wahrgenommen. Das ließ sich nur durch eine auf lasterhaftem Lebenswandel beruhende Zeitvergeudung überbieten, wodurch allerdings das, was zuvor Teil göttlichen Plans war, nun in der individuellen Verantwortung verankert wurde. So wurde ein bemerkenswertes Paradox sichtbar: Obwohl in der Frühen Neuzeit eine meritokratische Lebensführung überkonfessionell als Seelenheil versprechendes Lebensziel entworfen worden war (vgl. Reinhardt 1997), wurden die auf diese Weise erworbenen, Gnade verheißenden Verdienste mit dem Aufrufen der Vanitas nachdrücklich relativiert. Die Fülle kostbarer Objekte auf Stilleben, aber auch Porträts liefern dafür beredte Zeugnisse und diese Form der Relativierung scheint in der gegenwärtigen Wiederverkehr der Vanitas immer noch eine nicht unerhebliche Rolle zu spielen.

Eine der wichtigsten und ergiebigsten christlichen Grundlagen des Vanitas-Motivs ist das 11. Buch von Augustinus' *Confessiones* (ca. 400 n. Chr.). Christlicher Anthropologie entsprechend ist Zeitlichkeit und Sterblichkeit ein Stigma der geschaffenen Welt und „geschöpflich sein heißt hinfällig sein“ (Kaegi/Rudolf 2001, Sp. 660), was Augustinus als Spannung zwischen irdischer Zeit und Ewigkeit begreift. Die sich seit dem Spätmittelalter herausbildende, die Vergänglichkeit des Menschen und der ihn umgebenden Dinge fassende Bildlichkeit erfährt in der Dichtung ihre eigene Ausprägung. Dabei kommt der Gegenüberstellung von Zeit und Ewigkeit in der Barocklyrik ein topischer Stellenwert für Vanitas zu:

Wach' auff mein Hertz vndt dencke;
 Das dieser zeitt geschenke /
 Sey kaum ein augenblick /
 Was du zu vor genossen /
 Ist als ein strom verschossen
 Der keinmahl wider fällt zu rück.
 (Gryphius 1964 [1643], S. 20)

Die mit dem Bild des reißenenden Flusses gefasste Vergänglichkeit alles Irdischen steht in Opposition zur Ewigkeit (*eternitas*): Der Kürze und Flüchtigkeit des Lebens wird die „Zeit=befreyte Zeit“ des Himmels – die „Ewig=Ewig=Ewig=Ewig=Ewigkeit“ (Greiffenberg 1983 [1662], S. 248) – kontrastiert, was in der Barockmystik nicht selten, wie dieses Beispiel zeigt, auch auf formaler Weise gespiegelt wird.

Zu den Motiven des frühneuzeitlichen Vanitas-Topos zählt aber auch der Imperativ des *memento mori* („Bedenke, dass Du sterblich bist“). Während sich diese Mahnung in den Transis, besonders aber in den seit 1400 auftauchenden Totentänzen oder diversen im 16. Jahrhundert verbreiteten Flugblattmotiven findet (vgl. von Hülsen-Esch/Westermann-Angerhausen [Hg.] 2006, Münkner 2012), lässt sich eine ausschließliche ‚Todesmahnung‘ in der Dichtung eher selten antreffen. Sie ist vielmehr Teil einer aus mehreren Elementen aufgebauten rhetorisch geformten Argumentation und besteht erstens aus einer Klage über die Kürze und Vergänglichkeit des Lebens, über das Altern und die Todesverfallenheit des Menschen, zweitens in einer Betrachtung über die Ungewissheit der Todesstunde sowie einer Warnung, sich auf diesen vorzubereiten, und drittens der Ausrichtung der eigenen Existenz auf das ‚Ewige‘ (vgl. van Ingen 1966, S. 61). Auch in den seinerzeit populären Leichab dankungen (von einem weltlichen Redner vorgetragene und oft nachträglich gedruckte Nachrufe), die gattungstypisch aus einer Klage über den Tod (*lamentatio*), einem Lob des Verstorbenen (*laudatio*) sowie dem Spenden von Trost (*consolatio*) an die Hinterbliebenen besteht, wandelt sich bisweilen „die Beklagung des Verstorbenen in eine Klage über die eigene Sterblichkeit“ (Steiger 2016, S. 513). Fremder und eigener Tod waren spiegelbildlich aufeinander bezogen und nur der feste Glaube, so nahm man an, könne den ‚Tod töten‘ (vgl. ebd., S. 516). Dieser paradox anmutende Gedanke, wonach der Tote das ewige Leben gefunden habe, während der über ihn sprechende Lebende der eigentlich Tote sei, findet sich auch in den nicht selten illustrierten Trostbüchlein und anderen der *ars moriendi* gewidmeten Schriften (vgl. von Hülsen-Esch/Westermann-Angerhausen 2006, Bd. 1, S. 123–140).

Eng verwandt mit der Denkfigur des *memento mori* ist der Gestus des *contemptus mundi* (Weltverachtung) mit seinen Argumenten der Ärmlichkeit, Schwäche und Schuldhaftigkeit menschlicher Natur, der Wertlosigkeit eines Lebens, das dem Verfall preisgegeben ist, und schließlich der Hässlichkeit und Erbärmlichkeit des Sterbens (vgl. Kiening 1994, van Ingen 1966, S. 90). Der religiöse Impuls bestand in Mittelalter und Früher Neuzeit darin, dass der Gläubige sich durch die fortwährende Meditation über die „Vergänglichkeit Menschlicher Sachen“ (Gryphius 1991 [1646], S. 11) auf die Kürze des Lebens und das Hereinbrechen von Krankheit und Tod vorbereitete, die Nichtigkeit weltlicher Dinge und Bedürfnisse zugunsten des ‚eigentlichen Lebens‘ nach dem Tode erkannte und sich deshalb auf dieses durch eine stoische Haltung vorbereitete. Eine hierauf bezogene *meditatio mortis* (Todesmeditation) galt in der Frühen Neuzeit als Voraussetzung, um die Zentraltugend der *constantia* (Beständigkeit) auszubilden: „In der Verknüpfung von *Memento mori* [...] und *Ars moriendi* wird das Sterben als etwas nahe Bevorstehendes dargestellt, ja der Tod ist eigentlich schon da, und der Leser erlebt [...] sozusagen sein eigenes Sterben bis zum Todeskampf.“ (van Ingen 1966, S. 129) Derartige Präsenzeffekte, die eine regelrechte ‚Performativität des Sterbeakts‘ erzeugen, werden in der Barocklyrik ästhetisch umgesetzt (vgl. Benthien 2010 sowie SCHMIDT in diesem Band¹). In der bildenden Kunst der Frühen Neuzeit spielt das Konzept der Weltverachtung eher latent eine Rolle, etwa in Stilleben oder Allegorien, wo die

1 Namen in Großbuchstaben verweisen auf Autor*innen des vorliegenden Bandes.

Akkumulation von Luxusgütern, das Erreichen irdischer Macht oder auch irdischen Wissens in Bücher- und Gelehrtenstillleben (Veca 1981, S. 83–93) durch einschlägige Attribute dem Vanitas-Dispositiv unterworfen wurden.

Untrennbar zum frühneuzeitlichen Vanitas-Konzept gehört ferner der als Emphasisierung der Gegenwart und Kehrseite der Vergänglichkeit aufgebotene *Carpe-diem*-Gedanke – der Appell, ‚den Tag zu pflücken‘: den Augenblick zu genießen. In der frühneuzeitlichen Liebeslyrik wird dieser Topos der Flüchtigkeit des Lebens und der Vergänglichkeit körperlicher Schönheit säkularisiert und als Persuasionsargument genutzt, um die Frau zur erotischen Hingabe im Hier und Jetzt zu ermuntern – in Gedichten mit sprechenden Titeln wie *ALbanie / gebrauche deiner zeit oder WAs wiltu Doris machen / Brich deinen stoltzen geist* (beide von Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau) sowie *Als er der Phyllis einen Ring mit einem Todten-Kopf überreichte* (von Johann Christian Günther; vgl. Benthien 2010, S. 66–69). Topisch wurde diese Rhetorik in Hofmannswaldaus berühmtem Gedicht *Vergänglichkeit der Schönheit*.

Zwar gibt es kulturgeschichtlich immer wieder Phasen, die den Vanitas-Topos verstärkt aufgreifen, wozu um 1900 entstandenen Dichtungen wie beispielsweise der Einakter *Der Tor und der Tod* von Hugo von Hofmannsthal oder dessen *Terzinen über Vergänglichkeit*, Gedichtzyklen von Rainer Maria Rilke wie die *Duineser Elegien* oder die *Sonette an Orpheus* zählen oder auch Selbstbildnisse von Arnold Böcklin und Lovis Corinth. Aber es ist insbesondere die zeitgenössische Kultur, in der der Topos erneut hohe Relevanz gewinnt. Zu diskutieren ist daher, in welchen Ausprägungen Vanitas als eine zentrale vormoderne Denkfigur für die Gegenwart so virulent ist und welche Funktionen, Hoffnungen oder Wünsche der Rekursivität auf Vanitas-Vorstellungen zugeschrieben werden. Werden sie lediglich mit neuen ästhetischen Mitteln nachgeahmt oder lassen sich Potenzierungen, Ironisierungen oder Banalisierungen feststellen? Fragen, die bezüglich zeitgenössischer Dichtung und visueller Kultur bislang nur vereinzelt gestellt worden sind.

Der frühneuzeitliche Vanitas-Topos – die Grundlage und historische Folie des vorliegenden Bandes – ist sowohl in Literatur- wie in Kunstwissenschaft vergleichsweise gut erforscht (vgl. etwa zur Literatur: van Ingen 1966, Wagenknecht 1982, Wentzlaff-Eggebert 1989, Hart Nibbrig 1989, Scholl 2006, Benthien 2010; zur Kunst: Bergström, 1957 u. 1977, Veca 1981, Białostocki 1981, DeGirolami Cheney 1989 u. 1992, van Miegroet 1996, Etzlstorfer 2000, Scholl 2006, von Hülsen-Esch/Westermann-Angerhausen [Hg.] 2006, Meijer 2008, Münkner 2012). Demgegenüber fehlt es an umfassenden und systematischen Untersuchungen, die thematisieren, auf welche Weise der Topos mit der Gegenwart in Bezug gesetzt wird, welche medialen Verfahren, Semantiken und Ikonographien eingesetzt werden, um historisch-anthropologische Fragen zu Endlichkeit, Vergänglichkeit und Tod zu bearbeiten (knappe, die hier genannten Aspekte jedoch nicht umfassend berücksichtigende Beiträge stammen von Censi 2000, Fölsing 2005, Goscilo 2010, Buci-Glucksmann 2010, Lambotte 2010, Sykora 2010, Benthien 2011, Gómez-Montero 2011, von Flemming 2014b, Kittner 2014, Chrixcel 2015). Sich dieser Forschungslücke anzunehmen und dabei nicht nur das Phänomen der Wiederkehr, sondern zugleich die damit einhergehenden Modifikationen und Re-Semantisierungen der Vanitas zu untersuchen, ist die Aufgabe dieses Bandes und künftiger, daran anschließender Forschungsbeiträge der Herausgeberinnen und Beiträger*innen.

Wiederkehr, Wiederholung, Nachleben

Die zeitgenössischen Bezugnahmen auf Rhetorik und Bildlichkeit der frühneuzeitlichen Vanitas scheinen die Denkfigur als eine ebenso von Faszination wie von Resignation, Fatalismus und Melancholie charakterisierte, oft makaber auftretende Auseinandersetzung mit Tod und Sterben zu nutzen. Vielleicht ist die variantenreiche Auseinandersetzung überdies ein Ermächtigungsgestus gegenüber dem Unausweichlichen, vielleicht erfüllt sie auch das Bedürfnis nach Trost und Nähe damit eine Funktion wieder auf, die dem Vanitas-Topos und seiner kulturellen Wertschätzung traditionell eigen ist. Es scheint aber auch, dass die Wiederaufnahme zum Instrument von Kritik und Wut, einer verzweifelten Auflehnung gegen die einmal mehr erkannte Sinnlosigkeit von Lebensentwürfen und (damit korreliertem) Tod geworden ist. Das mag dort an Härte gewonnen haben, wo der Glauben an Erlösung und ein Leben nach dem Tod sukzessive verloren gegangen ist. Auf jeden Fall wird durch Aufrufen und Umschreiben der Vanitas nahegelegt, sie als eine der Allegorien (post-)moderner Melancholie (vgl. Moser 1992, S. 94), vielleicht sogar als ‚Pathosformel‘ zu begreifen. Auch wenn sie keine Ausdrucksgebärde im wörtlichen, also an den menschlichen Körper gebundenen Sinne ist, es ist die in dieser spezifischen Konstellation geborgene psychische Energie, die eine Verwendung des von Aby Warburg geprägten Begriffs umso mehr nahe legt, als es sich um eine Zeiten überdauernde, historisch wiederkehrende Disposition von Emotionen handelt, die als Bestandteil eines kulturellen Gedächtnisses über entsprechenden Bildspeicher verfügt (vgl. Warburg 1998, S. 443–450; Brandstetter 1995, S. 44f.; Benthien 2006, S. 290–295).

Bislang wurden Rekurse auf die Frühe Neuzeit in der Literatur- und Kulturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert vor allem als Rezeptionsvorgänge untersucht. Leitend dafür war ein Interesse teils an historischer Kontinuität, teils an historischen Umwertungen über epochale Zäsuren hinweg (vgl. Garber/van Ingen/Kühlmann [Hg.] 1991, Raabe 1991). Sichtweisen, die die Aufmerksamkeit auf Zeitenwechsel als Rezeptionsphasen begründen und sich in Forschungsbeiträgen niederschlagen, die Frühneuzeitlichem ‚um 1800‘ (z.B. Martin 2000) oder ‚um 1900‘ (z.B. Althaus/Fauser 2016) gewidmet sind. Bisherige Untersuchungen von Frühneuzeit-Bezügen in Moderne und Gegenwart haben demgegenüber erste Begründungszusammenhänge für das Phänomen der Wiederkehr und die damit einhergehenden Re-Semantisierungen entwickelt. Sie argumentieren entweder aus kunsthistorischer (z.B. Csáky/Celestini/Tragatschnig [Hg.] 2007, von Flemming/Kittner [Hg.] 2010 u. 2014, Bätzner 2014) oder aus literatur- bzw. kulturwissenschaftlicher Perspektive (z.B. Bal 1999, Martus [Hg.] 2007, Nordverbund Germanistik [Hg.] 2011, Benthien/Martus [Hg.] 2011, Lobsien 2011).

Methodische Anhaltspunkte bieten dabei auch für diesen Band die geschichtsphilosophischen Reflexionen von Walter Benjamin, der für die Rekurse der Moderne auf das Barock zum einen je aktuelle Probleme der jeweiligen Gegenwart verantwortlich machte, zum anderen eine im 17. Jahrhundert auf neue Weise sichtbare, die Brücke zur Moderne schlagende Melancholie erkannte (vgl. Benjamin 1996). Im Unterschied zur Renaissance resultierte sie nun aus dem Bewusstsein eigener Verfallenheit und dem Verlust der Heilsgewissheit (vgl. Moser 1992, S. 599).

Ohne solche Überlegungen notwendig auszuschließen, lenken neuere Ansätze den Blick eher auf den aktiven und produktiven Teil der Rekurse. So hat Mieke Bal von einer vorhermeneutischen, ebenso in die Vergangenheit wie die Zukunft weisenden und etwas missverständlich als *prepos-terous* (wörtlich: absurd, verdreht) beschreibbaren Auslegungen gesprochen, um im *pre-post-erous* die jeder Wiederholung eigene Dynamik von Rück- und Vorgriffen zu erfassen (Bal 1999 S. 2). An Präzision gewinnt dieser Gedanke, sobald Überlegungen zu Theoremen der Wiederholung berücksichtigt werden, wie sie beispielsweise Eckhardt Lobsien mit Bezug auf die Philosophiegeschichte und poststrukturalistische Texttheorie dargelegt hat. Der Gestus der Wiederholung betrifft stets alle drei Phasen der Zeit: Wo die Erinnerung, also das Erkennen des Wiederholten, alles Gegenwärtige an die Vergangenheit bindet, da wird diese ihrerseits durch ihre potenzielle Wiederholbarkeit mit der Zukunft verknüpft oder zumindest in diese Richtung geöffnet. Besteht darin die „futurische Kraft der Wiederholung“ (Lobsien 1995, 22), so überlagert sie andererseits die Gegenwart derart, dass diese sukzessive schwindet (vgl. ebd., S. 18–24). Das deckt sich insofern mit der Temporalstruktur der Vanitas, als sie in der Gegenwart stets die Vergangenheit erkennt und zugleich um die Zukunft weiß und damit das Vanitas-Motiv selbst gleichsam zur Allegorie der Wiederholung gerät. Hinzu kommt, dass sich ein Text – und das ließe sich auf ein Sujet wie die Vanitas ohne weiteres übertragen – in der Wiederholung nicht nur darstellt, sondern zugleich auslegt, sodass die ebenso in die Vergangenheit wie die Zukunft weisende Wiederholung stets die Allegorese aller textlicher Seinsweisen ist (vgl. ebd., S. 17).

Überdies kann Wiederholen als eine Historiographie eigener Ordnung auftreten (vgl. Godfrey 2007), sodass von einer literarischen oder visuellen Geschichtsschreibung die Rede sein kann (vgl. von Flemming, 2014 u. 2017). Das passt zu Überlegungen, die die Interrelation von Kulturen und Epochen als „reflektierten Konstruktivismus“ auffassen, bei dem es jedoch letztlich um das „gegenseitige Erschaffen von Aufnahmekultur und Referenzkultur“ geht (Böhme 2011, S. 8f.). Der aus der Analyse der Rekurse von Moderne und Gegenwart auf die Antike resultierende, ‚reflektierte Konstruktivismus‘ bildet das auf den Begriff gebrachte Analogon der von Walter Moser resümierten Ansätze zu Formen der Wiederkehr des Barock(en). Die in verschiedenen Jahrhunderten zu verzeichnenden, ganz unterschiedlichen Wiederholungen entwerfen nicht nur immer wieder neue Konstruktionen der Epoche, mehr oder weniger bewusst benötigen und benutzen sie den Rekurs, um die jeweilige Gegenwart auszulegen (vgl. Moser 1992, S. 580–590). Beide Ansätze erlauben zu begreifen, warum jede Wiederkehr voller „Projektionen“ (Nordverbund Germanistik [Hg.], S. 7) und warum sie wohl auch stets hybrid ist.

Auch für die frühneuzeitliche Vanitas gilt, dass sie in ihren aktuellen Formulierungen – in Vorgriffen, Rekursen, Analogien und Parallelen (vgl. von Flemming 2010, S. 7) – immer wieder hervorgebracht wird. Transformation und Aneignung müssen als kreative „Wandlungsprozesse“ verstanden werden, „die sich zwischen einem Referenz- und einem Aufnahmebereich vollziehen“, wobei „nicht nur die Aufnahmekultur, sondern auch die Referenzkultur transformiert [wird]“ (Böhme 2011, S. 11; ähnlich bereits Moser 1992, Bal 1999). Mit Früher Neuzeit und Gegenwart überlagern sich nicht nur hoch entwickelte Text- und Bildwelten, die Geschichte der Bezüge weist spezifische Orientierungen auf. Deshalb ist die jeweilige Ausprägung stets an die Beobachtung

jener Situation gebunden, die sie jeweils motiviert. Dies ist eine wichtige Voraussetzung für die bereits aus sich selbst heraus ertragreiche *interpretatio moderna* der Frühen Neuzeit und ein wesentlicher Grund dafür, dass sie heute als signifikante Schwellenepoche und als „Übergangszeit“ (van Dülmen, S. 12) zwischen Mittelalter und Moderne gilt. Der vorliegende Band betrachtet die barocken Vanitas-Figurationen in dem hier skizzierten Rahmen, sodass sie ebenso zu Reflexionen der Gegenwart, wie umgekehrt zum Hervorbringen und Darstellen der Vergangenheit beitragen. Dabei ermöglichen die hier versammelten, aus unterschiedlichen disziplinären Perspektiven argumentierenden Beiträge Aufschlüsse über zeitgenössische Auseinandersetzungen mit Endlichkeit, Mortalität und Wiederholung ebenso wie sie Auskunft über Temporalitätserfahrung und -gestaltung geben, und damit kultursoziologischen Diagnosen wie der der kulturellen „Beschleunigung“ (vgl. Rosa 2005) sowohl eine Konkretisierung als auch eine Tiefendimension verleihen.

Historische Anthropologie der Endlichkeit: vom Barock in die Gegenwart

In Gryphius' Trauerspiel *Leo Armenius* werden die Menschen als „Sterbliche“ adressiert und im Rahmen einer spezifisch barocken Anthropologie als Gattung charakterisiert:

4. Sterbliche! was ist diß Leben
Als ein gantz vermischter Traum?
Diß was Fleiß und Schweiß uns geben.
Schwindet als der Wellen Schaum!
[...]
13. Zimmert Schloesser / baut Pallaeste!
Hau't euch selbst aus hartem Stein!
Ach! der Zeit ist nichts zu feste!
Was ich bau bricht jener ein.
14. Nichts! Nichts ist das nicht noch heute
Koent in eil zu druemern gehn!
Vnd wir! ach! wir blinden Leute
Hoffen fuer vnd fuer zu stehn.
(Gryphius 1991 [1646], S. 60–62)

Das hier beschriebene Bewusstsein der eigenen Mortalität zeichnet den Menschen gegenüber anderen Lebewesen aus, sodass er geradezu auf diese Eigenschaft reduziert werden kann – auf eine sich selbst bewusste Reflexion der Sterblichkeit: „Unter den vielen Geschöpfen, die sterben, sind es allein die Menschen, für die Sterben ein Problem ist. [...] [S]ie allein unter allen Lebewesen wissen, dass sie sterben werden; sie allein können ihr eigenes Ende voraussehen, sind sich dessen bewußt, daß es jederzeit kommen kann“ (Elias 2002, S. 11). Das Bewusstsein über die

eigene Endlichkeit und Sterblichkeit gehört mithin fundamental zur *conditio humana*. Andere Aspekte einer ‚anthropologischen Grundausstattung‘, die Gryphius in den obigen Versen benennt, sind etwa die Fragilität des menschlichen Körpers (der er den Wunsch nach einer *physis* „aus hartem Stein“ gegenüberstellt), die eingeschränkte Erkenntnisfähigkeit des Menschen („ach! wir blinden Leute“) und die vergebliche Hoffnung auf Unsterblichkeit („fuer vnd fuer zu stehn“). Fand sich im 17. Jahrhundert noch eine ausgeprägte anthropologische Reflexion über den Themenkomplex Vergänglichkeit, Sterben und Tod, und war dieser eingebunden in religiöse Jenseitsvorstellungen, so hat sich dies über die Jahrhunderte stark gewandelt. Denn in der Moderne entwickelte sich eine zunehmende „Verdrängung und Verdeckung der Endlichkeit des einzelnen menschlichen Lebens“ (Elias 2002, S. 40; siehe auch Meitzler 2011, S. 7–14 sowie SCHMIDT).

Anfang des 20. Jahrhunderts hat Sigmund Freud in einem Essay mit dem Titel „Vergänglichkeit“ zwei psychische Haltungen identifiziert, die aus dem Bewusstsein des *factum brutum* des Todes resultieren können: Melancholie oder Verleugnung. Beide Tendenzen scheinen noch heute, ein Jahrhundert später, vorherrschend, haben sich aber in Richtung Fatalismus und Kontingenzerfahrung verändert (GÓMEZ-MONTERO, WODIANKA). Die von Freud zitierte Auffassung eines jungen Dichters, wonach „die Vergänglichkeit des Schönen eine Entwertung desselben mit sich bringe“, teilt der Psychoanalytiker selbst nicht. Das Gegenteil sei der Fall: Es finde eine „Wertsteigerung“ statt, was Freud in die viel zitierte Formel fasst, der „Vergänglichkeitswert“ sei „ein Seltenheitswert in der Zeit“ (Freud 1949, S. 359; vgl. dazu Benthien 2011, S. 87f. sowie KIRCHHOFF). Die bereits in frühneuzeitlichen Vanitas-Auffassungen akzentuierte zyklische Wiederkehr der Natur nach jedem (mit dem Tod assoziierten) Winter stehe im Gegensatz zur Einmaligkeit des Blühens jugendlicher Schönheit, „aber diese Kurzlebigkeit fügt zu ihren Reizen einen neuen hinzu“ (Freud 1949, S. 359). Freuds Text kommentiert einen Dialog zwischen ihm und zwei Begleiter*innen durch eine blühende Frühlingslandschaft, doch die Gesprächspartner*innen lassen sich von seinem Argument nicht überzeugen, sie halten an ihrer melancholischen Einstellung fest. Der Psychoanalytiker deutet dies als „seelische Auflehnung gegen die Trauer [...], welche ihnen den Genuß des Schönen entwertete“ (ebd.) – mit anderen Worten, als eine Form der antizipierten und verhinderten affektiven Reaktion auf das Faktum der Vergänglichkeit. Freud stellt daraufhin eine durchaus ungewöhnliche Hypothese auf, wenn man bedenkt, dass Auseinandersetzungen mit Verlust in der Regel retrospektiv erfolgen, indem etwas beklagt und betrauert wird, das verloren oder vergangen ist: Der oder die Trauernde erträgt den Verlust, indem er oder sie die fortwährende Präsenz des Gestorbenen oder des fehlenden Objekts imaginiert oder sich vergangene Ereignisse und Momente tröstend ins Gedächtnis ruft. Demgegenüber steht eine strukturell andere Form des Umgangs mit Verlust, auf die Freud rekurriert und die der Antizipation und mithin Prävention von Trauer und Leid dient. Eben dieser Mechanismus ist für den Vanitas-Topos, wie er in Literatur und bildender Kunst der Frühen Neuzeit so prominent zu finden ist, leitend und auf ihn spielt auch Freud, zumindest indirekt, in seinen Ausführungen an.

Singularität und Exklusivität, die Freud in ökonomischer Begrifflichkeit als ‚Seltenheitswert‘ zu fassen sucht, ist auch ein zentrales Thema der anthropologisch grundierten Zeitphilosophie der Moderne, weil Zeit „wie nie zuvor radikal zur Frist [wird]: als endliche Lebenszeit

des einzelnen Menschen“ (Marquard 1996, S. 468). Damit erfährt die dem alttestamentlichen Vanitas-Motiv inhärente zirkuläre Temporalkonstruktion eine Umwertung, die womöglich bereits mit der Frühen Neuzeit einsetzt. Der religiöse Impetus der Vanitas bestand ja darin, dass der oder die Gläubige sich durch eine fortwährende *meditatio mortis* auf die Kürze des Lebens und das als traumatisch erfahrene (oder perhorreszierte) Hereinbrechen von Krankheit und Tod vorbereitete (vgl. Wodianka 2004) oder besser noch, die Nichtigkeit weltlicher Dinge und Bedürfnisse zugunsten des ‚eigentlichen Lebens‘ nach dem Tode erkannte. Entsprechend wollte die „Botschaft der christlichen Tradition“ selbst „als Zeitbotschaft gehört werden, näher hin als Botschaft von der befristeten Zeit, gewissermaßen von der Zeit als Finale“ (Metz 2006, S. 123). Johann Baptist Metz beschreibt mit diesen Formeln die für das Christentum prägende Temporalität; die moderne, säkulare Zeit bezeichnet er hingegen als „Zeit ohne Finale“ (ebd., S. 124) und kann sich dabei auf einen der wesentlichen Theoretiker der Postmoderne beziehen: „Das Leiden am Fehlen der Finalität ist der postmoderne Zustand des Denkens“, wie Jean-François Lyotard formuliert (Lyotard 1998, S. 95). Sterblichkeit und Tod stellen für Menschen eines Zeitalters sich beständig vergrößernder technischer und medizinischer Machbarkeit offensichtlich eine starke Provokation dar. Der eigene Tod, so Marquard, werde heute nicht mehr als „Vollendung“, als erfüllte „Finalität“, sondern als bloße „Endlichkeit“ im Sinne erlittener „Mortalität“ begriffen (Marquard 1996, S. 467).

Diese zeitgenössischen Endlichkeitsreflexionen beziehen sich auf die philosophische Zeitanthropologie der Moderne, nicht zuletzt auf wirkmächtige Aussagen von Friedrich Nietzsche und Martin Heidegger. Nietzsches Postulat vom ‚Tode Gottes‘ führt zu einer Zeitvorstellung der (erlittenen) Unendlichkeit, als einem „Dasein, so wie es ist, ohne Sinn und Ziel, aber unvermeidlich wiederkehrend, ohne ein Finale ins Nichts: ‚die ewige Wiederkehr‘“ (Nietzsche 1988, S. 213). Heideggers Position ist aufgrund des Postulats des menschlichen „Seins zum Tode“ (Heidegger 1993, S. 235) zwar dazu konträr, aber durch diese „Formel einer nüchternen Temporalphänomenologie der menschlichen Endlichkeit“ (Marquard 1996, S. 469) gleichermaßen radikal. Doch nicht nur aufgrund dieser Befunde philosophischer Anthropologie, auch wegen der neuzeitlichen Vorstellung einer evolutionär entfristeten „Weltzeit“ (Blumenberg 1986), wird die menschliche Lebensspanne zunehmend als Kürze erlebt:

[D]ie moderne Entdeckung der ‚entfristeten‘, der ‚offenen‘ Weltzeit bringt den Fristcharakter der Zeit nicht etwa zum Verschwinden, sondern – durchaus im Gegenteil – gerade sie radikalisiert zugleich den Fristcharakter der Zeit, indem sie ihn nun ganz und gar in jene Zeit verlagert und konzentriert, die für uns Menschen am unvermeidlichsten Frist ist: die endliche Zeit unseres eigenen Lebens, in das also, was Hans Blumenberg als jene ‚Episode‘ charakterisiert, die jeder von uns ist. (Marquard 1996, S. 468)

Dieser ‚Fristcharakter‘ der Zeit resultiert nach Odo Marquard in einer „nicht-teleologische[n] Endlichkeit“ – „das hereinbrechende Abbrechen triumphiert über das Erreichen; das Sein zum Ende limitiert das Sein zum Ziel“ (ebd.).

Eine die Wiederkehr der Vanitas begründende These läge folglich in deren Funktion, der Radikalität dieser nicht mehr theologisch und auch nicht mehr teleologisch grundierten Sterblichkeit zu begegnen. Rekurse auf barock modulierte Vergänglichkeit, wie sie sich prominent etwa in der Lyrik (SCHMIDT), in der Erzählliteratur (GÓMEZ-MONTERO, WODIANKA), im Theater (WOBBELER), in Skulptur und Installationskunst (VON FLEMMING, BENTHIEN), in Malerei (EUSTERSCHULTE, MAREK), Fotografie (SYKORA), Fernsehserien (POST) und Klangkunst (SCHULZE) finden, eröffnen Möglichkeiten der Reflexion dieser Frist und scheinen im ‚historischen Gewand‘ eher möglich zu sein. Dabei wird eine Reihe von Aspekten aufgegriffen. Etwa dort, wo Mortalität thematisiert und im Sinne Marquards in radikaler Form als ein ‚Ende ohne Ziel‘, eine veritable ‚Endstation‘ verstanden wird (WODIANKA), aber auch dort, wo unterschiedliche Strategien, diese Endlichkeit zu unterlaufen, erkennbar werden. Ein ‚Bollwerk‘ gegen Vergänglichkeit wurde in der Frühen Neuzeit konzeptionell errichtet, indem – *vita brevis, ars longa* – die potenzielle Ewigkeit der Kunst gegen die Lebenszeit des Menschen ausgespielt wird. Ist der *locus classicus* das Porträt (SYKORA), so bleibt zu bedenken, dass bildliche Repräsentation auch als ‚Festhalten‘, im Sinne einer eigenen Form der Mortifizierung, wahrgenommen werden kann (MAREK) oder – in einer abenteuerlichen Inversion des Diktums – heute ausgerechnet Schrott im Moment seiner Musealisierung diesem Eternalitätsanspruch unterworfen wird (VON FLEMMING), obgleich womöglich das Gegenteil intendiert war. Eine andere, ebenfalls der Frühen Neuzeit verdankte Strategie ist, auf Zyklizität zu setzen, um teleologischer Endlichkeit zu entgehen. Egal ob es um potenziell endlos fortsetzbare Fernsehserien (POST), um das An- und Abschalten als eine Art ‚Handhabbarmachung‘ von Leben und Tod (VON FLEMMING), um den auf Unendlichkeit angelegten Loop einer Videoinstallation (BENTHIEN) oder um gleichsam paradoxe Klangkunstkonzepte geht – einer Klangkunst, die mit ästhetischen Strategien der Erzeugung von Zeitenthobenheit experimentiert, indem ausgerechnet mit einer Folge von genuin ephemeren Tönen die Möglichkeit zur ‚Ewigkeit‘ eröffnet wird (SCHULZE). Stets also werden künstlerische Taktiken eingesetzt, mit denen der anthropologische Bezug – die natürliche Lebenszeit des Menschen als Zeiteinheit, die im Tod endet – ‚posthumanistisch‘ ausgehebelt werden soll.

Mediale Reflexionen, ästhetische Strategien: Zeitlichkeit in den Künsten

Der frühneuzeitliche Vanitas-Topos in Text und Bild weist ganz offensichtlich Zeitreflexionen auf, die ihn für die Gegenwart attraktiv machen. Sie beruhen unter anderem auf einer Antizipation des Verfalls im Zustand der Blüte; der Omnipräsenz des Todes; einer Simultanität bzw. Synchronizität von Gegenwart und Zukunft; Plötzlichkeit und Übergangslosigkeit und der Negation linearer Zeit. Es sind vielschichtige Aspekte einer dem frühneuzeitlichen Vanitas-Topos inhärenten „ästhetischen Eigenzeit[.]“ (Gamper/Hühn [Hg.] 2014), die in vielen aktuellen Positionierungen aufgegriffen und variiert werden. Dabei wird häufig in der Bearbeitung tradierter Symbole die Gelegenheit genutzt, Zeit zu manipulieren, sie zu multiplizieren oder gar ‚zeitliche Schichtungen‘ (EUSTERSCHULTE) zu gestalten.

So geht es zum einen um die vom Motiv nahegelegte Auseinandersetzung mit Tod als vergehender oder bereits vergangener Lebenszeit, während andererseits die mittels moderner Medientechnik ermöglichten Modi unterschiedlicher Zeiterfahrung in der Wahrnehmung thematisch werden. Dazu zählt zum Beispiel die performative Inszenierung von ‚Verfall‘ und ‚Vernichtung‘ in Echtzeit, die eine a priori temporal determinierte Perzeption verlangt (BOHLMANN, POST). Dazu gehört aber auch eine Reflexion der jeweils medienspezifischen Zeit in verschiedenen Künsten und Genres. Eine künstlich erzeugte Erfahrbarkeit von Zeitverläufen oder gar Zeitenthobenheit scheint ebenso an wirkungsästhetische Desiderate frühneuzeitlicher Kunst anzuknüpfen, wie an zeitgenössische Medienreflexionen. Zum Beispiel dort, wo Vergänglichkeit durch eine die Stilllebenmalerei referierende Wahl der Objekte nun als reale Verwesung aufgeführt wird, ohne im Begriff der ‚Prozesskunst‘ aufzugehen (BOHLMANN), oder auch dort, wo die antike Orpheus-Figur in den nicht-figuralen Bildern von Cy Twombly für ein medial grundiertes Zeitkonzept der Vanitas steht, das weniger an die antike Anthropologie, als die der Frühen Neuzeit erinnert (EUSTERSCHULTE).

Die auf Vanitas-Bildern und in Vanitas-Dichtungen des Barock erkennbare ästhetische Eigenzeit wird somit in der zeitgenössischen Aneignung als wichtiges Element hervorgehoben und experimentell erkundet. Während in Malerei und Skulptur ein spezifischer Prozess entweder komprimiert oder stillgestellt wurde, da wird dies in einer selbstreflexiv auftretenden Fotografie ebenso thematisch wie dort, wo in zeitbasierten audiovisuellen Medien (Film, Video) durch Verfahren der Verlangsamung oder Beschleunigung mit ‚gedehnter‘ oder akzelerierter und mithin flüchtiger Zeit gespielt wird. Dadurch lässt sich sowohl eine phänomenologische Erfahrbarkeit von Plötzlichkeit und ‚Jetztzeit‘ als auch ein Ausgesetztsein gegenüber der Vergänglichkeit erzeugen. Dass dies oft bei künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Todesmotiv bzw. dem *memento mori* auftritt, zeigen gleich mehrere Beiträge (BORGSTEDT, VON FLEMMING, POST, SCHMIDT, SCHULZE, WOBBELER). Im Gegensatz zu gedehnter oder komprimierter Zeit wird Vanitas in performativen Künsten – Theater, Musik, Installation oder Performance – aber auch durch eine Akzentuierung des Ephemeren erzeugt, also eher als akzelerierte und mithin flüchtige Zeit wahrnehmbar (EUSTERSCHULTE, SCHULZE). Dies zeigt sich eindringlich etwa am Beispiel des Rauches, der in der Bühnensituation der Ko-Präsenz von Akteur*innen und Publikum als Aktualisierung eines seit der Frühen Neuzeit tradierten Vanitas-Symbols lesbar, aber eben auch körperlich wahrnehmbar ist (WOBBELER).

Im Unterschied zum säkularisierten Postulat von der Endlichkeit und Hinfälligkeit menschlichen Lebens und natürlicher Dinge kann durch den Einsatz medialer Techniken ein weiteres Vanitas-Element der Frühen Neuzeit aufgenommen und variiert werden: Ewigkeit. Sie wird nun nicht mehr durch den natürlichen zyklischen Wechsel evoziert, sondern in Form eines Paradoxons behauptet. Dort wo in der Videokunst Blühen und Verwelken, als *loop* konzipiert, einander zügig im Rahmen artifizieller Zeit abwechseln (vgl. Wagner 2011, Janssen 2014) kommentieren und überbieten sie Zyklizität als Element frühneuzeitlicher Zeitwahrnehmung. Das Vanitas-Motiv scheint in der Gegenwart häufig dann aufgerufen zu werden, wenn ästhetische Zeitwahrnehmung und mediale (Selbst-)Reflexion thematisch werden (siehe zur Videokunst BENTHIEN,

zur Fotografie SYKORA, zur Klangkunst SCHULZE, zur ‚Schrottkunst‘ VON FLEMMING, zur Malerei EUSTERSCHULTE). Dies geht bisweilen mit einer ostentativen Reflexivität der Malerei in Form einer ‚Metamalerei‘ (MAREK) dem Entzug von Sichtbarkeit (EUSTERSCHULTE) oder der (vermeintlichen) Überbietung des gemalten Stilllebens durch neue Medientechniken (BENTHIEN) einher und Vanitas ist selbst dort Medienreflexion, wo Vergänglichkeit – wie bei Dieter Roth und Zoe Leonhard – zum performativen Akt wird (BOHLMANN).

Entleerung und Re-Semantisierung

Alttestamentliche und frühneuzeitliche Ausprägungen der Vanitas folgen bestimmten, von der jeweiligen religiösen Fundierung maßgeblich determinierten, in Dichtung und bildender Kunst gespiegelten Regeln und Elementen. Wer dagegen heute die zu Flaschen, Teelöffeln oder Übertöpfen, Ringen oder Foulard-Mustern umgewidmeten Totenköpfe oder an Autospiegeln baumelnde Skelette vergegenwärtigt, realisiert schnell, dass viele der traditionell verlässlich als Symbole codierten Objekte sich einer sicher geglaubten Semantik entziehen, dass sie entleert oder umgewertet worden sind. Was selbst noch um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert als klares Indiz für eine Thematisierung von Vanitas gelesen werden konnte, scheint heute in der Belanglosigkeit des Dekorativen und Kommerzialisierbaren aufgegangen zu sein und hat sogar der Subkultur (Punk, Gothic) zu verdankende Umcodierungen überschrieben. Ob – oder besser: in welchem Maß – dies auch für zeitgenössische Kunst und Dichtung gilt, stellt jedoch mit Blick auf die rezenten Ausstellungen zur Vanitas eine der größten Herausforderungen dar (vgl. Charbonneau 2010, Musée Maillol [Hg.] 2010, Wallner 2014).

Christine Buci Glucksman hat sich anlässlich der Inszenierungen von Totenschädeln bei Andy Warhol, Cindy Sherman oder Gerhard Richter an einer – die Komplexität der Denkfigur Vanitas freilich auf Flüchtigkeit und Melancholie reduzierenden – Unterscheidung und Begriffsbildung versucht. Während die Rekurse auf Vanitas bei Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Pablo Picasso und Antoni Tàpies noch von Melancholie getragene Formen der Erkenntnis eigener Vergänglichkeit gewesen seien, da würden die *vanités* zeitgenössischer Künstler*innen von einem erstaunlichen Paradox charakterisiert: Sie riefen das Dispositiv zwar auf, behandelten es jedoch mit (postmoderner) Distanz und Gleichgültigkeit. Deshalb seien diese Arbeiten gleichsam ‚post-melancholisch‘ oberflächlich und würden zu einem *airy nothing* in einer Welt, wo auch die Melancholie nur noch Oberfläche sei (vgl. Buci Glucksman 2010, S. 55–58). Sie stellen, so Glucksman weiter, *vanités secondes*, eine Vanitas zweiter Ordnung dar. Thematisierungen, die das Motiv nicht durchdrängen, sondern wie ein Ready-made behandeln, als ‚heterochrone und heterotope Äußerungen‘ in – und zu – einer Gegenwart auftraten, deren Zukunft ohne Utopie, ungewiss und zugleich von der Ahnung einer Zerstörung geprägt sei (vgl. ebd., S. 76).

Die zum Dekor geratenen Verwendungen einst einschlägig konnotierter Gegenstände wie Totenschädel oder Sanduhren passen vielleicht zu dieser These, ob sie jedoch prinzipiell auf die visuelle Kultur der Gegenwart zutrifft, ist durchaus fraglich. Hat Buci Glucksman mit der

nicht kunstwissenschaftlich basierten, stattdessen Teile von Benjamins Melancholie-Theorem weiterdenkenden Hypothese versäumt, nach Ausdrucksformen oder gar Begründungen für die behauptete, gleichgültig distanzierte und oberflächliche Melancholie zu fragen, so scheint sie überdies die Problematik nur eingeschränkt erfasst zu haben. So wird nicht allein die hier bereits mehrfach dargelegte, paradoxal strukturierte Komplexität der Denkfigur vernachlässigt, auch die Frage nach Begründungen für eine Wiederholung ausgerechnet des Vanitas-Motivs wird ebenso ausgeblendet wie eine Untersuchung der mit jeder Wiederholung einhergehenden Re-Semantisierungen. Dadurch lässt sich übersehen, dass aufgrund der einmal gelösten Verbindlichkeit von *signifié* und *signifiant* – also einer spätestens seit der Avantgarde konstatablen Unzuverlässigkeit der Traditionen – auch dort ein Rekurs auf die Denkfigur verborgen sein mag, wo kein einziges der bekannten Attribute zu finden ist.

Zweifellos ist eine semantische Entleerung aber auch in einem Teil der hier versammelten Beiträge zu beobachten. Ob es sich nun um die lediglich Tod signalisierenden Schädel in Italo-western, Fernsehserien, fotografischen Arbeiten oder Maschinentheatern oder das ostentative Präsentieren von Leichenteilen und Verwesendem handelt (BENTHIEN, BORGSTEDT, VON FLEMMING, POST, SYKORA): Die nur äußerlich ähnlichen Objekte sind in ihrem ‚wörtlichen‘ Sinn eingesetzt worden. Wenn Morbides, Ekelerregendes oder Obszönes inszeniert wird (BOHLMANN, POST, von Flemming 2014b, S. 296–297), dann repräsentieren die formal und inhaltlich an Transis und *memento mori* erinnernden Positionen zwar eine verallgemeinerbare Tendenz (vgl. die bei Charbonneau 2010, S. 65–69, 85, 172, 180 u. 188 versammelten, wenn auch nicht entsprechend gedeuteten Werke). Zugleich überschneiden sie sich aber mit *prima facies* ganz andere Ziele verfolgender *abject art* (vgl. Zimmermann 2001) oder Prozesskunst (BOHLMANN), dass stets von neuem geklärt werden muss, ob und inwieweit tatsächlich Vanitas thematisch geworden ist. Viel näher liegt, die verfaulenden, vertrocknenden, zerfallenden oder einfach sich selbst zerstörenden, dabei sogar die frühneuzeitliche Gegenüberstellung von *artificialia* und *naturalia* aufrufenden und bisweilen Vergänglichkeit sogar performativ aufführenden Arbeiten (BENTHIEN, BOHLMANN, VON FLEMMING, MAREK, SYKORA) als das zur Kenntnis zu nehmen, worauf das Vanitas-Motiv (vielleicht aufgrund eines Missverständnisses) reduziert worden ist: Das ursprünglich ungleich komplexer angelegte Denkgefüge ist zum Synonym von Vergänglichkeit an sich geraten, also auf nur einen, wenngleich zentralen Aspekt verkürzt worden.

Dagegen zeigen andere künstlerische Auseinandersetzungen, dass das Motiv auch als Möglichkeit begriffen wurde, sich mit einer fundamentalen historisch-anthropologischen Konstante zu konfrontieren. Auf vielfältige Weise reflektiert das Vanitas-Konzept die unauflösbar mit einer lebenserfahrenen Retrospektive verbundene, von Enttäuschung charakterisierte Erkenntnis, die eigene, nie als begrenzt wahrgenommene Lebenszeit sei mit ambitioniert verfolgten, jedoch vom Irrtum gezeichneten Zielen verschwendet worden.

Die Härte der ursprünglichen Denkfigur im Buch Kohelet resultiert zunächst aus ihrer Alternativlosigkeit. Die Mahnung, das Leben angesichts eines potentialiter täglich eintretenden Todes sinnvoll zu gestalten, erweist sich nämlich als Leerformel, sobald vergegenwärtigt wird, dass, ‚was geschieht, schon längst gewesen und was sein wird auch schon längst gewesen ist‘

(Koh 3,15). Die in dieser Zeiterfahrung geborgene, das menschliche Leben wie ein Dispositiv regelnde Wiederholung wird im Alten Testament als Gottes numinoser Plan begriffen. Dessen Unerkennbarkeit treibt den Menschen in ein a priori von Täuschung und der Vergeblichkeit jedes Aufbegehrens geprägtes Leben, in dem die Erkenntnis unabänderlicher, gottgewollter Wiederholung abhängig gemacht wird von der womöglich erst am Lebensende beurteilbaren Erfahrung des in zahllosen Facetten zutage tretenden Irrtums. Damit kommt menschliche Erkenntnis immer schon zu spät, weil das Gewahrwerden von Flüchtigkeit, Täuschung und Vergeudung sich stets erst einstellt, sobald es irreversibel ist. Es ist eine überzeitliche, freilich jedes Individuum treffende Erfahrung der Ohnmacht (Koh 3,18), wo Recht zu Unrecht und der Gerechte nie belohnt wird (ebd. 8), die Mächtigen einander helfen, an der Macht zu bleiben, während die Armen leiden (ebd. 5, 7), da wird das mit vielen Worten Versprochene nicht gehalten, die einmal gewonnene Gunst der Gefolgsleute bleibt ungewiss und der Weise wird nicht gehört (ebd. 9, 11). Sichtbar wird, welche historisch-anthropologische Konstante im Topos der Vanitas enthalten und gerade für die Gegenwart virulent ist: das Verhältnis von Selbstbestimmung und Prädestination, das sich in moderner Terminologie als Spannung von Autonomie und Heteronomie fassen lässt. Während das Buch Kohelet es bei seiner fatalistischen Haltung zu belassen scheint, kann die christlich fundierte Ausprägung der Vanitas der Frühen Neuzeit mit Blick auf Finalität und Eschatologie beständig eine *conversio* verlangen. Sobald die Möglichkeit von Bekehrung und Umkehr mit dem freilich im Ungewissen verharrenden Versprechen auf Vergebung, Heilsgewissheit und ewiges Leben gekoppelt wird, ist der Rahmen für eine Bestimmung des Selbst ein ganz anderer. Statt sich völlig in die Heteronomie göttlicher Vorsehung zu fügen und allenfalls noch auf das *carpe diem* zu setzen, wird das Selbst in der Frühen Neuzeit in ein kaum aufzulösendes Spannungsverhältnis getrieben. Eingedenk der immer wieder erfahrenen Kürze eines Lebens, in der Erkenntnis nicht ohne die Erfahrung des Gegenteils zu haben ist, pendelt es zwischen Hoffnung und Verzweiflung, *carpe diem* und *contemptus mundi*, und sucht vergeblich, den immerwährenden Täuschungen zu entgehen.

Wer also wie Benjamins Melancholiker und Freuds Gesprächspartner in der Blüte immer schon deren Verfall, in der Schönheit immer schon deren Kehrseite erkennt (vgl. Benjamin 1996, S. 119–137), mag in Trauer über diese allumfassende „Zeichenschrift der Vergängnis“ (ebd., S. 155) verharren. In Früher Neuzeit und Gegenwart wurden bzw. werden jedoch auch Strategien gesucht, um Flüchtigkeit durch ‚Ewigkeit‘ zu begegnen. Das Verhältnis von Fremd- und Selbstbestimmung scheint sich im Vergleich zum Buch Kohelet seit der Frühen Neuzeit auf eine das Selbst zunehmend in die Verantwortung ziehende Weise verschoben zu haben. Wird unter diesen Bedingungen jedoch der transzendente Heilshorizont eingebüßt und die Welt nur noch als Allegorie des Verfallenden wahrgenommen (vgl. Moser 1992, S. 599), zerfällt auch der zuvor gültige Bezugsrahmen. Das Selbst ist neuen Parametern von Fremd- und Selbstbestimmung ausgesetzt und betritt auch diesbezüglich als modernes Subjekt die Bühne. Obgleich erst Immanuel Kant in seiner *Grundlegung der Metaphysik der Sitten* Autonomie als philosophische Kategorie eingeführt hat (vgl. Gerhard 2000 u. 2006) und deshalb auch Heteronomie erst dort fassbar wird, könnte, mit Blumenberg gedacht, die Denkfigur Vanitas in Sprachbild und Bildsprache formuliert und

figuriert haben, wofür es seinerzeit noch keinen Begriff gab (vgl. Blumenberg 1960).

In der Kultur der Gegenwart jedenfalls wird Heteronomie als ganz wesentlicher Aspekt der Vanitas wahrgenommen. Der meist plötzlich und unberechenbar einbrechende Tod wird als schwer erträgliche, mit eigener Ohnmacht korrelierte Kontingenzerfahrung benennbar (GÓMEZ-MONTERO) und von einer verzweifelte oder in Larmoyanz und Weltverachtung umschlagenden Klage begleitet (EUSTERSCHULTE, WODIANKA). Umso näher liegt die These, dass Vanitas in der Gegenwart aufgerufen wird, um womöglich ganz anders verfasste, wenn auch abermals auf Selbstentwürfe verweisende Enttäuschung zu formulieren.

Die hier exemplarisch gesichteten Beispiele aus Literatur und bildender Kunst der Gegenwart signalisieren, dass es ebenso um einen von mehr oder weniger riskanter Wunscherfüllung geprägten, von der Unberechenbarkeit des Todes enttäuschten Lebensentwurf geht, wie um ein bereits im Buch Kohelet anklingendes Thema: die Bewältigung von Ohnmacht gegenüber politisch-ökonomischen Machtverhältnissen. Die einschränkungslose Erfüllung jedes sexuellen Begehrens, eine rücksichtslose Anhäufung von Luxus, nie zu sättigender Genuss raffiniert zubereiteter Lebensmittel oder die Lust an lebensbedrohlichen Sportarten erfahren ihre Grenze nicht etwa durch rationales Handeln, sondern durch die Unausweichlichkeit körperlichen Verfalls, Krankheit oder Tod (GÓMEZ-MONTERO, KIRCHHOFF, WODIANKA). Wut oder Trauer über das auf welche Weise auch immer heteronome Ende eines prinzipiell als selbstbestimmt wahrgenommenen Lebens, dürfte mit einer Konstruktion des Selbst begründet sein, die zumindest im westlich geprägten Europa ein gesetzlich verankertes Recht auf Freiheit mit spezifischen Parametern des Glücks liiert hat: dem Versprechen an allem, was zuvor als fast unerreichbar galt, zu partizipieren: Reichtum, Luxus, Freizeit und eine stetig erweiterbare Verlängerung von Lebenszeit, jugendlicher Attraktivität und sexueller Potenz. Wo diese womöglich nicht immer bewusste, in jedem Fall aber von Machbarkeitsphantasien genährte Erwartung an das Leben gefährdet oder sogar zerstört wird, religiös fundierte Heilsgewissheit ihren Stellenwert als ebenso ordnende wie tröstende Institution jedoch eingebüßt hat, da können sich Melancholie und Depression auch in Ironie, ins Makabre oder in ästhetische Formen politischer Kritik verwandeln (BENTHIEN, GÓMEZ-MONTERO, WODIANKA, WOBELER, Grenier 2012). Dabei spielen interessanter Weise sakrale Formen wie Triptychon (VON FLEMMING, sowie Ackermann/Müller 2009), Kruzifix, Lebensrad, fürbittende Heilige oder sogar Christusfiguren immer noch eine wichtige Rolle. Statt sie zu ignorieren, werden sie als Gegenstand ironischer Inversion aufgerufen. Geradewegs so, als sollten sie für den Verlust von Heilsgewissheit, Trost und Transzendenz büßen. Und selbst das Motiv des Totentanzes, im Spätmittelalter Inbegriff göttlicher Strafe, die den Tod ständeübergreifend agieren ließ, wird makaber gewendet, um seriellen Mord oder auf politischem Willen fußende Tötungen zu thematisieren (BORGSTEDT, VON FLEMMING, POST).

In anderen zeitgenössischen Werken wird demgegenüber eine künstlerische Bezugnahme auf Vanitas hergestellt, die wesentlich ohne solche (mediale) Distanz und Ironie erfolgt – etwa in literarischen Texten von Rolf Dieter Brinkmann, Wolfgang Herrndorf, Hans Pleschinski, Philip Roth, Javier Marías oder Michel Houellebecq (GÓMEZ-MONTERO, WODIANKA sowie Benthien 2011, S. 102–107; Kittner 2014, S. 317). Die auffälliger Weise ausschließlich männlich erzeug-

ten Werke aktualisieren Vanitas also als subjektivierte Pathosformel einer Enttäuschung über ein vermeintlich nicht eingelöstes – und im Übrigen nie hinsichtlich seiner Struktur in Frage gestelltes – Versprechen. Doch ein in melancholisch grundierten Formen, wie der Abwertung irdischer Objektwelt (GÓMEZ-MONTERO) oder Ironie formuliertes Aufrufen der Vanitas kann auch eine ganz andere Gestalt annehmen: dort, wo das Motiv offensiv zum Instrument unerbittlicher Kritik gewendet wird, wo Trauer über das Sterben mit der Vergeblichkeit rational begründeten Widerstands gegenüber der Massenvernichtung im Nationalsozialismus, (Post-)Kolonialismus oder global agierendem Kapitalismus verknüpft wird, und dann etwa als systemkritisch informierte Re-Semantisierung spezifischer Stillleben-Typen des 17. Jahrhunderts auftritt.

Um nur ein besonders prominentes Beispiel anzuführen: Wenn Damien Hirst für einen mit mehr als 8000 lupenreinen Diamanten besetzten, *For the Love of God* titulierten Schädel gelassen fast zwei Millionen Dollar investiert, weil er (zu Recht) mit einer dreifachen Rendite auf dem Kunstmarkt rechnen durfte, dann lässt sich das nicht allein als sarkastische Reflexion des Systems Kunst und als ironisch-selbstreflexives Vanitas-Mahnmal lesen, das die eigene Kritik in einem performativen Selbstwiderspruch aushebelt (vgl. Hirst 2007, Benthien 2011, S. 97f.; Ferraris 2011), sondern ebenso als eigenwillige Referenz auf die im frühneuzeitlichen Holland etablierten Prunkstillleben, die Reichtum und Luxus darstellten, um deren Akkumulation durch wenige Attribute mit dem Vanitas-Motiv zu konterkarieren: Luxusobjekte wurden dadurch nichtig und vergänglich, die mit deren Erwerb verbundenen Mühen zu einer der vielen irrtümlichen Ziele der Lebenszeit (vgl. Veca 1981, S. 90–102, hier besonders die Arbeiten von Pieter Claesz; ferner Brusati 1997). Dürfte Hirsts ‚um Gottes Willen‘ mit Diamanten besetzter Totenschädel zum einen auf die mehrfach codierte Illusion der Käuflichkeit von Glück und Seelenheil aufmerksam machen, so geht es zum anderen um politische Kritik. Im Unterschied zu den zum billigen Dekor verkommenen Gebrauchsgegenständen, wird hier ein lebensgroßer Schädel mit einer ebenso von Überfluss wie makabrem Humor kündenden Geste zu einem Luxusobjekt erklärt, das so funktionsfrei ist wie vergoldete Felgen. Allein die Gestalt verlangt, dieses Objekt auch in den Gedankenraum von Tod, *memento mori* und Vanitas zu stellen. Wo im 17. Jahrhundert die aus den Kolonien in Südostasien stammenden Kostbarkeiten zu einer dialektischen Verschränkung von Kapitalakkumulation und Vanitas inszeniert worden waren, da sind es nun Diamanten (so genannte Blutdiamanten), die in dieser Konstellation an die lebensbedrohlichen Bedingungen ihrer Gewinnung in süd- und westafrikanischen Minen erinnern und damit einmal mehr thematisieren, wer ‚um Himmels willen‘ welchen Preis für Luxus zahlt.

So deutlich aktuelle und tradierte Positionen in ihren thematischen Konstellationen konvergieren mögen, sie differieren dort, wo religiös fundierte Reflexion und die Mahnung zur Bekehrung eine gesellschafts- oder systemkritische Wendung vollzieht und damit erschweren will, sich abzufinden oder zu fügen. Eine Variante der Instrumentalisierung als Kritik erfährt das Vanitas-Motiv dort, wo das urbane Leben entweder von Zufall und Kontingenz charakterisiert oder als Verflüchtigung (*difuminación*) im *theatrum mundi* gelesen und damit in der Struktur moderner Gesellschaften verankert wird, was zuvor zwar beklagt aber schließlich resigniert als Teil des göttlichen Plans akzeptiert worden war (GÓMEZ-MONTERO, WOBELER). Dennoch ist

Existenz und Thematisierung des Ephemeren abermals kein Garant für einen Rekurs auf Vanitas (BORGSTEDT, SCHULZE, WOBELER). Während in der bildenden Kunst das Ephemere zum Instrument der Institutionenkritik geraten kann, finden sich besonders interessante Beispiele für womöglich im Bewusstsein traditioneller Codierung unternommene Inversionen dort, wo es um Töne und Klänge geht. Zählten diese wegen ihrer genuin flüchtigen Existenz zu den bevorzugten Elementen frühneuzeitlicher Vanitas-Ikonografien, so gibt es aktuell eine beeindruckende Vielfalt von Strategien, das Ephemere zu verewigen und damit die verschiedenen im Vanitas-Motiv geborgenen Temporalreflexionen zu überlisten (SCHULZE, EUSTERSCHULTE). Aber egal ob es sich um Normalzeit unüberschaubar deh nende Klangkunstarbeiten oder die wie aus unendlichen Raum-Zeitgefügen auftauchenden seriell aufgezeichneten Spuren des Orpheus-Mythos handelt, sie lassen sich als Deutungen frühneuzeitlicher Konstituenten des Vanitas-Konzepts ausweisen. Bereits der Gestus des Stillstellens von Verwesendem, wie er sich auf zahllosen Jagd-, Blumen- oder Früchtestillleben oder den mit Vanitas-Gedanken grundierten Porträts des 17. Jahrhunderts sichern und mit dem populären Diktum *vita brevis, ars longa* verbinden lässt, dürfte als eternalisierender Widerstand zur eigenen Vergänglichkeit zu sehen sein.

Während Entleerung und Re-Semantisierung unmittelbar an die Vanitas-Ikonographie gebunden sind, hat die Beschäftigung mit deren Aktualisierungen in der Gegenwartskultur auch völlig neue Felder der Reflexion eröffnet. Beispielsweise dort, wo in performativ konzipierten Positionen Vergänglichkeit nicht nur symbolisch, sondern leibhaftig erfahrbar wird. So kann Vanitas als auch visuell erfahrbare Kippmoment einen lyrischen Text strukturieren (SCHMIDT) oder mit dem leibhaftig erfahrbaren Vergehen von Klang, auf der Haut zerplatzenden Seifenblasen, sich während der Anschauung verflüchtigendem Dampf, in der Kleidung sich niederlassendem Rauch oder dem Odeur verfaulender Früchte arbeiten, sodass die Rezeption von Vergänglichkeit als Teil der Vanitas phänomenologisch fundiert wird (BOHLMANN, SCHULZE, WOBELER). Hinzu kommen terminologische Präzisierungsmöglichkeiten. Was Benjamin gleichsam in der Diktion der Frühen Neuzeit als eine durch den Verlust des Heilshorizont einsetzende Melancholie nannte – „Das eben ist das das Wesen melancholischer Versenkung, daß ihre letzten Gegenstände, in denen des Verworfenen sie am vollständigsten zu versichern glaubt, in Allegorien umschlagen, daß sie das Nichts, in dem sie sich darstellen, erfüllen und verleugnen [...]“ (Benjamin 1996, S. 208) –, lässt sich heute als eine von verschiedenen Äußerungsformen determinierte Depression ausweisen (KIRCHHOFF, SCHMIDT, WODIANKA) und psychoanalytische Terminologie hilft auch dort weiter, wo es um die Beschreibung einer Variante der bereits in der Frühen Neuzeit an Geschlechterkonstruktionen gebundenen Vanitas geht. Während dort die Klage über Vergeblichkeit und Vergänglichkeit von Schönheit, Begehren und Lusterfüllung fast ausschließlich auf das Verführungspotenzial junger weiblicher Körper projiziert wurde, da lässt sich in der Gegenwartskultur eine bisweilen mit dem *Carpe-diem*-Motiv korrelierte Differenzierung feststellen. Während die natürliche altersbedingte Veränderung des weiblichen Körpers einmal mehr zum Gegenstand der Verachtung (WODIANKA) und Erotik zum Instrument der Verdrängung von Mortalität wird (GÓMEZ-MONTERO), ist die Verknüpfung von männlichem Körper und Vanitas durch Exzess und eine Provokation körperlicher Gefährdung charakterisiert (BORGSTEDT, VON FLEMMING). Auf diese Weise tritt eine Kombination

zutage, die sich, abermals psychoanalytisch gewendet, als Verschränkung von Eros und Thanatos fassen lässt (GÓMEZ-MONTERO, KIRCHHOFF, WOBBLER, WODIANKA), und dazu mag dann auch passen, dass hier und da eine Komplizenschaft mit dem Tod hergestellt wird (MAREK, SCHMIDT). Die Spannung zwischen ironisch-banaliserender und innovativ-seriöser Rekursivität ist es, die die Untersuchung des Topos lohnt, weil derart Aussagen über Vergangenheit, aber auch über Gegenwart möglich werden, deren herausragender Austragungsort die Künste sind.

Zu diesem Band

Der vorliegende Band geht auf zwei interdisziplinäre Workshops an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig und der Universität Hamburg im Jahre 2017 zurück. Initiiert wurde die Kooperation aufgrund eines gemeinsamen, allerdings bislang getrennt verfolgten Forschungsfeldes: der Wiederkehr der Frühen Neuzeit in der Gegenwart. Es entstand das gemeinsame Vorhaben, diese Reflexionen auf den barocken Vanitas-Topos und seine zeitgenössischen Adaptionen anzuwenden. Sukzessive wurde ein überaus facettenreiches Gegenstandsfeld sichtbar, das in der vorliegenden Publikation erstmals aufgefächert wird, aber in weiteren Forschungsarbeiten beider Wissenschaftlerinnen sowie mehrerer Dissertationen fortgeführt werden soll.

Für die finanzielle Ermöglichung der Workshops und der Publikation des Bandes danken wir der Universität Hamburg und der Hochschule für Bildende Künste, Braunschweig. Sehr herzlich danken möchten wir aber auch den Studentischen Mitarbeiterinnen Anna Kobsdaj und Junia Thiede für die Unterstützung bei den Veranstaltungen und den Studentischen und Wissenschaftlichen Mitarbeiter*innen Antje Schmidt, Christian Wobbeler und Nadja Woithe bei der redaktionellen Vorbereitung des Buches und der Druckvorlagen. Unser Dank gilt auch Franziska Nast für das elegante Layout – das (nicht nur sie) als ein Art ‚Spagat‘ empfunden hat, um einerseits Ansprüchen an ein modernes Design, andererseits der etablierten Gestaltung der Zeitschrift *Paragrana* zu genügen. Und schließlich danken wir natürlich auch dem Herausgeberkollegium der Zeitschrift, insbesondere Christoph Wulf, sich auf dieses Wagnis eingelassen zu haben. Das betrifft Entscheidungen, wie die, anders als sonst, bei diesem Band ein paar ästhetische Akzente im Layout zu setzen, um den in der Anthologie diskutierten Kontrast zwischen dem tradierten frühneuzeitlichen Topos und dessen zeitgenössischen Varianten auch optisch zu verdeutlichen.

Literatur

- ALTHAUS, T./FAUSER, M. (2016): Der Renaissancismus-Diskurs um 1900. Geschichte und ästhetische Praktiken einer Bezugnahme. Bielefeld.
- ARIÈS, Philippe (1984): Bilder zur Geschichte des Todes. München.

- BAL, M. (1999): Quoting Caravaggio. Contemporary Art Preposterously History. Chicago.
- BÄTZNER, N. (2014): Blick und Zerstreuung, Fleisch und Geist. Zur Aktualität des Barock am Beispiel von William Kentridge und Teresa Margolles. In: Flemming, V. von/Kittner, A.-E. (Hg.): Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen. Wiesbaden, S. 219–240.
- BENTHIEN, C. (2002): Historische Anthropologie: Neuere deutsche Literatur. In: Dies./Velten H.R. (Hg.): Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte. Reinbek, S. 56–82.
- BENTHIEN, C. (2006): Barockes Schweigen. Rhetorik und Performativität des Sprachlosen im 17. Jahrhundert. München.
- BENTHIEN, C. (2010): ‚Vanitas, vanitatum et omnia vanitas‘. The Baroque Transience Topos and its Structural Relations to Trauma. In: Tatlock, L. (Hg.): Enduring Loss in Early Modern Germany. Cross Disciplinary Perspectives. Leiden, S. 51–69.
- BENTHIEN, C. (2011): ‚Vanitas mundi‘. Der barocke Vergänglichkeits-Topos in bildender Kunst, zeitbasierten Medien und Literatur der Gegenwart. In: Nordverbund Germanistik (Hg.): Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970. Bern, S. 87–109.
- BENTHIEN, C./MARTUS, S. (Hg.) (2011): Schnee von Gestern. Methodische und theoretische Perspektiven historischer ‚Wiederkehr‘ am Beispiel von Durs Grünbeins Descartes-Gedicht, begleitet von bisher unveröffentlichten Texten Durs Grünbeins. In: Zeitschrift für Germanistik 24 (2), S. 240–336.
- BENJAMIN, W (1996): Ursprung des deutschen Trauerspiels [1928]. Hg. v. Tiedemann, R. 7. Aufl. Frankfurt/M.
- BERGSTRÖM, I. (1956): The Masters of Vanitas-Still-Life. In: Ders.: Still-Life. Stockholm, S. 154–311.
- BERGSTRÖM, I. (1970): De Gheyn as a Vanitas Painter. In: Oud-Holland 85, S. 143–157.
- BIAŁOSTOCKI, J. (1981): Kunst und Vanitas. In: Ders. (Hg.): Stil und Ikonographie: Studien zur Kunstwissenschaft. Köln, S. 269–317.
- BLUMENBERG, H. (1960): Paradigmen zu einer Metaphorologie. In: Archiv für Begriffsgeschichte 6, S. 5–142.
- BLUMENBERG, H. (1986): Lebenszeit und Weltzeit. Frankfurt/M.
- BÖHME, H. (2011): Einladung zur Transformation. In: Ders. (Hg.): Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels. München, S. 7–38.
- DE BONIS, V. M. (2010): Lo specchio della vanità, il riflesso della seduzione: femminilità, poesia e autocoscienza nel mondo di Tiziano. In: Merlini, V./Storti, D. (Hg.): Donna allo specchio. Tiziano a Milano. Mailand, S. 73–79.
- BRANDSTETTER, G. (1995): Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt/M.
- BRUSATI, C. (1997): Natural Artifice and Material Values in Dutch Still Life In: Franits, W. E. (Hg.): Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered. Cambridge, S. 144–157.
- BUCCI-GLUCKSMANN, C. (2010): Les Vanités secondes. In: Charbonneaux, A. (Hg.): Les vanités dans l’art contemporain. 2. Aufl. Paris, S. 52–87.
- CHARBONNEAUX, A.-M. (Hg.) (2010): Les vanités dans l’art contemporain. 2. Aufl. Paris.
- COOPER, T. (1997): Refashioning Death: Vanitas and Memento Mori Prints from Northern Europe 1514–1640. London.
- CHRIXCEL, C. (2015) Vanités urbaines. Street Art Skulls. Grenoble.

- CSÁKY, M./CELESTINI, F./TRAGATSNIG, U. (Hg.) (2007): Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne. Köln.
- DE GIROLAMI CHENEY, L. (Hg.) (1989): The Symbolism of ‚Vanitas‘ in the Arts, Literature, and Music. Comparative and Historical Studies. Lewiston.
- DÜLMEN, R. van (2001): Historische Anthropologie. Entwicklung, Probleme, Aufgaben. 2. Aufl. Köln.
- ELIAS, N. (2002): Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen [1982]. In: Ders.: Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen. Humana conditio. Gesammelte Schriften 6. Hg. v. Hammer/H. Frankfurt/M., S. 9–68.
- ETZLSTORFER, H. (2000): Das Spiel mit der Zeit im Dienst christlicher Moral. Sinnbilder und Allegorien der Vergänglichkeit im Spiegel der Kunst. In: Chvojka, E./Schwarz, A. (Hg.): Zeit und Geschichte. Kulturgeschichtliche Perspektiven. Wien, S. 172–191.
- FAXON, A. (1992): The Reappearance of the Skull in Recent Contemporary Art. In: DeGirolami Cheney, L. (Hg.): The Symbolism of ‚Vanitas‘ in the Arts, Literature, and Music. Comparative and Historical Studies. Lewiston, S. 241–254.
- FERRARIS, I. (2011): Oltra la vanitas: intervista a Damien Hirst. In: Art e dossier 275 (26), S. 14–15.
- FLEMMING, V. von (2010): Barock – modern? In: Dies./Kittner, A.-E. (Hg.): Barock – modern? Köln, S. 7–8.
- FLEMMING, V. von/KITTNER, A.-E. (Hg.) (2014): Barock – Moderne – Postmoderne: ungeklärte Beziehungen. Wiesbaden.
- FLEMMING, V. von (2014a): Einleitung. Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen. In: Dies./Kittner, A.-E. (Hg.) Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen. Wiesbaden, S. 7–26.
- FLEMMING, V. von (2014b): Stilleben intermedial: eine Deutungsstrategie des Barocken von Sam Taylor Wood. In: Dies./A.-E. Kittner (Hrsg.) Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen. Wiesbaden, S. 289–314.
- FÖCKING, M. (2016): Vanitas im italienischen Sonett von Petrarca bis zum Barock. In: Greiner, N./Leopold, S./Springfeld, S. (Hg.): Das Sonett und die Musik. Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen. Heidelberg, S. 99–124.
- FÖSLING, U. (2005): Meister des Zufalls: Daniel Spoerri moderne Vanitas-Stilleben. In: Weltkunst 75 (13), S. 32–35.
- FREUD, S. (1949): Vergänglichkeit [1916]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 10. Hg. v. Freud, A. u. a. London, S. 358–361.
- GAMPER, M./HÜHN, H. (Hg.) (2014): Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft. Hannover.
- GARBER, K./INGEN, F. van/KÜHLMANN, W. (Hg.) (1991): Europäische Barock-Rezeption. 2 Bde. Wiesbaden.
- GEHLEN, A. (1994): Ende der Geschichte? [1974]. In: Conrad, C./Kessel, M. (Hg.): Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion. Stuttgart, S. 39–57.
- GERHARD, V. (2006): Selbstbestimmung: Zur Aktualität eines Begriffs. In: Philosophie heute 8, S. 1–24.
- GERHARD, V. (2000): Individualität. Das Element der Welt. München.
- GODFREY, M. (2007): The Artist as Historian. In: October 120 (2), S. 140–172.

- GÓMEZ-MONTERO, J. (2011): Zwischen Vergänglichkeit und Vanitas. Funktionswandel des carpe diem-Motivs in der spanischen Gegenwartslyrik. In: Nordverbund Germanistik (Hg.): Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970. Bern, S. 71–86.
- GOSCILO, H. (2010): Vision, Vanitas, and Veritas: The Mirror in Art. In: Studies in Twentieth and Twenty First Century Literature 34 (2), S. 282–319.
- GREIFFENBERG, C. R. (1983): Verlangen / nach der Herrlichen Ewigkeit [1662]. In: Dies.: Sämtliche Werke in 10 Bänden. Bd. 1. Hg. v. Bircher, M./Kemp, F. Millwood, N.Y., S. 248.
- GRENIER, C. (2012): Les Vanités comiques. In: Charbonneaux, A. (Hg.): Les Les vanités dans l'art contemporain. 2. Aufl. Paris, S. 88–129.
- GRYPHIUS, A. (1964): Vanitas! Vanitatum Vanitas! [1643]. In: Ders.: Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Bd. 2. Hg. v. Szyrocki, M. Tübingen, S. 20.
- GRYPHIUS, A. (1991): Leo Armenius, Oder Fuersten-Mord [1646]. In: Ders.: Dramen. Hg. v. Mannack/E.. Frankfurt/M., S. 9–116.
- HART NIBBRIG, C. L. (1989): Ästhetik der letzten Dinge. Frankfurt/M.
- HEIDEGGER, M. (1993): Sein und Zeit. 17. Aufl. Tübingen.
- HIRST, D. (2007): For the Love of God: The Making of the Diamond Skull. London.
- HÜLSEN-ESCH, A. von/WESTERMANN-ANGERHAUSEN, H. (Hg.): (2006): Zum Sterben schön: Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute. Ausst.-Kat. Köln. 2 Bde. Recklinghausen.
- INGEN, F. van (1966): Vanitas und memento mori in der deutschen Barocklyrik. Groningen.
- JANSSEN, J. (2014): Was itzund prächtig blüht / sol bald zutretten werden. Das Stilleben, bewegt. In: Firmenich, A./Ders. (Hg.): Still bewegt. Videokunst und Alte Meister. Bad Homburg, S. 13–29.
- KAEGI, D./RUDOLPH, E. (2001): Vergänglichkeit, Vergehen. In: Ritter, H./Basel, J. (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 11., Sp. 657–664.
- KIENING, C. (1994): Contemptus Mundi in Vers und Bild am Ende des Mittelalters. In: Worstbrock, F. J. (Hg.): Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 129, S. 409–457.
- KITTNER, A.-E. (2014): ‚Ich möchte mehr Gegenwart‘. Barocke Vanitas in der Postmoderne. In: Flemming, V. von/dies. (Hg.): Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen. Wiesbaden, S. 315–338.
- KRUSE, C./FLEMMING, V. von (2017): Fassaden – Zeigen und Verbergen von Geschichte in der bildenden Kunst. Paderborn.
- KÜHLMANN, W. (2006): Selbstverständigung im Leiden: Zur Bewältigung von Krankheitserfahrungen im versgebundenen Schrifttum der Frühen Neuzeit. In: Telle, J./Vollhardt, F./Wiegand, H. (Hg.): Vom Humanismus zur Spätaufklärung. Ästhetische und kulturgeschichtliche Dimensionen der frühneuzeitlichen Lyrik und Verspublizistik in Deutschland. Tübingen, S. 153–182.
- LAMBOTTE, M.-C. (2010): Les vanités dans l'art contemporain, une introduction. In: Charbonneaux, A. M. (Hg.): Les vanités dans l'art contemporain. 2. Aufl. Paris, S. 8–48.
- LOBSIEN, E. (1995): Wörtlichkeit und Wiederholung. Zur Phänomenologie poetischer Sprache. München.
- LOBSIEN, V. (2011): Nekroprosa. Fragen nach den letzten Dingen in Später und Früher Neuzeit: W. G. Sebald und Sir Thomas Browne. In: Nordverbund Germanistik (Hg.): Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970. Bern, S. 169–186.

- LYOTARD, J.-F. (1998): Postmoderne Moralitäten. Übers. v. Ricke, G./Voullié, R. Wien.
- MARQUARD, O. (1996): Finalisierung und Mortalität. In: Stierle, K./Warning, R. (Hg.): Das Ende. Figuren einer Denkform. München, S. 467–475.
- MARTIN, D. (2000): Barock um 1800. Bearbeitung und Aneignung deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts von 1770 bis 1830. Frankfurt/M.
- MARTUS, S. (Hg.) (2007): Zeitschrift für Germanistik; Themenheft ‚Wiederkehr der Frühen Neuzeit‘ 17 (2), S. 291–397.
- MEIJER, F. G. (2008): Vanitas- und Bankettstillleben. In: Sander, H. (Hg.): Die Magie der Dinge. Stilllebenmalerei 1500–1800. Ausst.-Kat. Frankfurt/M. Ostfildern, S. 149–155.
- MEITZLER, M. (2011): Soziologie der Vergänglichkeit. Zeit, Altern, Tod und Erinnern im gesellschaftlichen Kontext. Hamburg.
- METZ, J. B. (2006): Memoria Passionis. Ein provozierendes Gedächtnis in pluralistischer Gesellschaft. Freiburg.
- MIEGROET, H. J. van (1996). Vanitas. In: Turner, J. (Hg.): Dictionary of Art. Bd. 31. New York, S. 880–883.
- MOSER, W. (1992): Barock. In: Barck, K. u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1. Stuttgart, S. 578–617.
- MÜLLER, H.-J./Ackermann, M. (2009): Die Altäre der Moderne. In: ART 2, S. 16–27.
- MÜNKNER, J. (2012): Eingreifen um zu begreifen. Vanitas und Moribundi in der barocken Bildpublizistik. In: Knöll, S. (Hg.): Todesfurcht und Lebenslust. Druckgraphik aus der Zeit des Barock. Düsseldorf, S. 119–125.
- MUSÉE MAILLOL (Hg.) (2010): C’est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst. Ausst.-Kat. Paris. Paris.
- NIETZSCHE, F. (1988): Der europäische Nihilismus [1887]. In: Ders.: Kritische Studienausgabe. Bd. 12. Hg. v. Colli, G./Montinari, M. München, S. 211–217.
- NORDVERBUND GERMANISTIK (Hg.) (2011): Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970. Bern.
- RAABE, P. (1991): Expressionismus und Barock. In: Garber, K. (Hg.): Europäische Barock-Rezeption. Wiesbaden, S. 188–214.
- REINHARDT, V. (1997): Die bildliche Darstellung des Papstamtes und des Ketzers in Renaissance und Gegenreformation. In: Flemming, V. von (Hg.): Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit (Sonderheft) 1 (3/4), S. 546–562.
- ROSA, H. (2005): Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt/M.
- SCATTIGNO, A. (1996): Maria Maddalena de’ Pazzi: tra esperienza e modello. In: Zari, G. (Hg.): Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Rom, S. 85–101.
- SCHOLL, D. (2006): ‚Vanitas vanitatum et omnia vanitas‘: Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematis. In: Kapp, V. (Hg.): Bibeldichtung. Berlin, S. 221–260.
- STAGNO, L. (2012): Vanitas. Percorsi iconografici nell’arte Genovese tra cinquecento ed età barocca. Roma.
- STEIGER, J.A. (2016): Der Tod als Arzt der Sterblichen. In: Kamiski, N./Schütze, R. (Hg.): Gryphius-Handbuch. Stuttgart, S. 512–526.
- SYKORA, K. (2010): Zeitflächen: Cornelis de Vos’ ‚Allegorie der Vergänglichkeit‘ und die Seifenblasen der

- Moderne. In: Flemming, V. von/Kittner, A. E. (Hg.): Barock – modern? Köln, S. 29–56.
- VECA, A. (1981): Vanitas. Il simbolismo del tempo. Bergamo.
- WAGENKNECHT, C. (1982): Memento mori und Carpe diem: Zu Hoffmannswaldaus Sonett ‚Vergänglichkeit der Schönheit‘. In: Meid, V. (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Bd. 1. Stuttgart, S. 332–344.
- WAGNER, M. (2011): Vom Nachleben des Stilllebens im bewegten Bild. In: Gockel, B. (Hg.): Vom Objekt zum Bild: piktoriale Prozesse in Kunst und Wissenschaft, 1600–2000. Berlin, S. 245–263.
- WALLNER, J. (Hg.) (2014): Ewig ist eh nichts, Ausst.-Kat., Berlin. Berlin.
- WARBURG, A. (1998): Dürer und die italienische Antike. In: Bredekamp, H./Diers, M. (Hg.): Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Nachdruck der Ausgabe 1932. Berlin, S. 443–450.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, F. W. (1989): Das Problem des Todes in der deutschen Dichtung des Barock. In: Jansen, H. H. (Hg.): Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst. 2. Aufl. Darmstadt, S. 237–247.
- WODIANKA, S. (2004): Betrachtungen des Todes. Formen und Funktionen der ‚meditatio mortis‘ in der europäischen Literatur des 17. Jahrhunderts. Tübingen.
- ZIMMERMANN, A. (2001): Skandalöse Bilder – skandalöse Körper: Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars. Berlin.

Christine Kirchhoff

„Seltenheitswert in der Zeit“

Vergänglichkeit und Nachträglichkeit in der Psychoanalyse

Abstract

Freuds Arbeit über Vergänglichkeit wird in den Kontext der Auseinandersetzung mit Endlichkeit und Sterblichkeit gestellt, wie sie in Literatur und bildender Kunst bis in die Gegenwart hinein geführt wird. Dabei zeigt sich, dass die Spannung zwischen carpe diem und memento mori in Freuds Text als Spannung zwischen manischer Verleugnung und depressiver Reaktion – also in der Sprache der Psychoanalyse – wieder auftaucht. Es wird gefragt, inwiefern der leicht manische Einschlag, den Freuds Verteidigung des Genusses des Schönen angesichts der Vergänglichkeit annimmt, auch dem Umstand geschuldet sein könnte, dass er sich dem Thema Verlust, insbesondere der sicher geglaubten kulturellen Errungenschaften, nicht aus einer Perspektive der Theorie der Objektbeziehungen nähert. Mit Bezug auf Roger Money-Kyrle lässt sich zeigen, dass auf diese Weise ein Weg eröffnet wird, dem Ringen um Genuss und Freude angesichts der Vergänglichkeit, die zum einen in der verstreichenden Zeit und zum anderen in der menschlichen Destruktivität begründet liegt, konzeptionell eine andere Wendung zu geben. Ferner wird die Vergänglichkeit zusammen mit dem psychoanalytischen Konzept der Nachträglichkeit diskutiert. Hier rückt die spezifische Zeitlichkeit in den Fokus und es eröffnet sich eine neue Perspektive, die für eine kurze Reflexion der Popularität von Vanitas-Topoi in der Gegenwartskunst genutzt wird.

Das Vanitas-Motiv im Buch Kohelet und in der Frühen Neuzeit

Dorothea Scholl, deren Aufsatz *„Vanitas vanitatum et omnia vanitas“: Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematis* als historische Rahmung meiner Ausführungen zur Vergänglichkeit und Nachträglichkeit in der Psychoanalyse dienen soll, weist darauf hin, dass die „Welt- und Lebenserfahrung“, die aus dem Buch Kohelet (das Buch Prediger im Alten Testament) spreche, „selbstreflexiv“ sei (Scholl 2006, S. 222). Der sogenannte Prediger predige eben nicht, sondern reflektiere über die „Flüchtigkeit aller möglichen Existenzformen“, die er – und das ist entscheidend – aus der Erfahrung kenne: „Die an die Erfahrung gebundene Erkenntnis bringt und zwingt ihn dazu, allgemein gültige ethische und religiöse Werte zu hinterfragen, zu relativieren oder zu entwerten.“ (ebd.) Eine Bemerkung, die man auch den Arbeiten Freuds voranstellen könnte.

Kohelets Deutung der Vanitas bezieht ihre Spannung aus der Gegenüberstellung von Nichtigkeit, unverdientem Unglück, der Willkür des Todeszeitpunkts, der Unausweichlichkeit des

Sterbens und der damit verbundenen Aufforderung zum *carpe diem*: „Wenn zwei zusammen schlafen, wärmt einer den andern; einer allein – wie soll er warm werden?“ (Koh 4, 11) „Also: Iß freudig dein Brot, und trink vergnügt deinen Wein [...]. Mit einer Frau, die du liebst, genieß das Leben alle Tage deines Lebens voll Windhauch [...]“ (ebd., 9, 7–9).

Interessant ist nun, wie sich die Bewertung der Vergänglichkeit mit der Übersetzung des hebräischen *häväl* in Vanitas (Vulgata) Scholl zufolge gewandelt habe: Spreche die deutsche Einheitsübersetzung neutral von Windhauch, so wähle Luther als erster eine moralisierende Übersetzung, wenn aus ‚alles ist Windhauch‘ ‚alles ist eitel‘ werde (vgl. Scholl 2006, S. 223), eine Übersetzung, die den vom Wissen um die Vergänglichkeit geplagten Menschen den Ausweg zu den irdischen Genüssen im Sinne des *carpe diem* empfindlich erschwert. Aus dem moralisch neutralen „Windhauch“, so zählt Scholl auf, würde eine Vielfalt von Übersetzungen, vom „Dunst“ (Martin Buber) über „Nichtigkeit“, „Unsinnigkeit“, „Vergänglichkeit“, bis zu „Absurdität“ (ebd., S. 224). All diese Übersetzungsmöglichkeiten, so Scholl, seien Dimensionen der Welterfahrung, die sich in Kohelets „Windmetaphorik“ ausdrückten (ebd., S. 225).

In der Renaissance, so Scholl weiter, werde Kohelet mit seiner „antithetisch-dialektischen Argumentationsweise“, seiner „Selbstreflexivität“, seiner „Ethik der goldenen Mitte“ und der „Selbstbescheidung“ und seiner „Suche nach einem Ausgleich zwischen Weltverneinung und Diesseitsbejahung“ „zum Archetypus des skeptischen Humanisten“ (ebd., S. 226). In diesem Sinne würden in Renaissance und Barock Motive aus dem Buch Kohelet wieder aufgenommen und neu verwendet: In der barocken Lyrik werde die durch die vielen Übersetzungsmöglichkeiten des hebräischen *häväl* angelegte Polysemie weiterentwickelt, indem sie mit einer Fülle von Vanitas-Topoi verknüpft werde, etwa die „Blume im Wind, Zerbrechlichkeit, Narrheit, Kadaver, Staub, Nichts“ (ebd., S. 231). In der Vanitas-Dichtung des Barock werde zudem das Motiv der „universale(n) Gefährdung der Welt“ wichtig, sowie der „Topos der verkehrten Welt“, einer Welt also, in der es nicht mit rechten Dingen zugehe, beispielsweise das Böse den Sieg über das Gute davontragen könne (ebd., S. 228f.). Neben Kohelets Windmetaphorik und ihren zwischen *carpe diem* und *memento mori* pendelnden Auslegungen und Konsequenzen sei im Barock ein weiteres biblisches Bild prominent; ein Bild aus dem Buch Hiob, in dem der Mensch als auf- und verblühende Blume und als Schatten beschrieben werde: „er geht auf wie eine Blume und welkt, flieht wie ein Schatten und bleibt nicht bestehen.“ (Hiob 14, 2).

Freud über die Vergänglichkeit

Im November 1915, knapp eineinhalb Jahre nach Beginn des ersten Weltkrieges, schreibt Sigmund Freud nach Aufforderung des Berliner Goethebundes eine kurze Arbeit mit dem Titel *Vergänglichkeit*. Diese kleine, in den Gesammelten Schriften nur vier Seiten umfassende literarische Skizze über die Vergänglichkeit steht in Freuds Arbeit zeitlich und inhaltlich zwischen *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* (1915) und *Trauer und Melancholie* (1917). In den letzten zwei Absätzen der *Vergänglichkeit* setzt Freud sich mit den Folgen des Krieges für den zivilisierten Men-

schen auseinander, eine Auseinandersetzung, die sich ausführlich in *Zeitgemäßes* findet. Zudem findet sich in der *Vergänglichkeit* eine kurze Fassung der Phänomene *Trauer und Melancholie*, die er beide in *Trauer und Melancholie* ausführt.

Der Aufsatz über die Vergänglichkeit erscheint zuerst in *Das Land Goethes 1914–1916. Ein vaterländisches Gedenkbuch* (Goethebund Berlin 1916) bei der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart. Es handelt sich offensichtlich um einen Sammelband, der vor allem dem Zweck diene, Geld zu verdienen: Der Reinertrag des Buches, das auch in einer limitierten Folio-Prachtausgabe für 100 Reichsmark zu erwerben war, sollte die Errichtung von Büchereien in Ostpreußen unterstützen. Der Publikationsort ist insofern bemerkenswert, als Freuds Arbeit, in der es mit der Vergänglichkeit gerade auch um die Endlichkeit und Zerbrechlichkeit der Kultur geht, in einem Band erscheint, dessen Inhalt beschrieben wird als „Heerschau der geistlichen und sittlichen Führerschaft des heutigen Deutschlands“ (ebd., V), was sich schon beim Durchblättern schnell als eine Mischung aus offen nationalistischer Lobpreisung der deutschen Größe, ihrer Einzigartigkeit und Unvergänglichkeit sowie als Kriegspropaganda erweist: Auf das „Land Goethes“, so das Vorwort, werde mit „umso höherem Stolz“ geblickt, „je mehr das feindliche Ausland sich in ohnmächtigen Versuchen erschöpft, unsere Kultur herab zu zerren“ (ebd.). Insgesamt sei das Buch ein „Zeugnis für den unerschütterlichen Glauben an den Sieg des deutschen Arms und der deutschen Seele“ (ebd.).¹ Inmitten dieser auftrumpfenden Großartigkeit und Verleugnung möglicher Niederlagen stehen zwei Texte, die nicht recht ins Bild passen wollen: ein Beitrag Albert Einsteins zur Problematik männlicher Aggressionsneigung (ebd., S. 30) und eben Freuds *Vergänglichkeit* (ebd., S. 37f.). Freuds Arbeit gehört zu den längsten Beiträgen, sie nimmt zwei Buchseiten ein und ist, wie die anderen Beiträge auch, handschriftlich unterschrieben: „Wien, November 1915, Sigm. Freud“.

In seinem Beitrag schildert Freud einen Spaziergang, den er im Sommer zuvor unternommen habe; vor Ausbruch des Krieges, wie er an späterer Stelle hinzufügt, in Begleitung eines „schweigsamen Freundes“ und „eines jungen, bereits rühmlich bekannten Dichters“ (Freud 1987d, S. 358). Herbert Lehmann hat anhand der Tagebücher von Lou-Andrae Salomé rekonstruiert, dass es sich bei dem Dichter um Rainer Maria Rilke gehandelt habe, der „schweigsame Freund“ soll jedoch eine schweigsame Freundin gewesen sein, nämlich Salomé selber (vgl. Lehmann 1966).² Ein Treffen der drei habe im September 1913 stattgefunden; im November 1915, als Freud den

1 Auffallend, aber angesichts des Zweckes des Buches nicht allzu verwunderlich, ist die Heterogenität der Beitragenden: neben Militärs und höheren Verwaltungsbeamten reicht die Liste der Künstler*innen und Schriftsteller*innen von Ricarda Huch über Hugo von Hoffmannsthal zu Richard Strauß, Arthur Schnitzler und Heinrich Vogeler (vollständige Liste, vgl. ebd., S. VII–IX). Viele der prominenten Beitragenden haben eine unverbindliche wie inhaltslose Widmung abgegeben. Thema der inhaltlich ausgeführten Beiträge ist die Großartigkeit und Überlegenheit der deutschen Kultur wie die Beschwörung ihrer Unvergänglichkeit.

2 Aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive hat sich Razinsky (2015) mit der Begegnung von Freud und Rilke beschäftigt, der die Rolle der Vergänglichkeit für die Kreativität untersucht. Ebenfalls zu Kreativität und Vergänglichkeit vgl. Unwerth 2010.

Text schrieb, habe er Rilke erneut getroffen, eine andauernde Verbindung zwischen beiden sei aber nicht zustande gekommen (vgl. ebd.).³

Freud schildert also einen vermutlich biographisch inspirierten Spaziergang durch eine „blühende Sommerlandschaft“ (Freud 1987d, S. 358). Schon damit wird – zumindest assoziativ – ein Vanitas-Motiv aus dem Barock aufgegriffen: das der Blüten, die sofort an das Verblühen denken lassen, wie sich im Fortgang des Textes zeigt. Als nächstes nämlich kommt Freud direkt auf die Wirkung der Vergänglichkeit zu sprechen: Der Dichter habe zwar die Schönheit der Natur bewundert, „aber ohne sich ihrer zu erfreuen“ (ebd.). Dass „all diese Schönheit dem Vergehen geweiht war“, habe ihn beim Genuss gestört: „Alles, was er sonst geliebt und bewundert hätte, schien ihm entwertet durch das Schicksal der Vergänglichkeit, zu dem es bestimmt war“ (ebd.). Als Reaktion auf die „Versenkung in die Hinfälligkeit alles Schönen und Vollkommenen“ macht Freud zwei „seelische Regungen“ aus (ebd.). Die erste führe zu „schmerzlichem Weltüberdruß“, die andere zur „Auflehnung gegen die behauptete Tatsächlichkeit“: all diese „Herrlichkeiten der Natur und der Kunst, unserer Empfindungswelt und der Welt draußen“ müssten „in irgendeiner Weise fortbestehen [...], allen zerstörenden Einflüssen entrückt“ (ebd.).

Skizziert wird hier eine depressive und eine manische Reaktion auf einen antizipierten Verlust: Kann der eine sich schon nicht mehr an der Gegenwart freuen, weil der Verlust in der Zukunft bevorsteht, verleugnet der andere bereits die Möglichkeit dieses Verlustes, eine Spannung, die den Freud'schen Text vorantreibt. Freud wendet nun selber ein, dass die Forderung, die schönen Dinge sollten der Vergänglichkeit entzogen werden, zu „deutlich ein Erfolg unseres Wunschlebens“ sei und nicht auf einen „Realitätswert Anspruch erheben“ könne (ebd.) – es handelt sich also um eine Illusion. Die Erfahrung zeige: „Auch das Schmerzliche kann wahr sein.“ (ebd.)

Der diskutierende Spaziergänger Freud möchte nun weder die Vergänglichkeit verleugnen, noch eine Ausnahme „für das Schöne und Vollkommene“ (ebd., S. 359) erzwingen. Aber er möchte auch nicht dem depressiv reagierenden Dichter beistimmen und bestreitet deshalb energisch, dass die „Vergänglichkeit des Schönen eine Entwertung desselben mit sich bringe“ (ebd.). An dieser Stelle wird er leidenschaftlich, was sich durchaus als Hinweis darauf lesen lässt, dass Freud auch gegen einen inneren Widerstand und Zweifel anschreibt und selber nicht so überzeugt ist, wie er sich gibt: „Im Gegenteil, eine Wertsteigerung! Der Vergänglichkeitswert ist ein Seltenheitswert in der Zeit. Die Beschränkung in der Möglichkeit des Genusses erhöht dessen Kostbarkeit.“ (ebd.) Mögliche Bedenken und Einwände werden energisch weggewischt:

3 Ob Rilke Freuds Text je gelesen hat, ist unklar (vgl. Lehmann 1966). Er schrieb allerdings ein Gedicht, das ebenfalls mit *Vergänglichkeit* betitelt ist und schon mit dem ersten Bild – „Flugsand der Stunden“, den Kokolettschen Windhauch aufgreifend – die Vergänglichkeit auf den Punkt bringt: „Flugsand der Stunden. Leise fortwährende Schwindung / auch noch des glücklich gesegneten Baus. / Leben weht immer. Schon ragen ohne Verbindung / die nicht mehr tragenden Säulen heraus. // Aber Verfall: ist er trauriger, als der Fontäne / Rückkehr zum Spiegel, den sie mit Schimmer bestaubt? / Halten wir uns dem Wandel zwischen die Zähne, / dass er uns völlig begreift in sein schauendes Haupt.“ (Rilke 1987, S. 945).

Die Schönheit des menschlichen Körpers und Angesichts sehen wir innerhalb unseres eigenen Lebens für immer schwinden, aber diese Kurzlebigkeit fügt zu ihren Reizen einen neuen hinzu. Wenn es eine Blume gibt, welche nur eine einzige Nacht blüht, so erscheint uns ihre Blüte darum nicht minder prächtig. Wie die Schönheit und Vollkommenheit des Kunstwerks und der intellektuellen Leistung durch deren zeitliche Beschränkung entwertet werden sollte, vermochte ich ebenso wenig einzusehen. Mag eine Zeit kommen, wenn die Bilder und Statuen, die wir heute bewundern, zerfallen sind, oder ein Menschengeschlecht nach uns, welches die Werke unserer Dichter und Denker nicht mehr versteht, oder selbst eine geologische Epoche, in der alles Lebende auf der Erde verstummt ist, *der Wert all dieses Schönen und Vollkommenen wird nur durch seine Bedeutung für unser Empfindungsleben bestimmt, braucht dieses selbst nicht zu überdauern und ist darum von der absoluten Zeitdauer unabhängig.* (ebd., Hervorh. v. C.K.)

Angesichts der Möglichkeit, dass auch die kulturellen Errungenschaften, die man für selbstverständlich zu halten geneigt ist, vergänglich sein könnten, aber ohne die die Welt für diejenigen, denen sie etwas bedeuten, schlecht oder gar nicht vorstellbar ist, wendet Freud also ein, dass allein die dem Schönen zuschreibbare Bedeutung für das Empfindungsleben entscheidend sei und sie daher auch ruhig vergehen könne. Das Bedrückende und Bedrohliche an der Vergänglichkeit wird ausgehebelt, indem das, um dessen Fortbestand man sich sorgen könnte, zugleich mit dem Betrachter aus der Zeit gerückt wird. Analog zum *carpe diem* soll nur die Gegenwart der Empfindung gelten, so als gäbe es weder Vergangenheit noch Zukunft. Dichter und Freund(in) bleiben unbeeindruckt und so holt Freud weiter aus und versucht nun mit Rückgriff auf die Trauer zu verstehen, was beiden den Genuss verleide. Beide hätten etwas antizipiert, was sie unbedingt vermeiden wollten:

Es muss die seelische Auflehnung gegen die Trauer gewesen sein, welche ihnen den Genuß entwertete. Die Vorstellung, dass dieses Schöne vergänglich sei, gab den beiden Empfindsamen einen Vorgeschmack der Trauer um seinen Untergang, und da die Seele von allem Schmerzlichen instinktiv zurückweicht, fühlten sie ihren Genuß am Schönen durch den Gedanken an dessen Vergänglichkeit beeinträchtigt. (ebd.)

Es ist also die in der Zukunft zu erwartende Trauer, die den Genuss des Schönen in der Gegenwart verunmöglicht. Freud gibt an dieser Stelle nur eine knappe Bestimmung des Phänomens der Trauer, nämlich, dass sich die Libido an ihre Objekte klammere, die verlorenen Objekte auch dann nicht aufgebe, wenn Ersatz bereit liege: „Das also ist die Trauer.“ (ebd.) Nach dem Absatz über die Trauer ist die Schilderung des Spazierganges zu Ende. Freud wechselt die Perspektive, er schreibt nun aus der Gegenwart des Jahres 1915, nach Ausbruch des Weltkrieges, der der Welt „ihre Schönheiten geraubt“ habe und führt damit eine zweite Dimension der Vergänglichkeit ein, die von Menschen gemachte:

[Der Krieg] zerstörte nicht nur die Schönheit der Landschaften, die er durchzog, und die Kunstwerke, an die er auf seinem Wege streifte, er brach auch unseren Stolz auf die Errungenschaften unserer Kultur [...]. Er machte unser Vaterland wieder klein und die andere Erde wieder fern und weit. Er raubte uns so vieles, was wir geliebt hatten, und zeigte uns die Hinfälligkeit von manchem, was wir für beständig gehalten hatten. (ebd.)

Mit der ersten von ihm nun beschriebenen Reaktion auf diese Zerstörung gibt Freud nebenbei auch eine Erklärung für das Erstarken von Nationalismus in Zeiten von Krieg und Krise. Die „an Objekten so verarmte Libido“ besetze nun das Verbleibende mit größerer Intensität „die Liebe zum Vaterland, die Zärtlichkeit für unsere Nächsten“ sowie den „Stolz auf unsere Gemeinsamkeiten“ (ebd.). Die zweite Reaktion ist eine Trauerreaktion: Diejenigen, die zu „einem dauernden Verzicht bereit scheinen, weil das Kostbare sich nicht als haltbar bewährt hat, befinden sich *nur* in der Trauer über den Verlust“ (ebd., S. 360f., Hervorh. v. C.K.).

Bemerkenswert ist, dass Freud hier an der Trauer vor allem interessiert ist, dass sie gemäß seiner triebtheoretischen Begründung, die er in *Trauer und Melancholie* ausführt, endlich ist und quasi automatisch abläuft, was seinen folgenden Überlegungen ihren manischen Einschlag verleiht. Trauer laufe spontan ab, habe sie auf alles verzichtet, zehre sie auch sich selber auf und „insofern wir noch jung und lebenskräftig“ seien, könnten die verlorenen Objekte durch „gleich kostbare oder kostbarere neue“ ersetzt werden: „Wenn erst die Trauer überwunden ist, wird es sich zeigen, dass unsere Hochschätzung der Kulturgüter unter der Erfahrung von ihrer Gebrechlichkeit nicht gelitten hat. Wir werden alles wieder aufbauen, was der Krieg zerstört hat, vielleicht auf festerem Grund und dauerhafter als vorher.“ (ebd., S. 361) So endet der Text. Es macht den Eindruck, als würde sich in Freuds Text genau die Bewegung inszenieren, die er selber beschrieben hat, wenn er schreibt, dass die Seele ‚instinktiv‘ vom Schmerzlichen zurückweiche. Sein Versuch, das Schöne vor der Entwertung durch die Vergänglichkeit zu retten, bekommt zum Ende hin erneut eine manische Tendenz. Erst 1929 in einem Brief an Ludwig Binswanger fügt Freud am Geburtstag seiner verstorbenen Tochter das hinzu, was in *Trauer und Melancholie* so auffällig fehlt: Dass nach einem schweren Verlust immer etwas offen bleibt, etwas fehlen wird, dass Trauer nie abzuschließen ist:

Man weiß, dass die akute Trauer nach einem solchen Verlust ablaufen wird, aber man wird ungetröstet bleiben, nie einen Ersatz finden. Alles, was an die Stelle rückt, und wenn sie es auch ganz ausfüllen sollte, bleibt doch etwas anderes. Und eigentlich ist das recht so. Es ist die einzige Art, die Liebe fortzusetzen, die man ja nicht aufgeben will. (Fichtner 1992, S. 222f.)

Zunächst zurück zur Vergänglichkeit: Die drei Personen, die Freud in seinem Text auf einen Spaziergang geschickt hat, lassen sich auch als psychische Positionen lesen: Es wird ein Konflikt geschildert, den Freud, wie häufig in seinen Schriften, als Gespräch inszeniert. Mit dem schweigenden Dritten, dem stummen Freund, taucht ein weiteres Vanitas-Motiv in Freuds Erzählung

auf: Der stumme Freund ist wie ein Schatten, der als Bild im Bild direkt auf den Tod verweist und so den Titel und das Thema des Textes, die Vergänglichkeit, noch einmal aufnimmt (Küchenhoff hat darauf hingewiesen, dass Freud in *Das Motiv der Kästchenwahl* (1913) dargelegt hat, wie stumme Personen unbewusst, so auch im Traum, den Tod darstellen; Küchenhoff 1996, S. 93.) Denn jenseits der Frage, ob es dieses Gespräch so oder ähnlich gegeben haben mag oder nicht, ist die Freud'sche Erzählung als Bebilderung einer Reflexion zu lesen.

Kohelet und Freud, beide Skeptiker, stellen sich der gleichen Frage, die sie mit Rückgriff auf ihre Erfahrung zu beantworten suchen: Wie lässt es sich leben und genießen angesichts der Erfahrung der Vergänglichkeit? Liest man nun Freuds Darstellung der Vergänglichkeit vor dem Hintergrund der oben kurz dargestellten Motive aus dem Buch Kohelet und der barocken Dichtung, dann lassen sich einige Parallelen aufzeigen: Freud wie Kohelet schreiben insofern gegen religiösen Zeitgeist und Moral an, als sie ausgehend von der Erfahrung der Vergänglichkeit und Sterblichkeit um einen Umgang damit ringen, der sich an einer pragmatischen Ethik des guten Lebens und nicht an von außen herangetragenen moralischen oder religiösen Vorgaben orientiert. Die bei Kohelet zu findende Spannung zwischen *carpe diem* und Weltverdruss findet sich auch bei Freud wieder; nun in der Sprache der Psychoanalyse als Spannung zwischen manischer Abwehr und Depression. Auch das Ringen darum, wie eingedenk des Todes und des möglichen Unterganges der Kultur, des Lebens in einer ‚verkehrten Welt‘, zu leben sei, findet sich bei Freud wieder, der als Psychoanalytiker darüber nachdenkt und sich einer Bewegung aussetzt, in der das Gewahrwerden der Vergänglichkeit schnell wieder abgewehrt wird. In diesem Sinne weist Sylvia Svettler-Otte darauf hin, dass im Beklagen der Vergänglichkeit der Anderen, insbesondere in Klagen über die ‚Vergänglichkeit der Welt‘ der Abwehrmechanismus der Projektion am Werke sei: „Die anderen verschwinden, nicht wir, sondern die Welt geht unter; wir beobachten es vielleicht mit tiefer Trauer oder aber mit satanischer Genugtuung – also leben wir.“ (Svettler-Otte 2006, S. 34) Die „Rückwendung“ unseres Wissens um Vergänglichkeit werde kaum zu einem „Wissen um unsere Vergänglichkeit“ (ebd.), sterben würden immer die anderen.

Vergänglichkeit und die Erinnerung an das Gute

Die Irritation über den manischen Eindruck von Freuds Antwort auf die Vergänglichkeit führt auf eine Spur, die ich in der hier gebotenen Kürze weiterverfolgen möchte. In *Trauer und Melancholie* entwirft Freud sein Konzept der Melancholie in Abgrenzung von der Trauer, eines von ihm als normal angesehenen Prozesses nach dem Verlust eines geliebten Objekts (vgl. Freud 1987e). Bei der Trauer sei „die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das Ich selbst“ (ebd., S. 430). Der Rückzug von der uninteressant gewordenen Welt, die fehlende Liebes- und Arbeitsfähigkeit, soll Platz für die Trauer schaffen und die Trauerarbeit ermöglichen, deren Aufgabe die schrittweise Lösung der libidinösen Objektbesetzungen ist. Nach „Vollendung der Trauerarbeit“ sei das Ich wieder „frei und ungehemmt“ (ebd.), der Weg zu neuen Objekten ist offen – so argumentiert Freud auch am Ende des Aufsatzes über die Vergänglichkeit. Bei

der pathologischen Trauer der Melancholie sei dies komplizierter, da unter dem Einfluss einer „realen Kränkung oder Enttäuschung von Seiten der geliebten Person“ eine „Erschütterung der Objektbeziehung“ eingetreten sei (ebd., S. 435). Die bei der Aufhebung der Objektbesetzung freiwerdende Libido könne nicht auf neue Objekte verschoben werden, sondern werde ins Ich zurückgezogen, wo sie dazu diene „eine Identifizierung des Ichs mit dem aufgegebenen Objekt“ (ebd.) herzustellen. Dies hat zur Folge, dass die Bindung erhalten bleiben kann, die Affekte aber, die aus der Ambivalenz folgen, Hass zum Beispiel, sich gegen das Ich wenden, das nun zum Gegenstand der Kritik wird, die sich, wie Freud beobachtete, in den Selbstanklagen der Melancholiker zeige. Gemäß dieser Erklärung müssten die vergänglichen Objekte für Dichter und Freund schon aufgrund ihrer Vergänglichkeit ambivalent sein. Die Anklage gegen diese unzuverlässigen Objekte richten sie dann gegen sich selbst und versagen sich den Genuss.

Die Ablösung einer Objektbesetzung durch Identifizierung, die Freud hier als charakteristisch für die Melancholie beschreibt, greift er später in *Das Ich und das Es* als allgemeines Moment der Subjektconstitution wieder auf. „Damals“ – also in *Trauer und Melancholie* – „erkannten wir noch nicht die ganze Bedeutung dieses Vorganges und wussten nicht, wie häufig und typisch er ist. Wir haben seitdem verstanden, dass solche Ersetzung einen großen Anteil an der Gestaltung des Ichs hat“ (Freud 1987f, S. 256). Das Ringen um die Anerkennung der *Vergänglichkeit* wäre so auch als einer der Prozesse zu sehen, die aufgrund ihrer Unumgänglichkeit zur Gestaltung des Ichs beitragen.

Für die weiteren Überlegungen soll ein Gedanke Küchenhoffs aufgegriffen werden. In seiner Lektüre von *Vergänglichkeit* und *Trauer und Melancholie* kommt er zu dem Schluss, dass die Darstellung des Trauerprozesses bei Freud „nicht den Differenzierungsgrad wie die Darstellung des melancholischen Prozesses“ erreiche, „und zwar gerade deshalb, weil die Trauer libidotheorietisch erklärt wird, ohne dass „auch bei der Trauer nach dem Schicksal des verlorenen Objektes in der Erinnerung des Trauernden“ gefragt würde (Küchenhoff 1996, S. 96). In der Tat fällt auf, dass Freuds Darstellung der Trauer allein libidotheorietisch funktioniert. Meine These ist, dass der manische Eindruck auch aufgrund einer konzeptionellen Leerstelle entsteht, da Freud nicht systematisch danach fragt, was mit den inneren Objekten angesichts der äußeren Zerstörung passiert. Mit dem Einbezug einer objektbeziehungstheoretischen Perspektive, die die Frage nach der Erinnerung an das Objekt einbezieht, lässt sich bezüglich der Vergänglichkeit die Spannung zwischen Manie und Depression zwar nicht auflösen, aber konzeptionell besser halten.⁴

Um diese These auszuführen, beziehe ich mich auf Roger Money-Kyrle, der als „acts of recognition“, also als anzuerkennende Tatsachen, Folgendes aufzählt: „the recognition of the breast as a supremely good object, the recognition of the parents' intercourse as a supremely creative

4 Eine Manie lässt sich beschreiben als „Flucht vor der Melancholie“ (Klein 1937, S. 271). Ein manischer Zustand ist charakterisiert durch ein „Allmachtsgefühl“ und „Verleugnung mit Überaktivität“ (ebd., S. 272). Verleugnet wird die Abhängigkeit von den geliebten Objekten, deren Verlust, so die Logik der Manie, ja gar nicht so gravierend sein kann, wenn sie erstens gar nicht so bedeutend waren und man zweitens sowieso ohne sie hervorragend auskommt.

act, and the recognition of the inevitability of time and ultimately death“ (Money-Kyrle 1971, S. 103). Für die hier dargelegten Überlegungen ist die letzte der anzuerkennenden Tatsachen am wichtigsten: die Anerkennung der Unausweichlichkeit der Zeit und des Todes. Das Verstreichen der Zeit sowie die Unausweichlichkeit des Todes, so Money-Kyrle, werde vielleicht nie ganz akzeptiert, dränge sich aber immer wieder gegen den Willen auf: „But to fear death is not the same as to recognize its inevitability, which is a fact forced on us much against our will by the repeated experience that no good (or bad) experience can ever last forever – a fact perhaps never fully accepted.“ (ebd., S. 104) Durch Erfahrungen des Verlustes, die schon sehr junge Menschen machen müssen, schiebt sich die Möglichkeit des Sterbens immer wieder ins Bewusstsein. Aus dem erfahrbaren, aber schwer zu akzeptierenden Umstand, dass insbesondere gute Erfahrungen nicht ewig andauern, entsteht die Erfahrung, dass auch Objekte nicht immer zur Verfügung stehen, ein Eigenleben haben und verloren gehen, da das Kind im Laufe seiner Entwicklung z. B. darauf verzichten müsse, an der Brust der Mutter zu trinken (vgl. ebd.). In Anschluss an Melanie Klein, die gezeigt hat, dass, wenn die Abwesenheit des guten Objektes nicht ertragen werden kann, anstelle der Vorstellung eines abwesenden positiv konnotierten Objektes die eines anwesenden schlechten Objektes tritt (vgl. Klein 1977), führt Money-Kyrle aus, dass es kurzfristig von Vorteil sein könne, ein verlorengegangenes ‚gutes Objekt‘ zu vergessen oder zu vergessen, dass es gut war: „In the short run, it may be easier to forget a lost good object, or to forget its goodness, than to mourn for it – especially if its loss is attributed to hating it for being absent.“ (Money-Kyrle 1971, S. 105) Allerdings kann nur ein Objekt, das erinnert wird, auch betrauert werden und nur ein Objekt, das betrauert werden kann – dessen nun verlorengegangene Güte als verlorene ausgehalten werden kann –, kann erinnert werden: „[B]ut at any rate the capacity to mourn, or pine for a loss, and the capacity to remember the lost object are inseparably linked. Without the memory there can be no mourning, and without the mourning there can be no memory.“ (ebd., S. 104)

Trauer und Erinnerung an das positiv besetzte Objekt bedingen sich gegenseitig. Für Freuds Ringen um den Umgang mit der Kultur angesichts ihrer Ge- und Zerbrechlichkeit hieße das, dass eine Haltung, die weder dazu tendiert, die Bedeutung des Verlustes in der Zukunft und damit die Vergänglichkeit letztlich zu verleugnen (*carpe diem*) und so die Zeit stillzustellen (nur die Gegenwart zählt!), noch angesichts des drohenden Verlustes melancholisch zu werden und ebenfalls die Zeit stillzustellen (was jetzt da ist, wird eh vergehen, deswegen wird es so behandelt, als sei es schon verloren), davon abhängig ist, ob und wie die inneren Objekte ihre Zerstörung überleben. Wenn sie als gut erinnert werden können, als in der Vergangenheit präsent, kann der äußere Verlust in der Gegenwart betrauert werden und es kann die Hoffnung bleiben, dass ähnlich gute Objekte wiedergefunden werden, dass die Zerstörung wieder gut gemacht werden kann. Der Vorteil dieser Perspektive ist neben ihrer größeren Differenziertheit, dass so der auftrumpfende Ton zurückgenommen werden kann, und mit der Erinnerung die Zeitlichkeit stärker in den Fokus rückt.

Vergänglichkeit und Nachträglichkeit

Anschließend an diese Überlegungen möchte ich nun auf eine weitere Form der Zeitlichkeit eingehen: die der Nachträglichkeit.⁵ Denn mit Rekurs auf die Nachträglichkeit lassen sich die Schwierigkeiten mit der Vergänglichkeit noch einmal anders fassen. Das Konzept der Nachträglichkeit ist eine frühe Konzeption Freuds, die ihn vor allem in den Jahren zwischen 1895 und 1900 beschäftigt, die er aber sein Leben lang beibehalten hat und dessen Spuren sich durch sein ganzes Werk ziehen (ausführlich zum Konzept der Nachträglichkeit vgl. Kirchhoff 2009). Es lässt sich sagen, dass das Konzept der Nachträglichkeit einem Unverständnis entsprungen ist und dieses hat produktiv werden lassen: Freud, noch ganz am Anfang der Entwicklung der psychoanalytischen Theorie und Methode, verstand seine Patientinnen nicht. Diese entwickelten anlässlich von Situationen, die für Außenstehende harmlos schienen, unangemessene, ja rätselhafte Symptome. Heute ist es ein nicht nur psychoanalytischer Allgemeinplatz, dass die angeblich so ferne Vergangenheit der Kindheit stetig wirkt und auf einmal aktuell werden kann, auch angesichts vorgeblich unscheinbarer Anlässe. Freud allerdings war diesem Phänomen erst auf der Spur, als er 1896 zu dem Schluss kam, dass *„kein hysterisches Symptom aus einem realen Erlebnis allein hervorgehen kann, sondern dass alle Male die assoziativ geweckte Erinnerung an frühere Erlebnisse zur Verursachung des Symptoms mitwirkt“* (Freud 1987b, S. 432, Hervorh. v. C.K.).

