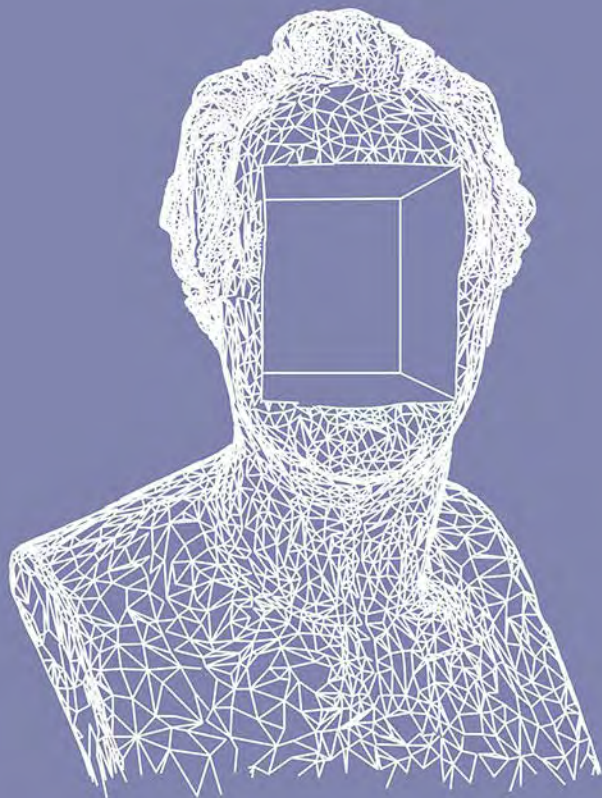


Johannes Bennke



OBLITERATION

Für eine partikulare Medienphilosophie
nach Emmanuel Levinas

[transcript]

Medien- und Gestaltungsästhetik 18

Johannes Bennke

OBLITERATION

Für eine partikulare Medienphilosophie nach
Emmanuel Levinas

Die E-Book-Ausgabe erscheint im Rahmen der »Open Library Medienwissenschaft 2023« im Open Access. Der Titel wurde dafür von deren Fachbeirat ausgewählt und ausgezeichnet. Die Open-Access-Bereitstellung erfolgt mit Mitteln der »Open Library Community Medienwissenschaft 2023«.

Die Formierung des Konsortiums wurde unterstützt durch das BMBF (Förderkennzeichen 16TOA002).

Die Open Library Community Medienwissenschaft 2023 ist ein Netzwerk wissenschaftlicher Bibliotheken zur Förderung von Open Access in den Sozial- und Geisteswissenschaften:

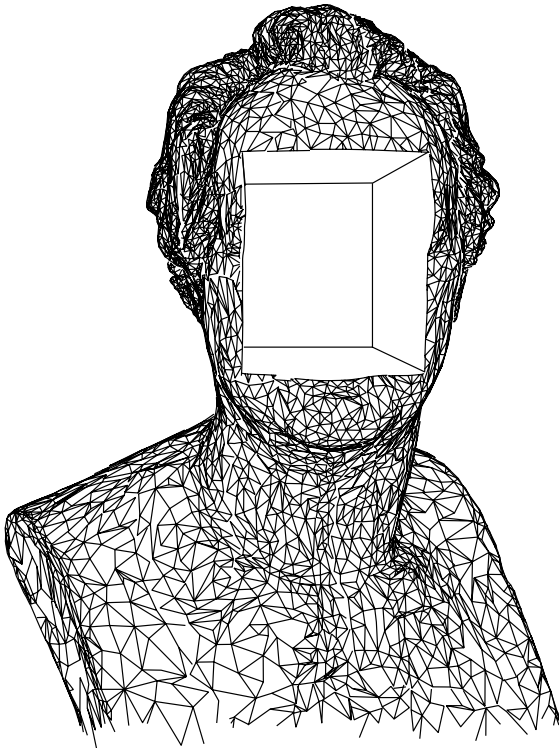
Vollspensoren: Technische Universität Berlin | Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin | Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz | Universitätsbibliothek Bielefeld | Universitätsbibliothek Bochum | Universitäts- und Landesbibliothek Bonn | Technische Universität Braunschweig | Universitätsbibliothek Chemnitz | Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt | Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB Dresden) | Universitätsbibliothek Duisburg-Essen | Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf | Goethe-Universität Frankfurt am Main | Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek Freiburg | Albert-Ludwigs-Universität Freiburg / Universitätsbibliothek | Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen | Universitätsbibliothek der FernUniversität in Hagen | Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg | Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek - Niedersächsische Landesbibliothek | Technische Informationsbibliothek (TIB) Hannover | Karlsruher Institut für Technologie (KIT) | Universitätsbibliothek Kassel | Universität zu Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek | Universitätsbibliothek Leipzig | Universitätsbibliothek Mannheim | Universitätsbibliothek Marburg | Ludwig-Maximilians-Universität München | Universitätsbibliothek | FH Münster | Bibliotheks- und Informationssystem (BIS) der Carl von Ossietzky Universität | Oldenburg | Universitätsbibliothek Siegen | Universitätsbibliothek Vechta | Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität Weimar | Zentralbibliothek Zürich | Zürcher Hochschule der Künste

Sponsoring Light: Universität der Künste Berlin, Universitätsbibliothek | Freie Universität Berlin | Hochschulbibliothek der Fachhoch-

schule Bielefeld | Hochschule für Bildende Künste Braunschweig | Fachhochschule Dortmund, Hochschulbibliothek | Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden - Bibliothek | Hochschule Hannover - Bibliothek | Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig | Hochschule Mittweida, Hochschulbibliothek | Landesbibliothek Oldenburg | Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsbibliothek | Jade Hochschule Wilhelmshaven/Oldenburg/Elsfleth | ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Hochschulbibliothek

Mikrospensoring: Ostbayerische Technische Hochschule Amberg-Weiden | Deutsches Zentrum für Integrations- und Migrationsforschung (DeZIM) e.V. | Max Weber Stiftung – Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland | Evangelische Hochschule Dresden | Hochschule für Bildende Künste Dresden | Hochschule für Musik Carl Maria Weber Dresden Bibliothek | Filmmuseum Düsseldorf | Universitätsbibliothek Eichstätt-Ingolstadt | Bibliothek der Pädagogischen Hochschule Freiburg | Berufsakademie Sachsen | Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater Hamburg | Hochschule Hamm-Lippstadt | Bibliothek der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover | HS Fresenius gem GmbH | ZKM Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe | Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig | Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, Bibliothek | Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF - Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek Regensburg | THWS Technische Hochschule Würzburg-Schweinfurt | Hochschule Zittau/Görlitz, Hochschulbibliothek | Westsächsische Hochschule Zwickau | Palucca Hochschule für Tanz Dresden

Johannes Bennke



OBLITERATION

Für eine partikulare Medienphilosophie
nach Emmanuel Levinas

[transcript]

Medien- und Gestaltungsästhetik 18
Hrsg. v. Prof. Dr. Oliver Ruf

Diese Arbeit wurde von der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar im September 2021 als Dissertation angenommen und für die vorliegende Publikation erneut durchgesehen und überarbeitet.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar



Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld
© Johannes Bennke

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird. (Lizenz-Text: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>) Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Natalie Herrmann, Theresa Annika Kiefer, Lena Sauerborn, Elisa Siedler, Meyrem Yücel

Designkonzeption & Umschlagabbildung: Andreas Sieß

Gestaltung & Satz: Johannes Bennke

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839467916>

Print-ISBN 978-3-8376-6791-2

PDF-ISBN 978-3-8394-6791-6

EPUB-ISBN 978-3-7328-6791-2

Buchreihen-ISSN: 2569-1767

Buchreihen-eISSN: 2703-0849

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	13
1. CACHER POUR MIEUX MONTRER	
Urszenen der Obliteration	25
1.1 Etymologie der Obliteration	28
1.1.1 Überschreiben	30
1.1.2 Auslöschen und Zerfallen	38
1.1.3 Widerstehen	44
1.2 Grand Oblitérateur: Sacha Sosno	46
1.2.1 Alexandre Sosnowsky	46
1.2.2 Genese der Obliteration	49
1.2.3 Gesang der Obliteration	62
1.3 Obliterierte Obliteration	72
1.3.1 Überschriebene Schreiben über Obliteration	73
1.3.2 Obliterierte Alterität	77
1.3.3 $O(x,y)$	79
1.3.4 List der Ent-fernung	102
1.4 Medientheorien der Obliteration	104
1.4.1 ... / ... / ...	104
1.4.2 Obliterierte Kanäle	107
1.4.3 Kreative Affirmation	111

2. VOM GESICHT ZUM IKONISCHEN DENKEN

2.1 Die Kunst, den Dingen ein Gesicht zu geben	117
2.1.1 Obliterierte Gesichter bei Wassili Grossman	126
2.1.2 Obliterierte Existenz bei Nikolaj Gogol	128
2.1.3 Semelfaktivität bei Vladimir Jankélévitch	130
2.1.4 Désintéressement bei Emmanuel Levinas	134
2.2 Ikonisches Denken nach Levinas	136
2.2.1 Die Wirklichkeit und ihr Schatten	139
2.2.2 Zur Ikonizität der Obliteration	147
2.3 Vom Bilderverbot zum Gebot der Bilder	149
2.3.1 Bilderverbot bei Levinas	153
2.3.2 Ikonoklastische Ikonophilie	163
2.3.3 Alternanz des ikonischen Denkens	168

3. TESTIMONIALE BILDEPISTEMOLOGIE

3.1 Bildkonjunktionen	175
3.1.1 Bild & Zeigen	189
3.1.2 Bild & Negativität	202
3.1.3 Bild & Zeit	217
3.1.4 Bild & Wissen	232
3.2 Obliteration & Ästhetik – Une oblitération peut en cacher une autre	242
3.2.1 Exteriorisierte Semelfaktivität	247
3.2.2 Desintegrierende Obstruktion	250
3.2.3 Kontinuierliche Bildkonversion	258
3.2.4 Partikulare Testimonialität	271
3.2.5 Fazit: Ästhetische Gerechtigkeit	279

4. MEDIENPHILOSOPHIE & OBLITERATION

4.1 Zur Kritik der Basismedien	287
4.1.1 traduttore traditore – Wort	288
4.1.2 L'image peut en cacher le temps – Bild	295
4.1.3 Die Vielheit der Musen – Ton	297
4.1.4 Inkonsistente Vielheiten – Zahl	301
4.2 Levinas als Medienphilosoph	304
4.2.1 Vom Medium zum Amedialen	310
4.2.2 Von der Materialität zur Manifestation	313
4.2.3 Von der Medialität zur Diachronie	318
4.2.4 Von der Performativität zur Eschatologie	319
4.2.5 Von der Reflexivität zur Testimonialität	326
4.3 Für eine partikulare Medienphilosophie	331
4.3.1 Obliteration als Praxis und Konzept	332
4.3.2 Zur partikularen Medienethik	341
4.4 Fazit: <i>A media oblivionalis? Obliterate it!</i>	358
Quellenverzeichnis	372
Index	410
Personenindex	414
Danksagung	416

Für Barbara und Louis

Wie auch immer dieser Krieg einmal
enden wird, wir haben ihn schon gegen
euch gewonnen, und auch wenn einige
davonkommen, wird ihnen die Welt
nicht glauben. Es wird vielleicht Zweifel,
Diskussionen, historische Forschungen,
aber keine Gewißheit geben, denn wir
werden die Beweise zusammen mit euch
zerstören. Und wenn zufällig ein Beweis
oder irgendjemand von euch überleben
sollte, wird die ganze Welt sagen, da die
Ereignisse, von denen ihr berichtet, viel
zu ungeheuerlich sind, als da man ihnen
Glauben schenken kann; man wird
sagen, da es sich um Übertreibungen der
alliierten Propaganda handelt; man wird
euch nicht glauben, sondern uns, die wir
alles leugnen werden. Wir sind es, die die
Geschichte der Lager diktieren werden.

SS-Offizier

Primo Levi, *Die Untergegangenen und die
Geretteten*¹

Einleitung

In einer leidenschaftlichen Rede vor dem US-Repräsentantenhaus bezeichnet ein Mitglied des Ausschusses für auswärtige Angelegenheiten im Oktober 2019 die Leugnung von Völkermord als Obliteration. Obliteration sei etwas, das über das Töten von Menschen hinausgehe, denn „genocide denial is the last act of a genocide. First, you obliterate a people, then you seek to obliterate their memory, and finally you seek to obliterate the memory of the obliteration.“²

Mit der Anerkennung eines Genozids aber werde gegen ein Memorizid angegangen, gegen die Vernichtung aller Spuren der Erinnerung, einem totalen Vergessen. Während solch juristische Auseinandersetzungen zentral für den Erinnerungsprozess sind, wird die Frage immer wichtiger, wie ein Erinnern von Genoziden des 20. Jahrhunderts aufrechterhalten werden kann, angesichts der mit dem Generationenwechsel einhergehenden kontinuierlichen Entfernung von den Opfern und den Überlebenden. Wie ist es möglich, die Erfahrungen des Verlustes und der Scham jener Generationen auch in der Zu-

1 Zitiert nach Carlo Ginzburg, „Beweis, Gedächtnis, Vergessen“, in: *WerkstattGeschichte* 30 (2001), S. 50. In der deutschen Fassung fehlt diese Passage: Primo Levi, *Die Untergegangenen und die Geretteten*, München: dtv 42020, S. 7.

2 Congressman Brad Sherman, Senior Member of the House Foreign Affairs Committee and Member of the Congressional Armenia Caucus in einer Rede vor der Abstimmung zur Anerkennung des Völkermords an den Armeniern: „Sherman Heralds House Recognition of the Armenian Genocide“, <https://www.youtube.com/watch?v=15Mq5z-Lfyyo>, 2'57", hochgeladen am 29.10.2019 [zuletzt aufgerufen am 18.07.2023]. Vgl. Sarah D. Wire, „House overwhelmingly approves resolution recognizing Armenian genocide“, online unter: <https://www.latimes.com/politics/story/2019-10-29/house-approves-resolution-recognizing-armenian-genocide> [zuletzt aufgerufen am 18.07.2023].

kunft nicht nur zu bewahren, sondern auch zu aktualisieren? Wie funktioniert eine Ethik des Erinnerns durch Medien und in künstlerischen Praktiken, die eine Erinnerungskultur nicht nur pflegen, sondern auch voranbringen? Und wie kann das Erinnern eine bestimmte Art des Vergessens einschließen? Diese Fragen wiegen schwer, erfordern aber einen beweglichen und unerschrockenen Umgang im Denken.

Zur Beantwortung dieser Fragen stelle ich die *Obliteration* ins Zentrum dieser Arbeit. Es gibt einen erstaunlichen Widerspruch zwischen der Wirksamkeit der Obliteration und der Unkenntnis ihrer Mechanismen. Sie ist alltäglich und zugleich verborgen. Sie ist überall dort wirksam, wo etwas gelöscht, getilgt, überschrieben oder vergessen gemacht wird. Das zumindest legt ihre etymologische Bedeutung nahe, die wahlweise auf das Lateinische „obliterare“ oder „oblinere“ zurückgeht und dort ein Überschreiben, Auslöschen, Zerfallen oder ein Vergessen bezeichnet. Es gibt hier zunächst eine Verwirrung der Bedeutungs- und Gebrauchsweisen, da im Englischen wie im eingangs erwähnten Zitat die Obliteration mit Zerstörung und absoluter Vernichtung assoziiert wird, während im Französischen die Obliteration den nüchternen Vorgang des Stempelns bezeichnet. Denkt man allerdings an die bürokratische Maschine der Nazis, die mit Stempeln und Listen über Leben und Tod entschieden, so taucht die Obliteration im Assoziationshorizont des Krieges als finstere Negationsfigur atomarer Vernichtung, genozidaler Auslöschung und totaler Herrschaft auf.

In ihren Gebrauchsweisen entfernt sich die Obliteration von dieser vernichtenden Bedeutungsdimension. Sie ist mehr als die bloße handschriftliche Streichung (*rature*) in Manuskripten.³ Trotz einiger Ähnlichkeiten unterscheidet sie sich auch vom Palimpsest, das wesentlich an Sinn und Sprache gebunden bleibt. Der Vorgang des Stempelns erinnert vielmehr an eine Performativität, die mit einem Statuswechsel einhergeht, wobei etwas eine begrenzte Gültigkeit oder Geltung erhält. Die Obliteration erhält damit eine zeitliche Dimension, die etwa auch den Schreibprozess selbst einbezieht: Der französische Ethnograph und Schriftsteller Michel Leiris bezeichnet in einer Passage seiner autoethnographischen Schrift seinen Schreibvorgang als ›biffures‹ (Streichungen) und mit den homophonen ›bifurs‹ (Weggabelungen, Abzwei-

3 Vgl. Almuth Grésillon, „La rature“, in: dies., *La mise en oeuvre: itinéraires génétiques*, Paris: CNRS-Éditions 2008, S. 83-96.

gungen oder Abweichungen). Wie hängen dann die Zeitlichkeit der Obliteration und ihre Ästhetik zusammen?

In den 1970er Jahren hat der Künstler Sacha Sosno (1937–2013) die Obliteration zum Prinzip seiner Kunstpraxis erhoben. Sosnos Kunstwerke sind für die vorliegende Arbeit ein wichtiger Ausgangspunkt, zumal er sich auch in Texten zu seiner Kunst geäußert hat. Für Sosno besteht die Obliteration in einem Spiel von Verstecken und Zeigen, das er auf die Formel bringt: *cacher pour mieux montrer*⁴ – kaschieren, um besser zu zeigen. Die École de Nice um Yves Klein, Jean Tinguely und Arman bilden für Sosno einen zentralen Orientierungspunkt für seine Kunst. In seinem Œuvre bezieht sich Sosno auf bekannte Werke der Kunstgeschichte und obliteriert sie in der Regel durch geometrische Formen, die mal Bereiche auf Fotografien und Malereien verdecken, mal Skulpturen aushöhlen oder ausfüllen. Dies wirkt befremdlich und rätselhaft.

Die Frage, die mich hier interessiert, ist, was diese disparaten Gebrauchsweisen miteinander verbindet, welche Rolle das jeweilige Medium dabei spielt, und wie sich dies beschreiben lässt. Die Obliteration bezeichnet also sowohl eine Praxis als auch ein Konzept. Die Ausgangslage stellt sich dabei paradoxerweise materialreich und materialarm zugleich dar. Denn obgleich die Obliteration vielfältig an Phänomenen ist, wurde vergleichsweise wenig über sie geschrieben. Das erste Anliegen der vorliegenden Arbeit ist es daher, zunächst einmal die disparaten Einsichten zur Obliteration zu versammeln, zu ordnen und schließlich deren Relevanz für die Bild- und Medienwissenschaft aufzuzeigen.

Die vorliegende Arbeit behandelt das Œuvre Sacha Sosnos und berührt die Nachkriegskunst in Frankreich und insbesondere die École de Nice. Es ist aber nicht das Ziel, eine Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts unter der Perspektive der Obliteration aufzuarbeiten und verwandte Kunstpraktiken zu versammeln. So sind beispielsweise nicht alle Übermalungen auch Obliterationen und nicht alle Obliterationen zeigen sich in Form von Überlagerungen von Farben, Material oder Formen. Bevor demnach geklärt werden kann, ob es sich bei einem Kunstwerk um eine Obliteration handelt, bedarf es der Bestimmung einer Obliterationsästhetik.

4 Sacha Sosno, „Il n’y a pas d’images...“, in: ders., *De la perception esthétique*, Nice [u.a.]: Les Editions Ovadia 2011, S. 61.

Dabei nimmt der französisch-jüdische Philosoph Emmanuel Levinas⁵ (1906–1995) eine besondere Rolle ein. Er ist einer der wenigen Philosophen, der sich zur Obliteration geäußert hat. In einem Kunstgespräch mit der französischen Philosophin Françoise Armengaud akzentuiert er dies in knappen Zügen, und nimmt dabei für seine Verhältnisse vergleichsweise affirmativ Bezug auf Fragen zur Kunst.⁶ Dies ist auch deshalb bemerkenswert, weil Levinas für seine Ethik, nicht für seine Ästhetik bekannt ist.

In der Regel wird das gesprochene Wort im Vergleich zum monographischen Werk leichtfertig an den Rand geschoben. Hier, in diesem kurzen Gespräch deutet sich jedoch an, dass Levinas der Kunst die Möglichkeit einer ethischen Intervention zuspricht und die Obliteration mehr ist als eine bloße Streichung und künstlerische Praxis. Dieses Gespräch kann daher gelesen werden als Zeugnis davon, dass die Obliteration im Spannungsverhältnis von Ethik und Ästhetik anzusiedeln ist. Diese wegweisende Einsicht kann für die vorliegende Arbeit kaum überschätzt werden. Obgleich das impulsgebende Zentrum des Buches in einer Kunst liegt, die den Dingen ein Gesicht gibt (Kapitel 2.1), geht es darin aber um ein ikonisches Denken (Kapitel 2.2.). Dass auf diesen Überlegungen aufbauend die Obliteration auch als ein medienphilosophisches Konzept gelesen werden kann, ist die forschungsleitende Hypothese für die gesamte Untersuchung. Dadurch fällt auf überraschende Weise auch ein neues Licht auf das Werk von Levinas selbst. Ihn als Medienphilosophen zu profilieren ist daher das zweite Anliegen der Arbeit.

Für Levinas ist das Werk von Martin Heidegger zeit seines Lebens ein wichtiger Bezugspunkt geblieben. Hier geht es aber nicht darum, eine Ästhetik nach Levinas in Abgrenzung zu Heideggers Ausführungen zur Kunst auszubuchstabieren. Vielmehr geht es darum, die Obliteration als eigenständige Kunstpraxis und als medienphilosophisches Konzept überhaupt erst einmal lesbar zu machen. Gerade in ihrer zeitlichen Dimension stünde die Obliteration etwa in der Nähe von Performativitäten in den Künsten. Aber was für ein Performativitätsbegriff geht mit der Obliteration einher? Handelt es sich um ein dekonstruktives Konzept, das mit Wiederholung, Rekontextualisierung, und der Versetzung von Zeichen arbeitet, oder um ein am Ereignis

5 Beim accent aigu im Namen von „Lévinas“ handelt es sich um eine frankophone Schreibweise. Levinas hat seinen Namen ohne Akzent geschrieben, was ich hier übernehme. Die Variante mit Akzent greife ich nur bei entsprechenden Quellenhinweisen auf.

6 Emmanuel Levinas, *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, übers. v. Johannes Bennke, Jonas Hock, Berlin, Zürich: diaphanes 2019.

orientiertes Konzept, das auf Nichtwiederholbarkeit von Akten aus ist und damit eher Singularitäten meint?⁷ Die generative Seite der Obliteration herauszudestillieren – ohne sie ihrerseits zu obliterieren – ist dabei aus mindestens vier Gründen eine methodische Herausforderung, die schließlich für die vorliegende Arbeit strukturgebend ist.

Erstens ist der Begriff kein Terminus technicus, weder in der Literatur-, Kultur-, Bild- und Medienwissenschaft, noch in der Philosophie. Zudem ist die Quellenlage wie bereits erwähnt recht dünn. Es gibt bisher keine Studie, die die Obliteration außerhalb des engen Rahmens um den Künstler Sacha Sosno und den schmalen Kommentar von Levinas systematisch behandelt hat. Françoise Armengaud, die Sosno und Levinas 1986 miteinander bekannt gemacht hat, schlägt eine semiotische Lesart der Obliteration vor, allerdings bleibt die Bedeutung und Funktion der Obliteration hier noch undeutlich und für die Medientheorie gänzlich unbrauchbar.⁸ Neben der Wandlungsfähigkeit ist eine weitere irritierende Eigenart der Obliteration ihre Unkenntlichkeit: Die Obliteration hat ohne Zweifel negativistische Züge und es gibt gute Gründe dafür, warum die Obliteration bisher wissenschaftlich kaum bearbeitet wurde. Sie entzieht sich einer eindeutigen Systematik und wo sie zum wissenschaftlichen Objekt gemacht wird, droht sie mit wissenschaftlichen Mitteln ihrerseits obliteriert zu werden. Ähnlich wie bei genadelten Exemplaren einer Schmetterlingssammlung zeigt diese weniger die Objektivierung des Untersuchungsgegenstandes als das Ordnungssystem selbst. Es ist ein klassisches epistemologisches Dilemma, dass der Untersuchungsgegenstand bis zu einem gewissen Grad still gestellt werden muss, um überhaupt erforscht werden zu können, wobei man riskiert, darüber Eigenschaften aus dem Blick zu verlieren, die ihn ausmachen.

Zweitens bedarf es einer gewissen Reinigungsarbeit am Begriff. Die Profilierung der Obliteration durch und mit Hilfe der Schriften von Levinas für eine medienphilosophische Lesart ist nicht selbstverständlich. Das Werk von Levinas gehört nicht zum Kanon der Medienwissenschaft und wird in der Regel in der Sozialphilosophie, Theologie und Ethik als Referenz für eine alteritäre Ethik herangezogen. In der Medienwissenschaft wurde dies bisher nur in Ansätzen entweder am Leitmedium der Sprache oder mit Fokus auf dem

7 Dieter Mersch, „Einleitung“, in: Jens Kertscher, ders. (Hg.), *Performativität und Praxis*, München: Fink 2003, S. 9.

8 Françoise Armengaud, *L'art de l'oblitération. Essais et entretiens sur l'œuvre des Sacha Sosno*, Paris: Éditions Kimé 2000.

zentralen Konzept einer alteritären Ethik bei Levinas getan, dem Antlitz oder Gesicht, *le visage*.⁹ Wie wird die Obliteration von Levinas neu kontextualisiert und welche Akzentverschiebung nimmt er vor? Wie steht die Obliteration in Verbindung mit dem Antlitz? Und wenn die Obliteration hier vom Medium der Sprache gelöst wird, wie gelingt dann ihre medienphilosophische Profilierung? Die hier vorgeschlagene Perspektive zielt damit auf eine wegweisende Kritik am medienwissenschaftlichen Kanon und seinen Kategorien und fordert auch gängige Lesarten des Werks von Levinas heraus. Ein ikonisches Denken im Werk von Levinas aufzuzeigen dient zwar dem Argument, stellt aber auch das Werk von Levinas in ein neues Licht.

Drittens schlage ich vor, das Bild als Basismedium der Obliteration aufzugreifen. Bei diesem Registerwechsel von der Sprache zum Bild geht es darum, einen neuen Ansatz für ein Bilddenken zu finden. Bisher nämlich, gibt es keine genuin ikonische Methode in den Bildwissenschaften, zumindest keine, die es erlaubt, Einsichten in die Obliteration zu gewinnen. Die bildwissenschaftliche Forschung hat in den letzten Jahren den Akzent von der Bildontologie (Was ist ein Bild?) auf die Bildpragmatik (Was machen Bilder?) verschoben und dabei den Fokus auf Zeitlichkeit,¹⁰ Negativität,¹¹ und Wissen¹² gelegt. Offen bleibt hier aber die Frage, wie eine genuin ikonische Methode aussähe, die dem Bild als eigenständiges Medium Rechnung trägt und die Spannung zur Sprache nicht auflöst. Dies ist zugleich ein Beispiel dafür, wie fantasieanregend die Obliteration für das Bilddenken ist. Und wie grenzt sich die Obliteration von anderen Bildnegationen ab, wie etwa der Zerstörung von Bildwerken, ihrer ikonoklastischen Übermalung oder Parodierung? Kann das teilweise obliterierte Bild, ein partikulares Zerstören und Vergessen, dem Erinnern dienen? Wenn es in diesem Sinne eine bestimmte Obliterationsästhetik gibt, was sind dann ihre Merkmale und wie lassen sie sich bestimmen? Und wie kann einem absolutem Vergessen entgegengewirkt werden?

9 Sam B. Girgus, „Beyond Ontology: Levinas and the Ethical Frame in Film“, in: *Film-Philosophy* 11, Nr. 2 (2007), S. 88-107, Online unter: <http://www.filmphilosophy.com/2007v11n2/Girgus.pdf> [zuletzt aufgerufen am 13.01.2023].

10 Gottfried Boehm, *Die Sichtbarkeit der Zeit*, Paderborn: Fink 2017.

11 Emmanuel Alloa, „Ikonische Negation. Unter welchen Umständen können Bilder verneinen?“, in: Lars Nowak (Hg.), *Bild und Negativität*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, S. 51-82.

12 Dieter Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen*, Berlin, Zürich: diaphanes 2015.

Viertens besteht in der weiteren Genese der Obliteration selbst zum medienphilosophischen Konzept die Herausforderung darin, eine Sprache für die Obliteration zu finden. Das heißt, wenn die Obliteration einen neuen Aspekt in die Medienwissenschaft einführt, was ist dann der Gewinn für die Medientheorie bzw. Medienphilosophie und welche Fragestellungen und Methoden zeichnen sich darin ab? Werden dadurch mediale Prozesse anders beschreibbar? Und welche Rolle spielen hier jene Kategorien, die in den letzten beiden Dekaden im Zusammenhang medienphilosophischer Überlegungen vor allem im deutschsprachigen Raum von verschiedenen Philosophinnen und Medienwissenschaftlern vorgeschlagen wurden und nicht spannungsfrei zu dem stehen, was international unter *German Media Theory* verstanden wird: *Medi-um*, *Medialität*, *Materialität*, *Performativität* und *Reflexivität*.¹³ Hier besteht die Chance für die Levinasforschung darin, die Dynamik seines Schreibens neu zu perspektivieren und sein Werk anschlussfähig zu machen für Diskussionen in Kunst und Medien. Die Obliteration erscheint dann als eine Negationsfigur mit generativer Kraft, die hier als eine „philosophische Apparatur“¹⁴ in den Blick kommt und von den Werkzeugen des Denkens handelt.

Was aber passiert, wenn die Obliteration selbst zum Ausgangspunkt medienphilosophischen Denkens wird? Es bedarf neuer Formulierungen, neuer Methoden, neuer Unreinheiten an den Begriffen und einer Erweiterung des Gegenstandsbereichs der Medienphilosophie. Wenn etwa in Bezug auf Bildern vom Zeigen oder Sich-Zeigen die Rede ist, handelt es sich dann um ein reines Zeigen oder ist es kompromittiert durch ein Erscheinen? Wenn die Oblitera-

13 Ob weitere Kategorien wie etwa die Operativität auch dazu zählen, soll hier nicht entschieden werden. Georg Christoph Tholen, *Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002. Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, Dieter Mersch, *Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Wilhelm Fink 2002. Lorenz Engell, „Medientheorien der Medien selbst“, in: Jens Schröter (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 2014, S. 207-213. Lorenz Engell, Frank Hartmann, Christiane Voss (Hg.), *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, München: Fink 2013.

14 Philosophische Apparaturen sind „Objekt generierende Reflexionen der geordneten Materie auf sich selbst“, die wirkungsmächtig auf unser Denken einwirken. Vgl. Lorenz Engell, „The Beauty of the Theory of Beauty“, in: Joachim Kipper, Markus Rautzenberg, Mirjam Schaub, Regine Startling (Hg.), *The Beauty of Theory. Zur Ästhetik und Affektökonomie von Theorien*, München: Fink 2013, S. 114. Vgl. Lorenz Engell, „Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur“, in: Stefan Münker, Alexander Roessler, Mike Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt a.M.: Fischer 2003, S. 53-77.

tion eine begrenzte Gültigkeit aufweist und damit Geltungsfragen stellt, was bedeutet dies für die gerade genannten medienwissenschaftlichen Kategorien? Inwiefern gilt damit das Unreine der Begriffe auch für die Medienphilosophie selbst und welchen Status hat das Partikulare im Vergleich zum Universellen und Singulären? Der ethische Impuls dieser Frage zielt sowohl auf das Medium der Medienphilosophie als auch darauf, es zu reflektieren. Mit einer gewissen programmatischen Emphase hat dieser ethische Impuls Eingang in den Untertitel der Arbeit gefunden: *Für eine partikulare Medienphilosophie nach Emmanuel Levinas*.

Die Obliteration erschöpft sich nicht in Negationen und scheint in die Nähe von dekonstruktivistischen Konzepten zu rücken. Auch wenn im Laufe der Arbeit Denkfiguren der Dekonstruktion und Kritischen Theorie anklingen, wie etwa das „désœuvrement“¹⁵ bei Maurice Blanchot und Jean-Luc Nancy oder das „Inoperative“ bei Giorgio Agamben, die „Semelfaktivität“¹⁶ bei Vladimir Jankélévitch, die „Instauration“¹⁷ bei Etienne Souriau oder die „Nichtidentität“¹⁸ bei Theodor W. Adorno so können hier nur Aspekte und Verwandtschaften aufgezeigt werden.

Hier geht es darum, die Obliteration nicht nur als mediale Praxis lesbar zu machen, sondern auch über die metaphorische Verwendung bei Levinas hinaus als medienphilosophisches Konzept produktiv zu machen. Wenn die Obliteration also eine eigene Episteme ausbildet, die in Bezug zum Vergessen und Erinnern steht, dann lässt sich eine wichtige Unterscheidung treffen. Wie ist es möglich zu unterscheiden zwischen dem Vergessen um der Sicherung der eigenen Privilegien willen und dem Vergessen um des Anderen willen? Anders formuliert: Wie lassen sich Destruktionen unterscheiden, die die vorhandene Ordnung der Repräsentationen, Modelle und Denkweisen bewahren, von Zerstörungen eben jener Modelle und Ordnungssysteme? Es ist daher höchst wichtig zu wissen, ob wir nicht von der Obliteration zum Narren gehalten werden. Besteht nicht die Hellsichtigkeit darin, im Angesicht einer

15 Maurice Blanchot, *Der literarische Raum*, Zürich: diaphanes 2012, S. 40. Jean-Luc Nancy, *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart: Edition Schwarz 1988. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 72.

16 Vladimir Jankélévitch, *Das Ich-weiß-nicht-was und das Beinahe-Nichts*, Wien: turia + kant 2010, S. 143, 249.

17 Etienne Souriau, *Die verschiedenen Modi der Existenz*, Lüneburg: Meson Press 2015.

18 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 18.

Welt, in der sich allein im letzten Jahrzehnt ein Bündel an Destruktionskräften weiter beschleunigt hat, unterscheiden zu können zwischen einer dunklen Destruktion um der Zerstörung von Andersartigkeit willen und einer helleren Destruktion um der Zukunft für nachfolgende Generationen willen?

Steht die Obliteration daher kontraintuitiv im Dienste einer noch näher zu beschreibenden Zukunft in der Gegenwart und gerade nicht im Dienste der Vergangenheit? Wie lässt sich trotz aller Negation diese positive, affirmative Seite der Obliteration, die sich hier abzeichnet, beschreiben? Und wenn die Obliteration im Alltäglichen anzusiedeln ist, wo sie verborgen und wirksam zugleich ist, wie ist dann eine Sensibilität möglich, die sich weder von jenen Destruktionskräften in die Irre führen noch von einem Moralismus leiten ließe? Führt also die Obliteration ausgehend von einer ethischen Perspektive auf eine Politik von Entscheidungen und Unterscheidungen hinaus, die medienästhetische Praktiken an die Möglichkeit einer Zukunftshoffnung koppelt?



1. Cacher pour mieux montrer



Alles, was wir geliebt haben, ist verloren
gegangen: Wir sind in einer Wüste... Vor uns
steht ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund!

Kasimir Malewitsch

Urszenen der Obliteration

Eine der Urszenen der Obliteration ist vom französischen Künstler Sacha Sosno als Anekdote überliefert. In seinen zahlreichen Interviews variiert er die Darstellung jenes Abends im Jahre 1971 immer wieder, diese Beschreibung aber sticht in ihrer Plastizität heraus.

Ich war im Kino, rue du Dragon in Paris. In der Pause spielte ich mit einem Marker auf Pressefotos, um mir die Zeit zu vertreiben. Es war, glaube ich, eine Ausgabe von *Libération*. Während ich gewisse Teile des Bildes durchstrich, sah ich, dass etwas ganz anderes passierte. Sobald ich zu Hause war, suchte ich meine Schwarz-Weiß-Abzüge heraus, die ich in Biafra angefertigt hatte, und kaschierte sie, um einige Partien zu verdecken. Ich möchte nicht sagen, dass ich eine Eingebung hatte, das wäre zu viel. Aber an jenem Tag habe ich wirklich meine eigene Sprache entdeckt.¹

In Interviews reichert Sosno diese Urszene der Obliteration mit einigen Details an: Er habe die Fotografie, „mechanisch und gedankenlos“ überstrichen, während es sich bei der Fotografie, um diejenige eines befreundeten Fotojournalisten gehandelt und das Motiv eines Kriegsgebietes gezeigt habe.² In einer anderen Variante dieser Anekdote waren gar sein Künstlerfreund Arman mit seiner Frau Corice dabei.³ Während er also gedankenlos vor dem Kino in ei-

1 Sacha Sosno zitiert nach Franck Leclerc, „interview no 13 Sacha Sosno artist“, in: Ralph Hutchings, *L'École de Nice. Paroles d'artistes*, Paris: Verlhac Editions 2010, S. 372.

2 Françoise Armengaud, „Comment écrire une biographie d'artiste: Sacha Sosno et L'art d'obliteration“, in: *Marges* 7 (2008), S. 94.

3 Gilbert Perle, „Obliteration“, in: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice (Hg.), *Sosno. Obliteration: peinture, sculpture*, Nizza: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice 2001, S. 9. Vgl. auch das Zitat von Mascha Sosno in Tanja Stojanov,

ner Bewegungsbildpause spielerisch eine Fotografie mit Gewaltdarstellungen bekritzelte, ereignete sich der Urmoment seiner künstlerischen Sprachfindung. Während der Pause montiert er seinen eigenen Film, indem er das Bild durchstreicht und es damit seinerseits in Bewegung versetzt und es in ein Kippbild, in ein dialektisches Spiel von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, An- und Abwesenheit überführt.

Arman ist der erste, der ihn ermutigt, dieses Konzept auszuarbeiten und der gedankenlosen Kritzelei nachzuspüren. Tatsächlich nämlich steht im Zentrum der sosnoschen Obliteration ein ikonoklastischer Akt, der die Bedeutung des Bildes konvertiert oder den Sinn ganz auslöscht. Weitere Plausibilität erhält dieser ikonoklastische Akt durch seine zwei Jahre zuvor erschienene Publikation über Biafra, einem Bildband mit einer schmalen Textsammlung mit prominenten Autoren.⁴ In Biafra wird er Zeuge eines Bürgerkriegs, mit Hungersnöten, Massakern, Folter- und Bombenopfern durch Luftangriffe, sowie hungernden Kindern. Die Publikation ist als Appell an die Mitmenschlichkeit angelegt und schwankt zwischen ikonophilem Glauben an die Bildwirksamkeit der Repräsentation von Elend und Gewalt und der gleichzeitigen Skepsis gegenüber der Wirkung des Sensationscharakters ihrer Motive. Wenn er also ins Zentrum seiner obliterierenden Bildpraxis Darstellungen von Gewalt setzt, die ihrerseits mit einer Geste ikonischer Gewalt verdeckt oder zensiert werden, dann steht am Beginn seiner Praxis eine Frage an das Medium Bild: Wie kann der Spektakelcharakter des Bildes gestört und die Betrachterin auf andere Weise in das Bild involviert werden (Abb. 1)?

Wie die folgenden etymologischen Bedeutungen zeigen, ist es keineswegs selbstverständlich, dass der Begriff der Obliteration mit einer solchen ikonoklastischen Bildpraxis in Verbindung gebracht wird. Weder in den mündlichen und schriftlichen Äußerungen von Sosno, noch in kritischen Kommentaren zu seinem Werk sind zu dieser Vermählung von Praxis und Begriff konkrete Aussagen zu finden. Auch im französischen Sprachgebrauch verbindet sich der Begriff nicht ohne Weiteres mit Sosnos Praxis.

Dass es sich bei dieser Vermählung um einen arbiträren Akt handelt, macht der Philosoph Philippe Lacoue-Labarthe in einer andere Urszene der

„Sacha Sosno. L'Architecture Sculptée“, in: cotemagazine, Nr. 227, oct–nov 2014, S. 50. Online unter: <http://www.archicote.com/wp-content/uploads/2015/04/COTE-Magazine-n%C2%B0227.pdf> [zuletzt aufgerufen am 27.08.2023].

4 Alexandre Sosnowsky, *Biafra: proximité de la mort, continuité de la vie*, Paris: Fayard 1969.

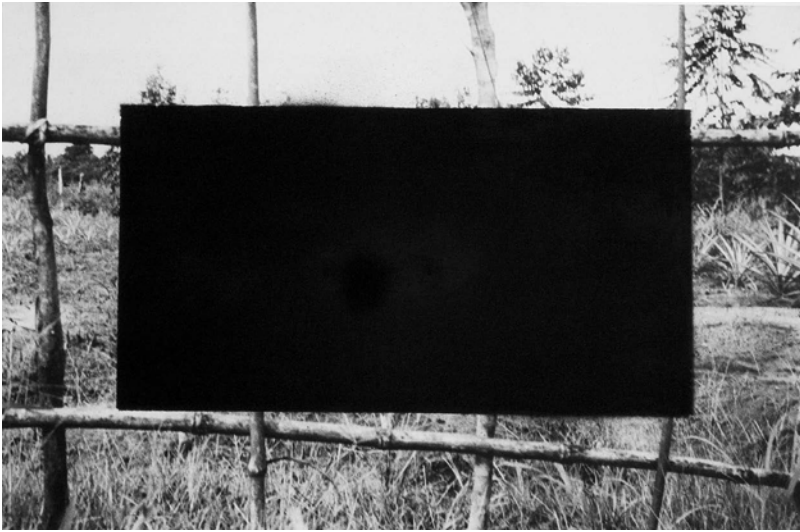


Abb. 1: Sacha Sosno, *Chant Africain*, 1972.

Obliteration deutlich, die er am Übergang von Denken und Sprache ansiedelt und als „List der Ent-fernung“ bezeichnet (Kapitel 1.3.4). Das wiederum macht die Obliteration für die Medientheorie interessant. Denn dann beschreibt die Obliteration nicht nur eine Praxis, sondern einen Vorgang im Herzen der Medialität. Als Konzept handelt die Obliteration dann von den Instrumenten des Denkens. Und wenn die Obliteration von Levinas als Konzept zwischen Ethik und Ästhetik nobilitiert wird, wie ich noch zeigen werde, dann steht für ihn in der Kunst mehr auf dem Spiel als der Genuss und das Schöne (Kapitel 2.2). Und wenn die Obliteration hier in den Kontext der Medienphilosophie gestellt wird, dann ist dies eine Urszene ganz eigener Art, wenn dabei bestehende Kategorien, Konzepte und Methoden der Medienwissenschaft neu perspektiviert werden.

Nach einer ersten etymologischen Annäherung werde ich Sosnos Arbeiten kunsthistorisch kontextualisieren und durch seine Verbindung zur École de Nice plausibel machen, warum der Begriff der Obliteration – obgleich arbiträr – eine naheliegende Wahl für Sosno gewesen ist. Im weiteren Verlauf interessieren mich dann insbesondere die bild- und medienphilosophischen Implikationen seiner Obliterationspraxis.

1.1 Etymologie der Obliteration

28

Die Suche nach den verschiedenen Bedeutungsdimensionen der Obliteration gleicht einem kriminalistischen Spiel. Überraschend ist zunächst, dass der Begriff in zahlreichen deutschen Sprachlexika gar nicht geführt wird, und wo sich doch Einträge zur Obliteration finden, irritiert das Bedeutungsspektrum. So wird zumeist auf die ökonomisch-juristische Bedeutung der „Tilgung“ oder auf die medizinische Bedeutung der „Verstopfung von Hohlräumen“ hingewiesen.⁵ Konsultiert man weitere Wörterbücher, so finden sich zwei Wortursprünge: zum einen geht Obliteration auf das Lateinische „oblinere“ zurück und bedeutet „beschmieren; verstopfen.“⁶ Das Partizip Perfekt „oblitus“ führt schließlich zur Nominalbildung „Obliteration“ mit der entsprechenden Bedeutung von Verstopfung. Zum anderen entsteht Obliteration aus dem Lateinischen „oblitterare“ oder „obliterare“ und hebt auf die Bedeutungsdimension von „überstreichen, auslöschen“ ab, was in der Nominalform auch auf das Gedächtnis bezogen wird, und „das Vergessen“ bezeichnet.⁷

Etymologisch betrachtet setzt sich Obliteration aus dem lateinischen Präfix ›ob‹ und dem Suffix ›littera‹ zusammen. ›Ob‹ bezeichnet einerseits einen räumlichen Widerstand andererseits im übertragenen Sinne auch einen Widerstand, der sich gegen bestimmte Zwecke richtet. Dabei nimmt das ›ob‹ als Richtungsangabe insbesondere konfrontativen Charakter an: „entgegen“, „gegenüber, vor“⁸, aber auch „nach ... hin“, „gegen“ im Sinne einer Hinführung zu einem Ort.⁹ Im übertragenen Sinne dieses Gegenübers ist „in Ansehung, hinsichtlich“ eines Zwecks auch ein Interesse gemeint und zwar „sowohl die äußere Veranlassung als den inneren Beweggrund bezeichnend“¹⁰. Im Hinblick auf eine solche zielgerichtete Aufmerksamkeit, ist die Überwindung des Hindernisses entscheidend. Das Präfix ›ob‹ markiert also einerseits den Moment

5 Dudenredaktion (Hg.), *Duden. Die deutsche Rechtschreibung*, Berlin: Dudenverlag 2017, Eintrag: „Obliteration“, S. 810. Dudenredaktion (Hg.), *Duden. Das Fremdwörterbuch*, Berlin: Dudenverlag 2015, „Eintrag: Obliteration“, S. 746.

6 Dudenredaktion (Hg.), *Das große Fremdwörterbuch*, Mannheim u.a.: Dudenverlag 2007, Eintrag: „obliterans“, S. 950.

7 Ebd.

8 Hermann Menge, *Langenscheidts Großwörterbuch Lateinisch. Teil 1 Lateinisch-Deutsch*, Berlin, München, Wien, Zürich: Langenscheidt 1977, Eintrag: „ob“, S. 511.

9 Karl Ernst Georges, *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, Basel: Benno Schwabe & Co. Verlag 1962, Eintrag: „ob“, S. 1235.

10 Menge, *Langenscheidts Grosswörterbuch Lateinisch*, a.a.O., Eintrag: „ob“, S. 511.

einer Konfrontation mit einem Hindernis, andererseits den Umgang mit einem solchen Hemmnis: Dieses widerständige Element im Präfix ›ob‹ bleibt in einer Reihe von Wortbildungen, die zum Teil klanglich assimiliert sind, latent vorhanden: Obstruktion, Offensive, Offizier, Okkasion, Opposition, Opus, Operation, Objekt.¹¹ So wird etwa ein Objekt oder eine Obstruktion durch eine Operation aus dem Weg geräumt. Der militärisch-aggressive Charakter klingt etwa in ›offensiv‹ oder Offizier an und weist damit auf jenes Gewaltmoment hin, das Sosno am Ursprung der Obliteration verortet.

Mit dem Suffix ›litéra‹, das auf das lateinische ›littera‹ zurückgeht, ist die ganze Bandbreite sprachlicher Äußerungen aufgerufen, insbesondere in Form des geschriebenen Wortes, dem Text, der Schrift.¹² Die Zusammenführung von Präfix und Suffix bringt also ein widerständiges Element mit der Schrift und dem Schreiben zusammen. Buchstäblich übertragen bezeichnet die Obliteration also eine Art ›Gegenschrift‹, ›Überschreiben mit oder von Schrift‹ oder der ›Auslöschung von Schrift‹. So geben denn einige Lexika auch „ausstreichen oder abschaffen“¹³ als Sinnebene für das Lateinische ›oblitterare‹ an, dessen Doppel-T durch Aphärese in der Nominalform getilgt und zu obliteration mit einfachem „t“ wird – eine linguistische Form der Obliteration.

Abgesehen davon, dass sich innerhalb der Begriffsbildung der Obliteration solche linguistischen Formen der Obliteration finden, bleibt aber unklar, *was* ausgestrichen wird oder *wogegen* sich das Streichen von Schrift eigentlich richtet: Gegen bereits Geschriebenes? Gegen Sinnngese? Gegen die Leser:innen? Gegen etwas der Schrift Äußerliches? Wichtig ist hier, den Verbalcharakter des Obliterierens und drei zentrale Operationen festzuhalten: das Überschreiben, Auslöschen und Widerstehen.

11 Vgl. die Assimilationsformen in Elmar Seebold, Eintrag: „ob-“, in: ders. (Hg.), *Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin, Boston: de Gruyter 2011, S. 663.

12 WAHRIG *Herkunftswörterbuch*, Gütersloh, München: wissenmedia 2009, „Eintrag: Obliteration“, S. 597.

13 Johann-Heinrich Zedler, Eintrag: „oblitterare“, in: ders., *Großes vollständiges Universal-Lexikon*. Band 25, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1982, S. 230.

1.1.1 Überschreiben

30

Die Bedeutung von ‚überschreiben‘ und ‚überstreichen‘ ist in gleich mehreren Disziplinen und Alltagspraktiken anzutreffen. In enger Anlehnung an das Medium der Schrift bezeichnet Obliteration in einer selbstreflexiven Wendung im Französischen auch eine ‚Unlesbarmachung‘ (*rendre illisible*) und ‚Unverständlichkeit‘ (*incompréhensible*), die mit dem Gewicht, der Bürde oder Ablagerung durch die Streichung einhergeht (*le charger de ratures*)¹⁴ bis hin zur kompletten Auslöschung der Buchstaben und des Sinns (*effacer la lettre*).¹⁵ Auch hier klingen die anderen beiden Dimensionen der Obliteration an: das Hindernis in Form der Unlesbarkeit und die Auslöschung in Form der Buchstabentilgung und Sinnentleerung. Im literaturwissenschaftlichen Kontext werden handschriftliche Manuskripte, die solche Streichungen beispielsweise in Form von Korrekturen mittels Durchstreichen, Ausradieren, Ergänzung aufweisen unter dem Begriff der ›rature‹, der Streichung diskutiert.¹⁶ All diesen Fällen der teilweisen Vernichtung, der Kassation von Schriftstücken, Akten und Urkunden, „ist gemein, dass sich die Zerstörungsabsicht gegen den abstrakten Textinhalt richtet, das Geschriebene selbst jedoch weitgehend lesbar und der Textträger im Großen und Ganzen unbeschädigt bleibt.“¹⁷

Der Obliteration im Sinne der Überschreibung kommen damit zwei zentrale Bedeutungsdimensionen zu: zum einen der Akt des Durchstreichens, die Tilgung, und zum anderen der Akt des Wiederlesbarmachens, das gemäß einer Spurensuche den Indizien folgt.

14 Alain Rey (Hg.), *[Lehm - Réajuster]. Dictionnaire culturel en langue française*, Paris: Dictionnaire le Robert 2006, S. 1055.

15 Larousse (Hg.), *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris: Éditions Larousse 2011, Eintrag: „oblitérer“, S. 672.

16 Vgl. Grésillon, „La rature“, a.a.O.

17 Carina Kühne-Wespi, Klaus Oschema, Joachim Friedrich Quack, „Zerstörung von Geschriebenem. Für eine Phänomenologie des Beschädigens und Vernichtens“, in: dies., *Zerstörung von Geschriebenem: Historische und transkulturelle Perspektiven*, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 28.

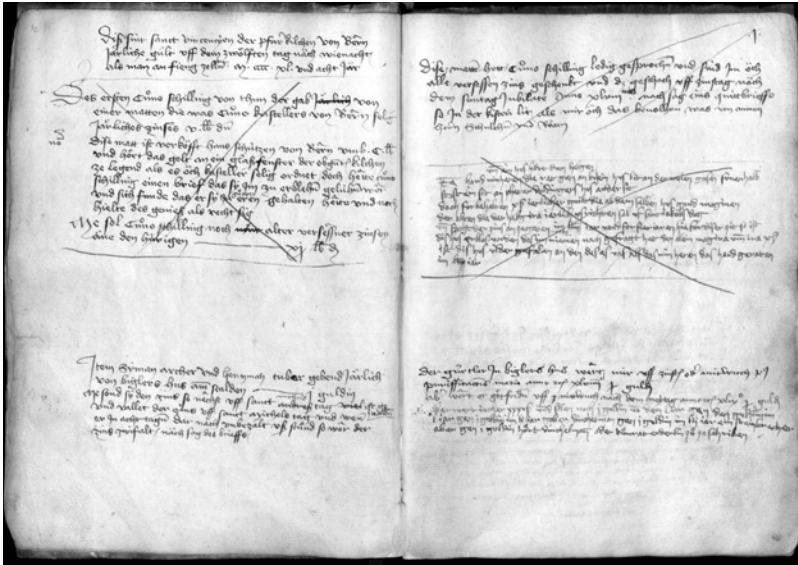


Abb. 2: Schuldbuch der St. Vinzenzkirche (1448-1475), Folie 1r und 1v, Stadtarchiv Bern, Signatur: SAB_A_4_1.

a. Tilgen

Die Tilgung bezeichnet in der Buchführung eine Rückzahlung an Schulden, die im Schuldbuch „durch die Streichung als erledigt markiert“¹⁸ werden. Das Tilgen bezeichnet also keineswegs die spurlose Löschung von Akten, sondern das sichtbare (handschriftliche) Streichen von Buchhaltungseinträgen, bei dem das Gestrichene zwar weiterhin lesbar, aber ökonomisch getilgt und juristisch beigelegt ist (Abb. 2). Das Streichen richtet sich hier an den Schuldvertrag und -betrag, der im Akt des Streichens als erledigt markiert und damit ad acta gelegt wird. Die Schuld ist überwunden, sie ist getilgt und als solche weiterhin les- und nachweisbar. Die Lesbarkeit des Tilgens ist beispielsweise in Fällen relevant, wo der Gläubiger Ansprüche geltend machen möchte, die bereits getilgt wurden. In diesem Falle weist das Schuldbuch die Schuld als getilgt aus.

¹⁸ Isabelle Schürch, „Schulden sammeln und Ordnung schaffen“, in: *Berner Zeitschrift für Geschichte* 79 (2017), Nr. 2, S. 29.

In der französischen Alltagssprache unterhält die Obliteration eine enge Beziehung zum Postwesen: Insbesondere in der Philatelie hat sich eine ökonomisch-juristische Bedeutung der Obliteration erhalten. Hier bezeichnet die Obliteration den Vorgang des Stempelns einer Briefmarke. In den kunstkritischen Aufsätzen zu Sosno ist dies die häufigste Bedeutungsebene, die aufgerufen wird.¹⁹ Bei ›timbre oblitéré‹ handelt es sich um eine abgestempelte Briefmarke, die durch Auftragung eines Stempelabdrucks annulliert und damit keiner zweiten Nutzung zugeführt werden kann (Abb. 3).²⁰ Bei diesem alltäglichen und vermeintlich trivialen Vorgang handelt es sich also um einen Akt, bei dem durch den Stempelabdruck ein Validierungsprozess durchlaufen wird, mit dem ein Statuswechsel einhergeht: Die Marke wird auf ihre Gültigkeit geprüft, durch Stempelabdruck legitimiert, auf ihren entsprechenden Wert geprüft und bei erfolgreicher Validierung zugleich annulliert. Damit wird sichergestellt, dass die Briefmarke nur einmal zirkuliert. Sie dient also nur einmal, ist abgenutzt und wird ausrangiert, bestenfalls landet sie bei Sammlern oder Philatelisten. Der einmalige Vorgang des Stempelns hat aber neben den ökonomisch-juristischen auch machtpolitische Implikationen: In einer an Foucault angelehnten Lektüre kann der Stempelabdruck auch als Einschreibung einer politischen und ökonomischen Macht gelesen werden. Der Stempelabdruck aktualisiert die unternehmerische Legitimierung oder Autorisierung einer Staatsmacht. Historisch betrachtet rufen die niedrigen Portogebühren im 18. Jahrhundert eine Existenz-Technik ins Leben, die die zirkulierenden Diskurse allererst hervorbringt. Das Porto produziert einerseits also eine bürgerliche Gesellschaft,²¹ andererseits wird an ihm durch Motiv und Stempel das Monopol der Staatsmacht sichtbar. Bemerkbar wird dies insbesondere dann, wenn diese Machtinstanzen nicht mehr existieren: Ein nicht unbedeutender Teil der Faszination an Briefmarkensammlungen geht von Motiven ferner Länder aus, die längst nicht mehr existieren, mit Stempeldaten von längst vergangenen Zeiten durch Autorisierungsinstanzen,

19 Vgl. Maryse Tissinié, „L'Acting comme manifeste d'une altérité oblitérée“, in: *Revue ADIRE* 17 (2001), S. 83-123; Pierre Restany: „Le chant d'oblitération“, in: ders., Michel Thévoz (Hg.), *Sosno*, Paris: Éditions de la différence 1992, S. 49-67; Marcel Paquet, „La transparence dans l'œuvre de Sosno (Essai sur l'oblitération de l'homme)“, in: ders., *Plein Air. Sculptures monumentales de Sosno*, Nizza: Z'Éditions 1998, S. 1-7.

20 Rey (Hg.), *[Lehm - Réajuster]*, a.a.O., S. 1056.

21 Vgl. Bernhard Siegert, *Relais. Geschichte der Literatur als Epoche der Post 1751-1913*, Berlin: Brinkmann & Bose 1993, S. 64-66.

1. CACHER POUR MIEUX MONTRER



33

Abb. 3: Gestempelte Briefmarken.



Abb. 4: Ticket des öffentlichen Nahverkehrs in Wien.

die ihr Monopol oder ihre Existenz längst eingebüßt haben.²² So wird an den abgestempelten Briefmarken im historischen Kontrast mit einer vergangenen Gegenwart nicht nur ein weiterer Statuswechsel sichtbar, sondern auch die zeitliche Dimension der Obliteration.

Bei diesem Prozess gewinnen allerdings die Briefmarken durch die Stempelmarkierungen (*cachet d'oblitération*) einen eigenen ästhetischen Wert und können in Briefmarkensammlungen (*collection d'oblitération*) sogar einen erheblichen ökonomischen Wert bilden. Die Obliteration macht dieses simple, aber wirkungsvolle ökonomisch-juristische Prinzip sichtbar und es begegnet einem in öffentlichen Verkehrssystemen und überall dort, wo Zugänge kontrolliert werden: in Institutionen wie Kinos, Theatern, Bibliotheken, Schließfächern oder hochgesicherten Laborräumen. „Identify yourself!“, „Passports!“, „Tickets, please!“, „May I see your invitation card?“ Bis heute findet sich auf einigen Tickets des öffentlichen Nahverkehrs die höfliche, aber verbindliche Aufforderung: *Veuillez oblitérer* (Abb. 4).

In diesem Sinne bezeichnet die Obliteration nicht nur, dass ein Hindernis vorliegt, sondern auch die Art und Weise, wie der Schwellenmoment der Verifizierung vonstattengeht. Wird das Ticket eingerissen, perforiert oder ein Segment abgetrennt? Stempel, Riss, Aufdruck, Lochung oder andere Perforationen, haben ihren eigenen ästhetischen Wert, der hier wesentlich an das Medium Papier gebunden ist. Ökonomisch-juristische Verfahren des Legitimierens, Validierens und Annullierens und technische Prozesse des Formulierens und Distribuierens, sowie ästhetische Praktiken des Tilgens und Rezipierens sind also Teil der Wertschöpfungskette der Obliteration.

b. Decodieren

Neben dieser öffentlichen Zirkulation geht es in anderen Wissensbereichen um die bedeutungstiftende Methode: In der forensischen Anthropologie bezeichnet die *Maxillary Suture Obliteration Method* ein Verfahren zur Bestimmung des Skelettalters zum Zeitpunkt des Todes.²³ Die Methode basiert auf

22 Vgl. Martin Fontius, „Post und Brief“, in: Hans-Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 272.

23 Robert Walter Mann, „Maxillary Suture Obliteration: A Method for Estimating Skeletal Age.“ Master's Thesis, University of Tennessee, 1987. Online unter: <https://tra->



Abb. 5: Maxillary Suture Obliteration Method. „Suture closure at obelion (see text): (a) open; (b) minimal; (c) significant; (d) obliterated. (The location of the parietal foramen on b and c are darkened by pencil marks.) Photos by Julie R. Angel; specimens courtesy of the University of New Mexico-Albuquerque, Maxwell Museum of Anthropology, #103, #176; and of the State of New Mexico, Office of the Medical Investigator.“ Steven N. Byers, *Introduction to Forensic Anthropology*, London: Routledge 2017, S. 396.

der Untersuchung von Nähten des Oberkieferknochens zu benachbarten Gesichtsknochen, wobei insbesondere der Grad der Sichtbarkeit dieser Nähte ein Anzeichen des Alters gibt. Je weiter die Nähte verwachsen und damit nicht mehr sichtbar sind, desto fortgeschrittener ist das Alter des (menschlichen) Skeletts. Wegen der zunehmenden Verwachsung – und damit Verwischung der Spuren der Naht – nimmt ab einem bestimmten Grad die Genauigkeit der Altersbestimmung wieder ab. Obliteration bezeichnet hier also den Grad einer nicht mehr sichtbaren Naht („Obliteration was defined as any portion of a suture no longer visible.“)²⁴ (Abb. 5).

In der kriminalistischen Forensik bezeichnet Obliteration das Decodieren und Dechiffrieren von Handschriften, Geheimsprachen oder Seriennummern (etwa von Waffen). Dabei fächert die Forensik die spezifischen Operationen der Obliterationen auf: überschreiben, ergänzen, verschleifen, abreiben, abschürfen, wegätzen, abschlagen etc. So werden beispielsweise mittels chemisch-physikalischer Ätzung Handschriften wieder lesbar gemacht oder abgeschliffene Seriennummern von Handfeuerwaffen wieder rekonstruiert. Dabei bezeichnet Obliteration sowohl die Unlesbarkeit, als auch den gegenteiligen Prozess der Wiederlesbarmachung und Wiederherstellung von ausgelöschten und unverfügbar gemachten Spuren.²⁵ Dies ist insofern bemerkenswert, als die Obliteration damit sowohl das unlesbare Beweismittel, das Spuren von Verfall trägt, bezeichnet, als auch den Prozess des Wiederherstellens, Wiederlesbarmachens oder Reparierens, und zudem das Ergebnis der Reparatur.

ce.tennessee.edu/utk_gradthes/4142 [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023]. K.L. Gruspier, G. Mullen, „Maxillary Suture Obliteration: A Test of the Mann Method“, in: *Journal of Forensic Sciences* 36 (1991), Nr. 2, S. 512-519. Robert Mann u.a., „Maxillary Suture Obliteration: A Visual Method for Estimating Skeletal Age“, in: *Journal of Forensic Sciences* 36 (1991), Nr. 3, S. 781-191.

24 C. Apostolidou, et al., „Application of the Maxillary Suture Obliteration Method For Estimating Age at Death in Greek Population“, in: *The Open Forensic Science Journal* 4 (2011), S. 15-19.

25 Ranjeet Kumar Nigam, Priyanka Mishra, „Forensic Examination of Obliteration and Alteration of Handwriting in Digital Image Processing“, in: *Malaysian Journal of Forensic Sciences* 2 (2011), Nr. 1, S. 64-66; Ramesh Kumar Pandey, Mahipal Singh Sankhla, Rajeev Kumar, „Forensic Investigation of Suspected Document for Alteration, Erasures & Obliteration“, in: *Galore International Journal of Applied Sciences and Humanities* 2 (2018), Nr. 1, S. 46-50, Online unter: http://gijash.com/GIJASH_Vol.2_Issue.1_Jan2018/GIJASH004.pdf [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023]; Vgl. Richard S. Treptow, *Handbook of Methods for the Restoration of Obliterated Serial Numbers*, Washington DC: National Aeronautics and Space Administration 1978. Vgl. auch <https://dps.mn.gov/divisions/bca/bca-divisions/forensic-science/Pages/serial-number-restoration.aspx> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].



Abb. 6 & 7: Obliterierte Handschrift und dechiffrierte Handschrift. Drexler Document Laboratory, LLC.

Objekt, Prozess und Produkt sind also in der Obliteration nicht klar voneinander getrennt. Die obliterierte Handschrift ist darin ebenso eingefasst, wie der Prozess ihrer Wiederlesbarmachung und das Ergebnis der Dechiffrierung (Abb. 6 & 7).²⁶

Die Obliteration wird hier erkennbar als eine naturwissenschaftliche Methode, die wesentlich auf kausaler Rekonstruktion, plausiblen Wahrscheinlichkeiten und ihrer Überprüfbarkeit basiert. Reste, Relikte und Ruinen liefern dabei das Zeichenmaterial für Archäologen, Forensiker und Spürhunde, um Kultur- und Sprachräume mit ihrem Glauben, ihren Gewohnheiten und Grundsätzen zu entziffern.

Räumlich betrachtet versammeln sich unter Obliteration sämtliche Operationen der Überschreibung oder Überstreichung. Was hier also besonders hervortritt, sind Spuren als Auftragungen auf Oberflächen, die darüber ihren Charakter und Sinn verlieren oder verändern. So handelt es sich bei beiden forensischen Methoden im Wesentlichen um eine Kulturtechnik des Spurenlesens. Diese methodisch-kognitive Herstellung von Wissen hat Sybille Krämer mit Carlo Ginzburg auch als epistemologisches Indizienparadigma bezeichnet.²⁷ So ist das Motiv, sich überhaupt mit dem Lesen von Spuren oder Reparaturen zu beschäftigen, häufig hermeneutischen Ursprungs: es geht um

²⁶ Vgl. Drexler Document Laboratory, online unter: <https://www.drexdoclab.com/de/deciphering-obliterations.html> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023]

²⁷ Sybille Krämer, „Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur“, in: dies., Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 155-181.

Sinnproduktion.²⁸ Die Obliteration markiert damit sowohl das Auslöschen wie den Wiedergewinn von Sinn. Eine Leitfrage für die hier genannten Verfahren ist: Wie kann das, was einmal gewesen ist, so wiederhergestellt werden, dass es sinnhaft ist? Das Unlesbare, wird wieder lesbar gemacht und damit einem Verständnis zugeführt, das als Indiz rechtswirksame Konsequenzen haben kann. Ob es sich hierbei um das Decodieren von verschlüsselten Nachrichten handelt oder um das Dechiffrieren von Handschriften oder Knochennähten: prinzipiell ähneln sich diese hermeneutischen Verfahren in ihrer Zielsetzung, einen verifizierbaren Sinn zu generieren.

1.1.2 Auslöschen und Zerfallen

Die zweite Bedeutungsdimension der Obliteration im Sinne der Destruktion kann wiederum in eine aktive und eine passive Obliteration unterschieden werden: *Auslöschen* und *Zerfallen*. Dies wird insbesondere in der Verwendungsweise in der Alltagskultur deutlich.

a. Aktive Destruktion: Auslöschen

Bei der *aktiven* Obliteration handelt es sich im englischen Sprachgebrauch um eine umfangreiche Palette an Phänomenen, die auf das destruktive Potential von Vernichtung abheben. Es gibt im Englischen kaum ein stärkeres Wort für totale und absolute Auslöschung.²⁹ Eine solche Destruktion basiert auf einer ursprünglichen Differenz in Form der intentionalen Unterscheidung von Freund und Feind, Eigenem und Fremden, Innerem und Äußerem, Identität und Alterität, ‚Wir‘ und die ‚Anderen‘. Das Ideal der Auslöschung ist eine zielgerichtete Handlung mit Tötungsabsicht, der alle investierten Mittel unterge-

28 Carlo Ginzburg, „Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli - Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst“, in: ders., *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin: Wagenbach 1995, S. 7-44.

29 Vgl. Dictionary, Eintrag: „obliteration“, online unter: <https://www.dictionary.com/browse/obliteration> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

ordnet sind, um sämtliche Widerstände zu überwinden. Der Destruktionswille, der sich in der Obliteration ausdrückt, ist maßlos. Er lässt sich skalieren bis hin Genoziden, der atomaren Zerstörung ganzer Landstriche oder der ökologischen Katastrophe im planetarischen Ausmaß. Der aktive Destruktionswille zeigt das Gewaltmoment dieser ursprünglichen Differenz an. Diese Gewalt richtet sich vornehmlich gegen menschliche und tierische Körper, Landschaften, Maschinen und Dinge. Diese aggressive Dimension, in der Hass, Krieg und die Vernichtung des Feindes im Mittelpunkt stehen, ist die vermutlich wirkungsmächtigste Bedeutungsdimension, die Auswirkungen nicht nur für den Sprachgebrauch in der Politik hat, sondern auch für die Metaphernbildung in Literatur, Wissenschaft und Popkultur.

In der Politik ist die Verwendung von „obliteration“ die maximal mögliche Androhung einer totalen Vernichtung des Gegners als Feind.³⁰ Das deutsche Wort „Feindschaft“ geht auf das althochdeutsche ‚fiant‘ oder ‚viant‘ zurück und bedeutet Hass.³¹ Beim Hass ist der Bezug zum Anderen geprägt durch eine intendierte physische oder memoriale Vernichtung.³² So überrascht es nicht, dass die Obliteration titelgebend wird in Computerspielen mit Kriegsszenarien.³³ „Total obliteration“ bezeichnet im Englischen also nicht nur die Vernichtung von Kriegsgerät, sondern die umfassende Eliminierung des Feindes und seiner Lebensgrundlagen und greift auch auf die räumliche Destruktion von Landschaften aus, die entweder durch Bombardierung zerstört, verstrahlt oder durch Industrieinfluss kontaminiert wurden. Im ökologischen Sinne nimmt die Obliteration mit Bezug auf die Zerstörung von Umwelten und das Aussterben von Tierarten eine planetarische Dimension an.³⁴ Obliteration ist in diesem räumlichen Sinne grenzenlos.

30 Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, Berlin: Duncker & Humboldt 2009. Vgl. Julian Borger, Patrick Wintour, 'Trump threatens 'obliteration' after Iran suggests he has a 'mental disorder'', online unter: <https://www.theguardian.com/world/2019/jun/25/trump-iran-rouhani-insults-sanctions-threats> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

31 *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, Eintrag: „Feind“, online unter: <https://www.dwds.de/wb/Feind> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

32 Vgl. Aurel Kolnai, *Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 105f.

33 Vgl. *Sinter Elite 4 – Death Storm Part 3: Obliteration*, online unter: <https://www.microsoft.com/en-us/p/sniper-elite-4-death-storm-part-3-obliteration/c1dqbwdwt53?activetab=pivot:overviewtab> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

34 Vgl. Mathew Fuller, Olga Goriunova, „Devastation“, in: Erich Hörll, James Burton (Hg.), *General Ecology. The New Ecological Paradigm*, London u.a.: Bloomsbury 2017, S. 324.

Über die Vernichtung des Anderen hinaus bezeichnet die Obliteration aber noch viel grundlegender die Tilgung jeglicher Existenzberechtigung. Diese kann auf unterschiedliche Weise abgesprochen werden und ich nenne hier zwei zentrale Formen, die beide die Variante einer ›Politik des Vergessens‹ bezeichnen: dies betrifft einmal die Ausgrenzung aus dem Bereich derjenigen, die Anteil haben beispielsweise an einem Glauben an Gott: So ist in einer der liturgischen Texte der Biblia Sacra Vulgata von einer Exkommunikation aus der Glaubensgemeinschaft die Rede, wenn sich jemand für die Reichtümer, die er angesammelt hat, undankbar gegenüber Gott erweist. Jener wird mit Vergessen bestraft: „Dann er ist vergeblich auf die Welt kommen, und geht hin zur Finsternuß, und sein Nam wird durch Vergessenheit ausgetilget werden.“³⁵ Durch das Löschen des Namens wird der Undankbare aus der Gemeinde der erinnernden Glaubensgemeinschaft ausgeschlossen und das Vergessen zum exkommunizierenden Akt.

Anders als in der religiösen Glaubensgemeinschaft gibt es in der säkularen Bürgergemeinschaft eine äquivalente Form der Ausgrenzung: das Löschen von Erinnerungen oder die Streichung des Namens aus dem kulturellen Gedächtnis. Die „Formen des Vergessens“³⁶ können hierbei sehr verschiedentlich ausfallen und sowohl Menschen als auch Schriften und andere Artefakte betreffen. Angestrebt ist dann nicht die physische Tötung von erklärten Feinden oder missliebigen Zeugen, sondern eine Neuordnung des kanonischen Erinnerns durch Löschung von Inschriften, Archiven und anderen Speichermedien wie Filme oder Festplatten, sowie die Beseitigung all jener Reste, die Hinweise auf frühere Existenzen und Taten geben, und zwar in der Weise ohne dabei Spuren zu hinterlassen. So als ob das, was war, niemals existiert habe.

In der Schriftkultur bezeichnet die *damnatio memoriae* das zumeist „politisch motivierte Ausmeißeln der Namen von bedeutenden Persönlichkeiten, um das Andenken an sie zu schädigen bzw. aus der Welt zu schaffen.“³⁷ Es ist eine feindlich gesinnte Intention, die sich nicht direkt gegen die Person und

Simon Nicholson, „Can technology save the environment? Lessons from Iain M. Banks' Culture series“, in: *Elementa: Science of the Anthropocene* 7, Nr. 40 (2019), S. 11.

35 „frustra enim venit et pergit ad tenebras et oblivione delebitur nomen eius“, in: Biblia Sacra Vulgata, Koh, 6,4., online unter: <https://www.bibelwissenschaft.de/online-bibeln/biblia-sacra-vulgata/lesen-im-bibeltext/bibel/text/lesen/stelle/21/60001/69999/ch/72c8ec9de745fa05ecb11c674b61b7c1/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

36 Aleida Assmann, *Formen des Vergessens*, Göttingen: Wallstein 2016.

37 Kühne-Wespi u.a., „Zerstörung von Geschriebenem“, a.a.O., S. 26.

deren physische Integrität richtet, sondern gegen eine Gedächtniskultur, die sich ihrer erinnert. Ähnlich verhält es sich mit ikonoklastischen Zerstörungen von Kunstwerken, Denkmälern, Gotteshäusern oder ganzen Siedlungen.³⁸ Auch hier zielt deren Zerstörung beispielsweise auf die Tilgung kultureller Andersartigkeit und ihrer Erinnerung, um den eigenen Herrschaftsanspruch auch auf die Geschichte auszudehnen. Im Extremfall geht diese Art der Erzählung mit einer Weltsicht einher, die mit dem absoluten Anspruch der totalen und umfassenden Deutungshoheit über Vergangenes (und Künftiges) auftritt. Harald Weinrich sieht in diesem Zusammenhang den eigentlichen Skandal der Shoah im *Memorizid* an den Juden.³⁹ Die Obliteration greift also nicht nur räumlich und physisch aus, sondern auch imaginär und tritt damit an die Grenze der Vermittelbarkeit. Etwas wird dann unaussprechlich, unvorstellbar oder unerinnerbar. In diesem Falle kann man „nur“ nach (ästhetischen) Formen suchen, damit umzugehen.

Obliteration ist in seiner aktiven Destruktion also mehr als eine physische Beschädigung oder Zerstörung von Geschriebenem. Zwar wird im Sprachgebrauch auf die spurlose Annihilation – die Reduzierung auf ein Nichts, ein Zunichtemachen, eine Vernichtung⁴⁰ – abgehoben, doch auch das Auslöschen hinterlässt Spuren. Es kommt also einem Phantasma gleich, davon zu sprechen, dass es eine absolute Vernichtung bis hin zum totalen Vergessen gibt. Denn jeglicher Beweis wäre zugleich ein Gegenbeweis. Etwas, das auf ein Vergessen hinweist, ruft es in Erinnerung. Die Obliteration bezeichnet damit weder ein bloßes Zerstören noch ein reines Auslöschen.

Unterhalb dieser dominierenden Bedeutungsdimensionen des Auslöschens liegt die Schrift als paradigmatisches Medium der Obliteration. Es geht mir hier in den folgenden Kapiteln darum, in der Diskussion mit einigen künstlerischen Werken diese als Obliterierungen nachzuvollziehen ohne vor der Angst zurückzuschrecken, „sich in den Details der Praktiken zu ver-

38 Für eine Kategorisierung verschiedener ikonoklastischer Gesten hinsichtlich der Intention der Bilderstürmer vgl. Bruno Latour, *Iconoclash. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges?*, Berlin: merve 2002.

39 Harald Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München: Verlag C.H. Beck 2005, S. 232.

40 Vgl. Dudenredaktion (Hg.), *Duden. Wörterbuch*, Eintrag: „annihilieren“, online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/annihilieren> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

lieren [...].⁴¹ Vielmehr geht es darum, danach zu fragen, was diese Kunstwerke umgekehrt über das Konzept aussagen können und wie weit die Schrift als Paradigma der Obliteration trägt.

b. Passive Destruktion: Zerfallen

Die passive Obliteration zielt insbesondere auf die nicht-intentionale Unumkehrbarkeit der Zeit. Dies materialisiert sich zum einen in Formen des Vergessens und zum anderen in Spuren der Abnutzung. So zeigt sich die zeitliche Dimension der kontinuierlichen Abnutzung von materiellen Oberflächen beispielsweise durch Patina, Rost- und Witterungsspuren, wie man es etwa von Moos bedeckten Steinskulpturen her kennt, die den Jahreszeiten ungeschützt ausgesetzt sind („*Sculptures qui s'oblitérent avec le temps.*“).⁴² Die Obliteration geht damit auf die altfranzösische Bedeutung zurück und wird hier zum Sinnbild eines passiven Vorgangs einer Abnutzung durch den Zahn der Zeit. Dieses Sichabnutzen zeigt sich beispielsweise in Form von Abblätterungen, Ablösungen, Abtragungen und Abbrüchen, Splitterspuren und Verwischungen, Verwachsungen und Verwitterungen.

Der britische Empirist John Locke hat diesem natürlichen Verfall in seinem *Essay Concerning Human Understanding* ein Denkmal gesetzt und dabei den Zerfall des Gedächtnisses mit dem Bild vermodernder Grabsteine in Verbindung gebracht.

So sterben die Vorstellungen unserer Jugend, gleich unseren Kindern, oft vor uns, und die Seele gleicht Gräbern, wo, wenn man ihnen nahe tritt, zwar das Erz und der Marmor geblieben ist, aber die Inschrift vor der Zeit verlöscht und die Bildnerei vermodert ist. Die Bilder in unserer Seele sind nur mit schwachen Farben gemalt; wenn sie nicht aufgefrischt werden, erbleichen und verlöschen sie.⁴³

41 Kühne-Wespi u.a., „Zerstörung von Geschriebenem“, a.a.O., S. 9. Der Sammelband führt unterschiedliche Formen von Schriftzerstörung auf, die etwa die Einverleibung von Schrift aus religiösen, magisch-rituellen oder therapeutischen Gründen beschreibt.

42 Rey (Hg.), *[Lehm – Réajuster]*, a.a.O., S. 1055 [Hervorhebung i.O.].

43 John Locke, „Über das Behalten“, in: ders., *Versuch über den menschlichen Verstand*, Berlin: L. Heimann 1872, S. 154. Vgl. in einer jüngeren Ausgabe wird dieser Abschnitt mit „Über die Erinnerung“ betitelt: ders., *Versuch über den menschlichen Verstand*, Hamburg: Meiner 2006, S. 167-174.

Locke ruft damit ein Bild des Gedächtnisses als ein Speicher (repository)⁴⁴ auf, dessen Sicherheitssystem fragwürdige Lücken aufweist. Das Gedächtnis wird hier also beschrieben als ein Ort, der anfällig ist für Zerfall, Zerstreuung und Zersetzung: „[...] so verwischen sich allmählich die Eindrücke, und es bleibt zuletzt nichts übrig.“⁴⁵ In diesem Sinne ist die Obliteration begleitet von einem passiven Vorgang des Verfalls in der Zeit.

Es gibt zahllose Beispiele für Formen des Verfalls von Gedächtnisträgern: So ist der Tintenfraß eine Form der Schriftzersetzung, genauso wie die unsachgemäße Lagerung von Dokumenten deren Trägermaterial durch eine solche nicht-intendierte Zerstörung zerbröseln oder verfaulen. Es können darunter auch chemisch-physikalische Zersetzungsprozesse von instabilen Farben durch UV-Licht verstanden werden, wie es etwa beim sogenannten Berliner Blau der Fall ist. Die Farbe wird seit dem 18. Jahrhundert in der europäischen Malerei verwendet und es ist gerade ihre labile Eigenschaft die innerhalb der Malerei zur Sorge führt und außerhalb der Malerei eine erstaunliche Karriere gemacht hat.⁴⁶ Auch bei abgeblättertem Putz oder kriegszerstörten Ruinen handelt es sich in diesem Sinne um obliterierte Wände, Gebäude und verlassene Städte. Bis hin zu Geisterstädten reicht die Imagination von Szenarien, in denen sich die Natur kulturelle Artefakte wieder zurückerobert hat und ein nostalgisches Amalgam von Natur und Kultur abgibt.⁴⁷ Der restauratorische und denkmalpflegerische Umgang mit solchen Abnutzungen wird kontrovers debattiert, wobei es dabei im Wesentlichen um den Umgang mit dem kulturellen Gedächtnis geht.⁴⁸ Die Obliteration wird hier zum Zahn der Zeit, der „am Leiden der Materie auf ihrem Weg durch die Geschichte“⁴⁹ mitwirkt, am Mörtel nagt und prunkvolle Farben erblassen lässt.

44 John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, Oxford, New York: Oxford University Press 1975, S. 182.

45 Locke, „Über das Behalten“, a.a.O., S. 154.

46 Vgl. Alexander Kraft, *Berliner Blau. Vom frühneuzeitlichen Pigment zum modernen Hightech-Material*, Köln: Lehmanns media 2019.

47 Man denke etwa an die Radierungen von Piranesi, der das antike Rom als romantische Ruinenlandschaft imaginierte. Musée d'art et d'Histoire, Musée Rath (Hg.), *Piranesi. Les Vues de l'imaginaire*, Genf 1990.

48 Cesare Brandi, *Theorie der Restaurierung*, hg. v. ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees, München: Anton Siegl Fachbuchhandlung 2006. Vgl. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C.H. Beck 1992.

49 Paolo d'Angelo, „Eine kurze philosophische Einleitung zur Theorie der Restaurierung von Cesare Brandi“, in: Cesare Brandi, *Theorie der Restaurierung*, a.a.O., S. 17-20.

1.1.3 Widerstehen

44

Die einzige Quelle, die die Obliteration explizit im Sinne ihrer dritten Bedeutung, des Hindernisses und des Widerstands, als Fachbegriff einsetzt, ist die Medizin: Dort bezeichnet Obliteration eine Verwachsung, verknotete Blutgefäße, Gefäßverstopfungen oder gestörte Funktionsabläufe im Organismus durch Fremdkörper, was etwa durch eine Operation getilgt werden kann.⁵⁰

Entgegen der dünnen Quellenlage zum widerständigen Aspekt der Obliteration, lassen sich aber in all den bereits genannten Beispielen Widerständigkeiten aufweisen. Im Falle der passiven Destruktion bei Patina und anderen Verfallsspuren handelt es sich um die Unumkehrbarkeit der Zeit. Die aktive Destruktion hat es mit materiellen Hindernissen zu tun: Körper, Landschaften und Dinge können nicht ohne Weiteres vernichtet werden. Es bedarf eines erheblichen logistischen Aufwands, um ihrer habhaft zu werden.⁵¹ Landschaften können unzugänglich, unwägbar, unübersichtlich und weitläufig sein. Dinge können unhandlich, ungeordnet und verborgen sein. Und Körper kommen in der Regel massenhaft vor, sind dezentral verteilt, können sich wehren, tarnen und verstecken.

Im Falle des Indizes etwa zeigt sich Widerständigkeit in der erst zu entziffernden Spur, die ein zu entschlüsselndes Geheimnis birgt. Sie gilt es, zu decodieren und im Kontext der vorhandenen Informationen zu interpretieren. Im Falle der ökonomischen Tilgung muss die Höhe des Geldbetrages zurückbezahlt und Fristen eingehalten werden, im Falle des Post- und Ticketsystems zudem die Briefmarke und das Ticket im Verbundsystem Gültigkeit besitzen. Im politischen Kontext bedarf es der Zugehörigkeit: ohne Zugehörigkeit gibt es keine politische Teilhabe. Bei Obliterationen im etymologischen Sinne hat man es also immer mit Formen von Widerständigkeit zu tun: mit Unumkehrbarem, Unhintergebarem, Unsichtbarem, Unverständlichem, Unlesbarem, Ungültigem und Unzugehörigem.

★

50 Willibald Pschyrembel, *Pschyrembel Klinisches Wörterbuch*, Berlin: de Gruyter 123-1531959, Eintrag: „Obliteration“, S. 620, vgl. online unter: <https://www.pschyrembel.de/Obliteration/KoFJV/doc/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

51 Vgl. zur Verwicklung von Staat, Industrie, Militär und Bürokratie bei der Judenvernichtung während der Nazidiktatur, Raul Hilberg, *Die Vernichtung der europäischen Juden. Band 1*, Frankfurt a.M.: Fischer ¹⁰2007.

Obliteration bezeichnet damit im etymologischen Sinne einen Prozess der schriftlichen Auslöschung, bei dem Spuren hinterlassen werden. Darüber hinaus zeigt sich aber in der Fach- und Alltagssprache ein breites Bedeutungsspektrum. Es geht nun nicht darum, semantische Ursprünge geltend zu machen oder eine ‚eigentliche Bedeutung‘ zu evozieren. Es geht vielmehr darum, einen Assoziationshorizont aufzuspannen, in dem Aspekte für die weitere Analyse angestimmt werden. Die Etymologie legt zwar nahe, dass die Obliteration an die Schrift als mediales Paradigma gebunden ist. Ihr Bedeutungsspektrum und Phänomenbereich geht aber weit über die Schrift hinaus. Damit ist das Spektrum an Phänomenen erweitert um Tilgungsphänomene im Allgemeinen, seien dies Tötungen von Menschen und ihr Vergessen, die Überwindung von Widerständigkeiten auf dem Weg, diese Ziele zu erreichen, oder seien dies nicht-intendierte Verfallsformen. Beispielsweise haben die drei genannten Operationen der Obliteration eine räumliche und zeitliche Dimension, die sowohl in der Spur als auch im Prozesshaften deutlich wird. Während die Spur einer Obliteration von einem Ereignis in der Vergangenheit zeugt und in die Gegenwart hineinreicht, zeugt sie zugleich auch von einem Statuswechsel des obliterierten Objekts. Ich werde daher in den folgenden Kapiteln zeigen, dass die Obliteration von epistemologischer, ethischer, und politischer Relevanz ist. Im ersten Schritt diskutiere ich die künstlerischen Arbeiten von Sacha Sosno und zeige, dass der Obliteration noch andere Bedeutungen abzugewinnen sind, um schließlich deren medientheoretische Implikationen aufzuzeigen.

1.2 Grand Oblitérateur: Sacha Sosno

46

Sacha Sosno hat seine künstlerische Praxis eng an die Obliteration geknüpft. Anstelle aber Sosno seinerseits einzig unter der Perspektive seines Werkes zu betrachten „als ob die Produktion eben jene die gesamte Aufmerksamkeit und Energie des Künstlers auf sich gezogen und darin erschöpft hätte [...]“⁵², möchte ich hier vielmehr danach fragen, inwiefern die Obliteration über die Obliterationspraxis von Sosno hinausgeht. In der folgenden Darstellung greife ich in loser Folge einige biographische Knotenpunkte von Sosno auf, wobei es nicht um eine historische Erzählung geht, sondern um die Gründe, weshalb Leben und Obliteration häufig miteinander in Verbindung gebracht werden.

1.2.1 Alexandre Sosnowsky

Sacha Sosno wurde als Alexandre Sosnowsky am 18. März 1937 in Riga, Lettland, geboren und entstammte einer Milliardärsfamilie.⁵³ Stärker als die jüdische Identität der Familie wog das kommunistische Engagement des Vaters. In den Wirren des Zweiten Weltkrieges floh die Familie 1941 in die Schweiz,⁵⁴ ließ sich 1945 in Nizza nieder und kaufte ein Apartment im Hôtel de Palais, indem auch der Maler Henri Matisse sein Atelier hatte.⁵⁵ Um Sosno die Integration in Frankreich zu erleichtern, gaben die Eltern anstelle von Riga Marseille als seinen Geburtsort an.⁵⁶ Als Kind lernte Sosno französisch, russisch, englisch, deutsch, spanisch und aufgrund der Kinderfrau auch etwas finnisch.

52 Armengaud, „Comment écrire une biographie d'artiste“, a.a.O., S. 92.

53 Sein Vater war zeitweise der reichste Mann Lettlands und machte sein Vermögen mit einem regionalen Monopol auf Ölpumpen. Die Mutter von Sosno wurde in Nizza geboren, wo die Familie regelmäßig zu Ferientaufenthalten hinfuhr. Vgl. France Delville, *Sosno. Traverse en forme de Fugue*, Nice: Melis Editions 2002, S. 56, 79.

54 Ein Fluchtversuch über die Nordsee scheiterte aufgrund von Seeminengefahr, sodass sich die Familie über den Landweg freikaufen musste. Der Stempel im Pass erhält damit existenzielle Bedeutung. Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 55.

55 Robert Pincus-Witten, „Pages de journal: L'École de Nice, un livre qui manque“, in: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice (Hg.), *Sosno. Obliteration: peinture, sculpture*, Nizza: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice 2001, S. 51.

56 Den Erfolg dieser Strategie bezeugen bis heute Kunstkataloge, die Sosnos Geburtsort mit Marseille angeben. Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 79. Vgl. Restany, „Le chant de l'obliteration“, a.a.O., S. 65. Vgl. Armengaud, *L'art de l'obliteration*, a.a.O., S. 167, FN 1.

Zuhause sprach man französisch.⁵⁷ In frühester Kindheit erlebte Sosno also den Zerfall einer sozialen Ordnung und macht mehrere Verlusterfahrungen: Heimat, Freunde und Verwandte, Hab und Gut, Geld und mit der Zeit auch einige Sprachen.⁵⁸

Unter dem Eindruck des Malstils von Henri Matisse plante Sosno ein Kunststudium, was der Vater strickt ablehnte („in der Familie gibt es keine Farbkleckser“)⁵⁹. Sosno studierte von 1956–1958 in Paris an der *Sciences Po* Rechts- und Politikwissenschaften und war regelmäßiger Besucher der Cinématèque. In seinen filmkritischen Texten zeigt er, dass er mit der *Nouvelle Vague*, sowie mit den Diskussionen in den *Cahiers du Cinéma* um die ästhetischen Genrebrüche mit dem klassischen Hollywoodkino vertraut war.⁶⁰

Nach seinem Studium kehrte er 1958 nach Nizza zurück und machte Bekanntschaft mit Yves Klein, Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle und Armand Fernandez (Arman). Die monochromen Gemälde von Klein veranlassten Sosno dazu, einen Großteil seiner Malereien zu verbrennen, von denen nur wenige die Flammen durch die rettende Hand seiner Mutter überlebten.⁶¹ Mit der Gründung der Zeitschrift *Sud Communications* im Jahre 1961 verfolgte Sosno ein journalistisches Interesse, schrieb über die *École de Nice* und realisierte mehrere Kurzfilme.⁶² Während der Zeit seines Militärdienstes 1962 in Toulouse, fand er auf dem Gelände der Kaserne eine Ansammlung galloromani-

57 Vgl. ebd., S. 81.

58 Der Vater wurde im Laufe seines Lebens drei Mal Milliardär und verlor sein gesamtes Vermögen immer wieder durch die Unbilden der Zeit zwischen 1914 und 1945. Vgl. Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 89. Nicht der Verlust des Vermögens verbitterte den Vater, sondern als ehemaliger Troztkist hat er nie überwunden, dass einflussreiche Persönlichkeiten in Lettland wider besseren Wissens schwiegen und die Gemeinschaft blind gegenüber den Gefahren der Vernichtung durch die Nazis gewesen war. Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 55.

59 Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 81.

60 Sacha Sosnovsky, „Vers un nouveau réalisme cinématographique“, in: *Sud Communications* (Juillet 1961), Nr. 2, S. 4–6.

61 Pincus-Witten, „Pages de journal: L'École de Nice, un livre qui manque“, a.a.O., S. 51. Der Autor vermutet, dass den Flammen womöglich auch Arbeiten zum Opfer fielen, die von seinem Verhältnis zu seinen Eltern, der Flucht aus Lettland über Zürich nach Nizza, zum Exil, und von den Einflüssen, die der Maler Henri Matisse auf ihn hatte, zeugten.

62 Ein Dokumentarfilm über die *École de Nice* (FR, 1960–61) blieb unvollendet und ist verschollen. Vgl. die Filmographie von Sosno in: Ralph Hutchings, *Sosno à ciel ouvert*, Paris: Verlhac Éditions 2013, S. 348. Vgl. Ulrich Krempel, „Vorwort“, in: ders. (Hg.), *Nouveau Réalisme. Revolution des Alltäglichen*, Berlin: Hatje Cantz 2007, S. 344. Sosno drehte von 1969–71 einige Minireportagen für die TV Serie *DimDamDom* mit Daisy de Galard. Vgl. Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 140.

scher Gräber und half bei der archäologischen Arbeit.⁶³ 1963 kehrt er nach Paris zurück und wird Pressefotograf.

Von 1965 bis 1969 arbeitet Sosno als Reportagefotograf in verschiedenen Krisengebieten der Welt. Er dokumentiert den Nordirlandkonflikt, Armut in Bangladesh und die Hungersnot in Biafra, wo er Zeuge von Kriegsoffern und hungernden Kindern wird, aber auch vom Willen der Lokalbevölkerung beeindruckt ist, „unter dieser Todesgefahr“⁶⁴ ein alltägliches Leben zu leben. 1969 publiziert Sosno seine Fotografien aus Biafra als Teil eines Bildessayband.⁶⁵

1971 fertigt Sosno seine ersten Obliterationsarbeiten an, indem er Teile seiner Fotografien aus Biafra übermalt. Er obliteriert auch seinen Namen: Von nun an tritt er nicht mehr unter seinem bürgerlichen Namen Alexandre Sosnowsky in Erscheinung, sondern mit seinem Kürzel Sosno. Auch seine Künstlerfreunde Armand Pierre Fernandez (Arman) und César Baldacchini (César) hatten es so gehalten. Im Jahre 1972 und 1973 fotografiert Sosno deutsche Konzentrationslager und widmet sich Motiven der Kunstgeschichte. Anfang der 1970er Jahre nimmt er an der Wanderausstellung *L'Art Vidéo* teil, in dessen Fahrwasser der Kunstkritiker Bernard Teyssèdre die *L'Art Sociologique* ausruft. Nach ersten Einzelausstellungen in Nizza und San Remo hatte Sosno 1974 seine erste Einzelausstellung in Paris (Galerie Mony Calatchi)⁶⁶ und druckte im Ausstellungskatalog einen Auszug aus Umberto Ecos *Zu einer Semiotik des visuellen Codes*.⁶⁷

Von Sommer 1976 bis Oktober 1979 überquert Sosno gemeinsam mit seiner Frau Mascha auf einem Segelboot den Atlantik bis nach Venezuela, wo sie auf verschiedenen Inseln die meiste Zeit verbringen. In Caracas verkauft Sosno alle seine Bilder, und fasst den Entschluss Skulpturen anzufertigen.⁶⁸ Neben seinen Erlebnissen in Biafra bezeichnet Sosno diese Segelreise als weiteren großen Einschnitt in seinem Leben.⁶⁹ Unfähig nach ihrer Rückkehr in einer Großstadt wie Paris zu leben, ziehen sie nach Nizza. Von ihren Künstlerfreunden fast vergessen, nimmt Mascha Sosno eine Arbeit als Modedesign-

63 Armengaud, *L'art de l'oblitération*, a.a.O., S. 144.

64 Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 59 [Übersetzung v.V.].

65 Sosnowsky, *Biafra*, a.a.O.

66 Vgl. Ralph Hutchings, „expositions personnelles“, in: ders. (Hg.), *Sosno. Vers une intégrale, catalogue raisonné de 1971 à 2005*, Monaco: Foundhaus.sit 2007 [ohne Seitenangabe].

67 Umberto Eco, „Zu einer Semiotik der visuellen Codes“, in: ders., *Einführung in die Semiotik*, München: Fink 1972, S. 195-292

68 Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 127.

69 Ebd. S. 128.

nerin auf und Sosno beginnt seine ersten Skulpturarbeiten. Zunächst widmet er sich noch in der Tradition des Nouveau Réalisme den Industrieobjekten, fertigt aber ab 1979 auf einer Reise nach Indien in Neu-Delhi seine ersten Bronze-Statuen.

1983 werden einige Bronzestatuen von Sosno im *Musée des Beaux Arts Jules Chéret* in Nizza gezeigt. Es folgen Ausstellungen in Nizza (1984) und New York (1985), sowie Reisen nach Lettland, Korea, China, Japan und Ägypten. 1988 werden zwei 26 Meter hohe Statuen in das Élysee-Palace Hotel in Nizza verbaut, er trifft durch Vermittlung von Françoise Armengaud in Paris Emmanuel Levinas und heiratet im gleichen Jahr Mascha Sosno. Sosno interessiert sich immer mehr für die Verbindung von Architektur und Skulptur und entwickelt die „bewohnbare oder bewohnte Skulptur.“⁷⁰ Die bekannteste Arbeit *La Tête Carée* entsteht 2002 neben dem *Musée d'art moderne et d'art contemporain*, beherbergt die Arbeitsräume für die Administration der städtischen Zentralbibliothek Louis Nucéra und ist gesäumt von einem Skulpturengarten, für den Sosno Namensgeber wird (*Jardin Sacha Sosno*). 2013 stirbt Sosno an einem Herzinfarkt in Monaco. Posthum eröffnet seine Frau 2015 *Le Guetteur*, eine 22 Meter hohe bewohnbare Skulptur, die die administrativen Räume für ein Shopping-Center in Cagnes-sur-Mer, einem Nachbarort von Nizza, beherbergt. Armengaud bezeichnet Sosno etwas scherzhaft als „Grand Oblitérateur“⁷¹ und nimmt damit sowohl Bezug auf die immer größer werdenden Obliterationsarbeiten als auch auf ihre facettenreichen Bedeutungen.

1.2.2 Genese der Obliteration

Wie Sosno dazu kam, seine künstlerische Praxis 1971 mit dem Begriff der Obliteration zu benennen, ist bisher weder von der Kunstkritik noch von den philosophischen Kommentaren herausgearbeitet worden. In den anekdotischen Darstellungen scheint es fast so, als ob der Begriff sich gleichfalls wie die Pra-

⁷⁰ Restany, „Le chant de l'oblitération“, a.a.O., S. 54. Vgl. Yves Bayard, „Concept des sculptures monumentales habitées“, in: Musée d'Art moderne et d'Art contemporain (Hg.), *Sosno. Oblitération: peinture, sculpture*, Nizza: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice 2001, S. 158.

⁷¹ Armengaud, *L'art d'oblitération*, a.a.O., S. 96.

xis „gedankenverloren“⁷² eingestellt habe. Auch wenn die Quellen sich im Falle von Sosno zur Heirat von Praxis und Konzept ausschweigen, ist es aber dennoch möglich, neben Spekulationen auch gute Gründe dafür anzuführen, weshalb Sosno auf „die Geste der Streichung und das Visuelle des Verbergens“⁷³ so sensibel reagierte und sich für ihn der Begriff der Obliteration aufdrängte.

a. Das Leben ist schöner als alles

Sosnos Leben und Werk sind eng mit dem Nouveau Réalisme und insbesondere der École de Nice verbunden. Darin spielte er jedoch eine besondere Rolle: Neben Claude Rivière und Pierre Restany war er einer der ersten Kunstkritiker, der bereits 1961 über die École de Nice geschrieben hat.⁷⁴ Erst zehn Jahre später wird er selbst künstlerisch aktiv. Die École de Nice hatte weder eine Theorie, noch gemeinsame Prinzipien oder eine Ideologie, sondern ist vielmehr zu verstehen als lose Gemeinschaft talentierter Künstler:innen am gleichen Ort.⁷⁵ Es war der Kunstkritiker Pierre Restany, der in drei Manifesten zwischen 1960 und 1963 diese Künstler:innen als Nouveau Réalistes bezeichnet hatte. Darunter verstand er das konkrete Eingreifen der Künstler:innen in die Wirklichkeit um die „Verbreitung der Empfindsamkeit jenseits der logischen Grenzen seiner Wahrnehmung“⁷⁶ zu erreichen. Sosno beschreibt die

72 Armengaud, „Comment écrire une biographie d'artiste“, a.a.O., S. 94. Armengaud: *L'art d'oblitération*, a.a.O., S. 145.

73 Armengaud, *L'art d'oblitération*, a.a.O., S. 145.

74 Die beiden Gründungstexte der École de Nice sind: Sacha Sosnovsky, „Tendances du Nouveau Réalisme Niçois“, in: *Sud Communications*, Nr. 1 (Juin 1961), S. 18-22. Claude Rivière, „La Charge Solaire de l'Artiste“, *Combat de la Résistance à la Révolution* (August 22, 1960). Die Zeitschrift wurde von Mitgliedern der Resistance gegründet und von Louis Aragon herausgegeben.

75 Françoise Armengaud zitiert den Galeristen Jacques Matarasso, dies., „Introduction. L'autre côté du ciel“, in: Ralph Hutchings (Hg.), *L'École de Nice. Paroles d'artistes*, Paris: Verlhac Editions 2010, S. 14; vgl. auch Sam Hunter zitiert nach Armengaud, *L'art de l'oblitération*, a.a.O., S. 154.

76 Zitiert nach Krempel (Hg.), *Nouveau Réalisme*, a.a.O., S. 257; Franz. Original: Pierre Restany, „Le Nouveaux Réalistes“, in: Antje Kramer (Hg.), *Les grands manifestes de l'art des XIXe et XXe siècles*, Paris: TTM éditions 2011, S. 194f. Das Zitat findet sich in einer anderen Übersetzung auch bei Pierre Restany: „Die neuen Realisten“, in: Jürgen Harten (Hg.): *Prospect Retrospect. Europa 1946–1976. Katalog anlässlich der Ausstellung Prospect Retrospect*, 20. – 31. Oktober 1976, Bd. 2, übers. v. Schuldt, B. Buchloh, J. Matheson, Köln: König 1976,

ästhetische Ausrichtung der Nouveau Réalistes etwas konkreter: Künstler wie Arman und Jean Tinguely wandten sich den ausrangierten Objekten zu und orientierten sich dabei an den Dadaisten, insbesondere Kurt Schwitters, Hans Arp und Francis Picabia.⁷⁷ Ausgediente Möbel, ausrangierte Autos und andere Gerätschaften wurden zu Skulpturen arrangiert oder – wie im Falle von César – der Schrottpresse übergeben. Die Affichisten rissen übereinander geschichtete Plakate von den Hauswänden, um auf diese Weise eine spontane Form entstehen zu lassen. Mit solchen *Décollages* distanzieren sie sich vom Akt des Malens und Klebens.

Damit tritt Kunst als radikaler Gestus des *anno zero* auf im „Klima kultureller Unter-Information der Nachkriegszeit.“⁷⁸ All diesen ästhetischen Praktiken wohnt ein destruktives oder autodestruktives Element inne, das sich sowohl gegen eine klassische Auffassung einer Kunst des Wahren, Guten, Schönen richtet, wie gegen das Werkhafte der Kunst. Jean Tinguely etwa baute aus Metallschrott eine autodestruktive Skulptur, die im Museum of Modern Art in New York sich selbst zugrunde richtete.⁷⁹

Es stellt damit eine Art sich selbst obliterierende Maschine dar: nutzlos kannibalisiert sie sich selbst. Hingegen weisen die *Décollages* etwa von François Dufrêne auf ikonischer Ebene und in ihrem Hang zum Poetischen einige Ähnlichkeiten mit der Obliteration auf. Als Kunstkritiker wird Sosno Zeuge, wie sich Martial Raysse mit den (Abfall-)Produkten dessen beschäftigt, was die konsumorientierte Popkultur, der auflebende Tourismus an der Côte d'Azur und die allgemeine Amerikanisierung der französischen Nachkriegszeit anspülten. Sosnos enger Künstlerfreund Arman widmete sich in den 1960er Jahren in einer ganzen Reihe von Werken den Bildern von Leid und Vernichtung während des Zweiten Weltkriegs. Auf diese Weise arbeitet er sich daran ab, in der Gegenwart mit Dingen der Vergangenheit konfrontiert zu sein. Dabei errichtet Arman kein Werk der Erinnerung wie ein Archivar, sondern wird zu einer Art Archäologen des Gegenwärtigen.⁸⁰

S. 55. Online unter: <http://gams.uni-graz.at/archive/get/o:reko.rest.1960/sdef:TEI/get> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

77 Sosnovsky, „Tendances du Nouveau Réalisme Niçois“, a.a.O., S. 20.

78 Vgl. Krempel (Hg.), *Nouveau Réalisme*, a.a.O., S. 32.

79 Dass das autodestruktive Kunstwerk eine Bildproduktion anheizt, zeigt der Kurzfilm *Breaking it up at the Museum* (R.: D.A. Pennebaker, USA, 1960).

80 John Gibson Gallery (Hg.), *Arman: Archeologist of the Present*, New York: John Gibson Gallery 1973.

Sacha Sosno sieht, so gibt es der amerikanische Kunstkritiker Robert Pincus-Witten nach einem Gespräch mit ihm wieder, in der École de Nice eine soziale Kunst des Aktivismus und der Sinnstiftung in Abgrenzung zum französischen Formalismus (Support-Surface). Während die Formalisten das Zeichen in seiner ästhetischen Abstraktion betrachtet haben, orientierten sich die Nouveau Réalistes an einer sozialen Nützlichkeit und einem potentiellen gesellschaftlichen Wandel.⁸¹ Kritiker haben der Obliterationskunst daher eine soziale Dimension zugeschrieben.⁸² Geistesverwandt sind hier die beiden Manifeste von 1974 und 1975 zur *L'art sociologique* von Fred Forest, Hervé Fischer und Jean-Paul Thénot. Darin wird eine Kritik der Massenmedien in der Tradition der Frankfurter Schule geübt, und eine demokratische Kunstpraxis angestrebt, die den Commonsense stört und normierte Kommunikationswege subversiv umlenkt.⁸³ Die imaginären Reste des gesellschaftlichen Alltags rücken auch deshalb in den Fokus, weil „die Kommunikations- und Distributionskanäle“⁸⁴ ideologisch verengt seien und eine direkte interpersonelle Kommunikation verhinderten.

So forderte Hervé Fischer in seiner Serie „Hygiene der Meisterwerke“ (1971) programmatisch einen Reinigungsprozess und kritisierte den konsumistischen Blick des Kulturtouristen, indem er verschleierte Videoaufzeichnungen bekannter Malereien zeigte. In der Serie *Hygiène de l'art: la déchirure des oeuvres d'art* (1971/74) druckte Hervé Fischer zeitgenössische Malereien auf Papier aus, riss sie in Stücke und verstaute sie in Plastiksäcken. In einer Arbeit präsentierte Sosno gemeinsam mit den Architekten Yves Bayard und Henri Vidal einen Gegenentwurf zum Umbau des Louvre durch den Architekten I.

81 Pincus-Witten, „Pages de journal: L'École de Nice, un livre qui manque“, a.a.O., S. 52.

82 Robert C. Morgan, „Something about Nothing. Stone Sculptures by Sacha Sosno“, in: Marisa Del Re Gallery (Hg.), *Sacha Sosno. Sculptures en pierre*, New York: Marisa Del Re Gallery 1992 [ohne Seitenangabe].

83 Vgl. Hervé Fischer, Fred Forest und Jean-Paul Thénot, „Manifestes de l'art sociologique“, in: *Journal Le Monde*, 10.10.1974. Online unter: http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/textes_critiques/textes_divers/2manifeste_art_socio_fr.htm#text [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023]. Bernard Teyssède, „L'art sociologique“, in: *Opus International*, Nr. 55 (1975), S. 16-28. Vgl. den hilfreichen Beitrag von Rainer Wick, der die wesentlichen Motive und Ziele der l'art sociologique zusammenfasst, Rainer Wick, „Nicht Kunst, nicht Soziologie: Das Collectif d'art sociologique“, in: *Kunstforum. Schwerpunkt: Kunst als sozialer Prozess*, Nr. 27 (1978), S. 143. Online unter: <https://www.kunstforum.de/artikel/nicht-kunst-nicht-soziologie-das-collectif-dart-sociologique/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

84 Ebd.

1. CACHER POUR MIEUX MONTRER

53



Abb. 8: Sacha Sosno, Yves Bayard, Henri Vidal, *Une Contre-Proposition pour la cour du Grand Louvre*, 1985.



Abb. 9: Sacha Sosno, Yves Bayard, Henri Vidal, *Proposition pour le Métro de Paris*, 1985.

M. Pei. Eine riesige Venus von Milo, deren Torso ausgehöhlt ist, greift nicht nur ein Exponat des Museums auf, sondern stellt es in einer der zentralen Sichtachsen von Paris auf, die vom Louvre über die Champs-Élysées zum Arc de Triomphe bis nach La Défense verläuft (Abb. 8). In einem anderen Projekt schlägt das Trio eine Umgestaltung der Pariser Metro vor (Abb. 9). Es geht in diesen Arbeiten um Manipulation von Bildern in Massenmedien, um eine Kritik an der Konsumkultur und um das Eintragen von Bildern in die Dingwelt.

Als eine der hellstichtigsten Autorinnen zur École de Nice schrieb Claude Rivière in ihrem zweiten Artikel vom räumlichen und technologischen Potential der Objekte und sah in den Werken, dass die Künstlerinnen Zeugnis ablegten von utopischen und dystopischen Momenten.⁸⁵ Hier waren für Sosno die Arbeiten von Yves Klein und Arman richtungsweisend. Arman näherte sich den Objekten nicht mehr „literarisch oder analog“, sondern so „wie sie sind in sich.“⁸⁶ Die Hinwendung zur Archäologie des Alltäglichen einer sozialen Wirklichkeit, wo wir es „mit mindestens fünf- bis sechstausend Jahren an Erinnerung“⁸⁷ zu tun haben und wo die „Konsumenten zum Produzenten von Kunst“⁸⁸ werden können, ist für Sosno der stärkste Impuls der École de Nice, der für ihn auch 30 Jahre später noch gültig blieb.⁸⁹

Eine solche „Hygiene des Sehens“⁹⁰ hat es auf einen radikalen Bruch mit Sehgewohnheiten abgesehen. Die radikale Geste des Verbrennens von Sosnos eigenen Bildern lässt sich dann als Bruch mit einer Auffassung von Kunst lesen, die sich am Figürlichen, an der Komposition, an Perspektivillusionen und damit an Repräsentation orientierte.⁹¹ Aufbauend auf diesem ikonoklastischen Gestus wendet Sosno den Blick auf das Alltägliche und Soziale oder auf das Archäologische, wie etwa im Falle von Werken der Kunstgeschichte.

85 Rosemary O'Neill, *Art and Visual culture on the French Riviera, 1956–1971. The École de Nice*, London, New York: Routledge 2012, S. 97. Claude Rivière, „Langage et Communication“, in: *Sud Communications*, Nr. 1 (1961), S. 23–25.

86 Sosnovsky, „Tendances du Nouveau Réalisme Niçois“, a.a.O., S. 20.

87 Restany, „Le chant d'oblitération“, a.a.O., S. 52.

88 Sosnovsky, „Tendances du Nouveau Réalisme Niçois“, a.a.O., S. 22. Das Zitat ist erneut abgedruckt in: André Giordan, Alain Biancheri (Hg.): *L'École de Nice*, Nizza: Ovidia 2017, S. 44.

89 Sacha Sosno, „Où se trouve l'œuvre d'art“, in: Sacha Sosno, *De la perception esthétique*, Nice u.a.: Les Editions Ovidia 2011, S. 9.

90 Martial Raysse zitiert in Krempel (Hg.), *Nouveau Réalisme*, a.a.O., S. 210.

91 „Für mich war das Monochrome die ultimative Aufgabe: man konnte in der Abstraktion nicht weiter gehen.“ Leclerc, „interview no 13 Sacha Sosno artist“, a.a.O., S. 375. Vgl. auch Giordan, Biancheri (Hg.), *L'École de Nice*, a.a.O., S. 28f.

Auch wenn in den genannten Manifesten das Soziale merkwürdig unklar bleibt und der Algerienkrieg⁹² auch von Sosno in seinen Texten und seiner Kunst nicht thematisiert wurde, so geht von seiner Kritik an den Massenmedien aber ein zentraler Impuls aus: „Die Theorie der École de Nice besagt, dass das Leben schöner ist als alles“, schrieb Sosno 1961 in einem Artikel über den *Nouveau Réalisme*.⁹³ Für Sosno besteht die Aufgabe der Kunst darin, über die Dingwelt hinaus auf Imagination und Leben der Betrachter:innen einzuwirken, um auf diese Weise Ideologiekritik am Fetisch der Warenwelt zu üben und die Urteilskraft zu stärken.

b. Semantische Werkzeuge

Um Urteilskraft zu stärken bedarf es aber einer Sprache. Im Umfeld von Sosno wurden eine Reihe von „semantischen Werkzeugen“ (*outils sémantique*)⁹⁴ verwendet. Arman nannte seine Werke ‚cachets‘, aber auch ‚empreintes‘, ‚combustions‘, ‚coupes‘ und zu seinen bekanntesten Arbeiten gehören die ‚accumulations‘.⁹⁵ Darüber hinaus verwendete César den Begriff der ‚compression‘, Vostell die ‚décollage‘, Jean-Claude Farhi die ‚assemblage‘,⁹⁶ François Dufrêne das ‚palimpsest‘, Alain Jacquet die ‚camouflage‘, Claude Gilli den Begriff ‚coulée‘, Klein das ‚monochrome‘ und ‚vide‘. All diese semantischen Werkzeuge treten im radikalen Gestus einer Eigenständigkeit auf: die ‚in-objectivité‘ (Gegenstandslosigkeit)⁹⁷ des *Schwarzen Quadrats* von Malewitsch löscht alle bisherige Kunst aus, weist auf das Ikonische des Bildes als differenzieren-

92 Niki de Saint Phalles ist eine der wenigen Künstlerinnen, die mit den Schießübungen direkt auf den Algerienkrieg Bezug nimmt. Vgl. zur Ausblendung des Algerienkrieges in der französischen Geschichtsschreibung Benjamin Stora, *Historie de la guerre d'Algérie (1954–1962)*, Paris: La Découverte 2004.

93 Sosnovsky, „Tendances du Nouveau Réalisme Niçois“, a.a.O., S. 20.

94 Restany, „Le chant d'oblitération“, a.a.O., S. 54.

95 Vgl. *Arman Studio*, online unter: <http://www.arman-studio.com/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

96 Vgl. auch die *The Art of Assemblage*, 4.10.–12.11.1961, MOMA New York. Online unter: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1880> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

97 Giordan, Biancheri (Hg.), *L'École de Nice*, a.a.O., S. 28. Vgl. auch Armengaud, „Introduction. L'autre côté du ciel“, a.a.O., S. 20.

des Objekt durch Kontrast, Rahmen und Flächigkeit. Das ‚ready-made‘⁹⁸ von Duchamp weist auf die Objekthaftigkeit von Alltagsgegenständen und die monochromen Bilder von Yves Klein auf die Entleerung des Blicks.

Sosno macht in seinen Interviews immer wieder deutlich, dass Klein und Malewitsch wichtige Orientierungen waren. Arman aber war der wichtigste Weggefährte, der Sosno Ratschläge und Kontakte zu Künstlerinnen und Galeristinnen in den USA gegeben hat.⁹⁹ Sosno bezeichnet diese semantischen Werkzeuge auch als eine Art Klavier, auf dem verschiedene Songs im Visuellen gespielt werden und reiht sich mit seiner Obliteration darin ein.¹⁰⁰ Diese Vielfalt des semantischen Werkzeugkastens hat eine ordnungsstiftende Funktion¹⁰¹ und bezeichnet die Operationen und Praktiken und nicht die Objekthaftigkeit der Kunst. Die Begriffe sind aus *den Praktiken selbst* gewonnen.¹⁰² Jedem semantischen Werkzeug entsprechen bestimmte Operationen mit Vorlieben für soziale, historische und ästhetische Bezugnahmen, sowie für Materialien und deren Aneignung und Umwendung. Dazu zählen etwa Schneiden, Teilen, Stempeln, Verteilen, Sammeln, Anordnen, Explodieren, Komprimieren und andere Praktiken des Vernichtens und Umformens. Von allen semantischen Werkzeugen des *Nouveau Réalisme* steht Sosno den frühen Arbeiten von Arman, den sogenannten ‚cachets‘,¹⁰³ ‚l’empreinte‘ oder auch den ‚l’objet trempé‘ am nächsten (Abb. 10 & 11). In diesen Arbeiten bedeckte Arman die Leinwand in einer wiederholenden Geste fast vollständig mit Stempelabdrücken. Diese Konzentration gleicher Objekte auf einer begrenzten Fläche wird schließlich in seine Akkumulationsarbeiten münden, für die er bekannt ist.

Die hier zusammengetragenen Indizien machen plausibel, warum das Durchstreichen einer Kriegsphotografie mit einem schwarzen Filzstift bei Sosno mehr auslöste als ein gedankenloses Gekritzeln. Vor dem inneren Auge wird

98 Françoise Armengaud, *Titres*, Paris: Meridiens Klincksieck 1988, S. 91.

99 Edouard Valdman, *Le roman de l’École de Nice*, Paris: La Différence 1991, S. 173-179. Armengaud, *L’art d’oblitération*, a.a.O., S. 153. Dies führte auch zur falschen Annahme, dass Sosno ein Epigone Arman sei, vgl. Hutchings, *L’École de Nice*, a.a.O., S. 376.

100 Restany, „Le chant d’oblitération“, a.a.O., S. 54.

101 Seinen Nachlass hat Arman noch zu Lebzeiten als digitales Archiv mit aufgebaut. Dort sind seine Arbeiten nicht chronologisch, sondern nach semantischen Werkzeugen geordnet. Online unter: <https://www.arman-studio.com/index2.html> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

102 Vgl. Gilles Deleuze, Felix Guattari, „Die Begriffspersonen“, in: dies., *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 70ff.

103 Marc Moreau, *Arman. Vue Pris*, Paris: ESFP 2010, S. 29.



Abb. 10:
Arman, *Cachet*, 1954. Stempel-
abdrücke auf Leinwand, 36,8 x
28,9cm,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2023.



Abb. 11:
Arman, *Petit Cachet*, 1957, Tinte
auf Papier, 53 cm x 57 cm,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

Sosno die frühen Stempelarbeiten von Arman gehabt haben, sowie die abgerissenen Plakatwände der Affichisten oder die autodestruktiven Skulpturen von Jean Tinguely. Zudem wird auch deutlicher, warum sich Sosno eine begriffliche Spezifizierung seiner Praxis aufdrängte. Unter dem Eindruck der Nouveau Réalistes und ihren semantischen Werkzeugen, die sich an operativen Begriffen des Überschreibens und Auslöschens orientierten und dabei zugleich eine Eigen- und Widerständigkeit gegenüber der Konsum- und Massengesellschaft formulierten, lag die Obliteration als französischer Alltagsbegriff für das Entwerten von Briefmarken durch einen Stempel nicht weit weg. Wie Françoise Armengaud zeigt, ist die Obliteration ein selbstständiges Konzept und diese dialektische Verschränkung von Kreation durch Zerstörung ist Sosno nicht entgangen.¹⁰⁴ Im Gegensatz zu Arman betont Sosno nämlich nicht die politisch-ökonomischen Implikationen, sondern ein Wechselspiel von Verdecken und Zeigen.

c. Kaschieren, um besser zu zeigen

In Interviews und Artikeln kommt Sosno immer wieder auf seine Fotografien aus Biafra zurück. Noch unter dem unmittelbaren Eindruck der Ereignisse in Biafra publizierte er 1969 unter seinem bürgerlichen Namen Alexandre Sosnowsky einen Bildband. Die Publikation ist als Appell an die Mitmenschlichkeit angelegt und schwankt zwischen ikonophilem Glauben an die Bildwirksamkeit der Repräsentation von Elend und Gewalt und der gleichzeitigen Skepsis gegenüber dem Sensationscharakter ihrer Motive.¹⁰⁵ Die Publikation ist von der aufklärerischen Intention getragen, auf menschliches Elend aufmerksam zu machen, in der Hoffnung, Veränderung zu bewirken. Wie aber lässt sich menschliches Elend zeigen ohne der Sensationslust zuzuspielen? Diesen inneren Widerspruch der Bilder löst Sosno, indem er die Fotos mit „unverzichtbaren“¹⁰⁶ Texten flankiert. Diese Restskepsis gegenüber den Bildern wird schließlich für Sosno zum Ausgangspunkt seiner Obliterationspraxis:

104 Armengaud, *L'art d'oblitération*, a.a.O., S. 153.

105 Sosnowsky, *Biafra*, a.a.O. Der Band beinhaltet neben einem Text von Sosno Beiträge vom Pariser Kardinal François Marty, vom Virologen und Nobelpreisträgers André Lwoff sowie vom Dichter Pierre Emmanuel und vom Journalisten Jean Cau.

106 Sosnowsky, „Avant-propos“, in: ders., *Biafra*, a.a.O., [ohne Seitenangabe].



Abb. 12: Titelbild der Publikation Alexandre Sosnowsky, *Biafra: proximité de la mort, continuité de la vie*, Paris: Fayard 1969.

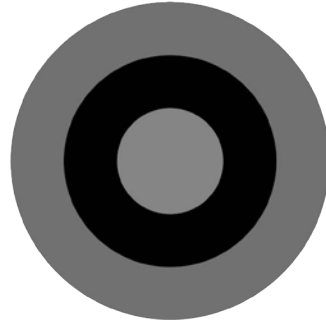


Abb. 13: Wappen der Luftstreitkräfte von Biafra.

Dieser Eindruck der Verlegenheit war in meinem Fall fruchtbar, denn ausgehend von den schwarz-weiß Probeabzügen entwickelte ich dank eines Filzstiftes meine Praxis und mein Konzept „der Obliteration“ – *einen Teil des Bildes kaschieren, um besser zu zeigen, um eine Selbstzensur zu vermeiden, die uns von einer zu harten Szene ablenkt; um vom Zuschauer einen besonderen partizipativen Akt zu verlangen*.¹⁰⁷

Sosno umgeht den Sensationscharakter des Bildes, indem er einen Teil verdeckt und der Einbildungskraft des Zuschauers überantwortet. Sosno hat dies in der Formel „cacher pour mieux montrer“¹⁰⁸ festgehalten. Der Umgang mit dem „Unerträglichen“¹⁰⁹ zeigt sich anschaulich in einem Vergleich zwischen dem Umschlagbild der Publikation von 1969 und einer der ersten Obliterationsarbeiten von Sosno aus dem Jahre 1971 (Abb. 1, 12). Das Umschlagbild

107 Sosno, „Il n'y a pas d'images...“, a.a.O., S. 61 [Hervorhebung v.V.].

108 Ebd. Vgl. Sacha Sosno, „L'obliteration est-elle une métamorphose?“, in: ders., *De la perception esthétique*, Nice [u.a.]: Les Editions Ovadia 2011, S. 108.

109 Armengaud, *L'art d'obliteration*, a.a.O., S.145. Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 39.

zeigt ein hungerndes Kind, das mit einem breiten roten Ring eingezirkelt ist. Diese ikonische Rahmung hat eine doppelte Funktion: einerseits fällt der Fokus auf den Glauben an die Transparenz des Bildes in seiner Repräsentation menschlichen Leids. Das Bild wird in seiner Durchlässigkeit als wirksamer Appell an die Mitmenschlichkeit genommen durch konkretes Handeln dem Leid entgegenzuwirken. Andererseits greift der rote Kreis symbolisch das Wappen der Luftstreitkräfte von Biafra auf (Abb. 13). Auch ikonisch setzt sich das Grün und Schwarz des Wappens in der Farbgebung des Bildes vom Kind fort. Dies lässt das im Foto abgebildete Kind zur Zielscheibe des Krieges werden. Im Bild ist also eine Dialektik von Vernichtung und Rettung angelegt.

In Sosnos frühen Obliterationsarbeiten ist die Dialektik ins Innere des Bildes versetzt. Die frühen Arbeiten sind mit Acryl auf Leinwand bemalte Vergrößerungen seiner Fotografien (vgl. Abb. 1). Eines dieser Bilder zeigt eine Graslandschaft in schwarz/weiß, die durch einen mit dünnen Ästen errichteten Zaun gerastert ist. Mitten im Bild ist ein schwarzes Rechteck gesetzt. Es scheint die geometrische Strukturierung des Bildes durch den Zaun aufzugreifen. Was sich „hinter“ dem schwarzen Rechteck und dem Zaun befindet, ist nicht zu erkennen. Ein möglicherweise menschliches Leid ist ausgeblendet und der Einbildungskraft des Zuschauers überantwortet. War die Dialektik zuvor an einen Appell für humanistische Werte gekoppelt, zeigt sich diese Dialektik nun im Wechselspiel von Verstecken und Zeigen. Sie hat ikonischen Charakter. Zwar zeigt sich in diesem ikonoklastischen Akt die Orientierung an den Arbeiten der École de Nice,¹¹⁰ doch ob die Obliteration hier einen obliterierten Humanismus meint, der durch die Widerständigkeit der geometrischen Form gewissermaßen in ikonische Anführungszeichen gesetzt ist, das wäre im Folgenden weiter zu diskutieren.

d. Die große Stille

Kann bereits eine Aussage über die Verbindung der Obliteration zum Leben getroffen werden? Den bisherigen Indizien folgend geht es Sosno um das Alltagsleben und das kulturelle Gedächtnis, wobei er einer Bilderskepsis folgt. Über diese Archäologie des Alltäglichen hinaus spricht Sosno aber auch noch

110 Charles, „Petite sosnologie comparée“, a.a.O., S. 11.



Abb. 14: Sacha Sosno, *La Tête Carée – Sculpture Habitée*, 2002, Aluminium. Foto v.V.



Abb. 15: Sacha Sosno, *Le Guetteur*, 2015. Foto v.V.

von einer „großen Stille“¹¹¹. Er bezieht sich mit dieser poetischen Beschreibung auf die Leere auf dem Meer während der 26-tägigen Atlantiküberquerung ohne „einen einzigen Vogel, ein Boot oder ein Flugzeug zu sehen.“¹¹² Andererseits meint er damit aber auch seine frühen Lektüren zum Daodejing des chinesischen Philosophen Laotse, zum Zen-Buddhismus, sowie zum Talmud und zur Bibel.¹¹³ Diese Erfahrung einer zeitweisen Distanz zur Zivilisation und Auseinandersetzung mit heiligen Schriften hat Sosno allerdings nicht zum frommen Leben geführt, sondern zu einer künstlerischen Auseinandersetzung mit Leere, Stille, Abwesenheit und der Verbindung von Auslöschung und Kreativität. Das Problem also, wie Ideen des Unendlichen in die Endlichkeit des Werk einfließen können, ohne dass sie ihren Charakter einbüßen, ist für Sosno zentral. Er hat dies durch eine reflexive Kunstpraxis gelöst, indem er mit Bildern auf Bilder reagiert, und sie übereinanderschichtet. In dieser Transzendentalität von Werk und Subjekt liegt für Sosno eine Lebendigkeit. Diese Vermischung von Kunst mit der Lebenswelt zeigt sich in den bewohnbaren Skulpturen von Sosno vielleicht am deutlichsten (Abb. 14 & 15). Um diese Poetik der Obliteration in den Blick zu bekommen, bedarf es aber noch einer genaueren Analyse.

1.2.3 Gesang der Obliteration

Bevor ich auf die Rezeption, das methodische Problem die Obliteration zu bestimmen und auf ihre verschiedenen Bedeutungen eingehe, möchte ich vier Merkmale der Obliterationskunst von Sacha Sosno herausstellen.

(1) *Bildreflexivität*: Mit den bisherigen Ausführungen sind die Bilderskepsis und die Ideologiekritik bereits in den Blick gekommen. Anlässlich des alljährlichen Kolloquiums *Art et Cerveau* in Mouans-Sartoux hatte Sosno einige kunst- und bildtheoretische Schriften verfasst und er ging darin etwas genauer auf seine Obliterationskunst ein.¹¹⁴ In einem seiner Beiträge imaginiert er ein Jahrhunderttableau mit einem Kaleidoskop an ikonischen Bildern aus

111 Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 125.

112 Ebd.

113 Ebd., S. 129.

114 Vgl. Sosno, *De la perception esthétique*, a.a.O.

1. CACHER POUR MIEUX MONTRER

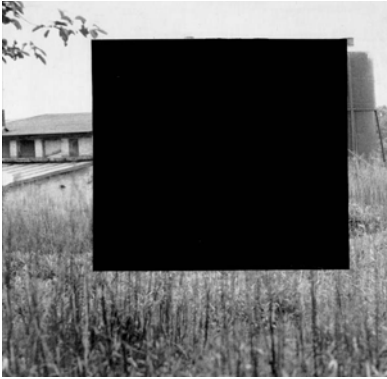


Abb. 16: Sacha Sosno, *Landschaft von Fallingborestel*, 1975, Acryl auf Fotoleinwand, 80 x 80 cm.



Abb. 17: Sacha Sosno, *Grande Vénus*, 1984, Bronze, 52,5 x 27 cm.



Abb. 18: Sacha Sosno, *Liberator's Monument*, 1991, Granit, Beton, B-26 Trümmer, Parc du Mercantour, Fontan (France).

Popkultur, Film, Fernsehen, Sport und Kunst: „[...] das gipserne Lächeln der Marilyn Monroe, die ausgestreckte Zunge von Albert Einstein, die Fußabdrücke auf dem Mond, Wachtürme mit Stacheldraht in *Nuit et brouillard*, kleines Napalm-Mädchen auf der Brücke von Vietnam [...]“.¹¹⁵ Sosno interessiert sich hier für den Umgang mit dem kulturellen Imaginären, denn „wir schleppen einen ganzen visuellen Haushaltswarenladen mit uns herum; gegen diese schwere Artillerie [hilft] nur eine Therapie, eine einzige Prophylaxe: die Obliteration.“¹¹⁶ Wenn er also seinen Beitrag programmatisch mit dem provokanten Titel überschreibt *Es gibt keine Bilder...* (Il n’y a pas d’images...), dann geht es ihm um eine Ent- und Umwertung von Bildern, die eine Mächtigkeit gewonnen haben, sei es aufgrund ihres Spektakelcharakters oder weil sie durch Reproduktion zu popkulturellen Klischees geworden sind.

Sosno, der zum Zeitpunkt seiner ersten Obliterationsarbeiten bereits viel gereist war und englisch spricht, wird die englische Bedeutung der Obliteration im Sinne der genozidalen Auslöschung nicht entgangen sein. Mit seinen Fotografien von deutschen Konzentrationslagern in den Jahren 1972 und 1973 richtet Sosno einen archäologischen Blick auf die soziale und historische Wirklichkeit (Abb. 16). Vor allem in seinen plastischen Werken ab 1979 geht Sosno verstärkt auf die Kunstgeschichte selbst ein (Abb. 17) und widmet sich in *Liberator’s Monument* (1991) der Erinnerung an den Absturz eines Flugzeugs im Zweiten Weltkrieg, bei dem elf amerikanische Soldaten starben, die Munition für italienische Partisanen geladen hatten (Abb. 18).¹¹⁷ In einem Interview äußert er sich zu seiner Arbeitsweise und sagt, er arbeite „über antike Statuen, also über ein kulturelles Gedächtnis, über eine Art mentale Landschaft, die wir alle haben [...]“.¹¹⁸ Sosno hat wiederholt auf die Notwendigkeit hingewiesen in die Bilder der Geschichte zu intervenieren: „Indem wir einen Gegenpol bilden, bleiben wir die würdigen Söhne der Tradition: wir malen mit einem fünf- oder sechstausend Jahre alten kollektiven Gedächtnis, mit Archetypen. Wir müssen ohne Unterlass das Vokabular zerschlagen, um etwas

115 Ebd., S. 68.

116 Ebd.

117 Vgl. Sabine Bade, Wolfram Mikuteit, „Sacha Sosno und das Liberator’s Monument“, online unter: https://westalpen.wordpress.com/2013/12/12/sacha_sosno_liberators_monument/ [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023]. Vgl. Hutchings (Hg.), *Sosno à ciel ouvert*, a.a.O., S. 166.