Freud beginnt nun, eine Verbindung herzustellen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, der zufolge nicht einfach nur Ereignisse als in der Zeit klar zu verortende, nacheinander liegende aufeinander bezogen werden. Freuds Konzept der Nachträglichkeit geht darüber hinaus: Die Bedeutung der Vergangenheit und der Gegenwart eines Individuums konstituieren sich gegenseitig. Die Gegenwart bestimmt, in welcher Form Vergangenes erinnert werden kann, wie sie sich als Erinnerung konstituiert, und die Vergangenheit wirkt in das Verständnis und Erleben der Gegenwart hinein. Das lässt sich anhand einer Fallgeschichte aus dem *Entwurf einer Psychologie* von 1895 verdeutlichen. Freud stellt die Protagonistin der Geschichte, eine junge Frau namens Emma, seinen Lesern folgendermaßen vor:

Emma steht heute unter dem Zwange, dass sie nicht *allein* in einen Kaufladen gehen kann. Zur Begründung desselben eine Erinnerung, als sie 12 Jahre alt war (kurz nach der Pubertät). Sie ging in einen Laden etwas einzukaufen, sah die beiden Kommis [Verkäufer], von denen ihr einer in Erinnerung ist, miteinander lachen, und lief in irgendeinem

5 Claudia Benthien (2011) sieht die Zeitlichkeit der Vergänglichkeit in Verbindung mit dem Trauma. Beiden sei gemein, dass im psychischen Versuch der Bewältigung das Vergehen der Zeit suspendiert werde. So werde etwa im Stilleben Zukunft und Gegenwart verknüpft und synchronisiert (ebd., S. 92), beim Trauma gehe die Diachronizität verloren, da es ja gerade das Trauma auszeichnet, wieder und wieder in die Gegenwart einzubrechen (vgl. ebd., S. 93). Das Konzept der Nachträglichkeit wurde im Kontext von Freuds früher Traumatheorie entwickelt, mich interessiert hier aber vor allem die Zeitlichkeit des Futur II in der Beziehung zur Vergänglichkeit.

Schreckaffekt davon. Dazu lassen sich die Gedanken erwecken, daß die beiden über ihr Kleid gelacht und daß ihr einer sexuell gefallen habe. (Freud 1987a, S. 445)

Für Freud bleibt diese Szene zunächst unverständlich: Was ist schon geschehen, das einen derartigen Schrecken mit andauernden Folgen hervorrufen könnte? Im Laufe des Gesprächs kommen Emma und Freud auf eine weitere Szene zu sprechen, welche chronologisch vor dem Erlebnis mit den beiden Männern liegt und die Emma vorher bewusst nicht erinnern konnte: „Als Kind von acht Jahren ging sie zweimal in den Laden eines Greißlers [Lebensmittelhändlers] allein, um Näschereien einzukaufen. Der Edle kniff sie dabei durch die Kleider in die Genitalien.“ (ebd.) Beide Szenen seien, so Freud, assoziativ verknüpft: Nicht nur, dass sie beide in einem Laden stattfinden, wichtiger ist noch, dass das Lachen der Kommis das junge Mädchen unbewusst an das Grinsen des Greißlers bei der Tat erinnert hat und damit an das Kneifen in die Genitalien. Entscheidend für die Wirkung der zweiten, augenscheinlich harmlosen Szene sei nun, dass Emma selbst sich inzwischen verändert hat: Sie ist in die Pubertät gekommen: „Die Erinnerung erweckt, was sie damals gewiß nicht konnte, eine *sexuelle Entbindung*, die sich in Angst umsetzt. Mit dieser Angst fürchtet sie, die Kommis könnten das Attentat wiederholen, und läuft davon.“ (ebd., S. 446)

Miteinander verknüpft konstituieren sich beide Szenen in ihrer nun traumatischen Bedeutung: Vor dem Hintergrund ihres eigenen Begehrens – sie findet einen der beiden jungen Männer sexuell attraktiv – erhält das Erlebnis mit dem Greißler einen sich auch für sie im vollen Umfang erschließenden sexuellen Gehalt, der Übergriff droht somit in seiner vollen Bedeutung als sexueller Übergriff bewusst zu werden. Entscheidend dabei ist, dass nun Emmas eigene Sexualität, ihr eigenes Begehren mit diesem Übergriff verbunden ist, so dass sie in der Szene mit den beiden Kommis aufgrund ihres eigenen Begehrens und dessen Bedeutung Angst bekommt. Hier zeigt sich deutlich, wie nachträglich die erste Szene durch die zweite ihre Bedeutung erhält und wie dieses vergangene Erlebnis in seiner durch das gegenwärtige Erleben bestimmten Bedeutung wiederum in das Erleben dieser Gegenwart eingreift und zu den nun nicht mehr unverständlichen Symptomen führt.

Das Futur II der Nachträglichkeit ist so in seiner Wirkung traumatisch und zugleich mit Hoffnung verbunden: ‚Es wird so gewesen sein‘ bedeutet, dass das Vergangene als Gegenwärtiges traumatisch wirken kann. Da die Wirkung des Vergangenen aber auch durch das gegenwärtige Erleben geprägt ist, wirken auch mögliche Veränderungen zum Positiven, wie etwa durch eine Psychoanalyse in der Nachträglichkeit. Auch dies beschreibt Freud: Was erinnert werden kann, kann nicht nur betrauert werden, es muss auch nicht mehr agiert werden, und kann zu Geschichte werden: Aus dem Andauern der Vergangenheit in der Gegenwart kann eine mögliche Zukunft entstehen, die anders ist. Die drei Zeiten Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft setzen sich derart auseinander.

Vergänglichkeit und Nachträglichkeit scheinen auf den ersten Blick nicht viel miteinander zu tun zu haben. Vergänglichkeit meint die Konfrontation mit einem Verlust: Alles, auch das eigene Leben, ist endlich und wird einmal Vergangenheit sein. Das, was ist und was man schätzt, vergeht

und es ist im besten Fall fraglich, ob es zurückgeholt werden kann. Die antizipierte Vergangenheit, das ‚Es-wird-bald-nicht-mehr-da-sein‘ gibt dem Vergänglichen eine besondere Qualität, das, was Freud den „Seltenheitswert in der Zeit“ nennt: Es ist schön, und gerade weil es vergänglich ist, wird es als schmerzhaft und traurig empfunden. Die Vergänglichkeit trägt auf diese Weise zu seiner Schönheit bei und führt zu einer nicht aufzulösenden Ambivalenz des Schönen.

Nachträglichkeit und Vergänglichkeit verbinden sich in einem Punkt, der dem Futur II, dem ‚Es-wird-einmal-so-gewesen-Sein‘, eine unerbittliche Note gibt. Zum Abschiednehmen kommt man oft zu spät. Viele Abschiede passieren, ohne dass man sie bemerkt. Dass man etwas zum letzten Mal getan hat, auf eine bestimmte Weise erlebt hat oder nicht mehr innerhalb einer unauffälligen Normalität, deren Bestand als selbstverständlich vorausgesetzt wird, erleben kann, zeigt sich oft erst, wenn es unwiederbringlich vorbei ist; der Verlust wirkt nachträglich. Ebenfalls nur nachträglich lässt sich vielleicht der Zeitpunkt bestimmen, an dem man hätte Abschied nehmen können und müssen, dann ist er jedoch schon vergangen und man kommt zu spät.

„Seltenheitswert in der Zeit“

Zum Schluss möchte ich noch einmal darauf zurückkommen, dass in Freuds Text der Tod auf doppelte Weise präsent ist: „als Vergänglichkeit, somit als der Verlust, der in der Zeitlichkeit selbst begründet ist und daher eine existentielle Kategorie darstellt, und als der Verlust, der aus Zerstörung, aus humaner Destruktivität resultiert“ (Küchenhoff 1996, S. 939). Auf diese Doppelung des Todes, die ebenso für die Vergänglichkeit gilt, weist auch André Green hin, der angesichts der historisch noch recht jungen Tendenz, den Tod aus dem Alltag zu verbannen und sich nicht mit ihm abzufinden wollen, feststellt, dass diese verwunderlicherweise neben einer „relativen Unbekümmertheit“ gegenüber der „Anhäufung von Zerstörungspotential“ (Green 2000, S. 267) stehe.

Angesichts von Kriegen, des Klimawandels, einer ökonomischen Dauerkrise, Regionen auf der Welt, von denen schwer vorstellbar ist, dass sich dort in absehbarer Zeit wieder auf menschenwürdige Art leben lassen lässt, ist Freuds Aufsatz hochaktuell. Die Frage nach der Popularität von Vanitas-Motiven aus dem Barock in Künsten und Kultur der Gegenwart, soll daher wie folgt beantwortet werden: In einer Gesellschaft, in der die Sintflut, die dem Soziologen Stephan Lessenich zufolge längst neben uns stattfindet (vgl. Lessenich 2016), da die Kosten für den Reichtum der wohlhabenden Länder in andere Regionen der Welt verlagert werden, weitgehend verleugnet wird, ebenso wie die schon stattfindenden Katastrophen und die aus dem heutigen Handeln folgenden künftigen, ist Zukunft nicht etwas zu Gestaltendes sondern etwas zu Vermeidendes: Aus Angst vor dem, was kommen könnte, wird das problematische (politische) Handeln fortgesetzt und die darin liegende Destruktivität wie deren Konsequenzen verleugnet. Wir leben in einer auf Dauer gestellten Gegenwart, in der Alter, Vergänglichkeit, Endlichkeit, Sterben und Tod nur stören.

Das Insistieren der Vanitas-Motive in der Gegenwartskunst bringt – ähnlich wie Freuds Text im Goethe-Band – etwas Verleugnetes ans Licht und kann so als symptomatisch begriffen werden,

als Hinweis auf ein Problem wie auf Veränderungsbedarf. Dies würde bedeuten, unter Anerkennung der durch die Vergänglichkeit gestifteten Ambivalenz des Schönen und Bewahrenswerten und ihrer Folgen, in Erinnerung an das verlorene oder verlorenzugehene drohende Gute daran festzuhalten, dass es möglich sein könnte, es wiederzugewinnen, auch wenn dies mühsam ist, vielleicht sogar, wie Freud meinte, dauerhafter und auf ‚festerem Grund‘. Voraussetzung dafür wäre die Anerkennung des (drohenden) Verlustes.

Literatur

- BENTHIEN, C. (2011): ‚Vanitas mundi‘. Der barocke Vergänglichkeits-Topos in bildender Kunst, zeitbasierten Medien und Literatur der Gegenwart. In: Nordverbund Germanistik (Hg.): Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970. Bern, S. 87–109.
- FREUD, S./BINSWANGER, L. (1992): Sigmund Freud – Ludwig Binswanger. Briefwechsel 1908–1938. Hg. v. Fichtner, G. Frankfurt/M.
- FREUD, S. (1915): Zeitgemäßes über Krieg und Tod. Imago 4 (1), S. 1–21.
- FREUD, S. (1987a): Entwurf einer Psychologie [1895]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Nachtragsband. Hg. v. Freud, A. u. a. London, S. 373–486.
- FREUD, S. (1987b): Zur Ätiologie der Hysterie [1896]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 1. Hg. v. Freud, A. u. a. London, S. 425–459.
- FREUD, S. (1987c): Die Traumdeutung [1900]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 2/3. Hg. v. Freud, A. u. a. London, S. 1–701.
- FREUD, S. (1987d): Vergänglichkeit [1916]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 10. Hg. v. Freud, A. u. a. London, S. 358–361.
- FREUD, S. (1987e): Trauer und Melancholie [1917]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 10. Hg. v. Freud, A. u. a. London, S. 428–446.
- FREUD, S. (1987f): Das Ich und das Es [1923]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 13. Hg. v. Freud, A. u. a. London, S. 237–289.
- GOETHEBUND BERLIN (Hg.) (1916): Das Land Goethes 1914–1916. Stuttgart.
- GREEN, A. (2000): Das sterblich-unsterbliche Ich [1982]. In: Ders.: Die tote Mutter. Psychoanalytische Studien zu Lebensnarzissmus und Todesnarzissmus. Gießen.
- KLEIN, M. (1937): Zur Psychogenese der manisch-depressiven Zustände. In: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse 5, S. 256–283.
- KLEIN, M. (1977): Die Psychoanalyse des Kindes [1932]. In: Dies.: Gesammelte Schriften, Bd. 2. Hg. v. Cycon, R. Stuttgart.
- KIRCHHOFF, C. (2009): Das psychoanalytische Konzept der ‚Nachträglichkeit‘. Zeit, Bedeutung und die Anfänge des Psychischen. Gießen.
- KÜCHENHOFF, J. (1996): Trauer, Melancholie und das Schicksal der Objektbeziehungen. Eine Relektüre von S. Freuds ‚Trauer und Melancholie‘. In: Jahrbuch der Psychoanalyse 36, S. 90–117.

- LEHMANN, H. (1966): A Conversation Between Freud and Rilke. In: *The Psychoanalytic Quarterly* 35, S. 423–27.
- LESSENICH, S. (2016): *Neben uns die Sintflut. Die Externalisierungsgesellschaft und ihr Preis*. Berlin.
- MONEY-KYRLE, R. (1971): The Aim of Psychoanalysis. In: *International Journal of Psychoanalysis* 52, S. 103–106.
- RAZINSKY, L. (2015): On Time, Transience and Literary Creation: Freud and Rilke a Century Ago. In: *Forum for Modern Language Studies* 51 (4), S. 464–479.
- RILKE, R. M. (1987): *Sämtliche Werke*, Bd. 7. Hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit R. Sieber-Rilke. Frankfurt/Main.
- SCHOLL, D. (2006): ‚Vanitas vanitatum et omnia vanitas‘: Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematik. In: Knopp, V./Dies. (Hg.): *Bibeldichtung*. Berlin, S. 221–260.
- SVETTLER-OTTE, S. (2006): *Die Melodie des Abschieds. Eine psychoanalytische Studie zur Trennungsangst*. Stuttgart.
- UNWERTH, M. von (2010): On Transience: Freud, Rilke, and Creativity. In: *Issues in Psychoanalytic Psychology* 32, S. 133–146.

Anne Eusterschulte

Nachleben der Antike und Figurationen barocker Zeiterfahrung in Cy Twomblys Orpheus-Studien

Abstract

An einer Serie von Studien Cy Twomblys zum antiken Orpheus-Mythos versucht der Beitrag, in Rekurs auf Walter Benjamins Überlegungen zu Zeitlichkeit, Schrift und Allegorie, Transpositionen des barocken Vanitas-Verständnisses nachzuzeichnen. Der Fokus liegt auf paradoxen Figuren von Entschwinden und überzeitlichem Nachleben, Verstummen und Nachhallen, die sich als Spuren eines transitorischen Prozesses inmitten entrinnender Zeit lesen lassen. Anklänge an barocke Vergänglichkeits-Allegorien manifestieren sich über die Verschränkung von Temporalitäten in der materialen Faktur von Schrift und Schreibgesten. Sie weisen auf Bedeutungsschichten antiker Mythologie, auf die klangliche Dimension poetischer Sprache und führen auf ein Nachleben der Antike in musikalischer Skripturalität.

Die Auseinandersetzung mit antiken Mythologemen um den Sänger und Dichter Orpheus bewegt sich durch eine Vielzahl der künstlerischen Arbeiten Cy Twomblys. Nicht nur tritt der Name als Schriftzug immer wieder in Erscheinung, sei es wie eine Inschrift dem Malgrund geradezu eingeschnitten oder als bewegte Schreibgeste in den Bildraum ausgreifend, in Form handschriftlich eingetragener Zeilen aus Rilkes *Sonetten an Orpheus* oder als flüchtiges Notat in einem partiturhaften Bildkomplex. Das Signum Orpheus, insbesondere das initiale ‚O‘, fokussiert die antike Götterwelt, ruft die Spannung der kontrastiv besetzten Götter Orpheus und Dionysos auf und kreist um die Klage eingedenk des unwiederbringlichen Verlusts von Eurydike. Es sind existentielle Schwellenbereiche zwischen Leben und Tod, zerreißendem Schmerz und hingebungsvollem Glück, Kollisionen in der Konfrontation von Sterblichen und Unsterblichen und das heißt stets Liminalzonen zwischen Zeitlichkeit und Ewigkeit, sichtbarer und unsichtbarer Welt, die sich in materialen Übergangs- und Umschlagsbewegungen als zeitliche Phänomene im Bildraum artikulieren.

Die mit der Orpheus-Figur adressierten, einander durchdringenden antiken Mythologeme provozieren nicht nur künstlerische Translationen in Sprachen der Musik, Dichtung, Skulptur oder Malerei. In ihnen gewinnt eine ästhetische Theoriebildung materiale Kontur, die in Rekurs auf Friedrich Nietzsche auf eine elementare, produktive Spannung von dionysischen Kräften der Zerstörung, des rauschhaften Selbstverlusts an die Natur bzw. eines das Ich entgrenzenden Taumels und einer apollinischen Kraft künstlerischer Gestaltgebung in die Welt der Kunst führt.

Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* legt eine Spur zu Rilke, in dessen dichterischem Werk das Widerspiel von dionysischer Auflösung und Selbstversenkung in ein „unbegrenztes In-Allem-Leben“ (Rilke 1996c, S. 163) einhergeht mit einem traumwandlerischen, die Schönheit besingenden, geradezu erklärenden dichterischen Aufschwung.

Die Orpheus-Dionysos-Motivik fundiert nicht nur die Ambiguität künstlerischer Existenz, sondern ebenso die Intensität einer komplementären Spannung in poetischen Gestaltwerdungen. Rilkes dichterische Sprache findet in den malerisch-zeichnerischen Orpheus-Adaptionen Twomblys einen Widerhall. Es sind materialiter ausgeschriebene Reflexionen auf Zeitlichkeitsstrukturen eines Sprachgeschehens, Gesten von Schrift und Schreiben, in denen Twombly Dimensionen ästhetischer Erfahrung thematisiert: eine paradoxe Phänomenalität von Zeitlichkeit und Verfall – und es wird zu zeigen sein, wie hierin Transformationen barocker Vanitas-Konzepte anklingen.

Giorgio Agamben hat die „bellezza che cade“, eine Schönheit im Verfall, ausgehend von einem skulpturalen Werk Twomblys (*Untitled [Gaeta]* 1984), das einen Auszug aus Rilkes zehnter *Duineser Elegie* birgt – „that almost overwhelms us / when a happy thing falls“ – als Grundfigur der künstlerischen Arbeit Twomblys herausgestellt: Eine Schönheit, die im Prozess ihrer Entfaltung umschlägt in ein Verfallen und für Agamben ein messianisches Moment der Kunst offenbar werden lässt, eine Zäsur (Agamben 2017, o. S.; vgl. Braungart 2014, S. 297–299).

Das Moment von Unterbrechung bzw. Umbrechen der aufsteigenden Bewegung in eine Kadenz, ein gleichzeitiges Ab- oder Verfallen, erlaubt es, barocke Reflexionen auf Vergänglichkeit in Erinnerung zu rufen. Die Erfahrung unaufhaltbar fortschreitender Vergänglichkeit und das momenthafte Aufgehen von Zeitlosigkeit bzw. eine Leichtigkeit, die sich dem Sog des Vergehens und Vergessens entzieht, führt zu Twomblys Orpheus-Studien. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, vor dem Hintergrund barocker Vanitas-Konzeptionen und eingedenk einer für das Barock charakteristischen Erfahrung von Flüchtigkeit, Fragilität und Nichtigkeit der innerweltlichen Existenz (vgl. Benthien 2011), den Blick für Modi einander überkreuzender Zeitlichkeiten im Werk Twomblys zu sensibilisieren. Die barocke Antithetik von Weltverneinung und Diesseitsbejahung, *memento mori* und *carpe diem* angesichts eines menschlichen Lebens, das gleich einem flüchtigen Windhauch vergeht (vgl. Scholl 2006, S. 226–231), bzw. dem das stete Konfrontiert-Sein mit dem Verfall zu Asche und Staub Mahnung an eine Umkehrung (*conversio*) ist, kehrt in transponierter Form in den schriftzeichnerischen Gesten als Ambiguität von Zeiterfahrungen wieder. In Bewegungen des Entschwindens, des Entfliehenden bzw. des sich verflüchtigenden Scheins und im Gegenzug in Momenten einer intensiven zeitenthobenen Erfüllung erscheint in vergehender Schönheit ein In- und Gegeneinander-Laufen von Zeitdimensionen. Es zeigt sich als paradoxes Zugleich von verrinnender Zeit und eines diesem Schwinden immanenten Versprechens überzeitlicher Serenität:

1. Fragen von Zeit und Vergänglichkeit setzen die Antiken-Adaptionen in ein anderes Licht. Dabei geht es nicht um einzelne Gestalten oder Episoden der antiken Mythologie als Sujet künstlerischer Darstellung, sondern darum, wie im Spiel mit Mythologemen Figurationen von Zeitlichkeit in Erscheinung treten und so ein Nachleben der Antike thematisch wird.

2. Die Thematisierung von Temporalitäten geht unmittelbar in die malerisch-zeichnerischen Verfahren ein. Indem sie repräsentationale Auffassungen künstlerischer Darstellung ebenso wie Modelle einer kontinuierlichen Zeitfolge oder konventionelle Wahrnehmungsmuster und Assoziationsgefüge durch die Faktur aufbrechen oder durchstreichen, machen sie Zeit erfahrbar.

3. Künstlerische Interventionen rufen über ein Ineinanderspielen von Bild- und Schriftlichkeit Konnotationen des Orpheus-Mythos wach. *Schriftbilder* bzw. Bild- wie Klangvorstellungen evozierende Schreibsequenzen irritieren die Raum- und Zeitgefüge. Die Figurationen der Zeitschwelle bzw. des schmalen Grades zwischen Vergänglichkeit und Überschreitung des Endlichen lassen sich in Rekurs auf barocke Vanitas-Topiken interpretieren. Walter Benjamins Überlegungen zur barocken Allegorie, insbesondere seine Exposition des sprachlichen Ausdrucks bzw. der Schrift sowie Studien von Roland Barthes, Jacques Derrida oder Theodor W. Adorno können als methodische Folie der Auseinandersetzung mit Twomblys Orpheus-Studien herangezogen werden. Sie rücken die *écriture* als praktische Vollzugsform in den Fokus. Damit verschiebt sich der Fokus von einer existentiellen Kontingenzerfahrung, wie sie den barocken *Vanitas*-Begriff prägt, zu einer geschichts- und zeitphilosophischen Lesart von Allegorien der Brüchigkeit, Disparatheit und Fragmentarisierung bzw. zu einem katastrophischen Moment von Welterfahrung, das sich in den materialen Zeichen der Zerrüttung als Schrift manifestiert. Nicht zuletzt ist es die Polysemie der Vergänglichkeitstopiken (vgl. Scholl 2006, S. 231) bzw. deren Vieldeutigkeit, die eine Engführung barocker und moderner Interpretamente fruchtbar macht.

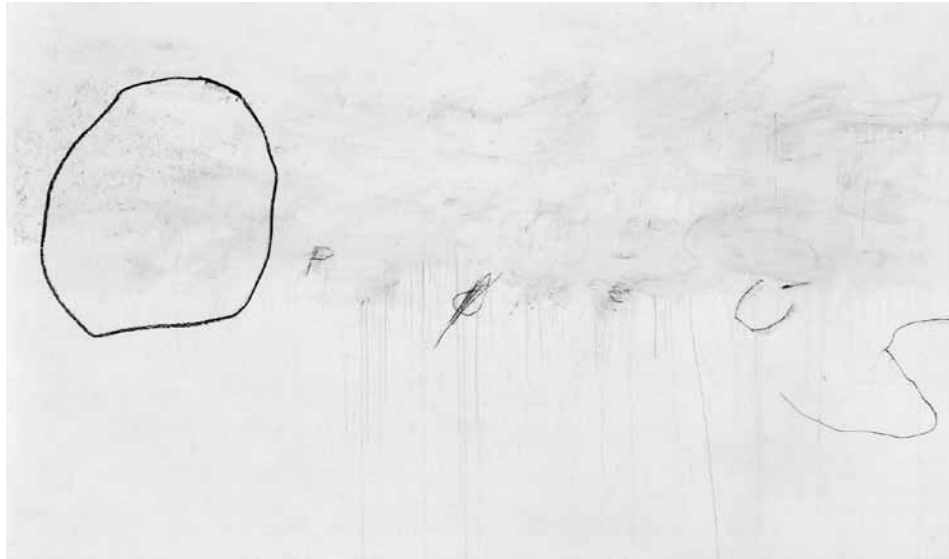
4. Der von Benjamin exponierte Status der Allegorie lenkt den Blick auf Dimensionen barocker Weltauffassung bzw. der Wahrnehmung von Zeit und Geschichtlichkeit in künstlerischen Verfahren Twomblys. Die ästhetische Erfahrung von Schreib- bzw. Zeichengesten hat nicht zuletzt politische Implikationen.

5. Der gebrochene Charakter von *Schriftbildern* und die chiffrenhafte Faktur der malerisch-zeichnerischen Bewegung von Verzeitlichung und Stillstellung als Ausdruck des Ineins von Tod und Leben, Orpheus und Dionysos, führen zur Dynamik von Notationen und Klang, Musik und Zeitlichkeit.

Verlorene Antike?

Dass die griechisch-römische Antike eine wesentliche Referenzebene in Twomblys künstlerischen Auseinandersetzungen darstellt, ist unverkennbar und erforscht (vgl. Greub 2014 u. 2017, Braungart 2014, Jacobus 2016). Die materialen Ausdrucksformen einiger weniger ausgewählter Arbeiten Twomblys zum antiken Orpheus-Mythos bzw. die Kontrastierung von Orpheus- und Dionysus-Motiviken lenken indes die Aufmerksamkeit auf die darstellerische Faktur von Schriftlichkeit, auf den Schreibgestus sowie die Frage, wie sich Dynamiken von Verzeitlichung in der Struktur von sprachlichen Elementen bzw. dem Schreibgeschehen formieren.

Deutlich fällt in dem Gemälde *Orpheus 1979* (Abb. 1) eine Horizontalbewegung in den Blick. Der obere, malerisch mehrfach bearbeitete Bereich überzieht die grundierte Leinwand bis zur



Hälfte. In einer Verdichtung von lasurhaft aufgetragenen, milchigen, cremefarbenen Tönungen, die hier und da bläuliche Untermalungen zu erkennen geben, zeigen sich tieferliegende Spuren in Graphit oder Ölkreide, die sich nun fast aufgelöst, übermalt und verwischt schemenhaft durchdringen und Trübungen in der deckenden Malerei hinterlassen. Auf dieser Schwelle bewegen sich in dunklen Ölkreide-Zeichen griechische Lettern in leicht abfallender Folge: *Ορφεύς*. Gesperrt, mit großem Abstand zwischen den einzelnen Schriftzeichen, ziehen sie sich quer durch den mittleren Bildgrund, z.T. in mehrfacher Strichführung, auf der Basis von Bleistiftvorzeichnungen oder auch überzogen, wie aufgeweicht aber die Dominanz bewahrend. Der prägnante und kroidig-brüchige Duktus der Buchstaben steht im Kontrast zur weichen Anlage des Malerischen. Er markiert die Übergangszone und steht zugleich zwischen den Sphären. Dünne Schlieren fließen aus dem bewegten, verwischten, vielfach übertünchten Bildraum in den unteren Bildbereich, bilden Strahlen und zeigen eine vertikale Bewegung verrinnender Ausläufer von früheren Malprozessen. Durch diese ineinander vermalten, lichten und doch dichten Schichten dringen die Spuren der Schriftfragmente, Züge, die in der Unkenntlichkeit gleichsam noch rumoren, gelesen sein wollen und doch abgesunken sind. Nicht mehr entwirrbare Segmente eines bedeutungs- und zeitgesättigten Gewölks, das herab in die Fläche zieht. Erinnern wir uns an Benjamins Charakterisierung des Barock als

eine geistige Verfassung [...], die, so exzentrisch sie die Akte der Verzückung zu erheben wußte, in ihnen weniger die Welt verklärte, als einen Wolkenhimmel über ihre Fläche streichen ließ. Die Maler der Renaissance wissen den Himmel hoch zu halten, in den Gemälden des Barock bewegt die Wolke sich dunkel oder strahlend auf die Erde zu. (Benjamin 1991, S. 258)

Auch hier scheinen zwei Sphären aufeinander zu treffen, eine Ober- und Unterwelt, ein Bereich der raum-zeitlichen Schichtungen bzw. der verfließenden körperlichen Zeit und eine von Zeitspuren freie, unbeschriebene Fläche. Ein Moment, das uns wieder begegnen wird: Zeit als geradezu körperliche Verletzung oder Wundmal einer Trennung tritt in dem mehrfach durchgestrichenen griechischen ϕ in Erscheinung, ein durchtrennter Kreis; selbst der Akzent auf dem $\acute{o}$ setzt einen Schnitt. Auf späteren Arbeiten kehren solche Einschnitte wieder: Verwundungen der Leinwand, Male eines Schmerzes, *Akzente* einer Intonierung.

Die krakelige Omikron-Notation, der Anfangsbuchstabe von *Orpheus*, umkreist ein Segment des Übermalungsbereichs und den noch unbeschriebenen Grund, fokussiert die horizontale Trennung und fasst sie in Eins. Gesten, die als Verweis auf den Transitbereich zwischen geschichtlicher Welt und zeitloser Götterwelt gelesen werden können. *Orpheus*, dieser Name gibt sich in den griechischen Lettern zu erkennen. Wer der griechischen Schrift nicht kundig ist wird vielleicht einige Zeit auf das Entziffern verwenden und beginnen, die Schriftzeichen aus der räumlichen Situierung in eine zeitliche Abfolge zu bringen, bis sich das Wort ergibt. Und selbst wenn wir dies nicht laut tun, hören wir den Namen – und rufen alles, was sich mit ihm verbindet herbei. Das gleichzeitig im Bild Gegebene wird zur Sukzession, die sich als zeitliches Nacheinander mit Sinn erfüllt. Zugleich fungiert die Buchstabenschrift als Notation eines Klangs, eben des Namens, in dem die Kulturgeschichte der antiken Götterwelt aufgerufen wird. Dimensionen einer Philosophie der Zeit, die in der Erinnerung in Szene tritt.

Roland Barthes hat den Charakter dieser Schriftzeichen – oder sollten wir sagen Schriftzeichnungen – hervorgehoben. Sie bewegen sich in einem Anspielungsfeld, beziehen sich mit Angedeutetem auf eine Kulturgeschichte, ohne etwas Spezifisches auszusagen. Die Schrift zeigt sich unlesbar, eine *écriture illisible* (vgl. Barthes 2013, S. 231; siehe auch Barthes 1982, S. 202), die wie eine „grillenhafte Erinnerung an eine verblichene Kultur, nur die Spur weniger Wörter hinterlassen hat“ (Barthes 1983, S. 10). „Man gräbt auf den Inseln Norwegens Urnen mit Eingravierungen aus, die nicht zu entziffern sind. Wem gehören jene Aschen? Die Winde wissen nichts davon.“ (Barthes 1974 S. 202)

Auf den Chiffren- und Rätselcharakter von Schrift hat Benjamin im Kontext seiner Studien zum barocken Trauerspiel wiederholt hingewiesen. Hieran anknüpfend wird die Chiffrenhaftigkeit bei Adorno zum Grundzug einer Ästhetik, die den direkten Bezug auf einen Referenzgegenstand abschneidet. Es ist ein Deuten auf etwas hin, das sich der direkten Bedeutungszuweisung verweigert (vgl. Adorno 1998a, S. 189 u. 193) und zugleich Kritik an einem identifizierenden Modus begrifflicher Sprache, die semantischen Vielstimmigkeiten nicht gerecht werden kann, bzw. prinzipiell eine Kritik am Primat der Sprache zu Lasten der Schrift ist (vgl. Derrida 1983, S. 20–35).

Die kritischen Interventionen der Schrift weisen auf eine Antike zurück, die verloren gegangen scheint an musealisierende Aneignungen, die Antike zum Kulturgut machen, ihr das Leben, die dramatischen Geschichten ausgesaugt haben. Gegen antikisierende Fixierungen setzen die malerisch-zeichnerischen Inschriften Twomblys Uneindeutigkeiten:

Das Arme, das Ungeschickte, das Linke und damit in Zusammenhang das Rare agieren als Kräfte, die die Tendenz der klassischen Kultur, aus der Antike ein Reservoir dekorativer Formen zu machen, brechen: die apollinische Reinheit des griechischen Bezuges, die im Leuchten der Leinwand zu spüren ist, der morgendliche Friede ihres Raumes werden ‚erschüttert‘ durch die Dürftigkeit der Schriftzüge. (Barthes 1983, S. 86)

Schriftzeichen, die Mythen adressieren, weisen auf Vorstellungstraditionen und deren Filiationen, auf Imaginationen einer Götter- und Menschenwelt, die nicht ins Bild gesetzt wird, der keine Gestalt und kein zeitspezifisches Gewand angelegt wird. Eine imaginative mythische Urzeit verlebendigt sich in ihrer Zeitlosigkeit, durch die Schrift, den Wortlaut, und das heißt auch einen Klang, Nachhall und -leben: *mémoire*.

In dieser Erinnerungsfunktion ist Schrift nicht nur Hilfsmittel für das Gedächtnis oder bloßer Informationsträger. Schriftdokumente müssen interpretiert werden, damit etwas in der Erinnerung wieder auflebt: „tout ces documents ne peuvent resurgir à l'état de mémoire que s'ils sont interprétés“; es bedarf einer Deutung, damit aus der Graphie (*graphie*), dem Hingeschriebenen, Schrift (*écriture*) wird: „champ de la signifiante infinie“ (Barthes 2006, S. 91). Dieses ‚Feld‘ der unendlichen Bedeutung erstreckt sich nicht nur auf ein imaginatives Zirkulieren von Kontexten früherer oder zeitgenössischer Überlieferungen und Ikonographien. Die Faktur und das materiale Erscheinungsbild entfalten Wirkkraft in typographischen, kalligraphischen oder autographischen Einschreibungen. Sie rufen Assoziationen an Inschriften in Stein oder handschriftliche, persönliche Notizen wach, Zeiträume, die ins Jetzt emergieren. Und eben dies geschieht mit dem *Schriftbild* Orpheus bei Twombly.



Abb. 2 Cy Twombly: *Orpheus*, Ölfarbe, Wachsstift, Buntstift auf Papier, 195, 2 x 151, 3 cm, 1979, Cy Twombly Foundation.

Adressiert ist auf diese Weise ein Subjekt der Erinnerung, das in den Flecken, den Verwischungen und gestischen Bewegungen des Malers ein Schweben, das Nicht-Ergreifen-Wollen, den Duktus der Vagheit fernab einer Eroberung zu gewahren beginnt (vgl. Barthes 1983, S. 87) und in dieses Spiel der Zeiten eintritt. Orpheus, der Sänger und Dichter, wird vergegenwärtigt. Ein polyphones Nachleben, so könnte man mit Benjamin sagen, im Echowald der Sprache (vgl. Benjamin 1992, S. 58), übersetzt in eine Jetztwahrnehmung, der die Zeit des Zeichnens und Zeichen-Setzens von der Hand des Künstlers als subjektiver körperlicher Gestus ebenso innewohnt wie die erinnerte Zeit mythologischer Urszenen und deren kulturgeschichtliche Interpretamente.

Ist es ein bloßer Zufall, dass das Omikron und das terminale Sigma, ins Lateinische zusammengelesen *Os*, den Mund ergeben aber auch an Knochen und Gebein gemahnen? Vor allem die starke, kreibige Faktur des Omikron tritt in ihrer Selbständigkeit hervor. Kontur eines griechischen Schriftzeichens oder Zahlzeichen, Zero – Ausdruck einer Annullierung oder des Nichts? Kreis als Symbol der Zeit, oder Vokal der Anrufung, also ein vokatives ‚O‘, so dass sich hier eine seelische Bewegung, der Odem gleichsam verlaublich (vgl. Astrachan 2017, o. S.) All das ist im Spiel und doch keines ausschließlich. Twombly lehnt sich nicht zuletzt an Gedichtzeilen Rilkes an, der in seinen Sonetten immer wieder mit einem ausgerufenen ‚O‘ ansetzt (vgl. Jacobus 2016, S. 45), und ebenso ließen sich die Ausrufe in Christoph Willibald Glucks Arien vernehmen.

Die Anmutung einer An- oder Ausrufung bestimmt eine Reihe von Zeichnungen aus dem Jahr 1979 (Abb. 2), auf denen deutlicher noch eine abfallende Bewegung der Lettern, die den griechischen Namen Orpheus formieren, zu verfolgen ist. Wie abgelöst von ihrem Initial zeigen sie sich geradezu herabtaumelnd, versprengt. Verschwindende Fragmente im Verhältnis zum übermächtigen O, das sich hier auf spiegelschriftlich sichtbare Götternamen in griechischen Großbuchstaben legt und in seiner Größe in dieses andere Register einschreibt, in Hintergrundkontexte des Vordergründigen. Und doch bleibt es in seiner schwarzen Faktur in Ölfarbe auch im Diesseits des Vordergrundes. Wiederum werden hier nicht nur Horizontale und Vertikale, sondern über die Schriftfaktur und -farbe auch Schwellensituationen thematisch. Jeweils ein Großbuchstabe der gespiegelten Götternamen wird eingekreist im Echoraum dieses tönenden O. Das Hintergründige zeigt sich, als hielte man ein Papier gegen das Licht, so dass das auf der Rückseite Geschriebene durchscheint: MAPΣ. Spiegelschriften oder palimpsestartige Umkehrungen einer Schreib- und Lesezeit, die im Widerspiel der Zeichen mythologische Szenen evozieren.

Zeichenschrift der ‚Vergängnis‘

Die Überlagerung von Zeitlichkeiten wird in den malerisch-zeichnerischen Formfindungen allorten sichtbar. Die kitzelhaft verbogenen Ausführungen der Lettern rücken die Ausführung in den Blick und dieses zeitliche Prozedere wirft Fragen auf, verweigert ein eiliges Darüber-Hinweg-Sehen. Ist das schnell dahingeworfen und beiläufig? Oder zeugt es von einer gewissen Anstrengung? Twombly lässt retrospektiv das Entstehen einer Bewegung, ihren Handstreich erfahrbar werden, ein Werden in der Zeit. Der konkrete Zug exponiert die Produktion (vgl. Barthes 1983,

S. 29), ein Herausführen (*pro-ducere*) oder Herausreißen, mit der die Kunst einem kulturgeschichtlich gefassten, mythologischen bzw. historischen Reservoir lebendige Momente entreißt. Das Sichtbarwerden der Strichführung, die ein wenig ins Stocken zu geraten sein scheint, so als sei sie auf unebener Fläche unterwegs, die Hand etwas fahrig, aber auch die Materialität des kreidigen Umfahrens einer Szene des Bildraumes, all das erzeugt Aufmerksamkeit für den Duktus der Schrift bzw. die körperlichen Regungen des Schreibenden. Prozesse der Überzeichnung oder Übermalung, der wiederholten Revision von Strichführungen, das Verwischen und die eigendynamische Verhaltensweisen des Materials (Farben, die verlaufen, Tropfen bilden; Schichten, die sich opak geben, gegen- wie miteinander agieren; Gerinnungen, Verhärtungen, feine Haarrisse oder Absprengungsreaktionen), all diese widerständigen Verhaltensweisen des Materials indizieren zeitliche Prozesse, sind *Spuren* der Zeit.

Die materialen, Zeit indizierenden Schichten verweisen auf kulturzeitliche Schichtungen, die sich in verblichenen Signaturen, in Andeutungen von Schrift vage zu erkennen geben. Der Jetztzustand ist durchsetzt von Sedimentierungen des Vorausgegangenen. Niemals ganz getilgte Spuren einer Annullierung, Ausstreichung oder eines Wegwischens werden sichtbar: „eine wahrhafte Philosophie der Zeit“ (Barthes 1983, S. 19). Die Ein- und Entschreibungen formieren darüber hinaus perzeptive Zeitstrukturen. Sie initiieren ein fluktuierendes Spiel von Vorstellungs- und Erinnerungsprozessen. Zugleich eröffnen die Faktur, der Schriftcharakter und das Durchschlagen von Tiefenstrukturen unterschiedliche Leserichtungen und Sichtverläufe. Es sind implizite Reflexionen auf die Zeitlichkeit eines In-Erinnerung-Rufens, das sich diskontinuierlich an materiale Ausdrucksformen bindet. Momente der Flüchtigkeit, des Brüchigen aber vor allem Transitorischen bestimmter Anmutungen, die vor barockem Hintergrund auf eine paradoxe Zeitlichkeitserfahrung schließen lassen. Bei Twombly laufen die Erfahrungen des Aufscheinens und Verschwindens ineinander. Das schichtende Überschreiben, Modus eines Transkribierens, tritt in die Fläche. Überzeichnungen, vielleicht sogar malerisch-zeichnerische *Überzeitigungen*, lassen das Tieferliegende in seiner Versunkenheit durchscheinen, das Frühere im Späteren zurückkehren und die Oberhand gewinnen. Das im Malgrund Geborgene erobert sich Durchbrüche. Dieses Fort- und Nachleben, das ebenso Zeugnis ablegt vom Verschwinden, weckt ein Bewusstsein für die allgegenwärtige Vergänglichkeit wie für Momente der Emergenz.

Es sind nicht zuletzt Figurationen barocker Welterfahrung, die eine augenblickshafte Schönheitserfahrung in der „Zeichenschrift der Vergängnis“ (Benjamin 1991, S. 353) gewähren, d.h. über die Nichtigkeit des Jetzt auf eine zeitlose Schönheit weisen, auf den Widerschein eines fernen Lichtes auf dem dinglichen Grunde der Trauer (vgl. ebd., S. 334). Auf diesem schmalen Grat deutet sich auch ein utopisches Moment an: „Tod-Leben, in einem einzigen Gedanken, in einer einzigen Gebärde. [I]n einem unnachahmlichen Strich die Inschrift und das Auswischen, die Kindheit und die Kultur, das Abschweifen und die Erfindung.“ (Barthes 1983, S. 20)

Orpheus

Dieses transitorische Moment entfaltet sich in den Orpheus-Studien Twomblys. Nach der antiken Mythologie soll Orpheus' Gesang von berückender Schönheit gewesen sein, so dass der Liebreiz von Stimme und Lyraspiel Steine, Tiere, Menschen, die gesamte Natur in Rührung zu versetzen vermochte. Nachdem seine Gemahlin, die Nymphe Eurydike, vor der Vergewaltigung des Aristaios fliehend an einem Schlangenbiss starb und fortan ins Totenreich entrissen war, wurde Orpheus, kraft des Zaubers seines Gesangs, von den Göttern die Gunst erwiesen, die Geliebte aus dem Hades heraufzuführen – unter der Bedingung, auf dem Wege hinauf, nicht nach ihr hinabzuschauen. Im Vollzug dieses Geschehens tritt die tragische Wende ein. Weil er ihre Schritte nicht hört, wendet er sich nach ihr um und muss so die Geliebte unwiederbringlich verloren geben (vgl. Vergil, *Georg.* 4, 453–527).

Geradezu paradigmatisch wird an der Orpheus-Euridike-Motivik eine Wendung, im literalen wie übertragenen Sinne markiert, die eine Gratwanderung des Sterblichen zwischen Leben und Tod, immerwährendem Verlust und überzeitlich verliehener Hoffnung darstellt. Eine existentiell wie ästhetisch transitorische Situation. Orpheus wird zum Inbegriff eines Sängers der sehnsuchtsvollen Trauer und zugleich zum Zeugen einer Schönheit, die über den Tod hinausreicht: in einem unendlich tönenden Gesang, der nicht mehr zum Schweigen kommt und die gesamte Natur mit Klage erfüllt. Kunst als Ausdruck einer stets gebrochenen Schönheit – hier kommen mit Benjamin Barock und Moderne zusammen.

Nach Ovid wird Orpheus von wutentbrannten Mänaden – dem Gefolge des Dionysos – in einem Kampfezzess unter jähem Geschrei und Getöse durch Wurfgeschosse brutal zerschmettert. Dem blutig zu Boden Geworfenen hacken sie schließlich den Kopf ab, um dem betörenden Gesang endgültig ein Ende zu machen (vgl. Ovid, *Met.* XI, 1–66). Orpheus' Seele entweicht in einem Hauch in alle Winde. Weinen, Entsetzen und tiefe Trauer ziehen darauf ein in die Natur, in den Klagegesang der Vögel, in tränenüberschwemmte Flüsse; Wälder entlauben sich, Fluss- und Baumnymphen hüllen sich in Schwarz und lösen die Haare. Ein Zustand der Auflösung, wie die zerstreuten Glieder des zerschmetterten Sängers, dessen Haupt und Leier vom Fluss Hebros davongetragen werden. Auf wundersame Weise tönt die klagende Leier weiter und auch die tote Zunge setzt leise murmelnd ihre Klage fort, begleitet vom Echo der Ufer, bis sie auf Lesbos angespült werden. Die Klage angesichts des Frevels tönt von da an als Widerhall durch die Welt der Sterblichen.

Im Barock wird, so Benjamin, die Natur zum Schauplatz der Trauer. Sie verweist auf die Trostlosigkeit der sterblichen Welt und ihre vergehende Schönheit „mit dem Flohr der Traurigkeit“, so der barocke Dichter Johann Gottfried Schiebel, dessen Worte Benjamin im *Trauerspielbuch* als Motto aufruft, um zu zeigen, wie Elemente griechischer Tragödie in eine Naturhistorie übersetzt werden, in der „das ‚ursprüngliche Weh der Schöpfung ertönt““ (Schiebel zit. n. Benjamin 1991, S. 300). Entscheidend ist der Gedanke, dass Natur historisch zu lesen ist, als Trümmerstätte einer Leidensgeschichte, deren Verheerungen sich in Klängen der Trauer manifestieren, was der christlichen Barockdichtung die Aufgabe erteilt, dieser klagenden Welt und all ihren Malen der Zerrüttung eine Sprache zu verleihen. Kunst als Stimme der klagenden Natur, die Spuren der

Abb. 3 Cy Twombly: *Orpheus*, Ölfarbe, Wachskreide, Bleistift auf Papier, 100 x 149 cm, 1979, Sammlung Speck, Köln.



Zertrümmerung stimmhaft werden lässt, wird zur Folie einer allegorischen Sprachauffassung, deren Transformationen ins 20. Jahrhundert reichen.

In Rilkes *Sonetten an Orpheus* kehrt die Ovid'sche Zerreißung wieder: „O du verlorener Gott! Du unendliche Spur! / Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte, / sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.“ (Rilke 1996b, S. 253). Cy Twombly schreibt sie einer großformatigen Zeichnung ein (Abb. 3). Die Schriftzeichen des Namens zeigen sich in dreifacher Liniatur in rötlicher Wachskreide und Bleistift, erneut in abfallender Bewegung, als verschwindende, fragile Lettern. Die mittlere Zeile ist abgesunken im fleckigen, von der Malbewegung zeugenden Bildraum. Lichtes und cremig-toniges Weiß agieren miteinander, verschleiern und lassen doch erkennen, dass eine vorausliegende Einschreibung in bläulicher Färbung – „O Du Verlorener Gott! Du unendliche Spur“ – trotz Verwischen und Übertünchen noch durchscheint. *Spur* der unendlichen Spur unter einem *Schleier*. Klar ist dagegen der Bleistiftduktus der Widmung an den Kunstsammler Speck und das Notat des Rilke-Verses mit Ort und Datum.

Spuren der Versprengung im Schwinden begriffener Zeichen, die ins Nichts zurücksinken, wecken die Aufmerksamkeit für das, was der Sichtbarkeit entgleitet und sich doch nicht vollends entzieht, sondern im *Mund der Natur* bzw. ästhetischer Artikulation von dieser Spur zeugen kann. Der Schrift- bzw. Sprachcharakter der ausgewählten Arbeiten aus dem Orpheus-Zyklus weist nicht nur über die materiale, zeichnerisch-malerische Faktur des schriftbildlich vor Augen Gestellten auf zeitliche Prozesse. Ebenso sind es klangliche Allusionen, auditive Zeitspuren also, die dem Ausziehen von Schreib- und Schriftsequenzen inhärent sind. Dass das bildnerisch-visuelle Geschehen stets auch Anklänge an die klanghafte Dimension poetischer Sprache einschließt, wird über Rekurse auf Rilke deutlich. Dimensionen von Klanglichkeit und stimmlichem Geschehen, von hörbarer Sprache und Gehörtwerden sind in den *Duineser Elegien* gerade eingedenk einer Sterblichkeit, die Liebende einander entreißt, zentral. Sie geben sich als Anrufungen, die nach einem Erhörtwerden verlangen und doch an ihrer Ohnmacht zu verstummen drohen:

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.
Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den Lockruf
dunklen Schluchzens. [...]
(Rilke 1999a, S. 201)

Die elegische Sprache um eine verlorene Liebe webt die Trauer um die Vergänglichkeit in eine Klage, die zugleich Trost spricht. Im repetitiven Ineinandergleiten von Akklamationen entrückender Sehnsucht und Untröstlichkeit eingedenk des Verloren-Geben-Müssens künden die Verse von überzeitlicher Schönheit. Es ist dieses Schwingen zwischen Trauer und Seligkeit, mit dem Rilke auf die mythologische Vorstellung vom Anfang der Musik lenkt:

Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos
wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang;
daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinahe göttlicher Jüngling
plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene
Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft.
(Ebd., S. 203f.)

Die Orpheus-Motivik aber auch Anklänge an Nietzsche sind hier zu greifen, vor allem aber die Spannung von unerbittlicher Zeitlichkeit und Zeitenthobenheit, die sich in der Sprache wie in einem Klangraum zu Gehör bringt, in wie von weither durchklingenden Stimmen, dem Nachhallen einer Kunde.

Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur
Heilige hörten: daß sie der riesige Ruf
aufhob vom Boden [...]
[...] Nicht daß du *Gottes* erträgest
die Stimme, bei weitem. Aber das Wehende höre,
die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet.
Es rauscht von jenen jungen Toten zu dir.
Wo immer du eintratest, redete nicht in Kirchen
zu Rom und Neapel ruhig ihr Schicksal dich an?
Oder es trug eine Inschrift sich erhaben dir auf,
wie neulich die Tafel in Santa Maria Formosa.
(Ebd., S. 202f.)

Rilkes Dichtung macht in mehrfacher Hinsicht ein zeitliches Geschehen erfahrbar: In einer Sprache, deren liedhafte Aktualisierung im Moment des Erklings sofort umbricht in ein Aus- oder Abklingen und Nachhallen. Paradigmatisch hierfür ist die Musik – eine zentrale Signatur barocker Vanitas. Als Notation oder Partitur stillgestellt verlebendigt sie sich in der Ausführung und verklingt doch im Moment ihres Aufklings.

Cy Twombly nimmt diese paradoxen Zeitfiguren von immerwährender Dauer, überzeitlicher Schönheit und instantaner Zersprengung in einer Papierarbeit aus dem Jahre 1975 auf (Abb. 4). Die leicht überlappenden Blätter, überzogen von verschleiernnden Farbschichten, in denen die Einsprengsel farbiger Reste verschwommen noch sich abzeichnen, zeigen auch hier eine zeitliche Schichtung, betonen die horizontale Trennung wie einen Umschlag. Die abfallende – oder aufsteigende – gebeugte Linie, Geste eines Zur-Neige-Gehens, die über den übermalten Schreibschriftzug *Orpheus* (lateinisch) fährt, ihn durchschneidet oder durchstreicht, während er schon abgesunken unter den weißen Malschichten ins Nichts verschwimmt, wiederholt sich auf dem kleineren, unterlegten Papierformat in der unteren Bildhälfte. Deutliche Betonung findet die Anlagerung an die horizontale Trennlinie der Papiere, einen Limes, an der die Linie parallel zur Schnittkante umbricht. Sie zeigt eine abfallende oder auch wie eine Rakete auffahrende Dynamik. Auch ist der Graphit-Schriftzug auf dem unteren Blatt noch entschiedener durch eine auswischende Weißung vor gelblicher Papierfarbe unkenntlich gemacht und hebt sich durch diese Durchstreichung und Verwischung hervor. Verse aus dem zweiten Buch der Sonette an *Orpheus* (vgl. Rilke 1996b, S. 257 u. 263) sind mit dem Bleistift wie eine Bildlegende oder persönliche Widmung in englischer Übersetzung unter das Arrangement gefügt: „Be ever dead in Eurydice – mount more singingly, / mount more praisingly back into the pure relation, / Here, among the



Abb. 4 Cy Twombly: *Orpheus*, Ölfarbe, Wachskreide, Bleistift, Heftklammer und kollagierte Papiere auf Papier, 140,9 x 100 cm, 1975, Cy Twombly Foundation.



Abb. 5 Cy Twombly: *Orpheus*, Ölfarbe, Wachsstift, Bleistift auf Papier, 140 x 100 cm, 1975, Sammlung Speck, Köln.

waning, be, in the realm? of decline, / be a ringing glass that shivers even as it rings.“ Darüber liegt (lateinisch und in durchgehender Schreibschrift), gleich einer Signierung: *Orpheus*.

Die paradoxen Figuren eines lobpreisenden Aufsteigens, das zugleich ein Absteigen oder Zurückgehen in eine Sphäre des Zur-Neige-Gehens ist, rufen mit dem Schattenreich eine Auflösung in reine Indifferenz auf, bzw. eine Bewegung, die sich in ihr Nicht-Sein verläuft. Es ist das Zugleich von Auf- und Herabfahren, Einschreiben und Annullieren, Leben und Tod, das Rilkes Verse und Twomblys Malerei in ein allusives Interagieren versetzt. Das Tänzerisch-Leichte der schwindenden Schriftzüge und die Musikalität des Malerischen im Verbund mit der stimmhaften Ansprache durch die Verse evozieren Konnotationen, die Raum- und Zeitkategorien unterlaufen. „Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter / dir“ (Rilke 1996b, S. 263), so setzt die erste Strophe bei Rilke an. Ein singendes Steigen, Preisen, Klingen, das als performierter Zeitklang im Moment des Aufklings zerstiebt. Das Glas – barockes Symbol der Zerbrechlichkeit – als lichter Klangkörper und in die Unsichtbarkeit tauchende Transparenz steht ein für das Aufklingen und Zerspringen (Abb. 4).

Die aufsteigend-absteigende Linie zeigt sich in anderen Arbeiten (Abb. 5) noch deutlicher als Einschnitt – am Gestus, der das griechische Phi durchtrennt, am Akzent auf dem Ypsilon – und man mag an Ovids Verse denken, wonach die Mänaden Orpheus zunächst mit einer Lanze einen Schnitt ins Gesicht versetzt haben (vgl. Ovid, *Met.* XI, 7–9). Bei Twombly zeigt er sich als Kadenz wie als Verletzung des Bildgrundes, gleich einem Wundmal in die Malschichten einkerbt. Orpheus, der mit Bleistift auf die schon verhärteten Malgründe aufgeschriebene Name, ist im unteren Register verschwunden und nur noch zu erahnen. Es bleibt die Geste des Schnitts bzw.

einer Durchstreichung. Dieser einschneidende Zug setzt aber auch einen *Akzent* im mehrfachen Sinne der Bedeutung des lateinischen *accentus* (Beitönen), bzw. der Ableitung von *accinere*, singen oder tönen (*ad-* und *canere*), die seit dem 16. Jahrhundert mit der grammatikalischen Betonung bzw. dem Nachdruck der Rede oder Aussprache konnotiert ist.

Schriftzeiten

Über den Schriftcharakter der künstlerischen Darstellungsmodi manifestieren sich sowohl Verschränkungen von Temporalitäten wie Kollisionen von Zeitlichkeit und Zeitenthobenheit. Anmutungen von Hinfälligkeit und Schwinden schlagen um in Momente von plötzlicher Intensität und Intermittenz. Mitunter ist es ein solcher Riss, der das Fliehende einer perpetuierenden Bewegung und das instantane Stillstellen, gleichsam den Ewigkeitsmoment in der Zeit, akzentuiert und dialektisch verfügt.

Das Wechselspiel von schriftsprachlichen und malerischen Bewegungen entfaltet sich als zeitliches Geschehen. Im Schriftzug wird die Bewegung stillgestellt, als *Schriftbild* in eine Simultaneität gefasst und gleichsam ‚verewigt‘. Doch die *écriture* materialisiert Sukzession wie Simultaneität, sie entreißt dem Abgesunkenen ein Moment des Vergangenen und bewahrt es für die Erinnerung: Inschriften als Memorial. Eben dies legt eine Spur zu Konzepten barocker Allegorien, für die nicht nur ein Zusammenspiel von Vergänglichkeit und Ewigkeit, Flüchtigkeit und Dauer, Verfall und Verheißung kennzeichnend ist, sondern ein Schrift- bzw. Sprachbegriff, dem diese paradoxe Zeitlichkeit innewohnt: reflexive Konnotationen der Vergänglichkeit, Trauer und Klage, die auf ein überzeitliches Moment hindeuten.

Im Kontext eschatologisch grundierter Verständnisweisen eines *memento mori* mahnt die barocke Figur einer *vanitas*, *vanitatum et omnia vanitas* (vgl. Gryphius 1963, S. 7f.) an die Vergänglichkeit und Nichtigkeit alles Irdischen und lenkt zugleich auf ein latentes Moment von Verheißung und überzeitlicher Hoffnung im Glauben, das den zeitlichen Verfallserscheinungen, all dem, was in der Blüte des Lebens seine Fragilität und Sterblichkeit zeigt, als Weisung eingeschrieben ist.

Bei Twombly lassen sich, unabhängig von einer direkten Auseinandersetzung mit barocker Dichtung, Transpositionen barocken Zeit- und Weltgefühls in solchen Figuren eines paradoxen Ineinsfallens von Entschwinden, Verlust und überzeitlichem Fortbestehen, von Vergänglichkeit, Auflösung, Abklingen und fortdauerndem Nachleben, von Absterben, Verstummen, Zersetzung und immerwährendem Nachhallen auffinden, das heißt Spuren eines Transitorischen inmitten unaufhaltsam entrinnender Zeit und in diesem Sinne Anklänge an Vanitas-Allegorien. „Allegorie [...] ist nicht spielerische Bildtechnik, sondern Ausdruck, so wie Sprache Ausdruck ist, ja so wie Schrift.“ (Benjamin 1991, S. 339) Dass es barocke Topoi von Vergänglichkeit, Zerstörung und Verfall als geschichtliche Erfahrung einer sukzessiven, unaufhaltsam fortschreitenden ‚Vergängnis‘ sind, die sich in Text- wie Bildverfahren in Konstellationen des Bruchstückhaften, Versprengten oder ephemeren Bestandsstücke der materialen Kulturgeschichte chiffrenhaft, das heißt als

Hieroglyphen oder Rätselzeichenschrift, andeuten, hat Benjamin in den Blick gerückt. Mit der Neubestimmung der barocken Allegorie, die stets zugleich Folie der Zeitlichkeitserfahrung im 20. Jahrhundert ist, wird ein Darstellungsmodus zur Signatur eines Weltgefühls der Zerrüttung und des Unheils. Zugleich deutet sich in der Erfahrung von zersetzender Zeit ein rettendes Moment an. In Adaptionen der Kunst des 20. Jahrhunderts ist dies eine Referenzebene für Darstellungsformen der Montage, der Collage und Fragmentarisierung geworden (vgl. Buchloh 1982). Für diese dialektische Struktur barocker Vergänglichkeitserfahrung hat Benjamin die Formel von der Geschichte, die auf den Schauplatz einzieht, geprägt:

Wenn mit dem Trauerspiel die Geschichte in den Schauplatz hineinwandert, so tut sie es als Schrift. Auf dem Antlitz der Natur steht ‚Geschichte‘ in der Zeichenschrift der Vergängnis. [...] Und zwar prägt, so gestaltet, Geschichte nicht als Prozeß eines ewigen Lebens, vielmehr als Vorgang unaufhaltsamen Verfalls sich aus. Damit bekennt die Allegorie sich jenseits von Schönheit. Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reich der Dinge. (Benjamin 1991, S. 353f.)

Wir könnten mit Blick auf Twombly sagen: Es ist die in der malerisch-schriftzeichnerischen Bewegung ausgebreitete Vielschichtigkeit von Narrativen und kulturgeschichtlichen Stimmen, die als „Zeichenschrift der Vergängnis“ in den Bildraum als Schauplatz der Kunst einwandert und in Szene tritt.

Für Benjamin kennzeichnet barocke Textverfahren der fragmentarisierende Zugriff auf Bestandsstücke der Kultur, so auch der Antike und hier insbesondere des Tragischen bzw. der Tragödie, ein „Vergegenwärtigen der Zeit im Raume“ (ebd., S. 370). Es sind ungleichzeitige Sprachsplitter oder dinghafte Segmente, emanzipiert vom historisch-kontextuellem Dasein, oder auch ein Stückwerk von Zitationen, die in der allegorischen Zertrümmerung gegen eindeutige Historisierungen rebellieren. Diskontinuität und Verwirrung bestimmen dieses Raumgreifen von Zeitläufen. Die Jahre des Dreißigjährigen Krieges, die Europa mit Verheerungen, Mord- und Zerstörungswellen überziehen und mit dem allgegenwärtigen Tod bzw. der jähen Sterblichkeit konfrontieren, erschüttern die Hoffnung, im Weltgeschehen einen sich verwirklichenden göttlichen Heilsplan erkennen zu wollen. Das radikale Zurückgeworfensein auf Vergänglichkeit und Vernichtung hält Einzug in eine Sprache, die mit Brüchen, Disparatheit und Fragmentarisierung agiert. Rätselschriften bzw. Kryptogramme schreiben sich in die Physiognomie der Natur ein, in Schrift-Bild-Komplexe (vgl. ebd., S. 351), die einer *Akzentuierung* bedürfen: „Es hat seinen guten Grund, daß Alles, was wir an der äußeren Natur sehen, schon Schrift an uns, sohin eine Art Zeichensprache ist, welcher indeß das Wesentlichste: die Pronunciation, fehlt, die dem Menschen schlechterdings anderswo gekommen und gegeben sein müßte.“ (ebd., S. 360)

Rilkes *Duineser Elegien*, die Twombly in seine Malerei einlässt, vor allem aber die *Sonette an Orpheus* muten an wie ein Nachhall barocker Klagelieder und Vanitas-Dichtungen. Ist es im Schatten des Dreißigjährigen Krieges der Ausfall von Eschatologie, der das Weltvertrauen erschüttert, so sind es im 20. Jahrhundert die Erfahrungen von Krieg und Zerstörung. Der Schriftcharakter

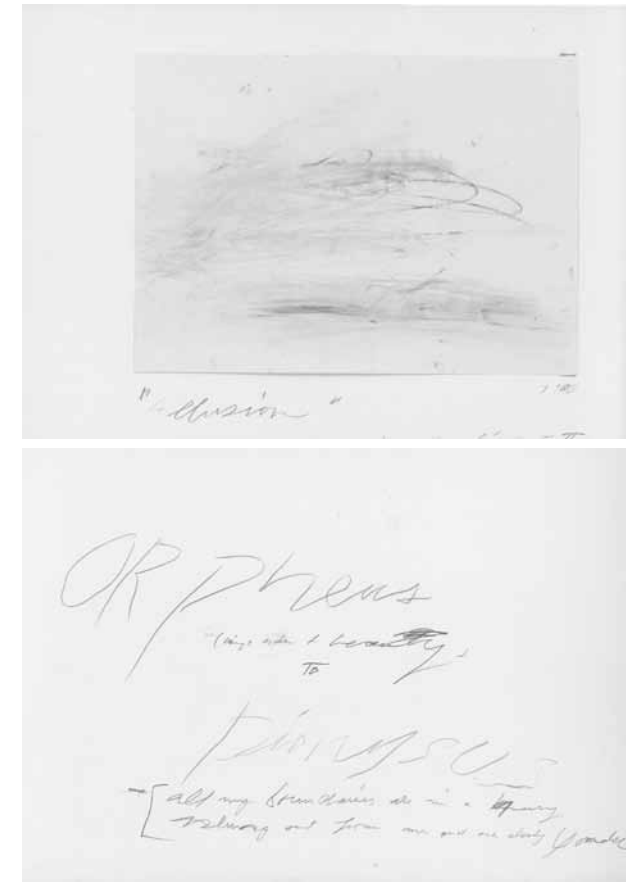
der Allegorie, die „Sprachnatur“, die „schon alle Geheimnisse wie die materielle Natur“ (ebd., S. 355) enthält, impliziert die politische Dimension barocker Zeiterfahrung, die zur Folie für die Welterfahrung des 20. Jahrhundert bzw. insbesondere für die Kunst der Moderne wird. Es sind drei Aspekte, die Benjamin in seinen Überlegungen zur barocken Allegorie verbindet und die uns zu Twombly zurückführen. Erstens der Schriftcharakter der Allegorie, die in ihrer dinghaften Sprachnatur, wie die materielle Natur von Ruinen, von Überreife und Verfall zeugt und sich als kryptische Signatur fortschreibt, als „ein sukzessiv fortschreitendes mit der Zeit selbst in Fluß gekommenes, dramatisch bewegliches, strömendes Abbild“ (ebd., S. 342). Zweitens die dialektische Natur der barocken Allegorie, der zwar ein religiöses Anliegen eingeschrieben bleibt, dem jedoch die religiöse Lösung, die lichte Heilsverheißung angesichts des Schreckenzustands der Welt versagt ist. Eine verhangene, von Trauer überzogene Welt. Trotz des „Ausfall[s] aller Eschatologie“ (ebd., S. 259) ist die Verückung oder die Zustandsform der Entrückung das Gegenstück. Und drittens ist es die vermittelte Beziehung auf die Antike. Für Benjamin erscheint in der „allegorischen Zerbröckelung und Zertrümmerung [...] das Bild der griechischen Tragödie als einzig mögliches, als natürliches Wahrzeichen ‚tragischer‘ Dichtung überhaupt“ (ebd., S. 364).

Schleier des Orpheus: unsterblicher Nachklang

Momente von Vanitas, d.h. die Erfahrung von Vergänglichkeit, Flüchtigkeit, und Sterblichkeit, gleichzeitig aber das Hindeuten auf Momente des Überzeitlichen, das in der Schönheit der Klage zum Ausdruck kommt, greifen in Orpheus-Eurydike-Figurationen ineinander. Das Mythologem wird im Barock zu einem vielfach inszenierten Stoff der Oper (z.B. bei Claudio Monteverdi, Heinrich Schütz, Domenico Belli, Marc-Antoine Charpentière bis zur spätbarocken Oper von Christoph Willibald Gluck 1762) aber auch der Dichtung, etwa in Calderon de la Barca's *El divino Orfeo* (1663). An der aufgerufenen Tragik zwischen überzeitlicher Liebe und Vergänglichkeit alles Sterblichen, Herausforderung und Vergeblichkeit, Sehnsucht und Ohnmacht wird eine die vergehende Welt transzendierende Macht der Kunst thematisch. In der *Spur* vergehender Schönheit wird eine Sehnsucht *akzentuiert*. Im 20. Jahrhundert findet sie einen Widerhall in Gesten künstlerischer Ausstreichung, Verschleierung oder ästhetischer Negation:

So sagt uns eine Stimme, wenn wir auf Rettung hoffen, daß Hoffnung vergeblich sei, und doch ist es sie, die ohnmächtige, allein, die überhaupt uns erlaubt, einen Atemzug zu tun. Alle Kontemplation vermag nicht mehr, als die Zweideutigkeit der Wehmut in immer neuen Figuren und Ansätzen geduldig nachzuzeichnen. (Adorno 1998b, S. 157)

Das Vergehen in der Zeit bzw. das Ausklingen im Moment der Schönheit stehen auch in den Arbeiten Twomblys gegen eine ungebrochene Einlösung von Glücksversprechen und doch klingen sie in der *Musikalität* der Kunst auf.



In einer Reihe von Arbeiten aus dem Jahr 1975 in Neapel werden Allusionen an das Widerspiel von Orpheus-Dionysos aufgerufen. Es handelt sich um malerische Studien auf einem Einzelblatt, die auf der linken Seite eines Doppelbogens, gleich einem aufgeschlagenen Tage- und Skizzenbuch, aufgebracht sind. Die jeweils auf der rechten Seite in ausgreifender Handschrift eingetragene Formel – „Orpheus (brings back the beauty to) Dionysus“ – weist auf Nietzsche-Adaptionen. Der Doppelbogen der nachfolgenden Abbildung zeigt eine dieser Papierarbeiten (Abb. 7). Auf der rechten Seite wird das Widerspiel von Orpheus und Dionysus durch den Farbkontrast von rötlicher Wachskreide und blassgrauer Schriftführung sowie den Versatz der Schreibansätze von links oben nach rechts unten thematisch. Als Bleistiftnotat zwischen diese Pole eingetragen und in Klammern gesetzt lesen wir die Formulierung „brings back the beauty to“, die Scharnierstelle eines reziproken Geschehens. Der handschriftliche, in Bleistift darunter gesetzte Textpassus gleicht einem Kommentar und führt uns zu Rilke zurück: „all my boundaries are in a hurry, / plunge out from me and are already yonder“. Die Anspielung auf den Narziss-Mythos, die Auflösung der Schönheit des sich im Wasser bespiegelnden Jünglings ins Elementare, in verschwommene Zeichen im Wasser tritt in Beziehung zu dem gegenüberliegende Blatt. Ausgewischte Züge einer malerischen Dynamik in einem atmosphärischen Farbspiel von rötlichen, blauhaltigen und trüben

Abb. 6 a+b Cy Twombly: *Allusion (Boy of Napoli Part II)*, Ölfarbe, Wachskreide, Bleistift, Papiercollage auf Papier, 70 x 200 cm, 1975, Cy Twombly Foundation.

Abb. 7 Cy Twombly: *Veil of Orpheus*, ölasierte Wandfarbe, Bleistift, Wachskreide über Paneele von Leinwand, 229 x 448 cm, 1968, Privatsammlung.



Tönungen, die Assoziationen einer unter- oder aufgehenden Sonne, ein Ineinandergleiten von Firmament und Meeresweite aufrufen. Elementare Bewegungen, die jegliche Horizontbegrenzung auflösen.

Es ist Nietzsches *Geburt der Tragödie*, die mit Orpheus und Dionysus kunstphilosophisch auf eine konträre und doch wechselseitige produktive Spannung verweist. „Der tragische Mythos ist nur zu verstehen als eine Verbildlichung dionysischer Weisheit durch apollinische Kunstmittel, er führt die Welt der Erscheinung an die Grenzen, wo sie sich selbst verneint und wieder in den Schoß der wahren und einzigen Realität zurück zu flüchten sucht.“ (Nietzsche 1988, S. 141) Gegen eine klassizistische, schöngestige Verklärung der heiteren Olympier oder die griechische Kultur als Inbegriff moralischer Vernunft – erinnern wir uns an Roland Barthes – formiert sich für Nietzsche im griechischen Mythos eine tragische Auffassung der Welt: das Dionysische als der tiefste, widerspruchsvolle Abgrund des Seins, als Urschmerz, zerreißen Qual und das Apollinische als Welt des Scheins, der Erscheinungen jenes Lebensgrundes, d.h. der Übersetzung in Gestalten der Kunst. Doch stehen sich Dionysus als mythische Figuration der Musik, des Rausches, der subjektiven Selbstvergessenheit in Auflösung in das Naturganze und Apollon als Gott der (traum)bildnerischen Kräfte der Künste, des schönen Scheins und Inbegriff menschlicher Individuation nicht unverbunden gegenüber:



Abb. 8 Detail aus: Cy Twombly, *Veil of Orpheus* (Abb. 7).

Je mehr ich nämlich in der Natur jene allgewaltigen Kunsttriebe und in ihnen eine inbrünstige Sehnsucht zum Schein, zum Erlöstwerden durch den Schein gewahr werde, um so mehr fühle ich mich zu der metaphysischen Annahme gedrängt, dass das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine, als das Ewig Leidende und Widerspruchsvolle, zugleich die entzückende Vision, den lustvollen Schein zu seiner Erlösung braucht. (ebd., S. 38)

Vor diesem Hintergrund lassen sich Rilkes Verse zu Narziss bzw. Twomblys Allusionen im Sinne einer solchen zirkulierenden Bewegung der Kunst zwischen dem Widerschein eines tiefen Urschmerzes und dem „leuchtende[n] Schweben in reinster Wonne und schmerzlosem, aus weiten Auge strahlenden Anschauen“ (ebd., S. 39) sehen.

Orpheus, mythologisch der Sohn des Apollo, bringt die Schönheit zurück zu Dionysus bzw. ruft sie ins Leben. Als Orpheus, so Ovid, nach langem Beweinen, mutig in den Hades hinabsteigt, um die Götter um die Freigabe von Eurydike zu bitten, ist es sein Gesang, der die Herrscher des Schattenreichs selbst zum Weinen bringt. Eine Musikalität der Bildgesten, Klangassoziationen aber auch Rhythmik der Schriftzüge geht in das Leichte und Fliehende der Gemälde Twomblys ein. In der Gestenhaftigkeit überlagern sich Zeiterfahrungen – ist doch die Musik die Zeitkunst

1 Für einen Höreindruck sei verwiesen auf eine Einspielung von *Le voile d'Orphée* 1953 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=XJq3jItducg&pbjreload=10>. Letzter Zugriff am 08.08.2018.

schlechthin. Und so gewinnen die künstlerischen Darstellungsweisen als Schleier eines Unbegreiflichen den Charakter einer Notation.

Man muss das Langformat dieser Arbeit auf Leinwand im Raum abschreiten, der Bewegung der verschiedenen Linienführungen folgen, die sich hier über die Register in horizontalen Verläufen bewegen, an diesen stets leicht einknicken, um schließlich abubrechen oder auszulaufen, sich aufzuschwingen oder neu anzusetzen (Abb. 8). Zeitlinien und Notationen über mehrere Register, an denen mit Bleistift wie in einer Partitur Vermerke eingetragen sind: Anmutungen an musikalische Angaben zu Interpretation und Tempo, in Zahlenkritzeln vermerkte Bezifferungen von Erstreckung, Anspielungen auf Frequenzen. Twombly reagiert hiermit auch auf eine symphonische Avantgarde-Komposition von Pierre Henry und Pierre Schaeffer (*Le voile d'Orphée*, 1953), die als symphonische Kurzfassung zur Grundlage einer Ballettinszenierung, also einer choreographierten Schrift wird.

Wiederholt findet sich auf Twomblys rhythmisch in Register geteilter Großleinwand das Notat „Veil of Orpheus“. Das mag vor dem Hintergrund der Überlegungen zu barocken Allegorien von Schrift und Schreiben und philosophischen Reflexionen auf Schrift im 20. Jahrhundert bzw. zu orphisch-dionysischen Interpretamenten einer Klage, die sich je nur in der Kunst als unendliche *Spur* in Gestaltwerdungen des Vergehens unter kryptogrammatischen Schleiern zu erkennen gibt, gesehen werden – „Ach! was ist alles diß, was wir vor köstlich achten! / Als schlechte Nichtigkeit? als hew/staub/asch vnnd wind? / Als eine Wiesenblum', die man nicht widerfind. / Noch will/ was ewig ist/ kein einig Mensch betrachten.“ (Gryphius 1963, S. 7f.) – und vor der Folie des 20. Jahrhunderts gehört werden:¹ In Henrys Assemblage elektronisch zerdehneter Klänge, Sprachfragmente, Geräuschaufnahmen, Schalllaute, lyrische Rezitationen, dem Auf- und Abklingen von Tonfolgen wird Zeit akustisch und als existentielle Brüchigkeit hörbar: ‚Jedermann ist Orpheus‘.

Literatur

- ADORNO, T. W. (1998): *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 4. Hg. v. Tiedemann, R., unter Mitwirkung von Adorno, G./Buck-Morss, S./Schultz, K. Darmstadt.
- ADORNO, T. W. (1998): *Ästhetische Theorie*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 7. Hg. v. Tiedemann, R., unter Mitwirkung von Adorno, G./Buck-Morss, S./Schultz, K. Darmstadt.
- AGAMBEN, G. (2017): *Falling Beauty*. In Gagosian (Hg.): *Cy Twombly. Orpheus*. Ausst.-Kat. Paris. Paris. o.S.
- ASTRACHAN, G. D. (2017): *Orpheus, the Praise Singer*. In Gagosian (Hg.): *Cy Twombly. Orpheus*. Ausst.-Kat. Paris. Paris. o.S.
- BARTHES, R. (1974): *Die Lust am Text*. Übers. v. König, T. Berlin.
- BARTHES, R. (1979): *Cy Twombly ou Non multa sed multum*. Mailand.
- BARTHES, R. (1982): *L'obvie et l'obtus. Essais critiques*. Bd. 3. Paris.
- BARTHES, R. (1983): *Cy Twombly*. Berlin.

- BARTHES, R. (2006): *Variations sur l'écriture*. Variationen über die Schrift. Französisch-Deutsch. Mainz.
- BARTHES, R. (2013): *Réquichot und sein Körper*. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays. Übers. v. Hornig, D. 7. Aufl. Frankfurt/M., S. 219–246.
- BENJAMIN, W. (1991): *Ursprung des deutschen Trauerspiels [1928]*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.1. Hg. v. Tiedemann, R./Schweppenhäuser, H.. Frankfurt/M., S. 203–409.
- BENJAMIN, W. (1992): *Die Aufgabe des Übersetzers [1923]*. In: Ders.: *Sprache und Geschichte*. Philosophische Essays. Hg. v. Tiedemann, R. Stuttgart, S. 50–64.
- BENTHIEN, C. (2011): *'Vanitas mundi'*. Der barocke Vergänglichkeits-Topos in bildender Kunst, zeitbasierten Medien und Literatur der Gegenwart. In: Nordverbund Germanistik (Hg.): *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970*. Bern, S. 87–109.
- BRAUNGART, G. (2014): *'Unendliche Spur': Cy Twomblys 'Poetik' zwischen Bild und Gesang*. In: Greub, T. (Hg.): *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*. Paderborn, S. 295–318.
- BUCHLOH, B. H. D. (1982): *Allegorical Procedures*. Appropriation und Montage in Contemporary Art. In: *Artforum* 21 (1), S. 43–56.
- DERRIDA, J. (1983): *Grammatologie*. Übers. v. Rheinberger, H.-J./Zischler, H. Frankfurt/M.
- GREUB, T. (2014): *'...to revalorise poetry now...'*. Zu Cy Twomblys literarischen Einschreibungen. In: Ders.: (Hg.): *Cy Twombly. Bild, Text*. Paderborn, S. 359–380.
- GREUB, T. (2017): *Das ungezähmte Bild*. Texte zu Cy Twombly. Leiden.
- GRYPHIUS, A. (1963): *Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas [1637]*. In: Ders.: *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*. Bd. 1. Hg. v. Szyrocki, M. Tübingen, S. 7–8.
- JACOBUS, M. (2016): *Reading Cy Twombly. Poetry in Paint*. Princeton.
- NIETZSCHE, F. (1988): *Die Geburt der Tragödie [1872]*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Bd. 1. Hg. v. Colli, C./Montinari, M. München, S. 9–156.
- OVID (1988): *Metamorphosen*. Epos in 15 Büchern. Hg. v. Breitenbach, H. Stuttgart [1–8 n. Chr.].
- RILKE, R. M. (1996a): *Duineser Elegien [1923]*. In: Ders.: *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Bd. 2. Hg. v. Engel, M./Fülleborn, M. Frankfurt/M., S. 199–234.
- RILKE, R. M. (1996b): *Die Sonette an Orpheus [1923]*. In: Ders.: *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Bd. 2. Hg. v. Engel, M./Fülleborn, M. Frankfurt/M., S. 237–272.
- RILKE, R. M. (1996c): *[Marginalien zu Friedrich Nietzsche 'Die Geburt der Tragödie']*. In: Ders.: *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Bd. 4. Hg. v. Engel, M./Nalewski, H. Frankfurt/M. 161–172.
- SCHOLL, D. (2006): *'Vanitas vanitatum et omnia vanitas': Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematik*. In: Knopp, V./Dies. (Hg.): *Bibeldichtung*. Berlin, S. 221–260.

Abbildungsnachweise

- FRANCIS, M. (Hg.) (2017): *Cy Twombly*. Ausst.-Kat., Gagosian, Paris.
- EUSTERSCHULTE, A. (2017): *Fotografie der Ausstellungssituation*. Gagosian Gallery, Paris.

Victoria von Flemming

Jean Tinguely: Vanitas und die Kunst des Ephemereren

Für Monika Flacke

Abstract

Tinguelys gesamtes Œuvre scheint vom Vanitas-Motiv grundiert: seine sinnlosen Maschinen aus Schrott, sich selbst vernichtenden, ephemeren Artefakte, die in Form von Flügelaltären stattfindende Auseinandersetzung mit dem Tod und erst recht der eine barocke Tragikomödie referierende Cenodoxus. Dass dieser Eindruck trügt, zeigt sich sobald das scheinbar Evidente mit den frühneuzeitlichen Spielarten der Vanitas konfrontiert wird. Dennoch adaptiert und inszeniert Tinguely das Motiv mit dem melancholischen Gestus des seines Heilshorizonts verlustig gegangenen Subjekts.

Als der Künstler Jean Tinguely 1953 von Basel nach Paris zog, hätte er aktuelle Auseinandersetzungen mit dem Vanitas-Motiv im Œuvre von Georges Bracque oder Pablo Picasso finden können (Abb. 1). Wohl von der Besetzung Frankreichs durch die deutschen Truppen veranlasst, hatten die beiden Maler sich wenig zuvor mit dem Thema beschäftigt und dabei holländische Stillleben als Referenzobjekte gewählt. Während das Interesse der Kubisten ephemere blieb, wurden die heterogenen und sehr eigenwillig gedeuteten Facetten des Vanitas-Konzepts für Tinguely zu einem Thema, das vielleicht sein ganzes Werk grundiert, in den letzten zehn Jahren seines

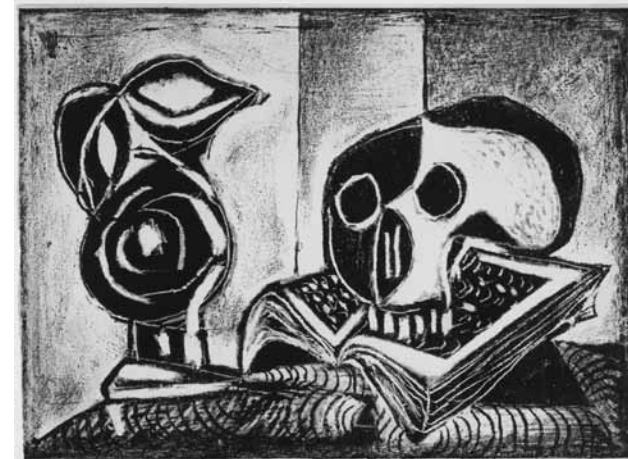


Abb. 1 Pablo Picasso: *Vanitas*. Lithographie, 32,2 x 44 cm, 1946.

Lebens jedoch offen, wenn nicht offensiv zu Tage treten sollte. Das Motivrepertoire holländischer Stillleben interessierte ihn indes wenig.

Auch wenn Tinguelys Œuvre streng genommen nicht zur Gegenwartskunst zählt, führen seine Arbeiten paradigmatisch das zentrale, in der Einleitung dargelegte und für die Gegenwartskunst in besonderem Maß zutreffende Problem vor. Denn auch wenn in seinem Werk immer wieder Tod, Vergänglichkeit und Ephemeres, in seinen verbalen Äußerungen sogar so etwas wie eine eigenwillige Auslegung des *carpe diem* thematisch werden, bedarf es einer gründlichen Überprüfung, ob tatsächlich die ganz spezifischen Konstellationen und Semantiken der im Buch Kohelet verankerten, in Spätmittelalter und Früher Neuzeit variierten Vanitas aufgerufen werden. Dabei wird einerseits zu fragen sein, ob bereits Entscheidungen für Material und Medium Vanitas thematisieren, ob dies auch auf die performativ das Ephemere inszenierenden, sich selbst zerstörenden Kunstwerke wie die beiden *Studien zum Weltuntergang* oder *Vittoria* zutrifft und schließlich inwieweit sich das Sujet in den direkten Auseinandersetzungen mit dem Tod in den 1980er Jahren sichern lässt. In Werken also, die in Form von Dreiflügelaltären (*Cenodoxus-Altar*), altarähnlichen Memorialen (*Lola T 180 – Mémorial pour Joachim B*) oder Installationen wie dem *Mengele Totentanz* den Tod verhandeln und dabei auf scheinbar einschlägig konnotierte Gegenstände, wie beispielsweise Schädel, zurückgreifen. Es sind Spuren einer traditionellen Ikonographie, deren Bedeutung freilich erst ausgelotet werden muss.

In Paris angekommen hatte Tinguely zunächst die Gesellschaft noch lebender Dadaisten wie Tristan Tzara, Richard Hülsenbeck und Hans Arp (vgl. Lüthgens/Van Tuyl 2000, S. 90; Hulten 1987, S. 350) gesucht, zwei Jahre nach seiner Ankunft gemeinsam mit Yves Klein, Niki de St. Phalle und anderen die Gruppe der Nouveaux Réalistes gegründet und seit 1959 – zwei Jahre nach einem fast tödlich endenden Autounfall – stand er mit Marcel Duchamp, Jasper Johns, Robert Rauschenberg und John Cage in Kontakt (vgl. Lüthgens/Van Tuyl 2000, S. 377–385). Da partizipierte er schon an internationalen Ausstellungen in der ganzen westlichen Welt. Aber Tinguely malte nicht, er baute Maschinen. Maschinen oder genauer gesagt maschinell bewegte Assemblagen aus Schrott. Aus Wohlstandsmüll wie er selbst sagte, aus dem also, was bereits die Surrealisten als *objets trouvés* für die Kunst entdeckt hatten. Die Entscheidung, sich mit solchen Objekten, „sinn- und nutzlosen Maschinen“ zu positionieren, ist nicht nur Tinguelys Kritik an einer von Maschinen dominierten Gesellschaft zu verdanken (vgl. Lüthgens/Van Tuyl 2000, S. 217 u. 225), nicht nur seiner Auseinandersetzung mit den viel früher entstandenen *macchine inutili* von Bruno Munari (vgl. Corà 2004, S. 123f.), sondern auch seiner gründlichen Skepsis gegenüber dem Kunstbetrieb.

Materielle und mediale Ikonographie

Dass bereits die Entscheidung für ‚sinnfreie‘, weil nichts produzierende Maschinen auf einer Auseinandersetzung mit dem Vanitas-Motiv beruhen könnte, wird nicht allein durch die von Tinguely selbst immer wieder hervorgehobene Sinnlosigkeit ihrer Tätigkeit, sondern auch durch

das *per se* Vergänglichkeit indizierende Material nahegelegt und eine beachtliche Zahl von Selbstkommentaren stützt diese Vermutung. Die durch Knopfdruck für eine begrenzte Zeit in Bewegung zu setzenden Assemblagen wurden von Tinguely im Kreislauf von Leben und Tod verortet und tangieren damit eines der Themen, die er selbst als zentral ausgab. Denn „[d]er Tod“ so Tinguely „hilft mir zu leben – ohne ihn könnte man gar nicht leben [...]. Ich beschäftige mich mit dem Tod, um ihn zu bekämpfen“ und „man weiß doch genau, dass sich bewegende Maschinen uns mit dem Kampf Leben gegen Tod konfrontieren“ (Tinguely, zit. nach Lüthgens/van Tuyl 2000, S. 268 u. 48). Die Analogie knüpft diffus und ohne zugleich die gängigen historischen Konzepte aufzurufen an ein mechanistisches Weltbild, den Sisyphe-Mythos sowie Automaten oder Androiden an, die von der Frühen Neuzeit bis zur Postmoderne Thema in Philosophie, Literatur, Film und bildender Kunst waren (vgl. dagegen Hulten 1987, S. 219 mit Verweis auf La Mettrie und Wiener; ferner allgemein Müller-Tamm/Sykora 1999). Darüber hinaus scheint der Vergleich jedoch eine Strategie der Angstbewältigung darzustellen und bestätigt wird diese Vermutung dort, wo Tinguely behauptet, dass nicht Stillstand und Tod die letzte Gewissheit seien, sondern einzig Bewegung, Wandel und Metamorphose. Denn, so Tinguely weiter, der Tod sei ebenso statisch wie bewegt, nur der Übergang einer Bewegung in die andere, weil selbst unbewegliche Dinge im Zerfall einer Transformation unterlägen, deshalb immer nur Schnappschüsse einer Bewegung und darin der menschlichen Existenz vergleichbar seien (vgl. Lüthgens/van Tuyl 2000, S. 60). Das Endgültige des Todes wird also durch seine Umwertung in Bewegung bestritten, wenn nicht verdrängt. Vor diesem Horizont gewinnt die ästhetische Geste des Recyclens zusätzlichen Sinn. Trotz des im Material selbst geborgenen Verweises auf Dekomposition und Vergänglichkeit wird durch die Wiederverwendung das Überleben von bereits zum Schrott zählenden Dingen in der Metamorphose gewährleistet.

Wo Tod und Leben immer nur als Moment und das Leben als Kampf gegen den Tod begriffen werden, da geraten die Assemblagen unversehens zur Allegorie dieser Auffassung. Dem entspricht Präsentation und Handhabungen der im musealen Kontext ausgestellten Maschinen, die tatsächlich mal reglos, mal bewegt sind und da der jeweilige Zustand den Besucher*innen überantwortet wird, ist die Latenz des einen wie des anderen Status umso nachdrücklicher erfahrbar. Während die Maschinen per Knopfdruck von den Besucher*innen ‚belebt‘ werden können, entscheidet eine von Künstler oder Kurator*in programmierte Zeitschaltuhr über die Dauer der Bewegung, also auch über den Moment des dann wieder eintretenden, mit Tod assoziierbaren Stillstands. Damit kommt ein neues Thema, die a priori knapp bemessene ‚Lebenszeit‘ ins Spiel, die durch die von Tinguely mehrfach betonte Sinnlosigkeit der (in ‚ihrem ganzen Leben‘) nichts produzierenden Maschinen flankiert, durch die im Verschleiß der Teile sichtbare Vergänglichkeit ergänzt und schließlich durch den mit Tod assoziierbaren Stillstand abgerundet wird. Da alle Elemente und Phasen voneinander abhängig sind, wird, wer den Knopf drückt, zum *deus ex machina*, zum Beweger des Unbewegten und zum Katalysator eines Vergänglichkeitsprozesses, dem jede*r und alles unterliegt. Unter Berücksichtigung dieses komplexen Handlungsgefüges wird die Vermutung einer von Tinguely evozierten Analogie von Mensch und Mechanik ebenso bestätigt wie die Überlegung, dass bereits die Entscheidung für Medium und Material das Vanitas-Motiv aufrufen.



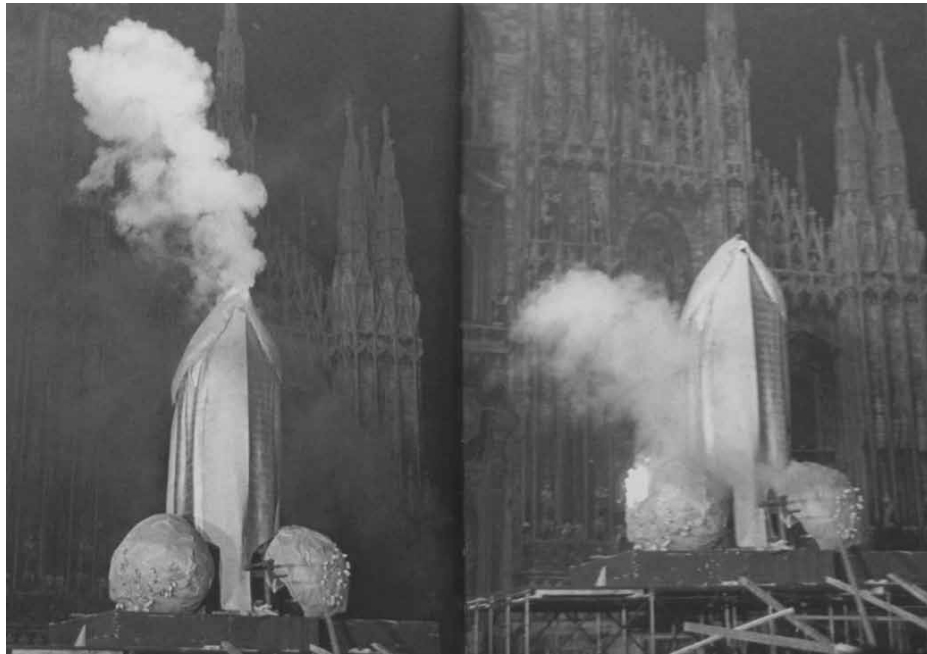
Doch auch wenn eine von den jeweiligen Operateuren knapp bemessene, mit sinnlosem Tun verbrachte, die eigene Vergänglichkeit vorführende Lebenszeit sichtbar werden mag – die von Tinguely behauptete Zyklizität des Prozesses stellt eine Irritation dar und lässt fragen, ob damit wirklich den Intentionen der Vanitas entsprochen wird.

Wenn Tod und Stillstand zu biologisch, technisch oder religiös begründbaren Stadien einer ewigen Wiederholung, also zu Etappen eines naturgegebenen zyklischen Zeitmodells erklärt werden, dann scheint – trotz vieler Ähnlichkeiten – das Gegenteil dessen gemeint zu sein, was das Vanitas-Konzept charakterisiert. Obwohl das zyklische Zeitmodell im Buch Kohelet eine zentrale Rolle spielt, weil „was geschieht, [...] schon längst gewesen, und was sein wird auch schon längst gewesen“ ist (Koh 3, 15), steht es dort im Dienst von Legitimation und Erklärung eines von Anfang an heteronomen Lebens, hat also ganz andere Konstituenten und ein ganz anderes Ziel. Bei Tinguely hingegen wird es aufgerufen, um Vergänglichkeit und Wiederkehr als (ggf. religiös instrumentalisierbares) Naturgesetz zu begründen. Damit wird die im Alten Testament sichtbare Endgültigkeit durch eine zumindest für die Pflanzenwelt nachweisbare Wiederkehr ersetzt, während eine analoge Bewegung für Menschen allenfalls in Auferstehungs- oder Re-Inkarnationslehren aufgefangen wird. Hinzu kommt, dass Tinguely der Heteronomie, die dem Tod eingeschrieben ist, nicht mit Demut oder Resignation, sondern mit Trotz und der Überzeugung begegnet, Leben sei in erster Linie Kampf gegen den Tod.

Auch wenn diese Position nicht einmal im *carpe diem* als Aufruf zum Genuss des Moments aufgefangen wird, das Eine wie das Andere lässt sich bereits in frühneuzeitlichen Deutungen der Vanitas nachweisen, kann also als dessen historisch mögliche Auslegung gelesen werden. Das belegt ein repräsentativ für vergleichbare Konzepte stehender Kupferstich aus dem späten 16. Jahrhundert, der eine geradezu idealtypische, sich zur Vanitas-Allegorie formierende Konstellation symbolisch aufgeladener Objekte zeigt (Abb. 2) und unter dem Motto *nascentes morimur* nicht nur die knappe Lebenszeit und den daraus resultierenden Imperativ nach sinnvoller Gestaltung irdischer Existenz thematisiert, sondern auch die damit ohne weiteres kausal verknüpfbare Zyklizität ewiger Wiederkehr von Fauna und Flora bzw. die den Menschen vorbehaltene Auferstehung. Und wer die lateinischen Verse nicht verstand („Sic nisi credideris morientia membra sepulchro / Nulla resurgentis gloria carnis erit“) konnte sich an der Symbolik der Ähren orientieren, die im Hintergrund gemäht, im Vordergrund zum Kissen des linken Putto werden, aber ohne weiteres auch als neue Saat wieder in den Boden gebracht werden könnte. Diese Weiterung entspräche Tinguelys Deutung der Vanitas und so erlaubt eine zusammenfassende Sichtung der Indizien sehr wohl den Schluss, dass Tinguelys Entscheidung für aus Schrott bestehende, sinnlose und vergängliche, mal lebendige, mal tote Maschinen eine Deutung des Vanitas-Motivs zugrunde liegt.

Das Ephemere: Barockes ohne Vanitas?

In den sechziger Jahren erlangte Tinguely mit vier spektakulären Happenings schlagartig internationale Berühmtheit: mit der 1960 vor dem Museum of Modern Art in New York aufgeführten *Hommage to New York*, der 1961 im nicht weniger renommierten Museum Louisiana (Humblebaek, Dänemark) inszenierten *Études pour un fin du monde*, deren ein Jahr später in der Wüste von Nevada als *End of the World* stattgehabten Variation und der anlässlich des zehnjährigen Bestehens der Nouveaux Réalistes 1970 vor dem Mailänder Dom vorgeführten *Vittoria*. Alle Aktionen stellen gleichsam performative Akte des Ephemeren dar. Nach einem ausgeklügelten, oft Tage währenden Aufbau gehen sie innerhalb kurzer Zeit in Flammen auf, zerstören sich also vor den Augen ihres Publikums selbst. So wurde in der wohl überlegten, wenn auch vom Zufall immer wieder sabotierten Dramaturgie des *Weltuntergangs* in Louisiana ein „pyrotechnisches Drama in sieben Akten“ (Lüthgens/van Tuyl 2000, S. 37) aufgeführt, bei dem eine Sirene, eine Nähmaschine und ein Schaukelpferd ebenso mitspielten wie eine in die Luft gesprengte, den sowjetischen Kosmonauten Juri Gagarin darstellende Puppe. Während in der künstlerischen Kritik am Kalten Krieg eine Sprengstoffladung nach der nächsten detonierte und das Werk aus Weggeworfenem unter großem Applaus in alle Himmelsrichtungen zerstob, sollte ausgerechnet eine ihren Auftritt verpassende Taube das Vergnügen trüben. Statt mit brennender Zündschnur loszufliegen, blieb das zu Tode erschrockene Tier sitzen und wurde so von einem herumfliegenden Metallstück niedergestreckt. Damit war die bekanntlich bereits nach der Sintflut symbolisch aufsteigende Hoffnung auf Frieden und Neuanfang auch gestorben und zu allem Übel zettelten Tierschützer eine derart diffamierende Medienkampagne an, dass Tinguely das Weite suchte. Aber das hinderte



ihn natürlich nicht, weiter zu machen und nach der – nun vom Fernsehsender NBC aufgezeichneten – Wiederholung des *Weltuntergangs* in der amerikanischen Wüste flog schließlich 1970 ein mit elf Metern wahrhaft gigantischer, vor der Hauptfassade des Mailänder Doms positionierter Phallus in die Luft: *La Vittoria* (Abb. 3). Der aus Holz und Pappmaché gebastelte Penis, die Testikel mit goldenen Früchten verziert, war, auf einem Katafalk thronend, mit einer violetten, die Initialen der Nouveaux Réalistes zierenden Decke verhüllt worden. Doch statt der Enthüllung einer Skulptur ereignete sich das Gegenteil. Das nächtliche Spektakel begann mit aus der ‚Eichel‘ geschleuderten Silvesterraketen, einem symbolischen Versprechen auf Leben spendende Spermien, um dann mit einem ungeheuren Getöse brennend zu explodieren. Im Dunst des Ereignisses wurden absurde Texte vorgetragen, eine Kapelle marschierte auf und aus einem Lautsprecher ertönte das von vielen Kratzern begleitete Lied *O sole mio*. Die katholische Kirche war zur Bühne einer sich selbst vernichtenden Phallokrate erklärt worden (vgl. Lüthgens/van Tuyl 2000, S. 236) und so mag nicht wundern, dass die italienische Presse vorzog, das Ereignis keines einzigen Wortes zu würdigen. Über viele, sehr naheliegende Gründe hinaus mag dies auch an einer Referenz gelegen haben, die auf einen wichtigen Teil der Geschichte des Ephemerer weist. Die Kombination von Klerus, Kirchenfassade, öffentlichen Plätzen, Musik und pyrotechnisch fundierten Festen verweist auf ein unmittelbar mit den Päpsten des 17. Jahrhunderts verbundenes Ritual: Die sogenannten *possessi*; von Feuerwerk und Musik begleitete Feste, die auf genau der Route stattfanden, die der frisch inaugurierte Stellvertreter Gottes auf Erden in einer Prozession vom Vatikan zum Lateran nahm, um als Bischof der Stadt Rom, die Bischofskirche S. Giovanni in Laterano zu übernehmen. Der in Beschreibungen und Grafiken dokumentierte *possesso* von Papst Innozenz X. Pamphili vermittelt eine anschauliche Vorstellung des Rituals. An vier wichti-

gen Orten der Stadt gab es Bühnen mit sogenannten *macchine*, Maschinen oder Automaten, die sich am Abend mit einem prächtigen Feuerwerk in fast Nichts auflösten; dazu zählte eine Arche Noah auf der Piazza Borghese, ein Berg, aus dem Drachen krochen, an der Piazza di Spagna und am Marcellus-Theater war gar ein Romulus zu betrachten, dessen Körper, sobald er lichterloh brannte, eine weiße Taube als Zeichen des Friedens entflog (vgl. Fagiolo Dell' Arco 1977, Bd. 1, S. 134–140; zum davor datierenden Stand der Forschung vgl. Alewyn 1985). All das wurde von Orchestern, Fackelträgern, Fahnen- und Wappenschwenken sowie über dem jubelnden Volk verteilten Münzen begleitet und es gab sogar einem Brunnen, aus dem Wein sprudelte. Bislang ist nicht belegt, ob dem Katholiken, Kommunisten und bekennenden Anarchisten Tinguely die sich selbst verzehrenden Maschinen des Barock bekannt waren. Sicher ist, dass sie in eine Zeit datieren, während der das Vanitas-Motiv wie ein Dispositiv die Künste bestimmte und überdies integraler Teil der Geschichte des Ephemerer in der bildenden Kunst ist.

Doch der Blick auf diese Tradition zeigt nicht nur eine erstaunliche Nähe zu Tinguelys sich selbst zerstörenden Maschinen, es stellt sich vielmehr die Frage, ob, was ephemer ist, auch zugleich das Vanitas-Motiv aufruft. Dort war das Flüchtige an das Beklagen zu schnell verrinnender Lebenszeit, die Sinnlosigkeit und Vergänglichkeit menschlicher Ambitionen und Tätigkeiten gebunden. Lässt sich dies für die ebenfalls ephemeren Funeralarchitekturen des 17. Jahrhunderts bestätigen (vgl. Collucci 2009), so trifft es auf die *possessi* ebenso wenig zu wie auf Tinguelys *art éphémère*. Ihm ging es vielmehr in erster Linie um dezidiert politische und institutionskritische Positionierungen. Das Kurzlebige, „flüchtig wie eine Sternschnuppe“ solle zwar zum Diskutieren anregen, aber zugleich „schwer erfassbar für die Museen [sein], ich wollte nicht verMuseumt [sic!] werden“ (Tinguely 1987, S. 350; Lüthgens/van Tuyl 2000, S. 255f.). Das allerdings passt zu dem im 17. Jahrhundert im Zuge der Vanitas-Konjunktur wieder entdeckten Aphorismus *vita brevis, ars longa* (Seneca, *De brevitate vitae*, I, 1; vgl. zur emblematischen Tradition Henkel/Schöne 1996, Sp. 1008), wo die kurze Dauer menschlichen Lebens mit dem langen Überleben der Kunst konfrontiert wurde und die Artefakte der *possessi* sich ebenso als gezielte Inversion erweisen wie Tinguelys Position: nicht das Leben, auch – oder nur – die Kunst ist von kurzer Dauer.

Tinguely entwarf sich stets als ungebildeten Abkömmling einer kleinbürgerlichen Baseler Familie, aber so wie er sich mit dem dadaistischen Sinn der Sinnlosigkeit, der Inversion als Haltung und Prinzip, auseinandersetzte, so bekannt ist, dass er sich bereits in seiner Ausbildung zum Dekorateur intensiv mit der Kunstgeschichte des beginnenden 20. Jahrhunderts beschäftigte und so sicher ist, dass er Defizite in Kunstgeschichte und -theorie mit Hilfe des Kunsthistorikers und Kurators Pontus Hulten oder im Dialog mit dem Sammler und Fabrikanten Paul Sacher aufzufüllen suchte (vgl. das Interview mit Hulten bei Lüthgens/van Tuyl 2000, S. 240–275; vor allem aber Tinguely 1987, S. 347; ferner die von Hahnloser-Ingold 1996 herausgegebenen Briefe an Paul Sacher, bes. S. 22). Ob die ephemeren, sich selbst zerstörenden Maschinen auch eine Auseinandersetzung mit dem Vanitas-Motiv darstellen, ist letztlich nur deshalb zu entscheiden, weil zwar Vergänglichkeit, Kurzlebigkeit und institutionskritisch motivierter Entzug geradezu zelebriert werden, aber die das Motiv konstituierende Klage über die Lebenskurze oder gar Heteronomie nur indirekt thematisch wird:

Wenn die Maschine Selbstmord begeht, ist das nicht mehr nekrophil. Man kann sogar Selbstmord als Versuch zum Leben ansehen. Die ‚Selbstmordmaschine‘ ist eine philosophische Vorwarnung: ein Hinweis auf den Wahnsinn der Gesellschaft, in der wir leben. Meine Vision von 1960 ist heute nicht mehr nötig. Wir wissen heute sehr genau, dass wir mit der Atombombe die Mittel besitzen, uns selber in die Luft zu sprengen. Wir haben jetzt das absolute Kollektiv-Selbstmord-Instrument zur Verfügung. (Tinguely zit. n. Lüthgens/van Tuyl 2000, S. 221f.)

Erst in der politischen Semantisierung seiner *art éphémère* wird sichtbar, dass Tinguely auf eine gleichsam gesellschaftlich legitimierte, nichtsdestoweniger sinnlose und partiell heteronome Verknappung von Lebenszeit aufmerksam machen wollte und die sich selbst zerstörenden Maschinen Irritation, wenn nicht Umkehr bewirken sollten. Der selbst geschaffenen, über natürliche Prozesse weit hinausweisenden Vergänglichkeit wird nicht larmoyant oder demütig, sondern kämpferisch begegnet; einem der (Post-)Moderne adäquaten Umgang mit dem Vanitas-Motiv.

Lebensrad und Totentanz

Seit 1981 begann Tinguely in seinen Arbeiten Tod und Verlust zu bearbeiten und dafür benutzte er erstmals Schädel von Tieren, selten auch – künstliche – des Menschen (vgl. Hahnloser-Ingold 1996, S. 169). In diesem Kontext entstanden der *Cenodoxus-Altar* (1981), *Lola T 180 – Memorial pour Joachim B.* (1988) und der *Mengele Totentanz* (1986).

Tinguely bezog sich mit dem im *Cenodoxus-Altar* wie einen Paratext aufgerufenen Titel (Abb. 4; vgl. Bischofberger 2003, Bd. 3, S. 587) auf die gleichnamige „Tragicomoedie“ des Jesuiten Jacob Bidermann. Das 1602 in Augsburg uraufgeführte, in den 1960er Jahren unter anderem von der Augsburger Puppenkiste re-inszenierte und im deutschsprachigen katholischen Süden bis heute populäre Stück (vgl. Gier 2005) sollte dem Künstler das erste Mal im Jahr 1972 begegnen, also knapp zehn Jahre bevor er den *Cenodoxus-Altar* begann. Freunde, der Schriftsteller Dieter Forte und der Regisseur Werner Düggelin, waren beauftragt worden, den *Cenodoxus* für die Salzburger Festspiele zu inszenieren und Tinguely sollte das Bühnenbild übernehmen. Er baute drei riesige, gespenstische, Schatten werfende Maschinen, die Himmel, Hölle und Erde darstellen sollten und damit auch schon den Rahmen der Handlung skizzieren. *Cenodoxus*, dem ebenso ruhmstüchtigen wie hochmütigen Doktor von Paris, geht es an den Kragen; er liegt im Sterben und die zunächst nur als agonale Vision erscheinende Hölle wird schließlich zur postmortalen Wirklichkeit. Sobald er sich anschickt, das irdische, von eitlen Selbstbetrug und vielen falschen Schmeichlern geprägte Leben zu verlassen, will ihn der hochmütige Luzifer ein letztes Mal verführen; die Engel greifen nicht ein, sondern beschränken sich auf Warnungen und der gattungstypische Kampf um die Seele des Sterbenden fällt sogar völlig aus. Jesus will *Cenodoxus* nicht im Himmel sehen und so wird der Doktor als Allegorie der im Namen evozierten Ruhmessucht ohne viel Federlesens zur Hölle fahren, während der *chorus mortalis* genau das erfüllt, was von einer



Abb. 4 Jean Tinguely: *Cenodoxus-Altar*, Metall, Radfelgen, Schädel u. v. a., 1981, Musée Tinguely, Basel.

barocken Tragikomödie zu erwarten ist. Er stimmt eine Klage über die im Verstorbenen einmal mehr zu erkennende Eitelkeit weltlichen Lebens an:

Sic transit Mundi gloria / Cum sequuntur funera. Also vergeht die Ehr der Welt wenn man drauf Bedencknuss hält/ Omnis enim dignitas/Mera est inanitas. Dann alle hohe Würdigkeit/Ist lautter lautter Eitelkeit. Heri plenus honoribus / Cras erit esca vermibus/ wer gestern war fürnemb und weiß / wird morgen sein der würmer speis. (Bidermann 1965 [1635], IV, 8)

Der Text besingt die allein auf Befriedigung der Eitelkeit gerichteten Ambitionen des Gelehrten, die Vergänglichkeit von Ruhm und Ehre und die angesichts des Todes erkannte Nichtigkeit aller Anstrengungen. Das ist ein Resümee des Vanitas-Motivs, wenn auch kein Freibrief für eine entsprechende Interpretation von Tinguelys Altar. Schon deshalb nicht, weil die für Salzburg offensichtlich maßgeblich überarbeitete Fassung des Stücks nie publiziert wurde, von der Inszenierung nicht viel mehr als ein paar Fotografien (vgl. Bischofberger 1990, Bd. 2, S. 45f.), eine maschinenschriftliche Notiz von Forte, das Programmheft und ein von Tinguely entworfenes Plakat (vgl. Lüthgens/van Tuyl 2000, S. 101) übrig geblieben sind und einzig sicher ist, dass der Schriftsteller Dieter Forte das Stück stark gekürzt hatte. Nachweisbar ist immerhin, dass er das Schauspiel auf die Frage konzentrieren wollte, wie sich angesichts eines stets präsenten Todes mit dem Leben umgehen ließe (vgl. Graser 2008, S. 82 u. 154–157). Damit ist zwar nicht klar, ob die Antwort resignativ klagend oder als Aufruf zum *carpe diem* ausfiel, unstrittig ist jedoch, dass



Forte einen zentralen Aspekt des Vanitas-Motivs beibehalten hat. Denn wie das Leben angesichts seines völlig unberechenbaren Endes zu gestalten sei, ist als Frage in jeder Variante des Themas virulent. Die wenigen publizierten Fotografien der Bühnenbilder lassen kaum Zweifel, dass Tinguely genau darauf zu reagieren wusste: Um die Welt, Unter- und Überirdisches eingeschlossen, darzustellen, positionierte er neben eine an seine *Meta-Harmonie I* erinnernde Maschine, einen von Filmkränen inspirierte Pyramide für den Himmel und ein mit Schaufeln ausgestattetes Riesenrad für die Hölle. Tinguely wollte Cenodoxus als eitlen und selbstgerechten Verfechter eines mechanistischen Weltbildes entwerfen. Bemerkenswert dürfte auch das von Tinguely für die Hölle gewählte, beständig rotierende und mit Hexen und Teufeln besetzte Schaufelrad (vgl. Graser 2008, S. 87–90) sein. Handelt es sich doch sehr wahrscheinlich um eine Referenz auf das ins 14. Jahrhundert datierende, im 19. Jahrhundert rekonstruierte Lebensrad am Seitenportal des Baseler Münsters. Das in Form einer Fensterrosette gestaltete, aus dem gleichen Material wie die Fassade bestehende Rad zeigt eine spätmittelalterliche Variante der Fortuna-Ikonographie¹ und wird allein deshalb von dem lange in Basel lebenden Tinguely erinnert worden sein, weil es die der Vanitas typische Heteronomie und die Kontingenz von Leben und Tod thematisiert. Egal wer am Rad dreht, in jedem Fall werden die alle gesellschaftlichen Schichten repräsentierenden Menschen von den Schaufeln erfasst und hinauf oder herunter befördert, ohne auch nur im geringsten auf

¹ www.rdklabor.de/wiki/Fortuna. Letzter Zugriff: 26.12.2017.

die Bewegung und das damit verbundene Schicksal Einfluss nehmen zu können (Abb. 5). Das Lebensrad wird zum Inbegriff von Fremdbestimmtheit und Ohnmacht und allein der ursprüngliche Ort seiner Anbringung mag eine für die christliche Religion relevante Relativierung dieser Aussage erlauben: Wer trotz der prädestinierten Ungewissheit ein gottgefälliges Leben führte, war zwar vielleicht nicht komplett vor den Widrigkeiten der Fortuna gefeit, konnte aber immerhin auf ein ewiges Leben nach dem Tod hoffen. Beides passt gut zu all jenen frühneuzeitlichen Auslegungen des Vanitas-Motivs, die, wenn auch eher indirekt, mit dem *memento mori* zu einem tugendreichen Leben mahnen. Das ist nicht nur für weit verbreitete Flugschriften belegt (vgl. Münkner 2012, S. 98f.), sondern auch für ein Werk, das Tinguely nachweislich in besonderem Maße beschäftigt hat: der Baseler Totentanz. Er konnte das ins 15. Jahrhundert datierende, ursprünglich auf einer Friedhofsmauer angebrachte Fresko nur in der 1806 gefertigten, im Historischen Museum Basel ausgestellten Kopie (Abb. 6) oder der von Matthäus Merian gefertigten Kupferstichfolge kennen. Der Totentanz repräsentiert eine mit dem Lebensrad konvergierende Facette der Vanitas, weil es um den unkalkulierbar plötzlich eintretenden, alle Klassenunterschiede ignorierenden Tod geht: Er holt sich Reiche wie Arme, Alte wie Junge, Gelehrte wie Illiteraten, Bischöfe wie Bauern und alte ebenso wie schöne, junge Frauen. Die meist mit Schriftbändern versehenen Darstellungen lassen keinen Zweifel, dass die omnipräsente Macht des Todes den Lebenden eine Warnung sein soll. Eine in unterschiedlichen Personen repräsentierte Warnung, das Leben nicht von Eitelkeit leiten zu lassen, von der sinnlosen Anhäufung materieller Güter, der Verschwendung der Zeit mit einer Gelehrsamkeit, deren Erkenntnisse womöglich morgen schon überholt sind, dem ehrgeizigen Streben nach immer höheren Ämtern und schon gar nicht mit den in der Regel auch noch das andere Geschlecht verwickelnden Lüsten dieser Welt. Denn das Ende kommt plötzlich, unerwartet und ist als Zukunft omnipräsenter Teil der Gegenwart (vgl. Faxon 1992, S. 36–39 mit

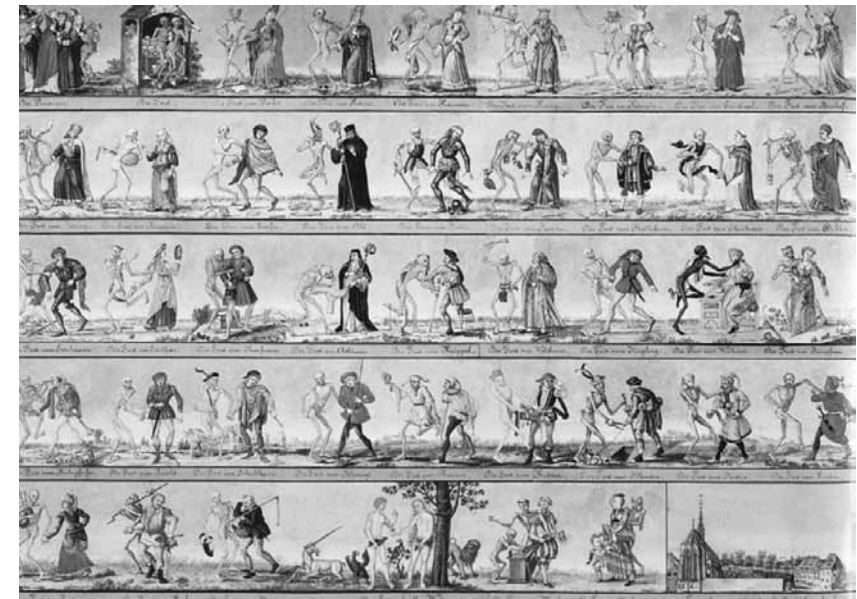


Abb. 6 Totentanz von Basel, Aquarell-Kopie von 1806 nach dem Original von 1470, Historisches Museum, Basel.

Verweis auf weitere Beispiele in Bern, Luzern sowie einer Verbindung zu Fortuna ebd. S. 45). Dass Tinguely in Basel auch dieser Variante des Vanitas-Motivs begegnete, steht außer Zweifel, denn: „In Basel lebte ich mit dem Totentanz [sic!]“ (Tinguely, zit. n. Lüthgens/van Tuyl 2000, S. 273, Hahnloser-Ingold, 1996, S. 34, ferner ebd. Brief Nr. 51) und diese Erfahrung dürfte sich nicht nur im Bühnenbild, sie könnte sich auch in der Konzeption des 1982 gefertigten *Cenodoxus-Altars* (vgl. Bischofberger 2005, Bd. 3, S. 587) niedergeschlagen haben. Denn wenn Tinguely die Hölle als ‚Lebensrad‘, als Inbegriff von Kontingenz und Ohnmacht darstellt, dann ist das nicht allein eine Auslegung des mechanistischen Weltbildes von Cenodoxus, es kommentiert vermutlich auch die damit einhergehende Frage nach der Gestaltung des Lebens: Das ist im Unterschied zur Maschinenmechanik jedoch so unberechenbar wie Lebensrad und Totentanz es lehren.

Tinguely entschied sich beim *Cenodoxus-Altar* (Abb. 4) für eine Dreiflügelanlage und schenkt man seinen Worten Glauben, so wurde angesichts der Beschäftigung mit dieser Arbeit eine zumindest die Form klärende Kindheitserinnerung geweckt: an den *Isenheimer Altar* von Matthias Grünewald, der in Kolmar, nicht fern von Basel, immer und immer wieder besucht worden sei (vgl. grundsätzlich Violand-Hobi 1987, Graser 2008 S. 15–18). Was formal erhellend wirkt, verwirrt die Auseinandersetzung mit der möglichen Bedeutung der Assemblage nachdrücklich. Denn das im Dunkeln ruhende, durch einen Knopfdruck plötzlich erleuchtete und sich in Bewegung setzende Maschinentheater scheint sich auf Antrieb weder auf den *Cenodoxus*-Text, noch auf Grünewalds Bilder der *Kreuzigung*, der *Auferstehung*, der *Versuchung des Heiligen Antonius* oder gar die drei Heiligen des Gesprenges zu beziehen (vgl. dagegen Violand-Hobi 1987, S. 80f.). Stattdessen fällt der Blick zunächst auf ein großes zentrales Rad, über dem mittig, am mit Mäusebussardfedern besteckten Rahmen ein Ochschädel montiert ist, während der rechte Seitenflügel von einem leuchtend roten Rad, Pfauenfeder und Unterkieferknochen und der linke Flügel analog, wenn auch mit einem rostigen Rad und ohne Feder gestaltet ist. Darunter findet sich eine mit verschiedenen kleineren Objekten ausgestattete Predella-Zone. Sobald der Knopf gedrückt wird und die Maschine sich in die vorab zeitlich limitierte Bewegung begibt, beginnt ein vom zentralen Rad in Bewegung gesetztes, unheimliches Spektakel. Zuerst wird die Assemblage beleuchtet, so dass die einzelnen Objekte im Dunkel zu schweben scheinen und von fern an die ja ebenfalls in der Finsternis stattfindenden, wenn auch übernatürlich beleuchteten *Kreuzigung* und *Himmelfahrt* von Grünewald erinnern. Der aus eckigen und runden Eisenrahmen, Holz-, Metall- und Kinderrollerrädern, Kurbelwellen, bunten Glühbirnen, Tier- und Menschenschädeln, Pfauen- und Mäusebussardfedern bestehende Aufbau, der von zwei barockisierenden, als Ministranten ausgewiesenen, mit Schädeln bestückten Pflanzkübeln flankiert wird, führt ein bewegtes Bild vor, das von Stöhnen, Ächzen und Quietschen begleitet, Amusement ebenso wie Verblüffung und Befremden auslöst;² ein an die Salzburger Inszenierung erinnerndes Schauspiel, dessen Dramatik durch das von außen auf den Altar gerichtete Licht und die dadurch erzeugten Schattenspiele einmal mehr gesteigert wird. Die hierdurch generierte Erinnerung an den Isenheimer Altar wird

durch die malmenden, quietschenden und rasselnden Kieferknochen gesteigert, weil sie eine Referenz auf Grünewalds *Versuchung des Heiligen Antonius* darstellen könnten. Phantasiewesen, die letztlich einer Halluzination zu verdanken sind, aber auf dem Bild an Gewändern, Gliedern und Haaren des Heiligen zerren und ihm wie eine Hölle auf Erden erschienen sein mögen. Eine Hölle, die für Cenodoxus zur neuen Heimstatt wird. Dazu passt das Licht, das für Tinguely ein Mittel der Phantastik war (vgl. Lüthgens/van Tuyl 2000, S. 168; von Flemming 2013), doch all das wird durch die ebenso gut an Jahrmarkt und Geisterbahn erinnernden Knochen oder Glühbirnenleisten ins Triviale und Komische gewendet. Es ist eine Kippbewegung, die die gesamte Wahrnehmung leitet und auch auf die Predella zutrifft. Denn sobald die Assemblage gestartet wird, sobald es rattert, quietscht und blinkt, Federn rotieren, Schädel wackeln oder Ober- und Unterkiefer klappern, da fällt endlich auch der Blick auf die kleine Rosenkranz betende Maria aus Kunststoff, die auf einem in der Predella-Zone montierten Förderband geschwind von links nach rechts geschoben wird; auf das auf der gleichen Ebene befestigte Holzkruzifix, das sich wie entfesselt um die eigene Achse dreht oder auf den Totenkopf, der wie ein Tischfußballspieler vor und zurück geschoben wird. Nun wundert kaum noch, dass die sogenannten Ministranten nicht etwa wie Messdiener agieren, sondern als klappernde Todesengel auftreten. Die Betrachtung schwankt zwischen Beklemmung und Amusement, ist ein kontinuierliches Changieren, eine Beständigkeit des Wechsels, wie sie auch Fortuna zugeschrieben wird. Das oder etwas Ähnliches beabsichtigte Tinguely, denn:

Der Tod ist [...] eine grausame völlig unverdauliche Sache, die für alles, was lebt [...] etwas durch und durch Erschreckendes ist. So mach ich ein Spiel, einen Tanz, einen Totentanz mit diesem Tod. Ich spiele mit ihm, ich versuche ihm die lange Nase zu machen, mit ihm Unfug zu treiben, im Stil von Scherzartikeln [...]. Kommt hinzu, dass ich mit der Bewegung arbeite, mit befreiten Maschinen, unnützen Maschinen den Zufall umwerte im Sinn des objet trouvé, des ready made. [...] Gerade weil ich auf die Angst eingehe kann ich sie fröhlich übermitteln. (Tinguely zit. n. Lüthgens/van Tuyl 2000, S. 267–269)

Tinguely verstand seine Auseinandersetzung mit dem Tod als Totentanz und tangiert damit ein unmittelbar mit der Vanitas verknüpftes Motiv. Doch es ist eine eigensinnige Deutung, die er vornimmt. So wie das Ludische gewiss von Anfang an Teil des in die Liturgie eingebetteten Totentanzes war, so dürfte der Spaß mit dem Traurigen – also das, was *per definitionem* das Makabre charakterisiert – eine Haltung der (Post-)Moderne repräsentieren. Die in erstaunlicher Anzahl erhaltenen Totentanz-Dialoge verbreiteten statt Humor, nur Warnung und Mahnung. In der Kürze der Lebenszeit gelte es, *vanitas vanitatum*, keine Sekunde mit Sinnlosem zu vertun (vgl. Faxon 1992, S. 37). Damit ist zwar einmal mehr bestätigt, dass und welche Facette der Vanitas-Ikonographie Tinguely mit Sicherheit vertraut war, deren zentrale Aussagen scheinen jedoch im *Cenodoxus-Altar* nicht einfach reproduziert, sondern einer gründlich ironisierenden Inversion unterzogen worden zu sein, um Tinguelys Auffassung vom Totentanz zu zeigen: einem eher an die Fastnacht erinnernden Tanz mit dem Sensemann. Aber wenn es auf dem *Cenodoxus-Altar*

² <https://www.youtube.com/watch?v=yaisD756Ats>. Letzter Zugriff 26.12.2017.

eben auch um den Tod, diese ‚grausame, völlig unverdauliche Sache‘ geht, dann ließe sich die zentrale ‚Tafel‘ vielleicht doch als ein an die Kreuzigung erinnerndes Arrangement lesen. Und weil für Tinguely das Rad als Anfang jeder Maschine für potenziell ewige Bewegung und Leben stand (vgl. Lüthgens/van Tuyl 2000, S. 243) ist durchaus möglich, dass er durch den Tod im Zentrum auf das durch ihn mögliche Leben sichtbar machen wollte, das durch das leuchtend rote Rad auf dem rechten Flügel – es erinnert an die von mystisch roten Leuchten hinterfangene *Auferstehung* des Isenheimer Altars – bestätigt würde. Die biblische Historie wäre in die Mechanik der *objets trouvés*, in die zwischen Leben und Tod wechselnde Maschine übertragen worden, um Cenodoxus’ Weltbild in der Wiederholung des Isenheimer Altars zu deuten. Eine ironische, wenn nicht sarkastische Deutung, denn das mit dem biblischen Geschehen evozierte Heilsversprechen wird damit letztlich als Teil einer Mechanik, als völlig vergeblich ausgewiesen. Dafür spricht das zum Sinnbild einer solipsistisch um sich selbst kreisenden Glaubensdogmas geratene Kruzifix in der Predella-Zone ebenso, wie das Rosenkranzbeten der auf Knien rutschenden, letztlich nicht vom Fleck kommenden Jungfrau Maria, die zum Inbegriff mechanischer, fremd gesteuerter, ebenso sinnloser wie vergeblicher Fürbitte gerät. Mag der im Zentrum aufgerufene Opfertod durch das Rad für den Tod als Bewegung und zyklische Wiederkehr des Lebens stehen, der *deus ex machina* hat die Lebenszeit trotzdem begrenzt und am postmortalen Schicksal werden auch die ebenso gottgefälligen wie mechanisch verrichteten Glaubensrituale nichts ändern. Larmoyanz und Klage haben hier ebenso wenig zu suchen wie ein als lächerlich markierter Appell zu gottgefälligem Leben. Und so erklärt die Ansammlung von im Nichts schwebenden Schrott mit Schädeln und Lichtleisten das Heilsgeschehen nicht nur zur Mechanik, es rückt sie zugleich in die Nähe von Kirmes, Budenzauber – und den von Tinguely schon mehrfach inszenierten Weltuntergang. Zu diesem passt die Montage des Stierschädels, der zwar auch an das berühmte, die USA ironisch repräsentierende Bild von Georgia O’ Keeffe denken lässt, doch ebenso gut als eine Reminiszenz an die Wüste Nevada und das dort im Jahr 1962 geprobte und von NBC übertragene *Ende der Welt* verstanden werden kann. Eine Selbstreferenz, die aber auch die normalerweise im Wüstensand bleichenden Rinderschädel und deren ganz praktische Funktion aufrufen: im ‚Wilden Westen‘ hängen solche Schädel an kargen, roh zusammen gezimmerten Balkenportalen und haben dort geradezu apotropäischen Charakter, weil sie signalisieren, dass, wer das bereits besiedelte Terrain betritt, womöglich vom Tod bedroht ist.

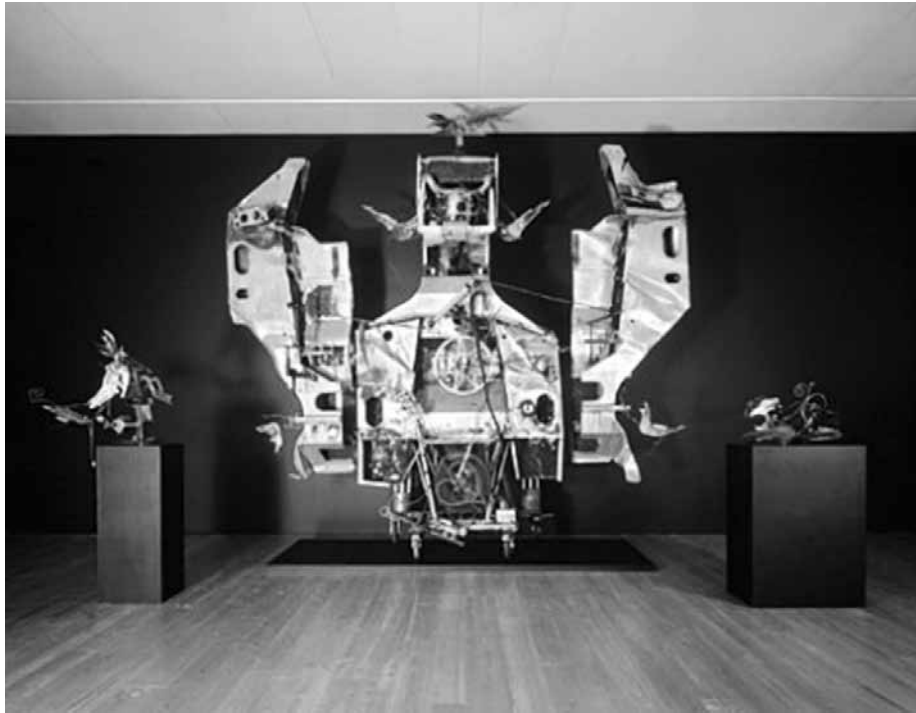
Wo Tinguely eine dem Isenheimer Altar verdankte *Versuchung des heiligen Antonius*, *Kreuzigung* und *Auferstehung Christi* mit einer auf Cenodoxus weisenden Mechanik überblendet, da will er eine *danse macabre* inszenieren, die eher an Bühnenbild, Karneval und Höllenspektakel erinnert, als an die von jedem frühneuzeitlichen *memento mori* verlangte Besserung des Lebenswandels. An Orte also, wo Symbole des Glaubens als Scherzartikel, die mit ihnen verbundenen Rituale als sinnentleert und vergeblich ausgewiesen werden dürfen. Auch wenn religiöse Praxis Mechanik, der Glaube an Erlösung Budenzauber und die Hölle womöglich ein Geisterbahnen

vergleichbares Jahrmarktsvergnügen ist; die Ambivalenz eines aufgegebenen Glaubens bleibt. Eine Zwiespältigkeit, die Walter Benjamin als Begründungszusammenhang für die Melancholie des barocken – und modernen – Subjekts entworfen hat (vgl. Benjamin 1980, S. 336–389; Moser 2000, S. 599). Denn beim Verlust von transzendentalen Heilshorizont und Gnadenstand fällt der Mensch seiner eigenen, natürlich materiellen Bedingtheit als Teil der Schöpfung anheim. Als gefallenes Subjekt in einer verfallenden Welt tritt es in die geschichtliche Moderne ein. Bei Tinguelys *Cenodoxus*-Altar wird dies wenigstens von einem kleinen, manchmal in der Kehle stecken bleibenden Lachen begleitet. Tinguely thematisiert das in der barocken Tragikomödie gelieferte Vanitas-Motiv eigenwillig: Das Schicksal des Lebens ist, egal ob im Diesseits oder Jenseits, so unberechenbar wie Totentanz und Lebensrad; Opfertod und Auferstehung waren umsonst, weil die zum Seelenheil aufgebrachten Glaubensrituale sinnlos und vergeblich sind. Stattdessen geht es um einen jeden Moment des Lebens nutzenden Kampf gegen den Tod, bei dem Komisierung eine willkommene Waffe ist. Das ist auch eine Antwort auf die Frage, wie man denn angesichts des omnipräsenten Todes leben solle.

Formel I und Massenvernichtung

Lola T 180 – Memorial pour Joachim B. (Abb. 7, vgl. Bischofberger 2005, Bd. 3, S. 736) ist eine der Arbeiten, die direkt auf Tinguelys Faszination an Geschwindigkeit und vor allem seine Begeisterung für Formel-I-Rennen zurückzuführen ist. Es sei die ‚Königsklasse‘, während das traditionelle Autorennen zum absurden und sinnlosen Fahren im Kreis deklassiert wurde. Egal wie: Nirgends war man konkreter mit der Kontingenz und Plötzlichkeit des Todes konfrontiert. Damals noch weitaus dramatischer als heute, endeten sie im Schnitt mit mindestens einem tödlich verunglückten Fahrer, oft auch mit Verletzung oder Tod von noch unmittelbar an den Leitplanken stehenden Zuschauenden. Die Massenkarambolage von Le Mans (1951) brachte es auf insgesamt achtzig Todesopfer. Die Legende will, dass Tinguely trotzdem – vielleicht auch gerade deshalb – kein Formel 1-Rennen verpasst haben und sogar seine Ausstellungstermine danach gerichtet haben soll (vgl. Lüthgens/van Tuyl 2000, S. 112 u. 305). Das lässt schnell seine Ambivalenz übersehen: „Es ist ein Riesenschauspiel wirklich spektakulär“ und sobald man die Auspuffgase wahrnehme „wirkt alles extrem dramatisch“, „obwohl ich weiß, dass es der blanke Wahnsinn ist [...] und deshalb ist die Formel I das perfekte Wahrzeichen für unsere Gesellschaft“, „wir drehen uns wirklich im Kreis. [...] Dieses ganze Im-Kreis-Herumfahren ist total absurd [...] diese Grand Prix Rennen von heute sind sinnlos und dumm. Ich bin wirklich nur an der Formel Eins interessiert. Das sind Rennautos, die entworfen wurden, um zu sprinten“. Aber: „[D]iese vollkommene Einheit von Mensch und Maschine die ganze Absurdität der Industrie kann man anhand dieses kleinen Beispiels offenlegen.“ (Tinguely, zit. n. Lüthgens/van Tuyl 2000, S. 110–114) Wo Autorennen ebenso faszinierend wie sinnlos und darin den sich im Kreis drehenden Existenzen einer spätindustriellen Gesellschaft vergleichbar sind, da ist eine Nähe zu den elementaren Konstituenten des Vanitas-Motivs unübersehbar.

3 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=2ElyNwEGuoY>. Letzter Zugriff: 26.12.2017.



Fünfzehn Jahre vor *Lola B*, 1972 und 1973, hatte es zwei Freunde von Tinguely getroffen: der Rennfahrer Joachim Bonnier und der wie einen Schweizer Nationalheld gefeierte Jo Siffers starben auf der Piste. Während Tinguely zehn Jahre später für seinen Freund Siffers in Fribourg einen bezaubernd heiteren, wie ein Perpetuum mobile anmutenden Brunnen aus Metallschrott (vgl. Bischofberger 1990, Bd. 2, S. 567) konstruierte und damit seine Idee vom Tod als Bewegung zur Anschauung gebracht haben dürfte, entschied er sich bei *Lola T 180 – Mémorial pour Joachim B.* für eine zwischen Kenotaph und Flügelaltar oszillierende Maschinenassemblage (Abb. 8). Unterrichtet der zweite Teil des Titels über die Funktion des Artefakts, so bezieht sich der erste Teil auf das Material, denn Korpus und Flügel – eine Legende mehr – sollen aus dem Metall des von Joachim Bonnier während des Unglücks gefahrenen Prototyps Lola T 180 gefertigt worden sein (vgl. dagegen Bezzola, 2003, S. 472). Deshalb erkennt man im Zentrum ein an ein Steuer erinnerndes Speichenrad, während dort, wo sich normalerweise die Predella befindet, eine rot-gestrichene Felge angebracht ist, über der zwei gebogene Stangen zu einem Herz geformt sind. Das von zerfetzten Gummireifen bedeckte ‚Haupt‘ wird dagegen von einem metallgerahmten Ochsenköpfe gebildet und den beiden seitlich wie Engelsflügel montierten Kieferknochen korrespondieren weitere Rindskiefer im Untergeschoss. Das gesamte auf Rädern montierte Ensemble wird erneut von zwei auf flexiblen Metallfedern montierten Schädeln in Blumenkübeln, den sogenannten Ministranten, flankiert und zugleich eröffnet. Doch wie schon beim *Cenodoxus-Altar* erfüllen sie auch hier nicht die Aufgabe von Messdienern. Drückt man den Knopf beginnt die im Schlaglicht beleuchtete Maschine sich langsam und behäbig zu bewegen³, der Ochsenköpfe

neigt sich nach vorn, die Seitenflügel öffnen sich zu einer Geste, die wie eine mühevollen, müde Umarmung, vielleicht auch die Geste eines Todesengels wirkt (vgl. Weyand 2002, S. 183), und gesteigert wird das Schauspiel von ebenso unheimlichen wie faszinierenden Schattenspielen, dem Quietschen und Ächzen der einander berührenden Metallstücke und dem Geklapper der sich wie Vipern und Würmer bewegenden Schädel der sogenannten Ministranten. Das Memorial wird durch Material und Ministranten zum *memento mori* – zum Teil der Vanitas, die vielleicht in einer einzigen Geste, der an Thanatos ebenso wie an einen empfangenden Gottvater oder den Weltenrichter erinnernden Bewegung der Seitenflügel, so etwas wie ein (verlorenes) Heilsversprechen assoziieren lässt. Der in der griechischen Mythologie verankerte und durch Sigmund Freud zu Berühmtheit gelangte Thanatos (vgl. Freud 1997, S. 244–269; Laplanche/Pontalis 1980, S. 494–503; Zagermann 1988) ist aufgrund seiner die Menschen vom Leben in den Tod geleitenden Funktion eine Schwellenfigur. Zur Figur der Vanitas kann er werden, weil er an genau die Omnipräsenz und Kontingenz des Todes zu erinnern vermag, die anlässlich jedes Autorennens präsent ist, um des Wettkampfes willen verdrängt wird, und in der Plötzlichkeit Teil dessen ist, was das Autorennen als Variante der Vanitas charakterisiert: Die trügerische Beherrschbarkeit sich einer mit Höchstgeschwindigkeit bewegenden Maschine – oder des wie im Flug vorbeiziehenden Lebens. Und das macht das Autorennen nicht nur zur Metapher einer sich sinnlos im Kreise drehenden Gesellschaft, es wird durch die latente Allgegenwart des Todes sogar zu einer modernen Bildformel des Totentanzes. So wie in der frühen Neuzeit Seuchen und Kriege innerhalb kürzester Zeit Menschen sterben ließen, so vermag ein Autorennen dies gleichsam akzeleriert, im Bruchteil einer Sekunde zu leisten. Geschwindigkeit, Bewegung und Leben kippen von einem Moment zum anderen in Stillstand, Statik und Tod und vielleicht gibt es keinen anderen Sport, der den Sinn, die Kürze und die stets präsente Möglichkeit der Verkürzung des Lebens so deutlich vor Augen führt, dass eine Auslegung als *homo bulla* oder der Fortuna verwandtes Lebensrad nicht mehr fern liegt. Dem entspricht die Gestaltung der sogenannten Ministranten, deren Form und Bewegung ebenso an die Leichname verzehrenden Nattern und Würmer mittelalterlicher Transis (Abb. 8)



Abb. 8 Transi, Marmor und Sandstein, 1526, Saint Gervais-Saint-Protais de Gisors.

erinnern wie an die enigmatische Vanitas-Allegorie von Salvatore Rosa oder die im Cenodoxus zu findenden Formulierungen: „Heri plenus honoribus / Cras erit esca vermibus / wer gestern war fürnemb und weiß / wird morgen sein der würmer speis.“ (Biderman 1965, IV, 8) Aber Tinguely verzichtet auf den zweiten Teil des Motivs, die mit der frühneuzeitlichen Vanitas-Ikonographie verbundenen Klagen und Ermahnungen. Larmoyanz ist unangebracht und es genügt die jedem Totentanz genuine Plötzlichkeit des Todes, um die jedem *memento mori* eigene Kürze und Vergänglichkeit des Lebens festzustellen.

Im Jahr 1986, Tinguely erholte sich gerade von einer Herzoperation, wurde er Zeuge eines durch Blitzschlag in wenigen Stunden niederbrennenden Gehöfts in dem Dorf Neyruz im Kanton Fribourg. Sobald er konnte, ging Tinguely dort hin und begann aus verkohltem Schrott die Installation *Mengele Totentanz* (Abb. 9, Bischofberger 2005, Bd. 3, S. 703–705) zu konstruieren. Retrospektiv schildert er, wie es zu dem Titel kam, der ausgerechnet an den NS-Arzt erinnert, der, für seine grausamen Menschenexperimente und die Überwachung der Massenvernichtung in Auschwitz berüchtigt, bis 1979 unbehelligt in Brasilien lebte:

Es sah so schauerlich aus, dass es für mich wie von einem deutschen Konzentrationslager kam. Das Karbonisierungsphänomen war für mich ein schreckliches Erlebnis, das Kuhfleisch hätte auch Menschenfleisch sein können. Die ganze Konzentrationslagerverbrennungs-Katastrophe spürte ich plötzlich wieder darin. Das Grau dieses Materials inspirierte mich. Ich arbeitete mühsam eine Woche lang, Stück um Stück kam auf einen Armeewagen [...] Ich war wie besessen, arbeitete mit traumwandlerischer Sicherheit. [...] Das letzte Stück war das große Maismaschinenungeheuer, dort stand zweimal noch ‚Mengele‘ drauf, der Name dieser Naziarzt-Familie. Die Idee war mit dieser Maismaschine, die so schrecklich aussah, da.⁴

Aus insgesamt vierzehn Einzelassemblagen entstand eine raumfüllende Installation, die, in Bewegung gesetzt, zum Teil schon bekannte Motive von Altar und Memorial variiert. Tinguely verwendet einmal mehr Tierschädel, montiert sie auf die Gerätereste, zu denen ein Heuwender, eine Viehtränke, ein Förderband oder ein Traktorsitz gehören, verlieh jeder einzelnen Skulptur Motoren und Namen und situierte sie von Anfang an in einem dunklen Raum. Durch Beleuchtung und Bewegung lässt sich nicht nur das schon bekannte, quietschende und ächzende Maschinentheater in Gang setzen, zugleich wird ein monumentales Schattenspiel generiert: der im Titel verheißene Totentanz, eine Inszenierung, dessen an die Wand projizierten Akteure nicht nur an die Schatten der Unterwelt erinnern, sondern ebenso gut die Flüchtigkeit von Schauspiel und Leben oder des Lebens als Schauspiel markieren dürften. Während jede einzelne Assemblage von

⁴ Aus einer Tonaufnahme von 1986, hier zitiert nach der Transkription des Musée Tinguely, Basel: http://www.tinguely.ch/de/museum_sammlung/sammlung.html?period=1980-1991&detail=962c9e68-e3b5-4fec-b8c1-033784e6e6e6; Letzter Zugriff: 22.7.2018.

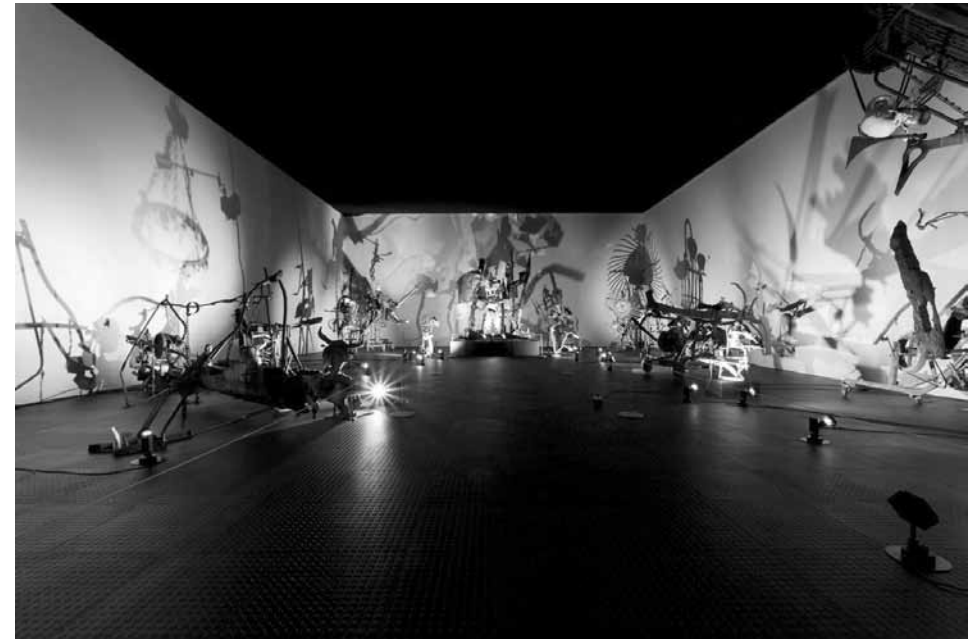


Abb. 9 Jean Tinguely: *Mengele Totentanz*, Balken, landwirtschaftliche Maschinen, Haushaltsgeräte, Schädel, 1986, Basel, Musée Tinguely.

Tinguely einen Namen erhalten hat, bleibt einzig die Maismaschine ohne Bezeichnung. Dafür trägt sie ihren Prägestempel, der sie, in grausamer Assimilation der Funktion, die die Tätowierung der Juden im Vernichtungslager erfüllte, klassifiziert, identifiziert, ihre Herkunft markiert und auf diese Weise immerhin einen Täter benennt, während dessen Opfer oft namenlos blieben.

Im Tinguely Museum ist die Mengele-Maismaschine prominent an der Stirnwand des Raumes inszeniert und mit ihrem auf und nieder wippenden Nilpferdschädel erinnert die Skulptur, wie beim *Memorial*, an einen geflügelten Dämon, dessen Gestik empfangend wirkt, dessen Unterbau jedoch an ein gierig aufgerissenes Haifischmaul, manche auch an eine *vulva dentata* erinnert (vgl. Weyandt 2002, S. 136–150). Während die restlichen dreizehn Assemblagen in Diagonalen auf Mengeles Maismaschine ausgerichtet sind, finden sich in ihrer unmittelbaren Nähe vier, durch ihre Bezeichnungen als Allegorien ausgewiesene Maschinenskulpturen. Die schon aus anderen Zusammenhängen bekannten Ministranten werden hier als *Fernseher*, *Schnapsflasche*, *Gemütlichkeit* und *Bischof* bezeichnet (vgl. ebd., S. 87–115) und werden dadurch zu Gehilfen des Mengele-Dämons. Während dessen Zacken ursprünglich zum Schneiden und Ernten der Maispflanze dienten und auf diese Weise klären, dass der Tod schon immer als Schnitter in Erscheinung trat, scheint der *Bischof* auf die höchst strittige Rolle der katholischen Kirche während der nationalsozialistischen Massenvernichtung ebenso anzudeuten wie auf das Löschen der Erinnerung. Tinguely dürfte es bei der Rollenzuschreibung seiner Ministranten um die Erinnerung an dies Vergessen gegangen sein: *Schnaps* vermag das Elend der Wirklichkeit wenn auch nicht fort – so doch hinunter zu spülen und gewiss trägt er auch zu einer *Gemütlichkeit* des Feierabends bei, die sich, im Nachkriegseuropa vom Unterhaltungsprogramm des *Fernsehers* geprägt, erst dann so richtig einstellen konnte, wenn von allem Gräuel der wirklichen Welt und ihrer jüngsten Geschichte abgelenkt

wurde. Ging es bekanntlich vielen Deutschen und wohl auch Schweizern nach dem Zweiten Weltkrieg ums Vergessen, so will Tinguely an die Massenvernichtung der Nationalsozialisten als einen Totentanz erinnern, bei dem Mengele als Schnitter auftritt. Und wo das als *Sonne* auftretende Rad des Heuwenders an die Swastika, das in fernöstlicher Religion Glück verheißende, durch das Hakenkreuz pervertierte Symbol erinnert, da soll die aus Viehtränken konstruierte *Mutter* auf eine in der nationalsozialistischen Ideologie verankerten Konstruktion als Gebälerin und Ernährerin verweisen. Das ursprünglich Stroh oder Mist transportierende Förderband vergegenwärtigt das abscheuliche ‚Entsorgen‘ der jeder Würde beraubten Leichen, die *Mondscheinsonate* nicht nur die Konzerte der Lagerinsassen in Auschwitz, sondern ebenso den gemeinsam mit Bach und Brahms nationalsozialistisch vereinnahmten Beethoven. Doch Tinguely wollte die in diesen Assemblagen geborgenen Gehilfen des Mengele-Dämons durch Objekte ergänzen, die ein neues Licht auf die Installation werfen. Denn wo der auf Kriege ebenso wie auf Sexualität weisende *Rammbock* auftaucht, die *Fee des Rammbocks* und schließlich die Schaukel, *la Bascule du Delice*, die als erotisches Moment auf den galanten Szenen des Rokoko eine unverzichtbare Rolle spielt, da scheint ein Eros entworfen zu sein, der seit der Psychoanalyse als Pendant und Gegenentwurf des Thanatos verhandelt wird. Resümiert man die von Sigmund Freud *Jenseits des Lustprinzips* elaborierte Theorie (vgl. Freud 1997) landet man schnell bei Tinguelys Äußerungen zum Tod als ‚vorübergehender Phase des Lebens‘. Freud hatte Thanatos, die in der Antike in die Unterwelt geleitende, zwischen Leben und Tod situierte Schwellenfigur als den Trieb des Menschen identifiziert, der zum anorganischen Zustand des Unbelebten, des Todes und der Starre zurück will, der Movers für Wiederholungszwang, Auflösung von Bindung und Vernichtung des Selbst oder der Anderen ist. Eros verfolgt das Gegenteil: Bindung, Leben, Liebe, Selbsterhaltung. Doch Freud war wichtig, auf deren dialektischer Einheit, auf der Koexistenz von Liebe und Aggression (Eros und Thanatos) zu bestehen und behauptete, dass erst dort, wo das Gleichgewicht beider gestört ist, eine psychische Erkrankung die Folge sei. Wenn im *Mengele Totentanz* alle Thanatos zuzuordnenden Assemblagen, sich rein quantitativ als all jenen überlegen zeigen, die sich Eros zuordnen ließen, wäre die Massenvernichtung – ein von Mengele dirigierter Totentanz – das Resultat einer massiven psychischen Störung, die sich wie eine Pest verbreitet und ohne Ansehen von Stand und Geschlecht getötet hätte. Danach ging es nur noch ums Vergessen. Tinguely entscheidet sich in *Mengele Totentanz* einmal mehr, nur bestimmte Elemente der Vanitas zu thematisieren. Auf Ermahnungen zu *conversio* oder sinnvolle Gestaltung der knappen Lebenszeit wird neuerlich verzichtet; sie sind anders als in der frühen Neuzeit angesichts des Verlustes von Heilshorizont und Gnadenstand im 20. und 21. Jahrhundert ohnehin obsolet geworden.

Tod und Vergänglichkeit haben in Tinguelys Arbeiten ohne Zweifel eine große Rolle gespielt; mit Konstituenten und Charakteristika des Vanitas-Motivs konvergieren sie jedoch nur unter bestimmten Bedingungen. Obwohl Tinguely Themen und Materialien wählt, die das Aufrufen der Vanitas-Ikonographie indizieren, funktionieren Motive wie Totentanz, Schädel oder das Ephemere nicht mehr als deren Garanten; stattdessen sind sie eigenwillige Re-Signifikationen. Deshalb muss in jedem einzelnen Fall die entsprechende Arbeit befragt werden. Tinguely führt jedoch genau

das vor Augen, was bereits für die frühneuzeitliche Varianten der Vanitas galt: Sie werden gemäß einer je aktuellen, diskursiv verfassten Situation erinnert und jenen Re-Semantisierungen unterzogen, die Wiederholungen *sui generis* eingeschrieben sind. Dadurch bleibt das Motiv lebendig und brauchbar. Eine für die frühe Neuzeit noch unverzichtbare Mahnung zur *conversio* ist in der säkularisierten westlichen Moderne obsolet und unglaublich geworden, die Angst vor einer womöglich zu schnell verstreichenden, gar sinnlosen oder fremdbestimmten Lebenszeit hat sich hingegen gehalten. So dürfte die partielle Veränderbarkeit, die Auslegung und Anpassung des Motivs eine ganz zentrale Voraussetzung für eine aus aktuellem Anlass als notwendig erachtete Wiederkehr des Vanitas-Motivs sein.

Literatur

- ALEWYN, R. (1985): Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. München.
- BEZZOLA, L. (2003): Jean Tinguely. Schwarz matt und Ginggernillis. Ausst.-Kat. Basel. Basel.
- BENJAMIN, W. (1980): Ursprung des deutschen Trauerspiels [1925]. Ders.: Werkausgabe in 12 Bänden. Bd. 1. Hg. v. Tiedemann/R. u. Schweppenhäuser/H. Frankfurt/M. 1980, S. 207–409.
- BIDERMANN, J. (1965): Cenodoxus. Übers. v. Meiches, J. Stuttgart [1635].
- BISCHOFBERGER, C. (1990): Jean Tinguely. Werkkatalog. Skulpturen und Reliefs. Bd. 2. Zürich.
- BISCHOFBERGER, C. (2005): Jean Tinguely. Werkkatalog. Skulpturen und Reliefs. Bd. 3. Zürich.
- COLLUCCI, S. (2009): Vanitas e apoteosi. Per un corpus degli apparati effimeri funerari a Siena. Siena.
- CORÀ, B. (2004): Tinguely e Munari: Opere in azione. Ausst.-Kat. La Spezia. Mailand.
- FAGIOLO DELL' ARCO, M. (1977): L' effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del'600. Bd. 1. Mailand.
- FAXON, A. (1992): Some Perspectives on the Transformation of the Dance of Death in Art. In: DeGirolami Cheney, L. (Hg.): The Symbolism of Vanitas in the Arts, Literature, and Music. Comparative and Historical Studies. Lewiston, S. 33–66.
- FLEMMING, V. von (2013): Mediale Ausprägungen des Phantastischen: Bildende Kunst. In: Brittnacher, H. R./May, M. (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, S. 198–225.
- FREUD, S. (1997): Jenseits des Lustprinzips [1920]. In: Ders. Studienausgabe. Bd. 3. Frankfurt/M., S. 213–271.
- GIER, H. (Hg.) (2005): Jacob Bidermann und sein Cenodoxus. Der bedeutendste Dramatiker des Jesuitenordens und sein erfolgreichstes Stück. Regensburg.
- GEHLEN, A. Ende der Geschichte? In: Conrad, C. u. Kessel, M. (Hg.) Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion. Stuttgart 1994, S. 39–57.
- GRASER, J. (2008): Die barocke Inszenierung von Jean Tinguelys Maschinentheater. Wiss. Hausarbeit zur Erlangung des Mastergrades [unpubl. Typoskript, Hochschule der Bildenden Künste Braunschweig].
- HAHNLOSER-INGOLD, M. (1988): Pandämonium – Jean Tinguely. Mit Fotografien von Leonardo Bezzola. Zürich.

- HAHNLOSER-INGOLD, M. (Hg.) (1996): Briefe von Jean Tinguely an Paul Sacher und gemeinsame Freunde. Bern.
- HENKEL, A./SCHÖNE, A. (Hg.) (1996): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart.
- HULTEN, P. (1987): Jean Tinguely – Una magia più forte della morte/ A magic stronger than death. Mailand.
- LAPLANCHE, J./PONTALIS, J.-B. (1980): Das Vokabular der Psychoanalyse. Bd. 2. Frankfurt/M.
- LÜTHGENS, A./TUYL, G. (Hg.) (2000): L'esprit de Tinguely. Ausst.-Kat. Wolfsburg. Ostfildern.
- MOSER, W. (2000): Barock. In: Barck, K. u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1. Stuttgart, S. 578–617.
- MÜLLER-TAMM, P./SYKORA, K. (Hg.) (1999): Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausst.-Kat. Düsseldorf. Köln.
- MÜNKNER, J. (2012): Eingreifen um zu begreifen. Vanitas und Moribundi in der barocken Bildpublizistik. In: Knöll, S. (Hg.): Lebenslust und Todesfurcht. Druckgraphik aus der Zeit des Barock. Düsseldorf, S. 119–125.
- PFEIFFER, A. (2001): Maschinentheater. Positionen figurativer Kinetik seit Tinguely. Ausst.-Kat. Heilbronn. Heidelberg.
- TINGUELY, J. (1987): Parola d'artista. In: Hulten, P. (Hg.): Jean Tinguely – A Magic Stronger than Death. Mailand, S. 347–350.
- VIOLAND-HOBI, H. (1987): Jean Tinguely's Cenodoxus Isenheim Altarpiece. In: Arts Magazine 62 (1), S. 80–85.
- WEYANDT, B. (2002): Maschinerie des Todes. Der Mengele Totentanz von Jean Tinguely. Eine moderne ‚danse macabre‘ und ihr Beitrag zur Erinnerungskultur. St. Ingbert.
- ZAGERMANN, P. (1988): Eros und Thanatos. Psychoanalytische Untersuchungen zu einer Objektbeziehungstheorie der Triebe. Darmstadt.

Abbildungsnachweise

- LÜTHGENS, A./ VAN TUYL, G. (Hg.) (2000): L' Esprit de Tinguely. Ausst.-Kat. Wolfsburg.
- HAHNLOSER-INGOLD, M. (1988): Pandämonium – Jean Tinguely. Mit Fotografien von Leonardo Bezzola. Zürich.
- www.virtuelles-kupferstichkabinett.de. Letzter Zugriff: 13.09.2018.
- www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-blackjug-and-skull-p11365. Letzter Zugriff: 13.09.2018.
- [commons.wikimedia.org/wiki/Category:Basler_Totentanz_\(Johann_Rudolf_Feyerabend\)?uselang=de#/media/File:Bild-Basler_Totentanz.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Basler_Totentanz_(Johann_Rudolf_Feyerabend)?uselang=de#/media/File:Bild-Basler_Totentanz.jpg). Letzter Zugriff: 13.09.2018.

Carolin Bohlmann

Vergänglichkeit für die Ewigkeit?

Zur musealen Konservierung des Ephemeren

Abstract

Wie kann eine auf Erhaltung angelegte konservatorische Praxis den Aufführungen des Verfalls als einer zeitgenössischen Vanitas-Darstellung gerecht werden? Die enge Verknüpfung der konservatorischen Handlungen und Reflexionen mit dem Einsatz ephemerer, auf den Ablauf in der Zeit hin gedachten Materialien wird von der These flankiert, dass es in diesen Werken um die fortwährende Präsenz des Vanitas-Gedankens geht.

Kunstwerke entstehen seit den 1960er Jahren nicht nur als fixierte Objekte, sondern auch als Werke, die auf Veränderlichkeit angelegt sind und Prozesse, Bewegung, Performativität, Fragilität oder Vergänglichkeit darstellen. Sie konfrontieren das Museum mit enormen Herausforderungen und die museale Aufgabe, Kunst zu erhalten und zu tradieren, wird durch viele von ihnen erweitert oder auch grundlegend verändert. Doch erscheint die Konservierung von Prozessen paradox. Der grundsätzliche Widerspruch jeder Konservierung – Objekte gegen den natürlichen Verfall zu erhalten, ohne sie aber verändern zu wollen oder ephemere Kunst zu bewahren – zeigt sich bei diesen Werken, die ihre eigene Vergänglichkeit thematisieren, besonders deutlich.¹ Skulpturen, wie sie der japanische Künstler Reijiro Wada anlässlich der Ausstellung „Vanitas – Ewig ist eh nichts“ 2014 im Garten des Berliner Georg Kolbe Museums realisierte (Abb. 1) zählen zu solchen Arbeiten. Die Gruppenausstellung thematisierte Zeitlichkeit und Endlichkeit in der zeitgenössischen Kunst vor dem tradierten Vanitas-Begriff.

In der Installation *Freeze* (2007/2014) positionierte Reijiro Wada zwei gleichgroße rechteckige Glasscheiben parallel einander gegenüber, sodass sie eine Art aufrecht stehenden, an den zwei Schmalseiten offenen Kasten bilden. In dessen Innenraum ist eine weitere stehende Glasplatte diagonal eingelassen, wodurch zwei gleichgroße sich verjüngende Räume entstehen. In diesen befinden sich verschiedene Früchte, die der Künstler mit einer kreisförmigen Wurfbewegung durch die offenen Seiten geworfen hat. Durch die Wucht des Wurfes ist das Obst in den Zwischenräumen stecken geblieben und verteilt sich auf der senkrechten Fläche wie auf einer Bildeoberfläche. Im Laufe der Zeit zergehen die Früchte, verfaulen oder trocknen aus, reduzieren dadurch ihr Volumen und fallen schließlich zu Boden. Die Glasplatten werden dadurch gewissermaßen zum Malgrund, an dem sie herabgleiten und Spuren hinterlassen. Zugleich spiegeln sich

1 Für Hinweise und Kommentare danke ich Helga Lutz und Fanny Weidehaas.



die Früchte auf den glatten Oberflächen und je nach Standpunkt des Betrachters können sie als dreidimensionale oder zweidimensionale Objekte wahrgenommen werden.

Durch die Präsentation der Früchte und des Glases zitiert Wadas Arbeit, einer Aufführung gleich, die mit der Vanitas-Symbolik aufgeladenen Früchte-Stilleben des Barock. Die europäische Tradition der Vanitas-Darstellungen präsentiert Meditationen über die Flüchtigkeit der Zeit, die Vergänglichkeit von Leben; sie porträtiert Früchte, die zerfallen, Kerzen, die beginnen zu schmelzen, Blumen, die bereit sind zu verblassen. Die Botschaft ist einfach: Irdische Schönheit und Genuss sind hinfällig und vergänglich. Der moralische Appell: „Denke daran, dass Du sterben musst!“ – beschwört die Zeitgebundenheit allen Seins in der weltlichen Sphäre, die sich nur im Jenseits der göttlichen Ewigkeit aufhebt – so der christliche Glaube. Der Imperativ, die wie Rauch verfliegende Lebenszeit sinnvoll zu nutzen, impliziert aber auch die Sehnsucht nach Lebensintensität, danach, jeden Moment in vollen Zügen auszukosten. Das *carpe diem* antwortet dem *memento mori*. Der Moment kann umschlagen und die Bildelemente lassen die Zeitlichkeit und Endlichkeit deutlich erkennen. Denn alle Darstellungen der vergänglichen Bildgegenstände verweisen unaufhaltsam auf den Zeitpunkt ihres Verderbens. „Die Zeitgestalt und der Kreis damit verbundener Assoziationen spielt eine wichtige Rolle in der Vanitas-Ikonographie“ (1981, S. 269), betont Jan Bialostocki in seinem systematisierenden und vielzitierten Artikel zum Vanitas-Begriff. Der Begriff des Ephemeren umschreibt Kurzlebigkeit und die Unausweichlichkeit des Vergehens. Früchte signalisieren Fruchtbarkeit, Fülle und im übertragenen Sinn Reichtum und Wohlstand. Äpfel hingegen dienen als Erinnerung an den Sündenfall, die Verführung, das Ende des paradiesischen Zustands und das Spiel von Macht und Versuchung. Wenn diese, überreif und angefault, neben unversehrten appetitlichen Früchten dargestellt sind, können sie als Zeichen der Erlösung von der auf dem Sündenfall basierenden Erbsünde verstanden werden.

Das Werk Wadas referiert die Bedeutungsdimensionen des Stillebens als einer wichtigen Unterkategorie von Vanitas-Darstellungen, wenn auch mit einem grundsätzlichen Unterschied: Die

Gestalt der Arbeit unterliegt selbst einem raschen Wandel. So sind die Früchte als Realien ihrem Verfallsprozess preisgegeben, führen also in einem performativen Prozess vor, was Vanitas heißt (vgl. allgemein zur Theorie des Performativen Austin 1972, Fischer-Lichte/Wulf [Hg.] 2004). Dargestelltes und Darstellendes fallen auch deshalb in eins, weil sich beim Anblick der Arbeit Wadas unweigerlich die Erinnerung an traditionelle Stilleben einstellt und die Realien zugleich die historischen Repräsentationen vergänglicher Formen repräsentieren. Der Titel der Arbeit, *Freeze* (einfrieren, erstarren), verweist genau auf das, was die traditionellen Vanitas-Stilleben leisteten – nämlich das Einfrieren eines Moments des im Prinzip unaufhaltsamen Vergänglichkeitsprozesses. Damit steht der Titel jedoch in eigentümlichem Gegensatz zum prozessualen Charakter der Arbeit, der dafür einen weiteren deutlichen Hinweis auf die Auseinandersetzung des Künstlers mit der Vanitas-Symbolik birgt. *Freeze* vermag Bezug und Differenz zum klassischen Vanitas-Stilleben deutlich zu machen, indem zwar zugunsten des Prozesses auf das den Bildern eigentümliche Einfrieren, nicht aber auf die Vanitas-Symbolik verzichtet wird. So scheint das zentrale vormoderne Zeitkonzept der Vanitas in der zeitgenössischen Kunstproduktion nicht zuletzt im verbreiteten Gebrauch sogenannter Realien und der damit einhergehenden performativen Prozesse wieder auf. Christine Buci-Glucksmann führt in ihrem Aufsatz *Les vanités secondes de l'art contemporain* dagegen einen erweiterten Vanitas-Begriff ein. Sie benennt eine Vanitas zweiter Ordnung, die das Ephemere in der zeitgenössischen Kunst zu einem eigenen Medium erklärt. Die von ihr als *meta-vanités* ausgewiesenen Arbeiten führen die Zeit als Parameter mit sich und thematisieren ihre eigene materielle Auflösung (Buci-Glucksmann 2010, S. 57–90).

Diese zeitgenössischen Vanitas-Darstellungen sollen vor der Folie der temporalen Existenz der Arbeiten betrachtet werden, wobei der Fokus auf solche Werke der zeitgenössischen Kunst gelenkt wird, in denen zentrale Motive des Stillebens – nämlich Lebensmittel – als Realien auftauchen und somit anders als die in den traditionellen Gemälden (scheinbar) verewigten Naturalien Vergänglichkeit geradezu performativ zur Aufführung bringen. Welche Herausforderungen die Verwendung ephemerer Materialien für die museale Erhaltung darstellt und wie diesen in der konservatorischen Praxis begegnet werden kann, ist dabei exemplarisch zu erläutern und zu diskutieren. Als ephemere werden hierbei jene Materialien bezeichnet, deren Auflösung ohne Hilfsmittel erfahren bzw. beobachtet werden kann. Zieht man in Betracht, dass letztlich alles Seiende Wandlungs- bzw. Zerfallsprozessen unterworfen ist, muss das Ephemere demnach als relativer Begriff verstanden werden.

Seit den 1960er Jahren entstehen Kunstwerke in großer Zahl nicht nur als statische Objekte, sondern als Werke, für die Prozesse, Bewegung, Performativität sowie Fragilität konstitutiv ist und die damit auf Veränderung angelegt sind. Im Zuge dieser Entwicklung wird auch das Material der Darstellung stärker thematisiert und emanzipiert sich in vielen Fällen als selbstständiger Bedeutungsträger (vgl. dazu Wagner 2001, Ingold 2007, Elkins 2008, Lehmann 2012). Will man dem gerecht werden, gilt es stärker als bisher die jeweiligen Materialeigenschaften eines Objekts in den Blick zu nehmen. Denn es ist nicht mehr vornehmlich das Dargestellte, aus dem sich die Aussage des Werkes ableiten lässt, das also im vorliegenden Fall auf Tod und Vergänglichkeit bloß verweist; vielmehr kann das Material durch seine Eigenschaften Verwundbarkeit und

Dahinschwinden zugleich verkörpern und vorführen. Dieser Tendenz in der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts korrespondiert Theodor W. Adornos Bestimmung des Kunstwerks als Lebendiges und als Prozessuales:

Denkbar, heute vielleicht gefordert, sind Werke, die durch ihren Zeitkern sich selbst verbrennen, ihr eigenes Leben dem Augenblick der Erscheinung von Wahrheit drangeben und spurlos untergehen, ohne dass sie das im geringsten minderte. Die Noblesse einer solchen Verhaltensweise wäre der Kunst nicht unwürdig, nachdem ihr Edles zur Attitude und zur Ideologie verkam. Die Idee der Dauer der Werke ist Besitzkategorien nachgebildet, bürgerlich ephemere; manchen Perioden und großen Produktionen war sie fremd. (Adorno 1973, S. 265)

Anders als die gemalten Äpfel barocker Stilleben, tragen die realen Äpfel also ihren „Zeitkern“ in sich, der das Prozessuale, die Veränderung und in Wadas Fall die Vergänglichkeit verantwortet. Sie lassen sich damit nicht nur symbolisch und ikonographisch erfassen. Ihre materielle Gegenwart geht über die rein visuelle Evokation von Äpfeln hinaus. Als leicht verderbliche Lebensmittel verändern sie sich binnen kurzer Zeit, beginnen zu faulen, verströmen Gerüche und führen womöglich Schädlingsbefall mit sich.

Von der sinnlichen Präsenz vergehender Äpfel an Schillers Schreibtisch überwältigt, schrieb Johann Wolfgang von Goethe 1827 an seinen Sekretär Johann Peter Eckermann:

Eine Luft, die Schillern angenehm war, drückte auf mich wie Gift. Einmal in seiner Abwesenheit setzte ich mich an seinen Schreibtisch. Ich hatte aber nicht lange gegessen, als ich mich von einem heimlichen Übelbefinden beschlichen fühlte, welches sich nach und nach so steigerte, dass ich einer Ohnmacht nahe war. Endlich bemerkte ich, dass aus einer Schieblade neben mir ein sehr fataler Geruch kam. Als ich sie öffnete, fand ich zu meinem Erstaunen, dass sie voll fauler Äpfel war. Die Frau von Schiller sagte mir, die Schublade müsse immer mit solchen Äpfeln gefüllt sein, indem dieser Geruch Schillern wohl tue und er ohne ihn nicht leben und nicht arbeiten könne. (Eckermann 1848, S. 196)

Schiller dürfte die Äpfel entsorgt haben, sobald der Geruch allzu stark wurde, doch so leicht kann man es sich im Museum nicht machen – schließlich geht es um Kunstwerke und der Institution wird nach wie vor die Verantwortung übertragen, eine „Ersatzunsterblichkeit“ (Groys 1997, S. 198) zu garantieren. Boris Groys beschreibt diesen Konflikt in seinem Artikel mit dem treffenden Titel: *Die Restaurierung des Zerfalls*: „So entstehen die Orte, an denen die Aufbewahrung der materiellen Identitäten, d.h. der intakten Körper gewährleistet werden soll – nämlich die modernen Museen, die die Ersatzunsterblichkeit technisch sichern.“ (ebd.) Die Kuratorin Ann Temkin hat diese Sicht auf die Museen treffend formuliert: „[I]n a museum, it often seems, we are dedicated to preserving something larger than individual works of art; we are dedicated to preserving the fiction that works of art are fixed and immortal [...]“ (Temkin 1999, S. 50).

Den Zeitfaktor für die Rezeption wirksam zu machen, impliziert auch eine Erörterung der Frage nach dem konservatorischen Umgang mit ‚Verfallskunst‘. Die aktuelle Fragestellung lautet demnach: Kann bzw. wie kann eine auf Erhaltung angelegte konservatorische Praxis den ‚Aufführungen‘ des Verfalls (als einer zeitgenössischen Vanitas-Formel) gerecht werden? Gemäß der vom Künstler oder von der Künstlerin intendierten Einbindung des Faktors Zeit konfrontieren die hinfälligen Materialgefüge die konservatorische Praxis vor allem mit dem Problem von Möglichkeit und Notwendigkeit der Bewahrung des Originals in seiner materiellen Substanz. Während es bei einem gemalten Stilleben vor allem darauf anzukommen scheint, die materielle Substanz des Gemäldes möglichst unverändert zu erhalten, um seine Aussage für die Zukunft zu bewahren, wird die Anwendung traditioneller Erhaltungsstrategien und -theorien bei all den zeitgenössischen Arbeiten, für deren Identität Prozessualität womöglich konstitutiv ist, zum Problem. So können sichernde oder fixierende Eingriffe der Absicht, ein Werk in seinem Wesen zu erhalten, vollständig zuwiderlaufen. Das Museum gerät hier mit seinem Bewahrungsauftrag in eine paradoxe Situation und muss sich zu dieser verhalten.²

Für die Konservierung bedeutet dies, dass jedes Mal aufs Neue Werk, Künstler, Werkgenese, Installationshistorie und Kolleg*innen befragt werden müssen, bevor in das prozessuale Werk konservatorisch eingegriffen wird. Es ist ein Handel, vielleicht auch Handeln mit der Vergänglichkeit. Während dies in einen Fall bedeuten kann, Verfallserscheinungen durch museale Aufbewahrungsbearbeitung zu verhindern, kann die Aufgabe in einem anderen Fall darin bestehen, die Vergänglichkeit bestimmter Werkkomponenten immer wieder neu herzustellen. Genau genommen besteht jedoch das grundsätzliche Problem jeder Konservierung bereits darin, Objekte gegen den natürlichen Verfall zu schützen, ohne sie dabei verändern zu wollen. Konservatorisches Handeln kann so bereits bei klassischen Werken auf Widerspruch stoßen, etwa dann, wenn der Eingriff eine vergangene historische Maßnahme negiert oder zum Verschwinden bringt. Wenn es um ephemere bzw. prozessual angelegte Kunst geht, muss der Diskurs darüber, worin ‚erhaltende Maßnahmen‘ bestehen können, also dringend geführt werden. Im Fokus des musealen Erhaltungsauftrages steht die Wahrung der Integrität von Kunstwerken gemäß dem *Nara Document on Authenticity* (NARA). Das Dokument wurde als Ergebnis einer Expertenkonferenz in Nara (Japan) im Jahr 1994 verabschiedet. Im Geist der *Charta von Venedig* konzipiert, thematisiert es den Begriff der Authentizität in der Restaurierungspraxis.³ Als dieser erstmals 1964 in der *Charta von Venedig* erwähnt wurde, bezog er sich auf das Material des Objekts. Verfolgt man die Entwicklungen bis zum *Nara Document on Authenticity* aus dem Jahr 1994, so sind die Möglichkeiten ungleich zahlreicher und komplexer geworden. Die Einsicht, die Merkmale eines Werks nicht ein für alle Mal fixieren zu können, hatte sich durchgesetzt; und die Frage, was die

² Vgl. die Tagung *Prozesskunst und das Museum*, die ich gemeinsam mit Angela Matyssek im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, im Februar 2016 durchgeführt habe.

³ Nara Document on Authenticity. Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, 1994; vgl. <http://www.ecco-eu.org/about-ecco/statutes/> (letzter Zugriff: 07.08.2018) sowie Janis 2005.

Authentizität eines Objekts ausmacht, war damit für die Konservierung-Restaurierung zu einer Forschungsfrage geworden. In der Konservierungsliteratur gelten nunmehr Material, Konzept (häufig mit Künstlerintention gleichgesetzt), Kontext bzw. Funktion und historische Spuren als zentrale Aspekte von Authentizität (vgl. Muñoz Viñas 2005).

Somit ist gemäß der *Nara-Konvention*, die materielle ‚Authentizität‘ eines Werkes lediglich ein Anspruch, der dem „Decision making model“ (Hummelen/Sillé 1999, S. 164–172) zufolge bei Konservierungsentscheidungen gegen andere Ansprüche abgewogen werden muss. Zu diesen zählen neben den bereits genannten Aspekten die Relevanz des jeweiligen Werkes für Kunstgeschichte und Sammlung, die technischen Möglichkeiten und Beschränkungen eines Eingriffs, rechtliche Fragen, ästhetische und künstlerische Faktoren sowie finanzielle Rahmenbedingungen und Restriktionen. Um die Problematik, die sich aus diesen Anforderungen ergibt, zu erhellen, erscheint es mir unerlässlich, auf die ‚Verfallskunst‘ als einer Kategorie von ‚Prozesskunst‘ einzugehen.

Seit den 1960er Jahren fassten Künstler unter ‚Prozess‘, so die Kunsthistorikerin Kristine Stiles, verschiedene, auf den Verlauf zielende Phänomene: natürliche Verfallsvorgänge genauso wie künstlerische Arbeitsweisen oder stilistische Charakteristika von Kunstwerken (vgl. Stiles 2012, S. 577–587). Vor allem aber – und das ist hier wichtig – markiert Prozesskunst Stiles zufolge experimentelle Praktiken, „in which collapsed form and content into a continuous state“ (ebd.). Im Sinne des in den Vanitas-Darstellungen angezeigten Voranschreitens der Zeit muss den Werken auf der Ebene der Zeit begegnet werden – es handelt sich um den Umgang mit Werken, die genuin transitorisch sind – mit einer ‚Kunst als Ablauf‘. Welche theoretischen und praktischen Ansätze der Konservierung lassen sich aber für solche Werke zusammenführen und produktiv machen?



Abb. 2 Dieter Roth: *P.O.T.H.A.A.VFB. (Portrait of the artist as Vogelfutterbüste [birdseed bust])*, Schokolade, 23,5 x 15 x 10 cm, 1970.

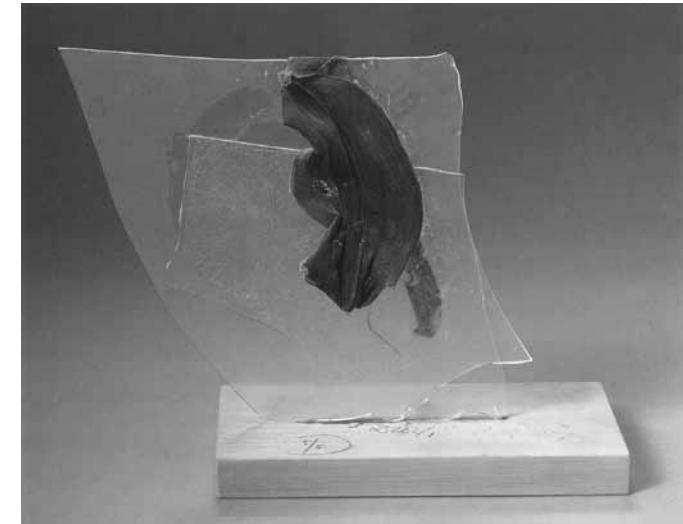


Abb. 3 Dieter Roth: *Banana*, Bananenschale auf Glasscheibe auf Holzsockel, 24 x 22 x 9,5 cm, Auflage: 5, 1966–1992, Hamburg.

Wie schreiben sich museale Handlungen und Praktiken des Sammelns, Ausstellens und vor allem Bewahrens in ihre materielle Existenz ein? Um unterschiedliche Ansätze zur Beantwortung dieser Fragen aufzuzeigen, soll auf Werke dreier weiterer Künstler eingegangen werden, in denen, wie bei der Arbeit von Reijiro Wada, zentrale Bildgegenstände des klassischen Stilllebens, nämlich Nahrungsmittel, als Realien eingesetzt wurden.

Dieter Roth, der neben Daniel Spoerri als ein bedeutender Vertreter der sogenannten *eat art* zu nennen ist, verknüpfte seine Arbeiten mit dem Untergang und sprach sogar von ‚Untergangsbildern‘: „Das sind mehr Untergangsbilder. Die geben mir das Gefühl da vergeht etwas. Die Angst etwas Beständiges zu machen ist gross“ (Müller 2002, S. 416). Dieser bei Roth immer wiederkehrende Begriff des *Untergangs* zielt auf die Ästhetik der Verfalls- und Auflösungsprozesse, die sich etwa bei dem Objekt *Portrait of the Artist as Vogelfutterbüste* von 1970 zeigt (Abb. 2). Bei dem Multiple *P.O.T.H.A.A.VFB.* handelt es sich um ein Selbstporträt in Form einer Büste, die aus mit Vogelfutter versetzter Schokolade besteht. Die Büsten sollten im Freien aufgestellt werden und so bot Roth sein Porträt den Tieren zum Verzehr an. Werke dieser Art sollten konsumiert und verdaut werden und verwahrten sich gegen das Aufbewahren und Erhalten. Weitere Arbeiten, in denen Roth Lebensmittel einsetzte, künden noch deutlicher von der Aktualität der Vanitas-Thematik in der zeitgenössischen Kunst; so etwa das Multiple: *Bananas* von 1966–1991 (Abb. 3).⁴ In dieser Serie montierte der Künstler Bananenschalen zwischen zerbrochene Glasscheiben, wobei die verwendeten Materialien, Früchte und Glas, abermals auf die Vergänglichkeits-Symbolik der Vanitas-Stilleben verweisen (vgl. Dobke 2004, S. 15–18). Sie stellen das Ende von Kunstwerken und den Übergang von Kunst in verfallendes Material zur Diskussion, ohne diesen zeitlich und inhaltlich genau bestimmen zu können.

Für seine ‚Untergangswerke‘, lehnte Dieter Roth Restaurierungen über lange Zeit kategorisch

4 Für diesen Hinweis danke ich Sven Beckstette.

ab: „[D]ie Gegenstände (die ich, D.R., gemacht habe) welche aus Schokolade u. Ä. sind, dürfen (oder sollen) zergehen, vergehen, zerfallen, abgefressen, abgebrochen, zerschnitten, verkratzt u. Ä. werden (und das tut ihnen (uns) gut, meint der Unterzeichnende) Dieter Roth, aufgesetzt zum Gebrauch im Museum, D.R.“ (Roth zit. nach Skowranek 2010, S. 100). Prima facie scheinen verbale Bestimmungen dieser Art sich ebenso wie Roths oft zitierte Metapher vom Museum als „Begräbnisinstitut“ (Müller 2002, S. 417) als Orientierungshilfen für den Umgang mit den hinfälligen Werken anzubieten. Heide Skowranek hat diese Diskussion in ihrem Beitrag *Die Bewahrung des Verfalls im Werk von Dieter Roth* gänzlich zusammengetragen und für die konservatorische Praxis durchdekliniert (2010, S. 87–100). Von der Restaurierung eines Bildes, sprach Roth noch im Jahre 1983, als „einer anderen Art des Untergangs“, und zwar einer „häßlichen Art“ (ebd., S. 87). Allerdings änderte Roth, wie auch andere Künstler, seine Ansichten hinsichtlich konservatorischer Maßnahmen im Verlauf seiner künstlerischen Entwicklung dann doch noch (ebd., S. 89). Diese oft zitierten und wechselnden Aussagen fordern auf zu kritischer Distanz und zur Revision, einschließlich der in ihnen zum Ausdruck kommenden Museumsverachtung. Während Roth insbesondere gegen Ende seines Lebens die strikte Ablehnung erhaltender Maßnahmen relativierte, lag die Pflege seiner Objekte ihm tatsächlich schon immer am Herzen. Präventive Konservierung zur Verlangsamung des Verfallsprozesses war möglich, gelegentlich sogar von ihm erwünscht. Angela Matyssek thematisiert die Frage nach der Originalerhaltung der auf Verfall hin angelegten Objekte Roths in ihrem ebenso kenntnisreichen wie treffenden Artikel *Entgrenzung/Begrenzung. Dieter Roths Originale als Museums- und Sammlungsobjekte* (Matyssek, 2018, Manuskripts. 8):

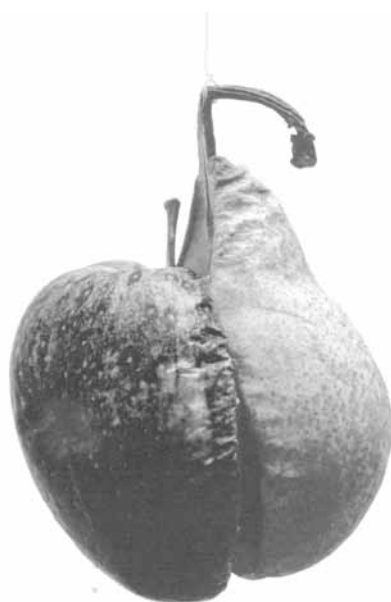


Abb. 4 Urs Fischer: Ohne Titel, Apfel und Birne, 2000.

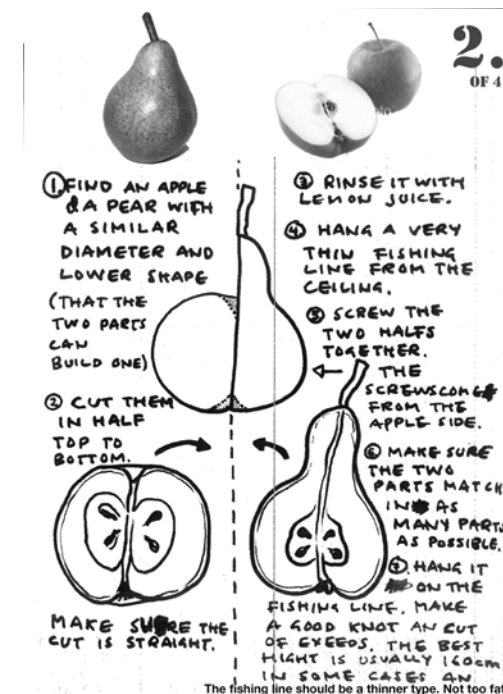


Abb. 5 Urs Fischer: Zertifikat, Ohne Titel, 2000.

Obwohl er bereit war, immer mehr Eingriffe in seine Objekte zu akzeptieren, gibt es jedoch von Roth keinerlei Leitlinien eines *richtigen* Umgangs mit seiner Kunst, und er wehrte derlei Anfragen immer durch ausweichende, gleichmütige Antworten ab („verlassen Sie sich darauf, dass ich Ihnen nicht helfen kann“). Einzig durchgehende und stetig wiederholte Grundregel war auf diesem Gebiet, dass Roth wolle, dass seine Objekte gepflegt würden. Was immer dies aber bedeutete, überließ er den Besitzern. (ebd.)

Die hier zitierte Diskussion zeugt von dem nicht geringen Ermessensspielraum im konservatorischen und musealen Umgang mit den Arbeiten Roths.

Deutlich enger gesteckt ist der Rahmen bei den Arbeiten von Urs Fischer, deren Vergänglichkeit qua Zertifikat und Ankaufsregelung klar definiert ist. (Als Zertifikate werden die von den Künstler*innen mitgeteilten Intentionen und Handlungsanweisungen bei konzeptuellen Werken bezeichnet.) Unter den Objekten der Sammlung Friedrich Christian Flick im Hamburger Bahnhof befindet sich seine Arbeit *Ohne Titel* von 2002 (Abb. 4). Diese besteht aus einem halben roten Apfel und einer halben grünen Birne, die, von einer Metallschraube zusammengehalten und an einem Nylonfaden aufgehängt, im Raum zu schweben scheinen, Prozessen der Austrocknung und Fäulnis schutzlos ausgesetzt.⁵ Zu diesem Objekt gehört ein Zertifikat (Abb. 5) das detail-

5 Die Inszenierung der an einem Faden hängenden Früchte scheint dem 1602 entstandenen Stilleben von Juan Sánchez Côtan *Quitte, Kohl, Melone und Gurke*, entlehnt, in dem Quitte und Kohl an ähnlichen Schnüren herabhängend abgebildet sind.

liert beschreibt, wie die Anordnung der austauschbaren Materialien auszuführen ist. Die Arbeit zu erhalten, erfordert demnach, sie wieder und wieder neu nach den Maßgaben des Künstlers zusammenzusetzen und im Raum zu installieren. Sie existiert in der von den Konservator*innen praktizierten Wiederaufführung – vielleicht vergleichbar mit einigen Werken der Konzeptkunst und Performances. Ähnlich verhält es sich mit Fischers Skulptur *Faules Fundament* von 1998 (Abb. 6). Die Arbeit, die aus Baumaterialien und organischen Stoffen, aus Ziegelsteinen und Mörtel einerseits, Früchten und Gemüse andererseits besteht, ist in ihren Dimensionen variabel. Es sind dabei die üppig angehäuften Früchte, die in ihrer Anordnung an barocke Stilleben erinnern. Auch in diesem Fall sind Aufbau, Re-Inszenierung und Bewahrung der Arbeit durch den Künstler vorgegeben. Zu den Verfallsprozessen, die sich in und an seinen Werken abspielen, äußert sich Fischer im Ateliergespräch mit Gerhard Mack: „Der Verfall ist etwas Natürliches und viel schöner als das, was wir Menschen machen können. Er hat eine extreme Eleganz, wie alles, was in der Natur geschieht. Wenn Wachs schmilzt, entstehen Formen, die wir nie so entwerfen könnten.“ (Mack 2012) Urs Fischer bezieht sich hier auf seine lebensgroßen Wachsfiguren, die wie Kerzen vor den Augen der Besucher abbrennen. Natur und Zufall also, welche die Unvorhersehbarkeit der bei Verfallsprozessen entstehenden Formen verantworten, sind für ihn die Akteure seiner Inszenierung. Dabei überantwortet Fischer ihnen nicht nur rasch sich zersetzende organische Materialien, sondern auch beständigere anorganische Stoffe wie verfallende Baumaterialien. So befinden sich an der Seite des Hamburger Bahnhofs – Museum für Gegenwart scheinbar sanft zu Boden gleitende und überwucherte gemauerte Wände *Baked Master's Basket* von 1999 (Abb. 7), deren Veränderung und Verfall die Konservator*innen im Museum fotografisch dokumentieren und begleiten. Eine Maßnahme, die bei diesen Werken den konservatorischen Handlungen zuzuordnen ist.

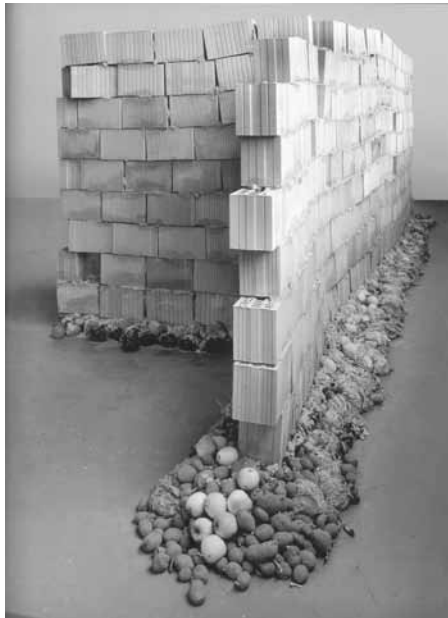


Abb. 6 Urs Fischer: *Faules Fundament* (Rotten Foundation), Ziegel, Obst, Gemüse, Dimensionen variabel, 1998.



Abb. 7 Urs Fischer: *Baked Master's Basket*, Betonfundament, Stahl, Ziegel, Dimensionen variabel, 1999.

Die Vorgaben des Künstlers weisen das Museum an, die Materialien ihrem natürlichen Verfallsprozess – oder wie Adorno sagen würde, ihrem Zeitkern – zu überlassen und widersprechen somit einer Konservierung oder Konsolidierung der Objekte. Der Verfall soll nicht aufgehalten werden und die damit evozierte Endlichkeit ist immer zugleich auch Thema seiner Werke. Das Zertifikat und die Bestimmungen Fischers zum Umgang mit der Entwicklung der Arbeiten sind dabei Teil des künstlerischen Konzepts und erfordern darüber hinaus die unterstützende Mitarbeit des Museums (vgl. Ferriani/Pugliese 2009, S. 115–118).

Etwas anders verhält es sich dagegen bei den Arbeiten von Zoe Leonard. So verweist die US-amerikanische Kuratorin Ann Temkin dort, wo sie sich auf die Werkgenese und Installationshistorie der Arbeit *Strange Fruit* (For David) 1992–1997 bezieht, darauf hin, dass es in Museen oft scheine, als ginge es um etwas Größeres als den Erhalt einzelner Kunstwerke: „[I]n a museum, it often seems, we are dedicated to preserving something larger than individual works of art; we are dedicated to preserving the fiction that works of art are fixed and immortal [...]“ (Temkin 1999, S. 50)

Diese Arbeit Leonards ist ein eindrückliches Beispiel für eine durch die Rezeption stets aufs Neue aktivierte Vanitas-Thematik (vgl. Ravenal 2000, S. 16). Die museale Rezeptionsgeschichte, die im Folgenden kurz dargelegt werden soll, illustriert das Nachleben als eine Form des Vanitas-Denkens in diesem Kunstwerk sehr deutlich.⁶ Nach dem Tod eines ihr nahestehenden Freundes

6 *Strange Fruit* ist der Titel eines Billie-Holiday-Songs über Rassismus und den amerikanischen Süden. Das von Abel Meeropol komponierte und getextete Lied gilt als eine der stärksten künstlerischen Aussagen gegen Lynchmorde in den Südstaaten der USA und als ein früher Ausdruck der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung. Die in dem Lied angesprochene ‚Strange Fruit‘ meint den Körper eines Schwarzen, der an einem Baum aufgehängt wurde: „Southern trees bear a strange fruit / Blood on the leaves and blood at the root / Black body swinging in the Southern breeze / Strange fruit hanging from the poplar trees.“

begann die New Yorker Künstlerin 1992 damit, die Schalen von Bananen, Orangen, Grapefruit, Zitronen und Avocados zu trocknen, mit Wachs und Plastik auszustopfen und dann mittels Nadel und Faden, mit Knöpfen, Reißverschlüssen, Draht und Kleber wieder zu verschließen (Abb. 8).

It was sort of a way to sew myself back up. I didn't even realize I was making art when I started doing them. I had just come back from India and was impressed with how each scrap on paper, each bit of wire was used to its maximum, to the very end of its possible useful life.(...) One morning I'd eaten these two oranges, and I just didn't want to throw the peels away, so absentmindedly I sewed them back up. (Leonard in Blume 1997, S. 18)

Nach drei Jahren der Herstellung stellte Leonard die Arbeit erstmals in ihrer New Yorker Wohnung aus; 1995 dann im Museum of Contemporary Art in Miami. Im selben Jahr schrieb sie: „I would love for this piece to have a room somewhere where I could install them (the fruits) and then leave them be. Just let them decay.“ (Leonard in Blume 1997, S. 18)

Wie aber sollten diese Früchte, deren Verfall schon fortgeschritten war, als Kunst konserviert werden, wenn dieser in ihrem Werk unumgänglich angelegt ist? Leonards Galeristin Paula Cooper schlug vor, die Arbeit restaurieren zu lassen. Gemeinsam mit einem New Yorker Restaurator entwickelte Leonard daraufhin ein Konservierungsprojekt, bei dem die Schalen erst gefriergetrocknet und anschließend mit einem Kunstharz konsolidiert werden sollten (vgl. Temkin 1999, S. 47). Nach einem Jahr der Recherche und gemeinsamer Arbeit an diesem Projekt entschloss Leonard sich jedoch, diese Methode nicht auf die Arbeit als Ganzes anwenden zu wollen und stattdessen den Verfallsprozess als Teil des Kunstwerks zu begreifen. So wurden von den 300 Früchten letztlich nur 20 Exemplare als Referenzmaterial konserviert. In einem Interview mit der Kunsthistorikerin Anna Blume äußert sich Leonard dazu folgendermaßen:



Abb. 8 Zoe Leonard: *Strange Fruit*, Orange, enthüllt, zusammen-genäht, Dimensionen variabel, Detail, 1992-1997.

At a certain point I did realize that the sewn fruit had become one big piece; a sculpture. In order to have it go out in the world and be sold or whatever Paula had suggested that I preserve it. I worked with a conservator over the last couple of years to see if it was possible to arrest the decay of the fruit at a certain point without changing their appearance. He came up with a successful solution, but when I saw it, I knew it was wrong. The very essence of the piece is to decompose. The absurdity, irony, pain and humor of it is that we attempt to hang on to memory, but we forget. All elements wear down, in time, change form. So I've decided to keep this group of sewn fruit together, as one piece, to decompose in its own time. It's very fragile, some of the older ones are already starting to crack and go. I asked the conservator to preserve about twenty-five of them. That was the preserved ones serve almost as photographs of the piece. In ten years, when the rest of the fruit have turned to dust the preserved ones will be remnants of the larger piece. (Leonard in Blume 1997, S. 18)

So betonte und bestätigte die Künstlerin letztendlich die Vergänglichkeit und *Strange Fruit* (for David) wurde gewissermaßen verfallend erhalten. Anlässlich von Ausstellung und Ankauf der Arbeit durch das Philadelphia Museum of Art im Jahr 1998 wurde ihre Entscheidung gegen die Konservierung erneut zum Thema. Einmal mehr häuften sich die Fragen, wie dieses Werk im Museum zu behandeln und aufzubewahren sei und damit grundsätzlich zu problematisieren, wie das Verhältnis von Institution und ephemerer Kunst zu gestalten sei: Wie etwas archivieren, inventarisieren, das nicht immer da sein wird?

Ann Temkin, damalige Kuratorin am Philadelphia Museum of Modern Art, erklärte die Entscheidung für den Ankauf der Arbeit durch das Museum, indem sie auch auf die Vergänglichkeit und Veränderung einging:

I believe (this work) may be more alive for today's viewers than many of the objects that are apparently fixed and never changing. Sometimes it's great to get caught up in the fiction of forever and the fiction of certainty... But sometimes we are ready to know that there can be beauty in cracks and in loss. Sometimes it is much more of a help to know that everything is changing, in some way dying. (Temkin 1999, S. 47)

Ann Temkin spricht hier den verfallenden Werken eine Aktualität und Lebendigkeit zu und plädiert damit dafür, die Unausweichlichkeit des Verfalls zu erkennen. Die Idee, ein materielles Objekt seinem Zeitkern zu überlassen, widerspricht auf den ersten Blick dem Bewahrungsauftrag des Museums. Doch hier stellt sich die Frage, ob dies tatsächlich ein Widerspruch ist, wenn der Verfall zur Identität eines Werkes gehört. Würde ein solches Werk nicht eben nur dann wirklich bewahrt, wenn man es seinem Zeitkern überlässt und damit dessen Wandel, bis hin zu seiner materiellen Zersetzung, in Kauf nähme? Und stünde die materielle Konservierung – im Sinne einer Stilllegung der Zersetzungsprozesse – der Bewahrung des Werks in seiner durch die Künstlerin definierten Identität nicht geradewegs entgegen?

Wenn von Seiten eines Künstlers keine Vorgaben bekannt sind und dieser angesichts der Vergänglichkeit seiner Werke sogar gleichgültig mit den Achseln zuckt, entscheidet letztendlich das Museum oder der Sammler über das Tempo ihres Verfalls. Um den verschiedenen Ansprüchen von Werk und Sammlung gerecht zu werden, gehört es allerdings zur konservatorischen Praxis, Zitate des Künstlers zu sammeln und auszuwerten, Materialeigenschaften zu analysieren, Testreihen zu erstellen, die Sammlungsgegebenheiten zu besprechen und im besten Fall eine Diskussion mit Kolleg*innen und Fachleuten zu eröffnen, um gemeinsam ein konservatorisches Vorgehen zu entwickeln. Diese Arbeiten verlangen den Diskurs und fordern Kurator*innen und Konservator*innen auf, als „stakeholder“ (Muñoz Viñas 2005, van Saaze 2009) auch auf einer Metaebene über ihre Rolle im Leben von Kunstwerken nachzudenken. Die Kunst- und Sozialwissenschaftlerin Vivian van Saaze hat dies treffend formuliert:

Such contemporary art practices ask for a more pro-active approach and urge curators and conservators to reflect on their role in the life of the artwork. Rather than being ‚passive custodians‘, those responsible for contemporary art collections are now considered to be an interpreter, mediator or even a (co-) producer. In today’s conservation theory and practice it is also well recognized that the roles in contemporary art conservation are currently undergoing some major transformations. The conservation community finds itself confronted with complex challenges and is in search of a reconceptualisation of its ethical codes and related practices. (van Saaze 2009, S. 20)

Abschließend soll auf diese hier angesprochene enge Verknüpfung der konservatorischen Handlungen und Reflexionen mit dem Einsatz ephemerer auf den Ablauf in der Zeit hin gedachten Materialien hingewiesen und von der These flankiert werden, dass es um die fortwährende Präsenz des Vanitas-Gedankens in diesen Werken geht: sein Nachleben, das Nachdenken und die Dokumentation der Handlung/Einschreibungen und des konservatorischen Umgangs. Aus Sicht der Konservierung ist die Vergänglichkeit von Kunstwerken somit folgerichtig auch ein (ethisches) Problem, dem aus dem musealen Kontext heraus begegnet werden muss. Für die Frage nach der Unterscheidung von Verfall und Wandel bleibt dieses fruchtbar, denn mit dem Vanitas-Motiv lässt sich doch vor allem jene Prozesskunst in Verbindung bringen, in welcher der Prozess der Veränderung als Verfall oder Vergehen rezipiert wird.

Solche Fragen zielen auf den langfristigen Umgang mit prozessual angelegten Kunstwerken und auf die Konsequenzen, unter denen sich Prozesse bewahren oder zumindest sichtbar machen lassen. Unter welchen Bedingungen könnte es hingegen sinnvoll sein, sie stillzustellen? Wie können sie andererseits aktualisiert oder übersetzt werden? Die Materialgefüge stellen neuartige Herausforderungen an die konservatorische Praxis hinsichtlich der Bewahrung des Originals in seiner materiellen Substanz. Die vom Werk oder Künstler intendierte Einbindung des Faktors Zeit unter dem Aspekt der Vergänglichkeit, also Urs Fischers *Apfel/Birne* oder Zoe Leonards *Strange Fruit (for David)* sind eindruckliche Werke einer stets aufs Neue aktivierten Vanitas-Thematik.

Dass Kunstwerke nicht nur von Künstler*innen hergestellt, sondern von Konservator*innen erhalten werden sollen und diese ‚Erhaltung‘ wiederum Eingriffe und Veränderungen bedingt, bedeutet, dass Authentizität nicht einfach gegeben ist, sondern immer wieder neu hergestellt werden muss. Dies sind Erkenntnisse, die in der Restaurierungspraxis und -theorie relativ neu und vor allem dringend zu diskutieren sind. Das Paradox, das sich bei der Konservierung prozessual angelegter Arbeiten notwendig ergibt, verdeutlicht dies auf paradigmatische Weise.

Problematisch wird damit zugleich auch die Frage nach der Identität des Werks. Alle praktischen Maßnahmen der Konservierung sollen der Rückkehr zur Identität des Kunstwerks dienen. Den praktischen Maßnahmen der Konservierung liegt ganz maßgeblich die Vorstellung von einer Identität und Geschlossenheit eines Kunstwerks zugrunde, eine Vorstellung, die die hier skizzierten Verfallsprozesse nicht zur Kenntnis nimmt und sogar a priori auszuschließen scheint, als phantastisch erscheinen lässt. Das aber wirft die Frage auf, ob es überhaupt sinnvoll ist, mit einer Konzeption zu arbeiten, die die Identität eines Kunstwerks in der Zeit und ihrem die Materie verändernden Wirken ansiedelt. Was dann im Umkehrschluss bedeuten würde, dass man diese Identität wieder herstellen kann, indem man einen ursprünglichen Zustand durch Restaurierung wieder herstellt. Oder verlangen nicht gerade ephemere Kunstformen eigentlich nach einem Verständnis, das weniger von der Identität ausgeht, als von einem Verständnis, nach dem Kunst als relationales Gefüge oder Netzwerk sichtbar wird? Eine materielle Anordnung, an der die Zertifikate ebenso arbeiten wie die Zeit auf der einen und die Restaurator*innen auf der anderen Seite. Im Aufgreifen und Anverwandeln der Vanitas-Thematik wird genau dieses Desiderat auf besonders eindruckliche und sinnfällige Weise sichtbar.

Literatur

- ADORNO, T. W. (1973): Ästhetische Theorie. Frankfurt/Main.
- AUSTIN, J. L. (1972): Theorie der Sprechakte. Stuttgart.
- BIAŁOSTOCKI, J. (1981): Kunst und Vanitas. In: Ders. (Hg.): Stil und Ikonographie: Studien zur Kunstwissenschaft. Köln, S. 269–317.
- BLUME, A. (1997): Zoe Leonard Interviewed by Anna Blume. In: Wiener Secession (Hg.): Zoe Leonard. Ausst.-Kat. Wien. Wien, S. 7–23.
- BUCCI-GLUCKSMANN, C. (2010): Les vanités secondes de l’art contemporain. In: Charbonneaux, A. (Hg.): Les vanités dans l’art contemporain. 2. erw. Aufl. Paris. S. 57–90.
- DOBKE, D. (Hg.) (2004): Dieter Roth. Bücher und Editionen. Catalogue raisonné. Hamburg.
- ECKERMAN, J. P. (1848): Gespräche mit Goethe. Magdeburg.
- ELKINS, J. (2008): On Some Limits of Materiality in Art History. In: Neuner, S./Gelshorn J. (Hg.): Taktilität: Sinneserfahrung als Grenzerfahrung. Magazin des Instituts für Theorie. Zürich, S. 25–30.
- FERRIANI, B./PUGLIESE, M. (2009): Ephemeral Monuments. History and Conservation of Installation Art. Los Angeles.

- FISCHER-LICHTE, E./WULF, C. (Hg.) (2004): Praktiken des Performativen. Paragrana 13 (1).
- GROYS, B. (1997): Die Restaurierung des Zerfalls. In: Ders.: Logik der Sammlung. München. S. 197–204.
- HUMMELEN, I./SILLÉ, D. (1999): The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art. In: Dies. (Hg.): Modern Art Who Cares? Amsterdam, S. 164–172.
- INGOLD, T. (2007): Materials Against Materiality. In: Archaeological Dialogues 14 (1), S. 1–16.
- JANIS, K. (2005): Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis. München.
- LEHMANN, A.-S. (2012): Das Medium als Mediator. Eine Materialtheorie für (Öl-)Bilder. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 57 (1), S. 70–88.
- MACK, G. (2012): Ateliergespräch mit Urs Fischer am 8.4.2012. Online unter: <https://www.nzz.ch/der-mann-fuers-grosse-format-1.16334480>. Letzter Zugriff: 07.08.2018.
- MATYSSEK, A. (2018): Entgrenzung/Begrenzung. Dieter Roths ‚Originale‘ als Museums- und Sammlungsobjekte. In: Bätschmann, O./Fayet, R./Weddigen, T. (Hg.): Authentizität in der Bildenden Kunst der Moderne. Zürich. [im Druck]
- MÜLLER, H. J. (2002): Die Wolke innen, die Wolke außen. Ein Gespräch mit Dieter Roth, Basel 1989. In: Wien, B. (Hg.): Dieter Roth. Gesammelte Interviews. London.
- MUÑOZ VIÑAS, S. (2005): Contemporary Theory of Conservation. Oxford.
- LIPPARD, L. (1973): Six Years – The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. New York.
- RAVENAL, J. (2000): Vanitas. Meditations on Life and Death. Ausst.-Kat. Richmond. Richmond.
- SAAZE, V. van (2009): Doing Artworks. An Ethnographic Account of the Acquisition and Conservation of No Ghost Just a Shell. In: Krisis. Journal for Contemporary Philosophy 2009 (1), S. 20–32.
- SKOWRANEK, H. (2010): Die Bewahrung des Verfalls im Werk von Dieter Roth. In: Matyssek, A. (Hg.): Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst. München, S. 87–104.
- STILES, K. (2012): Process. In: Dies./Selz, P. (Hg.): Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings. Berkeley, S. 577–587.
- TEMKIN, A. (1999): Strange Fruit. In: Corzo, M. A. (Hg.): Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art. Los Angeles, S. 45–50.
- WAGNER, M. (2001): Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München.

Abbildungsnachweise

- WALLNER, J./KÜCHEN, N./BUTSCHER, S. (2014): Vanitas– Ewig ist eh nichts. Ausst.-Kat., Berlin.
- VISCHER, T./WALTER, B./JENNY, C./DOBKE, D. (2003): Roth Time: A Dieter Roth Retrospective. Ausst.-Kat., Baden.
- DOBKE, D./MAYER, H./WILD, O. (2004): Dieter Roth. Bücher + Editionen. Catalogue raisonné. Hamburg.
- BLUME, E./NICHOLS, C. (2005): Urs Fischer. Werke aus der der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof– Museum für Kunst der Gegenwart. Ausst.-Kat., Berlin.

Thomas Borgstedt

Die Ästhetik des Todes und der Vanitas im Italo-Western

Abstract

Motive des Todes und der Vanitas kennzeichnen den Italo-Western auf markante Art, was ihn sowohl vom klassischen Hollywood-Western als auch von den deutschen Karl May-Verfilmungen deutlich unterscheidet. Das Genre erfährt in den italienischen Western eine umfassende Adaptation an die katholisch-mediterrane Kultur Italiens. Neben ihrer spezifischen Ikonographie betrifft dies auch die Hervorhebung der Zeitlichkeit als filmisches Darstellungsmittel und eine spezifische negative Anthropologie und Naturauffassung mit quasi-barocken Zügen. Die Zitation und Verwendung dieser traditionellen Elemente dient aber nicht nur der Kritik des amerikanischen Westernmythos und der Anpassung an das Ethos der eigenen Kultur. Sie steht zugleich im Dienst der kulturellen Erneuerungsprozesse der 1960er-Jahre, des Individualismus und Hedonismus der Popkultur, der ‚Coolness‘ ihrer neuartigen Heldenfiguren und dem spielerischen Traditionsverhältnis ihrer postmodernen künstlerischen Darstellungsweisen.

Westernmythos, Vanitas-Topos und Italianità

Barocke Motive der Vanitas – Symbole des Todes und der Vergänglichkeit – finden sich in der Kultur der Moderne nicht nur als religiöse Reminiszenzen innerhalb der Avantgardekunst, sie spielen auch in der Populärkultur eine nennenswerte und vielschichtige Rolle. So sind Ikonographien des Todes und der Vanitas insbesondere für den italienischen Western der 1960er-Jahre typisch und stilbildend geworden. Sie sind ein besonders sichtbarer Teil der Überformung und Verwandlung, die der italienische Western seinem amerikanischen Vorbild angedeihen ließ. Was diese Ikonographien allerdings ausdrücken sollten, war weniger klar und hat bei Kritikern und Interpreten zu unterschiedlichen Antworten geführt. Der barocke Vanitas-Topos mahnte mit dem Hinweis auf die Vergänglichkeit alles Irdischen und des Menschen selbst dessen religiöse Besinnung und Umkehr an. Eine derartige christlich-religiöse Botschaft der Vanitas-Motive schien im Fall der Italo-Western ausgeschlossen. Die internationale Rezeption der Filme hob zunächst vor allem die Amoralität ihrer Heldenfiguren und die Gewalttätigkeit der Darstellung hervor. So hieß es 1967 im Branchenmagazin *Variety*: „There is sadism from start to finish, unmitigated brutality, a piling up of bodies.“ (Steinwender 2012, S. 111) Und die einflussreiche Kritikerin Pauline Kael sprach 1974 davon, dass der Regisseur Sergio Leone die Dimension der Moralität eliminiere und den Western auf „traumähnliche Brutalität“ in einer „völlig nihilisti-

schen Phantasiewelt“ reduziere (Kael zit. n. ebd., S. 110f.). Einen möglichen Zusammenhang der moralischen Negativität und der Gewalttätigkeit mit den religiösen Motiven erkannte man dabei zunächst nicht.

Auch für die Bewunderer und Verteidiger des Italo-Western galt die Amoralität des Helden als wesentliches Merkmal des Genres: „Denn was die Italiener radikal abgeschafft haben, ist die Welt des Guten“ (Seeßlen 2011, S. 128). Oft marginalisierte man infolgedessen die Bedeutung der christlichen Motive und stellte ihre Ernsthaftigkeit in Frage, indem man sie ironisch zu verstehen versuchte oder sie als blasphemisch etikettierte. So untertitelt Harald Steinwender in seinem Standardwerk zu Sergio Leone eine Bildfolge entsprechender Motive: „Ketzerischer Katholizismus“ (Steinwender 2012, S. 87). Auch die verbreitete postmoderne Perspektive auf die Filme ließ die religiös grundierten Motive bloß noch als „reine Ironie“ (ebd., S. 79), „reines Klischee“ und „losgelöstes Zeichen“ (ebd., S. 94) erscheinen.

Im Mittelpunkt der angesprochenen religiösen Motivik steht die plakative Inszenierung von Bildern des Todes und der Vergänglichkeit. Der Tod wird im Italo-Western geradezu zeichenhaft inszeniert durch die gehäufte Vorführung von Gräbern, Friedhöfen, Leichen, Särgen, Galgen oder Kreuzen. Auch Zeichen der Vergänglichkeit treten häufig auf: wehender Wind in Verbindung mit rhythmisch quietschenden Windrädern, rollenden *tumbleweeds*, menschenleeren Wüstenlandschaften, Sand und Staub, Zeichen vergehender Zeit, verfallene Orte, generell eine tote, abgestorbene Natur. Eine solche Insistenz auf allegorisch-bildhafte Todes- und Vergänglichkeitszeichen erinnert unmittelbar an deren Vorkommen innerhalb der traditionellen mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Vanitas-Ikonographie. Das Vanitas-Thema wurde in der Frühen Neuzeit im Kontext der Gegenreformation und der philosophischen Strömung des Neustoizismus beliebt und schließlich im Barockzeitalter konfessionsübergreifend in Theorie, Literatur und Malerei intensiv behandelt (vgl. van Miegroet 1996, S. 881; Ebert-Schifferer 1998, S. 75–86). Künstlerisch besonders gepflegt wurde es innerhalb der niederländischen Stilllebenmalerei und der deutschen Barocklyrik. Die Vanitas-Thematik erlaubte einen erkennbaren Glaubensausdruck in der Darstellung von Gegebenheiten des täglichen Lebens ohne Rückgriff auf übernatürliche oder unmittelbar religiöse Motive. Dies machte sie gerade auch für protestantische Künstler interessant.

Für die Verwendung von Todes- und Vanitas-Zeichen im Italo-Western ist jedoch nicht das Vorbild der nordeuropäischen Stilllebenmalerei ausschlaggebend. Während sich nämlich in der protestantischen Welt das Bild der Natur mit der Aufklärung positiviert hat und die barocke Weltverachtung in Misskredit geriet (vgl. Klemm 1979, S. 216), blieben die barocktypischen Glaubenshaltungen und die entsprechenden künstlerischen Motive in den gegenreformatorisch geprägten Kulturen Süd- und Osteuropas sowie Lateinamerikas lebendig. Dies gilt insbesondere für die Themen des Todes und des *memento mori* (zum andersartigen Verhältnis der spanischen Maler bereits des 17. Jahrhunderts zum Tode im Kontext der Stilllebenmalerei vgl. Klemm 1979, S. 214; ferner Held 1979). Insofern bleiben diese Motive in der Moderne volkstümlich und besonders der christlich-katholisch geprägten Welt Südeuropas und Lateinamerikas assoziiert. Dies gilt gerade auch für ihr verstärktes Vorkommen in den Italo-Western der 1960er-Jahre.

Eine substantielle Bedeutung hatte den religiösen Motiven der italienischen Western bereits 1981 der Altmeister der Leone-Forschung, Christopher Frayling, zugesprochen, indem er in ihnen eine absichtsvolle kulturelle Überformung der amerikanischen Westerntradition erkannte:

Not only does his emphasis on Roman Catholic iconography [...] provide a fusion of the ‚rules‘ of the Hollywood Western with a Latin-Italian cultural context [...] but it also plays a key role in challenging the universal moral implied by the classic Hollywood contributions to the genre (Frayling 2012b, S. 189).

Dieser Aspekt der kulturellen Überformung, der ‚Italianisierung‘ des amerikanischen Genres, ist grundlegend für eine angemessene Bewertung wesentlicher Merkmale der italienischen Western-Tradition in der Nachfolge von Leone. Der Regisseur hat selbst 1982 in einem Interview auf diese Prägung hingewiesen: „And obviously, there’s a culture behind me that I can’t just wish away. I can’t just negate it. For example, we live and breathe Roman Catholicism, even if we don’t believe all of it. [...] It is in the air“ (Leone zit. n. Frayling 2008, S. 75). Leone spricht hier von einer umfassenden kulturellen Prägung. Diese erschöpft sich offenbar nicht im Aufgreifen einzelner ikonographischer Elemente. Vielmehr macht sie eine umfassendere analytische Betrachtung erforderlich. Zu den Merkmalen jener Überformung durch die ‚in der Luft‘ liegende italienisch-katholische Kultur zählen nicht nur die manifeste Ikonographie, die die Filme visuell prägt, sondern auch grundlegende Merkmale wie die Figurengestaltung, die Moralität und das damit verbundene Menschenbild sowie genuin filmästhetische Prinzipien von der Kameraführung bis zur Zeitgestaltung durch Musik und Montage. Diese Momente sollen im Folgenden einer integrativen Analyse unterzogen werden.

Welchen eigentümlichen Stellenwert die Katholisierung und Italianisierung im Fall des italienischen Western hat und was sie zum Erfolg des Genres beigetragen hat, lässt sich durch einen Vergleich mit der deutschen Vorgeschichte der Entstehung des Italo-Western verdeutlichen. Diese stellte ebenfalls eine signifikante kulturelle Überformung des amerikanischen Vorbilds dar, wenn auch in anderer Weise. Die Erfolgsgeschichte des europäischen Western in den 1960er-Jahren beginnt mit der deutschen Karl-May-Verfilmung *Der Schatz im Silbersee* (DE/YU/FR 1962, Regie: Harald Reinl). Der Erfolg dieses Films war ein Auslöser für das Interesse der im Genrefilm erfahrenen Italiener an der uramerikanischen Gattung (vgl. Frayling 2012b, S. 115). Das Westerngenre zeigte in Hollywood zu der Zeit bereits Ermüdungserscheinungen, was den Erfolg der europäischen Bemühungen umso erstaunlicher machte. Die deutschen und die italienischen Western hatten hinsichtlich ihrer Produktionsbedingungen manches gemeinsam: sie waren international koproduziert mit amerikanischen Stars an europäischen Drehorten. Auch aktualisierten beide Projekte kaum den ursprünglichen Mythos des amerikanischen Western, den Mythos der Frontier, die Eroberung eines Gelobten Landes und die heroische Darstellung eines bürgerlichen Zivilisierungsprozesses des Westens (vgl. zum Mythos des Westernfilms insgesamt Bazin 2009, Grob/Kiefer 2003).

Beide europäischen Western-Projekte folgen im Gegensatz dazu jeweils eigenständigen, im Kern unamerikanischen Mythen, die vor allem in ihren jeweiligen Heimatländern kulturell verankert waren. Für die Karl May-Verfilmungen gaben idealistische Paradigmen des deutschen 19. Jahrhunderts den Ton an: das romantisch-rousseauistische Konzept des ‚edlen Wilden‘ (vgl. Frayling 2012b, S. 103–117; Müller 2007, S. 173–178), ein Mythos vom unschuldigen Naturzustand und den demgegenüber verderblichen Zivilisationswirkungen, eine romantisch-idyllische Darstellung der Natur, eine antikapitalistische Grundhaltung (die Verbrecher waren jeweils skrupellose Geschäftemacher amerikanischer Herkunft; vgl. Hohendahl 2007, S. 191–193) sowie ein tiefsitzendes Credo von Pazifismus und Völkerverständigung (vgl. Müller 2007, S. 179f.). All diese Ideen und Werte ließen sich offenbar auch in den 1960er-Jahren in Deutschland noch aktivieren und ansprechen. Das deutsche Western-Filmprojekt entwirft einen sehr deutschen Mythos mit einem von Romantik und Idealismus geprägten Ethos und Weltbild.

Der Western Sergio Leones entfernt sich sehr weitgehend von diesen Tendenzen. Der Regisseur hielt die deutschen Western filmästhetisch eher für irrelevant – „like very, very bad television“ (Frayling 2012b, S. 101), auch wenn ihr Kassenerfolg in Italien Eindruck machte. Während frühere italienische Western jedoch die amerikanischen Vorbilder einfach auf schlechte Weise zu kopieren versucht hatten, zielt Leone auf eine unmittelbare Aneignung des Genres: „I had to find a reason within my own culture“ (Frayling 2012a, S. 125). Diese ‚Italianisierung‘ des Western lässt sich auf zahlreichen Ebenen nachzeichnen, wie schon Oreste de Fornari eher kursorisch konstatiert:

Ein ständiger Strom von mediterranen Topoi. Dreistigkeiten [...] wie [in] Trastevere und bäurische Racheakte, Verwirrungen wie bei D’Annunzio und metaphysische Reduktionen, süditalienische Madonnen und einfältige Mädchen, entsetzliche Qualen und obszöne Albernheiten [...]. (de Fornari 1984, S. 144)

Ein hervorstechendes Element dieser mediterranen Topoi bilden die Motive des volkstümlichen Katholizismus und mit ihnen die Thematik des Todes und der Vanitas.

Der vorliegende Band geht von einer besonderen Attraktivität und Popularität des Motivs der Vergänglichkeit in der Kultur der Gegenwart aus (vgl. Benthien 2011, S. 94). Erklärungsansätze für dieses Phänomen gehen in unterschiedliche Richtungen, sei es, dass man wie Claudia Benthien generell das säkulare Zeitbewusstsein des modernen Menschen dafür verantwortlich macht (vgl. ebd., S. 108), sei es, dass man wie Victoria von Flemming in den Barock-Reminiszenzen der Gegenwart unterschiedliche „Instrumentalisierungen der Vergangenheit“ erkennt, „die Auskunft über die jeweilige Gegenwart geben“ sollen (von Flemming 2014, S. 18). Das Interesse an existentiellen Fragen des Todes und der Vergänglichkeit dürfte nicht die gesamte Periode der Moderne in gleicher Weise beschäftigen. Vielmehr ist von historisch sich wandelnden Konjunkturen auszugehen. Festzustellen ist etwa, dass wir uns im bisherigen 21. Jahrhundert zumindest seit 9/11 in einer eher konservativ gestimmten Periode befinden, die sich für ein religiös grundiertes Thema wie das der Vergänglichkeit wieder empfänglicher zeigen könnte. Für die Dekade

des Italo-Western, die 1960er Jahre, trifft dies aber sicherlich nicht zu. Wir haben es mit einem Jahrzehnt des Aufbruchs einer emphatischen Jugendkultur zu tun, mit dem Beginn der Popkultur, mit einem Angriff auf überkommene Traditionen und gesellschaftliche Bindungskräfte, mit einem Geist der Individualisierung und des Hedonismus. Die religiösen Energien der Zeit flossen weniger in Reflexionen der Transzendenz als in Bemühungen um Bewusstseinsweiterung und Selbstverwirklichung. Der Vanitas-Topos in seiner aus dem Kontext der frühneuzeitlichen Gegenreformation, aus Literatur- und Kunstgeschichte überkommenen Form mit ihrer erbaulichen Funktionalisierung und die traditionellen christlich-katholischen Symbole dürften hier kaum unmittelbare Identifikationsangebote geliefert haben. Insofern liegt es nahe, nach anderen Motivationen einer solchen Gestaltung zu fragen. Neben den historischen Konjunkturen spielen dabei auch die kulturell-räumlichen Konjunkturen und Prägungen eine Rolle, im vorliegenden Fall also das spezifisch Italienische des Italo-Western.

Die Ikonographie des Todes im italienischen Western

Im Vordergrund der christlich-katholischen Inszenierungen des Italo-Western stehen Motive des Todes und des Sterbens, die die genuine Gewaltthematik des amerikanischen Western auf überraschende Weise mit der jahrhundertealten katholischen Memorialkultur verbinden. Dazu bedienen sie sich gerade auch traditioneller Vanitas-Motive, denen das Bedenken des Todes qua *memento mori* stets mit eingeschrieben ist. In Betonung dieser Todesthematik hat Sergio Leone seinen berühmtesten Western, *Once Upon a Time in the West* (IT/US 1968, dt.: *Spiel mir das Lied vom Tod*), als „balletto di morte“ bezeichnet (Leone zit. n. Steinwender 2012, S. 150). Dabei dient dieser ‚Totentanz‘ trotz der zahlreichen traditionellen Reminiszenzen keinem unmittelbar religiösen Zweck. Die übertriebene Inszenierung des Todes verwandelt diesen vielmehr in eine Art Pop-Motiv, das die Gewaltbasiertheit der amerikanischen Kultur thematisiert und kritisch ins Zentrum rückt.

Die Anhäufung christlich-katholischer Motive in den Filmen Leones ist wiederholt beschrieben worden (ausführlich: Frayling 2012b, S. 180–191; Steinwender 2012, S. 85–86). Am auffälligsten sind zunächst die Kreuzsymbole, die für eine Art katholische Möblierung der Landschaft sorgen und das eher mexikanische im Unterschied zum sonst üblichen Prärie-Setting illustrieren. Indem christliche Kreuze auf den Glockentürmen der Kirchengebäude über den Handlungsorten thronen, vermitteln sie ein insgesamt verändertes soziales Setting:

The centre of the community is no longer the sheriff’s office, the bank, the schoolhouse, or the building where claims are staked, but rather the bell-tower – symbol of campanilismo – above the church: the iconography of Catholicism is superimposed on the iconography of the popular Western. (Frayling 2012b, S. 188–189)

Am intensivsten wird das Kreuz aber genutzt, um das Motiv des Todes in hypertropher Weise in den Vordergrund zu spielen. Der Tod ist im Italo-Western nicht mehr das notwendige Opfer im harten Kampf um die Eroberung des Landes im Rahmen eines nationalen Gründungsmythos. Der Tod wird vielmehr zum allgegenwärtigen zeichenhaft markierten Mitspieler und gewinnt als solcher eine nahezu allegorische Qualität. Gleich nach der Eingangsszene von Leones *A Fistful of Dollars* (IT/ES/DE 1964, dt.: *Für eine Handvoll Dollar*; im Folgenden: *Fistful*) reitet der Protagonist unter einem toten und laublosen *hanging tree* hindurch, den der Regisseur aufwendig dort hat aufrichten lassen (Abb. 1). Dazu läutet eine Kirchenglocke (vgl. den Filmtext in Otto 1999, S. 37). Das Bild des unter dem Galgen hindurch reitenden Clint Eastwood hat ikonischen Stellenwert für den Film und ist eines seiner prominentesten Plakatismotive. Als nächstes kommt dem Helden ein toter Reiter entgegen. Das Motiv des Henkerstricks und des Galgens wurde auch in nachfolgenden Filmen immer wieder aufgegriffen. In Leones *The Good, the Bad and the Ugly* (IT/ES/DE/US 1966, dt.: *Zwei glorreiche Halunken*) sieht man Tuco (Eli Wallach) wiederholt in parodistischen Hinrichtungsszenen mit der Schlinge um den Hals. In der Schlusszene des Films steht er dabei auf einem Friedhof auf einem wackligen Grabkreuz. Nochmals gesteigert wird das Bild in der berühmten Schlüsselszene von *Once Upon a Time*, wo der Galgen unter einem steinernen Torbogen vor den Felsformationen von John Fords Monument Valley das zentrale Bild von Leones berühmtestem Western bildet. Wie ein verwandeltes *memento mori* gemahnt es zeichenhaft an die grundlegende Gewalttätigkeit im Wilden Westen.

Auch der zweite stilbildende Regisseur des Italo-Western, Sergio Corbucci, hat das Kreuz- und Grabmotiv intensiv aufgegriffen. Sein Erfolgswestern *Django* (IT/ES 1966), schließt mit einem *shootout*, bei dem sich der Held hinter einem hölzernen und schmiedeeisernen Grabkreuz auf einem Friedhof verschanzt. Das Schlussbild des Films zeigt dieses Kreuz mit dem daran befestigten Revolver mit weiteren Grabkreuzen in Großaufnahme, während Django (Franco Nero) im Hintergrund den Friedhof verlässt (Abb. 2). Noch Quentin Tarantinos *The Hateful Eight* (US 2015) – kein italienischer Western, aber eng auf diesen bezogen – zeigt während des langen Vorspanns zur Musik von Ennio Morricone eine verschneite steinerne Kreuzigungsstatue als Eröffnungsbild.

Abb. 1 Henkers-Baum. Screenshot aus: *A Fistful of Dollars*. Regie: Sergio Leone, 1964.



Abb. 2 Gräber, Schlussbild aus: *Django*. Regie: Sergio Corbucci, 1966.

Die hypertrophe Verwendung des Kreuzes hat keine religiöse, sondern eine allegorische Bedeutung. Im Zusammenspiel mit einer Reihe metonymisch eng assoziierter Motive bildet es ein symbolisches Feld, das um das Konzept des Todes kreist: Kreuz, Galgen, Grab, Sarg, Friedhof, Leichen, Knochen, Skelette. Ich nenne zum Beleg der Elemente dieses Feldes nur einige Beispiele: die Friedhöfe als *locations* in *Django* und *Good, Bad and Ugly* wurden bereits erwähnt. In Leones erstem Film *Fistful* drapiert der Held Joe zwei Leichen an einem Grabstein auf einem nächtlichen Friedhof, um eine Schießerei der feindlichen Parteien zu provozieren. Die Leichen werden von ihm in Särgen dorthin transportiert. Im gesamten Film spielt der Sargmacher Piripero (Josef Egger) eine komische Rolle. In der ersten Szene in Silvanitos Bar öffnet dieser ein Fenster zum Hinterhof, wo Piripero hämmend in einem Berg von Särgen sitzt, die teilweise mit Kreuzen verziert sind. Vor der ersten Schießerei sagt Joe zu ihm „Get three coffins ready!“ (Otto 1999, S. 42), danach: „My mistake: four coffins!“ (ebd., S. 44). Es ist nicht der erste lakonische Witz zum Thema des Todes. Piriperos Säрге dienen im Folgenden auch dazu, Joe heimlich aus der Stadt zu bringen, als er verfolgt wird, also den Helden selbst zu beherbergen und zu schützen.

Zum ikonischen Motiv des Italo-Western wurde der Sarg in Corbuccis *Django*. Hier zieht der Protagonist gleich zu Beginn des Films einen geschlossenen Sarg durch tiefen Schlamm hinter sich her. Wie sich herausstellt, befördert er im Sarg ein Maschinengewehr. Der Sarg ist Symbol und Tarnung für ein Tötungsinstrument, das im klassischen Western noch nichts zu suchen hatte und lediglich in mexikanischen Revolutionswestern wie *Vera Cruz* (US 1954, Regie: Robert Aldrich), den Leone schätzte, bereits zu sehen war. Das am stärksten der Vanitas assoziierte Motiv findet sich aber im Finale von *Good, Bad and Ugly*, als Tuco einen Sarg ausgräbt, in dem er Gold vermutet. Die Szene könnte aus Andreas Gryphius' Barockdrama *Cardenio und Celinde* (um 1650) mit seinen Gräbern und Totengerippen stammen: im Sarg befindet sich ein Skelett (Abb. 3), bei



dessen Anblick sich Tuco hektisch bekreuzigt. Leone kommentiert dies als ambivalente Haltung zu den Fragen des Religiösen: „He doesn't *really* believe, but you can never be quite certain.“ (Frayling 2012a, S. 223)

Die Zeitlichkeit als filmspezifisches Darstellungsmedium der Vanitas

Die traditionellen Todes- und Vanitas-Motive bilden in den Filmen von Sergio Leone nur eine Variante der Inszenierung des Themas Tod und Vergänglichkeit. Mindestens ebenso bedeutsam ist dessen Gestaltung durch die Montage und den Rhythmus des Films. Wie für die zeitgenössische avantgardistische Musik und Videokunst etwa bei John Cage und Andy Warhol (vgl. Wollen 2002, S. 235–237) wird die zeitliche und rhythmische Gestaltung für Sergio Leone zu einem wesentlichen Merkmal seiner Filme. Das Experimentieren mit dem Rhythmus und der Dauer der Sequenzen nimmt bei Leone von Film zu Film zu und gewinnt immer größere Bedeutung. Bei seinem vierten Western, *Once Upon a Time*, führte die Langsamkeit des Films zu ernsthaften Rezeptionsproblemen. Zugleich macht sie ganz wesentlich die Qualität des Films aus:

The rhythm of the film seemed to them to have slowed down since the first two ‚Dollars‘ films to an almost hallucinatory pace: the dilation or stretching of time, followed by sudden interruptions. With Morricone's music, the experience was like a long evening at the opera, or maybe like taking hallucinogenic drugs. (Frayling 2012a, S. 230–231)

Am intensivsten wirkt diese „Zerdehnung der Zeit“ (Steinwender 2012, S. 149) und das kunstvolle Spiel mit dem Rhythmus in denjenigen Sequenzen, die unmittelbar mit Tod und Sterben verbunden sind. Die Choreographie der Zeit wird in Leones Filmen zu einem wesentlichen Darstellungsmittel der Erwartung des Todes und damit der Präsenz der Vergänglichkeit. Auch deshalb gehört die Inszenierung des Showdowns als eines Todesrituals zu den Höhepunkten seiner Western.