118 Armengaud, „Sacha Sosno“, in: dies., *Titres*, a.a.O., S. 93f. Erneut abgedruckt in Armengaud, *L’art de l’oblitération*, a.a.O., S. 129-138. Vgl. auch die biographischen Angaben von Sosno in: Hutchings (Hg.), *Sosno à ciel ouvert*, a.a.O., [ohne Seitenangabe].

Neues zu schreiben.“¹¹⁹ Dazu gehört auch die „Suche nach einer persönlichen Erinnerung.“¹²⁰ So hat beispielsweise Arman durch massenhafte Anhäufung militärischen Geräts oder Kinderspielzeug (Arman, *Home Sweet Home*, 1960; *Les Mains*, 1961) Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs, insbesondere der Shoah verarbeitet. Berühmt geworden sind Yves Kleins Reminiszenzen an Hiroshima (*Hiroshima*, ca. 1961), die schemenhaft Umrisse menschlicher Körper zeigen und somit an die Schatten der in der Hitze verdampften Körper erinnern.

Déborah Laks bringt diese Auseinandersetzung auf die These, dass die Shoah und der Krieg ein wichtiger Teil der künstlerischen Produktion der Nouveau Réalistes gewesen sind,¹²¹ und dass die Verwendung von Abfall „als ein Pfad betrachtet werden kann, der vom Trauma zur Auflösung führt.“¹²² Es war auch eine Weise, sich mit der mythischen Geschichtsschreibung Frankreichs in der Nachkriegszeit zu beschäftigen, deren Nationalverständnis geprägt war vom Mythos einer geschlossenen und umfassenden Resistance gegen das Naziregime.

Im Falle von Sosno bedeutet dies nicht wie im Falle der Nouveau Réalistes den Blick auf den Boden zu richten und Second-Hand-Läden, Flohmärkte, Schrottplätze oder andere Orte mit Restbeständen der Gesellschaft aufzusuchen. Es bedeutet auch nicht, wie im Falle von Klein, durch eine Performance ein zerstörerisches Moment wieder aufleben zu lassen, von dem einzig schemenhafte Spuren zurückbleiben. Stattdessen richtet Sosno den Blick auf „Geschichtsreste. Im Grunde mache ich Abfallbehälter der Kunstgeschichte.“¹²³ Déborah Laks macht in einem Aufsatz darauf aufmerksam, dass eines der literarischen und philosophischen Vorbilder der Nouveau Réalistes Charles Baudelaires und Walter Benjamins Figur des ‚chiffonniers‘ gewesen sein könnte: Der in der Stadt flanierende Lumpensammler, der die kleinen, liegen gelassenen Dinge des alltäglichen Lebens aufliest, sie sich aneignet und gemäß Benjamin so in die Lage kommt, sie utopisch umzuwenden.¹²⁴ Ähnlich wie die Künstlerinnen, die in den Straßen von Nizza, auf Schrottplätzen, am Strand oder Museum Dinge und Bilder einsammelten, nahm Sosno Bezug auf Bil-

119 Valdman, *Le roman de l'École de Nice*, a.a.O., S. 175.

120 Ebd., S. 159.

121 Deborah Laks, *France and the Visual Arts since 1945. Remapping European Postwar and Contemporary Art*, New York u.a.: Bloomsbury 2019, S. 133.

122 Ebd., S. 135.

123 Zitiert in Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 92.

124 Laks, *France and the Visual Arts since 1945*, a.a.O., S. 125.

der des kulturellen Gedächtnisses und versuchte darin, ein sozialutopisches Moment freizulegen.

Sosno erweist sich also insofern als moderner Künstler, als dass es ihm nicht um Ähnlichkeit eines Originals zum Abgebildeten geht, sondern um eine Infragestellung dieser Ähnlichkeit durch Schichtung von Bildern. Ein Bild wird durch ein anderes Bild überlagert und so wird nicht nur eine Unkenntlichkeit ins Bild eingetragen, sondern auch das ‚Vorbild‘ ungültig gemacht. In dieser Reflexivität liegt ein Bezug zur Transzendentalphilosophie, die in der Selbstreflexivität einen Weg sieht, das Unendliche im Endlichen wachzuhalten. In der Kunst führt dies zu Übermalungen und Über-Bildern.¹²⁵ Diese Autoobliterationen haben ihren Ursprung in der Romantik, wo es um Darstellungen ging, die nicht von Repräsentation, sondern von Reflexivität ausgehen.¹²⁶ In dieser ununterbrochenen Dialektik von Destruktion und Konstruktion, Vernichten und Entstehen wird der Verfestigung entgegengewirkt. Die Widerständigkeit der Obliteration richtet sich in diesem Sinne also gegen die Erstarrung. In dieser Hinsicht kann Sosno als Romantiker gelten und reiht sich in jene Kunstschaaffenden ein, die den künstlerischen Prozess selbst mit ins Werk setzen. Paul Valéry hatte mit Blick auf die Zeichnungen von Degas den modernen Künstler von einer „veralteten Auffassung“ von Kunst abgegrenzt der zufolge es um Stil ging, „bis durch Arbeit die Spuren seines Arbeitens verwischt sind.“¹²⁷ Diese Spuren der künstlerischen Arbeit im Werk sichtbar zu halten, darin liegt der Eigensinn der Obliteration und reiht sich somit in eine moderne Kunstpraxis ein.

In dieser Reflexivität liegt auch ein ethisches Moment. Es geht dann nämlich nicht länger um die Problematik von Gewaltdarstellungen, sondern um die Kritik an bestehenden Macht- und Repräsentationsordnungen, indem das Bild als Medium der Darstellung von Klischees problematisiert wird. Sosnos künstlerische Praxis macht also zwischen 1971 und 1979 eine Entwicklung vom Motiv zur Ikonographie und zum Medium des Bildes durch. Vor allem in seinen Skulpturen ab 1979 zitiert Sosno Werke der klassischen Bildhauerkunst, die für ihn zu Klischees geworden sind und einen Restbestand kollektiver Er-

125 Birgit Mersmann, *Bilderstreit und Büchersturm. Medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, insbes. S. 22-37.

126 Vgl. ebd., S. 25.

127 Paul Valéry, *Tanz, Zeichnung und Degas*, übers. v. Werner Zemp, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 23.

1. CACHER POUR MIEUX MONTRER



Abb. 19: Sacha Sosno, *Oblitérateurs universels – Le plein*, 1972, Stahl, 60 x 17 x 14,5 cm.



Abb. 20: Sacha Sosno, *Oblitérateurs universels – Le vide*, 1972, Stahl, 60 x 17 x 14,5 cm.

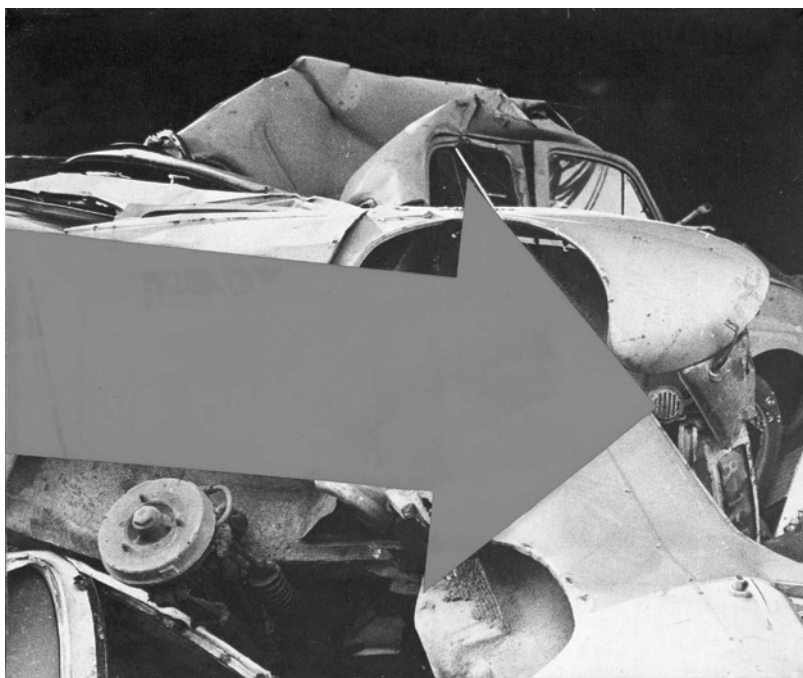


Abb. 21: Sacha Sosno, *Point subjectif rouge*, 1973, Acryl auf Fotoleinwand, 46 cm x 55 cm.

innerung darstellen. Dies hat auch Auswirkungen auf seine Materialwahl: Bronze, Stahl und Marmor wirken im Angesicht der flüchtigen Performances, Happenings und Videoarbeiten jener Zeit antiquiert und außer Mode. Sosno betreibt daher weniger das Geschäft eines Archäologen der Gegenwart, als das eines Archäologen der Abzweigungen und inneren Spannungen von Bildern der Geschichte. Diesen Bildreflexivitäten nachzuspüren und näher zu beschreiben wird im Weiteren die Aufgabe sein.

(2) *Fülle und Leere*: Mit der Formel „cacher pour mieux montrer“ ist jene innere Dialektik verdecken und zeigen angesprochen, die eine Kontinuität in den Arbeiten Sosnos darstellt. Für Sosno zeigt sich hier gemäß der postalischen Bedeutung der Obliteration die „Idee einer Nicht-Wiederverwendung“¹²⁸ an. Paradigmatisch hierfür sind die *Oblitérateurs universels* (1972) (Abb. 19 & 20), „um bestimmte Bereiche zu verbergen ohne sie zu vernichten, wodurch sie jedoch zum Bewusstsein kommen.“¹²⁹ Während die „ausgehöhlte und durchsichtige Platte“ das dahinterliegende Motiv wie ein Bild rahmt, versperrt die „gefüllte und undurchsichtige Platte“ ein Teil des Bildes auf das „dahinterliegende“ Objekt. Andere Obliterationen bestehen aus Pfeilen, Kreise, Balken oder mitunter auch Buchstaben, Zahlen oder unförmige Farbübermalungen (Abb. 21).

Bei der Fülle und Leere handelt es sich um semiotisch informierte Kategorien, mit denen Sosno seine eigene Obliterationspraxis beschrieben hat. Sosno hat damit das in der kantischen Tradition liegende Interesse verfolgt „die praktische Struktur theoretischer Begriffe“¹³⁰ zu erforschen und sich dabei auf die Semiotik von Umberto Eco bezogen.¹³¹ Dies hat dazu geführt, dass Sosno seine Kunst in ein semiotisches Joch eingespannt und die Rezeption dazu veranlasst hat, dieses semiotische Vokabular aufzugreifen. Fülle und Leere (plein et vide) wurden dadurch bis heute zu zentralen Beschreibungs-

128 Sacha Sosno, „L'art est-il lisible“, in: ders., *Mais où sont les œuvres d'art?*, Nizza: Z'Editions 2000, S. 61. Der Text wurde nicht im Rahmen des Festival von Cerveau vorgelesen und ist daher nicht abgedruckt in Sosno, *De la perception esthétique*, a.a.O.

129 Ebd.

130 Helmut Pape, *Der dramatische Reichtum der konkreten Welt. Der Ursprung des Pragmatismus im Denken von Charles S. Peirce und William James*, Weilerswist: Delbrück Wissenschaft 2002, S. 22.

131 Eco, „Zu einer Semiotik der visuellen Codes“, a.a.O. Vgl. Armengaud, *Titres*, a.a.O., S. 94; vgl. *Sosno Exposition Personelles*, online unter: <https://sosno.com/evenements-expositions/sacha-sosno-memento-expos/> [zuletzt aufgerufen am 30.08.2023].

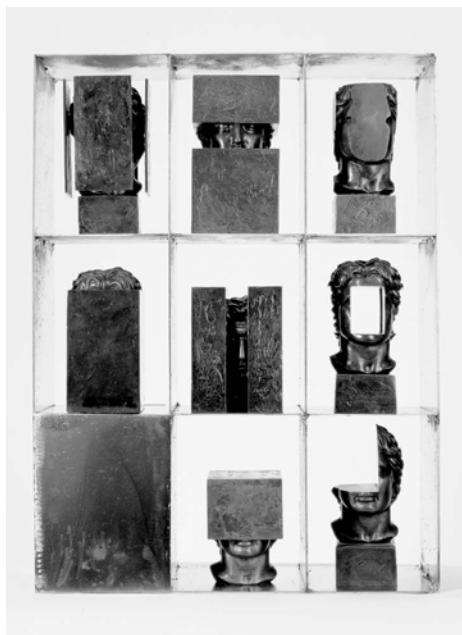


Abb. 22: Sacha Sosno, *Les huit manières de filer la soie*, 1985, Bronze, Alexandre I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII.



Abb. 23: Sacha Sosno, *Il faut en toute chose préférer l'intérieur à l'extérieur*, 1984, Bronze, 52 x 23,5 x 20 cm.



Abb. 24: Sacha Sosno, *Angle arrière*, 1991, Marmor, 100 x 55 x 50 cm.

di¹³² der Kunst Sosnos. Am konsequentesten hat diese Lesart Françoise Armengaud ausformuliert. Sie fasst die Obliteration als Relation und Operation im Vokabular der Semiotik: „x obliteriert y. Formalisieren wir es zum Spaß: $O(x,y)$.“¹³³ Der Obliterierungsprozess betrifft im Falle von Sosno drei Ebenen des Imaginären: das kunsthistorisch relevante Bild als Zitat und zu obliterierende Objekt (Y), die Form, mit der obliteriert wird (X), und das dabei entstehende neue Bild $O(x,y)$. Die Obliteration bildet damit eine Art Doppelbeleuchtung von Zitat und seiner Rekontextuierung. Da sich dies variantenreich durchspielen lässt, führt häufig bei Sosno zu Serienproduktionen (Abb. 22).

(3) *Unabgeschlossenheit*: Bisher sind vor allem die Übermalungen und symbolischen Überlagerungen in den Blick gekommen. Vor allem in Sosnos plastischem Werk ab 1979 geht es um Aushöhlungen, Auslassungen und Unvollständigkeiten seiner Skulpturen. Besonders deutlich wird dies dort, wo nur Körperteile zu sehen sind, der Rest aber unausgeführt bleibt. Sosno orientiert sich beispielsweise in der Serie zu *Inachevés* nicht an der Perfektion griechischer Bildhauerkunst, sondern an unausgeführten Skulpturen von Michelangelo, Auguste Rodin und Camille Claudel (Abb. 24).¹³⁴

Das hat eine irritierende Wirkung und Sosno unterstreicht diese Rätselhaftigkeit noch durch die Titelvergabepraxis seiner Werke. „Titel ist eine Art verstümmelte Phrase; er ist ein Auszug, mitunter ein Zitat. Ein Spiel mit Schnitten.“¹³⁵ Sosno lehnt sich dabei einerseits an die Dadaisten, Man Ray, Duchamp und Eric Satie¹³⁶ an, die ebenfalls einen spielerischen Umgang mit Titel pflegten, weshalb Armengaud an einer Stelle Sosno auch als „Neo-Dadaist“ bezeichnet.¹³⁷ Die Titelvergabe dient einer weiteren Aneignungsebene und ist zugleich eine Verlängerung der Signatur Sosnos. Dass Sosno seine Titel zum Teil dem Zohar und der Kabbala entlehnt, also der mystischen Tradition des jüdischen Denkens, trägt weiter zum Rätselcharakter seiner

132 Daniel Biga, „Hommage au sens“, in: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice (Hg.), *Sosno. Obliteration: peinture, sculpture*, a.a.O., S. 41; darin auch: Bayard, „Concept des sculptures monumentales habitées“, a.a.O. Tissinié, „L'Acting comme manifeste d'une altérité oblitérée“, a.a.O., S. 114; Restany, „Le chant d'obliteration“, a.a.O., S. 53; Armengaud, *L'art d'obliteration*, a.a.O., S. 37-51.

133 Armengaud, *L'art d'obliteration*, a.a.O., S. 59.

134 Ebd., S. 115.

135 Vgl. Armengaud, *Titres*, a.a.O., S. 91.

136 Ebd., S. 94f.

137 So etwa bei Armengaud, *L'art de l'obliteration*, a.a.O., S. 155.

Werke bei (Abb. 23). Das Wesentliche ist die Art der Entschlüsselung. Emmanuel Levinas formuliert dies in einer poetischen Wendung: „Im Grunde genommen muss das, selbst wenn es obliteriert ist, noch singen. Die Obliteration muss singen. Ein Gesang ist im Übrigen nicht notwendigerweise etwas Fröhliches.“¹³⁸ Der Gesang der Obliteration weist über die Dialektik von Fülle und Leere hinaus.¹³⁹

Die Unabgeschlossenheit des Werks und rätselhafte Titelvergabe zielen auf eine Rezeptionsästhetik, bei der die Imaginationskraft der Betrachterin als generierende Kraft aufgerufen wird. Diese Überantwortung der Sinngenerierung an die Kunstbetrachterin führt dazu, dass Sosno die Interpretation seiner Werke zurückweist: „Ich weiß es nicht, ich lass die anderen für mich denken.“¹⁴⁰ Sosno steht damit in der Tradition der Rezeptionsästhetik seiner Zeit und ist Kind einer Moderne, der es nicht mehr um Nachahmung der Wirklichkeit geht, sondern um die Einbildungskraft. Das Werk wird nicht durch Mimesis vollendet, sondern durch Imagination. Das zentrale Element dieser Annahme ist die Leer- oder Unbestimmtheitsstelle, die vom Rezipienten vervollständigt wird, wobei es zu einer Kollision des Wissens- und Erfahrungshorizontes des Rezipienten mit den Adressierungsmodellen kommt, die das Kunstwerk anbietet. Dieser asymmetrische Kommunikationsraum zwischen Kunstwerk und Betrachterin sei, so die Annahme von Wolfgang Iser, der zentrale Ort nicht mehr einer ästhetischen Erfahrung, sondern ihrer praktischen Verarbeitung.¹⁴¹ Die Kunstbetrachtung ist damit wesentlich eine praktische Investition in das Erforschen des eigenen Wissenshorizonts, der Rezeptionsweisen und Adressierungsformen des Kunstwerkes.

In dieser praktischen Investition, so ließe sich hier anschließen, liegt ein ethisches Moment: Wenn es nicht allein um Gewaltdarstellungen und eine Kritik an bestehenden Repräsentationsordnungen geht, sondern um die Verlebendigung von etwas vorher Unwahrnehmbaren, dann ist die Frage, was hier genau damit gemeint ist. Für Sosno ist unzweifelhaft, dass er als Künst-

138 Sosno, „Où se trouve l'oeuvre d'art“, a.a.O., S. 13. Die zitierte Stelle findet sich in: Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 47.

139 Vgl. Restany, „Le chant d'oblitération“, a.a.O., S. 54

140 Sacha Sosno im Gespräch mit Valdman, *Le roman de l'École de Nice*, a.a.O., S. 177.

141 Die Rezeptionsästhetik hat ihren Ursprung in den 1960er Jahren in den Literaturwissenschaften, strahlte auch auf die Kunstwissenschaft und die Kunstkritik aus, so etwa auch bei Christian Metz und Umberto Eco. Vgl. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: UTB 1978, S. 46.

ler eine Art Geburtshelfer für das Medium einer ästhetischen Erfahrung ist, die für Betrachterinnen herausfordernd ist.

72

(4) *Konzept und Praxis*: Bisher ist die Obliteration in einigen Alltagsphänomenen angesprochen worden, vor allem aber in der Kunstpraxis von Sosno. Darüber hinaus beinhaltet die Obliteration aber auch eine Idee von Kunst und wird von Sosno wie von seinen Rezipienten als Konzept behandelt und beschrieben. In diesem Versuch Theorie und Praxis miteinander in Verbindung zu bringen zeigt sich aber ein grundlegendes Problem an: Meine These ist, dass die Selbstreflexionen von Sosno zur Obliteration nicht als Theorieangebot zu lesen sind, sondern im Gegenteil etwas anzeigen, was eng mit dem Problem der Obliteration selbst zusammenhängt. In dieser Perspektive stehen die Reflexionen Sosnos symptomatisch für ein problematisches Verhältnis von künstlerischer Praxis zu ihrer konzeptionellen Beschreibung. Sosno zeigt mit seiner Selbstreflexion eine Kluft an zwischen seiner Kunst und der Sprache, sie zu beschreiben. Der Medienwechsel vom Bild zur Sprache und von der Sprache zum Bild bleibt nicht ohne Folgen für das Verständnis der Obliteration selbst. So beschreibt Sosno die Obliteration mit den Kategorien Fülle und Leere und ist damit auf Nichtsinn, Paradoxien und die Einbildungskraft des Betrachters aus. Die semiotischen Kategorien versperren aber ihrerseits das Konzept der Obliteration. Aus dieser Inkongruenz von Konzept und Praxis, die die Obliteration so interessant und lebendig macht, bezieht die vorliegende Arbeit einen wichtigen Impuls, dem ich mich als einem methodischen Problem im Folgenden näher widmen werde. Denn wie kann die Obliteration unabhängig von Sosno und der Semiotik beschrieben werden und welche Bedeutung erhält sie dann?

1.3 Obliterierte Obliteration

Die Rezeption der Obliteration läuft entlang von semiotischen Lesarten, psychoanalytischen Ausdeutungen, wahrnehmungstheoretischen und ontologischen Überlegungen. Häufig bleibt die Obliteration dabei sehr eng an Sosnos Werk und Leben gebunden. Die Theorieangebote zur Obliteration weisen dabei die Tendenz auf, eine Kongruenz von theoretischem Konzept

und künstlerischer Praxis anzustreben.¹⁴² Dies führt in der Regel zu einem Zirkelbeweis, bei der die Obliteration durch das begründet wird, was zuvor in sie hineingelegt wurde. Meine These ist daher, dass die Rezeption die Obliteration obliteriert hat und einer kritischen Revision bedürfen. Damit argumentiere ich gegen die Annahme von Daniel Charles im Vorwort zur Monographie *L'art de l'oblitération* von Armengaud, dass sich mit den Ausführungen von Sosno, Levinas und Armengaud „alles am Konzept enthüllen“¹⁴³ lasse. Mit der vorliegenden Arbeit gehe ich vielmehr davon aus, dass die Obliteration mehr ist, als die Praxis von Sosno und die etymologischen die Bedeutungen. So ist erst noch zu klären, inwiefern das Konzept der Obliteration etwas an der Kunst von Sosno verdeckt und auf welche Weise Sosno mit seiner Praxis die Obliteration obliteriert hat. Zunächst gehe ich auf die Kunstkritik ein, führe die psychoanalytische Lesart auf, setze den Schwerpunkt auf die Semiotik, rufe die ontologische Dimension auf und fasse abschließend die für die Medientheorie relevanten Einsichten zusammen.

Überschriebene

1.3.1 Schreiben über Obliteration

Die Rezeption der Obliterationskunst Sosnos ist eng an die nationalsprachliche Grenze Frankreichs gebunden. Kommentare zur Obliteration entstehen meist anlässlich von Ausstellungskatalogen. Sosno selbst hat seine Überlegungen erst 2000 und 2011 publiziert.¹⁴⁴ Von Françoise Armengaud stammt die bis heute einzige Monographie, die sich systematisch aus ästhetischer und philosophischer Perspektive mit Sosnos Werk beschäftigt hat.¹⁴⁵ Sosno gilt als Nouveau Réaliste und wird der École de Nice zugeordnet, wenn er überhaupt Erwähnung findet.¹⁴⁶ Denn aufgrund seiner kunstkritischen Frühschriften wird mitunter sein Werk vergessen. So kommt beispielsweise eine Ausstel-

142 Vgl. die ansonsten sehr hilfreichen Einsichten zur *L'art sociologique* bei Rainer Wick, „Nicht Kunst, nicht Soziologie“, a.a.O.

143 Charles, „Petite sosnologie comparée“, a.a.O., S. 14.

144 Sosno, *Mais où sont les œuvres d'art?*, a.a.O. Sosno, *De la perception esthétique*, a.a.O.

145 Armengaud, *L'art de l'oblitération*, a.a.O. Vgl. zum Leben von Sosno aus psychoanalytischer Perspektive Delville, *Sosno*, a.a.O. Vgl. für einen Gesamtüberblick Martine Arriego-Schwartz, *Sosno. Le Secret*, Baie des anges 2017.

146 Rosemary O'Neill erwähnt Sosno zwar als Kunstkritiker, geht aber nicht auf seine Kunst ein. Vgl. dies., *Art and Visual Culture on the French Riviera*, a.a.O., S. 93-126.

lung zum *Nouveau Réalisme. Revolution des Alltäglichen* im Sprengel Museum Hannover in den Jahren 2007–2008 ohne ein einziges Werk von Sosno aus und auch der Ausstellungskatalog schweigt sich über dessen Beiträge aus.¹⁴⁷

Sosnos Kunst ist in der Rezeption mit verschiedenen Kunstrichtungen seiner Zeit in Verbindung gebracht worden. Armengaud führt die Konzeptkunst an, da es bei der Obliteration ebenfalls um den Ort der künstlerischen Intervention und Reflexivität gehe und auf eine Opazität und Rätselhaftigkeit des Objekts hinauslaufe, gerade auch bei der Titelf Vergabe.¹⁴⁸ Darüber hinaus wurden Sosnos monochrome Rechtecke „interpretiert [...] als eine Annäherung an den amerikanischen Minimalismus, der ebenfalls versuchte, die abstrakte Tradition mit der sozialen Analyse zu verheiraten.“¹⁴⁹ Ähnlich wie beim Minimalismus hat Sosno mit seinen geometrischen Formen „Aspekte der Figuration, des Bildes, der Projektion, des Glaubens, und vor allem die Illusion einer Innerlichkeit bildhauerischer Formen“¹⁵⁰ ausgeschlossen. Allerdings interessiert Sosno sich weniger für die Objekthaftigkeit der Kunst wie die Minimalisten, sondern eher für das „Spiel mit den Zeichen.“¹⁵¹ Von der Pop-Art unterscheidet ihn auch sein Interesse am Umgang mit dem kulturellen Gedächtnis. Daniel Charles macht zudem auf die Mail-Art des ehemaligen Postangestellten und Videokünstlers Fred Forest aufmerksam¹⁵² und ruft damit das Anliegen einer Ästhetik der Kommunikation im Sinne der *L'art sociologique* auf, sowie die philatelistische Bedeutung der Obliteration. Kunstkritiker wie Robert C. Morgan haben die Obliteration in die Nähe des Surrealismus gerückt,

147 Die deutschsprachige Rezeption verlief gemäß der jeweiligen Staatsräson bis 1989 im Westen und Osten sehr unterschiedlich. Während im Osten die Kunst durch den sozialistischen Realismus verpflichtet wurde, wurde im Westen der *Nouveau Réalisme* zwar als Aufbruch einer neuen Kunstmoderne nach dem Zweiten Weltkrieg registriert (zwischen 1957 und 1971 zeigte die *Galerie Schmela* in Düsseldorf wiederholt Werkschauen von Künstler:innen der *École de Nice*), aber sogleich auch mit der Pop-Art amerikanischer Prägung in Verbindung gebracht. Vgl. Krempel (Hg.), *Nouveau Réalisme*, a.a.O., insbes. S. 12 und 277–315.

148 Armengaud, *L'art de l'oblitération*, a.a.O., S. 130, 164.

149 Pincus-Witten, „Pages de journal“, a.a.O., S. 51. Vgl. auch Pincus-Witten, „Sosno, quinze ans après“, in: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice (Hg.), *Sosno. Obliteration: peinture, sculpture*, Nizza: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice 2001, S. 56.

150 Françoise Armengaud lehnt sich hier an die Beschreibung von Rosalind Krauss an. Armengaud, *L'art d'oblitération*, a.a.O., S. 113.

151 Pincus-Witten, „Pages de journal“, a.a.O., S. 52.

152 Charles, „Petite sosnologie comparée“, a.a.O., S. 11.

ohne aber plausibel machen zu können, wie das Obliterationskomposit mit der psychischen Innerlichkeit des Unbewussten in Verbindung steht.¹⁵³ Der amerikanische Kunstkritiker Robert Pincus-Witten weist daher die Assoziation mit dem Surrealismus entschieden zurück und findet die Beziehung zum Minimalismus plausibler.¹⁵⁴ Andere Hinweise, etwa zur asiatischen Bildkunst mit ihrem Sinn für Leere, bleiben unausgeführt.¹⁵⁵

In fast allen Kommentaren finden sich Varianten einer semiotischen Lesart der Obliteration. Sie verfährt nach dem bereits genannten und noch näher zu problematisierenden Schema $O(x,y)$: x obliert y . Mal wird dies beschrieben als eine „Geometrisierung“,¹⁵⁶ die sich dem Gesicht aufdrängt, mal als Oberfläche, die durch ein schwarzes Rechteck verdeckt wird,¹⁵⁷ oder als einen geradlinigen Raum, der im Zentrum geleert wurde.¹⁵⁸ Diese semiotische Lesart orientiert sich vor allem an Kategorien von Fülle und Leere. Der Dichter Daniel Biga beschreibt dies folgendermaßen:

Die Fülle: und ich stoße auf das Opake, auf das Quadrat, auf einen ganzen Kubus, auf die massive Größe. Frontal. Wuchtig. [...] Denn es ist der Block, der die physische Form gebiert. [...] Die Leere: sie ist der Atem, der mich befragt. [...] Denn es ist die Luft, die den Geist bringt. Aus der Leere kommt die Fülle, aus der Fülle die Leere.¹⁵⁹

Was Biga als Spiel von Materialitäten, Opazität und Transparenz beschreibt, wird andernorts als Versteckspiel (*cache-cache*) eines Versteckens und Enthüllens (*cache, reveler*)¹⁶⁰ bezeichnet, dann wiederum als vergessen und widerstehen (*oublier, conserver l'oubliance de l'oubli/resister*)¹⁶¹ mal als abstrakt und repräsentativ (*abstrait/représentatif*)¹⁶², dann wieder mit dem Gegensatz-

153 Morgan, „Something about Nothing. Stone Sculptures by Sacha Sosno“, a.a.O. [ohne Seitenangabe].

154 Pincus-Witten, „Pages de journal“, a.a.O., S. 52.

155 Vgl. Armengaud, *L'art de l'oblitération*, a.a.O., S. 49, FN 9.

156 Armengaud, *L'art d'oblitération*, a.a.O., S. 63.

157 Perle, „Oblitération“, a.a.O., S. 9.

158 Morgan, „Something about Nothing. Stone Sculptures by Sacha Sosno“, a.a.O. [ohne Seitenangabe].

159 Biga, „Homage au sens“, a.a.O., S. 41.

160 Sosno, „Où se trouve l'œuvre d'art“, a.a.O., S. 12f.

161 Marcel Paquet, „Le temps de Sosno“, zitiert nach Sacha Sosno, „Le temps, quel temps?“, in: ders., *De la perception esthétique*, a.a.O., S. 55.

162 Pincus-Witten, „Pages de journal“, a.a.O., S. 51.

paar Präsenz und Abwesenheit (présence/ absence),¹⁶³ Materie und Raum (matière/espace)¹⁶⁴ sowie peripher/zentral¹⁶⁵. Der schweizer Kunstkritiker Michel Thévoz versteht die Obliteration als Spiel von Enthüllung und Verdunkelung (découverte/occultation)¹⁶⁶:

[Die Obliteration ist] eine grundlegende Reflexion über das Reelle und das Imaginäre, das Sichtbare und das Unsichtbare, die Evidenz und das Enigmatische, die Fülle und die Leere, das Sein und das Nichts. [...] Seine Absicht hingegen ist paradox (etymologisch: Befremdliches im Gemeinsinn): verstecken, um es ans Licht zu befördern, durch Abwesenheit faszinieren, die Sache zu obliterieren, um es der symbolischen Ordnung zugänglich zu machen [...].¹⁶⁷

In diesen Variationen geht es immer um die aktiv obliterierenden und formgebenden Elemente, die das passive Material des Bildes oder der Skulptur verändern und auf sie einwirken. Sodann wird meist auf ein „dahinter“ oder auf das „darunterliegende Bild“ (l'image sous jacente)¹⁶⁸ verwiesen, wo sich ein Sinn verberge, der dann als rätselhaft ausgegeben wird. Diese Verwirrung in der Sinngenese der Obliteration führt mitunter zu poetischen Ausdeutungen. „Dank seiner Obliterationen, sind die Mauern Dichtung geworden, die Landschaft hat sich in eine Ballade gewandelt und die Städte in Opern.“¹⁶⁹ In der Kunstkritik wird die Obliteration also als Operation beschrieben, bei der etwas durch etwas obliteriert wird und auf etwas Rätselhaftes „dahinter“ verweist.¹⁷⁰ Die Kunstkritik bedient sich dabei vor allem der Semiotik und deutet Sosnos Obliterationsarbeiten als Spannung zwischen symbolischem System und seiner Abwesenheit.

163 Michel Thévoz, „Présence – Absence“, in: Pierre Restany, Michel Thévoz (Hg.), *Sosno*, Paris: Éditions de la différence 1992, S. 13-37. Robert C. Morgan: „Something about Nothing“, a.a.O.

164 André Giordan, Alain Biancheri (Hg.), *L'École de Nice*, Nizza: Ovidia 2017, S. 199.

165 Paquet, „La transparence dans l'œuvre de Sosno“, a.a.O., S. 1-7.

166 Thévoz, „Présence – Absence“, a.a.O., S. 14.

167 Ebd.

168 Perlein, „Oblitération“, a.a.O., S. 9.

169 Boris Cyrulnik, „Sosno, Un plaisir d'énigme“, in: Ralph Hutchings, *Sosno à ciel ouvert*, a.a.O., S. 15.

170 Eine Lesart, die die Obliteration einer moralischen, symbolischen und psychischen Bedeutung zuweist, löst den Rätselcharakter der Obliteration auf. Vgl. Restany, „Le chant de l'oblitération“, a.a.O., S. 51 [Übersetzung v. V].

1.3.2 Obliterierte Alterität

Die psychoanalytischen Lesarten des Werkes und Leben von Sosno rufen neben der Migration während seiner Kindheit vor allem seine fotojournalistischen Arbeiten in Biafra und seine Atlantiküberquerung auf. So wurden seine obliterierten Bilder aus Biafra gedeutet als Symptom für eine Verdrängung von Genoziden und den daraus resultierenden Traumata.¹⁷¹ Die Obliteration sei demnach Ausdruck eines Umwegs, um das Verdrängen in ein symbolisches Versteckspiel mit dem Realen einzubinden.¹⁷² Die Obliteration artikuliere etwas Unaussprechliches.¹⁷³ Sprache wie Bilder seien demnach obliteriert¹⁷⁴ und die Obliteration berühre ein Moment der Nicht-Vermittelbarkeit eines Realen, das im Moment seiner Vermittlung zugleich wieder verdeckt, verharmlost oder verdrängt werde. Für Pierre Restany übernehmen die Obliterationsarbeiten von Sosno daher die Funktion eines Über-Ichs, das daran gemahnt dem Vergessen des Unerträglichen zu widerstehen.¹⁷⁵

Patrick Amoyel hingegen hat die mehrjährige Segeltour über den Atlantik (1976–78) zu weitreichenden Überlegungen einer „Entleerung“ veranlasst.¹⁷⁶ Er bringt dies mit biblischen Motiven des vierzigjährigen Exodus der Juden durch die Wüste in Verbindung. In dieser Dialektik von Leere und Fülle sieht Amoyel eine politische Bedeutung, die darin bestehe, dass Sosno sich von sozialen Normen – auch gegenüber seinen Künstlerfreunden – freigemacht und für drei Jahre losgesagt habe, um sich in eine „Wüstenerfahrung“ zu begeben. Amoyel deutet die Leere auch als das Meer im jüdischen Sinne, das einem Nicht-Ort (*un non-lieu*)¹⁷⁷ gleiche und weist darauf hin, dass Sosno möglicherweise in seiner Atlantikreise seine verdrängte jüdische Identität aufgesucht habe.¹⁷⁸ Sosno verbringt einen Teil seines Lebens also in Parenthese, einer ob-

171 Vgl. Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 162.

172 Françoise Armengaud fasst dies mit Bezug auf Michel Thévoz ähnlich zusammen. Vgl. Armengaud, „Comment écrire une biographie d'artiste“, a.a.O., S. 99.

173 Thévoz, „Présence – Absence“, a.a.O., S. 29.

174 Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 154.

175 Restany, „Le chant de l'oblitération“, a.a.O., S. 51.

176 Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 115.

177 Ebd., S. 114.

178 Ebd., S. 115. Amoyel vermutet, dass der Vater, obgleich er weder religiös noch praktizierender Jude war, in seiner Skepsis gegenüber Totalitarismen eine verdrängte jüdische Tradition symptomatisch wachgehalten habe. Ganz ähnlich formuliert auch Hannah Arendt ihre jüdische Identität als verborgene Identität, die sich nicht in religiösen Praktiken äußerte, sondern in einer bestimmten Form von Sozialität, die nur in einer teu-

literierenden Intervention, die, so Amoyel, der Totalität widerstehe und etwas ermögliche.¹⁷⁹ Das Meer ist in dieser Lesart mehr als ein bloßer Transitort von einem Kontinent zum anderen, sondern ein eigenständiger Ort der Erfahrung, die mit der jüdischen Erfahrung einer diasporischen Existenz zu tun habe.¹⁸⁰ Die Obliteration wäre in diesem Sinne nicht nur eine künstlerische Praxis von Fülle und Leere, sondern auch eine, die das Leben selbst betrifft.

Entgegen dieser biographischen Deutung, geht es der Psychoanalytikerin Maryse Tissinié nicht um das Verhältnis von Leben und Werk, sondern um die Obliteration als Mechanismus der psychoanalytischen Methode selbst. Tissinié verortet die Wirksamkeit der Obliteration dabei an allen Stationen des psychoanalytischen Prozesses: So spricht sie vom blinden Fleck des Patienten, wie der Analytikerin,¹⁸¹ von einem nicht-symbolisierbaren oder präsymbolischen Akt und einer erst zu entziffernden Aussage im Symbolischen.¹⁸² Hinzu kommt eine undurchsichtige psychische Dynamik von Übertragung und Gegenübertragung zwischen Patient und Analytikerin, die sich in einer Handlung zeigt, aber erst im Nachhinein zu erkennen gibt.¹⁸³ Die Obliteration erlaubt ihr das von Übertragung und Gegenübertragung geprägte psychoanalytische Setting als relational zu beschreiben und darin den unbewussten psychischen Anteil zu benennen, der im Schatten des therapeutischen Prozesses stattfindet.¹⁸⁴ Für Tissinié bezeichnet die Obliteration nämlich denje-

er erkaufen diasporischen Freiheit möglich sei. Vgl. das Interview von Günter Gauss mit Hannah Arendt, „Zur Person“, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=dsolm-QfVsO4> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023] sowie ihren Text, „Die verborgene Tradition (1944/48)“, in: dies., *Wir Juden. Schriften von 1932 bis 1966*, hrsg. v. Marie Luise Knott, Ursula Ludz, München: Piper 2020, S. 126-155.

179 Amoyel sieht dies als einen politischen Akt und verweist auf die politische Theorie von Spinoza, *Politischer Traktat: lateinisch – deutsch*, übers. v. Wolfgang Bartuschat, Hamburg: Meiner 2010.

180 Vgl. zur jüdischen Identität, die wesentlich durch die Diaspora geprägt ist Daniel Boyarin, Jonathan Boyarin, „Diaspora: Generation and the Ground of Jewish Identity“, *Critical Inquiry* 19, Nr. 4 (1993), S. 723. Eine jüdische Identität, die sich in einer gewissen Latenz nur symptomatisch zeigt, ohne dass sie als religiöse Praxis erscheint, ist ein Topos, den insbesondere Jacques Derrida als eine marranische Existenz beschrieben hat. Vgl. Jacques Derrida, „Circumfession“, in: ders., Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida*, Chicago: The University of Chicago Press 1993, S. 3-315. Vgl. Agata Bielek-Robson, *Jewish Cryptotheologies of Late Modernity: Philosophical Marranos*, 2014.

181 Tissinié, „L'Acting comme manifeste d'une altérité oblitérée“, a.a.O., S. 94.

182 Ebd., S. 87, 100.

183 Ebd., S. 85, 94. Vgl. den Verweis auf Jacques Lacan ebd., S. 96.

184 Ebd., S. 117.

nigen monströsen Prozess, der abläuft, wenn man dem Anderen seine Fremdheit zeigt (une monstration de son étrangeté à autrui).¹⁸⁵ Dieser monströse Prozess zeigt sich zwar – ganz im Sinne des lateinischen *monstrare* – ist aber sinnentstellt. Dies nennt sie obliterierte Alterität (*alterité oblitérée*).¹⁸⁶ Für sie spielt sich die Obliteration wesentlich in diesem Verhältnis zum Anderen ab. In der Obliteration sieht Tissinié einen umfangreichen Interpretationsprozess, der letztlich nicht auf einen Sinn hinausläuft, sondern auf Umgangsweisen mit einem traumatischen Mangel. Um diesen Mangel im Symbolischen selbst aufzuspüren bedarf es eines feinfühligem Zuhörens der Analytikerin, aber auch des alogischen Mechanismus der Abduktion, der mit den Regeln des Symbolischen bricht.¹⁸⁷

Der Vorzug in der Auslegung von Tissinié besteht darin, dass sie sowohl die negative als auch die affirmative Seite der Obliteration in den Blick nimmt. Patrick Amoyel interpretiert dieses intervenierende Moment der Obliteration als etwas, das „zu einer unendlichen Interpretation führt, einem „unendlichen Dialog“.“¹⁸⁸ Hier wird das Obliterierte sagbar und damit in der Psychoanalyse das generative Element der Obliteration betont.

1.3.3 O(x,y)

Anfang der 1970er Jahre tritt die Semiotik mit dem Anspruch einer erkenntnistheoretischen Leitdisziplin auf.¹⁸⁹ Sie wurde zur rhetorischen Formel für die Obliteration gerade mit Blick auf die erkenntnisleitenden Codes von der

185 Ebd., S. 111.

186 Ebd., S. 95.

187 Vgl. den Verweis auf Charles Sanders Peirce ebd., S. 112f. Die Psychoanalyse versteht Vergessen als aktive Handlung. Paradigmatisch steht hierfür der Wunderblock als graphisches Gedächtnismodell, in dem der manifeste Inhalt hinter den sprachlichen Resten verborgen liegt und durch den latenten Inhalt „überschrieben“ ist. Entscheidend für die psychoanalytische Kur ist dabei die Spurensuche danach, *wie* sich das Vergessen artikuliert. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Frankfurt a.M.: Fischer 1961, S. 121; Sigmund Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, Frankfurt am Main: Fischer 1954.

188 Patrick Amoyel, „L’Infini du fragment Visage-corps et entame de la représentation, dans la sculpture de Sacha Sosno“, in: *Topique* 104, Nr. 3 (2008), S. 155.

189 Roland Posner, „Semiotik diesseits und jenseits des Strukturalismus: Zum Verhältnis von Moderne und Postmoderne, Strukturalismus und Poststrukturalismus“, *Zeitschrift für Semiotik* 15, Nr. 3-4 (1993), S. 211-233.

sogenannten Fülle und Leere (*plein et vide*). Françoise Armengaud hat in ihrer Monographie zur *L'art d'oblitération* die Obliteration als Konzept und Praxis in den Blick genommen. Ich werde daher im ersten Schritt ihre Lektüre zusammenfassen und einige Kritikpunkte äußern, die vor allem ihre geometrische Methode, sowie ihre Präferenz der Relata vor den Relationen betreffen. Anschließend verbleibe ich bei der Semiotik, aber unter Verwendung des Zeichensystems von Charles Sanders Peirce. Mit Rückgriff auf dessen triadisches Zeichenmodell möchte ich eine ursprüngliche Relationalität sowohl in der Zeichenlogik, wie in den Werken von Sosno aufzeigen. Ich möchte herausarbeiten, dass auch innerhalb der Semiotik eine sehr viel detailliertere Betrachtung der Obliterationskunst von Sosno möglich ist, als es die Rezeption und auch Sosno selbst nahegelegt haben. Auch hier ende ich mit einigen Einwänden und gehe im dritten Schritt genauer auf das Argument von Umberto Eco ein, dass es innerhalb der Semiotik aus logischen Gründen keine Negation und damit keine *ars oblivionalis*, eine Kunst des Vergessens, geben kann. Entgegen der Annahme, die Semiotik sei unfähig zur Negation, führe ich Argumente dafür an, dass Sosnos Werk paradigmatisch für eine *ars oblivionalis* gelesen werden kann.

a. $O(x,y)$: Obliteration in geometrischer Ordnung

Françoise Armengaud beginnt ihre Monographie *L'art de l'oblitération* mit einer intuitiven, assoziativen Herangehensweise an die Obliteration. Sie ruft wesentliche Elemente auf, die sie dann im zweiten Teil systematisiert, im dritten philosophisch deutet und im vierten in einen kunsthistorischen Kontext setzt. In den letzten drei Kapiteln geht sie in zwei Interviews mit Sosno auf sein Leben und Werk ein und fasst die Stationen seines Lebens in einem kurzen Text zusammen.

Armengaud ruft die bekannten Motive der „Fülle und Leere“¹⁹⁰ auf und deutet die Ambivalenz der Obliteration als Schwere und Leichtigkeit, Opazität und Transparenz, Innen und Außen. Sie deutet die Obliteration metaphorisch als eine Geste der Zurückweisung angesichts eines gefühlsseligen Trug-

190 Armengaud, *L'art d'oblitération*, a.a.O., S. 43f.

bildes.¹⁹¹ Sie bringt Leere und Fülle mit Leben und Tod in Verbindung, wobei die Obliteration auf eine doppelte Verwundbarkeit aufmerksam mache: einerseits zeige sie die Sterblichkeit eines jeden lebendigen Wesens, das ähnlich einer „eingemauerten Kreatur“¹⁹² aus ihrem eigenen Leben nicht aussteigen könne, andererseits sei der Blick auf das Andere verletzt, weil er versperrt bliebe.¹⁹³ Die Obliteration zeige also die Unmöglichkeit, sich vom Selbst lösen und den Anderen erblicken zu können.

Nach diesen allgemeinen Deutungen, die sich nicht nur an der Lesart von Eco, sondern auch an Levinas orientieren, wie ich noch zeigen werde, führt Armengaud eine Analyse in der Tradition der geometrischen Methode durch. Sie stellt für die Obliteration drei Axiome, drei Theoreme und zwei Hypothesen auf, von denen sie drei wesentliche Codes der Obliteration ableitet und zu zwei Schlussfolgerungen kommt. Mit dieser axiomatisch-deduktiven Methode greift sie ein Mittel der Beweisführung auf, die zunächst überrascht. Die geometrische Methode (*mos geometricus*) hat eine lange philosophische Tradition, die bis in die Antike zu Euklid zurückreicht, in der Renaissance wiederentdeckt wurde und als Ausweis höchster Erkenntnis und Wissenschaftlichkeit galt und auch in der Philosophie Descartes oder Spinozas zur geometrischen Form ihrer Hauptwerke führte.¹⁹⁴ In den Naturwissenschaften des 17. Jahrhunderts wurde diese mathematisch-rationale Methode weiter ausdifferenziert¹⁹⁵, in der die Vernunft als das zentrale Erkenntnismittel galt.

Armengaud zielt mit dieser Methode auf die Trennung von Konzept und Praxis. Sie möchte die Obliteration unabhängig von Sosnos Arbeiten interpretieren, um mit Bezug zu anderen Kunstpraktiken eine „Vielfalt an Lektüren“¹⁹⁶ zu ermöglichen. Obgleich die Obliteration unterschiedliche Formen aufweise, verfare sie „nicht wahllos, sondern durch Urteilen“.¹⁹⁷ Für Armengaud gibt es also eine Art Register des Obliterierbaren und damit eine gewisse Notwendigkeit. Es ist daher nur konsequent, dass die Philosophin die Obliteration einer symbolischen Ordnung überführt und nicht mehr von Bild, sondern von

191 Vgl. ebd., S. 40.

192 Ebd., S. 45.

193 Vgl. ebd., S. 44.

194 Vgl. René Descartes, *Meditationen*, Hamburg: Meiner 2009. Vgl. Spinoza, *Die Ethik. Schriften und Briefe*, Stuttgart: Alfred Kröner 1976.

195 Vgl. Hermann Schilling, *Die Geschichte der axiomatischen Methode im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert*, Hildesheim [u.a.]: Olms 1969.

196 Armengaud, *L'art d'oblitération*, a.a.O., S. 58.

197 Ebd.

einem zu obliterierenden Objekt spricht.¹⁹⁸ Sie beschreibt die Obliteration als Operation, die auf notwendige Weise und mit zwingenden Formen innerhalb einer symbolischen Ordnung in eine bestimmte Auswahl von Objekten interveniere und deren Exegese vom Kunstwerk auszugehen habe. Die Obliteration als Vollzug konstituiere eine Relation und eine Operation.

Als Relation besitzt die Obliteration ein Repertoire an notwendig doppelten Ausdrücken: x obliteriert y . Erlauben wir uns den Spaß, es zu formalisieren: $O(x,y)$. [...] Als Operation umfasst die Obliteration in der Tat die Anwendung von Elementen eines geeigneten Typs „ x' “, die als aktiv angesehen werden: die Obliterierenden [...], auf Elemente eines geeigneten Typs „ y' “, die als passiv angesehen werden: die Obliterierten – die dann zu Obliterierbaren geworden sein werden.¹⁹⁹

Die Formel $O(x,y)$ beschreibt also die Notwendigkeit aktiv obliterierender Elemente „ x “ (les oblitérants), die auf die passiv obliterierten Elementen „ y “ (les oblitérés) einwirken und durch diese Operation obliterierte Objekte produzieren (des oblitérables). Die Obliteration geschehe also nicht durch eine beliebige obliterierende Form „ x “, noch werde ein beliebiges Werk „ y “ obliteriert. Armengaud bringt dies auf drei Axiome: (1) *Nicht jedes Objekt ist obliterierbar*.²⁰⁰ Es handele sich vornehmlich um denkwürdige Objekte (les objets mémorables), die zu Klischees geworden seien (die passiv obliterierten Objekte „ y “). (2) *Die Obliterationstypen sind nicht unendlich*.²⁰¹ Es handele sich vornehmlich um die Kategorien von Leere und Fülle (die aktiv obliterierenden Objekte „ x “). (3) *Für jedes Objekt, das die oben genannten Bedingungen erfüllt, und für jeden Obliterationstyp existiert eine Obliteration und nur eine*.²⁰² Es handele sich um Fragen des rechten Maßes und der genauen Proportion der jeweiligen Intervention (weniger, mehr; größer, kleiner; etc.).

Sie differenziert dies mit drei Theoremen, zwei Hypothesen und drei Codes weiter aus, wodurch sie die Obliteration zu systematisieren versucht: Die Obliteration wird eingeschränkt auf ästhetische Objekte der Kunstgeschichte, die durch eine begrenzte Anzahl an Obliterationstypen umgeformt werden können, wobei jeweils immer nur eine dieser Typen für jedes Objekt geeignet sei.

198 Ebd., S. 59.

199 Ebd.

200 Ebd., S. 62.

201 Ebd., S. 62f.

202 Ebd., S. 64.

Während der Obliteration finde eine Umwertung des Objekts statt, das seinen ursprünglichen Status einbüße und zu neuer Wertigkeit, Bedeutung und Wirkung gelange. Die Obliteration bringe dabei zum einen etwas zum Verschwinden und Vergessen, ähnlich wie bei einer Zensur, und mache damit auf einen Mangel aufmerksam. Zum anderen zitiere die Obliteration ein Abwesendes herbei, kontextualisiere es neu, und erlaube dadurch eine neue Erinnerungsarbeit. Es entstehe also ein Drittes, das einer zensurhaften Kaschierung ähnele, das durch die Verdeckung das Verdeckte besonders betone. Die Obliteration beziehe sich dabei auf einen präexistierenden Code, der aber individuell abgeändert sei. Das mache die Obliteration zu einer Operation der modernen Kunst. In der Formalisierung der Obliteration $O(x,y)$ artikulieren sich daher die drei Codes eines oblitierten Objekts der Kunstgeschichte ‚y‘, einer Umwertung der Wertigkeit ‚x‘ und einer besonderen Betonung durch Verdeckung ‚O‘.

Diese axiomatische Systematik hat zunächst den Vorteil, dass sie gerade aufgrund der Abgrenzungen und Unterscheidungen eine Orientierung gibt. Doch die Methode wirft einige Fragen und Probleme auf: Ein Problem sind die recht allgemeinen Ausführungen, was dafür sorgt, dass die Analyse eines individuellen Kunstwerks unklar bleibt. Armengaud scheint selbst gewisse Zweifel an der an Eco orientierten Codierung zu haben, wenn sie versucht dem Rätselcharakter der Obliteration durch den Begriff der Epiphanie zu begegnen, den sie ebenfalls Eco entlehnt. Unter Epiphanie versteht Eco Ereignisse, Objekte oder Tatsachen, die deplatziert wirken und sich nicht der symbolischen Logik fügen. Genau dies, so Armengaud, löse die Obliteration ein, indem sie schockiere und irritiere.²⁰³ Doch damit wird lediglich ein methodisches Problem kaschiert und Armengaud verfolgt diesen Begriff auch nicht weiter. Schwerer wiegt, dass die geometrische Methode mit ihrer an der Vernunft orientierten Systematik, sich selbst stützt und die Erfahrungsdimension ausblendet. Bereits Edmund Husserl hatte in seiner *Krisis*-Schrift gegen diese Methode die britischen Empiristen ins Feld geführt, die gegen die „universale Erkenntnis von der als ein transcendentes ‚An-sich‘ gedachten Welt“²⁰⁴ vorgingen. Eines der Grundprobleme dieser Methode bestehe nämlich darin, dass die Axiome von den aus ihnen abgeleiteten Postulaten gestützt wer-

203 Ebd., S. 71.

204 Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, hrsg. v. Elisabeth Ströker, Hamburg: Meiner 2012, S. 158.

den und es keine Möglichkeit gebe, die Axiome zu prüfen. Es geht dann nicht länger um die Widerspruchsfreiheit des formalen Systems, sondern um dessen widerspruchsfreie Interpretation.²⁰⁵

Mein zentraler Einwand gegen die Systematisierung von Armengaud betrifft daher ihre Methode. Ist die Tatsache, dass Armengaud sich auf die geometrische Methode bezieht, nicht vielmehr Ausdruck einer Art Ratlosigkeit, wie mit einem „komplexen Konzept“, das „kulturell bereits überdeterminiert“²⁰⁶ ist, umzugehen sei? Führt sie jene Axiome ins analytische Feld, um den Anschein von Wissenschaftlichkeit und Objektivität zu wahren angesichts eines Konzeptes, das dies unterläuft? Zudem kompromittiert sie ihren eigenen Ansatz, indem sie die Obliteration letztlich doch nicht unabhängig von der Kunst Sosnos systematisiert. So führt sie etwa als Argument für die Notwendigkeit einer Reduktion auf obliteratedbare Objekte und die Auswahl bestimmter Materialien Beispiele von Sosno an.²⁰⁷ Wenn Armengaud in der Kunst Sosnos ein Paradigma für die Obliteration sieht, und zugleich die Notwendigkeit Konzept und Praxis zu unterscheiden, was kann dann als Drittes ins Feld geführt werden, das diese Trennung ermöglicht? Diese methodische Schwierigkeit thematisiert sie nicht. Sosno beschreibt seine eigene Praxis mit der Semiotik (Fülle, Leere; Material, Form), und obgleich man dies gemäß der Theoriemoden seiner Zeit als eine *façon de parler* ansehen kann, ist es mehr als das, wenn er seine Praxis mit den semiotischen Codes durchkonjugiert, was Armengaud wiederum durch Axiomatik und Semiotik bestätigt und systematisiert. Jene Konzepte und Dichotomien, die jene Praxis systematisieren sollen, die sich nach eben diesen Konzepten richten, subsumieren alles unter ihre Systematik, was ihnen vorgelegt wird (und dies sind hier in der Regel die Werke Sosnos). Praxis, Konzept, Systematisierung und Sinn basieren hier im Wesentlichen auf Setzungen und Analogien und bestätigen sich gegenseitig. Ein Axiom spiegelt sich hier lediglich im Medium der Bildhauerei.

Wenig plausibel sind auch die Axiome selbst. Dass das gleiche Objekt sehr wohl auf verschiedene Weisen obliterated werden kann, zeigen die frühen Arbeiten von Sosno, die häufig in Serie auftreten: es gibt darin eben gerade keine eindeutige Form der Obliteration für ein Bild. Vielmehr wandelt sich durch

205 Vgl. zur Kritik der geometrischen Methode aus Perspektive der modernen Mathematik Douglas Hofstädter, *Gödel, Escher, Bach. Ein endloses Geflochtenes Band*, Stuttgart: Klett-Cotta 1985, S. 102ff.

206 Ebd., S. 57.

207 Ebd., S. 58.

die unterschiedlichen Obliterationen des gleichen Motivs die Bedeutungsdimension. Es lassen sich im Werk von Sosno Obliterationen finden, die sich den acht Obliterationstypen in *Les huit manière de filer la soie* (1985) nicht fügen (Abb. 22, S. 69). Sosnos Arbeiten können demnach als Argumente gegen die Axiome von Armengaud angeführt werden (Abb. 25–27).²⁰⁸ Und wie steht es um die Obliteration als relationales Konzept, wo es nicht mehr um die Formel $O(x,y)$ geht, sondern um das Verhältnis von Methode und Konzept, Sprache und Werk, den Bezügen der Serienbilder untereinander oder auch der inneren Dialektik von Zensur und Zitat, Verdecken und Zeigen?

Merkwürdigerweise hat die von Armengaud erarbeitete geometrische Ordnung und semiotische Lesart der Obliteration im Weiteren Verlauf ihre Untersuchung keinen Einfluss auf die folgenden philosophischen Interpretationen. So führt das formalisierte Muster der Obliteration $O(x,y)$ nicht zu einer differenzierten Lektüre der Werke Sosnos. Vielmehr entfernt sich Armengaud von dieser Axiomatik und schlägt eine neue Lesart vor, die Obliteration als „natürlich“ (naturaliste) und als „regelorientiert“ (légaliste) zu verstehen.²⁰⁹ Unter der natürlichen Obliteration versteht sie die Witterungseffekte durch „Wind, Regen, Staub, Hitze, Frost, langanhaltendes Schlechtwetter, was zum Abstumpfen, Abbruch, Abfall und Ruinen etc. führt.“²¹⁰ Darunter fallen also alle geologischen und meteorologischen Erosionen. Die legalistische oder regelorientierte Obliteration basiert im Wesentlichen auf Konvention, einer Insistenz auf der Regel, einer Zensur und einem Ablaufdatum. Mit diesen beiden Registern versucht sie, die zeitliche Dimension der Obliteration auf einen Begriff zu bringen und zu präzisieren, dass die Zeit der Obliteration nicht die der chronologischen Uhr sei, sondern die der Erinnerung.²¹¹ Solche philosophischen Überlegungen zur inneren Dynamik der Obliteration finden aber unabhängig von der vorher erarbeiteten Systematik statt. Auch bleibt unklar, inwiefern die Obliteration als Konzept für moderne Kunst insgesamt gelesen werden kann, wenn das Konzept sich derart stark an der Praxis von Sosno orientiert. Auch wenn sie zwischen Konzept und Praxis unterscheidet, bleibt der

208 Auf die Serialität der Obliteration weist auch Restany hin: „Le chant d’oblitération“, a.a.O., S. 53. Zwar weist Armengaud in einer Fußnote daraufhin, dass Sosno auch andere Formen, etwa Kreise und pyramidale Formen verwendet hat, aber sie zieht daraus keine Konsequenzen für ihre Systematik. Vgl. ebd., S. 63.

209 Ebd., S. 85.

210 Ebd.

211 Ebd., S. 88.

Medienwechsel von der Kunst zur Sprache, der sich bei der philosophischen Kunstkritik abspielt, ebenfalls unreflektiert.

Mit Armengaud ist es daher möglich, besser zu verstehen, dass die Obliteration ein methodisches Problem anzeigt und von ihrer bisherigen Konzeptualisierung und Systematisierung befreit werden muss. Dass die Obliteration selbst im Register der Semiotik anders beschrieben werden kann, möchte ich im Folgenden mit dem dreigliedrigen Zeichensystem von Charles Sanders Peirce zeigen.

b. Die semiotische Abdrift der Obliteration

Mit Charles Sanders Peirces Zeichentheorie ist innerhalb der Semiotik eine andere Lesart der Obliteration möglich. Da Armengaud sich mehr für die Operativität (x obliteriert y) als für die Relationalität interessiert hat, möchte ich nun das relationale Denken der Obliteration stärker in den Mittelpunkt rücken. Wie ändert sich die Lesart, wenn die Obliteration als Reflexion auf den Zeichenprozess verstanden wird? Gibt es Hinweise dafür, dass das Werk mehr weiß als der Autor Sosno? Wenn sich Spuren finden lassen, die zeigen, dass die Werke von Sosno Material und Form derart miteinander verschränken, dass sich beide wechselseitig bedingen und aufeinander einwirken, dann muss die Obliteration auch anders beschrieben werden.²¹² Gibt es Hinweise im Werk von Sosno auf eine Primordialität der Relation vor den Relata und muss daher die Obliteration anders formalisiert werden?

Charles Sanders Peirce hat sein triadisches Zeichenmodell in den Kontext eines pragmatischen Weltbezugs gestellt und damit die moderne Semiotik ins Leben gerufen. Peirces Zeichenmodell setzt an der Schnittstelle von Denken und Handeln an, wobei die Semiose darauf zielt, Wirklichkeit zu verstehen, das Subjekt zu verorten und handlungsfähig zu machen.²¹³ Kunst kann dann verstanden werden als ein semiotisches Feld, das mit Weltzugängen auf semiotische Weise spielt. Die triadische Struktur des Zeichens schließt an die

212 An einer Stelle beobachtet Armengaud genau dieses Problem, ohne jedoch auf die Konsequenzen für die Systematisierung einzugehen. Armengaud, *L'art d'oblitération*, a.a.O., S. 63.

213 Vgl. zur kosmologischen Dimension des Pragmatismus von Peirce, Helmut Pape, *Charles. S. Peirce zur Einführung*, Hamburg: Junius 2004, S. 143-170.

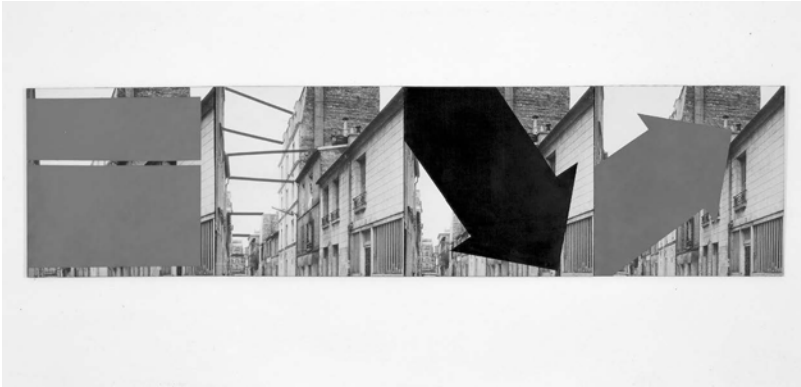


Abb. 25: Sacha Sosno, *Intervention à l'image constante (Rue des Thermophyles)*, 1974, Acryl auf Fotoleinwand, Serie von vier Bildern in einer Größe von 120 x 120 cm.



Abb. 26: Sacha Sosno, *Le cercle antique*, 1992, Bronze, Durchmesser 70 cm.



Abb. 27: Sacha Sosno, *Pyramide 1*, 1992, Bronze und Granit Blue Bahia, 30 x 22 x 10 cm.

Kategorienlehre von Peirce an, der von der „Allgegenwärtigkeit der drei Kategorien“²¹⁴ überzeugt ist, die unsere Form der Erfahrung, der Wirklichkeit und der Erkenntnis strukturiert.

Dies wird etwas deutlicher, wenn man sich die Unterscheidungsoperationen anschaut, die Peirce einführt, schließlich in ein triadisches Zeichenmodell überführt und sich die daraus resultierenden zehn Zeichenklassen genauer anschaut. Die drei grundlegenden Kategorien von Ersttheit, Zweittheit und Drittwelt, die Peirce einführt, zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie auf verschiedene Weisen Unterscheidungen treffen.

Die *Ersttheit* bezeichnet die Möglichkeit eines Gefühls (feeling) und bezeichnet eine Freiheit, die gekennzeichnet ist durch „unbegrenzte und unkontrollierte Varianten und Vielfältigkeiten“²¹⁵ und ist der „Mannigfaltigkeit der Anschauung“ in Kants transzendentaler Analytik entlehnt.²¹⁶ Sie kennzeichnet einen „rein monadischen Zustand des Fühlens“²¹⁷ wie etwa das Schmecken von etwas Salzigen, das Wahrnehmen von etwas Rotem oder auch beim Empfinden von „Schmerz oder Freude, oder ein andauernder musikalischer Ton.“²¹⁸ Es handelt sich um ein unverkörperktes Element, das noch unverbunden ist, aber die reale Möglichkeit in sich birgt, wahrgenommen zu werden. Die Ersttheit ist nicht das Wahrgenommene, sondern etwas Wahrnehmbares. Etwas kann so wahrgenommen werden wie es ist, einfach weil es da ist und so ist, wie es ist. In dieser Hinsicht setzt die Ersttheit als Möglichkeit etwas positiv und neigt den Sinnen zu.

Die *Zweittheit* bezeichnet die Begegnung von interner Welt der Vorstellungen mit der externen, materiellen Welt der Gegenstände, Tatsachen und Aussagen über diese Wirklichkeit. Peirce nennt die Zweittheit auch „the element of struggle“²¹⁹: ein gegenseitiges Einwirken zweier Dinge, die ohne Vermitt-

214 Charles S. Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 21993, S. 58. In seiner Einleitung zu den Kategorien erwähnt Peirce, dass er sich dabei an der Kategorienlehre von Aristoteles und Kant orientiert hat. Vgl. Charles S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, CP 1.300. Helmut Pape präzisiert dies mit Bezug auf die transzendente Analytik in der *Kritik der reinen Vernunft* bei Kant. Vgl. auch Pape, *Der dramatische Reichtum der wirklichen Welt*, a.a.O., S. 166f.

215 Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, hrsg. v. Charles Hartshorne, Paul Weiss, Cambridge, MA: Harvard University Press 1931–1935, CP 1.302 [Übersetzung v.V.].

216 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Köln: Könnemann 1995, KdV. §16, S. 143.

217 Peirce, *Collected Papers*, a.a.O., CP 1.303.

218 Ebd.

219 Ebd., CP 1.322.

lung eines Dritten und ohne Regulierung aufeinandertreffen.²²⁰ Es geht also sowohl um Widerständigkeit und Anstrengung gegenüber der äußeren Welt („the bumping up against hard facts“²²¹), als auch um die Geburt der Idee eines Nicht-Ichs. „We become aware of ourself in becoming aware of the not-self.“²²² Zweitheit zeigt also gerade durch die Widerständigkeit, die das Ich erfährt, die Existenz eines Anderen an, durch die sich das Ich wiederum konstituiert. In dieser Abgrenzung liegt eine Negation.²²³ Wirklichkeit existiert durch diese negative Abgrenzung als widerständige Idee, Objekthaftigkeit oder Tatsache und ist damit ein Aktuelles, das nicht kontinuierlich vorhanden ist, sondern sich immer wieder einstellt. Peirce bezeichnet dies mit Aristoteles' Begriff der *energeia*²²⁴ und meint damit eine aktive Tätigkeit, die mehr ist als der bloß keimhafte Zustand der Erstheit. Zweitheit hat einen dualen Charakter mit der Tendenz zu polaren Unterscheidungen, die Peirce mit Aktion und Reaktion, Agent und Patient und Anstrengung und Widerstand, Ich und Nicht-Ich näher beschreibt.²²⁵ Zweitheit beschreibt also die Existenz als Ergebnis einer blinden Kraft,²²⁶ die in negativer Abgrenzung dyadische Relationen schafft.

Die *Drittheit* bezeichnet das Medium oder das verbindende Element, das eine Zweitheit zwischen zwei Dingen herstellt und damit Bedeutung (meaning). Die Drittheit stellt damit Verbindungen her, hat dabei aber eine regulatorische Funktion im Sinne der Bedeutungsbildung oder der Prägung von Verhaltensweisen. Drittheit nimmt die Stellung des Interpretanten ein und ist damit vornehmlich ein Vorgang des Denkens und der Urteilskraft, der logischen Schlüsse, der individuellen wie kulturellen Prägung, ethischer und religiöser Entscheidungen sowie wissenschaftlicher oder ästhetischer Operationen. Dazu zählt etwa auch die rechte Auswahl an Zutaten und die Befolgung eines Kochrezepts, wobei die Zielsetzung die maßgebende Devise ist. Alle Operationen ordnen sich der Sturheit, individuellen Realität und Widerständigkeit dieser Zielsetzung unter („An apple pie is desired.“)²²⁷. Drittheit umschließt Zweitheit und Erstheit, koordiniert und reflektiert damit also

220 Ebd.

221 Ebd., CP 1.324.

222 Ebd.

223 Vgl. ebd.

224 Ebd., CP 1.325.

225 Ebd., CP 1.332.

226 Ebd., CP 1.329.

227 Ebd., CP 1.341.

gemäß einer Konvention oder eines Gesetzes ein wirkliches Objekt mit einem möglichen Zeichen und stiftet dadurch eine Bedeutung (oder einen gewünschten Geschmack).

Die drei Bewusstseinszustände geben damit eine Bewegung von innerer Empfindung zur äußeren Wirklichkeit an und beschreiben eine graduelle Steigerung von bloßer Möglichkeit, über eine konkrete Existenz hin zur (un-)konventionellen Bedeutungstiftung. Wenn man bedenkt, dass die Semiotik von Peirce im Rahmen einer neuen Art des Philosophierens begründet wurde, die versuchte, das theoretische Denken mit dem praktischen Handeln zu vermitteln, so werden über das triadische Kategoriensystem Empfindung, Materialität und Theorie durch eine mehr oder weniger geregelte Praxis miteinander verschaltet. Wie diese Verschaltung funktioniert, wird durch die drei Unterscheidungsoperationen, die mit Ersttheit, Zweitheit und Drittheit einhergehen deutlicher: die *Dissoziation*, die *Präzisierung* und die *Diskriminierung*.

In der *Dissoziation* kann „man sich eines der beiden zu unterscheidenden Dinge ohne das andere vorstellen.“²²⁸ Es ist Etwas, „was so ist, wie es eindeutig und ohne Beziehung auf irgend etwas anderes ist.“²²⁹ Es ist also etwa ein Gegenstand geistiger Aktivität, den wir erfahren, der uns denken lässt und der seinerseits zum Gegenstand der Erkenntnis werden kann. Durch diese erste Unterscheidungsoperation ist also überhaupt etwas möglich, wird gesetzt und ist wahrnehmbar. Daher spricht Peirce in Bezug auf die Ersttheit und die Dissoziation auch von „Möglichkeit“, einem „Embryo des Seins“²³⁰. Die Dissoziation ist eine Operation einer ersten Aktualisierung oder positiven Setzung.

Die *Präzisierung* ist die Unterscheidungsoperation, die am zugänglichsten ist, da sie uns von unserem alltäglichen Gebrauch her vertraut ist. Etwas wird von etwas anderem abgegrenzt und bleibt darauf bezogen. Eine Tür (A) grenzt sich von der Wand (B) dadurch ab, dass man sie durchschreiten kann. Die Wand unterscheidet sich also von der Tür darin, dass sie nicht durchschritten werden kann. Präzisierung geht also auch mit Widerständigkeit einher. Wo B ist, kann nicht zugleich auch A sein. Erst durch diese negierende Absetzung wird etwas zu etwas. Ein Objekt kommt durch diese Präzisierung zu seiner materiellen Verkörperung, seiner Existenz. Daher spricht Peirce in

228 Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, a.a.O., S. 58.

229 Ebd., S. 55.

230 Ebd., S. 57.

Bezug auf die Zweitheit auch von „Objekt“²³¹. Die Präzisierung ist eine Operation der Negation.

Die *Diskriminierung* unterscheidet sich von der Präzisierung und der Dissoziation darin, dass sie beide umfasst und eine Relation zwischen beiden herstellt. Es werden zwei Dinge in Relation gesetzt und durch ein Drittes, beispielsweise eine Konvention, Vereinbarung, ein allgemeingültiges Schema in Beziehung gesetzt. Die Diskriminierung reflektiert auf die Weise der Relation, die auf Konvention basiert. Wenn A aus B präzisiert werden kann, d.h. ohne B angenommen werden kann, dann kann B zumindest von A diskriminiert werden.²³²

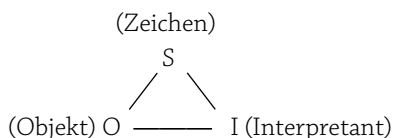
Ändert sich beispielsweise die Konvention dahingehend, dass B eine mögliche, aber keine notwendige Präzisierung ist, kann B durch A diskriminiert werden. Hier hat auch die alltägliche Bedeutung von Diskriminierung ihren Ursprung: wenn ein Mensch A durch ein zusätzliches Merkmal B von der Gruppe A geschieden wird, so findet Diskriminierung statt. Peirce spricht daher in Bezug auf die Drittheit auch von einer Konvention oder Notwendigkeit, die „das Hervorrufen von Wirkungen in der Welt des Existenten einschließt – nicht als Quelle von Energie, sondern durch die schrittweise Entwicklung von Gesetzen.“²³³ Die Relationen von A und B können zufällig und veränderbar sein, sind aber konventionalisierbar und in diesem Sinne kann die Relationalisierung von A und B reflektiert werden. Die Diskriminierung erzeugt ein weiteres Zeichen, das die Relation von A und B erst herstellt. Daher ist die Diskriminierung eine Operation der Reflexion.

Ich erwähne diese drei Unterscheidungsoperationen hier, um zu zeigen, dass die Obliteration als relationales Konzept mehr umfasst als bloß Fülle und Leere, Anwesenheit und Abwesenheit. Viel mehr zeigt diese Ausführung, dass die Obliteration im Register der Semiotik *immer schon* relational operiert und darauf zugleich auch reflektiert. Kunst spielt dann nicht mehr nur auf semiotische Weise mit Weltzugängen, wie weiter oben genannt, sondern reflektiert auch auf den Zeichenprozess. Aus diesen drei Unterscheidungen leitet Peirce eine weitere Trichotomie des Zeichens ab: das semiotische Dreieck aus Zeichen (S), Objekt (O) und Interpretant (I).

231 Ebd., S. 61.

232 Ebd., S. 59.

233 Ebd., S. 61.



Diese Dreigliedrigkeit des Zeichens wird bei Armengaud unter der Formel $O(x,y)$ gefasst und wäre in der peirscen Nomenklatur $I(S,O)$. Die Unterscheidungsoperationen der Obliteration, sowie deren Operationalität und Relationalität tritt dabei in den Hintergrund. Dies wird deutlich, wenn man sich die Präzisierung der drei Elemente des Zeichens genauer anschaut.²³⁴ Daraus leitet Peirce zehn Klassen von Zeichen ab.²³⁵ Die Zeichenklassen erlauben eine Differenzierung der semiotischen Aspektierung von einem Zeichen. So wird etwa die Farbe Rot als Farbempfindung (*Rhematisch-ikonisches Qualizeichen*) unterschieden vom Objekt der direkten Erfahrung, das Informationen über sein Objekt liefert, wie etwa der Wetterhahn, der als *dikentisches-indexikalisches Sinzeichen* gerne als Paradebeispiel für Indexikalität aufgerufen wird. So können die zehn Zeichenklassen hier helfen, die Obliteration in weitere Elemente auszudifferenzieren: Farbigkeit, (geometrische, bzw. symbolische) Form, Betonung, Bezug zum Arsenal der Kunstgeschichte, die typische Formensprache der Obliteration, der Zeigecharakter, der Bezug zum kulturellen Gedächtnis, die allgemeine Vorstellung von der Obliteration sowie ihre individuelle wie allgemeine Gesetzmäßigkeit.

Stellte die bisherige Formel $O(x,y)$ vor allem Material und Form in den Mittelpunkt, wird nun erkennbar, dass die Dialektik von Zensur und Zitat, Verdecken und Zeigen, sowie der Bezug zur Kunstgeschichte und dem kulturellen Gedächtnis nicht bloß in losem Zusammenhang mit dem Zeichenprozess stehen, sondern dessen integraler Bestandteil sind. In diesen Zeichenklassen tritt die Obliteration als ein außersprachliches Regelwerk hervor, dessen relationale Logik zwar unter anderem von eben jenen von Armengaud genannten drei Codes bestimmt ist, aber darüber hinaus auch Unterscheidungsoperationen reflektiert, die sie selbst vollzieht. Damit helfen die zehn Zeichenklassen von Peirce, die Obliterationspraxis von Sosno als eine ausdifferenzierte Reflexivität auf den Zeichenprozess selbst zu bestimmen. So bil-

234 Vgl. Peirce, *Collected Papers*, a.a.O., CP 2.2.50.

235 Die zehn Zeichenklassen werden von Peirce sehr knapp mit rudimentären Beispielen abgehandelt. Vgl. Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, a.a.O., S. 128-133. Vgl. Pape, *Der dramatische Reichtum der wirklichen Welt*, a.a.O., S. 206.

det die Obliteration etwa ein Obliterations-Gesetz *in the making* erst aus. Das Werk ist also insofern klüger als sein Autor, als es auf die Materialität der Artikulation neuer Obliterationsregeln ankommt, die sich erst im Machen einstellen. Insofern sind auch die Axiome von Armengaud nicht mehr gültig, da sie nicht unabhängig von der Praxis sind, die sie bestimmen. „Denn man kann ohne Zweifel sagen, daß kein Zeichen als solches wirkt, ohne eine physische Replik oder ein interpretierendes Zeichen hervorzubringen.“²³⁶ Die Obliteration ist demnach dort angesiedelt, wo es um die Reflexion auf die materielle Hervorbringung eines Zeichens geht. Denn die Obliteration beginnt wie das Zeichen mit einer positiven Setzung (Erstheit), die zugleich auch etwas anderes nicht setzt und in der negativen Absetzung verneint (Zweitheit) und schließlich durch Kombination, Anordnung oder Nennung reflektiert (Dritttheit). Dass die Obliteration reflexiv ist, zeigt sich etwa auch an Sosnos Spätwerk, das vermehrt eine Vielfalt an obliterierenden Formen aufweist: Kreise, Punkte, Rahmen, Stäbe, Zahlen, Buchstaben, Platten, Puzzle und andere symbolische Systeme der Sprache, des Bildes und der Bildhauerkunst.

Sosnos Arbeiten mögen aus kunsthistorischer Perspektive paradigmatisch für die Obliteration sein, sie sind es aber nicht konzeptionell. Andere Materialien, Objekte und andere (kunsthistorische) Kontexte und Formen sind denkbar. Eine Kritik an dieser semiotischen Systematisierung muss an dem universalen Kategorienschema von Erstheit, Zweitheit und Dritttheit ansetzen, die Peirce als strukturgebend für das Zeichen selbst angegeben hat. Helmut Pape hat die Methode von Peirce als „logischen Idealismus“ bezeichnet, der darin besteht, „daß [sic!] es im Wesen der Dinge etwas gibt, was dem Vernunftprozess entspricht, dass die Welt *lebt*, und sich bewegt und IHR SEIN HAT in einer Logik der Ereignisse.“²³⁷ Auch wenn Wirklichkeit von Peirce damit als dynamischer Prozess verstanden wird – in dem sich weniger approximativ an eine finale Interpretation angenähert wird, als vielmehr ganz verschiedene Erkenntnisse möglich sein können – so betont Helmut Pape, dass es keinen Zweifel im Denken von Peirce daran gibt, dass diese Ereignisse eben jenen Kategorien entsprechen und darin gefasst werden können.²³⁸ Peirce beschreibt die Prozesse des Werdens als logische Form, wobei diese Dynamik durch jene Unterscheidungsoperationen des Zeichens gefasst und reflektiert

236 Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, a.a.O., S. 61.

237 Peirce zitiert nach Pape, *Charles. S. Peirce zur Einführung*, a.a.O., S. 53.

238 Ebd., S. 54.

werden. Sprache und Wirklichkeit werden vom Grundelement des Zeichens aus analysiert, während zugleich auch das Zeichen vom Paradigma der Sprache her gelesen wird.²³⁹

Ich möchte hier die achte Zeichenklasse, *das rhematisch-symbolische Legzeichen hervorheben*. Diese Zeichenklasse „ist ein Zeichen, das mit seinem Objekt durch eine Verknüpfung allgemeiner Vorstellungen auf solche Art verbunden ist, daß seine Replikas im Geist eine bildliche Vorstellung hervorrufen, wobei diese aufgrund bestimmter Verhaltensgewohnheiten oder Dispositionen des jeweiligen Geistes dahin tendiert, einen allgemeinen Begriff zu produzieren, und diese Replik wird interpretiert als ein Zeichen eines Objekts, das ein Anwendungsfall (instance) dieses Begriffs ist.“²⁴⁰ Peirce nennt hier etwa Gattungsnamen als Beispiel, dies kann zum Beispiel ein Wort wie „Kamel“ sein oder auch „Phoenix“, die beide eine Idee von ihnen hervorrufen und somit am Begriff mitwirken. Zu dieser Zeichenklasse gehören aber etwa auch Nationalflaggen oder Firmenlogos. Tatsächlich weist diese Zeichenklasse bei Sosno auf die allgemeine Vorstellung von der Obliteration hin, die durch ein obliteriertes Objekt ausgelöst wird. Mit Blick auf eine der etymologischen Bedeutungen der Obliteration (stempeln, validieren) könnte man das Motiv der (obliterierten) Briefmarke paradigmatisch für die Obliteration anführen (Abb. 28). Denn hier wird das allgemeine Konzept mit der besonderen Praxis in Relation gesetzt.

Zum Modell für moderne Kunst kann die Obliteration dann erhoben werden, wenn zugleich auch die unter ihr gefassten Dissoziationen, Präzisierungen und Diskriminierungen sich nicht mehr an Sosno orientieren, sondern am allgemeinen Konzept der Obliteration in Bezug auf die konkreten Operationen in den künstlerischen Praktiken. Die Zeichentheorie von Peirce behandelt nicht nur Wirklichkeit als Gegenstand eines Zeichenprozesses, sondern auch ihre eigene Semiose. Wenn in der peirceschen Semiotik eine „grundsätzliche[...] Unabgeschlossenheit des Interpretanten“²⁴¹ angelegt ist, dann liegt hierin – auch, wenn dies zeichentheoretisch ausgedeutet wird – eine Form der Unendlichkeit. Es kommt dann vielmehr auf die erkenntnistheoretische

239 „Entweder wird das Zeichen vom Paradigma der Sprache her gelesen, oder die Sprache von ihrem Grundelement des Zeichens aus analysiert.“ Vgl. Dieter Mersch, „Vorwort“, in: ders. (Hg.), *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida*, München: dtv 1998, S. 7.

240 Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, a.a.O., S. 130.

241 Dieter Mersch, „Einleitung“, in: ders. (Hg.), *Zeichen über Zeichen*, a.a.O., S. 18.



Abb. 28: Sacha Sosno, *Timbre de Monaco*, 2000.

Dimension an, wie die Verschaltung von Konzept und Praxis reflektiert wird. Der neuralgische Punkt der Obliteration ist demnach die Reflexion von Erstheit und Zweitheit durch die Drittheit (Kapitel 4).

Wie sähe eine Drittheit aus, die sich außerhalb einer Semiose vollzieht? Jacques Derrida hat dieses methodologische Problem des Heraustretens aus der Zeichenordnung als „Ereignis“ und „Spiel“²⁴² zu beschreiben. Das Spiel von „Abwesenheit und Präsenz“ zerreiße die Präsenz, denn die „Präsenz eines Elementes ist stets eine bezeichnende und stellvertretende Referenz, die in einem System von Differenzen und in der Bewegung einer Kette eingeschrieben ist.“ Es geht also um das, was „der Alternative von Präsenz und Abwesenheit vorausgehend gedacht werden“²⁴³ muss. Doch wie lässt sich das Register des Denkens in dualistischen Unterscheidungen ändern in ein Denken einer Drittheit, die sich zugleich nicht einer Zeichenordnung fügt?

Meine These ist, dass sich hier ein neuralgischer Punkt der Obliteration artikuliert. Die Obliteration markiert das materielle Hervorbringen eines Zeichens. Vorläufig ließe sich hier festhalten, dass es sich um eine Denkfigur handelt, die auf Differenzsetzungen reflektiert und damit dasjenige mit an-

242 Jacques Derrida, „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel in den Wissenschaften vom Menschen“, in: Peter Engelmann (Hg.), *Postmoderne und Rekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart: Reclam 2010, hier insbes. S. 114-117.

243 Ebd., S. 137.

zeigt, was sich nicht zeigen lässt. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird es darum gehen, die Obliteration von der semiotischen Lesart zu befreien und in ein Spiel einzusteigen, das sich dem „*seminalen* Abenteuer der Spur“²⁴⁴ zuwendet. Wenn Derrida an anderer Stelle von der Gleichursprünglichkeit von Zeichen und Göttlichkeit spricht, dann informieren sich Zeichen und Transzendentes gegenseitig und kommen dennoch nicht zur Deckung. Wenn Derrida daraus schlussfolgert, dass „[d]ie Epoche des Zeichens [...] ihrem Wesen nach theologisch [ist]“²⁴⁵, dann wird hierin ein Motiv erkennbar, das an die bisherigen Lesarten der Obliteration erinnert: der Konflikt nämlich zwischen Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem, Darstellung und Nicht-Darstellbarem, An- und Abwesenheit, Materialität und Transzendenz. Auf der Bühne der Kunst spielt sich damit ein grundsätzlicher Konflikt ab, der immer wieder diese Spannung zwischen Zeichen und Jenseits des Zeichens neu variiert, aushandelt und benennt. Die Obliteration würde demnach von den Werkzeugen des Denkens handeln und wäre insofern eine „philosophische Apparatur“²⁴⁶, die Objekte generiert, die ihre eigenen Operationen unter Reflexion stellen.

Man könnte nun das triadische Zeichenmodell von Peirce mit dem Argument beiseite schieben, dass es Transzendentes nicht fassen könne, da es ausschließlich symmetrische Relationen unter Relata herstellt, die der gleichen Ordnung des Sag- und Darstellbaren angehören. Die monadische und relationslose Erstheit ist ein Relat ohne Relation, die dyadische Zweitheit generiert durch Negation eine Unterscheidung und stellt damit eine Relation her, während die Drittheit durch Differenzierung alle beiden umfasst und damit drei Relationen herstellt. Bei all diesen Relationen handelt es sich um logische Relationen, d.h. die Elemente sind innerhalb einer triadischen Zeichenstruktur symmetrisch aufeinander bezogen. Innerhalb der Sinngenese haben sie einen festen Ort und gehören prinzipiell der gleichen Ordnung an. Man könnte nun argumentieren, dass diese Ordnung erschüttert wird, wenn es sich um kategorial andere Phänomene handelt, wie etwa Figuren des Transzendentalen oder Göttlichen, zu denen die Relationen gerade nicht mehr in einem symmetrischen Verhältnis stehen. In dieser Argumentation schließe das auf Symmetrien ausgerichtete Relationensystem von Peirce Asymmetrien aus, die weder durch Dissoziation, noch Präzisierung oder Diskriminierung gefasst werden

244 Derrida, „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel in den Wissenschaften vom Menschen“, a.a.O., S. 137.

245 Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 28.

246 Vgl. S. 19, FN 14.

können. Doch stellt nicht gerade die Unabgeschlossenheit des Interpretanten eine Dynamik dar, die in der Bewegung der Semiose selbst liegt? Damit verschiebt sich die Perspektive vom triadischen Zeichensystem auf dessen semiotische Abdrift, der zum einen erkenntnistheoretisch als unabschließbarer Sinn gelesen werden kann, zum anderen temporal als unendliche Bewegung.²⁴⁷ Damit rückt erneut das methodische Problem der Obliteration ins Zentrum: Denn wie lässt sich bestimmen, was unbestimmbar ist, und fixieren, was nicht fixierbar ist?

Auf die kryptischen Titel im Œuvre von Sosno hatte ich bereits hingewiesen. In diesem Spiel mit dem Unbestimmbaren geht es Sosno um die Unterscheidung von einem prinzipiell aufdeckbaren Geheimnis (*secret*) und einem unlösbaren Rätsel (*mystere*), einem „Okkultismus“²⁴⁸, das Sache des Unbekannten ist, weil es dem Verstand unzugänglich bleibt. Die monotheistischen Denkfiguren (Unsichtbarkeit Gottes, Bilderverbot) sind dann nicht bloß ein Methodenproblem des philosophischen Arbeitens, sondern auch der künstlerischen Praxis. Damit bleibt nicht nur die Interpretation unabgeschlossen, sondern auch das Werk. Die seriellen Arbeiten können dann auch gelesen werden als der Versuch, mit der Unabschließbarkeit dessen umzugehen, was die Obliteration anzeigt. Nicht die Codes werden durchkonjugiert, sondern ein Unendliches thematisiert.

Der vielleicht interessanteste Aspekt dieses Obliterationsspiels zeigt sich im Spätwerk von Sosno. Seine Obliterationsarbeiten sind hier weder an bestimmte Materialien noch an Abgussformen klassischer Bildhauerkunst orientiert, sondern diffundieren ins Alltagsleben (Abb. 29). Sie werden zum Alltagsobjekt, indem sie etwa Motive aus der Sport- und Freizeitkultur der Côte d'Azur aufgreifen. Mit dieser Entwicklung nimmt Sosno eine doppelte Wendung vor: Es geht nicht mehr um den Umgang mit bestimmten Formen und Kontexten, sondern um das Experimentieren mit verschiedenen Materialien, Formen und anderen soziohistorischen Kontexten. Darin dreht Sosno

247 „Différer [...] heißt temporisieren [...]“. Jacques Derrida: „Die *différance*“, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen 1988, S. 33.

248 Der Begriff des Okkultismus geht zurück auf das Lateinische *occulere*, das „verdecken, verbergen, verheimlichen“ bedeutet und auf eine assimilierte Form des Präfix „ob“ (gegen, vor, nahe, gegenüber) und des Suffix „celare“ (verstecken) zurückgeht. *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache*, Eintrag: „okkult“, online unter: <https://www.dwds.de/wb/okkult> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023]; vgl. auch den Eintrag „ob-“ im *Online Etymological Dictionary*, online unter: <https://www.etymonline.com/word/ob-> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

den alten Ansatz der Nouveau Réalistes um, indem er die Kunst nicht mehr bloß dem Alltagsleben entnimmt, sondern sie dorthin wieder zurückträgt. Sosno verlässt das „Ghetto“ der Kunstgalerien und Museen und erobert die Boulevards und tritt „in das städtische Gefüge ein“.²⁴⁹ Dass die Obliteration also Repräsentationen in ein neues Regelsystem einbindet und wieder in den Alltag einspeist ist Ausdruck eines Versuchs durch ein Reduktions- und Abstraktionsverfahren dem Bezeichnen zu entkommen und eine Präsenz herzustellen.²⁵⁰

Mit Eco und Peirce kommt das entscheidende methodologische Problem in den Blick. Die Interpretation kann nicht mehr allein der Semiose überlassen werden, sondern es muss stattdessen die Interpretation der Interpretationsmethode selbst reflektiert werden. Es geht also darum, einen Weg zu finden, vom Zeichen abzulassen und eine andere Art des Philosophierens einzufordern, die Derrida mit Nietzsche als Spiel bezeichnet, affirmiert und gerade nicht als Verlust von Bestimmtheit, Abgeschlossenheit und Endlichkeit konzipiert.²⁵¹ Es geht also nicht darum die Werke, sondern die Interpretationen anders zu interpretieren. Die semiotische Abdrift der Obliteration führt also auf die Spur einer Unendlichkeit, die ich mit Levinas noch genauer bestimmen werde.

c. An Ars Oblivionalis? Add it!

Ein Sonderfall der Semiotik ist die Negation. Ohne Zweifel kann ein Zeichen ein anderes Zeichen negieren – etwa durch Zensur. Kann ein Zeichen sich aber selbst negieren? Negationen bedürfen eines Zeichens, das seinerseits etwas anzeigt, auch wenn es etwas ~~durchstreicht~~ oder durch andere Negationsform3n zu t*lg3n versucht. Umberto Eco hat dieses Problem des Vergessens

249 Sacha Sosno, „Entrer dans la ville“, in: Ralph Hutchings (Hg.), *À ciel ouvert*, Paris: Verlhag 2013, S. 336.

250 Ähnlich argumentiert auch Mersmann im Falle von Über-Bildern, *Bilderstreit und Büchersturm*, a.a.O., S. 28.

251 Derrida, „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel in den Wissenschaften vom Menschen“, a.a.O., S. 137.

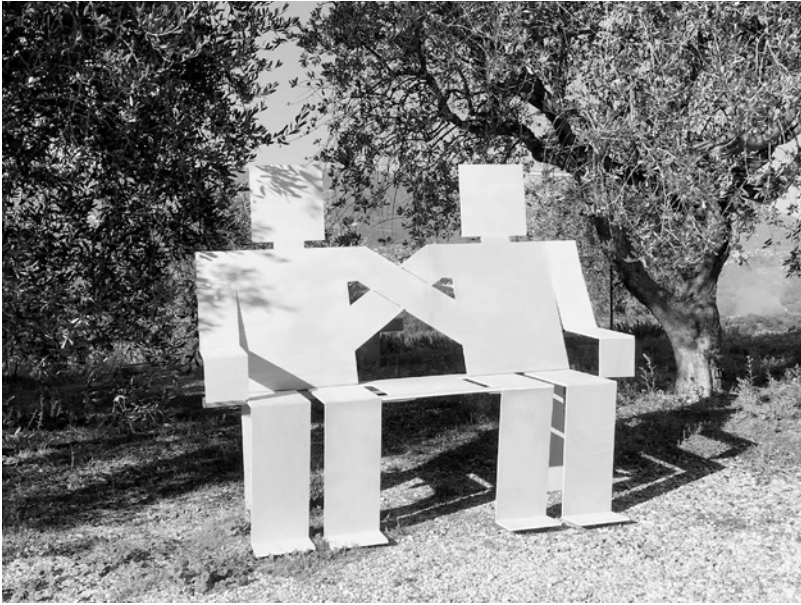


Abb. 29: Sacha Sosno, *Concertation*, 2013, Stahl, 140 x 165 x 75 cm.

durch Zeichen in dem Essay „An Ars Oblivionalis? Forget It!“²⁵² diskutiert: Kann man Vergessen zeichentheoretisch begründen und operationalisieren?²⁵³ Und lässt sich daraus eine Kunst des Vergessens ableiten?

Es wird schnell einsichtig, warum Techniken des Vergessens nicht so einfach sind: Folgt man dem Rat einer alten mnemotechnischen Schrift, so solle man, das, was man vergessen möchte, verbinden mit dem imaginären Bild eines „monstrous bleeding image in the third room on the right in an enormous palace.“²⁵⁴ Dieses Horrorbild soll eine Erinnerung substituieren, durch den Horror bannen und somit vergessen machen. Dieser kurze Exkurs von Eco zeigt aber vielmehr, dass das Vergessen in den Kategorien der Erinnerung räumlich, bildlich und substituierend gedacht wird. Viel wahrscheinlicher ist nämlich, dass gerade durch eine solche Vorstellung, dasjenige erinnert wird, was eigentlich vergessen werden sollte. Das Ersatzbild wird zum Zeichen für

252 Umberto Eco, „An Ars Oblivionalis? Forget It!“, in: *Modern Language Association* 103 (Mai 1988), Nr. 3, S. 254-261.

253 Eco schließt zu Beginn physische Ursachen der Vergesslichkeit aus (etwa Trunkenheit, Drogen oder Gehirnschädigungen). Ebd., S. 254.

254 Ebd.

eine Erinnerung. Wird beispielsweise eine Rose negiert („Es gibt keine Rose!“²⁵⁵), erscheint sie sogleich vor dem inneren Auge. Die *ars memorativa*, die kunsthistorisch weitaus umfangreicher erforscht ist, hat die äußerst elaborierten Strategien vor allem mittelalterlicher Ikonographien herausgearbeitet, die dem Erinnern dienen.²⁵⁶ Und Eco schildert dabei jene Gefahr, dass vor lauter Erinnerungsbildern und -techniken Verwirrung oder Vergessen einschreiten. Das Paradox besteht darin, dass Auslöschungen von Erinnerung immer Spuren hinterlassen. Jeder Versuch, etwas nicht zu zeigen, bedarf eines anderen Zeichens. So wird indirekt dasjenige bewahrt, was vernichtet werden soll.²⁵⁷ Jedes Zeichen evoziert etwas, was es unmöglich macht, seinen eigenen Inhalt verschwinden zu lassen.²⁵⁸ Das semiotische Zeichen ist demnach durch eine präsentische Positivität charakterisiert. Es kann nicht nicht zeigen. Aus dieser Perspektive ist die Semiotik also wenig geeignet, um eine radikale Negativität zu denken. Und genau hier setzt der Mechanismus der Obliteration an.

Eco spricht jedoch durchaus von Möglichkeiten einer eingeschränkten Form des Vergessens, nämlich in Form der Verwirrung von Erinnerungen durch Addition, Multiplikation oder Überlagerung. Das heißt, nicht Verfahren der Subtraktion können Vergessen einleiten, sondern *Verfahren der Addition*.²⁵⁹ Genau auf diese Strategie eines Addierens von Gegenwärtigkeit zielt die Analyse eines Kunstwerkes, das der Kunsthistoriker Thomas Stubblefield gegen Ecos Ablehnung einer *ars oblivionalis* als Argument anführt. Stubblefield macht in seiner Analyse eines Gemäldes, das auf ein anderes Gemälde Bezug nimmt, deutlich, dass Löschung nicht durch Wegnahme und damit durch eine Form von Negativität erreicht wird, sondern durch eine Addition von Präsenz.²⁶⁰ Stubblefield führt dieses Paradox von Erinnern durch Vergessen auf

255 Ebd., S. 258.

256 Frances Yates, *The Art of Memory*, London, New York: Rutledge 1966. Joan Gibbons, *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, London, u.a. Bloomsbury 2007. Blake Smith, „The Visual Memoir Project: Searching For An Art of Memory“, in: *Marilyn Zurmuehlen Working Papers in Art Education* 2015, Article 7. Online unter: <https://ir.uiowa.edu/mzwp/vol2015/iss1/7/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

257 Eco formuliert dies etwas formelhaft: „If object x has been in some way imagined to be in contact with object y, or if object x presents any sort of homology with object y, every time object x is evoked, object y will be as well.“ Eco, „An Ars Oblivionalis? Forget It!“, a.a.O., S. 254.

258 Ebd. S. 259.

259 Vgl. Eco, „An Ars Oblivionalis? Forget It!“, a.a.O., S. 259.

260 Thomas Stubblefield, „Ars Oblivionalis: Umberto Eco and Erasure“, in: James Elkins et al. (Hg.), *Theorizing Visual Studies. Writing Through the Discipline*, New York: Rout-

zwei Ursachen des semiotischen Systems zurück. Erstens wird das Erinnerte in eine „rhetorische Kettenlogik“²⁶¹ gelegt, von denen es sich nicht befreien kann und zweitens hängt Erinnerung von Zeichen ab, die ein positives Verhältnis zu ihrer Bedeutung haben und daher dem Vergessen widerstehen. Sprache, Bilder und andere Techniken der Erinnerungen haben also die Eigenschaft, durch die Präsenz ihrer Zeichenhaftigkeit zu erinnern und damit anwesend zu machen, was nicht (mehr) existent ist. Es ist demnach zwar unmöglich *durch* Zeichen zu vergessen, sehr wohl aber möglich *mit* Zeichen neue Bedeutung zu generieren.

Eco wäre also entgegenzuhalten, dass es beim Vergessen nicht um Negativität geht, die der Positivität entgegenzustellen wäre, sondern um ein Spiel mit Zeichen, die der ständigen Umdeutung ausgesetzt sind. Bei einer *ars oblivionalis* geht es also nicht um Selbstauslöschungen wie Eco es ausbuchstabiert, sondern um kommentierende Überlagerungen und Rekontextualisierungen von Zitaten. Renate Lachmann hat solche additiven Verfahren der Akkumulation als De- und Resemiotisierung bezeichnet.²⁶² Eine *ars oblivionalis* nimmt daher nichts weg, sondern fügt etwas hinzu. *An ars oblivionalis? Add it!*

Es mutet paradox an, dass die *ars oblivionalis* im Modus der Positivität operiert, um etwas vergessen zu machen. Wie aber ist dann radikale Negativität zu denken, wenn sie hier im Modus der Positivität lediglich gezähmt wird? Wenn Aleida Assmann eine ganze Serie an Techniken des Vergessens aufführt und diese allesamt aber von Zeichenoperationen abhängen, die ihrerseits Spuren hinterlassen, wie sind dann Löschen, Zudecken, Verbergen, Schweigen, Überschreiben, Ignorieren, Neutralisieren, Leugnen und Verlieren²⁶³ zu verstehen? Handelt es sich lediglich um Varianten einer Operation? Und wenn sie tatsächlich Techniken des Vergessens sind, was für ein Verges-

ledge 2012, S. 82f. Stubblefield analysiert das Verhältnis von Thomas Gainsborough, *Mr. and Mrs. Andrews* (1748–1750) und Yinka Shonibare, *Mr. and Mrs. Andrews Without Their Heads* (1998) und macht darin auf Mechanismen kultureller Dominanz aufmerksam, sowie auf die Schattenseite eines imperialen Geschichtsnarrativs mit seinen Dualismen von primitiv/zivilisiert, schwarz/weiß etc.

261 Stubblefield, „Ars Oblivionalis: Umberto Eco and Erasure“, a.a.O., S. 81.

262 Renate Lachmann, „Die Unlösbarkeit der Zeichen. Das semiotische Unglück des Mnemonisten“, in: Anselm Haverkamp, dies. (Hg.), *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 121–141.

263 Vgl. Assmann, *Formen des Vergessens*, a.a.O., S. 21–26.

sen leiten sie dann ein?²⁶⁴ Ähnlich wie Stubblefield argumentiert auch Harald Weinrich in seiner Studie über eine Kunst des Vergessens in Literatur und Philosophie. Am Ende seiner Studie plädiert er für den Oblivionismus in der Wissenschaft, wo der ökonomische Umgang mit dem Gedächtnis vor allem darin bestehe, bestehende Paradigmen zu überwinden, dem Wissen also nicht *mehr*, sondern *anderes* beizustellen, altes Wissen also zu überschreiben und dadurch nichtig zu machen.²⁶⁵ Wenn das Vergessen, eine der etymologischen Bedeutungen der Obliteration, also nicht zwischen Negativität und Positivität, sondern zwischen konkurrierenden und konfligierenden Bedeutungen anzusiedeln ist, dann wäre noch genauer zu bestimmen, was hier eigentlich vergessen werden soll und in wessen Dienst sich die Kreativität einer Kunst hier wiederfindet.

1.3.4 List der Ent-fernung

Neben der semiotischen und psychoanalytischen Lesart sind die ontologischen Überlegungen von Philippe Lacoue-Labarthe für die Obliteration richtungsweisend. In seinem Essay *L'Oblitération* verortet er die Obliteration zwischen Denken und Sprache.²⁶⁶ Lacoue-Labarthe führt die erneute Auseinandersetzung von Heidegger mit Nietzsche auf dessen Skepsis gegenüber der Sprache, insbesondere der Schrift und dem Buchstaben zurück.

Deshalb findet die Hermeneutik des Undenkbaren in der *Obliteration* – in einer gewissen Auslöschung des Buchstabens – eine Absicherung gegen den Wahnsinn. In der *Obliteration* finden letzten Endes alle Operationen von Heidegger statt. Und wenn, wie wir gesehen haben, das, was jedem Gedanken am *angemessensten* ist, was jedem Denker am *nächsten* ist, nichts anderes ist als das Unausgesprochene oder das Unaussprechbare – die am weitest entfernte Gabe (das „Geschenk“ [le présent]), das entblößte Sein selbst – ist die *Obliteration* ein anderer Name für die „List der Ent-fernung“ [stratagème de l'éloignement] und eine primitive Ope-

264 Auch andere Systematisierungsangebote bleiben hier undeutlich. Vgl. Paul Connerly, „Seven Types of Forgetting“, in: *Memory Studies* 1, Nr. 1 (2008), S. 59–71.

265 Weinrich, *Lethe*, a.a.O., S. 269.

266 Philippe Lacoue-Labarthe, „L'Oblitération“, in: ders., *Le sujet de la philosophie*, Paris, Montreal: Aubier-Flammarion 1979, S. 111–184. Englische Übersetzung in Philippe Lacoue-Labarthe, „Obliteration“, in: ders., *The Subject of Philosophy*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1993, S. 57–98.

ration (das Manöver), auf der die gesamte Strategie des Denkens gegründet ist.²⁶⁷

Zwischen Denken und seinem Sprache-Werden findet ein Umschalten statt. Dabei nimmt die Obliteration die mediale Stellung eines Relais zwischen Denken und Sprache ein. Ontologisch betrachtet besteht die Ambiguität der Obliteration also darin, zwischen An- und Abwesenheit, Nähe und Ferne, Sag- und Unsagbarem, Denken und Medium der Sprache zu schalten. Lacoue-Labarthe versteht unter der Obliteration zunächst das Auslöschen, Überschreiben und Überdrucken (effacer, surcharger, surimprimer) des Buchstabens. Diesen Vorgang bezieht er auf das Denken und Philosophieren, wobei er das Denken explizit von der Bindung an den Buchstaben ausnimmt und es eingebunden sieht in eine außermediale Dynamik, die sich aber nur sprachlich anzeigen lässt.²⁶⁸

Mit der ›List der Ent-fernung‹ lehnt sich Lacoue-Labarthe an die ›List der Vernunft‹ bei G.W.F. Hegel an und ändert diese Denkfigur mit dem Begriff der Ent-fernung, den er Heidegger entlehnt. Die List der Vernunft hat bei Hegel eine Mittlerfunktion, ist damit Geburtshelferin für Sinn, „indem sie die Objekte ihrer eigenen Natur gemäß aufeinander einwirken und sich aneinander abarbeiten läßt.“²⁶⁹ Die Vernunft tritt dabei selbst gerade nicht in Erscheinung, „[d]enn es ist die Erscheinung, von der ein Teil nichtig, ein Teil affirmativ ist.“²⁷⁰ Im Erscheinen obliertiert sich die List der Vernunft vielmehr als Ursache dieses Erscheinens. Gleichwohl diese List bei Hegel eingebettet ist in den größeren Kontext einer teleologischen Selbstverwirklichung des Weltgeistes, kappt Lacoue-Labarthe diese Dimension und lenkt die Denkfigur einer vermittelnden aber sich selbst auslöschenden Wirkkraft um in das Medienwerden des Denkens durch den Buchstaben. Ausgehend von Heideggers Überlegungen zum Denken, greift Lacoue-Labarthe den Begriff der „Ent-fernung“ auf, dessen paradoxe Bedeutung in dem ambivalenten deutschen Präfix

267 Lacoue-Labarthe, „L'Obliteration“, a.a.O., S. 168 [Hervorhebungen übernommen, Übersetzung v.V.].

268 Ebd., S. 168.

269 G. W. F. Hegel, „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I“, in: ders., *Werke in 20 Bänden, Band 8*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 365.

270 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in: ders., *Werke in 20 Bänden, Band 12*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 49.

„ent-“ liegt, das einerseits ein „Verschwindenmachen der Ferne“²⁷¹ bezeichnet, wodurch etwas in eine Nähe rückt, andererseits eine Distanz meint. Ähnlich wie bei der List geht es auch hier um eine Negationsfigur, die durch Negierung (Aufhebung der Ferne) etwas affirmiert (Nähe). Mit der ›List der Ent-fernung‹ bezeichnet Lacoue-Labarthe also die Operation einer affirmierenden Negation aus einer unsichtbaren medialen Position. Gibt die Semiotik durch Konvention des triadischen Zeichens vor, bloß zu benennen, was ihm äußerlich ist, so zeigt die ›List der Ent-fernung‹, dass die Übertragung in die Benennung an dem, was übertragen wird, mitwirkt.

1.4 Medientheorien der Obliteration

Die medientheoretische Dimension der Obliteration ist in der bisherigen Rezeption im Dunkeln geblieben. Dennoch sind in der Semiotik und in der *Art sociologique* medientheoretische Denkfiguren angelegt, die ich hier mit Bezug zur Kritischen Theorie und zur Kanadischen Schule herausarbeiten möchte.

1.4.1 -. --- / ..- -. -.. / ..- -- -. - --- -.. ... -. -.. -.. -..²⁷²

Medientheoretisch betrachtet kommt bei der Semiotik das Kommunikationsmodell von Claude E. Shannon und Warren Weaver in den Blick, das Umberto Eco weiter ausdifferenziert. Bei diesem Vorgang ist für Eco entscheidend, dass ein Signal zum Empfänger übertragen wird und dabei von äußeren Störfaktoren geschützt ist.²⁷³ Die Übertragung des Signals der Quelle basiert auf diskreten Informationseinheiten, die beim Empfänger durch eine Konvention als Botschaft lesbar gemacht wird. Allerdings unterliegt diese Übertragung Störphänomenen, wie etwa elektrischen Entladungen, Stromunterbrechungen oder anderen elektronischen Einwirkungen, die die Botschaft unkennt-

271 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer 192006, § 23 Die Räumlichkeit des In-der-Welt-seins, S. 105.

272 Morse-Code für „Noise und Umcodierung“.

273 Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München: UTB für Wissenschaft : Uni-Taschenbücher, Fink, ⁸1994, S. 50.

lich oder verfälschen können. Diese Anfälligkeit des Übertragungskanals für Störungen von Außen nennt die Informationstheorie *Geräusch* (*noise*). Da dieses Geräusch nicht getilgt werden kann, geht es darum, das Risiko des Informationsverlustes auf ein Minimum zu reduzieren. Dies wird erreicht durch die Einführung eines Codes. Der Code basiert auf redundanten Elementen, die eine höhere Anzahl an Botschaften erlaubt und auch Fehlmeldungen einschließt, die als solche erkennbar werden und auf eine Dysfunktionalität in der Übertragung des Signals hinweisen (und entsprechend beim Empfänger herausgefiltert werden können).²⁷⁴

Medientheoretisch betrachtet ist hier für die Obliteration der Noise und der Code relevant. Hinsichtlich des Noise bezeichnet die Obliteration das *Einwirken der Zeit auf die materiellen Bedingungen der Botschaft*. Aus medientheoretischer Perspektive kommt damit die Materialität der Kommunikation in den Blick, die Bedingungen der verwendeten Kommunikationstechnologie, die materielle Technizität, die Kulturtechniken und Apparaturen der Übertragung von Informationseinheiten. Die Störung der Übertragung hatte Armengaud als „natürliche Dimension“²⁷⁵ der Obliteration bezeichnet. Dabei kann es sich um Störungen durch elektromagnetische Felder handeln, um Verwitterungen von gravierten Steinoberflächen oder um Umgebungsgeräusche bei Sprachaufzeichnungen.

Aber auch der übertragene Code ist keineswegs eindeutig. Eco führt einen wichtigen Unterschied ein, den er *das faktische* und *das semiotische Urteil* nennt. Während das semiotische Urteil sagt, „*was der Code vorsieht*“, sagt das faktische Urteil, „*was der Code nicht vorsieht, und bereichert eben darum den Code*.“ Codes sind daher nicht vorzustellen als festgeschriebene Bedeutungen, sondern als eine kontinuierliche Anreicherung mit völligen neuem Sinn.²⁷⁶ Es geht hier also um Situationen, in denen die Botschaft den Code in Frage stellt, weil Signale auf einer Art und Weise kombiniert werden, die vom Code nicht vorgesehen waren. Damit können neue Botschaften den „Code umstrukturieren“ und eine „rule-changing creativity“²⁷⁷ im Gegensatz zur „rule-based creativity“ einsetzen. Dies nennt Eco die ästhetische Botschaft. Die ästhetische Botschaft zeichnet sich durch *Rekontextuierung*, *Materialität* der Signifikanten

274 Ebd. S. 51. Vgl. Jochen Koubek, „Informationstheorie/Kybernetik“, in: Jens Schröter (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 2014, S. 84.

275 Armengaud, *L'art d'oblitération*, a.a.O., S. 85.

276 Eco, *Einführung in die Semiotik*, a.a.O., S. 142 [Hervorhebung übernommen].

277 Ebd., S. 143.

und verschiedene *Realitätsebenen* aus, die neue Bedeutungen ins Spiel bringen (physikalisch-technische Ebene der Materialität, die differentielle Ebene der Signifikanten als diskrete Informationseinheiten, die Ebene der denotierten und konnotierten Signifikate als Code und die Ebene der „psychologischen, logischen und wissenschaftlichen Erwartungssysteme, auf die mich die Zeichen verweisen“²⁷⁸). Medientheoretisch betrachtet beschreibt die Obliteration als ästhetische Botschaft also eine Umcodierung von Bedeutung, die alte Bedeutungen nicht löscht, sondern neue hinzufügt. Eco schließt sich damit einer Ästhetik an, die auf *Norm und Devianz* beruht und als ein Verstoß gegen bestehende Regeln zu verstehen ist.²⁷⁹ Die ästhetische Botschaft verletzt mit seinem „Ideolekt“ die Norm und erzeugt Nachahmungen, typische stilistische Merkmale und damit neue Normen. Eco bezeichnet diese Umcodierung auch als semiotische „Guerilla“,²⁸⁰ die eine unendliche Vielheit an Codes einschließt.

Eine weitere Lesart fasst nicht das gestörte Signal und dessen Neucodierung als Obliteration, sondern begreift auf einer methodischen Ebene und als Kritik an der Semiotik das Signal selbst bereits als obliteriert. Wenn nämlich die Quelle auf mathematisch-logische Operationen reduziert wird, um sie besser übertragen und lesen zu können, dann wäre das fundamentale Element des Übertragungsprozesses, das Signal, bereits als Obliteration zu verstehen. Wir haben es dann beim Signal mit der Generierung eines epistemischen Dings²⁸¹ zu tun, das Wirklichkeit obliterieren muss, um überhaupt in den semiotischen Regelkreis der Übertragung eingespeist werden zu können.²⁸² Damit bezeichnet die Obliteration eine gängige epistemische Dimension wissenschaftlichen Arbeitens, die Bruno Latour auch als Bruch in der Kette

278 Ebd., S. 148.

279 Eco bezeichnet dies auch in der Sprache der russischen Formalisten als *Verfremdungseffekt*. Vgl. den Hinweis auf den russischen Formalisten Victor Sklovskij, Eco, *Einführung in die Semiotik*, a.a.O., S. 164. Vgl. Victor Sklovskij, „Kunst als Verfahren“, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München: Fink 1971, S. 3–35.

280 Eco, *Einführung in die Semiotik*, a.a.O., S. 441.

281 Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 27f.

282 Ähnlich argumentiert auch der niederländische Philosoph Hub Zwart, wenn er das Human Genom Project dafür kritisiert, dass Leben hier verstanden wird als eine Überführung in ein symbolisches System. Vgl. H. A. E. (Hub) Zwart, „The obliteration of life: depersonalization and disembodiment in the terabyte era“, *New Genetics and Society* 35, Nr. 1 (2. Januar 2016), S. 70.

der Wissensgenerierung bezeichnet.²⁸³ Es genügt daher nicht, die Obliteration semiotisch auf eine Umcodierung festzulegen. In der semiotischen Perspektive verschwinden nämlich die materiellen Übertragungsbedingungen der miteinander „verschalteten Apparaturen und die körperlich-leiblich auszuaragierenden Kulturtechniken der Medienwahrnehmung“, wodurch insgesamt das „Situativ-Faktische des kommunikativen Geschehens“ ausgeblendet und nicht in die Bedeutungsgenerierung einbezogen wird.“²⁸⁴ Die Semiotik unterliegt in dieser Reduktion auf Signal und Bedeutung einem „Regelmythos“ und nimmt die symbolischen Strukturen als Wirklichkeit. Medientheoretisch betrachtet hat die Obliteration also eine erkenntnistheoretische Funktion und insistiert neben ihrer Bedeutungsstiftung durch Rekontextuierung auf der Materialität und Zeitlichkeit von Übertragungsprozessen.

1.4.2 Obliterierte Kanäle

Es spricht einiges dafür, dass sich Sosno mit seiner Obliterationskunst nicht nur an der Umcodierung und der Schönheit von Formalismen orientierte, sondern an der in der *Art sociologique* formulierten Ideologiekritik an den Kommunikations- und Distributionskanälen. Diese Fokussierung geschah aufgrund des Verdachts einer „ideologischen Konditionierung, zur Uniformierung von Denken und Handeln“²⁸⁵ des Empfängers durch die Massenmedien. Die Obliterationskunst von Sosno ist zwar von der Semiotik inspiriert, bezieht ihren wesentlichen Impuls aber aus dem medientheoretischen Modell des Kanals. Plausibel wird dies mit Bezug auf die *Art sociologique* und jenen zeitgenössischen Theorien, die sich dem Verhältnis von Medien und Gesellschaft zugewandt haben: die *Kritische Theorie* und die sogenannte *Kanadische Schule*.

Im April 1975 widmete das französische Kunstmagazin *Opus International* der *Art sociologique* eine Themenausgabe. Sosno wird mit einer Arbeit port-

283 Bruno Latour, „Der ‚Pedologen-Faden‘ von Boa Vista – eine photo-philosophische Montage“, in: ders., *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, Berlin: Akademie Verlag, 1996, S. 191–248.

284 Till A. Heilmann, Jochen Venus, „Semiotik/Dekonstruktion“, in: Jens Schröter (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 2014, S. 53.

285 Vgl. die pointierte und polemische Zusammenfassung von Rainer Wick, „Nicht Kunst, nicht Soziologie: Das Collectif d'art sociologique“, a.a.O.

rätiiert, die er in seiner ersten Einzelausstellung in Paris in der Galerie Mony Calatchi durchführte (*Sosnoblit*, 1974, Abb. 30 & 31). Sosno manipulierte Fernsehbilder auf einer Kathodenstrahlröhre eines Fernsehers durch einen Elektromagneten, was zu Irritationen des Bildes führte. „Ich male mit 4 Millionen Zyklen pro Sekunde. [...] Ich verbinde die Geschichte mit der Geschichte der Malerei, eine Art Verbindung zwischen alltäglicher Information und zeitgenössischer Ästhetik.“²⁸⁶

Dass bis in die jüngste Zeit die Obliteration als Ideologiekritik am Übertragungskanal verstanden wird, bezeugt die Beschreibung von der Kunstkritikerin France Delville aus dem Jahre 2002, die in ihrer Monographie über Sosno den kurzen kunstkritischen Kommentar von Jean-Louis Pradel aus *Opus International* zitiert, und ihn titulierte als „den bemerkenswertesten Text, den es über die Obliteration gibt“²⁸⁷. Die Obliteration richte sich gegen die „Koronararterie des ideologischen Staatsapparates [...], die durch die Übertragung von einschläfernden Lichtvibrationen diese audio-visuellen Informationsströme ins Herz der meisten Häuser ergießt.“ Sosno sei also ein „Auslöscher“, der jener Bildideologie entgegenwirke.²⁸⁸

Dieser Metaphorik liegt die medientheoretische Figur des gestörten Kanals aus der Informationstheorie zugrunde, der hier um eine ideologische Dimension erweitert wird. Damit tritt die Obliteration nicht bloß als Störung der Signalübertragung in Erscheinung, sondern als ein gewollter Akt des Widerstands gegen die ideologische Vereinnahmung der Wirklichkeitswahrnehmung durch Staat und Kulturindustrie. *Sosnoblit* übt demnach Ideologiekritik an Repräsentationen und ihrem Übertragungskanal.²⁸⁹

Diese Kritik an der Norm geht auf die Diagnosen zurück, die Theodor W. Adorno und Max Horkheimer 1947 in der *Dialektik der Aufklärung* formulierten. Mit „Kulturindustrie“ bezeichneten sie einen Verbund von Staat, Medien und Kapitalismus, die zur umfassenden Stabilisierung der Verhältnisse geführt habe. Der entscheidende Effekt der Kulturindustrie sei, dass sie „alles

286 Jean-Louis Pradel, „Sosno“, in: *Opus International*, Nr. 55 (1975), S. 40. Vgl. auch die Ausführungen von Delville, *Sosno*, a.a.O.

287 Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 35.

288 Pradel, „Sosno“, a.a.O., S. 40 [Übersetzung v.V.].

289 Ähnlich mit Bezug zu Herbert Marcuse liest es auch Bernard Teyssèdre, „L'art sociologique“, a.a.O., S. 26.

1. CACHER POUR MIEUX MONTRER

109

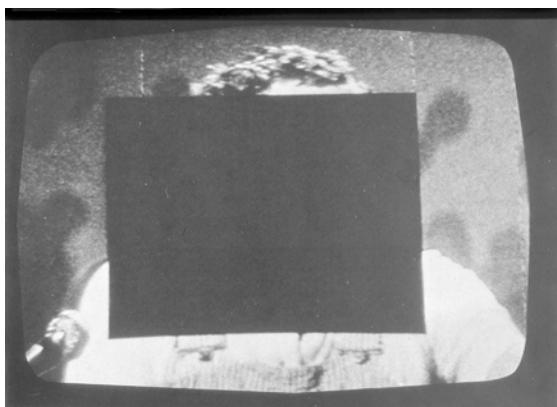
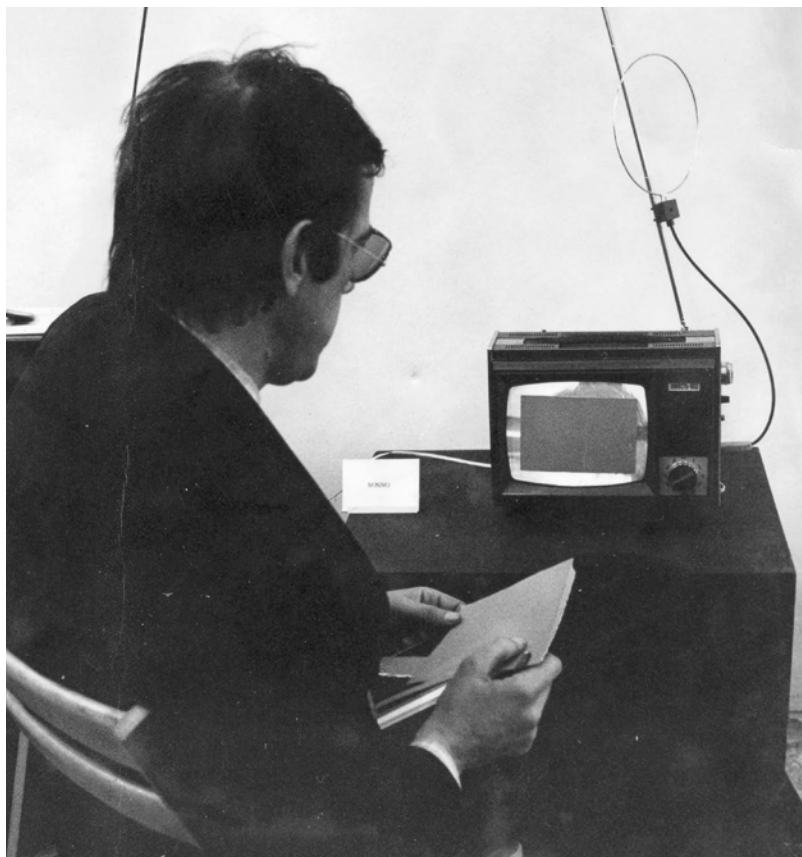


*Abb. 30 & 31: Sacha Sosno,
Sosnoblit, 1974.*

mit Ähnlichkeit [schlägt]. Film, Radio Magazine machen ein System aus. Jede Sparte ist einstimmig in sich und alle zusammen.“²⁹⁰

Wie zeigen sich diese medientheoretischen Überlegungen konkret in der Obliterationskunst von Sosno? Wenn Sosno Reportagefotografien aus Biafra, Abbildungen der heimischen Straße und Bilder des Alltags als Grundlage von Obliterationsarbeiten nimmt, und diese wiederum in den Alltag zurückführt, dann artikuliert sich darin eine Form der Randkommunikation – sogar außerhalb von Kunstinstitutionen. Auch die Tatsache, dass er eine Metapher aus dem Bereich des Postwesens für seine Obliterationskunst aufgreift, adressiert vor allem den Kommunikationskanal. Wenn Sosno einige Serien ausbildet, dann richten sich solche Obliterationen gegen die Wiederholung durch die technische Vernunft als eines der wirkungsmächtigsten Mechanismen der Kulturindustrie.²⁹¹ Wenn Sosno mit seiner Obliterationskunst zudem in die zu Klischees gewordenen Bilder der Kunstgeschichte interveniert, die unsere Bildwelt prägen, dann zeigt er sich in diesem reflexiven Gestus als Bildaufklärer und richtet sich gegen die Manipulation der Massen durch die Reklame.²⁹² Die geometrischen Formen in monochromen Farben werden dann verständlich als ikonoklastischer Akt gegen die Repräsentationsstrategien der Kulturindustrie.²⁹³ Und wenn Sosnos bildhauerische Körper unvollendet und damit nicht perfekt bleiben, dann richtet er sich damit gegen den Körperkult der Kulturindustrie, die den (insbesondere weiblichen) Körper entweder sexualisiert, zur Perfektion anregt oder als Starbild idealisiert. Während das Unvollständige im Vokabular der Semiotik eine semiotische Abdrift anzeigt, zielt der obliterierte Körper im kulturindustriellen Kontext auf Re-Individualisierung des menschlichen Leibs, der in der Kulturindustrie auf

290 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“, in: dies., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M.: Fischer 172008, S. 128. Wie dieser Verblendungszusammenhang aufgehoben werden könne, diese Frage lassen Adorno und Horkheimer jedoch unbeantwortet.

291 Vgl. ebd., S. 144.

292 Vgl. auch die zeitgleich erschienenen Analysen von John Berger, der sich explizit auf Walter Benjamins Kunstwerkaufsatz bezieht. Vgl. John Berger, *Ways of Seeing*, London: Penguin 1972, S. 33.

293 Daher bezeichnet Armengaud die Obliteration in ihrem jüngsten Text zur Obliteration auch als Kunst der Verweigerung. Françoise Armengaud, „Sacha Sosno et l’obliteration: un art de refus?“, in: *Cygnos* 28, Nr. 1 (2012), S. 17-25.

obszöne Weise objektiviert und „mit dem Blick des Sargmachers“²⁹⁴ vermessen wurde.

Für die *Art sociologique* ist Kommunikation zwischen dem Individuum und der Massengesellschaft zentral, wobei die Aufgabe der Kunst darin besteht die Übertragungskanäle zu stören, um neue Verhältnisse herzustellen. Insofern ist die *Art sociologique* durch zeitgenössische Medientheorien informiert und hält dabei an dem aufklärerischen Anspruch fest, durch Vernunft eine gerechte Gesellschaft herzustellen.²⁹⁵ Durch die Kritische Theorie wird die vermeintlich neutrale Signalübertragung in einen komplexen medialen und sozialen Kontext gestellt. Medientheoretisch betrachtet kommt die Obliteration hier als bildskeptisches und ideologiekritisches Konzept in den Blick, das sich gegen Repräsentation und ihrem Übertragungskanal richtet.

Andere (Medien-)Theorien jener Zeit, etwa die Kanadische Schule, die Systemtheorie und Kybernetik wurden zwar von Künstler:innen der *Art sociologique* rezipiert, finden sich in Sosnos Arbeiten aber nur implizit. Wenn Sosno etwa (ganz unzeitgemäß) Bronze als Material wählt und Motive der Kunstgeschichte in neue Kontexte stellt, dann lässt sich dies mit Harold A. Innis auch lesen als Aktualisierung einer auf Dauerhaftigkeit und Ausbreitung angelegten Kultur. Durch Diskontinuität würde Sosno dann implizit an der Kontinuität einer Kultur weiterarbeiten, die sich territorial und temporal ausdehnt.²⁹⁶ Damit rückt nicht die Ideologiekritik der Obliteration in den Blick, sondern die Materialität ihrer Kommunikation in Raum und Zeit.

1.4.3 Kreative Affirmation

Die weitere Untersuchung steht hier vor einem methodischen Problem. Denn da die Obliteration etwas bezeichnet, was am Erkenntnisprozess mitwirkt, lässt sie sich nicht ohne Weiteres objektivieren. Daher stellen sich grundsätzliche Fragen: Was negiert und was affirmiert die Obliteration? Wie ist ihre in-

294 Horkheimer, Adorno, „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“, a.a.O., S. 250.

295 Vgl. Christian Ludwig, „Der Gesellschaftsbegriff in der Kritischen Theorie“, in: U. Bittlingmayer (Hg.), *Handbuch Kritische Theorie*, Wiesbaden: Springer 2016, S. 3.

296 Vgl. Norm Friesen, Darryl Crewman, Jens Schröter, „Kanadische Schule“, in: Jens Schröter (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, a.a.O., S. 69.

nere Logik jenseits der Dialektik von Fülle und Leere, An- und Abwesenheit? Wie kann die Obliteration aus der Zeichenordnung heraustreten und zu einer Art Spiel werden? Wie also lässt sich die Obliteration beschreiben, ohne auf Semiotik, Psychoanalyse, Ontologie und Wahrnehmungstheorie Bezug zu nehmen? Und wie mit Unbestimmbarkeit, Nicht-Objektivierbarkeit, Rätselhaftigkeit und einem Unendlichen umgehen? Was verbirgt sich hinter der Obliteration, wenn mit ihr eine Zeichenhaftigkeit, Materialität und Zeitlichkeit angezeigt wird? Und welche Rolle spielen dann jene Charakteristiken wie Erinnern und Vergessen, Noise, Umcodierung und Ideologiekritik gegen Repräsentation und ihrer Distribution? Und welche Rolle spielt die Tatsache, dass all dies eingebunden ist in eine Pragmatik des Alltagsgeschehens? Wenn zudem nicht länger die Sprache das Modell für die Obliteration ist, was tritt dann an ihre Stelle? Und wenn all dies medientheoretisch besprochen wird, welche Konsequenzen hat die Obliteration dann für die Medientheorie? Diese Frageserie bestimmt die weitere Untersuchung.

Dass die Obliteration keine Negationsfigur ist, sondern in ihrer schöpferischen Affirmation (*une affirmation créatrice*)²⁹⁷ zu verstehen sei, hatte der französische Kunstkritiker Marcel Paquet sehr früh schon hellichtig auf den Punkt gebracht. Paquet siedelt die Dialektik der Obliteration zwischen der hegelschen Verneinung und nietzscheanischen Affirmation an²⁹⁸ und betont dabei nicht *das, was obliteriert wird*, oder *das, was obliteriert*, sondern *das, was als Drittes „obliterierendes Material“ (la matiere oblitérante) erscheint*.²⁹⁹ Für Paquet ist die Obliteration utopisch. Sie sei „die Basis einer neuen Zukunft“ und markiere ein „neues ästhetisches Territorium“.³⁰⁰ Für ihn eröffnet die Obliteration eine auf die Zukunft hin ausgerichtete Öffnung des Imaginationsraums. Wenn es sich bei der Obliteration also weder um eine reine Negations- noch um eine Affirmationsfigur handelt, was ist sie dann? Wenn sie als Differenzfigur zu denken ist, wie es die Lesart mit Peirce nahelegt, was für eine Unterscheidung zeigt die Obliteration dann an? Und wie sieht eine andere Art des Denkens aus, die vom Zeichen ablässt und in ein Spiel eintritt? Was hier von Paquet sehr grob als ästhetische Praxis mit Zukunftsindex skizziert wird, möchte ich im weiteren Verlauf genauer herausarbeiten.

297 Marcel Paquet, „La transparence dans l'œuvre de Sosno“, a.a.O., S. 2.

298 Ebd., S. 3.

299 Ebd., S. 2.

300 Ebd., S. 5.

qui s'égare,
dans des
détails
inutiles ou
du pleonasm,

provoient d'une certaine courbe
la réalité qui déforme
existe et qui trompe jusqu'à
disons, pour utiliser le
En somme, pour Gogol, se
sans l'espérer
oblitérée. Vous connais
le héros est un petit fo
il lui avait
Il découvre que pour avo

2.

Vom Gesicht zum
ikonischen Denken

On voit
Il n'a voulu
à faire avancer
à la faire
participer
la rédaction de
C'est-à-dire qu'il fallait
savoir faire l'effort de
Un nouveau monde
un idéal
Toute son énergie
se concentre à
se payer
monnaie
en est dépourvu
à la façon
de la façon
de la façon

"Ce n'est pas réparable."
sur cette tabatière, il y
a été troué par le doigt
ça c'est l'oblitération.
Toute la misère du héros
comme on le voit
Devant une vitrine, tout
français tout de même".
sans doute dans le provincialisme
dans le langage populaire
tion, mais qui n'est pas
réalité même. Or ce que
réalisme dans l'art, n'est
dans toute beauté il y a

serait

che la métaphore d'oblitération est ^{-elle} meilleure
de nature, puisqu'elle exprime un instant
non renouvelable, mais qui fut vécu
melancoliquement, mais aussi l'onde la plus
lument vrai, certainement du *semelfach*
que Nabokov dit du Manteau de Gogol.
Singular ^{qui serait aussi} que en cette oeuvre vient pour lui du poids de
une l'onde de l'être, ^{comme l'onde de la personne}
i déforme ce que pourrait être cette réalité,
utilise le concept de Sosno, non "oblitérée".

La réalité est déjà oblitérée.

Emmanuel Levinas

Warum siehst du den Splitter im Auge deines
Bruders, aber den Balken in deinem eigenen
Auge bemerkst du nicht?

Lk 6,41

ar le doigt, ^{du fais cela et la main est de la main} et il y a un papier dessus. ^{Oblitération}
litération. Tout le récit peut être lu ainsi.
re du héros est là. Il ne sait pas parler.
trine, tout ce qu'il sait dire, c'est "c'est
de même". Ce qui est élégant est déjà, ^{comme on dit}
ge populaire, français. ^{pas} c'est l'oblitéra-
i n'est pas du tout un effet de l'art; c'est la
or ce que fait Sosno n'est ^{pas} un retour au ^{cherche}
l'art, n'est-ce pas? Mais peut-être que
auté il y a toujours ça... Nabokov présente
serait elle le signe de l'oblitération
dans le réel?

2.1 Die Kunst, den Dingen ein Gesicht zu geben

Es gehört zu den methodischen Widersprüchen der bisherigen Lektüren zu Sosno, dass Emmanuel Levinas als Kronzeuge für die Obliteration immer wieder aufgerufen wird, während zugleich aber die Semiotik von Umberto Eco die dominierende Lesart bleibt.¹ Dadurch, dass Levinas die Obliteration ideengeschichtlich kontextualisiert, gewinnt sie und das ästhetische Denken im Werk von Levinas an Kontur.

Emmanuel Levinas wurde 1906 als zweites von drei Kindern in der litauischen Stadt Kaunas geboren. Zu dieser Zeit gab es in Kaunas eine lebendige jüdische Kultur, deren kulturelles und religiöses Zentrum Vilnius war, das Jerusalem des Nordens. Diese jüdische Tradition war besonders bekannt für ihre intellektuelle Offenheit gegenüber der Moderne und ihre Bibelexegese, die einem dialektischen Denken in der Tradition von Maimonides, Rachi und Vilna Gaon folgte. Vilna Gaon war ein Rabbiner des 18. Jahrhunderts, der sich gegen das traditionellere und mystische chassidische Judentum wandte, das aus der Ukraine hervorgegangen war. Levinas' liberal-bürgerliche jüdische Eltern besaßen ein Buch- und Schreibwarengeschäft im Stadtzentrum und hielten Lernen und Studieren für äußerst wichtig. Er wuchs mit Ivrit, dem modernen Hebräisch, auf, während zu Hause Russisch gesprochen wurde. Puschkin, Gogol, Dostojewski und Tolstoi gehörten zu seiner frühen Lektüre. Während des Ersten Weltkriegs ordnete die litauische Regierung die Ausweisung der jüdischen Bevölkerung an und die Familie Levinas musste 1917 in die Ukraine fliehen. 1920 kehrte die Familie zurück, als der neue Staat Litauen gerade

1 Vgl. Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice (Hg.), *Sosno. Oblitération: peinture, sculpture*, Nizza: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice 2001, S. 165. Vgl. auch Valdman, *Le roman de l'École de Nice*, a.a.O., S. 177.

gegründet wurde. Obwohl während seiner Kindheit in Russland, der Ukraine und Europa antisemitische Pogrome stattfanden, empfand Levinas seine Kindheit als glücklich und harmonisch.² Nach dem Abitur 1923 versuchte Levinas zunächst, sich an den Universitäten in Berlin und Halle einzuschreiben, wurde aber wegen seiner jüdischen Identität abgelehnt. Daraufhin schrieb er sich in Straßburg ein, da diese Stadt in Frankreich Litauen am nächsten lag.³ Zu seinen Professoren gehörten Maurice Halbwachs und Charles Blondel, die ihn in Henri Bergsons Philosophie der Zeit als Dauer einführten. Erst in Straßburg begann Levinas Französisch zu lernen und wurde von Professoren unterrichtet, die für ihn das Ideal der französischen Aufklärung verkörperten, indem sie die Dreyfus-Affäre, griechische Philosophie und demokratische Prinzipien lehrten. In dieser Zeit lernte Levinas Maurice Blanchot kennen, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband. In den Jahren 1928 und 1929 verbrachte Levinas ein akademisches Jahr in Freiburg i. B. und besuchte Kurse bei Edmund Husserl und Martin Heidegger. Später wird Levinas über diese Zeit mit einem Augenzwinkern sagen: „Ich kam zu Husserl und fand Heidegger.“⁴ Mit seinem doktorat en lettres mit dem Titel *Die Theorie der Intuition in Husserls Phänomenologie*⁵ und einer Übersetzung von Husserls *Cartesianische Meditationen*⁶ ins Französische führte Levinas die Phänomenologie im Frankreich der 1930er Jahre ein. Nach einem kurzen Militärdienst wurde Levinas 1930 französischer Staatsbürger, heiratete seine Kindheitsnachbarin Raisa Levi und begann in Paris an der École normale israélite orientale (l'ENIO) zu unterrichten, wo Juden in französischer und jüdischer Kultur ausgebildet und schließlich als Lehrer und Rabbiner im Mittelmeerraum entsendet wurden.⁷ Im Jahr 1935 wird seine Tochter Simone geboren. Als französischer Offizier gerät er 1940 in deutsche Kriegsgefangenschaft und verbringt die gesamte Kriegszeit im Arbeitslager Fallingbostal bei Hannover.⁸ Als französischer Of-

2 François Poirié, *Emmanuel Lévinas*, Besançon: La Manufacture 1992, S. 53.

3 Ebd., S. 57.

4 Emmanuel Levinas, „Intention, Ereignis und der Andere. Gespräch zwischen Emmanuel Levinas und Christoph von Wolzogen am 20. Dezember 1985 in Paris“, in: ders., *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg: Meiner 2005, S. 148.

5 Emmanuel Levinas, *Husserls Theorie der Anschauung*, Wien: turia+kant 2019.

6 Edmund Husserl, *Méditations Cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, Paris: Librairie Armand, Colin, 1931.

7 Marie-Anne Lescourret, *Emmanuel Levinas*, Paris: Flammarion 1996, S. 91-97.

8 Aus dieser Zeit stammt auch der berühmte Text über den Hund Bobby, der die Kriegsgefangenen nach ihrer Rückkehr von der Arbeitsschicht freudig begrüßte, und

fizier stand er, obwohl er Jude war, unter dem Schutz der Genfer Konvention zum Schutz von Kriegsgefangenen. Dank der Bemühungen einiger Freunde, darunter Maurice Blanchot, überlebten seine Frau und seine Tochter den Krieg und wurden von der christlichen Ordensgemeinschaft Soeurs de Saint Vincent de Paul in der Nähe von Orleans versteckt.⁹ Alle anderen Familienmitglieder überlebten die Shoah nicht. Nach seiner Rückkehr nach Paris wurde Levinas auf Anraten von René Cassin, dem amtierenden Präsidenten der Alliance Israelite universelle und späteren Friedensnobelpreisträger, Direktor von l'ENIO. Diese Position hatte er bis 1961 inne, als er auf die Professur für Philosophie an die Universität berufen wurde.

Levinas' Schriften umfassen sowohl philosophische Arbeiten als auch die talmudische Exegese. Gemeinsam ist beiden Richtungen eine methodische Strenge, ein Interesse am Anderen und die tief empfundene Bedeutung von Tradition und ihrer Erneuerung. Levinas selbst brachte seine beiden Arbeitsfelder, die jeweils Traditionslinien des westlichen Denkens widerspiegeln, auf die Formel „Die Bibel und die Griechen“¹⁰. Auch wählte er zwei verschiedene Verlage für seine jeweiligen Schriften. Im Folgenden werde ich mich auf die philosophischen Schriften konzentrieren. Sein erstes Hauptwerk, *Totalität und Unendlichkeit*, wurde 1961, als Levinas bereits 55 Jahre alt war, als *Thèse d'État* veröffentlicht. Darin systematisiert Levinas das Verhältnis zum Anderen in einer Weise, dass der Andere nicht auf ein anderes Selbst, auf ein Ich und Du reduziert wird. Für Levinas ist die soziale Beziehung zum Anderen eine Beziehung der Nähe und der Verletzlichkeit, des Anderen als eines Nachbarn, der der Fürsorge bedarf. Diese ethische Beziehung, die den Vorrang des Anderen vor dem Selbst als Alterität in den Vordergrund stellt, bleibt der zent-

über den Levinas schreibt: „Letzter Kantianer in Nazideutschland.“ Emmanuel Levinas, „Nom d'un chien ou le droit naturel“, in: ders., *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*, Paris: Albin Michel 1976, S. 231-235.

9 Vgl. die sehr gute Übersicht in: Simon Critchley, Robert Bernasconi, *The Cambridge companion to Levinas*, Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press, 2002, S. XV-XXX. Während die Biographie von Anne Lesourret sich äußerst detailreich dem intellektuellen Werdegang von Levinas widmet und sehr ausführlich die Verbindungen zu den intellektuellen Kreisen im Paris des 20. Jahrhunderts entfaltet, konzentriert sich Salomon Malka auf viele Alltagsszenen aus der Perspektive eines Rabbinerschülers an der l'ENIO. Vgl. Lescourret, *Emmanuel Levinas*, a.a.O.; Salomon Malka, *Emmanuel Lévinas: eine Biographie*, hg. von Frank Miething, München: Beck, 2003.

10 Emmanuel Levinas, „Die Bibel und die Griechen“, in: ders., *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, hrsg. v. Pascal Delhom, Alfred Hirsch, Zürich, Berlin 2007, S. 151-154.

rale Punkt seines gesamten Œuvres. Für Levinas begegnet uns im Gesicht, *le visage*, des Anderen unsere unendliche Verantwortung. Das Gesicht oder Antlitz, wie es mitunter ins Deutsche übersetzt wurde, wird zum Hauptbegriff in Levinas' Denken über Alterität.¹¹ In seinem zweiten Hauptwerk *Jenseits des Seins oder Anders als Sein geschieht* entwickelt er seinen Ansatz der Nähe und Fürsorge für den Anderen als „Verantwortung für den Anderen“¹² weiter, wobei er die Perspektive von der Welt der Phänomene auf das Transzendente verlagert. Die Sprache selbst wird zum Brennpunkt, in dem und mit dem Levinas auf die Forderungen eines Transzendentalen antwortet, das er in einem etymologischen Sinne für notwendig hält: Das lateinische ‚necessarius‘ bedeutet etwas, dem man nicht entkommen kann, das, was unvermeidlich ist. Folglich ist eine solche Ethik, anders als moralische Tugenden, Gesetze oder Gebote, nicht tröstlich und verweist nicht auf eine Reihe von Regeln. Eine solche alteritäre Ethik ist höchst beunruhigend, ja störend und derart desorientierend, dass man auf sie nur antworten kann etwa durch Handlungen oder im Schreiben. Levinas veröffentlicht in seinem Spätwerk ein Werk mit dem programmatischen Titel *Wenn Gott ins Denken einfällt*¹³ und verweist darin auf einen Appell für eine Antwort, die so anspruchsvoll ist, dass sie nie genug sein kann. Sein Werk ist weder optimistisch noch pessimistisch. Vielmehr ist seine Ethik *utopisch* in dem Sinne, dass der Andere keinen festen Platz hat und nicht wie ein wissenschaftliches Objekt thematisiert und analysiert werden kann. Die Beziehung zum Anderen hat vielmehr mit der Infragestellung des Selbst zu tun, mit der Suche nach einer Antwort und der Sensibilität für die Verletzlichkeit des Anderen.

Obwohl Levinas als einer der wichtigsten Philosophen des 20. Jahrhunderts gilt, steht er im Schatten bekannterer französischer Intellektueller wie Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Derrida und Gilles Deleuze, die sich entweder auf Levinas bezogen oder, wie im Fall von Derrida, seinem Werk mehrere Essays gewidmet haben. Derrida schrieb und verlas auch

11 Je nach philosophischer Couleur wird visage mal mit ‚Gesicht‘, mal mit ‚Antlitz‘ ins Deutsche übertragen. Vgl. das Argument von Thomas Wiemer in der Fußnote 1 in: Emmanuel Levinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, München, Freiburg: Karl Albers 42011, S. 43. Im Folgenden variere ich abhängig vom Kontext die Übersetzung.

12 Ebd., S. 37.

13 Emmanuel Levinas, *Wenn Gott ins Denken einfällt*, Freiburg, München: Karl Alber 42004.

die Grabrede zu Levinas' Beerdigung 1995, die später unter dem Titel *Adieu*¹⁴ veröffentlicht wurde, die ihrerseits eine Antwort auf Levinas als einen Anderen ist, der als Abwesender vermisst wird und dessen Vermächtnis bei denjenigen verbleibt, die seine Werke nicht nur lesen, sondern auch auf sie reagieren und sie kommentieren.

Auch in seinen vergleichsweise raren Aussagen zur Ästhetik stellt *visage* ein Leitkonzept dar. Allerdings weist Levinas in seinen späten Schriften immer wieder darauf hin, dass das Gesicht nicht nur als Porträt erscheint. Denn „es gibt hier zwei Worte: *Visage*, das heißt Gesicht; und *devisager*: das bedeutet, jemanden anzusehen, aber gerade in dem Sinn, das Gesicht gleichsam wegzuschieben.“¹⁵ Die Ambivalenz des *visage* sieht Levinas also in der Sichtbarkeit einerseits und einem Nichtsehen andererseits, einem Sehen, das die verdeckte Sichtbarkeit in den Blick zu nehmen erlaubt. Genau diese „Idee des Sperrrens“¹⁶ wird im Kunstgespräch mit Armengaud unter dem Begriff von „obli- terierten Gesichtern“¹⁷ diskutiert.

Levinas hat *keine* Kunsttheorie ausgearbeitet und seine verstreuten und vergleichsweise raren Aussagen zur Ästhetik sind bisher eher vernachlässigt worden. Wo in der Rezeption dennoch nach dem Gesicht oder dem Antlitz in der Kunst gefragt wurde, ging es entweder um seine Ausführungen zur Literatur oder lediglich darum, das Bild vom Idol zu trennen.¹⁸ Dies hat sicherlich auch damit zu tun, dass Levinas selbst sich vergleichsweise wenig und wenn, dann wiederholt skeptisch zur Kunst und dem Bild im Besonderen geäußert hat.¹⁹ Daher haben die Äußerungen in diesem Gespräch etwas Überraschendes an sich.

Dass Levinas auf Vermittlung von Françoise Armengaud die an ihn heran- getragene Bitte von Sosno um ein Gespräch über die Obliteration antwortet,

14 Jacques Derrida, *Adieu: Nachruf auf Emmanuel Lévinas*, München: Carl Hanser 1999.

15 Emmanuel Levinas, „Antlitz und erste Gewalt. Ein Gespräch mit Hans-Joachim Lenger über Phänomenologie und Ethik“, in: Christian Kupke (Hg.), *Lévinas' Ethik im Kontext*, Berlin: Parodos 2005, S. 17.

16 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 46.

17 Ebd., S. 41.

18 Vgl. Uwe Bernhardt, „Die Jugendlichkeit des Werkes. Zum Status der Kunst bei Levinas“, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 26, Nr. 3 (2001), S. 225-244.

19 Vgl. Catherine Chalié, „Préface. Breve estime du beau“, in: David Gritz, *Levinas face au beaux*, Paris, Tel-Aviv 2004, S. 41.

ist nicht allein Ausdruck von Höflichkeit.²⁰ Es mag mit der gemeinsamen baltischen Herkunft zu tun haben, sowie mit der Tatsache, dass Levinas mit etwas Vorbehalt dem Œuvre von Sacha Sosno „in einigen Arbeiten [...] eine Art des Versteckens [zuspricht], die paradoxerweise einen Sinn suggeriert.“²¹ Ist aber nicht vielleicht gerade das Gespräch ein Ort, wo sich zwanglos zwischen den Teilnehmenden, aber auch zwischen ihnen und den Kunstwerken ein Intervall öffnen kann?²² Während die Fotografien, Malereien und insbesondere die Skulpturen von Sosno bei Levinas vergleichsweise affirmative Aussagen über Kunst hervorrufen, so haben die Treffen im Jahre 1988 auf Sosno einen bleibenden Eindruck hinterlassen.²³ Es scheint so, als ob es erst dieses Formats des Kunstgesprächs mit Françoise Armengaud bedurfte, um bei Levinas die notwendige Provokation zur Emphase zu ermöglichen, während seine sonstigen Äußerungen zur Ästhetik recht nüchtern und skeptisch ausfallen.

Insgesamt nehmen die Äußerungen von Levinas über die Obliterations-Kunst von Sacha Sosno nicht nur eine besondere Stellung in dessen Werk ein, es bleibt auch der einzige Ort, an dem sich Levinas zur Obliteration äußert. Das Interview umfasst nur wenige Seiten und die Quellenlage ist daher zunächst recht dünn.²⁴ Auch wird das gesprochene Wort im Vergleich mit dem Geschriebenen oft leichtfertig an den Rand geschoben. Es geht mir hier darum, aufzuzeigen, dass auch das vorliegende Kunstgespräch ein zentraler Reflexionsmodus über Kunst ist. Denn auch das gesprochene Wort durchläuft hier einen Reflexionsprozess. Das Gespräch über die Obliteration ist zugleich auch *von* den Operationen der Obliteration selbst betroffen.

20 Françoise Armengaud traf Levinas zunächst im Dezember 1984 und Januar 1985. Vgl. Armengaud, *L'art de l'oblitération*, a.a.O., S. 30. Sosno und Levinas haben sich mehrmals und erstmals am 17.03.1988 getroffen. Vgl. Armengaud, *L'art de l'oblitération*, a.a.O., S. 103, FN 6. Armengaud stellte den Kontakt her. Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 60.

21 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 40.

22 Vgl. Louis Marin, *Über das Kunstgespräch*, Zürich, Berlin: diaphanes 2001, S. 20.

23 „Die Resonanz zu sehen, die meine Obliterationen bei einem großen Philosophen wie Emmanuel Levinas hatten, hat mir geholfen sie weiter zu verfolgen; und dann hat er mich gelehrt zu lesen, das heißt, langsam zu lesen, und ohne Unterlass die Texte zu wiederholen, um dort die Vielfalt an Bedeutungen zu finden, immer noch mehr neue Reize und erhellende Perspektiven.“ Sacha Sosno, zitiert nach Armengaud, „Comment écrire une biographie d'artiste“, a.a.O., S. 100 [Übersetzung v.V.].

24 In der französischen Originalausgabe umfasst das Interview gerade einmal 13 großzügig gestaltete Seiten. Emmanuel Levinas, *De l'oblitération. Entretien avec Françoise Armengaud apropos de l'œuvre de Sosno*, Paris: Editions de la Différence 1990.

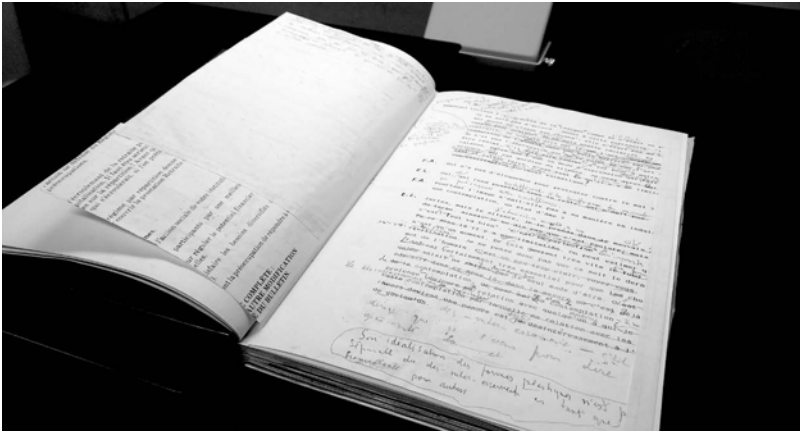


Abb. 32: Gebundenes Typoskript des Interviews, Archiv Sosno, Foto: v.V.

[...] es existiert kein vollständiges, lineares, sauberes Manuskript dieses Interviews. Die Schritte waren wie folgt:

- 1 Mündliche Befragung, Notizen + Tonbandaufnahme.
- 2 F.A. tippt die bereinigte Version dieses Interviews ein (Eliminierung unnötiger Wiederholungen etc.).
- 3 Dieses „Typoskript“ wird Emmanuel Levinas anvertraut, der es durchstreicht und mitunter neue Seiten hinzufügt.
- 4 Diese von E.L. übertragene und überarbeitete Version wurde direkt von F.A. erneut abgetippt und dann dem Verfasser übergeben.²⁵

Das Interview ist von Beginn an unvollständig und nicht linear, wird in der Transkription von Redundanzen befreit und gekürzt, anschließend handschriftlich durch Streichung und Ergänzung umgearbeitet und nach erneuter Transkription mit Bildern von Werken Sosnos ergänzt (Abb. 32–34).

Im Angesicht der anfänglichen Unvollständigkeit, der Materialität der Sprache im Gesprochenen (Wiederholungen, Stottern, Ungenauigkeiten etc.) und in der Schrift (Typoskript, Handschrift, Streichungen etc.), dem Medienwechsel vom Oralen zum Skripturalen und den sie begleitenden Operationen des Kürzens, Streichens und Ergänzens, durchläuft das Interview einige jener Modi und Operationen, von der die Obliteration selbst handelt. Noch bevor es überhaupt um eine Hermeneutik des Interviews geht, wird bereits an der materiellen Schwelle des Gesprächs, so die Hypothese, kein peripheres Mo-

25 Auszug aus einem Brief vom 26. April 2019 von Françoise Armengaud an den Verfasser [Übersetzung v.V.].

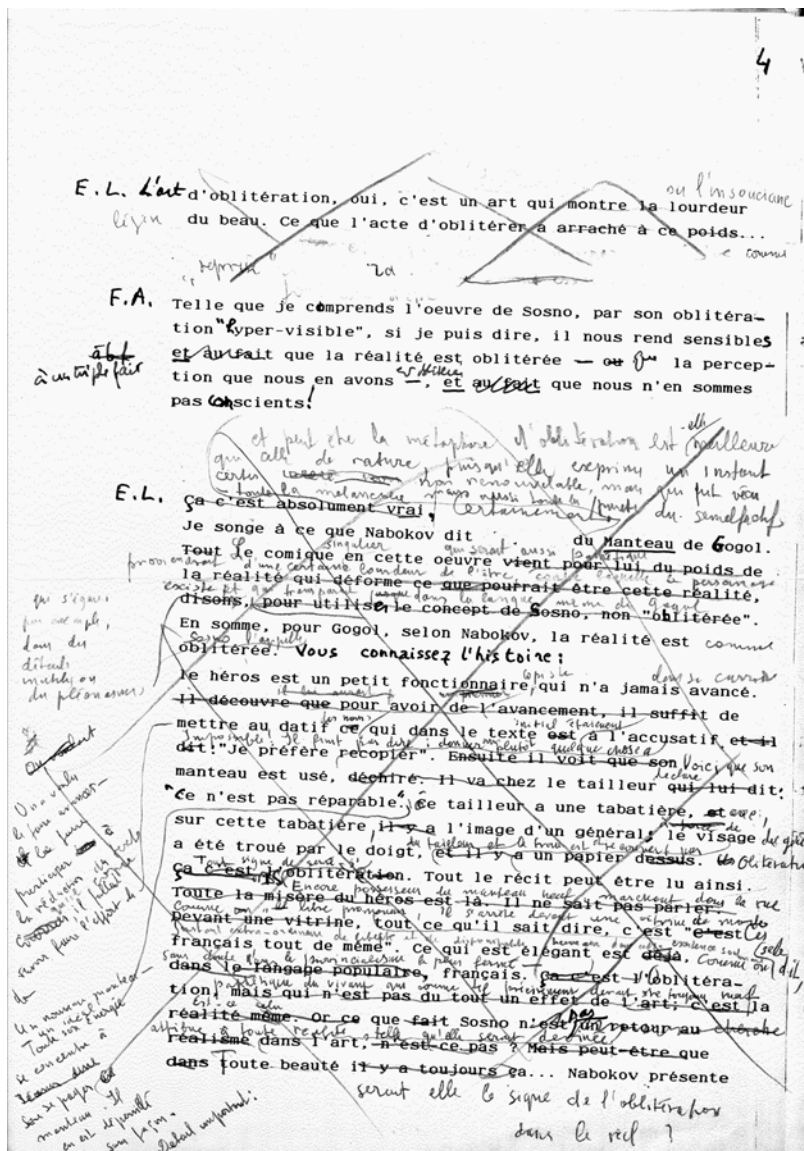


Abb. 33: Von Levinas revidiertes Typoskript des Interviews, Archiv Sosno, Foto: v.V.

ment im Denken von Levinas erkennbar, sondern ein Denken, das in dessen Zentrum wohnt und zudem eine systematische Aussage über die Obliteration und das Kunstdenken bei Levinas erlaubt. Entscheidend hierbei ist, dass die operativen Abläufe des Interviews mit dem darin verhandelten Sujet der Obliteration in Verbindung stehen. Im Gegensatz zu Lacoue-Labarthe geht es hier nicht um die Liminalität von Denken und Sprache, sondern um die notwendige Materialität und Performativität einer Setzung durch ein Medium.

Doch bevor ich zur medienphilosophischen Lesart komme, möchte ich die Obliteration gemäß der Lesart von Levinas darstellen. Ich nehme hier ein *close reading* des Kunstgesprächs vor, denn bisher gibt es *nirgendwo*, auch nicht bei Armengaud, eine Auseinandersetzung mit den von Levinas im Interview erwähnten Referenzen.

2.1.1 Obliterierte Gesichter bei Wassili Grossman

Levinas sagt im Vergleich zum Konzept der Obliteration relativ wenig über die Obliterations-Kunst von Sosno. In seinen Aussagen über Sosnos Arbeiten macht Levinas lediglich auf zwei ihrer markantesten Merkmale aufmerksam, wenn er die „geometrische[n] Figuren“ erwähnt, die Sosno „über das Gesicht [setzt]“²⁶ und die „Unfertigkeiten“ der Werke hervorhebt. Entscheidend ist hier vielmehr, dass Levinas die Wirklichkeit als bereits obliteriert versteht und betont, dass es bei der Obliteration nicht darum geht, „das Gesicht durch eine rein geometrische Oberfläche zu verdecken. Das bleibt abstrakt und verbindet sich nicht mit dem, was überlagert wird.“²⁷ Deutlicher wird Levinas, wenn er die Wirkung der Obliteration mit den Plastiken Auguste Rodins und einer literarischen Szene aus Wassili Grossmans *Leben und Schicksal* in Verbindung bringt:

Trotz der unterschiedlichen Arten, ein Gesicht zu sein. Ohne Mund, ohne Augen, ohne Nase, sind der Arm oder die Hand von Rodin bereits ein Gesicht. Aber die Nacken der Leute, die vor dem Gefängniseingang der Lubjanka in Moskau Schlange stehen, um dort Briefe oder Pakete an die Eltern oder Freunde – die von der GPU inhaftiert wurden, wie es in *Leben und Schicksal* von Wassili Grossman steht – zu übermitteln, Nacken, die

26 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 40.

27 Ebd., S. 40.

für diejenigen, die sie in der Warteschlange anblicken, noch Angst, Sorgen und Tränen ausdrücken, sind – wenn auch auf andere Weise – obliterierte Gesichter. Kann die Obliteration, die von Sosno als Quadrat auf dem Gesicht platziert wurde, durch ihre brutale Negation die gleiche Bedeutung haben, die gleiche Tiefgründigkeit?²⁸

Die kurze Passage in Grossmans Roman lautet:

Niemals hatte Jewgenia Nikolajewna geglaubt, dass ein menschlicher Rücken so viel über den Zustand der Seele verraten kann. Die Menschen, die an den Schalter traten, reckten auf irgendwie besondere Weise den Hals, und ihre Rücken mit den gehobenen Schultern, mit den verkrampften Schulterblättern schienen zu schreien, zu weinen, zu schluchzen.²⁹

In einem anderen Interview, das Levinas ebenfalls 1988 gegeben hat, nimmt er erneut auf eben diese Passage Bezug und stellt hier die Beziehung zum Gesicht bzw. Antlitz noch etwas deutlicher heraus:

Man muß auch sagen, daß in meiner Art mich auszudrücken das Wort *Antlitz* nicht in zu engem Sinn verstanden werden sollte. Diese Fähigkeit des Menschen, in seiner Einzigkeit, in seiner Demut von Entblößung und Sterblichkeit, die Macht seines Anrufs – Wort Gottes – meiner Verantwortlichkeit für ihn auszudrücken, meiner Erwählung als Einziger zu dieser Verantwortung, kann auch die Nacktheit eines von Rodin geformten Arms haben. [...] Grossman sagt zwar nicht, daß der Nackte ein Antlitz sei, aber daß sich an ihm die ganze Schwäche, die ganze Sterblichkeit, die ganze nackte, wehrlose Sterblichkeit des Anderen ablesen ließ. Er sagt es nicht so, aber das Antlitz kann Bedeutung ausdrücken auf dem ‚Gegenteil‘ des Gesichtes! Das Antlitz ist also nicht Augenfarbe, Form der Nase, frische Wangenfarbe etc.³⁰

Liest man diese Textstellen zusammen, so ergibt sich ein überraschend affirmatives Verhältnis von Levinas zur Kunst. An kaum einer Stelle in seinem Werk spricht er sich derart affirmativ für die Möglichkeit eines Antlitzes in der Kunst aus. Wenn Levinas hier von obliterierten Gesichtern (*visage oblitéré*) spricht und „einigen Arbeiten von Sosno“ eine Tiefgründigkeit zuspricht, wie sie jene literarische Szene von Grossman evoziert, dann geht es um eine Am-

28 Ebd., S. 41.

29 Wassili Grossman, *Leben und Schicksal*, Berlin: List Taschenbuch 22012, S. 827.

30 Emmanuel Levinas, „Der Andere, die Utopie und die Gerechtigkeit“, in: ders., *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München: Hanser 1995, S. 275f [Hervorhebung i.O.].

biguität des Gesichts zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit.³¹ Dabei lässt Levinas auch hier keinen Zweifel daran, dass für ihn das Ethische in der „zwischenmenschlichen Beziehung“³² zu suchen ist. Die zahlreichen philosophischen und literarischen Hinweise legen nahe, dass Levinas in der Kunst die Möglichkeit sieht, die Ambivalenz in den zwischenmenschlichen Beziehungen anzuzeigen. Die Obliteration wird so zu einem Teil einer Ideengeschichte, die mit dem Antlitz in Verbindung steht. Das Kunstgespräch wird so zu einer philosophischen Kunstkritik.

2.1.2 Obliterierte Existenz bei Nikolaj Gogol

Levinas' Bejahung für das ganze Thema der Obliteration ist „stark beeinflusst von Nabokov und seiner Aussage über Gogol.“³³ In der Erzählung *Der Mantel*³⁴ geht es um einen niederen Beamten im 19. Jahrhundert, der als Kopist arbeitet und selbst dann vor einer kleinen selbständigen Tätigkeit zurückschreckt, als es um seine Beförderung geht. Als sein Uniformmantel aufgrund zahlreicher Ausbesserungen auch vom Schneider nicht mehr zu reparieren und ein neuer zu teuer ist, verliert er die Fassung. Er wird ausgeraubt, schlendert orientierungslos durch die Nacht, bricht zusammen, wird krank, stirbt. Im fantastischen Teil der Erzählung vagabundiert der Kopist als Phantom durch die Stadt und entreißt den Passanten ihre Mäntel.

Levinas folgt der Lesart von Nabokov, wenn er sagt, dass es in der Erzählung nicht „um Widerstand gegen die Ungerechtigkeiten der sozialen Ordnung seiner Zeit“³⁵ ginge, sondern um das Sein, „das unter seinem eigenen Gewicht zerbricht und sich darin verausgabt, sein zu wollen.“³⁶ Für Levinas geht es also nicht um eine Anklage sozialer Verhältnisse, sondern um das ontologische Drama in dieser Allegorie als Obliteration. Dieses ontologische Dra-

31 Zur Ambiguität, die Levinas auch als Zweideutigkeit des Phänomens und seines Ausbleibens diskutiert, vgl. Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 201, 344.

32 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 43.

33 Ebd., S. 36.

34 Nikolaj Gogol, „Der Mantel“, in: ders., *Sämtliche Erzählungen*, Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 1996, S. 594–632.

35 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 39.

36 Ebd., S. 42.

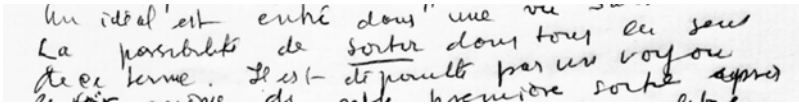


Abb. 35: Ausschnitt aus der Manuskriptfassung des Interviews.

ma „rühre von einer gewissen Plumpheit oder einer Schwerfälligkeit des Seins her, gegen die die Figur in ihrer Einzigartigkeit existiert.“³⁷ Es ist ein Leben ohne Ausweg, das in seine Existenzweisen eingeschlossen ist, „unfähig ihnen zu entkommen, unfähig zu entkommen.“³⁸ Wenn Levinas in der Manuskriptfassung schreibt „La possibilité de sortir dans tous les sens de ce terme“ und dabei „sortir“ unterstreicht, so geht es um ein Leben, das keine Möglichkeit hat, es zu verlassen und in ein neues einzutreten (Abb. 35).

In seiner obliterierten Existenz durchlebt der Protagonist dieses ontologische Drama einer Gefangenschaft und flüchtet (mit den Mitteln der Fiktion) in die fantastische Existenzweise eines vagabundierenden Gespenstes. Wir haben es bei diesem fantastischen Teil der Erzählung mit einem Überborden an Wirklichkeit zu tun, einer Hyperrealität. Das betrifft auch den Stil der Erzählung, der sich in „überflüssigen Details und in Pleonasmen verliert.“³⁹ Pleonasmen und Phantasmen sind hier Mittel der Fiktion, die Trägheit des Wirklichen zum Ausdruck zu bringen und ihr zu entkommen. Der ausrangierte Mantel wird daher zur Metapher für das abgenutzte Leben des Protagonisten selbst. In seinem mit *The Apotheosis of a Mask* betitelten Kommentar zu Gogol kehrt Nabokov die durch den Mantel verdeckte Blöße des Protagonisten hervor. Der Mantel fungiere als eine Art Maske, die den Protagonisten nicht einhülle, sondern entkleide: „the making and the putting on of the cloak, is really his disrobing and his gradual reversion to the stark nakedness of his own ghost.“⁴⁰ Nur wenige Zeilen weiter bringt er dies auf die Formel: „all reality is a mask.“⁴¹ Nabokov verwendet hier den Begriff der Maske und betont damit das geheimnisvolle Versteckspiel von Identitäten. Allerdings geht es Levinas hier um etwas anderes: Wenn das Anziehen des Mantels eine Blöße zu erkennen gibt, so zeigt das Bemänteln einen inneren Konflikt als verdeckt an. Wo

37 Ebd., S. 36.

38 Ebd., S. 37.

39 Ebd., S. 36.

40 Vladimir Nabokov, *Nikolai Gogol*, New York: New Directions 1959, S. 146 [Hervorhebung i.O.].

41 Ebd., S. 148.

Blöße nur verdeckt erscheint, wird der Mantel zur Metapher einer „obliterierten Existenz.“⁴² All dies kulminiert in einem symbolischen Detail einer abgeriebenen Tabaksdose jenes Schneiders, auf die Levinas aufmerksam macht:

Ein symbolisches Detail – unnötig für den Fortgang der Erzählung: Der Schneider, der den alten Mantel missbilligte und den neuen anfertigte, hatte eine Tabaksdose, die das Bild eines Generals zeigte. Allerdings war das Gesicht des Generals bereits vom Finger des Tabakschnupfers durchlöchert und das Loch mit einem Papier bedeckt. Schon wieder eine Obliteration. Die ganze Erzählung kann unter dem Zeichen dieser Obliteration gelesen werden. Alle Gesten der Romanfigur verfangen und verzögern sich, bedecken irgendein Loch, sind eine Ausbesserung.⁴³

In diesem symbolischen Detail konzentrieren sich alle hier wesentlichen Merkmale der Obliteration: die detailreiche Fülle der literarischen Beschreibung (Pleonasmus), die durchgestoßene und abgenutzte Stelle auf der Tabaksdose (Abgenutztsein), das nicht mehr erkennbare Gesicht eines Generals (obliteriertes Gesicht) und die improvisierte Ausbesserung jener Stelle, die „mit einem viereckigen Streifen Papier überklebt worden war.“⁴⁴ Allegorisch kann diese Tabaksdose als obliterierte Existenz des Protagonisten gelesen werden. So sieht Levinas in Nabokovs Gogol-Kommentar das ontologische Drama angedeutet, das sich für ihn durch Allegorie, Pleonasmen, Phantasmen und Maskeraden als Formen der Obliteration anzeigt und als eine negative Dialektik zu denken ist. Die Obliteration spielt sich auch für Levinas daher nicht allein in der Kunstpraxis von Sosno ab, sondern vor allem in der philosophischen Kunstkritik, die diese existenzielle Dimension und negative Dialektik freilegt.

2.1.3 Semelfaktivität bei Vladimir Jankélévitch

Eine solche obliterierte Existenz ist charakterisiert durch Abnutzung und Verfall, was Armengaud auch als das „naturalistische Konzept der Obliteration“⁴⁵ bezeichnet hat und in der etymologischen Bedeutung der Obliteration als Zerfall angelegt ist. Levinas präzisiert im Kunstgespräch die Obliteration aber

42 Vgl. Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 37.

43 Ebd., S. 38.

44 Gogol, „Der Mantel“, a.a.O., S. 604 [Hervorhebung v. V].

45 Armengaud, *L'art d'oblitération*, a.a.O., S. 85.

weiter mit dem Begriff des „Semelfaktiven“, den er Vladimir Jankélévitch entlehnt.⁴⁶ Das Semelfaktive ist dem Lateinischen „semelfactivus“ entlehnt, das auf das Lateinische „semel“ zurückgeht und „einmalig“ bedeutet. Gemeinsam mit dem Suffix „factivus“, das eine nominalisierte Form des Partizip Perfekt Passivs von *facere* für „tun, machen“ zurückzuführen ist, bezeichnet „semelfactivus“ also die Tatsache, dass einmal etwas gemacht wurde oder stattgefunden hat. Semefaktivität bezeichnet also den faktischen Charakter einer kontingenten Tatsache, und damit etwas, was künstlich hergestellt wurde, eine Konstruiertheit.⁴⁷ Es ist das Einmalige im zeitlichen wie faktischen Sinne. Was einmal stattgefunden hat, gewinnt Tatsachenstatus.

An verschiedenen Stellen seines Werkes greift Levinas die Semelfaktivität auf und wendet es existenziell. Er bezieht es entweder auf die Einmaligkeit Israels⁴⁸ oder auf die Verantwortung eines jeden Einzelnen („die ‚semelfaktive‘ Einzigkeit jener Seele“)⁴⁹. In diesen Passagen bezeichnet die Semelfaktivität die existenzielle Dimension eines jeden Menschen. Es ist die „Einmaligkeit eines einzigen Exemplars“ in seiner jeweiligen Situiertheit, Kontingenz, Verantwortlichkeit und „Unmöglichkeit, sich zu entziehen und sich ersetzen zu lassen, Unmöglichkeit, in der gerade die Rekurrenz des *ich* sich ausbildet.“⁵⁰ Für Levinas führt die Obliteration eine zeitliche Dimension ins Spiel ein, die nicht auf einmalige Tatsachen Bezug nimmt, sondern auf die Einmaligkeit von „Jemandem!“⁵¹ Es geht sowohl um die Einzigartigkeit des Ichs als auch um dessen Einmaligkeit im Sinne seiner Endlichkeit. „Der Verfall. Der Fahr-schein, mit dem man nicht mehr reisen kann. Das Semelfaktive der Existenz, das sich uns in Erinnerung bringt.“⁵² Beim Semelfaktiven handelt es sich dann nicht nur um die individuelle Sterblichkeit, sondern auch um nicht wiederhol-

46 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 36.

47 Vgl. Jankélévitch, *Das Ich-weiß-nicht-was und das Beinahe-Nichts*, a.a.O., insbes. S. 143, 249. Levinas hat dieses Konzept an mehreren Stellen aufgegriffen: „Der Andere, die Utopie und die Gerechtigkeit“, a.a.O., S. 272. Vgl. darin auch: „Von der Einzigkeit“, ebd., S. 229-238.

48 „Semelfacticité“ wird i.d.R. mit „Einmaligkeit“ oder „Einzigkeit“ übersetzt. Vgl. Emmanuel Levinas, *Die Stunde der Nationen. Talmudlektüren*, München: Fink 1994, S. 77.

49 Levinas, „Der Andere, die Utopie und die Gerechtigkeit“, a.a.O., S. 272.

50 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 135.

51 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 44.

52 Ebd., S. 47.

bare Ereignisse zwischen Menschen wie ein Blinzeln, ein flüchtiges Sehen, ein Tätscheln oder Stottern (*clignoter, entrevoir, tapoter et tousser*)⁵³.

Die Semelfaktivität, in dem die Unumkehrbarkeit der Zeit angelegt ist, hatte Jankélévitch ursprünglich auch als „unfasslich und verkennbar“⁵⁴ charakterisiert. Der Unterschied zwischen Semelfaktivität und Obliteration liegt für Levinas dort, wo es nicht mehr nur um die Einmaligkeit und Endlichkeit des Menschen geht, sondern diese sich auch artikuliert und in Erinnerung ruft. So thematisiert Paul Klee im Selbstporträt *Von der Liste gestrichen* (1933) den ideologischen Zeitgeist der Nazidiktatur, indem er seine Ausgrenzung als Künstler und seine existenzielle Not zum Ausdruck bringt (Abb. 36).⁵⁵ Wenn Levinas also in dem Kunstgespräch das „Es war einmal...“⁵⁶ aufruft, dann geht es dabei immer um die Frage, um *wen* es in der Erzählung geht. Für Levinas hat die Kunst die Möglichkeit, die Einmaligkeit von Jemanden festzuhalten und durch Obliterationen den existenziellen Konflikt in der Fixierung durch die Kunst zum Ausdruck zu bringen.

53 Vgl., Frédéric Torterat, S. 3. den Eintrag mit zahlreichen Verweisen auf Etymologie, Linguistik, Philosophie und Literaturkritik von Frédéric Torterat, „Semelfactivité“, in: Jean-Marie Grassin (Hg.), *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, Paris: Jean-Marie Grassin éd 2009, S. 1217-1226, online unter: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01099558/document>, [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

54 Jankélévitch, *Das Ich-weiß-nicht-was und das Beinahe-Nichts*, a.a.O., insbes. S. 250.

55 Das Bild wird in der Regel als Selbstporträt gelesen. Klees Werke galten als entartete Kunst und wurden 1933 von den Nationalsozialisten aus den Museen und Galerien entfernt, während Klee im Zuge der Rassegesetze seine Stelle an der Düsseldorfer Akademie verlor. Vgl. hierzu die Online-Ausstellung „Künste im Exil“ von der Deutschen Nationalbibliothek, online unter: <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Objekte/klee-paul-von-der-liste-gestrichen-gemaelde.html?single=1> [zuletzt aufgerufen am 27.08.2023]. Listen können eine existenzielle Bedeutung haben, wie Viktor Frankl in seinem Psychogramm des Konzentrationslagers deutlich macht: „Die Liste ist das Wichtigste, der Mensch ist nur so weit wichtig, als er eine Häftlingsnummer hat, buchstäblich nur mehr eine Nummer darstellt.“ Viktor Frankl, *...trotzdem Ja zum Leben sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*, München: dtv 252005, S 88.

56 Vgl. Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 47. Die märchenhafte Formel verweist auf ein Kapitel in Michel Leiris, *Die Spielregel, Band 1: Streichungen*, München: Matthes & Seitz 1982, S. 177-323. Vgl. auch „Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter“, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, München: Hanser 1988, S. 85-92.



Abb 36: Paul Klee, *Von der Liste gestrichen*, 1933; Ölfarbe auf Papier auf Karton; 31,5 x 24 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee.

2.1.4 Désintéressement bei Emmanuel Levinas

134

Die bemerkenswert affirmativen Äußerungen zur Obliteration von Levinas im Kunstgespräch mit Armengaud konturiert er mit der Interesselosigkeit weiter. Das französische *désintéressement* wird üblicherweise mit „Selbstlosigkeit“, „Uneigennützigkeit“ aber auch mit „Nicht-Intentionalität“ oder „Interesselosigkeit“ übersetzt. Das Wesentliche an diesem passiven Modus der Intentionalität ist die Umkehr eines Vermögens in Unvermögen, von Handeln in Handlungsunterbrechung oder Auslassung. Levinas beschreibt sie als eine Geste der „Großzügigkeit, Gabe an den Anderen, Wohlwollen, das die *interessierte* Bemühung unterbricht, beim Sein zu beharren“, die sogleich durch „jene Freuden am Schönen“⁵⁷ wieder kompromittiert zu werden droht. Wenn Levinas also von einem Misstrauen gegenüber der Kunst spricht, dann deswegen, weil die „Vollkommenheit des Schönen Schweigen [gebietet], ohne sich um den Rest zu kümmern. Es ist Wächter des Schweigens. Es lässt gewähren.“⁵⁸ Das Schweigen des Kunstschönen ist deshalb problematisch, weil es in seiner „Vollkommenheit“ die „Welt des Leids und des Bösen“⁵⁹ vergessen macht. In dieser Hinsicht sei die Mona Lisa für Levinas unmoralisch. Die Obliteration hingegen bezeichnet eine Ästhetik, „die die Leichtfertigkeiten oder die unbeschwerte Sorglosigkeit des Schönen anprangert und an die Abnutzungen des Seins erinnert, an die ‚Ausbesserungen‘, von denen es bedeckt ist, und an die sichtbaren oder verborgenen Streichungen, in seinem Beharren zu sein, zu [er]scheinen [sic!] und sich zu zeigen.“⁶⁰ Wenn die Widerständigkeit der Obliteration sich gegen das Schöne richtet und auf der Semelfaktivität beharrt, dann geht es bei der Interesselosigkeit um ein Vergessen des Kunstschönen und um ein Erinnern an den Anderen. Die Obliteration zielt daher auf eine Abwendung vom Kunstschönen und auf eine Hinwendung zum existenziellen Drama des Menschen (und zwischen Menschen). Wenn Levinas also davon spricht, dass einer „der Anfänge der Kunst [darin liegt], das Wirkliche in seinem Bild zu denken – in seiner Erinnerung – und so vielleicht in seiner Vergangenheit“⁶¹, dann geht es ihm um eine Ablösung vom Sein durch Bilder und damit durch Kunst.

57 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 34.

58 Ebd., S. 33f.

59 Ebd., S. 42.

60 Ebd., S. 35.

61 Ebd., S. 34.

Im Kunstgespräch macht Levinas sehr deutlich, dass sich für ihn hierin eine ethische Dimension in der Ästhetik artikuliert. So spricht er davon, dass die Obliterations-Kunst „die Dinge ihrer falschen Menschlichkeit entledigt.“⁶² Sie streiche das Skandalöse aus und prangere es zugleich an. Das Skandalöse bestehe in dem, „was gleichgültig gegenüber dem Leid der Welt macht und einen dazu bringt, sich in dieser Gleichgültigkeit einzurichten“,⁶³ während „das Elend, die menschliche Beschaffenheit“⁶⁴ in ihrer „Sterblichkeit“⁶⁵ vergessen und beispielsweise durch die „Vollkommenheit“⁶⁶ und eine „unbeschwerte Sorglosigkeit“⁶⁷ und „Freuden am Schönen“⁶⁸ überdeckt werde. Die ethische Dimension der Obliteration besteht für Levinas also darin, mit der Trägheit und Starrheit des Seins zu brechen, dem Schönen abzusagen und stattdessen durch improvisierte Ausbesserungen an die Einmaligkeit zu erinnern, um so eine Beziehung zum Anderen herzustellen.

In dieser Abkehr vom Sein grenzt sich Levinas entschieden von Martin Heidegger ab. Dies macht er beispielsweise in einem 1986 in einem Kunst-katalog veröffentlichten kurzen Text über den Maler Jean Atlan unmissverständlich klar. Für Levinas ist das künstlerische Engagement „eine der privilegierten Weisen für den Menschen, in die anmaßende Selbstgefälligkeit des Seins einzudringen, das sich bereits als Erfüllung versteht, und dessen schwere Schichten und gleichmütige Grausamkeit völlig zu erschüttern.“⁶⁹ In dieser Abkehr von der „Selbstgefälligkeit des Seins“ vollzieht Levinas eine Konversion der ontologischen Hierarchie von Sein und Seiendem und führt das *désintéressement* ein als Figur, die die Ablösung vom Sein und die Hinwendung zum Seienden markiert.

Das kurze Kunstgespräch überrascht also darin, dass Levinas der Kunst die Möglichkeit zuspricht, die in der zwischenmenschlichen Beziehung waltenden Dynamiken anzuzeigen. Als Gegenstand der Obliteration macht Levinas die Einmaligkeit einer jeden Existenz aus, die durch sie angezeigt ist.

62 Ebd., S. 42.

63 Ebd., S. 34.

64 Ebd., S. 39.

65 Ebd., S. 43.

66 Ebd., S. 33.

67 Ebd., S. 35.

68 Ebd., S. 34.

69 Emmanuel Levinas, „Jean Atlan et la tension de l'art“, in: Catherine Chalié und Miguel Abensour (Hg.), *Cahiers de l'Herne: Levinas*, Paris: Cahiers de l'Herne 2016, S. 509. Vgl. Armengaud hierzu einleitend in Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 32.

Er sieht in der Obliteration einen Widerstand gegen die Verführungskraft des Schönen, die von diesen Dimensionen ablenke. Wenn Levinas die Obliteration mit der Interesselosigkeit in Verbindung bringt, so bedient er sich einer erkenntnistheoretischen Methode, die sich gegen Semiotik, Ontologie und Phänomenologie richtet. Die Obliteration kommt hier nämlich nicht als Störung des Übertragungskanal und der Umcodierung eines Signals in den Blick, sondern als Widerstandsfigur gegen Formalismen, Vollkommenheit und Schönheit. Desweiteren erhält die Obliteration durch Levinas hier eine ethische, existenzielle und zeitliche Dimension, die vor allem darauf zielt, all das Vergessen zu machen, was der Erinnerung an eine einmalige Existenz im Wege steht. Wenn also „die Kunst, den Dingen ein Gesicht gibt“, und die Obliteration wiederum ein „wesentliches Konzept [würde], um die Kunst zu verstehen“⁷⁰, so wird die Obliteration zur Mittlerfigur zwischen Kunst und Antlitz.

2.2 Ikonisches Denken nach Levinas

Um diese Mittlerfunktion der Obliteration zwischen Ethik und Ästhetik genauer zu bestimmen wende ich mich dem Bildbegriff bei Levinas zu. Meine These ist, dass nicht die Sprache, sondern das Bild das Leitmedium für die Obliteration ist. 1948 publizierte Levinas in der von Jean-Paul Sartre und Maurice Merleau-Ponty herausgegebenen Zeitschrift *Les temps moderne* den kurzen, aber dichten Text *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*.⁷¹ Es ist verwunderlich, dass dieser richtungsweisende Text nicht nur innerhalb der Levinas-Forschung vergleichsweise wenig rezipiert wird, sondern auch innerhalb der Kunstphilosophie und Theorien des Ästhetischen kaum in Erscheinung tritt, ganz zu schweigen von medientheoretischen Studien.⁷² Wenn dieser Text aufgerufen

70 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 46.

71 Emmanuel Levinas, „La réalité et son ombre“, in: *Les Temps modernes* 4, Nr. 38 (November 1948), S. 771-789. Wiederabgedruckt in: ders., *Les imprévus de l'histoire*, Saint-Clément-la-Rivière: Fata Morgana 1994, S. 123-148. Dt.: Emmanuel Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, in: ders., *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg, München: Karl Alber 2006, S. 105-124. Wiederabgedruckt in: Emmanuel Alloa (Hg.), *Bildtheorien aus Frankreich*, München: Fink 2011, S. 65-86. Im Folgenden beziehe ich mich auf die deutsche Textversion von 2006.

72 Zwei kleine Monographien ragen hier heraus: David Gritz, *Levinas face au beau*, Paris [u.a.]: Éd. de l'Éclat, 2004., Catherine Chalier, *L'appel des images*, Arles: Actes Sud 2017.

wird, dann häufig im Kontext literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzungen⁷³ mit dem Fokus auf Poesie und Sprache oder aber als Beleg für Levinas' skeptische bis ablehnende Haltung gegenüber der Kunst.⁷⁴ Lediglich in seinem Spätwerk wird eine Affirmation zur Kunst ausgemacht.⁷⁵ Gerade in der deutschen Rezeption wurde diese Diskussion um Ethik und Ästhetik auf die Frage zugespitzt: „Können Kunstwerke ein Antlitz haben?“⁷⁶ Die Frage ist allerdings irreführend, da sie eine Anthropomorphisierung der Kunst nahelegt, eine Primordialität der Ethik voraussetzt und suggeriert, dass die Kunst von etwas Ungreifbarem Besitz ergreifen könne. Die Methodik bleibt hier unberührt.

Selbst Studien, die den Bildbegriff ins Zentrum stellen und der Kunst mit Levinas affirmativ die Möglichkeit einer ethischen Erfahrung zusprechen, denken Ästhetik von der Sprache und nicht vom Bild aus und lassen damit das zentrale methodische Problem unberücksichtigt, um das es auch Levinas in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* geht.⁷⁷ Selbst David Gritz, der diesem Artikel in seiner hellsichtigen *mémoire de maîtrise* ein eigenes Kapitel widmet, interessiert sich mehr für die philosophischen Genealogien einer Zurückweisung des Schönen, als für eine Logik des Bildes und das Problem der Methode.⁷⁸ Und auch wenn Nikolaus Krewani zurecht die Kunstskepsis bei Levinas

In Werken zu Theorien des Ästhetischen fehlt häufig der Hinweis auf den Text von Levinas. Vgl. Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Reclam 82017; Georg Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart: Reclam 2018.

73 Jill Robbins, *Altered Reading: Levinas and Literature*, Chicago: University of Chicago Press, 1999; Bernhardt, „Die Jugendlichkeit des Werkes“, a.a.O.

74 Richard Kearney, „The Crisis of the Image: Levinas's Ethical Response“, in: Gary B. Madison, Marty Fairbairn (Hg.), *The Ethics of Postmodernity. Current Trends in Continental Thought*, Evanston, IL: Northwestern University Press 1999, S. 12-23.

75 Vgl. Reinhold Esterbauer, „Schattenspendende Moderne. Zu Levinas' Auffassung von Kunst“, in: Thomas Freyer, Richard Schenk (Hg.), *Emmanuel Lévinas – Fragen an die Moderne*, Wien: Passagen 1996, S. 25-49. Susanne Dungs, „Bildlichkeit bei Emmanuel Lévinas“, in: *τὰ κατωπριζόμενα Magazin für Theologie und Ästhetik*, Nr. 25 (2003), online unter: <https://www.theomag.de/25/sd1.htm> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

76 Katharina Bahlmann, *Können Kunstwerke ein Antlitz haben?*, Wien: Passagen 2008.

77 Vgl. Hagi Kenaan, *The Ethics of Visuality: Levinas and the Contemporary Gaze*, London u.a.: Tauris 2013; Hagi Kenaan, „Facing Images after Levinas“, in: *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities* 16, Nr. 1 (2011), S. 143-159.

78 David Gritz starb am 31. Juli 2002 bei einem Bombenattentat in der Cafeteria der Hebrew University of Jerusalem. Seine Magisterarbeit wurde von Catherine Chalier mit einem lesenswerten Vorwort herausgegeben. Chalier, „Préface. Breve estime du beau“, a.a.O., S. 9-46. Eine deutsche Übersetzung ist im Erscheinen Catherine Chalier, „Kurze Betrachtung des Schönen“, in: Johannes Bennke, Dieter Mersch (Hg.), *Levinas und die Künste*, Bielefeld: transcript 2024 [im Erscheinen]. Chalier betont die Bilderskepsis von

im Ästhetizismus ausmacht, dann bleibt dies aber zu schematisch, als dass dies für ein genuin ikonisches Denken hilfreich sein könnte. Und auch zu konstatieren, dass am Bild das Verhältnis von Ethik und Ästhetik ausgehandelt wird, bleibt zu allgemein.⁷⁹

All diesen Perspektiven gehen entweder von einer alteritären Ethik aus, legen den Fokus auf Schönheit, Wahrheit, Antlitz oder den Ästhetizismus, und stellen dabei im Grunde niemals das Leitmedium der Sprache in Frage.⁸⁰ Ich verstehe Levinas' Artikel als Reflexion auf die Problematik mit Sprache über Bilder zu sprechen. Ähnlich wie Hent de Vries betrachte ich diesen Text als eine systematische philosophische Untersuchung ästhetischer Grundbegriffe, die Levinas nirgends sonst wieder derart verdichtet versammelt.⁸¹ Ich möchte zeigen, dass sich hier ein genuin ikonisches Denken artikuliert, das eng verschaltet ist mit einem methodischen Problem der Phänomenologie. Dabei handelt es sich um einen Text, der nicht nur für das Werk von Levinas eine zentrale Bedeutung hat, sondern auch für die Kunstphilosophie des 20. Jahrhunderts. Jüngst hat Richard A. Cohen auf eine affirmative Lesart von Kunst bei Levinas aufmerksam gemacht und dessen Bildbegriff mit dem jüdischen Bilderverbot in Verbindung gebracht.⁸² Diesem Impuls folgend möchte ich Levinas' Bildbegriff analysieren, um auf diesem Umweg die Obliteration genauer zu bestimmen.

Levinas und arbeitet die Geltung des jüdischen Bilderverbots auch im Kontext digitaler Medien heraus. Vgl. Charlier, *L'appel des images*, a.a.O., S. 62.

79 Pascal Delhom, „Emmanuel Levinas“, in: Kathrin Busch, Iris Därmann (Hg.), *Bildtheorien aus Frankreich*, Ein Handbuch, München: Fink 2011, S. 205-216.

80 Die theoretische Diskussion wird zwar international geführt, ist aber vornehmlich eine Sache der westlichen Hemisphäre. Was dies für die Diskussion um die Obliteration, Ethik und Ästhetik bedeutet, wäre separat zu diskutieren.

81 Hent de Vries, „Levinas über Kunst und Wahrheit“, in: Matthias Fischer, Hans-Dieter Gondek, Burkhard Liebsch (Hg.), *Vernunft im Zeichen des Fremden. Zur Philosophie von Bernhard Waldenfels*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 99-129, hier insbes. S. 102.

82 Richard A. Cohen, „Levinas on Art and Aestheticism“, in: *Levinas Studies Vol. 11* (2016), S. 149-194.

2.2.1 Die Wirklichkeit und ihr Schatten

Wenn das Bild das Leitmedium der Obliteration ist, dann geht es um eine nähere Bestimmung jenes ontologischen Bereichs, den Merleau-Ponty im Vorwort zum Artikel als „vormenschlich“ bezeichnet.⁸³ Für Merleau-Ponty zeigt sich in der Perspektive von Levinas eine Position, in der das Ethos der Autorschaft entscheidend ist, die sich in der Einsamkeit des künstlerischen Schaffens der Welt nicht entziehen kann und sich in Frage gestellt sieht. In dieser Einsamkeit des vormenschlichen Bereichs des künstlerischen Schaffens, so Merleau-Ponty, entscheide sich erst das Menschliche.⁸⁴ Dabei betont Merleau-Ponty einerseits das noch offene Problem, den das Bild für die Phänomenologie darstellt, andererseits merkt er kritisch gegen Levinas an, dass viele Fragen Sartres ungelöst geblieben sind, und dass auch die Rolle der philosophischen Kunstkritik, die seiner Meinung nach Levinas an der Wahrheit orientiert, keineswegs mit geringeren Problemen konfrontiert ist, wie die Kunstwerke selbst.⁸⁵ Eine Phänomenologie des Bildes, seines vorontologischen Bereichs und eine philosophische Kunstkritik bilden demnach erste Koordinaten für eine neue Grundlegung der Obliteration.

a. Kritik des Ästhetizismus

Die Wirklichkeit und ihr Schatten ist wie ein Bildrahmen aufgebaut. Das erste und letzte Kapitel zur Kunstkritik rahmen das im Zentrum verhandelte methodische Problem einer Analyse des Bildes. Allerdings lese ich diese Rahmung nicht bildkritisch, in dem Sinne, dass „das Kunstwerk die sprachliche

83 Vgl. Maurice Merleau-Ponty, „Herausgebernotiz“, in: *Les temps modernes* 38, Nr. 4 (1948), S. 769-770, hier S. 770. Online unter: <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3546661> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023]. Die Herausgebernotiz ist wiederabgedruckt in Maurice Merleau-Ponty, *Parcours 1935–1951*, Lagrasse: Verdier 1997, S. 121-124. Vgl. de Vries, „Levinas über Kunst und Wahrheit“, a.a.O., S. 102.

84 Merleau-Ponty, „Herausgebernotiz“, a.a.O., S. 769.

85 Zum Verhältnis von Merleau-Ponty und Levinas vgl. Bernhard Waldenfels, *Idiome des Denkens: deutsch-französische Gedankengänge II*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 186-245.

Vermittlung [benötigt]“,⁸⁶ wie Uwe Bernhardt es auslegt. Vielmehr zeigt die textstrukturelle Rahmung an, dass es die phänomenologische Methode beim Bild mit einem prekären Gegenstand zu tun hat, der sich am Saum des Sagbaren befindet.

Eines der grundlegenden Missverständnisse in der Rezeption dieses Textes besteht darin, die Polemik von Levinas gegen das Bild als Beweis für dessen skeptische Ablehnung der Kunst zu nehmen. Tatsächlich lassen sich auch zahlreiche Stellen ausmachen, in denen Levinas das Bild abschätzig wegwischt. Der Satz, der im vierten Kapitel (*Die Zwischenzeit*) wohl am häufigsten zitiert wird, steht emblematisch für Levinas' vermeintliche Bilderskepsis: „Das Bild als Götzenbild führt uns zur ontologischen Bedeutung seiner Unwirklichkeit.“⁸⁷ Levinas schreibt des Weiteren von der „Dunkelheit des Fatums“, den die Kunst in die Welt bringt oder von „Unverantwortlichkeit, die einen umschmeichelt wie die Anmut und die Leichtigkeit.“⁸⁸ Darin liegt etwas, „das schäbig, egoistisch und auch feige ist. Es gibt Zeiten, in denen man sich dafür schämen kann, gleich als würde man inmitten der grassierenden Pest ein großes Gelage veranstalten.“⁸⁹ Levinas lehnt jene Kunst ab, die sich im ästhetischen Genuss einer Verantwortungslosigkeit gegenüber der Welt hingibt. Für ihn stellt sie „nicht den höchsten Wert einer Zivilisation dar[...]“, sondern sieht in ihr vielmehr eine „Quelle der Freude [...], die ihren Platz – aber eben nur einen unter anderen – innerhalb des menschlichen Strebens nach Glück hat.“⁹⁰ Der skeptische Einwand von Levinas gegen die Kunst betrifft daher einen Ästhetizismus, der sich für ihn durch ein Desinteresse an Verantwortung auszeichnet. Auf der anderen Seite affirmiert er die Kunst und formuliert dies thesenhaft in einer Frageserie:

86 Bernhardt, „Die Jugendlichkeit des Werkes. Zum Status der Kunst bei Levinas“, a.a.O., S. 225-244.

87 Zitiert nach de Vries, „Levinas über Kunst und Wahrheit“, a.a.O., S. 114. Die Übersetzung von Alwin Letzkus ist an einigen Stellen etwas tendenziös an Heidegger orientiert. Ich biete an diesen Stellen eine eigene Übersetzung an. Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, in: a.a.O., S. 116.

88 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 122.

89 Ebd., S. 122. Levinas bezieht sich hier auf Alexander Puschkins, „Das Gelage während der Pest“, das der russische Autor in einer dreimonatigen Quarantäne während der Cholera-Epidemie von 1830 geschrieben hat. Vgl. Alexander Sergejewitsch Puschkin, „Das Gelage während der Pest“, in: *Gesammelte Werke in sechs Bänden, Band 3*, hrsg. von Harald Raab, Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag, 1971, S. 337-346.

90 Ebd., S. 122f.

Besteht die Funktion der Kunst aber nicht gerade darin, nicht zu verstehen? Liegt nicht gerade in der Dunkelheit ihr eigentliches Element, ihre Vollendung *sui generis*, die der Dialektik und dem Leben der Ideen gegenüber fremd ist? [...] Worin besteht die *Nicht-Wahrheit* des Seins? Bestimmt sich diese immer nur in ihrem Bezug auf die Wahrheit, sozusagen wie ein ausstehender Rest, den es noch zu *verstehen* gilt? Werden im Umgang mit dem Dunklen als einem völlig unabhängigen ontologischen Ereignis nicht Kategorien umschrieben, die sich auf jene der Erkenntnis gar nicht reduzieren lassen?⁹¹

Wenn Levinas hier die Kunst in einer negativen Sprache affirmiert (Nicht-Verstehen, Dunkelheit, Nicht-Wahrheit, außerhalb der Erkenntnis)⁹², dann geht es ihm hier um eine Kritik an der engagierten Literatur Sartres, die sich an Erkenntnis orientiert, und an der Ontologie Heideggers, die einem ‚In-der-Welt-sein‘ verhaftet bleibt. Wir haben es also mit einer Polemik zu tun, die ein polarisierendes Bild von Kunst zeichnet. Auf der einen Seite nähren Ästhetizismus und ein verantwortungsloser Genuss Levinas’ Skepsis und auf der anderen Seite fragt er danach, wie Kunst Zeugnis ablegen kann von einem „jenseits der Welt“⁹³, das nicht religiös zu verstehen ist.⁹⁴ Es geht Levinas also darum, diese innere Ambivalenz nicht zu tilgen, sondern zu artikulieren.

91 Ebd., S. 107f [Hervorhebungen i.O.].

92 Damit tritt er in Resonanz mit Maurice Blanchots frühem Romanwerk, wie Levinas in einem Brief an Blanchot selbst erfreut feststellt. Vgl. de Vries, „Levinas über Kunst und Wahrheit“, a.a.O., S. 107. Ders., „Lapsus absolu: Dichtung und Wahrheit in Maurice Blanchot’s *Der Augenblick meines Todes*“, in: Andrea Kern, Ruth Sonderenger (Hg.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 176-208. Blanchot arbeitete ab Anfang der 1930er Jahre fast eine Dekade an seinem ersten Roman *Thomas der Dunkle* und widmete seinen zweiten Roman *Aminadab* dem im Zuge der ethnischen Säuberungen während der Shoah ermordeten Bruder von Levinas, der namensgebend für den Roman selbst wurde. Emmanuel Levinas, „Lettre à Maurice Blanchot, 26. octobre 1941 sur *Thomas l’Obscur*“, in: Éric Hoppenot, Dominique Rabaté (Hg.), *Maurice Blanchot*, Paris: L’Herne 2014, S. 307.

93 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 107.

94 Der Text ist gespickt mit nicht explizit genannten philosophischen Hinweisen. So auch hier der Hinweis auf Rosenzweigs *Der Stern der Erlösung*. „Die Kunst gehört nicht in die Ordnung der Offenbarung [...]“. Vgl. Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 108.

b. Aisthesis und Ähnlichkeit

142

Zunächst grenzt Levinas das Bild vom Begriff ab und bezeichnet die Empfindung als das „Grundelement der Ästhetik“.⁹⁵ Für Levinas verweist das Bild nicht auf einen Gegenstand, „sondern vielmehr auf etwas, das uns beherrscht: eine tiefe Passivität.“⁹⁶ Er beschreibt dies – wie auch in dem ein Jahr zuvor erschienenen *Vom Sein zum Seienden* – mit einem Vokabular aus der Musik. „Das Bild ist musikalisch“ und die „Idee des Rhythmus“ gibt einen Hinweis darauf, „wie uns die Ordnung des Poetischen selbst [...] affiziert.“ Den Rhythmus hebt Levinas dabei als allgemeine ästhetische Kategorie hervor. „Der Rhythmus stellt die einzigartige Situation dar, in der wir nicht von Bejahung, Zustimmung, Initiative oder Freiheit sprechen können – weil das Subjekt in ihm ergriffen und fortgetragen wird.“ Der Rhythmus bezeichnet die affizierende Wirkung des Bildes, die das Subjekt in Frage stellt und mitreißt.

In *Von Sein zum Seienden* hatte Levinas betont, dass für ihn die *Aisthesis* das zentrale ästhetische Element ist.⁹⁷ Die alt-griechische *Aisthesis* (αἴσθησις) bezeichnet ein Wahrnehmungsgeschehen das Aristoteles als ein „Erleiden“ und „Verändertwerden“⁹⁸ beschreibt. Was Levinas hier an der *Aisthesis* interessiert, ist die Passivität in der Wahrnehmung, berührt zu werden. Das Bild hat aufgrund dieser Affizierung eine „mitreißende“⁹⁹ Wirkung. Levinas versteht die *Aisthesis* nicht bloß als Empfindsamkeit, sondern sieht in ihr eine „Umkehrung des Könnens in Partizipation [...]“.¹⁰⁰ Wenn Levinas hier also den Rhythmus und die Partizipation bemüht, um die affizierende Wirkung des Bildes zu beschreiben, so sucht er außerhalb der streng phänomenologischen Analyse, wie sie etwa Eugen Fink zum Bild angestellt hat,¹⁰¹ nach einer Sprache für „ein Außen des Innersten.“¹⁰² Denn genau dort handelt es sich um einen

95 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 111.

96 Alle Folgezitate in diesem Absatz ebd., S. 109.

97 Emmanuel Levinas, *Vom Sein zum Seienden*, München. Freiburg i.B.: Alber 1997, S. 63f [Hervorhebung i.O.].

98 Aristoteles, *Über die Seele*, Stuttgart: Reclam 2011, S. 89 [II, 5, 415].

99 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 110.

100 Ebd.

101 Eugen Fink, *Vergegenwärtigung und Bild: Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit*, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. 11, Halle: Niemeyer, 1930, S. 239-309. Levinas verweist auf diesen Text in *Von Sein zum Seienden*, a.a.O., S. 65. Levinas lernte Eugen Fink 1929 in Davos kennen. Vgl. Michael Friedman, *Carnap, Heidegger, Cassirer. Geteilte Wege*, Frankfurt a.M.: Fischer 2004.

102 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 110.

„ontologischen Bereich, der sich nicht zwischen uns und einer Wirklichkeit, die es zu erfassen gilt, erstreckt, sondern [...], wo der Umgang mit der Wirklichkeit ein Rhythmus ist.“¹⁰³ Mit seiner Analyse der Kunst und insbesondere des Bildes verfolgt Levinas also eine neue Art, Phänomenologie zu betreiben.

In der wohl dichtesten Passage in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* analysiert Levinas daraufhin die ontologische Struktur des Bildes. Es ist vielfach darauf hingewiesen worden, dass Levinas das Bild als Karikatur, Parodie und Allegorie bezeichnet und schließlich auch mit dem Schatten in Verbindung bringt.¹⁰⁴ Das entscheidende strukturelle Element aber ist für ihn die Ähnlichkeit.

[...] Ähnlichkeit [ist nicht zu verstehen] als das Resultat eines Vergleichs zwischen dem Bild und dem Original, sondern als *die Bewegung selbst, die das Bild hervorbringt*. Die Wirklichkeit wäre also nicht nur das, was sie ist, oder das, was sich in der Wahrheit manifestiert, sondern immer auch ihr Doppel, ihr Schatten, ihr Bild. Das Sein ist nicht nur es selbst, es ist immer auch dabei, sich selbst zu entweichen.¹⁰⁵

Ähnlichkeit fasst Levinas als eine Bewegung, die das Bild hervorbringt. Die Analyse des Bildes führt hier zu dessen Ungreifbarkeit, die einem Entzug gleichkommt. „Das Original gibt sich in ihm [dem Bild], als ob es in einer *Distanz zu sich selbst* wäre, als ob es *sich zurückziehen* würde, als ob etwas *im Sein im Verzug zum Sein* wäre.“¹⁰⁶ Und es ist eben dieser Verzug als fundamentale Bewegung, die das Bild anzeigt – unabhängig von dem, was es sichtbar macht. Jedes Bild verkörpert damit ein Bewegungsbild.¹⁰⁷ Meine These ist, dass das Bild nicht irgendein beliebiges analytisches Objekt für Levinas ist, sondern dass dieser Entzug als Bewegungsdenken ein Keim ist, das der levinasschen Ethik Aufwind gibt. Ich schlage daher vor, das Bewegungsdenken im Bild als Paradigma für die Ethik bei Levinas zu lesen. Diese These wird unterstützt durch den letzten Satz des Artikels, indem Levinas unmissverständlich deutlich macht, dass es ihm darum geht, „die Perspektive *der Beziehung zum An-*

103 Ebd.

104 Ebd., insbes. S. 112–121.

105 Ebd., S. 112 [Hervorhebung v.V.].

106 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 113f [Hervorhebung v.V.].

107 David Rodowick merkt in einem skizzenhaften Vergleich zwischen Deleuze und Levinas an, dass das nicht-räumliche deleuzianische Zeit-Bild der levinasschen Auffassung sehr nahe steht. Vgl. hierzu David Rodowick, „Ethics in film-philosophy (Cavell, Deleuze, Levinas)“, online unter: https://www.academia.edu/36412056/Ethics_in_film_philosophy_Cavell_Deleuze_Levinas_ [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

deren ins Spiel zu bringen [...].“¹⁰⁸ Dadurch dass Levinas die Beziehung zum Anderen durch das Bild denkt, bleibt das Denken der Ethik nicht unberührt.

Levinas Lesart der Ähnlichkeit lässt sich auch als gegen Platon gerichtete Mimesiskritik verstehen.¹⁰⁹ Platon hatte das Bild in seiner Ideenlehre als Eikon (εἰκών) bezeichnet, dessen etymologische Bedeutung auf ‚eiko‘ zurückgeht, was „ähnlich“¹¹⁰ bedeutet. In Abgrenzung aber zur mimetischen Dimension des Bildes zwischen Urbild und Abbild zielt Levinas auf ein genuin ikonisches Denken, das nicht objektiviert und repräsentiert, sondern involvierend verfährt, und sich dem Paradox bewusst ist, dass die Analyse „einen Stillstand des Gedankens über dem Bild selbst [voraussetzt] und folglich eine gewisse Eintrübung des Bildes“¹¹¹ mit sich bringt und folglich eine Reflexion der Methode voraussetzt. Wenn Levinas also in *Totalität und Unendlichkeit* davon schreibt, die „Ethik ist eine Optik“¹¹², dann geht es nicht um einen objektivierenden Blick, sondern um ein „ein bildloses ‚Sehen‘“¹¹³ und um „eine Beziehung mit einem absolut Anderen [...]“.¹¹⁴

c. Der Schatten

Ausgehend von der Feststellung, dass das Bild seine innere Dynamik verdeckt, führt Levinas den Begriff des Schattens ein. Er markiert ein ontologisches Geschehen, das sich über das Bild hinaus erstreckt „bis auf das Licht selbst, bis auf das Denken, bis auf das innere Leben.“¹¹⁵ Mit dieser Selbstverschattung

108 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 124 [Hervorhebung v.V.].

109 Vgl. zur Mimesiskritik von Levinas an Platon, Josef Wohlmuth, „Bild- und Kunstkritik bei Emmanuel Levinas und die theologische Bilderfrage“, in: W. Lesch (Hg.), *Theologie und ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Begegnung von Religion und Kunst*, Darmstadt 1994, S. 25-47.

110 Vgl. Wilhelm Pape, Maximilian Sengebusch, Gustav Eduard Benseler (Hg.), *Wilhelm Pape's Handwörterbuch der griechischen Sprache in vier Bänden*, Band 1, Braunschweig [u.a.]: Vieweg 1842, S. 579. Vgl. auch die etymologische Unterscheidung zwischen Eikon und Eidolos bei Jean-Pierre Vernant, „Figuration et image“, in: *Metis. Anthropologie des mondes grecs anciens* 5, Nr. 1-2, 1990, S. 225-238.

111 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 112.

112 Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 23.

113 Ebd.

114 Ebd., S. 32.

115 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 114.

markiert Levinas den problematischen Anteil einer Ähnlichkeit, die im Verzug zu sich selbst ist. Das Sein ist nicht nur eine ursprüngliche Differenz, sondern verdeckt sie auch noch. Die Differenz verschattet sich selbst. Der Schatten, „dieses dunkle, nicht greifbare Wesen“,¹¹⁶ ist der Wahrnehmbarkeit im Außen mitgänglich. Der Schatten wird also an einer Stelle eingeführt, wo die innere Dynamik des Seins ein Problem aufwirft: Wie zeigt sich diese innere Differenz, wenn sie sogleich wieder verdeckt wird?

In der platonischen Theorie der *Eidola* (εἰδωλα) spielen Schatten eine zentrale Rolle. Im Höhlengleichnis platzierte Platon die Schatten an die unterste Stufe des Erkenntnisaufstiegs: Am Fuße einer Höhle sehen gefesselte Menschen nur Schatten von Abbildern von Ideen.¹¹⁷ In der Lesart von Heidegger initiiert der Aufstieg des Philosophen aus der Höhle die Entbergung der Wahrheit.¹¹⁸ Heidegger orientierte sich in seinem Platonkommentar an der griechischen Etymologie des Wortes *Aletheia* (ἀλήθεια), das Unverborgenheit bedeutet. Levinas geht es aber nicht um die Erhellung eines inneren Verborgenen. Levinas versteht das Dunkle nicht als etwas, das es zu vermeiden gilt oder von dem man sich zu befreien hätte, sondern als strukturelles Element des Seins selbst. Für Levinas ist das Sein zerrissen, in sich verdoppelt und verschattet. Die ursprüngliche Differenz ist nicht direkt nachweisbar, sondern zeigt sich nur über Umwege. Das Sein ist eine verdeckte Differenz. Und für Levinas ist das Bild die Möglichkeit, diese Differenz einer „Distanz zu sich selbst“¹¹⁹, die sich selbst verdeckt, zu denken.

Erkenntnistheoretisch wirft diese verdeckte Differenz ein methodisches Problem auf. Denn wie lässt sich erkennen, was dunkel und verschattet bleibt? Wenn das Sinnliche, zu dem auch das Bild gehört, zum Wirklichen eine Beziehung anderer Ordnung herstellt,¹²⁰ wie Levinas in einem seiner letzten Texte anmerkt, dann nimmt er dies als Notwendigkeit für eine andere Art des Wissens. Den Anderen ins Spiel zu bringen bedeutet also, Konsequenzen für das Denken zu ziehen. Der Schatten hat demnach eine epistemische Funktion.

116 Ebd., S. 115.

117 Platon, *Der Staat*, Stuttgart: Alfred Kröner 1973, VII, 514-517, S. 226-229.

118 Vgl. Martin Heidegger, „Platons Lehre von der Wahrheit (1931/32, 1940)“, in: ders., *Wegmarken*, Frankfurt a.M.: Klostermann 1996, S. 203-238.

119 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 113f.

120 Levinas, „Sprache und Nähe“, a.a.O., S. 276.

d. Die Zeit

146

Der entscheidende Einsatz von Levinas zur Differenz und ihrer Verschattung liegt darin, sie zeitlich zu beschreiben. Der Verzug des Seins zu sich selbst wird präzisiert zum „Verzug der Zeit auf sich selbst.“¹²¹ Für Levinas besteht nämlich das zentrale Problem des Bildes und damit in der Kunst in der Erstarrung des Augenblicks. „Ewig verharret Laokoon im Würgegriff der Schlangen, ewig lächelt die Mona Lisa.“¹²² Damit besteht die Idolhaftigkeit des Bildes im Götzendienst am Augenblick, ihn für die Ewigkeit zu fixieren und wie Niobe in einer versteinerten Gegenwart ohne Zukunft zu erstarren. Damit schließt sich Levinas der Position von Schelling an, der ebenfalls vom Bild als einer Niobe der Kunst sprach und die Stillstellung der Zeit problematisierte.¹²³ Für Levinas steht die klassische Kunst vor einem Widerspruch. Sie ist charakterisiert durch diese Petrifizierung des Augenblicks, während die Gegenwart sich wesentlich durch „Flüchtigkeit“¹²⁴ auszeichnet. In diesem Sinne geht die Statue als festgestelltes Bild in einen Zwischenraum (intervalle) über und verharret in einer Zwischenzeit (entretemps). So wie das Sein sich selbst verschattet, so wird die Zeit durch eine Plastizität erstarrt.¹²⁵

Dieser dunkle Bereich ist für Levinas also wesentlich zeitlich charakterisiert. Im Herzen der Analyse des Bildes artikuliert Levinas demnach eine Zeitphilosophie. Das Sein, das bisher beschrieben wurde als ein Sein, das im Verzug zu sich selbst steht und verschattet ist, wendet Levinas hier also ins Zeitliche und beschreibt es auch als Augenblick der Gegenwart, die gegen sich selbst verspätet ist.¹²⁶ Während die ursprüngliche Differenz mit der Flüchtigkeit der Gegenwart in Verbindung steht, so steht der Schatten für die Stillstellung dieser Differenz zu einer verdeckenden Identität. Für Levinas zeigt die Plastizität der Skulptur damit den stillgestellten Moment

121 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 116.

122 Ebd., S. 117.

123 Friedrich Wilhelm Josef Schelling, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974, S. 161f.

124 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 117.

125 In *Totalität und Unendlichkeit* heißt es: „[...] diese [bewegungslosen Götter in der Zwischen-Zeit der Kunst] sind auf ewig am Rande des Intervalls gelassen, an der Schwelle einer Zukunft, die nie eintritt, Statuen, die sich mit leeren Augen anblicken, Idole, die, anders als Gyges, sich darstellen und nicht sehen.“ Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 321.

126 Levinas, *Vom Sein zum Seienden*, a.a.O., S. 41.

im ikonischen Denken an. Etwa zeitgleich veröffentlichte Levinas den Essay *Die Zeit und der Andere*,¹²⁷ worin er eine Zeitphilosophie ausarbeitet, die den Anderen, den er hier in der Kunst ins Spiel bringen möchte zeitlich denkt.¹²⁸

Erkenntnistheoretisch bedeutet dies für die philosophische Kunstkritik eine unendliche Exegese, die von „einer Mehrdeutigkeit“¹²⁹ des Bildes auszugehen hat. Wenn also „das Kunstwerk wie ein Mythos behandelt werden kann und muss“,¹³⁰ dann bedeutet dies, hierfür eine Sprache zu finden. In diesem Sinne gehört die philosophische Kunstkritik zum ikonischen Denken bei Levinas dazu.

2.2.2 Zur Ikonizität der Obliteration

Der Bildbegriff präzisiert die Obliteration gleich auf mehreren Ebenen: Neben der affizierenden Kraft, einer verschatteten Differenz und ihrer zeitlichen Stillstellung, macht die unendliche Exegese das vierte Element des ikonischen Denkens aus. Umgekehrt hat das Bild aber auch obliterte Elemente. Bild und Obliteration stehen in einem Chiasmus zueinander: Die ikonische Obliteration ist gekennzeichnet durch eine obliterte Ikonik. Es gibt eine Strukturähnlichkeit zwischen der Aisthesis des Bildes und der Verstrickung der Obliteration. Beide sind involvierend, affizierend und nicht intentional.

Die obliterten Elemente des Bildes aufzuweisen, erlaubt es auch, zwei gegenläufige Tendenzen des Bildes zu präzisieren. Levinas bezeichnet diese mit Jean Wahl als *Transdeszendenz* und *Transaszendenz*.¹³¹ Die Transdeszendenz bezeichnet die „Erosion des Absoluten“¹³², und in diesem Sinne eine Art Abstieg und Entfernung vom Heiligen, eine Art „Desinkarnation der Wirklich-

127 Emmanuel Levinas, *Die Zeit und der Andere*, Hamburg: Meiner 2003.

128 Auch 30 Jahre später äußert sich Levinas in ähnlicher Weise über das Verhältnis von Kunst und dem Anderen. Emmanuel Levinas, „Bemerkungen über den Sinn“, in: ders., *Wenn Gott ins Denken einfällt*, Freiburg, München: Karl Alber, 42004, S. 211.

129 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 123.

130 Ebd.

131 Levinas verweist auf S. 39 in *Totalität und Unendlichkeit* explizit auf Jean Wahl und schreibt dazu in der Fußnote: „Die in dieser Studie behandelten Themen haben einen großen Einfluß auf uns gehabt.“ Jean Wahl, „Sur l’Idée de transcendance“, in: ders., *Existence humaine et transcendance*, Neuchâtel: éd. de la Bâconnière 1944, S. 34-38.

132 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 123.

keit“¹³³. Mit Transaszendenz ist die genau entgegengesetzte Richtung gemeint, eine Hinwendung und Orientierung hinauf zum Göttlichen. Das Begriffspaar bezeichnet also eine Vertikalität, die Levinas mit der Erosion in eine geologische Metapher für einen materiellen und zeitlichen Vorgang überführt. Diese Kontraktionsbewegung lässt sich nur erfassen, wenn man Materialität und Zeit nicht als separate, sondern gekoppelte Elemente begreift. Die Obliteration beschreibt also zwei Richtungen der Bildes: Einerseits droht das Bild im Ästhetizismus, einer Stillstellung des Augenblicks, das Absolute zu tilgen, und damit die Alterität in Identität zu überführen. Die Gefahr besteht hier also in einer Erosion der Flüchtigkeit in die Stillstellung. Diese Erosion, dieser Abstieg ins dunkle Tal des Seins führt zu einem Identitätsdenken, das das Sein in seiner Differenz verkennt. Dies ist die negative Bedeutung der Obliteration.

Andererseits kann das Bild dieser Erosion entgegenwirken, mit der Fixierung des Augenblicks brechen und das Sein in seiner Differenz und Verschattung zeigen. Ein Bild also, das eine Bewegung einführt, die dem Augenblick selbst äußerlich ist und etwas anderes einsetzt, führt zur positiven Bedeutung der Obliteration. Die Obliteration ist in diesem Sinne eine Art Sisypusarbeit, die der Erosion des Absoluten entgegenwirkt.¹³⁴ Wenn hier die Obliteration erneut als ambivalenter Prozess in den Blick kommt, dann hat dies mit der Zeitlichkeit des Bildes zu tun hat: Stillstellung oder Unterbrechung, Ästhetizismus oder Widerstand. In positiv-affirmativen Sinne folgt die Obliteration also einem Bewegungsdenken. Es setzt nicht nur in Bewegung, es wirkt *entsetzend*, schockiert und stellt Gewissheiten in Frage. Levinas fasst dieses Auf- und-Ab, das Erodieren und Widerstehen als Müdigkeit und Anstrengung oder Schlaflosigkeit, von der Levinas ein Jahr zuvor in *Vom Sein zum Seienden*¹³⁵ schreibt, sowie als Kontraktion von Ein- und Ausatmen am Ende von *Jenseits*

133 Ebd. S. 111. Alwin Letzkus hat Desinkarnation mit ‚Entleiblichung‘ übersetzt, was das Problem, den Anderen zu denken, von der Theologie in die Phänomenologie verschiebt. Vgl. hierzu: Thomas Bedorf, „Emmanuel Levinas – Der Leib des Anderen“, in: Emmanuel Alloa, Thomas Bedorf, Christian Grüny, Nikolaus Klass (Hg.), *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen: Mohr Siebeck 2012, S. 68–80.

134 Diesen kräftezehrenden Aufstieg hat Hent de Vries mit der *via eminentiae* in Verbindung gebracht, der neben der Affirmation und Negation einen dritten Weg zu Gott bezeichnet und sich durch hyperbolische Formulierungen auszeichnet. Vgl. Hent de Vries, *Minimal Theologies: Critiques of Secular Reason in Adorno and Levinas*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2019, S. 375ff. Vgl. Fran O'Rourke, „Via causalitatis; via negationis; via eminentiae“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*, Basel: Schwabe Verlag, 2017 [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

135 Levinas, *Vom Sein zum Seienden*, a.a.O.

des Seins.¹³⁶ Wenn Levinas die Schlaflosigkeit und Atmung betont, dann liegt für ihn darin eine epistemische Bedeutung für das Bild, die Konsequenzen für die Obliteration hat. Levinas macht sich hier den doppelten Sinn des französischen Begriffs „sens“ zu eigen, das sowohl Richtung als auch Bedeutung meint. Die Obliteration umfasst beide gegenläufigen Prozesse von Transdeszendenz und Transaszendenz. Die Ikonizität der Obliteration besteht jedoch nicht nur in dieser Kontraktion, sondern ihr Sinn liegt im Widerstand gegen Müdigkeit und Stillstellung – und damit im vertikalen Aufstieg.

Das ikonische Denken bei Levinas bleibt zwar ein ambivalentes Bewegungskdenken, hat aber eine ethische Orientierung. Diese innere Spannung an konkreten Praktiken aufzuweisen, ist Sache der philosophischen Kunstkritik. Sie muss im Geiste jener Ambivalenz verfasst sein, die sich als eigene Episteme versteht, in der die Unterscheidung von Theorie und Praxis nicht mehr gültig ist. Eine daraus resultierende Niederschrift begreift ihre Manifestation nicht als letztes Wort und setzt sich auch nicht als Instrument anderer Interessen ein. Bemerkenswert an der Analyse sowohl des Bildes wie der Obliteration ist vor allem, dass insbesondere die negative Bedeutung immer wieder herausgehoben wird, während der kreative und genuin ästhetische Aspekt der Obliteration meist unerwähnt bleibt. Wie also lässt sich die affirmativ-kreative Seite des Bildes besser verstehen und was bedeutet dies für die Obliteration? Im Folgenden möchte ich dies mit dem Bilderverbot genauer herausarbeiten.

2.3 Vom Bilderverbot zum Gebot der Bilder

Dass Levinas unter den Eindrücken der Shoah unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg einen kunst- und bildskeptischen Artikel verfasst, ist mehr als eine historische Koinzidenz. In den einleitenden Zeilen einer Anthologie, die dem Verhältnis von Levinas zu den Künsten gewidmet ist, schreibt Danielle Cohen-Levinas über *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*:

[Es handelt sich um] einen Text, der bis heute gegenüber der Erfahrung der Katastrophe und der Bedeutung, die der Kunst vor den Mächten des Übels beigemessen wird, unnachgiebig geblieben ist. So wird das Kunstwerk zunächst als ein Alptraum errichtet, worin es dem Zerbrechen der

136 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O.

Totalität ausgesetzt ist, um in die Lage zu kommen, Vorteile aus seinen Vorzügen zu ziehen.¹³⁷

Wenn Danielle Cohen-Levinas die Kunst im Angesicht des Übels positioniert, so macht sie auf die Ambivalenz der Kunst aufmerksam: einerseits verfällt und dient sie dem Übel,¹³⁸ andererseits widersteht und kreiert sie Eigensinniges. Die Kunst vermag demnach das Übel zwar nicht zu tilgen, aber ihm zu widerstehen. Zunächst steht die Kunst aber unter Verdacht in Komplizenschaft mit dem Übel zu stehen. In einem Kommentar zu *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* wird diese Ambivalenz der Kunst von Richard A. Cohen mit einer Szene aus *Schindlers Liste* (USA, 1993) beschrieben, in der ein Nazi Soldat ein Klavierstück von Bach spielt, nachdem er tagsüber Juden zusammengepfercht und erschossen hat.¹³⁹ Cohen nimmt diese Szene als Beispiel für die verführerische Schönheit der Kunst, die in den Dienst eines Vergessens genommen wird, das den Abgrund menschlicher Grausamkeit überdeckt. Es ist auch ein Beispiel dafür, dass es mit Entbehrungen und Anstrengungen – seitens des Zuschauers – verbunden ist, der Verführungskraft des Schönen zu widerstehen. Ich möchte hier dafür argumentieren, dass diese Ambivalenz der Kunst nicht in einer historischen Ursache um 1945 zu finden ist, sondern mit dem jüdischen Bilderverbot verstanden werden kann. Zunächst möchte ich auf das Bilderverbot eingehen, das Levinas in seinem Artikel kurz erwähnt:

Das Bilderverbot ist wahrhaftig das höchste Gebot des Monotheismus, einer Lehre, die das Schicksal – diese rückwärts gewandte Schöpfung und Offenbarung – überwindet.¹⁴⁰

137 Danielle Cohen-Levinas, „L'art n'est pas ultime“, in: dies. (Hg.), *Le souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, Manucius: Houilles 2010, S. 9. Der Sammelband geht auf eine Tagung zurück, die anlässlich von Levinas 100. Geburtstag an der Sorbonne Paris IV mit dem Thema „Levinas et les arts“ am 16. und 17. November 2006 veranstaltet wurde.

138 Ich schließe mich hier dem Übersetzungsvorschlag von Thomas Wiemer an, der das Französische „mal“ mit Übel und nicht mit dem Bösen übersetzt. „[...] le mal umfaßt das moralisch Böse. Das Boshafte, umfaßt Krankheit und Sterblichkeit ebenso wie das existentielle Unheil und Leid, ja, Lévinas versucht, in ihm die Bedeutung des *Existentiellen* selbst zu überschreiten.“ Levinas, „Die Transzendenz und das Übel“, in: ders., *Wenn Gott ins Denken einfällt*, a.a.O., S. 172 FN a [Hervorhebungen i.O.].

139 Cohen, „Levinas on Art and Aestheticism“, a.a.O., S. 183.

140 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 121.

Trotz dieser starken Aussage, bleibt aber noch unklar, worin Levinas die Bedeutung dieser Referenz genau sieht. Was also macht das Bilderverbot an den bisher herausgearbeiteten Überlegungen zum Bild bei Levinas sichtbar und welche Bedeutung kommt dem im Angesicht des Übels zu?

Angesichts der maschinellen Vernichtung, der „Vernichtung um der Vernichtung willen, Massaker um des Massakers willen, Böses um des Bösen willen“¹⁴¹ gibt es für Levinas keinen Zweifel über den „in Auschwitz abwesenden Gott“¹⁴². Mit dem Philosophen und Holocaust-Theologen Emil Fackenheim macht Levinas darauf aufmerksam, dass Auschwitz eine Chiffre für das Ende der Theodizee ist.¹⁴³ „Daß so etwas möglich war, stellt den jahrtausendealten traditionellen Glauben in Frage.“¹⁴⁴ Wenn Levinas hier die Theodizee als theologische Denkfigur verabschiedet, dann hat dies seinen Grund vor allem darin, dass darin nahegelegt wird, dass die menschlichen Leiden und das Böse einen Ursprung und einen Sinn haben: „Diese [Leiden] erhalten Sinn durch den Bezug auf eine Ursünde oder auf die angeborene Endlichkeit des Menschen.“¹⁴⁵ Die moralische Lehre der Theodizee besteht also nach Levinas darin, für eine Sünde zu sühnen, um am Ende Belohnung zu erhalten. Für Levinas hat aber die Theodizee nach Auschwitz alle Legitimität als Denkfigur einer wie auch immer geartete Schuld verloren. Vielmehr stellt die eigentliche philosophische Herausforderung *das sinnlose Leiden* dar. Die darin liegende Schwierigkeit betrifft

141 Emil Fackenheim, *La Présence de Dieu dans l'histoire Affirmations juives et réflexions philosophiques après Auschwitz*, Paris: Éditions Verdier 1980, S. 123f, zitiert nach Levinas, „Das sinnlose Leiden“, in: ders., *Zwischen uns*, a.a.O., S. 125. Engl. Original: Emil Fackenheim, *God's presence in history*, New York University Press 1970, S. 70f.

142 Levinas, „Das sinnlose Leiden“, a.a.O., S. 127.

143 Vgl. die Genese des geschichtstheologischen Diskurses um die Deutung des Holocausts innerhalb des Judentums, die Christoph Münz in seiner grundlegenden Studie erwähnt, Christoph Münz, *Der Welt ein Gedächtnis geben. Geschichtstheologisches Denken im Judentum nach Auschwitz*, Gütersloh 1996. In einem Artikel skizziert Münz die drei Positionen der sogenannten Holocaust-Theologen und nennt darunter auch Emil Fackenheim: Christoph Münz, „Der Holocaust, das Judentum und die Erinnerung. Anmerkungen zu innerjüdischen Deutungen des Holocaust und der Zentralität des Gedächtnisses im Judentum“, online unter: <https://www.nostra-aetate.uni-bonn.de/erinnerung-als-theologische-basiskategorie/der-holocaust-das-judentum-und-die-erinnerung/pdf-dr.-christoph-muenz-der-holocaust-das-judentum-und-die-erinnerung> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

144 Levinas, „Das sinnlose Leiden“, a.a.O., S. 124f.

145 Ebd., S. 123.

den Sinn, den nach dem Ende der Theodizee Religiosität, aber auch menschliche Morallehre vom Guten, noch haben können. Dem Philosophen zufolge, den wir soeben zitierten [gemeint ist Emil Fackenheim], beinhaltet Auschwitz paradoxerweise eine Offenbarung eben des Gottes, der in Auschwitz schwieg: ein Gebot der Treue. Nach Auschwitz auf diesen in Auschwitz abwesenden Gott zu verzichten – das Weiterleben Israels nicht mehr zu garantieren – käme einer Vollendung des kriminellen Unternehmens der Nazis gleich, das die Vernichtung Israels und das Zum-Schweigen-Bringen der ethischen Botschaft der Bibel zum Ziel hätte, deren Träger das jüdische Volk ist und deren vieltausendjährige Geschichte durch seine Existenz als Volk fortgesetzt wird.¹⁴⁶

Jeglicher Versuch, dieses Ereignis über die individuelle oder kollektive Schuld der Opfer zu erklären, würde ihnen Hohn sprechen und den Nazis einen späten Sieg bescheren.¹⁴⁷ Levinas hebt vielmehr das ‚Gebot der Treue‘ hervor und es ist dieser Umschlagpunkt, der mich hier interessiert. Levinas fragt nämlich im Anschluss an Fackenheim danach, wie eine neue Modalität eines Glaubens ohne Theodizee ausschauen mag, in dem es ein *nicht-sinnloses Leiden* gibt. Der entscheidende Aspekt für Levinas besteht nämlich darin, dass aus der Singularität der Shoah, eine Treue erwächst, die „universelle Bedeutung annehmen“¹⁴⁸ kann.

Wenn Levinas also unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg einen kunst- und bildskeptischen Artikel verfasst, mit dem jüdischen Bilderverbot als paradigmatische Referenz für ein Bilddenken, dann stehen diese Überlegungen auch unter dem Eindruck eines Denkens des Endes der Theodizee. Wenn hier also das ikonische Denken mit dem Bilderverbot weiter präzisiert wird, so muss dies auch unter dem Vorzeichen eines Endes der Theodizee diskutiert werden. Der neuralgische Punkt ist hier der *Umschlag vom Bilderverbot in das Gebot der Bilder*. Dabei gehe ich zunächst auf die Ambivalenz des Bildes ein (Idolatrie und Ikonophilie) und stelle dann die epistemische Bedeutung heraus (Alternanz). Die folgenden Seiten sind also flankiert von drei Fragen: Inwiefern präzisiert das Bilderverbot das ikonische Denken von Levinas? Worin besteht die Verbindung zwischen dem jüdischen Bilderverbot und dem Ende der Theodizee? Und welche Relevanz und Konsequenzen hat dies für eine Ästhetik der Obliteration?

146 Vgl. ebd., S. 126f.

147 Vgl. ebd., S. 126.

148 Vgl. ebd., S. 127.

2.3.1 Bilderverbot bei Levinas

Der bis heute anhaltende und nicht enden wollende Streit um das sogenannte Bilderverbot ist so alt, wie dessen Verkündung selbst. Keines der zehn Gebote ist so umstritten und zugleich so eng mit dem jüdischen Monotheismus verbunden wie das zweite Gebot. „Du sollst dir kein Gottesbild machen und keine Darstellung von irgendetwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde.“¹⁴⁹ Und bereits im Ursprungsmythos kann man die Bruderschaft von Moses und Aaron auch symbolisch für den inneren Widerstreit des Bildes lesen: Während Aaron im goldenen Kalb die reale Präsenz durch das Bild vergegenwärtigt sieht, die bis hin zur begehrten rituellen Vereinigung mit Gott reicht, steht Moses für die ikonoklastische Position einer kargen Bildentbehrung unter sprachlichem Imperativ. Beiden ist jedoch gemeinsam, dass sie einerseits den nicht-sichtbaren Gott, und damit ein Undarstellbares anerkennen, und dass sie dem Bild grundsätzlich eine Macht zusprechen.¹⁵⁰

a. Idolatrie

In den Bilderstürmen und theologischen Kommentaren wird meist übersehen, dass sich das jüdische Bilderverbot zu keinem Zeitpunkt gegen Bilder im Allgemeinen richtete. Das Verbot richtet sich vielmehr gegen Darstellungen von Gott und dem Göttlichen, sowie gegen eine bestimmte Bildpraxis, die das Bild zum Fetisch macht, und mit dem man wie mit einem Götzenbild bestimmte (rituelle) Handlungen vollziehen kann. Dass sich das Bilderverbot insbesondere gegen die Verehrung anderer Götter richtet, wird deutlich, wenn

149 Während die Lutherbibel schlicht von „Bildnis“ und „Gestalt“ schreibt, setzt die Einheitsübersetzung der Bibel die Betonung des Gebots auf das „Gottesbild“ (*pesel*) und die „Darstellung“ (*temuna*). Die revidierte Fassung durch die katholische Kirche von 2016 wählt an dessen Stelle das „Kultbild“ und, wie bei Luther, anstelle von Darstellung die „Gestalt“ und tilgt damit die Unterscheidung von Gottesbild und Kultbild, die ich hier hervorheben möchte. Ich beziehe mich daher auf die gemeinsam mit der EKD herausgegebenen Einheitsübersetzung von 1984: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/ex20.html> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

150 Vgl. auch die Ausführungen von Gottfried Boehm, „Die Bilderfrage“, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München: Fink 1994, S. 331.

man das erste Gebot hinzuzieht: „Du sollst neben mir keine anderen Götter haben.“¹⁵¹ Die Betonung des Verbots von Bildern erscheint unter dem ersten Gebot nicht als generelle Ablehnung sämtlicher bildnerischen Werke, sondern als eine moralische Verpflichtung zur Treue zu dem einen, nicht sichtbaren Gott. Diese Treue wiederum steht nicht im Widerspruch zu nicht-idolatorischen Bildpraktiken. In dieser Perspektive regelt also das Bilderverbot den Umgang mit dem nicht-sichtbaren Göttlichen.

An mehreren Stellen in seinem Werk macht Levinas deutlich, dass er die musealen Exponate und Idole nicht fürchtet,¹⁵² und dass auch in den jüdischen Kommentaren des Talmuds das Bilderverbot nicht als generelles Verbot bildnerischer Werke ausgelegt wurde.¹⁵³ Tatsächlich sind im Ursprungstext drei verschiedene Begriffe für „Bild“ zu finden. So macht Catherine Chalié darauf aufmerksam, dass die beschriebene Gottesebenenbildlichkeit des Menschen in Genesis 1,27 („Gott schuf also den Menschen als sein Abbild“) nicht auf das Ikonische zurückzuführen ist, wie dies im Altgriechischen mit εἰκών τοῦ Θεοῦ oder dem lateinischen *imago dei* wiedergegeben wird, sondern auf das Hebräische לַצֶּלֶם (*tselel*), das den Schatten bezeichnet. Interpretiert wird dies als die Möglichkeit, durch das menschliche Gesicht פָּנִים (*panim*) den Schat-

151 Die *Bibel in der Einheitsübersetzung*, <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/ex20.html> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023]. Diese Lesart legt Levinas in einem Interview mit Christoph von Wolzogen nahe, das er anlässlich des Films *Liebesweisheit – Emmanuel Levinas, Denker des Anderen*, R.: Christoph von Wolzogen, Henning Burk, WDR, BRD, 1989 gegeben hat. „Es gibt eine Sage – eine Frage: Wie standen auf den zwei Tafeln, die Moses vom Berge Sinai gebracht hat, die zehn Gebote? Zwei Tafeln und zehn Gebote. Es gibt die erste Meinung: auf jeder Tafel waren sie alle zehn; das ist sehr gut, nicht wahr, wenn man sie wieder liest, hat man immer etwas Neues zu erfahren. Die anderen sagen: nein, es waren fünf auf einer Seite und fünf auf der anderen Seite. Wozu? Denn dann kann man sie auch horizontal lesen. Und dann liest man: Ich bin Gott, der Dich aus Ägypten herausgeführt hat, Du sollst nicht töten. Als ob der volle Monotheismus der Bibel darin besteht, man soll nicht töten.“ Christoph von Wolzogen, „Eine Zukunft denken, die Sinn hat, ohne daß ich dabei bin“, Interview Emmanuel Levinas – Christoph von Wolzogen, Paris 1989 (Auszüge), online unter <http://www.denkberatung.de/texte/julius-schaaf-emmanuel-levinas/> [zuletzt aufgerufen am 27.08.2023].

152 Vgl. Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 44.

153 Levinas weist auf die Traktate *Rosh Hasana* (Fol. 24a) und *Avodah Zarah* (Fol. 42b-43a) im babylonischen Talmud hin. Vgl. Emmanuel Levinas, „Bilderverbot und Menschenrechte“, in: ders., *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, hrsg. v. Pascal Delhom, Alfred Hirsch, Berlin, Zürich: diaphanes 2007, S. 115. Der Babylonische Talmud in 12 Bänden, übers. v. Lazarus Goldschmidt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002. Das Traktat *Rosh Hasana* ist dort zu finden in Band 3, S. 591f, das Traktat *Avodah Zarah* in Band 9, S. 566f.

ten des Unendlichen wahrzunehmen.¹⁵⁴ Dem gegenüber stehen im Bilderverbot zwei weitere Begriffe: Was ins Deutsche mit „Gottesbild“ oder „Bildnis“ übersetzt ist geht auf das Hebräische פסל (*pesel*) zurück, das ‚behauen‘, ‚schnitzen‘ bedeutet und ursprünglich ein geschnittes Bild, ein behauenes Steinbild oder ein Gussbild bezeichnet. Auch der dritte Begriff für „Darstellung“ ist nicht auf εἰκὼν zurückzuführen, sondern auf das Hebräische תמונה (*temuna*), das ‚zeichnen‘, ‚malen‘ bedeutet, aber auch das ‚mit acht multiplizieren‘ meint und die falsche Unendlichkeit (*le faux-infini*) bezeichnet.¹⁵⁵ Bei *pesel* und *temuna* handelt es sich demnach um plastische Werke zu kultischen Zwecken, die das Unsichtbare an sich reißen und durch ihre Opazität und Abgeschlossenheit verdecken.¹⁵⁶

Dass es also nicht um ein allgemeines Bilderverbot geht, sondern um eine Zurückweisung von Idolen teilt Levinas mit anderen jüdischen Philosophen. Daniel Boyarin stellt beispielsweise eine rabbinische Tradition heraus, die nach einem sichtbaren Gott verlangte und Gerschom Scholem zeigt eine Affirmation des Bildes in der mystischen Tradition des Judentums auf.¹⁵⁷ Weiter oben habe ich herausgearbeitet, dass das ikonische Denken von Levinas wesentlich in der Plastizität der Zeit besteht, worin es um das Problem des erstarrten Augenblicks zu einer ewigen Gegenwart geht. Doch inwiefern präzisiert das Bilderverbot das ikonische Denken von Levinas?

b. Ideologiekritik

In *Bilderverbot und Menschenrechte* greift Levinas nach über 30 Jahren seine frühen Überlegungen aus *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* wieder auf und stellt

154 Catherine Chalié, „L'image dans le judaïsme. L'invisible en proximité“, in: *Nouvelle revue de théologie* 120 Nr. 4 (Octobre–Décembre 1998), S. 592.

155 Vgl. ebd., S. 601.

156 Vgl. Christoph Dohmen, *Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament*, Königstein, Bonn: Peter Hanstein 1985. Vgl. auch Michaela Bauks, „Bilderverbot (AT)“, S. 3, online unter <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/15357/> [zuletzt aufgerufen am 27.08.2023].

157 Vgl. Daniel Boyarin, „The Eye in the Torah: Ocular Desire in Midrashic Hermeneutic“, *Critical Inquiry* 16, Nr. 3 (Spring, 1990), S. 532–550. Vgl. Gerschom Scholem, „Shi'ur Koma. Die mystische Gestalt der Gottheit“, in: ders., *Von der mystischen Gestalt der Gottheit Studien zu Grundbegriffen der Kabbala*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1962, S. 7–47.

die Tendenz eines Denkens heraus, das auf Geltung, Intentionalität und Repräsentation aus ist.

156

Ich für meinen Teil möchte fragen, ob hinter dem vom jüdischen Monotheismus angeratenen Mißtrauen bezüglich der Repräsentation und Bilder der Wesenheiten nicht eine gewisse Vorherrschaft der Repräsentation gegenüber anderen möglichen Formen des Denkens, in den Strukturen der Bedeutung und des Sinns, angeprangert wird.¹⁵⁸

Für Levinas zeigt das Bilderverbot also eine grundlegende Skepsis nicht allein dem Bild gegenüber an, sondern *des Denkens selbst*. Es steht ein Denken unter dem Verdacht der missbräuchlichen Verwendung – ein Denken, das sich intentional auf dieses und jenes richtet und es nach Maßgabe eben dieses Denkens einem Gedachten begreif- und verfügbar macht. Etwas wird *als etwas* begriffen. Dieser jeder bildlichen und sprachlichen Äußerung mitgängige Zug läuft nämlich immer auch Gefahr, dadurch ein Nicht-Repräsentierbares in eine Adäquation des Denkens zu überführen. Das Einmalige würde so getilgt, seines „Angesichts beraubt“¹⁵⁹, sein Gesicht weggewischt (*dévisager*). Die Repräsentationskritik richtet sich also gegen ein Denken, das identifiziert, wie man „mit dem Zeigefinger“¹⁶⁰ auf etwas hinweist, und auf diese Weise ein intentionales Objekt, und letztlich Wissen und Wahrheit schafft, die die Form von Begriffen annehmen. Dies versinnbildlicht Levinas etwa durch seine Kritik an der allgemeinen Auffassung von der Zeit, die durch „die Metapher des Flusses ausgedrückt wird, als ob die Zeit ein Seiendes wäre, das mit einer fließenden Flüssigkeit vergleichbar ist.“¹⁶¹ Zwar tritt Levinas gerade gegen solche Formalisierungen der Zeit an, jedoch wendet sich seine Kritik nicht grundsätzlich gegen „die Legitimität und die Souveränität des Wissens und des Substantivs“. Ihm geht es darum, dass mit dem Bilderverbot „das ausschließliche Privileg in Frage gestellt [wird], das die abendländische Kultur dem Bewußtsein und der Wissenschaft verliehen haben soll, die es in sich trägt und die, als Selbstbewußtsein, allerletzte Weisheit und absolutes Denken zu sein erhofft.“¹⁶²

Die Kritik, die sich im Bilderverbot artikuliert, ist also im Wesentlichen Ideologiekritik – und in der levinasschen Wendung insbesondere Geltungs-

158 Levinas, „Bilderverbot und Menschenrechte“, a.a.O., S. 115f.

159 Ebd., S. 119.

160 Ebd., S. 117.

161 Ebd., S. 118.

162 Ebd.

kritik an der Rationalität. Wenn Levinas also das Bilderverbot aufruft, so erinnert er damit an die „Transzendenz im Sinnhaften“¹⁶³ und wendet ihn als skeptischen Einwand gegen die Rationalität als eine „Macht der geheimen Verführung [...], die einer sich selbst nicht bewußten Intention entspringt [...]“.¹⁶⁴ Das Bilderverbot ist demnach eine Form der Rationalitätskritik.¹⁶⁵

Dadurch dass Levinas das Bilderverbot als Ideologiekritik an der Rationalität auslegt, macht er auf eine Bewegung im abendländischen Denken aufmerksam, das Repräsentationspraktiken genauso einschließt wie Techniken der Identifizierung, die keinen prinzipiellen Unterschied machen zwischen Dingen und Menschen. Während für Levinas das Menschliche in seiner irreduziblen Einzigkeit besteht, die sich gerade nicht auf ein Allgemeines zurückführen lässt, so greift Levinas hier einen Gedanken Franz Rosenzweigs auf, der sich damit gegen das Totalitätsdenken Hegels wendet.¹⁶⁶ In dieser Unrückführbarkeit des Einzelnen auf das Allgemeine artikuliert sich der Widerstand gegen ein Denken, das identifiziert, verfügbar macht, sammelt, selektiert und verarbeitet. Wenn Levinas also das Bilderverbot anführt, so zielt er damit auf eine Kritik am abendländischen Denken, das für ihn wesentlich in einem Identitäts- und Immanenzdenken liegt und einer der tieferen Gründe für die Shoah darstellt, in der Menschen prinzipiell wie quantifizierbare Dinge behandelt wurden.¹⁶⁷ Es ist ein Denken, dem nicht das Fremde und der Andere, sondern Wissen und eine ‚siegreiche Wahrheit‘¹⁶⁸ heilig sind.

163 Ebd., S. 119.

164 Emmanuel Levinas, „Ideologie und Idealismus“, in: ders., *Wenn Gott ins Denken einfällt*, Freiburg, München: Karl Alber, 42004, S. 23. Levinas bringt diese Rationalitätskritik mit der Ideologiekritik von Marx in Verbindung, die ihre Überzeugungskraft aber erst bei Nietzsche und Freud erhalten habe.

165 Vgl. das Nachwort von Michael Wetzels, wo er die ideologiekritische Lesart des Bilderverbots erwähnt. Michael Wetzels, „Nachwort“, in: Emmanuel Levinas, *Die Stunde der Nationen. Talmudlektüren*, München: Fink 1994, S. 185.

166 Vgl. den Abschnitt „Die Kategorien des Neuen Denkens“ in dem 1965 veröffentlichten Artikel zu Franz Rosenzweig. Emmanuel Levinas, „Franz Rosenzweig: „Ein modernes jüdisches Denken“, in: ders., *Außer sich. Mediationen über Religion und Philosophie*, München: Hanser 1991, S. 99-122, insbes. S. 107-112.

167 In dieser rationalen Logik der Moderne durch Quantifizierung, Selektion, Abstrahierung, Technisierung und Bürokratisierung von Individualität sah auch der polnisch-britische Philosoph Zygmunt Bauman eine der Bedingungen für Genozide. Vgl. Zygmunt Bauman, *Modernity and the Holocaust*, Ithaca: Cornell University Press 2000.

168 Vgl. Emmanuel Levinas, „Zur Lebendigkeit Kierkegaards“, in: ders., *Außer sich. Mediationen über Religion und Philosophie*, München: Hanser 1991, S. 77.

Das, was die Struktur des Denkens und der Wahrheit in der westlichen Welt charakterisiert, ist [...] die Distanz, die von Anfang an den Menschen und die Welt der Ideen, aus der er sich seine Wahrheit wählt, voneinander trennt.¹⁶⁹

Was Levinas hier in einer seiner frühen Schriften diagnostiziert, ist eine falsch verstandene Freiheit, die sich gleichgültig verhält gegenüber dieser von Platon eingesetzten Distanz zur Welt der Ideen. Diesem Ideal unversehens zu verfallen macht empfänglich für die Idolatrie des Schönen und die Verführungskraft der Rationalität und des Wissens. Was Idee ist, wird für Wirklichkeit genommen. In seiner Analyse des Bildes ist für Levinas die Stillstellung der Zeit und die damit einhergehende Erosion des Unendlichen der entscheidende Aspekt seiner Bilderskepsis. Hier aber wird das Bilderverbot säkularisiert und zur Allegorie für das Denken selbst, das in seiner Bewegung droht, stillzustehen, sich zu verhärten, in pure Immanenz überzugehen und sich in Form der instrumentellen Vernunft die Wirklichkeit absolut verfügbar zu machen. In seiner letzten Vorlesung von 1976 verallgemeinert er dies als Funktionsprinzip des Wissens:

Ist das abendländische Wissen demnach nicht die Säkularisierung der Idolatrie? Im außerordentlichen Einbruch der Transzendenz, den die Idolatrie darstellt, präfiguriert die Ruhe der Erde unter der Himmelskuppel die Herrschaft des Selben. Das Staunen ist das Eingeständnis des Wissens, dessen Unwissenheit etwas ahnt, des Wissens, das darin besteht, das Identische zu identifizieren.¹⁷⁰

Für Levinas ist diese Überführung des Wirklichen ins Identische, die Adäquation des Denkens mit dem Gedachten der Tiefpunkt der Desinkarnation der Wirklichkeit¹⁷¹ (*désincarnation de la réalité*), ein Streben nach dem Sein des Selbst, dem *conatus essendi*, den Levinas Spinoza entlehnt und damit „das Bestreben [bezeichnet], womit jedes Ding in seinem Sein zu beharren sucht, [...]“¹⁷² In dieser Transdeszendenz bis zur Erstarrung liegt das Kriegerische,

169 Emmanuel Levinas, „Einige Betrachtungen zur Philosophie des Hitlerismus“, in: ders., *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, a.a.O., S. 31.

170 Emmanuel Levinas, „Transzendenz, Idolatrie und Säkularisierung“, in: ders., *Gott, der Tod, und die Zeit*, Freiburg, München: Karl Alber 2006, S. 174.

171 Alwin Letzkus übersetzt ‚désincarnation‘ mit ‚Entleiblichung‘. Die Vertikalität dieser Denkfigur läuft Gefahr, zu einem Denken des Mangels zu werden. Vgl. Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 111.

172 Spinoza, *Die Ethik. Schriften und Briefe*, a.a.O., S. 122.

wie Levinas wiederholt betont: „Der Krieg ist der Vollzug oder das Drama des Interessiertseins am Sein.“¹⁷³ In dieser Illusion des Selbstidentischen sah auch Theodor W. Adorno eine der Gründe für Totalität, der dadurch zu opponieren sei, dass man das Nichtidentische im Identischen aufzeige.¹⁷⁴

In diesen Niederungen der Totalität des Seins, wo „elementare Gefühle“¹⁷⁵ geweckt werden, auf dem Sein zu beharren, fungiert das Bilderverbot damit als eine regulative Idee.¹⁷⁶ Levinas bietet damit eine andere säkulare Lesart des Bilderverbotes an als Immanuel Kant, dessen „direkte Verbindung von Bilderverbot, Moralität und Politik als eine Gründungsfigur der modernen Debatte um das Bilderverbot verstanden werden [kann].“¹⁷⁷ Während Kant das Bilderverbot allegorisch für die Autonomie des Subjekts liest, das der moralischen Entscheidung fähig ist, und es damit stärkt, sind es die vereinnahmenden Gesten persuasiver Rhetoriken durch Staat, Regierung und Kirche, die das Subjekt vom Schrecken und der Last der Autonomie befreien. Bei dieser Lesart des Bilderverbots steht harte Machtpolitik im Fokus, die sich auf Unfreiheit gründet und politische Einflussnahme auf manipulationsanfällige Bürger ausspielt. Für Levinas stehen aber nicht die einer Machtpolitik gegenüberstehenden autonomen Subjekte im Mittelpunkt des Bilderverbots, sondern der Widerstand gegen die gewaltsame Appropriation des Wirklichen durch Rationalität, Sprache und Technik. Levinas setzt damit vor jeglicher Politik beim Akt der Setzung, und damit bei der Ethik an.¹⁷⁸

173 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 26. Vgl. auch das Vorwort zur zweiten Auflage von *Vom Sein zum Seienden*, a.a.O., S. 13. Das Statische ist dem Alt-Griechischen ‚stasis‘ entlehnt und bezeichnet einen konfrontativen Stillstand und wurde zum Synonym für die Frontstellung von Soldaten im Krieg.

174 Adorno, *Negative Dialektik*, a.a.O., S. 150.

175 Vgl. Levinas, „Einige Betrachtungen zur Philosophie des Hitlerismus“, a.a.O., S. 23.

176 Vgl. zum Begriff des regulativen Prinzips die Zweite Abteilung, zweites Buch, 8. Abschnitt „Der Antinomie der reinen Vernunft Achter Abschnitt Regulatives Prinzip der reinen Vernunft in Ansehung der kosmologischen Ideen“ bei Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, a.a.O., A/B 348-352.

177 Gertrud Koch, „Bilderpolitik im Ausgang des monotheistischen Bilderverbots“, in: dies., *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*, Paderborn: Fink 2016, S. 130. Die Stelle bei Kant ist zu finden in der *Kritik der Urteilkraft*, B 124f/A 123f.

178 Dies hat auch Konsequenzen für das Denken einer Politik des Ästhetischen. Vgl. hierzu Johannes Bennke, „Testimonial Image Practices as a Politics of Aesthetics after Levinas“, in: *Religions* 10 (2019), Nr. 3, online unter: <https://www.mdpi.com/2077-1444/10/3/216> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

c. Vom Ende der Theodizee

160

Liest man nun das Bilderverbot als Ideologiekritik an der Rationalität zusammen mit der Theodizee, so findet sich dort, am tiefsten Punkt des exzessiven Übels eine Grenze des Verstehbaren.¹⁷⁹ Am Saum des Rationalen trifft das Denken auf die Nähe des menschlichen Leibs, der für Levinas zur „Umschlagstelle“¹⁸⁰ wird. Dort nämlich begegnet der Leib in seinem schutzlosen Ausgeliefertsein ohne Verteidigung:

Extreme Direktheit eben des ‚gegenüber von...‘, das in seiner Nacktheit dem Tode-Ausgesetztsein ist: Nacktheit, Entblößtheit, Passivität und reine Verletzlichkeit. Antlitz als *Sterblichkeit* des anderen Menschen.¹⁸¹

Bereits in seiner frühen Schrift zur Philosophie des Hitlerismus von 1934 beschreibt Levinas diese Ausgesetzttheit als Schmerz: „Im physischen Schmerz würde sich dann so etwas wie eine absolute Position enthüllen. Der Leib [...] – *seine Zugehörigkeit zum Ich ist ein Wert an sich selbst*.“¹⁸² Levinas stellt 1934 – und damit noch vor der Shoah – das Leiden des menschlichen Körpers als unhintergehbare Moment ins Zentrum einer Analyse des Übels. „Das Wesen des Menschen liegt nicht mehr in der Freiheit, sondern in einer Art des Gefesseltseins.“¹⁸³ Diese Geiselhaft an den jeweils einmaligen Leib, der hungert und leidet, steht im Zentrum dieses Umschlagpunktes. Er entzieht sich logischer Kategorien und abstrakter Begriffe: „Das Leiden als Leiden ist nur eine konkrete und gleichsam fühlbare Manifestation des Nicht-Integrierbaren, des Nicht-zu-Rechtfertigenden.“¹⁸⁴ Der entscheidende Kippunkt im sinnlosen Leiden ist dieses Nicht-zu-Rechtfertigende, das für Levinas den Ausschlag gibt, das Rationale in seine Grenzen zu weisen. Das, was der Begriff des Ex-

179 Vgl. Emmanuel Levinas, „Die Transzendenz und das Übel“, in: ders., *Gott, der ins Denken einfällt*, München, Freiburg i.Br.: Alber 2004, S. 180-185.

180 Bernhard Waldenfels greift diesen Begriff von Edmund Husserl auf, und verwendet ihm in Kontext seiner Leibanalyse, die er auch mit Levinas diskutiert. Vgl. Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 246-264. Vgl. Waldenfels, *Idiome des Denkens*, a.a.O., S. 189.

181 Emmanuel Levinas, „Diachronie und Repräsentation“, in: ders., *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München: Hanser 1995, S. 204 [Hervorhebung i.O.].

182 Vgl. Levinas, „Einige Betrachtungen zur Philosophie des Hitlerismus“, a.a.O., S. 29f [Hervorhebung i.O.].

183 Ebd., S. 30.

184 Levinas, „Die Transzendenz und das Übel“, a.a.O., S. 182.

zesses quantitativ anzeigt, kippt um in eine Qualität, „als Charakteristikum der Übelhaftigkeit des Übels, als phänomenale Washeit.“¹⁸⁵ Levinas führt anlässlich eines Buches von Philippe Nemo diese Analyse vom Exzess des Übels etwas genauer aus und kommt zu einer überraschenden Einsicht.¹⁸⁶

Im Erscheinen des Übels, in seiner ursprünglichen Phänomenalität, in seiner *Qualität* kündigt sich eine *Modalität* an, eine Weise: das Nicht-Platz-Finden, die Ablehnung jeglicher Übereinstimmung mit ..., ein Wider-die Natur, eine Monstrosität, das von sich her Störende und Fremde. *Und in diesem Sinne die Transzendenz!* Die Anschauung, die darin besteht, in der reinen Qualität eines Phänomens wie des Übels das *Wie* des Bruchs der Immanenz zu erblicken, ist eine Sicht, die uns intellektuell ebenso reich scheint, wie in den Anfängen der Phänomenologie die Wiederentdeckung der Intentionalität oder, in ‚Sein und Zeit‘, die faszinierenden Seiten über die *Zuhandenheit* und die *Stimmung*.¹⁸⁷

Wenn Levinas hier herausstellt, dass der Exzess des Übels in einen Bruch mit der Immanenz führt und in Transzendenz umkippt, dann liegt hierin kein Hohn gegenüber den „nächsten Angehörigen unter den sechs Millionen der von den Nationalsozialisten Ermordeten.“¹⁸⁸ Vielmehr artikuliert sich in dieser überraschenden Wende eine andere Sichtweise auf das sinnlose Leiden. Das Nicht-zu-rechtfertigende widersteht jeder Theodizee, die meint, dass das Leiden lediglich begangene Sünden aufrechne. Was Levinas mit dieser neuen Anschauung heraushebt, ist eine neue Modalität jenseits von Sein und Nichts. Weder geht es um ein Beharren im Sein, noch um ein Sein-zum-Tode oder einer existenziellen Angst um die eigene Sterblichkeit.¹⁸⁹ Vielmehr blitzt in diesem Übel eine Qualität auf, *wie* die Immanenz zerrissen wird: „das *Wie* des Bruchs der Immanenz“ erfolgt als Störendes, das, was keinen Ort hat, „eine Monstrosität, das von sich her Störende und Fremde.“ Im Übel wird – ohne Hohn – eine neue Modalität sichtbar, die mit der Immanenz bricht. Das Übel wird also nicht als verwerflich abgetan, sondern als Qualität für die Art und Weise genommen, *wie* diese Umschlagstelle einbricht: sie wird in dem, wie sie

185 Ebd., S. 183.

186 Philippe Nemo, *Job et l'excès du Mal*, Paris: Grasset 1978.

187 Levinas, „Die Transzendenz und das Übel“, a.a.O., S. 183f.

188 Auszug aus der Widmung in Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., [ohne Seitenangabe].

189 Den Kommentar zu Nemos Buch durchziehen an mehreren Stellen Absatzbewegungen vom Existenzialismus und von der Ontologie Heideggers. Vgl. Levinas, „Die Transzendenz und das Übel“, a.a.O., S. 185.

einen affektiv in Bewegung versetzt als unangenehm und störend empfunden. Was hier also aufscheint ist eine gänzlich andere Art und Weise die ontologische Differenz von „to be or not to be“¹⁹⁰ zu umgehen, und dieser stattdessen die „Differenz zwischen dem Guten und dem Übel“¹⁹¹ voranzustellen. Eine solcher Art verstandene Ethik ist nicht angenehm, tröstend oder selbst-erhöhend. Sie ist hochgradig störend, beunruhigend und stellt das Selbst in Frage. Wenn Levinas also das Phänomen des Leidens aufruft, dann geht es ihm um eine Sinnlosigkeit, die zur Umschlagstelle wird. „So daß das Phänomen des Leidens in seiner Sinnlosigkeit im Grunde das Leiden des Anderen ist. [...] Vielleicht dadurch ist das Für-den-Anderen – kürzester Weg zum Anderen – das tiefste Erlebnis der Subjektivität, ihre äußerste Intimität.“¹⁹²

Wenn also das sinnlose Leiden mit der Immanenz bricht und sich darin zugleich kein Hohn gegenüber den Opfern und ihren Angehörigen artikuliert, sondern eine Anerkennung des Leids des Anderen, dann scheint hier eine neue Modalität einer Verpflichtung auf – eine Verpflichtung, eben diesen Bruch als ein Band der Treue zu nehmen und sich gerade dadurch nicht zum Komplizen mit jenen Kräften zu machen, die dieses sinnlose Leiden verursachen und vergessen machen wollen. Es ist dieses *Gebot der Treue*, das Levinas an der Position des Holocaust-Theologen Emil Fackenheim hervorhebt und dem er eine „universelle Bedeutung“ auch über das jüdische Volk hinaus für einen *Humanismus des anderen Menschen* zuspricht.¹⁹³ „Das eigentlich Zwischenmenschliche liegt in einer Nicht-Gleichgültigkeit (non-in-différence) der einen für die anderen, in einer Verantwortlichkeit der einen für die anderen [...]“.¹⁹⁴

Für Levinas bezeugt dieses Gebot der Treue eine humanistische Universalie. Wenn also Transzendenz eine „Bewegung des Überquerens ist (trans)

190 Diese shakespearsche Sentenz aus Hamlet zitiert Levinas wiederholt, um auf diese falschen Alternativen, die darin angeboten werden, aufmerksam zu machen. Ebd., S. 185.