Im klassischen Western findet der Showdown typischerweise auf der Straße der Stadt statt, wo sich die Repräsentanten des Guten und des Bösen in einer finalen gewalttätigen Auseinandersetzung gegenüber treten. In Leones Wahrnehmung ist dabei nicht der Aspekt des Rechts oder der Moral, sondern der der Gewalt selbst der entscheidende. Er nennt es „the rule of violence by violence“ (Frayling 2008, S. 83). In der Inszenierung dieser Gewalt zielt er auf eine Universalisierung ihres Prinzips, was den bereits erwähnten Eindruck des Allegorischen befördert: die Gewalt selbst ist als abstrakte Macht thematisiert. Zunehmend ersetzt Leone die dramatisch konstituierte und moralisch konnotierte Duellsituation durch eine theatrale Auseinandersetzung zwischen drei Protagonisten, die er mit einem Neologismus als *triello* bezeichnet und die als *Mexican standoff* in die Filmgeschichte eingegangen ist. Im Filmtitel von *The Good, the Bad and the Ugly* ist diese den einfachen Moralismus überschreitende Dreierkonstellation der Protagonisten programmatisch benannt (vgl. de Fornari 1984, S. 18). Nicht zuletzt soll damit die klassische Heldentypologie dekonstruiert werden (vgl. Frayling 2012a, S. 203).

Über die veränderte Konzeption der Duellanten hinaus platziert Leone den Shootout bevorzugt in einem arenaartigen Kreis, der die Kampfstätte antiker Gladiatoren mit der Form der spanischen Stierkampfarena verbindet. Diese Gestaltung unterstreicht die allegorische Dimension des Themas:

As Leone remarked shortly after the finished film was released in France, ‚I always enclose the final sequence, the dénouement of my films, within the confines of a circle: it is there that Clint kills Gian Maria Volonté; that Clint, Eli and Lee confront each other ... It is the arena of life, the moment of truth at the moment of death.‘ (Frayling 2012a, S. 237)

Die imposanteste Todesarena dieser Art lässt er für das Finale von *Good, Bad and Ugly* erbauen. Die kreisrunde steinerne Fläche befindet sich in der Mitte eines riesigen, ebenfalls kreisförmigen Soldatenfriedhofs aus Tausenden von Gräbern (vgl. das Interview mit dem Set-Architekten Carlo Simi in Frayling 2008, S. 127), der den Namen *Sad Hill* trägt. In dieser Sequenz kommen alle bereits erwähnten Vanitas- und Todessymbole zusammen: Gräber, Kreuze, Särge, Leichen, Skelette, Galgen sowie ein Goldschatz. Inszeniert wird tatsächlich eine ‚Arena des Lebens und Todes‘. Am Ende steht Tuco mit dem Strick um den Hals auf dem Grabkreuz und vor ihm im Sand liegen die Säcke mit seinem Gold. De Fornari schreibt dazu: „Hier erscheint der Dollar in seinem ganzen makabren Glanz als ‚stercus diaboli‘, der an die Vergeblichkeit aller Ritte und Schatzsuchen dieser Erde erinnert“ (de Fornari 1984, S. 67).

In dieser berühmten Inszenierung eines Mexican Standoff kommt das Spiel mit dem wechselnden Rhythmus, die filmische Zeitdehnung im Angesicht des Todes und die damit verbundene Steigerung des Suspense im Wechselspiel mit einer extrem dynamisierten Musik und einer das Spektrum von Supertotale und Super-Close-Up ausschöpfenden Kameraführung, einem ikonischen Setting und der stark typisierten Figurendarstellung der drei Protagonisten in äußerst zugespitzter Weise zur Ausführung. Die drei Protagonisten betreten die Arena und die Musik setzt mit einem spannungssteigernden repetitiven Gitarrenmotiv, dessen Tonhöhe kontinuierlich

ansteigt, und mit leisen Trompeten ein. Leone hatte sich für die Szene eine Musik im mexikanischen *Mariachi*-Stil mit Trompetensolo gewünscht, die sich an das *deguello* von Dimitri Tiomkin aus Howard Hawks' *Rio Bravo* (US 1959) anlehnte (vgl. de Fornari 1984, S. 165). Das *Dequello* war ein legendäres mexikanisches Todeslied, das bei der Schlacht von Alamo gespielt worden sein soll. Die dominante Musik erzielt eine enorme Steigerungswirkung und klingt auf ihrem Höhepunkt ausgesprochen triumphal (vgl. Frayling 2012a, S. 237).

Die Kamera zeigt die Figuren abwechselnd zusammen in der Totale und einzeln in amerikanischer Einstellung und in Großaufnahme, während diese sich langsam in den Steinkreis begeben. Nach knapp zwei Minuten dieser stark choreographierten Gestaltung folgt der Übergang zum Trompetenthema mit gleichzeitigem Schnitt von der Totalen in eine in Aufsicht gefilmte Panoramaaufnahme der Szenerie, in der man die Steinarena inmitten des riesigen kreisförmigen Friedhofs in weiter Landschaft sieht, Gräber mit Kreuzen im Vorder- und Hintergrund (Abb. 4).

Die dramatische Musik, die Supertotale auf Arena und Gräberfeld und die sich langsam rückwärts bewegenden Figuren verbinden die ikonographischen Motive der Vanitas mit der extremen Zeitdehnung der Suspense-geladenen Situation, die die Kamera eine dreiviertel Minute lang hält. Danach bricht die Musik ab, in der Stille schreien Krähen, läuten Glocken und Kastagnetten imitieren eine Klapperschlange: alles dem Tod assoziierte realistische Geräusche. Die Kamera kehrt zu Nahaufnahmen der Protagonisten zurück und der musikalische Spannungsaufbau beginnt in einem zweiten Durchgang mit veränderten Instrumenten von neuem. Diesmal bewegt sich die Kamera nicht von der Szenerie weg in den Panoramablick, sondern sie rückt den Figuren zunehmend auf den Leib. Es folgt eine sich rhythmisch steigernde Abfolge von immer extremeren Close-Ups und Detailaufnahmen, wodurch die emotionale Anspannung in den Fokus rückt. Frayling analysiert den emotionalen Ausdruck der Protagonisten:

Virtually the whole film could be read in the eyes of the main characters: Tuco has the eyes of a ‚rat‘, anxious, calculating, naive; Blondie has the eyes of a ‚guardian angel‘, assured, intelligent, amused; Angel Eyes has the eyes of a ‚robot‘, cold, collected, implacable. (Frayling 2012a, S. 237)



Abb. 4 Friedhof/Mexican Standoff, Screenshot aus: *The Good, the Bad and the Ugly*, Regie: Sergio Leone, 1966.

Die Kamera konzentriert sich auf die drei Gestalten und ihren emotionalen Ausdruck im Angesicht der Entscheidung. Dabei steigern sowohl die Musik als auch die Schnittfolge ihr Tempo. Zunächst wechseln die Einstellungen im Takt von etwa drei bis sechs Sekunden. Als das Tempo der Musik nach ungefähr zwei weiteren Minuten erneut einen Höhepunkt erreicht, geht die Kamera zu abwechselnden italienischen Einstellungen der Augenpartien über, um schließlich beinahe im Sekundentakt vom einen zum anderen zu springen bis Angel Eyes als erster seine Waffe zieht. Die äußerst schnell geschnittene Klimax der Szene gipfelt in mehreren komischen und sarkastischen Momenten. Blondie zieht am schnellsten und trifft Angel Eyes so, dass dieser an den Rand eines bereits ausgehobenen Grabes fällt. Ein zweiter Schuss lässt ihn kopfüber ins Grab stürzen: eine groteske Allegorisierung des Sterbemoments.

Die gesamte Inszenierung des Triellos orientiert sich am Spannungsaufbau. Leone tut alles dafür, die Dauer und die Intensität des Suspense zu steigern. Damit amplifiziert er ein zentrales Motiv der Westerntradition, doch zugleich modifiziert er dessen Semantik. Wo traditionell eine Bedrohungssituation des Helden hinausgezögert und gesteigert wird, bis es zum finalen Moment der Rettung und Erlösung und zum Happy End kommt, konzentriert sich bei Leone alles auf den Eintritt von Sterben und Tod. Dazu dienen die moralisch ambivalente Zeichnung der Figuren und die Ausweitung des Duells zum Triello, die theatralen Momente der Choreographie und der Musik, die unzähligen ikonographischen Zeichen, die auf Vanitas und Tod verweisen und schließlich auch die Kamera- und Schnitttechnik, die von der Inszenierung der universellen Situation des *circle of life and death* bis zur Fokussierung der höchsten emotionalen Anspannung der Individuen führt, in der sich die Antizipation des Todes spiegelt. Die zeitliche Gestaltung bildet diese klimaktische Antizipation ab, indem sie den geringer werdenden zeitlichen Abstand zum Eintritt des finalen Ereignisses als rhythmische Beschleunigung darstellt. Sie wird damit zu einem wesentlichen Element der Gestaltung der Todesthematik in Leones Filmen.

Leone hat sein Spiel mit der Zeitgestaltung in seinem nachfolgenden vierten Western nochmals auf die Spitze getrieben. Man kann die berühmte 13-minütige Eröffnungssequenz von *Once Upon a Time* als eine einzige Vanitas-Inszenierung beschreiben. Leone zitiert hier eines der zentralen Suspense-Motive aus Fred Zinnemanns legendärem Western *High Noon* (US 1952): drei Banditen warten während nahezu des gesamten Films an einem Bahnhof auf ihren Anführer Frank, der den Sheriff (Gary Cooper) töten will. Auch bei Leone warten drei Banditen an einem Bahnhof auf einen Zug. Als der Mann mit der Mundharmonika (Charles Bronson) ankommt, fragt er nur: „Where’s Frank?“ Der Bezug zu *High Noon* ist überdeutlich und zugleich ironisch markiert. Nach dem Schusswechsel sind die drei Banditen tot. Das Bahngelände hat Leone wieder als eine runde Arena gestaltet, diesmal aus unebenen Bahnschwellen und am Rand abgegrenzt durch Windrad, Wasserbehälter, Bahnhofsgelände und Viehtränke (vgl. das Interview mit Carlo Simi bei Frayling 2008, S. 129). Die Symbolik des *circle of life* übernimmt hier das sich beständig drehende und quietschende Windrad, das mit seinem Bezug auf den Wind und seinem monotonen quietschenden Geräusch zugleich ein veritables Vanitas-Symbol abgibt.

Der Spannungseffekt des Suspense wird hier in anderer Weise erzeugt, als im Showdown von *Good, Bad and Ugly*. Hier ist nicht rhythmische Beschleunigung, sondern Verlangsamung und

Zeitdehnung das Mittel der Wahl. Steinwender hat darin geradezu einen Verzicht auf Suspense erkennen wollen:

Liest man die Exposition als kritisches *reworking* von HIGH NOON, dann fällt besonders das Fehlen von *suspense* auf. [...] Vom narrativen Rahmen befreit und radikal inhaltsentleert, wird die Sequenz zu einem filmischen Essay über die Banalität des Augenblicks; [...] (Steinwender 2012, S. 135)

Dass in der Szene zunächst jeglicher Kontext fehlt, bedeutet jedoch keineswegs, dass sie spannungslos ist. Die latente Gewalt ist vielmehr von Beginn an durch das Auftreten der Protagonisten markiert. Es ist erwartbar, dass es zu einer tödlichen Auseinandersetzung kommt. Von einem Mangel an Suspense kann keine Rede sein. Auch der Filmhistoriker Peter Bondanella übersieht die Motive der Vanitas und erkennt nur Belanglosigkeiten:

The sequence is an obvious citation from High Noon, but Leone's style is entirely different: it is far lengthier than one might expect, given the importance of the sequence in the advancement of the plot. Leone's obsessive close-ups concentrate with extreme attention upon the mannerisms and tics of the two American actors: [...]. (Bondanella 2009, S. 350)

Die Wirkung der Zeitdehnung wird durch den Ausfall jeglicher Sprache und fast aller Handlung und durch die repetitive Hervorhebung minimaler Ereignisse erzeugt. Doch es handelt sich nicht um bloße Ticks der Charaktere, sondern durchweg um Zeichen der Vergänglichkeit. Einem der Banditen (Woody Strode) tropft beständig Wasser von der Decke auf die Hutkrempe: ein Zeichen verrinnender Zeit. Ein anderer (Jack Elam) versucht erfolglos, mit bloßen Mundbewegungen eine Fliege aus seinem Gesicht zu vertreiben: die Fliege ist ein traditionelles Vanitas-Symbol aus der frühneuzeitlichen Stillebenmalerei (vgl. Ebert-Schifferer 1998, S. 31). Der dritte (Al Mulock) knackt immer wieder mit den Knochen seiner Finger und evoziert so eine personifizierte Gestalt des ‚Knochenmanns‘.

Das minutenlang vorgeführte ereignislose Warten macht nicht nur das Verrinnen der Zeit schmerzhaft spürbar. Die Ereignislosigkeit bildet gleichsam ein reines Medium des Suspense. Sie ist mit traditionellen Zeichen der Vergänglichkeit markiert und antizipiert in ihrer äußersten Handlungsarmut den herannahenden Tod. Auf diese Weise kreierte die spezifische zeitliche Strukturierung des Suspense und des Showdown in Verbindung mit der Zitation traditioneller Motive der Vanitas im Western Sergio Leones eine eigene filmische Darstellungsform des Todes.

Natur, Anthropologie und Theater der Leidenschaften

Zur italienisch-katholischen Prägung der Italo-Western zählt neben den manifesten ikonographischen Zeichen und der filmischen Gestaltung todesimprägnierter Zeitlichkeit auch die Inszenierung einer deutlich negatierten Naturauffassung. Schon im Barockzeitalter war mit der Ikonographie der Vanitas eine skeptische Naturauffassung verbunden. Insofern gehört zur Vanitas-Ikonographie nicht nur die klassische Ikonographie der menschlichen Sterblichkeit, sondern auch eine solche der Vergänglichkeit und des Verfalls in der Natur selbst. Bekanntestes Beispiel sind die barocken Stilleben-Darstellungen mit ihren Verwesungssignalen. Eine deutlich negatierte Darstellung der Natur kennzeichnet auch den Italo-Western. Sie ist den Zuschauern womöglich deutlicher präsent, als die unmittelbare Todes-Ikonographie. Die Natur im Italo-Western ist weder durch die verheißungsvolle Weite der Landschaften des amerikanischen Western gekennzeichnet noch durch eine romantische Idylle wie die Winnetou-Filme. Typisch sind vielmehr unfruchtbare Wüstenlandschaften, Staub und Dreck, trockener Wind mit rollenden *Tumbleweed*-Büschen, wenig Grün, wie es bereits die Eröffnungsszenen der meisten Leone-Western vorführen. Dazu zählt auch die Inszenierung von Leere, die etwa am Anfang von *Once Upon a Time* der Ereignislosigkeit der Handlung unmittelbar entspricht. Der Set-Architekt Carlo Simi berichtet, wie Leone sich ein Set von ihm wünschte: „Nothing. An empty plain with nothing, just infinity“ (Frayling 2008, S. 128).

Eine solch negatierte Natur als Todesraum wird in der Geschichte des Italo-Western noch vielfach gesteigert: Django schleppt seinen Sarg im Dauerregen durch eine tiefe Schlammlandschaft. Noch tödlicher gibt sich der sogenannte ‚Schnee-Western‘. Dessen zunächst einziges Exemplar war *Il grande silenzio* (FR/IT 1968, Regie: Sergio Corbucci, dt.: *Leichen pflastern seinen Weg*), der in den tiefverschneiten Bergen Wyomings spielt. Die über zweiminütige Titelsequenz zeigt einen mit der Kamera von weitem herangezoomten Reiter, der mühsam durch einen meterhoch verschneiten Wald reitet, um schließlich mitsamt seinem Pferd in den Schnee zu stürzen: eine Vorausdeutung des Scheiterns des Helden am Ende des Films. Es handelt sich um eine extreme Todeslandschaft: im Schnee sind überall Leichen der Kopfgeldjäger vergraben und auf einem See im Eis einzubrechen bringt den Tod. Das Motiv einer im Schnee versunkenen Todeslandschaft hat Quentin Tarantino 2015 in *The Hateful Eight* zitierend wieder aufgegriffen.

Die negative Naturauffassung verweist im Barock wie im Italo-Western auf die problematische Natur des Menschen selbst. Der Mensch erscheint dabei als ein von Leidenschaften und Laster getriebenes Wesen, das durch moralische Anstrengung gezügelt werden muss. Das barocke Theater folgt bei der Darstellung dieser menschlichen Natur der Vorgabe der Dramen Senecas, die ein drastisches stoizistisches Affekttheater als Abschreckungstheater auf die Bühne stellen (vgl. stellvertretend: Fuhrmann 1983). Dieser barocken Neigung zur Darstellung von Gewalt und affektiven Exzessen als Darstellung der menschlichen Natur folgt das italienische Kino in besonders ausgeprägter Weise. Es handelt sich um die gleichsam ‚dantesken‘ – an das *Inferno* in Dante Alighieris *Divina commedia* angelehnten – Züge der italienischen Kultur, der Lust an der drastischen Darstellung eines gleichsam innerweltlichen ‚Inferno‘, der schlimmsten Sünden und ihrer

Bestrafung. Exemplarisch nennen kann man dafür Beispiele des neorealistischen Films, etwa die Folter- und Hinrichtungsszenen von *Roma, città aperta* (IT 1945, Regie: Roberto Rossellini), aber auch mancher Sandalenfilme der 1950er-Jahre, die unerträglichen Grausamkeitsdarstellungen in Pier Paolo Pasolinis *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (FR/IT 1975), die Splatter-Movies von Dario Argento oder die Gewalttätigkeit vieler italienischer Mafia-Filme. In diese Reihe lässt sich auch der Italo-Western einfügen. Dabei widersprechen solche drastischen Gewaltdarstellungen grundsätzlich den klassischen Regeln Hollywoods (Hays Production Code von 1930, der bis in die 60er-Jahre hinein befolgt wurde). Der Grund für die gesteigerte Drastik ist folglich nicht nur in der Jagd nach Effekten zu sehen, wie in den eingangs zitierten Stellungnahmen unterstellt. Zugrunde liegt ihnen auch eine pessimistische anthropologische Grundhaltung, die in der Kultur Italiens tief verankert ist. Sergio Leone hat sich selbst in diesem Sinn von seinem Vorbild John Ford abgesetzt: „Ford was full of optimism, whereas I, on the contrary, am full of pessimism. So there is a great difference in our conceptions of the world“ (Frayling 2008, S. 81).

Der Italo-Western stellt die moralischen Negativfiguren als egoistische, gewalttätige, gierige Menschen dar, die ungebremst ihren Leidenschaften folgen. Die aus der frühen Neuzeit im Kontext der Vanitas immer wieder aufgerufene Gier als Handlungsmotiv bestimmt bereits den Titel von *Fistful*. Noch markanter ist aber die Darstellung von blanker Bosheit, die bis zum Sadismus reicht, wie es de Fornari beschreibt:

Die Pedanterie, mit der Folterszenen gefilmt wurden, markierte einen neuen Abschnitt in der Geschichte der im Film gezeigten Gewalt. Das Lachen der Folterer, verzerrende Nahaufnahmen ihrer Gesichter, auf den Händen ausgedrückte Zigarren, per Mischverfahren betonte Faustschläge, Detailaufnahmen vom geschwollenen Gesicht des Opfers [...]. (de Fornari 1984, S. 40)

Der Eindruck des Sadismus entsteht durch die exzessive Darstellung der Leidenschaftlichkeit der Täter, was Stefan Otto an der Figur des Ramón in *Fistful* festhält (Abb. 5):



Abb. 5 Ramon Rojos als Mordlustiger, Screenshot aus: *A Fistful of Dollars*, Regie: Sergio Leone, 1964.

Er zeigt Eifer, seine Augen blitzen erregt. Restlos mährt er die Mexikaner nieder. Abschließend grinst er und scherzt. Ramon ist eine absolut böse Figur in der Tradition des two gun man Slick Wilson (Jack Palance) in *Shane* [...]. Später, als die Rojos das Haus der Baxters niederbrennen, vervielfältigt sich im Angesicht des Feuers Ramons satanisches Lachen in den Gesichtern seiner Brüder und Männer [...]. (Otto 1999, S. 29)

Der Darstellung der Mordlust der Täter wird im Italo-Western größte Aufmerksamkeit gewidmet, ganz in der Tradition des barocken Affekttheaters. Gemäß der Tugendlehre der Scholastik erschwert es die Sünde, wenn man das Böse mit Leidenschaft begeht („*Ergo etiam mala passio magis aggravat peccatum quam alleviat*“; Thomas von Aquin, *Summa theol.* 1–II, 77, 6). Dieses Motiv ist geradezu topisch für die Filme. Beispielhaft verkörpert wird es in der leidenschaftlichen Mordlust und dem diabolischen Grinsen von Klaus Kinski in *Il grande silenzio*.

Das quasi-barocke Affektkino des Italo-Western hat neben seinem intrinsischen Moralismus – der abschreckenden Darstellung des Lasters – eine Reihe von weiteren Effekten. So befördert es den Eindruck einer realistischeren Darstellung gegenüber dem amerikanischen Western. Dies geschieht oft durch die Darstellung von zuvor Ausgespartem und Tabuisiertem: problematische Milieus, problematische Moral, drastische Gewalt, explizite Sexualität usw. Leone formuliert selbst 1982 im Interview mit Christopher Frayling den Zusammenhang von Gewaltdarstellung und Realismus in seinen Filmen: „I feel that *A Fistful of Dollars* made a certain breakthrough in terms of the presentation of violence and ushered in the kind of realism that now can be used in these films. [...] Not just violence, but cultivating the look of *verismo* to tell a fable.“ (Frayling 2008, S. 82) Verismus bezeichnet die italienische Variante des Naturalismus im 19. Jahrhundert. Über den gesteigerten realistischen Eindruck hinaus ermöglichen diese Elemente auch gesteigerte Kineffekte. Der Western gerät in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch deshalb als Genre ins Hintertreffen, weil er aufgrund seines historischen Settings nur in begrenzter Weise innovative Kineffekte ermöglichen konnte. Nicht umsonst hat man bemerkt, dass das Westerngenre seit den 1980er-Jahren vom Science Fiction-, Fantasy- und Horrorfilm als dominanten Unterhaltungs-Genres abgelöst wird. Dort lassen sich neuartige technische Effekte, die das meist junge Kinopublikum zu beeindrucken vermögen, sehr viel unmittelbarer und wirkungsvoller einsetzen. Die Illusionslosigkeit und die neue realistische Härte des Italo-Western bieten hier eine vorübergehende Lösung und ermöglichen es dem Western, als Filmgenre in den 60er-Jahren nochmals eine innovative und stilbildende Stellung einzunehmen. Für die Vanitas-Motivik folgt daraus, dass sie im Vergleich mit der traditionellen barocken Konvention neuartige Funktionen erfüllt. Diese haben kaum noch etwas mit ihrem ursprünglichen religiösen Impuls zu tun.

Coolness, Christus-Figuration und postmoderner Individualismus

Als wichtigstes Kennzeichen des Italo-Western wird zumeist die Gestaltung der Heldenfigur beschrieben. Nicht selten wird er als ‚Antiheld‘ bezeichnet, womit hauptsächlich auf seine

mangelnde moralische Haltung hingewiesen werden soll (vgl. Barg 1996, S. 20). Doch trifft dies die Figur nicht wirklich. Man hat in der Gestaltung der Heldenfiguren bei Leone sowohl pikareske (vgl. Frayling 2008, S. 77) als auch messianische Züge ausgemacht (vgl. Steinwender 2012, S. 101), eine gewisse Schlitzohrigkeit ebenso wie das Durchleiden eines Passionswegs. Die Ich-Bezogenheit des Helden ist zunächst wichtig für seine ‚Coolness‘ und seinen Individualismus (vgl. ebd., S. 91). Unter dieser Oberfläche ist er entgegen anderslautender Wahrnehmung aber durchaus eine moralisch handelnde Figur. Die Vorbilder seiner oberflächlichen Unberührtheit und tieferen Moralität bilden die Helden des Film Noir oder auch die Filmfigur des James Bond. Sie verkörpern eine desillusionierte Weltsicht, Souveränität und Individualismus des Handelns und stellen damit einen neuen Heldentypus des Films der 1960er-Jahre dar. Clint Eastwood als exemplarischer Westernheld wird wie die anderen erwähnten Figuren zu einer Ikone der modernen Popkultur.

Indem Coolness auch Leidenschaftslosigkeit beinhaltet, macht sie den Helden im Film zu einem Gegenteilstypus der affektgetriebenen Verbrecher. Der Darsteller des Ramón in *Fistful* – Gian Maria Volonté – war ein Theaterschauspieler, der zum theatralen Überagieren neigte. Im Vergleich dazu erscheint das emotionale Unteragieren Eastwoods als Antitypus (vgl. Otto 1999, S. 24). Insofern konterkariert der Held das Laster und den Typus des leidenschaftlichen Verbrechers nicht mehr durch seine ausgestellte Moralität, sondern durch seine scheinbare emotionale Unberührtheit, die ‚cool‘ und souverän wirkt. Die Beherrschung der Affekte qua Rationalität ist auch im barocken, stoizistisch geprägten Kontext ein entscheidendes Tugendelement.

Doch der Held des Italo-Western stellt auch eine verborgene Christus-Figuration dar. In *Fistful* reitet Joe wie Jesus in Jerusalem auf einem Maulesel in den Ort San Miguel ein. Er wirft zwar keine Händler aus dem Tempel, doch räumt er gleich zu Beginn souverän ein paar gewissenlose Rowdies aus dem Weg. Man hat ihn auch mit dem Erzengel Michael assoziiert, der den Drachen tötet (vgl. Otto 1999, S. 26). Die schöne Frau, die ihm im Film begegnet, trägt den Namen Marisol (Marianne Koch) und ist eine veritable Mariengestalt. Gemeinsam mit ihrem Ehemann und ihrem kleinen Sohn bildet sie unverkennbar eine ‚Heilige Familie‘. Der Held unternimmt erhebliche Anstrengungen, um Marisol und ihre Familie aus den Fängen der Verbrecher zu retten. Dass der Held als Retter auftritt, wird in der Forschung unterschiedlich bewertet. Für Steinwender ist es ein bedeutungsloses „Klischee“ (2012, S. 94). De Fornari (1984, S. 40) und Frayling (2012a, S. 128) nehmen sein Handeln dagegen ernst. Dem Regisseur war die christologische Gestaltung seiner Heldenfiguren sehr bewusst. So berichtet Peter Bogdanovich, dass Leone während der Dreharbeiten zu seinem Revolutionswestern *Duck, you Sucker* (IT 1971, dt: *Todesmelodie*) längere Ausführungen zur „religiösen Bedeutung des Films“ machte und weshalb die Hauptfigur „in Wirklichkeit eine Christus-Metapher sei“ (Bogdanovich zit. n. de Fornari 1984, S. 155).

Bedeutsam sind auch weitere christologische Züge der Gestaltung. Man hat darauf hingewiesen, dass der Held des Italo-Western Schwäche zeige und körperlich stark zu leiden habe. Er wird in aller Regel übel zugerichtet. Darin zeigen sich Züge einer Passionserzählung. So ist es in diesem Kontext kein Zufall, dass ihm regelmäßig die Hände gebrochen oder verletzt werden. Dass Helden immer wieder mit blutigen, verkrüppelten Händen durch die Italo-Western laufen,



Abb. 6 Silenzios Tod. Screenshot aus: *Il grande silenzio*, Regie: Sergio Leone, 1968.

ist ebenfalls ein Element einer Christus- und Passions-Ikonographie der Filme. Mit verletzten Händen gehen sowohl Joe als auch Django in den letzten Showdown. Wenn letzterem auf dem Friedhof das Grabkreuz dazu dient, seinen Revolver zu fixieren, ist die allegorische Zeichnung des Motivs perfekt. In Corbuccis *Il grande silenzio* ist es das Markenzeichen des stummen Helden Silence (Jean-Louis Trintignant), seinen Gegnern beide Daumen abzuschießen. Das gipfelt darin, dass Klaus Kinski im finalen Showdown, als auch Silences Hände bereits verletzt sind, ihm schließlich die Daumen abschießt, so dass auch Silence als passionsartig leidende Retterfigur mit christusartigen Wundmalen versehen wird und in Christuspose stirbt (Abb. 6).

Die Ästhetik und das Ethos des Italo-Western sind von verschiedenen katholisch geprägten Mythologemen durchzogen und geprägt. Beides ist sowohl durch eine intensive Vanitas- als auch Christus-Ikonographie gekennzeichnet. Der Vanitas-Ikonographie kann die filmische Gestaltung der Zeitlichkeit und des Suspense des Todes in den westerntypischen Showdown-Szenen zugeordnet werden. Das Menschenbild orientiert sich an einer pessimistischen Anthropologie, sein Ethos folgt einer quasi-stoizistischen Affekt-Dramaturgie, die barock-katholische Züge aufweist und an Merkmale des gegenreformatorischen Jesuitentheaters der Barockzeit erinnern kann. Der rätselhafte Held trägt christushafte Züge, durchläuft einen passionsartigen Leidensweg, bestraft aber schließlich – in der Regel – das Böse und verlässt die Szenerie als einsame und entrückte Retterfigur.

Gleichwohl verfolgt das Ganze keine vordergründig religiösen Ziele. Zunächst erscheinen die barocken Versatzstücke als probate Mittel, den überkommenen Mythos des amerikanischen Western auf beinahe allen Ebenen zu konterkarieren. Sie konterkarieren die puritanisch geprägte Vorstellung vom Gelobten Land und den damit verknüpften Frontier-Mythos. Sie konterkarieren die Ästhetik, die Naturdarstellung und das positive Menschenbild des protestantisch geprägten amerikanischen Western. Dabei gelingt es, die barock-katholisch grundierte Anthropologie und Naturauffassung in ein ‚realistischeres‘ Erscheinungsbild und eine gesteigerte Effekt-Dramaturgie umzusetzen, kurzum: das Westerngenre gerade mithilfe dieser traditionellen Motive moderner erscheinen zu lassen.

Wie ernst soll man das Katholische daran und die Vanitas-Darstellung nun aber nehmen? Indem eine umfassend katholische Semantik in den Western eingebracht wird, wird er einem

katholisch geprägten Kulturraum adaptiert. Es handelt sich um eine Motivwelt, die dem italienischen Publikum zutiefst vertraut ist und die die Filme in den verschiedensten Ausprägungen durchzieht. Neben dem Effekt der Modernisierung gibt es also auch einen Effekt der Entamerikanisierung und der Amalgamierung an die kulturelle Identität Italiens und der katholischen Welt. Dabei bleiben die potentiell erbaulichen Implikationen durchaus im Hintergrund. Wichtiger als diese Katholisierung des Westerngenres ist aber wohl die neue Gestaltung des Westernhelden. Hier steht vor allem jene Coolness im Vordergrund, die ihn mit anderen männlichen Heldenfiguren der Zeit verbindet: mit Bogart, mit Bond, mit Belmondo in *A bout de souffle* (FR 1960, Regie: Jean-Luc Godard), auch mit Popstars wie Bob Dylan, John Lennon oder Mick Jagger. Mit diesen stilistischen Vorbildern ist keinerlei religiöse Identität verbunden. Die Coolness dieser Figuren repräsentiert vielmehr das Lebensgefühl einer Jugend, die sich gegen verkrustete Traditionen und für einen individualistischen, libertären und hedonistischen Lebensstil begeistert – für gänzlich antibarocke Ideale mithin.

Sergio Leone dachte beim Entwurf seiner Heldenfiguren sehr bewusst an diese junge Generation, und er hat sie erfolgreich adressieren können. Den Kernpunkt macht dabei die ästhetische Stilisierung einer Lebenshaltung aus. Bei der Umsetzung der Coolness der Hauptfigur des Italo-Western spielt die überkommene Ikonographie mit ihren barockkatholisch-italienischen Wurzeln eine wichtige, doch ambivalente Rolle. So werden die Vanitas-Motive immer wieder ins Groteske gesteigert und ironisierend übertrieben. Daraus folgen die zahlreichen komischen Elemente der Filme: Piriperos Sargfabrik, die falschen Leichen auf dem Friedhof, der im Sarg versteckte Held, das Skelett in der Kiste, die Fliege als Gegner des Revolvermanns usw. Die parodistische und sarkastische Übertreibung der barocken Vanitas-Motive gibt dabei eine wirksame Folie ab für die umso souveränere und ‚coolere‘ Gestaltung der modernen individualistischen und hedonistischen Hauptfigur.

Darin liegt zumindest ein überraschender Befund für die Attraktivität von Vanitas-Themen in der Kunst der näheren oder fernerer Gegenwart. Offenbar spielt die historische Funktion einer überkommenen Thematik, Motivik oder auch künstlerischen Form keine determinierende Rolle für deren Funktionalisierbarkeit in späteren Zeiten oder anderen Kontexten. Es ist nicht zwingend, dass ein Aufgreifen der Vanitas-Thematik in jedem Fall existentiellen oder transzenten Bedürfnissen oder konservativen beziehungsweise religiösen Zeittendenzen entsprechen muss. Es gibt auch keinen geschichtsphilosophisch wirksamen Zusammenhang. Die historische Vanitas-Thematik und ihr kultureller und weltanschaulicher Hintergrund können vielmehr auch ganz gegenläufigen, unmittelbar modernen Zwecken dienstbar gemacht werden.

Literatur

BARG, W. C. (1996): Die Mythologie der Gewalt. Sergio Leones Kino-Märchen. In: Ders./Plöger, T./Wilckens, P. (Hg.): Kino der Grausamkeit. Die Filme von Sergio Leone, Stanley Kubrick, David Lynch, Martin Scorsese, Oliver Stone, Quentin Tarantino. Frankfurt/M., S. 8–28.

- BAZIN, A. (2009): Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence [1953]. In: Ders.: Was ist Film? Hg. v. Fischer, R. Berlin, S. 255–266.
- BENTHIEN, C. (2011): ‚Vanitas mundi‘. Der barocke Vergänglichkeits-Topos in bildender Kunst, zeitbasierten Medien und Literatur der Gegenwart. In: Nordverbund Germanistik (Hg.): Frühe Neuzeit, späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970. Bern, S. 87–109.
- BONDANELLA, P. (2009): A History of Italian Cinema. New York.
- EBERT-SCHIFFERER, S. (1998): Die Geschichte des Stilllebens. München.
- FLEMMING, V. von (2014): Einleitung. In: Dies./Kittner, A.-E. (Hg.): Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen. Wiesbaden, S. 7–25.
- FORNARI, O. de (1984): Sergio Leone. München.
- FRAYLING, C. (2008): Sergio Leone. Once Upon a Time in Italy. London.
- FRAYLING, C. (2012a): Sergio Leone. Something to do with Death. Minneapolis.
- FRAYLING, C. (2012b): Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone. London.
- FUHRMANN, M. (1983): Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung. In: Jauß, H. (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. München, S. 23–66.
- GROB, N./KIEFER, B. (2003): Einleitung. In: Kiefer, B./Ders./Stiglegger, M. (Hg.): Filmgenres: Western. Stuttgart, S. 12–40.
- HELD, J. (1979): Verzicht und Zeremoniell. Zu den Stilleben von Sanchez-Cotán und van der Hamen. In: Langemeyer, G./Peters, H.-A. (Hg.): Stilleben in Europa. Ausst.-Kat. Münster/Baden-Baden. Münster, S. 380–390.
- HOHENDAHL, P. U. (2007): Von der Rothaut zum Edelmenschen. Karl Mays Amerikaromane. In: Sudhoff, D./Vollmer, H. (Hg.): Karl Mays ‚Winnetou‘. Oldenburg, S. 187–209.
- KLEMM, C. (1979): Weltdeutung – Allegorien und Symbole in Stilleben. In: Langemeyer, G./Peters, H.-A. (Hg.): Stilleben in Europa. Ausst.-Kat. Münster/Baden-Baden. Münster, S. 140–218.
- MIEGROET, H. J. van (1996): Vanitas. In: Turner, J. (Hg.): Dictionary of Art. Bd. 31. New York, S. 880–883.
- MÜLLER, H. W. (2007): Winnetou. Vom Skalpjäger zum roten Heiland. In: Sudhoff, D./Vollmer, H. (Hg.): Karl Mays ‚Winnetou‘. Oldenburg, S. 170–186.
- OTTO, S. (1999): Für eine Handvoll Dollar. Die Geburt des Italo-Western. Stuttgart.
- SEESLEN, G. (2011): Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg.
- STEINWENDER, H. (2012): Sergio Leone. Es war einmal in Europa. 2. Aufl. Berlin.
- WOLLEN, P. (2002): Time in Film and Video Art. In: Ders.: Paris Hollywood. Writings on Film. London, S. 233–241.

Abbildungsnachweis

DVD-Screenshots, Archiv des Autors.

Mareike Post

Vergänglichkeit in Serie

Erkenntnisprozesse des Werdens und Vergehens in der Fernsehserie *Hannibal*

Abstract

Die Art-House-Ästhetik der Fernsehserie Hannibal entfacht eine düstere Bilderwelt, die von verschiedenen Symbolen der Vanitas erfüllt ist. Jedoch erweist sich nicht nur die Symbolik, sondern vielmehr die Gestaltung eines eigenen Zeitparadigmas, das durch die formende Kraft des Seriellen erzeugt wird, als zentraler Bezug zur barocken Denkfigur: Die ästhetische Modellierung von Zeit entfaltet eigene Formen der Zeitenthobenheit sowie der simultanen Präsenz und versucht zugleich das Vergängliche medial zu überwinden. Dabei lotet die Serie einerseits die Schönheit des Vergehens wie die des Verfalls aus, andererseits setzt sie die eigene Medialität mit der Vanitas in Beziehung, indem die Wiederholungsstruktur das Vergessen als Erkenntnisprozess instituiert und so Verwandlung und Neubeginn im Zeichen der Vergänglichkeit konstituiert.

Bewegung und Veränderung: Zur Poetik der Vergänglichkeit filmischer Bilder

Die Ästhetik der Fernsehserie *Hannibal* (US 2013-2015, Regie: Bryan Fuller) ‚kredentzt‘ den Augen der Betrachter fortwährend die verstörende Begegnung äußerst malerischer Seheindrücke und drastisch inszenierter Gewalt – diese Synthese entfacht eine sinistere Bilderwelt, in der die Omnipräsenz des Todes sicht- und spürbar wird. Die emphatische Bildsprache der Serie gewährt dem Tod einen Raum, der sowohl mit kunstvoll arrangierten Leichen aufwartet, als auch mit unzähligen Symbolen, die der barocken Denkfigur der Vanitas zugehörig sind: Insbesondere die serielle Figur Dr. Hannibal Lecter, die spätestens seit Anthony Hopkins ikonischer Erscheinung in *The Silence of the Lambs* (US 1991, Regie: Jonathan Demme) eine populärkulturelle Unsterblichkeit als kannibalisches Genie genießt, ist innerhalb der Bildkompositionen präsent, die von reichhaltigem Prunk, gesammeltem Wissen in Form unzähliger Bücher bis hin zu knöchernen Trophäen der Jagd erfüllt sind. Zudem wird das Sterben in Serie äußerst schauerlich inszeniert: Auf der stets opulent gedeckten Tafel des Kannibalen – der unter anderem durch das Sinnbild eines tanzenden Skeletts metonymisch mit dem Tod konnotiert wird¹ – findet sich meist mensch-

¹ Dieses Skelett findet sich als Intarsie auf dem Mosaikboden einer Kapelle in Palermo, die als gedanklicher Rückzugsort der Figur fungiert.

liches Fleisch, das überaus raffiniert und delikat angerichtet ist. Die bildliche Inszenierung der Speisen erinnert an frühneuzeitliche Stillleben, die in *Hannibal* die Einverleibung von vergangenem Leben mit gegenwärtigem Genuss konnotieren. Zugleich kommen in diesen kannibalischen Stillleben welkende Blumen, prachtvolle Geweihe und mitunter sogar verstecktes Ungeziefer zum Vorschein: Sinnbilder der Vanitas, die an das Vergehen der eigenen Lebenszeit gemahnen. So weist die Fernsehserie bereits durch den beständigen Akt der Anthropophagie über die barocke Symbolik der Vanitas hinaus, indem durch den genussvollen Verzehr Verstorbener der sinnliche Konsum von einstigem Leben demonstriert und kunstvoll zelebriert wird.

Vanitas wird hier also mit einer grotesken Verarbeitung des Vergänglichen zusammengedacht, die der ontologischen Konstitution des Kinos – mit dem die Fernsehserie durch die cineastischen Filmbilder medial verwandt ist – näher liegt, als es der makabre ‚Beigeschmack‘ vermuten lässt: Bereits Siegfried Kracauer hat darauf verwiesen, dass der Film sich die Realität „einverleibt“ und das Kino „vom Wunsch beseelt [scheint], vorübergehendes materielles Leben festzuhalten, Leben in seiner vergänglichsten Form“ (Kracauer 1985, S. 11 u. 14). Insofern ist das Vergängliche dem cineastischen Bild grundsätzlich eigen, da es stets Abwesendes visualisiert und zugleich dessen vollständige Anwesenheit simuliert, wodurch der medial eingefangene und flüchtige Augenblick dem unweigerlichen Fortgang der realen Zeit entzogen scheint. Filmische Bilder, die sich stets in der Zeit entfalten, ‚konservieren‘ im Fluss ihrer Bewegung die Dauer und Veränderung vergangener Ereignisse, indem sie „reale Erlebniszeit“ (Bazin 2004, S. 33) demonstrieren und den Zuschauer so „in einen anderen Modus der Wahrnehmung [versetzen], denn der Film entreißt die Dinge [...] dem Tod und verankert sie als sinnliche Erscheinung im Leben“ (Tröhler 2009, S. 57). Das Medium Film lässt sich folglich als eine kulturelle Praxis verstehen, „die man als Überwindung des Todes durch das Bild bezeichnen könnte“ (Hediger 2009, S. 76), weil es den technisch reproduzierten Augenblick vor dem Verlust jeglicher Lebendigkeit bewahrt und auf diese Weise die Illusion einer „Permanenz des Vergänglichen“ (ebd.) heraufbeschwört.

Beziehen sich cineastische Bilder – wie die *Hannibals* – dezidiert auf Vergänglichkeit, entsteht eine paradoxe Engführung zwischen der ontologischen aber auch technischen Konstitution eigener Medialität: Während filmische Bilder des leblosen Stillstands einerseits der eigenen Doktrin der Bewegung widersprechen, offeriert das dauerhafte ‚Einfangen‘ der Zeit durch den Film als Speichermedium andererseits eine gewisse Form der Unsterblichkeit, ein kinematografisches ‚Versprechen‘, das Vergängliche innerhalb einer neu präsentierten und erneut abspielbaren Wirklichkeit zu erhalten. Dieses kinematografische Versprechen lässt den Tod zu einem wiederholbaren Ereignis avancieren, betont im gleichen Maße jedoch das permanente Vergehen ‚realer Erlebniszeit‘ anhand flüchtiger Bilder von bereits Geschehenem, das in seiner diegetischen Einmaligkeit stets unwiederbringlich erscheint.

So gesehen findet sich das *memento mori* als zentrales Element der Vanitas in Filmbildern nicht allein in Visualisierungen des Todes oder im filmischen Aufgreifen verschiedener Motive, die der barocken Malerei entstammen, sondern lässt sich darüber hinaus durch den stetigen Prozess von Dauer und Veränderung erfahren: „Das Kino [...] gibt dem Memento mori und dem Vanitas-Bild den Schmerz des Organischen zurück, weil es den Zuschauer mit der Lebendigkeit

von Mikromomenten konfrontiert, in denen sich vielfältiges Werden und Vergehen abzeichnet.“ (Marschall 2011, S. 370) Susanne Marschall betont hier zum einen die Relevanz der sinnlichen Erscheinung ‚realer Erlebniszeit‘ für den Vanitas-Gedanken im Filmbild, zum anderen leitet sie aus der grundsätzlichen Verbundenheit von Zeitlichkeit und Kino das generelle Agieren filmischer Bilder „im Zeichen einer Poetik der Vergänglichkeit“ ab, „einer bisweilen nur leise spürbaren, aber latent immer vorhandenen Melancholie“ (ebd.). Das unweigerliche Vergehen, das zugleich allem Werden immanent ist, verdichtet sich folglich sowohl in Ikonographien der Temporalität, als auch in kleinsten Momenten der Veränderung, die das filmische Bild unaufhörlich durch die überaus enge, dialektische Beziehung zwischen Stillstand und Bewegung, Werden und Vergehen sowie die von endloser Zeit und Sterblichkeit inszeniert. Die erfahrbare Gestaltung von Zeit durch das Filmbild erscheint damit essentiell für ein greifbares Vergänglichkeitsgefühl der Rezipierenden (vgl. ebd., S. 393). Das Prinzip des Seriellen, das Fernsehserien wie *Hannibal* inhärent ist, eröffnet wiederum Möglichkeiten der Strukturierung und Organisation von Zeit im ‚Zeichen einer Poetik der Vergänglichkeit‘, die die des Kinos übersteigen und sich inhaltlich wie formalästhetisch aufzeigen lassen. Dabei findet sich seit geraumer Zeit innerhalb der Erzählwelten moderner Fernsehbilder eine verstärkte Konzentration auf den Tod, der in seriellen Strukturen demonstriert wie reflektiert wird.

Sterben in Serie: Zur endlosen ‚Wiederkehr des Immergleichen‘

Zeitgenössische Fernsehserien wie *Hannibal* erschaffen expandierende Erzähluniversen, die narrativ wie ästhetisch mit denen des Kinos konkurrieren (vgl. Klein 2012, S. 227). Innerhalb dieser komplexen Erzählwelten, die allein aufgrund der potenziell unendlichen Vielzahl an Episoden und Staffeln die Grenzen cineastischer Erzählzeit durch ihre Länge überschreiten, findet sich eine ansteigende Tendenz zur expliziten Vergegenwärtigung des Todes: Seit dem Jahr 2000 konzentrieren sich überwiegend US-amerikanische Fernsehserien auf den Tod, den Leichnam sowie den konkreten Prozess des Sterbens, indem ein Großteil der Aufmerksamkeit gezielt toten Körpern und Tathergängen zuteil wird (vgl. Weber 2007, S. 542). Die forcierte Sichtbarkeit toter Körper bedeutet somit nicht nur eine einschneidende Veränderung herkömmlicher Fernsehbilder (vgl. ebd.), sondern geht zudem häufig mit einer Diskursivierung der bildlich inszenierten Todesthematik einher. Hierbei vermag die der Serialisierung inhärente Logik das Prozesshafte der Sterblichkeit zu reflektieren: „Prozessualität ist dabei keine narrative [...] Form, sondern ein ästhetisch-epistemologischer Modus, der mit der Formatierung des Seriellen als Serialisierung untrennbar verknüpft ist.“ (Maeder 2013, S. 99) Das Serielle operiert nach Dominik Maeder als formatierende Kraft, die Prozesse des Verstehens und Verarbeitens reflektiert und auf diese Weise zum Darstellungsverfahren eigener Erkenntnisproduktion avanciert: „Serialität wäre daher primär keine Erzählform, sondern ein poetischer Modus, der vor allem durch seine ordnende Kraft prozesslogische Erkenntnisse darstellbar werden lässt [...]“ (ebd., S. 95) Folglich lohnt sich die Betrachtung des ästhetisch-epistemologischen Modus‘ der Fernsehserie *Hannibal*, die das cineas-

tische Werden und Vergehen durch den ‚Schmerz des Organischen‘ vergegenwärtigt und zugleich innerhalb der Prozessualität des Seriellen das stets Sterbliche, aber dennoch – angesichts der Serialisierung – potenziell Endlose reflektiert.

Durch die horizontale Erzählweise moderner *serials*, die Handlungsbögen über unzählige Episoden spannen, lässt sich zudem ein Zusammenhang zwischen prozessual erzeugter Erkenntnis und narrativer Komplexität erkennen: Da zeitgenössische Fortsetzungsserien im Allgemeinen aufgrund zahlreicher Erzählebenen besonders komplexe Strukturen und vielschichtige Verbindungen ermöglichen, konzentriert sich die medienwissenschaftliche Forschung vorwiegend auf das daraus resultierende Phänomen narrativer Komplexität (vgl. Blanchet 2011, Mittel 2012, Rothermund 2013), das sich nicht nur auf reichhaltige Möglichkeiten der Darstellung, sondern auch auf die prozessuale Entwicklung bestimmter Wissensdiskurse bezieht. Thomas Klein betont diesbezüglich die daraus resultierende erzählerische Diskursvielfalt und ihre qualitative Substanz. Laut Klein eröffnet die serielle Struktur zeitgenössischer Qualitätsserien nicht nur Möglichkeiten einer Quantität der Relationen, sondern beinhaltet auch einen Erzählkontext, der sich mit konkreten Themen und Diskursen befasst, die Komplexität *bedingen* (vgl. Klein 2012, S. 233). So ist davon auszugehen, dass eine Fernsehserie, die das Vergangene und Sterbliche als Erzählkontext konstituiert, den poetischen Modus des Seriellen nutzt, um ein Vergänglichkeitsgefühl innerhalb des eigenen komplexen Systems zu evozieren sowie diskursiv zu reflektieren.

Diese komplexen Verbindungen und ästhetisch-epistemologischen Prozesse des Seriellen beruhen wiederum auf einem einfachen Strukturprinzip, das als grundlegendes Medienspezifikum gilt: die schematische Wechselbeziehung von Wiederholung und Variation. Insbesondere die Fernsehserien inhärente Wiederholungsstruktur sieht sich hierbei aus kulturpessimistischer Perspektive der Kritik der Belanglosigkeit ausgesetzt, da ihre totalitäre Erscheinung Stereotypen erzeuge und eklektizistisch innerhalb gegebener Standardisierungen verfare (vgl. Klein/Hißnauer 2012, S. 14). Die populärkulturelle Massenproduktion wiederkehrender Erzählmuster, Geschichten und Figuren erteile auf diese Weise eine Absage an Formen ‚ästhetischer Vielschichtigkeit‘ (vgl. ebd.). Umberto Eco konstatiert hingegen die innovative Wirkmacht der seriellen „Wiederkehr des Immergleichen“ (1993, S. 168), indem er das ästhetische Potenzial repetitiver Strukturen aufzeigt, die sich auf eine fortwährende Dialektik von Schema und Variation beziehungsweise Ordnung und Neuheit beziehen, welche im Idealfall vom Rezipierenden realisiert wird. So sind nicht nur die Inhalte des Narrativs evident, sondern auch das formalästhetische Verfahren, das diese Inhalte übermittelt (vgl. ebd., S. 167).

Die serielle Wiederholung, die somit zum facettenreichen Fundament narrativer Komplexität avanciert, eröffnet zudem einen weiteren Bezug zum Vanitas-Topos, der auf die Nichtigkeit des Seins rekurriert: Die ‚Wiederkehr des Immergleichen‘ weist eine strukturelle Ähnlichkeit zum Buch Kohelet auf, das als ‚Quelle‘ der Entwicklung des Bildvokabulars europäischer Barockdichtung gilt (vgl. Scholl 2006, S. 256). Zentrales Element im Buch Kohelet ist die Windmetaphorik – „Windhauch, Windhauch, sagte Kohelet, Windhauch, Windhauch, das alles ist Windhauch.“ (Koh 1,2 u. 12,8) –, womit die Flüchtigkeit und Nichtigkeit jeglicher Existenz reflektiert wird. Während der Prediger des Buches einerseits zum *carpe diem* ermuntert, verweist er durch die stetige



Abb. 1 Pressefotografie der Serie *Hannibal*.

Aufzählung des ‚Immergleichen‘ antithetisch auf die „Nichtigkeit und Absurdität all dessen, was es unter der Sonne gibt – und es gibt in seinen Augen nichts Neues unter der Sonne, alles wiederholt sich in einem ewigen Kreislauf der Wiederkehr des Gleichen“ (Scholl 2006, S. 222). Die permanente Wiederholung, die die populärkulturelle Massenproduktion bekannter Stoffe betreibt, erweist sich zwar einerseits als das ewig Gleiche, widersetzt sich jedoch ebenso dem universellen Topos der ‚Nichtigkeit‘: Jede Adaption, jedes Remake erschafft stets Neues durch die (In-)Differenz der Variation.

Vanitas und Tabu: Zur Ästhetik der Fernsehserie *Hannibal*

Die Fernsehserie *Hannibal* des US-amerikanischen Networks NBC ist eine Adaption des Romans *Roter Drache* von Thomas Harris und somit als Wiederholung von bereits Vorhandenem zu verstehen. Das Agieren der Fernsehserie im Zeichen einer ‚Poetik der Vergänglichkeit‘ lässt sich bereits an der Inszenierung einer paratextuellen Fotografie des Marketings ablesen, die sich deutlich an der Motiv-Palette eines barocken Vanitas-Stillebens orientiert und so eine auf den Topos der Vergänglichkeit bezogene Lesart forciert (Abb. 1). Neben einem Totenschädel, auf den sich der Protagonist schmiegt, finden sich verfaulte Lebensmittel und Käfer zwischen opulent gesteckten Blumen, prachtvoll gebundenen Büchern und Knochen – Vergänglichkeit inmitten opulenter Fülle. Der Kannibale Hannibal Lecter (Mads Mikkelsen) demonstriert hier seine Verbundenheit mit dem Tod und verspricht obendrein eine gewisse Überlegenheit über denselben.

Der Kannibalismus des Protagonisten evoziert eine dialektische Beziehung von Tod und Leben, die den Erzählkontext und damit die qualitative Substanz der Serie mitbestimmt. Da die „Anthropophagie [...] als eines der letzten unumstrittenen Tabus westlich säkularer Gesellschaften [gilt]“ (Preußner 2013, S. 370), thematisiert *Hannibal* anhand der seriellen Vernichtung und

Vertilgung von Körpern kontinuierlich das Transgressive. So erforscht die Serie die Attraktivität des Tabus und bindet dabei die Zusehenden sinnlich-leiblich in den ‚Schmerz des Organischen‘ ein, den das filmische Bild durch das ‚Werden und Vergehen‘ menschlicher Wirklichkeit repräsentiert. Hierfür arrangiert *Hannibal* kunstvolle Settings, deren detailverliebte Symmetrie der ekstatischen Zerstörung leidender Körper antagonistisch gegenüberstehen. Während in Gemälden des Barock Tod und Verwesung lediglich durch allegorische Objekte wie welkende Pflanzen oder Kadaver veranschaulicht wurden, verbindet die Bildästhetik *Hannibals* den Vanitas-Topos dezidiert mit der Sichtbarkeit von lädiertem Fleisch und ausgestellten Eingeweiden.² Die Visualisierung malträtierte Leichen konfligiert dabei nicht nur mit dem delikaten Anblick kulinarischer Raffinessen, sondern auch mit malerischen Fantasiegebilden, deren surreale Ästhetik die Serienwelt mehrfach heraufbeschwört. Subjektivität und Wirklichkeit, Rausch und Ordnung, barocke Opulenz und Barbarei treffen in der sinisternen Bilderwelt visuell ebenso aufeinander, wie ästhetische Anziehung und reelle Abscheu.

Aufgrund der stets sichtbaren lädierten Leichname und des grausamen Kannibalismus weist *Hannibal* zwar eine „Ästhetik des Expliziten“ (Brittnacher 2006, S. 527) auf, die für gewöhnlich im Genre des Splatter- und Horrorfilms beheimatet ist, verbindet diese jedoch mit den vielschichtigen Qualitäten des Art-House-Cinemas. Auf diese Weise entsteht eine transgressive Bildästhetik, deren Tiefenstrukturen die reine Lust an der Sensation und Attraktion der Gewalt weit übersteigt. Anstatt einer alleinigen Affektklaviatur von Ekel und Schrecken, die der Horrorfilm bespielt, finden sich in *Hannibal* ästhetisch ausgefeilte Bildkompositionen, die nicht nur den Tod ästhetisieren, sondern auch im poetischen Modus des Seriellen das unaufhaltsame Vergehen durch die Gestaltung der Zeit subjektiv erfahrbar werden lassen. Die ästhetische wie narrative Reflexion des Sterbens und des Todes sowie die damit einhergehende Veranschaulichung eines erfahrbaren Vergänglichkeitsgefühls erfolgt hierbei durch ein Genrehybrid aus Horror, Neo Noir, Kriminalfilm und Thriller, in dem die Aufklärung serieller Mordtaten im Zentrum der Handlung steht.

Serielle Wiederholung im Zeichen zeitlicher Grenzerfahrung

Um die Täter zu überführen, bedient sich der Profiler – und Gegenspieler von Hannibal Lecter – Will Graham (Hugh Dancy) seiner einzigartigen Fähigkeit ausgeprägter Empathie, durch die er sich gänzlich in die Gedankenwelt des jeweils gesuchten Serienkillers hineinversetzt – ein wiederkehrender Prozess, den die Serie durch den wiederholten Einsatz prägnanter ästhetischer Mittel

² Allerdings wurden auch in der Frühen Neuzeit Leichen in unterschiedlichen Stadien der Verwesung anschaulich und gar drastisch beschrieben, mit dem Ziel, zum einen des Todes zu Gedenken – im Sinne des *memento mori* –, zum anderen aber die Irrelevanz des irdischen Körpers aufzuzeigen, so etwa in Andreas Gryphius' Langgedicht *Gedanken / Vber den Kirchhoff* (1657). Hierbei ist der theologische Kontext zu berücksichtigen: Die Gewissheit eines ewigen Lebens eröffnet die Fähigkeit, die „bis zum Jüngsten Tag bestehen bleibende Faktizität des Todes, das Vermodern des Leibes und den damit verbundenen Ekel zu ertragen“ (Steiger 2016, S. 150).



Abb. 2 Großaufnahme eines verwesten Fleischgerichts aus *Hannibal*.

geradezu ritualisiert. Die ästhetischen Verfahren dieser ‚Empathie-Sequenzen‘ sind in Episode 1.4, die den Titel *Œufs* (franz. ‚Eier‘) trägt, besonders deutlich realisiert. Sie wird im Anschluss an die Titelsequenz umgehend mit einem Tatort eröffnet, der den Mord an einer ganzen Familie drastisch veranschaulicht. Statt durch einen situierenden und erklärenden *establishing shot* beginnt diese Sequenz mit einem *close up*, das von umherkriechenden Maden beherrscht wird: Durch diese Einstellungsgröße gewinnt das Getümmel des Ungeziefers eine aufdringliche Nähe, die den Rezipierenden unmittelbar mit Ekel attackiert und so mit der spürbaren Präsenz eigener Körperlichkeit konfrontiert. Anschließend ist zu erkennen, dass die Maden aus einem bereits verwesten Fleischgericht geschlüpft sein müssen, welches offensichtlich Teil einer reichlich gedeckten Tafel war (Abb. 2). Als sich die Kameraeinstellung allmählich durch eine langsame Fahrt öffnet und so das grausige Ausmaß der Szenerie präsentiert, ist ein mit verdorbenen Lebensmitteln ausgestatteter Tisch zu sehen, über dem zahlreiche Fliegen kreisen. Ringsherum ist die offenbar einst speisende, nun jedoch verstorbene Familie platziert, deren Köpfe auf den Tellern dieses schauerlichen ‚Stillebens‘ gebettet sind.

In dieser ebenso erstarrten wie vom Eigenleben der Insekten belebten Komposition dominiert nicht nur das ostentativ Ekelhafte fleischlicher und körperlicher Verwesung, sondern auch das abjekte und somit verworfene Moment der Sterblichkeit. Julia Kristeva versucht mit dem Begriff des Abjekten das zu beschreiben und zu benennen, was dem Leben und somit auch dem Sterben zugehörig ist, aber vom Bewusstsein permanent verstoßen wird (vgl. Kristeva 1982). Damit bezeichnet der Begriff ein undifferenziertes ‚Etwas‘, das dem Eigenen angehört, aber als fremd wahrgenommen wird: „Das *Abjekte*, das Ausgegrenzte, wird trotz des Abscheugefühls

³ Jede Episode der ersten Staffel trägt den Namen einer Speise der *haute cuisine* wodurch das Gezeigte, das fortwährend von einer ‚Ästhetik des Expliziten‘ unterwandert ist, stets mit Genuss und Sinnlichkeit verbunden wird. Die Staffel offeriert somit ein delikates und – angesichts der Art-House-Ästhetik – schön anzusehendes Menü der Einverleibung, des Schreckens und des Sterbens.

Abb. 3 Filmisches *tableau vivant* einer verstorbenen Familie aus *Hannibal*.



immer wieder als Teil des Selbst empfunden – letztlich ist es dessen negative Projektion – und bedroht die Grenze der Selbstdefinition“ (Stiglegger 2006, S. 94). Im schauerlichen Stillleben dieser Sequenz, das durch die Bewegung der Kamera ‚reale Erlebniszeit‘ und somit minimale Veränderungen freilegt, wird der Rezipierende mit der Erfahrung des „dunklen Aspekt[s] des Ichs“ (ebd.) konfrontiert: Durch den Ekel wird die eigene, stets verworfene Sterblichkeit präsent. Der Zuschauer „fühlt die Reinheit seines Körpers durch einen Film bedroht, der im Moment zuvor noch relativ distanziert erschien“ (Hanich 2012, S. 80). Da die Bilder aufgrund des unweigerlich Ekelhaften jegliche Form fiktionaler oder ästhetischer Distanz überwinden, lässt sich diesem Gefühl aufseiten des Rezipierenden nur durch das Schließen der Augen entkommen: „Das elementare Muster des Ekels ist die Erfahrung einer Nähe, die nicht gewollt wird.“ (Menninghaus 2002, S. 44) Der Widerfahrnischarakter dieses ästhetischen Grenzwerts avanciert so zum plötzlichen und expliziten Angriff, zur ‚realen‘ Attacke der fiktiven Bilder.

Die Bühnenhaftigkeit des Todes, die sich durch die Inszenierung des mittig wie ein Fluchtpunkt situierten Tisches verstärkt, wird kurz darauf mithilfe eines bildüberlagernden, gelb-leuchtenden Pendels, das Wills beginnende Einfühlung in den Täter visuell markiert, in ihr Gegenteil verkehrt: Die nun gelblich gefärbten Filmbilder beginnen rückwärts abzulaufen, wodurch sich die Zeitrichtung der Erzählung scheinbar umkehrt, auf diese Weise gegen die Wahrnehmungslogik agiert und dabei kausale Zusammenhänge invertiert. Der Prozess des Verfalls verläuft ebenfalls in umgekehrter Richtung: Nicht nur das faulige Dinner erscheint wieder appetitlich, auch die toten Körper stehen wieder auf, um anschließend völlig regungslos den Worten Wills zu (ge)hören, die den Tathergang kommentieren. Das morbide Stillleben wird auf diese Weise vorübergehend re-animiert: „This re-living transfers the still bodies [...] into a *tableau vivant* or living picture. The art turns alive and the audience is directly confronted not just with the sorrow of the aftermath of death, but also with the struggle for life [...]“ (Leroy 2015, S. 298) Die Teilnehmer dieses filmischen *tableau vivant* sind jedoch offensichtlich bereits zum Tode, zum unaufhaltsamen ‚Stillstand‘ innerhalb des bewegten Bildes, verurteilt (Abb. 3).

Das von rechts nach links schwingende Pendel, das diese Szene einläutet, lässt sich somit

als Zeichen für die Umkehrung der Zeit lesen, während die gelbliche Lichtfarbe einerseits Licht ins metaphorische ‚Dunkel‘ des Verbrechens bringt und andererseits einen vergilbten ‚Vintage-Look‘ evoziert, der die Vergegenwärtigung einer von Will imaginierten Vergangenheit illustriert. Diese kunstfertige Ausgestaltung der sich wandelnden Wahrnehmungsweise Wills gewinnt eine Eigendynamik, die die Rezipierenden überwiegend in deren eigener Vorstellungskraft erfahren: In der Episode *Æufs* überschreitet das Narrativ Grenzen des allgemeinverträglichen Geschmacks, da es mordende Kinder und zugleich Mord *an* Kindern thematisiert, weshalb das von Will inszenierte ‚Reenactment‘ der Tat vorwiegend implizit, statt explizit visualisiert ist. Die tödlichen Schüsse auf einzelne Familienmitglieder werden lediglich auditiv suggeriert, während Wills Auge im *choker close up* kadriert ist: In seiner Pupille flackert das gelbliche Licht der Vergangenheit im Takt der hörbaren Pistolenschüsse auf. Das bildfüllende Auge symbolisiert hier nicht nur Erkenntnis durch rationales Sehen, sondern vor allem ein empathisches und lediglich imaginiertes Sehen – ein Erkennen des Wahnsinns im Anderen sowie ein imaginatives ‚Zurückholen‘ der Vergangenheit. Dieses doppeldeutige Erkennen, das Will dem Zuschauer im Verlauf der Serie wiederholt demonstriert, vollzieht sich auch beim Rezipierenden: Der grausige Moment des eintretenden Todes einer ganzen Familie, zu der auch zwei kleine Mädchen gehören, wird nicht unmittelbar gezeigt, aber dennoch durch das Zusammenspiel von Bild und Sound innerhalb der Zuschauerimagination evoziert. Durch die filmische Verweigerung des Sichtbaren findet das Grauen des plötzlich einsetzenden Todes nicht nur in der Vorstellungswelt Wills, sondern genauso in der des Zusehenden statt – der eigentliche Akt des Sterbens wird so zwar visuell verborgen, gewinnt jedoch zugleich an Evidenz durch die Imagination des Rezipierenden.

Diese imaginierte Präsenz eines grausamen Geschehens wird durch die Bildmotive der Sequenz, die den Prozess des Verfalls plakativ visualisieren, untermalt: Nachdem Will (in der Rolle des kindlichen Täters) auch noch die Mutter der Familie getötet hat, sackt diese in sich zusammen und komplementiert dadurch erneut das zuvor gezeigte Arrangement fauliger Verwesung, wodurch das *tableau vivant* zur malerischen Erstarrung, zum ‚Stillleben‘, zurückgeführt und so zirkulär dargeboten wird (zur Bewegung und visualisierten zeitlichen Inversion eines Stilllebens im Medium Film vgl. von Flemming 2014). Der plötzlich eintretende Tod inmitten des Lebens wird nicht durch Simultanität innerhalb eines Bildes, wie in barocken Stillleben, sondern durch eine filmische Verknüpfung und mentale Überlagerung der Zeitebenen demonstriert: Die vorangegangenen Bilder des Faulens alles Sterblichen, der kriechenden Maden und summenden Fliegen, werden auf diese Weise in der Vorstellung der Rezipienten wiederbelebt – eine imaginäre Absage an die Finalität des Sterbens. Das narrative und imaginative ‚Eintreten‘ von Will in eine sichtbar werdende Welt des Vergangenen ist hier also mit einer ästhetisch ‚konstruierten Zeitlichkeit‘ (vgl. Benthien 2011, S. 100) verbunden, die an den barocken Vanitas-Topos und die damit einhergehende bildliche Engführung einer lebendigen und somit unheimlichen Präsenz Todgeweihter in der Gegenwart gemahnt: „Die Temporalität des [...] *vanitas*-Topos ist paradox, insofern lineare Zeitlichkeit (Chronizität) als solche negiert wird. Gegenwärtiges Leben und zukünftiger Tod verschmelzen in eine einzige, synthetisierte Zeit, wodurch ein unheimlicher, hybrider Zeitzustand entsteht“ (ebd., S. 91). Auf diese Weise werden die ‚Empathie-Sequenzen‘

nicht nur mit der Rekonstruktion einer vergangenen Mordtat konnotiert, sondern auch mit der allgegenwärtigen Präsenz des Todes – mit der bildlichen Motivik der Vergänglichkeit und der unverkennbaren Hässlichkeit des anschließenden Verwesungsprozesses. Innerhalb dieser Sequenz begegnen und durchdringen sich folglich zwei Zeit- und Seinszustände: Während der faulige Tod bereits das Bild beherrscht und jedwede Lebendigkeit der bildlichen Erstarrung zum Opfer gefallen ist, werden das Leben und der plötzlich einsetzende Moment des Sterbens simultan vergegenwärtigt. So kehren diese Szenen den Vanitas-Topos in gewisser Weise ins Gegenteil, da sie nicht mit einer unmittelbaren Antizipation des Zukünftigen operieren, sondern mit einer Partizipation an der Vergangenheit, deren Schrecken präsent bleibt, indem das Grauen wiederholt wird. Gleichzeitig findet sich in der Verschränkung der Zeitebenen das *memento mori* der Vanitas, weil – Totentänzen vergleichbar – eine ganze Familie vom plötzlichen Tod heimgesucht wird.

Zudem evoziert die elliptische Darstellung des Tathergangs, die den eigentlichen Sterbeakt in die Vorstellung des Rezipierenden überträgt, einen Bruch in der linearen Zeit des Narrativs (die ohnehin invertiert ist) und konfrontiert den Zuschauer so mit einem plötzlichen Übergang vom Leben *zurück* zum Tod, von wiederbelebter Bewegung zur postmortalen Bewegung des Verfalls. Auch diese zeitliche Zäsur durch das Plötzliche ist laut Claudia Benthien dem Vanitas-Topos eigen, da dieser „bewusst ein Erschrecken des ‚Zuspätseins‘“ generiert, „indem sich der Seinszustand des [...] Objekts oder Körpers ohne Übergang plötzlich verändert, von lebendig zu tot, von anwesend zu abwesend, von schön zu Grauen erregend“ (ebd., S. 94). Diese schockierende Erfahrung des Plötzlichen aufseiten der Rezipierenden durch das Gefühl des ‚Zuspätseins‘ bezieht sich nicht nur auf den plötzlichen Umschlag von lebendig zu tot, sondern auch auf das Erkennen von Handlungsunfähigkeit. Während Will als Ermittler stets zu spät eintrifft, um den Tod zu verhindern und so lediglich zukünftigen Schrecken in Form neuer Morde durch dessen imaginative Einfühlung in die Vergangenheit abwehren kann, verfestigt sich beim Rezipierenden eine ähnlich erschreckende Erkenntnis: Diese Erkenntnis ist mit eben jener Unfähigkeit des Handelns konnotiert und evoziert nach Thomas Elsaesser im Sinne Franco Morettis eine ‚Rhetorik des Zu-spät-Kommens‘ (vgl. Elsaesser 2005, S. 427). Die Unmöglichkeit, den plötzlichen Tod verhindern zu können, ruft demnach einen Schock des Vergehens hervor, der mit Zeitlichkeit einhergeht. Für Elsaesser impliziert solch ein Gefühl des Erschreckens die ursprüngliche Bedeutung von „*Pathos*“, jenes Gefühl nämlich, das dem Flüchtigen, Vergänglichen und Ephemerem im Leben anhaftet, im Gegensatz zum Beständigen und Idealen, dem *Ethos* also, das in seiner ursprünglichen Bedeutung das Universelle meint“ (ebd.). Während die Serie als Gesamtsystem somit zum einen durch die potentiell endlose Wiederholungsstruktur, die innerhalb der Mikroebene dieser Sequenz reflektiert wird, Finalität und damit auch das Vergängliche negiert, bewirkt die hybride Zeitkonstruktion zum anderen ein rezeptionsseitiges Erschrecken über das ‚Zuspätsein‘ – es entsteht ein affektives Erkennen des unweigerlichen Versagens. Somit bewirkt das Zusammenspiel von Anblick und Affekt, von artifizieller Konstruktion und ergänzender Imagination, eine Rezeptionserfahrung begrenzter Handlungsmöglichkeiten, wenn nicht Ohnmacht, angesichts der eigenen Vergänglichkeit: „Grenzerfahrungen sind vornehmlich solche, die unsere Körper und seine Verkörperungen auf die Probe stellen, die Handlungsfähigkeit und Hilflosigkeit ausloten,

und uns der Zeit und ihrer offenbaren Unumkehrbarkeit bewusst werden lassen.“ (ebd., S. 423)

Der poetische Modus des Seriellen entfaltet ein Paradox des Zeitregimes, das zum einen das permanente Werden und somit die *mediale* Endlosigkeit serieller Prozesse umfasst, zum anderen die rezeptionsseitige Grenzerfahrung des Vergehens in Wiederholung konstituiert: Nicht nur das Gefühl des ‚Zu-Spät-Seins‘, das den Rezipierenden mit dem Ephemerem und dem Vergänglichen konfrontiert, sondern auch das wiederholte und verängstigende Gefühl des Nicht-Fertig-Seins, des ‚Zu-Frühs‘, das Linda Williams für den Horrorfilm feststellt, mischt sich in den endlosen Prozess dieser seriellen Erzählung – eine „Zeitstruktur, welche die Angst des Nicht-Fertig-Seins heraufbeschwört, des Problems von ‚zu früh‘“ (Williams 2009, S. 27). Elsaesser, der sich ebenfalls auf Williams bezieht, betont zudem den Aspekt der Fantasie als Schlüssel zur Zeitlichkeit: „[B]ekanntlich liegt es in der Natur von Phantasien, Erfahrungen des Versagens zu sein – deshalb müssen sie ja endlos wiederholt werden [...]“ (2005, S. 428) Die eigentliche Grenzerfahrung, die *Hannibal* an dieser Stelle hervorruft, ist somit die beunruhigende Vermischung verschiedener Zeitrahmen – der Gleichzeitigkeit von Jetzt, Zu-Spät und Zu-Früh. Die dem Barocken entlehnte Bildmotivik, die das Vergängliche und Sterbliche symbolisiert, wird nicht nur durch die filmische ‚Poetik der Vergänglichkeit‘ und dem affektiv-sinnlich erfahrbaren ‚Werden und Vergehen‘ medial illustriert, sondern zudem mit der schockierenden Grenzerfahrung des Versagens eigener Handlungsfähigkeit konnotiert. Sie äußert sich in der ordnenden Kraft der Wiederholung und lässt sich damit auf das zentrale Moment der menschlichen Nichtigkeit im Buch Kohelet zurückbeziehen, das in barocken Vanitas-Dichtungen und -Gemälden durch die Allgegenwärtigkeit von Tod und Verfall demonstriert wird. In der Wiederholung als übergeordneter Form von Zeitlichkeit, entfaltet sich somit die beständige Erfahrung des Versagens (vgl. ebd.).

Serielle Prozesse des Erinnerns im Zeichen der Vergänglichkeit

Insbesondere Wills Instrumentalisierung der Vergangenheit offenbart einen weiteren Mechanismus des Seriellen, der mit Prozessen menschlichen Erinnerns korreliert. Sabine Sielke verweist auf die Relevanz des Begriffs der Serialität für das gegenwärtige Verständnis von Gedächtnis und Erinnerung

Denn es gehört zu den Einsichten der Kognitionswissenschaften, dass, erstens, unser Gedächtnis sozusagen seriell arbeitet; dass, zweitens, Erinnern des Vergessens bedarf; und dass, drittens, Prozesse des Erinnerns vornehmlich der (Herausforderung von) Gegenwart und Zukunft und nicht so sehr dem (Bewahren des) Vergangenen dienen. (2012, S. 390)

Anschließend bemerkt sie, dass „wir nicht rückwärtsgewandt [erinnern], sondern mit dem Blick nach vorne“ (ebd.). Die Simultanität von Vergangenen und Gegenwärtigen sowie die gleichzeitige Nutzbarmachung des bereits Erlebten für das Zukünftige gehört somit zu den grundlegenden Mechanismen des Erinnerns. Prozesse des Erinnerns schärfen den Sinn für Zukünftiges (vgl.

ebd., S. 388) und werden durch das Serielle nicht nur in ihrer Prozesshaftigkeit beschreibbar, sondern auch durch die Variation der Wiederholung stets neu konstruiert und rekontextualisiert. Repetitive Strukturen erweisen sich demnach als prozessuale Darstellungsform, die bereits Bekanntes durch dessen Wiederholung innerhalb neuer Kontexte sowohl formalästhetisch, als auch hinsichtlich zentraler Bedeutungsdimensionen immer neu arrangiert. Statt einer melancholischen ‚Poetik der Vergänglichkeit‘ wird eine serielle Form der Endlosigkeit und gleichzeitig ein „Werden von Signifikanz“ (ebd., S. 389) betont.

In *Hannibal* lassen sich diese seriellen Prozesse des Erinnerns im Kontext einer ‚Ästhetik des Bösen‘ (Karl-Heinz Bohrer) neu lesen und so gleichzeitig mit einer medialen ‚Poetik der Vergänglichkeit‘ in Beziehung setzen. Hierfür lohnt sich die Betrachtung zweier Sequenzen, die Hannibal beim Servieren von menschlichem Fleisch zeigen (2.6 *Futamono*). Wie innerhalb der Serie üblich, beginnt diese Sequenz mit der detailverliebten Inszenierung des Kochens, das durch die wiederholte Darstellung ebenso ritualisiert ist wie die ästhetischen Verfahren der ‚Empathie-Sequenzen‘ (Pendel, gelbes Licht). Anschließend serviert der Koch das soeben zubereitete Festmahl *Rôti de cuisse* (in Lehm gebackener Schenkel und halbiertes Markknochen) seinem Gast, während er die Auswahl der Speisen und die außergewöhnliche Zubereitung feierlich kommentiert. Hannibals Gast, Dr. Abel Gideon (Eddie Izzard), scheint derweil recht unbeeindruckt von der zeremoniellen Stimmung, die durch Hannibals distinktierte Haltung sowie durch die opulent gedeckte Tafel, die ein barock anmutendes Arrangement aus Knochen und Blüten ziert, erzeugt wird. Während Hannibal über das Essen fabuliert und dabei das Kochen mit Lehm und die derart entfachte Theatralik des Dinners preist, riskiert die Kamera einen Blick unter den Tisch: Offenbar nimmt Gideon, der an einen Infusionsbeutel angeschlossen ist, mit nur einem Bein am Festmahl teil. Trotzdem sinnieren Hannibal und Gideon desinteressiert über Gideons angerichteten Schenkel und schweifen – während Hannibal Tranchen auf Tellern drapiert – in einen philosophischen Dialog ab, den die Kamera in einer konventionellen und somit unbeteiligt wirkenden Schuss-Gegenschuss-Montage festhält. Insbesondere das gelassene Gespräch der beiden Figuren löst Entsetzen bei den Rezipierenden aus (2.6 *Futamono*, 00:36:20):

GIDEON: You intend me to be my own last supper.

HANNIBAL: Yes.

GIDEON: How does one politely refuse a dish in circumstances such as these?

HANNIBAL: One doesn't. The tragedy is not to die, Abel, but to be wasted.

Nachdem Gideon im Anschluss daran das exquisit arrangierte Fleisch auf seinem Teller tatsächlich kostet und sogar ausgiebig zerkaut, ertönt seine erschreckend gefasste Stimme: „My compliments to the chef.“ (2.6 *Futamono*; 00:37:07)

Die beinahe regungslose Kamera, die unaufdringliche klassische Musik im Off und die konventionelle Montage vermitteln ein Tischgespräch, das jeder Konvention des Horrors widerspricht: Statt ekstatischer Körper, nervenzehrender Schreie oder reißender Haut findet hier nicht mehr als eine gepflegte Konversation während eines kultiviert erscheinenden Dinners statt. Das Grauen

offenbart sich weniger in den Details als in der gesamten Inszenierung: Durch die Statik der Bilder und eine scheinbar unbeteiligte Darstellung ist eine Wahrnehmungssituation konstruiert, die die Zuschauer durch das betont begrenzte Bild in der Szenerie ‚gefangen‘ hält. Der Horror von Hannibals Handeln verbirgt sich dabei hinter dem ‚Schleier‘ einer Ästhetik, der durch das feierliche Arrangement, die *haute cuisine* und die gepflegte Konversation heraufbeschworen wird. Das Grausame wird so in die Imagination des Rezipierenden verlagert, in der der zerstörerische Akt der Verstümmelung genauso erwacht, wie die ekstatische Verrenkung, das fleischliche Aufreißen der Haut und die gewalttätige Verletzung körperlicher Grenzen: Das imaginative ‚Durchleben‘ dieser gewalttätigen Destruktion des Körpers generiert abermals eine rezeptionsseitige Grenzerfahrung, die die Irreversibilität von Zeit und die eigene Handlungsunfähigkeit einschließt und gleichzeitig den illusionären Schein der Situation durchbricht. Auf diese Weise entsteht eine radikale Ästhetik verletzter Körperlichkeit, ohne die ‚Ekstase der Körper‘ (vgl. Williams 2009, S. 13) visuell auszuagieren. Mit Bohrer lässt sich von Verfahren einer ‚Ästhetik des Bösen‘ sprechen: „Die wahrnehmbare Welt ist in dieser semantischen Form reduziert auf sinnliche Vorgänge ohne Sinn außer dem einen, daß sie die ästhetisch-emotionale Imagination evozieren“ (Bohrer 2004, S. 27). Entscheidend dafür ist die Verweigerung jeglicher Sinnzuschreibung, an der nicht die dargestellte Gewalt, sondern insbesondere die *Art* der Darstellung partizipiert: „Der indifferente Tonfall in der Darstellung des schlechthin nicht mehr psychologisch und moralisch Integrierbaren“ bewirkt ein „Schweigen der bösen Bilder“ (ebd., S. 26 u. 28). Diese ‚Indifferenz‘ der Bilder wird auch dadurch betont, dass die visuelle Ausgestaltung selbst in Bezug auf das Narrativ ‚sinnlos‘ ist. Aus dieser Situation resultieren keinerlei Handlungen oder Deutungsmöglichkeiten, die die Kontinuität der seriellen Erzählung beeinflussen oder bereichern – lediglich der Schock des sinnlosen Bösen beherrscht den Augenblick.

Nur durch den poetischen Modus des Seriellen, der die Darstellung von Erkenntnisprozessen als Gesamtereignis zu reflektieren vermag, lässt sich eine sinnvolle Ebene erschließen, die sich dezidiert auf die Medialität der Erzählung und somit auf ihre serielle Form bezieht. Durch den Prozess der Wiederholung spiegelt *Hannibal* das Moment des Erinnerns als Überwindung eigener Vergänglichkeit wider. Dafür wird innerhalb der ersten Episode der dritten Staffel die geschil-

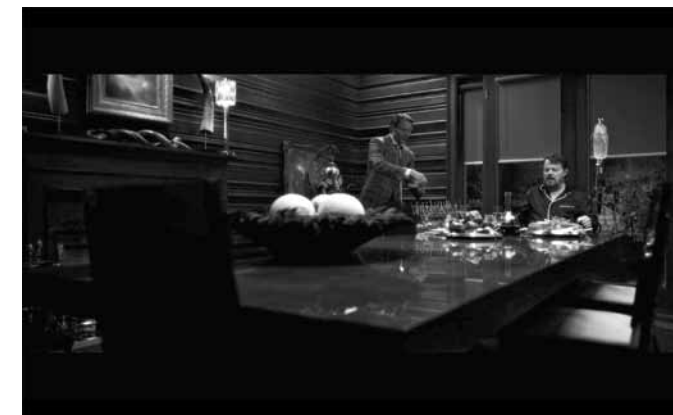


Abb. 4 Rückblende in Schwarz-Weiß aus *Hannibal*.

derte Situation in Variation wiederholt. Dieses Mal handelt es sich um das andere Bein Gideons, das erneut von Hannibal fachgerecht zubereitet und distinguiert serviert wird (3.1 *Antipasto*). Allerdings sind die filmischen Bilder dieser Wiederholung des Bösen schwarz-weiß und überdies durch schwarze Balken gerahmt, die insbesondere für das Fernsehformat typisch sind (Abb. 4). Auf diese Weise wird durch die medial-selbstreflexive Konvention einer Wiederholung klassischer Filme im Fernsehprogramm deutlich, dass es sich um eine Rückblende handelt. Dadurch wird das Moment der Erinnerung als Variation des bereits Gesehenen manifest.

Die wiederholt als indifferent ausgegebene Art der Darstellung und die stereotypen Bilder ‚veralteter‘ Technik verweisen auf eine Form der Archivierung des seriellen Geschehens. Auf diese Weise zeichnet sich eine Art ‚kannibalische‘ Selbstverschlingung, die Einverleibung eigener Geschichte ab, die zugleich eine Einschreibung in die Fernsehgeschichte darstellt: Die aktuelle Popularität von Fernseh- und Kinoproduktionen ist schnell vergessen, „das Kino [oder das Fernsehen; MP] verschlingt gefräßig seine eigenen Kinder“ (Kracauer 1985, S. 10). So konzipiert die Inszenierung das Ereignis des ‚Sich-selbst-Verspeisens‘ als ‚Schnee von gestern‘, dessen Attraktionswert eines fiktiven Geschehens durch Hannibal selbst gesteigert wird: „Once upon a time“ (3.1 *Antipasto*; 00:08:55), kündigt er am Ende der Sequenz mit sonorer Stimme und direktem Blick in die Kamera an, in deren Einstellungsgröße plötzlich ein Vorhang erscheint, der beim Öffnen unmerklich vom Schwarz-Weißen in die diegetisch-realistische Farbpalette wechselt. Die Variation der ursprünglichen Sequenz aus der zweiten Staffel gewinnt so eine illusionäre Bühnenhaftigkeit, die das ‚Spiel von Sein und Schein‘, das der vielfältigen Vanitas-Ikonografie zugehörig ist, thematisiert (vgl. Kittner 2014, S. 316). Dadurch wird das wiederholte Ereignis als mediale Erscheinung betont, wodurch die formende Kraft des Seriellen evident wird: Das Böse, das perverse Begehren Hannibals, wird zum einen durch die mediale Ein- und Überschreibung archiviert und zum anderen als fiktive Illusion markiert, die das erschreckende Moment des Grausamen durch die wieder(ge)holte Erinnerung verliert.

Die Kognitionsforschung versteht „Erinnerung als Form des ständigen Überschreibens, Updatens, Vergessens und Wiedererinnerns, als Moment der ‚re-cognition‘ in neuen Kontexten, als ‚repetition with variation‘, als fortgesetzt-prozessuales Umformen von bereits Bekanntem, das nicht primär Vergangenes, sondern die Zukunft ins Visier nimmt“ (Sielke 2012, S. 390f.). So lässt die Wiederholung erkennen, dass das Erinnern des Vergessens bedarf, um das Publikum mit der ansteigenden Grausamkeit des Kannibalen zu konfrontieren – die mediale Vergangenheit wird zum ‚Rüstzeug‘ der Rezipierenden, um neuen Schrecken der Serie begegnen zu können. Um die Grenzerfahrung der Rezipierenden erneut zu entfachen, bedarf es immer neuer Strategien des Grausamen, des Schocks und des Erschreckens – einer Dynamik serieller Überbietung. Darüber hinaus lässt sich die ordnende Kraft des Seriellen als selbstreflexiver und zugleich paradox scheinender Kommentar zum Geschehen verstehen: Das Grauen der Vergangenheit verkommt

4 Siehe zum *Waste*-Konzept in modernen Vanitas-Darstellungen auch die Beiträge von Gómez-Montero und Bohlmann in diesem Band.



Abb. 5 Blühender Baum mit Leiche aus *Hannibal*.

zum irrelevanten Ramsch eigener Geschichte, die jedoch gleichermaßen für Neues fruchtbar gemacht wird, indem eine Selbstüberbietung und Verwandlung des eigenen Schreckens initiiert wird. Während die Wiederholung auf formaler Ebene so den einstigen Sinn des Geschehens als ‚das Böse‘ destruiert, betont Hannibals Aussage „The tragedy is not to die, but to be wasted“⁴ auf inhaltlicher Ebene eine Auffassung von Vergänglichkeit, die dem Vergangenen und Sterblichen eine neue Sinnhaftigkeit, einen anderen – wenn auch makaberen – Nutzen, zuschreibt und so das Vergessene in der Gegenwart neu bestimmt.

Zugleich zeigt sich an der selbstreflexiven Archivierung der Ereignisse durch das Filmbild die mediale Indifferenz gegenüber irdischem Verfall: Mit der Einspeicherung der Ereignisse und dem erneuten Abrufen im Prozess des seriellen Erzählens versucht *Hannibal*, die Möglichkeiten der eigenen Vergänglichkeit zu negieren. Das Serielle verhält sich gegenüber der filmischen ‚Poetik der Vergänglichkeit‘ stets gleichgültig – das Prozesshafte des ästhetisch-epistemologischen Modus‘ und Endlosigkeit sind interdependent. Die Serialisierungslogik dramatisiert nicht nur das Vergessen und Überschreiben vergangener Grausamkeit, sondern auch die gleichzeitige ‚Unsterblichkeit‘ des variierten Grauens. Im Modus des Seriellen ist Finalisierung ausgeschlossen, „da Prozesse an immer neue Prozesse anschließbar sind“ (Maeder 2013, S. 100).

Mediales Versprechen der Endlosigkeit: Schönheit im Zustand des Verfalls

Die Überwindung eigener Vergänglichkeit manifestiert sich in *Hannibal* nicht nur durch die ästhetische Modellierung von Zeit und die serielle Reflexion von Erinnerungsprozessen, sondern auch anhand kunstvoll inszenierter Sterblichkeit. Die Serie inszeniert Bildkompositionen, die verletzte Körper im Moment ihres Todes in artifiziellen Arrangements ‚stillstellen‘ und so ein Zusammenspiel von Kunst und Aversion zelebrieren.

Beinahe jede Leiche ist ästhetisiert: Entweder handelt es sich um die sorgfältige ‚Verflechtung‘ eines Toten in einen mit bunten Blumen ausgestafften Baum (Abb. 5), um ein überdimensional großes Auge, dessen braune Farbpalette und charakteristische Struktur aus zahlreichen zusammengenähten Leichen besteht, oder um eine Re-Inszenierung von Botticellis *Primavera*, deren Begleitfiguren durch die Toten aus Hannibals Bilduniversum ausgetauscht werden. Diese „Rückbindung an das Ideal der schönen Erscheinung“ (Bohrer 2004, S. 29) ist Teil der Rhetorik des Bösen als Schönen. Die stillgestellten Körper gleichen damit idealisierten Portraits des Leblosen, in denen sich die Schönheit kunstvoller Gestaltung und der Schrecken der Vergänglichkeit vereinen – was auf die Mehrzahl der Vanitas-Stilleben zutreffen dürfte. Jedoch ist der Vanitas-Gedanke hier gegenüber Darstellungen der Frühen Neuzeit deutlich radikalisiert: Die Ästhetisierung des Leichnams übersetzt die Ängste vor der eigenen Sterblichkeit, die dessen Bild stets mit auslöst, in eine reine, leblose Oberflächlichkeit. Dieser postmoderne ‚Oberflächenrausch‘ (vgl. Eder 2002) untermalt das Vergessen und die gleichzeitige Neuschreibung sowie Verwandlung des ‚unbrauchbaren‘ Alten, indem die Ästhetisierung den Verlust der ehemaligen Identität des Verstorbenen verschleiert: „Der Leichnam ist ein Bild seiner selbst, ein unsicheres Bild, das stets schon verloren ist und sich schließlich dem wahrnehmenden Begreifen entzieht.“ (Weber 2007, S. 545)

So avancieren die Totendarstellungen in *Hannibal* zu einem radikalisierten und sinnentleerten Zitat des Leblosen, das zur gleichen Zeit eine ‚ästhetische Lust‘ in der Gegenwart des Rezipierenden herbeiführt. Robert Hermann verweist in seiner präsenztheoretischen Analyse von *Hannibal* auf diese Lust des Betrachters, die – und hierfür bezieht er sich auf Martin Seel – eine „Lust an der ästhetischen Verarbeitung des Todes“ (Hermann 2013, S. 6) ist. Diese morbide Schaulust geht einher mit der eindringlichen Prägnanz der von Episode zu Episode neu gestalteten Todeskompositionen, die aus der Verflechtung des Verwerflichen mit der detailverliebten Kunstfertigkeit der Inszenierung resultiert: So wird der Tod zu einer bildlichen Erscheinung, die durch ihre ikonische Besonderheit eine Art Ausstellungsscharakter gewinnt, der das Abbild eines verstorbenen Leibes im mentalen ‚Bilder-Fundus‘ der Zusehenden überdauern lässt und sich so in deren Erinnerung unwiderruflich einschreibt.

Während auf narrativer Ebene die mordenden Schöpfer dieser Darstellungen (unter anderem Hannibal selbst) mittels der kunstvollen Präsentation der Opfer eine Form der Unsterblichkeit gewinnen, generiert die serielle Verarbeitung des Todes gleichzeitig einen selbstreflexiven Kommentar zur massenmedial produzierten Populärkultur:

This attention to detail and artistic presentation of death in *Hannibal* seems to be a result of the plethora of TV corpses in previous shows. It appears that the image of a corpse in a morgue or CSI lab has become so routine that more outrageous representations of death are demanded. (Leroy 2015, S. 297)

Mittels der ästhetischen Ausgestaltung der eigenen Aufarbeitung von *TV corpses* variiert die Serie den in der Populärkultur stets auftretenden Tod und differenziert sich von der unentwegten

Wiederholung massenmedialer Produktion. Durch diese Variation erarbeitet sie sich eine mediale Unsterblichkeit innerhalb des populärkulturellen Universums, das von einer unendlichen ‚Wiederkehr des Immergleichen‘ geprägt ist.

Die Denkfigur der barocken Vanitas findet sich in *Hannibal* dementsprechend nicht vorrangig in der ebenfalls eingesetzten christlichen Ikonografie, die oftmals auf das Motiv des Schädels verkürzt wird (vgl. Kittner 2014, S. 316), sondern vielmehr innerhalb der Gestaltung eines eigenen Paradigmas von Zeit, das sich auf die formende Kraft des Seriellen bezieht. Mittels der beständigen Wiederholung demonstriert die Fernsehserie die eigene mediale und populärkulturelle Endlosigkeit, wodurch sie dem Augenblick dessen immanente Flüchtigkeit entzieht: Vergänglichkeit wird so zum Zentrum des poetischen Modus, der zugleich eine mediale Form der Zeitenthobenheit evoziert. Das Vergängliche wird einerseits als plötzlich erscheinendes *memento mori* erfahrbar, um andererseits Vergänglichkeit und Sterblichkeit im Rahmen einer Verwandlung, eines stetigen Neubeginns zu definieren: Dadurch wird Vanitas in *Hannibal* mit der eigenen Medialität in Beziehung gesetzt, die das Zyklische und Endlose des ‚Immergleichen‘ forciert. Die qualitative Substanz der seriellen Komplexität, die sich somit unter anderem auf das Vergängliche bezieht, generiert sich folglich nicht nur durch die Gestaltung des Narrativs, sondern vor allem durch den poetischen Modus der Serialisierungslogik: Mit dem seriellen Versprechen der medialen Unsterblichkeit, das *Hannibal* wiederholt darlegt, lässt sich die ‚Schönheit‘ des Vergehens im prozesshaften Werden filmischer Bilder unentwegt erfahren.

Literatur

- BAZIN, A. (2004): Ontologie des photographischen Bildes. In: Fischer, R. (Hg.): André Bazin: Was ist Film? Berlin, S. 33–42.
- BENTHIEN, C. (2011): ‚Vanitas mundi‘. Der barocke Vergänglichkeits-Topos in bildender Kunst, zeitbasierten Medien und Literatur der Gegenwart. In: Nordverbund Germanistik (Hg.): Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970. Bern, S. 87–108.
- BLANCHET, R. (2011): Quality-TV. Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer TV-Serien. In: Ders./Köhler, K./Smid, T./Zutavern, J. (Hg.): Serielle Formen. Von den frühen Film-Serien zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien. Marburg, S. 37–70.
- BOHRER, K. H. (2004): Imaginationen des Bösen: Für eine ästhetische Kategorie. München.
- BRITTNACHER, H. R. (2006): Bilder, die unter die Haut gehen: Zur Inszenierung von Schock und Schrecken im Horrorfilm. In: Koebner, T./Medler, T. (Hg.): Bildtheorie und Film. München, S. 526–543.
- ECO, U. (1993): Über Spiegel und andere Phänomene. 3. Aufl. München.
- EDER, J. (2002): Die Postmoderne im Kino. Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre. In: Ders. (Hg.): Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre. Münster, S. 9–62.

- ELSAESSER, T. (2005): ‚Zu spät, zu früh‘: Körper, Zeit und Aktionsraum in der Kinoerfahrung. In: Brütsch, M./Hediger, V./Keitz, U. von/Schneider, A./Tröhler, M. (Hg.): Kinogefühle: Emotionalität und Film. Marburg, S. 415–440.
- FLEMMING, V. von (2014): Stillleben intermedial. Eine Deutungsstrategie des Barocken von Sam Taylor Wood. In: Dies./Kittner, A.-E. (Hg.): Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen. Wiesbaden, S. 289–313.
- HANICH, J. (2012): (Miss-)Vergnügen am Ekel. Zu Phänomenologie, Form und Funktion des Abscheulichen im Kino. In: Montage AV 21 (2), S. 76–98.
- HEDIGER, V. (2009): Das Wunder des Realismus. Transsubstantiation als medientheoretische Kategorie bei André Bazin. In: Montage AV 18 (1), S. 75–107.
- HERMANN, R. (2013): Die Haute Cuisine des Mordens: Eine präsenztheoretische Analyse der TV-Serie ‚Hannibal‘. Online unter: <http://www.medienobservationen.lmu.de>. Letzter Zugriff: 18.12.2017.
- KITTNER, A.-E. (2014): ‚Ich möchte mehr Gegenwart!‘ Barocke Vanitas in der Postmoderne. In: Flemming, V. von/Dies. (Hg.): Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen. Wiesbaden, S. 315–337.
- KLEIN, T. (2012): Diskurs und Spiel. Überlegungen zu einer medienwissenschaftlichen Theorie serieller Komplexität. In: Kelleter, F. (Hg.): Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld, S. 227–241.
- KLEIN, T./HISSNAUER, C. (2012): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Klassiker der Fernsehserie. Stuttgart, S. 7–25.
- KRACAUER, S. (1985): Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Übers. v. Walter, F./Zellschan, R. Hg. von Witte, K. Frankfurt/M.
- KRISTEVA, J. (1982): Powers of Horror. An Essay of Abjection. New York.
- LEROY, M. (2015): Death Art. Representations of Violence in NBC’s ‚Hannibal‘. In: Däwes, B./Ganser, A./Poppenhagen, N. (Hg.): Transgressive Television. Politics and Crime in 21th-Century American TV Series. Heidelberg, S. 287–299.
- MAEDER, D. (2013): Das serielle Subjekt. Eine Skizze zur Poetologie des ‚Serial Dramas‘. In: Eichner, S./Mikos, L./Winter, R. (Hg.): Transnationale Serienkulturen: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien. Wiesbaden, S. 87–102.
- MARSCHALL, S. (2011): Poetik der Vergänglichkeit. Sinn-Bilder des Flüchtigen in Malerei und Film. In: Keazor, H./Liptay, F./Marschall, S. (Hg.): Filmkunst: Studien an den Grenzen der Künste und Medien. Marburg, S. 370–393.
- MENNINGHAUS, W. (2002): Ekel. Vom negativen Definitionsmodell des Ästhetischen zum ‚Ding an sich‘. In: Stockhammer, R. (Hg.): Grenzwerte des Ästhetischen. Frankfurt/M., S. 44–57.
- MITTEL, J. (2012): Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartsfernsehen. In: Kelleter, F. (Hg.): Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld, S. 97–122.
- PREUSSER, H.-P. (2013): Den Liebsten verspeisen. Anthropophagie als Reflex von Eros und Individualisierung bei Heinrich von Kleist, Elfriede Czurda und Peter Greenaway. In: Ders: Transmediale Texturen. Lektüren zum Film und angrenzenden Künsten. Marburg, S. 365–387.

- ROTHEMUND, K. (2013): Komplexe Welten. Narrative Strategien US-amerikanischer Fernsehserien. Berlin.
- SCHOLL, D. (2006): ‚Vanitas vanitatum et omnia vanitas‘: Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematik. In: Kapp, V./Dies. (Hg.): Bibeldichtung. Berlin, S. 221–260.
- SELKE, S. (2012): Joy in Repetition. Acht Thesen zum Konzept der Serialität und zum Prinzip der Serie. In: Kelleter, F. (Hg.): Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld, S. 383–398.
- STEIGER, J. A. (2016): Gedancken / Vber den Kirchhoff und Ruhestädte der Verstorbenen. In: Kaminski, N./Schütze, R. (Hg.): Gryphius-Handbuch. Stuttgart, S. 146–152.
- STIGLEGGGER, M. (2006): Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film. Berlin.
- TRÖHLER, M. (2009): Film – Bewegung und die ansteckende Kraft von Analogien. Zu André Bazins Konzeption des Zuschauers. In: Montage AV 18 (1), S. 49–74.
- WEBER, T. (2007): Codierungen des Todes. Zur filmischen Darstellung von Toten in der amerikanischen Fernsehserie ‚Six Feet Under‘. In: Macho, T./Marek, K. (Hg.): Die neue Sichtbarkeit des Todes. München, S. 541–558.
- WILLIAMS, L. (2009): Filmkörper: Gender, Genre und Exzess. In: Montage AV 18 (2), S. 9–30.

Fernsehserie

Hannibal. Fernsehserie, USA 2013 – 2015, 44 min. NBC. C: Bryan Fuller. (Netflix; 30. Dezember 2017).

Abbildungsnachweise

© Robert Trachtenberg 2013 (Pressefotografie der Serie *Hannibal*, NBC Universal Media LLC). Online unter: <https://www.sat1.de/tv/hannibal/bilder/hannibal>. Letzter Zugriff: 02.09.2018.
DVD-Screenshots aus *Hannibal*, Archiv der Autorin.

Antje Schmidt

Performative Strategien des *memento mori* Erfahrungen der Vergänglichkeit in der Gegenwartsliteratur (Dündar, Kunert)

„Lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen,
auf dass wir klug werden.“ (Ps 90, 12)

Abstract

*In einer gesteigerten Form der Memento-mori-Dichtung des Barock wurde die menschliche Sterblichkeit durch den Einsatz performativer Strategien für die Zeitgenoss*innen bereits zu Lebzeiten erfahrbar. So waren mahnende und tröstende Tote, die scheinbar direkt aus dem Jenseits zu den Lebenden sprechen, in Begräbnisgedichten und Grabinschriften allgegenwärtig. Ebenso waren Gedichte und Sterbelieder verbreitet, in denen der Sterbeakt performativ durchlebt werden konnte. In der Gegenwart, die sich nach Norbert Elias durch eine Verdrängung der menschlichen Vergänglichkeit zugunsten von Unsterblichkeitsphantasien, und somit einer Vermeidung von Erfahrungen mit der Vergänglichkeit, auszeichnet, gestalten einige deutschsprachige Lyriker*innen moderne Variationen dieses gesteigerten memento mori. In den untersuchten Gedichten von Özlem Özgül Dündar und Günter Kunert werden durch performative Verfahren Konfrontationen mit der eigenen Endlichkeit inszeniert, welche als moderne, säkulare Vergänglichkeitsmahnungen verstanden werden können.*

Performativität als Strategie der *Memento-mori*-Literatur des Barock

„Was ihr seid, das waren wir! Was wir sind, das werdet ihr!“ – so ertönten zur Zeit des Barock die stummen Rufe der Toten von ihren Grabsteinen (vgl. van Ingen 1966, S. 279). Dieser bereits aus der Antike stammende Spruch verbreitete sich insbesondere durch die seit dem 11. Jahrhundert weit verbreitete Legende der *Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten* (vgl. dazu ausführlich Rotzler 1961) und war im Barock äußerst beliebt, denn er diente einer steten Vergegenwärtigung des Todes inmitten der Fülle des Lebens. Der Gedanke, der sich wohl vereinfacht mit den Worten „Auch du kannst der oder die Nächste sein“ umschreiben lässt, war gemäß der Popularität dieses Spruches ebenfalls der Kern vieler Begräbnisgedichte und Grabinschriften (vgl. van Ingen 1966, S. 277f.) – so wie auch in diesen kurzen Versen in *Des Redlichen F. v. B. Grab-schrift* von Georg Rodolf Weckherlin, in denen er den Begrabenen nachdrücklich mahnen lässt:

Du Mensch, der du mit wenig müh
 Wilt sehen, wer begraben hie,
 Gedenck daß du, wie ich, von Erden,
 Und mag das nechste Grab dein werden.
 (Weckherlin 1873 [1648], S. 252)

Die Mahnung, dass, wer diese Zeilen zu lesen bekäme, den Toten schon bald nachfolgen werde und die scheinbar unmittelbar hier und jetzt aus dem Jenseits ins Diesseits gerichtet war, war ein häufig variiertes Motiv in der Literatur des Barock (vgl. van Ingen 1966, S. 279).

Besonders eindringlich wirken die Worte durch die Performativität des kurzen Epitaphs, welche durch eine direkte Ansprache der Betrachter*innen („Du Mensch“; V. 1) und durch den Einsatz einer Ich-Deixis („Gedenck, daß du, wie ich, von Erden“; V. 3, Hervorh. A.S.) erzeugt wird und somit eine besondere Art der Todeserfahrung inszeniert – eine direkte Konfrontation mit dem menschlichen Schicksal der Sterblichkeit. Als performativ sind insbesondere diejenigen Texte zu bezeichnen, welche eine *Unmittelbarkeit des Mittelbaren* mit sprachlichen Mitteln herzustellen versuchen, die dazu führt, dass die Leser*innen sich besonders in den Text involviert fühlen. Zur Klassifizierung derartiger Texte wurde der Begriff der „strukturellen Performativität“ eingeführt. Er verweist auf „solche Textelemente und Textstrategien [...], die der Simulation derartiger Gleichzeitigkeitsrelationen dienen – der Simulation, Suggestion oder Beschwörung von Präsenz respektive Kopräsenz, Körperlichkeit und Ereignishaftigkeit im Medium des Textes“ (Häsner u.a. 2011, S. 83). Ziel derartiger Strategien ist es – anknüpfend an Fischer-Lichtes einschlägiges Konzept der Performativität von Aufführungen – den Text „metaphorisch in eine Bühne [zu verwandeln], auf der [sein] eigener Diskurs zur Aufführung kommt“ (Fischer-Lichte 2012, S. 140). Ein performatives Gedicht *präsentiert* dem Rezipienten Figuren, Räume und Bewegungen im Hier und Jetzt mit dem ihnen zukommenden imaginativen Potenzial, indem es Theatralität fingiert, und eröffnet somit dem Leser Möglichkeiten für den Rezeptionsprozess (vgl. ebd., S. 141). Performativität als literarische Strategie bedeutet also, „den Leser [...] zum Augenzeugen, zum Zuschauer und -hörer zu machen [– oder gar selbst zum Akteur]. Nur als solcher kann er am Text *teilhaben* und an ihm *mitarbeiten*“ (Wenzel/Lechtermann 2001, S. 205, Hervorh. A.S.). Indem der Leser also durch bestimmte Verfahren in den Text involviert wird, kann das Gedicht ein besonderes transformatives Potenzial entfalten.

So kann durch die geschickte Inszenierung der performativ sprechenden Toten für die Lebenden das Jenseits „zu greifbarer Wirklichkeit“ (van Ingen 1966, S. 280) werden, da es nicht eine Dichterpersona ist, die in Weckherlins kurzem Epitaph über den Tod spricht; vielmehr ist es der Tote selbst als Repräsentant der Sphäre des Jenseits, der hier zu Wort kommt. Ferdinand van Ingen nimmt daher an, dass die literarische Erscheinung des Toten die Realitätssphären von diesseitigem und jenseitigem Leben derart miteinander verknüpfe, dass die Lebenden sich gemeinschaftlich mit dem bereits Verstorbenen verbunden fühlen könnten (vgl. ebd.). Es würde infolgedessen für die Leser*innen erfahrbar, dass die Sphären zwischen Leben und Tod nur noch durch einen sehr schmalen Spalt voneinander getrennt seien, der leicht von der einen Seite zur anderen überwunden werden könne.

Doch betrachtet man die performative Struktur dieses Gedichts und die ostentative Herausstellung der Tatsache, dass der angesprochene Leser *wie der Tote* sei, dass sie also dasselbe Schicksal teilen, inszeniert Weckherlins Gedicht mehr als die bloße Verbundenheit zwischen Lebenden und Toten. Vielmehr kann der Verstorbene für die Leser*innen als Spiegel fungieren, in dem sie vermittelt durch sein Schicksal *sich selbst* und die metaphysische Wahrheit ihres nahe bevorstehenden Todes erkennen können (vgl. Gernig 2001, S. 410). Neben der sprachlichen Evokation einer Anwesenheit des Toten und der Sphäre des Jenseits wird also insbesondere die nahe bevorstehende Zukunft des eigenen Todes, in der die Leser*innen möglicherweise schon im „nechste[n] Grab“ (V. 4) verweilen werden, antizipiert und auf diese Weise eindringlich spürbar. Das Gedicht inszeniert demnach mit ästhetischen Mitteln den „[Schock] der übergangslosen Konfrontation von Leben und Tod“ (Gernig 2001, S. 410). Die Inszenierung dieses Schocks sollte die Zeitgenossen im 17. Jahrhundert nachdrücklich zu einem gottesfürchtigen Leben ermahnen.

Zu diesem Zweck auf den Umstand der „*Todverfallenheit*“ (van Ingen 1966, S. 61; Hervorh. A.S.) des Menschen immer wieder eindringlich hinzuweisen, und in diesem Zusammenhang die Kürze, Flüchtigkeit und Nichtigkeit des irdischen Lebens und seiner Güter zu betonen, ist das zentrale Anliegen der christlichen *Memento-mori*-Literatur, zu welcher das beschriebene Motiv der mahnenden Toten zu zählen ist. Mittels dieser sollte ein Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit bei den zeitgenössischen Leser*innen geschaffen werden, welches bereits im Begriff des *memento mori* („Sei dir der Sterblichkeit bewusst“) eingeschrieben ist. Explizit ausformuliert – oder aber zumindest im Hintergrund wirksam wie bei Weckherlin – steht zudem beharrlich die *Mahnung*, aufgrund der Ungewissheit der Todesstunde fortwährend auf sein eigenes Seelenheil bedacht zu sein und „die Gelegenheit zur Buße nicht bis auf die Sterbestunde hinauszuschieben. Wachen und Beten soll [sic!] die Zeit des Erdenlebens erfüllen“ (van Ingen 1966, S. 60). Denn nur wer sein Leben beständig am Ewigen ausrichtete und somit die zentrale Tugend der *constantia* bildete, den erwartete die jenseitige Heilsvollendung, so war es der Glaube im 17. Jahrhundert (vgl. Benthien 2011, S. 89).

Damit das Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit und die dazugehörige Mahnung möglichst im Gedächtnis blieben, wurde nicht selten auf besonders eindruckliche Darstellungen wie die der sprechenden Toten zurückgegriffen, die durch ihre Performativität gesteigerte affektive Reaktionen bei den damaligen Rezipient*innen erzielen sollten. Ein weiteres anschauliches Beispiel für rhetorische Strategien der Performativität, mit deren Hilfe das *memento mori* seine vollumfängliche Wirkung entfalten sollte, liefert Johann Rist mit einem Sterbelied, in dem der Leser oder die Leserin selbst als Sterbende*r inszeniert wird. Diese*r wird durch den Einsatz einer Ich-Deixis und Verwendung des Präsens' jeglicher Distanzierungsmöglichkeit beraubt und kann oder muss infolgedessen den Sterbeakt beim Gesang des Liedes performativ durchleben (vgl. van Ingen 1966, S. 128; Benthien 2011, S. 89; van Ingen ist der Auffassung, der Leser werde durch die Ich-Deixis und das Präsens geradezu vom Gedichtinhalt „überrumpelt“, wenn er die Worte des Dichters als seine eigenen spricht). Nachfolgend die 14. Strophe aus der *Zwölften Musikalischen Hertzens=Andacht*:

Wollan / mein Gott / Jch mus davon /
 Jch mus die Welt verlassen /
 Jetzt neiget sich die Lebens Sonn' /
 Jch wil das Eitel' hassen /
 Und Dich allein / O du mein Licht /
 Mit fester Lib' und Zuversicht
 Jm Tod auch freudig fassen.
 (Rist/Flor 2016 [1660], S. 194)

In diesen Versen Rists verknüpft sich das *memento mori* kunstvoll mit der *ars moriendi*, der Kunst des guten Sterbens, die durch eine Rezitation in der Gegenwart erlebt werden kann und somit performativ eingeübt wird („Jetzt neiget sich die Lebens Sonn'“; V. 3, Hervorh. A.S.). Das eigene Vergehen erscheint den Leser*innen auf diese Weise als nichts Fernes und Zukünftiges mehr. Der Tod ist nicht einmal mehr durch einen schmalen Spalt von der Fülle des Lebens getrennt, wie es noch im Zusammenhang mit den Gedichten der mahnenden Toten aufgezeigt wurde; sondern das eigene Sterben ist „eigentlich schon da“ (van Ingen 1966, S. 129). Nicht etwa furchtsam wird dabei das Ableben empfangen, sondern freudig und zuversichtlich in der Erwartung des ewigen Lebens, was zugleich mit einer Absage an alles Weltliche einhergeht, die in den Worten „Jch will das Eitel' hassen“ zum Ausdruck kommt.

Da der Tod in den Versen aus der Ich-Perspektive antizipiert wird, kann er für die Dauer des Gesangs bereits im Leben gegenwärtig erscheinen, sodass eine merkwürdige, hybride Temporalität entsteht, die von Claudia Benthien folgendermaßen beschrieben wird: „present life and future death melt into a single, unified tense“ (2010, S. 58). Obwohl uns diese Vorstellung heutzutage äußerst bedrohlich erscheinen mag, war „[d]iese Steigerung des Memento mori, das Sichhineinversetzen ins eigene Sterben, [...] für den Menschen des Barockjahrhunderts nichts Außergewöhnliches [...]“, bemerkt van Ingen (1966, S. 129). So war es beispielsweise auch üblich, das ‚media vita in morte sumus‘ (‚Mitten im Leben sind wir im eigenen Tod‘) zu vollziehen, „indem [man] sich von Zeit zu Zeit in [seinen] Sarg legen [ließ]“ (ebd.).

Es zeigt sich an den aufgeführten Beispielen performativer *Memento-mori*-Literatur, dass die Menschen des Barock im vollen Bewusstsein der Tatsache lebten, dass der Tod dem Leben bereits inhärent ist, dass also das Leben des Menschen höchst vergänglich, oder der Mensch, wie es van Ingen formuliert, ‚todverfallen‘ ist – und es zeigt sich zudem, dass literarische Formen einen wesentlichen Teil zu diesem Todesbewusstsein beitrugen, indem sie den Rezipient*innen eine Erfahrung der Vergänglichkeit ermöglichten, sei es durch eine Inszenierung der Erkenntnis der eigenen Todesverfallenheit im *Spiegel* der bereits Verstorbenen oder gar durch eine Inszenierung des eigenen Sterbens zu Lebzeiten.

Moderne Todesverdrängung – Notwendigkeit eines neuen *memento mori*?