191 Ebd., S. 187.

192 Emmanuel Levinas, „Das sinnlose Leiden“, in: ders., *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München: Hanser 1995, S. 126.

193 Vgl. Emmanuel Levinas, *Der Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg: Meiner 1989. Vgl. auch Levinas, „Das sinnlose Leiden“, a.a.O., S. 127. Weniger philosophisch, dafür aber auf psychologisch-literarische Weise macht auch Viktor Frankl auf diese „kopernikanische Wende“ in der Perspektive auf den Sinn des Lebens aufmerksam: „Leben heißt letztlich eben nichts anderes als: Verantwortung tragen für die rechte Beantwortung der Lebensfragen, für die Erfüllung der Aufgaben, die jedem einzelnen das Leben stellt, für die Erfüllung der Forderung der Stunde.“ Frankl, *...trotzdem Ja zum Leben sagen*, a.a.O., S. 125.

194 Levinas, „Das sinnlose Leiden“, a.a.O., S. 128.

und eine Bewegung des Aufstiegs ist (scando)¹⁹⁵, dann handelt es sich im Bruch mit der Immanenz nicht einfach um eine Umkehr des Übels in Gutes, sondern um eine Erhöhung. „*Gutes*, das nicht Annehmlichkeit ist, sondern das befiehlt und vorschreibt.“¹⁹⁶ Das Gute ist nichts angenehmes, es ist fordernd. Es bricht in das Gewohnte als Fremdes ein und stellt auf diese Weise den Status quo in Frage. Dieser Riss aber wird zum Gegenstand nicht nur einer Kunstpraxis, sondern auch eines Glaubens.¹⁹⁷

Das ikonische Denken bei Levinas kann mit dem Bilderverbot als Rationalitätskritik verstanden werden. Wenn ich hier also das Bilderverbot, mit der Rationalitätskritik und der Theodizee engführe, dann dient dies einer Präzisierung des ikonischen Denkens als universelles Prinzip einer Ideologiekritik. Auch wenn der Skeptizismus immer eine Möglichkeit bleibt, Gesagtes in Frage zu stellen, stellt aber das Bilderverbot Wissensformen selbst in Frage. Levinas spitzt dies in einer seiner Talmudexegesen polemisch auf die Formel zu: „Götzendienst oder Religion.“¹⁹⁸

2.3.2 Ikonoklastische Ikonophilie

Meine These ist, dass die Engführung mit der Theodizee eine auch von Levinas nicht genügend artikulierte ästhetische Perspektive aufscheinen lässt: Im Übel die Möglichkeit zu sehen, mit der Immanenz zu brechen ohne jene zu verhöhnen, die darunter leiden, rückt *eine Qualität des Wie jenes Bruches mit der Immanenz* in den Mittelpunkt. Was hier einbricht ist nicht der Schnitt in die Dauer, der einen Augenblick für die Ewigkeit festhält, sondern umgekehrt, *bricht die Zeit in die Erstarrung ein*. Die räumliche Metapher¹⁹⁹ des Bru-

195 Emmanuel Levinas, „Transzendenz, Idolatrie und Säkularisierung. 6. Februar 1976“, in: ders., *Gott, der Tod und die Zeit*, Wien: Passagen 20013, S. 173.

196 Levinas, „Die Transzendenz und das Übel“, a.a.O., S. 193.

197 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 224. Vgl. hierzu auch: Joseph Früchtel, „Den Glauben an die Welt fiktiv wieder herstellen. Zu einer These aus dem Kino-Buch von Gilles Deleuze“, in: Christiane Voss, Gertrud Koch, „*Es ist, als ob*‘. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft, München: Fink 2009, S. 13-26.

198 Emmanuel Levinas, „Verachtung der Tora als Idolatrie. Traktat Sanhedrin 99a-b“, in: ders., *Die Stunde der Nationen*, a.a.O., S. 94.

199 Vgl. Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 120.

ches nimmt hier eine zeitliche Bedeutung an. Im Bruch artikuliert sich eine Widerständigkeit gegen den *conatus essendi*, jenem Streben in seinem Sein zu beharren. Im Sinne einer Widerständigkeit, sich mit dem Gegebenen nicht zufrieden zu geben, hat auch Armengaud die Obliteration in ihrem jüngsten Beitrag als eine Kunst der Verweigerung (un art du refus) gefasst.²⁰⁰ Etwas Statisches, Fixiertes wird dynamisiert und gelöst: Wenn Levinas die Entformalisierung der Zeit in der Formel *Wenn Gott ins Denken einfällt*²⁰¹ fasst, dann scheint hier eine Umkehr im Denken der Theophanie auf: Das überraschende an Levinas' Analyse ist ja gerade, dass das Erscheinen Gottes dem Übel nicht gegenübergestellt wird. Vielmehr – und das ist hier der wesentliche Perspektivwechsel zum Ästhetischen – nimmt das, was Levinas mit der Metapher Gottes anführt, selbst die Qualität einer Störung an, das als Übel wahrgenommen wird, und ins Denken einbricht. Die Theophanie hat in diesem Sinne etwas diabolisches (im etymologischen Sinne des altgriechischen ,διαβάλλειν', das ,durcheinanderwirbeln' bedeutet). Zugleich bricht die Vorstellung einer diabolischen Theophanie mit der idealistischen Bedeutung von Ästhetik, die sich am Schönen, Wahren, Guten orientiert.

Während das sinnlose Leiden ein Gebot der Treue gegenüber dem Nicht-Sichtbaren einsetzt, so insistiert das Bilderverbot auf ein neues Denken. Das Gebot der Treue – und damit das Ende der Theodizee – im Verbund mit der Ideologiekritik des Bildverbots vermögen das Bollwerk der Wissensformen und die Idolatrie des Schönen nicht zu verhindern, sehr wohl aber zu erschüttern. Es setzt ein neues Denken ein, das nicht nur eine neue Modalität eines Glaubens ohne Theodizee bezeugt, sondern auch eine andere Episteme, die nicht mehr im identifizierenden Wissen erstarrt ist, sondern in ihrer *von außen* einbrechenden Bewegung eine Funktionsweise des Ästhetischen bezeichnet.

Diesen Einbruch von außen als ästhetische Qualität wahrzunehmen, ist die entscheidende Initiation für die Dramaturgie jenes Wandels vom Verbot zum Gebot. Diese Umschlagstelle, setzt eine Freiheit ein, die wesentlich vom Gebot der Treue ausgeht, die sich dem Unsichtbaren, Unbenennbaren und Unverfügbaren verschrieben hat. Es ist gar nicht recht zu entscheiden, ob diese Verschreibung als Verpflichtung bedeutet, dieses Nicht-Integrierbare irgendwie zum Ausdruck zu bringen und damit auch die „radikale Unmöglichkeit

200 Armengaud, „Sacha Sosno et oblitération: un art du refus?“, a.a.O., S. 17-25.

201 So der Titel eines Sammelbandes, der an mehreren Stellen diesen Vorgang als Entformalisierung der Zeit beschreibt. Levinas, *Wenn Gott ins Denken einfällt*, a.a.O.

der Immanenz²⁰² zu bezeugen, oder ob diese Treue sich vielmehr im Bruch mit der Idolatrie artikuliert. Wie auch immer man die Initiation dieses Bilderdramas beschreibt, ihr ist eine Bewegung eigen, die sich den Fesseln der Sprache entledigt, mitreißend wirkt und vom Rhythmus fortgetragen dasjenige erhöht, was in den Niederungen des erstarrten Seins verharrete. Diese Bewegung sucht „dieses Erklängen oder Erzeugen des *sein* in Gestalt von Kunstwerken“²⁰³ und wird schließlich, so Levinas, zum Gesang.

Diese musikalische Metaphorik von ›Singen‹, ›Klingen‹ und ›Rhythmus‹ als Teil des ikonischen Denkens beschreibt eine mitreißende, affizierende Bewegung eines Ideals, das von außen einbricht und gebietet. „*Gutes*, das nicht Annehmlichkeit ist, sondern das befiehlt und vorschreibt. [...] Von dieser Verantwortlichkeit für das Übel des anderen Menschen kann kein Scheitern entbinden. Sie bleibt sinnvoll trotz des Scheiterns.“²⁰⁴ Das ›gute Bild‹ gebietet, indem es den idolatrischen Genuss irritiert. Wo sich also die Treue einem Entzug verschrieben hat und in einer Emphase als Exzess in das Sein einbricht, mitreißt, fortträgt und nach oben zieht, dort handelt es sich um eine rhetorische Figur, ein Übertreiben im Ausdruck, eine Weise des Sich-Übersteigerns und eine Weise des Sich-Zeigens. Das Wort ist sehr gut, genau wie das Wort ‚Hyperbel‘: es gibt Hyperbeln, in denen Begriffe sich verwandeln. Eine solche Verwandlung beschreiben, auch das heißt Phänomenologie treiben. Die Steigerung bis ins Äußerste als philosophische Methode!²⁰⁵

Levinas beschreitet mit diesem rhetorischen Verfahren die *via eminentiae*, um an die Stelle des Unverfügbaren, eine Bewegung der Überhöhung, der Transaszendenz, zu setzen. Mit der musikalischen Metaphorik bettet Levinas das Bild in diese hyperbolische Bewegung ein, und spricht dem Bild damit eine gewisse stellvertretende Rolle zu. Das Bild übernimmt an dieser Umschlagstelle eine regulative und mediale Funktion. Es geht hierbei nicht dar-

202 Levinas, „Bilderverbot und Menschenrechte“, a.a.O., S. 120.

203 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 110. Vgl. auch Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 101 [Hervorhebung i.O.]. In kaum einer Passage seines Werkes ist die musikalische Metaphorik so präsent, wie im zweiten Hauptkapitel „Von der Intentionalität zum Empfinden“, S. 65–141. Zur musikalischen Metaphorik bei Levinas vgl. Johannes Bennke, „Zur Ethik des Bildes bei Emmanuel Lévinas“, in: *figurationen. gender literatur kunst: Visuelles Denken/Visual Thinking*, hrsg. von Dieter Mersch, Nr. 1 (2016), Zürich: Böhlaus 2016, S. 93–114.

204 Levinas, „Transzendenz und Übel“, a.a.O., S. 193.

205 Emmanuel Levinas, „Fragen und Antworten“, in: ders., *Wenn Gott ins Denken einfällt*, a.a.O., S. 113 [Hervorhebung i.O.].

um, dass das Bild etwas vermittelt, sondern als Medium der Theophanie nicht das Absolute repräsentiert, sondern vielmehr den beschwerlichen und prekären Weg des Aufstiegs angeht, eingedenk dessen, dass mit jeglicher Manifestation der verführerische Gesang der Idolatrie – und damit das Scheitern des Bildes – nicht weit weg ist. „Unter der plastischen Figur, die *erscheint*, wird das Angesicht schon verfehlt. Es erstarrt in der Kunst selbst, trotz des möglichen Versuchs des Künstlers, das „Etwas“ zu ent-bilden, was in der Präsenz bildlich wieder entsteht.“²⁰⁶

Zum ikonischen Denken gehört also diese Hyperbolik des Ent-bildens von dem, was bildlich erneut entsteht. Hier von einer Affirmation des Bildes zu sprechen bedeutet, dass sich eine Ikonophilie im Modus eines ent-bildenden Sich-Zeigen artikuliert. Wenn die Etymologie der Ikonophilie eine Liebe (φιλία) zum Bild (εἰκών) bedeutet, dann sieht eine solche Liebe das Bild nicht als Gegenstand der Inbesitznahme, sondern als Medium einer Erhöhung. Indem es das niederreißt, was es hochhält und hochhält, was es niederreißt, drückt das Bild dem, was es negiert, seinen Stempel auf. Diese paradoxe Bewegung ist nicht logisch, sie ist ikonisch. Eine solche Ikonophilie ist äußerst prekär und nicht nur nicht frei von Skepsis, sondern die Bilderskepsis ist ihr Prinzip. Das ikonische Denken stellt sich auf eine Weise selbst in Frage, indem es das aufhebt, was es zugleich setzt. Wie bei vielen anderen Begriffen, geraten auch hier gegenteilige Tendenzen unter dem Blick von Levinas in eine Nähe. Wir haben es hier also mit einem Bildbegriff zu tun, der sich paradoxerweise als eine *ikonoklastische Ikonophilie* charakterisieren ließe. An die Stelle von Bilder treten Bilder, die eine destabilisierende Wirkung haben. Bilder werden nicht einfach zertrümmert, abgerissen, überstrichen, ausgelöscht oder vernichtet, sondern auf ihren Trümmern entsteht Neues, das sich seinerseits einer Infragestellung nicht entziehen kann. *Aus dem Bilderverbot wird ein Gebot der Bilder.*

Dieses Gebot richtet sich aber auch gegen ein Vergessen. Jan Assmann hat das Deuteronomium als „Paradigma kultureller Mnemotechnik“²⁰⁷ beschrieben, denn dort, im fünften Buch des Pentateuch, geht es im Wesentlichen um Erinnerungskultur, in deren Kontext auch die zehn Gebote erneut verkündet

206 Levinas, „Bilderverbot und Menschenrechte“, a.a.O., S. 119 [Hervorhebung i.O.].

207 Jan Assmann, „Die Katastrophe des Vergessens. Das Deuteronomium als Paradigma kultureller Mnemotechnik“, in: Aleida Assmann, Dietrich Harte (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktion der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a.M.: Fischer 1991, S. 337-355.

werden.²⁰⁸ Nach vierzigjähriger Wanderung durch die Wüste, steht Moses am Ufer des Jordans, und verkündet erneut die zehn Gebote. Assmann liest diese Wiederholung, als den Versuch eine lokal und temporal begrenzte kommunikative Erinnerung, in ein kulturelles Gedächtnis zu überführen, das institutionell geformt und abgesichert ist.²⁰⁹ Während der erste wiederholte Empfang der zehn Gebote auf dem Berg Sinai im Kontext der Idolatrie stattfindet, so steht bei der zweiten Wiederholung des Bilderverbots am Grenzufer des Jordans der Widerstand gegen das Vergessen im Mittelpunkt. Vom Gebot der Bilder geht damit nicht nur die Verpflichtung eines Bundes mit dem *Nicht-Sichtbaren* aus, sondern auch mit dem *Nicht-Vergessen* des Bundes mit Gott.

Bild und Vergessen stehen in einem engen Verhältnis. Darauf machte bereits Plinius der Ältere in seiner *Naturalis Historiae* aufmerksam, wenn er schreibt, dass „die große Menge der Kunstwerke, die Vergeßlichkeit [obliteratio]“²¹⁰ erzeuge. In dieser Passage ist „obliteratio“ ambivalent: einerseits lenke die Kunst in ihrer Vielzahl vom Studium der Mythen, Sitten und Bräuche ab, andererseits ermögliche sie es aber auch erst. Einmal werde die Tradition vergessen, ein andermal der Alltag.

Für die Obliteration ist hier entscheidend, dass das ikonische Denken mit *ikonoklastischer Ikonophilie* und *kulturellem Gedächtnis* zusammengedacht werden muss.²¹¹ Der Einbruch eines Ideals ins (Bild-)Denken heißt auch, einem Vergessen zu widerstehen, das sich dem Alltäglichen und Schönen hingibt. Das Vergessen meint hier nicht notwendigerweise eine bestimmte Tat, Handlung der Vergangenheit oder Tradition, sondern ein Bund mit einem Denken, das ikonoklastisch verfährt, ohne das Bild an sich zu negieren. Die ikonoklastische Ikonophilie richtet sich gegen Idolatrie und Stillstand des Denkens. Sie ist *rast-* und *atemlos*. Das Iterative gehört damit wesentlich zum ikonischen Denken. Die Sisyphusarbeit gegen die Erosion des Absoluten erhält ihre Dynamik aus dem Bilderverbot und dem Gebot, nicht zu vergessen.

208 *Bibel in der Einheitsübersetzung*, 5. Mose/Deuteronomium, 5,6-21, online unter: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/dtn5.html> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

209 Assmann, „Die Katastrophe des Vergessens“, a.a.O., S. 343f.

210 Vgl. Plinius der Ältere, *Naturkunde*, Buch 36, *Die Steine*, Berlin: de Gruyter 2010, XXXVI.27, S. 29.

211 Vgl. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, a.a.O., insbes. S. 90f, wo von der rituellen, jüdischen Erinnerungskultur (zikaron) die Rede ist. Vgl. zum kommunikativen und kulturellen Gedächtnis Jan Assmann, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: ders., Toni Hölzchen (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 9-19.

2.3.3 Alternanz des ikonischen Denkens

168

Wenn die Zeit das wesentliche Element des Bildes ist, was bedeutet dann diese ikonoklasische Ikonophilie und das Gebot, nicht zu vergessen für die Obliteration? Einerseits haben wir es mit einem Denken zu tun, das vertikal ist: der erodierende Abstieg in die Erstarrung des Bildes zur Immanenz des Seins, dem *conatus essendi*, und dem Vergessen, kann durch einen Bruch mit dieser Zwischenzeit in eine Aufwärtsbewegung der Transaszendenz zu singenden Höhen gebracht und erinnert werden – woraufhin diese unternommene Anstrengung schließlich wieder in den ungestörten Lauf der Geschichte eintritt. Die Umschlagstelle am Tiefpunkt ist eine Konsequenz aus dem Gebot der Treue im Angesicht des sinnlosen Leidens. Entscheidend an dieser Umschlagstelle ist, dass dort ein Adäquationsdenken aufgehoben wird, das nicht mit der Kategorie eines intentionalen Bewusstseins beschrieben werden kann. Das Ende der Theodizee funktioniert gerade nicht im Ausgang einer Korrelation von Idee und Ideatum, Noesis und Noema, deren Parallelität das Bedürfnis nach Eindeutigkeit befriedigt.²¹² Vielmehr geht es hier um ein nicht endendes Enthüllungsspiel, das gerade nicht dann endet, wenn die Hüllen fallen, sondern auch diese neuen Wahrheiten immer wieder in Frage stellt. Diese Situation beschreibt eine Ambivalenz, die Levinas als Alternanz beschreibt:

Unsere moderne Zeit hängt möglicherweise nicht allein von den Gewissheiten der *Geschichte* und der *Natur* ab, sondern von einer Alternanz. *Wiedererlangung* und *Bruch*, *Wissen* und *Sozialität*. Alternanz, in der das Moment der Wiedererlangung nicht wahrer ist als das des Bruches, in der die Gesetze nicht mehr Sinn haben als das Von-Angesicht-zu-Angesicht mit dem Nächsten. Was nicht bloßes Fehlen von Synthese bezeugt, sondern die Zeit selbst definieren könnte, die Zeit in ihrer rätselhaften Diachronie: Streben ohne Endpunkt, Zielen ohne Erreichen des Ziels; sie könnte die Doppeldeutigkeit einer unablässigen Vertagung oder das Fortschreiten des Ergreifens und Besitzens bedeuten; aber auch die Annäherung eines unendlichen Gottes, Annäherung, die seine Nähe ist.²¹³

Was Levinas hier mit der Alternanz und Diachronie beschreibt ist eine Art Pendelbewegung einer „periodische[n] Wiederkehr des Skeptizismus und

212 Vgl. die Kritik von Levinas an dem Adäquationsdenken von Martin Buber: Emmanuel Levinas, „Einige Anmerkungen zu Martin Buber“, in: ders., *Außer sich. Meditationen über Religion und Philosophie*, München: Hanser 1991, insbes. S. 44f. Vgl. auch Levinas, „Bemerkungen über den Sinn“, a.a.O., S. 195-228.

213 Levinas, „Transzendenz und Übel“, a.a.O., S. 194.

seiner Widerlegung“, die eine Form der „Zeitlichkeit“²¹⁴ bedeutet. Diese Alternanz wendet diesen Exzess des Übels zeitlich und stellt diese ästhetische Qualität eines Einbruchs ins Seins in den größeren Kontext einer geschichtsphilosophischen Perspektive.²¹⁵ Wenn Levinas bereits 1947 vom „Wechsel [alternance] von Anstrengung und Muße“²¹⁶ schreibt und damit „die eigentliche Zeit der Welt“²¹⁷ charakterisiert, dann stehen auch die zeitphilosophischen Überlegungen zum Bild in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* unter diesem Eindruck. Damit wird das Bild zum Medium dieser Alternanz.

Es handelt sich hier um zwei Zeitlichkeiten: zum einen die Alternanz als wiederholende Bewegung und zum anderen die Diachronie als Einbruch in die Kontinuität – eine Art Inspiration oder Kreativität. Eine Wirklichkeit voller Bilder hier, ein Einbruch neuer Bilder in diese Bildwirklichkeiten dort, die desorientieren (bis auch diese Bilder wieder ihre Wirkung verloren haben). In diesem Sinne arbeiten sämtliche Bilder an einem Vergessen des Nicht-Sichtbaren. Wenn Umberto Eco also behauptet, dass eine *ars oblivionalis* nicht möglich sei, so hat er seinerseits das Bilderverbot vergessen. Unter der Perspektive einer solch radikalen Bilderskepsis geht es nicht um das Problem eines intentionalen Vergessens wie bei Eco, sondern darum, dass die Semiose ihrerseits am Vergessen mitwirkt. Unter dieser Perspektive ist die *ars oblivionalis* der Normalfall.

Als Beispiele für Kippunkte der Alternanz nennt Levinas das Tragikomische, die Albernheit und die Großaufnahme. Levinas betont wiederholt tragikomische Effekte, die von Parodien, Karikaturen oder von jenen seltsamen Existenzen ausgehen, die in ihrem Sein gefangen sind und ihm zu entkommen suchen.²¹⁸ Bei der Alternanz steht also weder der Horror eines absolut Bösen im Mittelpunkt noch die Melancholie des Verlorenen. Es geht auch nicht um die Erlösung im tröstenden Heil oder absolut Guten. Vielmehr geht es um das Absurde und Groteske im Tragikomischen.²¹⁹ Und ausgerechnet in der Albernheit, dort wo man annehmen könnte, dass Levinas in dieser

214 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 363.

215 Dieser heteronome Zeithorizont ist auch als prophetische Philosophie bezeichnet worden. Vgl. den sehr instruktiven Sammelband, Michael Mayer, Markus Hentschel (Hg.), *Parabel – Lévinas. Zur Möglichkeit einer prophetischen Philosophie*, Gießen 1990.

216 Levinas, *Vom Sein zum Seienden*, a.a.O., S. 111.

217 Ebd.

218 Vgl. Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 117. Vgl. Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 38f.

219 Vgl. Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 286

animalischen Ausdrucksweise das Antlitz verloren gibt, ausgerechnet dort, „verweist es gerade dadurch auf das Antlitz.“²²⁰ Albernheit ist ein Exzess des Fremden im Körperlichen, der sich mal löst, mal anspannt und sich des Sinns verweigert.²²¹ Es sind diese Umschlagstellen im Exzess, die mal komisch, mal monströs, mal fröhlich, mal unangenehm sind, aber immer eine irritierende Wirkung haben und dadurch der Idolatrie entkommen. Und in einer frühen Schrift vergleicht er dies mit der Funktion der Großaufnahme im Film, die „die Handlung, in der das Besondere immer einem Ganzen integriert ist“ aufhebt, „um dem Besonderen *eine unabhängige Existenz* zu verschaffen“ und „enthüllt, was das sichtbare Universum und das Spiel seiner normalen Proportionen verwischen und verbergen.“²²² Als „unabhängige Existenz“ ist die Großaufnahme vom narrativen Kontext abgelöst und kann in diesen als affizierende Qualität zurückwirken.²²³

Diese Alternanz hat Ähnlichkeiten mit der in der lurianischen Kabbala erwähnten Kontraktionsbewegung des Zimzum. Dies bezeichnet eine Bewegung, in der Gott „von sich selbst in sich selbst zurückziehen und begrenzen“²²⁴ muss, um Raum und Endlichkeit zu schaffen. Umgekehrt muss der

220 Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 386.

221 Vgl. zur Albernheit die phänomenologische Studie von Gert Mattenklott: „Albernheit“, in: ders., *Blindgänger. Physiognomische Essays*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 169–183. Michael Glasmeier, Lisa Steib, *Albernheit*, Hamburg: Texten Verlag 2011. Vgl. auch Monika Rinck, *Risiko und Idiotie*, Berlin: kookbooks 2015, insbes. S. 64ff.

222 Levinas, *Vom Sein zum Seienden*, a.a.O., S. 66 [Hervorhebung v.V].

223 In der filmwissenschaftlichen Theoriebildung spielt die Großaufnahme eine zentrale Rolle und ist eng geknüpft an das Gesicht. Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997. Vgl. Christa Blümlinger, Karl Siereck (Hg.), *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien: Sonderzahl 2002. Thomas Elsaesser, Malte Hagner, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2010.

224 Christoph Schulte, *Zimzum*, Berlin: Jüdischer Verlag 2013, S. 9. Schulte zeigt, dass diese kabbalistische Tradition von Franz Rosenzweig und Gerschom Scholem im 20. Jahrhundert neu entdeckt wurde, und dass dieses Konzept Auswirkungen nicht nur auf das Denken von Schelling und den deutschen Idealismus hatte, sondern auch mit dem Existenzialismus als einer atheistischen Philosophie in Verbindung steht. Dort findet sich auch der Verweis auf die aus dem Hebräischen stammende und von Christian Knorr von Rosenroth ins Lateinische übertragene Ursprungsformel in der Kabbala Denudata von 1684. Christoph Schulte, „Zimzum in the Works of Schelling“, in: *Iyyun: The Jerusalem Philosophical Quarterly*, Nr. 41 (Januar 1992), S. 21–40. Der Philosoph Markus Gabriel hat darauf aufmerksam gemacht, dass Schelling in der Philosophie der Mythologie gegen Hegel das Absolute als ein „Anderes der Vernunft“ zu denken versuchte. Markus Gabriel, *Der Mensch im Mythos. Untersuchungen über Ontotheologie, Anthropologie und Selbstbewusstseinsgeschichte in Schellings „Philosophie der Mythologie“*, Berlin, New York: 2006.

Mensch Ideen, Dinge und andere Menschen davor bewahren, ihrerseits unendlich oder unsterblich zu werden. Und auch wenn Hans Jonas anders argumentiert als Levinas, so zieht er die gleiche Schlussfolgerung, dass nämlich die Selbsterniedrigung Gottes in der Inkarnation den Mensch in die Verantwortung ruft. Für Levinas ist die kabbalistische Tradition des Judentums zwar kein Referenzpunkt seines Denkens, aber die im Konzept des Zimzum und der Desinkarnation enthaltene Kontraktionsbewegung findet sich auch bei Levinas in der Alternanz, der Atmung, sowie dem Wechsel von Totalität und Unendlichkeit wieder. Wenn Levinas also in der Tragikomik, Albernheit oder Großaufnahme eine unabhängige ästhetische Existenz ausmacht, so ist dies entweder als Verweis auf die Transzendenz oder als deren Einbruch in die Immanenz zu verstehen.

Die Zeitlichkeit der Obliteration besteht also in der Alternanz und Diachronie. Idolatrie und Ikonoklasmus formulieren zwei Zeitlichkeiten und betreffen nicht nur die innere Dynamik des Bildes sondern auch die Bindung an eine geschichtsphilosophische Dimension, die sich nicht an der Aufteilung des Zeitflusses von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft orientiert, sondern am kulturellen Gedächtnisses, das von Außen in diesen Zeitfluss einbricht. Die epistemische Figur der Alternanz ist also für Levinas ein wesentliches Strukturmerkmal des ikonischen Denkens.²²⁵ Obliteration ist demnach als eigene Episteme zu verstehen, die ein Wissen bezeichnet, das durch ein ikonisches Denken geprägt und in eine Alternanz und Diachronie verstrickt ist. Das entscheidende an dieser Episteme ist, die Qualität des Einbruchs in die Kontinuität der Dauer als das wahrzunehmen, was Levinas nicht müde wird als *Zeit* zu betonen, die sich in dem Augenblick, in dem sie sich zeigt, wieder zerstäubt.

225 Die Verbindung der Alternanz bei Levinas mit der Differenz und Wiederholung bei Deleuze müsste noch genauer herausgearbeitet werden. Für einen ersten Versuch mit Bezug zur Psychoanalyse vgl. Georg Christoph Tholen, „Der Zeitverlust der Wiederholung“, online unter: <http://gctholen.info/wp-content/uploads/2014/08/Der-Zeitverlust-der-Wiederholung.pdf> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].



3. Testimoniale Bildepistemologie



Wißt, was sich ereignet hat, vergeßt nicht, und
zugleich: niemals werdet ihr wissen.

*Maurice Blanchot,
Das Schreiben des Desasters*

3.1 Bildkonjunktionen

Aufbauend auf dem ikonischen Denken von Levinas geht es nun darum, eine genuin ikonische Methode zu entwickeln, um die innere Dynamik und Medialität der Obliteration besser zu verstehen und eine Obliterationsästhetik herauszuarbeiten. Hierfür bringe ich das ikonische Denken von Levinas mit der Bildwissenschaft in Verbindung. Das Werk von Levinas wurde in der Bildwissenschaft bisher wenig diskutiert.

In Anlehnung an den von Richard Rorty 1967 ausgerufenen *linguistic turn* legen W.J.T. Mitchell und Gottfried Boehm unabhängig voneinander in den 1990er Jahren den Fokus auf das Bild.¹ Das, was als *pictorial turn* bzw. *iconic turn* in die bildwissenschaftliche Debatte eingegangen ist, ist aus medientheoretischer Perspektive eine Konsequenz des *linguistic turns*. Beide *turns* lehnen sich gegen eine Medienvergessenheit auf, wobei hier die Sprache, dort das Bild im Zentrum steht. Während Mitchell den *pictorial turn* als eine Ikonologie vollzieht, die sich als Ideologiekritik visueller Formen der Populärkultur versteht und damit das Bild vor allem um eine soziale und politische Dimension erweitert, ist der *iconic turn* von Boehm an einer ›Eigenlogik der Bilder‹ interessiert, wobei er sich dabei an der Kunst und Ästhetik der klas-

1 Richard Rorty, *Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, University of Chicago Press 1967. W.J.T. Mitchell, „Pictorial Turn“, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 15-40. Engl. Ersterscheinung in: *artforum*, März 1992, Online unter: <https://www.artforum.com/print/199203/the-pictorial-turn-33613> [zuletzt aufgerufen am: 25.07.2023]. Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, München: Fink 1994. Boehm arbeitete bereits Ende der 1970er Jahre an einer Bildhermeneutik. Vgl. die Darstellung seines intellektuellen Werdegangs in Gottfried Boehm, „Iconic Turn. Ein Brief“, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfolgen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München: Wilhelm Fink 2007, S. 27-46.

sischen Moderne orientiert.² Der entscheidende Impuls, sich dem Bild zuzuwenden, bestand bei beiden Autoren darin, dass sie im Denken der westlichen Philosophie eine Ikonophobie auch noch dort ausmachten, wo im *linguistic turn* zwar von einer bildlich-metaphorischen Kraft der Sprache die Rede ist, aber die Hierarchie klar zugunsten der Sprache ausfällt.³ In einem Briefwechsel zwischen Boehm und Mitchell legen beide Autoren ihre bildtheoretischen Referenzen offen, die zeigen, dass die Bildwissenschaft quer zu den disziplinären Grenzen verläuft.⁴

Bei dieser Neuausrichtung des Denkens auf das Bild steht eine seit der Antike wirkmächtige Tradition einer Desavouierung des Bildes durch Sprache auf dem Spiel. Wie W.J.T. Mitchell erklärt, machte Gotthold Ephraim Lessing in seinem Laokoontext auf Simonides von Keos aufmerksam, der Malerei mit Dichtkunst verglich und damit jene Tradition gründete, die später Horaz in der *Ars Poetica* auf die Formel ›ut pictura poesis‹ brachte und damit zugleich ein Urteil zu Gunsten der Sprache verkündete. Dieses Urteil, ›eine Dichtung ist wie ein Gemälde‹⁵, hatte weitreichende Konsequenzen nicht nur für die Hierarchisierung der Künste zugunsten der Dichtung, sondern auch für das Verständnis von Ähnlichkeiten und Unterschiede der verschiedenen Kunstgattungen.⁶ Auch wenn es prominente Gegenstimmen⁷ und Umkehrungen

2 Vgl. auch Beat Wyss, „Die Wende zum Bild: Diskurs und Kritik“, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2014, S. 7-15, insbes. S. 11.

3 Richard Rorty verwendet zwar das Bild als einen notwendigen Teil philosophischen Denkens, meint damit aber ein „Bild von Philosophie“, also ein Bündel an wissenschaftlichen und moralischen Ansichten, die letztlich sprachlich gefasst sind. Ders., *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press 1979, insbes. S. 178ff.

4 Sie nennen Ernst Cassirers Begriff der Deixis, Nelson Goodmans Betonung der nicht-verbalen Eigenschaften von Zeichen, Charles Sanders Peirces Setzung des Icon als Erstheit, Maurice Merleau-Pontys Abwendung von der Abstraktheit des cartesianisch-geometrischen Sehens und dessen Hinwendung zum Leib sowie Jacques Derridas Kritik am Logozentrismus. Gottfried Boehm, „Iconic Turn. Ein Brief“ und W.J.T. Mitchell, „Pictorial Turn. Eine Antwort“, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfolgen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München: Wilhelm Fink 2007, S. 27-46, insbes. S. 44.

5 Horaz, *Ars Poetica. Die Dichtkunst (lateinisch-deutsch)*, übers. v. Eckart Schäfer, Stuttgart: Reclam 1972, S. 27 [Vers 361].

6 Vgl. W.J.T. Mitchell, „Image versus Text. Figures of the Difference“, in: ders., *Iconology. Image, Text, ideology*, Chicago: University of Chicago Press 1987, S. 47-52.

7 „Die Malerei ist eine stumme Dichtung, und die Dichtung ist eine blinde Malerei.“ Leonardo da Vinci, *Sämtliche Gemälde und Schriften*, hg. v. André Chastel, München: Schirmer-Mosel 1990, S. 139.

dieser Hierarchie zu einer ›ut poesis pictura‹ beispielsweise in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts gab,⁸ konstatieren Mitchell und Boehm aber eine grundlegende Dominanz der erstgenannten kunsthistorischen Tradition und identifizieren einen ikonophoben Logozentrismus selbst noch bei Erwin Panofsky und Ernst Gombrich, die in ihrer Hinwendung zum Bild dazu tendieren, das Bild dem Logos zu unterwerfen. Wenn Mitchell also den Versuch unternimmt, sich den „Metapictures“⁹ als einer rhetorischen Strategie des Bildes ohne sprachliche Referenz zuzuwenden, und Gottfried Boehm in Anlehnung an Martin Heideggers ontologische Differenz eine „ikonische Differenz“¹⁰ zu konzipieren sucht, dann artikuliert sich darin ein Impuls „die Bilder gegen ihre sprachliche Fremdbestimmung zu schützen“¹¹ und eine Bildevidenz eigenen Typs aufzuweisen, sowie genuin bildlogische Elemente zu identifizieren, ohne dabei jedoch „die Bilder von der Sprache völlig abzugrenzen.“¹² Denn die sprachliche Kommunikation der Kunstkritik vermag auch für Boehm das Kunstwerk zu erschließen ohne es zugleich sprachlich zu versperren oder in eine Hierarchie einzubetten.¹³

Seit dieser Hinwendung zum Bild als Medium hat sich die Debatte weiter ausdifferenziert und dabei eine entscheidende Wende von ontologischen und hermeneutischen Fragestellungen (Was ist ein Bild? Wie erzeugen Bilder Sinn?)¹⁴ hin zu performativ-pragmatisch orientierten Problemen vollzogen (What do pictures want? Was machen Bilder mit uns, was machen wir mit

8 Dieter Mersch nennt etwa die Malerei Jan Vermeers: ders., „Ästhetischer Augenblick und Gedächtnis der Kunst. Überlegungen zum Verhältnis von Zeit und Bild“, in: ders. (Hg.), *Die Medien der Künste. Beiträge zu einer Theorie des Darstellens*, München: Fink 2003, S. 151-176, insbes. S. 152-154.

9 W.J.T. Mitchell, „Metapictures“, in: ders., *Picture Theory*, University of Chicago Press 1994, S. 35-82.

10 Erstmals erwähnt in Gottfried Boehm, „Zu einer Hermeneutik des Bildes“, in: Hans-Georg Gadamer, Gottfried Boehm (Hg.), *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 444-472. Vgl. auch Gottfried Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, in: ders., *Was ist ein Bild?*, a.a.O., S. 11-38.

11 Boehm, „Iconic Turn. Ein Brief“, a.a.O., S. 32.

12 Ebd.

13 Wie schwierig die Loslösung von sprachlichen Modellen, der Syntax, rhetorischen Figuren und Allegorien ist, beschreibt Boehm im Briefwechsel mit Mitchell und gesteht freimütig ein, dass auch er sich zunächst ermutigt durch Vorstöße von Maurice Merleau-Ponty am linguistischen Modell von Ferdinand de Saussure orientierte. Ebd., S. 36.

14 Boehm, *Was ist ein Bild?*, a.a.O. Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin: Berlin University Press 2007.

Ihnen?)¹⁵. Eine der Ursachen für diesen Neopragmatismus in der Bildtheorie liegt im Gegenstand selbst: Es gibt kein Bild im substanziellen und singulären Sinne, es gibt nur eine Vielzahl von Bildträgern und Bildtypen, die sich nicht ohne Weiteres untereinander subsumieren lassen: ob Fotografien, Malereien, Comics, technische Zeichnungen, optische Täuschungen, Diagramme, Silhouettenbilder, zeitbasierte audiovisuelle Medien wie Film-, Fernseh- oder Videobilder oder algorithmisch generierte Visualisierungen – all diese Bilder haben sehr spezifische materielle und mediale Eigenschaften. Diese Explosion medialer Bildtypen seit der Erfindung der Fotografie stellt eine Herausforderung nicht nur für den Bildbegriff dar, der durch diese Diversität überdehnt erscheint, sondern auch für die Methodik eines Mediendenkens, bei der nicht mehr die Sprache die Oberhand behält. Es geht also nicht darum, das Bild wie einen Dachbegriff für eine Vielzahl von Bildern zu behandeln, sondern die Kontur eines Mediendenkens des Bildes herauszuarbeiten, die Auskunft über die Struktur der Obliteration gibt.

Eine andere Ursache für diese pragmatische Wende in der Bildtheorie liegt im unterschiedlichen Gebrauch von Bildern.¹⁶ Autoren wie John Berger oder Ernst Gombrich haben sich nicht nur der Geschichte der Malerei zugewandt, sondern auch der Populär- und Alltagskultur, sowie der Werbung.¹⁷ Sprache wird in der Dichtung anders verwendet als in der Wissenschaft, der Jugendkultur oder im formalisierten Briefverkehr. Bilder in Museen adressieren die Betrachter:in anders als in der Straßenverkehrsordnung, in bildgebenden Verfahren der Humanmedizin oder in Visualisierungen von Daten durch Diagramme in den Naturwissenschaften. Und Bilder, die in den Designprozess eingebunden sind, haben eine gänzlich andere Funktion als jene operativen Bilder, die sich gar nicht an den Menschen richten, sondern an Algorithmen

15 W.J.T. Mitchell, *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press 2004. Lambert Wiesing, „Pragmatismus und Performativität des Bildes“, in: Sybille Krämer, *Performativität und Medialität*, München: Wilhelm Fink 2004, S. 115–128. Gertrud Koch, „Was machen Filme mit uns, was machen wir mit ihnen? – Oder was lassen wir die Dinge mit uns machen?“, in: Ludger Schwarte (Hg.), *Bild-Performanz*, München: Wilhelm Fink 2011, S. 231–246. Prägend für die pragmatische Wende ist auch die Studie von Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.

16 Hans Belting etwa stellt in seiner Bild-Anthropologie die These auf, dass einer der Ursprünge des Bildes im Totenkult liegt. Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001.

17 Im Alltagsgebrauch von Bildern sieht Böhme eine pragmatische Wende *avant la lettre*: Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*, München 1999, insbes. S. 86f.

delegiert werden, die auf Basis des gesammelten Bildmaterials entweder den öffentlichen Raum überwachen und auswerten oder als Assistenzsystem das automatisierte Fahren ermöglichen. Andere Bildästhetiken thematisieren das Medium der Darstellung selbst. Eine der zentralen (medien-)philosophischen Einsichten zum Mediengebrauch ist es, dass die Schreibwerkzeuge mit an unseren Gedanken arbeiten.¹⁸ Dies rückt die Medien und ihren Gebrauch insofern in den Mittelpunkt, als dass die „tautologische Mitarbeit des Mediums an seinem eigenen Konzept“¹⁹ untersucht und freigelegt werden kann. Es geht dann nicht mehr um Ikonologie, sondern um Reflexivität und Medialität.

Hier liegt auch einer der Unterschiede in der Bildforschung von Mitchells *pictorial turn* und Boehms *image turn*: Während Mitchell sich an der ideologischen Bildproduktion der Alltags- und Populärkultur abarbeitet, die vor allem den Bildergebrauch als Machtspiel in den Blick nimmt, interessiert sich Boehm für eine kunsthistorisch-ikonologisch informierte Ikonizität, die sich wesentlich an der Medialität des Bildes orientiert, und die Boehm exemplarisch in den Malereien der klassischen Moderne problematisiert sieht. Es überrascht daher nicht, dass im Angesicht technischer Innovationen mit steigender Diversität der Bildmedien und ihres vielfältigen Gebrauchs, sowie durch internationalen wissenschaftlichen Austausch in den vergangenen 20 Jahren eine kaum mehr zu überblickende Ausdifferenzierungen der Bildproblematik stattgefunden hat. Gegenbewegungen versuchen das Wissensfeld des Bildes zu systematisieren und eine Kartografie bildanalytischer Methoden zu skizzieren²⁰ oder konzentrieren sich auf eine spezifische Problematik, wie etwa

18 Dieser Gedanke wird in der Regel auf zurückgeführt auf Friedrich Nietzsche, *Briefwechsel. Kritische Studienausgabe*, Band 3, hrsg. v. Giorgio Rolli, Massimo Montinari, München, Berlin: de Gruyter 1975-1984, S. 175.

19 Engell, „Affinität, Eintrübung, Plastizität“, a.a.O., S. 186.

20 So wurden unter der Leitung von Gottfried Boehm und ab 2012 von Ralph Ubl zwischen 2005 und 2017 am *Nationalen Forschungsschwerpunkt (NFS) Bildkritik – Macht und Bedeutung der Bilder* Impulse gesetzt für die Ausdifferenzierung, während das „Netzwerk Bildphilosophie“ der *Interdisziplinären Gesellschaft für Bildwissenschaft* von 2009 bis 2012 an einer Systematisierung des bildwissenschaftlichen Feldes arbeitete, aus dem u.a. ein Sammelband hervorgegangen ist: *Netzwerk Bildphilosophie* (Hg.), *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*, Köln: Herbert von Halem Verlag 2014. Vgl. auch Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2014.

einer „Grammatologie der Bilder“²¹. Andere wiederum stellen bereits ins Feld geführte Konzepte und Methoden erneut in Frage.²²

Im Rahmen meiner Analyse zur Ästhetik der Obliteration auf Basis des Bildes, ist hier aber entscheidend, die Problemfelder des ikonischen Denkens nach Levinas mit jenen bildwissenschaftlichen Kategorien in Verbindung zu bringen, die im Feld der Poiesis, der Hervorbringung und Sichtbarmachung angesiedelt sind, und die Auskunft über eine Logik des Bildes geben. Dass diese Hervorbringung wesentlich mit dem Problemfeld des Zeigens und Wissens verbunden ist, darauf haben insbesondere Gottfried Boehm und Dieter Mersch aufmerksam gemacht. Mit Ihren Arbeiten liegen zwei Vorschläge zur Systematisierung einer Logik des Zeigens und der damit verbundenen Frage nach einer genuin ikonischen Episteme vor.²³ Doch auch hierbei handelt es sich noch um vorläufige Skizzen einer „noch ungeschriebenen ›Logik‹ des Zeigens.“²⁴ Mit den Ausführungen von Levinas zum ikonischen Denken kann dies nicht nach dem Modell einer formalen Widerspruchslogik systematisiert werden, „der gemäß das Andere von A Non-A ist, Verneinung von A“, und auch nicht nach dem Modell einer dialektischen Logik, die das Andere „in der Einheit des Systems versöhnt.“²⁵ Vielmehr ginge es um eine Logik, die Levinas an einer Stelle als eine „Logik der Innerlichkeit“ und auch als eine Art „Mikro-Logik“²⁶ bezeichnet, in der die Begriffe auf ihre Bedeutung als Sagen zurückgeführt werden.²⁷ Für Levinas ist dies eine Orientierung an einem heteronomen Denken im Gegensatz zum autonomen Denken der Identität und der Totalität. Doch wie kann eine ikonische Logik methodisch eingelöst werden?

Diesem Impuls zu einer anderen Logik folgend, setze ich die Untersuchung in Konjunktionen in Form von ›Bild & X‹ fort. Dieses Bilddenken *in actu* ist der Versuch, Sprachkritik mit den Mitteln der Sprache dadurch zu

21 Sigrid Weigel, *Grammatologie der Bilder*, Berlin: Suhrkamp 2015.

22 Vgl. die teils polemische Kritik am Konzept des Bildaktes von Horst Bredekamp durch Martin Büchsel, „Das Ende der Bildermythologien. Kritische Stimmen zur deutschen Bildwissenschaft“, in: *Kunstchronik* 67, Nr. 7 (2014), S. 335-342.

23 Gottfried Boehm, „Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln des Bildes“, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen*, a.a.O., S. 19-33. Mersch, *Was sich zeigt*, a.a.O. Dieter Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, in: Günzel, ders. (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, a.a.O., S. 312-318.

24 Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 316.

25 Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 216.

26 Ebd., S. 418.

27 Vgl. zum Sagen Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 38off. Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 29-34. Vgl. zur phänomenologischen Methode ebd., S. 390.

vollziehen, dass im Modus von Konjunktionen ein genuines Bilddenken konzentriert wird. Es geht also nicht darum, Sprache gegenüber dem Bild auszuspielen, sondern um eine ikonische Methodik in der Sprache selbst. Mit dieser Umorientierung geht es nicht mehr um disjunktive Trennungen von dem Bild hier und der Sprache dort, es geht auch nicht mehr um diskrete Operationsreihen von identifizieren, benennen, selektieren, ordnen und auch nicht mehr um kontradiktorische Distinktionen (entweder Sinnlichkeit oder Rationalität), sondern um konjunktive Kopplungen. Die Logik der Konjunktion folgt keiner Widerspruchs- und Entscheidungslogik, sondern ist inkludierend und kontrastierend, arbeitet also im Modus eines „sowohl als auch“ und nicht eines „entweder-oder“.²⁸ Dass im Medium der Sprache mit den Mitteln des ikonischen Denkens Sprachkritik ausgeübt wird, ist ein Paradox, das Peter Bexte als „disjunktive Konjunktion“²⁹ bezeichnet hat. Es geht hier also sowohl um das Trennende als auch um das Verbindende, sowohl um das Additive als auch um das Verschmelzende, kurz: es geht um das kleine Wörtchen „und“ im Sinne seiner medienphilosophischen Funktion. Ich kopple hier also „Bild“ mit der Konjunktion „und“ an weitere Konjunktionspartner, um auf diese Weise nicht linear vorzugehen, sondern mittels einer losen Konstellation. Diese disjunktive Konjunktion koppelt Bild und Sprache auf eine Weise zusammen, die deren Verhältnis im Modus einer Krise thematisiert. Es ist das „und“, das in seiner medialen Stellung zwischen Bild und Sprache die Beziehungskrise der Konjunktionspartner anzeigt.

Um diese konjunktive Stellung zu betonen verwende ich die kaufmännische Ligatur-Schreibweise des lateinischen Wortes *et*: &. Zudem handelt es sich bei dieser Verschmelzung von „e“ und „t“ zur Ligatur „&“ um eine Obliteration, die einerseits auf die Kulturtechnik der Stenographie, andererseits auf ihre typographische Normierung in der Drucklegung mittels Bleisatz zurückgeht. Der Bauhäusler Jan Tschichold hat verschiedene Ligaturen des Amper-

28 Zum „sowohl als auch“ als Modus ästhetischen Denken Jörn Schaffaff, Benjamin Wihstutz (Hg.), *Sowohl als auch dazwischen*, Leiden, Niederlande: Wilhelm Fink 2015. [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

29 Peter Bexte, „Anmerkungen zum Verhältnis von Ästhetik und Kunstgeschichte“, in: Juliane Rebentisch (Hg.), *Denken und Disziplin. Workshop der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik* (2017), S. 7. Online unter: www.dgae.de/kongresse/das-ist-aesthetik/ [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023]. Vgl. auch Peter Bexte, *Konjunktion & Krisis. Vom ›und‹ in Bildern und Texten*, Berlin: kadmos 2019.

sand³⁰ zusammengetragen und in seiner typographischen Kulturgeschichte des & gezeigt, dass eine der ersten Glyphen dieser Art bereits in der römischen Antike „in den flüchtigeren *graffiti*, schnell hin- und gekratzten Inschriften“³¹ zu finden ist (vgl. Figur 1 in der Abb. 37). Der erste Nachweis eines Ampersands findet sich in den sogenannten Tironischen Notizen, einem römischen Kurzschriftsystem des Marcus Tullius Tiro, dem ehemaligen Sklaven von Cicero, aus dem Jahre 63 vor Christus, das zum Zwecke der Stenographie von Reden und Aussagen während Gerichtsprozessen zum Einsatz kam. Es ist, als ob nicht nur am Ursprung dieser Konjunktion ein obliterierender Vorgang zu finden ist (das Überschreiben, die Tilgung durch Zusammenführung, das Aufkommen im Rahmen der Jurisprudenz), sondern auch die Genealogie selbst von sprachlichen Abnutzungserscheinungen betroffen ist. So ist der Begriff „Ampersand“ selbst eine sprachlich abgeschliffene Variante einer im Englischen bis ins 19. Jahrhundert üblichen Nennung des & am Ende des Alphabets, das für sich (*per se*) stand. Aus „et, *per se* and“ am Ende des Alphabets wurde mit der Zeit „Ampersand“.³² So ist es nur folgerichtig, dass einer typographischen Obliteration eine klangliche beisteht.

In der Glyphe & trifft sich die etymologische Bedeutung der Obliteration im Sinne der stenographischen Tilgung von Lettern (aus „e“ und „t“ wird „&“) und der Überschreibung von Schrifttafeln (die römischen *graffiti*) mit einer Kulturtechnik des Bleisatzes, eines klanglichen Verschleißes im englischen Ampersand, während das „&“ hier zugleich eine medienphilosophische Methode eines losen Trennens und Verbindens markiert.³³ Das & markiert also

30 Ampersand ist die englische Bezeichnung für die Glyphe „&“. Vgl. die englische Übersetzung zu Jan Tschichold, *A Brief History of the Ampersand*, Paris: -zeug 2018, S. 11.

31 In der eindrucksvollen Studie wird sichtbar, dass sich auch bei der Ligatur „&“ erst eine Normierung der Glyphe herauskristalisieren musste. Jan Tschichold, *Formenwandlungen der Et-Zeichen*, Frankfurt a.M.: D.Stempel AG 1953.

32 Vgl. die hilfreichen Erläuterungen von Andrea Herstowski, „The Ampersand“, online unter: http://ku-viscom.com/TypeSystems/TypeSystems_TheAmpersand.html [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

33 Elizabeth Eisenstein macht darauf aufmerksam, dass mit der Drucktechnik auch eine Vervielfältigung, Verbreitung und Kohärenz von Schrift und Information einhergeht. Bruno Latour spricht darauf aufbauend von „immutable mobiles“ als mobile Entitäten, die ihre Form und informative Integrität beibehalten. Vgl. Bruno Latour, „Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands“, in: *Knowledge and Society* 6 (1986), S. 1-40. Deutsch: Bruno Latour, „Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente“, in: Andréa Belliger, David J. Krieger, *ANThology: Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript Verlag 2006, S. 259-308.

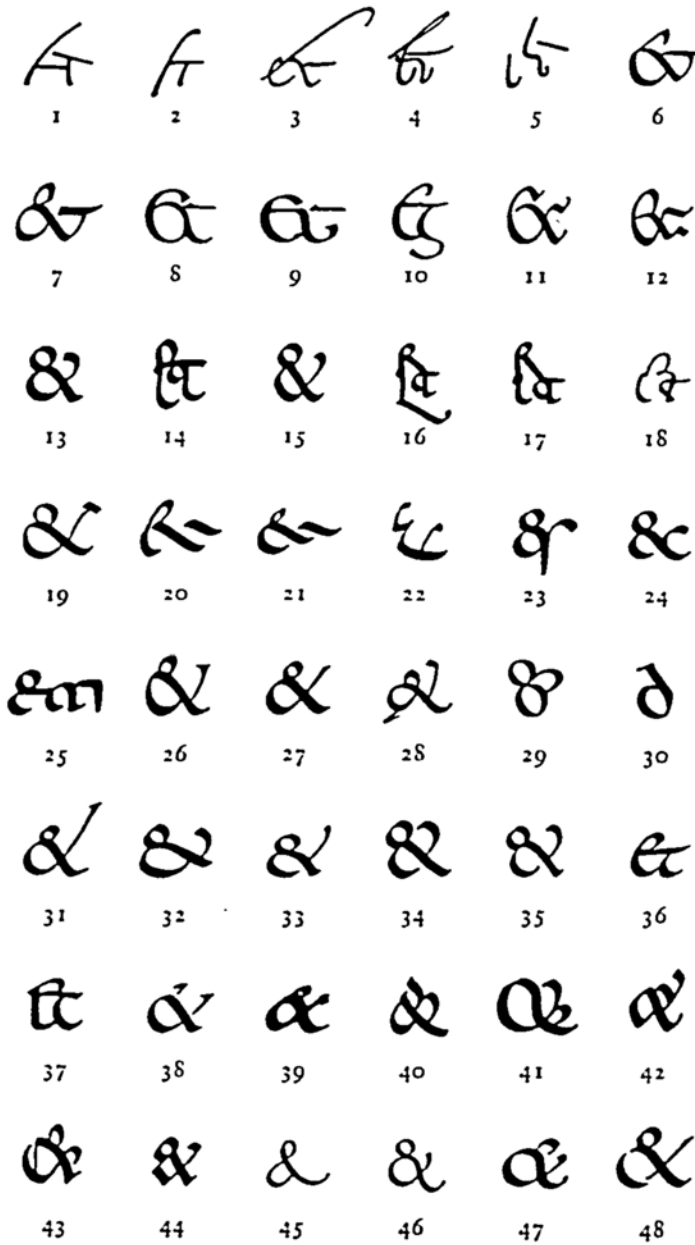


Abb. 37: Ligaturen zu „et“, Jan Tschichold, *Formenwandlungen der Et-Zeichen*, S. 11.

auf mehreren Ebenen prekäre Beziehungen zwischen gesprochener Sprache und ihrer stenographischen Niederschrift, zwischen Norm und Devianzen in der Typographie, zwischen Zeichen und seiner Nennung, sowie zwischen seiner syntaktischen Funktion und seiner gleichzeitigen Offenheit. Das & verkörpert jenen Impuls einer „parataktischen Auflehnung wider die Synthesis“³⁴, die Adorno an poetischen Verfahren identifizierte. Mir geht es hier um die ermöglichende Funktion dieser Konjunktion. Daher nenne ich dieses Verfahren einer Logik des Bildes mit der Tendenz zum Pluraletantum *Bildkonjunktionen*.

Es geht bei Bildkonjunktionen gerade nicht um erschöpfende und systematische Darstellungen der jeweiligen Kategorien, die in Konjunktion zueinander gebracht werden (Bild & X), sondern um Schwerpunktsetzungen, Identifikation von Problemfeldern, Skizzierung von Schemata und das Aufreißen von Deutungsmustern. Es geht dabei um die Identifikation spezifischer Konjunktionspartner zum Bild. Nach dem Zerfall einer logisch-disjunktiven Systematisierung unternehme ich hier also den Versuch mit den Bildkonjunktionen die Obliteration aus der Konstellation von vier Bildkonjunktionen neu zusammenzusetzen. Dies rührt auch an einem „Nerv von künstlerischer wie ästhetischer Erfahrung des 20. Jahrhunderts“³⁵ als dessen paradigmatischen Fall Bexte das *Undbild* (1919) von Kurt Schwitters ausmacht (Abb. 38). Im *Undbild* sieht Bexte eben dieses medienphilosophische Prinzip von Trennen und Verbinden verkörpert.³⁶

Dass Peter Bexte in Franz Rosenzweig einen der Initiatoren einer medienphilosophischen Lesart des „und“ ausmacht und damit die Möglichkeit einer nicht-idealistischen Synthesis hervorhebt, ist deswegen bemerkenswert, weil Levinas nicht nur ein intensiver Leser von Franz Rosenzweig gewesen ist, sondern diesen Impuls gegen die Totalität durch disjunktive Logiken wesentlich Franz Rosenzweig entlehnt. Dieser „Widerstand gegen die Idee der Totalität“³⁷ greift derart tief in das Werk von Levinas ein, dass die Hauptkapitel und Unterkapitel in der Art dadaistischer Konjunktionen angeordnet

34 Theodor W. Adorno, „Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins“, in: ders., *Noten zur Literatur III, Gesammelte Schriften Band 11*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 447-491, hier S. 476. Zitiert nach Bexte, „Anmerkungen zum Verhältnis von Ästhetik und Kunstgeschichte“, a.a.O., S. 6f.

35 Ebd., S. 7.

36 Peter Bexte, „Trennen und Verbinden. Oder: Was heißt und?“, in: Michael Mayer, Dieter Mersch (Hg.), *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie. Band 1*, Berlin: de Gruyter 2015, S. 51-66, hier insbes. S. 58f.

37 Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 31.



Abb. 38: Kurt Schwitters, *Das Unbild*, 1919.

sind: „Das Selbe *und* der Andere“; „Innerlichkeit *und* Ökonomie“; „Das Antlitz *und* die Exteriorität“. ³⁸ Die Strenge phänomenologischer Intentionsanalysen des Zwischenmenschlichen steht demnach nicht im Widerspruch zu dadaistischen Kompositionen. Im Sinne dieser parataktischen Komposition seines Werkes war Levinas Dadaist. Wenn er also in der Malerei von Charles Lapicque wie im Schreiben von Michel Leiris ³⁹ eine Simultaneität des malerischen Bildraums und des autobiografischen Feldes ausmacht, dann korrespondiert dies auch mit seiner eigenen Methode: etwas, das sich nicht systematisch abhandeln lässt, wird in immer neuen Konstellationen umkreist und in variierte Konjunktionen gestellt. ⁴⁰

Wenn also der Zugang „Bestandteil der Bedeutung selbst“ ⁴¹ ist, so geht es hier darum, den Zugang zu reflektieren. Ich wähle daher eine parataktische Reihung von vier Bildkonjunktionen, die als simultane Konstellation und lose Kopplung zu denken sind. ⁴² Die Bildkonjunktionen folgen keiner strikten Logik, sind nicht formalisierbar und sie verfahren pragmatistisch insofern in diesem Konzept die Art und Weise geregelt ist, wie ein ikonisches Denken aufgebaut ist. Es geht also um eine sich wechselseitig erhellende Schnittstelle von Alterität & Bild, Methode & Bedeutung, um die Struktur der Obliteration in den Blick zu kommen. Indem die Obliteration in vier Konjunktionspartnern des Bildes begrifflich erfasst wird, tritt ein, was Walter Benjamin als Aufteilung und Rettung der Phänomene durch Konstellationen bezeichnet. ⁴³ Inwiefern also durch das „Dazukommen des Dritten, des Astrologen zu der Kon-

38 Vgl. die Struktur von *Totalität und Unendlichkeit*, sowie auch von *Jenseits des Seins* [Hervorhebungen v.V.]. Zum Aufbau des Buches vgl. die hervorragende Einführung von Adriaan Peperzak, *To The Other: An Introduction to the Philosophy of Emmanuel Levinas*, Purdue University Press Books 1993, insbes. Kapitel 5 auf S. 142f.

39 Vgl. Levinas, „Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter“, a.a.O., S. 87.

40 Zur Kontaktfreudigkeit des ›Unds‹ vgl. Peter Bexte, *Konjunktion & Krisis*, a.a.O.

41 Levinas, „Die Bedeutung und der Sinn“, a.a.O., S. 25.

42 Die Terminologie der losen Kopplung hat in der soziologischen Systemtheorie Karriere gemacht und geht auf Karl Weick zurück. Er bezeichnete damit ursprünglich in Organisationssystemen wie dem Bildungssystem die Anpassungsfähigkeit und deren gleichzeitige Eigenständigkeit gegenüber äußeren Faktoren. „By loose coupling, the author intends to convey the image that coupled events are responsive, *but* that each event also preserves its own identity and some evidence of its physical or logical separateness.“ Karl Weick, „Educational Organizations as Loosely Coupled Systems“, in: *Administrative Science Quarterly* 21, Nr. 1 (März 1976), S. 1-19, hier S. 3 [Hervorhebung i.O.].

43 Vgl. die erkenntniskritische Vorrede in Walter Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: ders., *Gesammelte Schriften, Band 1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 203-430, hier insbes. S. 215.

junktion von zwei Gestirnen“⁴⁴ ein unsinnlicher, mimetischer Zug zwischen den Elementen und dem Ganzen des Phänomens der Obliteration freigelegt werden kann, das wäre erst noch zu bestimmen. Was also blitzt in dieser Zeitlichkeit einer Gesamtschau der Konstellation auf?⁴⁵

Im Unterschied zur Bildgebung im Sinne von Sigrid Weigel geht es bei den Bildkonjunktionen also nicht allein um Problemfelder und Deutungsmuster eines Transitionsfeldes zwischen dem Unsinnlichen und dem Sichtbaren, sondern um eine genuin ikonische Methode. Mit dem Begriff der *Bildgebung* bezeichnet Sigrid Weigel in ihrer „Grammatologie der Bilder“ jenen Phänomenbereich des Ikonischen, der sich „unter bzw. hinter der sichtbaren Oberfläche abspielt“ sowie „die visuelle Darstellung immaterieller, intelligibler oder transzendenter Vorstellungen: die Szene der Ins-Bild-Setzung.“⁴⁶ Mit der Bildgebung beschreibt Weigel also Phänomene, die den Sinnen unzugänglich sind und nimmt die Operationen und Praktiken in den Konstellationen in den Blick, die bei den Übergängen ins Sichtbare am Werk sind. Damit markiert sie jenes Problemfeld um das es auch beim ikonischen Denken nach Levinas geht. Während die Bildgebung von Weigel jedoch eine kulturwissenschaftliche Bildgeschichte an der Schnittstelle vom Unsichtbaren ins Sichtbare, von der Transzendenz in die Immanenz bezeichnet, geht es bei den Bildkonjunktionen aber darum, einer genuinen Bildlogik auf die Spur zu kommen. Beiden gemeinsam ist eine Mimesiskritik, die das Bild von der platonischen Tradition ablöst und es als autonomen ikonischen Logos fasst.

Geeignete Konjunktionspartner zu identifizieren erfordert eine Übersetzungsarbeit. Mit dieser Übersetzungsarbeit wird sowohl die levinassche Ikonizität als auch das bildwissenschaftliche Vokabular ineinander übertragen. Auf der methodischen Ebene spielt dabei auch der Widerstand gegen die propositionale Synthesis eine Rolle. Die Übersetzungsarbeit spannt das Paradox zwischen dem Prozess einer Mitteilung und einem Nicht-Mitteilbaren auf. Was sich nicht im Gesagten äußert muss sich eben durch die Konjunktion

44 Walter Benjamin, „Lehre vom Ähnlichen“, in: ders., *Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 126.

45 Vgl. ebd.

46 Weigel, *Grammatologie der Bilder*, a.a.O., S. 9, 10. Sigrid Weigel entnimmt den Spurbegriff Jacques Derrida, der wiederum den Spurbegriff Emmanuel Levinas entlehnt hat. Vgl. Derrida, *Grammatologie*, a.a.O., S. 123.

und Konstellation zeigen.⁴⁷ Bei dieser Übersetzung kann es aber nicht darum gehen, das alteritäre Denken von Levinas unter das ikonische Denken zu subsumieren – gleich so, als ob das Bild eine Stellvertreterrolle für das Andere übernehme und es damit substituiere. Bei der Auswahl der folgenden vier Konjunktionen des Bildes orientiere ich mich an dem, was bisher durch die Obliteration in den Blick gekommen ist. Die Einsichten von Dieter Mersch in seiner vorläufigen Skizze einer noch ungeschriebenen ›Logik des Zeigens‹ nehme ich als Kitt für die Übersetzungsarbeit und stelle sie quer zu den Bildkonjunktionen.⁴⁸ Dadurch möchte ich auch die jeweiligen Punkte des Zeigens neu aspektieren.

Genau wie die Bildwissenschaft lehnt Levinas den Absolutheitsanspruch der Semiotik ab, die das Bild unter das Zeichen subsumiert, und teilt das Interesse am *logos sui generis* „Jenseits der Sprache“ und damit am Nicht-Propositionalen. In der Bildwissenschaft wird dieses Spannungsfeld mit der Differenz von „Sagen und Zeigen“ diskutiert und es ist diese Abgrenzung von Zeichen und Propositionalität, die den Gegenstand der Bildwissenschaft zu einer Sache philosophischer Reflexion gemacht hat. Dieses Problemfeld fasse ich als ›Bild & Zeigen‹. Darüberhinaus ist die innere Dynamik der Obliteration durch eine Negativität geprägt. In der Konjunktion ›Bild & Negativität‹ präzisiere ich dies bildtheoretisch.⁴⁹ Gottfried Boehm hat in einigen Arbeiten die Zeit als eine Fundamentalkategorie des Bildes zu profilieren versucht.⁵⁰ Zudem steht bereits am Anfang der sich formierenden Bildwissenschaft die Frage nach einem genuinen ikonischen Wissen, die auf unterschiedliche Weise mal im Sinne einer „Bildhermeneutik“, oder einer „Epistemologie des Äs-

47 Walter Benjamin hatte herausgestellt, dass Übersetzen mit Scheitern einhergeht. Walter Benjamin, „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, in: *Gesammelte Schriften, Band II.1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 140-157; ders., „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: *Gesammelte Schriften, Band IV.1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 9-21.

48 Vgl. die zehn Punkte zur Logik des Zeigens in Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 316.

49 Vgl. Lars Nowak (Hg.), *Bild und Negativität*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2019. Der Sammelband geht auf eine Tagung vom 4. bis 6. April 2018 in Erlangen zurück. Vgl. hierzu meinen Tagungsbericht, „Von der Affirmation bildlogischer Negationen“, online unter: <https://www.zfmedienwissenschaft.de/online/tagungsbericht/von-der-affirmation-bildlogischer-negationen> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

50 Boehm, *Die Sichtbarkeit der Zeit*, a.a.O.

thetischen“ diskutiert wird.⁵¹ Die *dritte* und *vierte* Konjunktion sind also ›Bild & Zeit‹, sowie ›Bild & Wissen‹.

Diese vier Konjunktionspartner *Zeigen*, *Negativität*, *Zeit* und *Wissen* erhalten also aus den Bildwissenschaften einigen Rückhalt. Auch wenn es sich bei den Bildkonjunktionen um eine lose Reihenfolge handelt, folge ich einer gewissen Dramaturgie, die vom *Zeigen* ausgeht, die *Negativität* als unhintergehbare Element des Bildes identifiziert und die *Zeit* als die entscheidende Kategorie der Obliteration profiliert, die sich *mit* dem Medium des Bildes, *im* Dargestellten des Bildes und *durch* das Zeigen des Bildes erst zu einem *Wissen* formiert. Insgesamt hat diese Konstellation den Zweck, Levinas ikonisches Denken in die bildwissenschaftliche Debatte zu übertragen und Merkmale für eine Obliterationsästhetik herauszuarbeiten.

3.1.1 Bild & Zeigen

Das Zeigen ist kein Privileg des Bildes, sondern gehört zur Sprache genauso wie zu anderen Medien. So können etwa Verkehrs- oder Verbotsschilder klare Handlungsanweisungen geben und fotografisches Beweismaterial kann im Gerichtssaal Aussagen über einen Tathergang treffen. Bildern sind damit zahlreiche Operationen eigen, die eigentlich der Domäne der Sprache zugesprochen werden. Umgekehrt kann die Sprache eine ikonische Qualität annehmen, etwa in den Schriftzeichen einer *langue inconnue*⁵² oder in der **Typographie**. In Diagrammen verbinden sich Schrift und Bild zu Mischphänomen von Lesbarkeit, Präsenz und Flächigkeit.⁵³ Es geht hierbei nicht um „Intermedialität, das heißt der horizontalen Ordnung der Medien, ihrer wechselseitigen Thematisierung und ihrer Brechung aneinander“, ⁵⁴ als ob das eine Medium den verzerrten Spiegel des anderen bilde. Vielmehr geht es um das Paradox eines

51 Vgl. den frühen Text von Boehm, „Zu einer Hermeneutik des Bildes“, a.a.O. Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen*, a.a.O.

52 Vgl. Roland Barthes, *Im Reich der Zeichen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 17-21.

53 Vgl. hierzu etwa das Konzept der Schriftbildlichkeit Sybille Krämer, „Schriftbildlichkeit“ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, in: dies., Horst Bredekamp (Hg.), *Bild, Schrift, Zahl*, München 2003, S. 157-176. Vgl. auch dies., „Schriftbildlichkeit“, in: Günzel, Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, a.a.O., S. 354-360.

54 Engell, „Affinität, Eintrübung, Plastizität“, a.a.O., S. 185.

Chiasmus, „dass die Sprache im Modus des Sagens zeigt, während Bilder im Modus des Zeigens sagen.“⁵⁵ Es geht hier darum, das Zeigen als „eine der ganz *starken Quellen der Kultur*, als einen Logos ganz eigener Art zu begreifen und seine fundamentale Rolle im Zentrum der Bilder zu verstehen.“⁵⁶

„Zeigen“ geht auf das Lateinische ‚dico‘ zurück für ‚ich sage‘, ‚ich zeige‘ und ist mit dem alt-griechischen δεικνύναι verwandt.⁵⁷ Es geht auf die sanskritische Verbalwurzel ‚dic‘ zurück und weist dort jene drei Genera verbi auf, die in der Diskussion um das Zeigen charakteristisch geworden sind: zeigend verweisen (aktiv), etwas wird gezeigt (passiv), sich zeigen (medium). Das Aktivi-sche ‚auf etwas zeigen‘ bezeichnet einen intentionalen Vorgang. Diese Deixis als ein zeigendes Verweisen verkörpert sich paradigmatisch in der Bewegung mit dem Zeigefinger (pointing)⁵⁸, die die Zeigegeste selbst in den Vordergrund rückt (showing).⁵⁹ Aufgrund dieser körperlichen Bezogenheit der Gesten hat Gottfried Boehm dies auch die „Hintergründigkeit des Zeigens“⁶⁰ genannt. Das Zeigen geht dem Zeichen voraus, es erschöpft sich nicht allein im Anzeigen. Vielmehr ist das Zeigen durch die Verkörperung als eine „*energetische Größe*“ zu verstehen und damit als ein „hintergründige[s] Potential körperlicher Anwesenheit“, das „aus dem *deutungslosen Off* einer Körperpräsenz“ kommt und „voller Möglichkeiten steckt“.⁶¹ Das *Sichzeigen* geht über *etwas zeigen* hinaus.⁶² Hinter dem Rücken der Akteure schleicht sich ein „Überhang des Körpers“ ein, „dessen Potentialität sich auch im heftigsten Gebärden-spiel

55 Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 312. Vgl. auch die Ausführungen in Dieter Mersch, „Wort, Bild, Ton, Zahl. Modalitäten medialen Darstellens“, in: ders. (Hg.), *Die Medien der Künste*, a.a.O., S. 9-49, insbes. S. 17-18.

56 Boehm, „Die Hintergründigkeit des Zeigens“, a.a.O., S. 20 [Hervorhebungen i.O.].

57 Vgl. Langenscheidts Handwörterbuch, *Menge-Güthling. Griechisch-Deutsches und Deutsch-Griechisches Hand- und Schulwörterbuch*, Berlin: Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung 1910, S. 620.

58 Vgl. Lambert Wiesing, *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 21.

59 Diese Modi semiotisch zu trennen ist problematisch. Vgl. die Ausführungen hierzu von Uwe Wirth, „Spuren am Rande zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität“, in: Heike Gfrereis, Marcel Lepper (Hg.), *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger*, Göttingen: Wallstein Verlag 2007, S. 184.

60 Boehm, „Die Hintergründigkeit des Zeigens“, a.a.O., S. 23.

61 Ebd., S. 24 [Hervorhebungen i.O.].

62 Philipp Stoellger nennt sechs Momente des Zeigens. Vgl. ders., „Sagen und Zeigen. Komplikationen und Explikationen einer Leitdifferenz“, in: Fabian Goppelsröder, Martin Beck (Hg.), *Sichtbarkeiten 2: Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Berlin, Zürich: diaphanes 2014, S. 71-92.

nicht aufzehrt.⁶³ Insbesondere im Rahmen jüngerer Forschung zu Theorien des Performativen hat das Zeigen auch über die Bildwissenschaft hinaus Karriere gemacht und die Leibgebundenheit in den Mittelpunkt gestellt.⁶⁴ Das Zeigen der Bilder verkörpert demnach nicht nur eine Potentialität, sondern konstituiert auch Wirklichkeiten, ist handlungsanleitend und sinnstiftend.⁶⁵

Allerdings tritt die Kategorie des Zeigens dort auf Ablehnung, wo der Vorwurf erhoben wird, es handle sich um eine neue Bildmythologie oder Bildmagie im bildwissenschaftlichen Diskurs. Das Bild würde anthropomorphisiert, animistisch aufgeladen und als Handlungsträger vitalistisch vereinnahmt. So sieht etwa Lambert Wiesing „die Keimzelle der neuen Bildmythologie“ in dem „durchgängig zu beobachtenden Prinzip, anstatt von *etwas ist sichtbar* von *etwas zeigt sich* zu sprechen.“⁶⁶ In Formeln wie „Bilder zeigen sich selbst“ sieht er ein rhetorisches „Sprachspiel“⁶⁷ am Werk, bei dem solche Aussagen ein „materielles Ding zu einem mythischen Subjekt verklären.“⁶⁸ Für Wiesing handelt es sich dabei um einen „Mystic Turn“⁶⁹ und er sieht in den Aussagen „die ‚Kraft der Bilder‘, die ‚Macht der Bilder‘, das ‚Leben der Bilder‘, die ‚Faszination der Bilder‘ oder auch die ‚Lebendigkeit des Bildes‘“⁷⁰ nicht nur einen Rückfall in „vorausklärerische Dingmagie“⁷¹, sondern in seiner rhetorischen Umstellung

63 Boehm, „Die Hintergründigkeit des Zeigens“, a.a.O., S. 24.

64 Vgl. Sybille Krämer (Hg.), *Medialität und Performativität*, München: Fink 2003.

65 Vgl. Ludger Schwarte, „Einleitung: Die Kraft des Visuellen“, in: ders. (Hg.), *Bild-Performatanz*, München: Fink 2011, S. 11-31.

66 Wiesing, *Sehen lassen*, a.a.O., S. 92. Als weitere Verbündete einer Kritik an der Bildmagie nennt Wiesing Arthur C. Danto und Bazon Brock. Vgl. die Rezension von Arthur C. Danto des Buches von David Freedberg: „The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response“, in: *The Art Bulletin* 72 (1990), S. 341-342. Bazon Brock, „Kitsch als Objektmagie“, in: ders., *Der Barbar als Kulturheld, Gesammelte Schriften 1991-2002*, Köln: 2002, S. 578-581.

67 Wiesing, *Sehen lassen*, a.a.O., S. 92.

68 Ebd., S. 79f.

69 Ebd., S. 81. Der Begriff ist einer Buchkritik des Architektur- und Kunstkritikers Hanno Rauterberg an Horst Bredekamps *Theorie des Bildakts* entlehnt. Hanno Rauterberg, „Sieh nur, ich lebe!“, in: *Die Zeit*, Nr. 50 (2010), S. 53.

70 Wiesing, *Sehen lassen*, a.a.O., S. 88. Diese Formulierungen entlehnt er Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, a.a.O., S. 236. Bernhard Waldenfels, „Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder“, in: Gottfried Boehm, Birgit Mersmann, Christian Spiels (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München: Fink 2008, S. 47-64, insbes. S. 48. W.J.T. Mitchell, *Das Leben der Bilder: Eine Theorie der visuellen Kultur*, München: C.H. Beck 2017; Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, a.a.O.

71 Wiesing, *Sehen lassen*, a.a.O., S. 83.

vom Sichtbaren auf das Zeigen einen „Werbetextjargon“⁷², der eine Nichtsagbarkeit postuliere, die Wiesing „als ein Indiz für mangelnde Wissenschaftlichkeit“⁷³ hält. Die Arbeit des Bildwissenschaftlers sei so zu einer „theologischen Hermeneutik [verkommen], denn er vollzieht mit seinem nachgängigen Verstehen nur das immer schon vom Bild Verstandene nach.“⁷⁴ Dadurch, dass das Bild vermenschlicht, beseelt und zu einem aktiv handelnden Akteur verklärt werde, trete, so die weitere Kritik, die eigentliche Bedeutung des Zeigens in den Hintergrund. Das Zeigen habe nämlich stattdessen eine, und nur eine Gültigkeit: „Ein Bild zeigt dann, und zwar genau dann, wenn es von Menschen nach Regeln zum Zeigen verwendet wird [...]“⁷⁵ Bildliches Zeigen trifft also in diesem Sinne nur dann zu, wenn Menschen mit dem Bild etwas zeigen.

Bei dieser Kritik handelt es sich um ein Scheinargument. Lambert Wiesing legt mit seinem *Red Herring* eine falsche Fährte, und lenkt damit ab von einem viel grundlegenden Problem als der vorgegebenen Opposition einer vermeintlich klar und deutlich konturierten instrumentellen Bildpraxis gegenüber einer nebulösen Bildmagie. Mit seiner Kritik lenkt er nämlich von der viel interessanteren Frage ab, ob mit der Bildmagie nicht ein Hinweis auf eine Bilddepistemologie gegeben ist, bei der die Bildmagie konstitutiv für das Bild genommen wird. Dabei wäre die Identifikation einer Bildmagie kein Rückfall in einen unwissenschaftlichen Jargon. Im Gegenteil wäre damit ein anderes Verständnis und ein neuer Zugang zum Bild gewonnen, der nicht nur eine Konversion in der phänomenologischen Technik bedeutet,⁷⁶ sondern auch eine andere Bildpraxis. Das zentrale Argument gegen eine instrumentelle Bildpraxis liegt nämlich in einem anderen Verständnis von Phänomenologie, als deren Grundlage nicht mehr die Intentionalität (ein auf ein Objekt gerichteter Akt), sondern die passive Synthesis gilt (eine irreduzible Passivität, die in Verbindung mit den Impressionen und der Aisthesis steht). Im Zentrum einer Bildmagie steht also die „Umkehrung der Intentionalität“⁷⁷, was Levinas *désintéressement*, Jenseits des Seins, *epekeina tês ousias*, Passivität, Eksta-

72 Ebd., S. 97.

73 Ebd., S. 103.

74 Ebd.

75 Ebd., S. 105.

76 Vgl. auch zur phänomenologischen Methodik von Levinas, „Überlegungen zur phänomenologischen ‚Technik‘“, in: ders., *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München: Alber ⁶2012, S. 85.

77 Levinas, „Die Bedeutung und der Sinn“, a.a.O., S. 44.

se oder Unendlichkeit nennt und damit Modi einer Beziehung zum Anderen bezeichnet. Das Zeigen ist damit nicht als instrumentelles Privileg des Menschen zu verstehen, sondern als Modus Umkehr der Intentionalität. Bildmagie meint gerade nicht, dem Bild eine subjektivistische Handlungsmacht zu unterstellen, sondern ›Bild & passive Synthesis‹ in Konjunktion zu denken.

In einem Kommentar zur Kritik der Bildmagie hat auch Markus Rautzenberg darauf aufmerksam gemacht, dass die Bildmagie bisher unzureichend bestimmt ist.⁷⁸ Für Rautzenberg ist die Bildmagie eine Bildpraxis und ein epistemologisches Problem. Er identifiziert drei Merkmale: *Erstens* ist sie keine mimetische, sondern eine generische Praxis.⁷⁹ *Zweitens* bezeichnet sie eine Art Gefahrenabwehr durch Bannung, was Rautzenberg als *containment* bezeichnet oder mit Agamben als „kairologische Sättigung“.⁸⁰ In Bildern, die hier von Interesse sind, hat sich Zeit derart angesammelt, dass das Bild sich blitzhaft zu entladen droht. Und genau dieses Nachleben der Bilder muss gebannt werden. *Drittens* geht es bei der magischen Bildpraxis um „das Verstecken, Begraben, Außer-Sicht-Bringen des bildlichen Gegenstandes“⁸¹, um Praktiken der Nicht-Sichtbarmachung, die einer Pseudologie, einer Logik der Täuschung folgen.⁸² Bei der Bildmagie gehe es um eine Verwicklung in Ereignisse, die wie in einer „Energiekonserve“⁸³ gebannt sind, deren Zeit aber noch nicht gekommen sei.⁸⁴ Das Feld des Zeigens erhält mit der Bildmagie also einen weiteren Rückhalt im Hinblick auf nicht-mimetische Bildpraktiken. Es rückt eine zeitliche Dimension des Bildes in den Blick, die hier als Aufladen und Entladen beschrieben wird und in eine Bildpraxis eingelassen ist, die etwas aufruft, was zugleich auch gebannt wird und einer Pseudologie folgt.

78 Vgl. Markus Rautzenberg, „Transformatio energetica“, in: Fabian Goppelsröder, Martin Beck (Hg.), *Sichtbarkeiten 2: Präsentifizieren: Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Berlin, Zürich: diaphanes 2014, S. 111–130.

79 Ebd., S. 127.

80 Ebd., S. 123. Vgl. auch Giorgio Agamben, *Nymphae*, Berlin: merve 2005, S. 9.

81 Rautzenberg, „Transformatio energetica“, a.a.O., S. 128.

82 Rautzenberg führt die Fabel des Dichters Phaedrus in dessen *Liber Fabularum* an, worin es um zwei aus Lehm geformte Skulpturen geht, Aletheia und Pseudologos, denen Prometheus Leben einhaucht. Ebd., S. 11f.

83 Diesen Begriff entlehnt Rautzenberg Aby Warburg. Ebd., S. 117. Vgl. den Text 19 „Mnemosyne I. Aufzeichnungen (1927–1929)“ in: Aby Warburg, *Werke in einem Band auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 640.

84 Mit dem dialektischen Bild bei Walter Benjamin deutet Rautzenberg die geschichtsphilosophische Dimension nur an. Darauf gehe ich in 3.1.3 Bild & Zeit noch genauer ein, S. 215. Vgl. Rautzenberg, „Transformatio energetica“, a.a.O., insbes. S. 129f.

Bevor ich diese Einsichten zur Bildmagie für die Analyse weiterverfolge, möchte ich Überlegungen von Dieter Mersch zur Logik des Zeigens aufgreifen. Dieter Mersch differenziert das Zeigen zu zehn Punkten aus und orientiert sich dabei an Theorien des Performativen, wobei er das Bild als paradigmatischen Fall heranzieht.⁸⁵ Ich hebe hier die ersten drei Punkte hervor. Es handelt sich dabei *erstens*, um ein Erscheinenlassen und Sichtbarmachen, *zweitens* um den performativen Vollzug des Zeigens, sowie *drittens* seiner autoperformativen Selbstsetzung.⁸⁶

Mit dem *ersten* Merkmal eines Erscheinenlassens und einer Wahrnehmbarkeit des Zeigens geht es um die zeigende Geste selbst, die sichtbar ist. Was sich zeigt, ist zu allererst sichtbar. Diese Sichtbarkeit ihrerseits wiederum wahrnehmbar zu machen ist Sache einer Materialität, die auf sich aufmerksam macht. Wenn Dieter Mersch hier von einer „Gedächtnisschrift der Materialien“⁸⁷ schreibt, oder vom Zeugen, der sich zeigt, indem er spricht,⁸⁸ dann geht es dabei um eine Körperlichkeit, die unwillkürlich auf sich aufmerksam macht. Witterungsbedingte Patina auf abgenutzten Oberflächen oder Tintenfraß in Akten macht auf die Materialität der Dinge aufmerksam. Mitunter beziehen Objekte aber auch ihre ästhetische Qualität aus einer würdevollen Alterung, wie etwa in der Architektur.⁸⁹ Andere Bilder zeigen ihren eigenen materiellen Zerfall und stellen so ihre Sichtbarkeit als immer schon prekäre aus. Der Film *Decasia* von Bill Morrison (USA, 2002) etwa ist komponiert aus Found-Footage Filmmaterial, das das Zelluloid in seinem Zerfallszustand durch Aussilberungen, Nitrozersetzung, Risse oder Kratzer zeigt (Abb. 39).⁹⁰ Durch die prekäre

85 Vgl. Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 316-318. Zeigen liegt quer zu den Basismedien, vgl. Mersch, „Wort, Bild, Ton, Zahl“, a.a.O.

86 Vgl. Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 316.

87 Dieter Mersch, „Politik des Erinnerns und die Geste des Zeigens“, in: Karen van den Berg, Hans-Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Politik des Zeigens*, München: Fink 2010, S. 120.

88 Vgl. die etwas variierte Version der zehn Punkte des Zeigens in Dieter Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 316.

89 Beispiele hierfür lassen sich etwa finden in der Architektur von Tadao Ando, Peter Zumthor und David Chipperfield. In der japanischen Kultur bezeichnet „Wabisabi“ eine Schönheit des Inperfekten, das die Sichtbarkeit des Abgenutzten, Verbrauchten und vom Zahn der Zeit gezeichneten Materials zur ästhetischen Kategorie erhebt. Vgl. Horst Hammitzsch, „Zu den Begriffen *wabi* und *sabi* im Rahmen der japanischen Künste“, in: *Nachrichten der Ostasiatischen Gesellschaft*, Nr. 85/86 (1959), S. 36-49.

90 Bernd Herzogenrath (Hg.), *The Films of Bill Morrison. Aesthetics of the Archive*, Amsterdam: AUP 2017.



Abb. 39: Filmstill, *Decasia*, R.: Bill Morrison, USA 2002. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Materialität, die sich hier in Störungen, Abnutzungen und Zerfallsprozessen zeigt, stellt sich das Zeigen überhaupt erst ein.

Wie steht diese sich zeigende Materialität in Verbindung mit dem ikonischen Denken bei Levinas? Die vier Elemente des ikonischen Denkens von Levinas sind die affizierende Kraft des Bildes, eine ursprüngliche und sich selbst verschattende Differenz, die Gefahr einer Stillstellung des Bildes, aber auch seine Dynamisierung und bildexegetische Auslegung. Eingelassen sind diese vier Merkmale in jene Alternanz des ikonischen Denkens zwischen Treue zum Nicht-Sichtbaren und der Hingabe an den Ästhetizismus. Koppelt man diese alternierende Zeitlichkeit an die Materialität, dann ist meine These hier, dass sich das Gebot, nicht zu vergessen, in den Abnutzungsspuren zeigt. Dann nämlich zeigt sich in der Materialität des Bildes ein Vergessen. Damit greift die Auffassung einer „natürlichen Obliteration“⁹¹ von Armengaud als Zerfallsprozess zu kurz. Denn es geht dabei nicht nur um das Sichzeigen einer Materialität, sondern um einen Appell, der von irgendwo herkommt, „ohne daß

91 Armengaud, *L'art d'oblitération*, a.a.O., S. 85.

man wüßte woher [...].⁹² Das, was Boehm die Hintergründigkeit des Zeigens nennt, hat Appellwirkung. Die Patina zeigt eine hintergründige Unauslöschlichkeit (*indélibilité*⁹³), von der ein Appell ausgeht.

In seinem zweiten Punkt zur Logik des Zeigens hebt Mersch die performative Dimension hervor als ein „Sehenlassen, dem das Moment einer Passivität innewohnt.“⁹⁴ Dieses passive Sehenlassen meint, dass sich etwas in einer Materialität entäußert, von dem es zugleich imprägniert ist. Der Akt der Setzung ist bei Levinas an die Manifestation gekoppelt und in der Exteriorität exponiert.⁹⁵ Die performative Dimension des Zeigens lässt sich demnach beschreiben als ein obliterierendes Entäußern. Wo immer sich etwas zeigt, ist es *durch* die und *in* der Exteriorität verschattet.⁹⁶ Es gibt in diesem Sinne kein reines, immunitäres Zeigen, sondern nur unreines, kontaminiertes Zeigen.⁹⁷ Unter der Perspektive der Bildmagie wird dieses kontaminierte Zeigen verständlich als etwas Zeitliches, das sich entlädt und gleichzeitig etwas bannt.

Wenn dem Zeigen zudem ein auto-performatives Moment eigen ist, wie Mersch im dritten Punkt seiner Logik des Zeigens ausführt, dann verweist das Zeigen tautologisch auf sich selbst.⁹⁸ Dieses reflexive Moment, das auf das „sich“ des Sichzeigens insistiert, ist nicht neutral, sondern, so die These, das Semelfaktive: jemand ist einst vorübergegangen. Die Formel „was sich zeigt“ appelliert demnach an die Erinnerung an jemanden, der einst vorübergegangen

92 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 329; vgl. auch Levinas, „Die Spur des Anderen“, in: ders., *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München: Alber 62012, insbes. S. 230-235.

93 Levinas, „Die Spur des Anderen“, a.a.O., S. 232.

94 Vgl. Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 316 [Hervorhebung i.O.].

95 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 39 [Kursivschrift i.O.].

96 Hierin besteht auch der Unterschied zu einer Phänomenologie des Bildes wie sie etwa Eugen Fink formuliert hat, und in deren Tradition auch Lambert Wiesing steht, wenn zwischen Bildobjekt und Bildträger unterschieden wird und es um eine Art „Fensterhaftigkeit“ des Bildes auf das Wirkliche geht, wobei die Affektdimension nicht in den Blick kommt. Es ist auch eine Art, das Bild phänomenologisch auf eine Weise zu bannen, die es unschädlich macht, denn was im Bild für unwirklich gehalten wird, kann nicht gefährlich werden und stören. Fink, „Vergegenwärtigung und Bild“, a.a.O.

97 Martin Heidegger hat im §7 von *Sein und Zeit* auf die Beziehung des Zeigens zum Nicht-Zeigen aufmerksam gemacht. Im Unterschied zu Heidegger geht es Levinas aber nicht um Veräußerlichung, sondern um eine existenzielle Dimension. Vgl. Heidegger, *Sein und Zeit*, a.a.O., insbes. S. 28-31.

98 Vgl. Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 316.

gen ist. Während das „sich“ bei Levinas eine existenzielle Dimension hat, wird es im Kontext der Bilder als eine angestaute Kraft (*energeia*) identifizierbar.

Koppelt man diese Zeitlichkeit und existenzielle Dimension des Zeigens an die Bildmagie, wo es um Bilder geht, die sich entladen und etwas einbrechen oder wie die Begegnung mit einem anderen eine irritierende Wirkung haben, dann artikulieren die Bilder eine Richtungsumkehr der Intentionalität. Wenn Levinas Bilder als „mitreißend“⁹⁹ beschreibt, dann spielt er genau auf dieses „energetische Potential eines affektiven Bildwerks“¹⁰⁰ an, das nicht einfach bloß als Magie abgetan werden kann. Vielmehr artikuliert sich *in, mit und durch* Bilder etwas über die Funktionsweise zwischenmenschlicher Dynamik. Ähnlich wie mit Roland Barthes Konzept des *punctums*,¹⁰¹ ähnlich auch dem Aura-Begriff von Walter Benjamin geht die Wirkung vom Bild aus und nicht allein vom Blick der Betrachter:in. Während das *punctum* auf eine Richtungsumkehr, die vom Bild ausgeht, aufmerksam macht, adressiert der Aura-Begriff von Benjamin etwas, das einen in Bann nimmt.¹⁰² In Anlehnung an die Formel *Was wir sehen blickt uns an*¹⁰³ von Georges Didi-Huberman geht es darin um eine asymmetrische Beziehung. Das Sichzeigen des Bildes geht mit einer Konversion einher, die das Angeblicktwerden appellhaft artikuliert. Nicht alle Bilder spielen diese in ihnen angelegte Kraft aus. Mit dem ikonischen Denken von Levinas wird eine Bildkonversion vollzogen, die ein ethisches Moment erkennbar werden lässt: Mit dem Zeigen wird im Bild die Erinnerung an eine genuine Sozialität eingesetzt und damit das Bild an eine Beziehung zum Anderen rückgebunden. Im Zeigen spielt sich also jene Dynamik ab, die Levinas Zeit seines Lebens in der zwischenmenschlichen Beziehung durch eine andere Weise Phänomenologie zu betreiben, zu beschreiben suchte. Das Zeigen bedeutet einen ethischen Appell an die Erinnerung an *jemanden*, wodurch das

99 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 110.

100 Gottfried Boehm, „Die Kraft der Bilder. Die Kunst von ›Geisteskranken‹ und der Bilddiskurs“, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen*, a.a.O., S. 234.

101 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 33-37, S. 105-108.

102 „Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Dinge habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.“ Walter Benjamin, „Das Passagen-Werk“, in: ders., *Gesammelte Schriften, Band V*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 560. Vgl. hierzu auch Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 49f.

103 Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, München: Fink 1999.

Bild eine Wirkung entfaltet, als ob es zurückblicke. Die bisherige Diskussion um die Frage, ob Bilder ein Antlitz haben, ging vom Antlitz aus. Nun aber geht es um das Zeigen und seiner Exegese.

Bildmagie als konstitutiv für das Zeigen zu nehmen, heißt des Weiteren, seine Logik pseudologisch zu fassen: d.h. das Täuschende, Lügende und Vertuschende ist konstitutiv für das Bild selbst. Allerdings wird damit das Bild nicht wie bei Platon als Simulacrum abgetan, sondern in dieser obliterierenden Qualität affirmiert. Meine These ist nun, dass in der Engführung dieser Konstellation, einerseits die Bildmagie obliterat strukturiert ist und umgekehrt die Obliteration pseudologisch zu begreifen ist. Das heißt, die Obliteration ist nicht eine Zwangsstörung zur Lügensucht, sondern sie kann weder etwas als *wahr* zeigen noch *nicht* zeigen. Es geht aber gerade nicht um anthropomorphisierende Pareidolien, optische Täuschungen, Kipp- und Vexierbilder. Solche optischen Täuschungen zeigen zwar ein Vermögen des Bildes zur Illusion, artikulieren darin aber vor allem eine Psychologie des Sehens und nicht jenes unreine Zeigen, um das es mir hier geht.

Die Medienkünstlerin Susan Schuppli beispielsweise spricht von „dirty pictures“ in einem sehr materiellen Sinne, wenn sie kontaminierte Landschaften als fotosensitive Areale bezeichnet, die die Veränderungen registrieren, die durch die menschliche Industrialisierung verursacht worden sind, und aufzeichnen.¹⁰⁴ Akzeptiert man die Handlungsfähigkeit der Natur als Aufzeichnungsapparat menschlicher Spuren, so zeigen diese Bilder ein unreines Zeigen. Sowohl das Konzept des unreinen Zeigens, als auch die „dirty pictures“ wären dann gerade keine Bildmagie, sondern eine Form der Rationalitätskritik. In der Einleitung zu seinem zweiten Hauptwerk *Jenseits des Seins* beschreibt Levinas die Kontamination am Beispiel der sprachlichen Aneignung Gottes durch den Menschen: „Doch *einen nicht durch das Sein kontaminierten Gott zu vernehmen*, ist eine ebenso wichtige und ebenso prekäre menschliche Möglichkeit wie die, *das Sein dem Vergessen zu entreißen* [...]“¹⁰⁵ Die Sprache wird kontaminiert beim Versuch, Gott oder das Sein zu artikulieren. Genau

104 „[...] nature is fully capable of documenting its own damaged condition and thus representing itself aesthetically [...]“ Susan Schuppli, *Earth Evidence*, online unter: <https://susanschuppli.com/EARTH-EVIDENCE> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023]. Vgl. Susan Schuppli, „Dirty Pictures“, in: *Living Earth. Field Notes from the Dark Ecology Project 2014–2016*, Amsterdam: Sonic Acts Press 2016, S. 189–209.

105 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 19 [Hervorhebungen i.O., Übersetzung modifiziert].

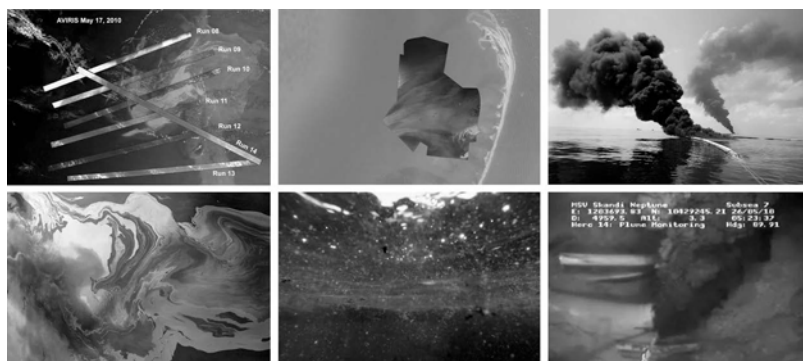


Abb. 40: Susan Schuppli, *Dirty Pictures*, 2018. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.



Abb. 41: Ursula Schulz-Dorburg, *Opytnoe Pole*, 2012, Silbergelatineabzüge auf Barytpapier, 35 x 35 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main. Mit freundlicher Genehmigung der artothek Bildagentur der Museen.

diese Einschreibung hat Levinas mit dem Spurbegriff zu bezeichnen versucht. Es handelt sich bei den Fotografien also nicht bloß um *kontaminierte Bilder* weil sie verunreinigte Natur zeigen, sondern weil darin explizit wird, was als Unreines im Sichtbaren angelegt ist, und was als menschliche Spuren gelten kann (Abb. 40).

Dass Bilder von kontaminierten Landschaften auch die Wirkung von Reinheit haben können, wird in Ursula Schulz-Dornburgs Bildserie „Opytnoe Pole, Kazakhstan“ von 2012 deutlich. Darin porträtiert sie ein Atomtestgebiet, auf dem die Sowjetunion zwischen 1949 und 1990 über 700 Tests durchführte, und zeigt es als eine monotone, geleerte Landschaft, in dessen Mitte ruinoöse Militärbauten wie solitäre Stelen von den Übungen zeugen (Abb. 41).

Dass Landschaften, kontaminiert oder nicht, immer vom Sichtbaren imprägniert sind und als Bilder wiederum zum juristischen Gegenstand mit befristetem Nutzungsrecht werden können, reflektiert das britische Künstlerduo Dornford & Cross in ihrer Bildserie *A Month in The Country* von 2003/4 (Abb. 42). Basierend auf repräsentativen Bildern britischer Landschaften aus einer Datenbank für kommerziell nutzbare Fotografien, erwarben sie das Nutzungsrecht für einen Monat und überstrichen nach Ablauf der Frist die Bilder mit weißer Farbe. Der Titel *A Month in The Country* nimmt Bezug auf ein Buch, das die traumatischen Erlebnisse eines Veteranen des Ersten Weltkrieges behandelt, der im britischen Hinterland Wandmalereien einer mittelalterlichen Kirche rekonstruierte, welche im Zuge der Reformation geweißt wurden.¹⁰⁶ Das Zeigen bekommt hier zum einen eine juristische Dimension zum anderen den Charakter einer Negation im Zuge religiöser Reformation. Die Obliteration adressiert hier also gleich mehrere Aspekte historischer Wirklichkeiten der Vergangenheit, Gegenwart und künftiger Nutzungsmöglichkeit.

Ganz buchstäblich kontaminiert ist das Material selbst, aus dem das Research Design Studio *Unknown Fields Division* in Zusammenarbeit mit dem Keramikünstler Kevin Callaghan drei Ming-Vasen geformt hat, deren Material dem radioaktivem Schlamm einer Industrieanlage in China entnommen ist, das als Abfallprodukt der Gewinnung Seltener Erden in die Natur entlassen wurde (Abb. 43).¹⁰⁷ Die Größe der Vasen entspricht der Menge an Abfall

106 Vgl. <http://www.cornfordandcross.com/projects/2003/month/index.html> [zuletzt aufgerufen am 02.09.2020]. Die Webseite ist mittlerweile nicht mehr abrufbar. Die Werkbeschreibung wurde dem Verfasser vom Künstlerduo zugeschickt.

107 Vgl. die Dokumentation hierzu von Toby Smith, online unter: <https://www.tobysmith.com/project/rare-earthenware-2/> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].



Abb. 42: Cornford & Cross, *A Month in the Country*, 2003, Tünche auf Glas über lizenzpflichtiger, kommerzieller Stockfotografie. Mit freundlicher Genehmigung der Künstler.



Abb. 43: Unknown Fields Division/Kevin Callaghan, 3 Vasen, 2014–15, schwarzes Gestein und radioaktive Abfälle. Mit freundlicher Genehmigung von © Toby Smith / Unknown Fields.

für die Gewinnung von Seltenen Erden für ein Smartphone, ein Notebook und die Batterie eines Elektroautos.

Das kontaminierte Zeigen richtet sich damit gegen einen „Reinheitsdiskurs der Moderne“¹⁰⁸ und einer Ästhetikvorstellung reiner Sichtbarkeit, wie sie etwa Clement Greenberg formulierte.¹⁰⁹ Stattdessen steht das kontaminierte Zeigen dem *Oxidation Painting* (1978) und *Piss Paintings* (1978) von Andy Warhol, der Abject Art und der skatologischen Kunst des Ekels näher, gerade weil diese im unreinen Zeigen zugleich auch den Sinn- und Moralgehalt verletzen.¹¹⁰

3.1.2 Bild & Negativität

Damit durch die Konjunktion von Bild & Negativität die innere Dynamik der Obliteration besser verstanden werden kann, bedarf es einer Ausweitung der Perspektive auf Theorien der Negation. Um was für eine Negativität handelt es sich bei Levinas und insbesondere im Hinblick auf sein ikonisches Denken? Und was sind ikonische Momente der Negativität?

Emil Angehrn konstatiert in seinen Grundzügen negativistischen Denkens¹¹¹ eine wichtige Unterscheidung zwischen „theoretischer und praktischer Negativität“ und unterscheidet das „Nichtseiende“ und das „Nichtseinsollende“.¹¹² Während die eine Haltung von Sein und Nicht-Sein eine Aussage bestreitet („Das stimmt so nicht!“), bringt die Haltung von Sollen und Nicht-Sollen eine Präferenz zum Ausdruck („Das will ich nicht, das finde ich nicht gut!“). Während sich die theoretische Negativität auf eine objektivierte

108 Fabienne Liptay, „Un/reine Sichtbarkeit oder: Wer hat Angst vor Kot, Blut, Urin?“, in: *montage a/v*, Nr. 20/02/2011, S. 129.

109 Vgl. Clement Greenberg, „Modernistische Malerei“, in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 265-278.

110 Vgl. Whitney Museum of American Art, *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*, New York: Whitney Museum of American Art 1993.

111 Emil Angehrn, „Dispositive des Negativen. Grundzüge negativistischen Denkens“, in: ders., Joachim Küchenhoff (Hg.), *Die Arbeit des Negativen: Negativität als philosophisch-psychoanalytisches Problem*, Weilerswist: Velbrück 2014, S. 13-36.

112 Vgl. ebd., S. 13, 14. Angehrn entlehnt diese beiden negativistischen Modi Michael Theunissen, „Negativität bei Adorno“, in: Ludwig von Friedeburg, Jürgen Habermas (Hg.), *Adorno Konferenz 1983*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, S. 42.

Sachlage bezieht, ist die praktische Negativität an einer moralisch-ethischen Entscheidung orientiert. Für Angehrn ist die These forschungsleitend, dass „die theoretische Verneinung ihrerseits in gewisser Weise in der praktischen Zurückweisung gründet.“¹¹³ Dies führt ihn zu einem der Ursprungsmomente des Denkens, wenn es hierbei um „die Trennung des Kognitiven vom Affektiven und die Genese des Denkens“¹¹⁴ geht. Denn dem Ganzen liegt „die ursprüngliche Angst“¹¹⁵ zugrunde, wie der „Übergang vom unbestimmt-formlosen Abgrund zum geordneten Kosmos überwunden“ werden kann. Was hier negiert, also zurückgewiesen wird, ist die Negation selbst, nämlich das „Sich-verlieren der Grenzen, letztlich die Kontamination des Seienden durch Zonen und Mächte des Nichtseins.“ Es geht darin um die Abwehr einer „Uranst vor Seinsverlust und vor den Mächten der Auflösung.“ Hier zeigt sich für Angehrn „ein lebensweltlich-praktisches Fundament, dessen innersten Antrieb die Abwehr einer Bedrohung bildet.“ Für Angehrn ist hier entscheidend, dass die „Fundierung der theoretischen Verneinung in einer praktischen Abwehr“¹¹⁶ liegt. Genau an dieser Stelle verweist Angehrn auf Levinas und das sinnlose Leiden, auf das ich im Kapitel zum Ende der Theodizee aufmerksam gemacht habe.¹¹⁷ Angehrn benennt mit dem Übel im sinnlosen Leiden ein wesentliches Moment nicht nur des negativistischen Denkens von Levinas, sondern auch eines nachmetaphysischen Denkens, „dessen Impuls und Horizont die Auseinandersetzung mit dem Nichtseinsollenden bildet.“¹¹⁸ Damit verortet Angehrn das negativistische Denken von Levinas im Unbegreiflichen und in der Verwundbarkeit, die sich in den „indiskreten Schreien gequälter Menschen“¹¹⁹ artikuliert. Das Sinnlose des Leidens, ist nämlich ein „Zuviel“¹²⁰, als dass es in einer Sinndimension erfasst werden könnte. Das Leiden sperrt sich nicht

113 Vgl. Angehrn, „Dispositive des Negativen“, a.a.O., S. 15.

114 Emil Angehrn argumentiert mit Freud für den psychischen Vorgang des Verdrängens und mit der Parmenides-Interpretation des Religionsphilosophen und Mitgründers der Freien Universität Berlin Klaus Heinrich. Vgl. ebd., S. 15.

115 Dieses und alle Folgezitate ebd., S. 16f.

116 Angehrn, „Dispositive des Negativen“, a.a.O., S. 17.

117 Angehrn kommt im Laufe seiner Untersuchung noch ein zweites Mal darauf zu sprechen, wenn er im Kontext des praktischen Negativismus vom Nichtseinsollenden des *malum metaphysicum* (der Unvollkommenheit des Endlichen) und des *malum morale* (des Bösen und des Leidens) schreibt. Vgl. ebd., S. 28-30.

118 Angehrn, „Dispositive des Negativen“, a.a.O., S. 14.

119 Vgl. Emmanuel Levinas, „Der Struthof-Prozeß“, in: ders., *Schwierige Freiheit. Versuche über das Judentum*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017, S. 114.

120 Levinas, „Das sinnlose Leiden“, a.a.O., S. 117.

nur der Synthese, sondern ist auch etwas „was die Ordnung stört, und dieses Stören selbst.“¹²¹ Negativität bei Levinas bezeichnet also nicht den radikalen Entzug des Anderen, sondern vielmehr einen darin waltenden exzessiv-starken Affekt – wie ein Schock, der durch Mark und Bein geht, und der sich im Leiden verkörpert. Dieses sinnlose Leiden ist für Angehrn das Fundament eines negativistischen Denkens bei Levinas, das Angehrn auch mit dem Absurden in Verbindung bringt.¹²²

Damit steht die hier identifizierte Negativität in krasser Opposition etwa zu Modi der Negation in der analytischen Philosophie, wo das Negative zwar als konstitutives Moment von Sprache und Erkenntnis anerkannt wird, aber lediglich im Modus von propositionaler Bejahung und Verneinung. Entsprechend spiegel-symmetrisch wird die Affirmation in Opposition zur Negation verortet. Im Gegensatz dazu ist hier gerade die asymmetrische Verschränkung von Negation und Affirmation entscheidend, bei der beispielsweise negierend affirmiert wird.

Mit Angehrn kommen zwei weitere Charakteristiken negativistischen Denkens bei Levinas in den Blick. Mit der negativen Hermeneutik macht Angehrn auf eine Tradition im abendländischen Denken aufmerksam, die auf die „immanente Begrenztheit“¹²³ der Vernunft reflektiert. Es sind dabei gerade jene Gegenstände wie etwa reine Materialitäten, das Transzendente und das Irrationale, die sich dem Erkennen widersetzen und somit unbestimmt sind. Es sind also nicht allein skeptische oder dialektische Konzepte, die das propositionale Verstehen herausfordern, es ist die Wirklichkeit selbst in ihrer „Unbestimmtheit und Diffusität“.¹²⁴ Angehrn versteht unter Negation etwas begrenzendes, indem sie beispielsweise durch propositionale Operationen Setzungen vornimmt, die dem begrifflich-verstandesmäßigen Denken zugänglich gemacht werden. Die Negativität hingegen sei radikal unvollständig, unbegrenzt und unbestimmt.¹²⁵ Das Unbestimmte bezeichnet dann eine unrealisierte Potentialität, wie in Latenz oder in einer Art Sättigung. Sie verweist darin auf einen außersemiotischen Spielraum der *différance*¹²⁶ und auf

121 Ebd., S. 117.

122 Ebd., S. 118.

123 Vgl. Angehrn, „Dispositive des Negativen“, a.a.O., S. 20.

124 Vgl. ebd., S. 21.

125 Vgl. den aristotelischen Begriff des Apeiron bei Paolo Zellini, *Eine kurze Geschichte der Unendlichkeit*, München: Beck 2010, S. 9f.

126 Vgl. Jacques Derrida, *Limited Inc.*, Wien: Passagen 2001, insbes. S. 229.

ein Problem der Propositionalität.¹²⁷ Damit wird eine weitreichende sprachphilosophische Prämisse aus den Angeln gehoben, die seit Parmenides das westliche Denken prägte. Anstelle zu behaupten, dass all das, was nicht mit Bestimmtheit gesagt werden könne, nicht sein könne, geht es hier mit Levinas vielmehr darum, Negativität nicht als Nichts im absoluten Sinne zu verstehen, sondern als eine „Unbestimmtheit des Seienden“, das durch ein indefinites „Ineinanderübergehen“ charakterisiert ist.¹²⁸

Es geht Levinas nun aber gerade nicht darum, wie in der negativen Metaphysik dies durch negative Absetzungen zum Ausdruck zu bringen, sondern um eine von diesem Unbestimmten imprägnierte Sprache. Eine Sprache aber, die die Positivität und Affirmation nicht scheut, ohne zugleich in Identität, Ganzheit und Bestimmtheit zu entgleiten. Auch Levinas entlehnt der negativen Metaphysik die Strategie der Umwege, der Konstellation und – wie seinen beiden Hauptwerken zu entnehmen ist – Konjunktionen und schreibt wenn nicht in Fragmenten und Narrationen, so doch in wiederholten Anläufen, unermüdlichen Annäherungen durch verschiedene signifikante Konstellationen auch anlässlich von Ereignissen des politischen Alltags.¹²⁹

Mit Angehrn wird hier deutlich, dass das negativistische Denken von Levinas auf Seiten des praktischen Negativismus des „Nichtseinsollenden“¹³⁰ angesiedelt ist. Meine These ist, dass dieses negativistische Denken von Levinas einem Vitalismus nahesteht, der an der Lektüre Hegels geschult ist, aber eine entscheidende Korrektur vornimmt. Die doppelte Negation, die Negation der Negation, des dialektischen Modells von Hegel reicht nämlich nach Levinas

127 Vgl. Gerhard Gamm, *Flucht aus der Kategorie. Die Positivierung des Unbestimmten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, insbes. S. 129–151.

128 Wolfgang Nikolaus Krewani, „Zum Zeitbegriff in der Philosophie von Emmanuel Levinas“, in: *Phänomenologische Forschungen: Studien zum Zeitproblem in der Philosophie des 20. Jahrhunderts* 13 (1982), S. 107–127, hier S. 111.

129 Man denke etwa an seine literarisch-essayistischen Äußerungen zur Alltagspolitik. Anlässlich des Struthof-Prozess gegen Ärzte, die im KZ-Struthof medizinische Experimente an Insassen ausübten, erinnert er zwar auch an die Bestialität der Ereignisse, und an die „indiskreten Schreie gequälter Menschen“, bezieht sich aber vor allem auf seine frühe Reflexion zur Philosophie des Hitlerismus und nimmt dies zum Anlass den Heroismus anzuklagen, der diese Taten erst ermöglichte. Vgl. Levinas, „Der Struthof-Prozess“, a.a.O., S. 114. Im Nachlass befinden sich zudem ein Romanfragment, Gedichte, Aphorismen und philosophische Notizen. Vgl. Emmanuel Levinas, *Eros, littérature et Philosophie. Essays romanesques et poétiques, notes philosophiques sur le thème d'éros*, Paris: Éditions Grasset & Fasquelle 2013.

130 Vgl. Angehrn, „Dispositive des Negativen“, a.a.O., S. 28–30.

nicht aus, um das Ich von sich loszureißen. Auch wenn Hegel über das spinozistische Negationsprinzip der „omnis determinatio est negatio“¹³¹ hinausgeht, indem er nicht mehr von einer bestimmten Negation ausgeht, sondern die Negation selbst affirmiert, entspricht er damit der mittelalterlichen „duplicata negatio efficit affirmationem“¹³² (doppelte Negation bewirkt Affirmation), um es aber auf die Negation als Selbstnegation des Bestimmten umzuwenden. Auch wenn mit dem dialektischen Begriff der Aufhebung eine höhere Affirmation erreicht werde, so steht in der levinasschen Lesart von Hegel ja gerade nicht die Ablösung vom Subjekt im Zentrum der hegelschen Dialektik, sondern der Versuch, das Subjekt wieder in Besitz zu nehmen.¹³³ Einem negativistischen Denken, das sich von der hegelschen *duplicata negatio* abgrenzt, geht es allerdings weder um die Affirmation von Negation und Subjekt, sondern um ein vitalistisches Moment, wie Angehrn anmerkt. Denn die „Lebendigkeit impliziert das Sich-Losreißen aus der Unmittelbarkeit und Selbstidentität, kreatives Schaffen setzt die Verflüssigung der festen Strukturen voraus [...]“¹³⁴ Zwar bindet Angehrn diesen Vitalismus noch in eine Dialektik von Destruktion und Kreation ein, mit Levinas aber, so meine These, wird dieses Zertrümmern und die Reflexivität eines Werdens umgemünzt in die Denkbewegung der Alternanz. Das Wesentliche dieses Vitalismus besteht darin, die Bindung an die Selbstidentität zu vergessen und sich einem anderen Denken zuzuwenden. Entgegen der Dialektik beschreibt die Alternanz keine logische Kopplung von Erscheinen und Verschwinden, Vernichtung und Bewahrung, sondern eine vitalistisch-vertikale Bewegung von Muße und Arbeit, Schlafen und Wachen, Diastole und Systole, Aufladung und Entladung, Sättigung und Entsättigung, Bannung und Entfesselung, Abstieg (Transdeszendenz) und Aufstieg (Transaszendenz). Durch diese hyperbolische Dynamik, deren wesentlicher Aspekt die iterative Infragestellung und die damit verbundene Negation des Gesetzten ist, wird nicht nur eine kritische Reflexion des Negativen anerkannt, sondern das Negative wird vor allem durchgearbeitet auf der

131 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke, Band 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 74. Vgl. auch Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, a.a.O., S. 49.

132 Hans Friedrich Fulda, „Negation der Negation“, in: Joachim Ritter, Karlfriedrich Gründer, Gottfried Gabriel (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*, Basel: Schwabe Verlag 2017. Online unter: <https://doi.org/10.24894/HWPh.2711> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

133 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 179.

134 Angehrn, „Dispositive des Negativen“, a.a.O., S. 32.

Suche nach einer Artikulationsweise, die das Negative einerseits integriert, andererseits nicht reduziert. Die Verbindung der Alternanz mit dem existenziellen Leiden einerseits und der unhintergehbaren, propositionalen Aussage der Apophansis andererseits zeichnet die innere methodische Spannung als wesentliches Merkmal des negativistischen Denkens von Levinas aus. Es geht demnach auch im Medium der apophantischen Sprache um ein kreatives Moment, eine *creatio ex nihilo*, die sich nicht allein in der Kataphasis (Bejahung) oder Affirmation erschöpft, sondern im Modus des Zeigens sich einsetzt.

Worin es bei dieser Zurückweisung der *duplicata negatio* durch Levinas geht, ist der methodische Ausweg aus einer Dialektik, in die auch der Vitalismus droht, eingebunden zu werden. Levinas greift den Begriff des Vitalismus bei Henri Bergson auf, der darunter ein schöpferisches Moment fasst, das in Opposition zum Automatismus und der Mechanik steht.¹³⁵ Nach Levinas führt Bergson diesen Vitalismus als ein zwischenmenschliches¹³⁶ und zeitliches Moment der Dauer ein, bei dem „ein Mensch einen Appell an das Innere eines Anderen richten kann.“¹³⁷

Damit wird Negativität nicht nur vitalistisch und zeitlich bestimmt, sondern auch gebunden an die Existenz von jemanden, etwa an eine Briefschreiberin, deren Spur „in der Schrift und dem Stil des Briefes“¹³⁸ liegt. Diese existenzielle Dimension ist das zeitlich-diachrone Moment einer anarchischen Vorvergangenheit, die ins Hier und Jetzt einbricht. Darüber hinaus geht es um eine ethische Sprache für die unreinen Formen der Negativität, die diese existenzielle Dimension mitreflektieren. Dass hier „die absolute Unbestimmtheit des *Es gibt [il y a]*“ als „eine unaufhörliche Verneinung“ umkippt in eine Annäherung als Ent-fernung, „beruht auf einer elementaren Geste des Seienden, das die Totalisierung abwehrt.“¹³⁹ Levinas beschreibt dies ganz explizit als eine „Abwehr“ (refus),¹⁴⁰ die sich gegen das „Nicht-zu-Vereinnahmen-

135 In der „künstlichen *Mechanisierung*“, in der etwas Mechanisches etwas Lebendiges überdeckt, sieht Bergson das Komische. Henri Bergson, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Frankfurt a.M.: Luchterhand 1988, insbes. S. 30 [Hervorhebung i.O.].

136 Emmanuel Levinas, „Diesseits von Heidegger: Bergson. 30. Januar 1976“, in: ders., *Gott, der Tod und die Zeit*, a.a.O., S. 66.

137 Ebd.

138 Ebd.

139 Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 410.

140 Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Leiden: Martinus Nijhoff 1971, S. 314.

de“ richtet und stattdessen einen „Empfang der Andersheit“ bedeute und der „Totalisierung ein Ende“ setzt.¹⁴¹

Es handelt sich demnach *weder* um einen Nihilismus *noch* um einen postmodernen Negativismus,¹⁴² der im Angesicht ungesicherter Erkenntnis, indifferenter Zugänge zum Wirklichen einen Abgesang auf die „Gesellschaft des Spektakels“¹⁴³ oder etwa der Konsumkultur¹⁴⁴ einleitet. Stattdessen geht es Levinas in seiner Arbeit des Negativen um einen dritten Weg der *via eminentiae* als Widerstand gegen die Verabsolutierung nicht nur von Identitäten, der apophantischen Rede und Wirklichkeit im Allgemeinen, sondern auch des Negativen selbst. Die zentrale Einsicht ist hier, dass es mit Levinas keine absolute Negativität geben kann. Vielmehr zeigt sich in der Ablehnung der absoluten Negativität ein Vitalismus und eine Kreativität, die auf die Beziehung zum anderen Menschen reflektiert. Denn dies zu tilgen, hinterlässt seinerseits Spuren und lässt das Unternehmen eines absoluten Vergessens fraglich erscheinen.¹⁴⁵

Wie ist eine solche Negativität nun ans Bild gekoppelt? Der vitalistische und kreative Aspekt findet sich auch bei Boehm wieder, der innerhalb des Bildes von einer „Logik der Kräfte und Intensitäten“¹⁴⁶ schreibt, die es zu tun haben mit dem „Unbestimmten, dem Potenziellen, Abwesenden oder Nichtigen“, sowie mit der starken „Kraft des Mannigfaltigen, des Vieldeutigen,

141 Ebd.

142 Levinas schreibe im Modus des ‚weder...noch‘ kommentiert Jacques Derrida, „Gewalt und Metaphysik. Essay über das Denken Emmanuel Levinas“, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 139.

143 Vgl. Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Hamburg: Edition Nautilus 1978.

144 Vgl. Henri Lefebvre, *Das Alltagsleben in der modernen Welt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.

145 Vgl. den Roman von Robert Harris, *Vaterland*, München: Wilhelm Heyne 1996. Darin wird das dystopische Phantasma eines alternativen Geschichtsverlaufs durchgespielt, bei dem die Nazis siegreich aus dem Zweiten Weltkrieg hervorgegangen sind, und erfolgreich die Spuren der Erinnerung an die Todesmaschinerie weitgehend gelöscht haben. Doch gerade die verwischten Spuren erzeugen nicht nur Konflikte, sondern setzen auch eine Suchbewegung in Gang, die Raubgut, Geldbewegungen, geheime Konten, Listen, Täterzeugen, Erinnerungen von Angehörigen, sowie versteckte und zerstörte Dokumente hervorbringt. Der Roman formuliert damit hinterrücks die These, dass Egoismen, Habgier, Selbstsucht und Todeswünsche gegen den Feind Spuren erzeugen, die nachträglich auf künftige Gegenwarten zurückfallen werden.

146 Gottfried Boehm, „Ikonoklasmus. Auslöschung – Aufhebung – Negation“, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen*, a.a.O., S. 71.

Sinnlichen und Mehrwertigen“.¹⁴⁷ Und wenn hier von einer Abwehr des Unbestimmten die Rede ist, die zugleich nicht in eine propositionale Logik umgemünzt werden soll, dann lässt sich dies koppeln an die Überlegungen zur Gefahrenabwehr durch Bannung einer Bildmagie – wie im vorherigen Kapitel erwähnt. Wenn also das negativistische Denken bei Levinas wesentlich in der Abwehr eines Identitätsdenken besteht, diese Abwehr sich aber zugleich eben jener Mittel bedienen muss, die zum Identitätsdenken führen, dann, so meine These, haben wir es mit einem Apotropaion zu tun. Das Apotropaion geht zurück auf das alt-griechische Verb ἀποτρέπειν (apotrépein) und bezeichnet „sowohl im aktivischen Sinne (abwendend) wie im gerundivischen Sinne (abzuwendend)“¹⁴⁸ eine Handlung oder einen Zustand, den es abzuwehren gilt. Das Apotropäische formuliert eine „fundamentale Ambivalenz der antiken Religion“,¹⁴⁹ denn es bezeichnet sowohl *das, was* abgewehrt werden soll, wie *dasjenige, mit dem* dies abgewehrt wird. Dies umfasst etwa rituelle oder symbolische Handlungen, die der Abwehr eines nahenden oder bereits eingetretenen Unheils dienen. Ein Apotropaion, mitunter auch als Apotropaiikon bezeichnet, ist entsprechend ein Ritualobjekt, beispielsweise ein Bild, ein Amulett oder Inschriften und Graffiti, die Unheil abwenden.¹⁵⁰ Im positiven

147 Gottfried Boehm, „Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder“, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen*, a.a.O., S. 47.

148 Renate Schlesier, „Apotropäisch“, in: Hubert Cancik u. a. (Hg.), *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Band 2, Kohlhammer: Stuttgart 1990, S. 41–45, hier: S. 41. Schlesier erläutert, dass der Begriff im 19. Jahrhundert durch Otto Jahn erneut aufgegriffen und in die Altertumswissenschaften eingeführt wurde, wodurch der Begriff auch Karriere in anderen Wissensgebieten gemacht hat, u.a. in der Geschichtsphilosophie, Evolutionstheorie und Psychoanalyse, wo er als Abwehrmechanismus zugleich eine anthropologische Funktion beschreibt, die Freud als einen Schutz des Ichs gegen Triebansprüche beschreibt und damit die Abwehrfunktion als neurotischen Mechanismus in die Psychodynamik einführt, zu der auch die Verdrängung gehört. Vgl. Otto Jahn, *Über den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten*, Leipzig: 1855. Vgl. Sigmund Freud, „Hemmung, Symptom und Angst“ [1925/1926], in: ders., *Gesammelte Werke*, Band 14, a.a.O., S. 112–188. Vgl. Karl Beth, „Abwehrzauber“, in: Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Band 1, Berlin: de Gruyter 1927, S. 129–150.

149 Schlesier, „Apotropäisch“, a.a.O., S. 42.

150 Rüdiger Schmitt, „Apotropäische Riten“, in: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*, 2008, online unter: <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/13553/> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023]. Die für die Kunsttheorie einflussreiche Annahme, dass Kunst als eine Abwehr gegen die beängstigenden Kräfte der Wirklichkeit und des Transzendentalen zu verstehen ist, geht u.a. auf Wilhelm Worringer zurück. Die Literaturwissenschaftlerin Claudia Öhlschläger hat gezeigt, dass Worringers anthropologische Grundannahme einer Abwehr sich am Expressionismus orientiert, der zeitgleich zur Worringers

Sinne handelt es sich um einen Talisman, der nicht Unheil abwehrt, sondern Glück verspricht. Mir geht es hier mit Levinas nicht um Aberglauben, sondern um die Abwehr totalisierender Setzungen, die zugleich aber unvermeidlich sind, da mit den Mitteln der Apophansis (folglich mit Positivität) der Absolutheitsanspruch des Unendlichen zu bannen ist ohne ihn gleichzeitig auszumerzen. Die apotropäische Handlung wehrt ab, hält das Abgewehrte nicht nur in Schach, sondern zugleich auch wach. So beschreibt das Alte Testament beispielsweise einen mosaischen Ritus, der apotropäischen Charakter hat.¹⁵¹ Als die Israeliten bei ihrer Wanderung durch die Wüste vom Glauben abfallen, schickt Gott eine Schlangenplage und weist Moses an, eine ehernen Schlange auf einer Stange zu errichten, womit jene vor Schlangenbissen in der Wüste bewahrt werden, die einst dem Glauben an Gott abgesagt hatten, aber bereit sind, ihn wieder anzunehmen.¹⁵² Dieser apotropäische Ritus wehrt damit nicht nur eine (gottgeschickte) Plage ab, sondern weist damit auch den Weg einer Rückkehr zu Gott (teshuva). Es gilt daher auch als ein Symbol des Lebens.¹⁵³ Im Apotropaion verkörpert sich also eine innere Spannung der Bannung und ein vitalistisches Moment.¹⁵⁴

Dissertationsschrift ein dominierender Zweig der Kunst war. Die apotropäische Funktion der Kunst bindet Worringer an die Abstraktion durch das Ornament. Claudia Öhlschläger, „Vorwort“, in: Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München: Fink 2007, S. 36. Vgl. auch Ebd., S. 82.

151 Vgl. *Die Bibel in der Einheitsübersetzung*, Num, 21,4-9, online unter: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/num21.html> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023], sowie 2 Kön 18,4, online unter: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/2koen4.html> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

152 Dieses Apotropaion hat den Namen Nehushtan erhalten, das eine Art Mischbildung ist zwischen dem hebräischen Begriff nehushtan (נְחֹשְׁטָן), das „Kupfer, Bronze“, aber adjektivisch auch „ehern, bronzefarbig“ bedeutet, und zugleich onomatopoeitisch mit dem Klang des Wortes nahas (נָחָשׁ) zusammenhängt, das das Zischen der Schlange sprachlich nachahmt und entsprechend „Schlange“ bedeutet. Manfred Jörg, „Leviathan und Nehushtan“, in: *Biblische Notizen*, Nr. 118 (2003), S. 27-33, hier S. 28.

153 Dies zeigt sich etwa am Wittenberger Reformationsalter von Lucas Cranach, wo auf der einen Seite die Taufe Jesu gezeigt wird und auf der anderen Seite der mosaische Ritus mit der ehernen Schlange. Lucas Cranach d.Ä./d.J., *Reformationsalter*, 1547/48, Stadtkirche St. Marien. Die Schlange wurde zum Siegel der Malerwerkstatt.

154 Anthropologische Grundlage des Bildes wäre dann nicht die Geburt des Bildes aus den Todesritualen, wie dies etwa Hans Belting nahelegt, sondern aus Abwehrritualen. Nicht ausgeschlossen ist, dass Totenmasken auch eine apotropäische Funktion hatten. Entscheidend ist hier aber die Frage, welche Rolle die apotropäische Funktion für das Bildermachen hat. Vgl. Belting, *Bild-Anthropologie*, a.a.O., insbes. S. 143-188. Hagi Kenan hat die These aufgestellt, dass das fotografische Bild aus einer Abwehr gegen den Ab-

Klassischerweise kommen aus der Perspektive der Bildwissenschaft als ikonische Negationen das Bilderverbot, die platonische Abwertung des Bildes als bloßer Schatten und die christliche Inkarnation als Selbsterniedrigung Gottes auf Erden in den Blick.¹⁵⁵ Während das Bilderverbot eine ikonoklastische Theorie in die Welt gesetzt hat, ist die platonische Bildtheorie bis heute einflussreich für Bildphilosophien, die den Raum der Erkenntnis zugunsten der Sprache und des Logos auf Kosten des Bildes hierarchisieren. Und auch wenn das Motiv der Inkarnation eine enorme Bildproduktion und vielfältige Ikonographie in Gang gesetzt hat, so bleibt auch hier das Wort Gottes in der Bibel das Maß der Dinge und der Gläubige in letzter Instanz ein Zuhörer.¹⁵⁶ Diesen heterogenen Bildnegationen ist ein Primat der Sprache eigen, das bis heute zu einer der wirkmächtigsten Traditionen im bildtheoretischen Denken gehört.

Bisher sind in der Bildwissenschaft einige Systematisierungsversuche zur ikonischen Negation unternommen worden. So konstatiert Boehm beispielsweise, dass diese Negationen „auf eine höchst verborgene Weise“¹⁵⁷ dem Bild innewohnen. Sie betreffen etwa den Ort, der durch die Bilder verdeckt wird, an dem sie sichtbar werden;¹⁵⁸ sodann die ikonische Differenz, die überhaupt *etwas* sehen macht und mitunter dadurch implizit gerade *etwas anderes verdeckt*. Es schleicht sich also Absenz ins Bild. „Das Minus der Negation verschränkt sich mit dem Plus einer Affirmation und begründet die Evidenz der Darstellung.“¹⁵⁹ Bilder organisieren sich in Vorder- und Rückseiten, ihr visueller Raum erschließt sich durch bestimmte Ansichten (etwa bei Anamorphosen) und erst der Kontrast in einem gerahmten Bereich konstituiert das Bild, worüber unsere Wahrnehmung von einem Außen weg hin zu einem Innen des Bildes gelenkt wird. „Zeigen setzt mithin *Verbergen* voraus.“¹⁶⁰ Darüber hi-

schied entstanden ist, um an etwas festhalten zu können, was unwiederbringlich verloren gegangen ist oder gehen wird. „Photography is born from the refusal to say goodbye.“ Vgl. Hagi Kenaan, *Photography and its Shadow*, Stanford: Stanford University Press 2020, S. 143.