In den westlichen und säkularen Gesellschaften unserer Tage hingegen wird der Tod und all jenes, das den Menschen an seine Vergänglichkeit erinnert, weitestgehend aus seinem Sichtkreis verbannt. Der enorme Erfolg von Kosmetika und Schönheits-OPs, welche zumindest die sichtbaren Zeichen des Verfalls beseitigen sollen, scheinen nur ein Beleg für diese Tatsache zu sein. Demgemäß ist der Umstand moderner Todesverdrängung inzwischen ein Gemeinplatz. Er wurde insbesondere in den Geschichts- und Sozialwissenschaften vielfach festgestellt und beschrieben (vgl. Ariès 1982, Nassehi/Weber 1989).

Norbert Elias erklärt in seinem äußerst aufschlussreichen Aufsatz *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen* aus dem Jahre 1979 die Tatsache der Todesverdrängung insbesondere dadurch, dass viele seiner Zeitgenossen – doch seine Ausführungen können auch in Bezug auf gegenwärtige westliche Gesellschaften noch Gültigkeit beanspruchen – ihre unbewältigte frühkindliche Angst vor dem eigenen Tode mit der Ausbildung von „Unsterblichkeitsphantasien“ (Elias 2002, S. 17) zu kompensieren versuchen. Somit entstünde im menschlichen Bewusstsein der unmögliche, aber beruhigende Wunsch einer unendlichen Ausdehnung des eigenen Lebens und des Lebens anderer Menschen. Denn wer glaubt, unendlich zu leben, der braucht den Tod nicht zu fürchten. Verbunden sei die illusorische Vorstellung ewigen Lebens im Diesseits mit dem starken, teilweise unbewussten Wunsch nach der Vermeidung aller Zustände, die an den Umstand der eigenen Vergänglichkeit erinnern könnten – und zu diesen zählen vornehmlich Begegnungen mit den Sterbenden (vgl. Elias 2002, S. 17).

Die Vermeidung einer unmittelbaren Konfrontation mit dem Tod ist wohl erst möglich geworden, seitdem sich infolge des medizinischen Fortschritts und des veränderten Hygienebewusstseins das Sterben – zumindest in westlichen Gesellschaften – nicht mehr öffentlich vollzieht. Seit geraumer Zeit wird stattdessen überwiegend unsichtbar, geräuschlos und geruchlos gestorben; die Sterbenden und die Toten werden „hinter die Kulissen des gesellschaftlichen Lebens fortgeschafft“ (Elias 2002, S. 29). Diesen Umstand beklagt Elias, insbesondere im Hinblick auf die im Titel seines Aufsatzes bereits anklingende ‚Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen‘.

Beklagenswert ist die fehlende Konfrontation der Gesellschaft mit dem Tode jedoch auch noch aus einem anderen Grunde: Denn ohne eine Erfahrung mit der menschlichen Vergänglichkeit, ohne eine Einübung in das eigene Sterben im Sinne einer Lebenskunst, die den Tod bereits in die Fülle des Lebens integriert, wie sie für die Menschen des Barock durch leibhaftige Erfahrung und die Rezeption von Literatur alltäglich war, kann auch die durch das *memento mori* angemahnte rechte Lebensführung – umgedeutet in einem pluralistischen Sinne – nicht verwirklicht werden. Wo der Tod verborgen wird, lässt sich kein *memento mori* mehr entfalten. Nur wer begreift, dass seine Lebenszeit begrenzt ist, und sie im Sinne Heideggers als ‚Sein zum Tode‘ versteht, kann sie im Bewusstsein der eigenen Endlichkeit *autonom*, also auch unabhängig von den Ansprüchen der modernen Gesellschaft, gestalten. Darin könnte schließlich auch die „befreiende Funktion“ (Nassehi/Weber 1989, S. 345) des *memento mori* für gegenwärtige westliche Gesellschaften bestehen.

Während die Todesmahnung im Barock noch einen festen Platz in der Literatur hatte, stellt sich dementsprechend angesichts der modernen Todesverdrängung die Frage, ob und inwiefern die Gegenwartsliteratur, insbesondere die Lyrik als „Anwalt des Todes“ (Kienecker 1976, S. 132), versucht, eine mediale Todeskonfrontation zu erzeugen. Der vorliegende Beitrag fragt vor diesem Hintergrund nach der literarischen Inszenierung von Vergänglichkeitserfahrungen und Sterblichkeitsmahnungen in der zeitgenössischen Lyrik. Auf welche Weise versuchen Lyriker*innen der Gegenwart, den Tod nicht nur darzustellen, sondern ihre Leser*innen im Sinne des performativen *memento mori* direkt mit ihrer eigenen Endlichkeit zu konfrontieren? Wie sehen daran anknüpfend die Reflexionen der zeitgenössischen Lyriker*innen in Bezug auf die menschliche Vergänglichkeit aus?

Nachfolgend werden zur Beantwortung dieser Fragen zwei Gedichte der Gegenwartsliriker*innen Özlem Özgül Dündar und Günter Kunert betrachtet, in denen performative Verfahren zur Anwendung kommen. Denn, so die These, die bereits in Bezug auf die Barockdichtung expliziert wurde, durch Performativität kann das *memento mori* besonders eindringlich zur Geltung kommen, da es die Leser*innen in eine direkte Konfrontation zwingt und ihnen eine Erfahrung mit der Sterblichkeit eröffnet. So betont auch Friedrich Kienecker, dass Performativität nicht nur eine Beschäftigung mit dem Thema der menschlichen Endlichkeit anregen kann, sondern dass durch Performativität gar eine „Erfahrung der Todeswirklichkeit“ inszeniert werden kann, welche den Rezipient*innen oder Zuschauer*innen „ein tieferes Wissen von dieser Wirklichkeit vermitteln“ (1976, S. 175) könne, wie es zuvor in Bezug auf das Erlebnis des eigenen Dahinscheidens in Rists Sterbelied bereits dargestellt wurde.

Özlem Özgül Dündar – Die Erfahrung des Todes als Ende und dessen Dekonstruktion

für die körper die toten

das tuch das schwarze für die
körper die toten die liegen
zusammen auf dem bett die
düfte der lebenden u toten
vermischen sich im wasser
das abfließt unsere körper
unsere gesichter wegfließen
die letzten tränen die wir
weinten als wir uns noch
kümmerten als unser puls
noch flackerte wenn es uns
berührte die dinge der
lebenden das tuch liegt über
unseren gesichtern das
schwarze für die körper der
toten zusa
mmen begann der weg
zusammen gehen wir das
letzte stück bereit liegen die
löcher in die erde gegraben
für den letzten weg ge
meinsam dort liegen sie
bereit für uns zum ruhen für
die ewigkeit u das tuch liegt
über unseren gesichtern das
schwarze für die körper die
toten
(Dündar 2015, S. 71)

Das Gedicht *für die körper die toten* der Dichterin Özlem Özgül Dündar, stellt insofern ein modernes *memento mori* dar, als es effektiv den Übergang vom Leben zum Tode sowie den daran anschließenden Zustand der Bewusstlosigkeit und der Getrenntheit von den Lebenden inszeniert. Bei der Lektüre von Dündars Gedicht wird die Leserin zunächst in eine unheimliche Szenerie versetzt: namenlose tote Körper, „die [...] / zusammen auf dem bett [liegen]“ (V. 2f.), erscheinen. Für diese ist zudem „das tuch das schwarze für die / körper die toten“ (V. 1f.) bestimmt.

Mit diesem, so scheint es, sollen sie verhüllt werden. Das Ganze mutet insgesamt recht rätselhaft an, denn die Leserin erhält nur spärliche Informationen über das Dargestellte; sie erfährt weder, wie viele Tote auf diesem Bett liegen, noch wer diese Toten sind, weshalb sie gestorben sind, oder wo sich das angesprochene Bett befindet. Ebenso lückenhaft wie die Textwelt ist auch die materielle Textgestalt, in deren Mitte ein riesiges Loch klafft. Die Szene wirkt daher seltsam entrückt, sodass der Leserin zum einen der Verlust der Individualität im Tode vor Augen geführt wird, denn es könnte jeder sein, der hier aufgebahrt liegt. Überdies wird sie dadurch zunächst in die Rolle der unbeteiligten Augenzeugin verwiesen und befindet sich – noch – in sicherer Distanz zu den aufgebahrten Toten.

Diese trügerische Sicherheit, die Trennung zwischen Betrachterin und Betrachtetem, kippt indes nach den Versen, in denen sich „die / düfte der lebenden u toten / [...] im Wasser / das abfließt [vermischen]“ (V. 3–6) – und es sind sodann „unsere körper / unsere gesichter“ (V. 6f.), die „wegfließen“ (V. 7). Es ist anzunehmen, dass in diesen Versen eine religiöse Waschung beschrieben wird, wie sie im muslimischen Kontext durchgeführt wird, um die Toten unter Zuhilfenahme von duftendem Wasser oder Shampoo rituell zu reinigen; in diesem Zusammenhang werden die Verstorbenen auch in Leichentücher gehüllt. Mit dem Ausdruck „abfließt“ (V. 6) vollzieht sich in diesem Moment zugleich performativ eine Wende des Textes – die Grenze zwischen (lebendiger) empirischer Leserin und fiktiven Toten zerfließt gleichsam durch die sich jäh mitten im Vers verändernde Sprechsituation. Die Inszenierung dieses Bruchs schafft eine gewisse Dramatik, da die Leserin durch die Verwendung des Possessivpronomens „unsere“ (V. 6) im Rezeptionsakt unerwartet zu einer der besprochenen Figuren wird, deren tote „körper“ (V. 6) und „gesichter“ (V. 7) zu erblicken sind – durch diese strukturelle Performativität des Gedichtes erlebt sie die im Text besprochene Vergänglichkeit menschlichen Seins zugleich im Vollzug des Textes: Sie wird zu einer Verkörperung des im Text inszenierten Wir in der fremden Rolle *als Tote*. Die ausschließliche Verwendung des Personalpronomens „wir“ (anstelle von „ich“ oder „du“) im gesamten Gedicht bewirkt überdies, dass die Leserin sich als Teil ihrer überindividuellen Gemeinschaft der Toten, oder vielmehr: der *toten Körper*, erfährt. Der Tod wird durch die Verwendung des überindividuellen und nicht näher spezifizierten Wir überdies als allgemein-menschliches Schicksal herausgestellt.

Die sichere Distanz der Rezipientin zu den namenlosen Toten weicht somit einer eindringlichen Erfahrung der eigenen Vergänglichkeit, welche zugleich als universelle Vergänglichkeit menschlichen Daseins inszeniert wird. Dies lässt sich durchaus im Sinne eines modernen *memento mori* deuten – durch den Rollenwechsel kann die Leserin sich ihrer eigenen Sterblichkeit bewusst werden. Auf diesen folgt für sie sodann das Nichts der Leblosgkeit. Dieser Umstand wird durch „die letzten tränen die wir / weinten als wir uns noch / kümmerten“ (V. 8) ausgedrückt, die als letztes Anzeichen menschlicher Empfindungsfähigkeit nach dem Tode „wegfließen“ (V. 7). Auch der „puls“ (V. 10) der Toten flackert nicht mehr, da „die dinge der / lebenden“ (V. 12f.) sie nicht mehr berühren können – das ‚Feuer des Lebens‘ ist für sie endgültig erloschen. Die Seelenlosigkeit und Unbewegtheit der Toten wird überdies durch die betont lakonische Sprache des Gedichtes akzentuiert. Die textinterne Sprechinstanz verzichtet in ihrer Darstellung weitestgehend auf Adjektive, die dem Erleben der Toten den Anschein von Lebendigkeit verleihen

könnten; häufig wiederholt und auch zentral für den Gedichtinhalt sind allerdings die Adjektive ‚schwarz‘ (vgl. V. 1 u. V. 15 u. V. 26) und ‚tot‘ (vgl. V. 2 u. V. 16 u. V. 27) im Zusammenhang mit dem leitmotivisch eingesetzten Tuch, die die völlige Dunkelheit, das schwarze Nichts des Todes sowie den Zustand der Erstarrung im Tode herausstellen. Für die Toten in Dündars Gedicht gibt es also keinen Schmerz mehr und auch kein Bedauern angesichts des *eigenen Todes*.

Überdies ist der leibliche Tod verbunden mit einer Trennung von der Erfahrungswelt der Lebenden, da sich die Toten in einem bewusstlosen Zustand befreit von der Sorge um deren Angelegenheiten befinden. Diese Geschiedenheit der Erfahrungsrealitäten trotz körperlicher Ko-Präsenz kommt durch das morphologische Enjambement in den Versen „zusammen gehen wir das / letzte stück bereit liegen die / löcher in die erde gegraben / für den letzten weg ge / meinsam“ (V. 18–22) zum Ausdruck, in denen der letzte gemeinsame Weg von Lebenden und Toten zum Grabe beschrieben wird, der zwar zusammen beschritten, aber offenbar nicht gemeinschaftlich erfahren wird. (Wobei auch schon durch das erste morphologische Enjambement im Vers „zusa / mmen begann der weg“ [V. 16f.] an der grundsätzlichen Möglichkeit gezweifelt wird, dass es so etwas wie eine gemeinschaftliche Erfahrung überhaupt geben kann.) Der in Dündars Gedicht inszenierte Tod entspricht folglich einem modernen Bild des Todes als Ende aller Lebensvorgänge, welcher den Leser*innen auf diese Weise erfahrbar gemacht wird und sie infolgedessen ihrer eigenen Sterblichkeit gemahnt. Auf den Eintritt in diesen möglicherweise beängstigenden Zustand können sich die Leser*innen überdies im Sinne der *ars moriendi* vorbereiten, indem sie ihn im Vollzug des Gedichtes probeweise einüben.

Innerhalb der fiktionalen Welt des Gedichts kann das leitmotivisch eingesetzte schwarze Tuch dabei schlicht als Leichentuch gedeutet werden, wobei seine schwarze Farbe bereits eine Verfremdung desselben darstellt. Bevor die Toten in die „löcher“ (V. 20) in der Erde verschwinden werden, die schon für sie „bereit“ (V. 19) liegen, markiert das Tuch einen Zustand des Übergangs, in dem der Mensch zwar bereits verstorben, aber noch nicht ganz absent, also in der Erde vergraben, ist. So sind die in den Tüchern aufgebahrten Toten (zu denen die Leserin im Vollzug des Gedichtes zählt) gewissermaßen geistig abwesend in gleichzeitiger körperlicher Anwesenheit (vgl. Landsberg 1973, S. 23).

Aus der Perspektive der Lebenden ist dieser Geisteszustand des eigenen Nichtseins zwar theoretisch zu erfassen, aber kaum vorstellbar. Unter dem schwarzen Tuch verbirgt sich also das wahre Angesicht der Toten, weshalb es in Dündars Gedicht explizit über „unseren gesichtern“ (V. 14 u. V. 25; Hervorh. A.S.) liegt, sodass Assoziationen zur Maskierung oder *Verhüllung des Todes* naheliegen. Der Zustand des Todes ist für die Lebenden unvorstellbar, da sie keine adäquate Vorstellung vom Ende ihrer bewussten, empfindungsfähigen Existenz ausbilden können. Daher markiert das schwarze Leichentuch zugleich eine Differenz; es stellt eine Schwelle dar, welche die Toten von den Lebenden trennt, die sie nicht mehr als das *erkennen* können, was sie geworden sind.

Das schwarze Tuch verbirgt also den Tod, doch wohnt ihm zugleich ein Enthüllungsimpuls inne. Denn unter einem Leichentuch sind noch die Konturen des Toten erkennbar, es lässt sich also errahnen und mit Hilfe der Einbildungskraft ergänzen, was sich unter dem Tuch befindet.

Die Lebenden können sich folglich eine *Vorstellung* davon bilden, was sich unter der Schwelle des Leichentuchs befindet. Szidzik weist in ihrem Band zur Verhüllung in den Künsten auf diesen Zusammenhang hin, wenn sie schreibt, dass „[d]ie textile Hülle als Schwelle [...] [in den Künsten in topischer Weise] eine Grenze oder einen Übergang zwischen *nicht sichtbar* und *sichtbar*, zwischen *nicht kennen* und *kennen* und zwischen *Geheimnis* und *Offenbarung* [bezeichnet]“ (Szidzik 2010, S. 45).

Diese Schwelle, die das schwarze Tuch darstellt, lässt sich ferner übertragen auf die *Schwelle des Textes*, welcher als Übergang zwischen Realität und Fiktion, zwischen materieller Schrift und immaterieller Präsenz des Dargestellten fungiert. Die Analogie zwischen Text und Gewebe ist zudem etymologisch angelegt, denn das deutsche Wort ‚Text‘ leitet sich von dem Verb *textere* ab, was lateinisch ‚weben‘ bedeutet (vgl. Greber 2008, S. 126f.). So steht die Tätigkeit des Webens in der Literatur klassischerweise in Analogie zur Tätigkeit des Schreibens, die als Verknüpfung von sprachlichen Einheiten zu einem ‚Textgewebe‘ und der daraus resultierenden Stiftung eines Zusammenhanges gedacht werden kann. Berücksichtigt man diese Überlegungen, gleicht das schwarze Tuch in Dündars Gedicht in seiner Eigenschaft, Sachverhalte zu zeigen und sie zugleich zu verhüllen, der Logik von Texten, die gleichermaßen eine Präsenz und eine Absenz des Dargestellten (in diesem Fall: des eigenen Todes) hervorzubringen vermögen. Denn einerseits ermöglicht es die Schrift in Dündars Gedicht, mit Hilfe arbiträrer Schriftzeichen den eigenen Tod zur Erscheinung zu bringen, doch andererseits ist er bloße Imagination, er ist zum Zeitpunkt der Lektüre nicht wirklich *da*.

Diese Dialektik von Zeigen und Verbergen, die den Gedichtstext und das schwarze Leichentuch miteinander verbindet, ist ebenso in der Inszenierung des Schriftbilds von Dündars *für die körper die toten* angelegt. Es ist, wie die meisten von Dündars bisher erschienenen Gedichten, in schmalen Blocksatz gesetzt, sodass das Schriftbild einen kompakt-länglichen, schwarzen Schriftblock bildet, der in seiner Form eine Ähnlichkeit zu einem schwarzen Tuch aufweist, das aus ‚Versfäden‘ gewoben ist. Nur der Gedichtstitel *für die körper die toten* hebt sich von diesem geschlossenen Schriftblock ab und erscheint so wie die Widmung zu einem barocken Figurengedicht – der Text wird auf diese Weise als ikonisches Zeichen zu ebenjenem schwarzen Tuch, das den toten Körpern gewidmet ist. Zugleich klafft eine große Lücke im Text, denn in Vers 16 wird der Weißraum durch die Aussparung von Schriftzeichen explizit sichtbar gemacht. Dieser Weißraum kann als eine in den Text eingeschriebene Leere gedeutet werden und kann somit für ein Schweigen des Textes stehen, für seine Rätselhaftigkeit und Bruchstückhaftigkeit, die sich ebenfalls in der sprachlichen Gestaltung des Gedichtes widerspiegelt.

Diese Verfahren der Inszenierung des Schriftbildes setzen dem empirischen Leser im Rezeptionsakt beim Überschreiten der Textgrenzen einen „materiellen Widerstand“ (Assmann 2012, S. 243) entgegen, der die Involviertheit in die fiktionale Welt des Gedichtes stört, sodass sich der empirische Leser während der Wahrnehmung des Schriftbildes in seiner materiellen Präsenz plötzlich ‚auf der anderen Seite‘ des schwarzen Tuches befindet, das ihm den unmittelbaren Blick auf die fremde Welt des Todes verwehrt. Überschreitet er jedoch im Rezeptionsakt imaginativ die Schwelle des Textes, wird der Text in seiner Materialität erneut transzendiert. Aleida Assmann ist

der Auffassung, dass dieses Hin- und Herschwanke der Wahrnehmung eines Lesers zwischen dem Text in seiner Materialität und der fiktionalen Textwelt der Logik von Kippbildern folgt und nennt sie daher ‚Kippfiguren‘:

Eine Kippfigur ist ein Bild, in dem man zwei Figuren erkennen kann, jedoch mit der Einschränkung, dass man diese beiden Figuren jeweils nur nacheinander und nie gleichzeitig sehen kann. Das bedeutet, dass der Moment des Umschlags verborgen bleibt und deshalb der Wendepunkt selbst nicht beobachtbar ist. (Assmann 2012, S. 239)

Auch Dündars Gedicht ist demnach eine Kippfigur im Sinne Assmanns. So wie das Tuch im Text eine Schwelle zwischen Lebenden und Toten darstellt, stellt der materielle Text selbst eine Schwelle dar, hinter der sich die Erfahrung des Todes einerseits verbirgt und andererseits imaginativ zur Erscheinung gebracht werden kann. Der durch den materiellen Widerstand des Schriftbildes ausgelöste Illusionsbruch kann bewirken, dass dem Leser gewahr wird, dass die Welt hinter dem Text bloß imaginär ist. Denn „[die Metaphern des Todes] haben einen Erfahrungsbereich zu erschließen, der nur zugänglich ist wie die imaginären Zahlen, ohne Rekurs zunächst auf eine teilbar-mitteilbare gemeinsame Wirklichkeit zwischen Text, Leser und Autor“ (Hart Nibbrig 1989, S. 18), so formuliert es Hart Nibbrig in seinen Überlegungen zum Tod als „Darstellungsproblem“ (ebd., S. 9).

Wurde also bisher behauptet, dass der Leser die eigene Sterblichkeit im Vollzug des Textes von Dündar erfahren kann, dekonstruiert das Gedicht zugleich die Möglichkeit der Todeserfahrung in der Fülle des Lebens, da das wahre Angesicht des Todes, wenn überhaupt, nur durch die *reale* Erfahrung des eigenen Ablebens erblickt werden kann. Die Leser*innen können sich also nur vorstellen, wie es hinter der Schwelle des Textes aussieht, nicht jedoch tatsächlich hinter das schwarze Tuch schauen, das den Tod und die Toten verbirgt. Dementsprechend bezeichnet auch Hart Nibbrig den Tod als ein besonderes ‚Darstellungsproblem‘, denn der Tod sei kein Inhalt, sondern markiere eine Grenze des Darstellbaren, die in der Literatur dennoch immer wieder produktiv überschritten werde (vgl. ebd.). Die Welt des Todes erscheint in Dündars Gedicht daher ebenso geheimnisumwoben wie dunkel, die Vorstellung des eigenen Sterbens zeigt sich ebenso wie sie sich beständig entzieht. So konstruiert und dekonstruiert das Gedicht *für die körper die toten* die Erfahrung der Vergänglichkeit, indem sie die Leser*innen im Vollzug des Gedichtes den Übergang vom Leben zum Tode und den empfindungslosen Zustand des Nichtseins erfahren lässt – zugleich jedoch durch die Präsenz des Schriftbildes als schwarzes Tuch das Geheimnis um die Realität des Todes demonstrativ ausstellt.

Dündars Gedicht fungiert also als ein modernes *memento mori*, das darüber hinaus die Fragen nach dem ureigenen Wesen des Todes (und den Möglichkeiten der Fiktion) nachdrücklich stellt und diese im Anschluss der Reflexion des Lesers überlässt. Dies unterscheidet Dündars moderne Inszenierung des Sterbens von literarischen Vergänglichkeitsinszenierungen des Barock, in denen der Glaube an das Jenseits unumstößlich gesetzt war und demgemäß literarisch heraufbeschworen wurde.

Günter Kunert – Erkenntnis im Spiegel der Sterblichkeit

Ermahnung

Haben Sie schon gemerkt, daß
 ein gewisser kleiner Schmerz
 im Aortenbezirk durchaus
 heilsam sein kann? Er stillt
 die latente Imagination
 der Unsterblichkeit. Er stellt
 den dummen Kopf auf die
 sich sträubenden Beine. Tier
 bist du, Tier seiest du
 bis ins empfindliche Mark,
 von dem sich die kannibalischen
 Gedanken ernähren, das Ungeziefer
 im menschlichen Dasein.
 (Kunert 2009, S. 150)

Während in Dündars Gedicht die Schwelle des Todes fiktional überschritten wird, um das Geheimnis des Todes auszuloten, wird in Günter Kunerts Lyrik der Tod ausschließlich aus der Perspektive des Lebens reflektiert. Sein spätes lyrisches Werk ist durchzogen von Überlegungen zur Endlichkeit, Nichtigkeit und Vergeblichkeit menschlichen Daseins in Zeiten einer rationalistisch geprägten Moderne (für einen guten Überblick zu den Todesdeutungen in Kunerts lyrischem Werk vgl. Joist 2004, S. 83–133). In seinem Gedicht *Ermahnung* aus dem im Jahre 2009 erschienenen Band *Als das Leben umsonst war* richtet das zu Wort kommende Ich eine nachdrückliche Vergänglichkeitsmahnung an die Leser*innen und an sich selbst. Diese erscheint wie eine säkulare Variation der Warnungen in der barocken *Memento-mori*-Literatur.

So fragt das Ich den Leser zu Beginn des Gedichtes ganz unverhohlen: „Haben Sie schon gemerkt, daß / ein gewisser kleiner Schmerz / im Aortenbezirk durchaus / heilsam sein kann?“ (V. 1–4). Das Oxymoron des heilsamen Schmerzes, das den Leser vielleicht zunächst überrascht zurücklässt, – denn wie kann ein Schmerz, der ein Aneurysma ankündigen könnte, sich als heilsam erweisen? – wird sogleich im nächsten Satz aufgelöst mit den Worten „Er stillt / die latente Imagination / der Unsterblichkeit“ (V. 4–6). Das Ich folgt hier also Elias' Diagnose: der unterschwellige menschliche Glaube an die eigene Unsterblichkeit ist die eigentliche Krankheit dieser Tage, die einer Heilung bedarf. Er ist nach der Auffassung des Ichs gar „das Ungeziefer / im menschlichen Dasein“ (V. 12f.), das den Menschen bereits zu Lebzeiten schier von innen zu zerfressen drohe. Die Sprechinstanz verkehrt also die christlichen Vorzeichen, indem es die Hoffnung als eben jenes Ungeziefer kennzeichnet, das eigentlich erst postmortal zur Zersetzung menschlicher Leichen beiträgt. In diesem Bild trägt der Mensch durch seine Vorstellungskraft

bereits zu Lebzeiten maßgeblich zum eigenen Zersetzungsprozess bei. Offen bleibt jedoch, ob das Ich hierbei eine diesseitige oder jenseitige Unsterblichkeitshoffnung meint.

Als Anzeichen der Kreatürlichkeit des Menschen und somit als Vorbote des eigenen Vergehens kann daher insbesondere der körperliche Schmerz Heilung von der menschlichen Hybris versprechen, indem er in Anspielung an eine deutsche Redensart den „dummen Kopf“ (V. 7), in welchem die schädlichen Gedanken entstehen, zurück auf „die / sich sträubenden Beine“ (V. 7f.) zu stellen vermag. Dabei stehen die beiden angesprochenen Körperteile, die durch den heilsamen Schmerz wieder zu einer Einheit zusammengefügt werden können, für den konstitutiven Dualismus des Menschen, der bereits im Barock eine entscheidende Rolle spielte: Der Kopf steht metonymisch für die Seele und somit für das immaterielle menschliche Verstandes- und Imaginationsvermögen sowie für eine angenommene Unsterblichkeit des Menschen, während die Beine, verstanden als Knochen, die in ihrer Gesamtheit das Skelett bilden, das materielle Gebundensein des Menschen an die Welt und somit zugleich seine Hinfälligkeit symbolisieren. Indem nun der Kopf durch den physischen Schmerz wieder zurück auf die Beine gestellt wird, werden *beide Bereiche* eindeutig als der diesseitigen Welt zugehörig erwiesen. Dass der Kopf als ‚dumm‘ attribuiert wird, negiert zudem die exzeptionelle Verstandesfähigkeit des Menschen, die ihn traditionell aus dem Tierreich heraushob, und betont abermals die Widersinnigkeit, entgegen aller Evidenzen an die eigene Unsterblichkeit zu glauben; doch auch die Beine ‚sträuben‘ sich gegen die naheliegende Erkenntnis der eigenen Nichtigkeit. Der physische Schmerz allerdings, so teilt das Ich dem Leser mit, kann entgegen der geistigen und körperlichen Widerstände den Glauben an die menschliche Unsterblichkeit radikal in sein Gegenteil verkehren.

Allerdings mahnt das Ich in Kunerts Gedicht infolge der Einsicht der eigenen Sterblichkeit im Diesseits gerade nicht, wie noch zur Zeit des Barock, zu einer Abwendung von der irdischen Welt oder zu einer Überwindung des menschlichen Körpers mit seinen Notwendigkeiten zugunsten einer Hinwendung zum unsterblichen Wesen des Menschen, zu Rechtschaffenheit und Güte. Gerade der Glaube an die herausragende Stellung des Menschen innerhalb der Schöpfung soll ja gedämpft werden und daher wird mit den Worten „Tier / bist du, Tier seiest du“ (V. 8f.) an eine explizite Hinwendung des Menschen an seine Existenz als sterbliches Geschöpf appelliert. Durch diese Zuweisung hebt das Ich überdies die tradierte Hierarchisierung ‚Tier – Mensch – Gott‘ auf und verweist sich selbst und die Leser*innen auf eine Stufe mit allen anderen sterblichen Kreaturen. Die Erkenntnis, dass der Mensch nicht mehr und nicht weniger als ein Tier sei, soll den Menschen dementsprechend „bis ins empfindliche Mark“ (V. 10), also *ins Innerste treffen*, das hier bezeichnenderweise in anatomischem Vokabular ausgedrückt wird, um jeglichen Anschein einer möglicherweise doch metaphysischen Existenz des Menschen zu vermeiden.

Die Mahnung richtet sich in Selbstansprache an das Ich¹, gekennzeichnet durch ein „du“ (V. 9) statt dem zuvor gewählten distanzvermittelnden „Sie“ (V. 1), wohl ist aber in doppelter Adressierung auch der Leser gemeint. In Kunerts Gedicht spricht also kein mahnender Verstorbener

1 Denkbar wäre jedoch auch, dass die Mahnung vom Schmerz selbst ausgesprochen wird.

mehr aus einem nahen Jenseits, wie in Weckherlins Epitaph gesehen. Auch tritt nicht der eigene personifizierte Tod als Spiegelbild des Menschen in der Fülle des Lebens auf, um den ästhetischen Schock „der übergangslosen Konfrontation von Leben und Tod“ (Gernig 2001, S. 410) zu inszenieren und den Menschen auf diese Weise seiner Todesverfallenheit zu gemahnen, wie es insbesondere in frühneuzeitlichen *Memento-mori*-Darstellungen in der bildenden Kunst häufig der Fall war (vgl. etwa H. Memling, *Vanitas-Triptychon*, 1485, Straßburg, oder A. van Nieulandt, *Allegorie auf die Eitelkeit*, 1651, Halle). Stattdessen richtet sich ein Sterblicher an einen Sterblichen und dient ihm als mahnendes Vorbild und Spiegel zur Erkenntnis der Mortalität als *conditio humana*: Auch du bist menschlich, also Kreatur, folglich wirst auch du, wie ich, sterben. Die Sprechsituation ist hierbei zugleich programmatisch für die ausgedrückte Vergänglichkeitsmahnung. Denn die Hoffnung auf ewiges Leben ist in Kunerts Gedichten keine Option; sie wird im untersuchten Gedicht gar als Krankheit stilisiert, welche die Menschen am Lebensvollzug hindert.² Was also zu Lebzeiten noch bleibt, ist die bloße Erkenntnis der hinfälligen Existenz des Menschen.

Inwiefern dieser Gedanke tröstlicher als die illusionäre Unsterblichkeitshoffnung sein kann, wird aus diesem Gedicht nicht ersichtlich. Aber es ist wohl auch nicht Hoffnung oder Trost, die vermittelt werden sollen, sondern es scheint so, als stünde die an die Leser*innen gerichtete *Ermahnung*, also Kunerts *memento mori*, im Dienste einer *Erkenntnis* der, wenn auch unbequemen, so doch unumstößlichen Wahrheit der menschlichen Endlichkeit und somit einer Befreiung des Menschen aus seinen illusionären Hoffnungen. Die gegen Begegnungen mit dem Tode errichtete Schutzmauer der „Phantasieabwehr“ (Elias 2002, S. 17), die Elias in seinem Aufsatz beschreibt, soll durch Kunerts *Ermahnung* zum Einsturz gebracht werden.

Damit stellt sein *memento mori* eine moderne sowie säkulare Weiterentwicklung der barocken Vergänglichkeitsmahnungen dar. Zwar wird auch bei Kunert auf die Endlichkeit irdischen Daseins aufgrund der Kreatürlichkeit des Menschen verwiesen, allerdings bleibt diese ohne Konsequenz für die Lebensführung, da jegliche eschatologische Erwartungen entfallen. In Kunerts später Lyrik wird also in gewisser Weise das Lebensgefühl des Barock, mit seiner Betonung der Nichtigkeit, Vergeblichkeit und Vergänglichkeit allen Seins aktualisiert, jedoch mit einer pessimistischen statt einer zuversichtlichen Wendung. Denn nach dem Bild, das Kunert vom modernen Menschen zeichnet, ist sein Leben gänzlich ‚umsonst‘. Er hat es nicht selbst erwählt, es erscheint ihm zwecklos und so muss der Mensch zeitlebens mit seiner „Geworfenheit“ (Heidegger) zurechtkommen, wie Kunert es in diesen Versen seines Gedichts *Paßbild* pointiert darstellt:

Vom Zufall planlos geboren,
bestimmt ganz fremden Zwecken,
zur Nichtigkeit auserkoren
und niemals zu erwecken.
(2009, S. 125)

2 So heißt es auch in seinem Gedicht „Bekundung“: „Keiner will eingestehen, / er sei der Amöbe gleich / Es gibt kein Wiedersehen / im unglaublichen Reich / jenseits der letzten Schranke“ (Kunert 2009, S. 135).

Resümee

Im vorliegenden Beitrag wurde Performativität als Strategie eines gesteigerten literarischen *memento mori* ausgewiesen, die sowohl in der Dichtung des Barock als auch in der Lyrik der Gegenwart zur Anwendung kommt, um den Leser*innen ihre Existenz als sterbliche Lebewesen erfahrbar zu machen und somit ein Bewusstsein für die eigene Vergänglichkeit zu erwecken. Während die barocke *Memento-mori*-Literatur jedoch zusätzlich die Absicht verfolgt, die Zeitgenoss*innen zu ermahnen, ein Leben in Besinnung auf die christlichen Tugenden und ihr jenseitiges Heil zu führen, entfallen in den untersuchten Gedichten der Gegenwartslyriker*innen Özlem Özgül Dündar und Günter Kunert die Dualität von Diesseits und Jenseits und die damit verbundenen eschatologischen Erwartungen. Diese werden stattdessen abgelöst von einem säkular-rationalistisch geprägten Diskurs.

Sprach demzufolge noch in Weckherlins Epitaph *Des Redlichen F. v. B. Grabschrift* ein Toter, der aus dem nahegelegenen Jenseits mahnte und den Leser*innen auf diese Weise als Spiegel das eigene, jenseitige Nachleben vor Augen führte, ist es in Kunerts *Ermahnung* nunmehr ein Sterblicher, der die Leser*innen als ebenso sterbliche ermahnt, dass sie nicht unauslöschlich seien, sondern dass ihr Leben einst endgültig enden werde. Die Absicht von Kunerts Gedicht ist es hierbei, die Leser*innen von ihren illusionären Hoffnungen über die herausragende Stellung des Menschen in der Welt zu befreien und sie in diesem Zuge zu einer Erkenntnis der ihnen wesensmäßig zugehörigen Kreatürlichkeit und Hinfälligkeit zu bewegen.

In derselben Weise wie die Todesmahnung säkularisierte sich auch die durch Literatur vollzogene Einübung in das Sterben. Wird noch in Rists barockem Sterbelied, der *Zwölften Musikalischen Hertzens=Andacht*, aus der Ich-Perspektive der erwartete Übergang vom irdischen Leben in die himmlische Ewigkeit im Sinne einer *ars moriendi* inszeniert, welche mit einer Hinwendung zum Göttlichen und einer Absage an alles Weltliche einhergeht, wird in Dündars Gedicht *für die körper die toten* der Tod als Erfahrung des eigenen Endes und somit zugleich als unwiderrufliche Trennung von der Gemeinschaft der Lebenden inszeniert. Den Leser*innen wird auf diese Weise zwar ebenfalls die eigene Vergänglichkeit gemäß des *memento mori* ins Bewusstsein gerufen. Die dargebotene Todesdeutung des Todes als Ende wird jedoch zugleich dekonstruiert und als Fiktion entlarvt, sodass Dündars Gedicht anders als Kunerts *Ermahnung* eher eine fragend-zweifelnde Reaktion der Leser*innen als eine Erkenntnis der Todeswirklichkeit herausfordern kann.

Literatur

ARIËS, P. (1982): *Geschichte des Todes*. 7. Aufl. München.

ASSMANN, A. (2012): Lesen als Kippfigur. Buchstaben zwischen Transparenz und Bildlichkeit. In: Krämer, S./Cancik-Kirschbaum, E./Totzke, R. (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin, S. 235–244.

- BENTHIEN, C. (2010): ‚Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas‘: The Baroque Transcience Topos and its Structural Relation to Trauma. In: Tatlock, L. (Hg.): *Enduring Loss in Early Modern Germany. Cross Disciplinary Perspectives*. Leiden, S. 51–69.
- BENTHIEN, C. (2011): ‚Vanitas mundi‘. Der barocke Vergänglichkeits-Topos in bildender Kunst, zeitbasierten Medien und Literatur der Gegenwart. In: Nordverbund Germanistik (Hg.): *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970*. Bern, S. 87–109.
- DÜNDAR, Ö. Ö. (2015): für die körper die toten. In: Deppert, F./Döring, C./Juritz, H. F. (Hg.): *leuchtendes legato in moll. Literarischer März 19*. Frankfurt/M., S. 71.
- ELIAS, N. (2002): Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen [1982]. In: Ders.: *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen. Humana conditio*. München, S. 9–68.
- FISCHER-LICHTE, E. (2012): *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld.
- GERNIG, K. (2001): Skelett und Schädel. Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs. In: Benthien, C./Wulf, C. (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg, S. 403–423.
- GREBER, E. (2008): Gewebe/Faden. In: Butzer, G./Jacob, J. (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart, S. 126–129.
- HART NIBBRIG, C. L. (1989): *Ästhetik der letzten Dinge*. Frankfurt/M.
- HÄSNER, B./HUFNAGEL, H. S./MAASSEN, I./TRANINGER, A. (2011): Text und Performativität. In: Hempfer, K. W./Volbers, J. (Hg.): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld, S. 69–96.
- INGEN, F. van (1966): *Vanitas und Memento mori in der deutschen Barocklyrik*. Groningen.
- JOIST, A. (2004): *Auf der Suche nach dem Sinn des Todes. Todesdeutungen in der Lyrik der Gegenwart*. Mainz.
- KIENECKER, F. (1976): Der Tod in der Dichtung des zwanzigsten Jahrhunderts. In: Paus, A. (Hg.): *Grenzerfahrung Tod*. Graz, S. 129–176.
- KUNERT, G. (2009): *Als das Leben umsonst war. Gedichte*. München.
- LANDSBERG, P. L. (1973): *Die Erfahrung des Todes*. Frankfurt/M.
- NASSEHI, A./WEBER, G. (1989): *Tod, Modernität und Gesellschaft. Entwurf einer Theorie der Todesverdrängung*. Opladen.
- RIST, J./FLOR, C. (2016): Die Zwölfte Musikalische Hertzens=Andacht [1660]. In: Dies.: *Neues musikalisches Seelenparadies Alten Testaments. Kritisch hg. u. komm. v. Steiger, J.A.* Berlin, S. 194.
- ROTZLER, W. (1961): *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen*. Winterthur.
- SZIDZIK, B. (2010): *Verhüllung als Kunst im 20. Jahrhundert*. Online unter: <https://ediss.uni-goettingen.de/bitstream/handle/11858/00-1735-0000-0022-5FD1-F/Verh%C3%BCllung%20als%20Kunst%20im%2020.%20Jahrhundert.pdf?sequence=1>. Letzter Zugriff: 14.3.2018.
- WECKHERLIN, G. R. (1873): Des Redlichen F. v. B. Grabschrift [1648]. In: Ders.: *Gedichte*. Hg. v. Goedecke, K. Leipzig, S. 252.
- WENZEL, H./Lechtermann, C. (2001): Repräsentation und Kinästhetik. In: *Paragrana* 10 (1), S. 191–213.

Claudia Benthien

Aufzeichnung von Vergänglichkeit

**Koen Theys' Videoinstallation *The Vanitas Record*
als ‚spektakuläres‘ Stilleben**

In memoriam Sandra Blankenheim

Abstract

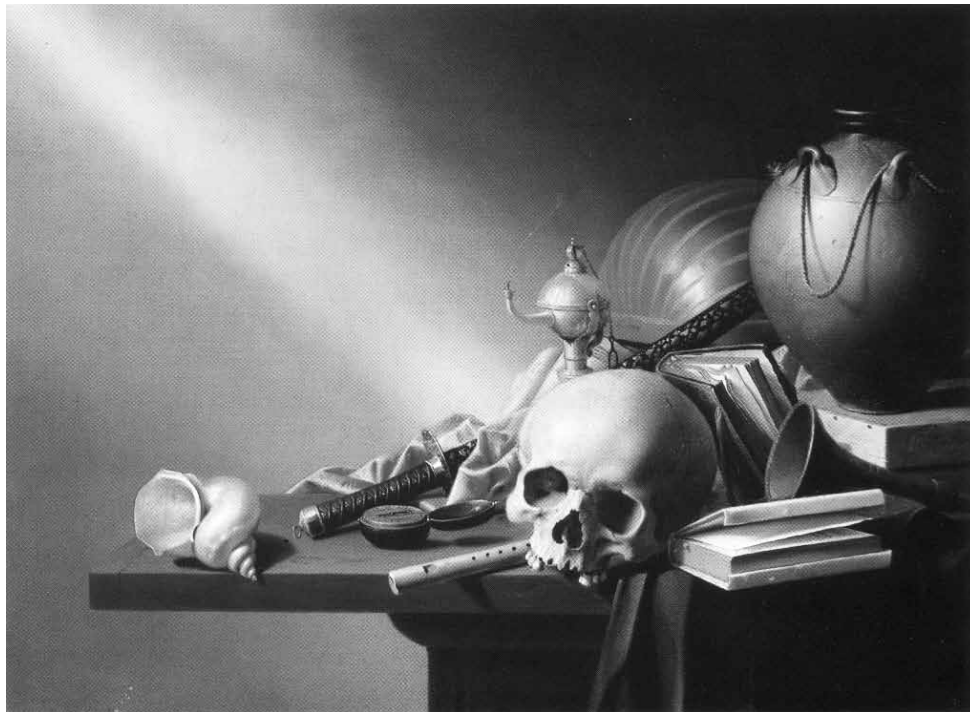
Dieser Beitrag untersucht eine Videoinstallation des belgischen Künstlers Koen Theys, die er als Remediation einer monumentalen skulpturalen Installation angefertigt hat. Beide Werke sind extensive zeitgenössische Auseinandersetzungen mit dem frühneuzeitlichen Vanitas-Stilleben. Sie reflektieren und exponieren dessen mediale Form und ästhetische Eigenzeit auf potenzierte Weise, indem der Prozess des ‚Aufzeichnens von Vergänglichkeit‘ sowohl erlebbar gemacht als auch ironisch kommentiert wird. Wesentliche Bezüge sind dabei die kunsthistorische Tradition und die Kunstkritik der Gegenwart.

Koen Theys *The Vanitas Record* (2005) ist eine hochgradig selbstreflexive künstlerische Auseinandersetzung mit dem frühneuzeitlichen Vanitas-Topos. Ikonografisch setzt sich das Werk aus einer Häufung gattungstypischer Symbole und Objekte zusammen, aber auch seine zeitliche Struktur verweist auf diesen Topos. Der belgische Künstler hat seine großformatige, 33-minütige Videoinstallation als Loop konzipiert. Ungewöhnlicher Weise ist sie eine Remediation eines gleichnamigen skulpturalen Werkes, das er in der Kunsthalle Loppem realisiert hat und auf das hier ebenfalls einzugehen ist: eine dort nur temporär gezeigte riesige Objektinstallation, die aufgrund von sich verändernder Materie (z.B. abbrennende Kerzen) sowie dem Einsatz von Lebewesen (Schnecken) einer beständigen Veränderung unterlag. Mit dieser gigantischen Rauminstallation hat Theys im Sinn des Werktitels wohl tatsächlich einen ‚Rekord‘ aufgestellt, indem er ein Vanitas-Stilleben errichtete, dessen Dimensionen einzigartig sein dürften. Theys ist ein typischer *Post-medium*-Künstler, der neben seinen Hauptarbeitsgebieten Video und Fotografie auch Skulpturen, Installationen und Performance Art macht (vgl. Theys 2013). Ein zentrales Thema seines Œuvres ist die Dekonstruktion moderner Kunstkonzepte, inklusive der Kritik an dieser Kunst; er versteht seine Arbeit wesentlich als Intervention. Seine Auseinandersetzung mit dem frühneuzeitlichen Vanitas-Topos im Medium zeitgenössischer Kunstformen ist einerseits eine Befragung der Relevanz von kanonischen Sujets, andererseits aber auch eine originelle ästhetische Auseinandersetzung mit Vergänglichkeit.

Merkmale des barocken Vanitas-Topos

Der Vergänglichkeits-Topos in der Literatur und bildenden Kunst des Barock operiert mit einem spezifischen Zeitkonzept (vgl. Benthien 2010). Sein zentrales Merkmal ist die Antizipation des Todes durch die Herstellung einer (konzeptuellen) Simultanität von Gegenwart und Zukunft, ihrer unheimlichen Koexistenz. Als Beispiel sei hier auf Andreas Gryphius' berühmtes Gedicht *Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas* [1643] verwiesen. Das zentrale Argument dieses Sonetts wird durch antithetische Halbverse geformt. Beide benennen entgegengesetzte Sachverhalte; in der je ersten wird etwas kreiert, während die zweite dessen kommenden oder schon erfolgten Verfall konstatiert: „Was dieser heute bawt / reist jener morgen ein“, „Was jtz so prächtig blüht / wird bald zutretten werden“ oder „Der jtz so pocht vnd trotzt / läst vbrig Asch vnd Bein“ (Gryphius 1963, S. 7). Das Erleben von Plötzlichkeit – des Verlusts der zeitlichen Dimension zwischen Übergängen und Seinszuständen – als Thema des Gedichts, wird mittels sprachlicher und syntaktischer Mittel benannt und performativ vollzogen. Den Rezipierenden bleibt keine Zeit, die Veränderungen nachzuvollziehen und als natürliche Vorgänge zu interpretieren; sie sind vielmehr der Instantialität der Transformation passiv unterworfen. Auch das Mittel der Deixis wird eingesetzt, um die Plötzlichkeit und Übergangslosigkeit jenes Verfalls zu erleben, von dem zeitgleich die Rede ist, so etwa in Gryphius' Gedicht *Der Todt* [1663]: Das Hier und Jetzt wird durch Ort und Zeitpronomina bezeichnet. Der Tod wird antizipiert, so dass er

Abb. 1 Harmen Steenwijck: *Vanitas-Stilleben*, Öl auf Leinwand, 1640, National Gallery, London



im Sinne des *memento mori* bereits im Leben erfahrbar wird. Der Sterbeakt, das Schwinden aus dieser Welt, wird im Exklamationsmodus mimetisch nachgebildet: „Du scheidest! gantz allein! von hier! wohin! so schnelle!“ (ebd., 90). Die anhand dieser Beispiele skizzierte Temporalität des barocken Vanitas-Topos ist paradox, insofern sie lineare Zeit wesentlich negiert. Gegenwärtiges Leben und zukünftiger Tod verschmelzen, wodurch ein unheimlicher Seinszustand entsteht. Es wird die permanente Vorstellung evoziert, der Tod sei im Leben omnipräsent.

In der bildenden Kunst des Barock sind Vanitas-Darstellungen, die Zeitlichkeit thematisieren, ebenfalls prominent zu finden. In Stilleben findet sich eine illusionistische Darstellung unbelebter Dinge, die diese in ihrer radikalen Zeitlichkeit fasst (vgl. Largier 2007, S. 72), was oft einen anthropologischen Subtext aufweist, indem die Objektwelt den menschlichen Körper, die menschliche Existenz stellvertretend repräsentiert. Der Begriff des ‚Stillebens‘ selbst weist auf die „angehaltene Zeitlichkeit des Daseins“ (Weltzien 2011, 189) und die in dieser Formel enthaltenen Paradoxien. Korrespondierend zur Synchronizität von Leben und Tod, Sein und Schwinden in der Literatur der Zeit erkennt man, verborgen inmitten der opulenten Arrangements exotischer Blumen und Früchte, bereits einen kleinen Fleck, ein verwelktes Blatt, eine Fliege oder ein anderes Indiz des bevorstehenden – und doch schon gegenwärtigen – Verfalls. Blumen oder Früchte werden „zu Trägern von Zeit qua Vergänglichkeit“ (Borkhardt 2012, S. 34), auch hier werden Zukunft und Gegenwart in einer bildlichen Darstellung synchronisiert. Der Pracht ist Vergänglichkeit inhärent und wird mitreflektiert. Das in frühneuzeitlichen Stilleben prominente Ausstellen von Prunk und Luxus beinhaltet ebenfalls eine moralische Warnung vor Konsum: *luxuria* verweist auf eine „selbstverschuldete Vanitas“ (Sykora 2010, S. 36), die sich der ‚Eitelkeit der Welt‘ hingibt. Norman Bryson erkennt hier zu Recht einen gewissen Widerspruch:

Es ist nämlich eine Sache, von der Kanzlei zu hören oder in der Heiligen Schrift oder einem calvinistischen Kommentar zu lesen: Eitelkeit der Eitelkeiten, alles ist eitel, der fleischgeborene Mensch dauert nur einen Augenblick [...], seine Tage werden wie Rauch verzehrt und so weiter. Es ist aber eine ganz andere Sache, denselben Empfindungen in einem Kunstwerk zu begegnen. [...] So sehr *Vanitas*-Bilder dies auch zu leugnen versuchen, letztlich können sie nicht der Tatsache entkommen, dass sie Bilder sind und damit Luxus. (Bryson 2003, S. 125f.)

Vanitas als Bildgattung ist Bryson zufolge unentwegt von diesem inneren Widerspruch angefochten, der sich als notwendiges Spannungselement „zwischen Zurückweisung des Weltlichen und weltlicher Verstrickung“ (ebd., S. 126) erweist.

Das im engeren Sinne als Vanitas-Stilleben bezeichnete Genre greift auf ein Arsenal an symbolischen Objekten zurück (Abb. 1): so etwa den Schädel – der seit dem 17. Jahrhundert ikonografisch das vollständige Skelett als Vergänglichkeitssymbol abgelöst hat (vgl. DeGirolami Cheney 1992, S. 115f.) –, die Sanduhr, die das unaufhaltsame Vergehen der Zeit impliziert, Bücher, die als Speichermedium einerseits den individuellen Tod überdauern, andererseits aber selbst aus



fragilem Material bestehen und daher auf die Vergänglichkeit von Gelehrsamkeit und Wissen verweisen (so genannte *Vanitas-studium*-Stilleben; vgl. Meijer 2008, S. 149) sowie eine ganze Anzahl weiterer Prunk- und Vergänglichkeitssymbole (z.B. Musikinstrumente oder Partituren, die für vergehenden Klang stehen, Öllampen oder Kerzen für schwindenden Rauch, Seifenblasen etc.). In Genrestilleben deuten weitere Elemente auf Vergänglichkeit, so etwa zerbrochene Objekte (Gläser, Nüsse), oder auf den Topos der Vanitas von Macht und weltlichen Gütern (Zepter, Krone oder andere Insignien, Schmuck, Kunstobjekte) bzw. allgemeiner: auf die Wandelbarkeit des Schicksals (Würfel, Spielkarten). Auch in Blumen- oder Früchtestilleben deuten einzelne Insekten oder kleine braune Flecken auf Verfall im Zustand von Fülle und Opulenz (vgl. DeGirolami Cheney 1992, 120f.). Porträts wurden in der Frühen Neuzeit bisweilen auf ihrer Rückseite mit einer Vanitas-Allegorie versehen (vgl. van Miegroet 1996, S. 881; Meijer 2008, S. 149), was schattenhaft auf den Tod des dargestellten Subjekts, und damit – manifestiert in den nur nacheinander rezipierbaren, gleichwohl simultanen Bildflächen – auf eine doppelte Zeitlichkeit verweist.

Vanitas-Malerei und -Dichtung stellen in der Frühen Neuzeit „ein internationales Phänomen mit unzähligen bedeutungsvollen Sinnbezügen“ (Meijer 2008, S. 153) dar. In Kunst und Literatur hat speziell das Barock ein umfängliches Repertoire an Symbolen und Figurationen der Vergänglichkeit entwickelt, deren Bedeutung als Epochencode bis heute ungebrochen ist. Der barocke Vanitas-Topos weist, wie schon dieses Stichpunkte zeigen, komplexe Zeitstrukturen und Temporalreflexionen auf. Nicht zuletzt diese Reflexivität über Zeit ist es, die ihn für die Gegenwart attraktiv machen und die auch das zentrale Thema des vorliegenden Beitrags ist. Sie beruht unter anderem auf folgenden Merkmalen und Parametern: einer Antizipation des Verfalls im Zustand der Blüte; einer Omnipräsenz des Todes; der ästhetischen Evokation einer (latenten) Synchronizität von Gegenwart und Zukunft – von Leben und Vergehen –; einer Ästhetik der Plötzlichkeit und Übergangslosigkeit sowie einer Negation linearer Zeit.

Es ist diese ‚ästhetische Eigenzeit‘ des barocken Vergänglichkeits-Topos, die von Künstler/innen und Autor/innen der Gegenwart aufgegriffen und zum Gegenstand künstlerischer Reflexion wird. Sie zeigt sich etwa in Darstellungen menschlicher *Memento-mori*-Schädel in Fotoarbeiten und Skulpturen, in der zeitbasierten Ästhetik des Verfalls neo-barocker ‚bewegter Stilleben‘ in

der Videokunst, in der Reflexion von Vanitas-Topoi in der Lyrik, in der Auseinandersetzung mit Vergänglichkeit in der Erzählliteratur oder im Spielfilm anhand von letalen Krankheiten (vgl. Benthien 2011). Vanitas wird in der Gegenwart stärker subjektiviert als in der Frühen Neuzeit, es finden sich vielfach Narrationen, in denen es um die Sterblichkeit konkreter Individuen geht. Andererseits gibt es auch eine Form der eher objektiven und überindividuellen Auseinandersetzung, wodurch der Gestus der Klage, des Leids zurückgenommen wird zugunsten von allgemeiner, zum Teil auch ironischer oder verspielter Zeitreflexion. In diesem Kontext steht auch die Arbeit von Koen Theys.

The Vanitas Record als belebtes Stilleben

Die skulpturale Installation *The Vanitas Record* entstand in einer Kooperation von Theys und der Kunsthalle Loppem (Belgien), wo sie 2005 in der Kunstschau ‚Locus Loppem‘ in einem ehemaligen Pferdestall des Schlosses fünf Wochen zu sehen war. Das von dem Künstler als dreidimensionales Stilleben bezeichnete Werk erstreckte sich über 15 x 25 Meter und wurde als ‚größtes Vanitas-Stilleben der Welt‘ angekündigt. Während der Präsentationszeit wurde es in Form einer technisch aufwändigen Videoarbeit remediatisiert, als die zeitüberdauernde Variante des vergänglichen materiellen Werks. Der Künstler sieht nicht die skulpturale Installation, sondern die daraus generierte Videoinstallation als das zentrale Werk an, wenngleich er beide als eigenständige künstlerische Entitäten betrachtet und auch den dokumentierten Produktionsprozess als Teil des Werkes ansieht.¹ Das Video ist also keine Dokumentation der Installation, sondern „a work on itself with different added contextual layers“². Letztere ist es auch, die etwa in der großen Ausstellung *C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst* (2010) im Musée Maillol in Paris gezeigt wurde. Auch auf Theys' Website findet sich das Video online.

Betrachtet man Fotografien der Loppemer Installation (Abb. 2), so wird deutlich, dass der immense Berg an Materie wie eine Anhäufung nutzloser zivilisatorischer Überreste wirkt und zugleich eine Akkumulation emblematischer Vanitas-Symbole ist, wobei verwelkende oder verwesende Elemente fehlen: unzählige menschliche Schädel, die seriell eingesetzt werden und insofern – anders als etwa in Porträts der Frühen Neuzeit – entindividualisiert sind; brennende oder erloschene Kerzen: schwindender Rauch; Prunksymbole (insbesondere Schmuck); Bücherstapel, wie im *Vanitas-studium*-Stilleben (unter anderem selbstreferentiell eingesetzte Kunstbände zur

1 „The sculptural installation was made only once, because a lot of energy, time and money is involved in making such an installation. / Often I make my works in 2 or more steps, to make it possible to produce them. In general I consider the video as the most important step. / By making an installation or a performance as a base for a video work, I can find different co-producers, coming from different backgrounds such as arts, theatre, cinema, ... etc. / Without these different co-producers, today it is almost impossible to produce my work. / Other steps in this process can be drawings and scale models or photo collages.“ Koen Theys, E-Mail an Claudia Benthien, 03.07.2015.

2 http://www.koentheys.org/video_folder/home_v_14.html. Letzter Zugriff: 01.06.2018.

zeitgenössischen oder frühneuzeitlichen Kunst, was einen unendlichen Entzifferungs- und Kontextualisierungsprozess nahelegt, aber auch ‚bildungsbürgerliche‘ Bucharrangements aus antiken Klassikern, modernen Philosophie- und Dramenbänden). Historische Objekte werden mit zeitgenössischen vermischt, zum Beispiel veraltete Technologie in Form von alten Computern, Weckern und Wanduhren, deren Ticken momenthaft zu hören ist und die die traditionelle Sanduhr des Vanitas-Stillements ersetzen. Hinzu kommt als modernes Vanitas-Symbol die Zeitung als Leitmedium des 20. Jahrhunderts, frei nach dem Motto: ‚Nichts ist so alt wie die Zeitung von gestern‘. Und es kommen hinzu: ca. 20.000 lebende Weinbergschnecken, die die Installation nach und nach mit leichten Schleimspuren überziehen und in diese *nature morte* ein verhaltenes und darin unheimliches Bewegungsmoment einfügen, ein „*temporales Denken der Skulptur*“ (Didi-Huberman 2008, S. 47). Während Vanitas-Symbole wie Uhr oder Totenschädel Zeit lediglich thematisieren, machen die Schnecken durch ihre Bewegung wie auch durch die Veränderbarkeit der Skulptur diese konkret erfahrbar (vgl. Weber 2004, S. 153).

Im frühneuzeitlichen Genre des Blumenstilllebens symbolisieren Schnecken Vanitas, weil sie die Blätter der Pflanzen fressen. Die Emblematisierung versteht sie nicht als Symbol für Vergänglichkeit, sondern eher für deren Gegenteil, für Langsamkeit, Bedächtigkeit sowie Bescheidenheit, Verschwiegenheit und innere Einkehr (die letztgenannten Eigenschaften nehmen Bezug auf das ‚Schneckenhaus‘ als Rückzugsort; vgl. Henkel/Schöne 1999, S. 620). In seiner Untersuchung *Schädel sein* stellt Georges Didi-Huberman im Abschnitt „Schnecke sein“ ferner einen assoziativen Zusammenhang zwischen menschlichem Schädel und dem Schneckengehäuse aufgrund ihrer morphologischen Ähnlichkeit als ausgehöhlte Objekte her (vgl. Didi-Huberman 2008, S. 23). In Theys' Installation haben die Weinbergschnecken, die nicht zuletzt auf den Schädeln herumkrabbeln, vermutlich mehrere Funktionen: Sie sind nur kurzzeitig in Bewegung – von einem ‚Schneckenwärter‘ animiert –, danach schlafen sie wieder, und verweisen so auf die

Kürze der vitalen Existenz. Sie haben durch ihre ostentative Langsamkeit und Behäbigkeit in der Bewegung eine widerspenstige ‚Eigenzeit‘. Und sie fügen in die Anhäufung von materiellen Artefakten eine subtile, unheimliche Lebendigkeit ein.

Skulptur und Video: *The Vanitas Record* als Installation von Zeit

Zentrales Merkmal von künstlerischen Installationen ist die Verschmelzung von Kunst- und Betrachtterraum (vgl. Burda-Stengel 2001, S. 127). Theys' skulpturale Arbeit ließe sich mit anderen Installationen vergleichen, die ebenfalls aus einer exzessiven Anhäufung von Objekten bestehen, so etwa den Arbeiten von Ilya Kabakow oder Thomas Hirschhorn. Ersterer ist ein Künstler der eher zum Thema Gedächtnis, Nachleben und materiellen Spuren von Katastrophen und Tod arbeitet und das Konzept der ‚totalen Installation‘ entwickelt hat (vgl. Kabakov 1994). So mag nicht wundern, dass in Theys' skulpturaler Installation auch ein Kabakov-Katalog liegt – eine semantisch bedeutsame intertextuelle Referenz, weil sich zur Vanitas der Aspekt von Erinnerung und Spurensicherung gesellt und auf diese Weise ein Spannungsverhältnis erzeugt wird. Demgegenüber steht im Zentrum der Installationen von Hirschhorn eher die Thematik des ‚Konsumschrotts‘ (etwa in seiner trashigen Rauminstallation *Crystal of Resistance* auf der Biennale di Venezia 2011, die den gesamten Schweizer Pavillon ausgefüllt hat; vgl. Bizzarri/Hirschhorn 2011). Mit seinen ausgedienten PC-Bildschirmen und Uhren weist *The Vanitas Record* eine mit Hirschhorn korrespondierende Ästhetik auf. Die Besonderheit von Theys' Installation im Vergleich zum Werk der beiden anderen Installationskünstler ist ihr ostentativ kunsthistorischer Impuls: die enge intermediale Bezugnahme auf das frühneuzeitliche malerische Genre des Vanitas-Stillements, das rematerialisiert, sodann remediatisiert und darin wieder dematerialisiert wird.

Während die skulpturale Installation den Eindruck von Monumentalität erzeugt – eine fast ‚erhabene‘ Überwältigung aufgrund der schieren Masse und Größe, mit der Theys an die in der Neo-Avantgarde wieder eröffnete Diskussion an das Erhabene anknüpft (etwa bei Barnett Newman und Anselm Kiefer) –, wird man in der Videoinstallation nacheinander in bedächtiger Folge mit einzelnen Artefakten konfrontiert, die erscheinen und gleich wieder verschwinden. Indem die Kamera an der Installation langsam entlang gleitet, selektiert sie kontinuierlich gestaltete, regelrecht komponiert wirkende Bildausschnitte und generiert ein Paradox: das Stillstellen durch Bewegung (Abb. 3–6). Theys' Video präsentiert sich im naturwissenschaftlichen Verständnis als „analysis of the installation“ (Lambotte 2013, S. 121). In der Bedächtigkeit der Kamerabewegung lässt sich aber auch ein pseudo-religiöses Moment erkennen, was an die Praktik der frühneuzeitlichen *meditatio mortis* gemahnt. Denn sobald sich die Betrachter/innen auf die Videoinstallation und ihr verlangsamendes Zeitregime einlassen, erfahren sie in den sich beständig wandelnden und doch ähnlich bleibenden Bildarrangements eine kontemplative, meditative Stimmung. Das Auftauchen und Schwinden der Vanitas-Objekte erlaubt mithin, diese selbst als vergängliche wahrzunehmen. In der eigentlichen *meditatio mortis* steht zwar die vergegenwärtigende Betrachtung und mithin Antizipation des eigenen Todes durch ein Individuum ebenso im Zentrum, wie

Abb. 3–6 Koen Theys: *The Vanitas Record*, Stills aus der Videoinstallation, 2005.





Vorstellungen des Jenseits (vgl. Wodianka 2004), gleichwohl gibt es diese strukturelle Ähnlichkeit von Erinnerung und imaginerter Vorwegnahme.

Durch das Close-Up wird aus der unermesslichen Zahl an Objekten eine jeweils überschaubare Anzahl fokussiert, die als kadriertes Bildarrangement in den Blick kommt und sich der Komposition traditioneller Vanitas-Gemälde angleicht (vgl. Lambotte 2013, S. 121f.). Dies wird durch artifiziell wirkende Lichtwechsel noch betont, die etwa eine Morgen- oder Abendstimmung suggerieren und einzelne Elemente visuell hervorheben. In der Videoinstallation werden demnach die dem Medium Video eigenen Mittel „so eingesetzt und gestaltet, dass im Betrachter altermedial gebundene Erfahrungen [...] abgerufen werden und insgesamt eine Illusion, ein ‚Als ob‘ des Malerischen entsteht“, wie Irina Rajewsky formuliert, die weiterhin bemerkt: „Mit den eigenen medienspezifischen Mitteln werden Elemente und/oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums thematisiert, evoziert oder [...] imitiert bzw. fingiert.“ (Rajewsky 2008, S. 56f.) Das Bezugssystem Malerei wird derart beim Sehen des Videos unwillkürlich „mitrezipiert“ (ebd., S. 57); es überlagert fortwährend das der Skulptur, was auch damit zusammenhängt, dass die skulpturale Installation als Ganzes dem Kamerablick durchgehend entzogen bleibt. Somit oszilliert die Videoarbeit zwischen Zwei- und Dreidimensionalität, Flächigkeit und Räumlichkeit. In diesem Oszillieren wird auch der Bildwerdungsprozess – von den skulptural angeordneten Artefakten zur flächigen Verteilung derselben – medial gespiegelt.

‚Videoinstallation‘ ist eine Bezeichnung die man üblicherweise verwendet, wenn es sich nicht um eine Einzelprojektion, sondern um ein Arrangement mehrerer Monitore oder Leinwände handelt (vgl. Lehmann 2008, S. 158). Diese *screens* werden im Raum situiert, wodurch Wahrnehmungs-Konstellationen entstehen, die insbesondere dann erfahrbar werden, wenn

sich die Betrachter im Raum bewegen. In Videoinstallationen wird der „räumliche Kontext, in welchem die Videobänder zu sehen sind, vom Künstler in den Raum des Museums oder der Galerie hinein‘installiert‘“ (Burda-Sprengel 2001, S. 115). Theys macht konkrete Angaben, wie seine Videoarbeit ‚installiert‘ werden soll:

In most of my video installations, the bottom of the projected image has to touch the floor. In doing so, the image interacts much more with the exposition space than when that same image is projected like a window on the wall. With a ‘window projection’, or cinematographic presentation, the work becomes a world elsewhere, while with the image touching the floor the work becomes more here and now; more theatrical or sculptural.

As *The Vanitas Record* refers to 17th century vanitas paintings, and so to paintings in general, the work on the contrary has to be projected without the bottom of the image touching the floor. However, to make a relation with my other works, and to keep the sculptural character of it, the work is preferably projected on a screen with a supportive construction under it, which is standing on the floor.³

Die Videoinstallation soll die Medialität und Materialität eines überdimensionierten Tafelbilds evozieren, nur ohne den dazugehörigen barocken Prunkrahmen (Abb. 7). Es soll eine hochauflösende Projektion sein, damit Details, etwa die Buchtitel, erkennbar sind. Der Sound soll sich in Stereo im Raum verteilen (also keine Kopfhörer) und der Raum soll verdunkelt sein, damit die Projektion mit ihm interagiert. Insofern das Video auf eine eigens angefertigte Wandfläche projiziert wird, die deutlich vor der eigentlichen Wand steht, handelt es sich trotz des immateriellen Mediums und dem Faktum, dass es ein *single-channel video* ist, um einen skulpturalen und raumbasierten Ansatz. Deswegen wird hier auch die vom Künstler vorgeschlagene Bezeichnung ‚Videoinstallation‘ übernommen. Theys hat auch betont, dass seine Arbeiten dezidiert für Ausstellungsräume und nicht für Kinos oder Computerbildschirme konzipiert sind. Damit rekurriert der Künstler auf zentrale Parameter der Medien- und Installationskunst, die einen anderen Betrachtungsmodus implizieren als das durch Vorführzeiten strukturierte Sehen eines Films im Kino. Für den Aufenthalt in einer Installation gibt es demgegenüber „kein Zeitdiktat im strengen Sinne“ (Rebentisch 2003, S. 194), da man sie selbstbestimmt betritt und verlässt. Zwar verändern sich die einzelnen Objekte üblicherweise nicht, sind also nicht der Zeit unterworfen, gleichwohl schreibt die Bewegung des Betrachters im Raum der Installation eine Zeitlichkeit ein (vgl. ebd., S. 162 u. 166).

In Theys’ skulpturaler Installation werden unbewegte Objekte (z.B. geschlossene Bücher) mit sich bewegenden Objekten arrangiert – die sich regenden Schnecken, aber auch die brennenden, Rauch verbreitenden Kerzen –; ihr ist demnach die Dimension der Zeit thematisch

3 Koen Theys, E-Mail vom 03.07.2015 an Claudia Benthien.

wie auch performativ inhärent. In der Videoinstallation wird erstens diese Verschränkung von ‚bewegt‘/‚unbewegt‘ verbildlicht (und durch das Close-Up noch betont). Zweitens ist das Medium selbst zeitbasiert, weswegen *The Vanitas Record* in einem potenzierten Sinn sowohl Raum- als auch Zeitkunst ist: „Nur dort, wo Installationen mit dieser Struktur zeitlicher Offenheit arbeiten, also auf ihre spezifischen Präsentations- und Rezeptionsbedingungen reflektieren, nur dort sollte man [...] von Installationen reden.“ (ebd., S. 194) Die hier betonten Charakteristika von Kunstinstallation weisen enge Verschränkungen von Raum- und Zeiterfahrung auf, wie sie für *The Vanitas Record* konstitutiv sind.⁴

Juliane Rebentisch unterscheidet bei Installationen mit zeitbasierten Medien drei temporale Modi und grenzt diese von der filmischen Erfahrung ab: „Zwischen beide Zeitmodi des Films – der dargestellten Zeit und der Zeit der Darstellung – drängt sich in der Betrachtung der Installation zunehmend eine Zeit, die weder mit der einen noch mit der anderen zusammenfällt: die Zeit der ästhetischen Erfahrung.“ (Rebentisch 2003, S. 196) Die ‚dargestellte Zeit‘ umfasst bei Theys (in der skulpturalen Installation wie in der Videoinstallation) etwa die Zeitangaben der verschiedenen Uhren – schon sie ist heterogen, da diese alle disparate Uhrzeiten anzeigen. Weiterhin ist hier die Objektwelt selbst zu nennen, die auf unterschiedliche historische Zeiten verweist und zugleich – wie am Beispiel der Kunstkataloge verdeutlicht – verschiedenste Epochen konstellierte. Die von links nach rechts gleitende Kamerafahrt entspricht der Linearität filmischer Bewegung. Sie beschreibt aber in der Bewegung um die auf einem Tisch platzierte Installation eine Kreisform entgegen des Uhrzeigersinns. Mithin wird eine Zeitlichkeit realisiert, die der üblichen Richtung von Zeitdarstellung (auch den noch funktionierenden analogen Uhren, die hier zu sehen sind) widerspricht. Eine klare ‚Zeit der Darstellung‘ in Rebentischs Sinne ist in der skulpturalen Installation nicht vorgegeben, da diese insgesamt fünf Wochen von morgens bis abends in der Kunsthalle Loppem zu sehen war. In der Videoinstallation beträgt die Zeit der Darstellung 33 Minuten, danach beginnt der *loop* von vorn. Durch die iterative Struktur wird Zeit zirkulär und nimmt damit auch ein Vanitas-Motiv auf, wie es im alttestamentlichen Buch Kohelet entwickelt wurde (besonders im Vers 1,9 „Was geschehen ist, eben das wird hernach sein. Was man getan hat, eben das tut man hernach wieder und es geschieht nichts Neues unter der Sonne.“). Dem biblischen Gedanken zufolge nimmt der Mensch nur das Vergehende wahr, das durch beständige Wiederkehr Ewige hingegen entzieht sich ihm (vgl. Lohfink 1987, S. 6–9). Auch diese Denkfigur wird in die mediale Struktur der Videoinstallation integriert.

4 „My works are made for exhibition spaces and not for movie theatres. This means that the public doesn't have to see the whole video to understand the concept of it. The public can stay as long as it stays in front of a painting, without having the frustration of having missed the point of the work. But if somebody wants to stay and see the whole video, some chairs or benches can make the viewing more comfortable. That doesn't mean that the exposition space should be turned into a movie theatre. Also people who just want to hang around for a few minutes, like in a normal exposition space, should be able to walk around.“ Koen Theys, E-Mail vom 03.07.2015 an Claudia Benthien.

Die ‚Zeit der ästhetischen Erfahrung‘ nach Rebentisch – oder: die ‚subjektive Zeit der Betrachtung‘ (vgl. Reither 2003, S. 200) – aber ist jene Zeitform, die sich erst in der individuellen Konfrontation mit dem räumlich präsentierten, zeitbasierten Kunstobjekt entfaltet. Gleichwohl ist festzuhalten, dass diese hier eher nicht die anderen beiden Zeitdimensionen dominiert. Denn die schiere Länge und immense Materialfülle der Installation steht in einem ostentativen Spannungsverhältnis zum Vanitas-Topos mit seinen Merkmalen der Kürze und Flüchtigkeit. Denkt man an Sigmund Freuds Formel, wonach der „Vergänglichkeitswert“ ein „Seltenheitswert in der Zeit“ ist (Freud 1949, S. 369), so wird die eklatante Distanz zu barocker Vanitas deutlich. Freud spricht davon, dass das Wissen um Vergänglichkeit und die Kürze des Seins in einer „Wertsteigerung“ (ebd.) resultiere (vgl. den Beitrag von Kirchhoff in diesem Band). Bei Theys ist eher das Gegenteil zu beobachten: Die unüberblickbare Fülle von Vanitas-Objekten löst eine Entwertung derselben aus, was für die skulpturale Installation und die Videoinstallation gleichermaßen gilt. Darin ist Theys' Ansatz durchaus ‚barock‘, wenn man sich auf Bryson bezieht, der betont hat, dass die Bildfläche in der Malerei seinerzeit als ein Fenster konzipiert wurde, das einen anderen Raum eröffnet, wohingegen die Vanitas „nichts von dieser Flucht in andere Welten [weiß], denn ihr Blickfeld bleibt auf die allernächsten Gegenstände beschränkt. [...] Das Transzendente ist nur in der Unfähigkeit zu spüren, es jemals zu erreichen“ (Bryson 2003, S. 130). Es ist nach Bryson die „Trägheit der Dinge“ und die „Versklavung“ des Menschen durch dieselben; erstere verkörpern in der Darstellung „unser eigenes Versagen und unsere eigene *Vanitas*“ (ebd.).

Meta- und Medien-Reflexivität der Vanitas in der Videoinstallation

Generell verhält es sich mit Blick auf Vanitas-Stilleben in der Videokunst so, dass mittels moderner Medientechniken in der Frühen Neuzeit noch nicht vorhandene Möglichkeiten der Zeiterfahrung und ästhetischen Wahrnehmung generiert werden: „An die Stelle der Vergänglichkeitsmetapher in den Stilleben des 17. Jahrhunderts ist die prozessuale Veränderung und damit auch der Verlust der Form getreten“ (Wagner 2011, S. 249). Dies gilt insbesondere für die Perzeption von Prozessen des Verwelkens oder Verwesens in Echtzeit, wie sie viele Künstler/innen anhand von Blumen-, Früchte- oder Jagdstilleben zelebrieren, die über Wochen gefilmt und dann im extremen Zeitraffer auf wenige Minuten kondensiert werden. Dies ließe sich an Dutzenden von Beispielen demonstrieren,⁵ es liegen auch erste Forschungsbeiträge dazu vor (vgl. Wagner 2011, von Flemming 2014, Janssen 2014). Bei diesen Video-Stilleben gibt es generell zwei Tendenzen:

5 Zum Beispiel Bruce Yonemotos Filminstallation *The Time Machine* (1999), mit zwei Lilien, die im Zeitraffer gefilmt iterativ blühen und verwelken; Sam-Taylor-Woods Videoarbeit *Still Life* (2001), die ein Arrangement von Früchten in einer Schale zeigt, wodurch das Vergehen von Zeit als organischer Verwesungs- und Verschimmelungsprozess konkretisiert wird, ebenfalls im extremen Zeitraffer-Effekt; Ursula Pallas interaktive Videoinstallation *Flowers 1* (2001/03), die einen sich sanft im Windhauch bewegenden Blumenstrauß präsentiert, sobald



einerseits eine dokumentarische, andererseits eine manipulative, bei der in den Verfall massiv eingegriffen wird (oder dieser auch nur simuliert wird). Theys' Arbeit ist im Vergleich dazu komplexer, weil sie ihre eigene Kommentierung beinhaltet und sich die intermediale Bezugnahme auf die Malerei durch das Abfilmen einer temporären Skulptur, wie ausgeführt, durchaus verkompliziert. Weiterhin wird das auf wenige Objekte beschränkte traditionelle Vanitas-Stillleben, das die meisten anderen Videoarbeiten nachahmen, bei Theys durch die Masse und Größe der Installation ad absurdum geführt.

Die in Videoarbeiten exponierte Eigenzeitlichkeit der Vergänglichkeit knüpft einerseits an wirkungsästhetische Desiderate frühneuzeitlicher Kunsttheorie an, andererseits wird in der medialen Bearbeitung ein Überbietungsgestus erkennbar, und damit auch eine Rivalität mit der vergangenen Epoche. Theys deutet dies nicht zuletzt durch die Wahl des Titel an, kann doch das Substantiv *record* verschiedenste Dinge bedeuten, u.a. ‚Aufzeichnung‘, ‚Schallplatte‘, ‚Bericht‘, ‚Erinnerung‘, ‚Verzeichnis‘ – aber eben auch ‚Rekord‘. In mehreren dieser Bedeutungsdimensi-

Betrachter/innen vor der Projektion verweilen, lösen sie – via Sensor – Videosequenzen aus; Sam Taylor-Woods Video *Little Death* (2002), das ein totes Kaninchen zeigt, das im Stil eines Jagdstilllebens am Hinterbein an einem Nagel hängt und im Zeitraffer zu einem verwesenden Kadaver wird; Arnold von Wedemeyers Videoarbeit *Pünktlich, Stillleben I* (2006), ein extrem beschleunigtes Verwelken von Blumen in einer Vase, dahinter ein TV-Bildschirm mit Wellen am Strand, unten davor Laufband mit Börsenkursen; Pia Maria Martins Videoarbeit *Vivace II* (2006), in der ein Blumenarrangement mit Früchten, Nüssen, einer Schnecke und einem flatterndem Schmetterling zu sehen ist, zunächst unbewegt, dann beginnen sich Blätter etwas ruckartig zu rühren und zu welken; die Blumen lassen in plötzlichen Schüben ihre Köpfe hängen; biochemische Prozesse werden auf spielerische, ironisch grundierte Weise im zeitbasierten Medium vorgeführt; Diána Kellers Videoarbeit *Still Life with Flowers* (2009), die einen Rosenstrauß präsentiert, aus dessen Blüten nach und nach die Farbe herausrinnt, bis diese farblos sind – eine der Zeit unterworfenen Dekomposition der gemalten *nature morte*, die mit der Farbe die zentrale Essenz des ‚alten‘ Mediums Malerei schwinden lässt.

onen wird der Aspekt des Archivierens und Festhaltens betont, wie er ja auch in traditionellen Vanitas-Bildern zum Tragen kommt, die in ihrer konstellativen Anordnung von Objekten diese archivieren und sammeln, nicht ohne zugleich ebendiese Praktiken in Frage zu stellen. Mit der Formel vom *Vanitas Record* wird ferner suggeriert, dass Vergänglichkeit selbst es ist, die hier ‚aufgezeichnet‘ wird. Eine solche Lesart ist mehrdeutig, insofern der Videoinstallation ja ein Aufzeichnungsvorgang zugrunde liegt, ein *recording* der skulpturalen Installation. Beide Werke sind, auf je eigentümliche Art und Weise ephemere: Die skulpturale Installation, weil sie sich im Verlauf der Ausstellungszeit durch die Schnecken, Kerzen etc. verändert und nur für einen begrenzten Zeitraum existiert; die Videoinstallation aufgrund ihrer medial bedingten Transitorik. In der Videoarbeit wird ferner durch den sichtbaren Rauch von soeben ausgeblasenen Kerzen ein weiteres zentrales Vanitas-Zeichen eingesetzt, das hier nicht bloß symbolisch, sondern performativ zum Einsatz kommt: Unsichtbar bleibt das Subjekt, das die Kerzen ausgeblasen hat, wahrnehmbar ist allein der kurze Moment danach, bevor auch der Rauch schwindet.

Die Videoinstallation setzt sich auch akustisch meta-reflexiv mit Vanitas auseinander. Denn die Schnecken sind nicht nur ein auffälliges visuelles Element, sondern auch hörbar: man nimmt ihre Bewegung, das Knirschen, Scharren und Klacken ihrer Häuser akustisch wahr, in manchen Abschnitten des Videos gar als dominantes Sound-Element. Aber es sind auch andere Zeit-Zeichen zu hören: das schnelle Ticken von Uhren, das Klicken von Weckern, traditionelle akustische Sound-Effekte wie ein krähen Hahn, muhende Kühe, Kirchenglocken und eine surrende Fliege, was an ländliches Leben auf einen Bauernhof erinnert, also an zyklische Zeitvorstellungen (Tageszeiten, Jahreszeiten). Mit der Fliege wird auch ein traditionelles Vanitas-Symbol auf akustischem Wege eingebracht. Die Tonspur der Videoarbeit wirkt hochgradig artifiziell, da unterschiedliche Sound-Elemente ein- und ausgeblendet werden, wodurch der manipulative Herstellungsprozess von Assoziationen bei den Rezipient/innen eigens betont wird. Zwischen den durch Sound unterlegten Passagen schwebt die Kamera weiter um die nun minutenlang ‚stumm‘ bleibende Skulptur herum, wodurch der Anschein erweckt wird, die Zeit stehe still – oder das Konzept des ‚Stilllebens‘ sei nun auch akustisch abgebildet.

In den zweiten Teil der Videoinstallation wurde, zunächst nur akustisch, später auch audiovisuell, Material aus Interviews mit dem Künstler und der Pressekonferenz zur Ausstellungseröffnung in der Kunsthalle Loppem eingefügt. Die Ausschnitte verweisen auf *The Vanitas Record* und stellen zugleich einen ironischen Meta-Kommentar des Werks dar. Weder die Redner/innen noch der Künstler sind zu sehen, zu hören ist ausschließlich eine Kakophonie der kommentierenden und debattierenden Stimmen. Was man jedoch sieht (und hört) sind die zahlreichen Kamerteams, die sich zur Pressekonferenz versammelt haben und die die ihnen gebotene Deutungen des Kunstobjekts ihrerseits aufzeichnen (Abb. 8). Ihre Beobachtung wird selbstreflexiv von der aufzeichnenden Kamera beobachtet. Anders als zuvor, wo die Kamera um das Kunstobjekt herum schwebt, es von außen umkreist, ist die Bewegung hier eine von innen nach außen, weil die Kameraleute und Fotografen kreisförmig um das – unsichtbare – Zentrum hin angeordnet sind. Gefilmt wird mithin aus der Objektperspektive, was man reflexiv so deuten kann, dass das Kunstwerk hier regelrecht ‚zurückblickt‘ (vgl. Didi-Huberman 1999). Die Geräusche von Kamera-

verschlüssen und Blitzlichtern sind deutlich hörbar, was in einem offensichtlichen Kontrast zur nicht wahrnehmbaren Aufzeichnungsinstanz der Videoarbeit selbst steht. Nach Stoffel Debuysere dienen die Tonaufnahmen von extensiven Reden, tosendem Applaus und das Bombardement aus Klicken und Blitzlichtgewitter weniger dazu, die Mediatisierung als Form der Verhüllung der Dinge zu entblößen, sondern eher dazu die inhaltliche Entleerung der Vanitas-Symbolik auszustellen (vgl. Debuysere 2005).

Dass die Medienvertreter in leicht verfremdeter Slow-Motion gezeigt werden, gleicht sie der verlangsamten Zeit, also dem Tempo der Schnecken an, die die Vanitas-Objekte nach und nach mit ihrem Schleim überziehen. Dies ist, anders als von Debuysere akzentuiert, als deutliche Form der Medienkritik und eine Problematisierung des zeitgenössischen Kunst-Spektakels lesbar (dass sich in den Bücherstapeln auch Guy Debords *Die Gesellschaft des Spektakels* findet, ist demnach kein Zufall). Zugleich weist bereits die skulpturale Version, insbesondere aber die Videoarbeit, eine potenzierte Ironie und konzeptuelle Distanz zum frühneuzeitlichen Genre der Vanitas-Darstellung auf, die als multireferentiell zitierte und bombastisch überbotene zum Medienspektakel wird, das reflexiv in das Werk integriert wird (vgl. Lambotte 2010, S. 23). Zwar waren Merkmale wie das Spiel mit dem Betrachter, Ironie und Humor auch schon den frühneuzeitlichen Gestaltungen eigen (vgl. Meijer 2008, S. 149), gleichwohl werden diese Prinzipien in der postmodernen Variante auf extreme Weise überboten. *The Vanitas Record* beinhaltet eine beständige Selbst-Kommentierung, durch die die künstlerische Arbeit zu einem *event* stilisiert wird: einem raumzeitlichen Ereignis in doppelter Hinsicht, das zunächst skulptural, dann als Video ‚installiert‘ wird.

Literatur

- BENTHIEN, C. (2010). ‚Vanitas, vanitatum et omnia vanitas‘. The Baroque Transience Topos and its Structural Relations to Trauma. In: Tatlock, L. (Hg.): *Enduring Loss in Early Modern Germany. Cross Disciplinary Perspectives*. Leiden, S. 51–69.
- BENTHIEN, C. (2011). ‚Vanitas mundi‘. Der barocke Vergänglichkeits-Topos in bildender Kunst, zeitbasierten Medien und Literatur der Gegenwart. In: Nordverbund Germanistik (Hg.): *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970*. Bern, S. 87–109.
- BIZZARRI, T./HIRSCHHORN, T. (Hg.) (2011): *Thomas Hirschhorn: Establishing a Critical Corpus*. Zürich.
- BORKHARDT, S. (2012): Zur Temporalität in Früchtebildern. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 6 (1), 31–49.
- BRYSON, N. (2003): *Stilleben. Das Übersehene in der Malerei*. Übers. v. Spelsberg, C. München.
- BURDA-STENGEL, F. (2001): *Andrea Pozzo und die Videokunst. Neue Überlegungen zum barocken Illusionismus*. Berlin.
- CHARBONNEAUX, A.-M. (Hg.) (2010): *Les vanités dans l'art contemporain*. 2. erw. Aufl. Paris.
- DE GIROLAMI CHENEY, L. (1992): Dutch Vanitas Paintings: The Skull. In: Dies. (Hg.): *The Symbolism of 'Vanitas' in the Arts, Literature, and Music. Comparative and Historical Studies*. Lewiston, S. 113–176.

- DEBUYSERE, S. (2005): *Vanitas Vanitatis*. In: *Arts numeriques*. Online unter: <http://bamart.be/en/pages/detail/4443>. Letzter Zugriff: 18.03.2018.
- DIDI-HUBERMANN, G. (2008): *Schädel sein. Ort, Kontakt, Denken, Skulptur*. Übers. v. Jatho, H. Zürich.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1999): *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. Übers. v. Sedlaczek, M. München.
- FLEMMING, V. von (2014): *Stilleben intermedial: eine Deutungsstrategie des Barocken von Sam Taylor Wood*. In: Dies./Kittner, A.-E. (Hg.): *Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen*. Wiesbaden, S. 289–314.
- FREUD, S. (1949): *Vergänglichkeit* [1916]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 10. Hg. v. Freud, A. u. a. London, S. 358–361.
- GRYPHIUS, A. (1963): *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*. Bd. 1. Hg. v. Szyrocki, M. Tübingen.
- HENKEL, A./SCHÖNE, A. (Hg.) (1999): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stuttgart [1967].
- JANSSEN, J. (2014): *Was itz und prächtig blüht / sol bald zutretten werden. Das Stilleben, bewegt*. In: Firmenich, A./Ders. (Hg.): *Still bewegt Videokunst und Alte Meister*. Bad Homburg, S. 13–29.
- KABAKOV, I. (1995): *Über die ‚totale‘ Installation/0 ‚total’noj‘ installjacji/On the ‚Total‘ Installation*. Übers. v. Leupold, G. Ostfildern.
- LAMBOTTE, M.-C. (2013): *The Vanitas Record*. In: Theys, K.: *Home Made Victories, Ausst.-Kat., Gent. Gent*, S. 121–122.
- LARGIER, N. (2007): *Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese*. München.
- LEHMANN, A. J. (2008): *Kunst und Neue Medien. Ästhetische Paradigmen seit den sechziger Jahren*. Tübingen.
- LOHFINK, N. (1987): *Gegenwart und Ewigkeit. Die Zeit im Buch Kohelet*. In: *Geist und Leben* 60 (1), S. 2–12.
- MEIJER, F. G. (2008): *Vanitas- und Bankettstilleben*. In: Sander, J. (Hg.): *Die Magie der Dinge. Stillebenmalerei 1500–1800, Ausst.-Kat., Frankfurt/M. Ostfildern*, S. 149–155.
- MIEGROET, H. J. van (1996): *Vanitas*. In: Turner, J. (Hg.): *Dictionary of Art*. Bd. 31. New York, S. 880–883.
- RAJEWSKY, I. (2008): *Intermedialität und ‚remediation‘. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung*. In: Paech, J./Schrüter, J. (Hg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*. München, S. 47–60.
- REBENTISCH, J. (2003): *Ästhetik der Installation*. Frankfurt/M.
- REITHER, S. (2003): *Wie lange dauert ein Bild? Dehnung, Dauer und Aktualität in der Medienkunst*. In: Hülsen-Esch, A./Körner, H./Reuter, G. (Hg.): *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*. Köln, S. 199–219.
- SCHOLL, D. (2006): *‚Vanitas vanitatum et omnia vanitas‘: Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematik*. In: Knopp, V./Dies. (Hg.): *Bibeldichtung*. Berlin, S. 221–260.
- SYKORA, K. (2010): *Zeitflächen. Cornelis de Vos ‚Allegorie der Vergänglichkeit‘ und die Seifenblasen der Moderne*. In: Flemming, V. von/Kittner, A. E. (Hg.): *Barock – modern? Köln*, S. 29–56.
- THEYS, K. (2013): *Home Made Victories, Ausst.-Kat., Gent. Gent*.
- WAGNER, M. (2011): *Vom Nachleben des Stillebens im bewegten Bild*. In: Gockel, B. (Hg.): *Vom Objekt zum Bild. piktoriale Prozesse in Kunst und Wissenschaft, 1600–2000*, S. 245–263.

- WEBER, G. J. M. (2004): Zeit im Bild. Zu einem Darstellungsproblem in Gemälden alter Meister. In: Klose, J./Morawetz, K. (Hg.): Aspekte der Zeit. Zeit-Geschichte, Raum-Zeit, Zeit-Dauer und Kultur-Zeit. Münster, S. 153–164.
- WELTZIEN, F. (2011): Stillgestelltes Leben. Die Übersetzung von Natur ins Bild. In: Gockel, B. (Hg.): Vom Objekt zum Bild. Piktoriale Prozesse in Kunst und Wissenschaft, 1600–2000, S. 189–213.
- WODIANKA, S. (2004): Betrachtungen des Todes. Formen und Funktionen der ‚meditatio mortis‘ in der europäischen Literatur des 17. Jahrhunderts. Tübingen.

Abbildungsnachweise

- MUSÉE MAILLOL (Hg.) (2010): C´est la vie. Vanités de Pompéi à Damien Hirst. Ausst.-Kat. Paris.
- THEYS, K. (2013): Home Made Victories. Ausst.-Kat., Gent.
- © Koen Theys, Belgien.
- © National Gallery, London (Postkarte).

Katharina Sykora

Enden und Verfliegen

Schädel, Insekten und zwei Temporalitäten der Vanitas in der zeitgenössischen Fotografie

Abstract

Dieser Beitrag nimmt drei Perspektiven ein. Zunächst geht es um Ikonografien der Fliege und des Totenkopfes innerhalb der Stillebenmalerei seit der Frühen Neuzeit und um die doppelte Vergänglichkeitsmetaphorik, die aus der Kombination von Motiv und Genre resultiert. Zudem geht die Untersuchung der Frage nach, welche medialen und semantischen Verschiebungen bei dem Übertrag dieser dichten Vanitas-Konfiguration in die Fotografie entstehen. Mein Fokus liegt dabei auf den zeitgenössischen Arbeiten der amerikanischen Fotografin Paulette Tavormina und ihren zwischen 2013 und 2015 entstandenen Re-Inszenierungen historischer Stilleben-Darstellungen. Aus der motiv- und gattungsspezifischen sowie der medialen Perspektive ergeben sich schließlich Fragestellungen, die das Thema Vanitas in seiner moralisierenden wie auch zeitlichen Dimension thematisieren. So stelle ich zwei konträre Formen der Temporalität in den Stilleben mit Fliege und Totenkopf zur Diskussion: das Enden und das Sich-Verflüchtigen.

Historische (Um)Codierungen des Totenschädels als Zeichen menschlicher Vergänglichkeit

Seit der Antike gehören Skelett und Totenschädel zu einer Emblematisierung der Endlichkeit menschlichen Lebens, insofern das Gebein den Abschluss der Verwesung anzeigt, die dem Toten die individuelle Gestalt raubt. Karl Jaspers sprach daher von ‚Ver-Wesung‘ im Sinne des postmortalen Verlusts des einmaligen Wesens eines Menschen. (Jaspers 1967, S. 11) Da nicht erst seit dem Zeitalter der Physiognomik und Kraniologie (z.B. bei Johann Caspar Lavater, Franz Joseph Gall) Kopf und Gesicht als besonders aussagekräftige Indikatoren für den Charakter einer Person gelten, ist dem Totenschädel diese Entindividualisierung in besonderem Maße eingeschrieben. Doch markiert der Totenschädel nicht nur das Ende respektive die Grenze der identitären Ähnlichkeit mit dem Lebenden; als leeres Behältnis ohne Gehirn bezeichnet er zudem den Verlust dessen, was den Menschen von anderen Lebewesen unterscheidet: sein Bewusstsein (vgl. Didi-Huberman 2008).¹ Als Reste des Körpers, die am längsten nach dem Tod erhalten bleiben, eignet Skelett und

¹ Georges Didi-Huberman untersucht das Verhältnis von Hirn und Schädel anhand anatomischer Zeichnungen, Vanitas-Ikonografien und künstlerischen Plastiken.

Schädel zudem eine komplexe, hybride Temporalität, die in unserem Zusammenhang interessiert. So indizieren sie den Tod im Modus der abgeschlossenen Vergangenheit: Dieser einstmals lebendige Mensch ist gewesen. Zugleich zeigen sie einen Prozess des Endens an, nämlich die physische Metamorphose des Menschen nach seinem Tod, die letztlich zu seiner vollständigen materiellen Auflösung führen wird. In diesem Modus des Dazwischen – als Zeichen der abgeschlossenen Verwesung und Hinweis auf eine vollständige zukünftige Nichtung ist das Gebein zugleich ein bleibender Bestandteil des Toten wie des Lebenden, der auch Jahrhunderte über seinen Tod hinaus bestehen kann. Kurzum: Aus der Perspektive ihrer Betrachter*innen sind Skelett und Totenschädel sowohl Indikatoren eines Vergangenen (der Spur des Verstorbenen), wie einer fortwährenden Gegenwart (des im Prozess der Zersetzung Befindlichen) und des Zukünftigen (des finalen Zerfalls). Das hat eine ikonografische Dichte in literarischen und bildlichen Darstellungen evoziert, wo es um Reflexionen über die Endlichkeit des Menschen geht (vgl. Gernig 2001).

Einen Höhepunkt der Skelettdarstellungen erlebten die abendländischen Künste vom Spätmittelalter bis in die Epoche des Barock. Seit dem 14. Jahrhundert unterlag die europäische Bevölkerung einer besonders dichten Folge von Hungersnöten, Erdbeben, Kriegen und vor allem Seuchen wie der Pest, die in kürzester Zeit bis zu einem Drittel der Population hinwegraffen konnte. Die berühmten, an öffentlichen Mauern angebrachten und in zahlreichen Stichen verbreiteten Totentänze stammen aus dieser Zeit. Sie zeigen jeweils einen ‚Knochenmann‘ mit seinem lebenden Pendant, der aus allen Schichten der Bevölkerung stammen konnte. Der (noch) Lebende wird von seinem ‚ganz persönlichen‘ Todesboten in den Tod geführt, gelockt, gezwungen. Der Tod wird hier – wie auch auf zahlreichen Grabsteinen – als sogenannter *transi* dargestellt, als in Verwesung befindlicher Leichnam, der als Personifikation des Todes in den Totentänzen ‚unheimlich‘ lebendig agiert,² während er als Darstellung eines individuellen Toten ungeschönt dessen persönliche physische Nichtung anzeigt. Die Figur des *Transi* ist zeitlich ambivalent, insofern sie den Übergang vom Leben zum Tod oder vom Leichnam zum Knochengerüst als Prozess darstellt. Dieser Übergang wird einmal als Sprung oder Riss zwischen Leben und Tod markiert – so steht die Posaune des *Transi* im Totentanz für die Plötzlichkeit des Todes durch Krieg und Pest (vgl. Etzelstorfer 2002, S. 173) –, ein anderes Mal wird die langsame Dauer der körperlichen Zerstörung nach dem Ableben gezeigt. Als Appell an die Betrachter*innen sind beide Formationen im Sinne eines *memento mori* moralisch grundiert.

Die Konzentration auf den Totenschädel im religiösen Besinnungsbildern und Stillleben entwickelte sich besonders in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts (Abb. 1). Nach Ingvar Bergström (1983, S. 154) ist der Totenschädel hier meist umgeben von drei Gegenstandskategorien. So befindet er sich erstens in der Nachbarschaft von Objekten des kurzen irdischen Lebens, die dem sinnlichen Vergnügen, dem Wissensdurst und der Demonstration von Reichtum dienen (etwa Blumen für den Geruchssinn, Wein und Früchte für den Geschmacksinn,

2 ‚Unheimlich‘ ist hier durchaus im Freud’schen Sinne gemeint, der in seinem gleichnamigen Aufsatz die psychischen Irritationen beschreibt, die dann entstehen, wenn unsere Wahrnehmung nicht zu unterscheiden vermag, ob jemand/etwas tot oder lebendig ist.



Abb. 1 Pieter Claesz, *Vanitas mit Violine und Glas*, Öl auf Leinwand, ca. 1628.

Musikinstrumente für den Hörsinn; Bücher, Messgeräte, Globen für den Willen zum Wissen und Schmuck, feines Glas oder Porzellan für die Demonstration von Reichtum). Sie symbolisieren sowohl das *carpe diem* („Nutze den Tag“) wie das *memento mori* („Bedenke, dass auch Du sterben wirst“). Zweitens ist der Schädel umgeben von Gegenständen, welche die Vergänglichkeit des Lebens symbolisieren, indem sie explizit die ablaufende Zeit thematisieren (Sanduhr, Seifenblase, brennende Kerzen, rauchende Pfeifen). Und drittens befinden sich die Schädel inmitten von Objekten, die gleichnishaft Auferstehung und ewiges Leben darstellen (zum Beispiel dem Schmetterling als Symbol der unsterblichen Seele oder dem Lorbeer für den Nachruhm). Dem Totenschädel kommt hier eine andere Funktion zu als in den Totentänzen. Seine Dislozierung vom Skelett entindividualisiert ihn vollständig, macht ihn zum Objekt unter Objekten und hebt ihn endgültig auf die Ebene des Symbolischen. Hierdurch wird er semantisch offen für die ausgefeilte Dingkombinatorik im emblematischen Bedeutungsspiel der niederländischen Vanitas-Stilleben. In barocken Kirchengestaltungen lässt sich dieser Prozess besonders gut nachvollziehen. Hier wird der Totenschädel zunehmend zum allgemeinverständlichen Zeichen, das kaum mehr anderer Attribute bedarf. Er gilt nun für sich allein gesehen als ultimatives Zeichen für den Tod – so wie wir es vom heutigen Giftzeichen kennen.

Seit 2005 arrangiert und fotografiert die in New York lebende Künstlerin Paulette Tavormina Stillleben vor ihrer digitalen Kamera (Abb. 2). Dabei wählt sie vornehmlich Ding-Konstellationen, die sich auf niederländische Stillleben des 17. Jahrhunderts beziehen. Sie sammelt historische oder historisch anmutende Gegenstände, die sie dann zu Vanitas-Allegorien formiert (vgl. Durant 2016). Der Schädel mit dem vertrockneten Lorbeerkranz und die Muschel als leeres, totes Gehäuse eines einstmals lebendigen Wesens, die umgekippte abgelaufene Sanduhr und die Kerze, die bald abgebrannt sein wird, die Musikinstrumente, die stumm bleiben, die Bücher und Notenblätter, die vergilben und keinen Leser mehr finden (wie die zurückgelassene Brille indiziert): All dies sind vertraute Vanitas-Symbole, wie wir sie aus niederländischen Vorbildern kennen. In einigen ihrer Fotos nennt Paulette Tavormina sogar die Künstler im Bildtitel, an denen sie sich orientiert hat, mit ihren Initialen: in unserem Fall Pieter Claesz, desweiteren David Bailly und Philippe de Champagne (vgl. Malaguzzi 2016).



Es handelt sich bei Tavormina jedoch nie um direkte fotografische Nachstellungen. Vielmehr entlehnt sie lediglich gestalthaft Teilarrangements von ihren Vorbildern, die sie als ‚Gegenstands-inseln‘ in ihre Fotos überträgt und dort neu zusammensetzt. Aus diesen Re-Kombinationen gehen eigene Narrative des Vergänglichen hervor. Durch die Lichtinszenierung, die gedämpfte Chromatik und die teils abgenutzte Materialität der Gegenstände sowie durch deren instabile Lagerung und dichte Verschachtelung sucht sie ihre Nähe; durch pointierte Abweichungen interpretiert sie jedoch deren Bilder in einem interpikturalen Übersprung zugleich neu: etwa wenn sie im Falle von Pieter Claesz an die Stelle der Glaskugel mit dem sichpiegelnden Konterfei des Malers einen Schmetterling setzt und damit das selbstreferenzielle Symbol der Vergänglichkeit künstlerischer Eitelkeit durch das Symbol des Vergehens physischer Schönheit, aber auch des Versprechens eines Fortlebens der Seele setzt.

Tavormina hat solche Ersetzungen und Verschiebungen in einem ganzen Set von Vanitas-Stilleben durchgespielt. Dabei ist einerseits eine wichtige Kongruenz zwischen ihr und ihren Vorbildern zu verzeichnen. So haben sie die Verfahren des Sammelns und Arrangierens der Dinge gemeinsam, die Voraussetzungen für ihre Stilleben-Darstellungen sind. Diese Akte gehen auf einer Meta-Ebene in die Semantik der Bilder ein. Denn sie rufen die moralisch als flüchtig und vergebens konnotierten Handlungen der Anhäufung materieller Güter, der Kumulation von Wissen und des sinnlichen Vergnügens auf, um sie zugleich in ihrem spektakulären Vorzeigestus als eitles *theatrum mundi* zu decouvrieren. Die ästhetischen Mittel des Malers und der Fotografin dienen somit zweierlei: Der perfekten Wirklichkeitsevokation der Einzeldinge und der Demonstration des Konstruktions- und Ereignischarakters ihrer Konfiguration und Darstellung. Bei Tavormina gewinnt diese Dichotomie eine weitere Ebene hinzu: So betont die Theatralität ihrer Präsentationen den Status ihrer Bilder als *inszenierte* Fotografie (vgl. Krüger/Crasemann/Weiß 2011) und zwar im spezifischen Sinne einer Wiederaufführung derjenigen Gesten, von denen wir annehmen, dass sie auch dem gemalten Bild von Pieter Claesz vorausgegangen sind:

den genannten Akten des Sammelns, Konfigurierens und Präsentierens. Hierdurch macht sie nicht nur ihr eigenes fotografisches Vorgehen reflexiv, sondern belehnt zudem die Gemälde des Niederländers retrospektiv mit der paradoxen Konnotation der Wirklichkeitsabbildung einer vorgängigen Inszenierung. Indem Tavormina diese Arrangements mit ihrer Kamera ablichtet, bestätigt sie eine solche Deutung ihres Vorbildes nicht nur, sondern bewahrt diese Konnotation auch für die Zukunft auf.

Und eine weitere Ebene kommt durch die wechselseitige, interpikturale wie intermediale Steigerung der theatralischen Aufführung einer perfekten Illusion von Realität hinzu: Sie verweist auf die Hybris des fotografischen Versprechens, Realität ungefiltert zu reproduzieren, Vergangenes festzuhalten und für die Zukunft zu bewahren. Indem ihre Stilleben nämlich so demonstrativ ihren Nachahmungs- und Aufführungscharakter vorzeigen, verweisen sie auch auf die Zeitgebundenheit ihrer eigenen Arrangements. Die Dinge werden zu Schauspielern auf einer Bühne, auf der in einem räumlich wie zeitlich begrenzten Rahmen ein ‚Stück‘ dargeboten wird. Sie lassen also implizit – und zwar unabhängig vom Symbolgehalt ihrer Aktanten – mitschwingen, dass deren Zusammenspiel lediglich vorübergehenden Charakter hat.

Dabei kommt die spezifische Vergewichlichkeit in den Blick, die der medialen Verfasstheit der Fotografie geschuldet ist: Der fotografische Schnitt durch Raum und Zeit, der mit jedem Klick der Kamera einen bedeutsamen Moment aus dem Fluss des Lebens lösen und bewahren will, sich jedoch vor dem Faktum sieht, dass auch bei noch so hochcodierten Arrangements nur ein einziger Moment festgehalten werden kann, dem ebensolche ‚gleich gültige‘ Augenblicke vorausgingen und folgen. Das Ansinnen, Zeit als *durée* darzustellen, wie auch das Ansinnen, Zeit im Bild festzuhalten, bleiben so auf der medialen Ebene auf radikale Weise zum Scheitern verurteilt: Denn das Davor und Danach der Stilleben bleibt für immer aus dem fotografischen Bild ausgeschlossen. Der theatralische Ereignischarakter der Vanitas-Arrangements vor der Kamera und die mediale



Abb. 3 David Bailly: *Selbstbildnis mit Prunkstilleben*, Öl auf Leinwand, 1651.



Verfasstheit des fotografischen Cut erzeugen somit gegenläufige Zeitlichkeiten, die jedoch eines gemeinsam haben: Die Auflehnung gegen das Vergehen; einmal als lebendiges Theaterspiel der Dinge, einmal als Versuch, diese Lebendigkeit zu fixieren und zu bewahren. Diese Spannung bleibt unaufgelöst. Aus ihr entsteht jedoch auf medialer Ebene eine fotografisch gewendete Vanitas-Erfahrung, die Tavormina zusätzlich zur Ikonografie ihrer Bilder mit thematisiert.

Dass Tavormina solche Heterochronien interessieren, lässt sich insbesondere an ihrer Adaption eines berühmten Vanitas-Gemäldes sehen, nämlich des Selbstbildnisses von David Bailly aus dem Jahr 1651 (Abb. 3 und Abb. 4). Bekanntlich hat sich Bailly, der bei der Erstellung des Gemäldes 67 Jahre alt war, in einem kleinen Bild-im-Bild-Porträt wiedergegeben, während er sich ein zweites Mal als zwanzigjährigen Maler zeigt, der mit seiner linken Hand das Altersporträt aufrichtet und den Betrachter*innen ostentativ zuwendet. Am Ende der verlängerten Diagonale – vom Kopf des jungen Künstlers über das zeitgenössische Selbstbildnis des 67-Jährigen im Medaillon bis zur Tischplatte – befindet sich rechts ein Totenschädel inmitten einer Fülle von Vergänglichkeitssymbolen. Eines davon ist ein Papier mit den allbekannten Worten „Vanitas Vanitatum Et Omnia Vanitas“, das wie eine *subscriptio* angebracht ist, ergänzt durch den Schriftzug „David Bailly pinxit A(nno) 1651“. Der Zettel scheint sich über die Tischkante hinweg in Richtung der Betrachter*innen zu entrollen. Mit seinem Malstock unterstreicht der junge Künstler die lineare, ‚abfallende‘ Perspektive von der Blüte des Lebens in die Nichtigkeit des Todes. Sie führt aus dem Bild hinaus in ein Jenseits der Darstellbarkeit. Die Blicke der beiden Künstlerselbstporträts aus dem Gemälde heraus setzen hier jedoch – ähnlich wie das Ausgreifen des Papierstücks in

den Raum der Betrachter*innen – einen zeitlichen Kontrapunkt: Sie versuchen uns durch ihre direkte Adressierung an sich zu binden, um sich mit der Gegenwart unserer Wahrnehmung zu verschränken, einer Gegenwart, welche damals die Zukunft des Malers nach dessen Tod war. Dieses zeitüberspannende Blickpotenzial ist ein Vermögen, an dem es den leeren Augenhöhlen des Totenschädels gebricht.

Mehrere temporale Ebenen durchkreuzen sich hier, die Tavormina aufgreift und umformt: So ist die zentrale Schaltstelle, an der die Linearität der dargestellten Lebenszeit des Künstlers invertiert wird, das ‚zeitgenössische‘ Selbstbildnis Baillys als 67-Jähriger im kleinen Einsatzbild. Mit ihm hält sich der Künstler im Sinne der Selbsterkenntnis den Spiegel seines Alters vor Augen, eine Empirik, die sich im Abstand des jungen Künstlers zum alten zugleich als Verstreichen seiner Lebenszeit vor unseren Augen entfaltet. Im selben Zuge stattet die ostentative Blickadressierung durch die doppelte Oberfläche des Medaillons und des Umgebungsbildes hindurch das Altersbild mit einer Präsenz aus, die zu sagen scheint: ‚Ich bin hier und jetzt der, der das Versprechen meiner Jugend erfüllt hat, und als solcher erhebe ich den Anspruch, Teil Eures gegenwärtigen Lebens zu sein‘. So verschränkt Bailly auf paradoxe Weise die Visualisierung seiner individuellen Vergangenheit als junger Mann, den er uns durch dessen innerbildliche Aktion des Zeigens zugleich als höchst präsente realitätsmächtige Handlungsfigur vorführt, mit der selbstbewussten ‚Gegenwart‘ seines Altersbildnisses und dem Naturalismus des Totenschädels, der in der Größe dem Kopf des jungen Künstlers entspricht. In dieser Trias der Repräsentationen seiner Selbst im Status der Jugend, des Alters und des Todes zeigt sich Bailly als Maler des Gemäldes jedoch zugleich in der vollen Potenz, über sich hinauszugehen und auch das Ende seines Seins, das zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes noch vor ihm lag, zu imaginieren und zu malen. Die Linearität der dargestellten Vergänglichkeit wird so durch die Gleichzeitigkeit der eigenen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Gemälde konterkariert und überschritten. Vanitas als Ausdruck der Trauer um die eigene Vergänglichkeit kippt dabei in ihr Gegenteil, nämlich in Vanitas als Hybris, die im Gemälde den eigenen Nachruhm schafft und damit den eigenen Tod zu transzendieren sucht.

Was macht Tavormina nun aus dieser Heterochronie ihres Vorläufers? Die Hypothese lautet: Sie übersetzt sie in die Thematisierung ihrer eigenen Person als Individuum und Künstlerin, und zwar in ihrer spezifischen Position als Fotografin. So hat sie das innerbildliche Selbstporträt Baillys durch eine weibliche Porträtminiatur ersetzt; zudem hat sie dort, wo das Einsatzbild Baillys in dessen Stillleben platziert ist, eine Glaskugel situiert, die sie aber nicht als Person spiegelt, sondern lediglich eine leere ‚dunkle Kammer‘ zeigt; und schließlich ist bei ihr das Stundenglas nur auf etwas mehr als die Hälfte abgelaufen, was bedeutet, dass die Fotografin, die bei der Aufnahme Mitte sechzig war, noch ein Drittel ihres Lebens vor sich sieht. Tavormina aktualisiert Baillys Bild, indem sie dessen Vanitas-Symbolik an die eigene Person bindet. Es ist jedoch eine vergleichsweise nüchterne Adaption, wenn sie anstelle des eigenen Konterfeis ein schwarzes Feld als Metapher der fotografischen *black box* einsetzt und das Instrument der Zeitmessung an ihrer individuellen Lebenserwartung ausrichtet. Dennoch ist auch bei ihr die künstlerische Hybris das fotografisch gewendete Meta-Thema der Vanitas-Darstellung.

In diesem Zusammenhang leiten zwei winzige Details im Bild der Fotografin die Betrachter*innen auf eine weitere Fährte. So zeigt die Miniatur die historische Frauenfigur im ähnlichen Zeigemodus wie den jugendlichen Bailly und auch sie weist auf einen Totenschädel. Zudem ist das ovale Bild genau an der Stelle platziert, wo bei Bailly der Totenkopf ruht. Tavormina interveniert also in die zeitliche Linearität von Baillys Arrangement: Dort, wo sein Altersbild im Medaillon erscheint, ist ihr weibliches Alter Ego platziert, allerdings weit in eine Vergangenheit zurückprojiziert, die, vom Kostüm her zu schließen, in die Lebenszeit Baillys fallen könnte.³ Während bei Bailly der biologisch-autobiografische Weg in den Tod als lineare Geschichte entworfen wird, deren Determinierung er in Richtung Zukunft zu überschreiten sucht, geht der Weg bei Tavormina in das Unbestimmte der Vergangenheit zurück, gesehen aus einer Perspektive der Gegenwart.⁴

Über Fliegen oder Die Flüchtigkeit des lebendigen Seins

Jenseits dieser zeitlichen Inversion scheint in der Adaption von Tavormina ein weiterer temporaler Aspekt auf, der zur zweiten Perspektive führt: zur Zeitlichkeit des Flüchtigen. In ihrem Foto befindet sich nämlich dort, wo bei Bailly die Seifenblase als Zeichen des *homo bulla* („Der Mensch ist nichts als eine Seifenblase“) über dem steinernen Putto schwebt, ein anderes Vanitassymbol: die Fliege.

Auch die Fliege ist seit der Antike ein wichtiges Emblem der Vergänglichkeit. Was ihre Eigenbewegung angeht, steht sie, anders als der Totenschädel, nicht primär für den finalen Verlauf des Endens, sondern für die erratische Bewegung der Verflüchtigung. Im Effekt auf das, was sie berührt, ist aber auch sie eingebunden in eine Symbolik der Vergänglichkeit als transformatorischem Prozess: So ist die Fliege Indikator für Tod und Verwesung, weil sie sich von Zuckern und Eiweißen ernährt, die beim Absterben von Pflanzen, Tieren und Menschen frei werden, und sie zudem ihre Maden in tote Organismen einsetzt und so zur Akzeleration ihres Verfalls beiträgt. Letzteres macht die Symbolik der Fliege jedoch vielseitig, insofern sie aus Sterben und Tod

3 Victoria von Flemming hat beobachtet, dass die kleinen Bildnisse an die frühen Selbstbildnisse Katharina Hemessens und Sofonisba Anguissolas erinnern. Sie vermutet daher, „dass sich Tavormina in diese Genealogie stellen wollte, um damit eine andere zu kreuzen. Bailly stellt sich ja in einem bestimmten, chiasmatisch ausformulierten Verhältnis zu seiner gerade verstorbenen Frau dar. Er hatte die deutlich jüngere Frau geheiratet, als er schon älter war, dennoch stirbt sie vor ihm. Botschaft des Bildes ist also, dass er im Hintergrund an der Wand ihr verblassendes, also gleichsam sterbendes und unvollendetes Porträt als ältere Frau malt.“ Dank an Victoria von Flemming für die Ergänzung. Aus dieser zusätzlichen Lektüre ließe sich schließen, dass Tavormina die subtile, triumphalistische Geste Baillys seiner verstorbenen Frau gegenüber wieder umkehrt, indem sie seine Position besetzt und dadurch seine Chronologie und Geschlechterposition invertiert.