155 Boehm, „Jenseits der Sprache?“, a.a.O., S. 40-42.

156 Dass Walter Benjamin „eine Übertragung der Figur des Hörenden ins Reich des Visuellen“ versuchte, hat Sigrid Weigel diskutiert: dies., *Grammatologie der Bilder*, a.a.O., S. 423f [Hervorhebungen i.O.].

157 Boehm, „Ikonoklasmus“, a.a.O., S. 67.

158 Ebd., S. 68.

159 Ebd.

160 Ebd., S. 69.

naus sind Bilder opak und haben ein ikonisches *Momentum*, d.h. „einen den Bildern eigentümlichen inneren Überhang, der sich von der Oberfläche der Welt unterscheidet.“¹⁶¹

Neben diesen für das Bild konstitutiven Negationen gibt es eine Reihe anderer Negationen, etwa konventionelle Negationen im Falle von Piktogrammen, die mit durchgestrichenen Symbolen Verhaltensweisen regulieren. Die Gegenstandslosigkeit von Kasimir Malewitsch, parodistische Negationen in der Kunst oder in der Digitalkultur der Memes beziehen sich auf bekannte Phänomene der Popkultur und des Alltags. Und ontologische Negationen zeigen, wie die Zerstörung von Bildwerken ihrerseits in Bildern festgehalten werden und dadurch im Bild Spuren hinterlassen.¹⁶² Darüberhinaus gibt es eine schier unermessliche Anzahl künstlerischer Operationen der Negation, die Material zerstören, entfernen, auslöschen oder dekontextualisieren, etwas durchstreichen, verdecken, einhüllen oder verwischen und Gewohntes in Frage stellen.

Meine These ist, dass die Negativität des Bildes in diesen Modi und Operationen noch ungenügend bestimmt ist. Einerseits hängt dies damit zusammen, dass die propositonale Logik ein wesentlicher Orientierungspunkt für die Negativität des Bildes bleibt.¹⁶³ Andererseits hängt dies mit einer grundlegenden Orientierung an der ontologischen Differenz von Sein und Nicht-Sein zusammen. Damit wird eben jene Tradition einer Theorie des Negativen fortgeschrieben, die Michael Theunissen als die „Negativität des Nichtseienden“ beschrieben hat in Abgrenzung zur Negativität des „Nichtseinsollenden“.¹⁶⁴ Damit sind Vorentscheidungen getroffen, die hier gerade in Frage stehen.

Wie also kann eine Theorie des Negativen vom Nichtseinsollenden an eine Logik des Bildes gekoppelt werden? Ich bezeichne im Weiteren eine solche negativistische Bildphilosophie des Nichtseinsollenden als ›ikonischen Alogismus‹. Um diesen ikonischen Alogismus etwas genauer zu beschreiben, orientiere ich mich an den zehn Punkten einer Logik des Zeigens von Die-

161 Ebd. Auf ähnliche Weise systematisiert auch Ludger Schwarte die Bildnegationen auf fünf Ebenen, wobei er den boehmschen Überhang weiterdenkt als eine Negationstechnik des Bildes, die „einen anderen Raum, eine andere Wahrheit, eine transitorische Seinsordnung aufscheinen [lässt].“ Ludger Schwarte, *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*, Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 66.

162 Alloa, „Ikonische Negation“, a.a.O.

163 Vgl. Lars Nowak, „Bild und Negativität. Zur Einführung in die Problematik“, in: ders., *Bild und Negativität*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, insbes. S. 19-23.

164 Theunissen, „Negativität bei Adorno“, a.a.O., S. 41 [Hervorhebungen i.O.].

ter Mersch. Für die nähere Bestimmung eines ›Alogismus des Bildes‹ hilft ein Blick auf den achten Punkt des Zeigens von Dieter Mersch. Dort stellt Mersch die These auf, dass das Zeigen „das, worauf es zeigt und wovon es Zeugnis ablegt, in eine unmittelbare Anwesenheit“¹⁶⁵ rückt. Darin artikuliert sich die Unmöglichkeit, nicht zu zeigen. Die Negativität des Zeigens kommt daher ihrem Präsenzcharakter des Sichzeigens zu. Die Negativität des Bildes liegt darin, „nicht nicht-zeigen“ zu können. In diesem Zwang ist ein Appell angelegt, der das Bild an die Präsenz von *jemanden* koppelt. Diese Präsenz des Sichzeigens bekommt in der Negativität des *Nichtseinsollenden* eine bestimmte Qualität. Ist diese Präsenz also gut oder schlecht, erwünscht oder unerwünscht? Der Status des Ereignisses ist nicht etwas, das ihm prädikativ zukäme, sondern dieses zeichnet seine Präsenz aus. In der Präsenz geht es also nicht darum, das *etwas* verneint wird, sondern, dass sich etwas als Ungewolltes, Abwehrendes zeigt oder als solches wahrgenommen wird. Insofern erfährt die Ereignisphilosophie von Lyotard unter der Perspektive einer Negativität des Nichtseinsollenden eine Akzentuierung im Hinblick auf die Art und Weise, wie etwas sich ereignet – nämlich als vitalistisches und kreatives Moment.¹⁶⁶ Es geht also nicht allein um den Akt der Setzung, der nicht negiert werden kann, sondern um dessen Qualität als apotropäische Setzung. Der ›Alogismus des Bildes‹ entscheidet sich daran, ob das Unvermögen des Bildes zur Verneinung weiterhin einer Negativität des Nichtseienden, dem Medium der Sprache, einer propositionalen Logik sowie dem Logozentrismus verpflichtet bleibt¹⁶⁷ oder ob das Nichtseinsollende das Modell für eine Negativität abgibt, die sich dann nämlich in der Qualität ihres Erscheinens zeigt. Wenn nämlich die Nichtnegativität des Ikonischen „*zeigend ein Faktum [setzt]*“¹⁶⁸, dann geht es darin um dessen bannende und appelhafte Wirkung. Es geht dann also gerade nicht darum, das Faktum auf eine neutrale, assertorische Aussage zurückzuführen, die nur *etwas durch etwas zu verneinen vermag* und gar noch formalisiert (wie beim semiotischen Modell der Obliteration). Vielmehr geht es um einen hypothetischen und konjunktivistischen Modus des Bildes. Ein sol-

165 Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 317.

166 Jean-François Lyotard, „Das Erhabene und die Avantgarde“, in: *Merkur* 83, Nr. 484 (1984), S. 151-164.

167 Emmanuel Alloa hat dies als „linguistischen Fehlschluss“ bezeichnet, „der Performativität mit Propositionalität verwechselt und Wirksamkeit mit Thetik.“ Vgl. Alloa, „Ikonische Negation, a.a.O., S. 73.

168 Ebd. [Hervorhebung i.O.].

cher ›Alogismus des Bildes‹ streicht die Logik daher nicht per se durch, sondern klammert sie ein, versieht sie mit dem Vorzeichen der Zurückweisung, der Zustimmung, des Wunsches oder der Möglichkeit. Eine solche Grammatik des Bildes bleibt demnach nicht bei indikativischen Satzungen stehen, sondern ist erweitert um die Verbalmodi von Konjunktiv und Optativ, ja sogar dem Imperativ!¹⁶⁹ Bilder können demnach Ausdruck von „alogischen Unvereinbarkeiten“ werden, die die „syntaktische Bindung“¹⁷⁰ des Individuums an eine Welt überschreiten. Das Bild erhält damit einen neuen Modus operandi, der eine neue Perspektive auf bloße Satzungen, reine Präsenz und unhintergehbare Affirmation erlaubt. Was hier also interessiert, ist nicht nur ein unreines Zeigen, sondern auch dessen verlebendigende, kreative Qualität.

Ist diese vitalistische Kreativität unbestimmter Negationen nur eine notwendige oder auch hinreichende Bedingung für die Obliteration? Handelt es sich bei den folgenden Beispielen in Literatur und Malerei um Obliterationen? So stiftet etwa ein sich der Konversation enthaltender Teilnehmer einer Diskussionsrunde in dem Hörspiel von Natalie Sarraute *Le Silence* einige Unruhe.¹⁷¹ Er löst mit seinem Schweigen Irritation, Unverständnis und Empörung aus und zeigt damit eine reiche Palette an menschlich-neurotischen Reaktionen auf Unbestimmtheit und dem Beharren auf Bedeutungsstiftung. Wenn in der Obliteration sich die Verweigerung eines Sinns, aber auch ein anderes Wissen artikuliert, was irritiert und erstarrte Strukturen verlebendigt, dann wäre hier die Frage, was genau Vergessen gemacht und in Erinnerung gerufen wird. Ist es das Unbestimmte und die Insistenz auf ein anderes Wissen? Und ließe sich die berühmte Aussage des melvillschen Schreibers *Bartleby*, ‚I prefer not to‘ in seiner unbestimmten und vagen Verweigerungspräferenz paradigmatisch lesen für die Obliteration als Antwort auf Unbestimmtheit?¹⁷² Und aus einer bestimmten Perspektive kann man die gesamte Literatur als Apotropaion lesen, wie Heiner Müller in einer Lektüre von William Faulkner und Franz Kafka anmerkt: „AM ANFANG WAR DAS WORT. Wenn es den Schre-

169 Ganz ähnlich argumentiert auch Alloa für einen Wechsel von indikativen Modi zu subjunktiven Modi des Bildes. Emmanuel Alloa, „Iconic Turn: A Plea for Three Turns of the Screw“, in: *Culture, Theory and Critique* LVI, Nr. 3 (Sept. 2015), S. 1-24.

170 Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 221.

171 Nathalie Sarraute, *Die Stille*, Regie: Joseph Scheidegger, Produktion: DRS, 1964.

172 Hermann Melville, *Bartleby, der Schreiber. Eine Geschichte aus der Wall-Street*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004. Emmanuel Alloa, Alice Lagaay (Hg.), *Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2008.

cken formuliert, ist er vielleicht vermeidbar.¹⁷³ In dieser Weise etwa schreibt Thomas Bernhard in *Die Auslöschung* von der Löschung und Bannung aller Erinnerung durch Niederschrift, wobei diese Niederschrift zugleich auch eine Gegenschrift gegen jene „Auslöscher“ ist, die es sich „bequem gemacht haben unter dem katholischen Kopf.“¹⁷⁴ „[...] Ich werde damit alles auszulöschen versuchen, das mir einfällt, alles, das in dieser Auslöschung niedergeschrieben ist, wird ausgelöscht.“¹⁷⁵ In einem Interview hebt Bernhard auf dieses generische Element im Auslöschen ab: „Was heißt Auslöschung? Wiederbeginn des Neuen. Wo ein Ende ist, ist auch ein Anfang.“¹⁷⁶ Wenn also das Apotropaion und die Verschränkung von Vernichtung und Kreativität hier zentral für die Obliteration ist, so bleibt aber die Frage noch ungeklärt, *wann* es sich tatsächlich um eine Obliteration handelt. Auf die zeitliche Dimension gehe ich noch im nächsten Kapitel ein.

Auch in der Malerei gibt es zahlreiche Abwehr- oder Verweigerungsstrategien, wenn etwa die Malerei selbst zum Verschwinden gebracht wird, wie etwa in den *Black Paintings* von Arnulf Rainer, in den Weißungen von Pierro Manzoni oder Robert Ryman, während Jörg Immendorfs gemalte und durchgestrichene Aufforderung *Hört auf zu malen* (1966) den Widerspruch doppelter Verneinung selbst aufgreift. Ein paradigmatischer Fall ist Robert Rauschenbergs *Erased de Kooning Drawing* (1953), das eine eigene Tradition additiver Subtraktion in der Kunst in Gang gesetzt hat und zeigt, dass Spuren zu tilgen weitere Spuren hinterlässt.¹⁷⁷ Und der Filmemacher und Maler James Benning knüpft eine Widerständigkeit gegen Malerei an eine Politik des Bildes. Beispielswei-

173 Heiner Müller, „Beschreibung einer Lektüre“ [1992], in: ders., *Der Amerikanische Leviathan. Ein Lexikon*, Berlin: Suhrkamp 2020, S. 87.

174 Vgl. Thomas Bernhard, *Die Auslöschung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 144.

175 Ebd., S. 542. Bernhard steht damit der Schriftkritik Jacques Derridas nahe, der in der Grammatologie Rousseaus Begriff der Supplementarität, der „Stellvertretung“ [suppléer] aufgreift, was wiederum für Levinas der zentrale Begriff für das in Relation zum Anderen stehende Subjekt ist. Vgl. Derrida, *Grammatologie*, a.a.O. Levinas, „Die Stellvertretung“, in: ders., *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 219-288. Vgl. auch Gernot Weiß, *Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, insbes. S. 130-148.

176 Krista Fleischmann, *Thomas Bernhard – Die Ursache bin ich selbst*, 1986. <https://www.youtube.com/watch?v=uZ7wS-manVQ> [3'54"] [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

177 Vgl. etwa die Arbeiten von Tom Friedman und Christian Capurro. Vgl. Mike Brennan, „The eloquence of absence: omission, extraction and invisibility in contemporary art“, online unter: <http://www.modernedition.com/art-articles/absence-in-art/empty-art-gallery-shows.html> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

se hat er in *U.S. Flag (1853)* von 2017 die amerikanische Flagge von 1853 mit Goldblatt auf Pappe aufgetragen, die mit dem Schriftzug der ersten indigenen Tageszeitung Amerikas, der Navajo Times, bedruckt ist. Durch den vergoldeten Flaggenaufdruck werden symbolisch die Selbstherrlichkeit amerikanischer Politik der verbrannten Erde des 19. Jahrhunderts und die Geschichte und Identität der Navajo der Gegenwart ineinander geblendet (Abb. 44). Wenn Levinas an einer Stelle auch von der Doppelbelichtung als Modus einer „authentische[n] Spur“¹⁷⁸ spricht, dann geht es gerade nicht darum, Spuren zu tilgen, sondern die Bindung an jemanden, einen existenziellen Index, sichtbar zu machen. Sich also wie beim Phantasma des perfekten Verbrechens aus der Affaire zu ziehen und zu ab-solvieren bedeutet, sich der Verantwortung zu entledigen.¹⁷⁹ Das unbestimmte Moment ist bei Benning weder der klar lesbare Schriftzug, noch die symbolisch zu identifizierende Nationalflagge. Wenn es sich in dieser Überlagerung um eine Obliteration handelt, dann kommt der Genozid an den Indigenen genauso zum Ausdruck, wie Wünsche und Ablehnungen, Armut und Reichtum, schriftlicher Widerstand und selbstherrliche Symbolkraft. Im Sinne dieser Bindung an das Schicksal der Indigenen, ist das Bild eine Auseinandersetzung mit dem kulturellen Gedächtnis der USA und zeigt eine Demokratie der Ausdrucksformen. Als Obliteration wäre dieses Bild zu verstehen als Apotropaion, das in seiner Appellfunktion, darauf aufmerksam macht, all dasjenige zu vergessen, was zu diesem Genozid geführt hat und in Zeiten alternativer Fakten weiterhin virulent ist. Die ikonische Negation meint also nicht die Selbstverschattung des Zeigens, wie es durch das vorherige Kapitel naheliegen könnte, sondern die Potentialität von Verneinungsstrategien, deren Alogismus in Wünschen, Zurückweisungen, Forderungen, Kräften und Intensitätserzeugungen besteht.

3.1.3 Bild & Zeit

Die Entformalisierung der Zeit war eines der zentralen Forschungsanliegen von Levinas. Wie aber sind die beiden Zeitlichkeiten von Diachronie und Al-

178 Levinas, „Die Bedeutung und der Sinn“, a.a.O., S. 55.

179 Wer danach strebt, keine Spuren zu hinterlassen, zeigt sich demnach gleichgültig. Wer hingegen bis zum Beinahe-Nichts vordringt, der zeigt das Problem der Aneignung und Bannung. Vgl. Jankélévitch, *Das Ich-weiß nicht-was und das Beinahe-Nichts*, a.a.O.



Abb. 44: James Benning, *U.S. Flag* (1853), 2017. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und neugerriemschneider, Berlin.

ternanz an das Bild gekoppelt und welche Konsequenzen hat dies für die Obliteration?

Die Diachronie bezeichnet nach Levinas das Verhältnis zum Anderen zeitlich.¹⁸⁰ Sie kommt aus einer Vorvergangenheit, ist gekennzeichnet durch einen Bezug zur Semelfaktivität der Existenz, und erscheint im Modus des Zeigens. Die Diachronie bricht in die Immanenz ein, wobei ihre Ambiguität darin besteht sowohl unbestimmt und unvorhersehbar zu sein als auch durch Ausdrucksformen sogleich wieder eingehegt zu werden. Die Alternanz wiederum bezeichnet eine Zeitlichkeit, die eine Art Pendelbewegung oder Kontraktion beschreibt, deren Umkehrpunkte in einer Verweigerung des Absoluten besteht und in einer Hinwendung „zu einem produktiven, Zukunft eröffnenden Negativen.“¹⁸¹ Dieser Mechanismus wird einerseits durch die Lehren der antiken Tragödie am Laufen gehalten (*pathei mathos*, „durch Leiden lernen“)¹⁸², an-

180 Krewani, „Zum Zeitbegriff in der Philosophie von Emmanuel Levinas“, a.a.O., S. 107.

181 Angehrn, „Dispositive des Negativen“, a.a.O., S. 31.

182 Aischylos, „Agamemnon“, in: ders., *Die Orestie*, Stuttgart: Reclam 2016, V. 177.

dererseits durch die Lehren der pyrrhonischen Skepsis als einer periodischen Wiederkehr im „weder...noch“, das nicht synchron, sondern immer nachträglich mit den präpositionalen Setzungen der apophantischen Rede verläuft. Diachronie und Alternanz beschreiben zwei unterschiedliche Zeitlichkeiten, die hier eine singuläre Semelfaktivität betont und dort eine vertikale Kontraktion. Wenn Levinas diese Kontraktionsbewegung auch als ein „Wiedererlangen“ und als einen „Bruch“¹⁸³ bezeichnet, dann ist die Diachronie in eben diese alternierende Bewegung an jenem Umkehrpunkt eingelassen, wo das Pendel auf den Anderen und die Zukunft hinführt. Man kann also von einer *Zweizeitentheorie* sprechen, in die die beiden Zeiten verstrickt sind.¹⁸⁴

Meine These ist, dass die Alternanz eine geschichtsphilosophische Dimension impliziert, die mit dem Bild erst noch zu explizieren ist. Inwiefern hat die Zeit dabei selbst ikonischen Charakter? Für die bildwissenschaftliche Diskussion ist diese These und Frage ungewöhnlich, denn nun werden auch bisherige Zeitkonzepte in Frage gestellt. Für die Kunsttheorie war die lessingsche Lesart des Laokoons nicht nur für eine Hierarchisierung der Künste zugunsten der Poesie entscheidend, sondern auch für die Priorisierung des Raums. Die mediale Opposition von Poesie und Malerei einerseits, Zeit und Raum andererseits aber ist ihrerseits einem Bildkonzept geschuldet, das in der geometrischen Konstruktion des Raums erst die Grundlage für zeitlich sich darin abspielende Szenen lieferte. Dass die Perspektive als symbolische Form die Zeitlichkeit des Bildes obliteriert hat, ist seither herausgearbeitet und in eine „*Gleichursprünglichkeit* von Raum und Zeit“¹⁸⁵ umgelenkt worden. Nun wird diese Gleichursprünglichkeit aber mit einem Zeitbegriff erneut in Frage gestellt, der eine *creatio ex nihilo* berührt.

Boehm stellt zwar heraus, dass die Zeit „ein integrales momentum, d.h. Motor und Thema der ikonischen Artikulationen“ ist, die sich „stets *in actu*“¹⁸⁶ zeige, geschichtsphilosophische Überlegungen finden darin aber keinen Platz. Er teilt diese Sichtbarkeit der Zeit in vier Bereiche auf: *Erstens* handelt es sich um *die Zeit im Dargestellten* des Werkes, beispielsweise bewegte Kör-

183 Vgl. Levinas, „Transzendenz und Übel“, a.a.O., S. 194.

184 Zur Bedeutung der Abgrenzung von der platonischen Zwei-Welten-Lehre für die Ethik, vgl. Thomas Rentsch, *Die Konstitution der Moralität. Transzendente Anthropologie und praktische Philosophie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.

185 Gottfried Boehm, „Die Sichtbarkeit der Zeit und die Logik des Bildes“, in: ders., *Die Sichtbarkeit der Zeit*, a.a.O., S. 275 [Hervorhebung i.O.].

186 Vgl. ebd., S. 274.

per, die malerisch oder bildhauerisch festgehalten werden oder eine Narration, die sich bildhaft im Comic oder Film entfaltet. *Zweitens* handelt es sich um *die Zeit der Darstellung*, die sich während der Rezeption des Werkes abspielt und sowohl die zeitliche Sukzession in der Wahrnehmung etwa beim Abtasten von Bilddetails mit dem Auge umfasst als auch die Simultaneität des Bildes selbst, das alles zur gleichen Zeit präsent hält. *Drittens* zeigen Uhren die gemessene Zeit, womit Boehm den Bildbegriff auch auf das Ziffernblatt der Uhr erweitert, die er folglich als „Maschine mit Gesicht“¹⁸⁷ bezeichnet. Im *vierten* Aspekt löst Boehm die Bilder aus ihrer materiellen und raumbundenen Präsenz und bindet die Sinne „an Zeit und Bewegung, die nur *in actu* erfahren werden können“¹⁸⁸, und nennt dies das *lebendige Bild*.

In diesem letzten Aspekt lässt sich zwar mit geschichtsphilosophischen Überlegungen anschließen, aber weder ist geklärt, um was für eine Aktualität, Gegenwart oder Präsenz es sich dabei handelt, noch wird darüber erkennbar, wie die jeweiligen Bildoperationen der Zeit im Dargestellten mit der Zeit der Darstellung und dem lebendigen Bild korrespondieren und was dies wiederum für das Verständnis von Bildlichkeit und Zeitlichkeit bedeutet. Deutlich wird dies daran, dass Boehm die Funktion des lebendigen Bildes zwar an einen ›Atem der Lebendigkeit‹ bindet, der sich im *quomodo*, „in der *energeia*, und ihren Substituten, die *actio* und *persuasio*“¹⁸⁹ manifestiert, zugleich aber das Bild innerhalb des klassischen metaphysischen Rahmens einer Negativität des Nichtseienden belässt. Wenn er den Vitalismus des Bildes an den aristotelischen ›unbewegten Beweger‹ bindet,¹⁹⁰ dann bleibt diese Bewegung an eine Negativität gebunden, die absolut ist. Für Levinas ist dieser paradoxe ›unbewegte Beweger‹, den Aristoteles als dialektischen Umschlagpunkt ins ontologische Feld zwischen Sein und Nichts führt, ein Scheinargument, hinter dem die Negativität verschwinde und durch die *metabole* in ein Nichts als keimhaftes Werden zurückgebogen werde.¹⁹¹ Mit Levinas kann man also gegen

187 Ebd., S. 280.

188 Ebd., S. 282 [Hervorhebung i.O.].

189 Ebd.

190 Ebd., S. 283.

191 Im Manuskript seiner letzten Vorlesung „Gott, der Tod und die Zeit“ geht Levinas insbesondere in der Vorlesung vom 20. Februar 1976 „Wie das Nichts denken?“ auf die Unmöglichkeit ein, das Nichts zu denken, und kritisiert darin mit Bergson die aristotelische Auffassung der ‚metabole‘ als der Rückkehr des Seins ins Nichts. Vielmehr ist das Nichts zu denken als etwas, das „dem abendländischen Denken getrotzt“ hat, das aber nicht „in der Angst zugänglich [ist]“, wie Levinas kritisch gegen Heidegger anmerkt. Vgl.

Boehm einwenden, dass das lebendige Bild an Vorstellungen von Negativität und Zeitlichkeit geknüpft sind. Für das Bild ist hier nämlich die nicht-absolute Negativität und Diachronie entscheidend. Wie also könnte eine Neubewertung einer Zeit des Bildes aussehen?

In seinen Überlegungen zur Zeitlichkeit des Bildes hat Ludger Schwarte einen Vorschlag gemacht, der sich nicht ausschließlich am Prozess, am Werk und der Rezeption orientiert.¹⁹² Wie Boehm stellt auch Schwarte heraus, dass es notwendig ist, die temporalen Operationen des Bildes einzubeziehen¹⁹³, wobei es aber um eine genuine „Zeitlichkeit bildlicher Strukturen“¹⁹⁴ gehe. Entscheidend ist hier, dass Schwarte die Aktualität als berechenbaren Jetztzeitpunkt von einem Gegenwartsbegriff trennt, den er zwar zunächst mit Edmund Husserl, Martin Heidegger und Eugen Fink einführt, dann aber zurückweist als „eine subjektive Bezugnahme auf vorausgesetzte Präsenz.“¹⁹⁵ Er schlägt stattdessen mit Jacques Derrida vor, diese Vergegenwärtigung (*présentification*) zu problematisieren. Es sei „ein gegenstrebiges Akt, bei dem nicht nur eine Gegenwart durch ein Subjekt in der wahrnehmenden Bezeichnung hergestellt, sondern durch eine Spur ermöglicht wird, die der Unterscheidung von Präsenz und Absenz vorgängig ist.“¹⁹⁶ Es geht also um eine Vorgängigkeit, die ihrerseits nur spurhaft präsent ist, aber über das Wahrnehmende hinausweist. Wenn Schwarte nämlich weiter ausführt, dass für ihn das Vergegenwärtigen *produziert* wird und dabei einen Angriff auf die Hegemonie der „Geltungsbedingungen der Zeitordnung“ bedeutet und „jenseits des Zählbaren und an der Grenze unseres Horizontes“ stattfindet, wo man eine Gegenwart betritt, die einen „schon erwartet hat“, dann ist die „Vergegenwärtigung stets ein Vorgang, in dem meine Wahrnehmung in eine Opposition zu dem Zeitregime [steht], in dem ich existiere und zu dem ich gezählt werde [...]“¹⁹⁷ Aus dieser

Emmanuel Levinas, „Wie das Nichts denken? 20. Februar 1976“, in: ders., *Gott, der Tod und die Zeit*, a.a.O., S. 82.

192 Ludger Schwarte, „Die Zeitlichkeit des Bildes: Augenblickliche Einsichten“, in: ders., *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*, a.a.O., S. 111-129.

193 Die von Schwarte identifizierten drei Operationen der Zeit ähneln denen von Boehm, betonen aber den performativen Bildergebrauch. Vgl. ebd., S. 111f. Hans Belting betont in seinen knappen Anmerkungen zu Zeit und Bild ebenfalls den Bildergebrauch. Vgl. Belting, *Bild-Anthropologie*, a.a.O., insbes. S. 223-227.

194 Schwarte, „Die Zeitlichkeit des Bildes“, a.a.O., S. 112.

195 Ebd., S. 114.

196 Ebd.

197 Ebd., S. 114-115.

allgemeinen Gegenläufigkeit gegen ein Zeitregime, das vom Fluss von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft geprägt ist, entfaltet Schwarte vier Modi der Zeitlichkeit. Der Wahrnehmung begegnen die Bilder *erstens* als ereignishaftes Aufblitzen (Fulguration), *zweitens* als dauerhafte Erscheinung (Monumentalität), *drittens* als Herausragen aus der Zeit (Anachronismus) und *viertens* als Teil eines größeren Ganzen innerhalb einer Bewegungskonfiguration.¹⁹⁸ Ich möchte hier mit drei Thesen anschließen:

Erstens lassen sich diese vier temporalen Modi mit der Zweizeitentheorie von Diachronie und Alternanz von Levinas beschreiben. Um was für Zeitlichkeiten des Bildes handelt es sich dann? *Zweitens* haben wir es bei diesen vier Zeitmodi mit einem Vergessen zu tun. Doch worauf richtet sich das Vergessen der Diachronie? *Drittens* artikuliert sich im Vitalismus bei Boehm und in der Bewegungskonfiguration bei Schwarte eine geschichtsphilosophische Dimension des Bildes. Wie lässt sich diese Aufweisen?

Zur ersten These: Der bei Schwarte verwendete Spurbegriff geht auf eine Lektüre von Derrida zurück, der den Begriff seinerseits Levinas entlehnt hat. Bereits in seinem frühen Essay *Gewalt und Metaphysik*¹⁹⁹ von 1964 widmet Derrida dem ersten Hauptwerk von Levinas *Totalität und Unendlichkeit* eine intensive Analyse, die eine Hinwendung Derridas zu den Themen von Levinas zur Folge hatte.²⁰⁰ Im Kontext seiner Analyse der Beziehung zum Anderen geht Derrida auf die Zeit ein und beschreibt die Spur als Ausdruck einer Begegnung mit dem Unvorhersehbaren, die

die einzig mögliche Öffnung der Zeit, die einzig reine Zukunft, die einzig reine Vorausgabung *jenseits* der Geschichte als Ökonomie [ist]. Diese Zukunft, dieses Jenseits ist jedoch nicht eine andere Zeit, kein Morgen der Geschichte. Sie ist im Herzen der Erfahrung *gegenwärtig*. Gegenwart nicht aber einer totalen Präsenz, sondern der *Spur*. Die Erfahrung selbst

198 Ebd., S. 120. Die Zeitmodi werden auf den Seiten 121-129 weiter entfaltet.

199 Derrida, „Gewalt und Metaphysik“, a.a.O.

200 Vgl. zur Wechselwirkung von Levinas und Derrida: Stéphane Mosès, „Levinas lecteur de Derrida“, in: *Cités. Philosophie, Politique, Histoire* 25, Nr. 1 (2006), S. 77-85. Online unter: <https://www.cairn.info/revue-cites-2006-1-page-77.htm> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023]. Ze'ev Levy, „Die Rolle der Spur in der Philosophie von Emmanuel Levinas und Jacques Derrida“, in: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 145-154. Vgl. hierzu insbesondere auch die späten Schriften Derrida, „Eben in diesem Moment in diesem Werk findest Du mich“, in: *Parabel. Schriftenreihe des Evangelischen Studienwerks Villigst*, Bd. 12: *Levinas. Zur Möglichkeit einer prophetischen Philosophie*, hrsg. v. Michael Mayer, Markus Hentschel, Gießen: Focus 1990, S. 42-83; Derrida, *Adieu*, a.a.O.

ist also ursprünglich von Grund auf eschatologisch, vor allem Dogma, aller Bekehrung, jedem Glaubensartikel oder philosophischem Satz.²⁰¹

Der Spur ist eine Vorgängigkeit eigen und hat eschatologischen Charakter, weist also auf eine Zukunft voraus, ohne sie zu prädestinieren. Wenn ein solcher Spurbegriff zur Grundlage jener vier Modi der Zeitlichkeit bei Schwarte wird, dann sind die Diachronie und Alternanz darin angelegt: Die Fulguration ist „ein Augenblick, der die Integrität unserer Seh-Dauer unterbricht.“²⁰² Schwarte bringt dies auch mit der Emanation eines „göttlichen Blicks“²⁰³ in Verbindung, der nicht ein Teil innerhalb des Fließens der Zeit ist, sondern autonom und unabhängig sich einsetzt, wie „ein Werden und Zerfließen von Sichtbarkeit, in dem plötzlich ein Jetzt steht und die Erfahrung staut.“²⁰⁴ Levinas bestimmt den Augenblick (l’instant) auf zweifache Weise: Einerseits als eine *Absatzbewegung* vom neutralen „Es gibt“ (il y a) und andererseits als *Akt der Setzung*. Wenn hier also, wie bei Schwarte das Bild nicht in die Zeit eingelassen ist, sondern diese in der Setzung seinerseits hervorbringt, dann erscheint Zeit bildhaft.

Entscheidend am Akt der Setzung als einer Absatzbewegung vom neutralen Sein ist nun aber, dass es sich dabei sowohl um einen *Akt der Befreiung* als auch um einen *Akt der Fesselung* handelt²⁰⁵: zwischen der Loslösung vom Sein und der Gefahr der Idolatrie durch die „dauerhafte Erscheinung“ oder „Monumentalität“²⁰⁶. Levinas bezeichnet dies (wie auch Gottfried Boehm) als Ewigkeit oder auch als „Zwischenzeit der Kunst“ oder „Idolatrie“.²⁰⁷ Man kann daher mit Levinas differenzieren zwischen der *Instantaneität des Bildes*, die in die *Zwischenzeit des Bildes* einbricht. Man kann in diesem Modus zwar zwischen Bildern unterscheiden, die aus der Zeit herausragen, allerdings reicht das Aufblitzen dieses Singulären in Abgrenzung zur Ewigkeit allein nicht aus, um solche Bilder zu erkennen.²⁰⁸ Vielmehr bedarf es einer Konstellation, in der diese Bilder *als Bruch* wahrgenommen werden, wo die Zeit „einer unabläss-

201 Derrida, „Gewalt und Metaphysik“, a.a.O., S. 146f.

202 Schwarte, „Die Zeitlichkeit des Bildes“, a.a.O., S. 122.

203 Ebd., S. 121.

204 Ebd., S. 122.

205 Krewani, „Zum Zeitbegriff in der Philosophie von Emmanuel Levinas“, a.a.O., S. 116.

206 Schwarte, „Die Zeitlichkeit des Bildes“, a.a.O., S. 122.

207 Vgl. Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O.

208 Vgl. Schwarte, „Die Zeitlichkeit des Bildes“, a.a.O., S. 124.

sigen Vertagung“ zuneigt, einem „Streben ohne Endpunkt, Zielen ohne Erreichen des Ziels.“²⁰⁹ Die Absatzbewegung vom Sein, die Appropriation durch das Bild sowie der zeitliche Kontrast sind zwar notwendige Bedingungen für eine Eschatologie des Bildes, aber es bedarf einer Konstellation oder Bewegungskonfiguration, in der sich dieses eschatologische Moment entfalten kann. Die Diachronie markiert also den Einbruch einer *Instantaneität des Bildes* in die *Zwischenzeit des Bildes*, während die Alternanz eine Bewegungskonfiguration oder Konstellation bezeichnet, durch die erst eine *Eschatologie des Bildes* zur Wirkung kommen kann. Damit stellen Bilder nicht nur temporale Eigenschaften aus, sie sind ihrerseits Manifestationen von Zeit.²¹⁰

Zur zweiten These: Allen vier Zeitmodi ist ein Vergessen eingeschrieben. Wenn man der These von Schwarte und Boehm folgt, dass Zeit produziert wird, wird Vergessen zum aktiven Akt. Vergessen ist damit kein passiver Vorgang, der sich einfach ereignet, wie Gesichter, die verblassen oder Dinge, die verloren gehen. Vergessen besteht dann aus konkreten Techniken und ist Gegenstand einer Traditionslinie des abendländischen Denkens. So beschreibt etwa Elena Esposito das Vergessen als Teil einer „funktional differenzierten Gesellschaft“, die „immer mehr von Organisationen abhängig“²¹¹ ist, die auch das Gedächtnis regulieren. Ein solches Gedächtnis der Funktionssysteme wird reguliert durch die Symbolsysteme der Massen- und Kommunikationsmedien, sowie durch Redundanz. Gerade aber weil Redundanz abhängig von Entscheidungen ist, kann auch eine „neue Geschichte beginnen die andere Dinge erinnern und vergessen wird.“²¹² Mit Sybille Krämer lassen sich hier zwei grundlegende Tendenzen des Vergessens konstatieren, die sie als Kompensations- und als Komplementärmodell beschreibt.²¹³ Im Kompensationsmodell gleicht das aktiv Erinnernte, das passiv Vergessene aus, während das Vergessen eine Entlastungsfunktion hat, die vor Apraxie, Lethargie und einer allgemeinen Lähmung bewahrt angesichts akkumulierten Wissens und viel-

209 Vgl. Levinas, „Transzendenz und Übel“, a.a.O., S. 194.

210 Gilles Deleuze grenzt Chronos als lineare Zeit von Aion als das Verrücktwerden von Zeit ab. Deleuze, *Logik des Sinns*, a.a.O., S. 206.

211 Elena Esposito, *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 317.

212 Ebd., S. 313.

213 Sybille Krämer, „Das Vergessen nicht vergessen! Oder: Ist das Vergessen ein definierter Modus von Erinnerung?“, in: *Paragrana* 9, Nr. 2 (2000), S. 251-275.

fältiger Erfahrungen.²¹⁴ Im Komplementärmodell sind Erinnern und Vergessen chiasmatisch verschränkt,²¹⁵ denn dem Erinnerten ist in seiner Semiose immer auch eine „Entgegenwärtigung“²¹⁶ mitgänglich, die die Bindungskraft von Signifikant und Signifikat aufzulösen vermag. In Bezug auf Theorien des Vergessens wurden bisher Klassifizierungen vorgeschlagen, die sich an der (recht beliebigen) Zahl sieben orientieren und in ihren Operationen einen akkumulierenden Charakter aufweisen.²¹⁷ Wenn aber das Vergessen aktivisch und sozialanthropologisch verstanden wird,²¹⁸ dann fällt es nicht nur in den Bereich des Urteils, der Handlung, der Entscheidung und Selektion, sondern auch in den Bereich der Verantwortung. Und nach Levinas ist das Entscheidende dieser Verantwortung, im Hier und Jetzt den Anderen ins Spiel zu bringen. Damit richtet sich das Vergessen auf all jene Dinge und Bilder, die der Diachronie im Wege stehen. Es gilt also Vergessen zu machen, was lähmt, und zu erinnern, was bewegt. Entscheidungskriterium für das funktionale Gedächtnis wäre demnach ein am Komplementärmodell orientiertes Vergessen, das dasjenige entgegenwärtigt, was das Andere ignoriert.

Zur dritten These: Wie lässt sich die Diachronie (Levinas), die kairologische Entsättigung (Agamben), der Vitalismus des Bildes (Boehm) und die Bewegungskonfiguration (Schwarte) geschichtsphilosophisch beschreiben? In der Filmtheorie hat Walter Benjamin dies paradigmatisch für das Kino formuliert, wo im „Abbruch der Bildentfaltung durch die Oppositionen und die Sprünge, die durch die Bildmontage entstehen“²¹⁹ solche kontinuierlichen Brüche anein-

214 Eine paradigmatische Figur eines solch absoluten Gedächtnisses hat Jorge Luis Borges mit Ireneo Funes geschaffen, der nach einem Unfall gelähmt in seinem Bett liegt und alles erinnert, was er erlebt und gedacht hat. Der Erzähler kommt zu dem Schluss: „Denken heißt, Unterschiede vergessen, heißt verallgemeinern, abstrahieren. In der vollgepropften Welt von Funes gab es nichts als Einzelheiten, fast unmittelbarer Art.“ Jorge Luis Borges, „Das unerbittliche Gedächtnis“, in: ders., *Im Labyrinth. Erzählungen, Gedichte*, Essays, hg. v. Alberto Manguel, Frankfurt a.M.: Fischer 2003, S. 115.

215 „Die totale Bewahrung durch Erinnern ist genauso monströs wie restloses Vergessen.“ Dieter Mersch, „Paradoxien des Erinnerns und Vergessens“, in: André L. Blum (Hg.), *Potentiale des Vergessens*, Würzburg: Königshausen & Neumann: 2012, S. 73–91, hier S. 81. Erneut abgedruckt in: Claudia Öhlschlager, Lucia Perrone Capano (Hg.), *Figurationen des Temporalen*, Göttingen: V&R Unipress 2013, S. 13–28.

216 Krämer, „Das Vergessen nicht vergessen“, a.a.O., S. 270.

217 Vgl. Assmann, *Formen des Vergessen*, a.a.O.; Connerton, „Seven Types of Forgetting“, a.a.O.

218 Vgl. Christine Abbt, „Ich vergesse“. *Über Möglichkeiten und Grenzen des Denkens aus philosophischer Perspektive*, Frankfurt a.M., New York 2016, S. 16.

219 Schwarte, „Die Zeitlichkeit des Bildes“, a.a.O., S. 125.

andergereiht sind. Das Kino wird zum utopischen Ort, wo man aus den „Kneipen und Großstadtstraßen“, aus den „Bahnhöfen und Fabriken [...] mit dem Dynamit der Zehntelsekunden“²²⁰ ausbrechen vermag. Benjamin beschreibt dies im zeitgleich geschriebenen Passagenwerk als ›Dialektik im Stillstand‹:

Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.²²¹

Diese Konfiguration von Gewesenem mit dem Jetzt bezeichnet nun die Diachronie der Bilder in der Alternanz. Innerhalb dieser Konstellation vergegenwärtigt das diachrone Bild plötzlich ein Vergessenes, sodass eine Diskontinuität im kontinuierlichen Verlauf der Zeit wahrnehmbar wird. Diese schockartige, kairologische Entsättigung des Bildes, ist keine Repräsentation der Vergangenheit in der Gegenwart, sondern ein Gewesenes im Jetzt, das Benjamin schließlich als „dialektisches Bild“²²² fasst. Es ist „ein im Jetzt der Erkennbarkeit aufblitzendes Bild“,²²³ das das Gewesene festhält. Für Benjamin haben diese Bilder einen historischen Index, sodass diese Bilder „erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen.“²²⁴ Dann nämlich tritt das Künftige mit dem Gewesenen in Konstellation, sodass die Wahrheit, die „mit Zeit bis zum Zerspringen geladen“²²⁵ ist, sich entladen kann. Diese kairologische Entsättigung trägt daher sowohl einen historischen als auch einen künftigen Index. Wenn Benjamin also davon spricht, dass nur die Zukunft „Entwickler zur Verfügung [hat], die stark genug sind, um das Bild mit allen Details zum Vorschein kommen zu lassen...“²²⁶, dann ist darunter nicht nur das Zusammenspiel zweier temporaler Dimensionen (Vergangenheit und Zukunft) zu verstehen, sondern auch das Mitspiel von Technik, Imaginationskraft und einer Nicht-Intentionalität. Wenn das Bild also gerade nicht-intentional ist, dann

220 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a.a.O., S. 35 [Hervorhebungen v.V.].

221 Benjamin, „Passagen-Werk“, a.a.O., [N 2 a,3], S. 574-575.

222 Ebd., S. 591f. [N 9,7].

223 Ebd.

224 Ebd., S. 577 [N 3,1].

225 Ebd., S. 578 [N 3,1].

226 Zitiert nach Schwarte, *Pikturale Evidenz*, a.a.O., S. 127. Vgl. Benjamin, „Das dialektische Bild“, in: ders., *Gesammelte Schriften, Band 1*, a.a.O., S. 1238.

geht es darum, die Emergenz des Bildes in dieser „konfiguralen Zeitlichkeit der Bilder“²²⁷ zu beobachten und kritisch zu begleiten.

Im Zentrum der Konjunktion von ›Bild & Zeit‹ steht somit die Kopplung von Foto-, Film- und Medientheorie mit der Geschichtsphilosophie. Die Vorstellung einer doppelten Zeitstruktur, die ein Herausbrechen von Bildern aus dem Kontinuum der Geschichte beschreibt, ist nämlich eine Zeitlichkeit,

die beim Film in die Schule gegangen ist: Zerstückelung und Zerstreuung im Fortgang der Bilder. Dieser Topos bildet das theoretische Scharnier zu den geschichtsphilosophischen Thesen, die eine radikale Kritik an der Vorstellung vom Fortgang als einem basalen Begriff der Geschichtstheorie formulieren, die herausgebrochene Geschichtsbilder, die Details der Historie, mit dem Zitieren, dem Herausbrechen von Texten und Bildern zusammenführen.²²⁸

Wenn Sigrid Weigel hier diese Kopplung von Medientheorie und Geschichtsphilosophie bei Benjamin als Paradigma einer Epistemologie herausstellt, in dessen Zentrum das Bild als prekäres und ‚vorbeihuschendes‘ Ding steht, dann wirft dies einen Schlagschatten auf die levinassche Konzeption des Bildes und die Geschichtsphilosophie. Denn es sind ja gerade die zeitlichen Kategorien des Instantanen und der Zwischenzeit, mit denen Levinas sowohl Kunst und Bild, als auch seine Ethik denkt, während die Zeit aber in den Hintergrund tritt.²²⁹ Dies zeigt wie wichtig eine Explizierung der Zweizeitentheorie von Levinas für das Denken von Bild und Ethik ist. Wenn Levinas also die Ethik dem Bild vorzieht und kritisch schreibt, dass sich „das Kunstwerk an die Stelle Gottes“²³⁰ setzt, dann übernimmt das Bild in dieser fragilen Kopplung mit der Ethik die Warnfunktion der Gefahr einer Idolatrie des Schönen. Damit wird einmal mehr die Relevanz des Ikonischen in der levinasschen Ethik erkennbar. Würde man die im Bild angelegte anachronistische Unvorhersehbarkeit ignorieren, würde man ein riesiges mediales Feld möglicher Blitzge-

227 Schwarte, *Pikturale Evidenz*, a.a.O., S. 129. Eine solche bildliche Epistemologie zeichnet sich nicht durch eine Rückbindung an das Icon, den Index oder das Symbol aus, sondern durch eine nicht-intentionale und vor allem zeitlich konfigurierte Konstellation.

228 Sigrid Weigel, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt a.M.: Fischer 2008, S. 307.

229 Bemerkenswert ist hier die Anmerkung von Pierre Hayat, der auf diese Kategorien für das Denken von Kunst und Ethik aufmerksam macht, ohne allerdings die geschichtsphilosophische Dimension zu explizieren. Pierre Hayat, „Vorwort“, in: Levinas, *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, a.a.O., S. 15 FN 23.

230 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 329 FN 21 [Hervorhebung i.O.].

witter ausblenden, zöge Hierarchien zwischen Sprache und Bild ein, überließe das Bild der Idolatrie des Schönen im *anankè stenai*, bekäme die Bannkraft der Bilder nicht mehr in den Blick und bliebe in einer Bilderskepsis verharren, die in ihrer Absolutheit ihrerseits fraglich wäre. Dass also *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* in einen Sammelband aufgenommen worden ist, der der Geschichte und nicht der Ästhetik gewidmet ist, setzt ein deutliches Zeichen dafür, in welchem Kontext Levinas seinen zentralen Text zur Ästhetik angesiedelt sieht.²³¹ Wenn Levinas also als Skeptiker in Sachen Ästhetik gilt, dann spielt nicht nur das Bilderverbot eine zentrale Rolle, sondern auch die Bindung an eine Geschichtsphilosophie.

Diese Beobachtung werden von den Überlegungen zur Zeitlichkeit des Zeigens von Dieter Mersch unterstrichen. Im vierten seiner zehn Punkte des Zeigens merkt Mersch an, dass das Zeigen „keiner Identitätslogik, sonder einer Logik des Exemplarischen, der Singularität“²³² folgt. Wenn es sich bei dieser Singularität also um eine Diachronie handelt, dann wäre das Zeigen, das hier von Interesse ist, als anachronistisch, vorgängig, nachträglich und vorausweisend zu beschreiben. Eben noch unerkannt, bricht es im nächsten Augenblick aus dem Kontinuum heraus und wird erneut in Frage gestellt.²³³

Wie steht nun diese geschichtsphilosophische Dimension des diachronen Zeigens mit der Eschatologie in Verbindung? Levinas führt die Zeit auf ihren Akt der Setzung zurück und damit auf das, was Levinas das Sagen nennt. Das Sagen erschöpft sich nicht im Gesagten, sondern entlädt sich als „Sorge um das Morgen.“²³⁴ Die Diachronie ist in der Konjunktion von ›Bild & Zeit‹ deswegen so zentral, weil sich hier die Bindung an *Jemanden* in einer unvordenklichen Vergangenheit artikuliert – die Semelfaktivität der Existenz. Dieser existenzielle Index sprengt gewissermaßen die Ketten des dialektischen Bildes der Geschichtsphilosophie und überführt dieses in eine Eschatologie. Unter der Eschatologie versteht Levinas eine Zeit, in der es darum geht, auf

231 Vgl. Levinas, *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, a.a.O.

232 Dieter Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 316.

233 Diese Temporalität bringt Mersch mit der Parrhesia als einer Tugend der freimütigen Rede in Verbindung. Wie Petra Gehring und Andreas Gerhard zeigen, erfordert der Akt der Parrhesia Mut, „weil er ein Schweigen [...] durchbricht, weil er mit Selbstexposition verbunden ist und weil er riskiert, durch rückhaltlose Offenheit die Zuneigung des Freundes zu verspielen oder den Zorn des Tyrannen auf sich zu ziehen.“ Vgl. Petra Gehring, Andreas Gelhard, „Vorwort“, in: dies. (Hg.), *Parrhesia: Foucault und der Mut zur Wahrheit*, Berlin, Zürich: diaphanes 2012, S. 8.

234 Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 215.

eine Zeit aus zu sein, die Jenseits des Horizonts der Gegenwart liegt: „Eschatologie ohne Hoffnung für sich selbst oder Befreiung von meiner Zeit.“²³⁵ Insofern zielt das eschatologische Sehen nicht „auf das Ende der Geschichte“ in der Totalität ab, „sondern stellt eine Beziehung zum Unendlichen des Seins her, das die Totalität überschreitet.“²³⁶ Und wenn Levinas an anderer Stelle davon schreibt, dass die Ethik eine Optik ist,²³⁷ dann geht es darin um einen nicht-sichtbaren eschatologischen Charakter. Das, was Walter Benjamin als „schwache messianische Kraft“²³⁸ bezeichnet hat, ist bei Levinas die Eschatologie des Bildes.

Auf diese Eschatologie des Bildes lässt sich zwar nicht wie mit dem Zeigefinger zeigen, aber man kann dies am Beispiel von Kunstwerken diskutieren. Sol LeWitts *Black Form – Dedicated to the Missing Jews* von 1987, das nach einer hitzigen Debatte am 9. November 1989 auf dem Platz der Republik in Hamburg Altona erneut errichtet wurde, thematisiert das Verschwinden des Denkmals und damit eine bestimmte Sichtweise auf Geschichte.²³⁹ Auf der ikonographischen Ebene erinnert *Black Form* an die frühen Obliterationsarbeiten von Sosno (Abb. 45). Als schwarzer Monolith im öffentlichen Raum verkörpert *Black Form* etwas Erratisches, macht aber aufgrund des Titels den Deutungshorizont unmissverständlich deutlich. Als störender Raumkörper zeigt das Monument etwas Ungreifbares und zielt damit performativ und symbolisch auf das kulturelle Gedächtnis der Deutschen. Metaphorisch betrachtet zeigt das Gedenkmal die Erinnerung als nicht-integrierbar und spielt damit auf ein Vergessen an, das sich nicht auf das Ereignis der Shoah als solches bezieht. Vielmehr verkörpert *Black Form* in der hier vorgeschlagenen Lesart ein Vergessen innerhalb einer Erinnerungskultur, die einer Aktualisierung bedarf. Die Diachronie von *Black Form* liegt sowohl in der konkreten Erfahrung des Kontrastes zwischen kontinuierlicher Erinnerungskultur

235 Levinas, „Die Bedeutung und der Sinn“, a.a.O., S. 35.

236 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 23.

237 Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 23.

238 Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, in: ders., *Gesammelte Schriften. Band 1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 694.

239 Vgl. zur Deutschen Erinnerungskultur in der Kunst nach 1945, James E. Young, „The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today“, in: *Critical Inquiry* 18, Nr. 2 (January 1992), S. 267-296; Corinna Tomberger, *Das Gedenkmal. Avantgardekunst, Geschichtspolitik und Geschlecht in der bundesdeutschen Erinnerungskultur*, Bielefeld: transcript 2007.



Abb. 45: Sol Le Witt, *Black Form – Dedicated to the Missing Jews*, 1987/1989, Foto: Wikipedia, CC BY-SA 3.0, Foto leicht begradigt und Tonwerte angepasst.

und ihrer symbolischen und performativen Unterbrechung als auch in der anschließenden öffentlichen Debatte.

Der von Boehm ins Feld geführte Vitalismus des Bildes ist also in letzter Konsequenz weder auf der Ebene des Dargestellten, noch auf der Ebene der Darstellung zu finden, sondern bezeichnet vielmehr den durch die Diachronie und Alternanz hervorgehenden eschatologischen Charakter des Bildes. Das entscheidende Moment der bildlichen Entladung ist, dass es in seiner prekären Unsicherheit im Dienste des Künftigen steht und somit vorausweist. Wenn Walter Benjamin also von der „revolutionären Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit“²⁴⁰ schreibt, dann ist genau dieser Vitalismus gemeint, der die Vergangenheit nicht als archiviertes Gut verwaltet, sondern zum Anlass für Reflexion nimmt und nach der aktuellen Relevanz und einem möglichen Neuanfang fragt. Genau hierin liegt die besondere „Kraft“ und das „Pathos“ des Zeigens, von der Mersch im letzten Punkt seiner zehn Punkte des Zeigens schreibt.²⁴¹

240 Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, a.a.O., S. 703.

241 Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 317.

Die Eschatologie wirkt nämlich konkret auf das Selbst zurück. Levinas schreibt von der Exzellenz der Bedeutung „in der Transzendenz, die darin sich vollzieht, „passiert“ oder über sich hinausgeht [...]“²⁴² und bezeichnet damit die Konversion vom Sein zum Sich-vom-Sein-Lösen (*désintéressement*). Die Eschatologie weist nicht bloß voraus, sie hat auch einen affektiv-pathischen Charakter und wirkt damit im Gegenwärtigen auf das Subjekt. Diesen Subjektivierungsprozess, der durch eine erlittene Intensität in Gang gesetzt wird, beschreibt Levinas als Substitution.²⁴³ Für die Qualität der Affekte bedeutet dies, dass sie einen anachronistischen Charakter haben: Vorahnungen, Reuemomente, Vergebungen, skeptische Infragestellungen, Abschiede, Trauer, selbstvergessenes Blicken, Vorfreude, hoffnungsvolle Erwartungen oder der Witz bei Versuchen der Selbstausslöschung.²⁴⁴ Ein Vitalismus der Bilder bezeichnet also eine Bildpragmatik, die es mit anachronistischen Affekten zu tun hat, die nicht instrumentalisiert sind, um anderes vergessen zu machen.²⁴⁵

Solche geschichtsphilosophischen Überlegungen von Levinas in Verbindung mit dem Bild zu bringen sind bisher weder im Kontext der Kunst, noch in der Bild- und Medienphilosophie diskutiert worden. Sie weisen eine Nähe zu den geschichtsphilosophischen Thesen von Benjamin und den Überlegungen von Adorno auf. Sigrid Weigel hebt nämlich hervor, dass auch Benjamin das Verhältnis von Spur und Bild gedacht hat als „psychische Spuren der Gewesenen, aus denen das Bild der Vergangenheit sich konstituiert.“²⁴⁶ Auch bei Benjamin geht es also um eine Erkenntnis, die wesentlich an *Jemanden* gebunden ist mit seinen Hoffnungen und Erwartungen nicht für sich, sondern für andere. „Genau diesem ‚heimlichen Index‘, den die Vergangenheit mitführt, entstammt die ‚schwache messianische Kraft‘ [...]“.²⁴⁷ Und wie Emil Angehrn aufzeigt, versucht Adorno ebenfalls ein Denken in einem solch Ne-

242 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 391.

243 Thomas Wiemer übersetzt dies mit „Stellvertretung“, ebd., S. 251–263.

244 Zum Ursprung der Fotografie im Abschied, vgl. Kenaan, *Photography and its Shadow*, a.a.O. Vgl. auch die Analysen von Boehm zu On Kawaras Date Paintings (1966–2014), Gottfried Boehm, „Augenblick und Ewigkeit. Bemerkungen zur Zeiterfahrung in der Kunst der Moderne [1992]“, in: ders., *Die Sichtbarkeit der Zeit*, a.a.O., S. 196.

245 Susan Sontag weist darauf hin, dass sich ethische Perspektiven auf Bilder mit Fragen beschäftigen, inwiefern die darin zum Ausdruck kommenden Gefühle (Bedauern, Mitgefühl, Empörung) ideologisch motiviert sind. In dieser Hinsicht können Bilder andere (unerwünschte) Bilder oblitieren. Vgl. Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, München: Hanser 2003.

246 Weigel, *Grammatologie der Bilder*, a.a.O., S. 441.

247 Ebd.

gativen zu gründen, „als ‚versprengte Spur‘ des Anderen ‚im negativen Ganzen‘, als Widerschein der Transzendenz in der Immanenz.“²⁴⁸ Hierin, so Angehrn, liege ein eschatologisches Moment als „Glücksversprechen und ‚nie verbürgte Verheißung‘.“²⁴⁹

Die temporale Dimension der Obliteration besteht also in einem Anachronismus des Vorgängigen, Wartens, Nachträgliches und Vorausweisens. Wir haben es hier mit vier Operationen zu tun: *Erstens* ist es die *Selbstnegation* in der Instantaneität des Bildes. Der vermeintlich neutrale Mechanismus, dass das Tilgen von Spuren weitere Spuren hinterlässt, ist tatsächlich ein Zwang: Es ist unmöglich, keine Spuren zu hinterlassen. Anders gesagt: den Spuren gehen immer andere Spuren voraus. Die Formel $O(x,y)$ führt insofern in die Irre, als es nicht um die Obliterierung von etwas durch etwas geht, sondern darum, sichtbar zu machen, dass es unmöglich ist, das Vorgängige nachträglich spurlos auszulöschen. *Zweitens* kommt das *Vergessen* als destabilisierender Akt in den Blick. Paradoxerweise tritt gerade der Versuch zu erinnern mit dem Anspruch auf, festzuhalten, zu stabilisieren und künftigen Generationen etwas zugänglich zu machen. Tatsächlich aber droht dabei die Form des Erinnerns sich selbst zu verfestigen, was ein Vergessen auf den Plan ruft, das gegen diesen Stillstand vorgeht, indem es aus dem Kontinuum der fließenden Zeit heraustritt, Erinnertes in Frage stellt und neue Anschlüsse ermöglicht. *Drittens* geht es um Brüche oder Schnitte, um die Diachronie als eine Krise der Zeit zu artikulieren. Hier ist Benjamins Diagnose zu folgen, dass der Film ein Modell für ein Zeitdenken abgibt, das mit Oppositionen, Sprüngen, Instantaneitäten und singulären Einstellungen operiert.²⁵⁰ *Viertens* ist der Eschatologie des Bildes eine ethische Optik eigen, ein nicht-deiktisches Sichzeigen. Der hypothetische und konjunktivistische Modus des Bildes erfüllt sich damit in einem

248 Angehrn, „Dispositive des Negativen“, a.a.O., S. 36. Vgl. Theodor W. Adorno, „Meditationen zur Metaphysik“, in: ders., *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 354-400.

249 Angehrn, „Dispositive des Negativen“, a.a.O., S. 36.

250 Hier deutet sich eine Politik der Bilder an. Levinas deutet mit Verweis auf den Zusammenbruch des sowjetischen Systems ein solches Spannungsfeld an: „Unser Verhältnis zur Zeit ist in eine Krise geraten. Mir scheint es tatsächlich unabdingbar zu sein, dass wir, wir aus dem Westen, uns eine Perspektive auf die Zeit zu Eigen machen, die wieder ein Versprechen bereithält.“ Levinas, „Gespräch mit Roger-Pol Droit“, in: *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, a.a.O., S. 179. Dieses Versprechen (promesse) hängt mit einer messianischen Zeit zusammen, die Levinas mit dem Begriff der Prophetie diskutiert. Vgl. Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 326-334.

pathischen Zeigen. Eine solche Affizierung artikuliert sich in der nachträglichen Textkritik, wo eine Subjektivierung in Gang kommt. Die vierte Operation der Obliteration ist somit die *Exegese* durch die philosophische (Kunst-) Kritik. Ich wähle hier den Begriff der Exegese und nicht den der Hermeneutik, weil es nicht primär um Sinn geht, sondern um Schreibweisen einer ethischen Optik, (De-)Subjektivierung und eines Anachronismus.

Selbstnegation, *Vergessen*, *Instantaneisierung* und *Exegese* bilden die operative Dimension der Obliteration. Aus zeitlicher Perspektive handelt es sich um Formen einer *befristeten Vertagung*. Ähnlich wie beim Ticket, das das Gültigkeitsdatum anzeigt, erscheint bei der Obliteration der Stempel mit dem Datum aber erst im Moment der abgelaufenen Frist. „Wie ein Gespenst, das auf die Stunde seines Erscheinens wartet.“²⁵¹ Das vitalistische Moment der Obliteration kommt also erst mit der Diachronie zur vollen Geltung. Denn was bisher als Kraft, Intensität, Potentialität oder Vitalismus bezeichnet wurde, lässt sich präziser zeitlich als Eschatologie des Bildes fassen. Wie kann das darin enthaltene Konfliktpotential dieser plötzlich, wie aus dem Nichts magisch erscheinenden befristeten Vertagung aufgewiesen und benannt werden? Wenn die Obliteration einen Prozess beschreibt, der Zeit produziert und eine substituierende Subjektivierung initiiert, dann geht es darum, diese Diachronie in ihrer eschatologischen Kraft wahrnehmbar zu machen und benennen zu können.

3.1.4 Bild & Wissen

Auch wenn die Bildkonjunktionen als Konstellation zu betrachten sind, folgen sie in der linearen Abfolge des Geschriebenen einer Dramaturgie, die am Ende der vier Konjunktionen die bisherigen epistemischen Dimensionen bilanziert. Welche Einsichten erlaubt die Konjunktion von ›Bild & Wissen‹ also für die epistemische Dimension der Obliteration?

Das zentrale Problem für Levinas besteht darin, eine angemessene Sprache und Methode für ein Denken zu finden, das sich vom Sein löst. Dies geht mit Paradoxien einher, beispielsweise mit einem Sagen, das sich im Gesagten

251 Vgl. Henri Bergson, „Das Mögliche und das Wirkliche“, in: ders., *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1993, S. 121.

nicht erschöpft, sondern nur zeigt. Die Wahrung des Sagens im Gesagten ist daher die zentrale Herausforderung für Levinas. Hinsichtlich des ikonischen Denkens und der phänomenologischen Technik von Levinas ist hier aber die Frage, wie sich die epistemische Dimension verlagert, wenn nicht mehr die Sprache, sondern das Bild das zentrale Medium für die Obliteration ist. Meine These ist, dass die Konjunktion von ›Bild & Wissen‹ zur Reflexion von *Medium*, *Eigenlogik*, *Methodik* und *Exegese* führen muss. Im Folgenden gehe ich auf diese vier Aspekte ein und ziehe im Folgekapitel Konsequenzen für eine Obliterationsästhetik.

(1) *Medium*: Wie gezeigt, steht in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* der methodische Zugang zum Bild im Zentrum von Levinas' Untersuchung. Der Witz besteht hier darin, dass Levinas das Bild gerade weil es sich in der Sprache nicht erschöpft, nicht einfach ablehnt, sondern zum Anlass nimmt, die phänomenologische Methode zu befragen. Er problematisiert vielmehr die mediale Appropriation von Wirklichkeit in ihrer grundlegenden Ambivalenz: Einerseits bedarf es der Benennung, andererseits vollzieht sich diese Benennung nicht neutral. Dies führt zu Ambiguitäten, um diese Nicht-Neutralität zum Ausdruck zu bringen. Natürlich lassen sich Dinge, Ideen und Bilder identifizieren, analysieren, benennen, beurteilen, klassifizieren, einordnen und so einer Bedeutung zuführen. Dass sich hierbei jedoch ein Prozess hinterrücks „in mich einschleicht wie ein Dieb“²⁵² in der Nacht, adressiert eine Nicht-Intentionalität im Appropriationsprozess, der mitgänglich und unvermeidlich ist. Das Bild als Medium zeigt also eine Ambivalenz in dem, was als Wirklichkeit bezeichnet wird.

Um diese Ambivalenz der Appropriation zu artikulieren, verwendet Levinas in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* eine Metaphorik der Dunkelheit. Levinas lehnt sich darin an Husserl an, der in diesem Zusammenhang von Abschattungen sprach, bei denen es sich um „unklar' wandelbare, flüchtige, sich vielfach ändernde Erscheinungen“ handelt, die „nur schattenhaft, ‚unvollkommen‘, ‚unbestimmt‘“ sind, und die nur wie „durch einen Schleier, einen Nebel

252 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 329. Das Bild des Diebes, der sich einschleicht ist dem Buch Hiob entlehnt, in dem die Freunde von Hiob über ihre Träume berichten, um daraus Ratschläge abzuleiten. Es ist hier wesentlich das Wort gemeint, dass sich hinterrücks, ohne Zutun wie im Traum einschleicht und damit einen passiven Modus der Appropriation benennt. Vgl. *Die Bibel in der Einheitsübersetzung*, Ijob, 4,12, online unter: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/ijob4.html> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

hindurch, durch die Dämmerung hindurch“²⁵³ betrachtet werden können. Dieses negative Entzugsmoment wird nun aber gerade nicht zum Anlass für ein Unvermögen der Methode genommen, sondern als konstitutiv für das Phänomen selbst. Es geht demnach nicht bloß um die Feststellung einer Mitarbeit des Mediums bei der Sinngenese, sondern vor allem um dessen Rückseite und demnach um ein *Nicht-Wissen*, das nicht im Objektiven, Faktischen und Reinen liegt, sondern in dem, was in den vorherigen Kapiteln als das Unbestimmte, Konjunktivische und Hypothetische aufgewiesen wurde. Der Imperativ des Bilderverbots artikuliert in der levinasschen Lesart eine Geltungskritik am Rationalen und damit auch an einer Wissenschaftlichkeit, zu deren traditionellen Garanten Verifizierbarkeit, Wiederholbarkeit und Präzision zählen. Im Angesicht einer skeptischen Grundhaltung, die Gegebenes in Frage stellt, von Wünschen, die Alternativen artikulieren, von Forderungen, die einer Ignoranz entgegen wirken, von einem Unbestimmten, das insistiert und von der Ambivalenz der Appropriation zwischen der Gefahr zu tilgen und der Notwendigkeit zu artikulieren, geht es darum, dieses nicht-sichtbare Ethos in seiner Schattenwirtschaft zum Ausdruck zu verhelfen. Das, was Levinas an manchen Stellen auch als Passivität bezeichnet, ist damit nicht einfach die Kehrseite einer aktiven Objektivierung des Wirklichen, sondern ein facettenreiches und generisches Element dieser besonderen Episteme.

(2) *Eigenlogik*: Hinsichtlich des Bildes habe ich einen Alogismus und eine Pseudologie herausgearbeitet. Der Alogismus bringt etwas Hypothetisches ins Spiel, worin der Akt der Setzung als Qualität in den Blick kommt. Dieser Alogismus bezeichnet nicht bloß ein Spiel von Verdecken und Zeigen im *cacher pour mieux montrer*, sondern die Verweigerung eines absolut Negativen, das das letzte Wort hätte, eine perfekte Tat wäre oder eine ›ultima ratio‹ gelten ließe. Vielmehr geht es in diesem Alogismus um dessen apotropäische Funktion als Evokation und Bannung eines Appells an eine Sensibilität für den Anderen. Die Pseudologie wiederum scheint vordergründig von Täuschung, Lüge und Betrug zu handeln. Tatsächlich aber werden darin Strategien sichtbar, wie mit dem Zwang des Zeigens umgegangen wird und wie darin Formen des Nicht-Zeigens eingeführt werden können: Hierzu zählen Verhüllungsstrategien wie etwa Kaschierungen ebenso, wie Unterlassungsstrategien der

253 Edmund Husserl, *Husserliana. Gesammelte Werke. Band XXIII. Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, hrsg. v. Eduard Marbach, Den Hague u.a.: Martinus Nijhoff 1980, S. 162. Vgl. insbes. auch §28, S. 59–62.

Zurückweisung, des Verstummens und Verschweigens, der Auslassung und Nicht-Sichtbarkeit oder andere Verneinungsstrategien des Durchstreichens, Übermalens oder Doppelbelichtens. In diesem Intrigenspiel geht es darum, nicht bei der platonischen Bildtheorie zu verbleiben und solche Bilder pauschal als bloße Trugbilder zu entlarven, sondern in ihnen den Ausdruck für eine Bildepisteme eigenen Rechts anzuerkennen und darin ein vitalistisches Moment aufzuweisen.

In der Bildwissenschaft sind Merkmale einer genuin ikonischen Logik herausgearbeitet worden und meine These ist, dass unter der Perspektive von Alogismus und Pseudologie diese Merkmale konvertiert oder zumindest neu akzentuiert werden. So erwähnen Mersch und Heßler acht Merkmale einer Ikonizität und ich greife hier beispielhaft zwei heraus.²⁵⁴ So nennen sie etwa die Rahmung als ein Merkmal, aber mit der hier verhandelten Ikonizität geht es dabei nicht um die Setzung als Unterscheidungsakt zwischen Bild und Nicht-Bild, Bildträger und Bildobjekt, sondern vielmehr um die apotropäische Bedeutung. Die semiotische Unterscheidung von Bildträger und Bildobjekt ist zwar weiterhin relevant, hat aber vor allem analytischen Wert. Es geht also weniger um Rahmung als um ‚containment‘ und damit um die Funktion des Bildes als Apotropaion. Ein anderes Merkmal ist die „Logik des Kontrastes“²⁵⁵, doch nun geht es nicht mehr um den wittgensteinschen Aspektwechsel, noch um Figur-Grund-Vexierungen und auch nicht um unmögliche Perspektivkonstruktionen mit ihren Delinearisierungen, sondern um das, was ich bei Sosno als Arbeit am kulturellen Gedächtnis diskutiert habe. Wenn Sosno als Chiffonniere des kulturellen Gedächtnisses betrachtet werden kann, der sich für ästhetische Ausdrucksformen in der Kunstgeschichte interessiert, dann macht er damit auf ein zentrales Moment nicht nur der Obliteration, sondern auch der Bildwissenschaft aufmerksam: Das Ikonische bezieht sich nämlich vergleichend immer auf andere Bilder. Hier kehrt die etymologische Bedeutung von εἰκών wieder, was nicht nur „ähnlich“, sondern auch „vergleichend“²⁵⁶ bedeutet. Dabei geht es hier nicht um Mimesis, sondern um eine Zitattheorie, die zwar etwas aufruft, dies aber negierend neu kontextua-

254 Vgl. Dieter Mersch, Martina Heßler, „Einleitung: Bildlogik oder Was heißt visuelles Denken?“, in: dies., *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld: transcript 2009, S. 18-19.

255 Ebd., S. 24-25.

256 Vgl. Pape, Eintrag: „εἰκω“, a.a.O., S. 580.

liert.²⁵⁷ Wenn $O(x,y)$ formelhaft für den Vorgang einer Zitation steht, dann ist das entscheidende epistemische Moment nicht die Prägung, sondern der Kontrast durch die kommentierende Zitation, deren De- und Resemiotisierung eine Exegese auslöst.²⁵⁸ Die Ikonizität besteht hier also in einem Alogismus, der eine hypothetische und apotropäische Funktion hat, und in einer Pseudologie, die den Zwang zum Zeigen und damit zu einem Vergleich meint, worin eine Zitattheorie angelegt ist.

(3) *Methode*: Hinsichtlich der Methode handelt es sich um *das* zentrale Problem auch der vorliegenden Arbeit. So kann etwa die in der Bildwissenschaft übliche Aufteilung zwischen semiotischer, anthropologischer und wahrnehmungstheoretischer Bildtheorie nicht einfach übernommen werden.²⁵⁹ Denn diese Aufteilung beruht auf fragwürdigen Prämissen. Der semiotischen Lesart entgehen nicht nur die Materialität, sondern auch andere Weisen der Bildexegese.²⁶⁰ Und die anthropologischen Ansätze rücken die Blickbeziehungen in den Fokus, lesen aber, wie etwa Jean-Paul Sartre, das Verhältnis zwischen Bild und Blick als symmetrische Relation, während es bei Levinas ja gerade um die Asymmetrie im Blick geht.²⁶¹ Oder aber, sie denken das Bild vom Tod aus, was jedes Bild auf das Problem zwischen Augenblick und Ewigkeit zuspitzt und damit jedes Bild zu einer Totenmaske werden lässt.²⁶² Viel eher bedarf es der Fokussierung auf das Gedächtnis und die Umkehr der Blickrichtung, wie dies etwa Iris Därmann und Georges Didi-Huberman beschrieben haben.²⁶³ Diese Interventionen weisen auf eine Blickumkehr hin, die vom Bild ausgeht. Mit Levinas ist es nun zum einen möglich, diese Konversion der phänomeno-

257 Es wäre eigens zu prüfen, wo Unterschiede und Gemeinsamkeiten zur Zitattheorie etwa bei Walter Benjamin liegen. Vgl. zur angedeuteten Zitattheorie im „rettenden und strafenden Zitat“ bei Walter Benjamin, „Karl Kraus“, in: ders., *Gesammelte Werke, Band II, Aufsätze, Essays, Vorträge*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 354-367, insbes. S. 363.

258 Damit ist jede Obliteration in ihrer kontrastierenden Zitation eine Reflexion mit Bildern auf Bilder und in diesem Sinne ein „Metapicture“. Umgekehrt ist aber nicht jedes „Metapicture“ eine Obliteration. Vgl. Mitchell, „Metapictures“, a.a.O.

259 Vgl. Wiesing, *Sehen lassen*, a.a.O., S. 55-108. Schwarte, *Piktorale Evidenz*, a.a.O., S. 41-52.

260 Vgl. Kapitel 1.3 Obliterierte Obliteration, S. 72.

261 Zum Unterschied zwischen Sartre und Levinas vgl. de Vries, „Levinas über Kunst und Wahrheit“, a.a.O.

262 Vgl. Belting, *Bild-Anthropologie*, a.a.O.

263 Vgl. Iris Därmann, *Tod und Bild: eine phänomenologische Mediengeschichte*, München: Fink 1995; Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, a.a.O.

logischen Technik von der Intentionalität zum *désintéressement* zu vollziehen, und zum anderen das Bild nicht vom Tod, Blick oder der Wahrheit her zu denken, sondern von der *Zeit*. Wenn sich diese Methode an der phänomenologischen Technik der Intentionsanalyse orientiert, vollzieht diese demnach mit der Nicht-Intentionalität eine Konversion, die nicht auf ein Objekt als isolierbare, gegenständliche Einheit zielt, sondern auf eine Diachronie und ein Vorübergegangenes. Der wesentliche Index, auf den sich diese Methode bezieht, ist nämlich temporal und existenziell. Und die Bildkonjunktionen sind der Versuch, diese ikonische Dimension zur Geltung zu bringen.

(4) *Exegese*: Wie also diese Ikonizität bestimmt wird, hat einen entscheidenden Beitrag an ihrem Verständnis. Damit ist jegliche Bestimmung des Ikonischen mit der Frage konfrontiert, inwiefern hier ein zeitliches und existenzielles Moment gelöscht oder bezeugt wird. Entscheidend ist hier die kritische Auslegung, oder wie Levinas in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* schreibt, ihre „philosophische Kunstkritik“ und „Exegese“. ²⁶⁴ Es handelt sich dabei, so die These um einen testimonialen Vorgang. Mit Levinas ist es nämlich möglich, einen entscheidenden Schritt weiter zu gehen und nicht beim Unbestimmten stehen zu bleiben, sondern darin eine Notwendigkeit einzuführen: Mit der Rückbindung an eine semelfaktive Existenz wird die Bindung an den Anderen ins Spiel gebracht. Ähnlich argumentiert auch Jean-Luc Nancy dafür, wenn er betont, dass das Bild einer unabhängigen Ordnung außerhalb von Glauben und Wissen angehört. ²⁶⁵ Genau hier wird die „Evidenz des Zeigens“ ²⁶⁶ durch Bezeugen erst eingesetzt, sodass es sich um ein Bezeugen durch Zeigen handelt, ein zeigen/bezeugen. Die Evidenz des Sichtbaren allein genügt nämlich nicht für den hier beschriebenen Evidenzeffekt. Dem neunten Punkt einer Logik des Zeigens von Mersch müsste daher das Testimoniale beigelegt werden: Mit einem Neologismus als einer Hybridbildung aus Zeigen und Zeugenschaft könnte man von einer ›Evidenz der Zeigenschaft‹ sprechen. Das heißt, es bedarf einer testimonialen Praxis, um diesen Evidenzeffekt zu beglaubigen. Diese ›Evidenz der Zeigenschaft‹ besteht aus der Konstellation von einem kontaminierten Zeigen, einer diachronen Zeitlichkeit und einer testimonialen Praxis. Die Methode Zeit, Zeigen und Zeugenschaft auf eine genuin ikonische Weise zu konstellieren bezeichne ich hier als *testimonial Bildepisti-*

264 Vgl. Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 121-124.

265 Jean-Luc Nancy, „Auslegung der Kunst“, in: Bennke, Mersch (Hg.), *Levinas und die Künste*, a.a.O. [im Erscheinen].

266 Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 317.

stemologie. Eine solche testimoniale Praxis drückt der Appropriation ihr Siegel auf ohne aber das Unbestimmte, das apeironische Moment, zu obliterieren und schafft so die Möglichkeit für hypothetische Bilder. Durch die testimoniale Praxis der Exegese wird dies aber erst aufgewiesen und sagbar. Der testimonialen Bildepistemologie ist also eine Reflexivität wesentlich, die sensibel ist Figuren des Anderen, die das Medium reflektieren, sich durch apotropäische Bilder zeigen, sich durch Verneigungsstrategien verschleiern und auf diese Weise einen Appell einsetzen, den es gilt, zur Sprache zu bringen und damit zu bezeugen.

Mit den Bildkonjunktionen versuche ich hier die genuin ikonische Methode einer testimonialen Bildepistemologie nicht nur festzustellen und einzufordern, sondern auch einzulösen. Im Unterschied zur Bildhermeneutik²⁶⁷ von Gottfried Boehm geht es bei der hier entfalteten Bildepistemologie nicht um einen hermeneutischen Zugang zu bildnerischen Phänomenen, sondern um eine genuin ikonische Methode in der Bildkritik. Dies bedeutet etwa, das Lebendige aus den Bildern selbst aufzuweisen und nicht als Prämisse an die Bilder heranzutragen. Und es macht einen Unterschied, ob man Bilder als einen „Zuwachs an Sein“²⁶⁸ betrachtet, wie Boehm dies explizit mit Verweis auf Hans-Georg Gadamer tut, oder als Zeugen des Unvollständigen, Unbestimmten, Unendlichen und Unreinen. In die Lesart des Bildes bei Boehm schreibt sich dann nämlich eine christologische Perspektive der Inkarnation ein, die notwendig dort in Konflikt mit der Bildexegese tritt, wo es nicht um eine Verleiblichung und Materialisierung geht, sondern um Desinkarnation,²⁶⁹ Zersetzung, Destruktion und anderen Phänomenen der Negation, die bei der Obliteration so zentral sind. Eine *testimonial Bildepistemologie* muss neben der Ambivalenz und Reflexivität der Appropriation somit auch die theologischen Konnotationen der Bildexegese mit berücksichtigen und eine Bildkritik einüben, deren Methoden von einer Logik des Bildes selbst herkommen.

Zur testimonialen Bildepistemologie etwa in Form einer philosophischen Kunstkritik gehört aber auch eine eigene, eine partikuläre Artikulationsweise. Dies hängt nicht nur vom Medium ab (Wort, Bild, Ton, Zahl), sondern auch von der je singulären Reflexivität innerhalb des jeweiligen Mediums. Im Fal-

267 Gottfried Boehm, „Ikonisches Wissen. Das Bild als Modell“, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen*, a.a.O., S. 114–140. Boehm, „Zu einer Hermeneutik des Bildes“, a.a.O.

268 Gottfried Boehm, „Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexion und bildende Kunst“, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen*, a.a.O., S. 243–268.

269 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O.

le von Levinas artikuliert sich dies beispielsweise durch ein Idiom der Mode und des Abdrucks. Levinas begegnet auf diese Weise der paradoxen Dialektik des Zeigens/Verbergens und bezeichnet damit die Gefahr und Notwendigkeit der Appropriation. Da für ihn aber das zentrale Paradigma der Episteme die Zeugenschaft ist, und die Sprache wiederum das mediale Paradigma für die Zeugenschaft abgibt, verstrickt er das Schreiben in einen Reflexionsprozess, der letztlich zu hyperbolischen Figuren führt, wie etwa die ungewöhnliche Vorvergangenheit (*passé surcomposé*) oder die gnostische Metaphorik (hell/dunkel, oben/unten, gut/böse, unendlich/total). Auf dieser *via eminentiae* ist für Levinas die leitende Orientierung die Negation des Weder-noch, die Verneinung jeglicher Identität und Gleichzeitigkeit das Semelfaktive der Existenz. Dabei geht es darum, erfahrbar zu machen, was nicht gesagt, sondern nur gezeigt werden kann. Diesen Schreibstil möchte ich hier in Anlehnung an die inneren Spannungen im Schreibprozess als *obliteraten Stil* bezeichnen.²⁷⁰

Eine solche Schreibweise ist in eine bedeutungsstiftende Konstellation eingebettet, überführt somit eine lineare Dramaturgie in eine Simultaneität, die in der Art dadaistischer Montage Dinge in unvorhergesehene Relationen treten lässt. Levinas selbst schreibt tatsächlich häufig in Konjunktionen, durchschreitet auf Umwegen eine Konstellation des Sagens und stellt dadurch Identitäten und die Appropriation der Wirklichkeit in Frage. Dies ist Bedingung für jene Diachronie, die durch die Alternanz erst zur Eschatologie führt.

Die existenziell-soziale Dimension dieses Gefüges ist für Levinas wesentlich tragik-komisch: gefangen und zugleich auf der Suche nach Möglichkeiten, daraus auszubrechen. Diese Emergenz lässt sich nicht durch spontane Handlungen herstellen, sondern nur durch ein Aussetzen der Tat. In diesem Sinne bringt Levinas auch das Drama im nietzeanischen Sinne ins Spiel.²⁷¹ Das ei-

270 Die etymologische Bedeutung des Stilbegriff zeigt eine Ambivalenz an zwischen gewalttätiger Aneignung und bannender Abwehr. Innerhalb der Kunstgeschichte bezeichnet der Stilbegriff entweder eine stabilisierte Kategorie, die eine überindividuelle Formähnlichkeit bezeichnet, wie etwa bei Alois Riegl, oder er wird zurückgebunden an eine anthropologische oder gar ethnische Fundierung wie etwa bei Wilhelm Worringer. Gilles Deleuze macht auf den Stilbegriff als eine Fremdsprache in der Sprache aufmerksam und damit auf eine eigene Episteme. Vgl. Gilles Deleuze, „L'Abécédair“, https://www.youtube.com/watch?v=n_pIFchoIiQ&list=PLiR8NqajHNPbaX2rBoAzz6IPGpUoIPLS2&index=21 [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023]. Veronika Pöhl, „Die mediale Dimension des Stilbegriffs in Kunst- und Wissenschaftstheorie“, in: *MEDIENwissenschaft* 2 (2015), S. 164-181.

271 Vgl. Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 30/31, FN 2.

gentliche Drama spielt sich nämlich nicht in der Handlung ab, sondern wurde „vor den Anfang oder hinter die Scene“²⁷² verlegt.

Das Wort Drama ist dorischer Herkunft: und nach dorischem Sprachgebrauch bedeutet es ‚Ereigniss‘, ‚Geschichte‘, beide Worte in hieratischem Sinne. Das älteste Drama stellte die Ortslegende dar, die ‚heilige Geschichte‘, auf der die Gründung des Cultus ruhte (– also kein Thun, sondern ein Geschehen: *δρᾶν* heisst im Dorischen gar nicht ‚thun‘).²⁷³

Es geht demnach nicht um Handlung, sondern um Handlungsunterbrechung und damit um eine „Ökonomie der Zurückhaltung“²⁷⁴ als Bedingung für ein Ereignis und für Geschichte. Phänomenologisch formuliert geht es also um eine pathische Dimension in der Intentionalität, im Sinne der Widerfahrnis (Geschehenlassens), der affizierenden Leidenschaft und des damit einhergehenden Erduldens von Leid.

Überträgt man diese Einsichten zur testimonialen Bildepistemologie auf die Obliteration, so besteht deren vornehmliche Funktion darin, eine Sprache für die Eschatologie zu finden. Sie reflektiert *erstens* auf die mediale Appropriation der Wirklichkeit. *Zweitens* orientiert sie sich an einem Alogismus, der einerseits Bestehendes zurückweist, andererseits Raum für das Hypothetische schafft. *Drittens* bringt die Pseudologie dies etwa durch Negationsformen zum Ausdruck. Damit rücken negative Operationen nicht in ihrem destrukturierenden, sondern in ihrem genuin generativen Potential in den Fokus. Dies können etwa Umwege in der Methode sein oder auch sprunghafte und durch Brüche vermittelte Konstellationen von Aspekten, Szenen oder Materialien. *Viertens* geht es um eine Exegese und insbesondere um eine philosophische Kunstkritik, die die Konjunktion von Bild & Sprache nicht hierarchisiert, sondern chiasmisch verschränkt. ›Bild & Sprache‹ erlauben dann eine gegenseitige Spiegelung, die etwa erlaubt das Ikonische der Sprache aufzuweisen (Metapher, Stile, syntaktische Fügungen), wie Bilder bestimmbar zu machen, um so etwa neue Bildtypologien auszudifferenzieren. So wäre es denkbar von apotropäischen Bildern, kontaminierten Bildern, hypothetischen Bildern, kontrastierenden Bildern, diachronen Bildern und eschatolo-

272 Friedrich Nietzsche, „Der Fall Wagner“, *Der Fall Wagner. Götzendämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos - Dithyramben. Nietzsche contra Wagner. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München: DTV 2009, S. 32.

273 Ebd.

274 Barbara Gronau, Alice Lagaay (Hg.), *Ökonomien der Zurückhaltung: kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion*, Bielefeld: transcript 2010.

gischen Bildern zu sprechen. Ein so verstandenes Verhältnis von ›Bild & Sprache‹ macht auch darauf aufmerksam, dass eine testimoniale Bildepistemologie nicht ohne konkrete Bilder auskommt, am Material also ein singuläres Paradigma aufweist und damit eine eigene Episteme auch in der Bildexegese ausbildet. Dies ist insofern entscheidend als dies die paradigmatische Funktion von Beispielen vor Augen führt und davor bewahrt, dasjenige zu idealisieren, was dem Unbestimmten oder dem Bezeugen selbst charakteristisch ist, wenn etwa die Shoah als Paradigma unmöglicher Zeugenschaft idealisiert wird. Es geht noch sehr viel grundlegender darum, am jeweiligen Material die je spezifische mediale Eigenlogik aufzuweisen und mittels testimonialer Strategien in eine „deiktische Lexik“²⁷⁵ zu überführen.

Eine solche Bildepistemologie hätte selbst eine ikonische Qualität, wenn sie sich nämlich durch eine blitzhafte Erkenntnis und einen „langhinrollenden Donner“²⁷⁶ eines (kunst-)kritischen Textes auszeichnet. Dem Blitz des Bildes folgt der Donner der Textkritik. Denn ohne diese philosophische Bildkritik bliebe der epistemische Status des Bildes unartikuliert. Auch wenn sich das Bild im ›Jetzt des Erkennbaren‹ einstellt, ist es erst in der Nachträglichkeit der reflektierenden Bezugnahme möglich, eben diese konstellativ emergierte Erkenntnis als bildhafte überhaupt zu benennen. Insofern ist das Verhältnis des Bildes zur Sprache nicht allein als Problem einer Hierarchie zu sehen, bei der das Bild in der abendländischen Tradition gegenüber der Sprache zurückgestellt wurde, sondern als eine zwingende Verbindung, die vor allem zeitlich als Vorgängigkeit, Nachträglichkeit und Vorausweisung zu beschreiben wäre.

Der entscheidende methodische Einsatz der testimonialen Bildepistemologie liegt in dem Versuch einer Gratwanderung Außerhalb von Glauben und Wissen und insistiert daher auf einem *tertium datur* der Artikulationsweise. Dieser Einbruch der Transzendenz in die Immanenz spielt sich ab zwischen absoluter Negation und reiner Affirmation, zwischen objektiver Faktizität und imaginärer Fiktion, zwischen Semiotik und Magie, zwischen totalitärer Verfügbarkeit durch Operativität und unendlicher Annäherung an eine Unmittelbarkeit und zwar in der Immanenz des konkreten Sinns. Es geht also darum, verschiedene Bildtypen aufzuweisen und einen eigenen, partikularen obliteraten Stil auszubilden, deren markanteste Artikulationsform Umwege, Un-

275 Vgl. Stoellger, „Sagen und Zeigen“, a.a.O.

276 Walter Benjamin, „Brief an Scholem, 20.05.1935“, in: ders., *Gesammelte Briefe*, Band 5, 1935–1937, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 83. Zitiert nach Sigrid Weigel, *Grammatologie der Bilder*, a.a.O., S. 438.

terbrechungen und Umgangsweisen mit dem Unbestimmten sind, was sich hier etwa durch die Bildkonjunktionen artikuliert. Die Bildkonjunktionen wären demnach Ausdruck dieser genuin ikonischen Methode einer testimonia-len Bildepistemologie, deren primäre Funktion darin besteht, in der Kontingenzbewältigung des Unbestimmten Notwendigkeiten zu identifizieren und damit Handlungsunterbrechungen, Zurückhaltungen und andere generative Negationsformen zu erkennen und selbst auch einzuleiten.

3.2 Obliteration & Ästhetik –

Une oblitération peut en cacher une autre

Welche Konsequenzen lassen sich aus den Bildkonjunktionen für eine Obliterationsästhetik ziehen? Im ersten Teil war noch von einer „Kunst der Obliteration“ die Rede, die sich an Sacha Sosno, am *Nouveau Réalisme* und der *Art Sociologique* orientierte mit all den damit einhergehenden sprachorientierten, semiotischen und ideologiekritischen Ausrichtungen. Mit dem ikonischen Denken von Levinas und der Neuorientierung am Bild hat sich die Perspektive auf die Obliteration verschoben: zwar ist die Obliteration in das Spiel mit Zeichen und in eine Ideologiekritik an Massenmedien eingelassen, erschöpft sich darin aber nicht.

Levinas erwähnt in seinen Schriften nur wenige Künstler und äußert sich nur sporadisch zur bildenden Kunst. So erwähnt Levinas im Interview mit Armengaud Nikolai Gogol, Wassili Grossman, Auguste Rodin und Sacha Sosno, in anderen Schriften geht er auf die Malereien von Jean Atlan oder Charles Lapique ein.²⁷⁷ Françoise Armengaud, David Gritz, Catherine Chalier und Jean-Luc Marion verweisen in ihren Kommentaren zu Levinas auf Künstler wie Jochen Gerz,²⁷⁸ Arnold Schönberg²⁷⁹ oder Mark Rothko.²⁸⁰ Auffällig an diesen wiederholt genannten Künstlern ist, dass sie entweder ein ausgeprägtes Interesse am kulturellen Gedächtnis haben oder jüdisch sind. Andere Künst-

277 Vgl. Levinas, „Jean Atlan et la tension de l'art“, a.a.O. Vgl. Levinas, „Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter“, a.a.O.

278 Vgl. Françoise Armengaud, „De l'oblitération“, in: Danielle Cohen-Levinas (Hg.), *Le souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, Houilles: Manutius 2010, S. 253, FN 2.

279 Gritz, *Levinas face au beau*, a.a.O., S. 108ff.

280 Chalier, „Brève estime du beau“, a.a.O.

ler:innen wie etwa Yayoi Kusama, die ebenfalls die Obliteration als Titel für ihre Werke aufgreift, fanden dabei bisher keine Erwähnung.²⁸¹

Levinas richtet sich in allen seinen Äußerungen zur Kunst gegen einen Ästhetizismus, der sich am Ideal des Wahren, Guten, Schönen orientiert. Die darin zum Ausdruck kommende Verwissenschaftlichung der Ästhetik, der Bildungshumanismus und Platonismus sind gerade Kritik- und Angriffspunkte seines Denkens. Auf der rhetorischen Ebene ist die Spannung zwischen Sagen und Gesagtem für Levinas die entscheidende, unüberwindbare Differenz im Schreiben. Der oblierte Stil von Levinas bezieht aus dieser Spannung ihre Dynamik und führt zu immer wieder neuen anbrandenden Anläufen, um den Anderen ins Spiel zu bringen. In diesem Sinne kann das Werk von Levinas als eine ästhetische Theorie gelesen werden. Sie bildet ihrerseits eine Art Apotropaion, um das Sagen im Gesagten zu artikulieren ohne das darin zum Ausdruck kommende Zeigen durch die apophantische Rede zu tilgen. Darin liegt auch der Grund für die unermüdlichen Iterationen, die überraschenden Konjunktionen, die bedeutungstiftenden Konstellationen und die kreisenden Erörterungen auf Umwegen. Gerade ein Idiom, das das Opake, Dunkle und Undurchdringliche, Nächtliche und Schattenhafte hervorhebt, artikuliert auf diese Weise nicht nur das Apeironische und Kaschierende jeglicher Appropriation, sondern auch „ihre apotropäische Kraft aus den Geweben, Tüchern, Schleiern [...], die sich um sie spannen, falten und entfalten.“²⁸² Was hierdurch gewissermaßen gezähmt wird, ist die aggressive, angreifende und appropriierende Kraft des Ausdrucks, die in das Apeironische umgelenkt wird und so eine apotropäische Funktion übernimmt. Lacoue-Labarthe hatte dies mit Heidegger als Ent-fernung (*e-loignement*) bezeichnet und damit einen Aspekt der Medialität der Obliteration identifiziert. Die Medialität der Obliteration droht in seiner Ästhetik zu verschwinden. Wie also lässt sich darauf aufbauend eine Obliterationsästhetik beschreiben?

Im dialektischen Sinne meint Ästhetik der Obliteration im Sinne des *genetivus subjectivus* eine Ästhetik, die durch die Obliteration bestimmt ist. Markante Merkmale wären hier Negationsfiguren wie Unreinheit, Nichtseinsollen, Unzeitlichkeit, Unbestimmtheit, Umweg, Umkehr, Alogismus, Pseudologie. Die Obliterationsästhetik wäre in diesem Sinne eine *negative Ästhetik*, aller-

281 Levinas bezieht sich ausschließlich auf männliche, weiße Künstler aus dem europäischen Sprachraum.

282 Jacques Derrida, „Sporen. Die Stile Nietzsches“, in: Werner Hamacher (Hg.), *Nietzsche aus Frankreich*, Frankfurt a.M., Berlin: Ullstein 1986, S. 132f.

dings bleibt hier der eschatologische Aspekt unartikuliert. Im Sinne des *genetivus objectivus* adressiert eine Ästhetik der Obliteration wiederum Einsichten in die Obliteration aus einer ästhetischen Perspektive. Aber um was für eine Ästhetik handelt es sich dabei? Der moderne Begriff von Ästhetik ist nämlich durch eine grundlegende Dualität gekennzeichnet. Einerseits bezeichnet Ästhetik eine Theorie der Empfindungsvermögen als die Weise möglicher Erfahrungen, und andererseits befasst sie sich mit einer Theorie der Kunst als Reflexion der wirklichen Erfahrung.²⁸³ Wie aber lassen sich mögliche und wirkliche Erfahrungen zusammenbringen und benennen?

Meine These ist, dass die Obliterationsästhetik in der Diskussion mit der jüdischen und der philosophischen Ästhetik helfen kann, nicht nur die Obliterationsästhetik genauer zu bestimmen, sondern auch jene Ästhetiken zu problematisieren. So liegt in der Orientierung an diesen Ästhetiken die Gefahr einer erneuten Hinwendung zur Theorie der Kunst, wo es doch um die Klärung des Ästhetikverständnisses geht. Zum anderen ist die jüdische Ästhetik als genuines Wissensfeld bereits seit ihrer ersten Formierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts umstritten.²⁸⁴ Man kann dieses fragwürdige Wissensfeld entweder sogleich mit dem Argument bei Seite schieben, dass im Angesicht des Bildverbots das Judentum schlicht keine visuelle Kultur habe.²⁸⁵ Oder aber man erkennt auch im Judentum eine Bildproduktion an, dann aber geht es um konkrete künstlerische Praktiken, ihrer Kritik und um die Frage,

283 Vgl. Gilles Deleuze, „Platon und das Trugbild“, in: ders., *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 318. Vgl. Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen*, a.a.O., S. 69ff.

284 Vgl. Ernst Cohn-Wiener, *Die Jüdische Kunst: ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart* [1929], hrsg. v. Hannelore Künzl, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1996.

285 Die rassistische und anti-semitische Argumentation von Eugen Dühring, erkennt den Juden die Kunstfähigkeit ab. „Die schöne Kunst und das Judentum sind Gegentheile, die einander ausschliessen. Schon der gewöhnliche Jude ist in seinen Manieren ein Gegenstand der Volkskomik. [...] Ihre angestammte Phantasielosigkeit ist die Ursache ihrer Abneigung gegen klare Veranschaulichung und demgemäss auch der Grund der von ihnen erfundenen Religionssatzung.“ Dühring argumentiert mit Zuschreibungen (phantasielos) und kausal (deshalb kunstlos) und unterstellt, das Bildverbot sei nur eine vorgeschobene Staffage für ein tatsächliches Unvermögen dem goldenen Kalb abzusagen. Dass die Identitätszuschreibung, der Kausalzusammenhang, die falsche Unterstellung und die Ignoranz dasjenige obliteriert, was der Obliteration zugrunde liegt – nämlich das Unbestimmte und Unsichtbare als affirmative Kraft –, ist die Pointe, die es erlaubt die Argumentation gegen Dühring und seine Erben in Stellung zu bringen. Dührings Werk erschien erstmals 1881 und gilt als ein Grundstein des rassistischen Antisemitismus und als Vorläufer der nationalsozialistischen Hetzschriften. Eugen Dühring, *Die Judenfrage als Racen-, Sitten- und Culturfrage*, Karlsruhe, Leipzig: Reuther 1881, insbes. S. 72-76.

was daran jüdisch sei.²⁸⁶ In beiden Fälle läuft man Gefahr antisemitische Positionen einzunehmen: Während die eine Position jüdische Kunst verleumdet und ihr eine visuelle Kraft jenseits der Idolatrie abspricht und dabei die Tatsache ignoriert, dass es etwa religiöse Artefakte im liturgischen Rahmen gibt, so versucht die andere Position ästhetische Merkmale zu bestimmen, die mit dem Jüdischen zusammenhängen. Auch wenn unterschiedlich argumentiert wird, halten beide Positionen an einer Identität des Jüdischen fest, die selbst aber unklar bleibt.

Levinas selbst hat sich zur jüdischen Identität geäußert und sie als unbestimmt charakterisiert: „Sich nach der jüdischen Identität fragen, heißt sie *bereits* verloren haben. Aber *noch* an ihr festhalten, andernfalls würde man der Befragung ausweichen.“²⁸⁷ Wenn Levinas also einerseits das Anrufen der jüdischen Identität *bereits* als Verlust ansieht, andererseits aber doch *noch* an ihr festhält, dann macht er auf eine Spannung aufmerksam, die sich als Drahtseilakt zwischen dem Sagen und dem Gesagten abspielt, zwischen der Unvermeidlichkeit der Nennung und ihrer Zurückweisung. Denn angenommen, so spekuliert Levinas weiter, das Judentum ist ein Volk „außerhalb der Völker (und eben das heißt, schlicht gesagt, ‚Volk, das abseits wohnt‘ oder ‚Volk, das nicht zu den Völkern zählt)“,²⁸⁸ also ein „der Diaspora fähiges Volk“,²⁸⁹ dann ändert sich damit die Auffassung von Universalität und die konfrontative Spannung entweicht in einen „universalistischen Partikularismus.“²⁹⁰ Wenn Maurice Blanchot die Identität von Levinas als „klandestin“²⁹¹ bezeichnet, so hebt er weniger auf die diasporische Identität des Jüdischen ab, sondern vielmehr auf diese Identität als verdeckte, unkenntliche und geheime. Wenn also das Jüdische in diesem Sinne obliteriert ist und hier in diesem Kontext von

286 Vgl. Margaret Olin, „From Bezal’el to Max Liebermann: Jewish Art in Nineteenth-Century Art-Historical Texts“, in: Catherine M. Soussloff (Hg.), *Jewish Identity in Modern Art History*, Berkeley u.a.: University of California Press 1999, S. 20. Aaron Rosen argumentiert, dass jüdische Kunst Teil westlicher Kunst und dessen christlicher Ikonographie sei. Vgl. Aaron Rosen, *Imagining Jewish Art: Encounters with the Masters in Chagall, Gaston, and Kitaj*, London: Legenda 2009.

287 Emmanuel Levinas, „Identitätsnachweise“, in: ders., *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, a.a.O., S. 53 [Hervorhebung v.V.].

288 Vgl. hierzu auch Emmanuel Levinas, „Messianische Texte“, in: ders., *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017, S. 100.

289 Ebd.

290 Ebd., S. 103.

291 Maurice Blanchot, „Notre compagne clandestine“, in: François Laruelle (Hg.), *Textes pour Emmanuel Levinas*, Paris: Jean-Michel Place, 1980, S. 79-87.

jüdischer Kunst oder jüdischer Ästhetik die Rede ist, dann geht es nicht um jüdische Künstler:innen, sondern um Praktiken, die eine problematische, obliterierte Identität zum Thema haben.

Auch wenn gerade die jüngeren Beiträge zur jüdischen Ästhetik aus gutem Grund ontologische Definitionen jüdischer Ästhetik als einem abgegrenzten Wissensfeld vermeiden und sich den Praktiken zuwenden, so hat dies einige Philosoph:innen nicht davon abgehalten dennoch Charakteristiken jüdischer Ästhetik zu identifizieren. So ragt ein Beitrag von Steven Schwarzschild heraus, der nach den Fundamenten jüdischer Kultur und Religion fragt und dabei bis heute wirkmächtige Kategorien aufruft.²⁹² Auch wenn dies Orientierung gibt, bleibt der Status der jeweiligen Kriterien für die Kunstpraxis undeutlich und Operationen für die Kunstproduktion unartikuliert.

Schwarzschild nennt sechs Merkmale einer jüdischen Ästhetik: Er nennt *erstens* das jüdische Bilderverbot als Idolatrieverbot, *zweitens* „the Jewish principle of incompleteness“²⁹³, *drittens* ein Nicht-Sichtbares in den Bildern, *viertens* Darstellungen, die menschliche Aktivitäten des Herstellens in den Fokus rücken und damit für eine handlungs- und produktionsorientierte Perspektive sensibilisieren, *fünftens* eine nicht-mimetische Kreativität und Exegese (nicht nur) jüdischer Texte, sowie *sechstens* eine Beziehung zum Ethischen, das mal mit dem Erhabenen in der kantischen Tradition in Verbindung gebracht wird, mal mit dem Unbeschreibbaren („the indescribable“) oder der utopischen Dimension der Eschatologie.²⁹⁴ Schwarzschild unterstreicht damit einmal mehr die Bedeutung des Bilderverbots für das Judentum und die jüdische Ästhetik und stellt am Ende die These auf, dass die postmoderne Kunst in die Schule des jüdischen Ikonoklasmus gegangen sei.

Die Konjunktion von Obliteration & Ästhetik problematisiert beide Konjunktionspartner, gerade weil darin Kategorien wie das Jüdische aufgerufen werden, die ihrerseits unbestimmt sind. Wie also können Obliteration & Ästhetik in Konjunktion gebracht werden? Ich halte die zeitliche Dimension der

292 Vgl. Steven Schwarzschild, „The Legal Foundation of Jewish Aesthetics“, in: *The Journal of Aesthetics Education* 9, Nr. 1 (1975), S. 29.

293 Schwarzschild gibt eine Referenz auf Rachel Wischnitzer, die in ihrer Arbeit über jüdische Kunstgeschichte und *The Bird's Head Haggadah* von einer Unvollständigkeit bzw. Unabgeschlossenheit der figürlichen Darstellung des Menschen geschrieben habe. Vgl. Steven Schwarzschild, „Aesthetics“, in: Arthur A. Cohen, Paul Medes-Floht (Hg.), *20th Century Jewish Religious Thought. Original Essays on Critical Concepts, Moments, and Beliefs*, New York: Scribner 1987, S. 3.

294 Vgl. ebd., S. 2-6.

Obliteration hier für zentral. Daher ist meine These, dass die vier Operationen in der Konjunktion von ›Bild & Zeit‹ forschungsleitend sind: *Selbstnegation*, *Vergessen*, *Instantaneisierung* und *Exegese*. Diese vier Operationen haben die diachrone und eschatologische Zweizeitentheorie in sich eingeschrieben und sind daher zeitlich grundiert. Dies führt, so die hier vorgeschlagene Überlegung, zur Obliterationsästhetik.

3.2.1 Exteriorisierte Semelfaktivität

In der *Selbstnegation* geht es um ein Vorgängiges, das nicht spurlos ausgelöscht werden kann, gerade weil das Löschen seinerseits Spuren hinterlässt. Es geht darin nicht um den Abdruck, sondern um den Zwang zum Zeigen. Es findet hier eine Verschiebung von der Semiotik auf das Problem der Appropriation und Pseudologie statt. Doch *was* genau gezeigt wird, bleibt dabei unbestimmt. Je nach Perspektive kann man die semiotische Formel $O(x,y)$ auch als Ausdruck einer Ambiguität der Appropriation lesen, die den Fokus auf den Prozess und die (künstlerische) Produktion legt, wie Schwarzschild im vierten Punkt seiner ästhetischen Merkmale hervorhebt. Das Besondere der Obliteration liegt dann darin, dass es einen Akt der Setzung bezeichnet, von dem die Obliteration als Begriff selbst betroffen ist: die Obliteration bezeichnet nicht nur das Problem der Nennung, sondern ist ihrerseits dem Akt der Nennung unterworfen. Die Namensgebung ist dabei kein beliebiger Vorgang, sondern konstitutiv für die Bedeutung des Aktes selbst. Theorie und Praxis sind in der Obliteration nicht klar voneinander getrennt. Levinas formuliert dies einleitend zu einer Essaysammlung über Literatur als Problem, das der Eigennamen anzeigt, denn es sind „Eigennamen, deren ‚Aussage‘ ein Gesicht bedeutet, Eigennamen sind unter allen Namen und Gemeinplätzen diejenigen, die der Auflösung des Sinns widerstehen und uns helfen zu sprechen.“²⁹⁵ Wenn Levinas in den Eigennamen die Möglichkeit sieht, „hinter brüchigen Aussagen [...] das Ende der einen *Verstehbarkeit* (Intelligibilität), aber auch den Morgen einer anderen zu erahnen [...]“, dann scheint hier für Levinas der Schatten des Göttlichen im Eigennamen durch. Sehr viel deutlicher tritt diese Philosophie

295 Emmanuel Levinas, „Vorwort“, in: ders., *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, München: Hanser 1988, S. 9 [Hervorhebung i.O.].

des Eigennamens dort hervor, wo Levinas den Namen Gottes als denjenigen bezeichnet, der weder auszulöschen, noch auszusprechen ist („ni effacer, ni prononcer“).²⁹⁶ Der Name ist somit eine Modalität der Transzendenz und unauslöschlich. Natürlich kann auch diese Namensgebung ignoriert, getilgt und durch Attribute bis zur Unkenntlichkeit überdeckt werden. Ein Name kann einen anderen verdecken oder selbst verdeckt werden. Das entscheidende an dieser prekären und ambivalenten Appropriation für Levinas ist aber die Insistenz auf dem Unnennbaren einerseits und dessen Exposition in der Exteriorität unter der Gefahr des Unkenntlichen. Wenn hier also die Kenosis als Selbstnegation Gottes im Zusammenhang mit dem Eigennamen aufgerufen wird, dann geht es in diesem „Wagnis und der endlosen Mannigfaltigkeit des Werdens“²⁹⁷ um ein utopisches Moment. Wenn Levinas also von der „Desinkarnation“²⁹⁸ des Bildes schreibt, und damit dessen Defiguration adressiert, dann kommt darin auf ikonischer Ebene zum Ausdruck, was sich Levinas von der Sprache durch Eigennamen und Konjunktionen verspricht. Heiligung und Entweihung, Nobilitierung und Abwertung, Sakralisierung und Profanierung sind nicht mehr klar voneinander getrennt, das eine kann sogar im Kleide des anderen auftreten.²⁹⁹ Das Reine ist ohne das Unreine nicht zu haben, die Immunität nicht ohne die Kontamination.³⁰⁰

Das Immunitätsparadigma basiert auf einer Vorstellung von Reinheit, die durch eine Reihe von sprachphilosophischen Überlegungen jüdischer Philosophen der Unreinheit überführt wurde. Dies betrifft etwa die Theorien der Übersetzung von Franz Rosenzweig, Walter Benjamin und Jacques Derrida. Franz Rosenzweig geht in seiner „Theorie der Übersetzung“³⁰¹ ebenfalls vom Namen Gottes aus und hält an der Unmöglichkeit der Übersetzung des Tetra-

296 Zitiert nach Philipp Stoellger, „Die Gabe des Namens“, in: Christine Gerbe, Benita Joswig, Silke Petersen (Hg.), *Gott heißt nicht nur Vater. Zur Rede über Gott in den Übersetzungen der ‚Bibel in gerechter Sprache‘*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 51. Das Zitat bezieht sich auf Emmanuel Levinas, „Le nom de Dieu d’après quelques textes talmudique“, in: Enrico Castell (Hg.), *L’analyse du langage théologique. Le Nom de Dieu*, Paris Aubier-Montaigne 1969, S. 155-167. Erneut abgedruckt in: Emmanuel Levinas, *L’au delà du verset*, Paris: Editions de Minuit 1982.

297 Hans Jonas, *Der Gottesbegriff nach Auschwitz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 14 2013, S. 15.

298 Alwin Letzkus übersetzt dies mit „Entleiblichung“. Vgl. Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 111.

299 Giorgio Agamben, *Profanierungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

300 Roberto Esposito, *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*, Berlin, Zürich: diaphanes 2004.

301 Stoellger, „Die Gabe des Namens“, a.a.O., S. 47.

gramms JHWH fest, während der Name Gottes für Rosenzweig nicht „Schall und Rauch, sondern Wort und Feuer“³⁰² und somit vitalistisch charakterisiert ist. Walter Benjamin zieht aus der sprachphilosophischen Überlegung des Akts der Benennung allgemeine Konsequenzen für „jede Äußerung menschlichen Geisteslebens“,³⁰³ die zu unterscheiden ist von einer Unendlichkeit, die nicht vermittelbar sei, weil sie darüber ihre Eigenart als Unendliches verlöre. Genau deshalb betont Jacques Derrida in seinem „stummen Brief“³⁰⁴ an Emmanuel Levinas die Einmaligkeit von eben dessen Eigennamen.

In eben diesem Sinne hatte Levinas die Semelfaktivität von Jankélévitch als die Einzigartigkeit und Einmaligkeit der Existenz als Index der Obliteration aufgegriffen. Genau hier liegt jenes ästhetische Merkmal, das in der Selbstnegation als erster Operation der Obliteration aufscheint. Indem Levinas die Obliteration an einen existenziellen und diachronen Index eines Vorübergegangenen bindet, kann der Versuch gesehen werden, das Spurhafte der Obliteration und damit das Problem eines Unumkehrbaren, Unsagbaren und einer Nichtsichtbarkeit des Antlitzes in der Exteriorität zu artikulieren. Mit diesem semelfaktiven Index geht Levinas über die Analytik des Erhabenen von Jean-François Lyotard hinaus und bleibt nicht dabei stehen, lediglich „dafür zu zeugen, daß es ein Unbestimmtes gibt.“³⁰⁵ Das bleibt noch zu abstrakt und verbindet sich nicht mit jenem existenziellen Index und seiner radikalen Zeitlichkeit, die Lyotard als Widerstand gegen die „Technologie der Zeit“³⁰⁶ einfordert.

Rosenzweig übersetzte das göttliche Tetragramm JHWH mit „Ich bin da!“ Über sich selbst aber schrieb er: „Ich ganz gemeines Privatsubjekt: Ich Vor- und Zuname, Ich Staub und Asche, Ich bin *noch* da.“³⁰⁷ In diesem „noch“ artikuliert sich seine Existenz als einmalig (im Sinne der Sterblichkeit). Dass dies aber kein Grund zur Verzweiflung ist, sondern mit einem eschatologi-

302 Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 209.

303 Benjamin, „Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, a.a.O., S. 140.

304 Vgl. die Vorbemerkung der Übersetzerin Elisabeth Weber in Derrida, „Eben in diesem Moment in diesem Werk findest du mich“, a.a.O., S. 42.

305 Lyotard, „Das Erhabene und die Avantgarde“, a.a.O., S. 160.

306 Ebd., S. 164.

307 Franz Rosenzweig, „‘Urzelle’ des Stern der Erlösung. Brief an Rudolf Ehrenberg vom 18.11.1917, in: ders., *Gesammelte Schriften, Band 3*, hrsg. v. Reinhold Mayer, Annemarie Mayer, Dordrecht u.a.: Martinus Nijhoff 1984. S. 125-138, S. 126f, zitiert nach Stoellger, „Die Gabe des Namens“, a.a.O., S. 53 [Hervorhebung v.V.]

schen Moment des Unbestimmten zusammenhängt, betont er im *Stern der Erlösung*: „[...] jenseits des Worts leuchtet das Schweigen.“³⁰⁸ Entscheidend an der semiotischen Formel $O(x,y)$ ist also nicht die aktive Form (x), die die passive Materie (y) prägt, sondern dass es im Zeigen ein Unendliches gibt, das nicht getilgt werden kann. Diese unbestimmte Negation der Obliteration ist die Chiffre für ein „Geheimnis ohne Rätsel“³⁰⁹, Name für ein Namenloses, Signum für ein Absolutes im Sinne von abgelöst und singulär. Damit meint $O(x,y)$ weder Indizien, noch einen Formierungsprozess, sondern den exzessiven Entzug eines Einmaligen in der Exteriorität mit all den damit verbundenen Risiken und Möglichkeiten. In Anlehnung an die levinassche Wendung der Kenosis mit dessen Rückbindung an die existenzielle und temporale Einmaligkeit möchte ich das erste ästhetische Merkmal beschreiben als *exteriorisierte Semelfaktivität*.

3.2.2 Desintegrierende Obstruktion

Mit dem *Vergessen* als der zweiten Operation der Obliteration ist hier die Frage, worauf sich diese Vergessen bezieht und welchen ästhetischen Charakter dies annimmt. Das Bilderverbot gibt ohne Zweifel den grundlegenden Impuls für den Ikonoklasmus ab und ist unter dem Begriff der „Unvollständigkeit“ und als „theology of the slashed nose“³¹⁰ in die Diskussion um jüdische Ästhetik eingegangen. So beginnt der britische Historiker Lionel Kochan seinen Artikel *The Unfinished and the Idol: Towards a Theory of Jewish Aesthetics* mit einer Anekdote des Wiener Psychoanalytikers Theodor Reik, dessen Vater bei ihm einzog und sogleich einer auf dem Regal stehenden Marmorbüste einer griechischen Gottheit die Nase abschlug. Kochan liest diese ikonoklastische Geste als Ausdruck eines Vitalismus, der der unbelebten Materie wieder Leben einhaucht. Gerade durch Unähnlichkeit wird Raum für Imagination gelassen „to save life.“³¹¹ Der eigentliche Einsatz von Kochan besteht aber darin, eine zeitliche Dimension in diese ikonoklastische Geste einzuführen.

308 Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, a.a.O., S. 426.

309 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 43.

310 Vgl. Schwarzschild, „Aesthetics“, a.a.O., S. 3.

311 Lionel Kochan, „The Unfinished and the Idol: Toward a Theory of Jewish Aesthetics“, in: *Modern Judaism* 17, Nr. 2 (1997), S. 126.

Das Unendliche tritt in das Endliche ein („introducing the *non-finito* into the *finito*“)³¹². Es geht um die Liquidierung des Petrifizierten. Erinnerung wird in diesem Sinne durch den ikonoklastischen Akt in Frage gestellt, Vergessenes reinstantaneisiert, in das kulturelle Gedächtnis eingespeist und für das Unbestimmte geöffnet. ›The slashed nose‹ richtet sich damit gegen symbolische Vereinnahmungen. Daher argumentiert Kochan auch mit Gerschom Scholem dafür, dass ein zentrales Charakteristikum jüdischer Ästhetik in der „Desintegration in das Symbol“ bestehe.³¹³ In diesem Kampf gegen die Abgeschlossenheit sieht er eine Öffnung für ein eschatologisches Moment.³¹⁴ Während sich der Begriff des Zimzum (je nach Schreibweise auch Tsimtsum) auf die Selbstzurücknahme Gottes bezieht, so bezeichnet Kochan diese Kontraktionsbewegung der Zurücknahme auf der einen Seite (etwa durch ikonoklastische Gesten) und die Erneuerung auf der anderen Seite (etwa durch Ausbesierungen) in Bezug auf weltliche Zusammenhänge mit dem der lurianischen Kabbala entlehnten Begriff Tikkun (je nach Schreibweise auch Tiqqun).³¹⁵

Tikkun ist der Komplementärbegriff zu Zimzum und beschäftigt sich mit der Frage nach der Rückkehr zu einer göttlichen Einheit.³¹⁶ Während Zimzum also eine Kontraktion mit anschließender Expansion bezeichnet, so bedeutet Tikkun die Bewegung einer Wiedergutmachung, Wiederherstellung, Restitution und Tilgung von Unheil. Im 20. Jahrhundert ist dieser kabbalistische Begriff von jüdischen Philosophen wie etwa von Franz Rosenzweig und Gerschom Scholem aufgegriffen worden und durch Emil Fackenheim und

312 Ebd., S. 129.

313 Gerschom Scholem zitiert nach Lionel Kochan, ebd.

314 Kochan endet seinen Artikel mit der tautologischen Aussage Gottes „I shall be what I shall be“ und bietet damit eine weitere Variante von JHWH an, indem er auf das testimoniale Moment in der Eschatologie aufmerksam macht. Vgl. ebd., S. 130.

315 Vgl. ebd., S. 129. Vgl. Zachary Braiterman, *(God) after Auschwitz. Tradition and Change in Post-Holocaust Jewish Thought*, Princeton: Princeton University Press 1998, S. 144-151.

316 „[...] the kabbalists and the Lurianic school in particular understand the messianic path as restoring the world to its original harmony and unity. What is particularly compelling about this vision is the process by which the redemption of the world would occur. This process, known as tikkun olam, or the restitution of the world, is based on both an individualistic and cosmic view of redemption and the centrality of humanity's role in repairing and redeeming the world.“ Yudit Kornberg Greenberg, „Toward a Dialogic Postmodern Jewish Philosophy“, in: Steven Kepnes, Peter Ochs, Robert Gibbs (Hg.), *Reasoning after Revelation. Dialogues in Postmodern Jewish Philosophy*, Bolder, CO: Westview Press 1998, S. 72.

Hans Jonas in den Kontext der Theodizee nach der Shoah gestellt worden.³¹⁷ Tikkun bezeichnet dann nicht mehr den mystischen Rückweg zu einer göttlichen Einheit, sondern die Möglichkeit überhaupt noch an einem wie auch immer gearteten Gottesbegriff festzuhalten. Es geht also auf diese Weise nicht darum, das Unheil ungeschehen zu machen oder es nachträglich zu tilgen, sondern darum, ihm einen Sinn zu verleihen. Hier kommt der Obliteration nicht die Bedeutung der Tilgung im Sinne der genozidalen Auslöschung zu, sondern im Gegenteil geht es um die Beantwortung der Hiobs-Frage danach, wie man nach der „Dehumanisierung durch letzte Erniedrigung und Entbehrung“³¹⁸ wieder zurückfindet zum alten Bund, der sich durch den ‚Rest Israel‘ (*Sheerit Israel*, שארית ישראל) und seiner Memorialkultur verkörpert.³¹⁹ Obliteration meint hier die notdürftige Ausbesserung jener geschehenen und untilgbaren Dehumanisierung. Es geht dabei nicht um die restlose Wiedergutmachung, sondern darum, die Möglichkeit zu schaffen, den Gottesbund wiederherstellen zu können. Die Obliteration kehrt hier, wie in der kriminalistischen Forensik, ihre Bedeutung um in Wiederherstellung, Wiederlesbarmachung und Reparatur.³²⁰

Diese messianisch-eschatologische Ausrichtung greift auch Melissa Raphael auf und schließt direkt an die Überlegungen von Schwarzschild an. Sie bezeichnet die jüdische Ästhetik gerade wegen ihrer Ausrichtung auf Unvollständigkeit, Unendlichkeit und der Verweigerung von Schönheit und Finalität als eine „messianische Ästhetik der Unvollständigkeit“.³²¹ Sie greift sowohl das Bilderverbot als auch die damit verbundene Forderung nach Unvollständigkeit auf und kontrastiert dies mit Bildern vom perfekten, homogenisier-

317 Vgl. Schulte, *Zimzum*, a.a.O., S. 376-446.

318 Jonas, *Gottesbegriff nach Auschwitz*, a.a.O., S. 12.

319 Vgl. *Die Bibel in der Einheitsübersetzung*, Dtn 6,4-9, online unter: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/dtn6.html> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023]; Vgl. Rainer Kampling, „Memorialkulturen (Gedächtnis und Erinnerung)“, in: Christina von Braun, Micha Brumlig (Hg.), *Handbuch jüdische Studien*, Köln u.a.: Böhlau 2018, S. 213.

320 Es ist bezeichnend und als Alarmsignal zu verstehen, dass sich in jüngerer Zeit ein französisches Autorenkollektiv den Namen Tiquun gegeben hat und ins Zentrum der Hiobs-Frage nicht den Genozid stellt, sondern den „Tempozid“ aufgrund der „kybernetischen Revolution“. Vgl. Tiquun, *Kybernetik und Revolution*, Berlin, Zürich: diaphanes 2007. Vgl. zum Begriff des Tempozids Michail Epstein, „Tempozid. Prolog zu einer Auferstehung der Zeit“, in: *lettre internationale*, Nr. 47, 1999, S. 65-72.

321 Melissa Raphael, „The creation of beauty by its destruction. The idoloclastic aesthetic in modern and contemporary Jewish art“, in: *Approaching Religion* 6, Nr. 2 (2016), S. 18 [Hervorhebung i.O.].

ten, sexualisierten, weiblichen Körper in der Massenkultur. Sie argumentiert mit Levinas und den Arbeiten von Sosno gegen das Abbild des Gesichts in der Kunst und dem damit verbundenen fetischisierenden und objektivierenden Blick.³²² Insofern wendet auch Raphael hier das Bilderverbot ideologiekritisch nicht nur gegen die gegenwärtige Bildproduktion, sondern auch gegen das damit verbundene Menschenbild, das auf Optimierung, Perfektion und Unsterblichkeit ausgerichtet sei. Stattdessen hebt Raphael diejenigen Maler hervor, die sich der Defiguration etwa in Form der Abstraktion, des Alterns und seinen Falten zugewandt haben, oder dem Ärmlichen (Abb. 46).

Tatsächlich spricht auch Levinas an einigen Stellen von Unabgeschlossenheit oder Unfertigkeit (*inachevement*) als „Grundkategorie der modernen Kunst“³²³, denn „das Werk ist niemals abgeschlossen, weil die Wirklichkeit immer schon verfehlt, in diesem Sinne obliteriert ist.“³²⁴ Françoise Armengaud hat in diesem Kontext auf Sosnos *Inachevés*-Serie aus dem Jahre 1991 aufmerksam gemacht, mit dem dieser gegen das griechische Ideal von Perfektion und Schönheit angegangen sei (Abb. 47).³²⁵

Für Armengaud hat die Unvollendetheit einen derart hohen Status, dass sie dies gemeinsam mit der Obliteration und der philosophischen Kunstkritik als die drei zentralen Kräfte bei Levinas ansieht, um sich „gegen die Gefahr zu immunisieren, Idol zu werden.“³²⁶ Tatsächlich ist aber genau diese dreigliedrige Systematik hier problematisch. Sind nicht die philosophische Kunstkritik und die Unvollendetheit Teil der Obliteration und ihr somit nicht äußerlich, sondern für diese selbst charakteristisch? Einmal mehr wird hier die Systematik von Armengaud fraglich.

Worum es beim Unfertigen geht, wird deutlicher, wenn man sich dem ›ob‹ als Sprachpartikel zuwendet. „Die ganze Schwere, all die Hindernisse akkumulieren sich im *Ob*-.“³²⁷ Das unscheinbare Präfix ›ob‹ hat als sprachliches Partikel ein außergewöhnliches Gewicht. Wie auch Präpositionen eröffnet das

322 Ebd., S. 20.

323 Levinas, „Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter“, a.a.O., S. 88.

324 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 40.

325 Armengaud, *L'art d'oblitération*, a.a.O., S. 115.

326 Ebd., S. 118.

327 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 46.

Präfix ›ob‹ ein „Regime der Artikulation“³²⁸ (*regime of enunciation*) und damit einen Relationsmodus.

Like a musical score, the regime merely indicates the tonality, the key in which one must prepare to play the next part. So this is not about looking for what is underneath the statements, their condition of possibility, or their foundations, but a thing that is light but also decisive: their mode of existence.³²⁹

In diesem Sinne indiziert das Partikel ›ob‹ als Mikroelement des Symbolischen einen Existenzmodus. Dieser Existenzmodus hat eine illukotionäre Kraft, die in der Art und Weise besteht, *wie* und in welcher Funktion semantische Relationen hergestellt werden.³³⁰ Das Partikel ›ob‹ ordnet allerdings Raum und Zeit nicht wie andere Partikel. Während beispielsweise das Partikel ›con‹ eine verbindende Funktion hat, was sich etwa im koexistenziellen Mit-Sein, dem kommunitären Gemeinsamen oder dem kommunikativ Vermittelnden anzeigt, so hat das ›ob‹ hier eine blockierende, widerständige und opponierende Funktion der Obstruktion als ‚obstacle‘, deren Obszönität mit einer besonderen Skopophilie einhergeht. Im Falle der Medizin bedeutet die Obliteration ein verstopftes Blutgefäß, das einer genaueren Obduktion und Observierung bedarf, was in der Regel einen operativen Eingriff mit optischem Gerät nach sich zieht. Das ›ob‹ organisiert nicht nur Raum, Zeit und Identitäten, es blockiert und unterbricht jene oder stellt diese in Frage. Es verweigert die Synopsis eines Objekts, bleibt obskur und opak.³³¹ Das ›ob‹ zeigt eine unhintergehbare Widerständigkeit gegen das Symbolische, Fetischisierende, Objektivierende und Abgeschlossene an. Wenn Levinas an einer Stelle davon schreibt, dass es ihm darum geht, eine Bewegung der Transzendenz freizulegen, „die sich der „anderen Seite“ wie ein Brückenkopf versichert“,³³² dann geht es nicht um die

328 Bruno Latour, „Reflections on Etienne Sourriau's Les differents modes d'existence“, in: Levi Bryant, Nick Srnicek, Graham Harman (Hg.), *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*, Melbourne: re.press 2011, S. 309.

329 Ebd.

330 Vgl. Michel Serres, *Conversations on Science, Culture, and Time*, University of Michigan Press 1995, S. 198.

331 In diesem Sinne hat Françoise Armengaud die Obliteration auch als Kunst der Verweigerung oder des Widerstands (*art de refus*) bezeichnet. Armengaud, „Sacha Sosno et l'oblitération: un art de refus?“, a.a.O. Auch Jacques Rancière hat einen Vorschlag gemacht, Kunst aus Perspektive des Widerstands und in Spannung zur Politik zu denken. Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, Berlin: Merve 2008.

332 Levinas, „Die Spur des Anderen“, a.a.O., S. 214.



Abb. 46: Maurycy Minkowski, *After the Pogrom*, ca. 1910.

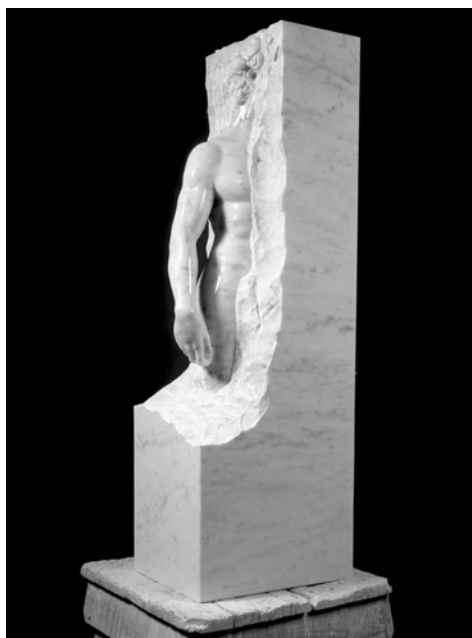


Abb. 47: Sacha Sosno, *Vue de profil*, 1991, Marmor, 125 x 30 x 30 cm.

Brücke als Übergang wie bei einem verbindenden Transportweg, sondern um das Bild einer unfertigen oder zerstörten Brücke, bei der die Brückenköpfe abrupt enden und sich unverbunden gegenüberstehen.

Die Widersprüchlichkeiten des ›ob‹ kehren in der Dialektik von Transparenz und Opazität wieder. Die Transparenz gegenüber der Opazität in Stellung zu bringen vermag solange zu funktionieren, wie die Transparenz in ihrer etymologischen Bedeutung als das ‚Durchscheinende‘ oder ‚Durchsichtige‘ eine Luzidität in den verdunkelten Raum zu bringen vermag.³³³ Dass Transparenz allerdings bisher wenig reflektiert wurde, macht sie ihrerseits dubios und opak.³³⁴ Denn die bisherigen Einsichten zur Obliteration erlauben gleich vier Einwände gegen die Transparenz:

Erstens, dies war die Einsicht von Lacoue-Labarthe zur ›List der Entfernung‹, kann nichts so durchscheinend sein, dass es eine Unmittelbarkeit herstellt. Wie auch immer benannt wird, es verstellt das Sein. Dies heißt *zweitens*, dass nichts neutral ist. Wenn Transparenz in letzter Konsequenz die Bedingungen ihrer eigenen Transparenz thematisiert, dann bedarf es einer Reflexionsbewegung, die sich ihrerseits von der Transparenz wieder entfernt. Diese Kritikpunkte hat auch die *Critical Transparency Studies* hervorgehoben, indem sie die Transparenz auf eine Ideologie der Neutralität zurückführt, sowie auf ein Unmittelbarkeitsversprechen.³³⁵ Allerdings verbleibt auch diese Kritik noch, und dies ist der *dritte* Einwand, innerhalb einer Dialektik von Opazität und Transparenz, in der es um Verhüllen und Enthüllen, Zudecken und Aufdecken, Wahrheit und Lüge geht. *Viertens* verdeckt diese Dialektik aber eine Bedeutung der Transparenz, die auf das ›Jenseits der Luzidität‹ zielt. Genau in diesem Sinne hat Levinas einen sehr affirmativen Begriff von Transparenz,

333 Alois Walde, *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung 1910, Eintrag: „trans“, S. 789, Eintrag: „pareo“, S. 561. Vgl. den Eintrag zur Transparenz im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*: <https://www.dwds.de/wb/Transparenz> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

334 Die Forderung nach Transparenz ist nicht nur ein Credo von Demokratiebewegungen und jüngeren politischen Theorien, sondern auch von Kritiken an den Black-Boxing Effekten digitaler Systeme. Vgl. die Darstellung der interdisziplinären *Critical Transparency Studies* in: Emmanuel Alloa, Dieter Thomä, „Transparency: Thinking Through an Opaque Concept“, in: dies. (Hg.), *Transparency, Society and Subjectivity. Critical Perspectives*, Cham: Springer International Publishing 2018, S. 3.