4 Im Katalog synchronisiert Tavormina ihre autobiografischen Erzählungen über ihre Reise in die Vergangenheit der eigenen Familie in Sizilien mit ihrem Beginn der Arbeit an den historisierenden Stillebenfotografien und bindet ihre eigene Person und Historie an die Fotos (Tavormina 2016b, S. 155).



Abb. 5 Paulette Tavormina: *Roses and Figs*, Fotografie, 2013.

neues Leben generiert. Wie dem Totenschädel war ihr daher eine alte und lange ikonografische Geschichte im Kontext der Vanitas beschieden (vgl. Chastel 1984; Böhme 2014).

So war die Fliege in vielen Bildnissen der Madonna mit Kind Zeichen für die Menschwerdung Christi, denn als Insekt, das sich von Verweslichem nährt, weist sie den Gottessohn als Sterblichen aus, der sich dem Schicksal des Todes unterwarf. Andererseits tauchte die Fliege häufig als kleiner, aber unheimlicher Einspruch gegen die unverhüllte Lust am Reichtum und Wohleben des neuzeitlichen Besitzbürgertums auf, indem sie in deren selbstbewusste Repräsentation das allgegenwärtige Zeichen der Kurzlebigkeit aller irdischen Freuden einschrieb (vgl. Arasse 2011; Ebert-Schifferer 2002).

In den üppigen Blumen- und Früchtestilleben des 17. Jahrhunderts ist die Fliege oft in mehrfacher Funktion abgebildet. Zum einen ist sie Teil einer paradiesischen Natur, die in der Tradition antiker Xenien allen Lebewesen ohne deren Zutun die Fülle ihrer Früchte darbietet (vgl. Bryson 2003). Die Fliege ist daher Nutznießerin und – stellvertretend für die Betrachter*innen – Genießerin dieser Üppigkeit, die für alle Sinne etwas bereithält. Zum anderen sitzt die Fliege aber an Stellen, wo die Früchte bereits zu verderben beginnen und zeigt somit den Zerfall, der im Zentrum dieses Paradieses lauert.

Tavormina hat zahlreiche solcher Stilleben fotografisch arrangiert (Abb. 5). Dabei fällt auf, dass sie die Blumen- und Früchtearrangements vorwiegend vor einen hermetisch schwarzen Hintergrund setzt und die Standfläche – anders als in ihren Vanitas-Darstellungen mit Totenkopf – weitgehend im Dunkeln lässt. Wir haben es hier nicht mehr so sehr mit einer Guckkastenbühne zu tun, sondern mit einer fotografischen Ästhetik der Studiofotografie, die Personen vor einem schwarzen Fond gut ausleuchtet, um ihre besonderen Charakteristika hervorzuheben. Dadurch kommt eine weitere Assoziation auf: die der Ordnungen botanischer und insektografischer Klas-

sifikation, welche die Gestalt der einzelnen Pflanzen und Tiere als Präparate darstellen, die einer wissenschaftlichen Untersuchung oder einem Vergleich der Spezies dienen (vgl. Vogel 2014); ein Bildmodus, den Tavormina ebenfalls explizit aufgegriffen hat. Auch in den an historischen Vorbildern orientierten Stillleben der Fotografin scheinen die Früchte und Blumen wie in einem luftlosen Raum zu schweben.⁵ Durch ihre starke Ausleuchtung und durch die hohe fotografische Bildauflösung gewinnen sie im Einzelnen zwar eine ausgesprochen plastische Wirkung, sie scheinen mit ihrer Substanz aber immer nur einen sehr eingeschränkten Partiraum auszufüllen. Diese Reduktion der Dreidimensionalität bleibt nicht ohne Einfluss auf den Wirklichkeitseffekt und die Temporalität der fotografierten Flora und Fauna. Diese wirken in ihrem Hyperrealismus wie aus Kunststoff und ähneln eher Schmuckstücken in einem mit Samt ausgelegten Etui oder einem Artefakt in der ausgeleuchteten Museumsvitrine. Dadurch erschweren sie die Vorstellung, sie könnten verwesen. Daran kann auch die Fliege nicht viel ändern. Im Gegenteil: Sie wird in diese Anmutung von leblosen Präparaten hineingezogen und sieht selbst – auch aufgrund ihrer disproportionalen Größe und der ausgebreiteten Flügel – wie ein aufgespießtes Insekt aus.

Dies wird durch eine Beobachtung verstärkt, die auf alle Fliegen-Darstellungen in Tavorminas Stillleben zutrifft. Die Fliegen sind dort nie auf Blüten oder Früchten platziert, sondern schweben stets an deren Rändern vor dem schwarzen Hintergrund. Sie werden so räumlich, zeitlich und materiell zu Figuren des Liminalen, allerdings anders als in traditionellen Vanitas-Gemälden. Denn durch die spezifische Position des Insekts sind die Blüten und Früchte in ihren Fotos in einem Moment gezeigt, in dem sie gerade noch nicht von der Fliege als Indikatorin des Todes kontaminiert sind. Und auch den Insekten selbst ist der ‚Stachel des Todes‘ insofern genommen, als sie sich einreihen in die taxidermisch präparierten Objekte, die selbst einmal lebend, nun aber bereits in ein Artefakt verwandelt sind. Paulette Tavormina setzt hier die Funktion der Fliege als Symbol des Todes ein Stück weit außer Kraft.

Auf paradoxe Weise setzt sie aber gerade dadurch die mortifizierende Potenz der Fotografie, die immer nur etwas bereits Abgelebtes zeigen kann, in Szene. Denn den Fliegen in Tavorminas Fotos bleibt doch noch etwas Lebendiges, da sie ja nicht ruhend, sondern ‚im Flug‘ aufgenommen sind. Hier kommt das fotografische Medium wieder deutlich ins Spiel. Denn der Bewegung des Insekts ist schon mit bloßem Auge nur schwer zu folgen, noch schwerer ist es jedoch, Fliegen mit der Kamera einzufangen. Die Fotografin demonstriert auch hier das gesteigerte mediale Vermögen der Fotografie: etwas zu sehen zu geben, das sich dem apparatefreien Auge aufgrund seiner Flüchtigkeit entzieht. Indem Tavormina deutlich zeigt, dass das Erhaschen des Insekts nur aufgrund seiner vorherigen Tötung, Mumifizierung und Fixierung *vor* der Kamera (und eben nicht *durch* die Kamera) möglich ist, macht sie wiederum die Hybris der Fotografie bewusst, die Lebendiges zeigen will und doch nur Totes produziert.

⁵ In ihrer Serie mit dem Titel *Botanical* nahm Tavormina 2013 die klassifikatorische Anordnung botanischer Vorgänger*innen wie Maria Sibylla Merian oder Joris (Georg) Hoefnagels auf.

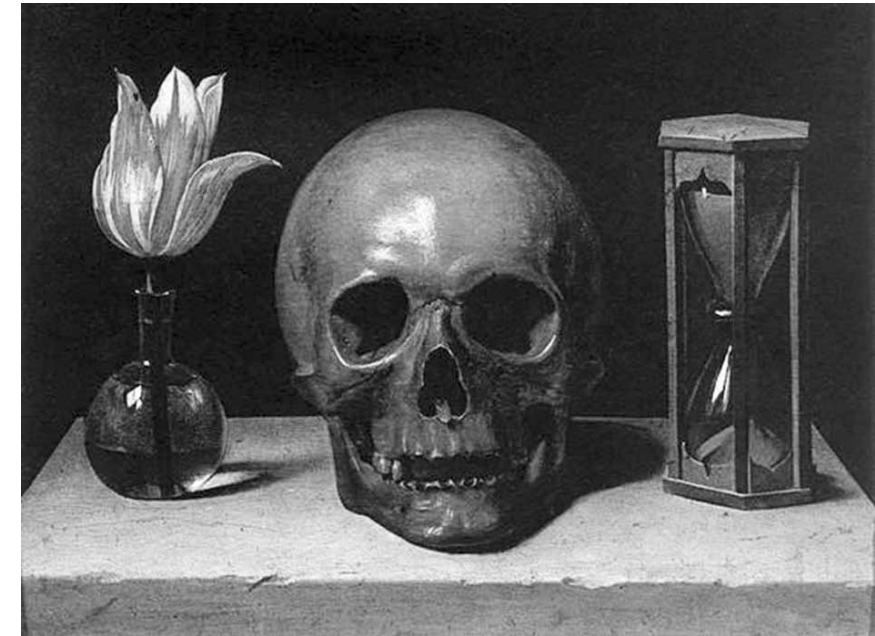


Abb. 6 Philippe de Champaigne: Stillleben mit Totenschädel, Öl auf Leinwand, 1660-1670.

Begegnung auf Zeit: Fliege und Totenschädel

Welche Temporalitäten aber werden wirksam, wenn Bilder den Totenschädel mit der Fliege zusammenführen? In der kunsthistorischen Genealogie taucht die Kombination aus Totenschädel und Fliege in religiösen Darstellungen wie dem Kreuzestod Christi auf (Vgl. z.B. Lorenzo di Pietro: *Die vier Kirchenväter*, Mitte 15. Jh.). Dort dienen sie zunächst als Indikatoren der ‚Schädelstätte‘, wo Verbrecher hingerichtet wurden und unbestattet verwesen. Die Positionierung des Schädels am Fuß des Kreuzes verleiht ihm jedoch eine eschatologische Dimension: Es handelt sich um den Schädel Adams, der durch die Todsünde die Sterblichkeit der Menschen mit verursacht hatte, und dessen Vergehen Christus nun durch seinen Tod sühnt. Das frische Blut aus seiner Fußwunde benetzt den Schädelknochen und signalisiert, dass den Menschen von nun an die Wiederauferstehung in Aussicht gestellt ist. Die überdimensionale Fliege, die auf dem Schädel auftaucht, ist als zeitlich-materiell vieldeutige Schwellenfigur eingesetzt. So steht sie für Verwesung, an dessen Ende Adams Schädel bereits angelangt ist, und für den Anfang neuen Lebens noch aus den letzten Spuren des Leichnams Christi, seines Blutes. Sie ist daher Symbol nicht nur des Endes eines Menschen (Adams), sondern einer ganzen Ära (der Unerlöstheit vom Tode durch Christus) und weist zugleich in die Zukunft (der Auferstehung und des ewig sich erneuernden Lebens).

In der Neuzeit verlagerte sich diese komplexe zeitliche Struktur in verschiedene Ausformungen des moralischen *memento mori*. In der kontemplativen Konfrontation von lebenden Menschen und Totenschädeln mit Fliege kommt die wechselseitige Adressierung zum Tragen, wie wir sie bereits aus der spätmittelalterlichen Totenikonografie unter dem Motto kennen: ‚Auch ich war, was Ihr seid‘ und umgekehrt ‚Was Du bist, werden wir sein‘.⁶ Diese wechselseitige ‚Adressierung‘



vom Totenkopf und seinen Betrachtern ist für unser Thema interessant, insofern sie eine spezifische Temporalität der fotografischen Rezeption präfiguriert: Denn angesichts jeder Fotografie müssen wir mit Roland Barthes sagen: „Das da (was ich hier und jetzt sehe), ist gewesen“ und zugleich „[d]ies ist tot und dies wird sterben“ (Barthes 1985, S. 106). Einer solchen Konfrontation respektive zeitlichen Verschränkung von Leben und Tod entspricht die Kombination aus lebendiger Fliege und Totenschädel. Ihr gemeinsames Auftreten ruft die Betrachter*innen der Gemälde moralisch zur *humilitas* auf; medial antizipiert es zugleich das *noema* der Fotografie.

Paulette Tavormina hat auch diese Ikonografie in einem ihrer Vanitas-Fotografien aufgegriffen (Abb. 6 und Abb. 7). Allerdings ist die Fliege hier in ein visuelles Versteckspiel eingebunden. Denn wir entdecken sie erst nach genauerem Hinsehen am Totenschädel, oder genauer gesagt auf dem Zweig des noch frischen Lorbeers, der ihn umkränzt. Eine kunsthistorische Referenz fällt bei diesem Beispiel unmittelbar ins Auge: Es handelt sich um Philippe de Champaignes äußerst reduzierte, parataktische Aufreihung von Tulpe, Totenkopf und Stundenglas aus den 1660er Jahren, die vor allem durch die frontale Anordnung der Objekte auffällt. (Abb. 6) Wir sehen uns auf diese Weise in die kontemplative Position eines Hieronymus oder der Hirten in der pastoralen Szene von *Et in Arcadia ego* versetzt und mit sehr unterschiedlichen Phasen der Vergänglichkeit konfrontiert: der gerade geschnittenen Tulpe (Zeichen des plötzlich durch den Schnitter Tod Aus-dem-Leben-Gerissenseins), des Schädels, auf dessen Stirn ein Lichtstrahl fällt, der jedoch als Zeichen göttlicher Inspiration schon lange ins Leere geht, und des Stundenglases,

6 Darstellungen des heiligen Hieronymus etwa durch Joos van Cleve 1550 oder des Themas *Et in arcadia ego* u.a. von Guercino 1618 sind Beispiele einer kontemplativen Konfrontation von Totenschädel und Mensch im ‚Hamlet’schen Sinne‘, die sich im 16.–18. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten.

das, noch kaum abgelaufen, doch nur eine kurz bemessene Zeitspanne erwarten lässt. Die drei Zeitebenen eines momenthaften Umsprungs vom Leben zum Tod, eines bereits abgeschlossenen Verwesungsprozesses und eines in absehbarer Zukunft zu erwartenden Endes, sind hier als klassisches *memento mori* aufgerufen.

Paulette Tavormina hat diese konfrontative Grundkonstellation übernommen, außer dem Schädel jedoch die Objekte und ihre Platzierungen wieder ausgetauscht: statt der Tulpe links nun die Rose rechts, statt des Stundenglases rechts die brennende Kerze links. (Abb. 7) Was ihre Fotografie von ihrem Vorbild jedoch grundlegend unterscheidet, sind die zahlreichen Requisiten, mit denen sie den Totenkopf mit Fliege zusätzlich ausgestattet hat und die in ihrer Häufung etwas Theatralisches haben: Da ist der noch versiegelte Brief, den der Titel ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Er lässt an Bilder Jan Vermeers denken, die womöglich von geheimen Liebschaften mit ungewissem Ausgang sprechen; dann sind da die Spielkarten und die Würfel, die niederländische Genreszenen fröhlicher Gelage assoziieren, aber auch als Symbole des wankelmütigen Glücks in Vanitas-Stilleben Eingang gefunden haben. Da ist die große Seifenblase, die wie eine Glaskugel anmutet, aus der wir die Anwesenheit der Künstlerin abzulesen suchen, aber wieder nur einen dunklen Raum erblicken, den auch die Fensteröffnungen nicht erhellen; darunter die kleine Seifenblase, die in ihrer Fragilität die barocke Allegorik des *homo bulla* aufruft. Auch die Materialität der Objekte erscheint überspitzt: Der grüne Lorbeerkranz steht in fast groteskem Kontrast zum ausgebleichten Knochen des Schädels, der eher wie ein Anatomiemodell denn wie ein realer menschlicher Totenkopf wirkt. Gerade im Vergleich mit der Sparsamkeit des Vorbildes, dessen strenger Aufreihung der Hauptakteure und dessen Fokus auf die naturalistische Darstellung,⁷ wirken all diese Attribute wie reine Staffage. Dazu trägt – wie bei den anderen Fotos Tavorminas auch – ihr artifizieller Aggregatzustand und die hermetische schwarze Fläche bei, die den Tiefenraum negiert und den Dingen den Charakter des Künstlichen verleihen.

Im Vergleich zu den vorangegangenen Fotos ist hier eine weitere Vervielfältigung von Zeitlichkeit zu verzeichnen. Indem die Fotografin ihr Objekt-Arrangement vollkommen theatralisiert, lässt sie alle Akteure – auch die lebendigen – gleichsam vor ihrer Kamera ‚posieren‘. Die Pose aber ist nach Roland Barthes bereits jene vorweggenommene Erstarrung, die das Foto dann im Moment der Aufnahme an jedem Lebewesen nochmals mechanisch vollzieht und die er als „Spektakel“ des Todes beschreibt (Barthes 1985, S. 17). Das heißt, Tavormina baut diesen Augenblick gleichsam in ihre Inszenierung vor der Kamera ein, spielt ihn uns vor: Sie führt im Foto ein Stück auf, nämlich den Übergang „von einer sich entfaltenden Zeit zu einer erstarrten Zeit, vom Augenblick zur Perpetuierung, von der Bewegung zur Immobilität, von der Welt der Lebenden in das Reich der Toten“ (Dubois 1998, S. 164).

Doch wo ist dabei die Fliege geblieben? Ist sie hier nur noch ein kleines Detail in einer Art Suchbild, das keine Auflösung bietet? Die Frage ist nicht eindeutig zu beantworten. Denn in der peripheren Position und ephemeren Existenz erzeugt die Fliege bei Tavormina eine zusätzliche

7 Die strukturelle Ähnlichkeit mit der spanischen Stillebenvariante der *bodegones* mit ihrem Prinzip der ästhetischen *humilitas* ist als indirekte kunsthistorische Referenz nicht zu übersehen.

temporale Ebene im Bild, die ohne sie fehlte. So versetzt gerade die Suche nach ihr und ihre Entdeckung unser Auge in jene erratische Bewegung, die der ihren gleicht. Unser Blick heftet sich mal an dieses, mal an jenes Objekt, touchiert mal diese, mal jene Oberfläche, und wird sich in dieser Bewegung bewusst, dass doch alles vor unserem Auge schon tot und nur fotografische Oberfläche ist. Wir werden uns dadurch der Zeitlichkeit unserer eigenen Betrachtung bewusst – und ihrer Flüchtigkeit (vgl. Siegert 2005).

Literatur

- ARASSE, D. (2011): *Le détail. Pour une histoire rapproché de la peinture*. Paris [1992].
- BARTHES, R. (1985): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*. Frankfurt/M. [1980].
- BERGSTRÖM, I. (1983): *The Masters of Vanitas Still Life*. In: Ders. (Hg.): *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*. New York, S. 154–190.
- BÖHME, H. (2014): *Das Handeln und Denken der Bilder oder Wie Fliegen den Betrachter verrücken*. In: Beyer, A./Gamboni, D. (Hg.): *Poesis. Über das Tun in der Kunst*. München, S. 59–94.
- BRYSON, N. (2003): *Xenien*. In: Ders.: *Stilleben. Das Übersehene in der Malerei*. München, S. 19–64.
- CHASTEL, A. (1984): *Musca depicta*. Mailand.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008): *Schädel sein. Ort, Kontakt, Denken, Skulptur*. Zürich/Berlin.
- DUBOIS, P. (1998): *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam.
- DURANT, M. A. (2016): *The Moment Allegorical*. In: Tavormina, P. (Hg.): *Seizing Beauty*. New York, S. 23–27.
- EBERT-SCHIFFERER, S. (2002): *Giotto's Fly and the Observation of Nature*. In: Dies. (Hg.): *Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l'Œil Paintings*. Washington, S. 163–179.
- ETZELSTORFER, H. (2002): *Das Spiel mit der Zeit im Dienste der christlichen Moral. Sinnbilder und Allegorien der Vergänglichkeit im Spiegel der Kunst*. In: Chvojka, E./Schwarcz, A./Thien, K. (Hg.): *Zeit und Geschichte, Kulturgeschichtliche Perspektiven*. München, S. 172–191.
- FREUD, S. (1968): *Das Unheimliche*. In: Ders.: *E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk in Daten und Bildern*. Hg. v. Wittkop-Ménardeau, G. Frankfurt/M., S. 7–18.
- GERNIG, K. (2001): *Skelett und Schädel. Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs*. In: Benthien, C./Wulf, C. (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg, S. 403–423.
- JASPERS, K. (1976): *Das letzte Porträt*. In: Eschen, F. (Hg.): *Das letzte Porträt. Totenmasken berühmter Persönlichkeiten aus Geschichte und Gegenwart*. Berlin, S. 7–11.
- KRÜGER, K./CRASEMANN, L./WEISS, M. (Hg.) (2011): *Re-Inszenierte Fotografie*. München.
- MALAGUZZI, S. (2016): *Gossamer Threads: Paulette Tavormina and the Golden-Era Still Life*. In: Tavormina, P. (Hg.): *Seizing Beauty*. New York, S. 7–21.
- SIEGERT, B. (2005): *Der Blick als Bildstörung. Zwischen Mimesis und Mimikry*. In: Blume, C./von der Heiden, A. (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*. Zürich, S. 103–126.

TAVORMINA, P. (Hg.) (2016a): *Seizing Beauty*. New York.

TAVORMINA, P. (2016b): *Afterword*. In: Dies. (Hg.): *Seizing Beauty*. New York, S. 155–157.

VOGEL, G.-H. (Hg.) (2014): *Pflanzen, Blüten, Früchte. Botanische Illustrationen in Kunst und Wissenschaft*. Berlin.

Abbildungsnachweise

SCHNEIDER, N. (1999): *Stilleben*. München.

TAVORMINA, P./MALAGUZZI, S. (2016): *Paulette Tavormina: Seizing Beauty*. New York.

Kristin Marek

Mediale Vanitas

Komplizenschaften mit dem Leichnam in der Malerei (Gijsbrechts, Caravaggio, Dumas)

Abstract

Bilder haben seit je her das Vermögen, sich als Metamalerei reflexiv mit den Bedingungen ihrer eigenen Bildlichkeit auseinander zu setzen. In Momenten ‚medialer Vanitas‘, wie sie der Beitrag nachvollzieht, ist es die Symbolik der Vanitas, welche gegen das Bild als solches gerichtet wird. Schon im Barock entstehen sie mit so unterschiedlichen Werken wie jenen Cornelius Norbertus Gijsbrechts und Michelangelo Merisi da Caravaggios, die als spezifisch ‚thanatologische Metamalerei‘ bezeichnet werden können. Sie zielen auf die mortifizierenden Strukturen bildlicher Repräsentation, ihre Medialität und Materialität. Doch auch in zahlreichen zeitgenössischen Bildern von Marlene Dumas finden sich solch selbstreflexive Momente medialer Vanitas und damit moderne Transformationen eines vormodernen Topos.

Marlene Dumas ist eine Künstlerin der Aneignung und Veränderung. Sie findet die Vorlagen für ihre Bilder in anderen Bildern: in der Kunst und der visuellen Kultur, in Büchern, Zeitungen, Journalen, im Internet oder Fernsehen und einer Vielzahl anderer Orte. Sie sammelt diese Bilder in Form von Polaroids, Fotoabzügen, Zeitungsausschnitten, Postkarten, Plakaten oder Katalogen. Dumas ist zudem eine bildtheoretisch reflektierende Künstlerin. Mehrdeutige Werktitel sind typisch, lassen mindestens zweifache Lesarten zu, die sich ebenso auf den Inhalt der Darstellung wie auf die Funktionsweise(n) des Bildes beziehen können. Ihre so leichthändig daherkommende Malerei nimmt Malerei keinesfalls leicht. In unzähligen Kommentierungen reflektiert und beschreibt die Künstlerin ihr Arbeiten am gemalten Bild: *The Image as Burden* – ‚Das Bild als Last‘ oder etwas freier vielleicht auch ‚Die Last des Bildes‘ – lautete dann auch der eine Arbeit aus dem Jahr 1993 (Abb. 1) zitierende Titel einer umfassenden Retrospektive ihres Schaffens.¹ Dieser Arbeit ist jene spezifische, formelhafte Verdichtung des Motivs eigen, wie sie Dumas wieder und wieder aufruft. Auf der in Öl, mit so schwerelosem wie bestimmtem Duktus bemalten Leinwand „trägt ein Mann eine Frau, die ‚das Bild‘ verkörpert – der darstellerische Stoff der Kunst, der Zauber des Visuellen, all das, wofür die Frau seit je her steht“ (Steiner 2001, S. 64). So lautet Wendy Steiners

1 Zwischen September 2014 und Mai 2015 machte diese Ausstellung an drei Stationen halt, dem Stedelijk Museum Amsterdam, der Tate Modern, London, und der Fondation Beyerle in Riehen bei Basel (vgl. Colewijn/Sainsbury/Vischer 2015, S. 64).

Abb. 1 Marlene Dumas: *The Image as Burden*, Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm, 1993.



Beschreibung der Pietà-ähnlichen Gruppe vor monochrom-dunklem Hintergrund, der die Körper wie freigestellt erscheinen lässt. Doch „[i]nzwischen“, beschreibt Steiner weiter, „ist [das Bild] zur Last geworden. Der Mann hält die Frau liebevoll und behutsam auf den Armen, obwohl sie schwer ist und ihm das Tragen Mühe bereitet. Ihr Kopf ist zurückgeworfen – man weiß nicht, ob sie bewusstlos oder tot ist“ (ebd.).²

Ambivalente Figuren, bei denen in der Schwebe gelassen wird, ob sie lebendig oder tot sind und bei denen auch die geschlechtliche Zuordnung in der Schwebe bleibt, sind zahlreich im Werk der Künstlerin. Zahlreich sind jedoch auch die vielen Darstellungen von ganz eindeutig toten Menschen. *Dead Man* von 1988 (Abb. 2) oder sein viel später entstandenes und um einiges größeres Gegenstück *Dead Girl* von 2002 (Abb. 3), aber auch die *Imaginary*-Reihe (2003), eine Folge erhängter Mädchen- oder Frauenkörper (Abb. 4), oder etwa die am Ende dieses Beitrags diskutierte Serie der *After*-Bilder (2003), Studien des körperlichen Verwesungsprozesses (Abb. 11–14), lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass es hier um Tote geht. Ist es die Faszination für das unfassbare Grauen, für die Brutalität und Gewalttätigkeit des Todes, gar für gewaltsame Tode, welche die Künstlerin so nachhaltig fesselt? Ist es das Pathos des Sterbens, der Endlichkeit, des Leichnams, das sich in so eindringlicher Art mit dem Pathos der Darstellung verbindet? All dies mag sein. Im Folgenden allerdings wird es um einen weiteren, anderen Aspekt dieser Bilder vor dem Horizont des Todes gehen, nämlich jenen der ‚medialen Vanitas‘. Er richtet mit dem Werkzeug der Vanitas-Darstellung das selbstreflexive Potenzial des Bildes auf die mortifizierenden Strukturen bildlicher Repräsentation, auf das Stillstellende, Verharrende, auf den Entzug von Leben und Lebendigkeit, den jede mediale Transformation mit sich bringt. In solchen verweisenden

2 „Die Frau“, folgert die Autorin nochmals weiter hinten im selben Text, „hier – das weibliche Bild –[,] scheint tot zu sein. Es ist kaum zu vermeiden, in der Pose der beiden Figuren eine profane Pietà zu sehen, in welcher der trauernde Mann die klagende Maria und die weibliche Figur den gekreuzigten Christus darstellen. Dadurch, dass das Geschlecht der beiden leicht ambivalent ist, wird dieser Bezug noch verstärkt. In einer klassischen Pietà beklagt Maria den Tod ihres Sohnes und mit ihm die christliche Liebe. Als Archetyp des bildlichen Pathos bis zur Aufklärung gültig, wird der gekreuzigte Gott jetzt durch die gekreuzigte Frau ersetzt, das Symbol der profanen Schönheit, welche die Kunst verhieß, als die Religion versagte, wird jetzt ihrerseits geopfert.“ (Steiner 2001, S. 33).



Abb. 2 Marlene Dumas: *Dead Man*, Öl auf Leinwand, 130 x 110 cm, 1988.

Momenten befassen sich selbstbewusste Bilder in ihrem Vermögen als Metamalerei, wie Victor Stoichita es nennt, reflexiv mit den Bedingungen ihrer eigenen Bildlichkeit (vgl. Stoichita 1998). Eine spezifisch ‚thanatologische Metamalerei‘, der es um das rückbezügliche Verweisen auf die mortifizierenden Strukturen bildlicher Repräsentation geht, vermag die Symbolik der Vanitas gegen das Bild als solches, seine Medialität, Materialität und Repräsentationsansprüche richten. Denn der Entzug an Leben, der den Leichnam kennzeichnet, ist es auch, der jede Form bildlicher Repräsentation grundiert, sie untergräbt und aushöhlt, jenes Weg-Sein im Da-Sein, jenes anwesende Abwesende, das aus jedem ‚Hier‘ und ‚Da‘ ein ‚Fort‘ und ‚Weg‘ zu machen versteht. Diese ästhetische Figur des Entzugs fundiert beide, Leichnam und Bild gleichermaßen. Es war Maurice Blanchot, der mit seinem Denken von Entzug und Abwesenheit die Philosophie des 20. Jahrhunderts maßgeblich prägte und zugleich früh auf die Parallele, die (un)heimliche Komplizenschaft von Bild und Leichnam hingewiesen hat. „Auf den ersten Blick“, schrieb er 1951, „ähnelte das Bild nicht dem Leichnam, doch es könnte sein, dass die Befremdlichkeit des Leichnams auch die des Bildes ist“ (Blanchot 2007, S. 27). Als Synonym des Bildes verstanden, wird der gemalte Leichnam zum Vanitassymbol, zum mahnenden Verweis auf die Scheinhaftigkeit der Welt, die Vergänglichkeit und Nichtigkeit allen irdischen Seins, schließlich auf Sterben und



Abb. 3 Marlene Dumas: *Dead Girl*, Öl auf Leinwand, 130 x 110 cm, 2002.



Tod. Seine Vergänglichkeitsrhetorik adressiert allerdings kein Außerhalb des Bildes, sondern die Verfasstheit des Bildes selbst und damit jenen latenten Entzug, welcher jeder Form bildlichen Zeigens inhärent ist. Ein solcher Moment ‚medialer Vanitas‘ findet sich in zahlreichen Bildern von Marlene Dumas, worauf der zweite Teil des Beitrags ausführlich zu sprechen kommt. In einem ersten, nun folgenden Teil wird hingegen zunächst geklärt, dass die selbstreflexive Wendung der ‚medialen Vanitas‘ keineswegs ein ausschließlich modernes Phänomen darstellt. Sie ist vielmehr in der Vanitaspoetik selbst angelegt und bereits in der vormodernen Bildkultur ausformuliert und konjugiert. Eine besondere Blütezeit erleben die Vanitasdarstellungen während des Barock, einhergehend mit einem sich formulierenden Bewusstsein für die Leichenhaftigkeit des Bildes, wie es sich exemplarisch in Werken Gijsbrechts‘ und Caravaggios findet.

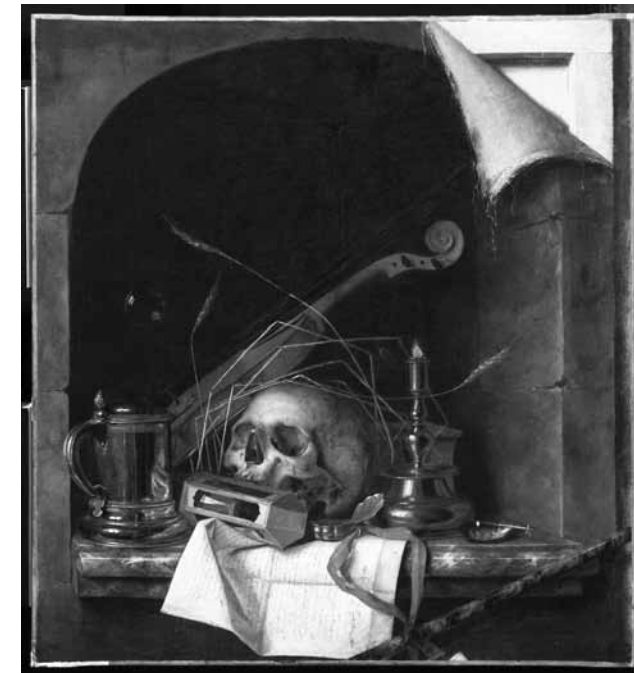
Vormodern, die Darstellung als Vanitas bei Gijsbrechts und Caravaggio

Der Vanitas-Begriff (dt. Wind, Windhauch, Luftgespinnst, auch Leere, Nichts, Nichtigkeit, Schein oder Vergänglichkeit; vgl. Scholl 2006, S. 224) ist dem alttestamentarischen Buch Kohelet der lateinischen Bibel entnommen, mit dem die christlich fundierte Vanitas-Allegorik begründenden Schlüsselsatz *vanitas vanitatum et omnia vanitas*: „Windhauch, Windhauch, sagte Kohelet, Windhauch, Windhauch, das alles ist Windhauch“ (*Koh* 1, 2; 12, 8), ist in der deutschen Einheitsübersetzung der Bibel zu lesen und weiter, „jeder Mensch unterliegt dem Geschick, und auch die Tiere unterliegen dem Geschick. Sie haben ein und dasselbe Geschick. Wie diese sterben, so sterben jene. Beide haben ein und denselben Atem. Einen Vorteil des Menschen gegenüber dem Tier gibt es da nicht. Beide sind Windhauch. Beide gehen an ein und denselben Ort. Beide sind

aus Staub entstanden und kehren zum Staub zurück“ (*Koh* 3, 16–20). Innerhalb der christlichen Eschatologie und ihrem Jenseitsglauben verbindet sich mit dem *memento mori* der Vanitas in der Vormoderne vor allem ein moralisch-didaktischer Appell an eine christliche Lebensführung (vgl. Quast 2013, S. 85). In der Moderne, für die der Tod „nur noch Abschluss, nicht mehr Übergang“ ist und die darum ausschließlich „das Leben als Erfüllungsort“ kennt, ist davon lediglich der Rest eines „säkulare[n], selbstbezogene[n] Carpe diem“ (ebd.) geblieben. Interessant für die hier verfolgte Frage nach einer medialen Vanitas, also nach einer mit der Semantik der Vanitas verbundenen Metamalerei, ist zunächst jedoch ein anderer der vielen weiteren Aspekte, welche die biblische Vanitas-Poetik bietet, nämlich ihre Reflexivität. Denn, wie Dorothea Scholl für den Bibeltext festhält,

[d]er sogenannte Prediger [Kohelet] predigt nicht, er reflektiert über die Flüchtigkeit und Nichtigkeit aller möglicher Existenzformen, die er, wie er immer wieder betont, aus eigener Erfahrung kennt. Die an die Erfahrung gebundene Erkenntnis bringt und zwingt ihn dazu, allgemein gültige ethische und religiöse Werte zu hinterfragen, zu relativieren oder zu entwerten. (Scholl 2006, S. 222)

Diese Form der Reflexion der Bedingungen der eigenen Existenz, mit der das Motiv der Vanitas bereits in seinem literarischen Ursprung verbunden ist, wird nicht allein den medialen Transfer in die bildende Kunst ermöglichen, sondern sich dort auch deren eigenen medialen Bedingungen zuwenden.



In den überaus zahlreichen Vanitas-Darstellungen der bildenden Kunst, die sich seit der frühchristlichen Antike finden, wendet sich die reflexiv-mahnende Rückbezüglichkeit in der Regel appellierend an das Bewusstsein der Betrachter*innen und damit an ein Außerhalb des Bildes (vgl. hierzu Delmotte 2010, Musée Maillol [Hg.], Vives-Ferrándiz Sánchez 2011). Die meist allegorischen Darstellungen rufen mit Requisiten wie etwa Totenschädel, Seifenblasen, ablaufenden Sanduhren, welkenden Blumen, erloschenen Kerzen oder auch auf Personifikationen der Endlichkeit, wie Chronos oder Terminus, die Vergänglichkeitsmetapher auf, deren Spezifikum in der beklagten Kürze einer als sinnlos wahrgenommenen Lebenszeit besteht.

Mit den Arbeiten des Malers Cornelius Norbertus Gijsbrechts (um 1610 – nach 1678), Hofmaler des dänischen Königs, findet sich zugleich ein Höhepunkt der Vanitas-Motivik wie eine einschneidende Perspektivverschiebung bzw. -erweiterung (zu seinem Werk siehe Köster/Brusati 1999). Die Verdichtung einzelner Vanitas-Motive zum Vanitas-Stilleben, wie sie besonders in der Malerei des Barock Konjunktur hat, führt Gijsbrechts weiter, nämlich „von der Darstellung der Vanitas zur Darstellung als Vanitas“, wie es Thomas Hensel in Anlehnung an Stoichitas Formulierung pointiert beschreibt (Hensel 2015, S. 329; mit Bezug auf Stoichita 1998, S. 310). Damit vollzieht das Bild eine reflektierende Wendung hin zu sich selbst und thematisiert nun seine eigenen mortifizierenden Strukturen, wie sie hier interessieren. Eine berühmte Trias von Gijsbrechts äußerst vielschichtigen Gemälden fächert diese Entwicklung in einem Dreischritt auf. So richtet sich *Vanitas* von 1669 (Öl auf Leinwand, 87,5 x 69,5 cm, ohne Abbildung), ein Gemälde, das mit ährenbekränztem Totenschädel, Kerze, Seifenblasen, abgelaufenen Stundenglas und



Abb. 6 Cornelius Norbertus Gijsbrechts: *Trompe l'oeil mit Atelierwand und Vanitas-Stilleben*, Öl auf Leinwand, 152 x 118 cm, 1668.



Abb. 7 Michelangelo Merisi da Caravaggio: *David und Goliath*, Öl auf Leinwand, 127,6 x 174,6 cm, 1606/07.

vielen weiteren Attributen des Vergänglichen tradierte Vanitas-Symbole versammelt³ und diese in gleichfalls typischer Weise in einer Nische präsentiert, seinen Appell der Vergänglichkeit noch in gängiger Form an die Existenz der Betrachter*innen und damit an das Außerhalb des Bildes. Doch bereits in einer weiteren, allerdings undatierten, heute als *Vanitas-Stilleben* betitelten Darstellung findet sich neben den Betrachtern*innen auch das Bild als solches adressiert (Abb. 5).

Im Unterschied zum vorherigen Bild (variierend durch die den Totenschädel umgebenden Gegenstände) hat sich in dieser Vanitas-Darstellung die Leinwand in der rechten oberen Ecke vom Rahmen gelöst und zeigt damit selbst bereits erste Anzeichen von Auflösung, Verfall und schließlich Zerstörung. Das reflexive Moment der Vanitas hat sich damit ins Selbstreflexive erweitert. Zu den weltlichen Dingen, die endlich sind und denen Vergänglichkeit inhärent ist, zählt auch das Bild als Ding der Welt. Der Hinweis der Vergänglichkeit ist damit nicht allein durch ein neues Symbol möglich, sondern richtet sich auf die Endlichkeit der spezifischen Materialität der bildlichen Repräsentation: die Keilrahmen und ihr Holz, die Leinwand und ihr Gewebe. Was

3 „Dem Schädel kommt eine geschickte Inszenierung zugute, die auf den bereits kristallisierten Symbolismus der *vanitas* anspielt. Flankiert wird er von einer erloschenen Kerze und einem abgelaufenen Stundenglas. Links eine Pfeife, Tabak und eine Zündschnur; rechts Muschel, ein Tiegel mit Seifenwasser und ein Strohalm. Zwei Seifenblasen schweben im Raum der Nische. Eine Krone von trockenen Ähren umgibt den Schädel, dessen Zahnloser Kiefer auf einer kleinen Geige über einem Pergamentblatt ruht; dieses ist schwer lesbar, trägt aber die Signatur des Malers. Das Ganze ist mit großer Sorgfalt ausgeführt und setzt die gattungsüblichen illusionistischen Kunstgriffe ein: die Seifenblasen und der polierte Leuchter reflektieren; die kleine Geige und das Pergament überragen die marmorne Schwelle der Nische. ‚Trompe-l’œil‘ und *vanitas* vermählen sich in einem Bild, das auf zwei Ebenen – der der ‚Form‘ und der des ‚Inhalts‘ – mit den Ideen von ‚Schein‘ und ‚Illusion‘ spielt.“ (Stoichita 1998, S. 301).

damit eröffnet wird, ist nicht weniger als die technisch-mediale Selbstreflexion der Malerei, das Verweisen des Bildes auf die materiellen Bedingungen seiner Bildlichkeit. Diese zweifache Gerichtetheit beschreibt auch Stoichita, wenngleich in anderer Lesart: Jene „Darstellung eines Gemäldes [...], [die] Trompe-l'œil-Darstellung eines Trompe-l'œil-Gemäldes“ (Stoichita 1998, S. 302f) verdoppelt „die Meditation über die Eitelkeit der Dinge“ (ebd.) durch das Vanitas-Motiv:

Diese Idee bezieht sich jetzt nicht mehr nur auf die Gegenstände in der Nische, sondern hat das Gemälde als solches erobert. Die herabhängende Leinwand lässt ihre Rückseite sehen und entblößt den Keilrahmen. Was wir sehen, ist *bloß eine Leinwand*, mit dem Bild auf der Vorderseite und dem Gewebe des Stoffs und dem Keilrahmen an der Rückseite. Die umgeschlagene Leinwand fängt an sich aufzulösen. Die obere rechte Ecke ist schon in Fetzen. (ebd.)

Präziser noch formuliert, hat die Idee der Endlichkeit nun auch das Bild als Repräsentation erfasst und bezieht sie nicht allein auf die Dingwelt, zu der eben auch Bilder als Gegenstände gehören, sondern grundsätzlicher noch auch auf die Struktur der bildlichen Repräsentation als solche. Für Stoichita jedoch ist es

[die] Arbeit des Malers – „die Malerei“ überhaupt – (...), die hier in Frage gestellt wird. Die Präsenz – oder die Spur – dieser Arbeit wird in der Handstütze, dem Malstock thematisiert, der in der rechten Bildecke „vergessen“ worden ist. Dort „schwebt“ er als ein zweites Zeichen, welches auf eine antithetische Weise mit der Lumpen-Leinwand im Dialog steht: der Malstock ist ein Instrument des *Machens*, das Herunterhängen der Leinwand ist ein Zeichen der *Auflösung*. Zwischen der Arbeit des Malers und der destruktiven Tätigkeit der Zeit wird eine Gleichung hergestellt. (Stoichita 1998, S. 303)



Abb. 8 Marlene Dumas: *Death of the Author*, Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm, 2003.



Abb. 9 Zeitungsausschnitt mit dem toten Louis-Ferdinand Céline.

Anders gewendet, sind es die *Medien* der Malerei, die Medien des dem Sein so ungleichen Scheins, nämlich Malstock, Farbe, Leinwand und hölzerner Keilrahmen, die hier als Bedingungen des Gemäldes, als konkret materielle Voraussetzungen der bildlichen Repräsentation gezeigt werden. Noch deutlicher wird dies in einem weiteren Bild der Trias. *Trompe l'œil mit Atelierwand und Vanitas-Stilleben* von 1668 (Abb. 6) – und damit ein Jahr vor dem ersten Beispiel *Vanitas* von 1669 entstanden – scheint den Fernblick auf das eben besprochene Gemälde *Vanitas-Stilleben* zu zeigen (wiederum mit einigen kleinen Abweichungen im Vergleich zum vorhergehend erwähnten Stilleben, den ährenumrankten Schädel wie die Mauernische allerdings beibehaltend). Damit ist in diesem frühen Bildbeispiel das Umfeld eingeschlossen und sichtbar, das sich als Atelier des Malers zu erkennen gibt. An einer hölzernen Wand befestigt sind die Verspannung der Leinwand, ihr Keilrahmen und allerlei Malergerätschaften zu sehen. Zudem sind neben dem Gemälde drei kleine Porträtmedaillons an die Wand geheftet, es mögen Selbstporträts des Malers sein (so wird oft vermutet, vgl. ebd.), von denen allerdings dem mittleren genau die Halbfigur ausgeschnitten wurde und nun die Leerstelle den Blick auf das Trägermedium freigibt. „Im Bild von Kopenhagen“, fasst Stoichita für *Trompe l'œil mit Atelierwand und Vanitas-Stilleben* zusammen, „sind die Farben auf der Palette dabei, zu verfließen, die Pinsel sind zu einem Bündel verschnürt, das Messer steckt genau da, wo die Leinwand sich abzulösen beginnt, im Keilrahmen. Diese von den Werkzeugen des Malers umgebene Leinwand ist das Ergebnis der von diesen Werkzeugen thematisierten Aktivität, aber zugleich ist sie angenagt von den Keimen der Zerstörung“ (ebd., S. 303f). Anders herum argumentiert, könnte das Gemälde gerade jeden falschen Verdacht der auf

Abb. 10 Marlene Dumas: *Measuring your own Grave*, Öl auf Leinwand, 140 x 140 cm, 2003.



es bezogenen Vergänglichkeit vermeiden wollen. Hat man es hier nicht mit getaner Arbeit, also mit der Vollendung des Werks zu tun, das nun abgelöst wird vom provisorischen Keilrahmen, um das Atelier des Malers endgültig zu verlassen? Dieser Kontext und Deutungshorizont verliert sich mit dem Zoom ins Bild, wie ihn das Bostoner Gemälde (Abb. 5) demgegenüber vollzieht (dessen Entstehungsjahr allerdings unbekannt ist). Hier ist der Geruch des Ateliers längst verflogen, es bleibt die mahnende Brüchigkeit einer vom Rahmen gelösten Leinwand, die zudem ihre fragile Stofflichkeit offenbart, indem sich die Fäden der Ränder schon zu lösen beginnen. Diese Vanitas adressiert nicht allein die allgemeine Scheinhaftigkeit des weltlichen Seins, sondern ebenso die spezifische des Bildes. Sie macht damit das Bild und seine Repräsentationsansprüche selbst zum Thema und zeigt, dass sein Trägermedium eben auch nur ein letztlich ephemeres, ein vergängliches und brüchiges ist.

Sucht man hingegen nach einem Ort der medialen Vanitas in *Trompe l'œil mit Atelierwand und Vanitas-Stilleben*, so findet er sich in dem mit vier Nägelchen an die Wand gehefteten ovalen Bildnismedaillon, dessen Porträt jedoch herausgeschnitten wurde. Der Blick auf das Bild im Bild (das Medaillon auf dem *Trompe l'œil*-Gemälde) zeigt nichts als eine Leerstelle und legt wiederum das Material und Trägermedium als Bedingung des Bildes frei. Die Leerstelle wiederum ruft den zeitgenössischen Diskurs über das Nichts, über *de nihilo* auf, der sich mit jenem der Vanitas als Hinweis auf die Eitelkeit der Dinge verbindet. Schon 1530 erscheint Cornelius Agrippa von Nettesheims wegweisende Schrift *Von der Eitelkeit der Wissenschaften und der Künste*, „ein Räderwerk von Paradoxien“, als welches Stochita es beschreibt, das es sich zur Aufgabe gemacht hat, „die Leere des Wissens und das Nichts der Künste darzutun“ (ebd., S. 307), und doch dem Paradox unterliegt, dass die Darstellung von Nichts zugleich immer auch etwas darstellt. So kippt auch die bildliche Darstellung einer Leerstelle, wie im beschnittenen Medaillon in *Trompe l'œil mit*

Atelierwand und Vanitas-Stilleben, in sich selbst, denn auch die Darstellung einer Leerstelle ist eben gerade keine Leerstelle, sondern selbst wiederum eine Darstellung. Umgekehrt argumentiert enthält jede Darstellung damit auch den Verweis auf das Nichts, die Fiktion und schließlich die mortifizierende Stillstellung, die ihr unweigerlich inhärent ist.

Jener spezifische Moment der ‚medialen Vanitas‘, der thanatologisch gewendeten Metamalerei, ist keineswegs auf das Genre des Vanitas-Stillebens beschränkt. Es wurde in den verschiedensten Gattungen wie auch Zeiten immer wieder explizit thematisiert und damit zu einem Topos der bildenden Kunst. Michelangelo Merisi da Caravaggios Gemälde *David und Goliath* von 1606/07 ist dafür ein deutliches Beispiel (Abb. 7). Es zeigt David in Halbfigur kurz nach dem entscheidenden Hieb, der ihn als Sieger eines ungleichen und darum eigentlich von Beginn an verlorenen Kampfes hervorgehen lässt – Goliaths aus dem Hals noch in Strömen blutendes Haupt in der einen Hand am Schopf haltend, in der anderen das dem Feind entrissene Todesschwert. Doch der im Angesicht seines gottesfürchtigen wie mutigen und doch zugleich kaltblütig blutrünstigen Triumphs merkwürdig besonnene, beinahe bedauernd und melancholisch wirkende Held, präsentiert bekanntlich nicht allein den frisch abgeschlagenen Kopf des Besiegten, sondern damit zugleich auch den des Künstlers. Caravaggio versieht Goliath nämlich nicht nur mit einem, sondern mit *seinem* Gesicht, Augen und Mund weit aufgerissen und starr im blanken Entsetzen über den unausweichlich nahenden Todeshieb. Doch warum fallen hier Selbstporträt und Todestrophäe in eins, warum also hat der Künstler sich in dieser erniedrigten, entwürdigten und negativen Figur des gefallenen Giganten verewigt anstatt in der positive konnotierten Persona des gottesfürchtigen, siegreichen und zudem jugendlichen Helden? Wer möchte schon lieber Goliath als David sein?

Das zunächst makaber anmutende Selbstporträt am Kopf eines ermordeten Toten kann innerhalb von Caravaggios Œuvre als eine konsequente Fortführung und zudem Radikalisierung der Art und Weise verstanden werden, wie er sich selbst in seinen Gemälden zu positionieren pflegte, nämlich so, dass er selbst dabei „nie aktiver Teilnehmer“ ist, wie Sybille Ebert-Schifferer zusammenfasst (Ebert-Schifferer 2010, S. 266). Vielmehr finden „seine Szenen ohne ihn [statt und] er ist nur als Beobachter präsent, der eine Aussage über Malerei abgibt und sie damit in jenes diskursive System integriert, innerhalb dessen Kunst rezipiert wird“ (ebd.). Die Selbstdarstellung als Toter, dem passiven Sujet schlechthin, vermag dabei das Moment des bloßen Dabei- und Nicht-Involviert-Seins noch zu verstärken, sogar an seine äußerste Grenze zu führen. Zugleich jedoch findet sich dieser konkrete Tote aufs engste mit der Szene verbunden – durch Bildanlage wie Narration –, ist er nicht nur als Opfer wesentlicher Teil der Handlung, sondern vor allem auch als deren Verursacher. War doch der Riese „mit Namen Goliath aus Gat, sechs

4 „In Barthes' Essay vermischen sich eine historische und eine systematische These über den Tod des Autors. Einerseits sind für Barthes literarische Texte immer und notwendig autorlos – das Literarische wird geradezu mit der Loslösung von seinem Urheber identifiziert. Andererseits erscheint die Neuzeit als Epoche, in welcher der Autor zum unvermeidbaren Bezugspunkt im Umgang mit literarischen Texten wurde, und unsere Epoche als Schwellenperiode, in welcher der ältere, autorlose Text zurückkehrt.“ (Jannidis u.a. 2000, S. 182).

Ellen und eine Hand breit groß“ (1. Sam 17, 4), wie er im Alten Testament der Bibel geschildert wird, selbst stolzer wie siegesgewisser Herausforderer und damit eigentlicher Provokateur jenes Kampfes, in dem er schließlich durch einen Hieb des eigenen Schwertes enthauptet wurde. Die narrative Verstrickung von Künstler und Handlung unter dem Horizont des Todes im Selbstporträt als Leiche, präziser noch im Selbstporträt als Leichenteil, weist darum auch noch in eine andere Richtung, nämlich jener von Ebert-Schifferer erwähnten Aussage über Malerei. Für die Position des Künstlers scheint hier das dekonstruierende Postulat vom Tod des Autors, wie es Roland Barthes viel später, im Jahr 1967, formulieren sollte (vgl. Barthes 2000) insofern Jahrhunderte vorweggenommen, als der Künstler/Autor (Goliath) als Urheber des Werkes – Herausforderung Davids – damit zugleich dessen Eigenleben und damit einhergehend seinen Tod besiegt.⁴ Die Loslösung des Werks von seinem Urheber lässt das Malerische der Malerei hervortreten. Was die Malerei als Medientechnik betrifft, artikuliert sich hier nicht weniger als eine thanatologisch fundierte Selbstreflexion der Malerei, ein bildliches Nachdenken über ihre ambivalente Medialität und Materialität zwischen Präsenz und Entzug (vgl. Belting 2013, S. 175). Denn entsteht das Selbstporträt des Künstlers schließlich nicht erst durch den tötenden Akt der Enthauptung? Und ist diese Enthauptung dann nicht eine Metapher für die mediale Mortifikation und Verstümmelung, für jene tötende Stillstellung und Absonderung, die jede mediale Transformation eines lebenden Körpers in ein Bild bedeutet? „Die Enthauptung“, schreibt auch Hans Belting, allerdings mit Fokussierung auf die Geschichte des Porträts und das enge Verhältnis von Gesicht, Maske und Bild „wird dabei zu einer Metapher für den Malakt und also für den Lebensentzug des Gesichts durch seine Verwandlung in Malerei. Enthauptung und Entkörperlichung verweisen in diesem Selbstbildnis spiegelbildlich aufeinander. Im Malakt erstarrt ein Gesicht zu „Maske“ (ebd.). Noch präziser betrachtet stellt der Malakt jene mediale Transformation eines lebenden Körpers in ein Bild dar, deren mortifizierende Wirkung ihn zur Mumie werden lässt. Dies Hybrid Mumie/lebender Körper ist konstitutiv über Ähnlichkeit sich selbst verbunden und darum Bild in einem existentiellen Sinn.

Und noch ein wesentliches Thema der Kunst wird hier von Caravaggio thematisiert, nicht allein als Thema der Darstellung, sondern auch als ein strukturelles Moment des Bildes, verstanden als mediale Transformation: die dem Transfer zu Grunde liegende Gewalt. Die sich im Übergang von lebendem Körper zum Leichnam vollziehende Gewalt des Todes, findet sich auf das Bild übertragen dort als jene konstitutive Gewalt wieder, die jeder Bildwerdung als medialer Übertragung zu Grunde liegt. Die Gewalt des (auch nur im Entferntesten) referentiellen Bildes liegt in der Gewalttätigkeit seines medialen Transfers begründet, einer stillstellenden, konservierenden, letztendlich mortifizierenden Gewalt, die ungefragt und zwangsläufig im Werk am Werke

4 „In Barthes' Essay vermischen sich eine historische und eine systematische These über den Tod des Autors. Einerseits sind für Barthes literarische Texte immer und notwendig autorlos – das Literarische wird geradezu mit der Loslösung von seinem Urheber identifiziert. Andererseits erscheint die Neuzeit als Epoche, in welcher der Autor zum unvermeidbaren Bezugspunkt im Umgang mit literarischen Texten wurde, und unsere Epoche als Schwellenperiode, in welcher der ältere, autorlose Text zurückkehrt.“ (Jannidis u.a. 2000, S. 182).

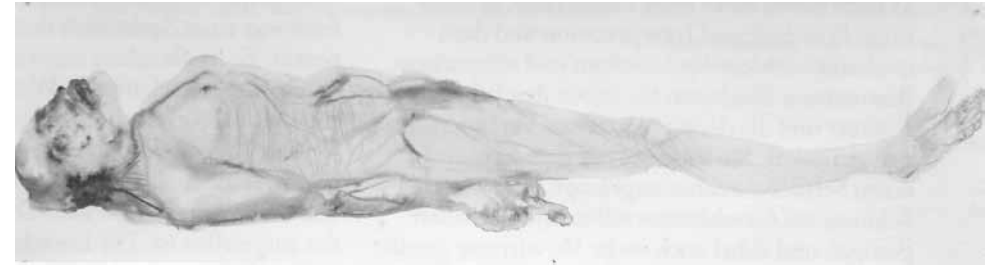


Abb. 11 Marlene Dumas: *After Painting*, Tusche und Acryl auf Papier, 62,5 x 230 cm, 2003.

ist. Die Spielarten des Entsetzens, die sich in den verschiedenen Gesichtsausdrücken Davids wie Goliaths finden, adressieren unter dieser Perspektive zweierlei: sowohl den Akt der Gewalt *im* Bild als auch jenen *durch* das Bild. Caravaggios Selbstbildnis als Bild zielt damit auf mehr als das antagonistische Verhältnis von Gesicht (natürlich) und Maske/Porträt (künstlich), wie es sich im affektiv verzerrten Gesichtsausdruck Goliaths gerade nicht symbolisiert findet, nämlich auf jenes grundlegendere von Leben und Tod, Verlebendigung und Stillstellung, Präsenz und Absenz.

Eine Form der thanatologischen Selbstreflexion von Malerei thematisieren seit dem 15. Jahrhundert auch die zahlreichen mit Totenschädeln bemalten Rückseiten von Porträts – allerdings nicht auf ein und demselben Bildfeld (vgl. Stoichita 1998, S. 35). „Diese Rückseiten“, schreibt Stoichita, sind „nur verständlich im Hinblick auf ihre Oppositionsrolle zum Bild auf der Vorderseite. Sie bilden die *Rückseite* des Bildes, die *Rückseite* der Malerei. Sie bieten eine ‚andere Darstellung‘, ein Anti-Bild, eine Anti-Malerei“ (ebd.). Während sich die Vorderseite mit Porträt und die Rückseite mit Schädel (und damit auch zwei getrennte Bildfelder) zueinander verhalten wie Negativ zu Positiv⁵ und damit den repräsentativen Anspruch des Körper-Bildes/Bild-Körpers relativieren, zielt Caravaggio vielmehr auf die strukturellen *Bedingungen* bildlicher Repräsentation. Seiner bildkritischen Malerei im Bild, die sich im Haupt des Goliath auf den tötenden Hieb als Akt des Bildwerdens und seine Voraussetzungen bezieht, geht es weniger um eine Form des ‚Anti‘ als grundlegender darum, auf jene mortifizierende Bruchstelle hinzuweisen, die präsentierenden Repräsentationen strukturell zu Grunde liegt. Das *Re* ihres Präsentierens verurteilt sie dabei jedoch keineswegs zum Scheitern. Es lässt sie allerdings das mit sich tragen, was Blanchot als leichenhafte Befremdlichkeit beschreibt (vgl. Blanchot 2007, S. 27), ein stillstellendes, mortifizierendes, schauerhaftes Weg-Sein im Da-Sein, ein Zeigen im steten Entzug. Für die Künstler*in vollzieht sich in solch selbstreferentiellen Momenten, den Hinwendungen des Werkes zu sich selber, jenes abschließende Moment, das Roland Barthes mit der berühmten und vielzitierten Metapher vom ‚Tod des Autors‘ beschrieben hat, die seit dem im Jahr 1967 erschienenen Aufsatz gleichen Titels zum kulturtheoretischen Topos avancierte (vgl. Barthes 2000 [1967]). Diese Metapher ist für den hier verfolgten Zusammenhang besonders auch deswegen von Inte-

5 „Der Schädel ist das Negativ des Porträts, wie die Rückseite das Negativ der Vorderseite ist. Die Vorderseite ist der Raum, der dem ‚Bild‘ gewidmet ist, die Rückseite ist der ‚Wahrheit‘ gewidmet. Niemals ist die ‚Natur‘ so ‚tot‘ gewesen wie in diesen Inkunabeln der *nature morte* an denen sich bereits die Konvergenz der drei Grundthemen zeigt: des Trompe-l'œil, des Metapikturalen und der *vanitas*.“ (Stoichita 1998, S. 37f.).

resse, weil sie Autor*innenschaft zusammen mit Tod denkt und dies nicht allein im Sinne von allgemeinem Sterblichkeitsbewusstsein (*memento mori*), sondern in einer den künstlerischen Schaffensprozess thanatologisch fundierenden Art und Weise. Autor*innenschaft, das Erzeugen für den Entzug, hat das Werk schließlich in jene Einsamkeit entlassen, die Blanchot wiederum als ‚wesentliche Einsamkeit‘ beschreibt und darstellt.⁶ „Das Werk ist solitär:“, schreibt er mit auf die bildende Kunst übertragbarem Bezug zur Literatur, „[d]as bedeutet nicht, dass es nicht mitteilbar bliebe, dass ihm der Leser fehlen würde. Aber wer es liest, tritt in diese Behauptung der Einsamkeit des Werkes ein, genauso wie derjenige, der es schreibt, der Bedrohung dieser Einsamkeit untersteht“ (Blanchot 2010, S. 94).

Vanitas modern, bildliche Komplizenschaft mit dem Leichnam bei Dumas

Gerade in den Arbeiten von Marlene Dumas, die sich immer wieder konsequent mit dem Motiv des Toten auseinandersetzen, finden sich diese beiden Seiten einer thanatologischen Fundierung bildlicher Repräsentation in der Kunst, wie sie die Vormoderne in Bezug auf die Autor*in sowie auf das Werk ausformuliert, vielfach reflektiert und zugleich in eine zeitgenössische Bildsprache und Ausdrucksweise überführt. Die Arbeit *Death of the Author* aus dem Jahr 2003 (Abb. 8) macht dies durch Bildgegenstand und Werktitel gleich zweifach deutlich. Das relativ kleine Ölgemälde von 40x50 cm zeigt in nahem Blick tatsächlich einen toten Autor, den Schriftsteller Louis-Ferdinand Céline, das Gesicht bis über die Nasenspitze mit einem Tuch verdeckt und der Kopf auf den weißen Kissen des Totenbetts ruhend. So nahe es das Sujet eines solchen letzten Bildes, eines Totenporträts legt, so wenig lässt sich die Malerin jedoch auf die Schilderung der Spuren von Sterben, Verfall, Vergänglichkeit und Tod am Leichnam ein, wie es ein solch konzentrierter Bildausschnitt nahelegt. Stattdessen geht es um die Struktur des Bildlichen. Herausgearbeitet ist die Ordnung der Bildfläche, bestehend aus geometrischen Farbfeldern unterschiedlicher Weißabstufungen und -nuancierungen. Dies entzieht dem Bild zugleich Räumlichkeit wie dem Körper Plastizität und betont damit die Flächigkeit des Mediums, der Tafelmalerei als flächiger Kunst. Gesichtsfläche, Tuch und Kissen sind lediglich durch leichte Grauschattierungen abgegrenzt, die kaum räumliche Tiefe oder Plastizität zu erzeugen vermögen, und agieren damit an der unklaren Grenze zwischen der bloßen Anordnung von Farbfeldern oder dem visuellen Code einer referentiellen Darstellung. Auch die beiden dunklen Bögen der Augenbrauen finden ihren verdoppelnden Nachhall im abschließenden Bogen, den die Haare am rechten Bildrand bilden. „Eine Geometrie der Tragödie ist am Werk. Das Tuch – wie ein Rechteck von Malewitsch – kommt von außen“, beschreibt Dumas selbst die strikt verflachende, geometrische Bildanlage, in der etwa auch „das untere Auge, wie ein vertikaler Schnitt durch das Gesicht, [...] zwischen beiden

6 „Und das Werk ignoriert ihn [den Autor] am Ende, verschließt sich wieder in seine Abwesenheit, in der unpersönlichen, anonymen Behauptung, die es ist – und nichts mehr als das“ (Blanchot 2010, S. 95).

Teilen“⁷ vermittelt. Worin aber besteht die Tragödie? In der scheinbar völligen Gleichgültigkeit gegenüber dem Pathos des Sujets, der steten Tragik und latenten Bedrohung des Todes, mit welcher dieser Setzkasten geometrische Flächen und Farbe anordnet und damit zugleich vor allem relationale Bildflächen zerlegt und analysiert? In jener sezierenden Haltung ist *Death of the Author* kein Einzelfall im Œuvre der Malerin. Dumas hat in zahlreichen Bildern Tod und Sterben, die Verletzlichkeit, Labilität und Schutzbedürftigkeit des Lebens thematisiert. Doch ebenso oft hat sie mit jener so erstaunlichen scheinbaren Gleichgültigkeit und Ignoranz gegenüber dem Sujet eine spezifische Komplizenschaft des Bildes mit dem Leichnam zur Sprache gebracht, die hier gleich mehrfach zum Tragen kommt. Jene befremdliche Abwesenheit in der Anwesenheit, wie sie nach Blanchot Leichnam und Bild kennzeichnen, findet sich hier nämlich zum Einen auf der Ebene des Sujets, dem dargestellten Leichnam Célines, wie zum Anderen auf der Ebene des Medialen, der bildlichen Re-Präsentation in Form von Malerei. Hinzu kommen zudem noch weitere Lagen entziehender wie mortifizierender Transfers. Denn Vorlage für das Gemälde war, wie so oft bei Dumas, eines der vielen von ihr gesammelten Zeitungsfotos (Abb. 9). Die Reproduktion des 1961 fotografierten Totenporträts des Schriftstellers hat die Künstlerin mehr als 20 Jahre später einer Zeitung des Jahres 1986 entnommen, um es dann, nochmals fast 30 Jahre später, zum Anlass, zur Vorlage ihrer Malerei werden zu lassen. Dumas selbst beschreibt diesen Prozess in einem eindringlichen Text, der in Dialogform verfasst ist, entstanden zu dem Bild und ebenfalls *Tod des Autors* betitelt. Er endet mit der denkwürdigen und – mit dem Verweis auf eine Abgeschlossenheit des Werkes, zugleich den Topos vom Tod des Autors affirmierenden – Bemerkung, man könne „ein Gemälde nicht nach dem Bild beurteilen, das es inspiriert hat“ (ebd.):

Death of an Author

‘I don’t want to see your source material’, he said. ‘It’s of no consequence to me when I look at your painting. It is no excuse and not part of the material evidence of the final work. You can’t judge a painting by the picture that inspired it.’

It started with a black and white photograph in a Dutch newspaper of 14th March 1986. Céline was photographed in his bed, his deathbed, 1st June 1961. The article reviewed some books written about his life. I love to read old newspapers.

There is a face covered with a white sheet.

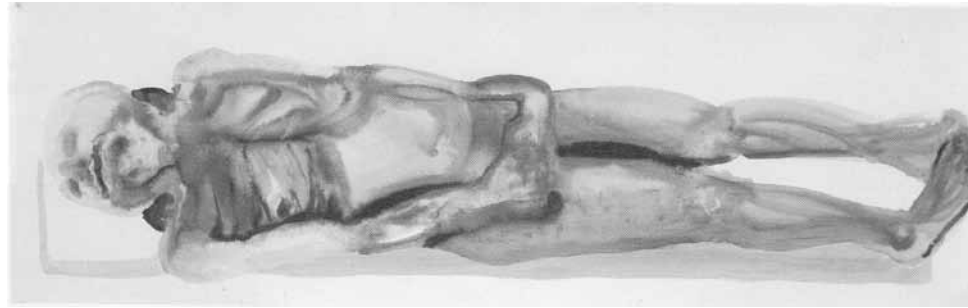
There is a face cut off by a white sheet, covering the nostrils and mouth.

There’s half a face like an egg, the top part of the egg showing.

There’s geometry of tragedy at work.

The sheet, like a Malevich rectangle, comes from the outside. The skull is bending, pulled down by gravity, while the lower eye, like a vertical cut through the face, mediates between the two parts.

7 Veröffentlicht in: Coelewijn, L./Sainsbury, H./Vischer, T. (Hg.) (2015): Marlene Dumas. The Image as Burden. Ausst.-Kat. Riehen/Basel. Amsterdam, S. 119; Englisch Original: Dumas, M. (2014): The Death of The Author. In: <http://www.marlenedumas.nl/the-death-of-the-author/>. Letzter Zugriff 10.08.2017.



'Most people want you to tell them everything you can remember about the making of an artwork. I hate people telling me their dreams', he said.

Serrano made a photograph in a morgue, of a man with a sheet covering half of his face. I've never been in a morgue. My father died at home. We looked after him. I did not look at him after his death or rather we did not exhibit him after he died, for a last public farewell. My mother slept that night in their bedroom while the corpse of my father was not removed yet. She said that while he was alive I was not afraid of him, so why should I be now, that he's dead. He took a long time to die. I was 12 years old and the doctor said his illness made his skin color change very rapidly. Once, about 15 years later, I tried to make a painting of him. It was a lousy painting. I didn't know how to approach the matter. That was an instance of being deliberately vague. It was an indecisive work. It had nothing to do with ambiguity. It was just unclear.

'One can't speak for the dead', he said.

The South African writer Antje Krog said that the philosopher Derrida came to Cape Town and said, concerning the truth and reconciliation trials, that one could not forgive the unforgiveable and one could not forgive in the name of the dead. And Krog's African colleague said – 'I can, because I'm in contact with the dead, they speak to me and are with me. Thus why may I not speak for them?' (Coelewijk/Sainsbury/Vischer 2015 wie Anm. 7, S. 119)

Die eingangs aus der Perspektive der Betrachter*in formulierte Absage an die Relevanz jeglichen 'Quellenmaterials' und damit auch der bildlichen Vorlage für die Rezeption des malerischen Werkes („I don't want to see [...]“), kann als eine der Konsequenzen angesehen werden, die aus der Rede vom Tod des Autors folgen. Dem gegenüber schildert die Künstlerin im darauffolgenden zweiten Abschnitt den künstlerischen Schaffensprozess als eine sehr dezidierte Auseinandersetzung mit dem Quellenmaterial in Form der Reproduktion der Totenfotografie („It started with [...]“). Die finale Bildanlage des Gemäldes erscheint hier als Ergebnis einer zwar vom Gesicht des Schriftstellers ausgehenden Bildanalyse. Doch wird es eben nicht aufgefasst als ‚Spiegel der Seele‘ und Ausdruck von Individualität oder gar Konzentrat der Summe eines Lebens, die es in Malerei zu übertragen und auszudrücken gilt, sondern als rein formaler Ausgangspunkt der ästhetischen Organisation einer Bildfläche („There is a face covered with a white sheet [...]“). Durch

die folgende Schilderung des Scheiterns beim Versuch der Malerin, den Leichnam des eigenen Vaters nachträglich zu malen („I didn't know how to approach the matter“), der als poetische Figur als Synonym für Individualität und emotionale Gebundenheit steht, wird jene rein formale Betrachtung des Bildes (und schließlich aller Bilder) zur einzig möglichen Option. Für die Malerei als solche folgt daraus ihre radikale Ablösung und Referenzlosigkeit, ihr Stehen-für-sich-selbst.

In diesem konstitutiven, das Bild fundierenden Entzug gründet sich auch ein Moment, der als Vanitas beschrieben werden kann. Der (ab-)gemalte Leichnam Célines affirmiert eine konstitutive Abwesenheit des Bildes. Er stellt nicht mehr dar als das Bild (Leichnam) eines Bildes (Fotografie) eines Bildes (Zeitungsreproduktion) eines Bildes (Malerei) und trägt damit eine vierfache Mortifizierung, schließlich auch einen vierfachen Entzug mit und in sich. Nach dem Bezug zum historischen Leichnam Célines vom 1. Juli 1961 gefragt, kann die Malerei keine Aussage machen. Wovon sie jedoch lebhaft berichtet, ist die Organisation eines Bildfeldes aus dem Jahr 1986. Vanitas erscheint hier dem Bild als Bedingung eingeschrieben und lässt jedes Begehren nach Präsenz ins Leere laufen. Was bleibt, ist die Performanz der malerischen Mittel und das Hervortreten des ‚Re-‘ der bildlichen Repräsentation, des dem Darstellen innewohnenden Entzugs einer Malerei, die sich Ihres Vermögens zum ‚Meta‘ besinnt. Eben jener Moment scheint auch in Barthes Aussagen zur Sprache gemeint und auf die Malerei übertragbar, wenn er schreibt: Es ist „die Sprache, die spricht, nicht der Autor. Schreiben [hier: Malen] bedeutet, mit Hilfe einer unverzichtbaren Persönlichkeit [...] an den Punkt zu gelangen, wo nicht ‚ich‘, sondern die Sprache [hier: die Malerei] ‚handelt‘ [performe]“ (Barthes 2000, S. 187).

Jenes Handeln, beziehungsweise Aufführen der Malerei findet sich auch im grammatikalischen Aktiv von *Measuring your own Grave* wieder – ebenfalls nicht allein der Titel sowohl eines Gemäldes (Abb. 10), eines Textes wie zudem einer Ausstellung –, für die Malerin selbst die beste Beschreibung, sogar Definition ihrer künstlerischen Tätigkeit, für den hier verfolgten Zusammenhang insofern besonders interessant, als es mit einer thanatologischen Perspektive verbunden wird (vgl. Mark 2008).

Measuring your own Grave

I am the woman who does not know

where she wants to be buried anymore.

When I was small, I wanted a big angel on my grave

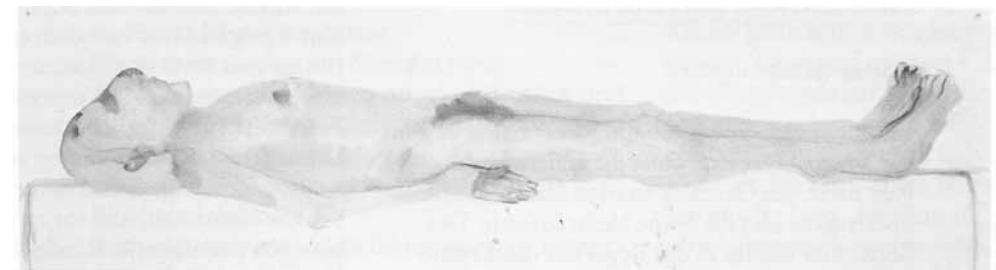


Abb. 13 Marlene Dumas: *After Photography*, Tusche und Acryl auf Papier, 62,5 x 230 cm, 2003.

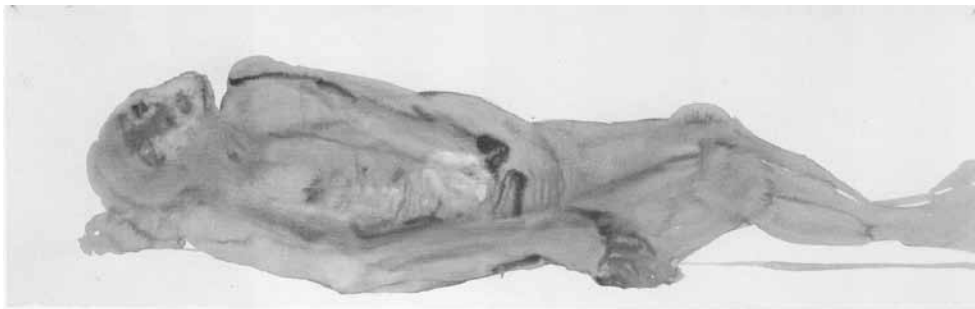
with wings like in a Caravaggio painting.
 Later I found that too pompous,
 so I thought I'd rather have a cross.
 Then I thought, a tree.
 I am the woman who does not know
 if I want to be buried anymore.
 If no one goes to graveyards anymore.
 If you won't visit me there no more,
 I might as well have my ashes in a jam-jar,
 and be more mobile.
 But let's get back to my exhibition here.
 I've been told that people want to know,
 why such a somber title for a show?
 Is it about artists and their midlife careers,
 Or is it about women's after fifties' fears?
 No, let me make this clear:
 it is the best definition I can find
 for what an artist does when making art.
 And how a figure in a painting makes its mark.
 For the type of portraitist like me
 this is as wide as I can see.
 (Dumas in Mark 2008, S. 194)

Mit der rätselhaften Formel ‚das eigene Grab vermessen‘ ist also weder ein retrospektiv überprüfender Blick auf das bisherige Schaffen angesprochen („Is it about artists and their midlife careers [...]“); noch formuliert sich darin das melancholische *memento mori* einer Frau in den mittleren Jahren, der bewusst ist, zumindest die Hälfte ihrer Lebenszeit hinter sich zu haben und zweifelsohne dem Tod und Ende näher zu sein als der Geburt und dem Anfang. Eine Frau zudem, die womöglich ein künftiges Leben zu fürchten hat, das unter dem potentiell schlechten Stern geschlechtsspezifischer Erwartung jugendlicher Schönheit steht und der damit einhergehenden

Abwertung von weiblichem Altern, Machtverlust und Un-Sichtbarkeit („Or is it about women's after fifties' fears?“). Vielmehr stellt das eigene Grab zu vermessen für Dumas die Definition, vielleicht auch ein Synonym für das Herstellen von Kunst dar („it is the best definition I can find for what an artist does when making art“). Wie mag man sich das vorstellen? Inwiefern kann Kunst zu machen zugleich bedeuten, das eigene Grab zu vermessen? Geht es dabei um den Raum der Erinnerung, den Kunst eröffnet? Oder um jene Dauerhaftigkeit des Werkes über den Tod hinaus, welche die Endlichkeit der eigenen Existenz zu kompensieren vermag? Das Werk selbst als Vanitas zu verstehen, als stete Erinnerung daran, dass diejenige, die es schuf, der Vergänglichkeit unterworfen und nicht mehr ist, stellt einen kunsttheoretischen Topos dar, der eng verbunden ist mit der bekannten Metapher vom Museum als Mausoleum, dem Museum als Ort der Begegnung mit Toten. *Measuring your own Grave* kann hier allerdings auch als Metapher für jenen Tod Bedeutung entfalten, den eben jede Künstler*in zu sterben hat, wenn das Werk vollendet ist. Neben jene hermeneutische, beziehungsweise posthermeneutische Reflexion stellt Dumas einen Satz weiter wiederum eine bildtheoretische und lenkt damit die Aufmerksamkeit einmal mehr auf das Bild als solches, richtet sie auf die Ansprüche bildlicher Repräsentation von insbesondere figürlicher Malerei unter dem Horizont einer thanatologischen Fundierung. Das eigene Grab zu vermessen, entspreche – und dies besonders aus Sicht einer Porträtmalerin – auch der Art und Weise, wie eine Figur sich selbst im Bild behauptet („And how a figure in a painting makes its mark“). Begraben wird also zweierlei: Künstlerin und Figur, Autor*innenschaft und Repräsentationsanspruch. Im Bild sein ist im Grab sein. Was hier im Vergleich zum Barock entfällt, ist jene Larmoyanz, Melancholie oder auch Ironie mit welcher der eigenen Vergänglichkeit angesichts einer viel zu schnell verrinnenden und mit Sinnlosem vertanen Lebenszeit begegnet wurde. Was bleibt, ist das bloße Konstatieren ihrer Existenz – und damit ist vielleicht eine zeitgenössische Variante der Vanitas formuliert worden.

Abschließend wird nun eine Bildserie zur Sprache kommen, in der jenes strukturelle Im-Bild-Sein als ein Im-Grab-sein mit dem Motiv des Im-Grab-Seins zusammenfällt. Die vierteilige Serie von extrem querformatigen Bildern, gemalt 2003 in Tusche, Acryl- und Wasserfarbe auf Papier, setzt verschiedene Stadien des körperlichen Zerfalls und der Verwesung des Leichnams in expliziten Bezug zu spezifischen Bildmedien, nämlich der Malerei, dem Stein und der Fotografie. Insbesondere die Titel der Bilder, *After Painting* (Abb. 11), *After Stone* (Abb. 12), *After Photography* (Abb. 13) und schließlich *After All (is said and done)* (Abb. 14) fungieren in der betonten Nachträglichkeit (*after*) als reflexive Verweise auf jene thanatologischen, die Bilder fundierender Momente medialer Vanitas. Sie machen besonders auch darin auf die zeitliche Struktur der Vanitas aufmerksam, wie sie Claudia Benthien herausgestellt hat (vgl. Benthien 2010), nämlich die Antizipation eines eigentlich in der Zukunft liegenden Ereignisses, dem Tod, im Hier und Jetzt. Die Hässlichkeit des Todes, wie sie die einzelnen Bilder in unterschiedlicher Drastik anschaulich schildern, als zentrales Moment eines sich mit der Vanitas-Allegorie verbindenden *memento mori*, vermag sich hier durchaus auch an die Betrachter*innen zu richten und im Hier und Jetzt zugleich die düstere Zukunft körperlicher Vergänglichkeit anschaulich und präsent werden zu lassen. Durch die Bildtitel jedoch wird diese Stoßrichtung geradezu in ihr Gegenteil verkehrt:

Abb. 14 Martine Dumas: *After All (is said and done)*, Tusche und Acryl auf Papier, 62,5 x 200 cm, 2003.



Anstatt auf eine Zukunft im Jetzt verweisen sie auf eine Vergangenheit, die beständig anwesend ist – und gleichen darin vielmehr der paradoxen Zeitstruktur des Traumas, „since vanitas implies that the future is already present, whereas trauma implies that the past is still present“ (Benthien 2010, S. 59). Die Struktur des Traumas, verstanden als schmerzhaftes Erfahrung, die durch Perpetuierung keinen Abschluss findet und eine negative Präsenz erzeugt, kommt damit nicht allein im Verweis auf die Referentialität der Bilder, sondern zudem auch in ihrer Serialität zum Ausdruck. In dieser Lesart wird hier scheinbar zwanghaft auf der Nachträglichkeit insistiert, wird die Nachträglichkeit der Repräsentation, ihr konstitutiver Entzug, ihre Mortifikation zur traumatischen Erfahrung. Im (traumatischen) vierfachen Verweisen auf eine mediale Vergangenheit, auf ein Dagewesenes, das nun wiederum in einem (gemalten) Bild präsent gehalten wird, äußert sich damit zugleich auch jene ästhetische Figur des Entzugs, welche sich als ‚mediale Vanitas‘ eben an kein Außerhalb des Bildes richtet, sondern an die Verfasstheit des Bildes selbst und damit an jenen latenten Entzug, welcher jeder Form bildlichen Zeigens inhärent ist.

Literatur

- BARTHES, R. (2000): Der Tod des Autors [1967]. In: Jannidis, F./Lauer, G./Martinez, M./Winko, S. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart, S. 185–193.
- BELTING, H. (2013): Faces. Eine Geschichte des Gesichts. München.
- BENTHIEN, C. (2010): ‚Vanitas, vanitatum et omnia vanitas‘. The Baroque Transience Topos and its Structural Relations to Trauma. In: Tatlock, L. (Hg.): Enduring Loss in Early Modern Germany. Cross Disciplinary Perspectives. Leiden, S. 51–69.
- BLANCHOT, M. (2007): Die zwei Fassungen des Bildlichen. Übers. v. Weidemann, H. In: Macho, T./Marek, K. (Hg.): Die neue Sichtbarkeit des Todes. München, S. 25–36.
- BLANCHOT, M. (2010): Die wesentliche Einsamkeit. In: Ders.: Das Neutrale. Schriften und Fragmente zur Philosophie. Hg. v. Coelen, M. Berlin, S. 93–109.
- COELEWIJ, L./SAINSBURY, H./VISCHER, T. (Hg.) (2015): Marlene Dumas. The Image as Burden, Ausst.-Kat. Riehen/Basel. Amsterdam.
- DELMOTTE, B. (2010): Esthétique de l'angoisse. Le 'Memento mori' comme thème esthétique. Paris.
- EBERT-SCHIFFERER, S. (2010): Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk. München.
- HENSEL, T. (2015): ‚Resident Evil‘. Über Ästhetische Grenzen. In: Marek, K./Schulz, M. (Hg.): Kanon Kunstgeschichte. Bd. 4. Gegenwart. München, S. 312–345.
- JANNIDIS, F./LAUER, G./MARTINEZ, M./WINKO, S. (2000): Einleitung. Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Dies. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart.
- KÖSTER, O./BRUSATI, C. (Hg.) (1999): Illusions. Gijsbrechts, Royal Master of Deception. Ausst.-Kat. Kopenhagen. Kopenhagen.

- MARK, L. G. (Hg.) (2008): Marlene Dumas. Measuring your own Grave. Ausst.-Kat. Los Angeles u. New York. Los Angeles.
- MUSÉE MAILLOL (Hg.) (2010): C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst. Ausst.-Kat. Paris. Paris.
- QUAST, T. (2013): Der Tod steht uns gut. Vanitas heute. Berlin.
- SCHOLL, D. (2006): ‚Vanitas vanitatum et omnia vanitas‘: Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematik. In: Knapp, V./Scholl, D. (Hg.): Bibeldichtung. Berlin, S. 221–260.
- STEINER, W. (2001): The Burden of the Image. In: Dies.: Venus in Exile: The Rejection of Beauty in Twentieth-Century Art. New York, S. 32–34.
- STOICHITA, V. (1998): Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei. München.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L. (2011): Vanitas. Retórica visual de la mirada. Madrid.

Abbildungsnachweise

- COELEWIJ, L./SAINSBURY, T./VISCHER, T. (Hg.) (2015): Marlene Dumas. The Image as Burden. Ausst.-Kat. Stedelijk Museum. Amsterdam.
- DUMAS, M. (Hg.) (2008): Measuring your Own Grave. Ausst.-Kat., Los Angeles.
- KÖSTER, O./BRUSATI, C. (Hg.) (1999): Illusions. Gijsbrechts, Royal Master of Deception. Ausst.-Kat., Kopenhagen.
- EBERT-SCHIFFERER, S. (2010): Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk. München.

Holger Schulze

Sound Monuments

Eine Inversion der Vanitas in den Klangkünsten

Abstract

Dieser Beitrag untersucht drei Beispiele zur Überwindung von Vergänglichkeit und Endlichkeit, einer Inversion der Vanitas-Motivik, vor allem in den Klangkünsten: Wie ist es technisch möglich und kulturell zu bewerkstelligen, dem Verwehen von Klängen entgegenzuwirken? Die transhistorische Übertragungstheorie der médiologie von Régis Debray wird hierbei genutzt, um Formen und Strategien zur ‚ewigen Übertragung‘ jeweils näher zu bestimmen. Ausgehend von Edisons Bewerbung des Phonographen als eines Hilfsmittels für hörbare Testamente von Verstorbenen wird die Aufführung von John Cages ORGAN²/ASLSP in Halberstadt, das Vorhaben einer Millennium Clock der Long Now Foundation von Stewart Brand und Brian Eno sowie die Pressung der kremierten Asche eines Verstorbenen in einer Vinylschallplatte durch die Firma Andvinyly untersucht.

„Ein Klang vergeht.“ Wenn ich diese Worte ausspreche – in einem Vortrag etwa oder einer Diskussion nach einem Vortrag –, so sind sie schneller verschwunden, als ein Zuhörer oder eine ZuhörerIn den Sinn dieser Worte vielleicht erfassen kann. Sie bitten vielleicht um eine Wiederholung dieser Worte; vielleicht ersehnen Sie eine längere Ausführung, was ich denn damit wohl gemeint haben könnte? Oder Sie fragen an, ob Sie meine Worte womöglich aufzeichnen dürften, um hernach die Details meiner Aussagen nachverfolgen zu können und also dem unvermeidlichen Verschwinden der gesprochenen Laute entgegenzuwirken. Die Artikulation von Klängen, Musikinstrumente und Notenpapiere wird seit dem frühen 17. Jahrhundert im Bildrepertoire mit Vergänglichkeit, Unhaltbarkeit und dem drohend nahenden Verschwinden, dem Tod und dem Vanitas-Motiv verbunden (vgl. DeGirolami Cheney 1992). Die Ungreifbarkeit und das Nichtüberdauern war über Jahrtausende das Hauptmerkmal jeder klanglichen, lautsprachlichen und musikalischen Performance – bis die elektrischen Revolutionen des 19. Jahrhunderts auch diesem kulturgeschichtlichen Hauptstrom neue Gegenbeispiele, neue abweichende Praktiken und neue kulturelle Formen entgegensetzen konnten. Die Speicherung der Klänge und das Aufnehmen des gesprochenen Wortes, die in jenem Jahrhundert begannen, sie sollten diesem flüchtigen Vergehen der Laute nun entgegenarbeiten (vgl. Dreckmann 2018). Aller Audiotechnologie liegt somit ein gewissermaßen „anti-vanitatischer“ Impuls zugrunde, denn die zentrale Konstituente der Vanitas, die Vergänglichkeit, soll ausgetrickst werden. Diese Vergänglichkeit nun war zumindest seit der frühen Neuzeit eng mit einer Demut vor Tod und Endlichkeit verknüpft und wurde ebenfalls beiseite gewischt: im Vanitas-Topos wurde die Zukunft immer schon antizipiert, doch

im Zustand medialer Archive fallen Gegenwart und Zukunft in unaufhörlicher Verfügbarkeit in eins. Die topische Klage der Vanitas, schon heute, in dieser Gegenwart, hier und jetzt, um die Zustände der Zukunft zu wissen, wird nun materiell erfahrbar und zugleich positiv konnotierbar. Während das mediale Archiv somit an einer Überwindung der Vergänglichkeit arbeitet, erinnert es genau darum auch an just die Drohung der Vergänglichkeit.

Infolge der elektrischen Revolutionen war es möglich geworden, einen Tonträger herzustellen oder Übertragungstechniken zu installieren, die vor allem dem Publikum einer näheren oder fernen Zukunft zu Gehör gebracht werden sollten. Elektrifizierung relativiert das Ephemere als Konstituente der Vanitas und deutet sie neu. Die Gegenwart produziert, registriert und archiviert vor allem für die Zukunft. Wie diese Umkehrung sich vollzieht und wie unter neuen Vorzeichen Gegenwart in die ferne Zukunft übertragen wird, durch welche Apparaturen und Praktiken, das möchte ich in diesem Beitrag erkunden.

Das hörbare Testament

Die große, in nicht geringem Maße auch blasphemische Ambition der Überwindung des Vergehens, Verwehens und Verscheidens stand ganz am Anfang der technischen Klangaufzeichnung – zumindest am Beginn ihrer Bewerbung als Konsumprodukt, als Phonograph. Einige Werbemaßnahmen der Edison Speaking Phonograph Company des ausgehenden 19. Jahrhunderts belegen dies auf eindrucksvolle Weise, wenn sie ankündigen, dass allein durch die neue Technik der Audioaufzeichnung endlich der Tod überwunden und geliebte Freunde und Partner nun auf ewig bei den Hinterbliebenen bleiben können: im Klang. Diese Bewerbung jedoch erwuchs aus einer Furcht vor dem Scheitern – was vermutlich durchaus als Exempel für andere Werbemaßnahmen angesehen werden kann. Denn Edison und sein Unternehmen hatten zu jener Zeit durchaus zu fürchten, dass ihre Erfindung hinter der Telefonie der Bell Telephone Company zurückblieb, die aggressiv potenzielle Konkurrenten aufkaufte, Patente abnahm und sich in den gesamten USA schnell ausbreiten konnte. Eine der Maßnahmen, die getroffen wurden, um die eigene Bedeutung und den erhofften Erfolg zu sichern, war darum auch eine akademische Bewerbung des Nutzens dieser neuen Technik. So rühmte Edison selbst etwa 1878 im *North American Review* die faszinierenden Möglichkeiten der Stimmklangspeicherung wie folgt:

Thus we have a mere passage of words for the action, but a complete and durable record of those words as the result of that action. Can economy of time and money go further than to annihilate time and space, and bottle up for posterity the mere utterance of man, without other effort on his part than to speak the words? In order to make this adaptation, it is only requisite that the phonograph shall be made slightly more sensitive to record, and the telephone very slightly increased in the vibrating force of the receiver, and it is accomplished. (Edison 1878, S. 533)

In technisch detaillierten Werbetexten wie diesem wurde die Schallaufzeichnung als ein Versprechen beworben, um ein für alle Mal dem Tod zumindest archivtechnisch ein Schnippchen zu schlagen. Wenn schon nicht die Existenz auf alle Ewigkeit zu sichern war, so war es doch nun, in dieser wunderbaren, neuen Epoche der Aufzeichnungstechnik, möglich, die Äußerungen, den Sprechstil, die Seele in der Stimme eines Menschen aufzubewahren. Galten bis dahin alle Töne und Klänge als von Grund auf vergänglich und ungreifbar, so konnte zumindest die mutmaßlich ungreifbare Stimme eines Menschen nun gespeichert werden – vielleicht gar für immer. Mit Edisons werbenden Worten ist also eine ausdrückliche und medientechnische Umkehr des Vanitas-Motives anzusetzen, das seit Anfang des 17. Jahrhunderts als „the fragility of man and his world of desires and pleasures in the face of the inevitability and finality of death“ (Miegroet 1996, S. 880) beschrieben und in den Künsten durch Klänge, durch das Auditive, belegt wurde. Das ehemals unausweichlich scheinende Ersterben der Klänge war nun nicht mehr unausweichlich.

Was wurde hier aber aufbewahrt? Täuschen wir uns nicht: Die Klangspuren, die eine menschliche Stimme auf den Paraffinwachszyindern hinterlassen konnte, sie waren kärglich. Verrauscht, verknistert und zerschliert hören wir zunächst einmal nichts als die Betriebsgeräusche des Aufzeichnungsgerätes. Diese erklingen derart laut – und dies wurde durch das Aufbewahren über mehr als ein Jahrhundert hinweg sicher nicht verbessert –, dass es beim Einsetzen einer menschlichen Äußerung zunächst kaum möglich scheint, diese Stimme richtig zu verstehen. Von einer klangtreuen Speicherung für alle Ewigkeit kann darum also, trotz aller historisch verbrieften Ambitionen, mit Sicherheit nicht die Rede sein. Dennoch: Die Zeitgenossen erkannten hierin eine ungeahnte, unverhoffte Möglichkeit, sich und ihren Verwandten auf lange Zeit ein auditives Andenken zu bewahren. Das war der Anfang der Klangspeicherung, aber auch die historische Erwartung und Hoffnung, wozu diese neue Speichertechnik künftig einmal benutzt werden würde. Keiner der Zeitgenossen Edisons oder Helmholtz' hätte damals gewagt, sich vorzustellen, dass das Hauptgeschäft künftiger Schallplattenproduzenten darin bestehen würde, weltweit populäre Lieder und hochraffinierte Musikproduktionen von Showstars und Bands zu vertreiben und zu bewerben. Nein, es sollte das ehrwürdige Geschäft auditiver Epitaphe, letzter Worte und Rededokumente sein, das die Schallplattenproduktion am Leben halten würde. Wir wissen nunmehr, dass es nicht so kam. Die schiere Idee eines hörbaren Testaments erscheint uns heute, in den 2010ern, befremdlich, weil doch so viele Äußerungen von Menschen gegenwärtig und in der näheren Zukunft stets archiviert werden. Ein einzelnes Speicherdokument heutzutage noch besonders auszuzeichnen – das erscheint merkwürdig, altmodisch, fast schrullig. Speicherung ist allgegenwärtig. Es grassiert eher die Furcht, dass all unsere halbwegs öffentlichen Äußerungen nunmehr auf alle Ewigkeit archiviert und abrufbar sein werden – womöglich auch inklusive derjenigen, von denen man niemals geglaubt hätte, dass sie einmal allen überall zugänglich sein würden: beim Schmökern und indolenten Durchschauen auf dem Sofa, im Zug, auf der Toilette. Alles zu jeder Zeit, für jeden.

Monument und Übertragung

Wenn unsere Äußerungen somit ohnehin unaufhörlich übertragen werden, so braucht es wohl keine außergewöhnlichen Anstrengungen mehr, diese Übertragung in eine – ja noch unbekannte Zukunft – zu gewährleisten. Was aber, wenn die künftigen Zeitgenossen die gespeicherten Inhalte verabscheuen oder sanktionieren? Was, wenn gespeicherte Inhalte schlichtweg zu uninteressant, zu banal, zu beliebig, zu wenig bemerkenswert sind, als dass irgendeine Institution der näheren oder fernen Zukunft sich um deren archivarisches Pflege kümmern würde? Es ist eine Furcht vor dem Verschwinden der eigenen Bemühungen, dem Verfall des angestregten Tuns und Übertragens, die solche Fragen auslöst. Fragen, die am Ausgangspunkt einer kulturhistorisch angelegten Übertragungstheorie stehen, die von Régis Debray seit den 1990er Jahren unter dem mitunter missverständlichen Begriff der *médiologie* entwickelt und propagiert wurde (vgl. Debray 1997 u. 2000). Mediologie in der Definition von Debray ist keine Theorie der Kommunikation, sondern der Tradition. Sie untersucht nicht die Überwindung des Raumes, der Synchronie, durch diverse Kommunikationsmittel (Telegraf, Telefon, Datenkabel, drahtlose Übertragung) in Echtzeit, sondern die Überwindung der Zeit, der Diachronie, durch diverse Institutionen (Bibliotheken, Kirchen, Berufsverbände, Vereine, Universitäten). Anstatt der kleinen Zeiträume des Aktuellen untersucht eine mediologische Studie die langen Zeiträume der Geschichte:

Par exemple, le temps court de l'actualité d'une secte se transforme, notamment par le livre et l'écrit, en temps long du christianisme, l'objet matériel de médiation (ici le livre), la matière organisée comme l'appelle la médiologie, se transforme en institution, en organisation matérialisée. L'articulation de ces deux temporalités se réalise par l'entremise des médias, des instruments technologiques d'enregistrement du présent qui glissent progressivement vers leur fonction noble d'outils de mémoire et d'archivage. (Gagnon 2004)

In dieser knappen Erläuterung durch Jean Gagnon werden die zwei Schlüsselbegriffe der Mediologie eingeführt und bestimmt: *matière organisée* und *organisation matérialisée*. In diesen beiden Begriffen kommen zwei Gegenstandsfelder zusammen, die im Wissenschaftsverständnis deutschsprachiger Universitäten zwei strikt getrennte Forschungsrichtungen und Disziplinen umfassen, zum einen die materiale Kulturgeschichte und zum anderen die anthropologische Sozialgeschichte. Der Begriff der *matière organisée* wird übersetzt als ‚organisierte Materie‘. Er umfasst die materialen Apparate durch die eine solche Übertragung erst möglich gemacht wird: Bauwerke, Trägermaterie, Routen, Standards, Monumente. Hierzu zählen also Werkzeuge, Lehrbücher, Gesetzesbücher, Orte für Ausbildung und Versammlung, zu Planung und Gedenken, die Archive, Bibliotheken, und auch die Auszeichnungen, die verliehen werden. Komplementär hierzu wird der Begriff der *organisation matérielle* verwendet, übersetzt als ‚materielle Organisation‘. Dieser umfasst die materialen Akteure, durch die eine solche Übertragung erst durchgeführt wird: Handlungen und Aushandlungen, Verbindlichkeiten, Routinen, Assoziationen. Hierzu zählen

all die Praktiken, Rituale, Formen des Trainings, der Prüfungen, die Grade an Assoziation, die verschiedenen Funktionsträger und Ämter, die Jugendarbeit und Missionierung, die in solchen Assoziationen stattfindet. In den Studien der Mediologie wird mithilfe dieser beiden Konzepte ein Prozess der zeitüberwindenden Übertragung untersucht und in seinen Einzelheiten dargestellt: der Verfall durch Zeit soll aufgehalten werden. Für Debray bilden darum die beiden Begriffe der ‚Kommunikation‘ und der ‚Übertragung‘, *communication* und *transmission*, zwei kategoriale Gegensätze. Während ein Prozess der Kommunikation vor allem habituell verankert ist, also ohne besondere Ausbildung oder Übung schlichtweg sozial handelnd vollzogen wird und sich als dynamisch, gegenwartsorientiert und raumüberwindend auszeichnet, so ist ein Prozess der Übertragung grundlegend artifiziell und nicht selbstverständlich; er braucht ein kulturelles Bemühen um Negentropie – Verminderung von Unordnung oder Zufälligkeit –, um neue Institutionen und neue Regularien; er ist tradierend, zukunftsorientiert und vergangenheitsfundiert und dadurch erst zeitüberwindend. Steven Maras definiert die Charakteristika einer solchen Übertragung im mediologischen Sinne wie folgt:

‚[T]ransmission is a historical process‘, defined by a ‚thick temporality‘ [...] ‚transmission is a collective process‘, involving many people on the line [...] ‚transmission is a violent collective process‘. Transmission on this understanding is a combat against noise, inertia, other addressees, other transmitters. (Maras 2008)

Dieser historische, kollektive und mitunter gewalttätige Prozess der Übertragung in eine gegenwärtig stets unbekannte Zukunft hinein ist es, der mit den verschiedensten Medien und Techniken bewerkstelligt werden soll. Mit ihm wird der Vanitas entgegengearbeitet, sie ist dasjenige, was es hiermit offenbar zu verhindern gilt: Am Widerstand des unweigerlichen Verfalls, der Entropie, arbeitet sich die Mediologie ab.

639 Jahre Musik

Unter dem Titel *ASLSP* wurde im Jahr 1985 eine Komposition fertiggestellt und 1987 veröffentlicht, die acht Partiturseiten umfasste. Der Titel sollte übersetzt und gelesen werden als *As Slow As Possible*. Aufgeführt wurde dieses Stück von John Cage erstmals 1989 in einem Arrangement für Orgel als *ORGAN²/ASLSP* (Cage 1987) durch den Organisten Gerd Zacher mit einer Dauer von 29 Minuten. Die maximal mögliche Langsamkeit bei der Aufführung eines solchen Stückes wurde mit dieser Dauer also kaum erreicht. Seit dem Jahr 2001 wird nun aber versucht, dieses Stück hinreichend langsam aufzuführen: in 639 Jahren. Als Ort wurde eine Institution, ein Gebäude gesucht, das für einen solch langen Zeitraum wenigstens mutmaßlich zur Verfügung stehen könnte: Niemand kann die Rechts- und Besitzverhältnisse, die kulturellen Nutzungsgewohnheiten von aktuell noch öffentlichen Gebäuden oder gar potenzielle Verwüstungen durch Naturkatastrophen, Kriege und technische Havarien bis ins Jahr 2640 voraussehen. Es wurde sich

also mit Debray gefragt: Welche ‚organisierte Materie‘ aus Architektur und Apparat kann eine Aufführung über einen so langen Zeitraum hinweg sicherstellen und die vielfältigen Gefährdungen, denen sich eine derart lange Aufführung aussetzt, mindern? 20 Jahre nach Erscheinen der Komposition wurde in Halberstadt, Sachsen-Anhalt, ein Gebäude gefunden, das eine derart lang andauernde Nutzung möglich macht. Denn die Orgel, mit der dieses Stück aufgeführt werden sollte, würde – das versteht sich von selbst – ununterbrochen in Betrieb sein, was nicht nur ein Notstromaggregat nötig macht, sondern der gesamte Ort muss exklusiv für die Aufführung dieses Stückes eingerichtet werden. Man entschied sich für eine Kapelle, genauer: die zum Jahrtausendwechsel ungenutzte Kirche des ehemaligen Zisterzienserklosters Sankt Burchardi. Die Selbstbeschreibung des Projektes bezieht sich dabei ausdrücklich auf die bis in die Gotik zurückreichende Geschichte des Doms zu Halberstadt, in dem ab 1361 die erste Blockwerksorgel der Musikgeschichte gespielt wurde (vgl. Bormann 1966). Seit deren Inbetriebnahme waren bis zum Jahr 2000 genau 639 Jahre vergangen, was, in die Zukunft projiziert, exakt den Zeitraum der Aufführung von *ORGAN²/ASLSP* bestimmte. Die ungenutzte Kapelle eignet sich besonders aus zwei *mediologischen* Gründen für eine jahrhundertelange Performance: Von der Ruine eines christlichen Sakralbaus ist einerseits anzunehmen, dass in näherer oder mittlerer Zukunft keine zusätzliche Nutzung durch den kirchlichen Eigentümer vorgesehen ist:

Um 1050 von Burchard von Nabburg gebaut, diente sie über 600 Jahre als Zisterzienserkloster. Im 30-jährigen Krieg wurde sie teilweise zerstört, 1711 wieder aufgebaut und 1810 von Jérôme säkularisiert. 190 Jahre lang diente die Kirche als Scheune, Lager-schuppen, Schnapsbrennerei und Schweinestall.¹

Zum anderen bietet dieses Bauwerk eine klanglich geeignete Umgebung für die Aufführung, erprobt und detailliert ausgebaut im Zuge seiner liturgischen Nutzung. Der Aufführungsort für eine Nutzungsdauer von mutmaßlich sechseinhalb Jahrhunderten war gefunden. Die jeweilige Zeitdauer der einzelnen Note in der Partitur ergab sich dann proportional aus dem Verhältnis zur einmal gesetzten Gesamtdauer von 639 Jahren: „Der kürzeste Ton ist bei uns festgelegt auf einen Monat, eine Vorschlagsnote – und der längste Ton ist 58 Jahre und 11 Monate.“ (Pfeiffer 2013, 0:55–1:04) Wie aber ließe sich dieses gigantische, gargantueske Stück nun aufführen? Wer sollte es spielen? Weitere Entscheidungen mussten getroffen werden. Der Vorsitzende des Kuratoriums der John-Cage-Orgel-Stiftung, Rainer Neugebauer, erläutert diese Entscheidungen wie folgt:

Wir haben auf der einen Seite den Blasebalg; die Luft wird hier durch eine Röhre transportiert. Und hier auf dieser Seite ist die Orgel sie hat drei Kantzellen in denen im Moment die sieben Pfeifen stehen. Und wir sehen unten die Manuale, an denen Säckchen hängen. Die Säckchen hängen dran, weil wir nicht über die Tasten das Ganze bedienen, wenn wir einen Klangwechsel haben, sondern dann tauschen wir einfach die Pfeifen aus.

1 Online unter: <http://www.aslsp.org/de/das-projekt.html>. Letzter Zugriff: 13.3.2018.

Die Pfeifen, die wir nicht mehr brauchen, die werden dann an einer schönen, sichtbaren Stelle aufbewahrt. [...] Hier ist natürlich unten drin ein elektrisches Gebläse, weil: wir können nicht Tag und Nacht hier jemanden hinstellen. (Pfeiffer 2013, 1:10–1:46)

Seit dem Jahr 2001 wird das Stück nun aufgeführt. Die einzelnen Schritte des Stückes, der Übergang von einer Note zur anderen, werden in sogenannten *Tonwechseln zum Anfang eines neuen Klanges, seines Endes oder einer Pause* als kulturelle Ereignisse im Jahreslauf besonders beworben und zelebriert. Sie sind als Festivitäten im Ort etabliert. Die ersten 65 Tonwechsel finden sich auf den Tag genau berechnet bis zum 5. Juli 2071 auf der Website des Projektes. Der nächste, der fünfzehnte Impuls seit Beginn des Stückes, wird am 5. September 2020 stattfinden. Die Noten gis und e´ werden dann anfangen zu erklingen. Dieses ritualisierte Zelebrieren der Tonwechsel und des Austausches der Orgelpfeifen bildet somit einen wichtigen Bestandteil der materiellen Organisation der Akteure (nach Debray): Das wiederkehrende Ritual gerät mehr und mehr zum Anker des Gemeinde- und Kulturlebens von Halberstadt (oder eines kommunalen Rechtsnachfolgers); einstmals werden Kinder aufgewachsen sein, die im Verlauf ihres Lebens mehrere Tonwechsel miterlebt haben – und noch etwas später wird es Erwachsene geben, die sich erinnern, wie ihr Großvater ihnen von den ersten Tonwechseln lange vor ihrer Zeit berichtet hat. Es sind solche Rituale, die womöglich erst sicherstellen, dass noch die – postapokalyptischen? transhumanistischen? extraterrestrischen? – Verweser des 23. oder 27. Jahrhunderts dieses Stück eines längst vergessenen Erfinders oder Musikers des 21. oder des 18. Jahrhunderts (wer weiß das heute schon noch so genau?) aufführen werden. Der Vanitas-spezifischen Vergänglichkeit wird also entgegengewirkt, indem die Überlagerung der Zukunft auf die Gegenwart in Planung und Ausführung schlicht vorweggenommen wird. Die fernste Zukunft ist im Horizont dieses Vorhabens.

Die vielleicht größte, anti-vanitatische Anstrengung hierbei wird unternommen, indem für jedes einzelne der 639 Jahre ein Förderer, eine Mäzenatin gesucht wurde – und wird. So ist auf der Internetseite des Projekts zu lesen: „Für einen Betrag ab 1200 € wird eine Metalltafel mit einem Text Ihrer Wahl in der Burchardikirche angebracht. Mehrere Personen können sich ein Klangjahr teilen.“² An diese Förderer und ihr Förderjahr wird dann auf rechteckigen, meist quadratischen, schwarzen Metalltafeln erinnert, die im Inneren der Kirche umlaufend auf Blickhöhe angebracht wurden; auf diesen Tafeln finden sich jedoch nicht nur die Namen der Förderer (manchmal nur Vornamen, Kose- oder Codenamen) und gelegentlich deren Geburtsjahr, sondern auch ihre Passionen, Berufe oder ein Zitat, eine Inschrift – als sei diese Förderung das Vermächtnis, der Epitaph dieser Menschen: Alexander Kluge, Jens Reich, Christina Weiss und Wibke Bruhns förderten etwa das Jahr 2003, Ingo Metzmaker das Jahr 2026, Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn das Jahr 2032, Stefanie und Wulf Herzogenrath 2178, Heidi Paris, Peter Gente und der Merve Verlag das Jahr 2405. Auf einzelnen, oft besonders hervorgehobenen Tafeln wird mitunter eines Heroen, einer Institution oder eines Ereignisses der Musik- oder Kulturgeschichte gedacht:

2 Online unter: <http://www.aslsp.org/de/das-projekt.html>. Letzter Zugriff: 13.3.2018.

Johann Sebastian Bach war das ursprünglich geplante erste Jahr 2000 gewidmet, Bob Dylan wird mit dem Jahr 2423, dem Leipziger Thomanerchor im Jahr 2437 und Johann Wolfgang von Goethe 2149 gedacht; das Jubiläumsjahr 2369 ist der Mondlandung, 2186 der Nuklearschmelze im Kernreaktor von Tschernobyl und 2189 dem Mauerfall gewidmet. Allerdings wird die überschaubare Summe der Kosten zum Betrieb eines Jahres überwiegend von nicht näher ausgezeichneten Privatleuten, Ehepaaren, Geschwistern oder Gruppen aufgebracht: das Jahr 2415 wurde ‚für Uwe von Stefanie‘ erworben, das Jahr 2024 von Inger und Henning Bergenholtz zum 50. Hochzeitstag ihrer Eheschließung 1974 oder das Jahr 2638 von einem ‚Selbsterfahrungsseminar‘ aus dem Jahr 2013. Mit diesen beeindruckenden – gelegentlich auch etwas geschmäckerischen bis privatsprachlichen, *practical-joke*-haften – Tafeln der Förderer rückt die Frage der Vanitas ins Zentrum, eine Frage die der eher präsentistisch gesonnene Komponist von *As Slow As Possible* womöglich als ganz uninteressant angesehen hätte: die Frage nach einem potenziell ewigen, wenigstens jedoch längerfristigen Überdauern menschlicher Artefakte. Was bleibt von diesem Stück, von diesen Förderern, ihrem offenbar starken musischen Begehren und ihren markanten ästhetischen Erfahrungen? Ist es überhaupt grundsätzlich möglich, Artefakte mit beweglichen Teilen und dynamischen Prozessen zu entwerfen, zu bauen und zu betreiben, die nicht nur Jahre und Jahrzehnte laufen – sondern womöglich Jahrhunderte oder gar Jahrtausende? Anders gefragt: Welches erfinderische Denken und Planen ist nötig, um in drei-, vier- und fünfstelligen Jahresdimensionen zu denken – anstatt in Geschäftsquartalen, Legislaturperioden und der Handvoll Jahrzehnte in der Lebensmitte?

The Long Now

Ist es überhaupt möglich, das Zeitverständnis sterblicher Lebensformen in Zeiträume hinein zu überdehnen, die deren Erfahrung vollkommen fremd sind? Vor über dreißig Jahren, im Jahr 1986, beschäftigte sich der Informatiker und MIT-Absolvent William Daniel Hillis mit dieser Frage, zunächst als obskure, fixe Idee. Bis Hillis gut zehn Jahre später im Magazin *Wired*, Zentralorgan der kalifornischen Ideologie (vgl. Barbrook/Cameron 1996), einen Beitrag hierzu unter dem suggestiven Titel *The Millennium Clock* veröffentlichte. Hillis schrieb:

I want to build a clock that ticks once a year. The century hand advances once every one hundred years, and the cuckoo comes out on the millennium. I want the cuckoo to come out every millennium for the next 10,000 years. If I hurry I should finish the clock in time to see the cuckoo come out for the first time. (Hillis 1995)

Die Idee ist von Grund auf doppelbödig: Einerseits maßt der Autor sich ein Überschreiten menschlicher Lebenszeit an; zum anderen bietet er eine gedankliche Prothese, die Konsequenzen kulturellen, technischen und politischen Handelns in jenen Zeiträumen zu bedenken, die tatsächlich von Bedeutung sind. Während politisches Handeln auf wenige Jahre, betriebswirtschaftliches

meist auf wenige Monate abzielt, während die Konsequenzen technischer Neuerungen kaum über ein Jahrzehnt hin überschaut werden und die Folgen klimarelevanter Einflüsse erst langsam, nach über 150 Jahren Industrialisierung benannt und diskutiert werden, versucht ein Denken in Jahrtausenden die langfristigen Folgen, etwa radioaktiver Verseuchung oder soziokultureller Fehlentwicklungen in den Blick zu nehmen. 10.000 Jahre bilden dabei eine bemerkenswerte Schwelle, da der Beginn der Hominisation nach gegenwärtigem Forschungsstand etwa vor 10.000 Jahren einsetzte: während eine Bevölkerung, die vielleicht Menschheit genannt werden könnte, erst seit dieser Zeit existiert, sind die Stätten nuklearer Verwüstung und tödlicher Verseuchung vermutlich erst in weiteren 10.000 Jahren nutzbar. Diese vergangene und kaum mehr wiedergutzumachende Anmaßung menschlichen Handelns und Zerstörens durch ein Denken in langen Zeiträumen einzuholen erscheint darum weniger anmaßend als eher demutsvoll. Dieses Denken bemüht sich, Verantwortung im angemessenen Maße zu übernehmen. Im Anthropozän ist die Zukunft dieses Planeten schon jetzt durch menschliches Handeln stets mitbestimmt, präformiert und faktisch verantwortet – mehr als unsereins wohl lieb wäre (vgl. Moore 2015, Wark 2015).

Wie also eine ‚Anthropozän-Uhr‘ bauen? Was braucht es für eine Maschine, die einmal pro Jahr tickt und alle tausend Jahre einmal schlägt? Wäre gar eine Sanduhr, typisches Chronometer der Vanitas-Symbolik, jedoch eher auf extreme Kürze getrimmt, praktikabel? Welche Aufgaben müssen Uhrmacher, Ingenieure und Bauherren, Statiker, Materialkundler, Mechaniker und Elektrotechniker lösen, um dieses Gedankenspiel Wirklichkeit werden zu lassen? Zunächst wurde – mediologisch folgerichtig – eine ‚materielle Organisation‘ der Akteure geschaffen, eine Stiftung, die das Vorhaben einer *Clock of the Long Now* verfolgen sollte: diesen endgültigen Namen erhielt das Projekt allerdings erst, nachdem Wissenschaftler und Künstler, Journalisten und Denker – namentlich Brian Eno (Musiker, Produzent, Designer) sowie Stewart Brand, Esther Dyson und andere – sich dieser Idee angenommen hatten. Eine Beschreibung der Foundation of the Long Now durch Eno aus dem Jahr 1995 folgt dabei beispielhaft den Postulaten einer Übertragung, wie sie von Debray zusammengetragen wurden – bis hin zur Gründung einer eigenen *Clock Library* (ein Beispiel für ‚organisierte Materie‘ der Apparate nach Debray):

[A] ‚library of the deep future, for the deep future‘. It could be used for scholarly retreats, for conferences, and for focused research in its special collections. In the fullness of time – centuries – it could become a repository for kinds of information deemed especially useful over long periods of time, such as minding extreme longitudinal scientific studies, or accumulating a ‚Responsibility Roster‘ of policy decisions with long-term consequences. (Eno 1996, S. 313)

Aus einem Gedankenspiel mit Science-Fiction-Charakter wurde nicht nur eine Stiftung, die Long Now Foundation bietet zudem ‚Seminars About Long-Term Thinking‘ an, regt zu ‚Long-Term Bets‘ an; sie gibt Bücher, Essays und Schriften zum Denken und Planen langfristiger Wirkungen heraus und sie erlässt Standards für die Gestaltung eines Long Now. Im Fort Mason Centre in San Francisco wurde gar ein Museum inklusive Museumsshop der Long Now Foundation eröffnet. Die

ungewöhnliche Herausforderung einer extrem langfristigen Übertragung wurde von den Protagonisten dieser Stiftung somit angenommen und materiell verwirklicht.

Die Reflexionen, die im Rahmen dieser Stiftung angestellt werden, um eine langfristig laufende Uhr zu erbauen, fügen sich zudem in die Gedanken Debrays über die Ausbildung langfristiger Traditionen ein. Insbesondere fünf Faktoren, die den Bau der Jahrtausenduhr und die Arbeit der Stiftung bestimmen würden, erscheinen wie von Debray formuliert: *longevity, maintainability, transparency, evolvability, scalability*; also: Langlebigkeit, Wartbarkeit, Nachvollziehbarkeit, Entwicklungsfähigkeit, Dimensionierbarkeit.³ Diese Eigenschaften der *Millennium Clock* sollen sicherstellen, dass sie immer weiter betrieben, gepflegt, ausgebaut, dem Stand der Technik angepasst, weiterentwickelt und womöglich vergrößert oder verkleinert nachgebaut werden kann. Dem Denken Debrays folgend, können solche Eigenschaften von Artefakten oder Institutionen vor allem die transhistorische wie auch (im historischen Verlauf notwendige) transkulturelle Plastizität sicherstellen: solche Adaptierbarkeit soll das Überdauern von Gründungen, Denkschulen oder Lehrgebäuden sichern. Kurz gesagt: Wenn der originale Entwurf zu eng und zu starr, zu partikular und erratisch gedacht ist, wird niemand in der Zukunft diesen Entwurf aufgreifen, weiterentwickeln, abändern und schlicht: nutzen. Extreme Langlebigkeit wird als Ergebnis anpassungsfähiger Wandlung eines Ausgangskonzeptes verstanden; diese Wandlungsfähigkeit wirkt ‚Vanitas-invertierend‘ dem Verschwinden und Zerfall entgegen. Der erste Prototyp der *Millennium Clock*, etwa zwei Meter hoch, wurde noch rechtzeitig zum letzten Jahrtausendwechsel fertiggestellt. Er nahm seinen Betrieb zum 31. Dezember 1999 auf und verrichtete seinen Dienst ordnungsgemäß an diesem ganz besonderen Datum: er läutete das 3. Millennium ein und steht nun im Science Museum in South Kensington, London.

Im Loop der Urne

Im 21. Jahrhundert werden Stimmen langfristig gespeichert, Musikstücke jahrhundertlang aufgeführt, Uhren schlagen einmal im Jahrtausend – und seit dem Jahr 2010 ist auch die originale Werbeidee der Edison Speaking Phonograph Company von 1878 zum tatsächlich funktionierenden Geschäftsmodell geworden. Ein Unternehmen mit Sitz in Scarborough, North Yorkshire, UK, bewirbt seine Dienstleistung wie folgt:

When the album that is life finally reaches the end wouldn't it be nice to keep that record spinning for eternity? We offer you the chance to press your cremated ashes into a vinyl recording your loved ones can cherish for years to come. Record a personal message, your last will & testament, your own soundtrack or simply press your ashes to hear your pops & crackles for the minimal approach. (Leach 2010)

3 Online unter: <http://www.longnow.org/clock/principles/>. Letzter Zugriff: 13.3.2018.

Die Dienstleistung des haltbaren Archivierens der menschlichen Stimme wird von dieser Firma namens Andvinyly mit einem Einstreuen der Asche des Verstorbenen in die hernach gepresste Masse aus Polyvinylchlorid verbunden. Nicht allein eine Klangaufzeichnung der Stimme und der Worte einer oder eines Verstorbenen werden also archiviert – sondern vor allem werden die letzten physischen Reste des verschiedenen und kremierten Körpers in das materielle Medium des Tonträgers selbst hineingegeben. Der Prozess der Verarbeitung wird von den Betreibern wie folgt beschrieben:

1: Confirm with us your location and the viability of these services in your area 2: Identify a family member or a chosen representative who will accompany you (your ashes) to the pressing of your records 3: Establish audio and cover art content 4: Attend the mastering of your record 5: Receive playable proof sample of your record and cover 6: Die 7: Get cremated 8: Your family member or chosen representative books and attends the sprinkling and pressing of your records 9: Your chosen recipients will be sent details of where to collect their copy of your personal record 10: Live on from beyond your groove (ebd.).

„Live on from beyond your groove.“ – das ist das Ziel: die Überwindung des gesetzten Lebensendes qua trickreicher Mediennutzung und Selbstarchivierung. Die bestehende organisierte Materie der Schallplattenspieler (als Apparat nach Debray) wie auch der materiellen Organisation der Akteure, die solche Apparate bedienen können, wird somit klug zur Überwindung begrenzter Lebenszeit genutzt. Dieses Ziel wird ausdrücklich betont – trotz des trockenen Humors in den Werbemaßnahmen (die sich nichtsdestotrotz in kontrafaktischer Verlängerung der Vanitas-Historie des Totenschädels und des Schnitters Tod als Bildzeichen bedienen; vgl. DeGirolami Cheney 1992): „Please note: despite the site's light hearted tone, all our services are carried out with the utmost respect & care.“ (Leach 2010) Die Motivation des Firmengründers, Jason Leach, erweist sich dabei erstaunlich konsistent mit aktuellen Debatten über die sensorische Intensität und erinnerungshebende Qualität von Klängen. In einem kleinen, rau-poetischen Dokumentarfilm über Andvinyly – Titel: *Hearing Madge* (Lewis 2016) – beschreibt Leach seine Motivation wie folgt:

I just love sounds. I think sound, audio, sounds are much better than photographs. A lot of the music I do is based on sounds I hear around me. Even just, you know, hearing your own little sniff or when you hear something happening in the background which brings loads of memories back: so, that was probably part of what made the concept come about. (ebd., 1:42–2:05)

Den unendlich kleinen sensorischen, kinästhetischen und materialen Partikeln und Effekten wird von Leach also eine bleibende sowohl mnemotechnische als auch charakterbildende Wirkung zugesprochen. Dabei unterscheidet sich der technische Prozess der Herstellung dieser

Schallplatten-Monumente nur unwesentlich vom handelsüblichen, industriellen Plattenpressen. Einzig nach Herstellung des Edelstahlmasters und direkt vor dem Aufdrücken der spiralförmigen Rille von 40µm Breite in die Masse aus Polyvinylchlorid werden einige Prisen der Asche des oder der Verstorbenen hinzugegeben:

And what we do at that stage is – put the ash onto the vinyl, just before it is pressed. So, it is basically squished into the record. It *does* compromise the sound. It is exactly what you don't want to be happening at a pressing plant, normally. But – those pops and crackles are: them. (ebd., 4:24–4:48)

Asche und Vinyl werden ein Trägermedium, 150g Erinnerung – verdichtet mit 150 °C und einem Druck von knapp 80 Bar. Die berührende Wirkung der archivierten Klänge eines verstorbenen Menschen begründet der Firmengründer dabei – ganz unwillkürlich – mit einer Kernaussage des *sonischen Materialismus*, einer der bedeutsamsten, kulturellen Klangtheorien der Gegenwart: „Sound is: vibrating. You, the room. And it's actually moving the air around you and that's what's so powerful about hearing someone's voice on a record: they're actually moving the air. And it's, hm – for me that's powerful.“ (ebd., 7:16–7:30) Die lakonische Aussage des Labelbetreibers artikuliert die Wucht und Wirkung von Klängen im Raum auf die *soft machine* (William S. Burroughs) des menschlichen Körpers und seiner Handlungen, seiner Empfindungen, seines Stoffwechsels, der Wahrnehmung. Leach propagiert damit wohl unwissentlich eine Kernaussage des sonischen Materialismus. In *Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism*, einem zentralen Artikel dieser Klangtheorie, formuliert Christopher Cox dies folgendermaßen:

This materialist theory of sound, then, suggests a way of rethinking the arts in general. Sound is not a world apart, a unique domain of non-signification and non-representation. Rather, sound and the sonic arts are firmly rooted in the material world and the powers, forces, intensities, and becomings of which it is composed. (Cox 2011, S. 157)

Der üblicherweise gepriesenen Vergänglichkeit der Klänge, ihrer Mahnung an Vergehen und Sterben, wird eher vitalistisch ihre Eindringlichkeit und ihre Körperlichkeit entgegengesetzt: Die Materialität trägt Erinnerung, sie ruft Empfindungen auf, die in einer *soft machine* archiviert sind; ganz so wie Klaus Theweleit, wenn er die „Gehirnveränderung durch Medien“ im Sonischen wie folgt beschreibt:

[D]ie Muskulatur ist eine Registratur auditiver Lüste (und Schrecken). Die Töne haben ihren körperlichen Niederschlag. [...] [B]estimmte Teile der Zellstruktur meines Körpers haben sich verändert nach der Aufnahme bestimmter Musiken. Ich reagiere anders; nicht nur anders auf bestimmte Musiken; auch anders auf bestimmte Leute und anders auf die Zustände des Wirklichen überhaupt, mit denen ich zu tun habe. (Theweleit 2007, S. 30)

Diese Körperlichkeit einer gehörten Aufzeichnung – aufgezeichnet in der Vergangenheit – ruft uns die Körperlichkeit des Hörens und des Gehörten, des Sprechenden, des Klingens wieder in Erinnerung, in die Gegenwart: der gehörte Körper ist da – posthum in Klang. Die damalige Gegenwart ist in unserer Zukunft jetzt anwesend.

Von Vanitas zum Posthumanismus

Das 21. Jahrhundert scheint eine Periode zu sein, in welcher das mediologisch mutige Ausdehnen der Gegenwart in die Zukunft hinein – hinsichtlich der erwähnten musikalischen und klanglichen Beispiele – ein extremes Maß angenommen hat. Das Verständnis von Zeitlichkeit, von Sterblichkeit, auch von Erinnerung wandelt sich offensichtlich aufs Neue. Die hier untersuchten Transformationen, Innovationen und Interventionen sind dabei weder koordiniert noch konsistent. Die Vielfalt der Beispiele und die Heterogenität ihrer Vanitas-Inversionen bezeugen jedoch die kulturellen Veränderungen, die sich vollziehen. Fast mag es scheinen, dass die Zeitfolgen von nostalgisch besetzter Vergangenheit, unaufhörlich reaktualisierter Gegenwart und antizipierter Zukunft vielleicht nun tatsächlich täglich ineinander fallen und gleichberechtigt ineinander überführt und aufeinander projiziert werden können. Welche Qualität hat aber diese Auflösung von Zeitfolgen, die doch im Diskurs um Vanitas und in der Vanitas-Motivik eindeutig eine Endlichkeit der Lebenden, auch eine Warnung vor zu großem, zu hoffärtigem Überschwang, wenn nicht eine Ermahnung zu religiöser Demut bis hin zu praktizierendem Glauben impliziert? Die drei Klangbeispiele dieses Artikels, *ORGAN²/ASLSP*, *The Millennium Clock* und *Andvinyly*, dagegen setzen ganz andere Akzente: Alle drei Beispiele scheinen die Endlichkeit der Lebenden ausdrücklich und kunstreich überwinden und übersteigen zu wollen – auf etliche Jahrhunderte, Jahrtausende oder wenigstens einige Jahrzehnte hinaus.

Wenn wir Debrays Theorie der kulturellen Übertragung zugrunde legen, so unternehmen alle drei Beispiele den Versuch, Klänge in eine Zukunft hinein als verstehbare, hörbare und kulturell wirksame zu erhalten. Hierbei stellt *ORGAN²/ASLSP* den eher klassischen Fall einer musikalischen Interpretation im weitesten Sinne dar, die hierbei die Aufführungszeit weit ausdehnt über die durchaus mittlerweile nicht unüblichen Aufführungsformate von 24 Stunden oder mehreren Tagen; ein Stück mehrere Jahrhunderte lang ununterbrochen aufzuführen ist keine Standardsituation des Musiklebens. Dennoch gehören Fragen der Ortswahl, der Einrichtung des Konzertraumes, der Betreuung von Instrumenten, Publikum und Performern (falls vorhanden) und vor allem die Einrichtung der Partitur in eine aufführbare Form zu grundlegenden Aufgaben beim Aufführen eines Musikstückes. Die Halberstädter Aufführung von *ORGAN²/ASLSP* ist somit ein extremer Fall der Konzertpraxis, ein Fall, der die Einrichtung von Übertragungsapparaturen und -assoziationen (*matière organisée* und *organisation matérielle*) im Sinne von Debray absolut notwendig macht; doch insgesamt wird das Dispositiv der musikalischen Aufführung *nicht* verlassen. Die Gegenwart wird in die Zukunft performativ ausgedehnt – die Zukunft wird jedoch nicht von einem gegenwärtig begonnenen Vorhaben als solche transformiert, das aufführende Personal macht noch nicht

einen radikalen Sprung in unvorhersehbare Zukünfte hinein. Es bleibt am Ende ein Konzert, das lediglich sehr, sehr, sehr, sehr, ja grotesk lange andauert.

The Millennium Clock dagegen stellt das andere Extrem in dieser Dreierkonstellation dar. Dies wird schon dadurch belegt, dass es schwerfällt, zu benennen, welche Art von Artefakt, Vorhaben, von kultureller Institution oder Assoziation hier überhaupt verwirklicht wird. Es handelt sich um ein Gedankenexperiment, doch auch um eine Machbarkeitsstudie. Zugleich hat das Vorhaben ein eindeutig didaktisches und genuin ökologisches Ziel, auch im Sinne der Technikfolgenabschätzung – und schließlich wird hiermit eine neue internationale, kulturelle Tradition etabliert, die zum Ziel hat, die gegenwärtig bestehenden Zeithorizonte, die Denk- und Planungsweisen in Quartalen und Legislaturperioden zu überwinden und bis zum maximalen Zeithorizont der Hominisation, also 10.000 Jahre, auszudehnen. Ohne die Einrichtung von sorgsam geplanten Übertragungsapparaturen und -assoziationen im Sinne von Debray sind diese Ziele kaum zu erreichen. Denn der Horizont menschlicher Kultur wie sie uns in der bekannten Geschichtsschreibung bis an die Grenze der Prähistorie überliefert ist, wird gezielt in der Gegenrichtung, in Richtung der Zukunft überschritten. Es wird tatsächlich etwas vollkommen Andersartiges geplant, das damit auch die Gegenwart des Bekannten und Vertrauten verlässt. Die Gegenwart wird nicht ausgedehnt, nicht einmal symbolisch – sondern es wird absichtsvoll für die Zukunft geplant: eine Zukunft deren genaue Formen der Kommunikation, der Ökonomie, des Wissenserwerbes, der Erziehung, der Bildung, der sozialen Ordnung sowie der kulturellen Praktiken des täglichen Lebens, der Sitten und Gebräuche, gegenwärtig kaum einmal annäherungsweise bekannt sein dürften. Die Gegenwart wird also nicht einmal mehr betrauert im Horizont der herannahenden Zukunft – wie dies im Rahmen der Vanitas üblich wäre – sondern sie wird vergleichsweise mitleidslos verlassen und zurückgelassen zugunsten des unbeirrbar Herannahenden. Vielleicht kann solche Mitleidslosigkeit mit der Gegenwart auch als eine Art ganz diesseitiger, exzessiv materialistischer Transzendenz verstanden werden: ein immanent und weltlich gewendeter *contemptus mundi*, der nun nicht mehr auf eine eschatologisch verheißene Nachwelt abzielt – sondern auf genau diese Welt hier: doch in ihrer Erscheinungsform einer fernen, kaum vorstellbaren Zukunft.

Das letzte Beispiel, *Andvinyly*, ist zwischen diesen beiden Extremfällen auf halbem Weg anzusiedeln. Einerseits unternimmt auch dieses Vorhaben ein vollständiges Überwinden der Gegenwart, stellt sich ganz auf eine individuell posthume Zukunft ein, entsprechend werden auch die Übertragungsapparaturen und -assoziationen nach Debray mitbedacht und miteinbezogen; andererseits ist das Produkt eben ein Produkt, ein Tonträger, der – wenn auch unerwartet und in sich radikal – einige originäre Ansprüche der frühesten Unternehmungen zur Stimmaufzeichnung und -speicherung schließlich verwirklicht. Am Ende ist das Ergebnis schlicht eine Schallplatte, ebenso gegenwartsüberwindend wie jede andere Stimmaufnahme in den Audioarchiven der Gegenwart, sei sie nun von Kaiser Wilhelm, Elvis Presley oder Diamanda Galás. Einzig die individualisierte Inszenierung und die apparatische wie rituelle Einbindung in Begräbnis-, Kremierungs- und Erinnerungsrituale hebt diese Produkte heraus aus dem Üblichen. Die vermeintliche Inversion der Vanitas – überdeutlich bei *ORGAN²/ASLSP* und der *Millennium Clock*, gerade auch in Anbetracht der dort angebrachten Erinnerungstafeln – wird hier direkt in eine neue und ganz andere Kultur

des Erinnerns und des Sterbens eingebunden. Während der Tod der Protagonisten, Erfinder oder Komponisten bei den vorherigen Beispielen nicht die geringste Rolle spielt, wird das Ableben der Sprecher oder Urheber, der eingestreuten Gestorbenen auf einer *Andvinyly*-Schallplatte tatsächlich erinnert, lebendig gehalten und weiterhin bedacht. Eine Inversion der Vanitas findet hier also ganz offensichtlich statt, doch wird eher eine post-christliche oder neo-pagane Erinnerungskultur zelebriert, die den Tod vornehmlich als Realität im Alltag integriert und existent halten will: indem die Toten Teil des Alltags bleiben. Der Schnitter, der auf der Website von *Andvinyly* die Abzeichen von Tonabnehmer, Kopfhörer, Schallplatte und Plattenkoffer trägt, dieser verkörperte Tod lauscht dem toten Aufgenommenen und Verstorbenen. Er ist nicht mehr Nipper, der beste Freund eines Menschenmeisters, dessen Stimme aus einem Grammofontrichter belauscht wird; der Schnitter Tod selbst ist hier der Meister der Stimme, der sie weiterhin erklingen lässt und weiterhin ihr lauscht und dem Belauschten posthume Existenz schenkt. Die Zukunft des Aufgenommenen ist hier stets da – wo die beiden anderen Beispiele entweder Konzertgegenwart ausdehnen oder eine Uhrwerkszukunft vorwegnehmen. Der zu Demut ermahrende und vor Maßlosigkeit warnende Grundzug der klassischen Vanitas ist somit in all diesen Beispielen klanglicher Monumente tatsächlich in sein Gegenteil verkehrt: die Inversion der Vanitas verleiht diesen Beispielen, die menschliche Lebenszeit überwinden, damit einen vitalistischen, wenn nicht gar einen deutlich posthumanistischen Grundton.

Literatur

- BARBROOK, R./Cameron, A. (1996): The Californian Ideology. In: Science as Culture 6, S. 44–72.
- BORMANN, K. (1966): Die gotische Orgel zu Halberstadt. Eine Studie über mittelalterlichen Orgelbau. Berlin.
- BRAND, S. (1999): Clock of the Long Now. Time and Responsibility. The Ideas Behind the World's Slowest Computer. New York.
- CAGE, J. (1987): *ORGAN²/ASLSP*. New York.
- COX, C. (2011): Beyond Representation and Signification. Toward a Sonic Materialism. In: Journal of Visual Culture 10, S. 145–161.
- DE GIROLAMI CHENEY, L. (1992): Dutch Vanitas Paintings: The Skull. In: Dies. (Hg.): The Symbolism of 'Vanitas' in the Arts, Literature, and Music. Comparative and Historical Studies. Lewiston, S. 113–176.
- DRECKMANN, K. (2018): Speichern und Übertragen. Mediale Ordnungen des akustischen Diskurses. München.
- DEBRAY, R. (1997): Transmettre. Paris.
- DEBRAY, R. (2000): Introduction à la médiologie. Paris.
- EDISON, T. A. (1878): The Phonograph and its Future. In: North American Review 126, S. 527–537.
- ENO, B. (1996): A Year with Swollen Appendices: Brian Eno's Diary. London.

- GAGNON, J. (2004): Régis Debray's introduction à la médiologie. Online unter: <http://www.fondation-langlois.org>. Letzter Zugriff: 12.7.2018.
- HILLIS, W. D. (1995): The Millenium Clock. In: *Wired Scenarios 1995*. Online unter: <http://www.wired.com/wired/scenarios/clock.html>. Letzter Zugriff: 12.7.2018.
- LEACH, J. (2010): Andvinyly, Scarborough/UK. Online unter: <http://www.andvinyly.com>. Letzter Zugriff: 12.7.2018.
- LEWIS, A. (2016): Hearing Madge. Online unter: <https://youtu.be/IKBh6ZjJlcl>. Letzter Zugriff: 12.7.2018.
- MARAS, S. (2008): On Transmission: A Metamethodological Analysis (after Régis Debray). In: *Fibreculture* 12. Online unter: <http://twelve.fibreculturejournal.org/fcj-080-on-transmission-a-metamethodological-analysis-after-regis-debray/>. Letzter Zugriff: 12.7.2018.
- MIEGROET, H. J. van (1996): Vanitas. Turner, J. (Hg.): *Dictionary of Art*. Bd. 31. New York, S. 880–883.
- MOORE, J. W. (2015): *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*. New York.
- PFEIFFER, J. (2013): John Cage: ASLAP – as slow as possible. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=8BJ-U60-VV8>. Letzter Zugriff: 12.7.2018.
- THEWELEIT, K. (2007): *Übertragung. Gegenübertragung. Dritter Körper. Zur Gehirnveränderung durch die Medien*. Köln.
- WARK, McK. (2015): *Molecular Red. Theory for the Anthropocene*. New York.

Christian Wobbeler

„Ein Rauch / diß Leben ist“ Symbolgehalt und Selbstreferentialität von Rauch und Rauchen in zeitgenössischen Theaterinszenierungen

Abstract

Der vorliegende Aufsatz untersucht vor dem Hintergrund der barocken Vanitas-Symbolik des Rauches das Zigarettenrauchen in den beiden zeitgenössischen Hamburger Inszenierungen Don Giovanni. Letzte Party und Rocco Darso. Der Akt des Rauchens auf der Bühne und die durch Rauch im Theater erzeugten Atmosphären werden unter semiotischer und phänomenologischer Perspektive untersucht. Das Rauchen kann als zeichenhafte und leiblich erfahrbare Reflexion der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit von Zeit und Leben gedeutet werden.

Einleitung

Betrachtet man das Titelkupfer (Abb. 1) des Werkes *Die Truckene Trunkenheit* (1658) von Sigmund von Birken¹ – einer Schrift, die sich bereits in den 1650ern gegen den Konsum von Tabakwaren richtet – wird deutlich, dass das (Tabak-)Rauchen im Zusammenhang mit Gedanken zur menschlichen Vanitas bereits in der Frühen Neuzeit thematisiert wurde. Der Kupferstich zeigt einen geschlossenen Raum, der an ein Wirtshaus erinnert. Das Interieur ist heruntergekommen, die Türen des Wandschranks hängen aus den Angeln, die Scheiben sind teilweise zerborsten und Unrat liegt herum. Mehrere männliche Personen, die sich um einen Tisch herum gruppieren, rauchen Tabakspfeifen. Bei zweien steigt eine große Menge Rauch aus den Mündern und teilweise auch aus der Nase auf. Ein anderer, die Pfeife noch in der Hand, übergibt sich auf den Boden. Im Vordergrund ist ein rauchendes Skelett mit einer Tabakpfeife in jeder Hand zu sehen. Während es an der einen Pfeife zieht, steigt Rauch aus seinen Augenhöhlen auf. Um den Rumpf und den Schädel windet sich eine Schlange, deren Kopf dabei in Richtung der rauchenden Pfeife deutet und so eine klare bildliche Verknüpfung beider Bildelemente schafft. In der *Erklärung des Kupfer=Titels* (von Birken 1658, S. IV) heißt es:

Was macht ihr Schmaucher ihr? Was Trinken / ist der Rauch?

Die Pipe / kome vom Rohr. Was über=Bleibt / ist Aschen.

¹ Es handelt sich bei diesem Werk um eine Übersetzung der *Satire Satyra Contra Abusum Tabaci* (1657) aus der Feder des Jesuiten Jacob Balde, samt einer Abhandlung über den Tabakkonsum und seine Folgen.

Was ist Tabak? der Tod. Fliehet / fliehet vor diesem Strauch /
 der eine Schlange deckt! sie wird euch sonst erhaschen.
 Ein Rauch / diß Leben ist; der Mensch kome von der Erden /
 (Diß denkt hierbey) und wird bald Staub und Asche seyn.
 Habt ihr diß Eitle lieb? Nit doch! lernt Ernstlich werden.
 Lebt / wie ein Weiser lebt. bildet euch das Sterben ein.

Es zeigt sich hier recht deutlich, dass das Rauchen als eitles, todbringendes Laster verstanden wird, von dem der rechtschaffene Mensch Abstand nehmen sollte. Er dürfe sich nicht vom Teufel in Form der Schlange zu dieser Sünde verführen lassen. Gleichzeitig wird in der Aussage „Ein Rauch / diß Leben ist“ die Flüchtigkeit des menschlichen Lebens im Bild des Rauches ausgedrückt, das sich im Kontext des Vanitas-Gedankens in verschiedenen Dimensionen finden lässt. Zum einen wurde der hebräische Begriff *hāval*, der dem lateinische Begriff *vanitas* zugrunde liegt, auch mit ‚Dampfwolke‘, ‚Rauch‘, ‚Nebelschwade‘, ‚Rauchfahne‘ oder ‚Rauchwolke‘ übersetzt (vgl. Scholl 2006, S. 224). Zum anderen wurde aufgrund der flüchtigen Materialität, wie sie auch die Klänge der Musik und Düfte aufweisen (vgl. Meijer 2008, S. 150), der Rauch vor allem in den Künsten des Barock zu einem typischen Vanitas-Symbol, ja sogar „zum Klischee gewordenen Bild[.]“ (van Ingen 1966, S. 62).

Abb. 1. Titelpuffer zu Sigmund von Birken und Jacob Balde: *Die Truckene Trunkenheit*, 1658, SLUB Dresden.



In der Literatur des Barock lassen sich Beispiele für die Verwendung von Rauch und Nebel als Vanitas-Symbol finden. So heißt es in einem Gedicht von Johannes Leon: „Ist aller Menschen leben auch, / verschleicht sich wie ein dampff und rauch.“ (Leon zit. n. van Ingen 1966, S. 62). In dem Gedicht *Bey Beerdigung Hn. C. G. den 3. Junii 1678* finden sich die Verse „Ein rauch / der / wenn er kömmt / verschwindet“ (Mühlport 1698, S. 661). Oder in einem Gedicht von Josua Stegmann wird geklagt: „Was ist doch unser Lebenszeit / Alß lauter Müh und Eytelkeit: [...] Ein Rauch, welchen der Wind zerstört“ (Stegmann 1969, S. 197).

Auch im Bereich der bildenden Kunst und Emblematik des Barock finden sich zahlreiche Beispiele, in denen der Rauch (von erlöschenden Kerzen oder Öllampen) als Vanitas-Symbol fungiert (vgl. ebd., S. 233; Benthien 2011, S. 92). Im Kontext der niederländischen bildenden Kunst des 17. Jahrhunderts kann oftmals explizit das „Rauchermotiv [...] als Vanitasmotiv gedeutet“ (Augustin 1998, S. 87) werden, denn

[d]er Verbrennungsprozeß in der Pfeife oder im Glutbecher hinterläßt nur Asche und Staub und verhält sich so, wie man es auch dem menschlich-irdischen Dasein nachsagt. Zur Darstellung der Vergänglichkeit des Lebens eignen sich die Raucherutensilien [...] aufgrund des Verbrennungsvorgangs und der Flüchtigkeit des entstehenden Rauchs, wie der physischen Beschaffenheit der Tonpfeifen. (ebd., S. 88)

Simon Schama verweist auf unzählige Beispiele der bildenden Kunst, in der die Pfeife als Symbol in Vanitasstillleben verwandt wurde, und stellt in seiner Argumentation eine Verbindung zum Psalm ‚Meine Tage sind vergangen wie Rauch‘ und zu der holländischen Redensart ‚Des menschen leven gaat als rook voorbij‘ her (Schama 1988, S. 233 f.). Dennoch betont er andererseits, dass sich aufgrund der alltäglichen Rauchpraxis des 17. Jahrhunderts ein Subgenre der Stilllebenmalerei entwickelte, auf dem zwar explizit Pfeifen abgebildet waren, ohne jedoch dabei zwangsläufig eine Vanitas-Thematik zu forcieren (vgl. ebd., S. 215 f.).

In der zeitgenössischen bildenden Kunst lassen sich ebenfalls Beispiele für die Auseinandersetzung mit Tod und Tabakkonsum finden, die so das Rauchen als Vanitas-Symbol verwenden: Die Künstlerin Serena Carone beispielsweise hat in ihrer Arbeit *Crâne gaulois* (1991) einen menschlichen Totenschädel (ein typisches barockes Vergänglichkeitsmotiv) aus alten Gauloises-Zigarettenstachtern geformt (vgl. Musée Maillol 2010 [Hg.], S. 198). Diese Arbeit entstand bereits bevor die Verbindung von Tod und Zigaretten durch auf Verpackungen aufgedruckte ‚Schockbilder‘ stärker in den Fokus der allgemeinen gesellschaftlichen Aufmerksamkeit geriet und so radikalisiert wurde. Die Einführung dieser verpflichtenden Kennzeichnung im Jahr 2016 war ein Ergebnis der nationalen aber auch der europäischen Bemühungen den Konsum von Tabakwaren zu minimieren. Die Tendenz zur Entwicklung einer raucherfeindlichen Gesellschaft vollzieht sich auch mit Hilfe immer restriktiverer politischer Gesetzgebungen bereits seit vielen Jahren und so verwundert es nicht, dass die tödliche Wirkung des Tabakkonsums nicht mehr zur Debatte steht. Daher ist es in der heutigen Gesellschaft auch potentiell (wieder) möglich das Rauchen in künstlerischen Kontexten als Vanitas-Motiv zu deuten. Als Gegenbeispiel seien hier auf die

raucherfreundlichen 1950er und 1960er Jahre verwiesen, in dessen Filmen fast ausschließlich geraucht wurde – selten jedoch, um den Umstand der Vergänglichkeit des irdischen Lebens zu inszenieren. Im Gegenteil, etwa im Film *Die Halbstarken* (1956) wird das Zigarettenrauchen als Mittel des Aufbegehrens der heranwachsenden Jugend inszeniert.

In der heutigen Gesellschaft jedoch lässt sich eine andere Tendenz ausmachen, denn Zigaretten verschwinden zusehends, auch unter Zuhilfenahme von der Retusche alter Filme, aus den Medien. Nur im Theater scheint die Kunst noch ungezügelt und leidenschaftlich rauchen zu dürfen. So möchte sich der vorliegende Aufsatz dem Zigarettenrauchen im zeitgenössischen Theater widmen und untersuchen, inwieweit sich dort das Rauchen unter Bezugnahme auf ein modern verstandenes Vanitas-Konzept interpretieren lässt. Dazu werden zunächst einige theoretische Gedanken zum Zigarettenrauchen im Theater formuliert, denn bisher liegen keine systematischen Betrachtungen zum Phänomen des Rauchens im Theater vor. Dabei wird die Zigarette einerseits in ihrer semiotischen Dimension – als theatrales Zeichen im Bereich der Requisiten – betrachtet. Andererseits wird sie in ihrer Phänomenologie hinsichtlich ihrer spezifischen Materialität im Kontext von Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit untersucht. Daran anschließend werden die beiden aktuellen Hamburger Inszenierungen *Don Giovanni. Letzte Party* (Regie: Antú Romero Nunes) und *Rocco Darsow* (Regie: René Pollesch) betrachtet. In der ersten Analyse wird die Zigarette insbesondere als konkretes Vanitas-Symbol fokussiert; sie zeichnet sich in dieser Inszenierung als Mittel zur Darstellung einer Gleichzeitigkeit von Leben und Tod aus (vgl. Benthien 2011, S. 90). In der zweiten Analyse wird herausgearbeitet, dass das Zigarettenrauchen in *Rocco Darsow* eher als selbstreferentielles Mittel, das die Flüchtigkeit von Theateraufführungen reflektiert, zu verstehen ist. Wird das Theater als ein politischer bzw. gesellschaftlicher Ort verstanden, so kann die Vanitas-Symbolik auf die Flüchtigkeit des gesellschaftlichen Lebens verweisen.

Rauch und Rauchen im Theaterkontext

Die Zigarette im Theater kann nach Erika Fischer-Lichte als Requisit verstanden werden (vgl. Fischer-Lichte 2007, S. 152 sowie generell 151–154). Als solche versteht sie „diejenigen Objekte [...], an denen der Schauspieler Handlungen vollzieht: sie sind damit als die Gegenstände definiert, auf die A's intentionale Gesten gerichtet sind“ (ebd., S. 151). Sie zeichnen sich dabei vor allem neben einer praktischen durch eine symbolische Funktion aus, denn der Einsatz des Requisits verweist nicht nur auf die (sowohl tatsächlich ausgeführten als auch potentiell möglichen) Tätigkeiten bzw. intentionalen Gesten, sondern zum einen auf den Charakter der Rollenfigur und zum anderen dient es als Zeichen für die Beziehung zwischen Figuren. Dabei produziert sich die jeweilige Bedeutung aus der Grundlegung eines kulturellen Codes aus dem Zusammenspiel von Objekt und intentionaler Geste des_der Schauspieler_in. Gerade die symbolischen Bedeutungen resultieren so aus den Rekursen auf spezifische theatrale bzw. andere kulturelle Codes wie etwa Literatur, Malerei oder Film.

Neben einer solchen semiotischen Perspektive ist das Zigarettenrauchen insbesondere hinsichtlich einer phänomenologischen Analyse interessant. Denn auch wenn der besondere ephemere Charakter einer Aufführung mit all ihren Bestandteilen unbestritten ist, so nimmt die Zigarette als Objekt in dieser Hinsicht eine Sonderstellung gegenüber anderen Artefakten des Theaters ein. Bei der Zigarette handelt es sich *per se* um ein transitorisches und ephemeres also als vergänglich zu charakterisierendes Objekt. Im Akt des Konsums transformiert sie sich. Aus den getrockneten Tabakblättern (sowie dem diese umgebenden Papier) entsteht durch die Verbrennung Asche und Rauch. Das ‚Ausgangsobjekt‘ des Rauchens gleicht somit nicht dem ‚Endobjekt‘ dieses Vorgangs.

Diese besondere Materialität zeigt sich vor allem in den Dimensionen der Körperlichkeit und der Räumlichkeit. Unter Materialität versteht der vorliegende Beitrag „die Erscheinung und Wirkung des Objekts [der Zigarette] im Moment seiner sinnlichen Perzeption“ (Schouten 2005, S. 194). In dieser Definition wird ein wechselseitiges Verhältnis zwischen Objekt und Wahrnehmendem deutlich, denn Perzeption bedingt ein wahrnehmendes Subjekt, das an dieser Stelle als ein doppeltes verstanden werden muss. Zunächst gibt es die Relation zwischen dem Objekt Zigarette und dem wahrnehmenden Subjekt an. Dies kann sowohl der_die Akteur_in als auch der_die Zuschauer_in sein. Dabei wird jedoch der_die rauchenden Schauspieler_in eine wesentlich andere Wahrnehmung der Materialität der Zigarette haben, als der_die Zuschauer_in bzw. das ‚nichtrauchende‘ Subjekt. Da jedoch die Zigarette an den Konsum gebunden ist, nimmt das Publikum den_die rauchenden Schauspieler_in als ein zusammengehörendes Objekt wahr. Wenn nun der spezifische Charakter der Zigarette bzw. der Akt des Rauchens hinsichtlich einer Körperlichkeit betrachtet wird, so müssen dabei zwangsläufig sowohl die Schauspieler_innen als auch die Zuschauer_innen berücksichtigt werden.

Dem Philosophen Helmuth Plessner folgend, agiert der_die Schauspieler_in immer mit dem eigenen Leib (vgl. Plessner 1982, S. 407) und so betrifft auch das Rauchen eben jenen, denn der Tabakkonsum ist *per se* ein leiblicher Akt (vgl. Batra 2011). Nach der Inhalation der Zigarette und der Aufnahme der im Rauch enthaltenen Stoffe wird dieser ausgeatmet und tritt (sichtbar) aus dem Körper heraus, wobei er, in theatertheoretischer Dimension gesprochen, somit eine Verbindung zwischen Innen und Außen des_der Akteur_in eröffnet. Mit der Zigarette wird also im Akt des Rauchens eine Grenzüberschreitung vollzogen. Dabei wird der phänomenale Leib in gewisser Hinsicht auch transformiert, denn durch die Ablagerung bzw. Aufnahme des Toxins Nikotin, des Teers, etc. verändert sich seine ‚chemische Zusammensetzung‘, wobei bereits während der Aufnahme die körperlichen Mechanismen des Abbaus der aufgenommenen Stoffe einsetzen. Dennoch lagern sich gesundheitsschädigende Stoffe im Körper ab, die aus medizinischer Sicht das Sterberisiko erhöhen. Das Rauchen übertritt also die Leibgrenzen und transformiert ihn zugleich in physiologischer Dimension.

Unter kommunikationstheoretischer Perspektive zeigt sich, dass „das Rauchen von Zigaretten nicht nur ein physischer, sondern auch ein diskursiver Akt ist, eine stumme, aber beredte Art sich auszudrücken.“ (Klein 1995, S. 277). So wird anstatt zu sprechen schweigend geraucht und so doch kommuniziert. Ein Zusammenhang von Rauch und Schweigen, wie er sich hier erkennen

lässt, findet sich bereits in der Frühen Neuzeit. Als Beispiel kann eine Darstellung der *silence* von Gérard de Laresse (um 1670) angeführt werden: Der Allegorie wird in dieser Radierung eine Öllampe, aus der Rauch aufsteigt, zugeordnet (vgl. Benthien 2006, S. 214 f.) Das Schweigen bekommt hier einen kontemplativen Charakter und stellt eine nonverbale Kommunikation in Form des Gebetes dar.

In Bezug auf die physische Dimension des Rauchens ist eine Analogie zwischen Rauchen und der Stimm- bzw. Spracherzeugung hinsichtlich der beteiligten Körperteile zu beobachten, da diese Vorgänge auf den Akt des Atmens zurückzuführen sind. In beiden Fällen wird Luft eingeatmet und wieder abgegeben, wobei bei der Erzeugung von Stimmlichkeit der Einsatz der Stimm Lippen von wesentlicher Bedeutung ist. Als Produkt dieses Mechanismus' entsteht bei der Stimme/Sprache der hörbare Laut, beim Rauchen der sicht- und riechbare Rauch. Dies ist auch der Grund, warum durch Zigaretten der dem Menschen grundlegende Akt des Atmens im Medium des Visuellen hervorgehoben wird. Denn die Zigarette fungiert als Objekt, durch das Luft eingeatmet wird, und durch den ausgeatmeten Rauch wird der Atem des_der Schauspielers_in in gewisser Weise sichtbar. Im Anschluss an das Konzept von Präsenz nach Fischer-Lichte (vgl. 2004, S. 160–175) kann die Überlegung formuliert werden, dass die Präsenz von Akteur_innen durch das Rauchen visualisiert und intensiviert wird. Das Rauchen lässt den_die Zuschauende_n diesen substantiellen Akt des Überlebens als etwas Besonderes und darüber hinaus auch als dem Subjekt eigenem wahrnehmen – er wird so auf seine eigene Leiblichkeit verwiesen.

Diese eigene Leiblichkeit kann beispielsweise auch so erfahren werden, dass man als Zuschauer_in körperlich auf den im Raum zirkulierenden Rauch mit Husten, gereizten Augen bis hin zu Ekel reagieren kann – oder aber mit Lust auf eine Zigarette. In diesem Moment eröffnet sich die eigene Leiblichkeit für die Wahrnehmung, da die von dem_der Akteur_in ausgestoßene Luft, die immer noch mit (toxischen) Stoffen angereichert ist, wiederum von dem_der Zuschauer_in eingeatmet wird. Es setzen hier bei den Zuschauer_innen die gleichen körperlichen Prozesse ein, wie bei den Akteur_innen. Das (Passiv-)Rauchen durchbricht die Leibgrenzen und löst eine physiologische Transformation aus. Es zeigt sich ein (körperliches) Spiegelverhältnis zwischen Akteur_in und Zuschauer_in, wobei der Akt des Rauchens bei dem_der Akteur_in aktiv bzw. ‚intendiert‘ vollzogen wird, während das Publikum dem Rauchen passiv ausgesetzt ist. Dieser Umstand kann als konkrete physische Erfahrung von Vanitas verstanden werden, da sich der todbringenden Giftstoffe nicht entzogen werden kann.

Zwischen den beiden Polen des skizzierten Verhältnisses von Bühnenpersonal und Zuschauer_innen besteht auch ein räumliches Verhältnis, das nun folgend betrachtet werden soll. Zentral für die Beschreibung von Räumlichkeit in Aufführungen ist die Erkenntnis, dass nicht nur der Baukörper-Raum im Zentrum des Interesses stehen kann, sondern vielmehr auch der „Raum leiblicher Anwesenheit“ (Böhme 2006, S. 88). Dieses Konzept unterscheidet sich von mathematischen Raumvorstellungen, wie sie in der europäischen Tradition durch Aristoteles und Descartes geprägt wurden. In diesem Zusammenhang steht vor allem auch der Begriff der Atmosphäre; Fischer-Lichte bezeichnet jeden ephemeren performativen Raum so als „atmosphärische[n] Raum“ (Fischer-Lichte 2004, S. 200). Für die Betrachtung des Ziga-

rettenrauches ist das Konzept der Atmosphären aufschlussreich. Denn für diesen gilt, wie für Atmosphären allgemein:

Man weiß nicht recht, soll man sie den Objekten oder Umgebungen, von denen sie ausgehen, zuschreiben oder den Subjekten, die sie erfahren. Man weiß auch nicht so recht, wo sie sind. Sie scheinen gewissermaßen nebelhaft den Raum mit einem Gefühlston zu erfüllen. (Böhme 1995, S. 22)

Gerade diese Unsicherheit wird jedoch bei der Verwendung von Rauch, und somit auch von Zigarettenrauch, im Theater zu einem gewissen Grad abgebaut. Dies liegt daran, dass sich im Zigarettenrauchen zum einen mehrere Sinneseindrücke, insbesondere die olfaktorische und die visuelle Dimension vereinen. Letztere trägt im Aspekt der Rauchbildung auch dazu bei, dass grundlegende Prinzipien von Atmosphären – die unkontrollierbare Verbreitung im Raum und ihre Distanzlosigkeit zum wahrnehmenden Subjekt – betont werden. Die Verbreitung des Geruchs wird zudem visuell wahrnehmbar. Das allgemeine Prinzip von der Herstellung (theatraler) Atmosphären wird durch den Rauch sicht- und riechbar und somit auch kognitiv fassbarer. Zusammen mit dem bereits genannten Potential der intensivierten sinnlichen Perzeption von Rauch kann konstatiert werden, dass gerade dieser die Atmosphäre einer Bühnensituation besonders prägen kann. Durch das Rauchen auf der Bühne wird die Trennung zwischen Bühnen- und Zuschauerraum – die sogenannte ‚Vierte Wand‘ – außer Kraft gesetzt. Es zeigt sich in diesen Ausführungen aber auch im Begriff des ‚Raumes leiblicher Anwesenheit‘ selbst die enge Verbindung zwischen Körper und Raum im Kontext von Atmosphären, die durch das Rauchen auf der Bühne betont wird. So wundert es nicht, dass man auch in der Betrachtung von Räumlichkeit resümieren kann, dass das Zigarettenrauchen als grenzüberschreitendes und transformierendes Theatermittel fungiert.

Don Giovanni und die tödliche Verführung

Die Inszenierung *Don Giovanni. Letzte Party* am Thalia Theater Hamburg (Premiere: 25.01.2013) ist eine Adaption der Oper *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (*Der bestrafte Wüstling oder Don Giovanni*, UA: 1787) von Wolfgang Amadeus Mozart, der die Musik komponierte, und Lorenzo da Ponte, der das Libretto schrieb. Für diese Neufassung, die im Untertitel den Zusatz *Eine Bastardkomödie frei nach Mozart und da Ponte* trägt, übersetzte der Regisseur Antú Romero Nunes das Libretto ins Deutsche und Johannes Hofmann adaptierte die Musik.²

Die Handlung des Stückes dreht sich um die Gestalt des Frauenverführers Don Giovanni. Dieses frühneuzeitliche Sujet geht auf Tirso de Molina, einem paradigmatischen Dichter des *siglo*

2 Die Analyse stützt sich auf eine vom Thalia Theater zur Verfügung gestellten Aufzeichnung vom 28.03.2014 und dem Aufführungsbesuch am 27.05.2016. Der Verfasser dankt Christine Ratka.



de oro, und sein Drama *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra* (*Der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast*; 1624) zurück (vgl. Schmidt-Bergmann 2003, S. 65–74 und Gnüg 1989). De Molina verhandelt in diesem, ähnlich wie viele seiner Zeitgenossen, zu denen auch Calderón de la Barca zählt, die Flüchtigkeit und Vergeblichkeit der menschlichen Existenz, an dessen Ende der Höllensturz steht. Denn nachdem Don Giovanni, zusammen mit seinem Diener Leporello ins Haus der Donna Anna geschlichen ist, damit Don Giovanni sie verführen kann, erscheint ihr Vater, der Commendatore, der im Duell durch die Hand des Verführers stirbt. Dieser Umstand ist jedoch für Don Giovanni kein Hindernis und er verführt weitere Frauen. Sowohl in De Molinas Drama als auch in Da Pontes Libretto spricht am Ende die Statue des Commendatore auf dem Friedhof zu Don Giovanni, welcher ihn zum Essen bittet. Der Ermordete nimmt die Einladung an und taucht später in einem Saal mit gedecktem Tisch auf. Er möchte Don Giovanni, der seine Taten bis zum Ende nicht bereut, mitnehmen, was dieser trotz Warnungen auch geschehen lässt, sodass er schließlich in der Höllenfahrt von der Erde verschlungen wird. In der Hamburger Inszenierung taucht jedoch nicht die Statue des Commendatore auf. Stattdessen sucht Karin Neuhäuser „als

3 Eine Fokussierung auf das Spannungsfeld von Männlichkeit und Weiblichkeit findet sich laut Jürgen Wertheimer auch stärker bei Mozart und Da Ponte als in den anderen literarischen Bearbeitungen wie von De Molina und Molière (vgl. Wertheimer 1999, S. 7–9). Darin ist wahrscheinlich auch die Wahl der Grundlage von Nunes und Hofmann begründet.

Todesfigur in der Gestalt einer Femme Fatale den lüsternen Helden [heim]. Als höhnisch lachender Todes-Vamp wird sie den Frauenhelden schließlich ins Jenseits (ver)föhren“ (Moon 2013) (Abb. 2), nachdem er mit einhundert Frauen aus dem Publikum sein letztes Fest gefeiert hat. Da Neuhäuser die einzige Figur auf der Bühne ist, die in dieser Inszenierung raucht, soll sie im Folgenden das Zentrum der Analyse bilden. Aufgrund der offenkundigen Thematisierung von Weiblichkeit, die sich im Cross-Casting des Commendatore zeigt³, soll hier die Verbindung dieser zum Rauchen im Spannungsfeld von Eros und Thanatos unter Berücksichtigung des Zigarettenrauchens als Vanitas-Symbol betrachtet werden.

Nachdem der Commendatore von Don Giovanni, gespielt von Sebastian Zimmer, umgebracht wurde, tritt Neuhäuser als Femme fatale auf. Sie hat das Kostüm des Commendatore, einen schwarzen Gehrock, eine schwarze Culotte, ein weißes Rüschenhemd und einen Dreispitz, abgelegt. Auch der große Bauch, die stark vornüber gebückte Haltung und der schwankende, breitbeinige Gang sind verschwunden. Die Transformation der Figur setzt also direkt nach dem Bühnentod ein. Nachdem Don Giovanni in dieser Szene – in verbaler Interaktion mit dem Publikum – über die Einsamkeit der Menschen und das Fehlen ‚wahrer Liebe‘ spricht, vernimmt man zunächst das höhnische Lachen von Karin Neuhäuser, das bereits bei ihrem letzten Abtritt zu hören war. Dann ändert die Beleuchtung (ein Ring aus Scheinwerfern) langsam ihre Position und trifft sie mit direkter Lichtstrahlung von oben. Sie trägt nun ein schwarzes, bodenlanges und enganliegendes Kleid und ist barfuß. Ihr dunkelbraunes Haar ist gelockt und zu einem hohen Zopf gebunden, wobei das herunterfallende Haar auf ihrer Schulter aufliegt. In ihrer linken Hand hält sie eine brennende Zigarette, von der sie hinten stehend einen Zug nimmt. Während sie nach vorne in Richtung Bühnenrampe, wo nun Don Giovanni alleine steht, geht, schwingen ihre Hüften leicht. Gerade diese weichen Bewegungen betonen die weibliche Körperlichkeit, indem sie den Fokus auf die Körpermitte legen. Dies wird durch die im Schambereich ruhende Hand unterstützt. In der Kontrastierung zu der Figur des Commendatore wird hier also Weiblichkeit exponiert, die sich auch in dem bereits beschriebenen Kostüm zeigt. Dies erlaubt gerade in Zusammenhang mit Zigaretten eine Assoziation an Frauenfiguren des Film noir, wie beispielsweise Rita Hayworth als Gilda aus dem gleichnamigen Film (1946) oder Marlene Dietrich als Erika von Schlutow in *A Foreign Affair* (1948). Die rauchende Frau im Film noir verweist zumeist auf eine Femme fatale, bei der „die Zigarette zur Standardausrüstung“ (Eichinger 2014, S. 44) gehört. Dieser filmische Figurentyp hat seine Wurzeln in der Literatur (vgl. Daemmrich/Daemmrich 1995, Frenzel 2008 und Blänsdorf 1999), insbesondere der des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts:

Unter den verschiedenen Rollen, die eine Frau bei einer Liebesbeziehung spielen kann, hat die Literatur auch diejenige zu einem traditionsbildenden Schema ausgeformt, die der Frau einen magisch-dämonischen Charakter, eine verführerische Anziehungskraft und gefährliche vampirische Fähigkeiten zuschreibt, durch die sie den Mann nicht nur beherrscht, erotisch an sich bindet und lenkt, sondern auch seine Moral untergräbt und ihn meist ins Unglück stürzt. (Frenzel 2008, S. 760)

Bereits an dieser Stelle zeigt sich eine Dualität von Liebe/Erotik und Tod, die sich in der Figurenzeichnung der *Femme fatale* niederschlägt. Sie „repräsentiert die permanente Verführung, die ebenso sehr gewünscht wie gefürchtet wird. Diese Doppelbödigkeit macht sie geheimnisvoll wie unheimlich.“ (Hilmes 1990, S. XIV) Im Objekt der Zigarette kulminiert dann – in einer auf Sigmund Freud und Jacques Lacan gestützten psychoanalytischen Deutungsweise – diese paradoxe Verbindung. Denn die Zigarette kann als Fetischobjekt bzw. als Phallussymbol gedeutet werden. Katja Eichinger (2014) verweist unter Rückgriff auf Laura Mulveys bekannten Aufsatz über die Inszenierung von Geschlechterverhältnissen im Film auf Freud,

der einen Fetisch als Objekt beschreibt, das von der Kastrationsangst ablenken soll, die im Mann beim Anblick einer Frau ausgelöst wird. Es ist der mangelnde Penis der Frau, der Angst im männlichen Betrachter weckt und den Fetisch-Objekte wie eben die Zigarette ersetzen sollen. Die Zigarette ist demnach [...] ein Phallussymbol. Als solches ist die Zigarette mehr als nur eine Sublimierung des Sexualakts. Die Zigarette erlaubt dem Mann, visuelle Lust beim Betrachten der Frau zu empfinden. [...] Die Zigarette wird so zum Requisit der Inszenierung eines perfekten Enigmas: einer Frau mit Phallus. Doch die Lust, die dem männlichen Betrachter dabei beschert wird, hat ihren Preis. Denn jeder Phallus hat etwas Bedrohliches. Er bedeutet Rivalität und Emanzipation. Die Frau mit der Zigarette ist dem Mann – zumindest für einen kurzen, schnell verrauchten Moment – gleichgestellt. (Eichinger 2014, S. 42–44)

Mulvey fasst dies so zusammen: „Deshalb kann der Blick, seiner Form nach lustvoll, dem Inhalt nach bedrohlich sein, und in der Frau als Repräsentation/Bild kristallisiert sich dieses Paradox.“ (2016, S. 51) In diesem Sinne wird in der Inszenierung dem Typ der schönen und zugleich Verderben verheißenden *Femme fatale* das Bild der Männlichkeit in der Figur des Don Giovanni, der ebenso den Frauen durch seine Verführung schadet, gegenübergestellt und so bezeichnen Don Juan und *Femme fatale* „Pole des Wechselreizes, der Spannung, des Kampfes zwischen den Geschlechtern; sie sind Rollenträger im künstlerischen Spiel um Liebe, Wollust und Tod“ (Kreuzer 1994, S. 9).

Doch nicht nur das Verderben wird in der Figur des weiblichen *Commendatore* inszeniert, sondern sie wird selbst zur Symbolfigur des Todes. Dies wird insbesondere durch die Texte deutlich, die in den Szenen, in denen der Tod auftritt, verwendet werden.⁴ In der ersten solchen Szene rezitiert Neuhäuser einen Auszug des Gedichts „Wirf dich weg!“ von Christian Morgenstern (1992,

4 Es handelt sich dabei ausschließlich um Zitate aus Fremdtexen (vgl. Pessoa 2003, S. 13; Morgenstern 1992, S. 477; Shakespeare 2015, S. 291; Claudius 1984, S. 86–87) und so verlässt die Inszenierung an diesen Stellen die ‚Welt‘ der Originaloper, bedient sich übergeordneter Texte und weist Neuhäuser die Rolle einer transzendentalen Figur (Tod/Teufel) zu. Diese Texte betonen inhaltlich den Aspekt der Vergänglichkeit des Menschen (Morgenstern, Claudius) und der Welt (Shakespeare) und so wird auch auf textueller Ebene eine Vanitas-Motivik fokussiert.

S. 477), wobei Zimmer das Zitat mit den Worten ‚den Tod!‘ vollendet. Diese sich auf sprachlicher Ebene vollziehende Symbiose zeigt sich auch darin, dass Neuhäuser ihre Zigarette während dieser Szene an den Mund Zimmers führt und ihn so zum Rauchen bewegt. Diese Handlung kann als mittelbarer Kuss gedeutet werden, denn zunächst zog Neuhäuser an der Zigarette und berührte diese mit ihrem Mund, anschließend passierte gleiches bei Zimmer. (Eine ähnliche Szene lässt sich im Film *The Big Sleep*, 1946, finden, wo sich die von Lauren Bacall gespielte Figur eine Zigarette anzündet, um sie dem von Humphrey Bogart verkörperten Detektiv in den Mund zu stecken.) Dieses „Verführungsspiel mit der Zigarette“ kann laut Ulrike Haß (2014, S. 28) als Vorstufe bzw. ‚Wegbereiter‘ des Kusses dienen. Auch im bereits erwähnten Film *A Foreign Affair* steckt die während eines Liedes singende rauchende Marlene Dietrich die Zigarette in den Mund von Friedrich Hollaender, der am Flügel sitzt. Peter von Bagh (2014, S. 124) stellt bei einer Betrachtung dieser Szene fest: „A cigarette as a kiss.“ Diese Handlung wird in dieser Inszenierung in den beiden folgenden Szenen, in denen Neuhäuser auftritt, wiederholt. Jedoch kann die Geste nicht nur als mittelbarer Kuss gedeutet werden, vielmehr ist in dieser auch der Sterbensakt impliziert, denn Zigaretten haben aufgrund ihrer toxischen Inhaltsstoffe eine potentiell tödliche Wirkung. Die oben beschriebene Materialität der Zigarette inszeniert so eine Gleichzeitigkeit von Leben und Tod bzw. die fortwährende alltägliche Präsenz des Sterbens (durch körperlichen Verfall). Diese wird jedoch auch wieder auf der Sprachebene deutlich, indem Zimmer direkt nach seinen Worten ‚den Tod!‘ raucht.

Auch in der zweiten Szene wird der Tod in der Frauenfigur präsent. Zimmer sagt, während Neuhäuser bereits auf ihn zutritt: „Heute macht es wohl dem Teufel Spaß, mir den Tag so richtig zu versauen!“ Hier zeigt sich, dass die hier verwendete Figur der *Femme fatale*, in literarischer Tradition, diabolische Züge annimmt. In diesem Sinne werden die brennende Zigarette und der aufsteigende Rauch derselben, wie auch der durch Nebelmaschinen eingesetzte Rauch, zu indexikalischen Zeichen des Höllenfeuers und des Infernalischen. So kann dann das „Brenne“ aus dem Gedicht von Morgenstern nicht nur auf ein Feuer der Leidenschaft, sondern auch auf das Feuer des Diabolischen verweisen.

In einer weiteren Szene zwischen Don Giovanni und dem Tod wird durch die Textverwendung ein Bildthema aus dem mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Totentanz aufgegriffen: ‚der Tod und das Mädchen‘ (vgl. Gernig 2001, S. 409). In diesen Darstellungen werden Leben und Tod in drastischer Weise gegenübergestellt, wobei der Tod im Bild des Skeletts eine besondere Stellung zwischen beiden Zuständen einnimmt (vgl. ebd.). Nunes verarbeitet dieses Sujet, indem er seine Figur das gleichnamige Gedicht von Matthias Claudius rezitieren lässt (vgl. Claudius 1984). Jedoch lässt sich dabei feststellen, dass hier nicht die Frau die Rolle der Schönheit in der Blüte ihres Lebens dem männlichen Tod gegenübergestellt wird, sondern dass es in diesem Fall zu einer Inversion kommt – der weibliche Tod trifft auf den männlichen kraftvollen Liebhaber. Auch innerhalb der Frauenfigur kommt es zu einer Veränderung des klassischen Themas. Die lebensspendende ist gleichzeitig die todbringende Frau, Leben und Tod vereinen sich in ihr. Dies wiederum erinnert an Porträts junger Frauen, auf deren Rückseite allegorische Vanitas-Elemente wie beispielsweise Schädel gemalt sind (vgl. van Miegroet 1996, S. 881; Benthien 2011, S. 92). Die Gleichzeitigkeit



von Leben und Tod wird hier in der Inszenierung der Todesfigur durch die Verwendung des weiblichen Typus der *Femme fatale* gezeigt.⁵ In ihr schlägt sich gewissermaßen eine „Simultanität von Gegenwart und Zukunft, ihre[] unheimliche Koexistenz“ (Benthien 2011, S. 90) nieder.

Es wird dabei vor allem auf das ästhetische System Film (*Femme fatale* im Film noir) Bezug genommen und auf den literarischen Typus der (dämonischen) Verführerin und des Zigarettenrauchens als Vanitas-Motiv in der Bildenden Kunst zurückgegriffen. Im Kontext der Thematisierung von Liebe, (ausschweifender) Sexualität und Tod wird zum einen in der Figur des Todes eine Gleichzeitigkeit von Leben und Tod konstruiert und zum anderen wird durch den Einsatz von Zigaretten symbolisch über die Flüchtigkeit von Liebe und Begehren, und somit auch des Lebens generell reflektiert.

Rocco Darsow und die Diskurszigarette

Auch in der Inszenierung *Rocco Darsow* von Autor und Regisseur René Pollesch im Malersaal des Deutschen Schauspielhauses Hamburg (Premiere/UA: 12.12.2014) taucht, wie in vielen

5 Eine ähnliche Beobachtung hinsichtlich einer Vanitas-Symbolik stellt auch Birgit Käufer in der Betrachtung von fotografischen Diveninszenierungen (sie bezieht sich insbesondere auf das schon erwähnte Promo-Foto von Rita Hayworth für den Film *Gilda*) fest: „Das fotografische Porträt der Diva erweist sich als Blick in den Tod. Hier potenziert die Bedeutung der Zigarette als Vanitassymbol die Wirkung der Diveninszenierung und weist auf den in ihrer Schönheit implizierten Umkehrpunkt: auf ihre Zerbrechlichkeit und ihren Verfall hin. [...] Diese Gleichsetzung von Zigarette und Diva evoziert sowohl erotische als auch Vanitas-Assoziationen“ (Käufer 2009, S. 35). Hier wird jedoch die Todessymbolik auf die Vergänglichkeit der Diva/Frau selbst bezogen und nicht auf eine todbringende Weiblichkeit wie in der hier betrachteten Inszenierung.

Pollesch-Inszenierungen, die Zigarette als ein zentrales Requisit auf, das im Folgenden mit Blick auf die Vanitas-Thematik analysiert werden soll.⁶ Jedoch fällt in diesem Kontext zunächst das Bühnenbild von Janina Audick ins Auge, denn der Bühnenraum wird von einem riesigen, begehbaren Schädel dominiert (Abb. 3). Bevor nun dezidiert auf das Zigarettenrauchen eingegangen wird, soll zunächst dieser Bestandteil des Bühnenbildes betrachtet werden, um ihn später mit dem Rauchen in Verbindung zu bringen.

Ein kurzer Dialog zwischen Christoph Luser und Sachiko Hara zu Beginn der Inszenierung illustriert die Bedeutung des Schädels innerhalb des dramatischen Geschehens. Das Publikum erfährt, dass es sich bei diesem um ein Bühnenbild für das Hörspiel einer japanischen Sängerin handelt. Jedoch lässt sich neben der offensichtlichen Paradoxie, dass ein Hörspiel keines Bühnenbildes bedarf, feststellen, dass letzteres auch keine inhaltliche Verbindung aufweist:

CHRISTOPH LUSER: Ja, aber das Hörspiel hat doch überhaupt nichts mit einem Totenschädel zu tun.

SACHIKO HARA: Nein?

CHRISTOPH LUSER: Nein, da kommt der Tod überhaupt nicht drin vor.

SACHIKO HARA: Und ein Terminator auch nicht?

Dieser kurze Dialogausschnitt verdeutlicht, dass der Schädel zunächst als *pars pro toto* für den Tod verstanden werden kann. Auch in barocken Vanitas-Stilleben wird der Schädel als solches Symbol verwendet. Dabei befindet er sich „in einem Zwischenreich zwischen Leben und Tod“ und „symbolisier[t] damit die dialektische Verbindung von Tod und Leben“ (Gernig 2001, S. 405). Jedoch wird in der Inszenierung durch die verbale Thematisierung des Schädels noch eine weitere Interpretationsebene eröffnet, die im Bereich der Popkultur zu suchen ist. Solche Bezüge finden sich dabei oftmals in den Inszenierungen von Pollesch (vgl. Bloch 2004, S. 60). Nachdem Luser eine Verbindung von Hörspiel und Tod verneinte, fragt Hara, ob das Hörspiel denn etwas mit dem Terminator aus der gleichnamigen Filmreihe (1984–2015) zu tun hätte. Diese Assoziation ist möglich, da die Form des Schädels, seine glänzende schwarze Lackoberfläche und der rote Lichtstrahl aus den Augenhöhlen an diese Filmfigur erinnert.⁷ Insofern kann konstatiert werden, dass in dieser Inszenierung eine popkulturelle Überformung des klassischen Vanitas-Objekts ‚Schädel‘ vorgenommen wurde. Dieses künstlerische Interesse am menschlichen Schädel ist in der Gegenwart keine Seltenheit (vgl. Benthien 2011, S. 94) und man denke in diesem Zusammenhang nur an das wohl bekannteste Werk des Künstlers Damien Hirst: *For the Love of God* (2007), einem Schädel aus Tausenden von lupenreinen Diamanten. Als ein anderes Beispiel

6 Die Analyse stützt sich auf eine vom Deutschen Schauspielhaus zur Verfügung gestellten Aufzeichnung vom 20.12.2014 und dem Aufführungsbesuch am 09.04.2017. Der Verfasser dankt Angelika Stübe.

7 Die Rezensentin der Frankfurter Zeitung Frauke Hartmann (2014) assoziiert den Schädel mit „eine[r] Kopie der Maske Darth Vaders aus ‚Star Wars‘“. Aber auch hier ist der Bezug zum ästhetischen System Film und der Popkultur hergestellt worden.



aus der bildenden Kunst, das sich des gleichen Verfahrens wie das Pollesch-Bühnenbild bedient, sei hier auf eine unbetitelte Skulptur des französischen Künstlers Nicolas Rubinstein aus dem Jahr 2006 verwiesen. Es zeigt einen menschlichen Schädel, der durch die Anbringung von zwei Kunstharz-Tellern als Ohren und einer Kunstharz-Kugel als Nase an die Disneyfigur Mickey Mouse erinnert (vgl. Musée Maillol [Hg.] 2010, S. 262/263; in dieser Publikation wird das gesteigerte Interesse am menschlichen Schädel in der zeitgenössischen Kunst an vielen Beispielen deutlich). Auch Pollesch selbst hatte bereits in seiner Inszenierung *Eure ganz großen Themen sind weg!* (Münchener Kammerspiele, 2012) einen überdimensionalen Schädel als Bühnenbild verwandt.

Neben dem Schädel kann auch die Zigarette zunächst als popkulturelles Zitat aus dem Film noir interpretiert werden. Martin Wuttke, der als Rocco Darsow in einen schlichten schwarzen Anzug mit weißem Hemd und schwarzer Fliege gekleidet ist, spricht immer wieder direkt das Publikum an, wenngleich dies durch das Medium Video auf eine Leinwand projiziert wird. Dabei raucht er, genau wie die übrigen Darsteller_innen, regelmäßig Zigaretten (Abb. 4). Auch im Film noir rauchen nicht nur die verführerisch-dämonischen Frauen, sondern auch die ‚großen‘ Männer, insbesondere, wenn diese gemeinsam denken und diskutieren. Als Beispiel dafür kann auf den Film *M* (1931) und die Szenen, in der die Polizei und die Unterwelt über das Vergehen der Ermittlungen hinsichtlich des Kindsmörders berät, verwiesen werden. Dieter Kosslick stellt in diesem Zusammenhang fest, dass

in beiden Räumen derart viel gequalmt [wird], dass sich buchstäblich ein Bild von ‚rauchenden Köpfen‘ und ‚benebelten Blicken‘ ergibt. Wie Denkblasen im Comic beider Gruppen zum weiteren Vorgehen.

Das Rauchen ist hier im Grunde eine einzige Übersprungshandlung mit dem paradoxen Ergebnis, dass anscheinend erst der Raum vernebelt sein muss, damit die Gedanken Klarheit erlangen [...]. Das gesamte Weltkino aber wimmelt von Darstellungen wie diesen, in denen das Rauchen nichts weiter illustriert als Denken. (Kosslick 2014, S. 140)

Darüber hinaus können eine potentielle Verbindung bzw. ein Grund für das kollektive Bild von der Symbiose des Denkens und Rauchens darin liegen, dass viele große Literaten und Intellektuelle geraucht und dieses Rauchen auch in ihrer Selbstinszenierung genutzt haben. Als ein Beispiel kann hier Bertolt Brecht gelten (vgl. Müller 2007). Zeugnis von weiteren Beispielen kann die Photographin Gisèle Freund geben, die mit

Raucherporträts von einer ganz erlesenen Schar von Literat/inn/en und Intellektuellen [...] so etwas wie das inoffizielle Album der Avantgarde als Raucheralbum geschaffen [hat]: Virginia Woolf, James Joyce, Walter Benjamin, Patricia Highsmith, Jean Paul Sartre und viele andere mehr. Jean Paul Sartre ist ein besonders gutes Beispiel für die symbolische Dimension des Rauchens: als Philosoph mit Pfeife, als Kaffeehaus-Literat mit Zigarette. (Lindner 2011, S. 100)

Ein dritter Aspekt, der in diesem Zusammenhang eine mögliche Referenz darstellt, ist die historische Dimension des Rauchens, in der dieser Akt vor allem im 17. und 18. Jahrhundert im Zusammenhang mit der geistigen Arbeit gedacht wurde (vgl. Schivelbusch 2005, S. 109). Dieser Interpretationsansatz kann so mit dem eben beschriebenen Bühnenbild zusammengebracht werden. Dadurch, dass während der Aufführung fast ausschließlich innerhalb des Schädels geraucht wird, tritt der Rauch aus diesem aus und es entsteht das (sprichwörtliche) Bild eines rauchenden Kopfes. Das Rauchen symbolisiert dabei den nicht-sichtbaren Akt des Denkens und erhebt ihn somit zu einer aktiven visualisierten Handlung.

Daraus resultiert, dass das Denken und das Diskutieren darüber zum Zentrum des Bühnengeschehens werden. Dies äußert sich auch in den wenigen körperlichen Aktionen der Darsteller_innen, da diese den Großteil der ‚Gesprächsszenen‘ sitzen. In diesem Sinne ist m. E. auch der Begriff „Diskurszigarette“, den der Rezensent Mathias Weigel (2013) in Bezug auf die Pollesch-Inszenierung *Gasoline Bill* (Münchener Kammerspiele, 2013) verwandte, zu verstehen: die Zigarette als Bild des Diskurses bzw. der performativen Analyse herrschender Diskurse (hier insbesondere über Liebe und deren Verbalisierung), das sich bei Pollesch, und so auch hier, öfter finden lasse (vgl. Weigel 2013).

Wenn man diesen Gedanken nun wiederum an die Materialität des Zigarettenrauchens rückbindet, so ergibt sich eine weitere Assoziation: die Analogie zwischen dem Sprechen und dem Rauchen, zumindest hinsichtlich einer körperlichen Dimension. Ähnlich wie Worte (in Form von Schallwellen) tritt der ausgestoßene Zigarettenrauch aus dem Körper heraus und verteilt sich im Raum. Das Rauchen kann also nicht nur als Bild des Denkens, sondern auch des Sprechens verstanden werden und so verbinden sich hier sprichwörtlich Schall und Rauch. In Bezug auf den

Vanitas-Gedanken kann dies bedeuten, dass der ephemere Charakter von Worten und Gedanken durch eine Gleichsetzung von Sprechen und Denken mit dem Rauchen im Theater physisch erfahrbar wird. Die Überschreitung der ‚Vierten Wand‘ und der Leibgrenzen aller Beteiligten lässt die Flüchtigkeit von Sprache und der gesamten theatralen Situation erfahrbar und reflektierbar werden. Gerade diese Erfahrbarkeit von Flüchtigkeit und Vergehen von Zeit im Theater, aber auch die Verwendung und Transformation von Vanitas-Symbolen kann als Reflexion der gegenwärtigen Gesellschaft gedeutet werden:

Wenn Künstlerinnen und Künstler heute auf die Bildmotive der Vanitas zurückgreifen und diese in einer sich zunehmend verflüchtigenden ‚Gesellschaft des Spektakels‘ und in einer von Reizüberflutung vernebelten Wirklichkeit mit neuem Gehalt aufladen, adressieren sie nicht nur das ‚schwindelerregende Streben nach einer ständig wachsenden Intensivierung des gegenwärtigen Augenblicks‘, das gegen die Endlichkeit des menschlichen Daseins gesetzt und ausgespielt wird. Angesichts der Medialisierung und Virtualisierung der visuellen Welt heute und der fortschreitenden Entleerung der sie spiegelnden und generierenden Bilder kommt die Vanitas auch als Schlüsselfigur der ‚Ästhetik des Ephemeren‘ zum Tragen, die die damit verbundenen Auflösungstendenzen visualisiert und diesen zugleich Einhalt gebietet [...]. (Gardner 2017, S. 32 f.)

Resümee

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen kann der Zigarettenrauch in *Rocco Darsow* als Mittel der Gegenwartsreflexion gedeutet werden, wohingegen die Zigarette in *Don Giovanni*. *Letzte Party* vor allem als Symbol des Todes verstanden wird. Das Vanitas-Symbol des Rauches bzw. der Pfeife wird durch die Übertragung auf die Zigarette als Requisit modernisiert und gleichzeitig wird in *Don Giovanni* an den filmischen Typus der Femme fatale angeknüpft. Auf diese Weise erfährt die Figur des väterlichen Commendatore eine Umdeutung zu einer weiblichen Verführungsgestalt. Dieses Verfahren führt zusammen mit der Verwendung von Fremdtexten, insbesondere der Gedichte von Morgenstern und Claudius, zu einer Umkehrung des frühneuzeitlichen Bildthemas ‚der Tod und das Mädchen‘. In dieser Inszenierung kann die Zigarette vor allem hinsichtlich ihrer symbolischen Funktion, die auf Sterblichkeit und den Tod verweist, interpretiert werden.

Bei *Rocco Darsow* hingegen entzieht sich der Einsatz von Zigaretten einer solchen stringenten Interpretation. Zunächst kann der Rauch als selbstreferentielles Mittel des Theaters verstanden werden, das die Flüchtigkeit von Aufführungen phänomenologisch erfahrbar macht. Durch diese Erfahrung eröffnen sich ferner Assoziationsräume, die in Verbindung mit dem Zigarettenrauch im Kontext der Alltagskultur anzusiedeln sind. Dieser Bezug wird hergestellt, indem das frühneuzeitliche Symbol des Schädels durch eine filmische Referenz popkulturell überformt wird. Durch die Referenz auf den Alltagsgegenstand Zigarette wird zudem auf den Zusammenhang von Denken, Diskutieren und Rauchen Bezug genommen und so wird unter anderem der Stereotyp des_der

rauchenden Intellektuellen evoziert. Der sprichwörtlich ‚rauchende Schädel‘ wird in der Inszenierung explizit ins Bild gesetzt. In diesem Zuge lässt der entschwindende Rauch nicht nur die Flüchtigkeit von Theateraufführungen spürbar werden, sondern verweist auf die Schnelllebigkeit einer Gesellschaft, die sich durch stetig wandelnde Diskurse konstituiert.

Literatur

- AUGUSTIN, R. (1998): Der Geschmack des Neuen. Das Motiv des Tabakrauchens und seine Modernität in der niederländischen Kunst. Frankfurt/M.
- BAGH, P. von (2014): Holy Smoke. In: Deutsches Filminstitut (Hg.): Thank You for Smoking. Die Zigarette im Film. München, S. 124–131.
- BATRA, A. (2011): Pharmakokinetik des Nikotins. In: Singer, M. V./Batra, A./Mann, K. (Hg.): Alkohol und Tabak. Grundlagen und Folgeerkrankungen. Stuttgart, S. 101–110.
- BENTHIEN, C. (2006): Barockes Schweigen. Rhetorik und Performativität des Sprachlosen im 17. Jahrhundert. München.
- BENTHIEN, C. (2011): ‚Vanitas mundi‘. Der barocke Vergänglichkeits-Topos in bildender Kunst, zeitbasierten Medien und Literatur der Gegenwart. In: Nordverbund Germanistik (Hg.): Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970. Bern, S. 88–108.
- BIRKEN, S. von (1658): Die truckene Trunkenheit: eine aus Jacobi Balde Lateinischen gedeutete Satyra oder Straff-Rede. Samt einem Discurs von dem Nahmen, Ankunfft und Wirkung dieses Krauts. Nürnberg. Digitalisat online unter: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/68445/>. Letzter Zugriff: 17.09.2017.
- BLÄNSDORF, J. (1999): Begriff und Umfang des Themas femme fatale. In: Blänsdorf, J. (Hg.): Die femme fatale im Drama. Heroinnen – Verführerinnen – Todesengel. Tübingen, S. 7–18.
- BLOCH, N. (2004): Popästhetische Verfahren in Theatertexten von René Pollesch und Martin Heckmanns. In: Der Deutschunterricht 2, S. 57–70.
- BÖHME, G. (1995): Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt/M.
- BÖHME, G. (2006): Architektur und Atmosphäre. München.
- CLAUDIUS, M. (1984): Der Tod und das Mädchen [1774]. In: Dies. I. G. (Hg.): Matthias Claudius. Sämtliche Werke. 5. Auflage. München S. 86–87.
- DAEMMRICH, H. S./DAEMMRICH I. G. (1995): Femme Fatale (Verführerin). In: Daemmrich, H. S./Daemmrich I. G. (Hg.): Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. 2. Auflage. Tübingen, S. 150–154.
- EICHINGER, K. (2014): Kino des Begehrens. Wie die Zigarette uns zeigt, wonach uns wirklich verlangt. In: Deutsches Filminstitut (Hg.): Thank You for Smoking. Die Zigarette im Film. München, S. 42–47.
- FISCHER-LICHTE, E. (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M.
- FISCHER-LICHTE, E. (2007): Semiotik des Theaters. Bd. 1. 5. Auflage. Tübingen.
- FRENZEL, E. (2008): Verführerin, Die Dämonische. In: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 6. Auflage. Stuttgart, S. 760–774.

- GARDNER, B. G. (2017): Transitorisch: Strategien gegen die Vergänglichkeit. Gestaltgebungen des Ephe-
meren in der Gegenwartskunst von Meret Oppenheim bis Christian Boltanski. Bielefeld.
- GERNIG, K. (2001): Skelett und Schädel. Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs. In: Benthien,
C./Wulf, C. (Hg.): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Reinbek, S. 403–423.
- GNÜG, H. (1989): Don Juan. Eine Einführung. München.
- HARTMANN, F. (2014): ‚Sowas! – Welche Sofas?‘. Online unter: <http://www.fr.de/kultur/theater/pollesch-in-hamburg-sowas-welche-sofas-a-526730>. Letzter Zugriff: 17.09.2017.
- HASS, F. (2014): Anybody Got a Match? Lauren Bacall – As Cool as It Gets. In: Deutsches Filminstitut (Hg.):
Thank You for Smoking. Die Zigarette im Film. München, S. 26–31.
- HILMES, C. (1990): Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart.
- INGEN, F. van (1966): Vanitas und memento mori in der deutschen Barocklyrik. Groningen.
- KÄUFER, B. (2009): Rauchende Diven. Die Göttlichen und der blaue Dunst in der Fotografie. In: Quer-
format 2, S. 32–39.
- KLEIN, R. (1995): Schöner blauer Dunst. Ein Lob der Zigarette. Übers. von Müller, M. München.
- KOSSLICK, D. (2014): Mach mal Pause. In: Deutsches Filminstitut (Hg.): Thank You for Smoking. Die
Zigarette im Film. München, S. 138–143.
- KREUZER, H. (1994): Einleitung. In: Ders. (Hg.): Don Juan und Femme fatale. München, S. 7–16.
- LINDNER, R. (2011): Rauch-Zeichen. Zur Symbolik der Zigarette im 20. Jahrhundert. In: Hartmann, A./
Höher, P./Cantauw, C./Meiners, U./Meyer, S. (Hg.): Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation
und kulturelles Handeln. Münster, S. 99–106.
- MEIJER, F. G. (2008): Vanitas- und Bankettstillleben. In: Sander, J. (Hg.): Die Magie der Dinge. Stilleben-
malerei 1500–1800. Ausst.-Kat. Frankfurt/M. Ostfildern, S. 149–155.
- MIEGROET, H. J. van (1996): Vanitas. In: Turner, J. (Hg.): Dictionary of Art. Bd. 31. New York, S. 880–883.
- MOON, S. (2013): Die Kraft der Verführung. Don Giovanni in Hamburg. Online unter: [http://www.taz.
de/!5074309/](http://www.taz.de/!5074309/). Letzter Zugriff: 17.09.2017.
- MORGENSTERN, C. (1992): Wirf dich weg! [1907]. In: Kießig, M. (Hg.): Christian Morgenstern. Werke und
Briefe. Kommentierte Ausgabe. Bd. 2. Stuttgart, S. 477.
- MÜHLPFORT, H. (1698): Bey Beerdigung Hn. C. G. den 3. Junii 1678. In: Ders. Heinrich Mühlports
Teutsche Gedichte. Breslau, S. 661–664.
- MÜLLER, H. H. (2007): Fotografie und Lyrik. Beobachtungen zu medialen Selbstinszenierungen Bertolt
Brechts. In: Künzel, C./Schönert, J. (Hg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk
im Kontext der Medien. Würzburg, S. 79–91.
- MULVEY, L. (2016): Visuelle Lust und narratives Kino [1975]. Übers. von Wiederspahn, K. In: Peters, K./
Seier, A. (Hg.): Gender & Medien-Reader. Zürich, S. 45–60.
- MUSÉE MAILLOL (Hg.) (2010): C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst. Ausst.-Kat. Paris. Paris.
- PESSOA, F. (2003): Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares. Übers. v. Koebel, I. Zürich.
- PLESSNER, H. (1982): Zur Anthropologie des Schauspielers. In: Ders. Gesammelte Schriften. Bd. 7. Hg. v.
Dux, G./Marquard, O./Ströker, E. Frankfurt/M., S. 399–418.
- SCHAMA, S. (1988): Überfluß und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter.
Übers. von Nowak, E. Frankfurt/M.

- SCHIVELBUSCH, W. (2005): Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft. Eine Geschichte der Genuß-
mittel. 6. Aufl. Frankfurt/M.
- SCHMIDT-BERGMANN, H. (2003): Nikolaus Lenau. Zwischen Romantik und Moderne. Wien.
- SCHOLL, D. (2006): ‚Vanitas vanitatum et omnia vanitas‘: Das Buch Kohelet in der europäischen Renais-
sance- und Barocklyrik und Emblematik. In: Kapp, V./Dies. (Hg.): Bibeldichtung. Berlin, S. 221–260.
- SCHOUTEN, S. (2005): Materialität. In: Fischer-Lichte, E./Kolesch, D./Warstat, M. (Hg.): Metzler Lexikon
Theatertheorie. Stuttgart, S. 194–196.
- SHAKESPEARE, W. (2015): Macbeth [1606]. Hg. v. Clark, S./Mason, P. (Hg.). New York.
- STEGMANN, J. (1969): Was ist doch unser Lebenszeit. In: Cysarz, H. (Hg.): Barocklyrik III. Schwund- und
Kirchenbarock. 2., verbesserte Aufl. Hildesheim, S. 197.
- WEIGEL, M. (2013): Szenisches Fleisch aus der Slapstick-Konserve. Online unter: [http://www.nachtkritik.
de/index.php?option=com_content&view=article&id=8750:gasoline-bill-nrene-pollesch-
muenchen&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8750:gasoline-bill-nrene-pollesch-muenchen&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40). Letzter Zugriff: 17.09.2017.
- WERTHEIMER, J. (1999): Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur. München.

Abbildungsnachweise

<http://digital.slub-dresden.de/id365560332>, (CC-BY-SA 4.0).,

© Armin Smailovic, Deutschland.

© Thomas Aurin, Deutschland.

Javier Gómez-Montero

En camino hacia el olvido

Vanitas als Erscheinungsweise der Kontingenz urbanen Lebens bei Javier Marías

Abstract

Marías' Romane setzen die kontingente Verfasstheit großstädtischen Lebens in Szene, indem sie das Zeitbewusstsein der Figuren in ein Spannungsverhältnis zur Unausweichlichkeit des – oft plötzlichen – Todes setzen, und dabei die Ambivalenz von Ordnung und Chaos, von Freiheit und Emanzipation in Indifferenz und Beliebigkeit überführen. Sie spiegeln heutige Formen ausgeprägter Individualität in der Großstadt, für die Vanitas zur Erscheinungsweise der als kontingent erfahrenen Selbst- und Welterfahrung wird. Der Roman Morgen in der Schlacht denk an mich thematisiert solche Ambivalenzen der Kontingenz in unterschiedlichen Figurenkonstellationen. Nicht einmal die Möglichkeiten der libidinösen Befriedigung greifen noch, wie Marías' Roman Die sterblich Verliebten bestätigt. Vielmehr werden Konfigurationen der Vanitas in den skizzierten Rahmen rekontextualisiert, wodurch sich ein Schwinden (difuminación) von Identität, eine Aushöhlung des Subjekts, vollzieht.

Die Großstadt war für Georg Simmel Anfang des 20. Jahrhunderts der Sitz der Geldwirtschaft und somit der Moderne schlechthin – Ort der Arbeit und des Lebens, Ort der Kultur und Zivilisation, Ort der Selbstverwirklichung und Freiheit, Ort der effizienten *ratio* von Technik und Verwaltung, und diese rationale Ordnung wirkte sich auch auf die individuelle Zeiterfahrung aus. Sie brachte nicht zuletzt einige Zumutungen für Menschen mit sich, die in der großstädtischen Anonymität dem sogenannten ‚Objektiven‘ ausgeliefert waren: Simmel spricht davon, dass „[d]iese Verstandesmäßigkeit [...] als ein Präservativ des subjektiven Lebens gegen die Vergewaltigungen der Großstadt erkannt“ (Simmel 1995, S. 118) werden müsse. Wenn Simmel Reserviertheit wie auch Blasiertheit als positive Prinzipien der Selbsterhaltung des Subjekts deutet – mit denen „eine leise Aversion, eine gegenseitige Fremdheit und Abstoßung“, ein „Misstrauen“ den anderen gegenüber einhergeht, – so positioniert er „den Trieb zum individuellsten persönlichen Dasein“ als Heilmittel gegen das „Überwuchern der objektiven Kultur“ in der Großstadt, dem „das Individuum weniger und weniger gewachsen“ sei (ebd., S. 120).

Da Simmel die Zeit nur hinsichtlich ihrer zweckmäßigen Nutzung thematisiert, kann er den Aspekt der Kontingenz urbanen Lebens als eine wesentliche Kategorie moderner Zeiterfahrung ausblenden. Zu den Erfahrungen der Kontingenz gehören Zufall, Willkür, Endlichkeit, Unbestimmtheit, grundloses oder unerwartetes Geschehen, überhaupt die Unverfügbarkeit der Er-

eignishorizonte als „Eigenwert der modernen Gesellschaft“ (Luhmann 1992, S. 93) – wie Niklas Luhmann Kontingenz im großstädtischen Rahmen kategorisiert. Kontingenzerfahrungen treten erst im Zusammenhang mit dem Verlust der Ordnung ins Bewusstsein bzw. treten sie dann auf, wenn der Impuls aufgegeben wird, der Ordnungslosigkeit, dem Chaos mit Gegenentwürfen und Utopien entgegenzutreten, wie Hans Blumenberg historisch argumentiert (vgl. Blumenberg 1996, S. 150–159; zur Einordnung des Kontingenz-Begriffs vgl. auch Makropoulos 2004). Bernhard Waldenfels hingegen stellt einem solchen „Schwund substantieller Ordnungen“ die Potentialität neuer Ordnungsformen entgegen – seien diese Ordnungsmodelle bloß funktioneller Art wie „Markt, Presse, Technik und Kunst“ oder mögen sie als „Spiel an den Rändern“ der Erfahrungsmöglichkeiten in der Großstadt eingestuft werden, wie „der Kult des Auffälligen“ oder ein Sinn für das Unbekannte, Fremde und Bizarre; dabei ist in unserem Zusammenhang entscheidend, dass Zufall, Kontingentes, Akzidentelles als „Kristallisationskern[e] neuer Ordnung[en]“ fungieren können (Waldenfels 1990, S. 259 u. 255).

Javier Marías' Romane setzen die kontingente Verfasstheit großstädtischen Lebens in Szene, indem sie das Zeitbewusstsein der Figuren in ein Spannungsverhältnis zur Unausweichlichkeit des individuellen und oft sehr plötzlichen Todes setzen und dabei die Ambivalenz von Ordnung und Chaos, von individueller Freiheit und Emanzipation, von Verantwortung und Schuldbewusstsein in die Polyvalenz postmoderner Indifferenz und Beliebigkeit überführen. Problemlos kann man hierzu Waldenfels' heuristische Perspektive einnehmen, um heutige Formen extremer Individualität als tragende Struktur der großstädtischen Lebenswelt zu indizieren, die „variable, multiple, limitierte Ordnungen“ (Waldenfels 1990, S. 246) simultan wirksam werden lässt. Damit avanciert Marías' *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994; dt.: *Morgen in der Schlacht denk an mich*) zu einem veritablen Vanitas-Roman. Der ambivalenten Erfahrung von Ordnungsverlust wird in diesem Fall nicht mit dem Impuls zur Neuordnung begegnet, die Leistungskraft von Simmels Individualismus-Konzept ist mithin abhandengekommen. Nicht einmal die unendlich scheinenden Möglichkeiten der libidinösen Befriedigung in der Großstadt greifen mehr, wie Marías drittletzter Roman *Los enamoramientos*. (2011; dt.: *Die sterblich Verliebten*) bestätigt (zum Komplex Literatur und Stadt allgemein vgl. Gómez-Montero 2018).

Subjektentwurf im Zeichen der Vanitas: Marías' *Morgen in der Schlacht denk an mich*

Mañana en la batalla piensa en mí erzählt eine Episode aus dem Leben von Víctor Francés, einem geschiedenen Ghostwriter, der den Tod seiner potenziellen Geliebten, Marta Téllez, miterlebt. Marta stirbt an dem Abend, an dem das erste amouröse Miteinander stattfinden sollte, plötzlich und ohne genau definierbaren Grund. Martas Ehemann, Eduardo Deán, befindet sich zu diesem Zeitpunkt in London, und wird von Víctor nicht über das Ableben seiner Frau informiert. Víctor flieht vielmehr aus der Wohnung und lässt den schlafenden zweijährigen Sohn von Marta und Eduardo, Eugenio, allein dort zurück.

Das Erlebnis lässt Víctor dennoch gedanklich nicht los, sodass er seinen Freund Ruibérriz de Torres kontaktiert, der ebenfalls als Ghostwriter tätig ist. Víctor bittet ihn, eine Möglichkeit zu finden, mit der Familie Téllez bzw. Deán in Kontakt zu kommen. Ruibérriz ist für Martas Vater tätig, der wiederum Reden für Spaniens König Juan Carlos schreibt, sodass schließlich Víctor – jedoch unter dem fingierten Namen Ruibérriz – bei Martas Familie sowie dem König als Redenschreiber vorstellig wird. Diese Tätigkeit soll Víctor unter der Aufsicht von Martas Vater durchführen und lernt in der Folge auch ihren Ehemann sowie ihre Schwester kennen. Víctor legt dabei zunächst nicht offen, dass ihm Marta bekannt ist bzw. dass er ihren Tod miterlebt hat. Eines Tages verfolgt er Martas Schwester Luisa durch die Straßen Madrids und legt es gezielt darauf an, enttarnt zu werden. Eugenio, der Sohn von Marta und Eduardo, erkennt Víctor wieder, und offenbart Luisa, dass Víctor Zeuge des Todes ihrer Schwester wurde.

Eine Woche später treffen sich der von Luisa in Kenntnis gesetzte Eduardo Deán und Víctor Francés in der Wohnung, in der Marta gestorben ist. Im Gespräch miteinander wird deutlich, welche indirekten Konsequenzen es hatte, dass Víctor Eduardo nicht über den Tod seiner Frau informiert hat, denn dieser war nicht nur zu Geschäftszwecken in London, sondern unternahm die Reise mit seiner Geliebten Eva. Eva hatte zuvor behauptet, schwanger zu sein, was sich jedoch als unwahr herausstellte. Voller Wut versuchte Deán nach Aufdeckung des Betrugs, Eva in der Nacht von Martas Tod in einem leeren Touristenbus zu erwürgen. Sie konnte sich befreien und den Bus verlassen, wurde dann jedoch von einem Taxi erfasst und starb. Deán gibt in dem Gespräch mit Víctor an, wahrscheinlich anders gehandelt zu haben, hätte ihn die Nachricht vom Tod seiner Ehefrau bereits erreicht. Mit einer Reflexion über die Flüchtigkeit des Daseins jedes Einzelnen endet *Mañana en la batalla piensa en mí* (vgl. Siebert 2017, S. 16–18).

Marías' Romane spielen gern im zeitgenössischen Madrid, mit gelegentlichen Ortswechseln aufgrund unternommener Fernreisen der Figuren nach La Habana, New York, London usw. Die Figuren sind durchgängig erwachsene, bürgerliche Menschen aus der Mittelschicht Madrids, die oft in Berufen des Literaturbetriebs tätig sind und deren Identität sich damit häufig wesentlich aus fremden Identitäten speist: Lektoren, Ghostwriter, Literaturdozenten, Übersetzer oder Dolmetscher. Schauplatz des Romans *Morgen in der Schlacht denk an mich*, der – wie der Titel verrät – zahlreiche Zitate aus und Anspielungen auf William Shakespeares Drama *Richard III* enthält, ist der von frischen Westwinden durchwehte Nordwesten um die Madrider U-Bahnstation Metropolitano – samt einigen Abstechern in gutbürgerliche Straßen um den großen Boulevard Paseo de la Castellana. Es zeigt sich, dass das erhabene Pathos des elisabethanischen Dramas mit seinem heroischen Figurenarsenal am Hof und in der Schlacht sowie der historisch relevante Handlungsrahmen inklusive Verrat und Intrigen um des Machterhalts willen bei Marías den kleinen Betrügereien und Täuschungsmanövern zwischen Ehepartnern gewichen sind. Die Figuren sind Opfer ihres schwankenden Gemüts und banaler Rachebedürfnisse im libidinösen Großstadtag. Der Psycho-Krieg ersetzt mithin den Krieg mit der Waffe, psychische und physische Gewalt zwischen Nahestehenden tritt an die Stelle von Waffengewalt.

Der Roman widmet sich der Selbst- und Weltentfremdung zweier Paare. Neben dem Ehepaar Marta Téllez und Eduardo Deán kommt Víctor Francés ins Spiel, der Liebhaber der Ehefrau, den

diese als Ghostwriter ihres Vaters kennengelernt hat. Als Geliebte von Eduardo vervollständigt die Krankenschwester Eva die klassische ‚Liebesverratssituation‘ und zweifache Dreiecksbeziehung (vgl. von Matt 2004).¹ Entscheidend sind dabei aber keineswegs die Ehebrüche, sondern das in der Bereitschaft zum Liebesverrat implizierte Zeitbewusstsein der Figuren und die damit einhergehende, alles überstrahlende Todesthematik. Intimität und Tod bilden dabei den Rahmen für eine Zeiterfahrung der Vergänglichkeit. Diese ist allerdings weder im Sinne eines *memento mori* noch eines *carpe diem* wirksam. Es gibt keine transzendente Ausrichtung des Bewusstseins, sondern die Figuren sind in der Immanenz einer Endlichkeiten- und Kontinuitätskette verfangen. Mit anderen Worten: Vanitas lässt sich bei Marías über die skizzierten frühneuzeitlichen Konstellationen hinaus als Matrix deuten, die eine Bewertung von Geschehnissen als eine potentiell unendliche Nebeneinanderstellung von Ereignissen vorgibt. Vor diesem Hintergrund ist auch die Austauschbarkeit von Personen zu erklären, was zusammen genommen zu einer indifferenten Erfahrungskette von zahllosen Gegenwarten führt, was nun an ausgewählten Textstellen erläutert werden soll.

Eros und Tod im Zeichen der *difuminación*

Die den Roman eröffnende Sequenz bündelt die bestimmenden Motive, sodass es nicht schwerfällt, über deren Analyse einen Einblick in das Bewusstsein der Figuren zu erhalten. Da ist zunächst das banal-vertraute Schlafzimmer von Marta, das für die angehenden Liebhaber zur Falle wird, in welchem eine scheinbar flüchtige Indisposition ohne klare Ursache – die Erklärungsmöglichkeiten changieren zwischen Krankheit, Angst, Depressionen oder Reue (vgl. Marías 1999, S. 21; Marías 2003, S. 27) – kurz vor dem sich anbahnenden Beischlaf zum Tod der Protagonistin führt. Marta stirbt halb entkleidet in den Armen ihres Begleiters, die Nacht wird für Víctor zum Albtraum, „in dieser niemals ruhenden Stadt [...], in der das Schlafen schwierig ist“ (Marías 1999, S. 24). So ist Víctor nach Marías Tod zunächst handlungsunfähig und fühlt sich wie gefangen im Intimraum des Ehepaares in einem von Anonymität geprägten Wohnblock in einer „calle extraña“ – „einer seltsamen Straße“ (Marías 1999, S. 28; 2003, S. 32). Eine solche

1 Auffällig ist die Rekurrenz des Vornamens Eduardo bzw. Eduard, der auch als treuloser Ehemann in Goethes *Wahlverwandtschaften* auftritt. Ich danke Claudia Benthien für diesen Hinweis. Gewiss ist Eduardo kein „reicher Baron“, aber immerhin ist er „im besten Mannesalter“ (Goethe 1996, S. 243), und nicht zuletzt heißt er mit Nachnamen Deán, d.h. Doyen, ein Würden- und Ehrenträger, und wie Goethes Homonymus. Doch als eine – durchaus denkbare – ironische Anspielung auf einen Protagonisten und auf die durchaus ähnliche Figurenkonstellation der *Wahlverwandtschaften* – ein Ehepaar, das sich jeweils zu einer anderen Person hingezogen fühlt – ist dies eine Wiederkehr von Themen und Motiven (wie Ehe und Ehebruch, Liebe und Trieb bzw. Lust), von Erzählverfahren wie der Wiederholung, von Konzepten wie die Notwendigkeit der Anziehung oder des Schicksals und Pflicht oder Freiheit als Maßstab für sittliches Verhalten und Moral. All dies lässt eine implizite Auseinandersetzung Marías’ mit Goethes Roman plausibel erscheinen.

Entfremdung vom Raum leistet dabei der Befreiung von jedweder Verantwortung Vorschub (vgl. ebd., S. 27; Marías 2003, S. 27). (Geplanter) Ehebruch und Tod in Madrid werden – wie wir später erfahren – in einer ähnlichen Situation in London gespiegelt, wo Martas Ehemann sich zeitgleich mit seiner Geliebten aufhält. Nach dem gewaltsamen Wutausbruch Eduardos läuft Eva auf die Straße und wird von einem Auto überfahren; dieser fühlt sich zu Recht an ihrem Tod schuldig. In der Madrider Wohnung vollzieht sich also ein intendierter Ehebruch und ein Todesfall und in London ebenfalls ein intendierter (wiederholter) Ehebruch und der Tod einer jungen Frau – letzters Sinnbild der Vanitas in der frühneuzeitlichen Kultur.

Die Routine der Nacht stiftet den Rahmen für weitere erotische Begegnungen, die der Roman *en passant* streift: ein unbekanntes Paar küsst sich am Portal des Wohnblocks, an der Castellana bieten sich Prostituierte an... Kontinuität wird, so scheint es, durch Wiederholung und Substitution ersetzt, und mithin werden Bindungen zu bedeutungslosen und überflüssigen Verknüpfungen (vgl. Marías 2003, S. 31), bis sich Vertrautheit in Irrealität auflöst:

[D]ie Küsse, dessen, der geht, an der Tür dessen, der bleibt, jenen von vorgestern und denen von übermorgen zum Verwechseln gleich, die denkwürdige erste Nacht war nur eine und ging alsbald verloren, verschluckt von den Wochen und der Abfolge von Monaten, die sie verdrängen; [...] jeder Moment löst sich früher oder später auf, mitsamt seinem stetig steigenden Grad von Unwirklichkeit, und alles strebt der Verflüchtigung entgegen in dem Maße, wie die Tage [...] vergehen. (Marías 1999, S. 26)²

Die Übersetzung greift mit ‚Verflüchtigung‘ das Bild der *tempus fugit* explizit auf. Auf Spanisch wurde dies indes abstrakter als *difuminación* formuliert, was nicht primär die ‚Flucht der Zeit‘, sondern eher das unaufhörliche Schwinden der Tage und Ereignisse bis zu ihrer Nichterkennbarkeit (*irrealidad*) meint (vgl. Marías 2003, S. 31). Mit *difuminación* taucht hier ein wiederkehrender Begriff auf, der für die Erfassung der Vanitas als Erfahrungsweise von Kontingenz auch im zweiten in diesem Beitrag zu behandelnden Roman zentral sein wird. Víctors Reflexion verbindet ferner die Situation zwischen den Liebenden einprägsam mit einer zentralen Facette des Vanitas-Motivs:

Ich weiß nicht, keine Ahnung, wir werden schon sehen, oder, besser gesagt, wir werden es nie erfahren, die tote Marta wird nie erfahren, wie es ihrem Mann an jenem Abend in London ergangen ist, während sie an meiner Seite mit dem Tod rang, sobald er zurückkehrt, wird sie nicht da sein, um ihm zuzuhören, um sich die vielleicht erfundene Geschichte anzuhören, die ihr zu erzählen er vielleicht beschlossen hat. Alles strebt der Verflüchtigung entgegen und verliert sich, und wenige Dinge hinterlassen eine Spur,

2 So heißt der letzte Passus des Zitats auf Spanisch: „cada momento queda disuelto más pronto o más tarde, con su grado de irrealidad siempre en aumento, viajando todo hacia su difuminación a medida que pasan los días“ (Marías 2003, S. 31).

[...] vor allem wenn sie nie wiederkehren, so wie jene, die sich allzu behaglich einnisten und täglich wiederkehren und sich aneinanderreihen, und auch die hinterlassen keine Spur. (Marías 1999, S. 28; vgl. auch Marías 2003, S. 32)

In dieser Klage über die ‚Vergänglichkeit aller Dinge‘ werden erneut Vanitas und Kontingenz verknüpft. Es geht nicht nur um die hier beschriebene Flüchtigkeit, sondern auch um Kontingenz als zeitgenössische Ausprägung des Vanitas-Topos. Die Erfahrung von Kontingenz wird bei Marías somit zur Legitimation einer Verweigerung, Verantwortung zu übernehmen und Wissen zu erlangen. In diesem Zusammenhang stellt sich jedoch zunächst die Frage, was unter dem Begriff ‚Vanitas‘ zu verstehen ist.

Vanitas und Authentizität – Martas letzte Gedanken

Dorothea Scholl hat ausgehend vom alttestamentlichen Spruch *vanitas vanitatum et omnia vanitas* die begriffsgeschichtliche Filiation der Vanitas hinlänglich untersucht (vgl. Scholl 2006). Sie geht in ihrem Aufsatz der variantenreichen Übersetzung des hebräischen Wortes *häväl* (*vanitas* in der Vulgata) nach. Wurde das Konzept der Vanitas noch in der rinascimentalen moralphilosophischen Interpretation als Eitelkeit, Nichtigkeit oder Sinnlosigkeit interpretiert, so wurde es im Barock als Vergänglichkeit im Bewusstsein der Ausgerichtetheit des menschlichen Lebens auf den Tod um eine teleologische Dimension erweitert. Im Zuge dessen wurde es sowohl zum Grundparadigma „einer (meta)physischen Meditation“ als auch zum Paradigma einer religiös bzw. ontologisch transzendentalen Betrachtung des Verhältnisses von Ich und Welt erhoben (von Koppenfels 1981, S. 273–275).

Es ist anzunehmen, dass Marías solche Konzepte lediglich als Folie für sein spezifisches Konzept der *difuminación* verwendet, ein Wort, das indes etymologisch auf die Rauch- bzw. Wind- und Schattenmetaphorik zurückgeht, die in der frühneuzeitlichen Rezeption von *häväl/vanitas* bereits bei Erasmus und Montaigne, dann auch in der europäischen Lyrik und Emblematik des 17. Jahrhunderts zu finden ist (vgl. Scholl 2006, S. 223–228). Marías’ Romane desubstantialisieren zwar derartige Auffassungen, sie reflektieren jedoch zugleich existentielle Implikationen in der Lebenspraxis der Figuren insbesondere im Zusammenhang mit der Bewältigung von Trauer auf spezifische Art, wie zu sehen sein wird.

Im zweiten Kapitel setzt Marta im Angesicht ihres Todes unvermittelt in Form eines Bewusstseinsstromes zu einer für den Roman zentralen Todesreflexion an. Dabei richtet sich der Blick auf die Frage: Worin bestand mein Leben? Die Antwort erscheint eindeutig zu sein: Aus einer Ansammlung von kleinen Gegenständen, die „einer nach dem anderen in den Müll wandern“ (Marías 1999, S. 40; vgl. auch Marías 2003, S. 43) werden. Dieser Vorstellung entsprechend nimmt ein Menschenleben erst angesichts der es umgebenden Objektwelt Form an, die Gestaltung der Person erfolgt in der Konsumkultur mit Hilfe gekaufter Dinge, die unnütz werden, sobald man stirbt:

[D]eshalb macht niemand Inventur von dem, was er besitzt, es sei denn, er schreibt sein Testament, das heißt, es sei denn, er denkt bereits an die bevorstehende Aufgabe seines Besitzes und dessen Nutzlosigkeit. Ich habe mein Testament nicht gemacht, ich habe nicht viel zu hinterlassen und habe auch nie viel an den Tod gedacht [...]; was Bedeutung und Gepräge hatte, verliert beides in einem einzigen Augenblick, und all meine Habe wird schlagartig starr und unfähig, ihre Vergangenheit und ihre Herkunft zu offenbaren [...]. (Marías 1999, S. 40; vgl. auch Marías 2003, S. 43)

Die den Menschen umgebende Dingwelt ist somit nur Selbstbetrug, denn sie wird bedeutungslos, verschwindet nach dem eigenen Ableben spurlos. Marta wird sogar eine Ansammlung persönlicher Dinge benennen, die sich in der narrativen Inszenierung zu einem Stilleben des Alltags in der städtischen Gegenwart konfigurieren, nicht anders als in der barocken Malerei Alltagsgegenstände wie „Totenschädel, Sanduhr, Kerze, Buch, Musikinstrumente, Spielkarten, verwelkende Blumen, zerbrochene Krüge, Grabmale, Ruinen, Herrschaftsinsignien, Spiegel, Masken, Porträts, Luxusgüter, Rauchschwaden“ (Scholl 2006, S. 233) als klassische Vanitas-Symbole inszeniert wurden. In einer Art privater, profaner Eschatologie zählt Marta detailliert Gegenstände der Körperpflege und der Bekleidung auf, Möbel, Schallplatten, der Teddy, welche vielleicht bald in die Hände eines Entrümpfers oder Lumpensammlers fallen werden. Zu wertlosen Habseligkeiten verkommen also die alltäglichen Gebrauchsgegenstände und die Erinnerungen, die mit ihnen entschwinden:

[M]eine Erinnerungen, die genau wie so viele meiner Habseligkeiten allein mir nützen und nutzlos werden, wenn ich sterbe, es entschwindet nicht nur der, der ich bin, sondern auch der, der ich gewesen bin, nicht nur ich, die arme Marta, sondern mein ganzes Gedächtnis, ein nicht kontinuierliches und immer unvollständiges und veränderliches Gewebe mit einem Muster in Form von lauter Siebenern [...]. (Marías 1999, S. 42; vgl. auch Marías 2003, S. 45)

Die Biographie entzieht sich mithin jeder Selbstermächtigung, das Ich wird entkernt, und Freuden, Verletzungen, Energie, Erinnerungen sind nichts als Ramsch im Angesicht des Todes. Die selbstreferentielle Monade des Ich muss sich aufgeben und die frei eingesetzte, nun aufgebrauchte Energie im Dienste des Authentizitätspostulats erscheint als sinnlose Vergeudung.

Es wird deutlich, dass Martas Verständnis individueller Lebensführung wesentlich durch einen narzisstischen Selbstbezug bestimmt wurde und keineswegs von einem moralischen Ideal, sondern von ihrem individuellen Geschmack gesteuert wurde. Dies entspricht Charles Taylors Begriff eines Individualismus (vgl. Taylor 1988), der in einem amoralischen Egoismus verwurzelt ist und der über Christopher Laschs Konzept des Narzissmus hinausgeht (vgl. Lasch 1982; Taylor 1995, S. 20–33; Zima 2009). Wenn wir nun Selbstbezüglichkeit als zentrales Element der Subjektivität heutiger Großstadtbewohner ansehen, fällt es nicht schwer, in Martas mangelnder Lebenslust eine depressive Folge der lieblos durchgeführten sexuellen Aktivitäten zu erkennen,

die Byung-Chul Han in einem Lars von Trier und seinem Film *Melancholia* gewidmeten Kapitel seiner *Agonie des Eros* als Epiphänomen einer gegenwärtigen „Krise der Liebe“ (Han 2012, S. 5) versteht.

Víctors Einstellung scheint zu bestätigen, dass vernunftgeleitete Subjektivität dabei – im Sinne Taylors – von einem amoralischen Subjektivismus verdrängt wird, der von *sincerity* und *authenticity* getragen ist (vgl. Taylor 1988, S. 34–39 u. 65–81). Víctor ist im ersten Kapitel ausdrücklich, später implizit auf passives Beobachten und auf Entlastung von Verantwortung aus. Deshalb ist er nicht gewillt, sich mit Hilfe seiner Vernunft auf moralische Aspekte des Geschehens einzulassen, wodurch er zum ‚Mann ohne Leidenschaften‘ im Sinne Elena Pulcinis wird (vgl. Pulcini 2004). Vielmehr scheint Víctor in einer Fiktion zu leben, in der es nur noch Kulissen gibt, vor denen sich sein Arbeitsalltag und damit verbunden das Drama seiner eigenen Entpersonalisierung und des erlebten Verlusts jedweder Individualität, zugleich aber auch die Lebensdramen anderer abspielen, denen er als unbeteiligter Zeuge beiwohnt, ohne einzugreifen. Dies gilt unabhängig davon, dass Víctor von der Schicksalsnacht traumatisiert wurde (er bleibt am Ort des Ereignisses passiv, handelt erst später, dann aber im Zuge einer obsessiven Fixierung, ähnlich wie seine Gedanken immer wieder um das traumatische Erlebnis kreisen). Víctors Identitätskonstruktion beruht auf einem geringen Selbstwertgefühl, das der Komplexität der Lebensverhältnisse der Großstadt nicht gewachsen ist. Übergreifend ist festzuhalten, dass Marías’ Konzept der *difuminación*, des Verschwindens, die Kontingenz des Alltags der Figuren in Anbetracht des Todes beschreibt: Die Objektwelt, das Gedächtnis, die Biographie und die zwischenmenschlichen Beziehungen sind dem Vergessen geweiht, lösen sich im Tode auf, verlieren ihre Kontur und Bedeutung.

Cruzamientos und vínculos – Bilder der Kontingenz

Kreuzungen (*cruzamientos*) und Verknüpfungen (*vínculos*), sind die beiden später verwendeten Metaphern, die das Zufällige, Willkürliche, Indifferente, Unbestimmte, also das Kontingente des urbanen Lebens auf den Punkt bringen. Existenzen, Dinge, Menschen, Ereignisse, die sich kreuzen und Verknüpfungen schaffen, durchwirken ein unvollständiges, wechselhaftes, diskontinuierliches Gewebe (vgl. Marías 1999, S. 45). Mit solchen Metaphern beschreibt Marías das Zeitbewusstsein seiner Figuren, wie auch im ‚Showdown‘, einem Gespräch zwischen Eduardo und Víctor, auf den letzten Seiten des Romans festgehalten wird. „Unsere beiden Parts ergänzen sich weder, noch vervollständigen sie sich, sie brauchen einander nicht, sie kommen sich nur ungewollt in die Quere“ (Marías 1999, S. 371; vgl. auch Marías 2003, S. 318), stellt der Ehemann fest, und weiter:

Du wirst erfahren, was mir passiert ist, solange ich von Martas Tod nichts wusste [...], was so oder so passiert ist, nicht durch dein Verschulden [...]. Es liegt daran, dass alles über Kreuz gelaufen ist. So etwas passiert, [...] manchmal hat niemand die Hände im

Spiel, und niemand legt es darauf an oder will es. [...] Du bist jemandem in die Quere gekommen und weißt nicht, wie, du kennst mich nicht, ich bin dir gleichgültig [...].“ (Marías 1999, S. 372; vgl. auch Marías 2003, S. 318f.)

Die Schuld am Tod der Geliebten wird von Eduardo implizit abgestritten, indem er sich als bloßen Zeugen darstellt. Als Zeugenschaft begreift Víctor auch seinen Status im Hinblick auf den Tod Martas. Evas und Martas Tode sind jeweils unerwartete, ungewollte, unvorhersehbare Störungen im Fluss der Gewissheiten eines geregelten Alltags, lediglich ‚Ausnahmen‘ im Zeitkontinuum, die allerdings die Brüchigkeit der sonst stabilen Ordnung großstädtischen Lebens offenbaren. So hinterlassen zufällige Kreuzungen fatale Verknüpfungen; in Eduardos Argumentation binden Verzicht und Nicht-Vollzug, Vorgestelltes und Nicht-Ereignetes, Personen und Dinge stärker aneinander als Erfolg:

[J]ede Enttäuschung, jedes Scheitern, jede Trennung oder jedes Schlußmachen verbindet mehr als alles andere, eine kleine Narbe für immer [...]. Man gibt sich auch mit dem ab, was man aus den Augen verliert, mit dem Eingebildeten und mit dem, was nicht stattfindet. (Marías 1999, S. 390; vgl. auch Marías 2003, S. 332)

An dieser Stelle zeigt sich bereits eine Alternative im Umgang mit Verlusten, die über die Empfindung von Trauer hinausgeht. Mögen sich doch Schmerz und Leid nach Enttäuschungen und Trennung, nach einer Verabschiedung von Wünschen und Erwartungen aufdrängen, Narben – mnestische Spuren – bleiben zurück und fungieren als Verbindungselement im Zeitkontinuum eines Menschenlebens. Insofern lässt sich an dieser Stelle bereits in Ansätzen eine Strategie zur Bewältigung von Trauer erkennen, deren Potential im späteren Roman *Los enamoramientos* ausgeschöpft wird. So viel sei schon jetzt festgehalten: Vanitas hat hierbei vor allem mit der Unbeständigkeit und Kontingenz des Wirklichen zu tun sowie mit dessen Verdichtungen im Imaginären, im Gedachten oder eben Nicht-Gedachten bzw. in verpassten Gedanken. Erlebtes und Gesagtes, aber auch Nicht-Erlebtes und Nicht-Gesagtes verschwimmen, ja Präsenz von Gegenständen, Schauplätzen und Personen schwindet. Exemplarisch sei abschließend auf jene Stelle zu Beginn des sechsten Kapitels („Was für ein Unglück...“, Marías 1999, S. 218) verwiesen, welche die Vergänglichkeit vertrauter Straßenbilder als Verlust thematisiert, etwa Namen von vertrauten Orten und Geschäften (vgl. Marías 2003, S. 189), aber auch Namen von Schulkameraden, die nun verschwimmen – auf Spanisch sinnigerweise mit der Formulierung „[l]os compañeros de colegio [...] se me aparecen difuminados“ (ebd., S. 190) erfasst. Dieses Motiv des Verschwindens (*difuminación*) der Identität, einer Aushöhlung oder Entkernung des Subjekts, soll nun anhand des bisher vorletzten Romans von Javier Marías, *Die sterblich Verliebten*, näher ausgeführt werden.

Figuren der Vanitas in Marías' *Die sterblich Verliebten*

Die Ich-Erzählerin und Hauptfigur María Dolz in *Los enamoramientos* – dessen Titel in der kongenialen deutschen Übersetzung Susanne Langes den gängigen Ausdruck *unsterblich verliebt* invertiert wird und somit die Kontingenzvorgabe geradezu programmatisch unterstreicht – beobachtet nahezu jeden Morgen vor ihrer Arbeit in einem Verlag ein Ehepaar beim Frühstück. Nachdem sie beide ein paar Wochen nicht gesehen hat, erfährt sie durch eine Kollegin, dass der Mann, Miguel Desvern, ein Madrider Filmproduzent, auf offener Straße beim Einparken von einem als Parkwächter agierenden Obdachlosen erstochen wurde. Daraufhin sucht María den Kontakt zu der Witwe Luisa Alday. Diese ist dankbar für die Annäherung und lädt sie zu sich nach Hause ein, wo María Javier Díaz-Varela, einen Freund der Familie, kennenlernt. Beide treffen zufällig beim Besuch eines Museums erneut aufeinander, woraufhin ihre Liebesaffäre beginnt. Es stellt sich jedoch heraus, dass Díaz-Varela eigentlich Gefühle für Luisa hegt. Eines Tages sucht Ruibérriz, ein Freund von Díaz-Varela, diesen auf, als María gerade in dessen Schlafzimmer verweilt. Sie hört ein Gespräch mit an, das den Verdacht aufkommen lässt, dass Díaz-Varela seinen Freund Miguel hat umbringen lassen. Kurze Zeit später sucht Díaz-Varela den Kontakt zu ihr, um seine Version der Geschichte zu berichten: Miguel sei schwer krank gewesen und wäre eines langwierigen und schmerzhaften Todes gestorben, hätte Díaz-Varela nicht mit einem ausgeklügelten Plan nachgeholfen. Miguel habe ihn zudem darum gebeten, sein Leben zu beenden, damit seine Ehefrau seinen schleichenden Tod nicht miterleben müsse. María bleibt unsicher, ob Díaz-Varela seinen Freund hat töten lassen, um dessen Frau zu seiner Geliebten zu machen, oder ob dessen Version der Wahrheit entspricht. Die Affäre der beiden endet aufgrund des Zwischenfalls und der Zweifel Marías. In der abschließenden Szene befindet sich María Dolz für ein Geschäftsessen in einem Restaurant, als sie Díaz-Varela zusammen mit Luisa als glücklich wirkendes Paar entdeckt. Sie begibt sich an den Tisch der beiden und grüßt diese kurz, ohne die ehemalige Affäre oder ihr Wissen um den Mord zu offenbaren, bevor sie ihren Platz wieder einnimmt (vgl. Siebert 2017, S. 26).