335 Emmanuel Alloa, „Transparency: A Magic Concept of Modernity“, in: ders., Dieter Thomä (Hg.), *Transparency, Society and Subjectivity. Critical Perspectives*, Cham: Springer International Publishing 2018, S. 21–56.

nämlich einen, der über „offene Türen und Fenster“³³⁶ hinausgeht und dessen Bedeutung sich nicht im Enthüllen erschöpft. Denn beim Übergang von „der Anschauung zur Philosophie der Praxis [...] behält man bei den Akten am Ende die Vorstellung, die die Akte trägt, und in ihrer Zwecksetzung die „Erhellung“ und den Raum als Transparenz.“³³⁷ In diesem Sinne ist die letzte Konsequenz der Transparenz nicht der unmittelbare Zugriff auf ein Objekt im Raum, sondern die nicht-sichtbare Luzidität einer Vorstellung: Inspiration.³³⁸ Das Enthüllen, der Vorgang radikaler Transparenz, die bis zum „innersten Winkel“ vordringt, wo „nichts durch irgendetwas bedeckt wird, die *Ungeschütztheit*, die *Nicht-Welt*, die Obdachlosigkeit, das Ausgebreitetsein ohne Sicherheit“,³³⁹ wo also auch die Mythen entmythologisiert sind, dort sieht Levinas die Möglichkeit der Inspiration. Transparenz ist also ein höchst ambivalenter Begriff, der entweder gegen die eigene Bedeutung arbeitet oder seine Bedeutung ändert.³⁴⁰

Levinas lenkt die Dialektik von Opazität und Transparenz in eine Inspiration, deren Vergessen sich auf das Klare, Deutliche, Reine, Glatte und Schöne richtet. Stattdessen ist es inspiriert vom *abjekten*, *verfemten*, *desintegrierten*, *widerständigen* und *obstruierenden*. Es richtet sich durch Formen der *Entstelung*, *Zersetzung*, *Unvollständigkeit*, *Defiguration* oder *Dissonanz* gegen symbolische Vereinnahmung. Zu vergessen – das war bereits die Einsicht der Psychoanalyse – ist ein aktiver Vorgang, der sich im ästhetischen Sinne als eine eigene Produktivität der Desintegration zeigt. Die Obliteration als obstruierender Akt der Setzung vollzieht eine desintegrierende Zitation mit konfligierendem Charakter. In Anlehnung an die Formulierung von Gershom Scholem und an das obstruktive Mikroelement des Symbolischen sowie in Abgrenzung

336 Vgl. Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 382.

337 Vgl. ebd., S. 383.

338 Am Saum des Buches, im letzten Kapitel mit dem Titel *Draußen* ist eines der dominierenden Themen die Atmung, die Inspiration, die Beseelung. Es geht in diesem Sinne nicht um das Ergreifen, sondern um die Immersion in Atmosphäre, in der sich das Subjekt „ergibt und sich aussetzt bis hinein in seine Lunge, absichtslos und ohne Ziele [...]“. Levinas, „Draußen“, in: ders., *Jenseit des Seins*, a.a.O., S. 384.

339 Ebd.

340 Der Versuch von Arthur C. Danto eine Bildtheorie auf Basis von Transparenz und Opazität aufzubauen, ist daher mit einigen Widersprüchen konfrontiert. Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 243. Vgl. hierzu auch Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, a.a.O., S. 33.

zur opaken Transparenz nenne ich das zweite ästhetische Merkmal der Obliteration die *desintegrierende Obstruktion*.

3.2.3 Kontinuierliche Bildkonversion

Die *Instantaneisierung* als dritte Operation der Obliteration meint nicht wie bei der Selbstnegation eine Zeit im Sinne der Einmaligkeit und auch nicht wie beim Vergessen das Unendliche, das in das Endliche einbricht, sondern bezeichnet eine Unterbrechung des kontinuierlichen Zeitverlaufs. Was Levinas mal als Bruch und Wiedererlangen,³⁴¹ mal als ein Jenseits (au-delà) und Diesseits (en deçà)³⁴² oder mit Jean Wahl als Transaszendenz und Transdeszendens³⁴³ bezeichnet, meint die Diachronie als Teil der Alternanz. Meine These ist, dass mit der Instantaneisierung eine Konversion auf drei Ebenen einhergeht. Dies betrifft *erstens* den Statuswechsel des Bildes vom Einzelbild zum Kontrastbild, *zweitens* den Platonismus, dessen idealistischer Kopf auf materialistische Beine gestellt wird und *drittens* die sinnliche Erkenntnis, die kontinuierlichen Irritationen ausgesetzt wird.

a. Statuswechsel des Bildes

Dass die Obliteration in eine Zitattheorie eingebettet ist, hatte ich in der Konjunktion ›Bild & Wissen‹ hervorgehoben. Das Zitieren ähnelt Montageverfahren, die durch Kontrast an einer Synthese der Bilder arbeiten. Jedes Bild kann, wie die digitale Memekultur zeigt, als Zitat zum Gegenstand von Montagestrategien werden, die es neu kontextualisieren. Das Bild ist daher nicht nur aufgrund technischer Unterschiede plural, sondern auch aufgrund des Imaginären, das in Konstellationen zwischen den Bildern als ikonischer Kontrast sichtbar wird. Es ist demnach ein imaginärer Raum im medialen Dazwischen

341 Levinas, „Die Transzendenz und das Übel“, a.a.O., S. 194.

342 Vgl. Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 57.

343 Vgl. Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 39. Vgl. Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 115.

der Bilder.³⁴⁴ O(x,y) kann daher als ein Zwischenraum oder Intervall einer kontrastierenden Zitation betrachtet werden.

Auch wenn die filmkritischen Schriften von Sosno zeigen, dass er sich an Montageformen des Films der 1960er Jahre orientierte, scheint es dennoch so, als ob Sosno in die kulturwissenschaftliche Schule Aby Warburgs gegangen sei.³⁴⁵ Denn eine der Grundanliegen Warburgs war es, die Methoden der Kulturwissenschaft sowohl im Hinblick auf das heranzuziehende Material, als auch in Bezug auf die methodische Anordnung zu verbessern und sich dabei vor allem „Figurationen des Übergangs, der Umformung, Inversion und Konversion“³⁴⁶ zuzuwenden. Im Falle von Sosno kann sein Ikonoklasmos und der Kontrast der Bilder als Bruch mit klassischer Bildproduktion und als Arbeit am Bildarchiv der Moderne beschrieben werden.

Diese Arbeit am Bild mit Bildern ist eines der grundlegenden Prinzipien des Kinos, darauf haben Filmhistoriker wie Thomas Elsaesser und Filmemacher wie Harun Farocki wiederholt aufmerksam gemacht. Exemplarisch steht hierfür ein Bild, das zur Ikone der Shoah geworden ist. 1994 realisierte der Niederländer Cherry Duyns einen Dokumentarfilm über die Filmaufnahmen vom niederländischen Lager Westerbok, zu denen der jüdische Kameramann Rudolf Breslauer von den Nazis gezwungen wurde. Dabei ist ein Bild entstanden, das ein Mädchen mit Kopftuch zeigt, das zwischen den sich schließenden Türen eines Viehwaggons eingepfercht ist. Das vom Rest des Films isolierte Einzelbild wurde in Schulbüchern aufgenommen und galt bis in die 1990er Jahre als Darstellung für den Transport von Juden in die Gaskammern von Auschwitz. Durch Hinzuziehung des gesamten Filmmaterials, forensische Spu-

344 In *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* haben Zwischenraum und Zwischenzeit eine negative Konnotation, da sie den Bereich der Ewigkeit und des Idolatrischen bezeichnen, der den Anstoß für die Bilderskepsis und Polemik gegen die Kunst als Ästhetizismus liefert. Vgl. Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 121. Hier aber verkehrt sich der Zwischenraum in sein Gegenteil, da er nicht die Petrifizierung betrifft, sondern die Dynamisierung des Bildes im Zwischenreich der Konstellation, des Arrangements, sowie der Montage. Insofern steht hier das Intervall dem Begriff bei Bergson näher.

345 In einem seiner filmkritischen Beiträge in *Sud Communications* skizziert Sosno die jüngere Kunstproduktion in Literatur, Musik, bildender Kunst und vor allem dem Film. Im Zentrum seiner Analyse stehen zahlreiche Abgrenzungen: die Studioproduktion im Gegensatz zur Straße; die Einführung des Lärms (*les bruits*) und exotischer Instrumente in die Musik. Sosno macht auf die materiellen Grundlagen der Kunstproduktion aufmerksam. Vgl. Sosnovsky, „Vers un nouveau réalisme cinématographiques“, a.a.O., S. 4-6.

346 Martin Trembl, Sigrid Weigel, „Einleitung“, in: *Aby Warburg, Werke*, Berlin: Suhrkamp 2028, S. 9.

rensuche und Abgleich mit Transportlisten fanden Historiker heraus, dass es sich bei dem Mädchen keineswegs um eine Jüdin handelt, sondern um eine niederländische Sinti mit Namen Settela Steinbach. Elsaesser entlehnt den Titel seines Essays der Aufschrift eines Warnschilds an französischen Bahnübergängen: „Un train peut en cacher un autre.“ Elsaesser macht damit auf ein ikonisches Prinzip aufmerksam, bei dem das Einzelbild wenig Wahres, eine Vielzahl an sich gegenseitig kommentierenden Bildern, Texten, Zeugenaussagen und anderen Materiellen zumindest aber Unwahres sichtbar macht. Wie bei der *ars oblivionalis* sind es additive Verfahren, die eine De- und Resemiotisierung des Bildes erlauben. Wenn Elsaesser schreibt, dass „ein Bild die Sicht auf ein anderes nehmen kann“, und wir nur „auf die darin verborgenen und geborgenen Geschichten und Identitäten Acht geben“³⁴⁷ müssen, dann setzt er noch auf einen Optimismus forensischer Spurensuche, die die Einsicht in Wahres und Unwahres erlaubt und sich dem Indizienparadigma verdankt.

15 Jahre später allerdings reformuliert Elsaesser seine These in Anbetracht des Films *Respite* (2007) von Harun Farocki, der das gleiche Filmmaterial anders kontextualisiert. Farocki setzt in seinem Film nicht am Indizienparadigma an, sondern an der sehr viel grundlegenden Frage, welche Blickregime in die Bild- und Filmaufnahmen hineinspielen. Elsaesser spricht daher in Anbetracht der Tatsache, dass wir es hier mit Bildern zu tun haben, deren Bedeutung über das Indizienparadigma hinausgehen, und bei dem wir es mit der Frage des Nicht-Wissens und der Ignoranz der Bildproduzenten zu tun haben, von einer „Epistemologie des Vergessens“.³⁴⁸

In dieser Form der Wiederholung (des Filmbildes und der Kunstkritik) wird eine Gratwanderung zwischen dem Unbekannten, Ignorierten, den impliziten Blickregimen und einem Wissen erkennbar, das zu viel ist. Zwischen den „unknown knowns“, den wissentlich ignorierten Tatsachen, und den „known knowns“, dem, was wir an Wissen erinnern und akkumulieren können, gilt es zu vermitteln.³⁴⁹ Indem Bilder durch Einlassung in eine Bilderfolge

347 Thomas Elsaesser, „Un train peut en cacher un autre. Geschichte, Gedächtnis und Medienöffentlichkeit“, in: *montage a/v* 11, Nr. 1 (2002), S. 25.

348 Thomas Elsaesser, „Returning to the Past its Own Future: Harun Faroki's *Respite*“, in: *Research in Film and History*, Nr. 1 (2018), S. 9.

349 Elsaesser macht auch auf das „unknown unknown“ aufmerksam, das ein Wissen bezeichnet, das wir hätten haben können, wenn wir weder nicht gewusst hätten, was wir wussten, noch ignoriert hätten, was wir wussten. Ebd., S. 8f. Diese Formel wurde populär im Zusammenhang einer Aussage vom ehemaligen US Verteidigungsminister Donald Rumsfeld, der 2002 bei einem NATO-Press-Briefing von einem Journalisten zu den ver-

andere Bilder kommentieren, entlarven sie zwar in dieser neuen Konstellation Unwahrheiten, viel wichtiger ist hier aber, dass diese Bildpraxis unendlich ist. Zwar scheint es so zu sein, als ob im Porträt von Sinti Settela Steinbach das Antlitz von Levinas angelegt ist, tatsächlich aber zeigt es in der Art eines Mahnmals eine unabschließbare Bildpraxis und Bildhermeneutik. Was Levinas als Antlitz bezeichnet, ist also nicht repräsentativ im Porträt angelegt, sondern in einer sich unendlich neukonstellierenden Bildpraxis. Dieser kurze Ausflug in das Archiv der Filmgeschichte verdeutlicht, dass das von Levinas beschriebene Antlitz nicht im repräsentationalistischen Sinne zu erfassen ist. Vielmehr generiert es, wie das Bild in ständig wechselnden Konstellationen, fortwährend neue Bedeutungen und verweist dadurch auf ein Unbestimmtes.³⁵⁰ Die Obliteration ruft also nicht nur eine der Gründungsfiguren der kulturwissenschaftlichen Methode auf, sie radikalisiert sie durch die Skepsis am Sichtbaren „vor dem Bild.“³⁵¹ Denn das Einzelbild mag zwar etwas verdecken, aber in Konstellation mit anderen Bildern wird zumindest eine andere Bedeutung erkennbar. Die Konversion des Bildes besteht hier im Bedeutungswandel.

b. Anti-Platonismus

Die zweite Konversion betrifft den nicht-sichtbaren Teil der Konversion, den Platonismus. Um eine Vorstellung von der Relevanz des Anti-Platonismus für die Ästhetik zu bekommen, ist es hilfreich, sich dem Begriff der Spur zuzuwenden. 1963 hatte Levinas die Spur genau an der Stelle als epistemisches Konzept eingeführt, wo sich die „Transzendenz in Immanenz [verkehrt]“, wo sich „das Außerordentliche der Ordnung [fügt]“, wo sich „das Andere im Selben [verzehrt]“. ³⁵² In einer erweiterten Version von *Die Spur des Anderen* nimmt Levinas ein Jahr später eine entscheidende Neukontextualisierung vor. In *Die*

meintlichen Massenvernichtungswaffen im Irak befragt wurde. „But there are also unknown unknowns. There are things we don't know we don't know.“ *Press Conference by US Secretary of Defence, Donald Rumsfeld*, online unter: <https://www.nato.int/docu/speech/2002/so20606g.htm> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

³⁵⁰ Ausgehend von diesen Überlegungen lassen sich weitere Spuren dieser Einbindung des Einzelbildes in eine Serie von Bildern in der Montagetheorie bei Sergej Eisenstein finden, in der Filmtheorie Walter Benjamins und im Zeit-Bild bei Gilles Deleuze.

³⁵¹ Tremml, Weigel, „Einleitung“, a.a.O., S. 13 [Hervorhebung i.O.].

³⁵² Levinas, „Die Spur des Anderen“, a.a.O., S. 228.

*Bedeutung und der Sinn*³⁵³, einem Text, der richtungsweisend ist für Levinas' Spätwerk, vertieft Levinas den Begriff der Spur und stellt diesen in den Kontext nicht nur eines Universalismus eines *Humanismus des anderen Menschen*, sondern vor allem eines Anti-Platonismus.³⁵⁴

Der Platonismus ist für Levinas vor allem eine Welt, in der die Bedeutungen der Sprache vorausgehen, und die sich indifferent verhält gegenüber den individuellen Kulturen und ihren Zeichensystemen. „Die Welt der Bedeutungen beherrscht folglich die geschichtlichen Kulturen.“³⁵⁵ Der Platonismus besteht für Levinas also in der entkörperlichten, idealisierten Welt des Intelligiblen, dessen Verhältnis zur Wirklichkeit vor allem durch Ähnlichkeit (mimesis) bestimmt ist. Die wesentliche Einsicht der Phänomenologie für einen Anti-Platonismus besteht nun laut Levinas in der „Blutsverwandtschaft zwischen Intellekt und Intelligiblem, die verstrickt sind in das Netz der Sprache.“³⁵⁶ Ausdruck und Denken sind untrennbar. Während Platons Liebe zur Wahrheit sich in einem körperlosen, reinen Denken, in einer Welt der Ideen, abspielt, insistiert der Antiplatonismus auf der „Unterordnung des Intellekts unter den Ausdruck“³⁵⁷, denn „der Zugang [ist] Bestandteil der Bedeutung selbst.“³⁵⁸ Während bei Platon die Ideen unabhängig von ihrem Ausdruck sind, hebt Levinas hervor, dass das „Baugerüst“ und die „Leiter“³⁵⁹ der Sprache für das Denken nie weggezogen werden kann. Im Kontext der hier entfalteten Überlegungen gilt dies nicht nur für die Sprache, sondern auch für das Bild und andere Medien: Kein Denken ohne mediale Artikulationsformen. Denken findet nur in, mit und durch Medien stattfindet: „[...] nicht mit Ideen macht man Verse, sondern mit Worten.“³⁶⁰ Der Anti-Platonismus stellt die Welt der Ideen auf die Beine des Materialismus, wodurch Erscheinung und Denken ineinander verstrickt werden.

Wenn nun aber die Mimesis als Mittler zwischen der Welt der Ideen und der Welt des Abbilds ausgedient hat, dann tritt an die Stelle dieser alten Hie-

353 Levinas, „Die Bedeutung und der Sinn“, a.a.O., S. 9-60.

354 Ebd., S. 21-25.

355 Ebd., S. 23.

356 Ebd., S. 24.

357 Ebd.

358 Ebd., S. 25.

359 Ebd.

360 „[...] ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots.“ Paul Valéry überliefert diese Aussage von Stéphane Mallarmé an Edgar Degas in Paul Valéry, *Œuvres de Paul Valéry, Volume 11, Souvenirs littéraires*, Paris: Nrf 1939, S. 1208.

rarchie eine Rivalität zwischen Abbild und Trugbild.³⁶¹ Was also ist hier Wahrheit in der Kunst? In *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*³⁶² finden sich einige anti-platonische Passagen.³⁶³ Der entscheidende Einsatz von Levinas besteht darin, die Ähnlichkeit als „die Bewegung selbst“³⁶⁴ zu verstehen, die „das Bild hervorbringt“, worin sich eine Gleichursprünglichkeit von Bild und Wirklichkeit artikuliert, die zudem verschattet ist. Die Wirklichkeit ist obliteriert. Levinas verschiebt aber nicht nur den Begriff der Ähnlichkeit, sondern auch den des Bildes. Damit kann nicht nur eine Wirklichkeit eine andere verdecken, sondern auch das Bild. *Un image peut en cacher un autre*. Es geht hier um die kontrastierende Konstellation, die durch Bilder hervorgebracht wird. Nicht das Bild ist ähnlich, Ähnlichkeit ist *zwischen* Bildern. Welchen Status hat hier die Wahrheit, die bei Platon ursprünglich in der Ideenschau bestand und in der einflussreichen Lektüre von Martin Heidegger in ihrer etymologischen Bedeutung als Unverborgenheit (ἀλήθεια) bestimmt wurde?³⁶⁵ Wie also tritt bei Levinas Wahrheit durch Bilder und Kunst hervor, erlaubt also eine Unterscheidung zwischen Abbildern und Trugbildern?

Levinas macht bereits im ersten Abschnitt in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* deutlich, dass die wesentliche Tatsache der Kunst nicht die Wahrheit, das Licht oder die Entbergung sei, sondern die Nicht-Wahrheit, das Dunkle und Verborgene.

Worin besteht die Nicht-Wahrheit des Seins? Bestimmt sich diese immer nur in ihrem Bezug auf die Wahrheit, sozusagen wie ein ausstehender Rest, den es noch zu verstehen gilt? Werden im Umgang mit dem Dunklen als einem völlig unabhängigen ontologischen Ereignis nicht Kategorien umschrieben, die sich auf jene der Erkenntnis gar nicht reduzieren lassen?³⁶⁶

Wenn also die Dunkelheit konstitutiv für die Wahrheit selbst ist, dann gibt es etwas, das sich der Erkenntnis nicht fügt und das Bild „einer auf den ers-

361 Vgl. Gilles Deleuze spitzt die Argumentation des Platonismus auf eine Selektionslogik und Rivalität zwischen Abbild und Trugbild zu. Deleuze, „Platon und das Trugbild“, a.a.O.

362 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O.

363 Vgl. die zum anti-mimetischen Impuls Reinhold Esterbauer, „Schattenspendende Moderne. Zu Levinas' Auffassung von Kunst“, a.a.O., insbes. S. 32-36.

364 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 112.

365 Heidegger, „Platons Lehre von der Wahrheit“, a.a.O.

366 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 112.

ten Blick scheinbar schattenlosen Wirklichkeit“³⁶⁷ trübt. Levinas geht es also keineswegs um ein ›Sich-Ins-Werk-setzen der Wahrheit³⁶⁸ wie bei Heidegger, sondern um eine Kritik an einer Wahrheit im vollendeten Sinne. Nicht mehr um den Intellekt als vermittelnde Instanz zwischen Urbild und Abbild geht es, sondern um eine obliterierende Bildpraxis als Form des Ikonoklasmus. Als entscheidendes Kriterium firmiert nicht die Ähnlichkeit, sondern die Instantaneität. Der zentrale Unterschied ist nicht mehr der zwischen Idee und Abbild, sondern der zwischen Stabilisierung und Destabilisierung. Zerstören, um zu bewahren, gegenüber dem Zerstören, um Neues zu ermöglichen, wären dann zwei divergierende Ikonoklasmen.³⁶⁹ Wenn diese Zeitlichkeit weder dem Reich der Offenbarung, noch der Erlösung angehört, wie Levinas in Anlehnung an Rosenzweig nahelegt, dann beschreibt er damit eine Bewegung, eines latent wirksamen, insistierenden und wiederkehrenden Übels, das hinterrücks, aber in gewandelter Form, den Platonismus wieder einlässt: Nicht das Reich der Ideen und des Intellekts mit der Ähnlichkeit als Vermittlungsinstanz übernehmen dann die regulative Funktion, sondern das Gute und seine Bildpraxis.³⁷⁰ Wenn Levinas hinterrücks den Platonismus wieder aufgreift, dann wegen des Guten als Jenseits-des-Seins, das sich „auf rätselhafte Weise“³⁷¹ im Gesagten zeige. Ununterscheidbar scheinen dann das Gute und das Übel, das Wahre und das Unwahre, das Wissen und das Nicht-Wissen. Die Instantaneität meint also nicht den Augenblick im Gegensatz zur Ewigkeit, sondern einen Affekt, der auf die Ausführungen zur Theodizee und dem sinnlosen Leiden zurückgehen. Es geht um das *Wie* als Qualität einer Ästhetik. Wie das Gute eintritt und erscheint wird nämlich als plötzlich, übel, störend, irritierend und unerwünscht wahrgenommen. Gleich so, als ob das Bestehende von der gewohnten Bahn abweicht und einen unliebsamen Verlauf nimmt. Das Gute erscheint so im Kleide des Verfemten. *Un mal peut en cacher le Bien*.

In diesem Sinne durchstößt (*percer*) die Instantaneisierung die Schwere des Seins, reißt das Ich aus dem Sein und den Konventionen heraus (*arracher*), die mit der Semantik und den narrativen Formen einhergehen, löst es vom Sein (*désintéresser*) und öffnet so für ein Unvorhersehbares (*imprévu*). Was

367 de Vries, „Levinas und die Wahrheit in der Kunst“, a.a.O., S. 105 [Hervorhebung i.O.].

368 Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart: Reclam 2005, S. 34.

369 Vgl. Deleuze, „Platon und das Trugbild“, a.a.O., S. 324.

370 Vgl. Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 58.

371 Ebd.

hier auf dem Spiel steht, ist das, was Levinas als messianisch oder eschatologisch bezeichnet.³⁷² Die Struktur dieser Eschatologie ähnelt der „ewigen Wiederkunft“ Nietzsches.³⁷³ Blanchot sieht in diesem Gedanken Nietzsches eine Umkehr des Platonismus und die „stärkste Stütze des modernen Atheismus“:

Warum? Weil er an die Stelle der unendlichen Einheit die unendliche Vielfalt setzt, an die Stelle der linear verlaufenden Zeit, der Zeit des Heils und des Fortschritts, die Zeit des gekrümmten Raums, ein Fluch, der sich in Freude verkehrt; weil er die Identität des Seins und die Einmaligkeit des Hic et nunc aufhebt, damit die des Ego, damit die der Seele, damit die des Einen Gottes. Und vielleicht noch mehr: weil uns dieser Gedanke mit Entschiedenheit in einem Universum installiert, in dem das Bild nicht mehr zweitrangig gegenüber dem Modell ist, in dem der Trug Wahrheit für sich beansprucht, in dem es schließlich kein Original mehr gibt, sondern nur noch ein ewiges Glitzern, wo im Aufblitzen von Spiegelung und Widerspiegelung das Fehlen eines Ursprungs belanglos wird.³⁷⁴

Es geht also in der Umkehr des Platonismus einmal mehr um den Konflikt zweier Zeitlichkeiten und einer Pseudologie, die den Sieg über die Wahrheit davongetragen hat. Was Levinas als *désintéressement* bezeichnet und selbst ins Deutsche als „Sich-vom-Sein-Entziehen“³⁷⁵ übersetzt, ist der Versuch, *ex negativo* eine Antwort zu finden auf die Zwänge des Zeigens und ihrer Abgeschlossenheit (*achèvement*) in der Totalität. Da es keine übergeordnete ideale Instanz der Vermittlung gibt, sondern einzig die Orientierung an der ikonoklastischen Kraft eines „Für-den-Anderen-verantwortlich-Sein“³⁷⁶, geht es weder um Staatsbildung, noch um Formschönheit, sondern um partikuläre Bildpraktiken.³⁷⁷ In diesem Sinne artikuliert sich im *Wie* der Bildpraktiken

372 Hierin liegt auch der Vitalismus der „theology of the slashed nose“. Schwarzschild, „Aesthetics“, a.a.O., S. 3.

373 Vgl. Deleuze, „Platon und das Trugbild“, a.a.O., S. 322. Maurice Blanchot, „Nietzsche und die fragmentarische Schrift“, in: Werner Hamacher (Hg.), *Nietzsche aus Frankreich*, Frankfurt a.M., Berlin: Ullstein 1986, S. 47-73, insbes. S. 58ff.

374 Maurice Blanchot, „Das Gelächter der Götter“, in: Pierre Klossowski u.a., *Sprachen des Körpers. Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski*, Berlin: Merve 1979, S. 79f.

375 Levinas, „Intention, Ereignis und der Andere“, a.a.O., S. 141.

376 Ebd., S. 142.

377 Gilles Deleuze hat dies in Anlehnung an den Dadaisten Alfred Jarry als Pataphysik bezeichnet. Die Überwindung der Metaphysik geschieht durch Umwandlung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in eine „Ko-Präsenz oder Simultaneität“, die sich „in Möglich-Sein, in Seinsmöglichkeit als Zukunft verwandelt.“ Gilles Deleuze, „Ein verkannter Vorläufer Heideggers: Alfred Jarry“, in: ders., *Kritik und Klinik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 124, 129.

auch eine Lebensform, die Giorgio Agamben als das „Inoperative“ oder „Un-tätige“ bezeichnet, bei dem es nicht um eine „Trägheit“ oder Inaktivität geht, sondern um etwas, das über das Werk und die reine Vedenstarbeit hinausgeht.³⁷⁸ Der Anti-Platonismus macht also auf Trugbilder, den Pseudologos und die Krise der Zeit aufmerksam. Auch wenn die Krisis der Zeit hier am schwersten wiegt, ist für die Obliteration hier wichtig, dass sich die Methode der Selektion und Unterscheidung konvertiert in eine Verstrickung von Sein und Lebendigkeit, von Übel und Gutem.

c. Bruch mit der sinnlichen Erkenntnis

Die *dritte* Konversion betrifft die sinnliche Erkenntnis durch die Wahrnehmung. Wenn die moderne Ästhetik einerseits eine Theorie der Empfindungsvermögen als die Weise möglicher Erfahrungen bezeichnet und sich andererseits mit einer Theorie der Kunst als Reflexion der wirklichen Erfahrung befasst,³⁷⁹ wie können dann die mögliche und wirkliche Erfahrung zusammengebracht werden? Wie kann ein Bewusstsein mehr denken als es denken kann?³⁸⁰ Wenn Levinas die Aisthesis als Grundlage der Ästhetik erwähnt, so bezieht er sich auf die Tradition der philosophischen Ästhetik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts und den Empirismus des 17. Jahrhunderts.

Alexander Gottlieb Baumgarten hatte die Ästhetik bereits 1735, noch vor der Veröffentlichung seines ästhetischen Hauptwerkes, die *Aesthetica* von 1750, als ästhetische Wissenschaft (ἐπιστήμη αἰσθητική) eingeführt.³⁸¹ Baumgarten entwickelte die Ästhetik in Strukturanalogie zur Logik und setzte damit die platonische Hierarchie fort, bei der die Erkenntnis als vermittelnde Instanz das sinnliche und rationale Denken umspannt. Gleichwohl verfolgte Baumgarten aber die Intention, die Ästhetik als eigenständige „Wissenschaft

378 Giorgio Agamben, *Die kommende Gemeinschaft*, Berlin: merve 2003, S. 105.

379 Vgl. Deleuze, „Platon und das Trugbild“, a.a.O., S. 318. Vgl. Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen*, a.a.O., S. 69ff.

380 Vgl. Ludwig Wenzler, „Menschsein vom Anderen her“, in: Emmanuel Levinas, *Humanismus des anderen Menschen*, a.a.O., S. XIV.

381 Vgl. zur verworrenen Publikationsgeschichte der *Aesthetica*, Dagmar Mirbach, „Einführung: Zur fragmentarischen Ganzheit von Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750/1758)“, in: Alexander Gottlieb Baumgarten, *Ästhetik, Lateinisch-Deutsch*, Stuttgart: Meiner 2007, S. XV-LXXX.

der sinnlichen Erkenntnis³⁸² zu entfalten. Diese Ausrichtung einer ästhetischen Erkenntnis wurde zunächst von Immanuel Kant durch den Begriff der „transzendentalen Ästhetik“³⁸³ aufgegriffen, wobei der implizite Platonismus auch noch in der Phänomenologie Edmund Husserls durch die Trennung vom „Sein als Ding“ und „Sein als Erlebnis“ weiterhin fortbestand.³⁸⁴ In der Auffassung von Martin Heidegger geht diese erkenntnistheoretische Ästhetik zurück auf die Schule um den Theologen Christian Wolff, dessen verbotene Schriften Baumgarten als Student in Halle gelesen hatte.³⁸⁵

In dieser kleinen Genealogie philosophischer Ästhetik bleibt die Korrelation von Vorstellung und ihrem Gegenstand unhinterfragt (*adaequatio rei et intellectus*).³⁸⁶ Der Bruch, den Levinas hier einzieht, könnte radikaler nicht sein. Denn für ihn steht nicht nur die sinnliche Erkenntnis in Frage, sondern der Sinn generell, „wie wenn das Inaktuelle die Konkordanz der vergegenwärtigenden Vorstellungen in Unordnung stürzen wollte“.³⁸⁷ Es geht also um einen Bruch mit einer Wahrheit, bei der subjektiv gedachte Gegenständen mit objektiven Dingen korrelieren. Levinas bezeichnet dies an anderer Stelle auch als Bruch mit einem ›Adäquationsdenken‹, in der Gedanken (*cogitationes*) nicht mit dem Gedachten (*cogitatum*) zur Deckung kommen oder worin Noesis und Noema einander nicht korrespondieren.³⁸⁸ Anstelle von Adäquatheit tritt Ähnlichkeit, die opak ist und somit zu einer klaren und verworrenen Wahrnehmung führt (*perceptiones clarae et confusae*).³⁸⁹

382 Alexander G. Baumgarten, „§1 DIE ÄSTHETIK“, in: ders., *Ästhetik*, hrsg. v. Dagmar Mirbach, Hamburg: Meiner 2007, S. 11.

383 Kant, „§8 Allgemeine Anmerkungen zur Transzendentalen Ästhetik“, in: ders., *Kritik der reinen Vernunft*, a.a.O., S. 89ff.

384 Edmund Husserl, „§42 Sein als Bewußtsein und Sein als Realität. Prinzipieller Unterschied der Anschauungsweisen“, in: ders., *Ideen zu einer reinen Phänomenologie*, Halle: Niemeyer 1913, S. 76

385 Vgl. Martin Heidegger, *Einführung in die phänomenologische Forschung, Gesamtausgabe II. Abteilung: Vorlesungen 1919-1944 Band 17*, Frankfurt a.M.: Klostermann 1994, S. 8. Die Schriften Christian Wolffs galten als wegen „ihres Rationalismus und Determinismus“ als religionsfeindlich. Vgl. Mirbach, „Einführung“, a.a.O., S. XVI.

386 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, §92, zitiert nach Dagmar Mirbach, S. XLVI.

387 Levinas, „Vorwort“, in: ders., *Humanismus des anderen Menschen*, a.a.O., S. 5.

388 Vgl. Levinas, „Bemerkungen über den Sinn“, a.a.O., S. 197-207.

389 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, hrsg. v. Artur Buchenau, Ernst Cassirer, Leipzig: Meiner 1926, II.XXIX, S. 273.

Levinas weist damit sowohl die platonische Aufteilung von Idee und Abbild zurück, als auch die damit verbundene transzendente Geltung der Vernunft als vermittelnde Instanz zwischen Ideenwelt und Sinnenwelt, Logik und Ästhetik, und er weist auch die für die Phänomenologie fundierende Intentionalität zurück, die er in ein *désintéressement* konvertiert.³⁹⁰ In einer Passage von *Totalität und Unendlichkeit* deutet Levinas die platonische Trennung um, wenn er hervorhebt, dass die Rolle, „die Kant der sinnlichen Erfahrung in Bezug auf das Gebiet des Verstandes zuschrieb, [...] auf dem Gebiet der Metaphysik den zwischenmenschlichen Beziehungen zu[kommt].“³⁹¹ Levinas geht hier von einer Strukturähnlichkeit von Ästhetik und Ethik aus.³⁹² So wie sinnliche Erfahrung und Vernunft einander nicht adäquat sind, so korrelieren auch die zwischenmenschlichen Beziehungen nur auf asymmetrische Weise. Was Baumgarten ursprünglich als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis angelegt hatte und in eine Theorie der Kunst gemündet ist, findet sich bei Levinas als Qualität einer ethischen Verstrickung wieder. Aus der *adaequatio* ist eine *intrigue* geworden, eine Verstrickung als unähnliche Ähnlichkeit.

Die philosophische Ästhetik hat für Levinas aber nicht eine Bedeutung aufgrund der Aisthesis allein, sondern auch wegen der Semelfaktivität von Vladimir Jankélévitch. Anstelle hier aber das Paradox der Appropriation erneut zu betonen, geht es hier vielmehr um die Zeitlichkeit der Semelfaktivität. In einem Nachruf auf Jankélévitch macht Levinas nicht nur auf dessen einmalige Stimme aufmerksam („immer war Vladimir Jankélévitch Vladimir Jankélévitch“), sondern auch auf die Unmöglichkeit ihn genauer zu bestimmen („Erinnerung von *ich weiß nicht was* für einen Charme der Ausstrahlung“).³⁹³ Diese Tautologie und Wortarmut ist ein Wink auf das Denken von Jankélévitch, das einerseits auf Bergson, andererseits auf den Sensualismus und Empirismus des 17. Jahrhunderts rekurriert. In *Das Ich-weiß-nicht-was und das*

390 Vgl. zum Widerspruch gegen den Platonismus und zur Konversion der Methode Levinas, „Die Bedeutung und der Sinn“, in: ders.: *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg: Meiner 1989, S. 21-25.

391 Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 109.

392 Darauf hat auch Edith Wyschogrod aufmerksam gemacht: dies., „The Art in Ethics: Aesthetics, Objectivity, and Alterity in the Philosophy of Emmanuel Levinas“, in: Adriaan Peperzak (Hg.), *Ethics as First Philosophy: the Significance of Emmanuel Levinas for Philosophy, Literature, and Religion*, London: Routledge 1995, S. 137-150.

393 Emmanuel Levinas, „Vladimir Jankélévitch“, in: ders., *Außer sich. Meditationen über Religion und Philosophie*, München: Hanser 1991, S. 68 [Hervorhebung v.V.].

Beinahe-nichts (*Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*)³⁹⁴ hatte Jankélévitch „eine neue Art des Denkens und Sagens“³⁹⁵ erprobt, bei dem es um die Momente der Dauer geht im bergsonschen Sinne der „Erfindung, Schöpfung von Formen, kontinuierlichen Bildung von absolut Neuem.“³⁹⁶ Das entscheidende dieser Schöpfung ist, dass sie „nicht mehr einfach als *fortgesetzte* Schöpfung (*continuée*) [erscheint], sondern als *kontinuierlich sich fortsetzende* Schöpfung (*continue*)“³⁹⁷ zu denken ist. Diese Konversion der Kontinuität ist es, die „gegen die griechisch geprägte Tradition, gegen die Vernunft, die Seinskategorien erschließt, die freie, die menschliche Zeit, die Dauer als Erste Philosophie.“³⁹⁸

Bei dem ›Je ne sais quoi‹ geht es nämlich nicht einfach um das „Nicht-Festgeschriebene, das ‚Ungedachte‘“, sondern um ein „infinitesimal“ Gedachtes, ein „*fast nichts*.“³⁹⁹ Die Unbestimmtheitsformel ›Je ne sais quoi‹ geht zurück auf eine Floskel der lateinischen Rhetorik. ›Nesquid quid‹ bedeutet im lapidaren Sinne am Ende des Satzes „Ich weiß nicht was“⁴⁰⁰ und deutet einfach ein Unbestimmtes an. Im 17. Jahrhundert bekam diese Wendung mit dem Sensualismus von John Locke und schließlich in den Meditationen von Gottfried Wilhelm Leibniz eine explizit ästhetische Bedeutung.⁴⁰¹ Das ›Je ne sais quoi‹ steht in diesem Sinne für etwas, das durch die Vernunft nicht auf den Begriff gebracht werden kann, das Werk aber im Zusammenspiel mit der Imagination in sich trägt.⁴⁰² Für Leibniz sind es die schwachen bzw. „kleinen Perzeptionen“ (*petites perceptions*)⁴⁰³, die das Wesen dieses ›Je ne sais quoi‹ ausmachen, „ohne daß der Geist dies gewahr wird: denn jene verworrenen Ideen erscheinen ihm als einfache.“⁴⁰⁴

394 Jankélévitch, *Das Ich-weiß-nicht-was und das Beinahe-nichts*, a.a.O.

395 Ebd., S. 69.

396 Henri Bergson, *Schöpferische Evolution*, Hamburg: Meiner 2013, S. 21.

397 „La création n'apparaissait plus simplement comme *continuée* mais comme *continue*.“ Ebd., S. 389, FN 29.

398 Levinas, „Vladimir Jankélévitch“, a.a.O., S. 70.

399 Vgl. ebd., S. 69 [Hervorhebung i.O.].

400 Vgl. Erich Haase, „Zur Bedeutung von ‚Je ne sais quoi‘ im 17. Jahrhundert“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 67, Nr. 1 (1956/1957), S. 47-68.

401 Vgl. ebd., S. 66ff.

402 Mitunter wurde diese Unbestimmtheitsformel auch auf die sich der Vernunft nicht fügende Gotteserfahrung bezogen. Erich Köhler, „‚Je ne sais quoi‘. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 6 (1953-54), S. 21-59.

403 Leibniz, *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, a.a.O., II,9, S. 113.

404 Ebd., II.2.i, S. 96.

Der Bezug auf die Empiristen ist für Levinas zentral, weil es darin um ein ästhetisches Denken geht, das „minimaler Abstand des Fühlens und Gefühlten ist.“⁴⁰⁵ Diese infinitesimalen Mikroperzeptionen als Dauer spielen für Levinas deswegen eine so zentrale Rolle, weil sich darin ein Semelfaktives artikuliert.

Die Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis ist zu einer Wissenschaft der kontinuierlichen, singulären Dauer der Empfindungen geworden. Das zentrale Anliegen ist also die Aufhebung und der Bruch mit der sinnlichen Erkenntnis als Reflexion einer wirklichen Erfahrung. Das Anliegen verschiebt sich somit von einer Theorie der Empfindungsvermögen zur kontinuierlichen Kreativität als Entsetzung. Aus dem Wahren, Guten, Schönen sind Täuschung, Übel und Hässliches als Merkmale des Ästhetischen geworden. Aus dem Adäquationsdenken ist ein Denken der Zäsur geworden.

In Anlehnung an Henri Bergsons Begriff der »kontinuierlichen Dauer«, sowie in Anlehnung an die Konversion von Bild, Platonismus und Erkenntnis, nenne ich das dritte ästhetische Merkmal die *kontinuierliche Bildkonversion*. Die *kontinuierliche Bildkonversion* bezeichnet den wiederkehrenden Chronoklasmus als kreatives Moment. Mit Konversion hier ist hier zwar auch die Umkehr von Intentionalität in Passivität gemeint, im Kontext der Obliteration wiegt aber die Arbeit am Mythos und die Destruktion der idolatrisch gewordenen Bilder sehr viel schwerer. Das levinassche *visage* ist im Bereich des Ikonischen zu einer nicht abschließbaren Bildpraxis und Bildhermeneutik geworden. Im Zentrum der Obliterationsästhetik steht demnach die Konversion der kontinuierlich verlaufenden Zeit in einen wiederkehrenden Chronoklasmus.

3.2.4 Partikuläre Testimonialität

Mit der *Exegese* als der vierten Operation der Obliteration geht es um den Medienwechsel von Kunst und Wirklichkeit zur Sprache. Dass die Obliteration selbst auch eine andere Bedeutung haben kann, wird im Kontrast mit der japanischen Künstlerin Yayoi Kusama deutlich, die ihre Kunstpraxis ebenfalls mit der Obliteration betitelt. 1967 am Höhepunkt ihrer künstlerischen Schaffensphase in New York realisiert sie gemeinsam mit dem Experimentalfilmer

405 Levinas, „Sprache und Nähe“, a.a.O., S. 270.

Jud Yalkut den Kurzfilm *Kusama's Self-Obliteration*.⁴⁰⁶ Das Gravitationszentrum dieses Films bilden die ikonischen ›Polka Dots‹. Was zunächst mit einem Punktieren der Lebenswelt beginnt, geht über in eine psychedelische Orgie, bei der gemalte, geklebte oder verschmierte Punkte sich mit Lichtpunkten und deren Spiegelungen in einem ekstatischen Rausch verschmelzen. Begleitet durch psychedelische Rockmusik, pulsierende Reißzooms, der die Pinselfbewegung der punktierenden Obliteration kameratechnisch zu imitieren scheint, aber auch durch die Neonfarben erhält der Film etwas Hypnotisches. Die verworren-verzerrten Geräusche durch die Instrumentenwahl des Fluxuskünstlers Joe Jones erzeugen den Effekt eines „chorus of almost 30 amplified frogs.“⁴⁰⁷ Montageeffekte wie der Zeitraffer und die Doppelbelichtung verstärken die Desorientierung und Verfremdung von Raum und Zeit. Kusama und Yalkut orientieren sich in ihrer obsessiven Optik an einer Liquidation sich verflüssigender Verschmelzungen von Körpern, Bildern und Farben. Die Grenzen zwischen Ding, Person, Tier und Umwelt werden undeutlich (Abb. 48).

Die zur ikonischen Chiffre ihrer Kunst gewordenen farbigen Punkte auf ihrer Haut und Kleidung, auf dem Fell von Tieren, auf der Rinde von Bäumen und auf Wasser und anderen Oberflächen des öffentlichen Lebens haben einen egalisierenden Effekt unabhängig von den materiellen Unterschieden. So zeigt eine Sequenz im Film nacheinander die Wallstreet, einen Blick auf die Skyline New Yorks, das Rockefeller Center, das Hauptgebäude der United Nations in New York, die Freiheitsstatue, sowie Menschen auf der Straße, während all dies mit weißen Punkten versehen ist und von einer wilden Synthesizermusik begleitet wird, die Stadtgeräusche wie etwa das Hupen und das wilde Durcheinandergehen der Menschenmengen zu antizipieren scheint. Die Obliteration ist in diesem Sinne eine Nivellierungsstrategie jener durch Religion, Wissenschaft und Kultur eingezogenen Unterscheidungen von Ding-, Pflanzen-, Tier-, Menschen- und Seelenwelt.

A polka dot has the form of the sun which is a symbol of the energy of the whole world, and also the form of the moon which is calm...Polka dots can't stay alone, like communicative life of people, two and three and more polka dots become movement. Our earth is only one polka

406 Jud Yalkut, Yayoi Kusama, *Kusama's Self-Obliteration*, USA, 1967.

407 Kusama in einem Gespräch mit Jud Yalkut, zitiert nach Midori Yoshimoto, „Kusama saves the World through ‚Self-Obliteration‘“ (2011), Online: https://www.academia.edu/2092612/Kusama_Saves_the_World_Through_Self_Obliteration_English_version_, S. 6 [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

dot among a million stars in the cosmos. Polka dots are a way to infinity. When we obliterate nature and our bodies with polka dots, we become part of the unity of our environment, I become part of the eternal, and we obliterate ourselves in love.⁴⁰⁸

Im Angesicht jener durch Technik, Kultur und Wissenschaft eingezogenen Trennungen, sowie Angesicht des Unbestimmten und Unendlichen des Kosmos zielt Kusama auf ein „Sich-zum-Verschwinden-bringen“ und ein „Sich-Vergessen“. Das Ideal ist hier nicht die Unterbrechung, sondern die Verschmelzung. Liquidation statt Obstruktion. Zwar verläuft diese Fusion ebenfalls hyperbolisch, allerdings nicht entlang abendländischer Philosophie und Religion, sondern entlang einer Pathologie und nicht klar getrennten Formen psychedelischer Zustände und buddhistischer Weisheiten.⁴⁰⁹ Einerseits dient diese obsessive Wiederholung der Polka Dots einem Ideal, in dem sich die Trennung von Innen- und Außenwelt aufhebt und der buddhistische Weg ins Nirwana andeutet: „[...] through self-obliteration she becomes, in Buddhist terms, one with infinite voidness.“⁴¹⁰ Andererseits zeigt sich in ihrer Kunst aber auch eine Obsession mit der Optik (hypnotische Bilder, optische Täuschungen und Spiegelungen), Sexualität (Penisskulpturen, Body-Painting Happenings, Verschmelzungs- und Auflösungsfantasien), und der Kunst als einer Medizin gegen Depression und Angst. „In essence, Kusama’s *Self-Obliteration* is a creative hybrid of Buddhist thought inflected with New Age spiritualism, the rhetoric of sexual liberation, and her semi-autobiographical narrative.“⁴¹¹ Eine solche *Selbst-Obliteration* reißt die Grenze zwischen Kunst, Leben und sozialen Konventionen ein. So rückt Kusama etwa auch jene Protagonist:innen in den Mittelpunkt, die am Saum der Gesellschaft leben „by shedding light onto the lives of prostitutes, drag queens, junkies, and others

408 Yayoi Kusama zitiert im Gespräch mit Jud Yalkut, „Polka Dot Way of Life (Conversations with Yayoi Kusama)“, *New York Free Press* 1, Nr. 8 (1968), S. 9.

409 Kusama litt seit ihrer Kindheit unter Halluzinationen und Traumata, die zu mehreren Aufenthalten in psychiatrischen Einrichtungen führten. Seit 1977 lebt Kusama im *Seiwa Hospital for the Mentally Ill* in Tokyo und arbeitet dort in einem Atelier an ihren Bildern, Skulpturen und Installationen. Vgl. zum Verhältnis von Kunst und Psychiatrie bei Yayoi Kusama, Andrew Solomon, „Dot Dot Dot“, online unter: <http://andrewsolomon.com/articles/dot-dot-dot/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

410 Alexandra Munroe, „Between Heaven and Earth: The Literary Art of Yayoi Kusama“, in: Thomas Frick (Hg.), *Love Forever: Yayoi Kusama 1958–1968*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; New York: Museum of Modern Art; and Tokyo: Japan Foundation, 1998, S. 70.

411 Midori Yoshimoto, „Kusama saves the World through ‚Self-Obliteration‘“, a.a.O., S. 3.



Abb. 48: Filmstill aus *Jud Yalkut*, Yayoi Kusama, *Kusama's Self-Obliteration*, USA, 1967.

at the fringes of society.“⁴¹² Überraschenderweise ist bei dieser Verschmelzung für Kusama nicht die buddhistische Reinkarnation zentral, sondern das *eigo kaiki*, die japanische Übersetzung für das Konzept der „ewigen Wiederkunft“ von Friedrich Nietzsche.⁴¹³

Dem gegenüber ist die Kunst von Sosno an den geometrischen Formen von platonischen Körpern und dem euklidischen Raum orientiert. Während Sosnos Obliteration Bildunterbrechungen schafft, affirmiert Kusama Bildverschmelzungen bis zur Selbstauflösung in die kosmische Einheit. „Kusama wants to become the most visible woman in the world by making herself disappear: that is the essence of her obsessive-compulsive behavior, a triumph of illness.“⁴¹⁴ Bereits während ihrer Zeit in New York von 1958–1973 hatte sie die Notwendigkeit gesehen, ihre Kunst durch Öffentlichkeitsarbeit, Werbematerialien, Gründung einer Fashion-Firma und Events bekannt zu machen. Ku-

412 Ebd., S. 4.

413 Ebd., S. 4f.

414 Salomon, „Dot Dot Dot“, a.a.O.

sama soll am Höhepunkt ihres Schaffens Ende der 1960er Jahre sogar mehr Presseerwähnungen erhalten haben als Andy Warhol.⁴¹⁵

Es ist nicht ausgeschlossen, dass Sosno die Kunst von Kusama kannte.⁴¹⁶ Bezeichnend ist aber, dass Kusama genau entgegengesetzte Schlussfolgerungen aus der Obliteration gezogen hat. Fusion und Separation bilden damit die zwei entgegengesetzten Pole der Obliteration, die aber eines gemeinsam haben: Sie richten sich beide gegen das Petrifizieren der Wirklichkeit. In diesem Sinne, so könnte man kritisch nicht nur gegenüber Sosnos Praxis, sondern auch Levinas' Idiom einwenden, versperren diese jene Dimension der Obliteration, die Kusama für ihre Fusionsfantasien gehoben hat. *Une oblitération peut en cacher une autre.*

Wenn die eigentliche Gefahr von einer Kultur der Vereinheitlichung ausgeht, die alles einem Prinzip unterordnet, dann wird hier an den unterschiedlichen Arten, die Obliteration zu denken, eine Spannung zwischen universellem Anspruch und partikularer Geltung sichtbar. Dies macht auch auf prägnante Weise der Begleitkatalog für die Wanderausstellung *Yayoi Kusama: Mirrored Years* im Jahre 2009 deutlich.⁴¹⁷ Darin geht es an einer Stelle um die Frage, wie Kusamas Arbeiten in Resonanz mit anderen Kulturen treten.⁴¹⁸ Als Kusamas Werke 2009 in *The City Gallery Wellington* in Neuseeland ausgestellt wurden, brachte das pädagogische Rahmenprogramm ihre Werke mit Arbei-

415 Diese zum Mythos gewordene Aussage gibt Midori Yoshimoto in ihrem Text mit dem Hinweis auf ein Interview an, das offensichtlich nicht transkribiert, sondern auf einer Audio-Kassette im *Archives of the Oral History in Contemporary Arts* zu finden ist, das sich derzeit an der University of Texas befindet. Vgl. Yoshimoto, „Kusama saves the World through ‚Self-Obliteration‘“, a.a.O., S. 10 FN 41.

416 Ob Sosno durch seinen Künstlerfreund Arman, der seit Anfang der 1960er Jahre in New York lebte, von Kusamas Kunst gehört, gelesen oder ihre Kunst gar gesehen hat, bleibt Spekulation. Da Arman zur gleichen Zeit in den gleichen Künstlergruppen verkehrte wie Kusama, ist dies wahrscheinlich, zudem hatte Kusama auch in Europa Ausstellungen, bei denen ihre Werke neben denen von Yves Klein gezeigt wurden (z.B. *Monochrome Malerei*, Städtisches Museum Leverkusen, 1960). Weder in den Interviews, noch in den kunstkritischen Schriften findet ihr Name Erwähnung. Happenings spielen nur in der Variante von Yves Klein eine Rolle, das Sujet der Obliteration als Selbstauflösung kommt bei Sosno nicht vor. Dies mag auch ein Effekt des männlich und westlich dominierten Kunstmarktes sein.

417 Vgl. Helen Lloyd, Miri Young, Amanda Hereaka, *Yayoi Kusama: Mirrored Years. Secondary School Education Resource Kit*, online unter: <http://cultivoo.fr/documents/articles/kusama2.pdf> [27.07.2023].

418 Vgl. ebd.

ten von Künstler:innen der lokalen Maorikultur in Verbindung.⁴¹⁹ Dabei wurden die obsessiven Wiederholungsstrukturen von Kusama auf der ikonischen Ebene mit der ornamentalen Malerei der Maori verglichen. Am Beispiel der Malereien des Maori-Künstlers Reuben Paterson geht es um sich wiederholende Muster, die symbolisch für eine Vorstellung vom Unendlichen stehen, das die Alltagserfahrung transzendiere.⁴²⁰ „This world or dimension is known as Te Kore, the ›void‹, in most tribal traditions.“⁴²¹

Es ist hier nicht der Ort, die lokale, historische, philosophische und religiöse Partikularität von Sosno, Kusama und Paterson zu vergleichen. Worauf diese Eigennamen aber aufmerksam machen, ist eine Partikularität auch der Ausdrucksformen und ein Widerstand gegen interpretatorische Vereinnahmung und Sinnverkürzungen. So erschöpfen sich weder Kusamas Arbeiten in buddhistischen Lehren, noch Sosnos Arbeiten in der Semiotik und im jüdischen Ikonoklasmus.

Diese vielfältigen Partikularitäten der Obliteration können als Kritik sowohl an Kusama wie an Levinas gelesen werden. Während Kusama auf das Ideal einer animistisch anmutenden Verschmelzung zu einer kosmischen Einheit strebt, so setzt Levinas alles daran, die obstruierende Separation in den Vordergrund zu stellen und auf den Partikularitäten zu insistieren. Dabei, so könnte man weiter einwenden, reduziere er die ethische Beziehung auf die Face-to-Face-Situation, privilegiere das Medium der Sprache und denke mit seinen wiederholten Bezügen zur griechischen Antike und jüdischen Tradition zudem eurozentristisch, während er darüber zugleich mit seinem Konzept des Anderen kulturelle Differenzen etwa zwischen ethnischen, religiösen oder nationalen Identitäten egalisiere und damit deren Partikularität oblitere.⁴²² Auch diese Kritik ist nicht ganz falsch, allerdings geht es Levinas nicht um die uneingeschränkte Geltung eines Universalismus in seinem Ansatz und um seinen obliteraten Stil als um die Einsicht in deren Partikularität. Und im Falle von Levinas äußert sich dies im Antlitz, orientiert sich an der europäischen

419 Vgl. ebd.

420 Vgl. etwa dessen Arbeit *Narcissus*, 2005. Online: <https://www.reubenpaterson.com/exhibitions/narcissus/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

421 Lloyd, Young, Hereaka, *Yayoi Kusama: Mirrored Years*, a.a.O., S. 15/16.

422 Vgl. insbes. zum Umgang mit der Kritik an einer eurozentrischen und rassistischen Tendenz im Denken von Levinas Robert Eaglestone, „Postcolonial Thought and Levinas’s Double Vision“, in: Peter Atterton, Matthew Calarco (Hg.), *Radicalizing Levinas*, Albany: State University of New York Press 2010, S. 57-68.

Philosophie, dem Judentum und artikuliert sich auf der metaphorischen Ebene durch ein hyperbolisches Vokabular, auf der semantischen Ebene durch Konjunktionen und Konstellationen, schafft, so die Hoffnung, einen Umgang mit dem Unbestimmten und Unendlichen, um ein eschatologisches Moment wachzuhalten. Iteration ohne identische Wiederholung steht im Zentrum dieses Schreibstils, der sich „gleich der ununterbrochenen Beharrlichkeit des Wellenschlags gegen einen Strand“ entfaltet, „an dem sich jedoch alles wieder zusammenzieht und in unendlicher Weise erneuert und bereichert.“⁴²³ Dieser Serie an Appositionen⁴²⁴ problematisiert das Verhältnis von Wirklichkeit und Sprache, Kunstwerk und Kunstkritik als Spannung zwischen der Emanzipation der Vernunft auf der einen Seite und dem Messianismus auf der anderen Seite. Diese Spannung bezeichnet Levinas als „universalistischen Partikularismus.“⁴²⁵ Es ist eine Art „*double-bind* von partikularer Universalität und universaler Partikularität“, der den „Gegensatz von Philosophie und Religion im Werk von Levinas“⁴²⁶ beherrscht.

Diese unüberbrückbare Differenz betrifft sowohl das Verhältnis von Universalität und Partikularität, als auch das Verhältnis *zwischen* den Partikularitäten selbst. Dem ist auch nicht durch Analogien beizukommen, die unter der Perspektive eines Kulturrelativismus hinterrücks jene Partikularitäten obliert, die auf der Bühne der Kulturvermittlung in Verbindung gebracht werden. Nach Levinas besteht die jüdische Partikularität gerade darin, einen Universalismus nicht auf dem griechischen Logos zu gründen, sondern in dem, was das Andere anders sein lässt und diese Differenz aushält und eine Einheit endlos aufschiebt. Dieser Glaube an einen strengen Messianismus basiert auf sich gegenseitig obstruierenden Partikularitäten, die sich nicht ineinander übersetzen lassen und Ausdrucksformen und Reflexionen durch den Logos auch außerhalb der Sprache einschließen, wie etwa die Arbeiten Sosos und Kusamas zeigen. Wo die Universalität Jerusalems der Klarheit und Deutlichkeit bedarf und eines Verstehens, das entmystifiziert, entmythisiert und den metaphorischen Ausdruck durch eine säkulare Hermeneutik ernst nimmt, bedarf die Universalität Athens einer Begrenzung des Erschließens,

423 Derrida, „Gewalt und Metaphysik“, a.a.O., S. 129 FN6.

424 Amit Pinchevski, „Levinas as a Media Theorist: Towards an Ethics of Mediation“, in: *Philosophy and Rhetoric* 47, Nr. 1 (2014), S. 58.

425 Vgl. hierzu auch Levinas, „Messianische Texte“, a.a.O., S. 103.

426 Wetzl, „Nachwort“, a.a.O., S. 179.

Aneignens, Verstehens, Selektierens und Erklärens sowie einer Desillusionierung totaler Übersetzbarkeit.⁴²⁷

Neben dem Universalismus sieht Levinas aber auch im *Exotismus* eine Gefahr. Denn was für eine Sprache könnte unvoreingenommen von einem Fremden handeln *und zugleich* verständlich sein? Gilles Deleuze spricht in diesem Kontext von einem „Stottern“ und „Stammeln“ und einer „Fremdsprache in der eigenen Sprache“,⁴²⁸ um einen eigenen Stil zu artikulieren, der gewissermaßen gegen die Idolatrie des Exotismus anschreibt. Statt das Fremde aufzuklären, geht es vielmehr um eine Hinwendung zu eben dieser Problematik des Kontakts, der gegenseitigen Aneignung und der unartikulierten Ignoranz. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat der Marinearzt, Ethnologe und Schriftsteller Victor Segalen in einer Fragment gebliebenen Theorie des Exotismus einen Bruch mit jener träumerisch-nostalgischen Variante in der Begegnung mit dem Fremden formuliert: „[...] es ist also nicht das vollkommene Begreifen eines Nicht-Ich, das man sich einverleiben könnte, sondern die scharfe, unmittelbare Wahrnehmung einer ewigen Unverständlichkeit.“⁴²⁹ Versteht man den Exotismus als grundlegende Unverständlichkeit und nimmt

427 Diese Unvollkommenheit eines jeden Universalismus muss für jede Partikularität einzeln bestimmt werden und es wäre daher denkbar, der Kunst Yayoi Kusamas eine Kunstkritik beizustellen, die ihre Kunst nicht uneingeschränkt affiziert, sondern als partikuläre Existenzweise beschreibt und deren Gültigkeit einklammert. Zugleich bedeutet dies für eine der zentralen Dichotomien von Levinas (Jerusalem, Athen) eine gewisse Entlastung des eurozentrischen Blicks und eröffnet zugleich die Möglichkeit für neue Reibungsflächen, Konjunktionen und Bedeutungen. In der Obliteration ist somit die Möglichkeit für das angelegt, was heute unter dem Namen postkolonialer Kritik geführt wird.

428 Vgl. das Exzerpt des Gesprächs mit Claire Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, R.: Pierre-André Boutang, FR, 1988–1989/1996 [Übersetzung v.V.]. Exzerpt online unter: https://www.youtube.com/watch?v=n_pIFchoIiQ [4'20"–4'32"], [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

429 Victor Segalen, *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus*, Frankfurt a.M.: Fischer 1994, S. 44. Es scheint so, als ob Victor Segalen in seinen Schriften einige Problematiken einer Theorie des Anderen bei Levinas vorweggenommen hat. Bei Levinas aber findet sich kein Hinweis auf Segalen und es ist unwahrscheinlich, dass Levinas Segalens Schriften kannte, da Segalen 1919 im Alter von nur 41 Jahren nach einer schweren Depression aus ungeklärten Gründen bei einem Spaziergang verstarb. Seine Tagebuchaufzeichnungen, Gedichte, Romane und Essays wurden erst in den 1980er Jahren wiederentdeckt. Vgl. Wolfgang Geiger, „Vom Reiz des Unverständlichen. Victor Segalens Ästhetik des Fremden“, in: *Spuren – Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft*, Nr. 15, April–Mai 1986, S. 35–36, 41–42, online unter: http://www.historia-interculturalis.de/historia_interculturalis/Ostasien.htm#Segalen [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

ihn als Grundlage des Schreibens, dann geht es um eine partikulare Sprache, die diese Unverständlichkeit nicht bemängelt, sondern von ihr ihren Ausgang nimmt. Das Verhältnis von Welt und Sprache, sowie das Verhältnis von Kunst und Kunstkritik haben diese grundlose Fundierung gemeinsam. Für die Sprache der Kunstkritik bedeutet dies eine Sensibilität für die Gefahren des Exotismus, Rassismus, Partikularismus und Universalismus. Die radikale Trennung zwischen dem Werk und seiner Sprache birgt die Chance auch für eine partikulare Sprache als Episteme eigenen Rechts. Was hier also bezeugt werden muss, ist eine Unverständlichkeit und Ereignishaftigkeit, die ihrerseits eine partikulare Artikulationsweise nach sich zieht. Die Exegese bezeugt in diesem Sinne einer Ereignisästhetik und bildet dabei eine eigenständige, partikulare Episteme aus. Die philosophische Kunstkritik ist damit ein unterschätztes Genre der Kunstphilosophie.⁴³⁰

Wenn zudem in der Wissenschaftsphilosophie Bruno Latour das Partikulare als Attribut für bestimmte Existenzweisen anführt, dann geht es darum, die Eigenständigkeit einer Seinsweise und ihre Wahrheitsbedingungen anzuerkennen.⁴³¹ Es geht also nicht nur um Existenzweisen, sondern auch um eine spezifische Methodik, Wissenschaft zu betreiben, indem beispielsweise auf die mediale Konstitution partikularer Wissensformationen hingewiesen wird, die etwa institutionell, materiell und sozial rückgebunden sind. Auf diese Weise erhält das Partikulare auch eine vom Universalen unabhängige Bedeutung. Dann nämlich geht es nicht mehr um die Tendenz des Partikularen zum Partikularismus mit universellem Anspruch, sondern um eine bestimmte Eigenständigkeit.⁴³² In diesem Sinne ist das Partikulare unvollständig, aber anschlussfähig für Konjunktionen und Konstellationen. Wie aber partikulare Existenzweisen artikuliert werden, ist Sache der (Kunst-)Kritik. In Anlehnung

430 Vgl. Georg Bertram, „Die Missachtung der Kunstkritik in der Kunstphilosophie“, in: ders., *Kunst. Eine philosophische Einführung*, a.a.O., S. 324–330.

431 „[...] une forme propre d'être et un type particulier de conditions de vérité.“ Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris: La Découverte 2012, online unter: <http://www.bruno-latour.fr/fr/node/251.html> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

432 Ins Deutsche wurde ‚particulier‘ mit ‚besonders‘ oder ‚bestimmt‘ übersetzt, wodurch diese Attribuierung an Präzision einbüßt. Zwar liegt der Fokus von Latour auf den titelgebenden Existenzweisen, der Versuch besteht aber gerade darin, eigenständige und damit eben partikulare Existenzweisen zu bestimmen. Durch die Übersetzung wird also eine wichtige Spur obliteriert, deren Potenzial ich hier versuche auszuloten. Vgl. Bruno Latour, *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*, Berlin: Suhrkamp 2014.

an den Begriff der Partikularität bei Levinas und Latour, sowie in Anlehnung an die Exegese als testimoniale Strategie, nenne ich das vierte ästhetische Merkmal die *partikulare Testimonialität*.

3.2.5 Fazit: Ästhetische Gerechtigkeit

Die in den hier verwendeten Partikeln der vier Merkmale einer Obliterationsästhetik geben Hinweise auf deren Funktionsweise. Das ›ex‹ der *exteriorisierten Semelfaktivität* weist auf das Paradox der Nicht-Neutralität und Notwendigkeit zur Artikulation und Ausdrucksweise hin. Das ›des‹ und das ›ob‹ der *desintegrierenden Obstruktion* betonen die Widerständigkeit und Nicht-Integrierbarkeit in symbolische Sinnsysteme. Das ›kon‹ der *kontinuierlichen Bildkonversion* weist auf die Richtungsumkehr in eine Nicht-Intentionalität und einen zeitlichen Wandel durch einen Chronoklasmus hin. Das ›par‹ der *partikularen Testimonialität* steht nicht nur in Verbindung mit dem abgelösten, absoluten Teil (*pars*), sondern geht auf der etymologischen Ebene zurück auf das lateinische Partikel ›per‹,⁴³³ das im Lateinischen „porta“ (Tür) wiederkehrt, mit dem Alt-Griechischen ›dia‹ die Bedeutung ›durch‹ teilt und damit auf die Performativität *durch* den Akt der Setzung aufmerksam macht. Im Sinne der Poiesis wird damit etwas in die Welt gesetzt, was nicht bloß übertragen wird, sondern ein eigenständiges Moment eines metaphorischen Wissens ist.

Daher erschöpft sich die Obliterationsästhetik auch nicht in einem dialektischen Verhältnis. Viel entscheidender ist, dass es sich bei der Konjunktion von ›Obliteration & Ästhetik‹ um eine Verstrickung oder einen Chiasmus handelt, bei dem die Obliteration ein partikulares Idiom einfordert. Das heißt was für die Kunst von Sosno gilt, gilt ebenso für die Kunst von Kusama und das Denken von Levinas: Entscheidend ist die Partikularität der jeweiligen Obliterationen. Sie betrifft sowohl die theoretische wie praktische Ebene. Dies als eine ästhetische Gerechtigkeit zu verstehen, bedeutet eine „neue Modalität der Kritik“, die „vom unbestimmten Raum zwischen dem Logos der Er-

433 Walde, *Lateinischsches Etymologisches Wörterbuch*, a.a.O., S. 563, online: <https://archive.org/details/Lateinisches-etymologisches-woerterbuch/page/n591/mode/2up> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

kenntnis und der Universalität der Moral⁴³⁴ ausgeht und dabei das Subjekt in Frage stellt. In einer solchen ästhetischen Gerechtigkeit hat nichts absolute Gültigkeit und bedarf einer partikularen Abwägung.

Auch für Levinas bedeutet dies, dass sein Idiom obliterierende Qualität und nur eine begrenzte Geltung hat. Eben dies bedeutet, dass die Rede vom Antlitz (*visage*), vom Anderen (*autrui*), von Passivität (*passivité*) und Sich-vom-Sein-Lösen (*désintéressement*) und all jenen alteritären Figuren einer Nacktheit (*nudité*) und Verletzlichkeit (*vulnérabilité*), kurz, dass das, was Bernhard Waldenfels als „Responsivität“⁴³⁵ bezeichnet, eine entscheidende Einschränkung erfährt: Deren Gültigkeit ist begrenzt, wie „der Fahrschein, mit dem man nicht mehr reisen kann.“⁴³⁶

Die Episteme einer Obliterationsästhetik besteht also darin, das bestehende Idiom in Frage zu stellen und zu verschieben. Im Falle von Levinas bedeutet dies, auch dessen Begriffe ›visage‹, ›désintéressement‹ und ›passivité‹ in ihre Schranken zu weisen und sie damit nicht als zentrale Kategorien heranzuziehen, um Kunst zu denken. Vielmehr ist das Idiom der Obliteration als Partikulares je neu auszuloten. Es gilt also, das levinassche Idiom zu verabschieden, ohne jedoch die Einsichten aus den vier Merkmalen der Obliterationsästhetik zu verwerfen. Die entscheidende Intervention der Obliteration liegt also in einem Perspektivwechsel auf Ästhetik, bei dem nicht allein die ästhetische Dimension im Zentrum steht, wie dies bei der Responsivität, Passivität,⁴³⁷ Passibilität⁴³⁸ und dem Pathos⁴³⁹ der Fall ist, sondern bei dem es vielmehr um deren obliterierende oder obliterierte Wirkung geht. Auch die Alteritätsästhetik obfuskiert andere Zugänge.

Die partikulare Testimonialität meint hier den Stil einer Artikulationsform. Es ist von grundlegender Bedeutung, wie vom Antlitz in der Kunst die

434 Joseph Cohen, Raphael Zagury-Orly, „Wahrheit setzt Kunst setzt Gerechtigkeit voraus“, in: Oswald Auer, *Passe-Partout*, Wien: Passagen 2020, S. 78.

435 Bernhard Waldenfels, „Grundzug der Responsivität“, in: ders., *Antwortregister*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 320-335.

436 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 47.

437 Kathrin Busch, Helmut Traxler (Hg.), *Theorien der Passivität*, München: Fink 2013. Vgl. Kathrin Busch, *Passivität*, Hamburg: Textem-Verlag 2012, S. 33-40.

438 Michael Mayer, *Humanismus im Widerstreit. Versuch über Passibilität*, München: Fink 2012. Dieter Mersch, *Posthermeneutik*, Berlin: Akademie Verlag 2010, insbes. S. 44, 301, 334.

439 Michael Mayer, Jörg Sternagel (Hg.), *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie: Pathos/Passibilität 3*, München: de Gruyter 2017.

Rede ist. Mein zentrales Anliegen ist hier, sich vom Bann und der Obsession des ›visage‹ zu lösen, nicht weil das Antlitz oder Gesicht die Verstrickung falsch bezeichnen, sondern, weil ›visage‹ als partikularer Begriff vor allem für das philosophische Schreiben von Levinas gilt. Der levinassche „Gesang“⁴⁴⁰ ist einzigartig. Besonders deutlich wird dies dort, wo eine Analyse von Kunst in den Begriffen von Levinas versucht wird: Eine solche Analyse bleibt vergleichsweise grobmaschig und abstrakt und verbindet sich auch im Falle von Sosno nicht uneingeschränkt mit seiner Praxis. Das Paradigma der Obliteration für Levinas ist die nabokovsche Lesart von Gogol und nicht in letzter Instanz die Kunst von Sosno. Die Vorsicht und etwas ausweichenden Antworten von Levinas auf die Fragen von Françoise Armengaud kommen auch von einem Bewusstsein her, dass er es im Angesicht der Bilder und Skulpturen von Sosno mit einer ›anderen Sprache‹ einer Kunst zu tun hat, die die Materie verleben-digt und den Dingen ein „Geheimnis“ zurückgibt.⁴⁴¹

In diesem Sinne der Unvollständigkeit ist die Obliteration bewegend und mit einem entscheidenden Affekt verbunden: Eingedenk des Verfalls, geht es um die Aufforderung und den Appell, in der Verstrickung mit dem Semelfaktiven eine neue Sprache zu entwickeln. Die zentrale Obligation der Obliteration ist damit der unhintergehbare und unumkehrbare Verfall auch des Gesagten. Und dies betrifft auch die Obliteration selbst.

Der Fokus liegt damit nicht mehr auf dem ›visage‹ und der Face-to-face-Kommunikation und auch nicht mehr allein auf dem ikonischen Denken, sondern vielmehr auf einer Konstellation aus Praxis, ihrem Alogismus, ihrer Zeitlichkeit und ihrer Exegese. Die vier Merkmale der Obliterationsästhetik sind ein erster Schritt, um eine andere, partikuläre Sprache zu entwickeln. Die Obliteration wird nur dann ihrer testimonialen Bildepistemologie gerecht, wenn sie im partikularen Stil philosophischer Kunstkritik Zeugnis von einer Ereignisästhetik ablegt. Wie also könnte ein anderes Vokabular anschauen, das ein Denken der Obliteration unabhängig vom levinasschen Idiom erlaubt? Zahlreiche andere Konjunktionen könnten etwa die Obliteration in andere Wissensfelder einführen und dort mit anderen Begriffen in Konstellation gebracht werden. So riefte allein die Konjunktion ›Obliteration & Wahrheit‹ Figuren des Vergessens, der Evidenz und gleichzeitigen Verschleierung auf, dass es einer eigenen Ausarbeitung bedürfte, um beispielsweise eine Kri-

440 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 47.

441 Ebd., S. 41.

tik an der heideggerschen Lesart der Aletheia zu formulieren. Ähnlich ausufernd wäre die Frage nach ›Obliteration & Ereignis‹ als eine eschatologische Konstellation, bei der das zentrale Problem nicht nur die Erkennbarkeit darstellt (*Wie kann das Ereignis bemerkt und von ihm gesprochen werden?*), sondern auch die Abgrenzung des Semelfaktiven zum Erhabenen⁴⁴² in der Kunst (*Wann tritt das Semelfaktive als Ereignis ein?*). Meine These ist hier aber, dass in Verbindung mit der Medienphilosophie die Obliteration anders beschrieben werden kann, und zugleich ihrerseits ein medienphilosophisches Konzept und eine mediale Praxis bezeichnet.

442 Vgl. Lyotard, „Das Erhabene und die Avantgarde“, a.a.O.

4. Medienphilosophie & Obliteration

Wir können keinen einzigen destruktiven Satz bilden, der nicht schon der Form, der Logik, den impliziten Erfordernissen dessen sich gefügt hätte, was er gerade in Frage stellen wollte.

Jacques Derrida, Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen.

I can only describe my feeling by the metaphor, that, if a man could write a book on Ethics which really was a book on Ethics, this book would, with an explosion, destroy all the other books in the world.

Ludwig Wittgenstein, Lecture on Ethics

4.1 Zur Kritik der Basismedien

Mit den Einsichten zur testimonialen Bildepistemologie im Gepäck betreten wir nun das Terrain der Medienwissenschaft. Wie kann die Obliteration als medienphilosophische Kategorie profiliert werden? Hierfür bedarf es zunächst der Identifizierung des impliziten Mediendenkens bei Levinas und der bisherigen medientheoretischen Perspektiven auf Levinas.

Es geht also im *ersten Schritt* um einen Blickwechsel von den Massenmedien auf die Basismedien und darum, zu klären, welche Relevanz die Einsichten von Levinas für die Medientheorie überhaupt haben. Dies hat auch methodische Konsequenzen. Wenn es nicht mehr um die Reflexion der technisch basierten Massenmedien geht, sondern um die Basismedien Wort, Bild, Ton und Zahl, dann ändert sich damit das Verständnis vom Medium. Zunächst geht es also um Spuren eines Mediendenkens bei Levinas, das ich hier zunächst an den Basismedien ausrichte. Im *zweiten Schritt* geht es um die medienphilosophische Relevanz des Denkens von Levinas und damit um die Profilierung seines Werkes als genuinen Beitrag für die Medienphilosophie. Im *dritten Schritt* geht es im Besondern darum, die Obliteration als Konzept in die Medienphilosophie einzuführen und von der Obliteration als mediale Praxis abzugrenzen. Wie steht die Obliteration im Verhältnis zu anderen medienphilosophischen Kategorien? Und welchen Gewinn bedeutet die Obliteration für die Medientheorie? Im Zentrum steht also die Bedingung der Theoriebildung selbst.

Abschließend geht es nicht nur darum, zentrale Einsichten der Arbeit zur Obliteration zu versammeln, sondern auch Überlegungen für eine Medienphilosophie anzustellen, die es wesentlich mit Vergessen und mit einem Denken zu tun hat, das in einer jüdischen Tradition steht. Ich erlaube mir daher abschließend einige spekulative Überlegungen zu Implikationen und Konsequenzen der Obliteration für die Medienphilosophie.

Der Fokus auf die Basismedien von Wort, Bild, Ton und Zahl erlaubt im ersten Schritt eine Distanz zu den Massenmedien und setzt an deren Stelle eine Serie an vier solitären Modellen für ein Mediendenken, das quer zu den Massenmedien steht und nicht auf eines der technischen Medien reduziert werden kann.¹ Mit dieser Verschiebung der Perspektive geht es darum, zu thematisieren, dass die Basismedien keineswegs klar umrissen sondern strittig sind.

Dies haben die bisherigen sprach- und bildphilosophischen Überlegungen bereits gezeigt. Es geht hier also nicht darum, das levinassche Denken in die medienwissenschaftliche Schablone der Basismedien zu pressen, sondern umgekehrt darum, die levinasschen Überlegungen in ein kritisches Verhältnis zu den Basismedien zu stellen. In diesem *ersten Schritt* geht es also um eine Kritik der Basismedien und zugleich darum, Spuren eines Mediendenkens bei Levinas ins Zentrum zu stellen. Das Ziel ist es hier also nicht nur eine Abgrenzung von Massenmedien und Basismedien zu erreichen, sondern auch Levinas als Denker von Medium und Medialität zu profilieren.

Wie ich bereits herausgearbeitet habe, spielt die Skepsis für Levinas eine fundamentale Rolle, die auch vor der Sprache als Medium nicht halt macht. Diese Skepsis am Beispiel von vier Basismedien durchzuspielen, legt die Grundlage für die im zweiten Schritt anvisierte Einführung der Obliteration in die Medienphilosophie, wo weder Massenmedien, noch Basismedien im Zentrum stehen, sondern medienphilosophische Denkfiguren, die, so die Überlegung, Medienphilosophie von Medientheorie zu scheiden erlauben.

4.1.1 traduttore traditore – Wort

Mit keinem anderen Medium hat Levinas mehr gerungen als mit der Sprache. Wenn man Levinas Äußerungen zur Sprache als eine Theorie der Übersetzung liest, dann kommen mehrere medientheoretische Figuren bei Levinas in den Blick.²

1 Dass diese Serie nicht vollständig ist und etwa durch Körper, Stimme und Geste ergänzt werden könnte, vgl. Mersch, „Wort, Bild, Ton, Zahl. Modalitäten medialen Darstellens“, a.a.O., S. 15. Vgl. Frank Haase, *Medium Heraklit*, München 2009.

2 Obwohl Levinas eine Skepsis gegenüber der Sprache mit Walter Benjamin teilt, gehört dieser nicht zum Kanon der Medienwissenschaft. Vgl. Schröter (Hg.), *Handbuch Me-*

Levinas teilt die Sprache ein in das Sagen (le Dire) und das Gesagte (le Dit).³ Levinas unternimmt einigen Aufwand, um zwischen der Sprache als linguistisches System auf der einen Seite, und dem Sagen bzw. dem Kontakt und der Nähe auf der anderen Seite zu unterscheiden.⁴ Ähnlich wie Walter Benjamin geht Levinas damit, von einem Unendlichen und Unvermittelbaren als jenem anarchischen Bereich aus, der nicht durch das Endliche der Sprache artikuliert werden kann. Der Buchstabe, das Wort, der Satz und die Sprache im Allgemeinen sind also von vornherein kompromittiert durch eine fundamentale Ambiguität der Artikulation. Wenn Levinas also davon spricht, dass die Wirklichkeit bereits obliteriert sei, dann geht es um ein durchgestrichenes Sagen.

Dies lässt sich paradigmatisch am Begriff des *Kerygma* zeigen, den Levinas verwendet, um das Regime des Gesagten zu bezeichnen. Das Alt-Griechische κήρυγμα bezeichnet die Aussage des Boten (κήρυξ) und bedeutet im biblisch-theologischen Kontext „die Mitteilung einer göttlichen Botschaft im Auftrag des offenbarenden Gottes.“⁵ Insbesondere durch die Evangelien des Neuen Testaments hat es Eingang in die systematische Theologie gefunden. Das Kerygma ist eine der zentralen Funktionen der Predigt als Teil der Liturgie. Kennzeichen ist eine direkte Anrede, identifizierende Benennung von (künftigen) Fakten, eine klare Botschaft, ein kontinuierliches Narrativ, ein logischer Aufbau der Argumentation, Syntax, eine strukturierte Hermeneutik und im Gegensatz zur theoretischen Betrachtung eine Anleitung zum rechten Tun.⁶ Eben dieses Kerygma, das „korrelativ ist zum Gesagten“⁷, habe nach Levinas das Telos der Schließung. Es versperre das Sagen und lasse es vergessen.

dienwissenschaft, a.a.O. Auch im aktualisierten „Kursbuch Medienkultur“ finden sich keine Verweise auf Levinas, vgl. Andreas Ziemann (Hg.), *Grundlagentexte der Medienkultur. Ein Reader*, Wiesbaden: Springer 2019.

3 Erstmals in Levinas, „Rätsel und Phänomen“, in: ders., *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München: Alber 62012, S. 236-260. Levinas publiziert diesen Artikel 1965 nach *Totalität und Unendlichkeit* und vor seinem zweiten Hauptwerk, worin Levinas diese Unterscheidung weiter ausdifferenziert. Emmanuel Levinas, „Enigme et phénomène“, in: *Esprit*, Nr. 6 (Juni 1965), S. 1128-1142.

4 Vgl. zum Sagen als Gebet, Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 327, 332.

5 Haag, *Bibellexikon*, a.a.O., S. 1827.

6 Vgl. Rudolf Bultmann, *Glauben und Verstehen, Band 1*, Tübingen: Mohr Siebeck 61966, insbes. S. 172ff. Vgl. den Eintrag: „Kerygma“, in: Walter Kasper (Hg.), *Lexikon für Theologie und Kirche. Band 5*, Freiburg u.a.: Herder 1996, S. 1406-1411.

7 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 93 [Hervorhebung i.O.].

Zwar prägt das Sagen dem Gesagten sein Siegel ein, setzt die Botschaft aber unter das Vorzeichen des Verfalls und einer begrenzten Gültigkeit.

Ausnahmslos nehmen alle Autor:innen, Künstler:innen und Philosoph:innen, die sich mit der Obliteration beschäftigt haben, auf die Abnutzungen als den „natürlichen“ Aspekt der Obliteration Bezug. Levinas geht es jedoch nicht um Patina und andere Formen materieller Zersetzungen, sondern um die begrenzte Geltung der Zeichenfunktion:

Der *erste Kritikpunkt* am Wort, so lässt sich mit Levinas sagen, richtet sich damit an die Adresse der Semiotik: Zunächst ist es für das Wort unmöglich das Unendliche zu artikulieren, ohne es zugleich auch zu kompromittieren bzw. zu obliterieren. Es vermag das Transzendente nicht erschöpfend abzudecken, sehr wohl aber zuzudecken und zu versperren. Aus diesen Gründen kritisiert Levinas die Theologie, „die die religiöse Situation der Transzendenz“⁸ zerstöre. Sodann ist die Korrelation des Gesagten mit dem, worauf es sich bezieht, arbiträr und verliert irgendwann seine Gültigkeit. Dies war auch die Einsicht des partikularen Stils als viertem ästhetischen Merkmal der Obliteration. Schließlich ist das Gesagte auf Wissen, Sinn und Identität ausgerichtet, was durch neue Interpretanten der Semiose zu einer aktualisierten Hermeneutik führt. Die Botschaft ist irgendwann außer Gebrauch, überholt, ungültig und bedarf einer erneuten Interpretation. Eben dies war die endlose Semiose, die Derrida an Ecos Zeichensystem als semiotischen Abdrift kritisierte. Das Wort ist also *endlich, arbiträr und instabil*.

Mit Levinas lässt sich ein *zweiter Kritikpunkt* festmachen, der sich auf das Verschwinden des Mediums in der Übertragung bezieht. Am deutlichsten hat dies für die Obliteration im Kontext der Sprache Lacoue-Labarthe formuliert. Die von Lacoue-Labarthe eingeführte ›List der Ent-fernung‹ problematisiert den Akt der Setzung des Buchstabens als kleinster Spracheinheit.⁹ Die ›List der Ent-fernung‹ holt etwas in eine Nähe und lässt darüber dasjenige verschwinden, was diese Bewegung überhaupt erst ermöglicht: das Medium. Es

8 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 269 FN 25.

9 Dass auch Levinas dieser Gedanke eines Erscheinens unter der Bedingung der Selbstnegierung nicht fremd war, zeigen seine Talmudlektüren. Vgl. Emmanuel Lévinas, *Talmud-Lesungen. Jenseits des Buchstabens*, hrsg. v. Frank Miething, Frankfurt a.M.: Neue Kritik 1996.

ist eine der medientheoretischen Einsichten, dass die Medialität des Mediums genau diese Dynamik eines Verschwindens in der Übertragung bezeichnet.¹⁰

Levinas fasst diese ›List der Ent-fernung‹ als ›Verstrickung‹ (*intrigue*)¹¹ und hebt damit auf die verwirrenden Formationen ab, die entstehen, wenn man versucht, im notwendigen Durchgang durch die Materialität des Mediums ein Transzendentes zum Ausdruck zu bringen. Was hier also in den Blick rückt, ist das Opake der Sprache und damit ihre mediale Stellung zwischen Profanem und Heiligem. Wenn also das absolut Unbestimmte umkippt und in eine Nähe rückt, dann gilt es, dessen Aufgehen in der Totalität abzuwehren und zu bannen, indem auf eben dieses Opake in seinem scharnierhaften Umkippen aufmerksam gemacht wird. Die Sprache übernimmt in diesem Sinne eine apotropäische Funktion. Der zweite Kritikpunkt adressiert daher die Anfälligkeit des Wortes für eine Transparenz, die seine Verstrickung und mediale Stellung und damit das Opake vergessen lässt. Die Opazität wird obliteriert, wo es doch gerade darum geht, durch Obliteration das Opake sichtbar zu machen.

Der *dritte Kritikpunkt* ist im Rahmen von Theorien der Übersetzung wohl der Prominenteste und geht über die Kritik an der Semiotik und der Materialität des Mediums hinaus. Er handelt von der grundsätzlichen Unmöglichkeit der Translation, gerade weil das Sagen dem Gesagten untergeordnet wird, „unter das linguistische System und unter die Ontologie [...]“. ¹² Der Preis, „den die Manifestation“ verlangt ist ein Verrat am Sagen. Dieser Verrat (*trahision*) im Übersetzen (*se traduit*) des Sagens in das Gesagte ist nicht aufzuheben: [...] das „traduire“ aber impliziert für Levinas immer schon das „trahir“ (verraten), denn die Übersetzung – vom Sagen ins Gesagte – kann nicht umhin, das zu Übersetzende festzusetzen, es der Synchronie einer Sprachordnung einzupassen und es so – immer auch – zu entstellen.“ ¹³ Das bedeutet nun nicht, dass die Übersetzung und die Artikulation nicht notwendig sind. Doch dieser Verrat des Übersetzers ist doppeldeutig – wie das italienische Sprichwort, *traduttore traditore*. Während einerseits die Vermittlung den Verrat am Sagen verübt, ist andererseits die Vermittlung ohne diesen Verrat gar nicht möglich. Genau dieses Paradox zwischen dem Unmittelbaren und der Vermittlung einer sinnlichen Gewissheit hob Hegel gleich zu Beginn seiner „Phänomenolo-

10 Vgl. Lorenz Engell, Bernhard Siegert, „Editorial“, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*. Schwerpunkt: Verschwinden 7, Nr. 1 (2016), S. 5-8.

11 Vgl. Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 323.

12 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 30.

13 Anmerkung von Thomas Wiemer, Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 31 FN h.

gie der Wahrnehmung¹⁴ hervor und auch Husserl betonte trotz seiner Kritik am Objektivismus der Wissenschaften die Möglichkeit der Exaktheit durch Sprache, Schrift und Zeichnungen.¹⁵ Wenn dem gegenüber aber die *translatio* kompromittiert ist, geht es nicht um Zurückweisung dieser Errungenschaften der Schriftkultur, sondern um die Problematisierung ihrer Mittlerrolle. Es geht also nicht um die individuellen Entscheidungen einer Übersetzerin oder eines Übersetzers, sondern um die Ambiguität der Sprache, die Levinas dann in seinem zweiten Hauptwerk explizit adressiert.

Dienende und als solche unverzichtbare Sprache. Just in diesem Moment dient sie einer Untersuchung, die darauf aus ist, das *Anders-als-sein* oder *Andere des Seins* herauszuarbeiten – außerhalb der Themen, in denen es sich, sich selbst untreu werdend, als *sein des Seins* zeigt, aber eben sich zeigt.¹⁶

Die apophantische Rede steht also im Dienste eines Sichzeigens, wodurch eine chiasmatische Spannung entsteht, deren obliteraten Stil ich bereits herausgearbeitet habe. Es geht also nicht mehr um Kohärenz in der Übertragung, sondern um deren „Interruption“¹⁷ und um ihre Funktion als „Steinbrech“¹⁸ – als Instrument für das Durchstoßen (*percer*) des Sinns. Damit richtet sich Levinas' Kritik an der Sprache nicht wie bei Platon gegen die Schrift als Verbündete eines Vergessens oraler Kultur, sondern als notwendiges und dienstbares Instrument für eine Transzendenz.

In dieser unüberbrückbaren Diskrepanz zwischen Sagen und Gesagtem artikuliert sich auch die Materialität des Anti-Platonismus, der nicht auf eine vorgeschaltete Sinnhaftigkeit aus ist, sondern auf einen Durchgang von Sinn durch die Materialität. Deutlich wird dies beispielsweise dort, wo es Levinas um die Verstrickung des Intelligiblen mit dem Ausdruck geht. Der dritte Kritikpunkt betrifft also die Translation als unschuldiges Konzept für die medi-

14 Vgl. G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, a.a.O., S. 82–92.

15 Vgl. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften*, a.a.O., insbes. S. 24f.

16 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 31.

17 Etymologisch betrachtet geht Interruption auf das Lateinische *rumpere* zurück, das brechen, zerreißen bedeutet. Der israelische Medienwissenschaftler Amit Pinchevski hat das Konzept der Interruption als Grundlage einer Ethik der Kommunikation bei Levinas positioniert. Vgl. Amit Pinchevski, *By Way of Interruption: Levinas and the Ethics of Communication*, Pittsburgh: Duquesne University Press, 2005.

18 Levinas, „Sprache und Nähe“, in: ders., *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München: Alber 62012, S. 287.

ale Stellung. Stattdessen ist die Übertragung kompromittiert und kommt ihrerseits nur durch Interruptionen in den Blick.

Der *vierte Kritikpunkt* betrifft den Zuschnitt der Sprache auf Sinn. Entgegen der semiotischen Abrift geht es hier nicht um die Erneuerung von Sinn durch weitere Interpretanten, sondern um die Reflexion ihrer Funktion. Es geht, dies war eine Einsicht moderner Ästhetik und Poetik, nicht um das Glasperlenspiel der Metaphern, sondern um die Reflexion der Sprache. Man kann dies mit Levinas auf die Formel von ›Spuren des Sagens im Gesagten‹¹⁹ bringen. Dann nämlich geht es dabei um eine reflexive Selbstkommentierung des Gesagten als testimonialer Modus des Gesagten. Roger Eaglestone hat dem entsprechend eine literarische Kritik, „an ethical criticism“,²⁰ auf dieser levinasschen Philosophie aufgebaut. Eine der zentralen Einsichten ist hier, dass sich das Bezeugen als reflexive Praxis nicht nur in der Sprache abspielt, sondern diese zugleich auch das Paradigma für Zeugenschaft abgibt. Der vierte Kritikpunkt ist also auch eine Kritik am Vergessen dieser testimonialen Reflexivität einer „Rhetorik des Sagens.“²¹

Wenn sich Levinas also auf das Basismedium Sprache bezieht, dann richtet sich sein Interesse nicht auf die Stabilität der Kommunikation, der Übertragung und der Information, sondern auf eine instabile Ambivalenz, auf ein Nicht-Mittelbares, auf die Opazität und Interruption, sowie auf die testimoniale Funktion der Sprache. Mit dem Sagen und dem Gesagten führt Levinas eine Unterscheidung ein, die hier für ein Mediendenken entscheidend ist: Er insistiert auf der Unterscheidung zwischen dem Amedialen und dem Medialen, dem Unvermittelbaren und dem Übertragbaren. Die Unterscheidung von einem Amedialen und einem Medialen steht dabei nicht im Widerspruch zu den Einsichten einer unhintergehbaren Materialität des Mediums. Vielmehr geht es nach Levinas dann um Spuren des Amedialen im Medium.²²

Dieser Abgrund am Rande des Brückenkopfs der Sprache ist also nicht nur eine Kritik der Massenmedien und der Basismedien, sondern Levinas

19 Vgl. Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 112.

20 Robert Eaglestone, *Ethical Criticism: Reading after Levinas*, Edinburgh: Edinburgh University Press 1997.

21 Diane Davis, *Inessential Solidarity: Rhetoric and Foreigner Relations*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 2010, S. 69f.

22 Damit wendet sich Levinas auch von der aristotelische Unterscheidung des Mittelbaren vom Unmittelbaren ab. Aristoteles, „Zweite Analytik“, in: ders., *Philosophische Schriften. Band 1*, Hamburg: Meiner 2019, II, 9, 93 b 22 und I, 2,72 a.

formuliert eine genuine Theorie der Übersetzung, die bisher in den Medienwissenschaften vernachlässigt wurde. Die Sprachkritik von Levinas artikuliert aber auch die Überwindung zahlreicher Dialektiken: göltig/ungöltig, transparent/opak, mitteilbar/ unterbrechend, korrelativ/arbiträr, sinnhaft/testimonial, unendlich/total. Levinas erreicht dies nicht durch Auflösen dieser Spannungen, sondern indem er sie adressiert: Er macht darauf aufmerksam, dass das Wort zwar als stabil, transparent und unbegrenzt erscheint, tatsächlich aber dabei das Prekäre des Wortes obliteriert wird. Diese Diagnose teilt Levinas mit Maurice Blanchot, der hier von „désœuvrement“ spricht als einer Werklosigkeit oder Undarstellbarkeit des Werkes und von einer „endlose[n] Suche nach seinem Ursprung“. ²³ Levinas unterscheidet zwischen einer amedialen, transzendentalen, unsichtbaren Ebene auf der einen Seite und einer medialen, immanent, diskursiven Ebene auf der anderen Seite. Die levinassche Sprachkritik ist zu verstehen als eine Kritik an ihrer Zeichenfunktion und einem dialektischen Denken, kurz: an einem Logozentrismus. Im Zentrum seiner Sprachkritik steht damit die *Obliteration eines Amedialen*.

Levinas hinterlässt keineswegs verbrannte Erde durch Anklage einer missbräuchlichen Verwendung der Sprache. Stattdessen legt er fruchtbaren Boden für eine Suche nach Spuren des Amedialen in der Sprache. Der Kampf, den Levinas mit der Sprache führt, wäre etwa vorstellbar als ein Involvieren und Verstricken mit dem, wovon man nicht sprechen kann. Insofern geben die metaphorischen Wendungen, das idiomatische Feld, die methodischen Konversionsstrategien, die Konjunktionen und der obliterierte Stil Auskunft darüber, wie Levinas mit einer solchen Obliteration der Sprache umgeht. Für Levinas geht mit der Anerkennung des Amedialen die Aufwertung eines partikularen Stils einher, eine Art „Fremdsprache in der Sprache“. ²⁴ Er beklagt nicht ein unterstelltes, begrenztes Ausdrucksvermögen dieses Mediums, sondern sieht das grundlegende Problem in dessen begrenzter Göltigkeit, auf die das Transzendente zugleich aber auch angewiesen ist. Das ist die Ambivalenz des Wortes, die zu zeigen Aufgabe der Medienphilosophie ist. ²⁵

Es geht dann nicht um eine Akkumulation von Wissen, sondern um eine Exegese von Kommunikationsformen. Schließt man die sprachkritischen

23 Blanchot, *Der literarische Raum*, a.a.O., S. 40.

24 Gilles Deleuze, „Stotterte er...“, in: ders., *Kritik und Klinik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 152.

25 Zum „reflexive turn“ vgl. David Rodowick, „Of which we cannot speak.... Philosophy and humanities“, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Nr. 2 (2011), S. 22.

Überlegungen von Levinas an diese Überlegungen an, so liefert die Sprachkritik von Levinas im Kontext medientechnologischer Bedingungen einen wesentlichen Impuls für eine reflexive, testimoniale Sprache, die gerade angesichts technologischer Appropriation von Wirklichkeit ein Instrument liefert, um auf dem Sagen zu insistieren und das Mediale zu bezeugen. Die Sprachkritik von Levinas beginnt demnach dort, wo die Testimonialität des Amedialen obliteriert wird.

4.1.2 L'image peut en cacher le temps – Bild

Nach den Einsichten zum ikonischen Denken bei Levinas und zur Ikonizität der Obliteration geht es hier nicht bloß darum, die bildskeptischen Anmerkungen von Levinas erneut in verknappter Form zusammenzuraffen, sondern auch aufzuzeigen, welche Rolle dies für eine Kritik der Basismedien spielt.

Im Zentrum von Levinas' Bildkritik steht die Idolatrie und der Ästhetizismus. Die Bilderskepsis von Levinas richtet sich dabei nicht grundlegend gegen das Bild als solches, wie ich gezeigt habe, sondern gegen die platonische Unterscheidung von Bild und Abbild, gegen die phänomenologische Reduktion des Bildes auf dessen ›Fensterfunktion‹ für die Wirklichkeit und gegen einen semiotischen Zuschnitt des Bildes auf Bildträger und Bildobjekt.

Für die gesamte Diskussion um Bildlichkeit bei Levinas ist vielmehr die Tatsache entscheidend, dass das Bild eine Platzhalterfunktion für die Zeit einnimmt. Die zentrale Einsicht zum Bildbegriff bei Levinas ist dessen Verstrickung in die Entformalisierung der Zeit. Es ist in diesem Sinne nicht nur das Bild, das die Zeit verdeckt, sondern auch die Bildwissenschaft. *L'image peut en cacher le temps*.

Denn wenn das Bild zum einen als *diachronische Differenz* zu verstehen ist und zum anderen als eine *Eschatologie*, die eingelassen ist in eine Alternanz, dann wird all dies obliteriert durch Diskussionen um Ikonographien, semiotische oder phänomenologische Lesarten des Bildes. Mit der ikonoklastischen Ikonophilie ist aber nicht nur eine Abkehr vom Platonismus und phänomenologischen Lesarten des Bildes gemeint, sondern auch eine Abkehr von einer absoluten Bilderskepsis. An dessen Stelle tritt eine testimoniale Bildepistemologie mit ihrem partikularen Stil. Der gesamte Bilddiskurs bei Levinas steht demnach im Dienste einer unvorhersehbaren Zukunft.

Ich habe das Thema der Zukunft nicht ebenso ausführlich entwickelt wie dasjenige der *unvordenklichen Vergangenheit*. [...] Die Zukunft ist von vornherein versperrt, von vornherein unbekannt, und infolgedessen ist die Zeit in Richtung auf die Zukunft immer Diachronie.²⁶

Diese grundlegende Ausrichtung nicht nur des Bildes, sondern auch der Zeit auf das eschatologische Moment der Diachronie stellt eine Herausforderung für die Methode dar. Es war Ziel der bisherigen Untersuchung nicht nur das Bild als Basismedium der Obliteration zu profilieren, sondern auch eine ikonische Methode durch die Bildkonjunktionen auch einzulösen. Die geschichtsphilosophische Dimension des Bildes ändert aber auch die Rolle des *visage* in der Bildphilosophie. Es geht dann nicht mehr um die Face-to-Face-Kommunikation und das Porträt als bloßes Abbild des Gesichtes, sondern um eine Bildpraxis: vom *visage* zur *testimonialen Bildepistemologie*. Es kann nicht darum gehen über dem *visage* genauso zu verweilen wie über dem Bild. Dieses Verweilen trübt es ein, wo doch das Bild wesentlich die Bewegung selbst ist.²⁷ Es geht also darum, auch die Interpretation in Bewegung zu halten und zugleich auf dem Amedialen des Gesichts zu insistieren, wie auf dessen Spur durch das Bild. Nicht die Instantaneität des Augenblicks gegenüber der Ewigkeit zählt, sondern dessen diachrones Einbrechen in die kontinuierliche Zeit als Interruption, um für eben jene eschatologische Dimension zu öffnen, die in der Kunstkritik bezeugt werden muss. Zum Blitz des Bildes gehört der Donner der Kunstkritik.

Es gehört zum Paradox des Zeigens, dass dessen Evidenz nicht mit einem Fingerzeig aufgewiesen, sondern nur durch eine reflexive Strategie bezeugt werden kann. Genau in diesem Aufblitzen einer ›Evidenz der Zeigenschaft‹, die sich im Schreiben bezeugt, liegt die Relevanz des Bilddenkens für die Ethik von Levinas: Das Bild ist kein greifbarer Gegenstand, sondern zeigt sich als einbrechende, diachrone Zeit, die als ein Unbestimmtes bezeugt werden kann. Die Bildkritik von Levinas ist zwar sowohl Kritik an der Idolatrie als auch an der Ideologiekritik des Rationalen, aber sie ist in ihrer radikalsten Form Kritik an jenen Bildern, die eine kommende, eschatologische Zeit obliterate.

26 Levinas, „Fragen und Antworten“, a.a.O., S. 125, 126.

27 Vgl. Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 112.

4.1.3 Die Vielheit der Musen – Ton

Levinas hat, ähnlich wie bei seiner Bilderskepsis, keine Kritik am Ton ausgearbeitet und Hinweise müssen über Umwege gesammelt werden. Zunächst kommt der Ton im Werk von Levinas durch eine musikalische Metaphorik von Rhythmus,²⁸ Gesang²⁹ und Echo³⁰ in den Blick. In *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* erwähnt Levinas den Ton vor allem im Kontext des Bildes und schreibt von der „Musikalität eines jeden Bildes.“³¹ Der Zweck dieser Kopplung der klanglichen Metaphorik an das Bild hat zwei Funktionen:

Zum einen geht es Levinas darum, mit dem Rhythmus dem Bild eine affektive Dimension zuzusprechen, die insbesondere auf die Empfindungen zielt und die Intentionalität umwendet: „Wir haben nun gerade diese Umkehrung des Könnens in Partizipation im Blick, wenn wir hier die Begriffe des Rhythmus und des Musikalischen verwenden.“³² Es ist genau diese Umkehr der Intentionalität in das, was Levinas später das *désintéressement* nennen wird. Er bezeichnet damit eine der zentralen methodischen Konversionen von der Intentionalität zur Responsivität. Auf der ästhetischen Ebene geht es hier nicht um das Sprechen, sondern um das Hören. *Zum anderen* spricht er dem Bild eine Eigenständigkeit zu, die wie der Ton vom abgebildeten Gegenstand losgelöst ist. Der Ton ist für Levinas „diejenige Qualität, die vom Gegenstand am weitesten abgelöst ist. Die Verbindung mit der Substanz, aus der er hervorgeht, hinterlässt keine Spuren in seiner Qualität.“³³ Der Ton markiert für Levinas also ein Abgelöstsein vom eigentlichen Gegenstand. Für das Bild ist diese klangliche Metaphorik wichtig, um auf die Funktionsweise des Bildes als affektiv wirksam und ontologisch eigenständig aufmerksam zu machen.

Über diese musikalische Metaphorik hinaus nimmt Levinas mit der Qualität des Klangs als Klang in der Dichtung Bezug auf den Ton. „Dichtung *bedeutet* durch Auferstehung (*résurrection*), von der sie getragen wird, auf poetische Weise: nicht in der Fabel, die sie singt, sondern durch ihr Singen selbst.“³⁴

28 Ebd., S. 109.

29 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 47.

30 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 72.

31 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 111.

32 Ebd., S. 110.

33 Ebd.

34 Emmanuel Levinas, „Dichtung und Auferstehung. Notizen zu Agnon“, in: ders., *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, München: Hanser 1988, S. 19.

Diese Auferstehung ist eine Evokation des Nichtsichtbaren. In einer Passage in *Jenseits des Seins*, die den künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten gewidmet ist, heißt es:

In der Musik erklingen die Klänge, in den Gedichten treten die Wörter, das Material am Gesagten, nicht mehr hinter dem zurück, was sie evozieren, sie singen mit ihren evozierenden Kräften und durch ihre Weisen zu evozieren, mit ihren Etymologien; in Paul Valéry's *Eupalinos* läßt die Architektur die Gebäude singen. Die Dichtung erzeugt Gesang – Erklären und Klang, die die Verbalität des Verbs ausmachen oder das *sein*.³⁵

Wenn Levinas auf diese klangliche Dimension in der Kunst aufmerksam macht, dann geht es um das Erklären als ein „reines *Wie*“, durch das sich das „*sein* in Gestalt von Kunstwerken“³⁶ vernehmen lässt. Dass diese Gesänge nicht notwendigerweise etwas Fröhliches sein müssen, macht Levinas ein paar Zeilen später deutlich. Lesarten, die dissonante Instrumentenklänge für einen anthropomorphisierenden oder animistischen Ausdruck gequälter Seelen halten, weist er mit dem Hinweis zurück, dass es nicht um Schmerzensklagen geht, sondern lediglich um das Cello *als* Cello in seiner Materialität: „Das Cello *ist* Cello in der Klangfülle, die in seinen Saiten und in seinem Holz schwingt [...]. Das *sein* des Cello – Modalität von *sein* – zeitigt sich so im Kunstwerk.“³⁷ Es geht also nicht um die Korrespondenz von Instrument und seelischen Zuständen, und es geht auch nicht um ein Unmittelbarkeitsversprechen mit Verschmelzungsfantasie.³⁸ Es geht nicht um die Botschaft, sondern um die Unterbrechung einer bloßen Übertragung und eine Aufmerksamkeit auf die Klangqualität als solche, auf ihren „Gesang.“³⁹

Es wundert daher nicht, dass Levinas auch in Bezug auf den Klang die obliterierende Wirkung der Sprache aufruft. Dies ist eine Obliteration, die die ›Opazität des Klangs‹, das Geräuschhafte, kurz, die Materialität des Klangs

35 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 100 [Hervorhebungen i.O.].

36 Ebd., S. 101.

37 Ebd. [Hervorhebungen i.O.].

38 Man kann diese Kritik an der Fusionsfantasie auch als eine Kritik am Konzept der Obliteration von Yayoi Kusama lesen. Dann aber muss sich umgekehrt die levinassche Variante genauso die Frage gefallen lassen, ob nicht die Obliteration in ihrer radikalen Unterbrechung, überhaupt einlösbar ist und nicht immer auch ein Anteil der Auflösung im Sinne der Fusion „mitschwingt“.

39 Das hebräische „shira“ (שיר) bedeutet sowohl Dichtung als auch Gesang. Wenn also von der Obliteration als Gesang die Rede ist, dann geht es immer auch um die Ambivalenz von Klang und Sinn, Materialität und Hermeneutik, Rhythmus und Semantik.

vergessen lässt. Aufgabe der Kunstkritik wäre es also, der Materialität Auftrieb zu geben und diesem „Schwanken zwischen Klang und Sinn“⁴⁰, das Levinas für die Poesie als zentrales Problem identifiziert hat, in der Exegese anzusprechen. Dies allerdings erfordert eine ethische Haltung im Zuhören, die dem Rhythmus zuneigt.⁴¹

Eine dritte Kritik des Tons rückt die Stimme in den Blick, die eine besondere Rolle in dieser Materialität des Klangs spielt.⁴² Sie ist mehr als die materielle Qualität eines Geräusches und mehr als die bloße „Rauheit der Stimme“.⁴³ Sie macht jenseits des Sinns auf die „Exteriorität der Sprache“⁴⁴ aufmerksam. In der Face-to-Face-Kommunikation als die zentrale ethische Szene bei Levinas geht es noch vor dem Gesprochenen um den „Tonfall der Stimme, in der so das Unendliche sich vernehmen lässt.“⁴⁵ Es ist ein „Ausspruch des „hier, sieh mich“, das sich mit nichts identifizieren lässt außer ebender Stimme, die so spricht und sich ausliefert, der Stimme, die bedeutet.“⁴⁶ Von eben dieser Stimme geht ein Appell aus.⁴⁷

Die Materialität des Klangs hat epistemische Konsequenzen: Einerseits geht es nämlich nicht um das Gesagte, Formalisierte und somit um die Botschaft, sondern um deren materielle Bedingung innerhalb eines symbolischen Zeichensystems und damit um die Insistenz auf die „*poetic source of scientific*

40 Ebd., S. 100 FN 29.

41 Vgl. Hagi Kenaan, „Levinas on listening“, in: *Listening. Journal of Religion and Culture* 43, Nr. 2 Spring (2008), S. 82-95.

42 Zwar wird die Stimme als wichtiger Bestandteil der Sprache von Levinas erwähnt, insbesondere im Kontext einer Lebendigkeit der Rede, wobei er sich auf Jacques Derridas *Die Stimme und das Phänomen* bezieht, aber die Implikationen für eine Sprach- oder Klangkritik bleiben bei Levinas unausgeführt. Vgl. Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 91 FN 23., Vgl. Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen: Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*, hrsg. von Hans-Dieter Gondek, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 22005.

43 Roland Barthes, „Die Rauheit der Stimme“, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 269-278, insbes. S. 271ff.

44 Levinas, *Jenseits des Seins*, S. 91 FN 23.

45 Ebd., S. 307.

46 Ebd., S. 313.

47 Vgl. auch Emmanuel Levinas, „Ganz anders Jacques Derrida“, in: ders., *Eigennamen*, a.a.O., S. 67-76, sowie die jüngere Untersuchungen von Sabine Till, *Die Stimme zwischen Immanenz und Transzendenz. Zu einer Denkfigur bei Emmanuel Lévinas, Jacques Lacan, Jacques Derrida und Gilles Deleuze*, Bielefeld: transcript 2014.

life.“⁴⁸ Andererseits zeigt diese Klangdimension eine Nicht-Konvertierbarkeit in die anderen Basismedien Wort, Bild und Zahl. Der Grund dafür, warum es viele Künste gibt und nicht nur eine einzige Kunst, liegt in der Vielfalt und gleichzeitigen Partikularität ihrer Artikulationsformen.⁴⁹

Diese Unübersetzbarkeit der Materialität in das Gesagte, Geschriebene oder ins Bild wirft ein Schlaglicht auf eine Tonkritik von Levinas. Die hier versammelten Ansätze machen deutlich, dass Levinas mit dem Ton auf den Rhythmus, die Materialität, Nicht-Konvertierbarkeit, Partikularität und affektive Qualität des *désintéressement* aufmerksam macht, die einen Appell artikuliert, der an die Adresse der Zuhörenden geht und eine Antwort einfordert. Walter Benjamin hat dies als Appell an die Kunstkritik formuliert: „Das Ideal des reinen Inhalts [liegt] in der Kunst in der Mehrheit der Musen. [...] Diese Vielheit liegt in der Vielheit der wahren Kunstwerke verschlossen und ihre Förderung ist das Geschäft der Kritik.“⁵⁰ Dass also ausgerechnet mit dem Ton einerseits der Appell an die Kunstkritik deren Bedeutung erneut hervorhebt und in den Mittelpunkt rückt, andererseits eine ›Vielheit der Musen‹, rückt das Partikulare wieder in den Blick. Bisher ging es bei der Partikularität um die jeweilige Antwort, den *partikularen Stil* der Kunstkritik. Wenn Levinas die Obliteration als einen Gesang beschreibt („Die Obliteration muss singen.“⁵¹), dann geht es um eben jene Kunstkritik, die das philosophische Schreiben in Schwingung versetzt, indem es beispielsweise durch Konstellationen und geschickte Konjunktionen Resonanzen erzeugt und in indirekten Andeutungen etwas (noch Unbestimmtes) sichtbar macht. Dies ist Teil des obliteraten Stils. Dass hier nun aber die Partikularität und Vielheit im Kontext der Stimme auftaucht, bedeutet mehr als nur die Nicht-Konvertierbarkeit der Basismedien. Dies ist auch ohne die Ausführungen zum Ton etwa durch die Spezifikation der Materialität und Medialität des jeweiligen Basismediums möglich. Worum es hier geht, ist die Eigenständigkeit der Medienkategorien (Medialität, Ma-

48 John Llewelyn, *Emmanuel Levinas: The Genealogy of Ethics*, London: Routledge 2003, S. 167.

49 Vgl. Jean-Luc Nancy, „Warum gibt es viele Künste und nicht nur eine Kunst?“, in: ders., *Die Musen*, Stuttgart: Jutta Legueil 1999, S. 9-62.

50 Walter Benjamin, „Theorie der Kunstkritik“, in: ders., *Gesammelte Werke, Band 1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 834.

51 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 47.

terialität, Performativität etc.) und um die politische Dimension der Stimme als demokratisches Instrument in dem Sinne, wie man „die Stimme erhebt.“⁵²

Die Kritik am Ton sieht dort ihre Angriffsfläche, wo die affektive und konvertierende Dimension nicht nur des Tons, sondern der Kunst im Allgemeinen negiert wird. Die Metaphorik von Rhythmus, Partizipation und Gesang macht damit auch auf eine Zuhörerschaft aufmerksam, die sich gerade nicht durch Ignoranz, sondern Zuneigung auszeichnet. Der Ton adressiert für Levinas in diesem Sinne die Passivität in der Konversion. Die Tonkritik richtet sich über diesen involvierenden Charakter hinaus gegen die Obliteration der Materialität und dem damit verbundenen Appell. Denn gerade Anthropomorphismen, Animismen oder propositionale Aussagen tendieren zur Obliteration der Alterität. Stattdessen fällt das Gewicht einer Wahrung von Vielheit und Partikularität in den Schoß nicht nur der Kunstkritik, sondern auch der Medienphilosophie, wie ich gleich noch ausführen werde.

Interessanterweise ruft die Tonkritik bei Levinas die ästhetisch-poetische Qualität von Wissenschaftlichkeit auf und verschiebt damit den Fokus von der Objektivität und Logik des Arguments auf die medialen Bedingungen, ihrer begrenzten Geltung und die Notwendigkeit testimonialer Strategien. Tonkritik wird damit zu einer Variante der Wissenschaftskritik. Während das klassische Wissenschaftsverständnis obliterationierend verfährt, indem es Wirklichkeit objektiviert, geht es bei Obliterationen im affirmativ-generativen Sinne um solche Partikularformen, die – um in der musikalischen Metaphorik zu bleiben – als Dissonanzen in das Schwelgen eines beruhigenden Lullabys zur Unzeit einbrechen, die in Schweigen gehüllte Materialität aufbrechen und in eine schwankende Nähe zwischen Klang und Sinn bringen.

4.1.4 Inkonsistente Vielheiten – Zahl

Die Zahl ist ähnlich wie der Ton bei Levinas zunächst auf der metaphorischen Ebene anzutreffen. Levinas verwendet eine mathematische Metaphorik dort, wo die Sprache an eine Grenze der Präzision stößt und das Nichtidentische, Unendliche und damit die ethische Beziehung anspricht. Neben einer hyper-

52 Gilles Deleuze liest die Stimme als politisches Instrument. Vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.

bolischen Sprache, Superlativen des Absoluten und Unendlichen schreibt Levinas etwa an einer Stelle in Anlehnung an Edmund Husserl von der Phasenverschiebung als Metapher für eine ursprüngliche Differenz des Identischen.⁵³ „Die Zeitigung der Zeit klärt sich durch eine Phasenverschiebung des Jetzt sich selbst gegenüber, die das Fließen der Zeit ausmacht: die Differenz des Identischen.“⁵⁴ Wenn Levinas mit der Phasenverschiebung eine Differenz des Identischen mit sich selbst beschreibt, dann lehnt er sich an ein Phänomen aus der Physik an. Dort bezeichnet die Phasenverschiebung eine zeitliche Verzögerung, bei der eine Tonquelle zwei oder mehrere versetzte Schwingungen erzeugt, beispielsweise durch die unterschiedlichen Platzierung von Mikrofonen im Raum.

Es gibt eine mathematisch informierte Perspektive auf das Werk von Levinas, die dafür argumentiert, dass es asymmetrische Relationen gibt. Was Levinas als ethische Beziehung in Bezug auf das Antlitz beschrieben hat, geht von einer absoluten Trennung (*séparation*) zwischen Selbem und Anderen aus. Nach Levinas ist eine solche Trennung unintegrierbar, inadäquat und damit nicht-korrelativ.⁵⁵ Das heißt, für ein Denken des Unendlichen ist es ein Denken der Trennung fundamental und nicht eine Abwertung im Ausgang einer ursprünglichen Einheit: „Die Trennung ist die eigentliche Konstitution des Denkens und der Innerlichkeit, d.h. einer Beziehung in der Unabhängigkeit.“⁵⁶ Diese Trennung absoluter Einheiten, die ihrerseits nicht durch eine übergeordnete Totalität versammelt sind, bezeichnet Levinas auch als Mannigfaltigkeit (*pluralité*). „Aber die Idee der *creatio ex nihilo* drückt eine Mannigfaltigkeit aus, die nicht in einer Totalität geeint ist. [...] Die Schöpfung aus Nichts zerbricht das System, sie setzt ein Seiendes außerhalb jeden Systems, d.h. dort, wo seine Freiheit möglich ist.“⁵⁷ Sowohl die Idee des Unendlichen, das, was das Denken übersteigt, als auch die Freiheit jeder Mannigfaltigkeit entstehen also aus einer Separation.

Der französische Mathematiker und Philosoph Daniel Parochia hat diese Überlegungen zu „Trennung und Absolutes“⁵⁸ bei Levinas mit Überlegungen

53 Vgl. Edmund Husserl, *Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Tübingen: Max Niemeyer 2000.

54 Vgl. Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 37 [Hervorhebung i.O.].

55 Ebd.

56 Ebd., S. 147.

57 Ebd., S. 149.

58 So der Name eines Unterkapitels in *Totalität und Unendlichkeit*. Ebd., S. 145-149.

aus der Mengenlehre von Georg Cantor in Verbindung gebracht.⁵⁹ In einem Brief von Georg Cantor an Richard Dedekind schildert Cantor seinem Kollegen ein Problem der Mengenlehre, bei dem eine Menge denkbar ist, die nur sich selbst enthält und in keiner anderen enthalten ist. Cantor nennt solche Mengen „*absolut unendliche oder inkonsistente Vielheiten*.“⁶⁰ Das Entscheidende an diesen inkonsistenten Vielheiten ist, dass sie ebenso wenig bewiesen werden können wie endliche Vielheiten. Denn für Cantor lag das zentrale Problem darin, zu beweisen, dass es konsistente Vielheit überhaupt gibt.⁶¹ Was Cantor hier für den Bereich der Mengenlehre in der Mathematik aufweist, bringt Parrocchia mit der ethischen Position von Levinas in Verbindung. So wie die Zuordnung von Zahlen zu inkonsistenten Vielheiten schlichtweg nicht bewiesen werden kann, so ist der Andere nicht auf das Selbe reduzierbar. Es handelt sich um eine „non-symmetric relation, and, in fact, an ethical one.“⁶²

Genau diese Zurückweisung des Axiomatischen in der Arithmetik führt zu einer Theorie der Zahl, die nicht auf Ähnlichkeit oder Gleichheit basiert, sondern auf einer absoluten Trennung. Die Konsequenzen, die Parochia hieraus für die Mengenlehre zieht, betrifft vor allem die Formalisierung der Relationen. Da diese Relationen auf einer Separation basieren und keine Mengen bilden, nennt Parochia diese „Nonsets“.⁶³ Entscheidend ist hier, dass die Mengenlehre die Formalisierung einer asymmetrischen Relation erlaubt. Eine Kritik am Basismedium Zahl zielt also auf Ansätze, die solche auf einer fundamentalen Separation basierenden ethischen Relationen obliterieren.

★

59 Daniel Parochia, „Nonsets“, in: Arnold Koslow, Arthur Buchsbaum (Hg.), *The Road to Universal Logic. Festschrift for 50th Birthday of Jean-Yves Béziau, Volume I*, Cham u.a.: Springer 2015, S. 409-422.

60 Georg Cantor, Richard Dedekind, „Anhang. Aus dem Briefwechsel zwischen Cantor und Dedekind“, in: Georg Cantor, *Gesammelte Abhandlungen mathematischen und philosophischen Inhalts*, Berlin u.a.: Springer 1932, S. 443 [Hervorhebung i.O.].

61 Ebd., S. 447f.

62 Parochia, „Nonsets“, a.a.O., S. 414.

63 Die Konsequenzen, die Parochia für die Mengentheorie zieht, sind für die Kritik der Basismedien hier nicht entscheidend. Wichtig ist, dass die Zahl als Basismedium zu einer Formalisierung der Relationalität führt. Parochia interessiert sich vor allem für die Formalisierung der ethischen Relation. Ebd., S. 417-420.

Eine Kritik der Basismedien nach Levinas erlaubt eine zentrale Unterscheidung, und zwar eine Unterscheidung zwischen Formen, in denen Basismedien instrumentalisiert werden, und jenen Formen, die ihre Medialität, Materialität und Performativität problematisieren und reflektieren. Wo also das Medium nicht ignoriert sondern ein Amediales testimonialisiert wird, dort findet eine kritische Praxis nach Levinas statt. So macht etwa die Sprachkritik von Levinas auf die Gefahr einer Obliteration des Mediums durch die Botschaft aufmerksam. In der Bildkritik verschiebt sich der Fokus auf die Zeit und das Denken von anderen Wissensformen. Hier nämlich wird im Anschluss an Levinas die Obliteration ästhetischer Wissensformen und einer eschatologischen Zeit erkennbar. Und überraschenderweise führen sowohl der Ton wie die Zahl auf den Weg einer Wissenschaftskritik, die ästhetische und ethische Artikulationen als eigene Episteme versteht und das Inkommensurable anerkennt.

Wie aber sieht eine Medienphilosophie nach Levinas aus, die über die Basismedien hinausgeht? Mit der Kritik der Basismedien sind eine Reihe von Kategorien aufgerufen worden, die in den letzten beiden Dekaden von Philosoph:innen und Medienwissenschaftler:innen diskutiert wurden. Dazu zählt nicht nur das Medium selbst, sondern auch die Medialität, Materialität, Performativität und Reflexivität. Diese Kategorien sollen im Folgenden mit der Obliteration diskutiert werden, um Levinas als Medienphilosophen zu profilieren.

4.2 Levinas als Medienphilosoph

Durch die Kritik der Basismedien sind Spuren eines Mediendenkens bei Levinas sichtbar geworden. Im Folgenden geht es darum, zunächst weiterer solcher Spuren zu identifizieren, insbesondere durch die medientheoretischen Perspektiven auf das Werk von Levinas. Welche Aspekte eines Mediendenkens blieben auch in der Kritik der Basismedien noch unerwähnt? Ziel ist es, die Obliteration als medienphilosophisches Konzept weiter zu profilieren und somit die zentrale These der vorliegenden Arbeit weiter zu plausibilisieren.

Levinas hat sich Zeit seines Lebens nicht nur wenig zur Ästhetik und Kunst im Allgemeinen geäußert, sondern sich auch zu Fragen der zentralen Medien des 20. Jahrhunderts, wie dem Radio, dem Kino, dem Fernsehen, dem Telefon oder dem Internet weitestgehend ausgeschwiegen. Seine Äußerungen

zu Medien beschränken sich im Wesentlichen auf sprachphilosophische Überlegungen und seine wenigen Äußerungen zur modernen Technologie bleiben entweder sehr allgemein oder erfordern eine Kontextualisierung seiner Begriffe für die Medienwissenschaft. So ruft Levinas in einer der wenigen Passage, in denen er auf die Rolle von Medientechnologien Bezug nimmt, das Bild vom „global village“⁶⁴ auf: Einerseits verbinden die den Globus umspannenden Kommunikationstechnologien jeden mit jedem, andererseits tun sie dies aber auch zum Preis einer gewissen „Anonymität“.⁶⁵ Die Ambivalenz der Medientechnologie bestehe zwischen einer Verbindung zu fernen Ereignissen und einem Gefühl, dass die eigene Freiheit und das Glück von Kräften abhängen, die mit „unmenschlicher Kraft operieren.“ Die Ambivalenz adressiert also eine Verbindung, die aber mit einer gewissen Anonymität einhergehe.

Auch seine politischen Schriften sind nicht einfach auf ästhetische oder mediale Fragestellungen zu übertragen, stehen diese doch in der gängigen Lesart immer schon unter dem Vorzeichen einer primordialen Ethik, für die Levinas bekannt ist.⁶⁶ Hinzu kommt, dass Levinas als Kritiker der abendländischen Philosophie gilt und aufgrund seiner Talmudauslegungen als hermetischer Autor. Denn da die Theologie dasjenige ist, was „heute bekanntlich klein und hässlich ist und sich ohnehin nicht darf blicken lassen“, ⁶⁷ wird ein Bereich für die Medienwissenschaft verstellt, zu dem auch Levinas gezählt wird. Denn in der Regel wird Levinas zwar im theologischen Kontext und innerhalb der Philosophie als Ethiker rezipiert, sowie in jüngster Zeit auch als politischer Philosoph,⁶⁸ aber aus den genannten Gründen ist eine systematische Auseinandersetzung mit Levinas im medienwissenschaftlichen Kontext bisher ausgeblieben.

Versuche Levinas beispielsweise auf Theorien des Interface zu beziehen, um auf diese Weise das zentrale ethische Konzept des Gesichts ins Spiel zu

64 Vgl. Marshall McLuhan, „Die neue elektronische Interdependenz verwandelt die Welt in ein globales Dorf“, in: ders., *Die Gutenberg-Galaxis: das Ende des Buchzeitalters*, hg. von Max Nänny, Bonn u.a.: Addison-Wesley 1995, S. 39-40.

65 Vgl. Emmanuel Levinas, „Der Pakt“, in: ders., *Jenseits des Buchstabens. Band 1: Talmud-Lesungen*, Frankfurt a.M.: Neue Kritik 1996, S. 104.

66 Zur politischen Dimension in den Schriften von Levinas vgl. Pascal Delhom, Alfred Hirsch, „Vorwort“, in: Emmanuel Levinas, *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, Zürich, Berlin: diaphanes 2007, S. 7-70.

67 Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, a.a.O., S. 693.

68 Nathan Bell, *Refugees. Towards a Politics of Responsibility*, New York et. al.: Roman & Littlefield 2021.

bringen, schließen nicht nur an medientheoretische Positionen an, die unreflektiert bleiben, wie etwa die implizite Extensions- und Prothesentheorie von McLuhan, sondern legen auch ein zu starkes Gewicht auf das Gesicht als zentrales Konzept für eine medienwissenschaftliche Aneignung.⁶⁹ Dadurch wird ein Ort der ethischen Szene innerhalb medientechnologischer Apparaturen benannt, sowie ein Okularzentrismus und impliziter Haptozentrismus in der westlichen Philosophie zurückgewiesen. Aber auch wenn ein Nicht-Mediatizierbares in den Kategorien des Ethischen wie der Kontakt, die Haut oder die Sensibilität identifiziert werden, bleibt dies ohne Konsequenzen für die medienwissenschaftliche Methode. Letztlich bleiben in solchen Analysen der medientechnischen Apparatur die Kategorien der Medientheorie und Philosophie, die für die Analyse verwendet werden, unreflektiert.

Und dort, wo die Arbeiten von Levinas etwa mit der Kybernetik in Verbindung gebracht werden, geht es nicht um die Eigenlogik der Basismedien in der Informationstheorie (Zahl und Sprache), sondern um die ganz basale ethische Frage: Was tun mit den Medientechnologien?⁷⁰ Damit wird auch hier von einer primordialen Ethik ausgegangen und auf ein anthropologisches Medienverständnis Bezug genommen, das Massenmedien einerseits als Produkte menschlicher Weltbeherrschung betrachtet, andererseits als Instrumente einer Wirklichkeitsbewältigung ansieht. Die Medien haben in diesem Sinne eine anthropologisch-psychologische Entlastungsfunktion, wobei in dieser Lesart nicht die Instrumente, sondern die Handlungsweisen gut oder schlecht sind. Übersehen wird hierbei allerdings, dass diese Ethik als Praxis im Umgang mit Technologie zum einen unabhängig von dieser gedacht wird, zum anderen Technologie auf ihren instrumentellen Charakter reduziert wird. Und auch filmwissenschaftliche Annäherungen an Levinas gehen zumeist von einer Primordialität der Ethik aus und verbleiben innerhalb des Paradigmas des Gesichts ohne Konsequenzen für die Methode oder die Konzepte zu ziehen.⁷¹

69 Vgl. David J. Gunkel, Ciro Marcondes Filho, Dieter Mersch (Hg.), *The Changing Face of Alterity*, London, New York: Rowman & Littlefield, 2016; Dave Boothroyd, „Touch, Time and Technics. Levinas and the Ethics of Haptic Communications“, *Theory, Culture & Society* 2009 26, Nr. 2–3 (2009), S. 330–345.

70 Vgl. Richard Cohen, „Ethics and Cybernetics. Levinasian Reflections“, in: Peter Atterton, Matthew Calarco (Hg.), *Radicalizing Levinas*, Albany: State University of New York Press 2010, S. 153–167.

71 Sarah Cooper, „Introduction: The Occluded Relation: Levinas and Cinema“, in: *Film-Philosophy* 11, Nr. 2 (2007), S. i–vii. Online unter: <http://www.film-philosophy.com/2007v11n2/introduction.pdf> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023]. Girgus, „Beyond Ontolo-

Ähnliches gilt auch für die Kommunikationswissenschaft. Auch dort konzentrieren sich die Aneignungen auf die Applizierung der primordialen Ethik von Levinas auf Fragen von Kommunikation und Rhetorik.⁷² Dann nämlich geht es um Fragen des richtigen Argumentierens, der Anerkennung des vernünftigen Dialogs, des Respekts und anderen Umgangsformen. In der bisher prononciertesten Reflexion hierzu übernimmt der israelische Medienwissenschaftler Amit Pinchevski in dem Artikel „Levinas as a Media Theorist“⁷³ jedoch jene Medienfunktionen, die hier gerade in Frage stehen. So ruft Pinchevski die drei basalen Medienfunktionen von Kittler auf (übertragen, prozessieren, speichern), um seine zentralen Fragen zu stellen: Wie können Medien mehr speichern als sie speichern, und wie können sie mehr übertragen als sie übertragen?⁷⁴ Somit sieht er die zentrale Herausforderung darin, „to explore the logic of storage and transmission of the ethical message.“⁷⁵ Zwar adressiert Pinchevski für eine solche Medienethik „the act of mediation itself as the root of such ethics“,⁷⁶ und auch wenn er zurecht die Spannung zwischen dem gesprochenen und dem geschriebenen Wort problematisiert, bleibt seine Fragestellung und Studie dabei aber grundlegend an der Sprache als dem paradigmatischen Basismedium einer solchen Medienethik orientiert („[...] how to pronounce the singularity and irreversibility of the saying within the repeatability and reversability of the said?“).⁷⁷ Pinchevski hebt das „Echo“⁷⁸ und die „Spur“ als zwei zentrale Metaphern von Levinas hervor und schlägt seinerseits das Konzept der „Interruption“⁷⁹ vor, um auf die Textur des Buches mit seinen Unterbrechungen, Appositionen, variierten Wiederholungen aufmerksam zu machen, und damit auf das, was ich als *obliteraten Stil* bezeichnet habe. Spätestens aber dort, wo Pinchevski diese Einsichten auf audiovisuelles Material überträgt, bekommt er in seiner Analyse ein methodisches Problem. Er

gy: Levinas and the Ethical Frame in Film“, a.a.O., Online unter: <http://www.film-philosophy.com/2007v11n2/Girgus.pdf> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

72 Für eine Übersicht zur aktuellen Debatte, vgl. Lisbeth A. Lipari, „Communication Ethics“, in: *Oxford Encyclopedia of Communication*, online unter: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.58> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

73 Vgl. Pinchevski, „Levinas as a Media Theorist“, a.a.O.

74 Vgl. ebd., S. 49.

75 Ebd., S. 50.

76 Ebd., S. 51.

77 Ebd., S. 57.

78 Vgl. Amit Pinchevski hat in seinem jüngsten Buch, das Echo als alteritäres Konzept ausgearbeitet. Amit Pinchevski, *Echo*, Boston: MIT Press 2022.