Die programmatische Ausrichtung des Romans auf Liebeskasuistik lässt eine Einschränkung des Vanitas-Paradigmas auf den Gefühlshaushalt sexuell aktiver Städter erwarten. Und so ist es auch, hinzu kommt allerdings das seit *Corazón tan blanco* (1992; dt: *Mein Herz so weiß*) für Marías so bedeutende Motiv des Totschlags. Ebenfalls auffällig ist die Tatsache, dass bis zu seinem jüngsten Roman *Berta Isla* (2017) Marías gerne auf Namen und Motive zurückgreift, die er in vorangegangenen Werken bereits eingeführt hat, sodass gewissermaßen ein Kontinuum in der Fiktionswelt hergestellt wird; gleichermaßen werden in den hier behandelten Texten öfters Selbstzitate vom Erzähler oder in der Figurenrede wieder aufgegriffen. Im zweiten Abschnitt des zweiten Teils des Romans scheint Marías auf eine rhetorische Figur des in der Barocklyrik beliebten Summationsschemas zurückzugreifen (ein Verfahren zum Umgang mit Vanitas, das auch in der spanischen Gegenwartslyrik häufiger anzutreffen ist, vgl. Gómez-Montero 2011), um antike und frühneuzeitliche Motive im Umfeld der Vanitas in einem Atemzug aufzurufen: Konzepte der *ars moriendi*, der Fortuna-Lehre und des *desengaño* – der ‚Enttäuschung‘ oder Desillusionierung vom Schein jeder Erkenntnis – werden in der großstädtischen Gegenwart rekontextualisiert,

in der auch die Motive des *carpe diem* und des *ubi sunt* den Existenzverhältnissen der urbanen Gegenwart der Figuren angepasst werden. Den Rahmen dafür bildet ein Gespräch zwischen Javier und María, in dem dieser bemerkt:

Das ist ja der Irrtum [...], ein Irrtum, wie er Kindern eigen ist, dem aber auch viele Erwachsene bis zum Tag ihres Todes anhängen, als hätten sie ihr ganzes Leben lang nicht begreifen können, wie es funktioniert, als entbehrten sie jeglicher Erfahrung. Der Irrtum, zu glauben, dass die Gegenwart ewig, alles Augenblickliche endgültig ist, obwohl wir doch alle wissen müssten, dass nichts endgültig ist, solange uns auch nur ein bisschen Zeit bleibt. Genügend Drehungen und Wendungen haben wir ja auf dem Buckel, nicht nur die des Schicksals, sondern auch die unseres Gemüts. Wir lernen mit der Zeit, dass wir dem, was uns so schlimm erschien, eines schönen Tages gleichgültig gegenüberstehen, wie einer bloßen Tatsache, einem Fakt. (Marías 2013, S. 144f.; vgl. auch Marías 2011, S. 132)

‚Vueltas de fortuna‘ – ‚Drehungen‘ des Schicksals heißt es in der deutschen Übersetzung: Unübersehbar ist hier die Anspielung auf das Rad der Fortuna, das seit Giovanni Boccaccios *De casibus virorum illustrium* zur moralphilosophisch-kanonischen Figuration der Vergänglichkeit gehört, aus der nicht nur die Mächtigen im Spiegel der Geschichte Lehren ziehen konnten, sondern auch jedermann zur Bewältigung unterschiedlicher Leiden und Situationen im Alltag Trost schöpfen konnte (wie Francesco Petrarca im Traktat *De remediis utriusque fortunae* praktisch darlegte). Diese moralphilosophischen Paradigmen sind charakteristisch für die Renaissance-Literatur, wie hinlänglich Klaus Heitmann und Bernhard König für die Romania zeigten (vgl. Heitmann 1958, König 1995³). In der heutigen Großstadt ist das Werk der Fortuna allerdings weder im Verlust von Macht und Reichtum noch in Störungen des Alltags zu sehen. Es geht vielmehr um die Höhen und Tiefen des ‚Gemüts‘, der subjektiven Innerlichkeit und Erfahrung. Ferner wird Erkenntnis keineswegs auf Transzendentes, auf das Jenseits bezogen, wie dies etwa die *Desengaño*-Konstellationen des Barockdramas vorschreiben. Der Irrtum, also der *engaño* oder *error*, liegt – wie Díaz-Varela im Zitat argumentiert – in der Einschätzung des Gegenwärtigen als Ewigem. Doch wenn nichts ewig währt, dann gibt es auch nichts anderes als Gegenwart, eine Kette von ‚Gegenwarten‘, und die Bedeutung der Geschehnisse nivelliert sich, sie werden letztlich der Indifferenz anheimgestellt, indem sie als isolierte Ereignisse, fast als Anekdoten, dargestellt werden.

Beweiskraft gewinnen Díaz-Varelas Ausführungen mittels einer Beispielskette, die erkennbar an das paradigmatische Klagelied des spanischen Spätmittelalters, an Jorge Manriques *Coplas*

3 Im germanistischen Kontext gilt eine Monographie Werner Fricks (1988) als einschlägig, der Vorsehung, Fatum, Fortuna, Zufall beim späteren frühneuzeitlichen Roman (1689-1767) explizit in den Kontext der Kontingenz stellt (als romanistisches Pendant dazu ist eine Untersuchung Rudolf Behrens zum französischen Roman (1994) bemerkenswert).

a la muerte de su padre (ca. 1470), angelehnt ist: „¿Qué se hizo [...]?” / [...] ¿qué se hizieron [...]?” (Manrique 1997, S. 171), hieß es dort, und „¿Qué se habrá hecho, qué nos importa(n)?“ (Marías 2011, S. 133; vereinfacht in der deutschen Übersetzung: „was kümmern uns“, Marías 2013, S. 145),⁴ heißt es nun bei Marías bezogen auf die einst so geliebte Person, auf die erste wie auch auf die vorletzte Freundin, auf Schul- und Studienfreunde und so fort, die nicht mehr da sind, und weiter:

Was kümmern uns die, die sich loslösen, fortgehen, uns den Rücken zuwenden und sich entfernen, die wir fallen lassen und in Unsichtbare verwandeln, in bloße Namen, an die wir uns nur erinnern, wenn sie uns zufällig wieder zu Ohren kommen, die, die sterben und somit abtrünnig werden? (Marías 2013, S. 145; vgl. auch Marías 2011, S. 133)

Stellte bei Manrique die öffentliche *memoria* noch eine Kompensation für den Verlust der geliebten Person dar, so hinterlassen bei Marías abwesende Menschen oder Tote in der persönlichen Erinnerung kaum oder gar keine Wertspuren.

Im Zitat wird eine Verlustreihe genannt, die im Tod von Luisas Mann kulminiert, von dessen Unglück kaum jemand Notiz nimmt („die Welt kümmert sich nicht drum und fährt fort“, Marías 2013, S. 146; vgl. auch Marías 2011, S. 134). Doch auch Luisas Unglück wird sich allmählich relativieren, denn schließlich, so ließen sich Díaz-Varelas Gedanken zusammenfassen, ist die Lebenszeit durch Substitution, Reihung und Schwund bis zur Auslöschung (*sustitución, yuxtaposición, difuminación, borrado*) entsubstantialisiert. Am Ende, so Díaz-Varelas Wunsch, wird er an die Stelle des Ehemanns treten, wie er zum Schluss, den Wunschgedanken Luisas wiedergebend, räsoniert: „Auch ihn nenne ich meinen Mann, wie merkwürdig. Aber er hat seinen Platz im Bett eingenommen, und durch dieses Nebeneinander verwischt er ihn, löscht ihn aus. Etwas mehr mit jedem Tag, mit jeder Nacht.“ (Marías 2013, S. 148; vgl. auch Marías 2011, S. 135) Positivieren lässt sich dies nur, wenn das Ersatzprinzip als eine anhaltende Kette von Gegenwartserfahrungen zum Maßstab des Zeitbewusstseins wird. Das Wirkliche ist entsubstantialisiert, nur Akzidentien – Beliebigen, Kontingentes – bilden das Kontinuum von Zeit und Identität. Zufälliges und Überflüssiges, ein unabgeschlossener Entwurf, eine ungenaue, dahin gekritzelte Zeichnung, mehr sei von der Person nicht zu erfassen. Vom barocken *theatrum mundi* – so die Fortsetzung von Díaz-Varelas Monolog – bleibe eine Bühne, von der es kein Entrinnen gebe, außer durch Freitod („erlaubt ihm also nicht, einfach das Theater zu verlassen, es sei denn, der Unglückliche brächte sich um“, Marías 2013, S. 146f.; vgl. auch Marías 2011, S. 134). Was im ersten Roman noch im Spannungsfeld von Betrug und Wahrheit eingeschrieben war, erscheint jetzt im Zeichen eines Nichtwissens, dem der Irrtum geschuldet ist.

4 Da die Entsprechung nur im Original deutlich wird, wurde hier eine eigene wörtliche Übertragung der oben genannten Stellen bei Manrique bzw. bei Marías ins Deutsche vorgenommen: „Was wurde aus diesem, [...] was ist aus jenen geworden“. Bei letzterem wäre es wörtlich: „Was wird aus jenem anderen geworden sein, was macht es, was kümmern sie uns.“

Das darauffolgende Kapitel verschärft diese Erkenntnis, indem die Weltbühne *in eroticis* strikt eingegrenzt wird. Die Vergänglichkeit solcher Beziehungen ist im kontingenten Lebensraum der Großstadt vorprogrammiert, wenn man Díaz-Varelas ebenso taktischer wie grundsätzlicher Argumentation Folge leisten will. Die läuft auf die Erkenntnis hinaus, dass die Partner jeweils bloße Surrogate füreinander sind – dass der Partner „un sustitutivo“ (Marías 2011, S. 139; ‚ein Ersatz‘) ist – denn er übernimmt immer jene Rollen eines anderen in einer vergänglichen Jetztzeit. Zynisch zieht Díaz-Varela diese Lehre aus dem Tod seines Freundes Desvern:

[F]ür nichts und wieder nichts mit dem Messer aufgeschlitzt, unterwegs in die Vergessenheit [en camino hacia el olvido]. Ja, alle sind wir der Abklatsch von Leuten, die wir meist gar nicht kennen [...]. Wir können nicht beanspruchen, die Ersten, Bevorzugten zu sein, wir sind nur, was verfügbar ist, sind die Überreste, die Rückstände, die Überlebenden, das, was zurückbleibt, der Saldo, und auf diesem wenig edlen Fundament erhebt sich mitunter die größte Liebe, gründen sich die besten Familien, das ist unser aller Ursprung, wir sind Ergebnis von Zerfall und Konformismus, von dem, was andere abwarfen, zu dem sie sich nicht trauten, bei dem sie scheiterten, und trotzdem gäben wir manchmal alles darum, mit dem zusammenzubleiben, den wir einmal auf dem Dachboden oder bei einem Ausverkauf aufgegabelt oder beim Kartenspiel gewonnen haben oder der uns aus dem Abfall geklaut hat; entgegen aller Wahrscheinlichkeit sind wir überzeugt von unseren zufälligen Verliebtheiten, und viele glauben, die Hand des Schicksals bei dem zu sehen, was nicht mehr ist als eine Dorftombola, wenn der Sommer zur Neige geht ... (Marías 2013, S. 152f.; vgl. auch Marías 2011, S. 139f.)

Das Ich wird auch hier fundamental zur ‚Ramschware‘ entwertet. Und auch das Liebesobjekt erscheint nun als ‚Ersatzmüll‘, als Überbleibsel, als aus dem Eimer oder vom Speicher gerettetes Ding, als gewonnenes Los in einer Kirmes-Tombola gegen Ende des Sommers. Es fragt sich, warum jemand derart drastisch argumentiert, dessen Projekt es doch ist, eines Tages die Stelle seines Freundes Desverns an der Seite und im Bett von dessen Witwe Luisa einzunehmen. Wir benötigen hier gar nicht die Spur der traumatischen Erfahrung durch den Verlust der Mutter als Fünfzehnjähriger, die Díaz-Varela selbst auslegt (vgl. Marías 2013, S. 146); vielmehr liegt ein Deutungsmuster nahe, das die Entstehung eines Bewusstseins der Vergänglichkeit als Reaktion auf eine Überforderung durch Kontingenzerfahrung erklärt, wodurch die Nähe von Tod und Leben aus dem barocken Transzendenzrahmen herausgerissen und in die großstädtische Leistungsgesellschaft hineinprojiziert wird:

Meine Mutter starb vor fünfundzwanzig Jahren, und seit damals bin ich mutterlos. Es ist schlicht und einfach ein Teil von mir, ein Umstand unter vielen anderen, der mich ausmacht: Ich bin seit früher Jugend ohne Mutter, das ist alles oder fast alles, ganz wie ich Junggeselle bin oder andere von klein auf Waisen, Einzelkinder oder das jüngste von sieben Geschwistern sind oder von einem Militär abstammen, einem Arzt oder einem

Verbrecher, einerlei, letztlich sind alles nur Umstände, nichts davon hat allzu viel Bedeutung, alles, was in unserem Leben vor sich geht oder uns vorangeht, passt in zwei Zeilen einer Erzählung. Luisa wurde ihr *jetziges* Leben zerstört, nicht das künftige. Stell dir vor, was für eine lange Strecke noch vor ihr liegt, sie wird nicht in diesem Augenblick gefangen bleiben. (Marías 2013, S. 146; vgl. auch Marías 2011, S. 133)

Demnach scheint Marías' Erzählkunst konsequent in Erkenntnisparadigmen auf, die den barocken Vanitas-Figurationen entsprechen und sie somit zugleich reaktualisieren: Entwertung und (Ent-)Täuschung, nihilistisch geprägte Bewältigungsstrategien der Konflikte im Selbst, Resignation vor Fortunas Volten, Allgegenwart des Todes(-Bewusstseins), Verzicht auf gesellschaftliche Fluchträume sowie Festlegung aufs Hier und Jetzt, das heißt die Akzeptanz des Alltags als einzig vorgegebenem Existenzrahmen.

Díaz-Varela authentifiziert gegenüber María seine Vanitas-Argumentation in Bezug auf Luisas weiteres Leben mit einer Reflexion über die eigene Biographie, die sein Halbweisendasein betrifft. Es zeigt sich hierbei, dass seine Todeserfahrung traumatisch grundiert ist; das Bewusstsein der Vergänglichkeit aber soll den Figuren helfen, die Trauer um den Verlust geliebter Menschen präventiv im Voraus zu begegnen. In dieser Weise deutet auch Claudia Benthien den Vanitas-Diskurs in den Romanen *The Dying Animal* von Philipp Roth und *Bildnis eines Unsichtbaren* von Hans Pleschinski (vgl. Benthien 2011, S. 103–107). Auch Díaz-Varela argumentiert ganz im Sinne der für die Interpretation dieser zwei Romane geltend gemachten Wertsteigerung der ‚Vergänglichkeit‘ im gleichnamigen Aufsatz Sigmund Freuds: Die Abwertung des Objektes der Trauer geht mit einer Aufwertung der Vergänglichkeit einher. Luisa hat sich ja im Sinne Freuds auf einen „dauernden Verzicht“ eingestellt, „weil das Kostbare sich nicht als haltbar bewährt hat“, für sie ist die „Trauer über den Verlust“ (Freud 1949, 360f.) also maßgeblich, doch Díaz-Varela argumentiert gegen die Jetzt-Zeit der Trauer und für künftige Ersatzobjekte ihrer Libido, ganz im Sinne Freuds:

Wir wissen, die Trauer, so schmerzhaft sie sein mag, läuft spontan ab. Wenn sie auf alles Verlorene verzichtet hat, hat sie sich auch selbst aufgezehrt, und dann wird unsere Libido wiederum frei, um sich, insofern wir noch jung und lebenskräftig sind, die verlorenen Objekte durch möglichst gleich kostbare und kostbarere neue zu ersetzen. (ebd., S. 361)

Im Sinne Díaz-Varelas stellt auch María eine potentiell unendliche Kette von Surrogaten in Luisas Leben in Aussicht, was den Wert zukünftiger Liebesbeziehungen nivellieren würde. Für ihn soll die Bewusstwerdung von Vanitas die Gegenwart emphatisieren, zugleich Trauer um Verluste überwinden und den Agon der Bewältigung ausgleichen helfen. Dadurch erhält Kontingenz, insbesondere die ihr zugrunde liegende Beliebigkeit, letztlich eine Polyvalenz, insofern das Vergänglichkeitsbewusstsein als Reaktion auf Kontingenzerfahrungen funktionalisiert werden kann.

Im Roman *Die sterblich Verliebten* spricht und handelt Díaz-Varela aus einer Situation der Kontingenz heraus, um taktische Vorteile herauszuarbeiten, wenn er sich im libidinösen Netz

des Alltags verfängt. Dies gilt etwa für die Verführung von María Dolz, die jedoch lediglich eine Zwischenstation darstellt, denn das ‚wertvolle‘ Ziel ist die Eroberung Luisas. Es lässt sich sogar argumentieren, dass der Protagonist in *Morgen in der Schlacht denk an mich* mit Depressionen und einer melancholischen Verfasstheit auf die Zumutungen der ‚Positivität‘ seines Daseins als Ghostwriter für Martas Vater reagiert und insofern zur ironischen Größe eines zum Opfer gewordenen Leistungssubjekts avanciert (vgl. Han 2011). Demgegenüber gewinnt Díaz-Varela im anderen Roman die Statur eines zynischen Helden, der im Sinne René Girards das Begehren seines besten Freundes nachahmt (vgl. Girard 1978 u. 1987) und den damit verbundenen Konflikt zunächst durch Gewalt löst, als er den Mord an Desvern in Auftrag gibt, und der schließlich seine Freiheit nutzt, um sich jeglicher Unterwerfung unter moralische Gesetze zu entledigen. Mit Han ließe sich argumentieren, dass Díaz-Varela vom ‚Subjekt‘ zum ‚Projekt‘ mutiert, das sich auf den letzten Seiten des Romans realisiert, wenn ihn María Dolz als Ehemann von Luisa wiedersieht. Die unbändige Energie eines narzisstischen Leistungssubjekts, das nach Erfolg strebt, treibt Díaz-Varelas *libido* voran, die indes – um noch einmal Hans Konzept einer Agonie des Eros (vgl. Han 2012) aufzugreifen – primär der eigenen Subjektivität gilt.

Der Romanausgang ist zutiefst ironisch: Wir sind erstens keineswegs sicher, dass der Obdachlose ein Auftragsmörder im Dienste von Díaz-Varela war, auch wenn María Dolz' Intuition und ihre Gedankengänge dies nahelegen. Denn Díaz-Varelas und Ruibérriz – zugegeben, etwas abstruse – Erzählung, sie hätten lediglich Desverns Wunsch entsprochen, der einem schmerzvollen Krebstod zuvorkommen wollte, als sie den Parkwächter Canella mit dem Überfall auf Desvern beauftragten, hält María für unglaublich. Indes muss hier zugleich die Frage aufgeworfen werden, wie zuverlässig sie selbst als Erzählerin ist. Einerseits ist ihr nicht zu widersprechen, wenn sie denkt, dass während Desverns fünfstündigem Todeskampf in der Klinik, spätestens aber bei der Autopsie seines Leichnams die zahlreichen Metastasen hätten entdeckt werden müssen. Andererseits gibt sie unumwunden zu, sich letztlich doch in Díaz-Varela verliebt zu haben, und womöglich eine emotionale Verletzung davongetragen zu haben, die ihre Liebesfähigkeit zukünftig stören könnte:

Ich glaube, der Ärger kam in mir auf, weil ich sah, dass Javier am Ende seinen Willen durchgesetzt hatte, weil ich entdeckte, dass er wie vorgesehen ans Ziel gelangt war. Letztlich hegte ich noch Groll gegen ihn, obwohl ich mir niemals Hoffnungen gemacht hatte und ihm nicht vorwerfen konnte, mir falsche gemacht zu haben. Ich spürte nicht etwa moralische Entrüstung, auch keine übertriebene Gerechtigkeitsliebe, es war elementarer, vielleicht schäbiger. Recht und Unrecht waren mir einerlei. Zweifellos befahl mich rückblickende Eifersucht oder Verbitterung, dagegen ist wahrscheinlich keiner gefeit. Schau sie dir an, dachte ich, da sind sie nun, nach all der Geduld und Zeit: Sie, in etwa wieder hergestellt und zufrieden, er, frohlockend, beide verheiratet, ohne einen Gedanken an Desvern oder mich, nicht einmal Ballast war ich für sie. (Marías 2013, S. 421f.; vgl. auch Marías 2011, S. 358)

Somit ist Díaz-Varela ein „Usurpator“ (Marías 2013, S. 422; Marías 2011, S. 358), er übernimmt die Position Desverns, zugleich aber ist Luisa Marías Rivalin, um nicht zu sagen, die ‚gefühlte‘ Nebenbuhlerin. Bei María – deren Verhalten sonst so selbstbestimmt wie reflexiv erscheint, also von einer gefestigten Identität gesteuert zu sein scheint, – zeigt diese Stelle zugleich Risse in der überlegenen Führung ihres amourösen Haushalts, wie sie die souveräne Steuerung ihrer Beziehung zu anderen Liebhabern beweist.

Außerdem ist Díaz-Varela die einzige Figur beider Romane, die sich der Macht des Todes entzieht und sich ihm letztlich nicht unterwirft. Insofern können seine Reden über Fortuna, *engaño* bzw. Irrtum, über die Launen des Todes und des Eros als Antwort auf die Unerträglichkeit der Kontingenz sowie sein Sieg über Tod und Eros als ironisches Capriccio der romanischen Inszenierung großstädtischen Lebens bewertet werden. Vanitas wird also zu einer Erscheinungsweise von Kontingenz: Beide stigmatisieren die Existenz als Biographie eines *homo non sacer, homo profanus, homo urbanus*, der zum Täter wird. Bei alledem reprojiziert Marías auf Díaz-Varela in signifikantem Maße Aspekte des Profils von Richard III., dessen Charakter laut Harold Bloom von perverser Todes- und Gewaltlust geprägt ist, auch wenn der König – ähnlich wie Díaz-Varela – ein Meister der persuasiven Sprache, der falschen Versprechungen, des Betrugs, der Täuschung ist. Nichts kann über seine schreckliche Persönlichkeit, sein geradezu ‚monsterhaftes‘ Wesen hinwegtäuschen, das in der rücksichtslosen Ermordung der Könige Henry VI. und Edward IV. während der Rosenkriege zwischen den Häusern York und Lancaster sowie in der unmittelbar anschließenden Umwerbung von und Heirat mit dessen Frau Lady Anne überdeutlich wird (vgl. Bloom 1998, S. 64–76). Díaz-Varelas Gestalt erscheint aus dieser Perspektive als ein unheimlicher Verführer, dessen Zeitbewusstsein ihn – wie er in seinen Vanitas-Reden zum Ausdruck bringt – jede Empathie verlieren lässt und ihn strategisch dem entscheidenden Ziel der Eroberung Luisas zutreibt.

Paradoxien der *narratio* zwischen Vergessen und Selbstbehauptung: Fazit

Nimmt man die beiden letzten Punkte in Hinblick auf den offenen Ausgang des Romans zusammen – María Dolz' Unentschiedenheit bzw. ihre Unzuverlässigkeit als Erzählerin sowie die für den Leser so undurchsichtigen wie zielgerichteten Machenschaften Díaz-Varelas – so lässt sich auch in *Die sterblich Verliebten* jener für Javier Marías typische Romanbau erkennen, den er seit *Mein Herz so weiß* umsetzt und bei dem er die einander widersprechenden Möglichkeiten des Handlungsablaufs offen lässt bzw. die Entscheidung zugunsten von Erzählungen auf Basis von Vermutungen in der Schwebe hält – „relatos hipotéticos“ (hypothetische Beziehungen) und „conjeturas“ (Mutmaßungen) lauten die Begriffe, die Carlos Javier García hier (García 1999, S. 113) geltend macht. Dieser Offenheit entspricht die Pluralität der Lektüren, in der sich die Ratlosigkeit der Erzählerin María Dolz und die des Lesers gegenseitig bedingen. Das Geschehen erscheint wie ein Knäuel, es lässt sich kaum entwirren, so unauflösbar, undurchsichtig und unzugänglich erscheint es im Ganzen, sieht man vom faktischen Ausgang ab.

Dies hängt gewiss eng mit Marías' Wirklichkeitskonzeption und seinem Fiktionsverständnis zusammen. Letztlich potenzieren sich Realität und Fiktion im Konstruktcharakter des Romans gegenseitig, weil sie sich, wie Marías selbst bemerkt hat (vgl. Marías 2015), im kreativen Prozess des Schreibens wechselseitig spiegeln, um dadurch die ureigene Wirklichkeitsdimension der Literatur mit ihrem heuristischen Mehrwert abzustecken. Freilich birgt all dies erhebliche Schwierigkeiten für die Erkenntnis der Wirklichkeit, die sich den Figuren in beiden untersuchten Romanen beständig entzieht.

Derartige Schwierigkeiten lassen sich zuletzt auch mit einigen Merkmalen in Verbindung bringen, die für Hans Blumenberg neuzeitliche und genuin moderne Welterfahrung charakterisieren. Sie verweisen nämlich auf jene „Wirklichkeit als Realisierung eines in sich stimmigen Kontextes“ (Blumenberg 1964, S. 12f.), die sich in der Vervielfältigung zahlloser und gleichberechtigter Perspektiven zeigt und somit auf Pluralisierung hin angelegt ist. Ausgehend von diesem Leitgedanken lässt sich nach Andreas Mahler auch die Poetik des modernen Romans als Darstellung von Kontingenz begreifen, indem dieser „Realität als Resultat einer Realisierung“ (Mahler 2016, S. 188) zeigt. Darüber hinaus liege eine spezifisch nachmoderne Signatur in der Beschreibung des Weges von der Mimesis zur Performanz, zur „substantiell herstellenden Textperformanz“ (ebd., S. 192), die sich in literarischen Werken erkennen lasse. Das hieße für Marías, dass der offene Ausgang beider Romane Ausdruck dieser mehrperspektivischen Textperformanz wäre und dass die Vergewisserungsdefizite, bei den Figuren ebenso wie beim Leser, ein Effekt eben dieses Konstruktionsprinzips wären, das wenig mehr will als rationale und emotionale Strukturen und Handlungsmuster zu realisieren und zu reflektieren. Dass diese widersprüchlich und chaotisch, parallel und uneinholbar nebeneinander, zugleich auch sich überlagernd bestehen können, macht wiederum die Kontingenz als Wirklichkeitsbegriff in diesen nachmodernen Vanitas-Romanen aus, in denen Vergänglichkeitsbewusstsein nicht nur eine Vorwegnahme der Trauerarbeit bei Erfahrung des Todes erlaubt, sondern zugleich ein Vergessen vorprogrammiert.

Marías' ironische Darstellungsweise ist bewusst anti-tragisch. Zwar weichen dabei das Pathos der Shakespeare'schen Dramen und ihre Sprache dem Banalen des Handlungsrahmens und den Wiederholungen eines schier unendlichen Monologisierens der Figuren, doch wird die banale Existenz des Individuums in der Großstadt tragisch aufgeladen; Kontingenz grundiert die Existenzdramen der Stadtbewohner, die zuvörderst ihr intimes Leben betreffen. Das Bewusstsein der Vergänglichkeit de-hierarchisiert die Zeit und die Wirklichkeitsordnung. Zurecht kann man im Zusammenhang mit der Wiederkehr der Vanitas in den Romanen Marías' von einer Inversion des barocken Zeitkonzepts sprechen, das auf Simultaneität oder Koexistenz von Gegenwart und Zukunft beruht (vgl. Benthien 2011, S. 90–92 u. S. 107–108), verweist doch heute Vergänglichkeit auf Endlichkeit – und in *Los enamoramientos* auf das Vergessen, *olvido* –, keineswegs auf Ewigkeit. Zusammenfassend lässt sich sagen: Zeitbewusstsein ist auf Gegenwart, ja auf eine Abfolge von Gegenwarten fixiert; Erinnerungen, Durchdachtes, Gelerntes bzw. Wissen verkommen dabei genauso zum Müll, wie sich Imaginiertes und (Nicht-)Gedachtes in der Indifferenz der Bedeutungen und einer faktischen Wiederholbarkeit nivellieren. „Morgen in der Schlacht denk an mich', dachte ich; oder besser gesagt, ich erinnerte mich daran“ (Marías

1999, S. 34), räsoniert Víctor Francés irritiert vor laufendem Fernseher im Schlafzimmer eines fremden Ehepaares.

Der in den Romanen inszenierten Kontingenzsemantik lässt sich insofern ein positiver Aspekt abgewinnen, als die Handlungen der Großstadtbewohner in der individuellen Freiheit verwurzelt sind. Der Zusammenhang von Kontingenz und Freiheit erscheint im Lichte des Vanitas-Diskurses bei Javier Marías wesentlich problematischer als es Simmel oder auch Ernst Troeltsch Anfang des 20. Jahrhunderts erfasst haben (vgl. Troeltsch 1913, Simmel 1995). Zugleich aber macht es die narrativen Inszenierungen von Kontingenz in den Romanen umso spannender, da ethische und moralische Aspekte in den Handlungen der Protagonisten immer wieder in Ambivalenzen überführt werden, die sich oft im Indifferenten oder Paradoxalen auflösen, zugleich aber auch in einer Art narrativer Polyvalenz potenziert werden können.

Literatur

- BEHRENS, R. (1994): Umstrittene Theodizee, erzählte Kontingenz: die Krise teleologischer Weltdeutung und der französische Roman (1670–1770). Tübingen.
- BENTHIEN, C. (2011): ‚Vanitas mundi‘. Der barocke Vergänglichkeits-Topos in bildender Kunst, zeit-basierten Medien und Literatur der Gegenwart. In: Nordverbund Germanistik (Hg.): Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1700. Bern, S. 87–108.
- BLOOM, H. (1998): William Shakespeare. The Invention of the Human. New York.
- BLUMENBERG, H. (1964): Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: Jauß, H. R. (Hg.): Nachahmung und Illusion. München, S. 9–27.
- BLUMENBERG, H. (1996): Die Legitimität der Neuzeit. Frankfurt/M.
- FREUD, S. (1949): Vergänglichkeit [1916]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 10. Hg. v. Freud, A. u. a. London, S. 358–361.
- FRICK, W. (1988): Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts. Tübingen.
- GARCÍA, C. J. (1999): La resistencia a saber y ‚Corazón tan blanco‘ de Javier Marías. In: Anales de la literatura española contemporánea 24, S. 103–120.
- GIRARD, R. (1978): To Double Business Bound. Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology. Baltimore.
- GOETHE, J. W. von (1996): Werke. Bd. 6. Hg. v. Trunz, E. München.
- GÓMEZ-MONTERO, J. (2011): Zwischen Vergänglichkeit und Vanitas. Funktionswandel des carpe diem-Motivs in der spanischen Gegenwartsliteratur. In: Nordverbund Germanistik (Hg.): Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1700. Bern, S. 71–86.
- GÓMEZ-MONTERO, J. (2018): Literatura y ciudad. Imágenes e imaginarios. In: Autissier, A.-M./Ders. (Hg.): Urban Dynamics: Conflicts, representation, appropriations and policies. Frankfurt/M., S. 43–85.
- HAN, B.-C. (2011): Topologie der Gewalt. Berlin.

- HAN, B.-C. (2012): Agonie des Eros. Berlin.
- HEINRICH, C. (2008): Die Konstruktion von Identität in den Romanen Javier Marías'. Hamburg.
- HEITMANN, K. (1958): Fortuna et Virtus. Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit. Köln.
- KÖNIG, B. (1995): (Anonym). La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades. In: Roloff, V./Wentzlaff-Eggebert, H. (Hg.): Der spanische Roman. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Berlin, S. 30–46.
- KOPPENFELS, W. von (1981): Nachwort. In: Quevedo, F. de: Aus dem Turm. Moralische und erotische Gedichte, Satiren und Grotesken. Spanisch – Deutsch. Übers. v. Koppenfels, W. von. Berlin, S. 259–284.
- LASCH, C. (1982): Das Zeitalter des Narzißmus. München.
- LUHMANN, N. (1992): Beobachtungen der Moderne. Opladen.
- MAHLER, A. (2016): ‚Realität‘ in der ‚Postmoderne‘? Überlegungen zu Blumenbergs viertem Wirklichkeitsbegriff. In: Comparatio 8 (2), S. 181–198.
- MAKROPOULOS, M. (1998): Modernität als Kontingenzkultur. Konturen eines Konzepts. In: Graevenitz, G. von/Marquard, O. (Hg.): Kontingenz. Poetik und Hermeneutik 17 (1998), S. 55–79.
- MAKROPOULOS, M. (2004): Kontingenz. Aspekte einer theoretischen Semantik der Moderne. In: Archives Européennes de Sociologie 45, S. 369–399.
- MANRIQUE, J. (1997): Coplas a la muerte de su padre. In: Tietz, M. (Hg.): Die spanische Lyrik von den Anfängen bis 1870. Frankfurt/M., S. 169–207.
- MARÍAS, J. (1999): Morgen in der Schlacht denk an mich. Übers. v. Enzenberg, C. von/Zahn, H. München.
- MARÍAS, J. (2003): Mañana en la batalla piensa en mí. Madrid [1994].
- MARÍAS, J. (2011): Los enamoramientos. Madrid.
- MARÍAS, J. (2013): Die sterblich Verliebten. Übers. v. Lange, S. Frankfurt/M.
- MARÍAS, J. (2015): Beginnen wir mit dem Anfang. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 213 vom 14.09.2015, S. 14.
- MATT, P. von (2004): Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur. 6. Aufl. München.
- PEDRO RICOY, R. de (2004): ‚Mañana en la batalla piensa en mí‘: ¿un producto cultural híbrido? In: Lerner, I./Nival, R./Alonso, A. (Hg.): Actas del XIV congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Bd. 3. Newark, S. 165–170.
- PULCINI, E. (2004): Das Individuum ohne Leidenschaften. Moderner Individualismus und Verlust des sozialen Bandes. Berlin.
- SCHOLL, D. (2006): ‚Vanitas vanitatum et omnia vanitas‘: Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematik. In: Kapp, V./Dies. (Hg.): Bibeldichtung. Berlin, S. 221–260.
- SIEBERT, A. (2017): Von Räumen und Identitäten. Die Resonanz des Urbanen bei Javier Marías. In: Sym-City. Zeitschrift des Intensivprogramms Urbes Europaeae 7 (Beiheft). Online unter: <http://www.uni-kiel.de/symcity/beihefte/sc7siebert.pdf>. Letzter Zugriff: 06.03.2018.
- SIMMEL, G. (1995): Die Großstädte und das Geistesleben. In: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Bd. 7. Hg. v. Kramme, R./Rammstedt A., Frankfurt/M., S. 116–135.
- STEENMEIJER, M. (Hg.) (2001): El pensamiento literario de Javier Marías. Amsterdam.
- TAYLOR, C. (1988): Negative Freiheit? Zur Kritik des neuzeitlichen Individualismus. Frankfurt/M.
- TAYLOR, C. (1995): Das Unbehagen an der Moderne. Frankfurt/M.

- TROELTSCH, E. (1913): Die Bedeutung des Begriffs der Kontingenz. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 2. Tübingen, S. 769–778.
- WALDENFELS, B. (1990): Gleichzeitigkeit des Ungleichartigen. Moderne Ordnung im Spiegel der Großstadt. In: Ders.: Der Stachel des Fremden. Frankfurt/M., S. 243–261.
- ZIMA, P. V. (2009): Narzissmus und Ich-Ideal. Psyche – Gesellschaft – Kultur. Tübingen.

Stephanie Wodianka

Sommes-nous François? **Literatur und Vanitas bei Michel Houellebecq**

Abstract

Vergänglichkeitsthematisierungen sind in den Romanen Houellebecqs omnipräsent. Doch in welchen Kontexten erscheinen sie, was ist ihre Funktion, und inwiefern sind sie mit barocken Vanitas-Szenarien vergleichbar? Im Zentrum des Aufsatzes steht die Frage, inwiefern die Vanitas-Thematisierung bei Houellebecq im Zusammenhang steht mit einer Statuszuschreibung an die Literatur – und welche Konsequenzen daraus für das Bedeutungspotential seiner Romane abzuleiten sind. Das Zusammenspiel von Vanitas-Szenarien im Werk und Vanitas-Performanz des Autors jenseits seines Werkes lässt gerade vor dem Hintergrund der frühen poetologischen Überlegungen in Gegen das Leben, gegen die Welt (1991) ein Literaturverständnis Houellebecqs hervortreten, das im politischen Sinne höchst zweifelhaft ist. Unterwerfung (2015) erweist sich als postmoderne Erbauungsliteratur, die ihren Leser irritiert mit der Frage zurücklässt, ob er sich von François emanzipieren sollte – oder ob er einfach nur liest.

Michel Houellebecq ist nicht nur in Frankreich ein umstrittener und kontrovers diskutierter Autor der französischen Gegenwartsliteratur. Während die einen in ihm einen scharfsichtigen Kritiker der zeitgenössisch-narzisstischen Gesellschaften des Westens halten (vgl. Viard 2012), ist er den anderen ein „nouveau réactionnaire“ (Rabaté 2015),¹ der sich durch seine rassistischen, misogynen und islamophoben Provokationen strategisch vermarktet und dabei vor allem von denjenigen gerne lesen lässt, die sich nicht trauen, einen richtigen Porno zu kaufen. Die folgenden Ausführungen setzen sich zum Ziel, Houellebecqs auf Protagonisten und Gesellschaft gleichermaßen bezogene Endzeitdiagnosen des Abendlandes in einen frühneuzeitlichen Vergleichskontext zu stellen: Lassen sich seine Texte als Vanitas-Szenarien lesen, und welche Bedeutungspotentiale entfalten seine Romane, wenn man sie in diesen Diskurs einordnet? Die Vergleichsperspektive auf historische Vanitas-Diskurse wird dabei insofern speziell sein, als sie die oftmals unterbelichtete Funktionen der barocken Vanitas in den Fokus stellt.

In diesem Beitrag sollen jene kulturellen Erscheinungsformen frühneuzeitlicher Literatur als Vergleichsmoment für Houellebecqs Texte stark gemacht werden, in der eine Vanitas-Thematisierung umschlägt in ihr scheinbares Gegenteil: In literarische Selbstthematisierung, eine performa-

1 Zur Verteidigung Houellebecqs gegen den Vorwurf, ein rechter Schriftsteller geworden zu sein vgl. auch Stäblein 2015.

tive Erinnerungshaltung, die das Diesseits einschließt und aufwertet und die der Literatur dabei einen privilegierten Platz einräumt. Diese Seite des frühneuzeitlichen Vanitas-Potentials tritt zutage, wenn Vanitas nicht als kontextunabhängiger Topos,² sondern als Etappe im Rahmen der meditativen Betrachtung begriffen wird. Diese hat in ihrer literarischen Form – so die Ausgangsthese – durchaus etwas mit den Romanen des französischen Skandalautors gemein: In beiden geht es zentral um die Frage des Verhältnisses zwischen Individuum und Welt, und Houellebecq assoziiert seinen Protagonisten in *Soumission* (2015; dt. *Unterwerfung*) wiederholt mit Praktiken und Orten der Betrachtung. Somit erhofft sich der Beitrag auch Erkenntnisse darüber, welchen kulturellen Status und welche Funktion die Romane Houellebecqs jenem Medium zuweisen, dem sie selbst angehören: der Literatur.

Betrachtung und *meditatio mortis* in der Frühen Neuzeit

Zunächst jedoch ist die frühneuzeitliche Betrachtung als Vergleichsmoment zu profilieren: In welchem Verhältnis stand sie zu Vanitas-Konzepten, und was verbindet diese Frömmigkeitspraxis mit der Literatur? Im Zeitraum zwischen dem letzten Drittel des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts wird die Meditation – frühneuzeitliche Synonyme sind Betrachtung, Andacht, geistliche Übung (vgl. Kurz 2000, S. 226f.) – vor allem in Deutschland, England, Italien und Frankreich in unterschiedlichen Ausprägungen und Akzentuierungen, aus unterschiedlichen Motivationen und Traditionen hervorgehend, fester Bestandteil der Frömmigkeitspraxis. Das ehemals monastische Privileg wandelte sich zur Verpflichtung eines jeden Christen. Die Verbreitung meditativer Literatur und deren Wurzeln in den vorreformatorischen Traditionen verbanden die katholischen, lutherischen, calvinistischen, anglikanischen und puritanischen Gläubigen über Konfessions- und Sprachgrenzen hinaus als Meditierende. Die methodisch geregelte Meditation brachte zwar kein literarisches Genre hervor, generierte aber eine verschiedene literarische Genre prägende Textstruktur, die für den kulturellen Status und die Funktionen von Literatur in der Frühen Neuzeit große Bedeutung hatte. Predigten und Leichenpredigten, Gebetbücher, Anleitungen zur Gewissenserforschung, religiöse Traktate und Lyrik sind die privilegierten meditativen Genres. Die *meditatio mortis* kann Teil oder Kernstück einer Meditation sein. Ein implizites oder explizites meditierendes Ich setzt sich betrachtend mit Sterben, Tod oder Jenseits (Himmel oder Hölle bzw. Fegefeuer) auseinander. Im Rahmen der Todesmeditation treten Sterbekunst, Todeswarnung und visionäre Elemente in unterschiedlicher Gewichtung mit- und nebeneinander in Lyrik und Prosa auf. Erinnerung an das bisherige Leben, Gegenwart der Betrachtung bzw. Vergegenwärtigung des Betrachteten und betrachtende Antizipation des zukünftigen eigenen Todes werden in der Meditation verschränkt. Die *meditatio mortis* ist selbstverständlich keine Erfindung der

2 Vgl. Victoria von Flemming, die darauf verweist, „dass eine Analyse der Rekurse auf Barockes nicht ohne Berücksichtigung der jeweiligen Diskurse über sie auskommt“ (von Flemming 2014, S. 17).

Frühen Neuzeit, sondern steht in der Tradition der Antike und des Mittelalters (vgl. Butzer 2001, Rudolf 1971).³ Im späten 16. und 17. Jahrhundert scheint die Betrachtung des Todes jedoch eine besonders große Faszination auf die Menschen ausgeübt zu haben, die sich grenz- und konfessionsübergreifend in der Lyrik und Prosa der Frühen Neuzeit spiegelt (vgl. Wodianka 2004).

Auch die Qualität der Todesbetrachtung ist im späten 16. und 17. Jahrhundert eine andere und neue: nicht das über-individuelle *memento mori* und die Betrachtung der für alle Menschen gültigen Sterblichkeit und Erwartung des Jüngsten Gerichts machen die *meditatio mortis* dieses Zeitraumes aus, sondern die betrachtende Hinwendung zum Ende der eigenen Lebenszeit, zum individuellen Sterben und Tod – das ganz persönlich-individuelle mortale und postmortale Schicksal steht im Mittelpunkt der Betrachtung (vgl. Korn 1957, S. 21, 31 u. 118; van Ingen 1966, S. 114; Harley 1996, S. 281). Sie korrespondiert mit der Beliebtheit und Verbreitung der Meditation als Ausdruck der Suche nach einem individuellen und von der Kirche unabhängigen Weg zum Heil. Der Gläubige nimmt sein Heils-Schicksal selbst in die Hand – er versteht sich nicht mehr nur als Teil der Glaubensgemeinschaft, die ihn zum kollektiven Heil führt, sondern zunehmend als handelndes Subjekt, das aktiv seine nun individuelle Beziehung zu Gott gestaltet. Nicht mehr der Tod als über-individuelles Fatum oder der Jüngste Tag als „zweiter Tod“⁴ stehen im Zentrum der Betrachtung, sondern das eigene Sterben, der eigene Tod gewinnt als Meditationsgegenstand an Bedeutung.⁵ Die Literatur erfährt hier eine besondere Wertschätzung und Aufwertung als Ausdruck, Medium und Gegenstand der Betrachtung. Ihre Lektüre ist *ruminatio*, aneignendes Lesen, individueller Nachvollzug des meditativen Erkenntnisweges, den sich das literarische meditierende Ich vor Augen führt. Ein kulturgeschichtliches Zeugnis dieser Aufwertung von Literatur im Zuge der Meditation ist die Geschichte des Epitaphs. An die Stelle der in Stein gemeißelten Epitaphien für den Verstorbenen tritt im 16. und 17. Jh. das Verfassen und Lesen literarischer Epitaphien, die zugleich erinnernde Selbstbetrachtung und antizipierte Betrachtung des eigenen fiktiven Grabes und seiner ‚Inschrift‘ sind: Die Performativität des meditativen Textes begründet seine Wertschätzung und seine individuelle Aneignung durch Lektüre.

Indem die Meditation nicht nur einen individuellen Weg zu Gott, sondern auch einen Weg zu Selbsterkenntnis und Selbstthematization als Individuum bahnt, hat sie zu einer Veränderung des Wissenskonzeptes in der Frühen Neuzeit beigetragen, das sich einerseits durch ein neues Verhältnis des Betrachtenden zu Zeit und Zeitlichkeit auszeichnet. Die betrachtende Vorwegnahme des Todes ist in der *meditatio mortis* auch insofern mit einer *meditatio temporis* verknüpft, als sie Gegenwart und Vergangenheit in eine Distanz rückt, die Selbstbetrachtung aus der zeitlichen Vogelperspektive erlaubt. Diese überschauende Selbstbilanz im Verhältnis zu Zeit

3 Zur *De-se-aegrotante*-Dichtung als Vorläuferin lyrischer Todesvision in der Renaissance vgl. Kühlmann 1993.

4 Zum Dogma des Jüngsten Gerichts als zweiter Tod, der auf den ersten Tod als Ende des irdischen Lebens folgt, vgl. Herzog 1996, S. 292.

5 Korn stellt fest: „Es ging dem 17. Jahrhundert um den Menschen, nicht mehr um den Schöpfungszusammenhang.“ (Korn 1957, S. 21). Ähnlich auch Hahn: „Dem Bewußtsein der individualisierten Individualität korrespondiert eine verstärkte Angst vor dem eigenen Ende.“ (Hahn 1996, S. 179).

und Ewigkeit initiiert eine Selbstsicht zwischen permanenter Selbstbeobachtung, die durch das innere „Vhrwerck“ (Spee 1668 [1649], S. 430) getrieben wird, und Momentaufnahme, in der das betrachtende Ich das Gewissen als eine Zeitverantwortung anmahnde „Klokk und Uhr“⁶ (Schottelius 1676, S. 227) erfährt. Artikulation erfährt dieses neue Wissenskonzept (vgl. Kittsteiner 1991; Delumeau 1983) häufig in Beschreibungen körperlichen Verfalls, die vordergründig Vanitas-Thematisierungen sind (van Ingen 1966; Wodianka 2004, S. 125–138). Sünde und Anfechtung werden in Bildern physischen Schmerzes und körperlichen, tödlichen Verfalls dargestellt, durch Aneignung des Passions-Schmerzes Christi und des körperlichen Leidens in den Bußpsalmen. Das meditierende Ich eignet sich betrachtend den Tod und Verfall des Anderen (Christus, Psalmist) an – der mit dem Psalmisten mitgesprochene bzw. mit dem Gekreuzigten mitgelittene Tod wird in der Literatur des 17. Jahrhunderts zum Mittel der Selbstthematisierung. Literatur ist der Imaginationsraum, der Selbst- und Gotteserkenntnis ermöglicht und zum Ausdruck bringt. Die Literatur selbst ist nicht wichtig, weil sie eben nicht nur Medium eitler Selbstverewigung, sondern performatives Aneignungs- und Erkenntnismedium ist. Sie schafft einen dritten Ort, der aus den Topoi *memento mori* („Gedenke des Todes!“) und *contemptus mundi* (Weltverachtung) entspringt, aber über diese hinausweist. Vanitas ist in der Meditation niemals Selbstzweck oder Endstation der Meditation, sondern immer deren Etappe. Das den Tod betrachtende Ich der Frühen Neuzeit bleibt nicht bei der Feststellung von Vanitas stehen, sondern diese wird zum *movens* des meditativen und diesseitigen Engagements – mit Blick auf sich selbst, Gott, Jenseits.⁷

Vanitas-Szenarien bei Houellebecq

Vergänglichkeitsthematisierungen sind in den Romanen Houellebecqs omnipräsent. Doch in welchen Kontexten erscheinen sie, was ist ihre Funktion, und inwiefern sind sie mit barocken Vanitas-Szenarien vergleichbar? Oder reihen sie sich möglicherweise in den Diskurs um die vielfach beschworene ‚Krise des modernen Zeitregimes‘ ein, in dem der gegenwärtigen Zeitordnung eine Un-Ordnung des Verhältnisses zu Vergangenheit und Zukunft attestiert wird, die zu einem Wahrheits-, Erfahrungs- und Orientierungsdefizit geführt habe?⁸ Zu dieser Einschätzung könnte man zunächst kommen, wenn man Vanitas als permanent vergegenwärtigte Zukunftsvision der Vergangenheit versteht: in gewisser Weise auch ein ‚gestörtes‘ Zeitverhältnis. Doch so wie sich in der Frühen Neuzeit die ‚andere‘ Seite der Vergänglichkeit im Kontext der meditativen

6 ‚Klokk‘ ist zu verstehen als der Glockenschlag der Uhr.

7 Insofern ergibt sich hier eine dritte Option, die zwischen den von Freud genannten Alternativen Entwertung oder Verleugnung steht und in seinem Sinne als Resultat eines Wertsteigerungs-Bewusstseins zu deuten wäre (vgl. Freud 1916, S. 359). Zu den von Freud identifizierten psychischen Haltungen zum Vergänglichkeitsbewusstsein (vgl. Benthien 2011, S. 87f.).

8 Zu diesem Diskurs vgl. die mit großem Gewinn zu lesende Analyse von Aleida Assmann am Beispiel der Positionen von François Hartog (2003), Hans Ulrich Gumbrecht (2010) und John Torpey (2013).

Selbstbetrachtung manifestiert, ist möglicherweise auch bei Houellebecq die Frage nach deren literarischem und performativem Kontext relevant und eröffnet darüber hinausgehende Deutungsvarianten. Houellebecq tut viel dafür, dass wir die Präsenz seiner Vergänglichkeitsdiskurse bemerken. In penetranter Weise reflektieren die Erzähler über Verfallserscheinungen ihrer selbst oder über diejenigen ihrer Protagonisten.

Serialität und Zyklichkeit des Verfalls

Zum einen kristallisieren sich Erscheinungsformen von Vergänglichkeitsthematisierungen um die Beschreibung des (weiblichen) Körpers, wahrgenommen durch die männliche, intern fokalisierte Erzählinstanz der Romane (vgl. Dobрева 2007). Der autodiegetische Ich-Erzähler François stellt in *Soumission* die Sinnlosigkeit seiner „Liebesbeziehungen in schwankender Dauer und schwankender Anzahl pro Jahr“⁹ fest. Wesentliches Kriterium bei der Charakterisierung und Beurteilung seiner Partnerinnen ist deren körperlicher Zustand und das dadurch ausgelöste sexuelle Triebverhalten. So heißt es in *Soumission* über Aurélie: „[I]hr Körper hatte irreparable Schäden erlitten, der Hintern und die Brüste waren nur mehr dünne, schlaff herabhängende Hautlappen, sie war am Ende, würde nie wieder Objekt der Begierde sein.“ (Houellebecq 2015, S. 17¹⁰) Dass der dem Verfall anheimgegebene Körper den Protagonisten dennoch zu erregen imstande ist, spricht nicht für dessen unumstößliche Potenz, sondern scheint eher einem Mangel an Willenskraft und Entscheidungslosigkeit zuzuschreiben sein, wie die paradoxe Kommentierung nahelegt: „Die ist wirklich fertig, sagte ich mir, und schon als die Türen des Fahrstuhls sich hinter uns schlossen, wusste ich, dass nichts geschehen würde, ich hatte nicht einmal Lust, sie nackt zu sehen, hätte es gern vermieden, trotzdem passierte es und bestätigte mich nur.“ (Houellebecq 2015, S. 17¹¹) Damit greift Houellebecq auf Vanitas-topische Traditionen zurück: Schon seit dem Mittelalter gilt der weibliche Körper, insbesondere die weibliche Schönheit, als Symbol des menschlichen und irdischen Verfalls, und auch im Barock hält die Konjunktur des weiblichen Körpers als Symbol der Vergänglichkeit in Vanitas-Betrachtungen an. Die ästhetische Aneignung des weiblichen Körpers durch anatomisch betrachtende Zergliederung mit Aussicht auf Verwesung hat in der Literaturgeschichte weitere Ausprägungen und Funktionalisierungen erfahren. Besonders nahe steht das Verfahren Houellebecqs auch der galanten Dichtung des 16. Jahrhunderts, in der der weibliche Körper quasi-anatomisch zerstückelt und fokussiert betrach-

9 „Des relations amoureuses de durée variable [...] , en nombre variable“ (Houellebecq 2015, S. 20f.).

10 „[S]on corps avait subi des dommages irréparables, ses fesses et ses seins n'étaient plus que des surfaces de chair amaigries, réduites, flasques et pendantes, elle ne pourrait jamais plus être considérée comme un objet de désir.“ (Houellebecq 2015, S. 22).

11 „[E]lle est vraiment au bout de rouleau, me dis-je, je savais déjà au moment où les portes de l'ascenseur se refermèrent sur nous qu'il ne se passerait rien, je n'avais même pas envie de la voir nue, j'aurais préféré éviter cela, cela se produisit pourtant, et ne fit que confirmé ce que je pressentais déjà [...]“ (Houellebecq 2015, S. 22).

tend in seinen Einzelteilen als Fetisch angeeignet wird: Der erigierte Dichter-Stift schafft das erotische Objekt, das er inseminiert. Die literarische Körperbeschreibung ist bei Houellebecq in diesem Sinne ästhetisch stilisierte Selbstbefriedigung im Zeichen des *carpe diem*.¹² Betont wird die Serialität dieses erotisch aneignenden Verfallserlebens, die durchaus an den Wiederholungscharakter barocker Vanitas-Thematisierung erinnert.¹³

Mein Essen mit Sandra lief etwa nach dem gleichen, nur situationsbedingt variierten Muster ab [...] in ein oder zwei Jahren würde sie alle Ehebestrebungen aufgeben haben, ihre nicht gänzlich erloschene Sinnlichkeit würde sie in die Nähe junger Männer treiben, [...] eine Existenz, die sicherlich einige Jahre, bestenfalls ein Jahrzehnt andauern würde, bevor die substanzielle Erschlaffung ihrer Haut der Beginn einer endgültigen Einsamkeit wäre. (Houellebecq 2015, S. 17–18¹⁴)

Die betonte Serialität menschlich-sexueller Vanitas-Szenarien findet ein Pendant in der naturalistisch anmutenden Beschreibung geschlechtsunabhängiger Verwesungsprozesse, die deren Ablauf als immer gleich und sich perpetuierend charakterisiert. Die Allgegenwart des irdischen Verfalls wird bei Houellebecq durch seine natürliche Regelhaftigkeit in Szene gesetzt, die Dekomposition des postmortalen Körpers mit ostentativer wissenschaftlicher Nüchternheit und biologischer Präzision beschrieben: Houellebecq verknüpft hier Wissenschaftsdiskurs und Vergänglichkeitsbetrachtung, um einen ‚Zyklus‘ des Vergehens vor Augen zu führen. Der Kadaver eines Säugetiers oder eines Vogels ziehe im Verwesungsprozess zunächst gewisse Fliegen an. Houellebecq benennt die einschlägigen Spezies (*Musca*, *Curtonevra*, *Calliphora*, *Lucilia*) ebenso wie die entstehenden chemischen Produkte (Ammoniak und Buttersäure), bevor er den Kadaver zum „Revier der Milben“ erklärt und – als sei das eine gute Nachricht – auf dessen vollständige Umsetzung hinweist: „Aber auch wenn er ausgetrocknet und mumifiziert ist, beherbergt er noch Nutznießer: die Larven der Pelzkäfer und Kabinettkäfer, die Raupen der *Aglossa cuprealis* und der *Tineola bisellelia*. Sie vollenden den Zyklus.“ (Houellebecq 1998, S. 43¹⁵) Die wortreiche, aber wissenschaftlich nüchterne Ästhetik der imaginären Verwesung ist reduziert auf die naturalistische Beschreibung biochemischer Vorgänge, die sich stets wiederholen und Verfall somit als einen

12 Böhme beschreibt die im Jahr 1536 erschienenen *Blasons anatomiques du corps féminin* von Clément Marot überzeugend als „Orgasmushelfer, als Medien priapischer Selbstermächtigung“ und als „sprachliche Ergüsse, die jedwedes sexuell besetzbare Körperteil besprengen“ (Böhme 2001, S. 239).

13 Vgl. die topisch barocke Formulierung ‚vanitas, vantatum et omnia vanitas‘.

14 „Mon repas avec Sandra se déroula à peu près suivant le même schéma, aux variations individuelles près [...] Dans un an ou deux elle aurait laissé de côté toute ambition matrimoniale, sa sensualité non parfaite – ment éteinte la pousserait à rechercher la compagnie de jeunes gens, [...] et cela durerait sans doute quelques années, une dizaine dans le meilleur des cas, avant que l'affaissement cette fois rédhitoire de ses chairs ne la conduise à une solitude définitive.“ (Houellebecq 2015, S. 23).

15 „Une fois desséché et momifié, il héberge encore des exploitants: les larves des attagènes et des anthrènes, les chenilles d'*Aglossa cuprealis* et de *Tineola bisellelia*. Ce sont elles qui terminent le cycle.“ (Houellebecq 1998, S. 51).

quasi-mythischen, zyklisch-naturhaft sich vollziehenden Vorgang deutbar machen. Hier scheint eine – sonst bei Houellebecq selten anzutreffende – Finalitätsidee durch:¹⁶ Der Tod ist hier ein ‚guter Tod‘, weil er Raum für neues Leben schafft – und nicht, weil er meditativ vorbereitet wurde. Die schlaff herunterhängenden Hautpartien der Geliebten von Houellebecqs Protagonisten weisen voraus auf einen Zyklus von Entstehen und Vergehen, der nur „situationsbedingt variierte Muster“ (Houellebecq 2015, S. 17) kennt: ‚Vanitas, vanitatum et omnia vanitas‘.¹⁷

Hölle auf Erden: physische Dekadenz und soziale Einsamkeit

Auffällig ist eine Variation körperlicher Verfallsbeschreibungen, die die sozialen Konsequenzen des physischen Zustands in den Fokus rückt: ‚endgültige Einsamkeit‘ droht am Ende des Verfallsprozesses. Dieser Beobachtung ist Aufmerksamkeit zu schenken, zumal sie bei denjenigen Verfallsbetrachtungen, die den männlichen Protagonisten selbst betreffen, eine Verstärkung erfährt. Körperlicher Status und sozialer Status werden korreliert (vgl. Posthumus 2014, Borgstedt 2003), die Körperbetrachtung führt zu einer Selbsterkenntnis, die die Zukunft vorwegnimmt und über das Körperliche hinausweist. Hier ein Beispiel für eine Antizipation körperlicher Vergänglichkeit des autodiegetischen Ich-Erzählers in *Soumission*, wiederum in ihrem Kontext von Überlegungen zu zwischenmenschlichen Beziehungen:

„Ab einem bestimmten Grad des körperlichen Verfalls – und das würde deutlich schneller gehen, ich hatte vielleicht zehn Jahre, wahrscheinlich weniger, bis der Verfall offensichtlich würde und man mich nicht mehr als noch jung wirkend bezeichnen könnte – würde nur noch eine eheliche Beziehung Sinn ergeben [...], und im Hinblick auf eheliche Beziehungen war es um mich ganz offensichtlich schlecht bestellt.“ (Houellebecq 2015, S. 161¹⁸) In den Romanen Houellebecqs ist die Wahrnehmungsvoraussetzung aller Vanitas der männliche Blick, und die Reflexionen über körperlichen Verfall sind stets gebunden an die Überlegungen zu deren Konsequenzen für das Sexualleben der Protagonisten und an die illusionsfreie Beurteilung der aus den physischen Gegebenheiten resultierenden zwischenmenschlichen Einsamkeit. Houellebecq

16 Sie wird im Folgesatz auch sogleich wieder durch den Ton der Ironie in Frage gestellt bzw. zurückgenommen, in dem der Protagonist darüber sinniert, wie angenehm sein Vater es jetzt in seinem schönen schwarzglänzenden Sarg habe. Zur Unterscheidung von Finalität (Ende als Vollendung) und Mortalität (Ende als Endlichkeit) vgl. Marquard 1996.

17 Vgl. die Ode von Andreas Gryphius mit dem Titel *Vanitas! Vanitatum Vanitas!* (1964 [1643], S. 17–20) oder dessen berühmtes Sonett *Es ist alles Eitel*, das in späteren Fassungen mit den dem Buch Kohelet entnommenen Vers *Vanitas, vanitatum et omnia vanitas* überschrieben ist (Gryphius 1963 [1637], S. 7f.).

18 „À partir d'un certain niveau de dégradation physique – et cela irait beaucoup plus vite, il fallait compter une dizaine d'années, probablement moins, avant que la dégradation ne devienne visible, et qu'on ne me qualifie d'*encore jeune* – il n'y a plus qu'une relation de type conjugal qui puisse directement, et réellement, faire sens [...]. Et du point de vue des relations conjugales, j'étais de toute évidence mal parti.“ (Houellebecq 2015, S. 183f.).

knüpft dabei einerseits an die Verbindung des Vanitas-Diskurses mit der Thematisierung sexueller Triebbefriedigung an, wie sie sich z.B. seit dem Mittelalter in Totentänzen¹⁹ zeigt, setzt diese jedoch unter neue Vorzeichen: Diese ist nun nicht mehr Ausdruck einer verfehlten Schwerpunktsetzung zwischen Irdisch-Vergänglichem und himmlischen Gütern, sondern sie ist selbst das favorisierte Gut, das angesichts der Vanitas-Dominanz entzogen zu werden droht. An die Stelle der frühneuzeitlichen Vorstellung eines göttlichen Jüngsten Gerichts, an dem die Vanitas des Irdischen einerseits zu Tage treten wird, andererseits aber auch diejenigen sanktioniert werden, die zu Lebzeiten nicht zur Einsicht in den *contemptus mundi* gelangt sind (vgl. Berns 2000), tritt die Vorstellung einer irdischen ‚Hölle‘: Die Vorstellung sozialer Vereinsamung im Diesseits, bedingt durch sinkende körperliche Attraktivität, die allenfalls im wenig erstrebenswerten, weil am wenigsten abwechslungsreichen Paarungsmodell Ehe Linderung erfahren wird. Houellebecq's Hölle ist nicht der Ort jenseitiger Sanktionierung für diesseitige Beratungsresistenz in Sachen Vergänglichkeit, sondern die irdische, unumstößliche Tendenz zur Vergänglichkeit findet ihre diesseitige Sanktionierung in sozialer Isolation und sexuellem Statusverlust. Seinen Protagonisten ist aber im Unterschied zu den frühneuzeitlichen Meditierenden jede Handlungsoption zur Vermeidung der Sanktion genommen. Biologistisch-naturalistische Kapitulation vor der Einsicht ‚Zeit ist Frist‘ – ohne Frage ist die Vorstellung vom Ende für die Erzähler und Romanprotagonisten bei Houellebecq nicht von Finalität, sondern von Mortalität geprägt – tritt an die Stelle spiritueller-meditativer Motivation zu deren Einhaltung.²⁰ Vanitas-Einsicht im Zuge der Selbstbetrachtung ist in Houellebecq's Romanen keine Etappe mit Aussicht auf deren Überwindung, sondern Endstation.

Vanitas und Krise

Eine weitere Erscheinungsform des Vanitas-Topos bei Houellebecq ist gekoppelt an die kulturpessimistische Beurteilung westlich-europäischer Gesellschaften und insbesondere Frankreichs. Der extradiegetische Erzähler des Romans *Les particules élémentaires* führt die Leser in die Narration ein, indem er den Protagonisten Michel Djerzinski als Bewohner Westeuropas charakterisiert, der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, „einer Zeit voller Wirren“ (Houellebecq 1998, S. 7²¹) gelebt habe. Auf ihn trifft zu, was auf alle Protagonisten Houellebecq's zutrifft: Er führt ein unsoziales Leben, „im allgemeinen allein, wenn auch ab und zu im Kontakt mit anderen Menschen“ (ebd., S. 7²²). Bemerkenswert ist jedoch hier die Assoziation einer Krise von Kultur

19 Vgl. dazu schon Vovelle 1974 und einschlägig Wunderlich 2001.

20 Das Sein ist bei Houellebecq durch seine repetitive Sinnentleertheit noch weniger als limitiert zum Ziel (vgl. Marquard 1996, S. 469).

21 „Il vécut en des temps malheureux et troublés.“ (Houellebecq 1998, S. 9).

22 „Généralement seul, il fut cependant, de loin en loin, en relation avec d'autres hommes.“ (ebd.)

und Gesellschaft, die Diagnose eines Niedergangs,²³ der mehr umfasst als die altersbedingte körperliche Degeneration:

Das Land, in dem er zur Welt kam, glitt langsam, aber unvermeidlich in die Wirtschaftszone der halbaren Länder ab; die Menschen seiner Generation waren häufig vom Elend bedroht und verbrachten darüber hinaus ihr Leben einsam und verbittert. Gefühle wie Liebe, Zärtlichkeit und Brüderlichkeit waren weitgehend verschwunden; in ihren zwischenmenschlichen Beziehungen erwiesen sich seine Zeitgenossen sehr häufig als gleichgültig oder sogar grausam. (Houellebecq 1998, S. 7²⁴)

Der Romanbeginn erinnert in mehrfacher Hinsicht an barocke Vanitas-Diskurse. Erstens durch die Diagnose allgemeiner irdisch-menschlicher Dekadenz, die schon in den Betrachtungen der Frühen Neuzeit häufig als Movens des *contemptus mundi* angeführt wird.²⁵ Zweitens werden wirtschaftliche Mangelsituationen und Kriege auch im Europa des 16. und 17. Jahrhunderts zum Argument für die überfällige Hinwendung zum Jenseits funktionalisiert: Da das Leben bedroht ist und jederzeit ein plötzliches Ende finden kann, ist es höchste Zeit, sich der Vorbereitung auf einen dennoch ‚guten Tod‘ zu widmen. Allerdings ist die hier konstatierte Dekadenz und Mangelsituation deutlich als nicht schon immerwährender Zustand, sondern als Ergebnis eines Entwicklungs- oder besser Degenerationsprozesses gezeichnet. Zwar bleiben die besseren Zeiten diffus, es schwingt jedoch unüberhörbar ein nostalgischer Ton in jener Stimme des Erzählers mit, der das ‚langsame, unvermeidliche Abgleiten‘ des Heimatlandes konstatiert. Wann der Sündenfall stattfand, der zur Vertreibung aus diesem Paradies geführt haben soll, bleibt ungewiss. Vanitas-Betrachtung und ein (wenn auch nur angedeuteter und undefinierter) nostalgischer Blick auf die kollektive Vergangenheit sind eigentlich inkompatibel. Houellebecq nähert sich dem Modus barocker Krisenbeschwörung allerdings wieder an, wenn er ergänzt, dass sich damit eine neue metaphysische Wandlung vollziehe, vor der nichts schützen könne ebenso wenig, wie das Christentum als umfassendes Erklärungssystem des Mittelalters den Niedergang des Römischen Reiches verhindern konnte. Auch die politische Krisensituation, die in Houellebecq's jüngstem Roman *Soumission* konstruiert wird – Frankreich scheint sich am Rande eines Bürgerkrieges zu

23 Zur Kontextualisierung der Krisenthematik in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts vgl. Engélibert (2012).

23 Zur Kontextualisierung der Krisenthematik in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts vgl. Engélibert (2012).

24 „Le pays qui lui avait donné naissance basculait lentement, mais inéluctablement, dans la zone économique des pays moyen-pauvres ; fréquemment guettés par la misère, les hommes de sa génération passèrent en outre leur vie dans la solitude et l'amertume. Les sentiments d'amour de tendresse et de fraternité humaine avaient dans une large mesure disparu ; dans leurs rapports mutuels ses contemporains faisaient le plus souvent preuve d'indifférence, voire de cruauté.“ (Houellebecq 1998, S. 9).

25 Zu deren sowohl individueller wie kollektiver Dimension vgl. Wodianka (2004). Nonnenmacher 2016, S. 172).

befinden –, wird als Ergebnis einer Entwicklung betont, die letztlich ganz Europa erfasst hat und in Frankreich nur ihre konsequenteste Ausprägung erfahren hat.²⁶ Damit erklärt er die aktuellen Krisenkontexte seiner Vanitas-Diskurse zur variierenden Wiederholung früherer, ähnlicher Krisen. Der konstatierte Untergang des Abendlandes ist somit auf Dauer gestellt und ähnelt jenen Konstruktionen drohender Weltuntergänge, die auch im 16. und 17. Jahrhundert Hintergrundfolie der Vergänglichkeitsbetrachtung waren.

Aufruf und Widerruf der Betrachtung

In seinem jüngsten Roman, *Soumission* geht Houellebecq über die in seinem Werk omnipräsenten Vanitas-Diskurse hinaus: Er akzentuiert nun auch die meditativen Kontexte und zeichnet seinen autodiegetischen Ich-Erzähler François als Figur, die in Phasen der Orientierungslosigkeit immer wieder die Nähe zur Meditation bzw. zu Orten wie der Kirche oder dem Kloster sucht, die dieser Frömmigkeitspraxis nahestehen. Damit rückt er zum ersten Mal in seinem literarischen Werk die penetrante Vanitas-Thematik in den engeren Zusammenhang der Meditation. François war bereits während der Arbeit an seiner später an der Sorbonne eingereichten Dissertation über „Joris Karl Huysmans oder Das Ende des Tunnels“ ins Kloster gereist. Nun, angesichts des sich abzeichnenden demokratischen Sieges der Bruderschaft der Muslime und einer durch Krankheit (Dyshidrosis, Hämorrhoiden), Depression und Vereinsamung bedingten Verzweiflung begibt er sich abermals in die Abtei von Ligugé. Doch der Aufenthalt erweist sich nicht als besonders gewinnbringend, der Ort monasterischer *ruminatio* wird für ihn nicht zum Sinnspender: „Der Sinn meines Aufenthaltes hier war mir nicht mehr klar bewusst; gelegentlich deutete er sich mir leise an, um sich sogleich wieder zu entziehen, doch mit Huysmans hatte er offenkundig nicht mehr viel zu tun“ (Houellebecq 2015, S. 193²⁷), erkennt François. Dass Betrachtung nicht mehr die kulturelle Praxis sein kann, die Vanitas zur Etappe erklärt und sie damit domestiziert, zeigt sich auch bei seinem Meditationsversuch in der mittelalterlichen Stadt Rocamadour. Bei der Betrachtung der Marienstatue in der Kapelle Notre-Dame erinnert sich der Ich-Erzähler François an eine wissenschaftliche Diskussion mit einem Historiker der Sorbonne über den Vergleich mittelalterlicher und romantischer Vorstellung vom Jüngsten Tag. Nicht die Bibel, sondern ein Wissenschaftsdiskurs ist hier also maßgebliche Referenz. Im vorliegenden Zusammenhang ist die Stelle einerseits insofern interessant, als sie Houellebecqs Vanitas-Diskurs und sein Krisen-Szenario in den Kontext einer zeitgenössischen Debatte zur krisenhaften Zeitordnung der Gegenwart stellt, die insbesondere mit der Position des französischen Philosophen François Hartog

26 Profiliert wird bei Houellebecq insbesondere der Konflikt zwischen Islam und laizistischer Republik (vgl. Nonnenmacher 2016, S. 172).

27 „Le sens de ma présence ici avait cessé de m'apparaître clairement ; il m'apparaissait parfois, faiblement, puis disparaissait presque aussitôt; mais il n'avait, à l'évidence, plus grand-chose à voir avec Huysmans.“ (Houellebecq 2015, S. 216).

verbunden ist. Hartog sieht nur die Geschichtswissenschaft als wahren Garanten für eine ‚reine Erinnerung‘, bedroht von nutzenorientiertem Erbekult und missbräuchlicher Memorialkultur (*l'usage du passé*), die Vergangenheit zum reinen Konstrukt der Gegenwart degradieren und letztlich im *présentisme* ebenso zum Verschwinden bringen wie alle Zukunftsvision: Auflösung von Zeitordnung in der „breiten Gegenwart“²⁸, in der letztlich alles – mangels zeitlicher Referenz auf Vergangenheit und Zukunft – zur *vanité* wird (vgl. Hartog 2003; Assmann 2013, S. 260–263). *Présentisme* und breite Gegenwart sind dem Zeitkonzept des Vanitas-Topos somit ähnlich, aber nicht gleich: Während Vanitas die Antizipation des Todes und die konzeptuelle Simultaneität von Gegenwart und Zukunft meint und eine Emphasisierung der Gegenwart zur Folge hat (*carpe diem*), verweist die Diagnose des ‚présentisme‘ auf einen durch undifferenzierte Ausdehnung bedingten Emphaseverlust der Gegenwart.

François' Reflexion über Vorstellungen vom Jüngsten Tag wirft auch genau jene Frage auf, die für die Qualität der Selbstbetrachtung im Rahmen der *meditatio mortis* in der Frühen Neuzeit entscheidend war: Die Frage nach der individuellen Verantwortung des Gläubigen beim Jüngsten Gericht, die Frage nach der Bedeutung individueller Selbsterkenntnis für die in Aussicht gestellte Gotteserkenntnis. Der Historiker habe ihm erklärt, dass die mittelalterliche Vorstellungswelt ebenso wie die des 19. Jahrhunderts bestimmt gewesen sei von einem überindividuellen Urteil über die Christen und einer kollektiven Erlösung, die nicht den Einzelnen zur Rechenschaft zieht. François gewinnt ebenfalls kein Individualitätsbewusstsein im Zuge seiner Betrachtung der gotischen Statue, ganz im Gegenteil. Seine identifizierende Aneignung kommt zu dem Schluss: „Die Menschen des romanischen Zeitalters hatten keine klare Vorstellung von Konzepten wie einem moralischen Urteil, einem individuellen Urteil oder der Individualität an sich, und auch ich spürte, wie sich im Laufe meiner immer ausgiebigeren Träumereien zu Füßen der schwarzen Muttergottes von Rocamadour meine Individualität auflöste.“²⁹ Die Meditation des Protagonisten in *Soumission* ist, gemessen an den Ansprüchen der *meditatio mortis* der Frühen Neuzeit, trotz (oder wegen) des Versuchs ihres Anschlusses an ‚historische‘ Erinnerung, gescheitert.

Einer der heikelsten Kontexte der Meditation im 16. und auch 17. Jahrhundert war die Konversion – im Sinne einer täglichen Umkehr zu Gott, die nicht mehr mit Ablass erkaufte werden konnte, aber auch im Sinne der reformatorischen und gegenreformatorischen Anforderungen an die Gläubigen. Die Konversion erfordert besonderes meditatives Engagement im Sinne einer Gewissenserforschung und ist bis heute literarisch überaus produktiv – wie auch der in *Soumission* leitmotivisch erscheinende Autor Karl-Joris Huysmans zeigt (vgl. Boisson 2014). Auch Houellebecqs autodiegetischer Erzähler François erwägt am Ende des Romans eine Konversion – zum Islam, aus pragmatischen Gründen, die viel mit Geld, einer Wiedereinstellung als

28 Dieser Begriff geht auf Gumbrecht zurück, der diese nicht durch Erbe- und Memorialkultur, sondern durch die Überflutung der Gegenwart durch die Digitalisierung von Erinnerung begründet sieht (vgl. Gumbrecht 2010).

29 „Le jugement moral, le jugement individuel, l'individualité en elle-même n'étaient pas des notions claires comprises par les hommes de l'âge roman, et je sentais moi aussi mon individualité se dissoudre, au fil de mes rêveries de plus en plus prolongées devant la vierge de Rocamadour.“ (Houellebecq 2015, S. 167).

Literaturwissenschaftler an der mittlerweile muslimischen Sorbonne und der Aussicht auf Sex mit mehreren Ehefrauen zu tun haben, die ihm dafür versprochen werden. Wichtig ist – und das wird oft übersehen – dass der Roman nicht mit der Konversion endet, sondern mit der Imagination der „höchstwahrscheinlichen“ Konversion, die konsequent im Konjunktiv II gehalten ist, dem Irrealis.³⁰

Die Feier [...] würde sehr schlicht sein; [so imaginiert François] sie würde höchstwahrscheinlich in der großen Pariser Moschee stattfinden, was für alle das Einfachste wäre. Angesichts meiner relativ großen Bedeutung wäre der Rektor anwesend oder wenigstens einer seiner engsten Mitarbeiter. [...] Einige Monate später wäre wieder Vorlesungsbeginn, und natürlich wären die Studentinnen hübsch, verschleiert, schüchtern. [...] Jede dieser jungen Frauen, mochte sie noch so hübsch sein, wäre glücklich und stolz, von mir auserwählt zu werden, und sich geehrt fühlen, mein Bett mit mir zu teilen. [...] [E]s wäre die Chance auf ein zweites Leben, das nicht besonders viel mit dem vorherigen gemein haben würde. Ich hätte nichts zu bereuen. (Houellebecq 2015, S. 268–271³¹)

Die Reue, die eigentlich für die Konversion notwendig ist, wird mit diesem letzten Satz der imaginativen Umkehr aufgerufen und zugleich widerrufen. Reue ist gerade nicht nötig, die Nicht-Reue hat das letzte Wort. Und ohnehin meint ‚Ich hätte nichts zu bereuen‘ hier nicht die Zeit vor der Konversion als spirituelle Voraussetzung für die Konversion, sondern die danach: Die Konversion selbst gäbe keinen Anlass zur Reue. Der Roman schließt somit mit der Betrachtung eines sehr irdischen Paradieses nach den Kriterien des Protagonisten, dessen Schwanzgesteuertheit aller Wahrnehmungen und Wertzuschreibungen der Leser nach annähernd dreihundert Seiten Lektüre ausreichend kennengelernt hat.

Und in einer weiteren Hinsicht verknüpft das Romanende Aufruf und Widerruf eines Konzeptes: Die das letzte Kapitel des Romans scheinbar bestimmende Konversion in *Soumission* findet gar nicht statt, sie wird lediglich im Sinne einer meditativen *compositio* vor Augen geführt: ‚Wahrscheinlich würde ich konvertieren‘, ist die Schlussposition des autodiegetischen Erzäh-

30 Auch darin kann eine Identifikation des Romanprotagonisten mit seinem Vorbild Huysmans gesehen werden, denn auch dieser war mit einer gewissen Unentschlossenheit zum Katholizismus konvertiert (vgl. Nonnenmacher 2016, S. 194).

31 „La cérémonie de la conversion, en elle-même, serait très simple ; elle se déroulerait probablement à la Grande mosquée de Paris, c'était plus pratique pour tout le monde. Vu ma relative importance le recteur serait présent, ou du moins l'un de ses collaborateurs proches. [...] Quelques mois plus tard il y aurait la reprise des cours, et bien entendu les étudiantes – jolies, voilées, timides. [...] Chacune de ses filles, aussi jolie soit-elle, se sentirait heureuse et fière d'être choisie par moi, et honorée de partager ma couche. [...] ce serait la chance d'une deuxième vie, sans grand rapport avec la précédente. Je n'aurais rien à regretter.“ (Houellebecq 2015, S. 297–300).

lers François. Die Entschiedenheit, die dem Gestus der Konversion eingeschrieben ist, wird im ‚wahrscheinlich‘ und im ‚würde ich‘ konterkariert und aufgelöst. Am Ende steht nicht die Entschiedenheit der Konversion, sondern der Zweifel – den der Leser mit dem Ich des Romans teilt.

Vanitas zwischen Phantastik und postmoderner Erbauungsliteratur

Im Kontext der frühneuzeitlichen Meditation, so wurde im ersten Teil des Beitrages gezeigt, hatte die Literatur als Medium der Betrachtung, als performatives Aneignungs- und Erkenntnismedium eine Aufwertung erfahren, ihr kultureller Status war gestiegen. Der Vanitas-Gedanke bezog sich nur selten und wenn dann nur vordergründig auch auf die literarischen Texte selbst, denen die Betrachtung der Vergänglichkeit aller Dinge eingeschrieben war und die Zeugnis der und Appell zur *meditatio mortis* waren. Die folgenden Überlegungen sind deshalb der Frage gewidmet, inwiefern die Vanitas-Thematisierung auch bei Houellebecq im Zusammenhang steht mit einer Statuszuschreibung an die Literatur – und was das insbesondere für das Bedeutungspotential seines jüngsten Romans, *Soumission*, bedeutet, der wie gezeigt Vanitas- und Meditationsdiskurs eng aneinander bindet.

Dazu sei zunächst ein Blick auf *Contre le monde, contre la vie* (1991; dt. *Gegen die Welt, gegen das Leben*), Houellebecqs frühesten Roman, geworfen. Dabei wird sich zeigen, dass der Vanitas-Diskurs Houellebecqs weitere Deutungspotentiale gewinnt, wenn er im Kontext jenes Frühwerks gelesen wird, dem vergleichsweise wenig Beachtung zu Teil wird, das aber poetologische Reflexionen des Autors enthält und sich deshalb als sehr aufschlussreich erweist. Es beginnt mit den Worten:

Das Leben ist schmerzhaft und enttäuschend. Folglich ist es nutzlos, neue realistische Romane zu schreiben. Was die Realität im Allgemeinen betrifft, so wissen wir bereits, woran wir sind; und wir haben keine Lust, noch mehr darüber zu erfahren. [...] Wer das Leben liebt, liest nicht. [...] Was auch immer darüber gesagt wird, der Zugang zum künstlerischen Universum ist mehr oder weniger für jene reserviert, die ein wenig die Schnauze voll haben. (Houellebecq 1991, S. 13³²)

Mit diesem Postulat begründet der Roman seine Verehrung des Autors Lovecraft, dessen Biographie und dessen Werk romanhaft von einem erzählenden Ich beschrieben wird, das zugleich die daraus resultierende Poetik reflektiert. Literatur ist – folgt man dem einleitenden Plädoyer des

32 La vie est douloureuse et décevante. Inutile, par conséquent, d'écrire de nouveaux romans réalistes. Sur la réalité en général, nous savons déjà à quoi nous en tenir ; et nous n'avons guère envie d'en apprendre davantage. [...] Quand on aime la vie, on ne lit pas. [...] Quoi qu'on en dise, l'accès à l'univers artistique est plus ou moins réservé à ceux qui en ont un peu marre...“ (Houellebecq 1991, S. 9).

Romans – nur im Kontext des Vanitas-Bewusstseins attraktiv, im Sinne der Evasion, Flucht aus dem Leben. Die Verehrung des Roman-Ich für Lovecraft, der immer wieder zitiert wird, resultiert genau aus dieser Prämisse, denn „[n]ur wenige andere Menschen waren wie er in diesem Grade von der absoluten Nichtigkeit jedes menschlichen Strebens geprägt und bis auf die Knochen durchdrungen.“ (ebd. S. 18) Lovecrafts literarisches Werk reflektiert diese Vanitas-Überzeugung in aller Konsequenz: Er schaffe mit seinen fantastischen Horror-Szenarien ein „grauenhaftes Universum“ (ebd. S. 21), in dem die Nichtigkeit auch den Tod umschließt: „Wohlgemerkt, das Leben hat keinen Sinn. Aber der Tod auch nicht. [...] Der Tod seiner Helden hat keinerlei Sinn. Er bringt keinerlei Erleichterung. Er führt in keiner Weise dazu, die Geschichte abzuschließen.“ (ebd. ³³) Der Tod der Figuren erlaubt keine sättigende *clôture*,³⁴ er eröffnet auch als Schlusspunkt kein retrospektives Sinnpotential des Lebens. Die quasi-transzendente Bedeutung der Literatur besteht nunmehr darin, so das Schlusswort des Romans, das Gegenteil von Leben zu sein, nicht darin, dem Leben einen scheinbaren Sinn zu verleihen, den es gar nicht hat: „Dem Leben in all seinen Formen eine Alternative zu bieten, eine ständige Opposition gegenüber dem Leben, eine ständige Zuflucht vor dem Leben zu sein: das ist die höchste Mission des Dichters auf dieser Erde. Howard Philipps Lovecraft hat diese Mission erfüllt.“ (Houellebecq 1991, S. 114³⁵) Dieser biographische Roman Houellebecqs plädiert – vermittelt über das literarische Werk Lovecrafts – für eine Literatur, die Teil des alles dominierenden Vanitas-Szenarios ist, nicht Medium seiner Überwindung. Vanitas ist Endstation, keine Etappe³⁶ – im fiktionalen wie im extraliterarischen Raum.

Folgt Houellebecq diesem Literaturverständnis auch in seinen weiteren Romanen? Zunächst lässt sich die anhaltende Präsenz der Vanitas-Thematik durch die in *Contre le monde, contre la vie* schon 1991 postulierte, aber wenig beachtete Poetik als Orientierung am Ideal Lovecrafts begründen. Auffällig ist zudem, dass der autodiegetische Erzähler in *Soumission* immer wieder auf Literatur zu sprechen kommt und diese einen großen Teil seiner Reflexionen bestimmt. Er ist Literaturwissenschaftler und wurde mit einer Arbeit über Huysmans an der Sorbonne promoviert. „In all den Jahren meiner traurigen Jugend war Huysmans mein Gefährte, mein treuer Freund“ (ebd., S. 8³⁷), beginnt der Roman, immer wieder setzt der Ich-Erzähler sein Leben mit dem Huysmans vergleichend in Verbindung, auf seinen Spuren fährt er ins Kloster, und angesichts

33 „Bien entendu, la vie n’a pas de sens. Mais la mort non plus. [...] La mort de ses héros n’a aucun sens. Elle n’apporte aucun apaisement. Elle ne permet aucunement de conclure l’histoire.“ (Houellebecq 1991, S. 14).

34 Der Begriff geht als Terminus zur Beschreibung von Poetiken des Schlusses zurück auf Philippe Hamon (1975, S. 509).

35 „Offrir une alternative à la vie sous toutes ses formes, constituer une opposition permanente, un recours permanent à la vie : telle est la plus haute mission du poète sur cette terre. Howard Phillips Lovecraft a rempli cette mission.“ (Houellebecq 1991, S. 130).

36 Zu dieser Gesamteinschätzung vgl. auch Julian Barnes 2014.

37 „Pendant toutes les années de ma triste jeunesse, Huysmans demeura pour moi un compagnon, un ami fidèle [...]“ (Houellebecq 2015, S. 11).

des drohenden Bürgerkrieges in Frankreich und der demokratisch legitimierten Islamisierung des französischen Staates beruhigt er sich mit der Überlegung „[p]olitische Konflikte hat es auch zu Huysmans’ Zeiten gegeben“³⁸: Krise war schon immer (s.o.). Schon die ersten Romanseiten präsentieren eine Hommage an die Literatur, nur sie

vermittelt uns das Gefühl von Verbundenheit mit einem anderen menschlichen Geist, mit allem, was diesen Geist ausmacht [...], mit allem, was ihn berührt, interessiert, erregt oder abstößt. Allein die Literatur erlaubt es uns, mit dem Geist eines Toten in Verbindung zu treten, auf direkte, umfassendere und tiefere Weise, als das selbst in einem Gespräch mit einem Freund möglich wäre – denn [...] niemals liefert man sich einem Gespräch so restlos aus, wie man sich einem leeren Blatt ausliefert, das sich an einen unbekannten Empfänger richtet. (Houellebecq 2015, S. 9–10³⁹)

Ohne die Kenntnis jener Poetik, die Houellebecq in seinem Lovecraft-Roman entfaltet, würden wir das als Lobpreis der Literatur lesen. Mit seiner Kenntnis entlarvt er sich aber als Charakterisierung des Ich-Erzählers: Seine Verehrung der Literatur resultiert aus seinem Vanitas-Habitus, seinem Lebenskel – wer das Leben liebt, liest ja nicht. Sein omnipräsentes Vergänglichkeitsbewusstsein wird im weiteren Romanverlauf stets vor Augen geführt, und letztlich erweist er sich als einer, der das Lesen nötig hat: Flucht aus dem Leben, dessen Einsamkeit in der über den literarischen Text scheinbar möglichen ‚Verbindung‘ zum Autor kompensiert wird. Literatur ist der Fluchtraum, der es ihm ermöglicht, die menschliche Vereinsamung und die politische Situation zu ertragen, ohne zu handeln. Bis zum Ende, denn selbst seine Konversion zum Islam wird nur im *coniunctivus irrealis* literarischer Imagination vollzogen. Sie bleibt eine unabgeschlossene Erzählung, deren Ausgang letztlich im Zweifel ausharrt, oder besser mit Philippe Hamon: eine „clausule ouvvrante“ (Hamon 1975, S. 509). Diese kann für den Leser Imaginationsräume öffnen, ihn zum Romanbeginn zurückverweisen oder auch Appell zu Handlung sein, ihn im Sinne einer Metalepse von der Literatur zur Wirklichkeit führen. Für den Protagonisten eröffnet sie nur die Imagination einer zyklischen Variation des Gleichen („ähnlich wie es mein Vater einige Jahre zuvor erlebt hatte“; Houellebecq, S. 271⁴⁰): eine „Chance auf ein zweites Leben, das nicht besonders viel mit dem vorigen gemein haben würde“ (ebd. ⁴¹). Das offene Ende von *Soumission* stellt die

38 „Les conflits politiques n’avaient pas manqué à l’époque de Huysmans.“ (Houellebecq 2015, S. 138).

39 „Mais seule la littérature peut vous donner cette sensation de contact avec un autre esprit humain, avec l’intégralité de cet esprit, [...] avec tout ce qui l’émeut, l’intéresse, l’excite ou lui répugne. Seule la littérature peut vous permettre d’entrer en contact avec l’esprit d’un mort, de manière plus directe, plus complète et plus profonde que ne le ferait même la conversation avec un ami – [...] jamais on ne se livre, dans une conversation, aussi complètement qu’on le fait devant une feuille vide, s’adressant à un destinataire inconnu.“ (Houellebecq 2015, S. 13).

40 „un peu comme cela s’était produit, quelques années auparavant pour mon père“ (Houellebecq 2015, S. 299).

41 „chance d’une deuxième vie, sans grand rapport avec la précédente.“ (Houellebecq 2015, S. 299).

selbstvergessene Umkehr in Aussicht, die sich selbst keiner Rechenschaft schuldig sieht: „Ich hätte nichts zu bereuen.“ (ebd. ⁴²) An keiner Stelle seines Romans entfernt sich Houellebecq so weit vom barocken Vanitas-Diskurs und seinem meditativen Kontext wie an diesem Erzähl-Ende. Die Vanitas-Betrachtung der Frühen Neuzeit kennt keine *clausule ouvrante*, sie ist stets eingebunden in einen geschlossenen Text und in eine geschlossene Form der Betrachtung, um die Selbsterkenntnis immer letztlich zur Gotteserkenntnis hinzuführen und somit die Gefahrenpotentiale der devianten, gottvergessenen und in Melancholie mündenden Mediation zu domestizieren. Die Vanitas-Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts ist letztlich im Vollzug (*ruminatio*) und im Ergebnis (Umkehr) Handlungsraum – bei Houellebecq ist sie Fluchtraum.

Warum ist dieser Roman dann in so großem Maße beunruhigend, wie seine Leser immer wieder feststellen (vgl. Bertrand 2015, Millet 2015, Nieweler 2015), woraus schöpft er sein provokatives Potential? Was sollen wir als Leser mit diesem Buch anfangen? Bescheinigt uns schon die Lektüre, dass wir – ob wir wollen oder nicht – zu denen gehören, die sie nötig haben, aus Einsamkeit, aus Lebensekel, als *alter ego* des insgesamt abstoßenden autodiegetischen Erzählers? Dieser ist wenig zur Identifikation geeignet, wir sind folglich wenig gefährdet, ihm zu folgen – wohin auch, er positioniert sich ja nicht. Die Ursachen für unsere Unruhe sind wiederum bis zu Houellebecqs Lovecraft-Roman zurückzuverfolgen:

Die gewöhnlichen Wahrnehmungen des Lebens in eine unversiegbare Quelle von Alpträumen zu verwandeln, genau das ist die kühne Herausforderung für jeden phantastischen Schriftsteller. Lovecraft gelingt das in hervorragender Weise, indem er seinen Beschreibungen einen Hauch von sabbernder Degeneration verleiht, die nur ihm eigen ist. Wir können aufhören und seine Geschichten diesen bastardartigen und halbamorphen Kretins überlassen – [...] sie werden früher oder später in unser Leben zurückkehren. (Houellebecq 1991, S. 59f. ⁴³)

Was Houellebecq an Lovecraft fasziniert und ihn offensichtlich zum Modell macht, ist die Ästhetik der möglichen Grenzüberschreitung, die uns unsicher macht, ob wir am Ende der Erzählung all jene Gestalten abschließend hinter uns lassen können, die die Fiktion zum Leben erweckte. Die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit wird unsicher. Mit Blick auf den Zweifel, mit dem uns *Soumission* am Schluss bezüglich der ‚höchstwahrscheinlichen‘ Konversion hinterlässt, könnte man somit auf die Idee kommen, den Roman als phantastische Erzählung zu lesen: Eine Erzählung, die ihre Leser im beständigen Zweifel an der ‚natürlich erklärbaren‘ oder ‚übernatürlichen‘ Qualität der Ereignisse hält (vgl. Todorov 1970). Auch die geschilderte politische

⁴² „Je n'aurais rien à regretter.“ (Houellebecq 2015, S. 299–300).

⁴³ „Transformer les perceptions ordinaires de la vie en une source illimitée de cauchemars, voilà l'audacieux pari de tout écrivain fantastique. Lovecraft y réussit magnifiquement, en apportant à ses descriptions une touche de dégénérescence baveuse qui n'appartient qu'à lui. Nous pouvons quitter en abandonnant ses nouvelles ces crétins mulâtres et semiamorphes [...] ils reviendront tôt ou tard dans nos vies.“ (Houellebecq 1991, S. 66f.).

Situation Frankreichs, Bürgerkrieg, Wahlsieg der Bruderschaft der Muslime, Islamisierung des eigentlich laizistischen Staates, Entlassung der nicht muslimischen oder zur Konversion bereiten Professorinnen und Professoren, hat einerseits etwas absurd Irreales, wird im Roman aber durch überzeugende politische Analysen glaubwürdiger Figuren (vgl. Houellebecq 2015, S. 131–138) plausibel und somit literarisch vorstellbar gemacht. Dass der Ich-Erzähler tatsächlich nach dem Ende des Romans konvertiert, erscheint uns in gleichem Maße erklärlich wie unerklärlich. Wenn *Soumission* als phantastischer Roman gelesen werden kann, dann gilt das für ihn, was auch für Lovecrafts Werk gilt: Wir können aufhören zu lesen, aber die Visionen des Romans werden in unser Leben zurückkehren. ⁴⁴ Das könnte ein Appell sein, das zu verhindern (im Roman führt letztlich kein Krieg, sondern die Schwäche der Linken dazu, sich zur Verhinderung des Wahlsieges des Front National der Bruderschaft der Muslime anzuschließen und somit per demokratischer Wahl für die Islamisierung Frankreichs und die Aufgabe der Laizität zu votieren), ein Appell an Zivilcourage, Verteidigung von Werten, Loyalität, Engagement – das ganze Gegenteil dessen, was der autodiegetische, phalluszentrierte depressive, zu Recht vereinsamte und ethisch schlaffe Ich-Erzähler verkörpert, und dann wäre Literatur und Lektüre nicht Teil der *vanité*, sondern die Vergänglichkeitstaler des Romans wären eine Etappe hin zur Einsicht in ihr Gegenteil.

Was irritiert, ist neben Houellebecqs von Lovecraft inspirierter Begeisterung für den ‚Fluchtraum‘ Literatur, die betont antriebslos-melancholische, den Vanitas-Gedanken geradezu personifizierende Performanz des Autors (Abb. 1), ⁴⁵ mit der er sein literarisches Werk medial flankiert – vor, aber auch nach den Attentaten von Paris, die mit dem Tag der Veröffentlichung zusammenfielen und das angstschürende Potential des Romans verstärkten. Houellebecq inszeniert sich in Haltung und Rede bei öffentlichen Auftritten als ein Wiedergänger barock-melancholischer Skelette, die in Denkerhaltung das *memento mori*, *contemptus mundi* und *vanitas, vanitatum et*

⁴⁴ Dieser ‚unheimliche‘ Zweifel verführt die Verführbaren auch dazu, umgekehrt den Roman als Impuls für islamistischen Terror zu deuten, und so spekuliert die BILD-Zeitung am Tag nach den Pariser Anschlägen: „Eine Terrorwelle erfasst Paris [...] Solche Szenen sind es, die der Skandal-Autor Michel Houellebecq [...] in seinem Buch ‚Soumission‘ [...] beschreibt. [...] Nun wurde aus der blutigen Fiktion blutige Realität! Ist Houellebecqs umstrittenes Werk also die Vorlage für die erschütternden Ereignisse am Freitagabend in Paris?“ N.N.: „Ist Houellebecqs Bestseller eine Vorlage für den Terror?“. In: BILD.DE. Online unter: <https://www.bild.de/politik/ausland/michel-houellebecq/ist-sein-bestseller-die-vorlage-fuer-den-terror-in-paris-43397686.bild.html>. Letzter Zugriff: 27.04.2018.

⁴⁵ Vgl. die gegensätzliche Einschätzung der Pose Houellebecqs bei Borgstedt: „Ausgesprochen ‚männlich‘ gibt sich [...] die Selbstinszenierung von Michel Houellebecq, der auf den Umschlägen seiner Bücher in Deutschland meist im Porträt abgebildet ist [...]“ (Borgstedt 2003, S. 232) Durch betonte Entscheidungslosigkeit, niedergeschlagene Augen, verhalten leises Sprechen und zusammengekauerte Haltung stilisiert sich Houellebecq vielmehr zur Personifikation ‚schwacher‘ Weiblichkeit oder – treffender: zum erschlafenen männlichen Glied, das selbst bei Erregungsversuchen – provokativ-pointierte Fragen durch Journalisten – zu keiner Durchblutungssteigerung fähig ist.“ (vgl. Kulturmontag: Gedanken-Spiel Michel Houellebecqs ‚Unterwerfung‘. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=gIMrTcNAG-A>. Letzter Zugriff: 14.04.2018, sowie Houellebecq: ‚On a le droit de met de l'huile sur le feu‘. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=HC8u4IGFmos>. Letzter Zugriff: 14.04.2018).



Abb. 1 Bild zum Artikel „Houellebecq's Soumission becomes instant No 1 in Germany“ von Alison Flood in: *The Guardian*, 26.01.2015. Fotografie: A-way/Splash News/Corbis.

omnia vanitas in sich und vor sich her tragen. Auch wenn wir uns bei der Deutung von Literatur nicht von der Intention des Autors abhängig sehen, regt sich deshalb Widerstand bei denen, die Gegenwartsliteratur nicht als Teil der *vanité*, sondern allenfalls als performative Etappe hin zu deren Überwindung sehen: zu gesellschaftspolitischer Verantwortung und Engagement. Die Schriftstellerin Christine Angot bezieht sich auf ein Interview des Senders France 2 mit Houellebecq, am Vorabend der Pariser Attentate auf Charlie Hebdo, wenn sie den Autor herausfordert, Stellung zu beziehen, anstatt sich auf die moralische Freiheit des literarischen Erzählens zurückzuziehen. Nicht zum Gegenwartsgeschehen, sondern zum Verhalten der von ihm geschaffenen Figuren und Erzählinstanzen gelte es, ein Urteil zu fällen.

Was soll das heißen, der Roman setzt das moralische Urteil außer Kraft? Man setzt es in Bezug auf den Roman außer Kraft, aber man ist fähig, seine Figuren zu beurteilen. Wenn man das Buch beendet hat, wenn man aus der Fiktion herausgetreten ist und wenn man wieder mit beiden Füßen auf dem Boden steht. Sicherlich ist es so, dass man, wie bei einer Satire-Zeichnung, selbst einen mehr oder weniger zynischen Roman nicht moralisch beurteilt, und wenn er dieses Buch schreiben musste, dann hatte er Recht, das zu tun. Aber der Autor weiß, genau wie der Zeichner, was er von seinen Figuren denkt. Houellebecq: ‚Weiß nicht, man weiß es nicht mehr, wenn man einen Roman macht, weiß man es nicht.‘ Aber ganz bestimmt weiß man es. Das ist sogar der Kern der Sache. Verstehen, Verstehen lassen. Fühlen, fühlen lassen. Und trotzdem beurteilen können.⁴⁶

⁴⁶ „Comment ça le roman c'est la suspension du jugement moral ? On le suspend à l'égard du roman, mais on est capable d'en juger les personnages. Quand on a fini le livre, quand on est sorti de la fiction et qu'on est revenu sur terre. Bien sûr que, comme un dessin satirique, un roman même plus ou moins cynique ne se juge pas sur le plan moral, et que s'il avait ce livre à faire il a eu raison de le faire. Mais l'auteur sait, aussi bien que le dessinateur, ce qu'il pense de ses personnages. Houellebecq: 'Je ne sais pas, on ne sait plus, quand on fait un roman on ne sait pas.' Bien sûr que si on sait. C'est même tout l'intérêt. Comprendre. Faire comprendre. Sentir, faire sentir. Et pouvoir juger quand même.“ (Angot 2015; Übersetzung ins Deutsche S.W.).

Die Vanitas-Betrachtung bei Houellebecq kennt kein Gericht am Jüngsten Tag, und sie kennt auch keine moralische Richtinstanz, kein Gewissen. Ihre Funktion und ihre Funktionalisierungspotentiale sind ambivalent, weil die Vanitas-Performanz Houellebecqs im plurimedialen Netzwerk um seine Texte herum die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit programmatisch aufhebt, weil er den fiktionalen Raum, in dem die Figuren der außerliterarischen Verantwortlichkeit entzogen sind, ostentativ zur Wirklichkeit hin öffnet. Seine Vanitas kann deshalb entweder als Plädoyer gedeutet werden für das schlaffe Des-Engagement, das angesichts der illustrierten Drohszenarios vom Untergang des Abendlandes davon zu überzeugen sucht, dass nur ein – vor allen auf das Sexualleben bezogene – *carpe diem* dem Leben eine letzte Sinnspur zu verleihen vermag und ansonsten sowieso alles egal ist; oder ganz im Gegenteil als Erbauungsliteratur der Jahrtausendwende, die in möglichst drastisch-provozierender Weise die *vanité* der Welt postuliert, um das Engagement der Rezipienten zu wecken und seine Konversion vom Mitgänger der Weltläufe zu Subjekt des Weltgeschehens zu bewirken.⁴⁷ Houellebecqs Leser sind noch einsamer mit sich selbst als die Meditierenden der Frühen Neuzeit, inmitten des allenthalben überzeugt skandierten Rufes ‚Je suis Charlie‘ zurückgelassen mit der Frage: *Sommes-nous Français?*

Literatur

- ANGOT, C. (2012): C'est pas le moment de chroniquer Houellebecq. In: *Le monde des livres*. Online unter: http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/01/14/c-est-pas-le-moment-de-chroniquer-houellebecq-par-christine-angot_4556380_3260.html, 16.01.2015. Letzter Zugriff: 27.04.2018.
- ASSMANN, A. (2013): Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne. Ulm, S. 245–280.
- BARNES, J. (2014): M. Houellebecq et le péché de désespoir. In: *Lire. Magazine des livres et des écrivains* 431, S. 84–87.
- BENTHIEN, C. (2011): ‚Vanitas mundi‘. Der barocke Vergänglichkeits-Topos in bildender Kunst, zeitbasierten Medien und Literatur der Gegenwart. In: *Nordverbund Germanistik* (Hg.): Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970. Bern, S. 87–108.
- BERNS, J. J. (2000): Höllenmeditation. Zur meditativen Funktion und mnemotechnischen Struktur barocker Höllenpoesie. In: *Kurz, G. (Hg.): Meditation und Erinnerung in der Frühen Neuzeit*. Göttingen, S. 141–173.
- BERTRAND, N. (2015): ‚Soumission‘ de Houellebecq. Pure provocation ou véritable réflexion sur l'avenir de la France? In: *Ecrits de Paris* 789, S. 41–48.

⁴⁷ Agathe Novak-Lechevalier deutet in diesem Sinne: „Rien, nulle autorité: il [le lecteur] restera, malgré lui, insoumis.“ (Novak 2015; vgl. auch Schönwalder 2015)

- BÖHME, H. (2001): Erotische Anatomie. Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren in Renaissance und Barock. In: Benthien, C./Wulf, C.: Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Reinbek bei Hamburg, S. 228–253.
- BOISSON, D. (2014): Introduction. In: Ders./Pinto-Mathieu, E. (Hg.): *La conversion. Textes et réalités*. Rennes, S. 7–14.
- BORGSTEDT, T. (2003): Pop-Männer. Provokation und Pose bei Christian Kracht und Michel Houellebecq. In: Benthien, C./Stephan, I. (Hg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln, S. 221–247.
- BUTZER, G. (2001): Meditation. In: Ueding, G. (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen, S. 1016–1023.
- CUNNINGHAM, A./GRELL, O. P. (1996): *Religio Medici. Medicine and Religion in Seventeenth Century England*. Aldershot.
- DELUMEAU, J. (1983): *Le péché et la peur: La culpabilisation en Occident, XIIIe aux XVIIIe siècles*. Paris.
- DOBREVA, N. (2007): Figures et transformations du corps féminin (et asexué) dans ‚Les particules élémentaires‘ de Houellebecq. In: Clément, M. L./Wesemael, S. van (Hg.): *Michel Houellebecq sous la loupe*. Amsterdam, S. 227–239.
- ENGÉLIBERT, J.-P. (2012): Apocalypses sans royaume. Fictions de la catastrophe et nihilisme à la fin du XXe siècle. In: Benoit, E./Rabaté, D. (Hg.): *Nihilismes?* Bordeaux, S. 381–393.
- FLEMMING, V. von (2014): Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen*. Wiesbaden, S. 7–25.
- FREUD, S. (1946): Vergänglichkeit [1916]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 10. Hg. v. Freud, A. u. a. London, S. 358–361.
- GUMBRECHT, H. U. (1978): Modern, Modernität, Moderne. In: Koselleck, R./Conze, W./Brunner, O. (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch zur politisch-sozialen Sprache*. Bd. 4. Stuttgart, S. 93–131.
- GUMBRECHT, H. U. (2010): *Unsere breite Gegenwart*. Berlin.
- GRYPHIUS, Andreas (1963): Vanitas, vanitatum et omnia vanitas [1637]. In: Szyrocki, M. (Hg.): *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*. Bd. 1. Tübingen, S. 7–8.
- GRYPHIUS, A. (1964): Vanitas! Vanitatum Vanitas! [1643] In: Szyrocki, M. (Hg.): *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*. Bd. 2. Tübingen, S. 17–20.
- HAHN, A. (1996): Unendliches Ende: Höllenvorstellungen in soziologischer Perspektive. In: Stierle, K./Warning, R. (Hg.): *Das Ende. Figuren einer Denkform*. München, S. 55–182.
- HAMON, P. (1975): Clausules. In: *Poétique* 24, S. 495–526.
- HARLEY, D. (1996): The Theology of Affliction and the Experience of Sickness in the Godly Family, 1650–1714. The Henrys and the Newcomes. In: Cunningham, A./Grell, O. P. (Hg.): *Religio Medici. Medicine and Religion in Seventeenth Century England*. Aldershot, S. 287–292.
- HARTOG, F. (2003): *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris.
- HERZOG, R. (1996): Vom Aufhören. Darstellungsformen menschlicher Dauer im Ende. In: Stierle, K./Warning, R. (Hg.): *Das Ende. Figuren einer Denkform*. München, S. 83–329.
- HOUELLEBECQ, M. (1991): H.P. Lovecraft. *Contre le monde, contre la vie*. Monaco.

- HOUELLEBECQ, M. (2002): *Gegen die Welt, gegen das Leben*. H.P. Lovecraft. Übers. v. Voullié, R. Köln.
- HOUELLEBECQ, M. (1998): *Les particules élémentaires*. Paris.
- HOUELLEBECQ, M. (1999): *Elementarteilchen*. Übers. v. Wittmann, U. Köln.
- HOUELLEBECQ, M. (2015): *Soumission*. Paris.
- HOUELLEBECQ, M. (2015): *Unterwerfung*. Übers. v. Cassau, N./Wilczek, B. Köln.
- INGEN, F. van (1966): *Vanitas und Memento mori in der deutschen Barocklyrik*. Groningen.
- KITTSTEINER, H. D. (1991): *Die Entstehung des modernen Gewissens*. Frankfurt/M.
- KORN, D. (1957): *Das Thema des Jüngsten Tages in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts*. Tübingen.
- KÜHLMANN, W. (1993): Selbstverständigung im Leiden: Zur Bewältigung von Krankheitserfahrungen bei Andreas Gryphius und Petrus Lotichius Secundus. In: Stiftung Gerhart-Hauptmann-Haus (Hg.): *Andreas Gryphius. Weltgeschick und Lebenszeit. Ein schlesischer Barockdichter aus deutscher und polnischer Sicht*. Düsseldorf, S. 13–32.
- N. N. (2015): Kulturm Montag: Gedanken-Spiel Michel Houellebecqs ‚Unterwerfung‘. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=gIMrTcNAG-A>. Letzter Zugriff: 14.06.2017.
- N. N. (2015): Ist Houellebecqs Bestseller eine Vorlage für den Terror? In: BILD-Zeitung. Online unter: <https://www.bild.de/politik/ausland/michel-houellebecq/ist-sein-bestseller-die-vorlage-fuer-den-terror-in-paris-43397686.bild.html>, Letzter Zugriff: 27.04.2018.
- KURZ, G. (2000): Zur Bedeutung der ‚Betrachtung‘ in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Ders. (Hg.): *Meditation und Erinnerung in der Frühen Neuzeit*. Göttingen, S. 219–250.
- MARQUARD, O. (1996): Finalisierung und Mortalität. In: Stierle, K./Warning, R. (Hg.): *Das Ende. Figuren einer Denkform*. München, S. 467–475.
- MILLET, R. (2015): Le salut par l'islam. Critique à propos de ‚Soumission‘ de Michel Houellebecq. In: *La Revue littéraire* 11 (56), S. 1–9.
- NIEWELER, A. (2015): Michel Houellebecqs ‚Soumission‘ zwischen politischer Fiktion und Realutopie. In: *Französisch heute* 46 (2), S. 38–39.
- NONNENMACHER, K. (2016): Unterwerfung als Konversion. Als-ob-Bekehrungen zu Katholizismus und Islam bei Carrère und Houellebecq. In: *Romanische Studien* 3, S. 171–198.
- NOVAK-LECHEVALIER, A. (2015): *Soumission, la littérature comme résistance*. In: *Libération*, 1.3.2015. Online unter: http://next.liberation.fr/culture/2015/03/01/soumission-la-litterature-comme-resistance_1212088. Letzter Zugriff: 14.04.2018.
- POSTHUMUS, S. (2014): Les enjeux des animaux (humains) chez Houellebecq, du darwinisme au post-humanisme. In: *French Studies* 68, S. 359–376.
- RABATÉ, D. (2015): Extension ou liquidation de la lutte? Remarques sur le roman selon Houellebecq. In: Durand, P./Sindaco, S. (Hg.): *Le Discours ‚néo-réactionnaire‘*. Transgressions conservatrices. Paris, S. 265–279.
- RUDOLF, R. (1971): Die Ars-moriendi-Literatur des Mittelalters. In: *Jahrbuch Internationale Germanistik* 3 (1), S. 22–29.
- SCHÖNWALDER, L. (2015): Die Ästhetik des Bösen – Banalisierung des Bösen? Zur Funktion literarischer Provokation am Beispiel Michel Houellebecqs. In: *Romanische Forschungen* 127, S. 29–51.

- SCHOTTELIUS, J. G. (1676): Grausame Beschreibung und Vorstellung von der Hölle und der Höllischen Qwaal / Oder Des andern und ewigen Todes. In Teutscher Sprache nachdenklich / und also vor die Augen gelegt / daß einem gottlosen Menschen gleichsam die höllischen Funken annoch in dieser Welt ins Gewissen stieben / und Rökk-Gedanken zur Ewigkeit erwecken können. Mit etzlichen Schrekknüß-vollen Kupfferstücken zugleich vorgebildet. Wolfenbüttel.
- SPEE, F. (1968): Güldenes Tugend-Buch [1649]. In: Ders: Gesammelte Schriften. Bd. 2. Hg. v. Oorschot, T. G. M. van. München, S. 430.
- STÄBLEIN, R. (2015): Aufgespießte Ängste: Michel Houellebecqs neuer Roman. In: Die Tageszeitung, 12.1.2015. Online unter: <http://www.taz.de/!5024175/>. Letzter Zugriff: 27.04.2018.
- TODOROV, T. (1970): Introduction à la littérature fantastique. Paris.
- TORPEY (2003): Politics and the Past: On Repairing Historical Injustices. Lanham.
- VIARD, B. (2012): Houellebecq est mal lu! In: Le Nouvel Observateur, 19.7.2012. Online unter: <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20120511.OBS5369/houellebecq-est-mal-lu.html>. Letzter Zugriff: 14.06.2017.
- VOVELLE, M. (1974): Mourir autrefos. Attitudes collectives devant la mort aux XVIIe et XVIIIe siècles. Paris.
- WODIANKA, S. (2004): Betrachtungen des Todes. Formen und Funktionen der ‚meditatio mortis‘ in der europäischen Literatur des 17. Jahrhunderts. Tübingen.
- WUNDERLICH, U. (2001): Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Freiburg.

Abbildungsnachweis

www.theguardian.com/books/2015/jan/26/michel-houellebecq-soumission-no-1-germany.
 Letzter Zugriff: 01.06.2018.

Autorinnen und Autoren

CLAUDIA BENTHIEN, Dr. phil., ist Professorin für Neuere deutsche Literatur und Kulturtheorie am Institut für Germanistik der Universität Hamburg.

CAROLIN BOHLMANN, Dr. phil., ist Restauratorin am Museum für Gegenwart/Hamburger Bahnhof in Berlin.

THOMAS BORGSTEDT, Dr. phil., ist apl. Professor am Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik der Universität Frankfurt a.M. und Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Italienische Philologie der LMU München.

ANNE EUSTERSCHULTE, Dr. phil., ist Professorin für Geschichte der Philosophie am Institut für Philosophie der Freien Universität Berlin.

VICTORIA VON FLEMMING, Dr. phil., ist Professorin für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte am Institut für Kunstwissenschaft der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig.

JAVIER GÓMEZ-MONTERO, Dr. phil., ist Professor für Romanische Literaturwissenschaft am Romanischen Seminar der Universität Kiel.

CHRISTINE KIRCHHOFF, Dr. phil. und Dipl.-Psych., ist Professorin für Theoretische Psychoanalyse, Subjekt- und Kulturtheorie an der International Psychoanalytic University Berlin.

KRISTIN MAREK, Dr. phil., ist Professorin für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte an der Hochschule für bildende Künste Dresden.

MAREIKE POST, M.A., ist freiberufliche Medienwissenschaftlerin, Mediengestalterin und Online-Redakteurin in Hamburg.

ANTJE SCHMIDT, M.Ed., ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik der Universität Hamburg.

HOLGER SCHULZE, Dr. phil., ist Professor für Musikwissenschaft an der Universität Kopenhagen.

KATHARINA SYKORA, Dr. phil., war bis April 2018 Professorin für Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts am Institut für Kunstwissenschaft der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig.

CHRISTIAN WOBBLER, M. Ed., ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik der Universität Hamburg.

STEPHANIE WODIANKA, Dr. phil., ist Professorin für französische und italienische Literaturwissenschaft am Institut für Romanistik der Universität Rostock.