79 Pinchevski, „Levinas as a Media Theorist“, S. 59ff.

argumentiert nicht nur mit den kittlerschen Medienfunktionen ohne den darin implizit angelegten zeitphilosophischen Widerspruch zu reflektieren, sondern konzentriert die ganze Kraft der Medienethik auch auf eine „Materialität der Kommunikation“⁸⁰ und deren „Präsenzeffekte.“⁸¹ Pinchevski hebt damit die ethische Bedeutung des Nicht-Hermeneutischen hervor, also die materiellen Bedingungen in Mediationsprozessen der Übertragung. Hieraus leitet er Konsequenzen für eine Medienethik ab, die sich vor allem an der Sichtbarkeit des Scheiterns von Übertragungsvorgängen orientiert.

Zentral für eine solche Medienethik ist also die Materialität der Kommunikation und deren nicht-hermeneutischer Zug. Auch wenn Pinchevski die Störung und Unterbrechung der Übertragung als wichtige Strategie im Aufweisen von Transzendenz nennt, lastet aber das gesamte Gewicht einer Medienethik auf der Materialität. Und auch wenn er die Möglichkeit einer solchen Medienethik auch dem audiovisuellen Material zuspricht, setzt er die Einsichten zur Sprache in Analogie zu Bild und Ton und zieht keine Konsequenzen für seine Methode.

Dagegen möchte ich einen anderen Zugang vorschlagen, der sich an zentralen Kategorien der Medienphilosophie orientiert. Hierzu zählen die bereits mehrfach in den Blick geratene *Materialität* der Übertragung, das *Medium* in seinem Eigensinn, dessen *Medialität* in seiner Eigenlogik, die spezifische *Performativität* des Erscheinens im Akt der Setzung, sowie die *Reflexivität* bezeichnen.⁸² Diese Kategorien orientieren sich nicht mehr an den drei kittlerschen

80 Vgl. ebd., S. 63.

81 Vgl. ebd., S. 64.

82 Es gibt bisher keine Studie, die diese medienphilosophischen Grundkategorien systematisch versammelt und reflektiert. Die folgenden Ausführungen sind also auch als Versuch zu sehen, überhaupt den Ort einer Grundlagenforschung der Medienphilosophie an eben diese Kategorien zu binden. Dass diese weder vollständig, noch stabil sind, gehört zu ihren Eigenarten, was eine ständige Aktualisierung erforderlich macht. Inwiefern also *Relationalität*, *Operativität* und *Praxis* dazu gezählt werden müsste und, ob das wünschenswert ist, bedürfte einer separaten Auseinandersetzung. Sybille Krämer hat dies als Problem des „Mediengenerativismus“ bezeichnet. Vgl. Sybille Krämer, „Kann eine performativ orientierte Medientheorie den Mediengenerativismus vermeiden?“, in: Gerhard Johann Lischka, Peter Weibel (Hg.), *ACT! Handlungsformen in Kunst und Politik*, Wabern: Benteli 2004, S. 66-83. Vgl. auch den Vorschlag von Lorenz Engell und Bernhard Siegert zu den operativen Ontologien in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung. Schwerpunkt: Operative Ontologien* 8, Nr. 2 (2017). Für eine kritische Diskussion des Operationsbegriffs vgl. die Debatte zwischen Till Heilmann und Erhard Schüttelpelz. Till Heilmann, „Zur Vorgängigkeit der Operationskette in der Medienwissenschaft und bei Leroi-Gourhan“, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 2 (2016), S. 7–29. Erhard Schüttelpelz, „Die

Medienfunktionen von Übertragen, Prozessieren und Speichern. Stattdessen tritt an dessen Stelle eine Palette an Kategorien, die, wie ich noch zeigen werde, eine Kehrseite haben.

Die Obliteration mit den anderen Medienkategorien in Diskussion zu bringen, erlaubt, so die These, auch die Unterscheidung von Medientheorie und Medienphilosophie. Ein wichtiger Impuls für diese Unterscheidung sind die Zurückweisung von Massenmedien als fest gefügte Dispositive, sowie der Basismedien als stabile Einheiten. Wenn hier zudem eine epistemische Alternative zur kittlerschen Trias angeboten wird, dann geht es hier um Kategorienarbeit der Medienphilosophie. Was dann an die Stelle des impliziten Paradigmas der Informationsverarbeitung und der Tendenz zur Operationalisierbarkeit, Transparenz und Funktionalität geht, wäre nun zu prüfen.

Welche Rolle spielt die Obliteration bei der Reflexion der Medienkategorien und inwiefern hilft sie bei der Abgrenzung von Medientheorie und Medienphilosophie?

Peter Atterton und Matthew Calarco machen in ihrer Einleitung einer Textsammlung zum Werk von Levinas drei Wellen der Rezeption aus. Mit der ersten Welle der Levinas-Rezeption bezeichnen sie die Auseinandersetzung mit der Sozialethik in den 1970er und 1980er Jahren, wobei insbesondere Levinas erstes Hauptwerk *Totalität und Unendlichkeit* im Fokus stand.⁸³ Mit der zweiten Welle bezeichnen sie zum einen die Auseinandersetzung mit *Gewalt und Metaphysik*⁸⁴ von Jacques Derrida (ein Kommentar zu *Totalität und Unendlichkeit*) und zum anderen die Positionierung von Levinas' Schriften im Kontext des Poststrukturalismus gerade auch unter der Perspektive der Sprachphilosophie in *Jenseits des Seins*. Mit der dritten Welle, die die beiden Herausgeber mit ihrer Anthologie selbst abbilden möchten, stellen sie Levinas in den aktuellen soziopolitischen Kontext und fassen darunter etwa auch die feministische, postkoloniale, tier- und umweltethische Dimension. Zwar gibt es darin eine Sektion zu „Science and Technology“, worin medienwissenschaftliche

Erfindung der Twelve-Inch, der Homo Sapiens und Till Heilmanns Kommentar zur Priorität der Operationskette“, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 3 (2017), S. 217-234.

⁸³ Peter Atterton, Matthew Calarco, „Editors Introduction. The Third Wave of Levinas Scholarship“, in: dies. (Hg.), *Radicalizing Levinas*, Albany: State University of New York Press 2010, S. x.

⁸⁴ Derrida, „Gewalt und Metaphysik“, a.a.O.

Motive anklingen, jedoch bleibt eine grundlegende Hebung der medienphilosophischen Dimension im Werk von Levinas auch hier noch aus.⁸⁵

Ob diese medienphilosophische Perspektive einen genügend starken Impuls hat, um eine vierte Welle in der Levinas-Rezeption einzuleiten, soll und kann hier nicht entschieden werden. Der medienwissenschaftliche Ansatz verspricht jedoch deswegen einen wirkmächtigen Impuls zu setzen, weil alle anderen von Atterton und Calarco genannten Wissensfelder unter medientechnischen Bedingungen stehen, ohne dass dies eigens reflektiert wurde. Es geht dann nicht so sehr darum, von einer primordialen Ethik auszugehen, sondern vielmehr in den verschiedenen Wissensfeldern deren Verstrickung mit Medien und Technik in den Blick zu nehmen, und dabei nach Obliterationen und ihrer Beschreibung zu fragen.

4.2.1 Vom Medium zum Amedialen

Die Frage, „Was ist ein Medium?“,⁸⁶ gehört zu einer der Gründungsfragen der Medienphilosophie. Trotz der verschiedenen Ansätze, ist es aber eine der Grundannahmen, dass „jede Repräsentation oder Bearbeitung der Welt mit Hilfe von Medien“ stattfindet und „eine mehr oder weniger wirksame Reflexion über diese Repräsentation oder Bearbeitung mit in ihr Produkt oder Resultat einträgt.“⁸⁷ Nichts ist benennbar ohne Sprache, nichts darstellbar ohne Bild, nichts erklingt ohne Ton, während sich Sprache, Bild und Ton umgekehrt in diese Benennungen, Darstellungen und Klänge eintragen. Die Instrumente wirken mit am Gedachten.

Ohne Zweifel ist aber für Levinas die Sprache das wichtigste Medium. Allerdings droht, wie die Kritik der Basismedien gezeigt hat, das Medium hinter dem Gesagten, der Botschaft zu verschwinden. Die ganze Anstrengung von Levinas liegt darin, dieser ›List der Ent-fernung‹ entgegenzuwirken und die materiellen Bedingungen der Artikulation, den Rhythmus in den Vorder-

85 Vgl. Edith Wyschogrod, „Levinas's Other and the Culture of the Copy“, in: Peter Atterton, Matthew Calarco (Hg.), *Radicalizing Levinas*, Albany: State University of New York Press 2010, S. 137-152; Cohen, „Ethics and Cybernetics“, a.a.O., S. 153-167.

86 Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.

87 Engell, „Medientheorien der Medien selbst“, a.a.O., S. 207.

grund zu stellen und Zeugnis vom Außen des Mediums abzulegen. Die Obliteration hat hier zwei Gesichter: einerseits droht das Sagen durch das Gesagte obliteriert zu werden, andererseits kann aber ein testimonialer Vorgang das Sagen im Gesagten aufweisen. Eine solche Obliteration zeigt Spuren des Unendlichen.

Eine Obliteration im positiven Sinne betont das Amediale im Medium. Sie macht auf die Gewalt aufmerksam, die jeder Appropriation innewohnt, und die droht, das Amediale zu obliterieren (im negativen Sinne). Damit wird das Medium in seiner Opazität adressiert und beispielsweise die Sprache durch Dichtung oder – wie im Falle von Levinas – durch variierte Wiederholungen thematisiert. Es geht also darum, Spuren des Amedialen im Medialen zu legen und benennen zu können. Darin artikuliert sich schließlich auch die entscheidende Umkehr in der Bedeutung der Obliteration. Sie bezeichnet dann nicht mehr den negativen Vorgang einer Medien- und Transzendenzvergessenheit, sowie die Abwehr von irritierenden und affizierenden Wissensformen, sondern bestärkt vielmehr die Möglichkeit eines Amedialen, etwas, was nicht übertragen, prozessiert und gespeichert, sondern nur bezeugt werden kann. Wenn nämlich alles unter medialen Bedingungen stünde, dann ließe sich nicht mehr für ein Außen der Medien argumentieren. Mit der Obliteration wird es hier also möglich bei Levinas eine Metaphysik des Amedialen zu beschreiben.

Obgleich Levinas zwar die Sprache ins Zentrum seines Denkens stellt, vermeidet er einen Medienapriorismus. Von den Medien her zu denken ohne von einem Medienapriorismus auszugehen hat Sybille Krämer in der Frühphase einer ›Genese der Medienphilosophie‹⁸⁸ als Konstitutionsfrage formuliert: „Wie kann ›Konstitution‹ im Zusammenhang mit Medialität so gefasst werden, dass dabei ein Medienapriorismus zugleich vermieden wird?“⁸⁹ Aus dieser medienphilosophischen Perspektive gewinnt Krämer insbesondere ein partikulares Phänomen der Medien: „Medien sind immer Medien des Erscheinenlassens.“⁹⁰ Damit ist in Abgrenzung zur Medientheorie ein Reflexionsfeld

88 Zur Genese der Medienphilosophie, vgl. Johannes Bennke, „Genesis and Medium of Media Philosophy“, in: *Ação Midiática* 18 (jul./dez. 2019) S. 32-49 [Text in portugiesischer Übersetzung erschienen].

89 Sybille Krämer, „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren“, in: Stefan Münker, Alexander Roesler, Mike Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt a.M.: Fischer 2003, S. 80.

90 Ebd., S. 89.

für die Medienphilosophie erschlossen, das auf ein partikulares Erscheinen abhebt ohne im Vorfeld bereits darüber entschieden zu haben, was das Medium sei. Versuche, das Feld zu systematisieren,⁹¹ zeigen zwar eine Diskursvielfalt, setzen dabei aber immer schon ein sinnliches, semiotisches oder technisches Medium voraus. Dieser Art wird gesetzt, was es doch zu allererst in seiner Partikularität zu bestimmen galt. Paradoxerweise gewinnt Medienphilosophie genau aus dieser entschiedenen Unbestimmtheit von Gegenstand, Methode, Konzept, Logik und Theorie ihren stärksten Impuls.

Dass es bei Levinas auch ein Bewusstsein dafür gibt, dass „das Medium in Abhängigkeit vom Medium des eigenen Denkens“⁹² gedacht werden muss, haben die Ausführungen zur Sprache und zum Bild deutlich gemacht. So konnte nicht nur das ikonische Denken als Basis der Obliteration aufgewiesen werden, sondern umgekehrt auch durch die Obliteration eine medienphilosophische Dimension im Werk von Levinas. Es ist also keineswegs trivial danach zu fragen, mit welchem Medium Medienphilosophie betrieben wird (und in einer weiter radikalisierten Variante auch in einem anderen Medium als der Sprache – etwa dem Film). Vielmehr nimmt eine Medienphilosophie ihren Ausgang vom Medium des Denkens, um von dort her ihre Gegenstände, Methodiken und Konzepte zu identifizieren.⁹³ Die Medialität des Mediums wäre hier zu erweitern auf den Bereich des Amedialen. Was Levinas also in Bezug auf das Medium zur Medienphilosophie beiträgt kann in gewisser Hinsicht als komplementäre Ergänzung zur Konstitutionsfrage von Sybille Krämer gefasst werden: *Wie kann ›Konstitution‹ im Zusammenhang mit dem Amedialen so gefasst werden, dass dabei das Amediale zugleich nicht obliteriert wird?* Der wesentliche Beitrag von Levinas zum Medium ist demnach ein Denken des Amedialen.

91 Mike Sandbothe, Ludwig Nagel (Hg.), *Systematische Medienphilosophie*, Berlin: Akademie Verlag 2005.

92 Engell, „Affinität, Eintrübung, Plastizität. Drei Figuren der Medialität aus der Sicht des Kinematographen“, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 187.

93 Engell, „Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur“, a.a.O., S. 69.

4.2.2 Von der Materialität zur Manifestation

Unter dem Schlagwort ›Materialität der Kommunikation‹ firmierte für ein gutes Jahrzehnt von Anfang der 1980er bis Anfang der 1990er Jahre eine heuristische Suchbewegung, die eine epistemologische Hinwendung zu dingbezogener Konkretheit nach Phasen intensiver Spekulation und Interpretation verfolgte.⁹⁴ Der Begriff versammelte unterschiedliche Theorie-Traditionen, die sich am Signifikanten und an der Logozentrismuskritik von Jacques Derrida abgearbeitet hat und einer marxistischen Lektüre des Materialismus folgte. Sie umfasste die Medienarchäologie nach Friedrich Kittler genauso wie Niklas Luhmanns Systemtheorie und die Psychoanalyse nach Jacques Lacan.⁹⁵ Diese verschiedenen Theorietraditionen werden unter einer gemeinsamen Fragestellung versammelt: *Wie sind die selbst nicht sinnhaften Voraussetzungen, der Ort, der Träger und die Modalitäten der Sinngenese beschaffen und zu beschreiben?* Darin scheinen die bis heute wirkmächtigen Thesen aus Heideggers Spätphilosophie wieder auf, dass „das Wesen des Menschen dahin bestellt [ist], dem Wesen der Technik an die Hand zu gehen.“⁹⁶ Zudem werden „beim Scheitern von Interaktions- und Kommunikationsprozessen die sie tragenden Komponenten in größtmöglicher Konkretheit sichtbar.“⁹⁷ Kulturelle Artefakte, Maschinen und Technologien sind dann nicht mehr anthropologisch zu bestimmen als Produkte menschlicher Weltbeherrschung, „sondern umgekehrt als Einbrechen einer der Verfügung des Handelns entzogenen Gegenständlichkeit oder ‚Präsenz‘ in das menschliche Dasein.“⁹⁸

Die ›Materialität der Kommunikations‹-Debatte ging Fragen nach dem Sinn und der Hermeneutik nach und war am Technikapriori Friedrich Kittlers orientiert. Dies war folgenreich für die weitere geistes- und kulturwissenschaftliche Forschung und es steht bis heute aus, ob sich diese Materialität mathematisch beschreiben lässt, wie Kittler behauptet, oder ob sie sich einer Bestimmung grundlegend entzieht.

94 Vgl. Hans-Ulrich Gumbrecht, „Materialität der Kommunikation“, in: Alexander Roesler, Bernd Stiegler (Hg.), *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn: Fink 2005, S. 144–149.

95 Vgl., Ebd., S. 145.

96 Martin Heidegger, „Die Kehre“, in: ders., *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen: Neske 1962, S. 37–47.

97 Gumbrecht, „Materialität der Kommunikation“, a.a.O., S. 145.

98 Ebd., S. 147.

Auch Levinas lässt keinen Zweifel daran, dass es der Materialisierung des Amedialen bedarf, um das Transzendente, das Sagen überhaupt artikulieren zu können. Es gehört zum Paradox der Materialisierung des Amedialen, dass es sich in diesem Prozess unkenntlich macht und somit obliertiert wird. Für Levinas liegt das entscheidende Moment der Materialität in der Semelfaktivität der menschlichen Existenz: ihrer Einmaligkeit im Sinne der Sterblichkeit und im Sinne der Einzigartigkeit, ihrer Partikularität. Die Materialität hat für Levinas also wesentlich einen existenziellen Index und kann nicht unabhängig von der Zeit gedacht werden.⁹⁹ Materialität steht vielmehr unter dem Joch des Semelfaktiven, dem Einmaligen, das sich als Abnutzungsspur, als einem Außer-Gebrauch-Sein und als Ungültigkeit zeigt. Daher macht Levinas auch auf das symbolische Detail einer provisorischen Ausbesserung der abgenutzten Tabakdose in der Erzählung von Gogols *Der Mantel* aufmerksam.¹⁰⁰ Eine solche Obliteration bringt symbolisch die natürliche Verbindung von Materialität und Zeit zum Ausdruck. Wenn Levinas in seinem Spätwerk gar von einer „Geiselschaft“¹⁰¹ spricht, dann bringt er damit die Unersetzbare eines jeden zum Ausdruck.¹⁰² Eine solche Auffassung von Materialität reduziert sich gerade nicht auf den technischen Übertragungsprozess, bei der die Materialität des Zeichenträgers eine Herausforderung für die Hermeneutik bedeutet, sondern stellt die unhintergehbare Verantwortung im Mediationsvorgang ins Zentrum. Einer solchen Verantwortung ist nicht allein damit genüge getan, ein Amediales in der Materialisierung zu bezeugen, sondern es muss rückgebunden sein an eine semelfaktive Existenz. Dies kann die Materialisierung menschlicher Arbeit sein, ein Pinselstrich, die Wiedergabe einer Stimme, der partikulare Stil etc.

99 Im diesem Sinne ist Levinas dem marxistischen Materialismus verpflichtet. Es geht nicht um die Reinheit der Vernunft, sondern um die materiellen Bedürfnisse. Es bestimmt nicht mehr das Sein das Bewusstsein, sondern „umgekehrt das Bewusstsein oder die Vernunft [bestimmt] das Sein.“ Mit dieser radikalen Neufassung des Materialismus, bricht Marx nicht nur mit der Auffassung des Materialismus in der abendländischen Philosophietradition, sondern auch mit dem Christentum. Vgl. Levinas, „Einige Betrachtungen zur Philosophie des Hitlerismus“, a.a.O., S. 27.

100 Vgl. Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 36ff. Vgl. auch S. 130 in diesem Buch.

101 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 30.

102 „Ein jeder von uns ist vor allen an allem schuldig, ich aber bin es mehr als alle anderen.“ Ebd., S. 320. Vgl. auch Fjodor Michailowitsch Dostojewskij, *Die Brüder Karamasoff*, Gütersloh: Bertelsmann 1957, S. 384.

Mit dem ikonischen Denken nach Levinas wurde auch das ›Gebot nicht zu vergessen‹ aufgerufen. Richtete sich das Gebot im Alten Testament an das Jüdische Volk, den Bund zu Gott nicht zu vergessen, an den Moses kurz vor seinem Tod und vor dem Übertritt des Jordans in das verheißene Land erinnert, so ist die entscheidende Verschiebung von Levinas diejenige, diesen Bund zwischen Volk und Gott umzulenken in die zwischenmenschliche Beziehung. Jegliche Materialisierung steht also nicht nur unter dem Joch des Semelfaktiven, sondern auch unter dem Appell, eben diese fundamentale soziale Beziehung nicht zu vergessen. Es handelt sich um einen Erinnerungsprozess als Widerstand gegen die Erosionsprozesse der Wirklichkeit. Auch hier also kehrt die Obliteration in ihrer negativen und positiven Bedeutung wieder: Einmal obliteriert sie diesen Bund und stürzt ihn ins Vergessen, das andere Mal insistiert sie auf diesen Bund und erinnert an ihn. Es geht also um mehr, als nur darum, ein Unbestimmtes zu bezeugen, wie im Falle des Erhabenen von Lyotard,¹⁰³ und es geht auch um mehr, als nur um die Performanz eines Scheiterns zu zeigen, wie dies etwa Judith Butler in ihrer Levinaslektüre nahelegt.¹⁰⁴ Das ist nicht genug. Es bedarf des Bezugs und gleichzeitigen Bruchs zu einer Erinnerungstradition.

Für die Medienwissenschaft könnte diese Auffassung von Materialität kontraintuitiver kaum sein. Seit Gründung einer dezidiert medienwissenschaftlichen Forschung, die sich vor etwa vierzig Jahren von der Kommunikations- und Literaturwissenschaft losgesagt hat, waren es gerade die materiellen Bedingungen der medientechnischen Wissensproduktion, die diese Absatzbewegung überhaupt erst ermöglichten. Sie führte u.a. zu einer Medienarchäologie, die die Genealogie von Wissen unter ihren medientechnischen Bedingungen nachzeichnet und auf diese Weise auch die medientechnische Bedingtheit anthropologischen Wissens behauptet.¹⁰⁵ Auch wenn diese Art der Medienforschung wichtige Einsichten für die materiellen Grundlagen

103 Lyotard, „Das Erhabene und die Avantgarde“, a.a.O., S. 151-164.

104 Judith Butler, „Gefährdetes Leben“, in: dies., *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 171.

105 Wolfgang Ernst, „Medienarchäologie“, in: Achim Trebeß (Hg.), *Metzler Lexikon Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2006, S. 254-256. Stefan Rieger, „Medienarchäologie“, in: Jens Schröter (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, a.a.O., S. 137-144. Moritz Hiller, Stefan Höltgen (Hg.), *Archäographien: Aspekte einer radikalen Medienarchäologie: Festschrift für Wolfgang Ernst*, Berlin: Schwabe Verlag 2019.

der Kultur liefert, bleibt aber die Frage unberührt, was diese auch wiederum verdeckt und vergessen macht.

So basiert diese Medienarchäologie auf einer Zeittheorie, die von der „Irreversibilität der verfließenden Zeit“¹⁰⁶ ausgeht, die medientechnisch gebannt werden kann. Ein solcher Ansatz versteht die Materialität nicht allein als technisch determinierten Zeichen- oder Signalträger innerhalb von Aufschreibesystemen, die vergangene Gegenwart zu bannen vermögen, sondern auch als Obliterierungsmaschine, die die Einmaligkeit der Unumkehrbarkeit tilgt. Das ›Gebot nicht zu vergessen‹ richtet sich hier nicht auf historische Ereignisse, sondern auf die Verlebendigung von Zeit. Ein solch verändertes Materialitätsverständnis von Levinas ist damit gegen die Registriermaschinen von Zeit und ihrer Stillstellung gerichtet.

Die Materialität partizipiert damit nicht nur am Erinnerungsprozess, sie ist in ihr Joch eingespannt. Einer solchen Materialität geht eine amediale Zeitlichkeit voraus. Sie kann ignoriert oder adressiert werden. Materialität kann damit Ausdruck einer Agnotologie und eines Oblivionismus sein, sie kann dem Semelfaktiven aber auch Rechnung tragen und es mit einbilanzieren. Es wundert daher nicht, dass der Materialität in Bezug auf medienethische Überlegungen eine zentrale Rolle zukommt. In der Interruption der Übertragung wird nicht nur das Medium, sondern auch dessen Materialität sichtbar: die Klangqualität, die Dicke der Farbleckse, der Duktus des Pinselstriches, die Rauchigkeit und Körnigkeit der Stimme, die Abnutzungsspuren von vielfach gescreenten Zelluloidfilmen.

Für eine Obliteration, die eine Medienethik einlöst, sind diese Materialitätseffekte zwar notwendig, aber nicht hinreichend. Für Levinas besteht das Paradox der Materialität in der Kenosis und damit in der notwendigen Manifestation des Amedialen, das darüber seinen Charakter ändert: es wird sichtbar und materiell. Das „ist der Preis, den die Manifestation verlangt.“¹⁰⁷ Tatsächlich ist es so, dass Levinas immer dort von Manifestation spricht, wo es um eben diese materiellen Spuren des Amedialen in der Materialität geht.¹⁰⁸ Dies wären Obliterationen im positiven Sinne.

106 Sybille Krämer, „Friedrich Kittler – Kulturtechniken der Zeitachsenmanipulation“, in: Alice Lagaay, David Lauer (Hg.), *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*, Frankfurt a.M., New York: Campus 2004, S. 206.

107 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 30.

108 Ebd., S. 290.

Als medienphilosophisches Konzept zeigt die Obliteration die Rückseiten anderer Kategorien auf. Sie befreit die Materialität aus ihrer Verengung auf die medientechnische Bedingtheit von Massenmedien, sowie Kommunikations- und Mediationsprozessen. Stattdessen kommt die Manifestation in der Materialität zum Vorschein, die sich nicht an Technik, sondern am Semelfaktiven orientiert. Der wesentliche Beitrag von Levinas zur Materialität ist also das Denken der Manifestation in dieser Materialität.

Nun, da seit etwas mehr als dreißig Jahren die Forderung einer materialistischen Medientheorie das Mediendenken geprägt hat, muss die Frage erlaubt sein, ob ihr Materialismusanspruch *aufrichtig* gewesen ist. Denn während neuere Medienanthropologien einerseits *das Medienapriori* genauso in Frage stellen, wie *den Menschen* im Substanziellen Sinne,¹⁰⁹ so bleibt aber weiterhin die Frage virulent, um was für ein Materialitätsverständnis es sich bei Friedrich Kittler, Hans-Ulrich Gumbrecht und Karl-Heinz Pfeiffer handelt. Denn wenn Materialität hier vor allem als die medientechnische Bedingung jeglichen Übertragungsvorgangs gefasst wird, jenseits des hermeneutischen Sinns, so ist aber auch diese Materialität nicht über den Zweifel eines gleichzeitigen Antihumanismus erhaben.¹¹⁰ Denn wenn eine solche Materialität absolut gesetzt wird, stellt sie auch dasjenige unter ihre Bedingung, was hier als amedial, diachronisch, eschatologisch und als transzendental bestimmt wurde. Levinas bezeichnet einen solchen Materialismus an einer Stelle als eine „Totalität ohne Schlupfwinkel und ohne Geheimnisse.“¹¹¹ Demgegenüber geht es um eine gewisse Armut in der Materialität, einer Bescheidenheit gegenüber Totalisierungstendenzen. Mit der Absicht die ›Materialität der Kommunikation‹ als Paradigma der Medienwissenschaft zu etablieren, ist auch der Gedanke an eine Geste der Bescheidenheit in den Hintergrund getreten, und erst recht „das außerordentliche Phänomen der prophetischen Eschatologie“¹¹², das meist durch philosophische Evidenzen ergänzt und damit auf diese redu-

109 Vgl. Christiane Voss, „Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen“, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1, Nr. 2 (2010), S. 169-184.

110 Vgl. etwa die Zuspitzung auch der Materialität auf Information bei Friedrich Kittler, „Signal-Rausch-Abstand“, in: Michael Pfeiffer, Hans-Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 342.

111 Emmanuel Levinas, „Ohne Identität“, in: ders., *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg: Meiner 1989, S. 87.

112 Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 21.

ziert wird.¹¹³ Damit ist von vornherein ein Gegenstandsbereich von der Medienwissenschaft abgeschnitten, der sich nicht allein in der Analyse von Repräsentationen der Transsubstantionslehre erschöpft.¹¹⁴ Vielmehr zeigt sich hier ein anderes Verständnis von Materialität, das an der Manifestation des Amedialen orientiert ist.

4.2.3 Von der Medialität zur Diachronie

Nach der Medialität eines Mediums zu fragen, bedeutet zunächst, nach den inneren Mechanismen eines technischen Mediums zu fragen. Fragt man etwa nach der Medialität eines bestimmten Films, so kommen ästhetische Parameter, die Eigenlogik der Diegese, sowie die spezifischen Rezeptionsbedingungen in den Blick.

Die Feststellung, dass das Medium im Übertragungsprozess verschwindet ist eine der grundlegenden medientheoretischen Annahmen und bezeichnet einen Mechanismus der Medialität. Da die Begriffspaare ›Erscheinen/Verschwinden‹ und ›Opazität/Transparenz‹ zum einen für alle technischen Medien und nicht nur für die Massenmedien gelten, zum anderen einen sehr wirkungsmächtigen, aber unspezifischen Mechanismus bezeichnen, bedarf es hier einer Präzisierung.

Die Kritik der Basismedien hat nicht nur auf die Partikularität von Medien aufmerksam gemacht, sondern auch auf die Notwendigkeit, Medienphilosophie dort anzusetzen, wo es um die Reflexion ihrer Kategorien geht. Man kann also nicht nur von der spezifischen Medialität der Sprache und des Bildes sprechen und so z.B. zwischen Propositionalität und dem Zeigen unterscheiden, zwischen dem Graphematischen und dem Ikonischen, sondern man kann auch die spezifischen Merkmale der Medialität untersuchen. Dann

113 Dass es bereits am Ursprung dieser Debatte auch um andere Materialitätsbegriffe ging, zeigt Karlheinz Barck, „Materialität, Materialismus, *performance*“, in: Pfeiffer, Gumbrecht (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, a.a.O., S. 121-139.

114 Neben der Theologie und der Ethik wäre hier auch die Psychoanalyse, das Kapital und die institutionellen Bedingungen medienphilosophischen Arbeitens zu nennen, die von der Medienwissenschaft vielfach ignoriert wurden. Zur Notwendigkeit des Experimentierens in der Medienphilosophie und im Denken mit Medien vgl. Lorenz Engell, „Versuch und Irrtum – Film als experimentelle Anordnung“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57, Nr. 2 (2012), S. 126-135.

geht es etwa nicht mehr nur darum, die Medialität auf ein Erscheinen und Verschwinden festzulegen, sondern nach benachbarten Konzepten Ausschau zu halten, die zu einer Medialität gerinnen, ohne zuvor von einer Konstitution der Medialität ausgegangen zu sein. Wenn die Medialität durch ein Erscheinen/Verschwinden obliteriert ist, was kann die Obliteration an der Medialität aufzeigen?

Meine These ist hier, dass die Medialität der Obliteration sich durch Diachronie auszeichnet. Sie ist gleichursprünglich und bedingt durch eine anarchische Vorzeitigkeit, einer Unendlichkeit, die sich selbst entgeht und einer Synchronisierung widersteht.¹¹⁵ D.h. der Versuch eben diese Diachronie zu bestimmen, muss das Unbestimmte, Unendliche, das Apeiron mit einkalkulieren. Das macht die Negativität dieser Medialität aus. Diese ursprüngliche Bewegung ist gewissermaßen der geheime Mechanismus in der ›List der Ent-fernung‹. Die Medialität der Obliteration bezeichnet also vor allem eine Zeitlichkeit, die sich selbst entgeht, da sie auf einer anarchischen Vorzeitigkeit und damit einem unbestimmten Unendlichen basiert, das sich nur im Modus des Zeigens artikuliert. Die Diachronie bezeichnet demnach den obliterierten Teil der Medialität.

Durch die Linse von Levinas wäre demnach der entscheidende Beitrag der Obliteration zur Medialität deren Konversion in die Diachronie. Entscheidend ist dann nicht mehr die Botenfunktion des Mediums, worin der Bote hinter seiner Botschaft verschwindet, sondern die entscheidende Frage wäre, inwiefern der Übertragungsprozess diese Diachronie selbst mitthematisiert. Was eine solcher Art konvertierte Medialität in die Medienphilosophie einführt, ist ein Denken der Unzeitlichkeit. Der wesentliche Beitrag von Levinas zur Medialität ist also das Denken eines Entzugs und eines Einbruchs, der hier wesentlich zeitlich gefasst wird.

4.2.4 Von der Performativität zur Eschatologie

Der Begriff ›performativ‹ wurde von John L. Austin im Rahmen einer *Theorie der Sprechakte* 1955 bei seinen William James Lectures an der Harvard Universität in die Sprachphilosophie eingeführt. Es bezeichnet zunächst ein-

115 Levinas, „Bemerkungen über den Sinn“, a.a.O., S. 219.

fach den Vollzug einer Handlung.¹¹⁶ Austin bezog diesen Vollzug zwar zunächst auf sprachliche Äußerungen, das Feld des Performativen ist aber sehr viel breiter, sodass von „unterschiedlichen Theoriekernen gesprochen werden kann, die sich jeweils weiter ausdifferenzieren.“¹¹⁷ So bezieht sich der Begriff auf Riten¹¹⁸ genauso, wie auf Theateraufführungen¹¹⁹ oder kulturelle Formationen und ihre körperlichen Handlungen im Allgemeinen mit ihren politischen Bedeutungen.¹²⁰

Eines der klassischen Beispiele für Äußerungen als Sprachhandlung, ist die Taufe eines Schiffes oder das Ja-Sagen bei der Eheschließung: „den Satz äußern heißt: es tun.“¹²¹ Während der Performativitätsbegriff im Theater, Tanz oder den performativen Künsten im Kontext von Aufführungen vergleichsweise evident ist, da es hier nicht nur um Sprechhandlungen, sondern auch um (dramatische) Handlungen geht, bedurfte die Einführung des Performativitätsbegriffs in die Medienwissenschaft erst einigen argumentativen Aufwandes. Zugleich hat sich darüber der Performativitätsbegriff selbst gewandelt: So bringt etwa Dieter Mersch den Begriff zunächst mit der Ästhetik in Verbindung und konturiert ihn in Abgrenzung zur Sprachphilosophie als „Setzung“ in der Bedeutung einmaliger Statuierung.¹²² Es geht dann nicht mehr um die Sinnorientierung der Sprachhandlung, sondern um die durch den Vollzug sich einsetzende Positionierung. In der Konsequenz differenziert Mersch den Performativitätsbegriff als ›Einsetzung‹, ›Aussetzung‹ und ›Entsetzung‹ weiter aus und radikalisiert den Performativitätsbegriff durch die Konjunktion mit dem Ereignisbegriff und richtet ihn damit ethisch aus.¹²³ Explizit medienphilosophisch wird der Performativitätsbegriff dort eingeführt, wo mediale Vorgänge als performativ verstanden werden, bzw. performative Vollzüge

116 Vgl. John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte* (*How to do things with Words*), Stuttgart: Reclam 1972, S. 41.

117 Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript 2012, S. 37.

118 Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater: der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt a.M.: Campus 2009.; Arnold van Gennep, „Übergangsriten (Les rites de passage)“, in: Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat, Thomas Hauschild (Hg.), *Kulturtheorie*, Bielefeld: transcript 2010, S. 29–38.

119 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.

120 Vgl. Judith Butler, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, Berlin: Suhrkamp 2016.

121 Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, a.a.O., S. 27.

122 Mersch, *Ereignis und Aura*, a.a.O., S. 246.

123 Mersch, *Posthermeneutik*, a.a.O., insbes. S. 201–308.

als mediale Vorgänge in den Blick kommen.¹²⁴ Das Eine scheint dann ohne das Andere nicht begriffen werden zu können und es ist dann sogar von einer ›performativen Logik des Medialen‹¹²⁵ die Rede. Wie sehr der Performativitätsbegriff dabei seinerseits eine Wandlung durchgemacht hat, zeigt etwa Sybille Krämer, wenn Sie die Thesen zur Performativität auf die Texte von Austin selbst anwendet und auf diese Weise eine implizite Zeitlichkeit der Performativität identifiziert. Eine Aussage kann zwar durch ihren Vollzug eine Wirkung entfalten, aber sie tut es aufgrund bestimmter institutioneller Rahmungen, die die Autorität sicherstellt, und nicht allein aufgrund des Vollzugs. Es gibt also eine dem Vollzug wirksame Vorgängigkeit, wie es eine dem Vollzug wirksame Nachträglichkeit gibt: Intentionen können Wirkungen hervorrufen, die nicht mit einkalkuliert waren. So können etwa Verbote den gegenteiligen Effekt ausbilden oder ganz banale Handlungen unvorhersehbare und ungewollte Effekte zeitigen.¹²⁶

Levinas selbst hat keine Theorie des Performativen formuliert, so wenig wie er eine Bildtheorie, Ästhetik oder Medienphilosophie geschrieben hat. Und doch ist all dies in seinem Denken virulent. Wenn man unter Performativität also verschiedene „kulturelle Praktiken im Spannungsverhältnis zwischen einem Ereignis und seiner Wahrnehmung“¹²⁷ versteht und dies in seinen jeweiligen zeitlichen Konstituierungen versucht zu beschreiben, dann lassen sich die von Krämer vorgeschlagenen vier Aspekte der Performativität hier mit Levinas zeitlich wenden. Die zeitliche Dimension der Obliteration habe ich durch eine ursprüngliche Ungleichzeitigkeit charakterisiert, die sich insbesondere durch eine *Vorzeitlichkeit*, *Asynchronizität*, *Nachträglichkeit* und ein *Vorausweisen* auszeichnet (3.1.3 Bild & Zeit). Greift man die Überlegungen zur Performativität von Krämer und Mersch auf, so kann Performativität hier zeitlich gewendet und weiter akzentuiert werden:

124 Vgl. Sybille Krämer, „Was haben ›Performativität‹ und ›Medialität‹ miteinander zu tun?“ Plädoyer für eine in der ›Asthetisierung‹ gründende Konzeption des Performativen“, in: dies. (Hg.), *Performativität und Medialität*, München: Wilhelm Fink 2004, S. 13-32.

125 Ludwig Jäger, „Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen“, in: Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München: Wilhelm Fink 2004, S. 35-74.

126 Vgl. Sybille Krämer, „Was tut Austin, indem er über das Performative spricht? Ein anderer Blick auf die Anfänge der Sprechakttheorie“, in: Jens Kertscher, Dieter Mersch (Hg.), *Performativität und Praxis*, München: Wilhelm Fink 2003, S. 19-34.

127 Vgl. Krämer, „Was haben ›Performativität‹ und ›Medialität‹ miteinander zu tun?“, a.a.O., S. 21.

Die *erste* performative Dimension ist dann nicht die asymmetrische Wechselbeziehung zum einen „zwischen Ereignis und Wahrnehmungsakt, zum anderen zwischen Akteur und Zuschauer, mithin zwischen Machen und Rezipieren [...]“. ¹²⁸ Vielmehr liegt die Performativität in der *anarchischen Vorzeitlichkeit*, die nicht nur jeglicher Handlung, sondern auch der Begegnung mit dem Anderen vorausgeht. In dieser Face-to-Face-Situation konvergieren zwei Wahrnehmungen, kommen aber einander nicht zur Deckung. Als ob das, was sich auf der Bühne des Anderen abspielt, immer schon der eigenen Wahrnehmung vorausginge.

Die *zweite* performative Dimension betrifft dann auch weniger die „Korporalität, welche die Körperlichkeit von Menschen, Dingen und Zeichen im Spektrum eines Materialitätskontinuums gleichermaßen umfasst“ ¹²⁹, sondern den Akt der Setzung. Mersch beschreibt den Akt der Setzung als etwas, das nicht einer Handlung hinzukommt, sondern sich im Vollzug statuiert. Praktiken sind also nicht nur „etwas Symbolisches“, sondern müssen auch „materialiter aus- und aufgeführt werden.“ ¹³⁰ Wenn also etwas vollzogen wird, durchläuft es nicht nur eine Materialität, sondern auch eine Zeitlichkeit des Vollzugs. Dass also Materialität und Zeitlichkeit gleichursprünglich miteinander einhergehen, wird erst durch die Performativität wirklich ersichtlich. ¹³¹ Doch dieser Vollzug ist nicht rein, sondern begleitet durch Unvorhersehbares, durch ein Nicht-Intendiertes. Das ist nicht nur eine Quelle des Tragischen (wie etwa im Falle von Ödipus), sondern auch des Komischen:

Die Komödie beginnt mit der einfachsten unserer Gesten. Allen unseren Gesten eignet eine unvermeidliche Ungeschicklichkeit. Indem ich die Hand ausstreckte, um den Stuhl heranzuziehen, haben sich Falten gebildet im Ärmel meines Rocks, habe ich den Fußboden gestreift, habe ich die Asche meiner Zigarette fallen lassen. Indem ich tat, was ich wollte, habe ich tausend Dinge getan, die ich nicht wollte. Es war kein reiner Akt, ich habe Spuren hinterlassen. Indem ich diese Spuren verwischte, habe ich neue Spuren erzeugt. ¹³²

128 Ebd., S. 21.

129 Ebd.

130 Mersch, *Ereignis und Aura*, a.a.O., S. 246 [Hervorhebungen i.O.].

131 Vgl. Mersch, *Posthermeneutik*, a.a.O., S. 212.

132 Emmanuel Levinas, „Ist die Ontologie fundamental“, in: ders., *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München: Alber 62012, S. 106.

Mit der Hervorhebung dieser ungewollten Dimension, die für Levinas jeglicher Handlung inhärent ist, setzt er eine der wichtigsten Impulse für die Abgrenzung zur klassischen Ontologie. Wenn Levinas hier ein Nicht-Intendiertes hervorhebt, so ändert sich darüber auch die Bedeutung des Performativen selbst. Es ist diese Konversion von Intentionalität des Aktes in das *désintéressement* einer Sensibilität, die es erlaubt, die Setzung von einer sie begleitenden Aussetzung (*exposition*) zu unterscheiden.¹³³ Es ist diese passive Bedeutung der Performativität, die Levinas auf unterschiedliche Weise beschreibt mal ästhetisch als Leiden, mal phänomenologisch als Passivität oder *désintéressement*.¹³⁴ Wenn es hier also um eine Mitgängigkeit jeglicher Intentionen geht, so kehrt hier auch eine der etymologischen Bedeutungen der Obliteration als passivischer Zerfall wieder, wie er sich etwa durch Patina zeigt.

Es geht bei dieser Kopplung von Materialität und Zeit aber nicht etwa um den Kontrast zwischen dem Jetzt und den materialisierten Spuren durch den Zahn der Zeit, sondern um eine *Asynchronizität*. Es geht dabei nicht um die Melancholie einer Sichtbarkeit des Vergänglichen. Es geht vielmehr um die Spuren eines Wartemodus. Im Warten hat sich die Diachronie und Eschatologie nämlich noch nicht erfüllt. Die materialisierte Mitgängigkeit, die sich durch die Patina als sedimentierte Akte einer Aussetzung zeigt, ist vielmehr eine oblierte Spur eines Wartens auf das Unbestimmte. Es ist, so hat es Siegfried Kracauer formuliert, ein „*zögerndes Geöffnetsein*“¹³⁵ auf etwas, das „sich nicht als Wissen vermitteln [lässt], da es gelebt zu werden verlangt und überdies Erkenntnis des Betrachtenden dem Leben und seiner Kunde vorgreift.“¹³⁶ Die Patina artikuliert in diesem Sinne den materialisierten Akt der Setzung einer Vorbereitung dessen, was möglicherweise eintritt, sich aber nicht erzwingen lässt. Die Setzung bedeutet also auch, dass sie diesem Geöffnetsein als Modus des Wartens ausgesetzt ist.

Die *dritte* performative Dimension bezeichnet einerseits jenen diachronen Einbruch, den ich als Kennzeichen von Medialität und Ästhetik hervorgehoben habe, andererseits kann dieser aber nur nachträglich aufgezeigt werden, in dem er durch Kontrastbildung an das kulturelle Gedächtnis gekoppelt wird.

133 Vgl. Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 50-51.

134 Vgl. ebd., S. 49-51.

135 Siegfried Kracauer, „Die Wartenden“, in: ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 116.

136 Ebd., S. 118.

Es ist mehr als nur ein Ereignis an einer „singulären Raum-Zeit-Stelle.“¹³⁷ Es radikalisiert die Reihe von Setzung und Aussetzung weiter zur *Entsetzung*,¹³⁸ aufgrund der desorientierenden Wirkung. In diesem Sinne kehrt das diabolische Moment der Performativität wieder, von dem mit Bezug auf die Theodizee bereits die Rede war. Das Böse bezeichnet in diesem Sinne dasjenige, was als ästhetische Qualität unverhofft einbricht und etwas durcheinanderwirbelt. Eben diese Entsetzung aber kann nur nachträglich aufgewiesen werden. Es gibt also auch hier eine Unzeitlichkeit zwischen der einsetzenden Entsetzung und der aufweisenden Darstellung in der *Nachträglichkeit*. Damit steht dieser Modus einem dekonstruktiven Verständnis von Performativität nahe, worin es um die Iterabilität von Zeichen und ihrer Versetzung, Verschiebung und damit Rekontextuierung geht.¹³⁹

Die *vierte* performative Dimension bezeichnet den temporalen Modus der eschatologischen Episteme. Die Entsetzung allein garantiert keinen eschatologischen Charakter. Aus diesem Grund schlage ich vor, zwischen der Entsetzung im Jetzt von einer auf die Zukunft gerichteten eschatologischen Ankunft zu unterscheiden. Es ist dies, was Derrida mit Bezug auf Levinas als Singularität bezeichnet, die als Einzigartigkeit wiederholbar sein muss, um überhaupt wiederkehren zu können. „Ebenso kann das Ereignis, wenn es erscheint, nur um den Preis erscheinen, dass es bereits in seiner Einzigartigkeit selbst wiederholbar ist.“¹⁴⁰ Die Besonderheit dieser der Setzung ausgesetzten Singularität als Ereignis besteht darin, dass es sich in seiner Ankunft epistemisch als Zeugnis zeigt. Es löst die medialen Sedimentierungen und hebt etwa die dichotomisch organisierten Begriffspaare auf.¹⁴¹ Diese Disruption der Sprache,

137 Ebd.

138 Vgl. Walter Benjamin, „Metaphysisch-geschichtsphilosophischen Studien“, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften, Band 2, Aufsätze, Essays, Vorträge*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 202. Vgl. Mersch, *Posthermeneutik*, a.a.O., S. 211.

139 Mersch, „Einleitung“, in: Jens Kertscher, ders., (Hg.), *Performativität und Praxis*, a.a.O., S. 9.

140 Jacques Derrida, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin: Merve 2003, S. 36.

141 Sybille Krämer nennt dies die Transgressivität des Performativen. Vgl. Krämer, „Was haben ›Performativität‹ und ›Medialität‹ miteinander zu tun?“, a.a.O., S. 21. Simon Critchley sieht in dieser Sensibilität für das Medium der Ankunft eine der zentralen Unterschiede zwischen dem ersten und zweiten Hauptwerk von Levinas. Simon Critchley, „Introduction“, in: ders., Robert Bernasconi (Hg.), *The Cambridge Companion to Emmanuel Levinas*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 19.

die Levinas durch sein Schreiben initiiert, habe ich bereits als *obliteraten Stil* bezeichnet. Die „*Triplizität des performativen Setzungscharakters*“¹⁴² möchte ich hier um eine vierte temporale Dimension, der Ankunft als eigene Episteme erweitern.¹⁴³ Die temporale Performanz liegt im *Vorausweisen*.

Diese Abgrenzung zur Vorgängigkeit, Asynchronizität und Nachträglichkeit von Kräften, die auf die Intentionalität ohne deren Zutun einwirken, ist auch deshalb wichtig, weil in jüngerer Vergangenheit insbesondere Theorien der Passivität dazu tendieren, diese eschatologische Dimension zu obliterieren.¹⁴⁴ Es gilt dann nämlich zu unterscheiden zwischen passiven und eschatologischen Wissensformen. So hat der Literaturwissenschaftler und Philosoph Werner Hamacher in einer Reflexion des Performativitätsbegriffes, dessen passivische Dimension hervorgehoben und dies in Abgrenzung zur Performanz als „Afformanz“ bezeichnet.¹⁴⁵ Mit der Afformanz wird das beschrieben, was für Levinas in den Bereich des *désintéressment* fällt und ein Nicht-Intentionales bezeichnet, die sich nur indirekt zeigt – etwa durch Störungen des Ablaufs.¹⁴⁶ Dass dies mit der Vorstellung reiner Gewalt einhergeht, macht deutlich wie unangenehm dieses nicht-intentionale Einwirken ist, dass „sich selbst entrissen werden [muss].“¹⁴⁷ Die Obliteration bezeichnet nicht nur diese disruptive Wirkung, sondern auch das kreative Moment dieses Einbruchs einer *creatio ex nihilo* als Inspiration und Eschatologie. Wenn ich hier also eine *vierte* performative Dimension über die Entsetzung hinaus vorschlage, so geht es auch darum, über die Afformanz als die passivische Dimension der Intentionalität hinaus vor allem auf die zeitlichen Implikationen aufmerksam zu

142 Mersch, *Posthermeneutik*, a.a.O., S. 212 [Hervorhebung i.O.].

143 Insofern geht dieser eschatologische Performativitätsbegriff über eine schwache, starke und radikale Performativität hinaus. Vgl. Sybille Krämer, Marco Stahlhut, „Das ›Performative‹ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie“, in: Erika Fischer-Lichte, Christoph Wulf (Hg.), *Theorien des Performativen*, Berlin 2001, S. 35-64.

144 Vgl. Kathrin Busch, *Passivität*, Hamburg: Textem-Verlag 2012.

145 Werner Hamacher, „Afformativ, Streick“, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt »Darstellen?«*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 340-371, insbes. S. 359f FN4.

146 Hamacher macht auf diese zeitliche Dimension beiläufig aufmerksam. Dass Hamacher die Afformanz zur Sache der Gerechtigkeit macht, deutet auf eine eschatologische Dimension hin, die er mit Walter Benjamins Ausführungen zur Kritik der Gerechtigkeit nur andeutet. Diese Ausführungen werfen auch einen Schlagschatten auf die Obliteration: Inwiefern nämlich die Obliteration ihrerseits Recht und Gerechtigkeit obliteriert oder umgekehrt als obliterat einsetzt, gibt der Obliteration im Kontext der Gerechtigkeit eine außerordentliche Wucht, die eigens zu diskutieren wäre. Vgl. ebd.

147 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 121.

machen, die zwischen einem Vorgängigen, Warten, Nachträglichem und Vor-
ausweisenden changieren. Was ich weiter oben als Zweizeitentheorie bei Le-
vinas bezeichnet habe, kann aus Perspektive einer Theorie des Performativen
als Diachronie und Eschatologie beschrieben werden. Es geht dann nicht bloß
um die Desorientierung der Zeitordnung, sondern auch um deren Indienst-
nahme für eine noch unbestimmte Zukunft.

Die Obliteration meint hier ein Vergessen, das sich auf eine petrifizier-
te Vergangenheit eines einmalig Gewesenen richtet und an dessen Stelle ein
eschatologisches Moment stellt, das für eine Zukunft öffnet. Die Antwort auf
eine bereits obliterierte Wirklichkeit ist eine performative Handlung, die in
den Diensten dessen steht, was Levinas einen „partikularistischen Messianis-
mus“¹⁴⁸ genannt hat. Anstelle also auf die Nicht-Wiederholbarkeit und Singu-
larität von Ereignissen einzugehen, geht es vielmehr um die Frage nach den
Anschlüssen an Gegebenem, an Tradition und Geschichte, an Archive und
an das Gedächtnis. Die Obliteration folgt demnach ihrerseits einer Perfor-
mativitätstheorie, die an Ereignis-Philosophien etwa von Jean-Fançois Lyo-
tard orientiert ist.¹⁴⁹

Durch die Fokussierung auf die körperliche Anwesenheit als Positionie-
rung, den Akt der nennenden Setzung oder deren inhärente Passivität wurde
das eschatologische Moment obliteriert. Die Eschatologie als das teleologische
Moment einer Theorie des Performativen zu identifizieren, erlaubt ein Den-
ken nicht nur des Unzeitlichen, sondern auch der Möglichkeiten, der Possibi-
lität. Im Kontrast zum Konstativen bildet eine solcherart verstandene Perfor-
mativität die Grundlage für Kreativität. Der wesentliche Beitrag von Levinas
zur Performativität ist also das Denken nicht nur der Interruption, sondern
auch der Öffnung für eine Eschatologie als eigene Episteme.

4.2.5 Von der Reflexivität zur Testimonialität

Es gibt keine Medientheorie ohne Reflexivität. Dem Gegenstandsbereich der
Medienwissenschaft geht eine reflexive Bewegung voraus, die dasjenige un-

148 Levinas, „Messianische Texte“, a.a.O., S. 102.

149 Mersch, „Einleitung“, in: Jens Kertscher, ders. (Hg.), *Performativität und Praxis*,
a.a.O., S. 9.

tersucht, was in der Regel vernachlässigt, übergangen oder in ihrer Transparenz vergessen wird. Die Reflexivität ist in diesem Sinne ein Widerstand gegen das Vergessen medialer Bedingtheit von Wissen und Übertragungsvorgängen. Dass Reflexivität aber im philosophischen Sinne zu eng gefasst ist, wenn es sich einzig auf das Medium der Sprache bezieht, zeigt sich exemplarisch an der epistemologischen Krise der Anthropologie in den 1980er Jahren. In der Hinwendung zur literarischen und wissenschaftlichen Beschreibung von indigenen Völkern durch westliche Anthropolog:innen und Ethnograph:innen kamen nicht nur verschiedene Textgattungen in den Blick, in denen sich die ethnographische Erfahrung durch die teilnehmende Beobachtung niederschlug (Tagebuchaufzeichnungen, autobiographische Selbstportraits, wissenschaftliche Berichte in Form von Artikeln und Monographien etc.), sondern auch die Methode des Arbeitens, Denkens und der Wissensproduktion, sowie die privilegierte Position der Wissenschaftler:innen und die dadurch eingesetzten asymmetrischen Machtverhältnisse zu den Indigenen. In dieser reflexiven Wende auf die ethnographischen Texte steht nicht mehr eine fremde Ethnie im Mittelpunkt, sondern die Texte werden symptomatisch genommen für Art und Weise, wie objektives Wissen generiert wird. Ethnographische Texte werden in diesem Sinne zu Zeugnissen über die noch unerforschten Bedingungen der eigenen Wissenschaftspraxis. „Now ethnography encounters others in relation to itself, while seeing itself as other.“¹⁵⁰

Dies hat zu verschiedenen Reflektions- und Ausweichbewegungen geführt, etwa der Konstatierung, dass es unmöglich sei ethnographisch zu arbeiten oder es wurde eine stärkere Reflektion der im Feld produzierten Dokumente gefordert oder es wurde durch eine kollaborative Ethnographie auf eine verteilte Autorinnenschaft und ein breiter aufgestelltes interdisziplinäres Wissen gesetzt.¹⁵¹ Dies hat auch zu Untersuchungen in biologischen und physikalischen Forschungslaboren geführt bis hin zu Beobachtern zweiter Ordnung, die jene Beobachter beobachten, die in ihrer Feldforschung Forscher bei ihrer Arbeit beobachten. Diese Hypertrophie des Reflexiven hat Latour als akademischen Taschenspielertrick kritisiert, der letztlich einer akademischen Weise des auf Objektivität ausgerichteten Schreibens verpflichtet

150 James Clifford, „Introduction: Partial Truths“, in: James Clifford, George E. Marcus (Hg.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press 1986, S. 23.

151 Vgl. die Darstellung von Hans Peter Hahn, *Ethnologie: eine Einführung*, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 207f.

bliebe. Dieser „Meta-Reflexivität“ stellt Latour eine Reflexivität entgegen, die er „infra-reflexiv“ nennt. Dies bezeichnet einen Schreibstil, dessen Ziel nicht Objektivität ist, sondern die Praxis des Schreibens selbst thematisiert – etwa durch Auflösung einer strengen Methodologie, der Etablierung eines eigenen Stils durch selbstexemplifizierende Verfahren im Sinne singulärer Paradigmen, durch überschreiten disziplinärer Grenzen und durch Anleihen an poetisch-literarische Verfahren.¹⁵² Latour meint zwar die Reflexivität zu vereinfachen, indem er sie in die „Netzwerke“¹⁵³ verschiedener Modi des Schreibens und in verschiedene disziplinäre Felder einspeist, um auf diese Weise die sich hochschraubende, hypertrophe Reflexivität zu vermeiden. Allerdings verbleibt er dabei im Medium der Sprache und an ihre Methodologien gebunden.

Neben diesen Symptomen einer epistemischen Krise kann man sich dem Problemfeld der Reflexivität über die Frage nähern, in welchem Medium sich die Reflexivität vollzieht. Am Beispiel des Films zeigt etwa Lorenz Engell, dass es sich um ein Medium der Reflexivität handelt, das eigene Formen des Denkens auszubilden vermag. Dann nämlich wird der Film selbst zum Ort des Denkens und macht „das Denken, das er ist, macht sein Denken sichtbar.“¹⁵⁴ Der Unterschied besteht darin, dass der Film selbst zum Urheber und Ort des Denkens wird gegenüber einem Denken, das den Film als Gegenstand der Forschung objektiviert. Reflexivität bedeutet also das Medium mit seinen ästhetischen Artikulationsformen als Ort des Denkens ernst zu nehmen und dies beim Schreiben über Film mitzubedenken. Solche „Medientheorien der Medien selbst“¹⁵⁵ gehen von einer Reflexivität aus, die nicht mehr an Sprache, sondern an dasjenige Medium gebunden ist, indem sich etwas vollzieht, wie es zugleich an dasjenige Medium gebunden ist, womit dieser Vollzug reflektiert wird. Das filmphilosophische Schreiben hat demnach die Lücke zwischen Schrift und Film als „unauffindbaren Text“¹⁵⁶ mit zu thematisieren, wie es den Film als dasjenige Medium betrachtet, das in der Lage ist Aussagen über seine Funktionsweise und seine Nutzung zu treffen.

152 Vgl. Bruno Latour, „The politics of explanation“, in: Steve Woolgar (Hg.), *Knowledge and reflexivity: New frontiers in the sociology of knowledge*, London u.a.: Sage 1988, S.155-176, insbes. S. 169-176.

153 Ebd., S. 175.

154 Lorenz Engell, „Die optische Situation“, in: ders., Birgit Leitner (Hg.), *Philosophie des Films*, Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar 2007, S. 215.

155 Engell, „Medientheorien der Medien selbst“, a.a.O.

156 Vgl. Raymond Bellour, „Der unauffindbare Text“, in: Antje Ehmann, Harun Farocki (Hg.), *Kino wie noch nie*, Köln: Walther König 2006, S. 23-31.

Andere Ansätze führen wiederum die Affizierung ins Feld, um der rationalistischen Tendenz solcher Reflexivitäten Einhalt zu gebieten. Dann nämlich ist weniger die Relation zwischen den Medien der Beobachtung und den Medien des Beschreibens zentral, als die Mensch-Medium-Relationen als „zeitlich sich erstreckende, selbst-wahrnehmende Prozesse einer reziproken Affizierung ihrer rein analytisch unterscheidbaren Pole. Ihr Modus ist der eines Re-fluxes, nicht der einer Reflexivität.“¹⁵⁷ Wenn Christiane Voss hier auf einen Re-flux in Abgrenzung zur Reflexivität insistiert, dann hat dies mit einer Hierarchieumkehr zu tun, bei der die affizierende Wirkung anthropomedialer Relationen noch vor der Reflexivität in Stellung gebracht wird.¹⁵⁸

Mit der Obliteration geht es aber nicht allein um eine Kritik an den Mechanismen von Objektivierungsverfahren der Wissensproduktion und auch nicht allein um ein Medium des Denkens mit seinen Affekten. Vielmehr kommt mit der Obliteration eine Orientierung in den Blick, die das Amediale, die Diachronie und ihre Manifestationen bezeugt. Ein solches infra-reflexives Schreiben ist am Fremden und Anderen orientiert. Diese Unterscheidung zwischen dem objektivierenden Wissen und diesem anderen Wissen hat Levinas mit den beiden Traditionen des abendländischen Denkens in Verbindung gebracht und symbolisch zugespitzt auf „die Bibel und die Griechen“¹⁵⁹ (sporadisch auch als „Athen“ und „Jerusalem“ gekennzeichnet oder als „Gott und die Philosophie“¹⁶⁰). Diese fundamentale Differenz zieht sich nicht so sehr entlang der Front zwischen Immanenz- und Transzendenzdenken, sondern zwischen einer vernunftbasierten Reflexivität, die auf eine Identität des Selben zurückführt, und einer zeitbasierten Rückkehr, die zu einer Alterität des Anderen hinführt. Odysseus und Abraham sind die beiden reisenden Protagonisten dieser unterschiedlichen Paradigmen einer Subjektivierung. In diesem Sinne ist auch Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* in seiner Einsamkeit mit dem Strandgut der Zivilisation beladen und ein heimlicher Odysseus in der Fremde.¹⁶¹

157 Voss, „Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen“, a.a.O., S. 179 [Hervorhebungen i.O.].

158 Die Geltung dieser Bewegung für die Philosophiegeschichte ist kaum zu unterschätzen, da ja ausgerechnet die Reflexivität als Vermögen des Verstandes gegen die Affekte und diffusen Emotionen in Stellung gebracht worden sind. Vgl. ebd., S. 18off.

159 Levinas, „Die Bibel und die Griechen“, a.a.O., S. 151-154.

160 Emmanuel Levinas, „Gott und die Philosophie“, in: Bernhard Casper (Hg.), *Gott nennen: phänomenologische Zugänge*, München, Freiburg i. Br.: Alber 1981, S. 81-123.

161 Dass auch dieser Mythos die Möglichkeit einer konvertierenden Entfremdung enthält, zeigt Michel Tournier in *Freitag oder das Leben in der Wildnis*, München: Hanser 1997.

Die Tatsächlich aber geht es nicht so sehr um eine Rückkehr, als um eine Hinwendung zum Anderen, Fremden und Unkalkulierbaren. Für diesen Gang ins Exil steht Abraham. Wenn es also nicht um Reflexivität des Bewusstseins geht, sondern um die Hinwendung im Sinne der *teshuva*, der Rückkehr zu Gott, dann geht es um die Bannung eben dieser Rückkehr. Was das Alte Testament mit dem mosaischen Schlangenritus auf allegorische Weise artikuliert und damit ein Apotropaion zur Abwehr einer Abkehr des Volkes Israel von Gott bezeichnet, kehrt hier im Falle von Levinas nicht durch ein Symbol wieder, sondern durch das Schreiben selbst. Das Schreiben übernimmt die Funktion des Apotropaions. Keine vernunftbasierte Reflexivität ermöglicht diese Rückkehr, sondern eine Haltung als Handlung.

Die medienethischen Überlegungen im Fahrwasser von Levinas haben bisher die Materialität der Kommunikation betont. Nun fällt aber ein sehr viel stärkeres Gewicht auf das Schreiben als apotropäische oder testimoniale Praxis. Mit der Obliteration wird in der Reflexivität eine Testimonialität identifizierbar, deren wesentliches Merkmal darin besteht, dass sie nicht durch das konstativ Gesagte, sondern durch den performativen Handlungsvollzug durch das Schreiben die Hinwendung zum Anderen bezeugt. Diesen testimonialen Zug als einer notwendigen Praxis mit einem Medienprozess wie dem Schreiben in Verbindung gebracht zu haben, ist der wesentliche Beitrag der Obliteration zur Reflexivität. Eine Theoriebildung, die testimonialen Charakter erhält, ist nicht mehr kategorial von der Praxis zu trennen. Wenn also mit der Konversionsbewegung der Reflexivität zur Testimonialität hier in diesen Zeilen auf dieser Seite in diesem Moment eine reflexive Bewegung vollzogen wird, dann sind die Partikel ›von...zur‹ im Kapiteltitel der Versuch dies nicht nur zu markieren, sondern auch zu bezeugen.

Unter dieser Perspektive erscheint auch die epistemische Krise der Ethnographie als ein Grundproblem wissenschaftlichen Arbeitens überhaupt: *Wie können die Bedingungen der Wissensproduktion reflektiert und ein Amediales bezeugt werden?* Levinas löst dies durch das, was ich seinen *obliteraten Stil* genannt habe, der sich eines bestimmten Idioms bedient, eine Methode der Konjunktionen verfolgt und einen Duktus der variantenreichen Wiederholung schreibt, der um das Motiv des Anderen kreist und in immer neuen An-

Am Ende arrangiert sich der Schiffbrüchige nicht nur mit der Insel, sondern sieht für sich keine lebenswerte Alternative in der Zivilisation, aus der er stammte, während Freitag die Insel auf einem Schiff in eben diese verlässt.

laufen auf die Buchseite brandet. Unabhängig aber von dieser partikularen Schreibweise, bezeichnet die Testimonialität eine Praxis, die über das Medium der Sprache hinausreicht. In Abgrenzung zu Levinas ist hier also entscheidend über die Sprache hinaus alle mediale Praktiken einzubeziehen. Der wesentliche Beitrag der Obliteration zur Reflexivität besteht darin, die Testimonialität ins Spiel gebracht zu haben. Dass es sich dabei um partikuläre Epistemologien handelt, ist nun genauer zu zeigen.

An die Stelle der kittlerschen Trias tritt hier eine Reihe an Kategorien, die am Amedialen, einer diachronischen Zeit mit eschatologischem Potential und Formen orientiert ist, die dies bezeugen. Auch diese können zwar übertragen, prozessiert und gespeichert werden, diesem Vorgang aber gehen bereits grundlegende Unterscheidungen und Entscheidungen voraus. Durch die Erinnerung an diese Unterscheidung markiert die Obliteration den Unterschied zwischen Medientheorie und Medienphilosophie.

4.3 Für eine partikuläre Medienphilosophie

Nachdem ich mit der Obliteration die Rückseite medienphilosophischer Kategorien aufgezeigt hat, möchte ich im Folgenden ihre Episteme als universalistische Partikularität in den Mittelpunkt stellen. Das heißt die medienphilosophische Analyse hat nicht mehr Kategorien zum Gegenstand, sondern eine partikuläre Sprache. Gilles Deleuze und Felix Guattari haben eine solche Sprache am Beispiel des Schreibens von Franz Kafka als „kleine Literatur“¹⁶² (*littérature mineure*) bezeichnet. Eine „kleine Literatur“ ist die Sprache „einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient.“¹⁶³ Damit bleibt die kleine Literatur zwar an der kanonisierten, großen Literatur orientiert, zeigt aber das beziehungsreiche und problematische Verhältnis auf, das ich bereits am Beispiel des kulturellen Gedächtnisses und der Diachronie besprochen habe, und das auch im Zentrum der Praxis von Sosno steht. Deleuze und Guattari bestimmen drei Merkmale der kleinen Literatur: die Frage nach der Sprache des Schreibens, dessen politische Dimension und die Universalität des Parti-

162 Deleuze, Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, a.a.O., inbes. S. 24-39.

163 Ebd., S. 24.

kularen in diesem Schreiben.¹⁶⁴ Da die politische Dimension an die ethische anschließt, klammere ich diese Debatte hier aus und komme im abschließenden Kapitel kurz darauf zurück.

Hier geht es erst einmal angesichts einer Medienvergessenheit um die Unmöglichkeit, nicht zu schreiben. Darüber hinaus geht es auch um die Unmöglichkeit mit den Begriffen der etablierten Medientheorie zu schreiben, sowie um die Unmöglichkeit ohne eben diese Begriffe zu schreiben. Die folgende Untersuchung weicht dieser Ambivalenz von Konzepten, die weder ganz angenommen, noch ganz zurückgewiesen werden können, nicht aus. In Anlehnung an Levinas möchte ich diese Ambivalenz als „universalistischen Partikularismus“¹⁶⁵ herausarbeiten. Eine solche partikuläre Sprache orientiert sich weder am Heroismus der Konzepte noch marginalisiert sich selbst. Vielmehr verstehe ich dieses Schreiben, als ein testimoniales Schreiben mit eschatologischem Zeitindex. Es bereitet den Boden für das, was Benjamin als Messianismus bezeichnet, Levinas als Eschatologie und Deleuze und Guattari als „eine kommende revolutionäre Maschine.“¹⁶⁶ Ein medienphilosophisches Schreiben, das im Dienste eines solchen Aufbruchs steht, bezeichne ich hier als *partikuläre Medienphilosophie*.

4.3.1 Obliteration als Praxis und Konzept

Die Unterscheidung zwischen der Obliteration als medienphilosophisches Konzept und als mediale Praxis ist für die weitere Analyse entscheidend. Denn obwohl in der etymologischen Bedeutung, bei Sosno und Levinas die Obliteration vor allem als Praxis gilt, geht es hier gerade darum, ausgehend von diesen verschiedenen Phänomenen auf ein gemeinsames Konzept zu schließen. Was zeichnet die Obliteration als medienphilosophisches Konzept und als mediale Praxis aus? Welche Geltung hat die Obliteration für die Medienphilosophie? Und was macht die Medienphilosophie wiederum an der Obliteration sichtbar?

164 Deleuze und Guattari nennen diese drei Merkmale: „Deterritorialisierung der Sprache, Koppelung des Individuellen ans unmittelbar Politische, kollektive Aussageverkettungen.“ Ebd., S. 27.

165 Vgl. Levinas, „Messianische Texte“, a.a.O., S. 103.

166 Deleuze, Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, a.a.O., S. 26.

Zur Beantwortung dieser Fragen ist die Hypothese forschungsleitend, dass die Obliteration zeitlich grundiert ist. Um also die Eigenlogik der Obliteration genauer zu bestimmen, beziehe ich mich hier auf jene vier Operationen der Obliteration, die ich in der Konjunktion von ›Bild & Zeit‹ bereits herausgearbeitet habe (*Selbstnegation*, *Vergessen*, *Instantaneisierung*, *Exegese*). Um die Geltung der Obliteration für die Medienphilosophie aufzuzeigen, diskutiere ich, welchen Unterschied die Obliteration einführt.

a. Die vier Operationen der Obliteration

Die abgestempelte Fahrkarte ist für die Obliteration ein wichtiges Symbol. Vordergründig wird darin ein ökonomisch-juristisches Prinzip verhandelt. Im übertragenen Sinne aber beschreibt dieses Symbol das performative Moment eines Statuswechsel und einer begrenzten Gültigkeit und macht dadurch auf die zeitliche Dimension der Obliteration aufmerksam.

Mit der *Selbstnegation* als der ersten Operation kommt eine Widerständigkeit in den Blick: die Unmöglichkeit einer absoluten Verneinung. Wo Spuren getilgt werden, werden weitere Spuren hinterlassen. Wenn Levinas davon spricht, dass die Wirklichkeit bereits obliteriert sei, dann ist es, als ob man es mit einem bereits abgestempelten, abgelaufenen Fahrschein zu tun hat. Es gibt eine anarchische Vorgängigkeit, die nicht spurlos getilgt werden kann. Die negative Dimension der Obliteration im Sinne der Zerstörung ist also weder zeitlos noch absolut. Anstelle die Formel $O(x,y)$ als operatives Geschäft eines aktiv obliterierendes Elementes (x) zu verstehen, das sich passiv in ein anderes einprägt (y) und dadurch eine Obliteration (O) generiert, zeigt sich in dieser Formel vielmehr eine unhintergehbare, aber sichtbare anarchische und semelfaktive Zeitlichkeit ab. Negationen, auch Selbstauslösungen generieren in diesem Sinne Spuren eines Nicht-Negierbaren, einer Affirmation. Die Selbstnegation ruft eine zeitliche Vorvergangenheit auf, die sich unumkehrbar in die Wirklichkeit als Spur eingetragen hat. Für die Obliteration als mediale Praxis bedeutet dies, dass in ihrer Negation ein unzerstörbares, generierendes Element angelegt ist. „Wo ein Ende ist, ist auch ein Anfang.“¹⁶⁷

167 Vgl. S. 215, FN 176.

Für die Obliteration als medienphilosophisches Konzept aber bedeutet dies, das Amediale aufzuweisen.

Im gängigen Verständnis des *Vergessens* als der zweiten Operation der Obliteration geht es um ein Vergessen von historischen Ereignissen in der Vergangenheit. Wenn aber das Vergessen nicht an etwas gekoppelt ist, sondern an *jemanden*, dann hat dies Konsequenzen für das Konzept der Obliteration. Dann nämlich handelt es sich um eine nicht-intentionale Beziehung die das Amediale in Erinnerung ruft und bestehende Repräsentationen in Frage stellt und vergessen macht. Das also, was im Dienste einer Erinnerung an Vergangenes auftritt gerät in Konflikt mit einer Obliteration, die eben dies partiell vergessen muss, um es aktualisieren zu können. Die Obliteration wird als mediale Praxis in diesem Sinne zu einer Erneuerungsfigur für das kulturelle Gedächtnis. Dies wäre gewissermaßen das vom Stempel angezeigte Datum auf dem Fahrschein. Für die Obliteration als medienphilosophisches Konzept bedeutet dies allerdings, dass sie die Rückseiten ihrer Konjunktionspartner aufweist. So kommt der blinde Fleck medienphilosophischer Kategorien in den Blick.

Drittens geht durch die *Instantaneisierung* als der dritten Operation der Obliteration ein Statuswechsel bestehender Ordnungen einher. Dies ist jener Moment, in dem sich der Stempel auf den Fahrschein einträgt und ihm eine begrenzte Gültigkeit verleiht. Dies ist die vielleicht sichtbarste und spürbarste Performanz der Obliteration als medialer Praxis. Sie macht nämlich durch einen Kontrast Bestehendes erst sichtbar. Daher steht die Obliteration der archäologischen Arbeit am kulturellen Gedächtnis nahe. Im Falle von Sosno sind dies die geometrischen Formen, die Kontraste in den Werken der klassischen Bildhauerkunst evozieren oder es sind, wie bei Yayoi Kusama, die Polka-Dots, die die Erinnerung an die durch die Kultur geschaffenen Unterscheidungen löscht. Die Dinge erfahren durch Obliterationen einen Statuswechsel. Die Performanz liegt hier in einer Zeitlichkeit, die zur Unzeit kommt, unvorhergesehen einbricht und dessen Inspiration von der Aufgeräumtheit „des etablierten Bürgers“¹⁶⁸ nicht unbedingt willkommen geheißen wird. Für die Obliteration als mediale Praxis bedeutet dies die Infragestellung bestehender Repräsentationssysteme. Es ist dieser Bruch, den Levinas zeitlich als Diachronie und moralisch als Übel bezeichnet und damit die Qualität, *wie* das Ästhetische einbricht. Für die Obliteration als medienphilosophisches Konzept bedeutet dies, dass hier unterschieden werden kann zwischen verschiedenen

168 Levinas, „Messianische Texte“, a.a.O., S. 102.

Repräsentationssystemen und verschiedenen Qualitäten von Vergessen: wird hier ein Amediales vergessen gemacht oder ein historisches Ereignis?

Viertens ist der Obliteration ein eschatologisches Moment eigen, das der Zeugenschaft bedarf. Der abgelaufene Fahrschein geht mit einem Risiko, aber auch einer Möglichkeit einher: Es droht nicht nur das Schwarzfahren, sondern in diesem Bruch mit dem Gesetz liegt auch die Möglichkeit, über die Buchung hinaus zu reisen. Es geht bei der Obliteration als mediale Praxis also nicht so sehr um den illegalen Aspekt einer kriminellen Handlung, sondern um die Frage des Umgangs mit Ordnungssystemen, mit dem, was Levinas Totalität nennt. Die Obliteration wäre demnach ein Konzept für mediale Praktiken, die in Ordnungssysteme intervenieren, die den Anderen tilgen. Das Sagen im Gesagten auch in anderen Medien als der Sprache wachzuhalten wäre also eine Form auf das Unendliche zu verweisen. Als mediale Praxis bildet die Obliteration auf diese Weise eine eigene Episteme aus. Als medienphilosophisches Konzept aber, geht es darum, Begriffe zu finden, Idiome zu wählen und Metaphoriken auszubilden, die jeweilige Eigenlogik und Methodik zu bestimmen und zentrale Konzepte jener obliterated Praktiken zu benennen. Ohne die Nennung dieses Gegenstandsbereichs bliebe all dies ungesagt und unaufspürbar, was, wie Levinas schreibt, nur im Sagen stattfindet. Die Exegese fordert über die Kunst Sosnos und das Schreiben von Levinas hinaus eine partikulare Testimonialität für die reflexive Bewegung der Analyse ein. Für die Obliteration als medienphilosophischem Konzept bedeutet dies nicht länger eine Orientierung an einer bestimmten Bedeutung, sondern ein Appell für eine Vielfalt an Artikulationen der Testimonialität von medialen Praktiken. Damit steht die Obliteration auch der philosophischen Kunstkritik nahe.

Diese vier Operationen der Obliteration machen auf einen Bedeutungswandel der Obliteration aufmerksam. Sie ist keine reine Negationsfigur, sondern führt durch Ausrichtung auf das Amediale ein generatives Element ein. Als mediale Praxis ist sie auch nicht länger auf historische Ereignisse ausgerichtet, sondern auf deren Aktualisierung, was zur Folge hat, dass das Vergessen seinerseits eine Umdeutung erfährt. Es steht dann nämlich nicht mehr das Vergessen und Erinnern von Geschichte im Fokus, sondern die Erinnerung an das Amediale und das Vergessen jener Repräsentationen, die diesem materiellen Überschuss im Wege stehen. Die Obliteration wird als mediale Praxis in diesem Sinne zu einer Erneuerungsfigur für das kulturelle Gedächtnis. Dies bedeutet, dass der negative Aspekt der Obliteration wahrgenommen wird als Infragestellung bestehender Ordnungssysteme. In dieser Hinsicht hat die Obliteration etwas Rebellisches. Gerade weil die Obliteration als mediale Praxis

eine eigene Wissensform ausbildet korrespondiert ihr auf Ebene der Exegese eine partikuläre Sprache. Das medienphilosophische Konzept der Obliteration wird in der Exegese zur Praxis und es kommt auf dieser Ebene der Kritik zur Überschneidung von Theorie und Praxis.

Die Obliteration als mediale Praxis irritiert bestehende Ordnungen also auf eine Weise, dass diese nicht nur erschüttert, sondern auch für ein Unbestimmtes eröffnet werden, das sich nicht in den Dienst ideologischer Ideen nehmen lässt, sondern der Eschatologie verpflichtet ist. Wenn Levinas dies als Alternanz von Bruch und Wiedererlangung, Diachronie und Eschatologie bezeichnet, dann artikuliert sich darin ein Umgang mit dem kulturellen Gedächtnis: Es geht dann nicht einfach um eine Erinnerungsarbeit einer Bewahrung oder bloßen Aktualisierung im neuen Gewand, sondern ihrer kontinuierlichen Erneuerung. Wenn man also die Frage nach der Obliteration stellen möchte, wäre es eher angemessen danach zu fragen: „Wann ist Obliteration?“¹⁶⁹ Und genau diese zeitliche Dimension der Alternanz in der Obliteration ist hinter all den anderen Deutungen der Obliteration verschüttet und damit ihrerseits obliteriert worden. In der eschatologischen Orientierung liegt der stärkste Impuls der Obliteration.

Als medienphilosophisches Konzept vollzieht die Obliteration eine eschatologische Bewegung, die als eigenständige Episteme die bestehenden Konzepte, Deutungen und Methoden in Frage stellt, sodass diesen eine neue Bedeutung abgewonnen werden kann. Es ist diese affirmative Seite der Obliteration, die ihrerseits ignoriert wurde und in Vergessenheit geraten ist. Dass nämlich die Obliteration vornehmlich unter ihrer zerstörerischen, vernichtenden und Vergessen produzierenden Seite in Erscheinung tritt, macht vor allem deren Verwendung im popkulturellen und politischen Kontext deutlich. Dass aber dem gegenüber die kreative Seite auf der Basis des Vergessens und Vernichtens steht und so etwas Neues artikuliert, macht die Stärke der Obliteration

169 Nelson Goodman hatte diese Frage in Bezug auf die Kunst gestellt: „Wann ist Kunst?“ Dabei geht er allerdings auf die symbolische Lesart der Kunst mit ihren institutionellen und performativen Rahmungen ein, orientiert sich mit seinen fünf Symptomen des Ästhetischen aber vornehmlich am Medium der Sprache (syntaktische Dichte, semantische Dichte, relative Fülle, Exemplifikation, multiple und komplexe Bezugnahme). Die Stärke von Goodmans Ansatz liegt weniger im Bezug zum Symbolischen als in der Unbestimmtheit der Wirkung von Kunst zu unvorhergesehenen Zeiten. Vgl. Nelson Goodman, „Wann ist Kunst?“, in: ders., *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990. S. 76-91.

on aus. Die Obliteration zeichnet sich demnach auch durch eine kreative Funktion aus, die einen Unterschied in der Orientierung des Vergessens einführt.

b. Die Obliteration als Differenzfigur

Die vier Operationen erlauben eine analytische Beschreibung und einen Ausgang aus der rein negativen Bedeutung und einer Dialektik von vernichten und kreieren. Welche Unterscheidung führt die Obliteration nun aber genau ein? Diese Frage bezieht sich auf eine Verwirrung im Gebrauch der Obliteration – mal negativ, mal positiv. Erstmals erscheint diese Ambivalenz in der etymologischen Bedeutung im Zusammenhang mit dem Indizienparadigma in der kriminalistischen Forensik. Dort nämlich wird sowohl das bereits obliterierte Objekt als auch dessen Wiederlesbarmachung und das Ergebnis als Obliteration bezeichnet. Wo Objekt, Prozess und Produkt nicht klar getrennt sind, haben sich in alle drei Stadien Spuren eines Vorangegangenen eingetragen. Mit der zeitlichen Dimension wird aber deutlich, dass die Obliteration tatsächlich sowohl die Destruktion als auch die Wiederherstellung, die Rekurrenz und eine Testimonialität bezeichnet. Wenn Levinas also von Bruch und Wiederherstellung schreibt, dann hat er eine Alternanz vor Augen, die wesentlich durch diese Obliteration im doppelten Sinne geprägt ist, und die er mit Jean Wahl auch als Wechsel von Transdeszendenz und Transaszendenz bezeichnet. Die Obliteration ist ohne das anarchische, destruktive Element genauso wenig denkbar, wie es ohne das eschatologische Moment keine Wirklichkeit entfalten würde.

Die Unterscheidung betrifft also ein Zerstörerisches um der Vernichtung oder des Erhalts des Bestehenden willen und einem Zerstörerischen um der Erneuerung willen. Diese beiden Negationen sorgen am Scheideweg für Verwirrung. Wie sie unterscheiden? Ich möchte dies kurz am Beispiel von Gilles Deleuze's Auseinandersetzung mit dem Trugbild und der Umkehrung des Platonismus diskutieren. Nach Deleuze geht es nicht um das Verhältnis von Urbild und Abbild. Deleuze führt den Platonismus auf eine Selektionslogik und eine „Dialektik der Rivalität (amphisbetesis)“¹⁷⁰ zurück, bei der es um die Un-

170 Gilles Deleuze, „Platon und das Trugbild“, in: ders., *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 312.

terscheidung von Idee, Abbild und dessen Trugbild gehe. Die eigentliche Rivalität bestehe nun im schwierigen Verhältnis von Abbild und Trugbild, wobei Deleuze das Trugbild genau deswegen affirmiert, weil es „um die Einführung der Subversion in diese Welt um ‚Idoledämmerung‘“¹⁷¹ geht. „Das Trugbild ist kein degradiertes Abbild, es birgt eine positive Macht, die *sowohl das Original wie das Abbild, das Modell wie die Reproduktion* verneint.“¹⁷² Es geht also nicht mehr wie im Platonismus darum, „die guten von den schlechten Abbildern“¹⁷³ zu unterscheiden, und die Trugbilder daran zu hindern, dass sie sich in die Oberfläche der Abbilder einschleichen, sondern um Trugbilder, die sich nicht mehr durch Ähnlichkeit auszeichnen.

Diese Affirmation des Einfalls des Trugbildes in die Welt des Bildes ist von solch niederschmetternder Wucht, gerade weil dies die Hierarchien, Selektionen und Verteilungen subversiv unterläuft und von außen in deren Ordnungssystem einbricht. Das deleuzianische Idiom des Chaos und des Verrückt-Werdens, das hier in die Simulation von Wirklichkeit einbricht, tritt hier in die Nähe zum levinasschen Denken von Diachronie und Alternanz. Während für Levinas die Iteration und die Rekurrenz die zentralen Momente für die Diachronie sind, die in die Kontinuität einbricht, so ist es für Deleuze die nietzsche-anische „ewige Wiederkunft bzw. Wiederkehr“¹⁷⁴ als dasjenige, was als Chaos in die Ordnung einbricht, die Repräsentation umkehrt und die Ikonen zerstört.¹⁷⁵ In diesem Sinne handelt es sich bei der Umkehr des Platonismus um eine Variante des jüdischen Bilderverbots, das hier nicht als Verbot visueller Darstellungen firmiert, sondern als Ikonoklasmus, als „Idoledämmerung“.¹⁷⁶ Nun, da die Ähnlichkeit als Kriterium für die Unterscheidung von Abbild und Trugbild ausgedient hat, bedarf es eines anderen Kriteriums, dass die Macht des Trugbildes von dem zu unterscheiden erlaubt, was einer bloßen Manipulation aus Machtinteresse unterworfen ist. Gerade weil das Bilderverbot das Delegieren von Moralität und Verantwortung an Regierungen und die Kirche untersagt, hatte Kant dessen Relevanz hervorgehoben. Wie also die Trugbilder von bloßen Persuasionsstrategien unterscheiden? Deleuze führt als Kri-

171 Ebd., S. 320.

172 Ebd. [Hervorhebung i.O.].

173 Ebd., S. 314.

174 Vgl. hierzu Karl Löwith, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*, Hamburg: Meiner 1986, insbes. S. 161ff.

175 Vgl. Deleuze, „Platon und das Trugbild“, a.a.O., S. 323.

176 Ebd., S. 320. Deleuze definiert die Moderne gar durch die Macht des Trugbildes.

terium das *Künstliche* ein, das im Gegensatz zum Trugbild für die vorhandene Ordnung steht und führt zwei Zerstörungsweisen ein:

Denn es besteht ein großer Unterschied zwischen zerstören, um die vorhandene Ordnung der Repräsentationen, der Modelle und Kopien zu bewahren und zu verewigen, und dem Zerstören der Modelle und Kopien, um das schöpferische Chaos einzuführen, das die Trugbilder in Gang setzt und ein Phantasma aufkommen läßt – die unschuldigste aller Zerstörungen, die Zerstörung des Platonismus.¹⁷⁷

Es geht also um zwei Formen von Zerstörung: Zerstören um des Erhaltes willen und Zerstören um der Erneuerung willen.

Mit dem Künstlichen führt Deleuze ein ähnliches Argument ein, wie Levinas mit dem Traum in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*. Ob das, was als wirklich wahrgenommen wird, sich als Traum entpuppt, wird nur sichtbar durch ein Bild, das einbricht, durch einen Ikonoklasmus des Traums, des Künstlichen, des Wirklichen. Es kehrt hier das Übel als ästhetische Qualität der Obliteration wieder, und sie unterscheidet sich insofern von der bloßen Zerstörung und dem sinnlosen Leid, als sie dies nicht im Interesse jener Privilegien einer wie auch immer gearteten Repräsentation von Macht tut, sondern um „divergente Serien als divergente“¹⁷⁸ einzuführen, das heißt sie wiederholt nicht das Bestehende, sondern erscheint als „das Unzeitgemäße“¹⁷⁹ zugunsten einer künftigen, sich ankündigenden, aber erst noch kommenden Zeit. Eben dies ist nach Levinas die „prophetische Eschatologie“¹⁸⁰ oder der „messianische Prophetismus“.¹⁸¹ Im Kern dieser Eschatologie steht eine Geltungskritik des Bestehenden. In diesem Sinne erinnert die endliche Validität nicht nur an die apeironische Skepsis, sondern auch an die im Bilderverbot relevante Geltungskritik des Rationalen. Man kann dies auch als kategorischen Imperativ der Obliteration formulieren: Das Denken und Handeln ist so einzurichten, dass es nichts gibt, was das Anrecht auf absolute Geltung hat.¹⁸² Mit diesem kategorischen Imperativ ist die regulative Idee der Obliteration gewonnen,

177 Ebd., S. 324.

178 Ebd., S. 323.

179 Der Text von Deleuze ist durchsetzt von Anlehnungen an Nietzsche. Ebd., S. 324.

180 Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 21.

181 Levinas, „Messianische Texte“, a.a.O., S. 102.

182 Natürlich können spitzfindige Geister auf das Paradox dieses Satzes aufmerksam machen, dass auch dieser Satz selbst keine absolute Gültigkeit hat, sich somit selbst widerlegt. Aber auch diese Kritik hätte keine absolute Gültigkeit usw. Die Aporie gerät ins Stocken.

die deswegen ethisch ist, weil sie zu unterscheiden erlaubt zwischen medialen Praktiken auf der einen Seite, die dem ideologischen Erhalt einer bestehenden Weltanschauung, einer Macht oder Regierungsform dient und sie stabilisiert, und jenen experimentellen Kräften auf der anderen Seite, die destabilisierend wirken und dabei dem Apeiron zustreben. Damit führt die Geltungskritik eine Unterscheidung ein, die es erlaubt verschiedene Zerstörungstendenzen zu identifizieren. In diesem Sinne ist die Obliteration eine *Differenzfigur*.

Der Fahrschein ist gerade deswegen ein prägnantes Symbol für die Obliteration, weil sich darin eine limitierte Validität artikuliert. Die Obliteration ist in diesem Sinne der Schaffner mit der Lochzange.¹⁸³ Einmal abgestempelt, gilt nur die gebuchte Reise. Im Sinne der Obliteration als Differenzfigur aber, erlaubt ein zweiter Schaffner die Weiterfahrt. Diese kontinuierliche Aufhebung des Gesetzten, die skeptische Grundierung, die ursprüngliche Differenz und das Nichtidentische halten eine fundamentale Bewegung in Gang, deren wesentliches Merkmal die *Wiederholung* ist. Wenn nichts absolute Geltung hat, bedarf es der kontinuierlichen Revision. Der Appell ist unerbittlich und Levinas bezeichnet eben diesen Zwang als Gebot der Rückkehr, als Rekurrenz. Er ruft damit eine differentielle Wiederholung auf, die Derrida auch als „Iterabilität“ bezeichnet, wobei dieser sich dabei wiederum an Levinas anlehnt, wenn er von einer Singularität spricht „als unmittelbar der Substitution anheim gegebene.“¹⁸⁴ Walter Benjamin fasst dies mit dem Begriff des „Ursprungs“, wobei er dabei die performative Dimension betont: „Denn das in der Idee des Ursprungs Ergriffene hat Geschichte nur noch als einen Gehalt, nicht mehr als ein Geschehn, von dem es betroffen würde.“¹⁸⁵ Wenn Benjamin zwischen Gehalt und Geschehn unterscheidet, dann artikuliert sich darin eine Unterscheidung, die nicht zur Deckung kommt, und die Levinas als Gesagtes und Sagen bezeichnet hat. Daher rührt auch die wiederholt anbrausende Geste seines obliteraten Stils. Die Obliteration als Differenzfigur zeichnet sich daher nicht nur durch eine Geltungskritik aus, sondern auch durch eine unablässige Iteration.

183 Während der Fahrschein auf eine begrenzte Gültigkeit aufmerksam macht, so steht etwa der Mantel bei Gogol für eine existenzielle Dimension und die Überlagerung verschiedener Bildebenen für einen Bruch mit bestehenden Repräsentationsordnungen. All diese Symbole erhellen Elemente der Obliteration, bringen sie damit aber nicht zur Deckung.

184 Derrida, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit vom Ereignis zu sprechen*, a.a.O., S. 36.

185 Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, a.a.O., S. 227.

Für die Medienphilosophie bedeutet dies, dass selbst diejenigen Kategorien, die bestehende Medienfunktionen in Frage stellen, ihrerseits Gegenstand der Reflexion werden können. Die Kategorien stehen niemals still. Davon ist auch die Obliteration nicht ausgenommen. Auch wenn Sosno und Levinas hier als Kronzeugen für die Obliteration aufgerufen werden und die vorliegende Untersuchung ihren Werken wesentliche Impulse verdankt, so haben sie unumkehrbar ihr Siegel in das hier Niedergeschriebene eingeprägt. Eine Revision auch der Obliteration ist also denkbar. Weder Sosno noch Levinas nehmen eine Deutungshoheit für sich in Anspruch und auch ich tue dies hier nicht. Beispielsweise würde schon die Frage nach dem Klang als Basismedium der Obliteration die Untersuchung in eine andere Richtung führen, mit eigener Methodik, Logik und anderem Material.

Doch so einfach lässt sich jedoch auch das hier erarbeitete nicht durchstreichen. Die Eigenständigkeit der Obliteration liegt vor allem in der Unabhängigkeit vom Paradigma der Schrift. Diese Befreiung von den Fesseln der Sprache als Basismedium ermöglicht nicht nur neue Lesarten auf Basis anderer Medien, sondern auch die Etablierung neuer Methoden, wie etwa die der Bildkonjunktionen; hierzu zählt auch die Einführung in den größeren Kontext einer philosophischen Ästhetik, die von der Kunstkritik bisher nur unzureichend artikuliert wurde, und hierzu zählt weiterhin die Entfaltung der Obliteration im Kontext der Medienphilosophie. Da die Obliteration hinter all diese Neuausrichtungen nicht mehr zurückfallen kann, wird die Frage zentral, ob nicht doch einige Bedeutungen, Logiken und methodische Ansätze auch über den Wechsel des Basismediums Bestand haben. Hat nicht die zeitliche Dimension der Obliteration eine gewisse universale Geltung? Was trägt sonst an die Stelle einer zeitlichen Dimension der Obliteration? Und haben nicht auch der Alogismus und die Pseudologie, sowie die Methodiken der Konjunktion und Konstellation eine gewisse universale Geltung? Und wie ließe sich schließlich die Konvergenz von Konzept und Praxis der Obliteration anders beschreiben?

4.3.2 Zur partikularen Medienethik

Die Obliteration ist bisher durch vier Operationen, durch Geltungskritik und Iteration als Differenzfigur bestimmt worden. Mit der Alogik, Pseudologie und konjunkionalen Methodik, sind zwar weitere Charakteristiken der Ob-

literation genannt, doch welche Geltung hat die Obliteration für die Medienphilosophie? Meine These ist, dass dem Partikularen eine besondere Rolle zukommt. Ich möchte zunächst auf die Konjunktion von ›Obliteration & Partikularität‹ eingehen, bevor ich im letzten Kapitel die Einsichten zur Obliteration zusammenfasse und abschließend einen Ausblick auf ein Wissensfeld gebe, das durch die Obliteration informiert ist.

a. Universalistischer Partikularismus

Levinas verwendet den Begriff der Partikularität im Kontext nicht nur der jüdischen Identität und des Zionismus, der sich im Staat Israel verkörpert, sondern auch in Bezug auf den Messianismus. Levinas betont die Partikularität des jüdischen Volkes und spricht ihm zugleich eine universelle Qualität zu. Für Levinas liegt der zentrale Konflikt darin, dass durch die Aufklärung im 18. Jahrhundert „die Vernunft in die Geschichte eingedrungen ist“¹⁸⁶ und damit eine Öffnung des Judentums zur Weltgeschichte stattgefunden hat, die den Messianismus kompromittiert. Der Widerspruch liegt nach Levinas darin, „die prophetische Vision der Wahrheit für sich [zu] beanspruchen“, während man zugleich auch „an den Werten der umgebenden Welt teilhaben“ möchte. „Nichts ist heuchlerischer als der messianische Prophetismus des etablierten Bürgers.“ Levinas stellt hier also die partikulare Öffnung zur Vernunft als ein kompromittierendes Element heraus, das auch den Messianismus verunreinigt. Durch die Partikularität gerät der Messianismus also in Bedrängnis. Wenn Levinas in diesem Kontext von einem „universalistischen Partikularismus“ schreibt, dann verkörpert sich dies für ihn zwar durch Israel und den assimilierten Juden, aber der Konflikt liegt damit nicht mehr zwischen Identität und Verfolgung, sondern in dem Paradox eines „partikularistischen Messianismus“, der eine Öffnung zur Welt und ein gleichzeitiges Festhalten am messianischen Moment bezeichnet.¹⁸⁷

186 Alle Zitate in diesem Absatz in Levinas, „Messianische Texte“, a.a.O., S. 102–103.

187 Angesichts der jüngsten politischen Entwicklungen um die Justizreform in Israel ist an Positionen zu erinnern, die nicht Partikularinteressen in den Vordergrund stellen, sondern ein Recht, dass über den Partikularismus hinausgeht. Vgl. Omri Boehm, *Radikaler Universalismus. Jenseits von Identität*, Berlin: Ullstein 2022.

Es geht Levinas also nicht um die Spannung zwischen Partikularismus und Universalismus in der politischen Theorie, wo der Partikularismus verstanden wird als eine identitätsstiftende Interessengemeinschaft, die mit dem Anspruch universeller Gültigkeit auftritt. Das eigentliche Problem liegt darin, wie dieser Universalismus innerhalb weltlicher Zusammenhänge in Erscheinung tritt und *vermittelt* wird. In dieser Perspektive erscheint das, was Levinas als Konflikt zwischen Totalität und Unendlichkeit beschrieben hat und in seiner politischen und säkularisierten Variante als Partikularismus und Universalismus wiederkehrt als ein Problem der *Mediation*. „Without the emergence of the universal within the historical terrain, emancipation becomes impossible.“¹⁸⁸ Im theologischen Kontext, so beschreibt Ernesto Laclau das Universale, wurde diese Vermittlung zwischen der partikularen Begrenztheit und der universellen Aufgabe durch die Inkarnation sichergestellt. In der säkularisierten Eschatologie hingegen emergiert das Universale als emanzipatorisches Moment in der Variante des Marxismus *ohne Vermittlung* durch das Proletariat.¹⁸⁹ Sowohl der Einbruch des Universalen in die Geschichte als auch die Weigerung, sich einer säkularen Partikularisierung zu fügen, scheinen also eine absolute Totalisierung zu verhindern. Der Dreh- und Angelpunkt dieses Konfliktes zwischen Partikularismus und Universalismus konzentriert sich demnach auf verunreinigte Konzepte, die zwischen beiden vermitteln.

In dieser säkularisierten Variante geht es weniger um Glauben und Wissen, Religion und Vernunft, sondern einerseits um ein Absolutes bzw. Singuläres, das sich nicht restlos säkularisieren lässt, und andererseits um ein Partikulares, das nicht frei ist von Spuren des Universellen. „Das Partikulare und das Universelle muss zusammengesucht werden und dann ist die Frage: Von welchem Ort aus? Von welchem Gesetz aus?“¹⁹⁰ Eine solche Obliteration durch Säkularisierung produziert demnach ihre eigenen singulären Spuren im Profanen. Der Begriff des Partikularen erlaubt also zum einen eine Ab-

188 Ernesto Laclau, „Beyond Emancipation“, in: ders., *Emancipation(s)*, London, New York: Verso 1996, S. 13.

189 Ebd. Es geht hier nicht darum, diese marxische These zu übernehmen, sondern auf die Verweigerung einer absoluten Totalität aufmerksam zu machen. Auf welche Weise sich diese Verweigerung genau materialisiert ist Gegenstand der Analysen der politischen Theorie. Vgl. Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek (Hg.), *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, London, New York: Verso 2000.

190 Raphael Zagury-Orly, Marie Aude-Baronian, „Zwischen Kunst und Bild: ein unablässiger Überfluss“, in: Bennke, Mersch (Hg.), *Levinas und die Künste*, a.a.O. [im Erscheinen].

grenzung nach oben zum Unendlichen, Singulären und Absoluten und zum anderen eine Abgrenzung nach unten zur Totalität, zum Profanen und Säkularen. Zwischen der Transaszendenz und der Transdeszendenz steht also das Partikulare in einer verunreinigten Mittlerposition und wird zu jener Zone, die der Medienwissenschaftler Oliver Marchart als „umkämpfte Gegenwart“¹⁹¹ bezeichnet hat.

Oliver Marchart zeigt am Beispiel des Historikerstreits um den historischen Status von Auschwitz als singulär, partikular oder universell, dass das zentrale Problem darin besteht, einen Standpunkt einnehmen und damit Position beziehen zu müssen, um überhaupt von einem Unsagbaren sprechen zu können. Auschwitz, der Holocaust, die Shoah, die „Fabrikation von Leichen“¹⁹² übersteigen als *factum brutum* nicht nur den Bedeutungsinhalt, sondern all dies gibt auch ein Paradigma dafür ab, wie über Singularität, Partikularität und Universalität nachgedacht wird. Handelt es sich bei diesen Chiffren für die Obliteration eines Volkes, dem „Judeozid“,¹⁹³ um einen singulären Zivilisationsbruch oder reihen sich diese ein in eine Vielzahl von Zivilisationsbrüchen? Und wenn es sich um eine Vielheit von Brüchen handelt, wie ließe sich dafür argumentieren, ohne den singulären Bruch, für den die Chiffren stehen, zu relativieren und damit zu verharmlosen? Tatsache ist, dass wir es heute im Falle der Shoah aufgrund der sogenannten Erinnerungskultur nicht mit einem Memorizid zu tun haben, sondern mit der Frage nach dem Status dieser Erinnerung. Marchart nimmt eine diskursanalytische Perspektive ein und unterscheidet Singularität, Partikularität und Universalität in einer Art herabsteigender Treppenstufe: Das Singuläre ist ein *quasi-transzendentaler*¹⁹⁴

191 Oliver Marchart, „Umkämpfte Gegenwart. Der ‚Zivilisationsbruch Auschwitz‘ zwischen Singularität, Partikularität, Universalität und der Globalisierung der Erinnerung“, in: *kakanien revisited* (2006), online unter: www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/OMarchart1.pdf [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

192 Hannah Arendt zitiert nach Dan Diner, *Gedächtniszeiten. Über jüdische und andere Geschichten*, München: Beck 2003, S. 7.

193 Arno Mayer, *Der Krieg als Kreuzzug. Das Deutsche Reich, Hitlers Wehrmacht und die „Endlösung“*, Reinbek: Rowohlt 1989, S. 16.

194 „Mit dem Prädikat *quasi* soll – in Jacques Derridas Version – bedeutet werden, dass bestimmte Implikationen des ursprünglich Kantischen Modells nicht gänzlich unverwandelt übernommen werden können. Es handelt sich in Absetzung zu Kant um einen Quasi-Transzendentalismus, weil a) die Formulierung von überzeitlich gültigen Möglichkeitsbedingungen selbst historisch verortet ist, und b) die Bedingungen der Möglichkeit nach Derrida immer zugleich auch Bedingungen der Unmöglichkeit sind.“ Marchart, „Umkämpfte Gegenwart“, a.a.O., S. 3 [Hervorhebungen übernommen].

Grenzbegriff, der sich nicht begründen lässt, sondern eine Entscheidung erfordert, wodurch eine Positionierung vollzogen wird, die ein Faktum schafft und bezeugt. Das Partikulare hingegen aktualisiert das Singuläre nicht nur im Diskurs, sondern auch in politischen Zusammenhängen und neigt daher seiner eigenen Übersteigerung zu, hin zum Universellen.

In seiner differenzierten Argumentation zeigt Marchart Charakteristiken der Partikularität auf.¹⁹⁵ Das Partikulare aktualisiert das Singuläre, positioniert es dadurch, ist aber notwendigerweise auch unvollständig. Das Besondere am Partikularen ist aber dessen Tendenz zum Säkularen einerseits und zum Universalen andererseits. Es ist damit zwar in zwei Richtungen offen und anschlussfähig, aber auch von einer doppelten Gefahr bedroht: Einerseits droht es sich nach innen zu verschließen und in den Partikularismus abzudriften, andererseits droht es, eine absolute Gültigkeit für sich in Anspruch zu nehmen und sich einem Universalismus hinzugeben. Das Partikulare hat also eine unvollständige Relation zum Singulären und eine asymmetrische Relation zum Universalen. Während nämlich das Universale das Partikulare übersteigt, ist es zugleich aber auch vom Partikularen geprägt. Das, was das Partikulare offen und anschlussfähig macht, macht es aber auch anfällig für Tendenzen zum Partikularismus und Universalismus.

b. Ethos des Partikularen

Im Französischen bezeichnet „particulier“ einen „Privatmann“¹⁹⁶ und damit eine Person, die eigenständig handelt, dabei aber nicht isoliert ist. Im geschäftlichen Bereich bezeichnet ein Partikulier einen Schiffseigner in der Binnenschifffahrt, der mit seinem Frachtschiff als selbständiger Unternehmer auf eigene Rechnung und unter eigener Flagge Transporte durchführt.¹⁹⁷ Es geht in dieser Bedeutungsvariante des Partikularen also nicht um eine Teil-Ganze-Beziehung, sondern um eigenständige Einheiten, die miteinander in Beziehung stehen. Das Partikulare zeichnet sich in diesem Sinne also durch eine separier-

195 Vgl. ebd., insbes. S. 5-10.

196 Vgl. Le Robert, Eintrag: „particulier“, online unter: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/particulier> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

197 Vgl. *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*, Eintrag „Partikulier“, online unter: <https://www.dwds.de/wb/Partikulier> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

te Relation zu anderen Partikularitäten aus.¹⁹⁸ Das Partikulare ist unübersetzbar und bezeichnet demnach eine (inkommensurable) Relation als (obstruierete) Separation. Das Besondere ist, dass dies nicht nur die Artikulationsformen existenzieller Spuren in den Medien betrifft, sondern auch jene Kategorien, mit denen sie analysiert und beschrieben werden. Wenn hier also die Konstitutionsfrage ohne Apriori nicht nur an die Medien, sondern an *jede einzelne Kategorie* gestellt wird, dann handelt es sich um eine der grundlegenden Forschungsfragen der Medienphilosophie. Wie sind Medialität, Materialität, Performativität, Reflexivität und Obliteration jeweils konstituiert nicht nur in Bezug zueinander, sondern auch in jeder einzelnen medialen Konstellation?

Zu dieser obstruierten Separation kommt nun eine entscheidende Funktion hinzu: die begrenzte Validität durch die Obliteration. In der Bildkonjunktion ›Bild & Negativität‹ ging es um die Unmöglichkeit absoluter Negationen. Diese nicht-absoluten Negationen habe ich als Apotropaion beschrieben und damit ein Erscheinen bezeichnet, das sich durch eine fundamentale Ambiguität auszeichnet: Einerseits bannt es ein Übel, andererseits evoziert es dieses aber auch, indem es als Ästhetik einbricht. Das Monströse der Obliteration besteht in der gleichzeitigen Bannung und Evokation eines Übels. Das Partikulare aber insistiert auf der Setzung. Etymologisch betrachtet zielt das Präfix ›par‹ nicht auf das Absolute als abgelösten Teil, sondern auf die performative Dimension eines Akts der Setzung, das im Lateinischen Partikel ›per‹¹⁹⁹ zum Ausdruck kommt. Es geht also weniger um das Medium in dem und mit dem der Akt vollzogen wird als um den Akt der Setzung als solchen. Damit wird die Unterscheidung zwischen der partikularen Setzung als obliterierend und obliterat möglich. Sie kann in diesem Sinne entweder im Gesagten, der Totalität, aufgehen oder ein Unendliches bezeugen. Genau hierin unterscheidet sich die obliterierende Partikularität mit totalisierender Wirkung vom *obliteraten Partikularen* mit eschatologischer Wirkung. In dieser Unterscheidung hat die Obliteration als Differenzfigur ihr Ethos.

198 Obgleich Partikularismus und Partikularität häufig synonym verwendet werden, gibt es hier eine wichtige Unterscheidung: „Particularism is an essentially relational concept: something is particular in relation to other particularities and the ensemble of them presupposes a social totality within which they are constituted.“ Laclau, „Beyond Emancipation“, a.a.O., S. 13.

199 Walde, *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch*, a.a.O., S. 563, online: <https://archive.org/details/Lateinisches-etymologisches-woerterbuch/page/n591/mode/2up> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

Durch die sich widerstreitenden Neigungen der Partikularität zur Totalität und zur Unendlichkeit wird etwas in Bewegung gehalten, was der skeptischen Grundhaltung ähnelt. Ob sich die negative Bedeutung der Obliteration im Sinne der absoluten und spurlosen Vernichtung bis hin zum Memorizid praktisch überhaupt einlösen lässt, ist daher genauso Gegenstand des Zweifels wie die Einlösung der positiven Bedeutung der Obliteration im Sinne eines reinen eschatologischen Messianismus. Beide erscheinen im Extremfall einmal als Phantasma der Totalität hier, ein anderes Mal als Phantasma des Heils dort. Während die Partikularität in beide Richtungen neigt, macht die Obliteration unmissverständlich auf die Wucht, Geltung und Konsequenzen der beiden Richtungen aufmerksam. Partikularität und Obliteration arbeiten allerdings auch insofern gegeneinander, als dass die Partikularität auf der Setzung insistiert und Position bezieht, während sie dabei sowohl obliteriert als auch eingehegt wird. Anschaulich gesagt: Die Obliteration hat in diesem Sinne eine Art Wächterfunktion und tritt sowohl als Zauberer, wie als Dompteur auf. Sie bewacht, evoziert und bannt das Monströse.²⁰⁰ Allerdings wird die Sache dadurch weiter verkompliziert, dass diese Ambiguität im konkreten Fall als Ambivalenz erscheint, und damit die Richtung der Neigung nicht immer auf den ersten Blick zu erkennen ist. *Une oblitération peut en cacher une autre.*

Eine Obliteration in ihrem *Ethos des Partikularen* zu erkennen ist auch deshalb besonders schwierig, weil das *Wie* des Einbruchs der Obliteration als Übel wahrgenommen wird. Das Partikulare lässt sich nun allerdings in Abgrenzung von der Singularität erläutern. Der partikulare Akt der Setzung ist nämlich, noch bevor er separierend, inkomensurabel und obstruierend ist, zunächst und vor allem singular. Die Singularität geht dem Partikularen in dem Sinne voraus, als dass der Akt der Setzung zu einer Positionierung zwingt. Partikular wird die Singularität also dann, wenn sie „in den Bereich des Bedingten“²⁰¹ herabsteigt. Das ethische Buch, von dem Wittgenstein im eingangs genann-

200 In der alttestamentarischen Erzählung von den Leiden Hiobs lässt Gott zum Beweis seiner Macht, die Monster Leviathan und Behemoth erscheinen. Er kann die beiden Monster zwar erscheinen und verschwinden lassen, ihr Denken und Handeln aber nicht steuern. Sie werden damit auch zu Symbolen von Ordnung und Chaos. Vgl. *Die Bibel in der Einheitsübersetzung*, Ijob, 40,25-26, online unter: <https://www.uibk.ac.at/theol/lese-raum/bibel/ijob40.html> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023]. Vgl. Auch Horst Bredekamp, „Behemoth als Partner und Feind des Leviathan. Zur politischen Ikonologie eines Monstrums“, in: Philip Manor, Friedberg W. Rübe, Dagmar Simon (Hg.), *Die Bilder des Leviathan. Eine Deutungsgeschichte*, Baden-Baden: Nomos 2012, S. 157-219.

201 Marchart, „Umkämpfte Gegenwart“, a.a.O., S. 5.

ten Motto spricht, wäre also in seinem universellen Impuls explosiv, aber in seiner obliteraten Partikularität apotropäisch. Während also das Partikulare als Übel einbricht, ist es die Obliteration, die das Monster des Ethischen gebiert und zugleich über seine Validität gebietet. Genau in diesem ambivalenten Sinne kann man die Aussage von Levinas zur Obliteration als Gesang verstehen: verführend und befreiend zugleich.²⁰²

c. Mediale Stellung des Partikularen

Der konfligierende Charakter zwischen dem Partikularen und dem Universellen basiert demnach nicht wie in der politischen Theorie auf einem Partikularismus von Gruppen, die als Teil der Gesellschaft zu einem größeren Ganzen gehören und etwa durch die rationalistische Fundierung in der Aufklärung einen Konsens in der Vernunft finden und durch den Austausch von Argumenten auf Durchsetzung ihrer Interessen hinwirken und dabei unter Umständen auch gegen die Interessen einer Mehrheit handeln. Vielmehr geht es um die Vernunft, die als diejenige obliert wird, die über die Partikularinteressen hinaus in der Manier einer transzendierenden Vermittlungsinstanz alles überspannt und dadurch eine imaginierte Einheit herstellt. Stattdessen haben wir es hier mit einer Vielheit an partikularen Einheiten zu tun, die sich gerade nicht alle unter das Joch der Vernunft spannen lassen, sondern deren separierte Relationen jeweils immer wieder neu zu suchen und zu bestimmen sind.²⁰³

Meine These ist, dass das Partikulare in Abgrenzung zum Partikularismus eine mediale Stellung nicht zwischen Teil und Ganzem einnimmt, sondern zwischen Totalität und Unendlichkeit. Das Partikulare hat in diesem Sinne eine unreine Mittlerfunktion inne. Es ist nicht frei von der Gefahr identitärer Setzungen, ethnozentrischer Annahmen und eines eurozentrischen Blicks. Es neigt sich zugleich aber auch anderen Partikularitäten zu, zeigt Öffnungen auf und ermöglicht somit auch Anschlüsse. Gemäß dem kategorischen Imperativ der Obliteration ist auf dem Nicht-Absoluten zu beharren und ein

202 Vgl. Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 47.

203 In diesem Sinne hatte Jean-François Lyotard von einem Widerstreit gesprochen: Jean-François Lyotard, *Der Widerstreit*, München: Fink 1989.

eschatologisches Ethos zu suchen. Es ist also die Geltungskritik der Obliteration, die den Konflikt mit den „Ismen“ nicht ignoriert, sondern herausfordert, in die Diskursstrategie über die Stellung des Partikularen einbringt und so dem Messianismus Auftrieb verleiht. Damit ist eine ethisch-eschatologische Dimension gewonnen, die das Partikulare gegen die rationalistische Vereinnahmung ihrer Vertreter verteidigt.

Es ist damit zugleich ein Begriff des Partikularen gewonnen, der nicht mereologisch zu verstehen ist, sondern als singuläre Obliteration in medialer Stellung zwischen dem Zeigen und Zeugen. Der entscheidende Impuls des Partikularen im Gegensatz zum Partikularismus ist nämlich der, die Obliteration von ihrer graphematischen Einengung zu befreien und sie auf alle medialen Artikulationsformen zu erweitern. Es geht dann, ganz im Sinne der Performanz der Partikularität, nicht um das Medium der Artikulationsform, sondern um ihre oblierte Wirkung. Es geht also weder um das, was Levinas als die paradigmatische Szene des Ethischen beschrieben hat, nämlich die Face-to-Face-Kommunikation, noch um den oblierten Stil. Es geht auch nicht um das, was Sosno mit seinen geometrischen Formen und der Orientierung an der klassischen Bildhauerkunst idealtypisch erprobt hat. Wenn das Partikulare hier stark gemacht wird, dann bedeutet dies konsequenterweise auch, dass ebenso Sosno wie Levinas, deren Werke bisher paradigmatisch für das Denken der Obliteration erhielten, nur eine partikuläre Geltung haben.

Dies verändert auch die Perspektive auf das Werk von Levinas: Sein Werk wird dann nämlich benennbar als eine mediale Praxis, die im Kleide der Theorie einerseits die Abgrenzung zum Partikularismus als Mythos sucht, andererseits den universellen Anspruch der Rationalität in ihre Schranken weist. Was ich seinen oblierten Stil genannt habe erscheint dann in einer medialen Stellung zwischen Totalität und Unendlichkeit mit dem Ethos auf ein ›Jenseits des Seins‹ und dem Eingeständnis einer verunreinigten Sprache, sei diese auch noch so sehr am Vokabular des Ethischen orientiert. In diesem Sinne ist auch der oblierte Stil von Levinas zur Beschreibung der Ethik nur eine Möglichkeit, dies zu tun. Es geht aber trotz dieser Vielfalt an partikularen und medialen Praktiken um Iteration, um eine Art Staffelstab der von Generation zu Generation weitergegeben und aufzunehmen ist. Die Relevanz einer solchen Iteration hatte der biblischen Legende nach Moses am Ufer des Jordans durch Rezitation der Gebote unterstrichen. Die partikuläre Obliteration ist in diesem Sinne ein Staffelstab der Geschichte.

In der Konjunktion von ›Obliteration & Partikularität‹ wird somit nicht nur das Paradigmatische als Partikulares erkennbar, sondern auch die mediale

Stellung des Partikularen selbst, ihre Verunreinigung und das damit verbundene Gewicht nicht bloß zu vermitteln, sondern Zukunft zu gestalten. In dieser Konstellation wird nicht nur die Möglichkeit generiert, die Schattenseiten des levinasschen Idioms und der sosnoschen Praxis zu erhellen, sondern auch eigene Artikulationsformen zu finden, die nicht mehr allein im Medium philosophischer Kunstkritik oder der geschriebenen Medienphilosophie Zuhause sind, sondern auch im Bild, im Film, in den bildenden und performativen Künsten oder anderen Formaten. Es ist also nicht allein das Schreiben von Levinas durch den obliteraten Stil, in dem sich die Obliteration artikuliert, es sind alle nur denkbaren (und noch nicht denkbaren) medialen Praktiken und ihre partikularen Performanzen. Eine der zentralen Bewegungen der Obliteration besteht darin, aufzuzeigen, dass auch das Gesicht als paradigmatische Artikulationsform des Ethischen bei Levinas nur eine begrenzte Validität hat: Das Gesicht als paradigmatische Szene des Ethischen erweist sich aber nicht nur als partikular, sondern ihm liegt auch ein ikonisches Denken zu Grunde, das sich durch mediale Praktiken mit semelfaktivem und eschatologischem Index beschreiben lässt. Aus dem Gesicht wird eine partikulare, mediale Praxis.

Es geht also nicht darum, Levinas einer Hermetik oder „Überakzentuierung“ der Sprache zu einem „Verkettungsimmanentismus“²⁰⁴ zu überführen, wie es etwa der Religionsphilosoph Thomas Rentsch gemacht hat, sondern aufzuzeigen, dass die Sprache darin die mediale Funktion hat, als Paradigma für die Zeugenschaft jener ethischen Beziehung zu fungieren, während aber genau diese mediale Funktion – auch wenn sie für Levinas paradigmatischen Charakter hat – partikular ist.

Wenn also die Ethik eine Optik ist, wie Levinas an mehreren Stellen schreibt, dann geht es nicht nur um ein „bildloses Sehen“²⁰⁵ und ein Unsichtbares, sondern in einem sehr viel stärkeren Sinne auch um den eschatologischen Charakter dieser Performanzen. Solche eschatologischen Performanzen möchte ich hier als *partikulare Medienethik* bezeichnen. Das entscheidende Charakteristikum einer partikularen Medienethik ist demnach ihre obliterierte, irritierende Wirkung. Sie bezeichnet dasjenige, was Walter Benjamin die „schwache messianische Kraft“²⁰⁶ genannt hat.

204 Thomas Rentsch, *Transzendentalität und Negativität. Religionsphilosophische und ästhetische Schriften*, Berlin, New York: de Gruyter 2011, S. 198.

205 Vgl. Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 23.

206 Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, a.a.O., S. 694.

Gefunden wäre hiermit zugleich auch ein Kriterium für die Unterscheidung von Medientheorie und Medienphilosophie. Während Medientheorie mit Medienkategorien operiert, stellt die Medienphilosophie die Konstitutionsfrage eben dieser Kategorien, und spannt sie im Falle der *partikularen Medienethik* unter das Joch einer Eschatologie. Damit ist auch ein neuer Begriff von Medienethik gewonnen, der sich weder an Repräsentationen von Gewalt orientiert noch an normativen Vorstellungen von Moral und Ethik innerhalb von Mediationsvorgängen.²⁰⁷ Vielmehr geht es um eine nicht-normative Medienethik, die in bestehende Diskurse interveniert, die Methodik und Logik ihrer Beschreibung infragestellt, sowie um die konkreten medialen Praktiken in ihrer apotropäischen Funktion und eschatologischen Wirkung.

d. Konturen einer partikularen Medienphilosophie

Was also bedeutet eine solche partikulare Medienethik für die Medienphilosophie? Die drei basalen Medienfunktionen von Friedrich Kittler ›übertragen‹, ›prozessieren‹, ›speichern‹ sind für den Obliterationsvorgang unbrauchbar. Auch wenn sich Kittler und mit ihm die Debatte um die Materialität der Kommunikation bereits von den Massenmedien entfernt hatte und sich für die Archäologie ihrer Funktionen und Logiken interessierte, sowie für die Methodik ihrer Beschreibung, hat sich der Gegenstandsbereich hier abermals verschoben. Nimmt man der Materialität das Gewicht, das sie im Diskurs der Medienphilosophie eingenommen hat, ohne sie zu verabschieden, und akzeptiert, dass die drei Medienfunktionen von ›übertragen‹, ›prozessieren‹, ›speichern‹ ihrerseits unter Bedingungen stehen, die Mediationsvorgänge ihrerseits prägen und damit obliterieren, dann geht es nun darum, neue Beschreibungen zu finden und ich möchte hier einige Konturen herausarbeiten. Was sind dann nämlich ihr Gegenstandsbereich, ihre Konzepte, ihre Methodik, Logik und Episteme?

Erstens ist der Gegenstandsbereich einer solchen Medienphilosophie auf die Mikropartikel nicht nur des Mediums, sondern auch der Kategorien seiner Beschreibung zu erweitern. Hinsichtlich des Mediums der Medienphilo-

207 Matthias Rath, *Ethik der mediatisierten Welt. Grundlagen und Perspektiven*, Wiesbaden: Springer 2014.

sophie betrifft dies zunächst die Sprache. Es geht dann beispielsweise auch um das ›dia‹ der Diachronie, um das ›con‹ der Konversion und um das ›per‹ der Performativität. In den Präfixen ›con‹, ›ob‹ und ›per‹ artikulieren sich nämlich nicht nur bestimmte Relationen, sie haben auch eine performative Wirkung. So separiert, partikularisiert und performiert das ›per‹ die Relationen, das ›ob‹ obstruiert diese und das ›con‹ verstrickt die Konjunktionspartner in eine mitverwandelnde Konversion, worüber blinde Flecke und neue Bedeutungsfacetten sichtbar werden können. Solche Satzpartikel können demnach einen alterierenden Effekt haben.²⁰⁸ Wir sind hier weit von einer Orientierung an Massenmedien entfernt, denn der Fokus liegt nicht auf technischen Medien als mehr oder weniger fest gefügte Einheiten, sondern auf der Mikrofunktion der Sprache als das Instrument ihrer Beschreibung innerhalb von Diskursstrategien. Eine der Konsequenzen einer solchen partikularen Medienethik für die Medienphilosophie ist also die Orientierung an solchen Satzpartikeln und den relationalen Bezügen, die sie performieren.²⁰⁹

Zweitens muss eine solche partikulare Medienphilosophie Differenzfiguren beinhalten, die ähnlich wie die Obliteration, eine analytische Unterscheidung ermöglichen, um das zu identifizieren, was ich hier das Partikulare genannt habe. Während die Obliteration als Differenzfigur unterscheidet zwischen dem Partikularismus und Abdriften in den Mythos einerseits und der Gefahr des Universalismus andererseits, ermöglicht sie zwischen diesen beiden Tendenzen durch das Ethos des Partikularen einen eschatologischen Messianismus, der zum entscheidenden Kriterium einer partikularen Medienphilosophie geworden ist. Es ist aber eine der zentralen Einsichten, dass auch die Obliteration und ihre Beschreibung ihrerseits nur eine partikulare Geltung hat.

Welche anderen Konzepte und Methoden kommen daher ebenfalls als Differenzfiguren in Frage? Bruno Latour führt beispielsweise in Anlehnung an Etienne Souriau den Begriff der *Instauration* an, mit dem er eine Praxis bezeichnet, die dazu fähig ist „zu verstören, zu insistieren, einen zu verpflichten“.

208 Vgl. auch die Ausführungen von Bruno Latour zur alterierenden Funktion von Präpositionen in *Existenzweisen*, a.a.O., S. 111.

209 In anderen Medien wie etwa dem Bild, dem Film oder dem Ton müssten solche Mikropartikel erst noch identifiziert werden. So kommen etwa der Rhythmus für den Klang und die Plastizität für den Film als mögliche Ansätze für eine Medienphilosophie des Klangs bzw. Films in den Blick. Vgl. Engell, „Affinität, Eintrübung, Plastizität“, a.a.O.

ten, richtig von ihnen zu sprechen bei Gelegenheit von Weggabelungen [...].“²¹⁰ Die Instauration, die mitunter auch als „Errichtung“²¹¹ ins Deutsche übertragen wurde, bezeichnet ein nicht-planerisches Herstellen von Werken. Sie geht also über die Intention eines geplanten Projekts hinaus entlang von „Trajektorien“ von einem „Sein-als-Sein“ zu einem „Sein-als-Anderes“, einer „Transzendenz“. ²¹² Entlang dieser Denkbewegung ruft Latour die Existenzmodus der Religion auf mit ihrer Gefahr einer Fetischisierung auch des Wissens. Um dieser Gefahr einer „Religion des Wissens“²¹³ zu entgehen, so Latour, bedarf es der „Antigötzendienerei“, dem „Antifetischismus“, einem „Ikonoklasmus“ und der „Kritik“, das was Latour im Rahmen einer Ausstellung am ZKM 2002 „Iconoclash“ genannt hat. ²¹⁴ Mit dieser Tradition abendländischer Kritik macht Latour auf einen Widerspruch der Handlungstheorie aufmerksam, der sich artikuliert in einem „Verbot der Bilder und ihrer Notwendigkeit“. ²¹⁵ Die Instauration ist ein Konzept, dass diesem Widerspruch nicht zu entkommen sucht, weshalb Latour für die Vervielfältigung von Existenzweisen argumentiert. Während die Instauration auf einen konstruktivistischen Aspekt aufmerksam macht, der dem zuneigt, was Levinas als *désintéressement* bezeichnet hat, betont die Obliteration den darin enthaltenen ikonoklastischen Impuls. Zudem spielt die Instauration im latourschen Zuschnitt anderen Existenzweisen zu, während die Obliteration eine partikulare Episteme einsetzt, die eine ethische Differenz formuliert.

Liegt in der Obliteration, in ihrem skeptischen Impuls und eschatologischem Potential aber nicht auch ein Vitalismus, der über Wissensformen hinausgeht und auch ein Erleben bezeichnet? Immerhin beschreibt Levinas die Obliteration in ihrer existenziellen Dimension und den Einbruch der Di-

210 Latour, *Existenzweisen*, a.a.O., S. 238.

211 Vgl. Thomas Wäckerle, „Anmerkungen des Übersetzers“, in: Etienne Souriau, *Die verschiedenen Modi der Existenz*, Lüneburg: Meson Press 2015, S. 223.

212 Latour, *Existenzweisen*, a.a.O., S. 238f.

213 Ebd., S. 242.

214 Ebd., S. 243. Latour, *Iconoclash*, a.a.O. Die „mosaischen Unterscheidung“, die Latour in Anlehnung an Jan Assmann ebenfalls in diese Tradition abendländischer Kritik einreicht, hat Assmann seither wieder zurückgenommen. Vgl. Jan Assmann, „Mose und der Monotheismus der Treue. Eine Neufassung der ‚Mosaischen Unterscheidung‘“, in: Jan-Heiner Tück (Hg.), *Monotheismus unter Gewaltverdacht. Zum Gespräch mit Jan Assmann*, Freiburg, Basel, Wien 2015, S. 16-33.

215 Latour, *Existenzweisen*, a.a.O., S. 246.

achronie als „Verlebendigung der Materie“²¹⁶ und als „Sich-vom-Sein-Lösen (dés-intéressement)“²¹⁷.

Lorenz Engell beschreibt mit der „Ontographie“²¹⁸ eine Operation, die zunächst viele Gemeinsamkeiten mit der Obliteration aufzuweisen scheint. Als zentrales Charakteristikum der Ontographie macht Engell die Versetzung aus, die „das Unsichtbare, das das Sichtbare bestimmt, in das Sichtbare ein[-trägt]“ und auch „für die Medien jenseits der Schrift“²¹⁹ gilt. Es geht um mediale Operationen, die auf paradoxe Weise in das verstrickt sind, was sie betrachten. Der Mensch kann sich also mit seiner Beobachtungsgabe keineswegs mehr außerhalb der Welt verorten, sondern ist immanent inmitten des Seienden in sie eingebunden, was zu einem unentwegten „Eingreifen und Gestalten der Welt“²²⁰ führe. Ontographien evozieren eine „eigene ›Art zu sein‹“²²¹ und haben konstituierende Kraft für ein Medium. Es geht in dieser Verschaltung einer Unmittelbarkeit des Erlebens, einer „Erzeugung von Evidenz“²²² nicht mehr um die Deutung der Welt durch menschliche Erfahrungsweisen, sondern um Seinsweisen in der Immanenz der konkreten Wirklichkeit. Eine Medienphilosophie habe es in diesem Sinne nicht mehr nur mit der Selbstreflexivität der Medien zu tun, um darin eine dem Medium inhärente Form des Denkens aufzuweisen, sondern sie hat es nun mit der Erkenntnis, dem Erleben und Sein von Wirklichkeit selbst zu tun. Ontographie überwindet in diesem Sinne den Standpunkt des transzendentalen Subjekts und übernimmt als Operation, die aus der Immanenz in diese einwirkt, eine Erkenntnisfunktion über die Wirklichkeit der Welt.

Wenn also das Sein der Dinge und des Wirklichen nicht im Dasein für den Menschen aufgeht, sich aber gleichwohl an den Menschen richtet (beispielsweise als Kinozuschauer:in, Leser:in oder Kunstbetrachter:in), beschreibt dann die Ontographie mediale Operationen, die ihrerseits den Zuschauer in einen anderen Zustand „versetzen“? Gäbe es in diesem Vitalismus einer Versetzung eine Koinzidenz von Ontographie und Obliteration? Dann nämlich

216 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 33.

217 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 335.

218 Lorenz Engell, „Versetzen. Das Diaorama als ontographische Apparatur“, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung. Schwerpunkt: Operative Ontologien* 8, Nr. 2 (2017), S. 80–93.

219 Ebd., S. 80.

220 Ebd., S. 82.

221 Ebd., S. 84.

222 Ebd., S. 88.

würde die Ontographie an der Obliteration Versetzungen herausstellen, nämlich die Formen ihrer Intervention und ihre Wirkung. Liegt aber nicht vielleicht der Unterschied von Ontographie und Obliteration darin, dass die Obliteration eine Eschatologie und Transzendenz in der Immanenz verkörpert, und durch das Amediale im Medialen über die konkrete Wirklichkeit hinausweist, während die Ontographie die Transzendenz als Verstrickung in der Immanenz herausstellt und damit auf die konkrete Wirklichkeit verweist? Gibt es hier also lediglich einen Richtungsunterschied? Wenn aber Ontographien aus der wirklichen Welt in diese hineinwirken, sind sie dann tatsächlich unabhängig von einem Außen? Wenn es sich bei Ontographie und Obliteration demnach um einen Unterschied in der Beschreibung der Verstrickung von Partikularem und Universellem, von Immanenz und Transzendenz handelt, welche Konsequenzen hat dies dann für konkrete Operationen und Praktiken? Diese Fragen müssten an anderer Stelle ausführlicher diskutiert werden. Entscheidend ist hier erst einmal, dass die Obliteration im Umfeld von Rationalitätskritik, Differenz- und Immanenzdenken anzusiedeln ist. Möglicherweise ist in ihr auch ein Vitalismus angelegt, der Ähnlichkeiten mit dem aufweist, was Levinas am Ende von *Jenseits des Seins* als „Inspiration“²²³ bezeichnet und mit dem Rhythmus des Atmens und der Abhängigkeit von materiellen Dingen wie dem Sauerstoff in Verbindung bringt. Vielleicht berühren sich Obliteration und Ontographie dort, in dieser pneumatischen Beziehung zur Wirklichkeit, in einem Rhythmus zur Wirklichkeit, einer Art Atemtechnik. Was sowohl die Existenzweisen als auch die Ontographien an der Obliteration sichtbar machen, ist die Notwendigkeit, diese ihrerseits zu alterieren, sie anders zu beschreiben.

Drittens ist das Herzstück der Methodik einer partikularen Medienphilosophie gemäß dem ikonischen Denken die Konstellation und das Denken von Konzepten in Konjunktion. Sie ermöglicht eine Ausweichbewegung aus einer zu starren Dialektik und erlaubt nicht nur die Einbindung anderer Begriffe, sondern auch die Generierung und Aufdeckung noch unbemerkter Medienfunktionen. Gerade die Konjunktion von ›Obliteration & Partikularität‹ zeigt, dass es in der Dialektik von partikularen Obliterationen und obliterated Partikularitäten Zuneigungen gibt, die über die Dialektik hinausweisen. In dieser Hinsicht sprach Walter Benjamin von einem Denken in Konstellationen, bei dem Phänomene oder Begriffe in Konstellationen zueinander gebracht wer-

223 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 388.

den, um auf diese Weise das (noch) Begriffslose und ihre gemeinsame Idee mit Worten aufzuweisen.²²⁴ Das Entscheidende für Levinas bei dieser Konstellation ist das darin liegende Potential für einen eschatologischen Messianismus, ein transzendentes Streben, ein Eigensinn und gleichzeitiges Interesse an anderen Obliterationen und Partikularitäten. Diese Neigung des Exzesses des *désintéressement* ist das zentrale Ethos einer Methodik, die sie vor den Fallen der „Ismen“, des Exotismus, Universalismus, Partikularismus etc. bewahrt.

Dies hat eine entscheidende Konsequenz: Konjunktionen und Konstellationen führen die Begrifflichkeit derart eng aneinander, dass deren Differenz in den Blick kommt. Dies führt auch zur Frage, inwiefern sich Operation, Praxis, Vollzug, Handlung und Akt voneinander unterscheiden und welche Konsequenz dies für das Verständnis des Beschriebenen hat. In diesem Sinne können „Medientheorien der Medien selbst“²²⁵ auf ›Medientheorien der Medienkategorien selbst‹ erweitert werden. Gemäß dem Partikularen sind diese Kategorien ineinander inkomensurabel, separiert, obstruiert und haben einen universalistischen Anspruch, was wiederum die Frage nach ihren Grenzen aufwirft. Es geht also nicht darum, die Medienkategorien zu vervielfältigen, sondern ihre begrenzte Geltung aufzuweisen und zu befragen.

Viertens zeichnet sich die partikulare Medienphilosophie durch eine Logik aus, die zunächst entlang eines Alogismus verläuft: Dies bezeichnet ein kontaminiertes Sichzeigen, eine apeironische Skepsis einer Verweigerung des Absoluten und die Spannung zwischen dem kontinuierlichen Verlauf der Geschichte und dem diachronischen Einbruch mit eschatologischem Potential. Die Pseudologie als der zweite Aspekt dieser Logik hebt wiederum den Zwang des Zeigens hervor und stellt die Notwendigkeit heraus, Formen des Nicht-Zeigens zu thematisieren, wie Verhüllungen, Unterlassungen, Kaschierungen, Zurückweisungen, Auslassungen, Durchstreichungen, Übermalungen oder Doppelbelichtungen, sowie ein Verstummen oder Verschweigen. Es geht also darum, in all diesen Negationen eine Artikulationsform mit epistemischer Validität zu identifizieren.

Eine partikulare Medienphilosophie hat ihren Gegenstandsbereich also erweitert auf die Satzpartikel, auf die Medienfunktionen und ihre jeweilige Reflexion, auf ihre Methodik der Konjunktion und Konstellation, sowie auf

224 Benjamin, „Erkenntniskritische Vorrede“, in: ders., *Gesammelte Schriften. Band 1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 215.

225 Engell, „Medientheorien der Medien selbst“, a.a.O.

einen Alogismus und eine Pseudologie mit ihrer Episteme eines eschatologischen Messianismus. Sie zeichnet sich durch ein Ethos aus, dessen wesentlicher Antrieb für Iteration in einer Inkongruenz des Singulären, Partikularen und Universellen besteht. In dieser Hinsicht ähnelt die partikuläre Medienphilosophie dem, was Gilles Deleuze in der Logik des Sinns als „Theorie der logischen Unvereinbarkeiten“²²⁶ genannt hat und damit eine Perspektive anspricht, die auf Divergenz und Disjunktion basiert und diejenigen Formen bejaht, welche die „syntaktische Bindung [des Individuums] an die Welt überschreiten [...]“.²²⁷ Eine partikuläre Medienphilosophie hat es mit der Bejahung solcher Grenzfiguren zu tun und mit einem Perspektivwechsel auf das Erinnern und Vergessen. Es geht dann nämlich um ein Vergessen all jener Seditimentierungen, die zwar vereinbar mit anderen, aber unbrauchbar geworden sind, beispielsweise dadurch, dass sie Repräsentationen lediglich wiederholen, Ordnungssysteme bestätigen oder stärken. Stattdessen geht es um eine Erinnerung an solche Ereignisse, die als unverständlich, unsinnig und unmöglich gelten, aber in Gebrauch genommen werden können.

Das entscheidende Kriterium für die Unterscheidung von Medientheorie und Medienphilosophie wäre demnach nicht nur der erweiterte Gegenstandsbereich, die experimentelle Methode gemäß eines Alogismus und einer Pseudologie, ja auch noch nicht einmal die Eschatologie, sondern der epistemische Modus der Theorie als eigenständige Praxis. Die Obliteration als mediale Praxis und als medienphilosophisches Konzept berühren sich daher im Schreiben. Levinas hat in seinem Schreiben versucht, Theorie und Praxis miteinander in Verbindung zu bringen, auch „auf die Gefahr hin, Theorie und Praxis dem Anschein nach miteinander zu vermischen [...]“. Es geht in einem solchen Schreiben nicht mehr darum, Theorie und Praxis als ein „solidarisches oder hierarchisches Verhältnis“ zu betrachten, bei dem die „Aktivität [...] die Erkenntnisse voraus[setzt]“.²²⁸ Mit dieser Verabschiedung einer Hierarchisierung von Theorie und Praxis entthront die partikuläre Medienphilosophie die Vernunft, die gebannt wird als partikulares Moment einer Episteme, etwa als obliterator Stil oder als partikuläre Testimonialität innerhalb einer Konstellation. Die partikuläre Medienphilosophie steht also im Kontext von Differenzfiguren, einem Immanenzdenken und einer Kritik der Vernunft Herrschaft.

226 Deleuze, *Logik des Sinns*, a.a.O., S. 213.

227 Ebd., S. 221.

228 Zitate in Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 32f.

4.4 Fazit: *A media oblivionalis? Obliterate it!*

358

Gemäß ihrer etymologischen Bedeutung ist die Obliteration überall dort wirksam, wo etwas gelöscht, getilgt, überschrieben oder vergessen gemacht wird. In der üblichen Lesart blieb sie dabei wesentlich an das Medium der Sprache und der Schrift gebunden und wurde zumeist wie im Englischen mit einer Negationsfigur der Zerstörung und absoluten Vernichtung assoziiert bis hin zur genozidalen Auslöschung und atomaren Vernichtung im globalen Maßstab. Auch in der Metaphorik des Stempelns bleibt mit der Tilgung von Wertig- und Gültigkeiten die Bindung an die Schrift, die Semiotik und die Fokussierung auf Bedeutung bestehen.

Mit der hier vorgestellten Lesart der Obliteration geht es nicht länger um Negationsfiguren, sondern um Unterscheidungsfiguren. Die Obliteration ist eine *Differenzfigur*. Zunächst ist die methodische Unterscheidung zwischen Obliteration als mediale Praxis und Obliteration als medienphilosophisches Konzept für die Analyse wichtig. Zweitens wird mit der Obliteration eine Unterscheidung sichtbar zwischen sprachbasierten und bildbasierten Konzepten. Es handelt sich dabei nicht bloß um die Verschiebung des Basismediums, sondern betrifft die Sache selbst. Diese ästhetische Neujustierung hat nämlich Auswirkungen auf das Idiom, die Konzepte und Methoden der Analyse mit Folgen für die Exegese und Interpretation. Sodann wird mit der Obliteration eine zentrale Unterscheidung möglich zwischen negativen Formen des Vergessens, die der Vergangenheit dienen, und affirmativen Formen des Vergessens, die der Zukunft dienen. Dies ist der zentrale Beitrag der Obliteration für eine nicht-normative Medienethik, die sich nicht an Gewaltdarstellungen und bestehenden moralischen Werten orientiert, sondern an einem ikonoklastischen Impuls, der sich gegen etablierte Wissensformen richtet und als ein unendlicher Kommentar zu verstehen ist. Schließlich, und das ist die medienphilosophische Einsicht, macht die Obliteration durch Medien einen Unterschied. Sie ist zeitlich grundiert und hat etwas Provokantes an sich und zwar im etymologischen Sinne des Wortes: sie erhebt ihre Stimme und regt an, Bestehendes in Frage zu stellen.

Dieser Differenzaspekt der Obliteration deutet sich bereits im Stempeln an, worin sich zwei Zeitlichkeiten versinnbildlichen: Zum einen geht es um den Prozess des Stempelns selbst, wobei die Obliteration damit in die Nähe künstlerischer Prozesse rückt, wie etwa bei Michel Leiris, der in seinen Schriften versuchte in einer paradoxen Schreibbewegung das Schreiben in seinen ei-

genen Bewegungen zu thematisieren, „in order to act on time itself.“²²⁹ Ähnlich dieser Schreibbewegung ist die Obliteration nicht werkhafte sondern prozesshaft, verfährt also nicht sedimentierend, sondern eruptiv.

Andererseits geht es um eine künstliche oder natürliche Verknappung von Zeit: etwas wird mit einem Datum versehen, ist also irgendwann verbraucht und damit ungültig und dysfunktional. Etwas zirkuliert nur einmal, wie bei der Briefmarke, der Fahrkarte, dem Pass oder Ticket. Das Datum ist unumkehrbar eingetragen und hat damit der Ewigkeit einen Riegel vorgeschoben. Auf diese Form der Tilgung verweisen auch die lexikalischen Einträge, bei dem die Obliteration den passiven Vorgang einer Abnutzung durch den Zahn der Zeit meint. In diesem Sinne ist die Obliteration eine am Medium der Schrift orientierte ambivalente Negationsfigur, die einen Vorgang beschreibt, bei dem etwas entwertet wird, darüber aber einen ästhetischen Wert gewinnt.

Gemäß der Theoriemode der 1970er Jahre orientierte sich die Theorie der Obliteration vornehmlich an der Semiotik und Ideologiekritik der Massenmedien. Die Obliterationskunst von Sosno fungiert hier als eine Art Scharnier zwischen der semiotischen Lesart und ihrer philosophischen Neuakzentuierung durch Levinas. Mit seiner Kunst greift Sosno Repräsentationen der Kunstgeschichte und Bilder des kulturellen Gedächtnisses auf und obliertiert diese mit geometrischen Figuren, die die Imagination der Betrachter:innen herausfordern sollten.

In dem kurzen Kunstgespräch mit Françoise Armengaud verschiebt Levinas den Akzent von der Semiotik auf ein ontologisches Drama. Es geht dann nicht länger um Operationen von Entzug und Exzess, Fülle und Leere, Zeigen und Verbergen, sondern um die darin waltende existenzielle Dimension. Levinas liest die Obliteration nicht etymologisch oder semiotisch, sondern metaphorisch für einen nicht-sichtbaren Konflikt. Es ist ja gerade die Kleidung, die in der Erzählung von Gogols *Der Mantel* einen inneren Konflikt als verdeckt anzeigt.²³⁰ Der Protagonist leidet darunter, dass er seiner Existenz nicht entkommen kann. Wo Blöße verdeckt erscheint, wird die Kleidung zur Metapher für eine obliertierte Existenz.

Mit Levinas lässt sich hier aber noch über seine Lesart hinausgehen. Im Kunstgespräch erwähnt er die Möglichkeit, dass Kunstwerke ein Antlitz (vi-

229 Seán Hand, *Michel Leiris: writing the self*, Cambridge, u.a.: Cambridge Univ. Press, 2002, S. 168.

230 Nabokov, *Nikolai Gogol*, a.a.O., S. 146.

sage) haben können, auch solche, die keine Gesichter zeigen. Aus medientheoretischer Perspektive ist hier interessant, dass er damit einen Medienwechsel von der Sprache zum Bild vollzieht. Dies bleibt wiederum nicht folgenlos für die Lesart des Antlitzes selbst, das ich hier in ein ikonisches Denken überführt habe. Dieses Bilddenken im Werk von Levinas macht zwei für die Obliteration zentrale Aspekte sichtbar: eine Zeitphilosophie und eine an das Bilderverbot gekoppelte Rationalitätskritik als Kritik an der Vernunfttherrschaft.

Für die Philosophie offeriert die Obliteration damit eine Variante der Rationalitätskritik, die die Vernunft nicht diskreditiert, sondern in ihre Schranken weist und auf andere, etwa ikonische Wissensformen und Denkweisen aufmerksam macht, ohne sogleich auf Glaubenssysteme Bezug zu nehmen. Aus philosophischer Perspektive ist daher die Obliteration eine Form der Geltungskritik an der Rationalität.

Die Obliteration gewinnt nach der hier vorgeschlagenen Lesart eine existenzielle, ikonische, zeitliche und eine vernunftkritische Dimension. Erst als Metapher für eine Diachronie wird die Obliteration aber als Differenzfigur wirklich erkennbar: Damit beschreibt sie nämlich den Einbruch (Chronos) von einer Idee oder Handlung in den kontinuierlichen Verlauf der Zeit (Äon) und weist damit sedimentierte Wissensformen in ihre Schranken, macht sie ungültig oder stellt sie in Frage, als ob ein Ideal „in ein Leben ohne Ausweg eingetreten“²³¹ ist. Levinas hat sein Lebenswerk als den Versuch bezeichnet, die Zeit zu entformalisieren²³², das heißt Zeit zu denken als ungleichzeitig, vorzeitig, flüchtig, vorausweisend oder als unzeitiges Einbrechen. Dies ist für das Verhältnis von Ethik und Ästhetik insofern wichtig, als es dann bei den medialen Praktiken nicht so sehr um die Frage geht, ob sie ein Antlitz haben,²³³ sondern um die Frage: Auf welche Weise vermögen sie wie ein Antlitz zu irritieren und wie lässt sich dies beschreiben?

Damit wird die Obliteration gebunden an die Semelfaktivität, *die Einmaligkeit einer Existenz von jemandem*. Als Negationsfigur verfährt die Obliteration damit nicht beliebig, sondern löscht, substituiert, zerstört oder schiebt all das beiseite, was der Erinnerung oder Wahrnehmung einer einmaligen Existenz im Wege steht. Mit dieser folgenreichen Akzentverschiebung verlässt die Obliteration das angestammte epistemologische Register der Semio-

231 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 37.

232 Levinas, „Der Andere, die Utopie und die Gerechtigkeit“, a.a.O., S. 276.

233 Vgl. Bahlmann, *Können Kunstwerke ein Antlitz haben?*, a.a.O.

tik, Intentionalität und des Erkenntnissubjekts und betritt das Feld der Bild- und Medienphilosophie. Für die Levinasforschung besteht der Gewinn darin, sein Schreiben als obliteraten Stil in den Blick nehmen, in seinem Werk ein ikonisches Denken aufweisen und damit das Antlitz vom Medium der Sprache lösen und anschlussfähig machen zu können für andere Phänomene in Kunst und Medien.

Mit den Bildkonjunktionen ist eine ikonische Methode gefunden worden, die es erlaubt, die Obliteration als Praxis weiter zu bestimmen. Eine Obliterationsästhetik spielt sich zwischen zeigen und verbergen ab, verfährt ikonisch, diachron und testimonial. Wenn etwa James Benning in *U.S. Flag* (1853) von 2017 die amerikanische Flagge von 1853 mit Goldblatt auf Pappe aufträgt, die mit dem Schriftzug der ersten indigenen Tageszeitung Amerikas, der Navajo Times, bedruckt ist, dann geht es um eine Auseinandersetzung mit dem kulturellen Gedächtnis der USA und der Infragestellung eines selbstherrlichen Demokratieverständnisses (Abb. 44, S. 217). Obliteration meint hier nicht bloß Überschreibung und Überlagerung verschiedener Zeit- und Machtebenen, sondern sie bezeugt eine buchstäbliche Besetzung des gleichen (ikonographisch inszenierten) Territoriums und ermöglicht durch diese Sichtbarkeit eine Erinnerung an die Unterdrückung von Stimmen und an Gewaltverbrechen der Vergangenheit.

Mit einem solchen testimonialen und diachronen Verständnis der Obliteration wird auch eine Abgrenzung zu anderen Bildnegationen möglich. Es gibt nämlich Bildnegationen, die keine Obliteration sind. Obliterationen sind gerade nicht konventionelle Negationen wie etwa Piktogramme, die mit durchgestrichenen Symbolen auf bestimmte Verhaltensweisen aufmerksam machen, und auch parodistische Negationen, die etwa der Mona Lisa einen Schnurrbart verpassen (Marcel Duchamps, *L.H.O.O.Q.*, 1919), zeigen zwar die Ironie auf, gehen aber an der zeitlichen Dimension vorbei. Auch ontologische Negationen, die die Zerstörung von Bildwerken im Bild bezeugen, zeigen zwar auf, dass auch die Vernichtung von Bildträgern Spuren hinterlässt, aber das allein reicht nicht für eine Obliteration.²³⁴ Und sie geht auch über die Gegenstandslosigkeit von Kasimir Malewitsch hinaus. Denn die Auslöschung der wirklichen Objektwelt und die Autonomieerklärung des Mediums allein ge-

234 Alloa, „Ikonische Negation“, a.a.O.

nügen für eine Obliteration nicht.²³⁵ Dies bleibt abstrakt und verbindet sich nicht mit dem, was durchgestrichen, verdeckt oder zerstört wird.

Die Obliterationsästhetik bezeichnet damit künstlerische und mediale Praktiken, die sich durch den Chronoklasmus einer Ereignisästhetik auszeichnen. Hierfür bedarf es aber auch einer partikularen Sprache, die dies bezeugt. Und genau aus diesem Grunde ist der Durchgang durch die testimoniale Bildepistemologie und der Sprung in die Medienphilosophie für die Obliteration so entscheidend. Diese Verschiebung ist nicht bloß Makulatur, sondern betrifft das Verständnis der Obliteration selbst. Als medienphilosophisches Konzept wird es nämlich möglich, sie von der Semiotik und dem levinasschen Sprachduktus zu befreien und in die Diskussion mit anderen medienphilosophischen Kategorien zu bringen.

Mit der Obliteration als medienphilosophische Kategorie geht es dann gerade nicht um Massenmedien wie Fernsehen, Film, Internet, Buch oder Radio, und auch nicht um Basismedien wie etwa Wort, Bild, Ton, und Zahl. Vielmehr stellt die Obliteration das Apriori von medientheoretischen Kategorien in Frage. Damit steht etwa das historische und technische a priori Friedrich Kittlers zur Disposition.²³⁶ Die Obliteration weist darauf hin, dass mediale Vorgänge anders beschrieben werden können. Bis heute wird die von Kittler etablierte epistemische Triade von ›Übertragen, Prozessieren, Speichern‹ als ein zentrales Register für ein Mediendenken herangezogen. Problematisch ist hierbei, dass zumeist von einer bestimmten Vorstellung von einem Medium ausgegangen wird, damit auch von einem bestimmten (medienarchäologischen) Ursprung, sowie von Bedeutung im Allgemeinen und der Verarbeitung von Information im Besonderen.

Während die Obliteration als mediale Praxis in bestehende Bildwelten und Diskurse interveniert, markiert sie als medienphilosophische Kategorie die Grenze zwischen Medientheorie und Medienphilosophie. Während die Medientheorie mit der Bestimmung von Massenmedien, Basismedien, ihren Gebrauchsweisen und ihrer Genese beschäftigt ist, und dabei zumeist an Sinnproduktion orientiert bleibt, beginnt die Medienphilosophie dort, wo der Diskurs über ihre Begriffs- und Theoriebildungen einsetzt. Wenn die Medienphilosophie also Arbeit an den Kategorien und Methoden leistet, be-

235 Vgl. Mersmann, *Bilderstreit und Büchersturm*, a.a.O., S. 44-45.

236 „Es geht mithin um Medientechnologien, um Übertragung, Speicherung, Verarbeitung von Information“, in: ders., „Vorwort“, in: Friedrich Kittler, *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Stuttgart: Reclam 1993, S. 8.

treibt sie das Geschäft der abendländischen Philosophie und schließt damit auch Kategorien ein wie das *Medium*, die *Medialität*, *Materialität*, *Performativität* und *Reflexivität*.

Auch wenn die Medienwissenschaft angetreten ist, der Medienvergessenheit im abendländischen Denken entgegenzuwirken, erinnert die Obliteration aber an die dabei entstehenden blinden Flecken. Die Obliteration zeigt diesen Kategorien nämlich ihre begrenzte Geltung auf. Der Gewinn für die Medienwissenschaft besteht dabei darin, dass bestehende Kategorien auf eine Weise in Frage gestellt werden, dass deren Rückseite in den Blick kommen. Gemeint ist eine am Vergessen orientierte Episteme, die erlaubt zu formulieren, wie man in der Regel nicht formuliert. Dies führt zu neuen Methoden wie den Bildkonjunktionen, neuer Aspektierung von Konzepten wie dem Zeigen als unreines Zeigen in der Bildwissenschaft, der Medialität als Diachronie in den Medienwissenschaften und einer Erweiterung des Gegenstandsbereichs der Medienphilosophie, etwa auf Satzpartikel wie ›und‹, ›durch‹ oder ›mit‹.

Das Partikulare trägt aber nicht nur den in der Regel vernachlässigten Satzpartikeln Rechnung, sondern auch der medialen Stellung der Medienphilosophie zwischen universeller und singulärer Geltung. Eine partikulare Medienphilosophie nimmt daher als Diskursform eine prekäre und unreine Stellung ein. Sie wirkt einer Medienvergessenheit entgegen, indem sie ihren Gegenstandsbereich erweitert auf Satzpartikel, auf medienwissenschaftliche Kategorien, in Konjunktionen und Konstellationen denkt und statt einem Zwang zur Systematik zu folgen einem Alogismus verpflichtet ist. Als Differenzfigur hat die Obliteration ohne Zweifel Charakteristiken der Negation, ist aber mit dem Affirmativen und Positiven verstrickt. Dies führt allerdings häufig dazu, dass ihrem Alogismus, der sich vor allem im Ikonischen zeigt, nicht Rechnung getragen wird. Wo ein systematischer Zugang versucht wurde, etwa bei Armengaud mit der geometrischen Methode, zeigt sich, dass Wissenschaft ihrerseits obliterierend verfährt, ohne es explizit zu machen. Wenn die Obliteration eine Differenzfigur mit eigenständiger Kraft ist, die als „philosophische Apparatur“²³⁷ von den Werkzeugen des Denkens handelt, dann kommt ihr differenzsetzender Charakter vor allem dort zum Tragen, wo sie einen Unterschied macht. Es reicht daher nicht, wenn Lacoue-Labarthe die Obliteration dort ansiedelt, wo ein Denken zum Buchstaben und schließlich zum Wort wird. Dies markiert lediglich einen Umschlagpunkt zum Zei-

237 Vgl. S. 19, FN 14.

chen, das seinen Stempel dem Denken wie eine Spur einprägt. Anstelle also den Kippunkt ins Zeichen in den Blick zu nehmen, gilt es vielmehr danach zu fragen, um was für eine Ausdrucksform es sich handelt für *jemanden*, welchem Zweck sie dient und welche Wirkung sie entfaltet.

Es geht also um einen Ausdruck, der zu unterscheiden erlaubt zwischen einem Vergessen, das dem bestehenden Wissen, den Repräsentationen und Modellen dient, und einem Vergessen, das eben dieses Wissen, diese Repräsentationen und Modelle in Frage stellt und Vergessen macht. Praktiken, die eine solche Unterscheidung machen, möchte ich hier in Anlehnung an Umberto Eco vorschlagen als *media oblivionalis* zu benennen.²³⁸ Die Obliteration steht dann als medienphilosophische Denkfigur im *battle ground* der umkämpften Gegenwart in den Diensten einer offenen Zukunft und nicht der Vergangenheit. Als Differenzfigur sind in ihr destruierende und generative Kräfte verwickelt, die eine auf die Zukunft gerichtete Idee hervorbringt. Dies erlaubt es auch zwischen Ästhetizismus und Ästhetik zu unterscheiden. Ähnlich wie das Pharmakon bei Platon ist die Obliteration Heilmittel und Gift zugleich, stiftet Archive und Gedächtnis sowie Vergessen.²³⁹

Die Obliteration ist eine Sysiphosarbeit, denn gerade wegen der begrenzten Geltung bedarf es der Wiederaneignung und kontinuierlichen Aktualisierung. Diese Unabgeschlossenheit, das Inoperative und mit sich Nichtidentische im wiederholten Scheitern macht sie für die zeitgenössische Kunstpraxis und als Gegenstand der philosophischen Kunstkritik interessant. Obgleich sie Charakteristiken der Wiederholung und Neukontextualisierung trägt und sich damit Elementen des dekonstruktiven Konzepts der Performativität bedient, entfaltet die Obliteration aber ihre ganze Kraft im Ereignis ihrer Setzung mit irritierender Wirkung. Gerade wegen ihres ikonischen und diachronen Grundzugs steht die Obliteration der Ereignisphilosophie Jean-François Lyotards näher als den subversiven Manövern der Schrift in der Dekonstruktion. Gerade in der auch generationenübergreifenden Verkettung von Bildern kommt die ganze Kraft der Obliteration zur Geltung, denn im Zwischenraum der Bilder steht ein Vergessen sowie die Fortsetzung von Erinnerung und ihrer Erneuerung auf dem Spiel.

238 Vgl. Eco, „Ars oblivionalis“, a.a.O.

239 Platon, *Phaidros*, in: ders., *Sämtliche Werke 4*, Hamburg: rowohlt 1991, S. 55-59, 274b-278d. Jacques Derrida, *Dissemination*, Wien: turia+kant 1995, S. 73ff, 84 ff.

Buchstabiert man die Obliteration auf diese Weise aus, führt dieser Zwischenraum zum Gravitationszentrum einer *Epistemologie des Vergessens*. Damit wird die Obliteration über den hier offerierten medienphilosophischen Zuschnitt anschlussfähig für andere Geistes- und Sozialwissenschaften, insbesondere die Gedächtnisforschung, politische Theorie, Philosophie und Ästhetik.

Ähnlich wie auch andere Systematisierungsangebote für das Vergessen hat Aleida Assmann sieben Operationen in den Blick genommen, die Vergessen initiieren.²⁴⁰ Mit der Obliteration wird es nun aber möglich, diese Varianten der gleichen Operation genauer in ihren negativen und generativen Formen des Vergessens zu bestimmen und die darin enthaltenen Unbestimmtheit und Nicht-Intentionalitäten herauszuarbeiten. Die Medienphilosophie ist damit nicht mehr an der epistemischen Trias von Übertragen, Prozessieren und Speichern orientiert, sondern an einer Epistemologie des Vergessens, die Destruktionsformen in den Blick zu nehmen erlaubt, die das Andere ignorieren. Damit ist ein ethisches Unterscheidungskriterium gegeben, sowohl für das funktionale Gedächtnis wie es Elena Esposito beschrieben hat, als auch für einen Oblivionismus in den Wissenschaften, für den Harald Weinrich plädiert hat.²⁴¹

All dies ermöglicht auch eine neue Perspektive auf die Medienphilosophie selbst. Wie sähe etwa eine Medienphilosophie aus Perspektive einer Tradition des jüdischen Denkens aus? Welche Rolle spielen beispielsweise Überlieferungen aus den heiligen Texten? Als Moses die Worte Gottes an das Volk Israel weitergeben soll, sagt Moses von sich, er habe eine schwerfällige Zunge („Mein Mund und meine Zunge sind nämlich schwerfällig.“ Ex 4,10.) Warum wird Moses als Stotterer dargestellt? Einer Legende zufolge wurde Moses als Kind einer Prüfung unterzogen, bei der ihm eine heiße Kohle auf die Lippen gelegt wurde, was zu seinem Sprechfehler geführt habe.²⁴² In einer Lesart dieses Stotterns gibt Levinas an, dass die Sprache des Alten Testaments einer Rhetorik misstraut habe, die *nicht* stotterte.²⁴³ Es geht im Stottern also gerade nicht um die Limitierung eines von Gott gesegneten Redeflusses, son-

240 Vgl. Assmann, *Formen des Vergessens*, a.a.O., S. 21-26. Vgl. Connerton, „Seven Types of Forgetting“, a.a.O., S. 59-71.

241 Weinrich, *Lethe*, a.a.O., S. 232. Esposito, *Soziales Vergessen*, a.a.O., S. 317.

242 Vgl. den Midrasch Schemot Rabba 1,26, online unter: <https://www.talmud.de/tlmd/mosche-moses-im-midrasch/> [zuletzt aufgerufen am 18.07.2023].

243 Vgl. Emmanuel Levinas, „Die Offenbarung in der jüdischen Tradition“, in: ders., *Anspruchsvolles Judentum. Talmudische Diskurse*, Frankfurt a.M.: Neue Kritik 2005, S. 77.

dern gerade um die Erinnerung an die Materialität der Sprache, ihren Rhythmus, die Trägheit des Menschen, das Gewicht der Welt und das Ungenügen im Verstehen. Paradoxerweise ist es also gerade das Stammeln und stockende Sprechen, das eine Nähe zur Offenbarung herstellt und nicht die rhetorisch gekonnte Rede. Ähnlich hatte auch Gilles Deleuze das Stottern als eine „Fremdsprache in der Sprache“ bezeichnet, da darin „*das Sprachliche insgesamt an eine Grenze* [rührt], die dessen Außen hervortreten lässt [...]“.²⁴⁴

Von Gerschom Scholem ist eine chassidische Erzählung überliefert, die vielfach aufgegriffen wurde und vom Erinnern und Vergessen von Tradition handelt. Jean-Luc Godard hat in der Eröffnungsszene seines Films *Hélas pour moi* diese jüdische Erzählung aufgegriffen und verdichtet:

Wenn der Vater meines Vaters meines Vaters etwas Schwieriges zu erleidigen hatte, ging er an eine bestimmte Stelle im Wald, zündete ein Feuer an, sprach seine Gebete – und alles geschah, wie er es sich vorgenommen hatte. Wenn der Vater meines Vaters dasselbe zu tun hatte, ging er an die Stelle im Wald und sagte: ‚Wir können kein Feuer mehr machen, aber wir kennen die Gebete‘ – und alles ging nach seinem Willen. Später sollte mein Vater jene Tat vollbringen. Auch er ging in den Wald und sagte: ‚Wir können kein Feuer mehr anzünden, und wir kennen auch die Gebete nicht mehr; aber wir kennen den Ort im Wald, und das muss genügen‘ – und es genügte. Als aber ich vor der Aufgabe stand, blieb ich zu Hause und sagte: ‚Wir wissen nicht, wie man Feuer macht, wir können keine Gebete sprechen, wir kennen auch den Ort im Wald nicht mehr. Aber wir können die Geschichte erzählen.“²⁴⁵

Die Erzählung beschreibt nicht etwa den fortlaufenden Verfall einer großen Tradition, bei der „vom Mysterium schließlich nur noch die Geschichte übrig bleibt.“²⁴⁶ Die Pointe dieser Geschichte besteht vielmehr darin, dass trotz des Verlustes der magisch-mythischen Praktiken immer noch von eben die-

244 Deleuze: „Stotterte er...“, a.a.O., S. 152, 153.

245 Jean-Luc Godard, *Hélas pour moi*, FR, 1993. Der Anfang des Films ist zu sehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=fAZrJFmpRr8> [zuletzt aufgerufen am 04.07.2023].

246 Gerschom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967, S. 384. Vgl. auch die verschiedenen Variationen des gleichen Motivs bei Elie Wiesel, *Célébrations hassidiques*, Paris: Seuil 1976, S. 173, Chantal Akerman, *Histoires d'Amérique*, USA, 1989, Exzerpt online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=BYH-pM-o-iU4> [zuletzt aufgerufen am 04.07.2023]. Christoph Münz kontextualisiert diese Geschichte für die jüdische Tradition, ders., „Wo war Gott in Auschwitz?“, online unter: https://www.dig-bremen.de/fileadmin/user_upload/Vortrag_Muenz_Bremen_2018.pdf [zuletzt aufgerufen am 04.07.2023], S. 10.

sen Verlusten und Transitionen von Generation zu Generation erzählt werden kann, wodurch diese selbst zum Teil der Erinnerung werden. Die ursprünglichen Praktiken und Erzählungen „werden zwar sukzessive durch andere ersetzt, ihre Wirkung aber bleibt die gleiche.“²⁴⁷ Erinnern und Vergessen werden in dieser mündlichen Überlieferung als eine Art wiederholende Differenz verstanden, die Identität und Gemeinschaft stiftet.

Und welche Rolle spielt jenseits der jüdischen Erzählungen das Medium der Schrift? Die Halacha, in der die jüdischen Gesetze zur Religionsausübung und die rechtliche Auslegung der Tora festgehalten sind, schreibt vor, dass der Name Gottes in geschriebenen Texten nicht gelöscht, zerstört oder überschrieben werden darf. Stattdessen werden diese Textfragmente an einem bestimmten Ort aufbewahrt, der Genizah. Eine halachische Medientheorie beschreibt die Bewahrung und die Spur des Heiligen im materiell Geschriebenen. Es präferiert die Schrift als Ausdruck des Heiligen vor allen anderen Medien. Während in Palimpsesten das Löschen durch das Abschaben von Textpassagen in Opposition gestellt wird zum Schreiben, eröffnet die Genizah eine Art Zwischenraum. Ein Zwischenraum zwischen Schreiben und Löschen, zwischen dem Heiligen und dem Profanen. „Genizah is the limbo of the Jewish religion’s media.“²⁴⁸ Die Genizah enthält Texte, die außer Gebrauch sind, nicht weiter zirkulieren und damit obliertiert sind.

Eine Medienphilosophie aus jüdischer Tradition müsste nach dieser ersten Skizze also den Rhythmus und die Materialität des Mediums – vor allem der Sprache – in den Blick nehmen, würde das Verhältnis zum Heiligen befragen und die gemeinschaftsstiftende Funktion der Medienpraktiken betonen.²⁴⁹ Im Anschluss daran kann mit der Obliteration aber auch die Sprache als das primäre Medium befragt werden.

Die Obliterationskunst verweist im levinasschen Sinne nicht nur auf eine menschliche Existenz und ihrer Affirmation, sondern bezieht sich im geschichtsphilosophischen Sinne auf das, was Walter Benjamin als „schwache

247 Ingolf U. Dalferth, „Glaube als Gedächtnisstiftung“, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 104, Nr. 1 (2007), S. 59.

248 Noam Altman, Amit Pinchevski, „Archiving the Name of God“, in: Markus Höfner, Benedikt Friedrich (Hg.), *Gottes Gegenwart – God’s Presences. Festschrift für Günter Thomas zum 60. Geburtstag*, Leipzig: Ev. Verlagsanstalt 2020, S. 431.

249 Um eine halachische Medientheorie zu präzisieren, könnten auch liturgische Praktiken einbezogen werden.

messianische Kraft²⁵⁰ bezeichnet hat. Es ginge dann nicht nur um Operationen wie Überlagern, Überdecken oder Überstreichen²⁵¹ und andere Appropriationen wie bei Sosno, und auch nicht nur um das ontologische Drama wie bei Levinas, und auch nicht um die Unterscheidung von Negativität und Affirmativität, sondern um deren Einbindung in ein Geschichts- und Zeitverständnis im Hier und Jetzt, in der die Zukunft eine nicht prognostische aber gemeinschaftsstiftende Funktion hat. Georges Didi-Huberman hat diese schwache Hoffnung als die „leuchtende Geste der Glühwürmchen“ beschrieben. Diese *luciole* sind der phänomenologische Anteil einer Theorie des Nachlebens, die „weder radikale Vernichtung noch finale Erlösung“²⁵² kennt. Wenn also Levinas davon spricht, dass die Obliteration singen muss und damit einen eigenen Rhythmus hat, dann liegt darin ein Unzerstörbares, woran Didi-Huberman mit diesem fragilen, pulsierenden Licht als Figur eines Widerstands gegen einen apokalyptischen Pessimismus erinnert.

Eine solche *Medieneschatologie*, wie ich sie hier am Ende ins Spiel bringen möchte, hätte Konsequenzen für ein Denken von Medienprozessen. Sie bleibt hier zwar noch spekulativ und müsste vom Messianismus und von der Prophezeiung weiter abgegrenzt werden,²⁵³ aber es ginge nicht um Repräsentationen des Heiligen in Medien und auch nicht um Medientechniken des Heiligen, sondern um das Einbrechen von Transzendentalität ins Wahrnehmen, Denken und Handeln. Ihr Wirkungsbereich geht damit über das Hier und Jetzt hinaus. Welche Konsequenzen hat eine solche Medieneschatologie für die Beschreibung von Medienprozessen, die sich gerade nicht an der Trias aus Übertragen, Prozessieren und Speichern orientiert?

Die erwähnte chassidische Geschichte einer transgenerationalen Erzählung von Erinnern und Vergessen erscheint nun noch einmal in einem anderen Licht. Die Pointe der Geschichte ist nicht allein, dass über Generationen hinweg von Verlusten erzählt werden kann, die gleichwohl ihre Wirkung behalten. Vielmehr bildet hier das Vergessen die Grundbedingung für eine Gemeinschaftsbildung und Kultur. Liest man die Geschichte als partikuläre Einheit mit universalistischem Anspruch, dann geht es nicht um die magisch-religiö-

250 Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, a.a.O., S. 694.

251 Vgl. Mersmann, *Bilderstreit und Büchersturm*, a.a.O., S. 44-45.

252 Georges Didi-Huberman, *Überleben der Glühwürmchen*, München: Fink 2012, S. 6.

253 Silvia Richter, „Zur Verbindung von Messianismus und Eschatologie im Denken Emmanuel Levinas“, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 68, Nr. 1 (2016), S. 57-69.

sen Praktiken einer Glaubensgemeinschaft, sondern um eine *creatio ex oblivionalis*. Vergessen ist dann eine Grundfigur und Bedingung von Kreativität. In diesem Sinne ist Kultur auf einem Vergessen aufgebaut und es sind mediale Praktiken des Vergessens, die den Staffelstab der Geschichte von Generation zu Generation weiterreichen. In der chassidischen Erzählung wird also nicht nur die Aktualisierung einer Tradition verhandelt sondern auch die Bildung einer Schicksalsgemeinschaft. Ein Effekt der Medieneschatologie ist also politischer Natur und betrifft die Frage nach Gemeinschaftsbildung.

Führt man sich weiterhin vor Augen, dass es sich dabei um Formen des Vergessens handelt, so bildet die *media oblivionalis* Epistemologien von Partikularästhetiken aus. Ähnlich den Autonomieästhetiken zeichnen sie sich durch eine Eigengesetzlichkeit aus und sind damit nicht an bestehende Moralvorstellungen gebunden. Im Gegensatz zur Autonomieästhetik liegt das Freiheitsideal der Obliteration aber gerade nicht in der Unabhängigkeit und Abstraktion eines ‚rein Ästhetischen‘,²⁵⁴ sondern in der Verstrickung mit dem zwischenmenschlichen Erfahrungsraum, wo verschiedene Zukunftsentwürfe miteinander konfligieren. Sich also weder von der Abstraktion, noch von einem Moralismus oder von Destruktionskräften verführen zu lassen, bedeutet, wiederholte Aktualisierungen und Aushandlungsprozesse. Damit führen Obliterationspraktiken gerade aufgrund ihrer partikularen Geltung zu einer Politik von Entscheidungen und Unterscheidungen.

Genau hier im Verhältnis zur Wahrheit übernimmt die Obliteration als medienphilosophisches Konzept die Funktion einer regulativen Idee. Sie erlaubt die Differenzierung verschiedener Destruktionstendenzen wie ich sie im Laufe der Arbeit aufgezeigt habe, etwa die Obliteration *durch* Totalität (gewalttätige Aneignung), Obliteration *von* Totalität (Widerständigkeit gegen diese gewalttätige Aneignung), Obliteration *als* Totalität (Idolatrie), Obliteration *durch* Unendliches (Selbstobliteration), Obliteration *vom* Unendlichen (Tilgung des Heiligen) und Obliteration *als* Unendliches (Eschatologie). Diese Reihung zeigt nicht nur die Relevanz von Präpositionen und Konjunktionen für die Beziehung der Konjunktionspartner, sondern auch dass die Obliteration als analytische Kategorie verschiedene Wahrheiten in den Phänomenen differenzieren kann. So geht es etwa bei einer durch die Obliteration informierten Medienethik gerade nicht um Gewaltdarstellungen und Moralvorstel-

254 Stefan Matuschek, „Ethik und Autonomieästhetik“, in: Andrea Allerkamp, Sarah Schmidt (Hg.), *Handbuch Literatur & Philosophie*, De Gruyter 2021, S. 236.

lungen oder um journalistische Handlungsanweisungen beim ›fact checking‹ oder um ›ethical codes of conduct‹²⁵⁵, sondern um die *Obliteration als Unendliches*, das sich durch Interventionen, Überlagerungen und Unterscheidungen in immanenten Zusammenhängen zeigt und in diese hineinwirkt.

Gerade solche Destruktionen identifizieren zu können, die auf die Zukunft ausgerichtet sind und eine gemeinschaftsstiftende Funktion haben, ist gerade in Krisenzeiten von entscheidender Relevanz. Jean-Luc Nancy hatte die zentrale Krise unserer Zeit in der Auflösung, dem Zerfall und der Erschütterung der Gemeinschaft identifiziert.²⁵⁶ Und wenn Yosef Yerushalmi über das Vergessen anmerkt, dass das wahre Problem darin bestehe, das wir „ohne *halacha* leben“, dann geht es darin nicht um die Forderung nach einer allgemein gültigen jüdischen Lebensweise, sondern um eine Sehnsucht nach einem verbindlichen Gesetz und gemeinsame Werte, die nicht mehr zugänglich sind, die aber zwischen dem vermitteln würden, „was wir uns aneignen und was wir vergessen sollen“.²⁵⁷ Als ästhetische Differenzfigur mit historiographischer Qualität knüpft die Obliteration an alternative Traditionen und ein kollektives Gedächtnis an, wobei sie gerade wegen ihrer partikularen Geltung punktuell so etwas wie Gemeinschaft herstellt. Ganz entschieden aber bildet sie einen Widerstand gegen aggressiven Geschichtsrevisionismus, gegen vorsätzliche Geschichtsklitterung, gegen irrlichternde Verschwörungsnarrative und gegen Lügen als politisches Kalkül. Sie schiebt jener Mythologisierung des Vergangenen einen Riegel vor und streicht jene Formen durch, die versuchen, das Semelfaktive, das Antlitz und ikonische Denken auszulöschen. Die Obliteration bildet einen Widerstand gegen jene Kräfte, die darauf zielen, die Stimmen der Anderen nicht nur symbolisch zum Ersticken zu bringen.

Die globalen ökologischen, ökonomischen, gesundheitlichen und sozialen Krisen sind Teil einer medialen Öffentlichkeit, in der es um die Deutungshoheit über jene Krisen geht, die oft auf zynische Weise ignoriert, geleugnet, vergessen oder gar entfesselt werden. Eine Sensibilität aber, die sich nicht von

255 Vgl. Rainer Leschke, *Einführung in die Medienethik*, München: Wilhelm Fink 2001. Vgl. Rath, *Ethik der mediatisierten Welt*, a.a.O. Beide Ansätze für eine Medienethik reflektieren zwar die Theoriebildung, gehen aber von einer mediatisierten Welt und damit von einem Medienapriori aus, das der hier entfalteten medienphilosophisch konturierten Medienethik entgegenläuft.

256 Nancy, *Die undarstellbare Gemeinschaft*, a.a.O., S. 11.

257 Yosef Hayim Yerushalmi, „Réflexions sur l'oubli“, in: ders., et al (Hg.), *Usages de l'oubli*, Paris Éditions du Seuil 1988, S. 18.

jenen Kräften in die Irre führen und sich zugleich aber auch nicht von einem Moralismus leiten lässt, findet sich in einer unübersichtlichen Lage wieder. Sie ist in ihr verstrickt.

Als medienphilosophisches Konzept basiert die Obliteration auf einem ikonischen Denken und hat einen starken ethischen Impuls. Die Obliteration verschiebt die Perspektive auf Sprachpartikel und die partikulare Geltung von Medienkategorien, wodurch dasjenige, was analysiert werden soll, anders beschreibbar wird und so etwa auch ermöglicht, den Umgang mit einem Erbe als Re-entry ins kulturelle Gedächtnis zu beschreiben. In Zeiten der Desavouierung von Wahrheiten und Fakten führt die Obliteration als ethisch-epistemische Artikulation eine Widerständigkeit des Wirklichen gegenüber ihrer ideologischen Vereinnahmung und interpretatorischen Verwässerung ein. Durch diese Neuperspektivierung alltäglicher, künstlerischer und medialer Praktiken wird die Unterscheidung zwischen negativen und generativen Formen des Vergessens möglich. Die Obliteration verweist damit auf eine Medieneschatologie, die es ermöglicht, Destruktionen zu identifizieren, die Zukünfte generieren und eine gemeinschaftsstiftende Funktion haben und auf das Zusammenleben mit anderen abzielen. Die Obliteration formuliert daher ein Konzept, das einen ganzheitlichen Blick auf Medienphänomene mit ihren sozialen Auswirkungen ermöglicht, in der Erbe und Gedächtnis nicht einfach durchgestrichen, sondern aktualisiert werden.

So wie die Obliteration von einem wiederholten Aushandlungsprozess eines Wissens mit begrenzter Geltung handelt, so gilt dies auch hier für dieses vorliegende Buch, das der Obliteration ihr Siegel eingeprägt hat. Es wäre daher ganz im Sinne der Obliteration auch das auf diesen Seiten Gesagte in Frage zu stellen und damit die Genese der Obliteration auf eine Weise zu obliterieren, dass dadurch ein Leben mit Anderen möglich wird.

Obliterate it!

Quellenverzeichnis

372

1) Literaturnachweise

- Abbt, Christine, *„Ich vergesse“. Über Möglichkeiten und Grenzen des Denkens aus philosophischer Perspektive*, Frankfurt a.M., New York 2016.
- Adorno, Theodor W., „Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins“, in: ders., *Noten zur Literatur III, Gesammelte Schriften Band 11*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 447-491.
- Adorno, Theodor W., *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
- Adorno, Theodor W., „Meditationen zur Metaphysik“, in: ders., *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 354-400.
- Agamben, Giorgio, *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Agamben, Giorgio, *Die kommende Gemeinschaft*, Berlin: merve 2003.
- Agamben, Giorgio, *Nymphae*, Berlin: merve 2005.
- Agamben, Giorgio, *Profanierungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- Aischylos, *Die Orestie*, Stuttgart: Reclam 2016.
- Alloa, Emmanuel, Alice Lagaay (Hg.), *Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2008.
- Alloa, Emmanuel (Hg.), *Bildtheorien aus Frankreich*, München: Fink 2011.
- Alloa, Emmanuel, „Iconic Turn: A Plea for Three Turns of the Screw“, in: *Culture, Theory and Critique* LVI, Nr. 3, (Sept. 2015), S. 1-24.
- Alloa, Emmanuel, „Ikonische Negation. Unter welchen Umständen können Bilder verneinen?“, in: Lars Nowak (Hg.), *Bild und Negativität*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, S. 51-82.
- Alloa, Emmanuel, Dieter Thomä, „Transparency: Thinking Through an Opaque Concept“, in: dies. (Hg.), *Transparency, Society and Subjectivity. Critical Perspectives*, Cham: Springer International Publishing 2018, S. 1-14.
- Alloa, Emmanuel, „Transparency: A Magic Concept of Modernity“, in: ders., Dieter Thomä (Hg.), *Transparency, Society and Subjectivity. Critical Perspectives*, Cham: Springer International Publishing 2018, S. 21-56.
- Altman, Noam, Amit Pinchevski, „Archiving the Name of God“, in: Markus Höfner, Benedikt Friedrich (Hg.), *Gottes Gegenwart – God's Presences. Festschrift für Günter Thomas zum 60. Geburtstag*, Leipzig: Ev. Verlagsanstalt 2020, S. 421-431.
- Amoyel, Patrick, „L'Infini du fragment Visage-corps et entame de la représentation, dans la sculpture de Sacha Sosno“, in: *Topique* 104, Nr. 3 (2008), S. 153-156.

- Angehrn, Emil, „Dispositive des Negativen. Grundzüge negativistischen Denkens“, in: ders., Joachim Küchenhoff (Hg.), *Die Arbeit des Negativen: Negativität als philosophisch-psychoanalytisches Problem*, Weilerswist: Velbrück 2014, S. 13-36.
- Apostolidou, C., u.a., „Application of the Maxillary Suture Obliteration Method For Estimating Age at Death in Greek Population“, in: *The Open Forensic Science Journal*, 4 (2011), S. 15-19.
- Arendt, Hannah, „Die verborgene Tradition (1944/48)“, in: dies., *Wir Juden. Schriften von 1932 bis 1966*, hrsg. v. Marie Luise Knott, Ursula Ludz, München: Piper 2020, S. 126-155.
- Aristoteles, *Über die Seele*, Stuttgart: Reclam 2011.
- Aristoteles, *Philosophische Schriften. Band 1*, Hamburg: Meiner 2019.
- Armengaud, Françoise, *Titres*, Paris: Meridians Klincksieck 1988.
- Armengaud, Françoise, *L'art de l'oblitération. Essais et entretiens sur l'œuvre des Sacha Sosno*, Paris: Éditions Kimé 2000.
- Armengaud, Françoise, „Comment écrire une biographie d'artiste: Sacha Sosno et l'art d'oblitération“, *Marges. Revue d'art contemporain*, Nr. 7 (15. Juni 2008), S. 90-101.
- Armengaud, Françoise, „De l'oblitération“, in: Danielle Cohen-Levinas (Hg.), *Le souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, Houilles: Manutius 2010, S. 247-264.
- Armengaud, Françoise, „Introduction. L'autre côté du ciel“, in: Ralph Hutchings (Hg.), *L'École de Nice. Paroles d'artistes*, Paris: Verlhac Editions 2010, S. 11-23.
- Armengaud, Françoise, „Sacha Sosno et l'oblitération: un art du refus?“, in: *Cygnos* 28, Nr. 1 (2012), S. 17-25.
- Arrigo-Schwartz, Martine, *Sosno. Le Secret*, Baie des anges 2017.
- Assmann, Aleida, *Formen des Vergessens*, Göttingen: Wallstein 2016.
- Assmann, Jan, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: ders., Toni Hölzchen (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 9-19.
- Assmann, Jan, „Die Katastrophe des Vergessens. Das Deuteronomium als Paradigma kultureller Mnemotechnik“, in: Aleida Assmann, Dietrich Harte (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktion der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a.M.: Fischer 1991, S. 337-355.
- Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C.H. Beck 1992.
- Assmann, Jan, „Mose und der Monotheismus der Treue. Eine Neufassung der ‚Mosaischen Unterscheidung‘“, in: Jan-Heiner Tück (Hg.), *Monotheismus unter Gewaltverdacht. Zum Gespräch mit Jan Assmann*, Freiburg, Basel, Wien 2015, S. 16-33.
- Atterton, Peter, Matthew Calarco, „Editors Introduction. The Third Wave of Levinas Scholarship“, in: dies. (Hg.), *Radicalizing Levinas*, Albany: State University of New York Press 2010, S. ix-xvii.
- Austin, John L., *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*, Stuttgart: Reclam 1972.
- Der Babylonische Talmud in 12 Bänden*, übers. v. Lazarus Goldschmidt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.

Bade, Sabine, Wolfram Mikuteit, „Sacha Sosno und das Liberator's Monument“, online unter: https://westalpen.wordpress.com/2013/12/12/sacha_sosno_liberators_monument/ [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

Bahlmann, Katharina, *Können Kunstwerke ein Antlitz haben?*, Wien: Passagen 2008.

Barck, Karlheinz, „Materialität, Materialismus, *performance*“, in: Michael Pfeiffer, Hans-Ulrich Gumbrecht (Hg.), Michael Pfeiffer, Hans-Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 121-139.

Barthes, Roland, *Im Reich der Zeichen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.

Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.

Barthes, Roland, „Die Rauheit der Stimme“, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 269-278.

Bauks, Michaela, „Bilderverbot (AT)“, online unter <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/15357/> [zuletzt aufgerufen am 27.08.2023].

Bauman, Zygmunt, *Modernity and the Holocaust*, Ithaca: Cornell University Press 2000.

Baumgarten, Alexander G., *Ästhetik*, hrsg. v. Dagmar Mirbach, Hamburg: Meiner 2007.

Bayard, Yves, „Concept des sculptures monumentales habitées“, in: Musée d'Art moderne et d'Art contemporain (Hg.), *Sosno. Obliteration: peinture, sculpture*, Nizza: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice 2001, S. 158.

Bedorf, Thomas, „Emmanuel Levinas – Der Leib des Anderen“, in: Emmanuel Alloa, Thomas Bedorf, Christian Grüny, Nikolaus Klass (Hg.), *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen: Mohr Siebeck 2012, S. 68-80.

Bell, Nathan, *Refugees. Towards a Politics of Responsibility*, New York et. al.: Roman & Littlefield 2021.

Bellour, Raymond, „Der unauffindbare Text“, in: Antje Ehmman, Harun Farocki (Hg.), *Kino wie noch nie*, Köln: Walther König 2006, S. 23-31.

Belting, Hans, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001.

Belting, Hans (Hg.), *Bilderfolgen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München: Wilhelm Fink 2007.

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften, Band I*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

Benjamin, Walter, „Erkenntniskritische Vorrede“, in: ders., *Gesammelte Schriften. Band 1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 207-237.

Benjamin, Walter, „Über den Begriff der Geschichte“, in: ders., *Gesammelte Schriften. Band 1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 691-704.

Benjamin, Walter, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: ders., *Gesammelte Schriften, Band 1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 203-430.

- Benjamin, Walter, „Theorie der Kunstkritik“, in: ders., *Gesammelte Schriften, Band 1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 833-834.
- Benjamin, Walter, „Brief an Scholem, 20.05.1935“, in: ders., *Gesammelte Briefe, Band 5*, 1935-1937, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 83.
- Benjamin, Walter, „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, in: *Gesammelte Schriften, Band II.1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 140-157.
- Benjamin, Walter, „Metaphysisch-geschichtsphilosophischen Studien“, in: ders., *Gesammelte Werke, Band II, Aufsätze, Essays, Vorträge*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 89-234.
- Benjamin, Walter, „Karl Kraus“, in: ders., *Gesammelte Werke, Band II, Aufsätze, Essays, Vorträge*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 354-367.
- Benjamin, Walter, „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: *Gesammelte Schriften, Band IV.1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 9-21.
- Benjamin, Walter, „Das Passagen-Werk“, in: ders., *Gesammelte Schriften, Band V*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 45-1063.
- Benjamin, Walter, „Lehre vom Ähnlichen“, in: ders., *Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 124-129.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.
- Bennke, Johannes, „Zur Ethik des Bildes bei Emmanuel Lévinas“, in: *figurationen. gender literatur kunst: Visuelles Denken/Visual Thinking*, hrsg. von Dieter Mersch, Nr. 1 (2016), Zürich: Böhlau 2016, S. 93-114.
- Bennke, Johannes, „Von der Affirmation bildlogischer Negationen“, online unter: <https://www.zfmedienwissenschaft.de/online/tagungsbericht/von-der-affirmation-bildlogischer-negationen> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].
- Bennke, Johannes, „Testimonial Image Practices as a Politics of Aesthetics after Levinas“, in: *Religions* 10 (2019), Nr. 3, online unter: <https://www.mdpi.com/2077-1444/10/3/216> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].
- Bennke, Johannes, „Genesis and Medium of Media Philosophy“, in: *Açao Midiática* 18 (jul./dez 2019) S. 32-49.
- Bennke, Johannes, Dieter Mersch (Hg.), *Levinas und die Künste*, Bielefeld: transcript 2024 [im Erscheinen].
- Berger, John, *Ways of Seeing*, London: Penguin 1972.
- Bergson, Henri, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Frankfurt a.M.: Luchterhand 1988.
- Bergson, Henri, „Das Mögliche und das Wirkliche“, in: ders., *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1993, S. 110-125.
- Bergson, Henri, *Schöpferische Evolution*, Hamburg: Meiner 2013.

Bernhard, Thomas, *Die Auslöschung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.

Bernhardt, Uwe, „Die Jugendlichkeit des Werkes. Zum Status der Kunst bei Levinas“, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 26, Nr. 3 (2001), S. 225-244.

Bertram, Georg, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart: Reclam 2018.

Beth, Karl, „Abwehrzauber“, in: Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Band 1*, Berlin: de Gruyter 1927, S. 129-150.

Bexte, Peter, „Trennen und Verbinden. Oder: Was heißt und?“, in: Michael Mayer, Dieter Mersch (Hg.), *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie. Band 1*, Berlin: de Gruyter 2015, S. 51-66.

Bexte, Peter, „Anmerkungen zum Verhältnis von Ästhetik und Kunstgeschichte“, in: Juliane Rebentisch (Hg.), *Denken und Disziplin. Workshop der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik* (2017), S. 7. Online unter: www.dgae.de/kongresse/das-ist-aesthetik/ [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

Bexte, Peter, *Konjunktion & Krisis. Vom ›und‹ in Bildern und Texten*, Berlin: kadmos 2019.

Bielek-Robson, Agata, *Jewish Cryptotheologies of Late Modernity: Philosophical Marranos*, 2014.

Biga, Daniel, „Homage au sens“, in: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice (Hg.), *Sosno. Oblitération: peinture, sculpture*, Nizza: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice 2001, S. 41.

Blanchot, Maurice, „Das Gelächter der Götter“, in: Pierre Klossowski u.a., *Sprachen des Körpers. Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski*, Berlin: Merve 1979, S. 67-81.

Blanchot, Maurice, „Notre compagne clandestine“, in: François Laruelle (Hg.), *Textes pour Emmanuel Levinas*, Paris: Jean-Michel Place, 1980, S. 79-87.

Blanchot, Maurice, „Nietzsche und die fragmentarische Schrift“, in: Werner Hamacher (Hg.), *Nietzsche aus Frankreich*, Frankfurt a.M., Berlin: Ullstein 1986, S. 47-73.

Blanchot, Maurice, *Der literarische Raum*, Zürich: diaphanes 2012.

Blümlinger, Christa, Karl Siereck (Hg.), *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien: Sonderzahl 2002.

Boehm, Gottfried, „Zu einer Hermeneutik des Bildes“, in: Hans-Georg Gadamer, Gottfried Boehm (Hg.), *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 444-472.

Boehm, Gottfried (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München: Fink 1994.

Boehm, Gottfried, „Die Wiederkehr der Bilder“, in: ders., *Was ist ein Bild?*, München: Fink 1994, S. 11-38.

Boehm, Gottfried, „Die Bilderfrage“, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München: Fink 1994, S. 325-343.

Boehm, Gottfried, „Iconic Turn. Ein Brief“, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfolgen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München: Wilhelm Fink 2007, S. 27-46.

Boehm, Gottfried, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin: Berlin University Press 2007.

- Boehm, Gottfried, „Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln des Bildes, in: ders., *Wie Bilder Sinn zeigen*, Berlin: Berlin University Press 2007, S. 19-33.
- Boehm, Gottfried, „Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder“, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin: Berlin University Press 2007, S. 34-53.
- Boehm, Gottfried, „Ikonoklasmus. Auslöschung – Aufhebung – Negation“, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin: Berlin University Press 2007, S. 54-71.
- Boehm, Gottfried, „Ikonisches Wissen. Das Bild als Modell“, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin: Berlin University Press 2007, S. 114-140.
- Boehm, Gottfried, „Die Kraft der Bilder. Die Kunst von ›Geisteskranken‹ und der Bilddiskurs“, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin: Berlin University Press 2007, S. 229-242.
- Boehm, Gottfried, „Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexion und bildende Kunst“, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin: Berlin University Press 2007, S. 243-268.
- Boehm, Gottfried, *Die Sichtbarkeit der Zeit*, Paderborn: Fink 2017.
- Boehm, Gottfried, „Augenblick und Ewigkeit. Bemerkungen zur Zeiterfahrung in der Kunst der Moderne [1992]“, in: ders., *Die Sichtbarkeit der Zeit*, Paderborn: Fink 2017, S. 187-200.
- Boehm, Gottfried, „Die Sichtbarkeit der Zeit und die Logik des Bildes“, in: ders., *Die Sichtbarkeit der Zeit*, Paderborn: Fink 2017, S. 273-288.
- Boehm, Omri, *Radikaler Universalismus. Jenseits von Identität*, Berlin: Ullstein 2022.
- Böhme, Gernot, *Theorie des Bildes*, München 1999.
- Boothroyd, Dave, „Touch, Time and Technics. Levinas and the Ethics of Haptic Communications“, *Theory, Culture & Society* 2009 26, Nr. 2-3 (2009), S. 330-345.
- Borger, Julian, Patrick Wintour, „Trump threatens ‚obliteration‘ after Iran suggests he has a ‚mental disorder‘“, online unter: <https://www.theguardian.com/world/2019/jun/25/trump-iran-rouhani-insults-sanctions-threats> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].
- Boyarin, Daniel, „The Eye in the Torah: Ocular Desire in Midrashic Hermeneutic“, *Critical Inquiry* 16, Nr. 3 (Spring, 1990), S. 532-550.
- Boyarin, Daniel, Jonathan Boyarin, „Diaspora: Generation and the Ground of Jewish Identity“, *Critical Inquiry* 19, Nr. 4 (1993), S. 693-725.
- Borges, Jorge Luis, „Das unerbittliche Gedächtnis“, in: ders., *Im Labyrinth. Erzählungen, Gedichte, Essays*, hg. v. Alberto Manguel, Frankfurt a.M.: Fischer 2003, S. 107-116.
- Braiterman, Zachary, *(God) after Auschwitz. Tradition and Change in Post-Holocaust Jewish Thought*, Princeton: Princeton University Press 1998.
- Brandi, Cesare, *Theorie der Restaurierung*, hrsg. v. ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees, München: Anton Siegl Fachbuchhandlung 2006.
- Bredenkamp, Horst, *Theorie des Bildakts*, Berlin: Suhrkamp: 2010.
- Bredenkamp, Horst, „Behemoth als Partner und Feind des Leviathan. Zur politischen Ikonologie eines Monstrums“, in: Philip Manor, Friedberg W. Rübe, Dagmar Simon (Hg.), *Die Bilder des Leviathan. Eine Deutungsgeschichte*, Baden-Baden: Nomos 2012, S. 157-219.

- Brennan, Mike, „The eloquence of absence: omission, extraction and invisibility in contemporary art“, online unter: <http://www.modernedition.com/art-articles/absence-in-art/empty-art-gallery-shows.html> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].
- Brock, Bazon, „Kitsch als Objektmagie“, in: ders., *Der Barbar als Kulturheld, Gesammelte Schriften 1991-2002*, Köln: 2002, S. 578-581.
- Büchsel, Martin, „Das Ende der Bildermythologien. Kritische Stimmen zur deutschen Bildwissenschaft“, in: *Kunstchronik* 67, Nr. 7 (2014), S. 335-342.
- Bultmann, Rudolf, *Glauben und Verstehen, Band 1*, Tübingen: Mohr Siebeck 1966.
- Busch, Kathrin, *Passivität*, Hamburg: Textem-Verlag 2012.
- Busch, Kathrin, Helmut Traxler (Hg.), *Theorien der Passivität*, München: Fink 2013.
- Butler, Judith, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek (Hg.), *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, London, New York: Verso 2000.
- Butler, Judith, „Gefährdetes Leben“, in: dies., *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 154-178.
- Butler, Judith, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, Berlin: Suhrkamp 2016.
- Cantor, Georg, Richard Dedekind, „Anhang. Aus dem Briefwechsel zwischen Cantor und Dedekind“, in: Georg Cantor, *Gesammelte Abhandlungen mathematischen und philosophischen Inhalts*, Berlin u.a.: Springer 1932, S. 443-451.
- Casper, Bernhard (Hg.), *Gott nennen: phänomenologische Zugänge*, München, Freiburg i. Br.: Alber 1981.
- Catherine Chalié, „L'image dans le judaïsme. L'invisible en proximité“, in: *Nouvelle revue de théologie* 120 Nr. 4 (Octobre-Décembre 1998), S. 590-604, online unter: <https://www.nrt.be/fr/articles/l-image-dans-le-judaisme-l-invisible-en-proximite-61> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].
- Chalié, Catherine, „Préface. Breve estime du beau“, in: David Gritz, *Levinas face au beaux*, Paris, Tel-Aviv 2004, S. 9-46.
- Chalié, Catherine, Miguel Abensour (Hg.), *Cahiers de l'Herne: Levinas*, Paris: Cahiers de l'Herne 2016.
- Chalié, Catherine, *L'appel des images*, Arles: Actes Sud 2017.
- Chalié, Catherine, „Kurze Betrachtung des Schönen“, in: Johannes Bennke, Dieter Mersch (Hg.), *Levinas und die Künste*, Bielefeld: transcript 2024 [im Erscheinen].
- Charles, Daniel, „Petite sosnologie comparée“, in: Françoise Armengaud, *L'Art d'oblitération. Essais et entretiens sur l'œuvre des Sacha Sosno*, Paris: Éd. Kimé 2000, S. 9-25.
- Clifford, James, „Introduction: Partial Truths“, in: ders., George E. Marcus (Hg.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press 1986, S. 1-26.
- Cohen, Joseph, Raphael Zagury-Orly, „Wahrheit setzt Kunst setzt Gerechtigkeit voraus“, in: Oswald Auer, *Passe-Partout*, Wien: Passagen 2020, S. 1-113.

- Cohen, Richard, „Ethics and Cybernetics. Levinasian Reflections“, in: Peter Atterton, Matthew Calarco (Hg.), *Radicalizing Levinas*, Albany: State University of New York Press 2010, S. 153-167.
- Cohen, Richard A., „Levinas on Art and Aestheticism“, in: *Levinas Studies* Vol. 11 (2016), S. 149-194.
- Cohen-Levinas, Danielle (Hg.), *Le souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, Manucius: Houilles 2010.
- Cohen-Levinas, Danielle, „L'art n'est pas ultime“, in: dies. (Hg.), *Le souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, Manucius: Houilles 2010, S. 9-10.
- Cohn-Wiener, Ernst, *Die Jüdische Kunst: ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart [1929]*, hrsg. v. Hannelore Künzl, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1996.
- Connerton, Paul, „Seven Types of Forgetting“, *Memory Studies* 1, Nr. 1 (2008), S. 59-71.
- Cooper, Sarah, „Introduction: The Occluded Relation: Levinas and Cinema“, in: *Film-Philosophy* 11, Nr. 2 (2007), S. i-vii. Online unter: <http://www.film-philosophy.com/2007v11n2/introduction.pdf> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].
- Critchley, Simon, Robert Bernasconi, *The Cambridge companion to Levinas*, Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press, 2002.
- Critchley, Simon, „Introduction“, in: ders., Robert Bernasconi (Hg.), *The Cambridge Companion to Emmanuel Levinas*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 1-32.
- Cyrułnik, Boris, „Sosno, Un plaisir d'énigme“, in: Ralph Hutchings, *Sosno à ciel ouvert*, Paris: Verlhac Éditions 2013, S. 15.
- d'Angelo, Paolo, „Eine kurze philosophische Einleitung zur Theorie der Restaurierung von Cesare Brandi“, in: Cesare Brandi, *Theorie der Restaurierung*, hrsg. v. ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees, München: Anton Siedl Fachbuchhandlung 2006, S. 17-20.
- da Vinci, Leonardo, *Sämtliche Gemälde und Schriften*, hg. v. André Chastel, München: Schirmer-Mosel 1990.
- Dalferth, Ingolf U., „Glaube als Gedächtnisstiftung“, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 104, Nr. 1 (2007), S. 59-83.
- Danto, Arthur C.: „The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response“, in: *The Art Bulletin* 72 (1990), S. 341-342.
- Danto, Arthur C., *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.
- Därmann, Iris, *Tod und Bild: eine phänomenologische Mediengeschichte*, München: Fink 1995.
- Davis, Diane, *Inessential Solidarity: Rhetoric and Foreigner Relations*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 2010.
- Debord, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Hamburg: Edition Nautilus 1978.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Deleuze, Gilles, *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.
- Deleuze, Gilles, „Platon und das Trugbild“, in: ders., *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 311-324.
- Deleuze, Gilles, *Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.

Deleuze, Gilles, *Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.

Deleuze, Gilles, „Stotterte er...“, in: ders., *Kritik und Klinik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 145-154.

Deleuze, Gilles, „Ein verkannter Vorläufer Heideggers: Alfred Jarry“, in: ders., *Kritik und Klinik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 124-135.

Deleuze, Gilles, Felix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.

Delhom, Pascal, Alfred Hirsch, „Vorwort“, in: Emmanuel Levinas, *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, Zürich, Berlin: diaphanes 2007, S. 7-70.

Delhom, Pascal, „Emmanuel Levinas“, in: Kathrin Busch, Iris Därmann (Hg.), *Bildtheorien aus Frankreich, Ein Handbuch*, München: Fink 2011, S. 205-216.

Delville, France, *Sosno. Traverse en forme de Fugue*, Nice: Melis Editions 2002, S. 60.

Derrida, Jacques, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.

Derrida, Jacques, „Gewalt und Metaphysik. Essay über das Denken Emmanuel Levinas“, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 121-235.

Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.

Derrida, Jacques, „Sporen. Die Stile Nietzsches“, in: Werner Hamacher (Hg.), *Nietzsche aus Frankreich*, Frankfurt a.M., Berlin: Ullstein 1986, S. 129-168.

Derrida, Jacques, „Eben in diesem Moment in diesem Werk findest du mich“, in: *Parabel. Schriftenreihe des Evangelischen Studienwerks Villigst, Bd. 12: Levinas. Zur Möglichkeit einer prophetischen Philosophie*, hg. v. Michael Mayer, Markus Hentschel, Gießen: Focus 1990, S. 42-83.

Derrida, Jacques, „Circumfession“, in: ders., Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida*, Chicago: The University of Chicago Press 1993, S. 3-315.

Jacques Derrida, *Dissemination*, Wien: turia+kant 1995.

Derrida, Jacques, *Limited Inc.*, Wien: Passagen 2001.

Derrida, Jacques, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin: Merve 2003.

Derrida, Jacques, *Die Stimme und das Phänomen: Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*, hrsg. von Hans-Dieter Gondek, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

Derrida, Jacques, „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel in den Wissenschaften vom Menschen“, in: Peter Engelmann (Hg.), *Postmoderne und Rekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart: Reclam 2010, S. 114-139.

Derrida, Jacques, *Adieu: Nachruf auf Emmanuel Lévinas*, München: Carl Hanser Verlag, 2011.

Derrida, Jacques, „Die différance“, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen 1988, S. 31-56.

Descartes, René, *Mediationen*, Hamburg: Meiner 2009.

de Vries, Hent, „Levinas über Kunst und Wahrheit“, in: Matthias Fischer, Hans-Dieter Gondek, Burkhard Liebsch (Hg.), *Vernunft im Zeichen des Fremden. Zur Philosophie von Bernhard Waldenfels*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 99-129.

- de Vries, Hent, „Lapsus absolut: Dichtung und Wahrheit in Maurice Blanchot's Der Augenblick meines Todes“, in: Andrea Kern, Ruth Sonderenger (Hg.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 176-208.
- de Vries, Hent, *Minimal Theologies: Critiques of Secular Reason in Adorno and Levinas*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2019.
- Didi-Huberman, Georges, *Was wir sehen blickt uns an: zur Metapsychologie des Bildes*, München: Fink 1999.
- Didi-Huberman, Georges, *Überleben der Glühwürmchen*, München: Fink 2012.
- Diner, Dan, *Gedächtniszeiten. Über jüdische und andere Geschichten*, München: Beck 2003.
- Dohmen, Christoph, *Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament*, Königstein, Bonn: Peter Hanstein 1985.
- Dostojewskij, Fjodor Michailowitsch, *Die Brüder Karamasoff*, Gütersloh: Bertelsmann 1957.
- Dudenredaktion (Hg.), *Duden. Die deutsche Rechtschreibung*, Berlin: Dudenverlag 2017.
- Dudenredaktion (Hg.), *Duden. Das Fremdwörterbuch*, Berlin: Dudenverlag 2015.
- Dudenredaktion (Hg.), *Duden. Das große Fremdwörterbuch*, Mannheim u.a.: Dudenverlag 2007.
- Dühring, Eugen, *Die Judenfrage als Rassen-, Sitten- und Culturfrage*, Karlsruhe, Leipzig: Reuther 1881.
- Dungs, Susanne, „Bildlichkeit bei Emmanuel Lévinas“, in: τὰ κατοπτριζόμενα. *Magazin für Theologie und Ästhetik*, Nr. 25 (2003), online unter: <https://www.theomag.de/25/sd1.htm> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].
- Eagleton, Robert, *Ethical Criticism: Reading after Levinas*, Edinburgh: Edinburgh University Press 1997.
- Eagleton, Robert, „Postcolonial Thought and Levinas's Double Vision“, in: Peter Atterton, Matthew Calarco (Hg.), *Radicalizing Levinas*, Albany: State University of New York Press 2010, S. 57-68.
- Eco, Umberto, „Zu einer Semiotik der visuellen Codes“, in: ders., *Einführung in die Semiotik*, München: Fink 1972, S. 195-292.
- Eco, Umberto, „An Ars Oblivionalis? Forget It!“, in: *Modern Language Association* 103 (Mai 1988), Nr. 3, S. 254-261.
- Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München: UTB für Wissenschaft, Uni-Taschenbücher, Fink, 8¹⁹⁹⁴.
- Elsaesser, Thomas, „Un train peut en cacher un autre. Geschichte, Gedächtnis und Medienöffentlichkeit“, in: *montage a/v* 11, Nr. 1 (2002), S. 11-25.
- Elsaesser, Thomas, Malte Hagner, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2010.
- Elsaesser, Thomas, „Returning to the Past its Own Future: Harun Faroki's *Respite*“, in: *Research in Film and History*, Nr. 1 (2018), S. 1-20.
- Engell, Lorenz, „Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur“, in: Stefan Münker, Alexander Roessler, Mike Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt a.M.: Fischer 2003, S. 53-77.

- Engell, Lorenz, „Die optische Situation“, in: ders., Birgit Leitner (Hg.), *Philosophie des Films*, Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar 2007, S. 214-241.
- Engell, Lorenz, „Affinität, Eintrübung, Plastizität. Drei Figuren der Medialität aus der Sicht des Kinematographen“, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 185-210.
- Engell, Lorenz, „Versuch und Irrtum – Film als experimentelle Anordnung“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57, Nr. 2 (2012), S. 126-135.
- Engell, Lorenz, „The Beauty of the Theory of Beauty“, in: Joachim Kipper, Markus Rautzenberg, Mirjam Schaub, Regine Startling (Hg.), *The Beauty of Theory. Zur Ästhetik und Affektökonomie von Theorien*, München: Fink 2013, S. 95-114.
- Engell, Lorenz, „Medientheorien der Medien selbst“, in: Jens Schröter (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 2014, S. 207-213.
- Engell, Lorenz, „Versetzungen. Das Diorama als ontographische Apparatur“, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung. Schwerpunkt: Operative Ontologien* 8, Nr. 2 (2017), S. 79-94.
- Engell, Lorenz, Frank Hartmann, Christiane Voss, (Hg.), *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, München: Fink 2013.
- Engell, Lorenz, Bernhard Siegert, „Editorial“, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung. Schwerpunkt: Verschwinden* 7, Nr. 1 (2016), S. 5-8.
- Engell, Lorenz, Bernhard Siegert (Hg.), *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung. Schwerpunkt: Operative Ontologien* 8, Nr. 2 (2017).
- Epstein, Michail, „Tempozid. Prolog zu einer Auferstehung der Zeit“, in: *lettre internationale*, Nr. 47, 1999, S. 65-72.
- Ernst, Wolfgang, „Medienarchäologie“, in: Achim Trebeß (Hg.), *Metzler Lexikon Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2006, S. 254-256.
- Elena Esposito, *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Esposito, Roberto, *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*, Berlin, Zürich: diaphanes 2004.
- Esterbauer, Reinhold, „Schattenspendende Moderne. Zu Levinas' Auffassung von Kunst“, in: Thomas Freyer, Richard Schenk (Hg.), *Emmanuel Lévinas - Fragen an die Moderne*, Wien: Passagen 1996, S. 25-49.
- Fackenheim, Emil, *God's présence in history*, New York University Press 1970.
- Fackenheim, Emil, *La Présence de Dieu dans l'histoire Affirmations juives et réflexions philosophiques après Auschwitz*, Paris: Éditions Verdier 1980.
- Fink, Eugen, *Vergegenwärtigung und Bild: Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit*, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. 11, Halle: Niemeyer, 1930, S. 239-309.
- Fischer, Hervé, Fred Forest und Jean-Paul Thénot, „Manifestes de l'art sociologique“, in: *Journal Le Monde*, 10.10.1974. Online unter: http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/textes_critiques/textes_divers/2manifeste_art_socio_fr.htm#text [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023]

- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- Fischer-Lichte, Erika, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript 2012.
- Fontius, Martin, „Post und Brief“, in: Hans-Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 267-279.
- Frankl, Viktor, *...trotzdem Ja zum Leben sagen. Ein Psycholog erlebt das Konzentrationslager*, München: dtv 25 2005.
- Freud, Sigmund, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, Frankfurt am Main: Fischer 1954.
- Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung*, Frankfurt a.M.: Fischer 1961.
- Freud, Sigmund, „Hemmung, Symptom und Angst“ [1925/1926], in: ders., *Gesammelte Werke, Band 14*, Frankfurt a.M.: Fischer 1999, S. 112-188.
- Friedman, Michael, *Carnap, Heidegger, Cassirer. Geteilte Wege*, Frankfurt a.M.: Fischer 2004.
- Friesen, Norm, Darryl Crewman, Jens Schröter, „Kanadische Schule“, in: Jens Schröter (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 2014, S. 69-78.
- Früchtl, Joseph, „Den Glauben an die Welt fiktiv wieder herstellen. Zu einer These aus dem Kino-Buch von Gilles Deleuze“, in: Christiane Voss, Gertrud Koch, „Es ist, als ob“. *Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*, München: Fink 2009, S. 13-26.
- Fulda, Hans Friedrich, „Negation der Negation“, in: Joachim Ritter, Karlfriedrich Gründer, Gottfried Gabriel (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*, Basel: Schwabe Verlag 2017. Online unter: <https://doi.org/10.24894/HWPh.2711> [zuletzt aufgerufen a, 27.07.2023].
- Fuller, Mathew, Olga Goriunova, „Devastation“, in: Erich Hörl, James Burton (Hg.), *General Ecology. The New Ecological Paradigm*, London u.a.: Bloomsbury 2017, S. 323-344.
- Gabriel, Markus, *Der Mensch im Mythos. Untersuchungen über Ontotheologie, Anthropologie und Selbstbewusstseinsgeschichte in Schellings „Philosophie der Mythologie“*, Berlin, New York: 2006.
- Gamm, Gerhard, *Flucht aus der Kategorie. Die Positivierung des Unbestimmten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.
- Gehring, Petra, Andreas Gelhard (Hg.), *Parrhesia: Foucault und der Mut zur Wahrheit*, Berlin, Zürich: diaphanes 2012.
- Gehring, Petra, Andreas Gelhard, „Vorwort“, in: dies. (Hg.), *Parrhesia: Foucault und der Mut zur Wahrheit*, Berlin, Zürich: diaphanes 2012, S. 7-12.
- Geiger, Wolfgang, „Vom Reiz des Unverständlichen. Victor Segalens Ästhetik des Fremden“, in: *Spuren – Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft*, Nr. 15, April-Mai 1986, S. 35-36, 41-42, online unter: http://www.historia-interculturalis.de/historia_interculturalis/Ostasien.htm#Segalen [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].
- Gell, Alfred, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.
- Georges, Karl Ernst, *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, Basel: Benno Schwabe & Co. Verlag 1962.
- Gibbons, Joan, *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, London, u.a. Bloomsbury 2007.

- Ginzburg, Carlo, „Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli - Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst“, in: ders., *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin: Wagenbach 1995, S. 7-44.
- Ginzburg, Carlo, „Beweis, Gedächtnis, Vergessen“, in: *WerkstattGeschichte* 30 (2001), S. 50-60.
- Giordan, André, Alain Biancheri (Hg.), *L'Ecole de Nice*, Nizza: Ovidia 2017.
- Girgus, Sam B., „Beyond Ontology: Levinas and the Ethical Frame in Film“, in: *Film-Philosophy* 11, Nr. 2 (2007), S. 88-107, Online unter: <http://www.film-philosophy.com/2007v11n2/Girgus.pdf> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].
- Glasmeyer, Michael, Lisa Steib, *Albernheit*, Hamburg: Texten Verlag 2011.
- Goodman, Nelson, „Wann ist Kunst?“, in: ders., *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 76-91.
- Grossman, Wassili, *Leben und Schicksal*, Berlin: List Taschenbuch 2012.
- Gogol, Nikolaj, „Der Mantel“, in: ders., *Sämtliche Erzählungen*, Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 1996, S. 594-632.
- Greenberg, Clement, „Modernistische Malerei“ [1960], in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 265-278.
- Grésillon, Almuth, „La rature“, in: dies., *La mise en oeuvre: itinéraires génétiques*, Paris: CNRS Éditions 2008, S. 83-98.
- Gritz, David, *Levinas face au beau*, Paris [u.a.]: Éd. de l'Éclat, 2004.
- Gronau, Barbara, Alice Lagaay (Hg.), *Ökonomien der Zurückhaltung: kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion*, Bielefeld: transcript 2010.
- Gruspier, K.L., G. Mullen, „Maxillary Suture Obliteration: A Test of the Mann Method“, in: *Journal of Forensic Sciences* 36 (1991), Nr. 2, S. 512-519.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich, „Materialität der Kommunikation“, in: Alexander Roesler, Bernd Stiegler (Hg.), *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn: Fink 2005, S. 144-149.
- Gunkel, David J., Ciro Marcondes Filho, Dieter Mersch (Hg.), *The Changing Face of Alterity*, London, New York: Rowman & Littlefield, 2016.
- Günzel, Stephan, Dieter Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2014.
- Haase, Erich, „Zur Bedeutung von ‚Je ne sais quoi‘ im 17. Jahrhundert“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 67, Nr. 1 (1956/1957), S. 47-68.
- Haase, Frank, *Medium Heraklit*, München 2009.
- Hahn, Hans Peter, *Ethnologie: eine Einführung*, Berlin: Suhrkamp 2013.
- Hamacher, Werner (Hg.), *Nietzsche aus Frankreich*, Frankfurt a.M., Berlin: Ullstein 1986.
- Hamacher, Werner, „Afformativ, Streich“, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt »Darstellen?«*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 340-371.
- Hammitzsch, Horst, „Zu den Begriffen *wabi* und *sabi* im Rahmen der japanischen Künste“, in: *Nachrichten der Ostasiatischen Gesellschaft*, Nr. 85/86 (1959), S. 36-49.

- Hand, Seán, *Michel Leiris: writing the self*, Cambridge, u.a.: Cambridge Univ. Press, 2002.
- Harris, Robert, *Vaterland*, München: Wilhelm Heyne ¹⁴1996.
- Hayat, Pierre, „Vorwort“, in: Emmanuel Levinas, *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg, München i.B.: Alber 2006, S. 7-19.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des Geistes, Werke, Band 3*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, Werke, Band 12*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I“, in: ders., *Werke in 20 Bänden, Werke 8*, Frankfurt a.M.: S. 365.
- Heidegger, Martin, „Platons Lehre von der Wahrheit (1931/32, 1940)“, in: ders., *Wegmarken*, Frankfurt a.M.: Klostermann ³1996, S. 203-238.
- Heidegger, Martin, *Einführung in die phänomenologische Forschung, Gesamtausgabe II. Abteilung: Vorlesungen 1919-1944 Band 17*, Frankfurt a.M.: Klostermann 1994.
- Heidegger, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart: Reclam 2005.
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer ¹⁹2006.
- Heidegger, Martin, „Die Kehre“, in: ders., *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen: Neske 1962, S. 37-47.
- Heilmann, Till A., Jochen Venus, „Semiotik/Dekonstruktion“, in: Jens Schröter (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 2014, insbes. S. 52-54.
- Heilmann, Till, „Zur Vorgängigkeit der Operationskette in der Medienwissenschaft und bei Leroi-Gourhan“, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 2 (2016), S. 7-29.
- Herstowski, Andrea, „The Ampersand“, online unter: http://ku-viscom.com/TypeSystems/TypeSystems_TheAmpersand.html [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].
- Herzogenrath, Bernd (Hg.), *The Films of Bill Morrison. Aesthetics of the Archive*, Amsterdam: AUP 2017.
- Hilberg, Raul, *Die Vernichtung der europäischen Juden. Band 1*, Frankfurt a.M.: Fischer ¹⁰2007 [1982].
- Hiller, Moritz, Stefan Höltgen (Hg.), *Archäographien: Aspekte einer radikalen Medienarchäologie: Festschrift für Wolfgang Ernst*, Berlin: Schwabe Verlag 2019.
- Hofstädter, Douglas, Gödel, Escher, Bach. *Ein endloses Geflochtenes Band*, Stuttgart: Klett-Cotta ⁷1985.
- Holl, Ute, *Der Moses-Komplex. Politik der Töne, Politik der Bilder*, Berlin, Zürich: diaphanes 2014.
- Horaz, *Ars Poetica. Die Dichtkunst (lateinisch-deutsch)*, übers. v. Eckart Schäfer, Stuttgart: Reclam 1972.
- Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M.: Fischer ¹⁷2008.
- Husserl, Edmund, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie*, Halle: Niemeyer 1913.

- Husserl, Edmund, *Méditations Cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, Traduit de kallemand par Gabrielle Pfeiffer et Emmanuel Levinas, Paris: Librairie Armand, Colin, 1931.
- Husserl, Edmund, *Husserliana. Gesammelte Werke. Band XXIII. Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, hrsg. v. Eduard Marbach, Den Hague u.a.: Martinus Nijhoff 1980.
- Husserl, Edmund, *Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Tübingen: Max Niemeyer 2000.
- Husserl, Edmund, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, hrsg. v. Elisabeth Ströker, Hamburg: Meiner 2012.
- Hutchings, Ralph (Hg.), *Sosno. Vers une intégrale, catalogue raisonné de 1971 à 2005*, Monaco: Foundhaus.sit 2007.
- Hutchings, Ralph, „expositions personnelles“, in: ders.(Hg.), *Sosno. Vers une intégrale, catalogue raisonné de 1971 à 2005*, Monaco: Foundhaus.sit 2007 [ohne Seitenangabe].
- Hutchings, Ralph (Hg.), *L'École de Nice. Paroles d'artistes*, Paris: Verlhac Editions 2010.
- Hutchings, Ralph (Hg.), *Sosno à ciel ouvert*, Paris: Verlhac Éditions 2013.
- Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: UTB 1978.
- Jäger, Ludwig, „Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen“, in: Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München: Wilhelm Fink 2004, S. 35-74.
- Jahn, Otto, *Über den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten*, 1855.
- Jankélévitch, Vladimir, *Das Ich-weiß-nicht-was und das Beinahe-Nichts*, Wien: Turia + Kant 2010.
- John Gibson Gallery (Hg.), *Arman: Archeologist of the Present*, New York: John Gibson Gallery 1973.
- Jonas, Hans, *Der Gottesbegriff nach Auschwitz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp ¹⁴2013.
- Jörg, Manfred, „Leviathan und Nehushtan“, in: *Biblische Notizen*, Nr. 118 (2003), S. 27-33.
- Kampling, Rainer, „Memorialkulturen („Gedächtnis und Erinnerung“)“, in: Christina von Braun, Micha Brumlig (Hg.), *Handbuch jüdische Studien*, Köln u.a.: Böhlau 2018, S. 211-226.
- Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, Köln: Könnemann 1995.
- Kasper, Walter (Hg.), *Lexikon für Theologie und Kirche. Band 5*, Freiburg u.a.: Herder 1996.
- Kearney, Richard, „The Crisis of the Image: Levinas's Ethical Response“, in: Gary B. Madison, Marty Fairbairn (Hg.), *The Ethics of Postmodernity. Current Trends in Continental Thought*, Evanston, Il: Northwestern University Press 1999, S. 12-23.
- Kenaan, Hagi, „Levinas on listening“, in: *Listening. Journal of Religion and Culture* 43, Nr. 2 (Frühling 2008), S. 82-95.
- Kenaan, Hagi, *The Ethics of Visuality: Levinas and the Contemporary Gaze*, London u.a.: Tauris 2013.
- Kenaan, Hagi, „Facing Images after Levinas“, in: *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities* 16, Nr. 1 (2011), S. 143-159.
- Kenaan, Hagi, *Photography and its Shadow*, Stanford: Stanford University Press 2020.

- Kittler, Friedrich, „Signal-Rausch-Abstand“, in: Michael Pfeiffer, Hans-Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 342-359.
- Kittler, Friedrich A., „Vorwort“, in: ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Stuttgart: Reclam 1993, S. 8-10.
- Koch, Gertrud, „Was machen Filme mit uns, was machen wir mit ihnen? - Oder was lassen wir die Dinge mit uns machen?“, in: Ludger Schwarte (Hg.), *Bild-Performanz*, München: Wilhelm Fink 2011, S. 231-246.
- Koch, Gertrud, „Bilderpolitik im Ausgang des monotheistischen Bilderverbots“, in: dies., *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*, Paderborn: Fink 2016, S. 129-139.
- Kochan, Lionel, „The Unfinished and the Idol: Toward a Theory of Jewish Aesthetics“, in: *Modern Judaism* 17, Nr. 2 (May 1997), S. 12-131.
- Köhler, Erich, „Je ne sais quoi“. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 6 (1953-54), S. 21-59.
- Kornberg Greenberg, Yudit, „Toward a Dialogic Postmodern Jewish Philosophy“, in: Steven Kepnes, Peter Ochs, Robert Gibbs (Hg.), *Reasoning after Revelation. Dialogues in Postmodern Jewish Philosophy*, Bolder, CO: Westview Press 1998, S. 67-76.
- Kolnai, Aurel, *Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.
- Koubek, Jochen, „Informationstheorie/Kybernetik“, in: Jens Schröter (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 2014, S. 82-87.
- Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, Köln: Könnemann 1995.
- Kracauer, Siegfried, „Die Wartenden“, in: ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 106-119.
- Kraft, Alexander, *Berliner Blau. Vom frühneuzeitlichen Pigment zum modernen Hightech-Material*, Köln: Lehmanns media 2019.
- Krämer, Sybille, „Das Vergessen nicht vergessen! Oder: Ist das Vergessen ein definierter Modus von Erinnerung?“, in: *Paragrana*, 9, Nr. 2 (2000), S. 251-275.
- Krämer, Sybille, Marco Stahlhut, „Das ›Performative‹ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie“, in: Erika Fischer-Lichte, Christoph Wulf (Hg.), *Theorien des Performativen* (= *Paragrana* 10, Nr. 1), Berlin 2001, S. 35-64.
- Krämer, Sybille, „Was tut Austin, indem er über das Performative spricht? Ein anderer Blick auf die Anfänge der Sprechakttheorie“, in: Jens Kertscher, Dieter Mersch (Hg.), *Performativität und Praxis*, München: Wilhelm Fink 2003, S. 19-34.
- Krämer, Sybille, „›Schriftbildlichkeit‹ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, in: dies., Horst Bredekamp (Hg.), *Bild, Schrift, Zahl*, München 2003, S. 157-176.
- Krämer, Sybille, „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medien-theoretischer Erwägungen beim Philosophieren“, in: Stefan Münker, Alexander Roesler, Mike Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt a.M.: Fischer 2003, S. 78-90.

Krämer, Sybille, „Kann eine performativ orientierte Medientheorie den Mediengenerativismus vermeiden?“, in: Gerhard Johann Lischka, Peter Weibel (Hg.), *ACT! Handlungsformen in Kunst und Politik*, Wabern: Benteli 2004, S. 66-83.

Krämer, Sybille, *Performativität und Medialität*, München: Wilhelm Fink 2004.

Krämer, Sybille, „Was haben ›Performativität‹ und ›Medialität‹ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ›Asthetisierung‹ gründende Konzeption des Performativen“, in: dies. (Hg.), *Performativität und Medialität*, München: Wilhelm Fink 2004, S. 13-32.

Krämer, Sybille, „Friedrich Kittler – Kulturtechniken der Zeitachsenmanipulation“, in: Alice Lagaay, David Lauer (Hg.), *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*, Frankfurt a.M., New York: Campus 2004, S. 201-224.

Krämer, Sybille, „Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur“, in: dies., Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 155-181.

Krämer, Sybille, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.

Krämer, Sybille, „Schriftbildlichkeit“, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2014, S. 354-360.

Krempel, Ulrich (Hg.), *Nouveau Réalisme. Revolution des Alltäglichen*, Berlin: Hatje Cantz 2007.

Krewani, Wolfgang Nikolaus, „Zum Zeitbegriff in der Philosophie von Emmanuel Levinas“, in: *Phänomenologische Forschungen: Studien zum Zeitproblem in der Philosophie des 20. Jahrhunderts* 13, 1982, S. 107-127.

Kühne-Wespi, Carina, Klaus Oschema, Joachim Friedrich Quack, „Zerstörung von Geschriebenem. Für eine Phänomenologie des Beschädigens und Vernichtens“, in: dies., *Zerstörung von Geschriebenem: Historische und transkulturelle Perspektiven*, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 1-40.

Lachmann, Renate, „Die Unlösbarkeit der Zeichen. Das semiotische Unglück des Mnemonisten“, in: Anselm Haverkamp, dies. (Hg.), *Gedächtniskunst. Raum - Bild- Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 121-141.

Laclau, Ernesto, „Beyond Emancipation“, in: ders., *Emancipation(s)*, London, New York: Verso 1996, S. 1-19.

Lacoue-Labarthe, Philippe, „L'Oblitération“, in: ders., *Le sujet de la philosophie*, Paris, Montreal: Aubier-Flammarion 1979, S. 111-184.

Lacoue-Labarthe, Philippe, „Obliteration“, in: ders., *The Subject of Philosophy*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1993, S. 57-98.

Lagaay, Alice, David Lauer (Hg.), *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*, Frankfurt a.M., New York: Campus 2004.

Laks, Deborah, *France and the Visual Arts since 1945. Remapping European Postwar and Contemporary Art*, edited by Catherine Dossin, New York u.a.: Bloomsbury 2019.

Langenscheidts Handwörterbuch, *Menge-Güthling. Griechisch-Deutsches und Deutsch-Griechisches Hand- und Schulwörterbuch*, Berlin: Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung 1910.

Larousse (Hg.), *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris: Éditions Larousse 2011, Eintrag: „oblitérer“, S. 672.

Latour, Bruno, „Visualization and Cognition: Drawing Things together“, in: *Knowledge and Society* 6 (1986), S. 1-40.

Latour, Bruno, „The politics of explanation“, in: Steve Woolgar (Hg.), *Knowledge and reflexivity: New frontiers in the sociology of knowledge*, London u.a.: Sage 1988, S.155-176.

Latour, Bruno, „Der ‚Pedologen-Faden‘ von Boa Vista - eine photo-philosophische Montage“, in: ders., *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, Berlin: Akademie Verlag, 1996, S. 191-248.

Labour, Bruno, *Iconoclash. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges?*, Berlin: merve 2002.

Latour, Bruno, „Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente“, in: Andréa Belliger, David J. Krieger, *ANThology: Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript Verlag 2006, S. 259-308.

Latour, Bruno, „Reflections on Etienne Sourriau's Les differents modes d'existence“, in: Levi Bryant, Nick Srnicek, Graham Harman (Hg.), *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*, Melbourne: re.press 2011, S. 304-333.

Latour, Bruno, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris: La Découverte 2012.

Latour, Bruno, *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*, Berlin: Suhrkamp 2014.

Leclerc, Franck, „interview no 13 Sacha Sosno artist“, in: Ralph Hutchings (Hg.), *L'École de Nice. Paroles d'artistes*, Paris: Verlhac Editions 2010, S. 359-379.

Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, hrsg. v. A. Buchenau, Ernst Cassirer, Leipzig: Meiner 1926.

Leiris, Michel, *Die Spielregel, Band 1: Streichungen*, München: Matthes & Seitz 1982.

Lefebvre, Henri, *Das Alltagsleben in der modernen Welt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972.

Leschke, Rainer, *Einführung in die Medienethik*, München: Wilhelm Fink 2001.

Lescourret, Marie-Anne, *Emmanuel Levinas*, Paris: Flammarion, 1996.

Levi, Primo, *Die Untergegangenen und die Geretteten*, München: dtv 2020.

Levinas, Emmanuel, „La réalité et son ombre“, in: *Les Temps modernes* 4, Nr. 38 (November 1948), S. 771-789.

Levinas, Emmanuel, „Enigme et phénomène“, in: *Esprit*, Nr. 6 (Juni 1965), S. 1128-1142.

Levinas, Emmanuel, „Le nom de Dieu d'après quelques textes talmudique“, in: Enrico Castell (Hg.), *L'analyse du langage théologique. Le Nom de Dieu*, Paris Aubier-Montaigne 1969, S. 155-167.

Levinas, Emmanuel, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Leiden: Martinus Nijhoff 1971.

Levinas, Emmanuel, „Nom d'un chien ou le droit naturel“, in: ders., *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*, Paris: Albin Michel 1976, S. 231-235.

Levinas, Emmanuel, „Gott und die Philosophie“, in: Bernhard Casper (Hg.), *Gott nennen: phänomenologische Zugänge*, München, Freiburg i. Br.: Alber 1981, S. 81-123.

Levinas, Emmanuel, *L'au delà du verset*, Paris: Editions de Minuit 1982.

Levinas, Emmanuel, *Die Spur des Anderen. Studien zur Phänomenologie und Sozialanthropologie*, München, Freiburg: Karl Albers 1983.

Levinas, Emmanuel, *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, München: Hanser 1988.

Levinas, Emmanuel, „Vorwort“, in: ders., *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, München: Hanser 1988, S. 7-11.

Levinas, Emmanuel, „Dichtung und Auferstehung. Notizen zu Agnon“, in: ders., *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, München: Hanser 1988, S. 12-24.

Levinas, Emmanuel, „Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter“, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, München: Hanser 1988, S. 85-92.

Levinas, Emmanuel, „Ganz anders Jacques Derrida“, in: ders., *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, München: Hanser 1988, S. 67-76.

Levinas, Emmanuel, *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg: Meiner 1989.

Levinas, Emmanuel, „Vorwort“, in: ders., *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg: Meiner 1989, S. 1-8.

Levinas, Emmanuel, „Die Bedeutung und der Sinn“, in: ders.: *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg: Meiner 1989, S. 9-60.

Levinas, Emmanuel, „Ohne Identität“, in: ders., *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg: Meiner 1989, S. 85-104.

Levinas, Emmanuel, *De l'oblitération. Entretien avec Françoise Armengaud apropos de l'œuvre de Sosno*, Paris: Editions de la Différence 1990.

Levinas, Emmanuel, *Außer sich. Mediationen über Religion und Philosophie*, München: Hanser 1991.

Levinas, Emmanuel, „Einige Anmerkungen zu Martin Buber“, in: ders., *Außer sich. Mediationen über Religion und Philosophie*, München: Hanser 1991, S. 38-48.

Levinas, Emmanuel, „Vladimir Jankélévitch“, in: ders., *Außer sich. Mediationen über Religion und Philosophie*, München: Hanser 1991, S. 67-73.

Levinas, Emmanuel, „Zur Lebendigkeit Kierkegaards“, in: ders., *Außer sich. Mediationen über Religion und Philosophie*, München: Hanser 1991, S. 74-78.

Levinas, Emmanuel, „Franz Rosenzweig: „Ein modernes jüdisches Denken“, in: ders., *Außer sich. Mediationen über Religion und Philosophie*, München: Hanser 1991, S. 99-122.

Levinas, Emmanuel, *Die Stunde der Nationen. Talmudlektüren*, München: Fink 1994.

Levinas, Emmanuel, „Verachtung der Tora als Idolatrie. Traktat Sanhedrin 99a-b“, in: ders., *Die Stunde der Nationen. Talmudlektüren*, München: Fink 1994, S. 89-118.

Levinas, Emmanuel, „La réalité et son ombre“, in: ders., *Les imprévus de l'histoire*, Saint-Clément-la-Rivière: Fata Morgana 1994, S. 123-148.

Levinas, Emmanuel, *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München: Hanser 1995.

- Levinas, Emmanuel, „Das sinnlose Leiden“, in: ders., *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München: Hanser 1995, S. 117-131.
- Levinas, Emmanuel, „Diachronie und Repräsentation“, in: ders., *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München: Hanser 1995, S. 194-217.
- Levinas, Emmanuel, „Von der Einzigkeit“, in: ders.: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München 1995, S. 229-238.
- Levinas, Emmanuel, „Der Andere, die Utopie und die Gerechtigkeit“, in: ders., *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München: Hanser 1995, S. 265-278.
- Levinas, Emmanuel, *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.
- Lévinas, Emmanuel, *Talmud-Lesungen. Jenseits des Buchstabens*, hrsg. v. Frank Miething, Frankfurt a.M.: Neue Kritik 1996.
- Levinas, Emmanuel, „Der Pakt“, in: ders., *Jenseits des Buchstabens. Band 1: Talmud-Lesungen*, Frankfurt a.M.: Neue Kritik 1996, S. 101-128.
- Levinas, Emmanuel, *Vom Sein zum Seienden*, München, Freiburg i. B.: Alber 1997.
- Levinas, Emmanuel, „Vorwort zur zweiten Auflage“, in: ders., *Vom Sein zum Seienden*, München, Freiburg i. B.: Alber 1997, S. 12-15.
- Levinas, Emmanuel, *Die Zeit und der Andere*, Hamburg: Meiner 2003.
- Levinas, Emmanuel, *Wenn Gott ins Denken einfällt. Diskurse über die Betroffenheit von Transzendenz*, München, Freiburg i.Br.: 42004.
- Levinas, Emmanuel, „Ideologie und Idealismus“, in: ders., *Wenn Gott ins Denken einfällt*, Freiburg, München: Karl Alber, 42004, S. 22-43.
- Levinas, Emmanuel, „Die Transzendenz und das Übel“, in: ders., *Gott, der ins Denken einfällt*, München, Freiburg i.Br.: Aller 42004, S. 172-194.
- Levinas, Emmanuel, „Fragen und Antworten“, in: ders., *Wenn Gott ins Denken einfällt*, Freiburg, München: Karl Alber, 42004, S. 96-131.
- Levinas, Emmanuel, „Bemerkungen über den Sinn“, in: ders., *Wenn Gott ins Denken einfällt*, Freiburg, München: Karl Alber, 42004, S. 195-228.
- Levinas, Emmanuel, „Intention, Ereignis und der Andere. Gespräch zwischen Emmanuel Levinas und Christoph von Wolzogen am 20. Dezember 1985 in Paris“, in: ders., *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg: Meiner 2005, S. 131-150.
- Levinas Emmanuel, „Die Offenbarung in der jüdischen Tradition“, in: ders., *Anspruchsvolles Judentum. Talmudische Diskurse*, Frankfurt a.M.: Neue Kritik 2005, S. 66-98.
- Levinas, Emmanuel, „Antlitz und erste Gewalt. Ein Gespräch mit Hans-Joachim Lenger über Phänomenologie und Ethik“, in: Christian Kupke (Hg.), *Lévinas' Ethik im Kontext*, Berlin: Parodos 2005, S. 11-24.
- Levinas, Emmanuel, *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg, München: Karl Alber 2006.

Levinas, Emmanuel, „Einige Betrachtungen zur Philosophie des Hitlerismus“, in: ders., *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg, München: Karl Alber 2006, S. 23-34.

Levinas, Emmanuel, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten, in: ders., *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg, München: Karl Alber 2006, S. 105-124.

Levinas, Emmanuel, „Gespräch mit Roger-Pol Droit“, in: *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg, München: Karl Alber 2006, S. 175-181.

Levinas, Emmanuel, *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, hrsg. v. Pascal Delhom, Alfred Hirsch, Berlin, Zürich: diaphanes 2007.

Levinas, Emmanuel, „Bilderverbot und Menschenrechte“, in: ders., *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, hrsg. v. Pascal Delhom, Alfred Hirsch, Berlin, Zürich: diaphanes 2007, S. 115-123.

Levinas, Emmanuel, „Die Bibel und die Griechen“, in: ders., *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, hrsg. v. Pascal Delhom, Alfred Hirsch, Berlin, Zürich: diaphanes 2007, S. 151-154.

Levinas, Emmanuel, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, München, Freiburg: Karl Albers 2011.

Levinas, Emmanuel, *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München: Alber 2012.

Levinas, Emmanuel, „Überlegungen zur phänomenologischen ‚Technik‘“, in: ders., *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München: Alber 2012, S. 81-102.

Levinas, Emmanuel, „Ist die Ontologie fundamental“, in: ders., *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München: Alber 2012, S. 103-119.

Levinas, Emmanuel, „Die Spur des Anderen“, in: ders., *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München: Alber 2012, S. 209-235.

Levinas, Emmanuel, „Rätsel und Phänomen“, in: ders., *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München: Alber 2012, S. 236-259.

Levinas, Emmanuel, „Sprache und Nähe“, in: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München: Alber 2012, S. 260-294.

Levinas, Emmanuel, *Eros, littérature et Philosophie. Essays romanesques et poétiques, notes philosophiques sur le thème d'éros*, Paris: Éditions Grasset & Fasquelle 2013.

Levinas, Emmanuel, *Gott, der Tod und die Zeit*, Wien: Passagen 2013.

Levinas, Emmanuel, „Wie das Nichts denken? 20. Februar 1976“, in: ders., *Gott, der Tod und die Zeit*, Wien: Passagen 2013, S. 79-82.

Levinas, Emmanuel, „Diesseits von Heidegger: Bergson. 30. Januar 1976“, in: ders., *Gott, der Tod und die Zeit*, Wien: Passagen 2013, S. 65-67.

Levinas, Emmanuel, „Transzendenz, Idolatrie und Säkularisierung. 6. Februar 1976“, in: ders., *Gott, der Tod und die Zeit*, Wien: Passagen 2013, S. 173-176.

Levinas, Emmanuel, „Lettre à Maurice Blanchot, 26. octobre 1941 sur Thomas l'Obscur“, in: Éric Hopenot, Dominique Rabaté (Hg.), *Maurice Blanchot*, Paris: L'Herne 2014, S. 307-309.

- Levinas, Emmanuel, „Jean Atlan et la tension de l'art“, in: Catherine Chalié und Miguel Aben-sour (Hg.), *Cahiers de l'Herne: Levinas*, Paris: Cahiers de l'Herne 2016, S. 509-510.
- Levinas, Emmanuel, *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017.
- Levinas, Emmanuel, „Identitätsnachweise“, in: ders., *Schwierige Freiheit. Versuch über das Juden-tum*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017, S. 53-57.
- Levinas, Emmanuel, „Messianische Texte“, in: ders., *Schwierige Freiheit. Versuch über das Juden-tum*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017, S. 58-103.
- Levinas, Emmanuel, „Der Struthof-Prozeß“, in: ders., *Schwierige Freiheit. Versuche über das Judentum*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017, S. 114-115.
- Levinas, Emmanuel, *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, übers. v. Johannes Bennke, Jonas Hock, Berlin, Zürich: diaphanes 2019.
- Levinas, Emmanuel, *Husserls Theorie der Anschauung*, Wien, Berlin: turia+kant 2019.
- Levy, Ze'ev, „Die Rolle der Spur in der Philosophie von Emmanuel Levinas und Jacques Derrida“, in: Sybille Krämer (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 145-154.
- Llewellyn, John, *Emmanuel Levinas: The Genealogy of Ethics*, London: Routledge 2003.
- Lloyd, Helen, Miri Young, Amanda Hereaka, *Yayoi Kusama: Mirrored Years. Secondary School Education Resource Kit*, online unter: <http://cultivoo.fr/documents/articles/kusama2.pdf> [27.07.2023].
- Lipari, Lisbeth A., „Communication Ethics“, in: *Oxford Encyclopedia of Communication*, online unter: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.58> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].
- Liptay, Fabienne, „Un/reine Sichtbarkeit oder: Wer hat Angst vor Kot, Blut, Urin?“, in: *montage a/v*, Nr. 20/02/2011, S. 125-147.
- Locke, John, *Versuch über den menschlichen Verstand*, Berlin: L. Heimann 1872.
- Locke, John, *An Essay Concerning Human Understanding*, Oxford, New York: Oxford University Press 1975.
- Locke, John, *Versuch über den menschlichen Verstand*, Hamburg: Meiner 2006.
- Löwith, Karl, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*, Hamburg: Meiner ⁴1986.
- Ludwig, Christian, „Der Gesellschaftsbegriff in der Kritischen Theorie“, in: U. Bittlingmayer (Hg.), *Handbuch Kritische Theorie*, Wiesbaden: Springer 2016, S. 3.
- Lyotard, Jean-François, „Das Erhabene und die Avantgarde“, in: *Merkur* 83, Nr. 484 (1984), S. 151-164.
- Lyotard, Jean-François, *Der Widerstreit*, München: Fink ²1987, S. 33.
- Madison, Gary B., Marty Fairbairn (Hg.), *The Ethics of Postmodernity. Current Trends in Continental Thought*, Evanston, IL: Northwestern University Press 1999.
- Malka, Salomon, *Emmanuel Lévinas: eine Biographie*, hg. von Frank Miething, München: Beck, 2003.

Mann, Robert Walter, „Maxillary Suture Obliteration: A Method for Estimating Skeletal Age. » Masters Thesis, University of Tennessee, 1987. Online unter: https://trace.tennessee.edu/utk_gradthes/4142 [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

Mann, Robert Walter, u.a., „Maxillary Suture Obliteration: A Visual Method for Estimating Skeletal Age“, in: *Journal of Forensic Sciences* 36 (1991), Nr. 3, S. 781-191.

Marchart, Oliver, „Umkämpfte Gegenwart. Der »Zivilisationsbruch Auschwitz« zwischen Singularität, Partikularität, Universalität und der Globalisierung der Erinnerung“, in: *kakani-en-revisited* (2006), online unter: www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/OMarchart1.pdf [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

Marin, Louis, *Über das Kunstgespräch*, Zürich, Berlin: diaphanes 2001.

Mattenklott, Gert, „Albernheit“, in: ders., *Blindgänger. Physiognomische Essays*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 169-183.

Matuschek, Stefan, „Ethik und Autonomieästhetik“, in: Andrea Allerkamp, Sarah Schmidt (Hg.), *Handbuch Literatur & Philosophie*, De Gruyter 2021, S. 229-237.

Mayer, Arno, *Der Krieg als Kreuzzug. Das Deutsche Reich, Hitlers Wehrmacht und die „Endlösung“*, Reinbek: Rowohlt 1989.

Mayer, Michael, Markus Hentschel (Hg.), *Parabel – Lévinas. Zur Möglichkeit einer prophetischen Philosophie*, Gießen 1990.

Mayer, Michael, *Humanismus im Widerstreit. Versuch über Passibilität*, München: Fink 2012.

Mayer, Michael, Jörg Sternagel (Hg.), *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie: Pathos/Passibilität* 3, München: de Gruyter 2017.

McLuhan, Marshall, „Die neue elektronische Interdependenz verwandelt die Welt in ein globales Dorf“, in: ders., *Die Gutenberg-Galaxis: das Ende des Buchzeitalters*, hg. von Max Nänny, Bonn u.a.: Addison-Wesley 1995, S. 39-40.

Melville, Hermann, *Bartleby, der Schreiber. Eine Geschichte aus der Wall-Street*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.

Menge, Hermann, *Langenscheidts Großwörterbuch Lateinisch. Teil 1 Lateinisch-Deutsch*, Berlin, München, Wien, Zürich: Langenscheidt 1977.

Merleau-Ponty, Maurice, „Herausgebernotiz“, in: *Les temps modernes* 38, Nr. 4 (1948), S. 769-770. Online unter: <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3546661> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

Merleau-Ponty, Maurice, *Parcours 1935-1951*, Lagrasse: Verdier 1997.

Mersch, Dieter, „Vorwort“, in: ders. (Hg.), *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida*, München: dtv 1998, S. 7-8.

Mersch, Dieter, „Einleitung“, in: ders. (Hg.), *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida*, München: dtv 1998, S. 9-36.

Mersch, Dieter (Hg.), *Die Medien der Künste. Beiträge zu einer Theorie des Darstellens*, München: Fink 2003.

Mersch, Dieter, „Einleitung“, in: Jens Kertscher, ders. (Hg.), *Performativität und Praxis*, München: Fink 2003, S. 7-18.

- Mersch, Dieter, „Wort, Bild, Ton, Zahl. Modalitäten medialen Darstellens“, in: ders. (Hg.), *Die Medien der Künste. Beiträge zu einer Theorie des Darstellens*, München: Fink 2003, S. 9-49
- Mersch, Dieter, „Ästhetischer Augenblick und Gedächtnis der Kunst. Überlegungen zum Verhältnis von Zeit und Bild“, in: ders. (Hg.), *Die Medien der Künste. Beiträge zu einer Theorie des Darstellens*, München: Fink 2003, S. 151-176.
- Mersch, Dieter, *Was sich zeigt. Materialität, Ereignis, Präsenz*, München: Wilhelm Fink 2002.
- Mersch, Dieter, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Mersch, Dieter, Martina Heßler (Hg.), *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld: transcript, 2009, S. 8-62.
- Mersch, Dieter, Martina Heßler, „Einleitung: Bildlogik oder Was heißt visuelles Denken?“, in: ders., Martina Heßler (Hg.), *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld: transcript, 2009, S. 8-62.
- Mersch, Dieter, *Posthermeneutik*, Berlin: Akademie Verlag 2010.
- Mersch, Dieter, „Politik des Erinnerns und die Geste des Zeigens“, in: Karen van den Berg, Hans-Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Politik des Zeigens*, München: Fink 2010, S. 109-128.
- Mersch, Dieter, „Paradoxien des Erinnerns und Vergessens“, in: André L. Blum (Hg.), *Potentiale des Vergessens*, Würzburg: Königshausen & Neumann: 2012, S. 73-91.
- Mersch, Dieter, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2014, S. 312-318.
- Mersch, Dieter, *Epistemologien des Ästhetischen*, Zürich, Berlin: diaphanes 2015.
- Birgit Mersmann, *Bilderstreit und Büchersturm. Medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.
- Mirbach, Dagmar, „Einführung: Zur fragmentarischen Ganzheit von Alexander Gottlieb Baumgartens Aesthetica (1750/1758)“, in: Alexander Gottlieb Baumgarten, *Ästhetik, Lateinisch-Deutsch*, Stuttgart: Meiner 2007, S. XV-LXXX.
- Mitchell, W.J.T., *Iconology. Image, Text, ideology*, Chicago: University of Chicago Press 1987.
- Mitchell, W.J.T., „Image versus Text. Figures of the Difference“, in: ders., *Iconology. Image, Text, ideology*, Chicago: University of Chicago Press 1987, S. 47-52.
- Mitchell, W.J.T., *Picture Theory*, University of Chicago Press 1994.
- Mitchell, W.J.T., „Metapictures“, in: ders., *Picture Theory*, University of Chicago Press 1994, S. 35-82.
- Mitchell, W.J.T., „Pictorial Turn“, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 15-40.
- Mitchell, W.J.T., „Pictorial Turn“, in: *artforum*, März 1992, Online unter: <https://www.artforum.com/print/199203/the-pictorial-turn-33613> [zuletzt aufgerufen am: 25.07.2023].
- Mitchell, W.J.T., *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press 2004.

Mitchell, W.J.T., „Pictorial Turn. Eine Antwort“, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfolgen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München: Wilhelm Fink 2007, S. 27-46.

Mitchell, W.J.T., *Das Leben der Bilder: Eine Theorie der visuellen Kultur*, München: C.H. Beck ²2017.

Moreau, Marc, *Arman. Vue Pris*, Paris: ESFP 2010.

Morgan, Robert C., „Something about Nothing. Stone Sculptures by Sacha Sosno“, in: *Marisa del Re Gallery New York*, 1991 [ohne Seitenangabe].

Mosès, Stéphane, „Levinas lecteur de Derrida“, *Cités. Philosophie, Politique, Histoire* 25, Nr. 1 (2006), S. 77-85. DOI: 10.3917/cite.025.0077. Online unter: <https://www.cairn.info/revue-cites-2006-1-page-77.htm> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

Müller, Heiner, „Beschreibung einer Lektüre“ [1992], in: ders., *Der Amerikanische Leviathan. Ein Lexikon*, Berlin: Suhrkamp 2020, S. 81-87.

Münker, Stefan, Alexander Roesler, Mike Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt a.M.: Fischer 2003.

Münker, Stefan, Alexander Roesler (Hg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.

Munroe, Alexandra, „Between Heaven and Earth: The Literary Art of Yayoi Kusama“, in: Thomas Frick (Hg.), *Love Forever: Yayoi Kusama 1958–1968*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; New York: Museum of Modern Art; and Tokyo: Japan Foundation, 1998, S. 70-85.

Münz, Christoph, *Der Welt ein Gedächtnis geben. Geschichtstheologisches Denken im Judentum nach Auschwitz*, Gütersloh ²1996.

Münz, Christoph, „Der Holocaust, das Judentum und die Erinnerung. Anmerkungen zu innerjüdischen Deutungen des Holocaust und der Zentralität des Gedächtnisses im Judentum“, online unter: <https://www.nostra-aetate.uni-bonn.de/erinnerung-als-theologische-basis-kategorie/der-holocaust-das-judentum-und-die-erinnerung/pdf-dr.-christoph-muenz-der-holocaust-das-judentum-und-die-erinnerung/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

Münz, Christoph, „Wo war Gott in Auschwitz?“ (2018), online unter: https://www.dig-bremen.de/fileadmin/user_upload/Vortrag_Muenz_Bremen_2018.pdf [zuletzt aufgerufen am 04.07.2023].

Musée d'art et d'Histoire, Musée Rath (Hg.), *Piranesi. Les Vues de l'imaginaire*, Genf 1990.

Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice (Hg.), *Sosno. Obliteration: peinture, sculpture*, Nizza: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice 2001.

Nabokov, Vladimir, *Nikolai Gogol*, New York: New Directions 1959.

Nancy, Jean-Luc, *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart: Edition Schwarz 1988.

Nancy, Jean-Luc, *Die Musen*, Stuttgart: Jutta Legueil 1999.

Nancy, Jean-Luc, „Warum gibt es viele Künste und nicht nur eine Kunst?“, in: ders., *Die Musen*, Stuttgart: Jutta Legueil 1999, S. 9-62.

Nemo, Philippe, *Job et l'excès du Mal*, Paris: Grasset 1978.

Netzwerk Bildphilosophie (Hg.), *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*, Köln: Herbert von Halem Verlag 2014.

Nicholson, Simon, „Can technology save the environment? Lessons from Iain M. Banks' Culture series“, in: *Elementa: Science of the Anthropocene* 7, Nr. 40 (2019), S. 1-11.

Nietzsche, Friedrich, *Briefwechsel. Kritische Studienausgabe*, Band 3, hrsg. v. Giorgio Rolli und Massimo Montinari, München, Berlin: de Gruyter 1975-1984.

Nietzsche, Friedrich, „Der Fall Wagner“, *Der Fall Wagner. Götzendämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos - Dithyramben. Nietzsche contra Wagner. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München: DTV 2009, S. 9-53.

Nigam, Ranjeet Kumar, Priyanka Mishra, „Forensic Examination of Obliteration and Alteration of Handwriting in Digital Image Processing“, in: *Malaysian Journal of Forensic Sciences* 2 (2011), Nr. 1, S. 64-66.

Nowak, Lars (Hg.), *Bild und Negativität*, Würzburg: Königshauses & Neumann 2019.

Nowak, Lars, „Bild und Negativität. Zur Einführung in die Problematik“, in: ders., *Bild und Negativität*, Würzburg: Königshauses & Neumann 2019, S. 9-48.

Öhlschlager, Claudia, „Vorwort“, in: Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München: Fink 2007, S. 13-49.

Öhlschlager, Claudia, Lucia Perrone Capano (Hg.), *Figurationen des Temporalen*, Göttingen: V&R Unipress 2013.

Olin, Margaret, „From Bezakel to Max Liebermann: Jewish Art in Nineteenth-Century Art-Historical Texts“, in: Catherine M. Soussloff (Hg.), *Jewish Identity in Modern Art History*, Berkeley u.a.: University of California Press 1999, S. 19-40.

O'Neill, Rosemary, *Art and Visual culture on the French Riviera, 1956-1971. The Ecole de Nice*, London, New York: Routledge 2012.

O'Rourke, Fran, „Via causalitatis; via negationis; via eminentiae“, *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*, Basel: Schwabe Verlag, 2017.

Pandey, Ramesh Kumar, Mahipal Singh Sankhla, Rajeev Kumar, „Forensic Investigation of Suspected Document for Alteration, Erasures & Obliteration“, in: *Galore International Journal of Applied Sciences and Humanities* 2 (2018) Heft 1, S. 46-50, Online unter: http://gijash.com/GIJASH_Vol.2_Issue.1_Jan2018/GIJASH004.pdf [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

Pape, Helmut, *Der dramatische Reichtum der konkreten Welt. Der Ursprung des Pragmatismus im Denken von Charles S. Peirce und William James*, Weilerswist: Delbrück Wissenschaft 2002.

Pape, Helmut, *Charles. S. Peirce zur Einführung*, Hamburg: Junius 2004.

Pape, Wilhelm, Maximilian Sengebusch, Gustav Eduard Benseler (Hg.), *Wilhelm Pape's Handwörterbuch der griechischen Sprache in vier Bänden*, Band 1, Braunschweig [u.a.]: Vieweg 1842.

Paquet, Marcel, „La transparence dans l'œuvre de Sosno (Essai sur l'oblitération de l'homme)“, in: ders., *Plein Air. Sculptures monumentales de Sosno*, Nizza: Z'Éditions 1998, S. 1-7.

Parochia, Daniel, „Nonsets“, in: Arnold Koslow, Arthur Buchsbaum (Hg.), *The Road to Universal Logic. Festschrift for 50th Birthday of Jean-Yves Béziau, Volume I*, Cham u.a.: Springer 2015, S. 409-422.

- Peperzak, Adriaan, *To The Other: An Introduction to the Philosophy of Emmanuel Levinas*, Purdue University Press Books 1993.
- Peirce, Charles Sanders, *Phänomen und Logik der Zeichen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp ²1993.
- Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers*, hrsg. v. Charles Hartshorne, Paul Weiss, Cambridge, MA: Harvard University Press 1931-1935.
- Perlein, Gilbert, „Oblitération“, in: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice (Hg.), *Sosno. Oblitération: peinture, sculpture*, Nizza: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice 2001, S. 9-11.
- Pinchevski, Amit, *By Way of Interruption: Levinas and the Ethics of Communication*, Pittsburgh: Duquesne University Press, 2005.
- Pinchevski, Amit, „Levinas as a Media Theorist: Toward an Ethics of Mediation“, *Philosophy and Rhetoric* 47, Nr. 1 (2014), S. 48-72.
- Pinchevski, Amit, *Echo*, Boston: MIT Press 2022.
- Pincus-Witten, Robert, „Pages de journal: L'École de Nice, un livre qui manque“, in: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice (Hg.), *Sosno. Oblitération: peinture, sculpture*, Nizza: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice 2001, S. 51-54.
- Pincus-Witten, Robert, „Sosno, quinze ans après“, in: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice (Hg.), *Sosno. Oblitération: peinture, sculpture*, Nizza: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice 2001, S. 55-57.
- Platon, *Der Staat*, Stuttgart: Alfred Kröner 1973.
- Platon, *Phaidros*, in: ders., *Sämtliche Werke* 4, Hamburg: rowohlt 1991, S. 7-60.
- Plinius der Ältere, *Naturkunde, Buch 36, Die Steine*, Berlin: de Gruyter 2010.
- Poirié, François, *Emmanuel Lévinas*, Besançon: La Manufacture 1992.
- Posner, Roland, „Semiotik diesseits und jenseits des Strukturalismus: Zum Verhältnis von Moderne und Postmoderne, Strukturalismus und Poststrukturalismus“, *Zeitschrift für Semiotik* 15, Nr. 3-4 (1993), S. 211-233.
- Pradel, Jean-Louis, „Sosno“, in: *Opus International*, Nr. 55 (1975), S. 40.
- Pschyrembel, Willibald, *Pschyrembel Klinisches Wörterbuch*, Berlin: de Gruyter ¹²³⁻¹⁵³1959, Eintrag: „Obliteration“, S. 620, vgl. online unter: <https://www.pschyrembel.de/Obliteration/K0FJV/doc/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].
- Puschkin, Alexander Sergejewitsch, „Das Gelage während der Pest“, in: *Gesammelte Werke in sechs Bänden, Band 3*, hrsg. von Harald Raab, Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag, 1971, S. 337-346.
- Rancière, Jacques, *Ist Kunst widerständig?*, Berlin: Merve 2008.
- Raphael, Melissa, „The creation of beauty by its destruction. The idoloclastic aesthetic in modern and contemporary Jewish art“, in: *Approaching Religion* 6, Nr. 2 (2016), S. 14-22.
- Rath, Matthias, *Ethik der mediatisierten Welt. Grundlagen und Perspektiven*, Wiesbaden: Springer 2014.
- Rauterberg, Hannot, „Sieh nur, ich lebe!“, in: *Die Zeit* Nr. 50 (2010), S. 53.

Rautzenberg, Markus, „Transformatio energetica“, in: Fabian Goppelsröder, Martin Beck (Hg.), *Sichtbarkeiten 2: Präsentifizieren: Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Berlin-Zürich: diaphanes 2014, S. 111-130.

Rentsch, Thomas, *Die Konstitution der Moralität. Transzendente Anthropologie und praktische Philosophie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.

Rentsch, Thomas, *Transzendentalität und Negativität. Religionsphilosophische und ästhetische Schriften*, Berlin, New York: de Gruyter 2011.

Restany, Pierre, „Le chant d'oblitération“, in: ders., Michel Thévoz (Hg.), *Sosno*, Paris: Éditions de la différence 1992, S. 49-67.

Restany, Pierre, Michel Thévoz (Hg.), *Sosno*, Paris: Éditions de la différence 1992.

Restany, Pierre, „Le Nouveaux Réalistes“, in: Antje Kramer (Hg.), *Les grands manifestes de l'art des XIXe et XXe siècles*, Paris: TTM éditions 2011, S. 194-199.

Restany, Pierre, „Die neuen Realisten“, in: Jürgen Harten (Hg.): *Prospect Retrospect. Europa 1946-1976. Katalog anlässlich der Ausstellung Prospect Retrospect, 20. – 31. Oktober 1976*, Bd. 2, übers. v. Schuldt, B. Buchloh, J. Matheson, Köln: König 1976, S. 55. Online unter: <http://gams.uni-graz.at/archive/get/o:reko.rest.1960/sdef:TEL/get> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

Rey, Alain (Hg.), *[Lehm - Réajuster]. Dictionnaire culturel en langue française*, Paris: Dictionnaire le Robert 2006.

Rheinberger, Hans-Jörg, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.

Richter, Silvia „Zur Verbindung von Messianismus und Eschatologie im Denken Emmanuel Levinas“, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 68, Nr. 1 (2016), S. 57-69.

Rieger, Stefan, „Medienarchäologie“, in: Jens Schröter (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 2014, S. 137-144.

Rinck, Monika, *Risiko und Idiotie*, Berlin: kookbooks 2015.

Rivière, Claude, „La Charge Solaire de l'Artiste“, *Combat de la Résistance à la Révolution* (August 22, 1960).

Rivière, Claude, „Langage et Communication“, in: *Sud Communications*, Nr. 1 (1961), S. 23-25.

Robbins, Jill, *Altered Reading: Levinas and Literature*, Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Rodowick, David, „Ethics in film-philosophy (Cavell, Deleuze, Levinas)“, online unter: https://www.academia.edu/36412056/Ethics_in_film_philosophy_Cavell_Deleuze_Levinas [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

Rodowick, David, „Of which we cannot speak.... Philosophy and humanities“, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Nr. 2 (2011), S. 9-22.

Rorty, Richard, *Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, University of Chicago Press 1967.

Rorty, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press 1979.

Rosen, Aaron, *Imagining Jewish Art: Encounters with the Masters in Chagall, Gaston, and Kitaj*, London: Legenda 2009.

- Rosenzweig, Franz, „Urzelle' des Stern der Erlösung. Brief an Rudolf Ehrenberg vom 18.11.1917, in: ders., *Gesammelte Schriften, Band 3*, hrsg. v. Reinhold Mayer, Annemarie Mayer, Dordrecht u.a.: Martinus Nijhoff 1984. S. 125-138.
- Rosenzweig, Franz, *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.
- Salomon, Andrew, „Dot Dot Dot“, online unter: <http://andrewsolomon.com/articles/dot-dot-dot/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].
- Sandbothe, Mike, Ludwig Nagel (Hg.), *Systematische Medienphilosophie*, Berlin: Akademie Verlag 2005.
- Schaff, Jörn, Benjamin Wihstutz (Hg.), *Sowohl als auch dazwischen*, Leiden, Niederlande: Wilhelm Fink 2015.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Josef, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974.
- Schlesier, Renate, „Apotropäisch“, in: Hubert Cancik u. a. (Hg.), *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Band 2*, Kohlhammer: Stuttgart 1990, S. 41-45.
- Schmitt, Carl, *Der Begriff des Politischen*, Berlin: Duncker & Humboldt 2009.
- Schmitt, Rüdiger, „Apotropäische Riten“, in: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*, 2008, online unter: <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/13553/> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].
- Scholem, Gershom, „Shi'ur Koma. Die mystische Gestalt der Gottheit, in: ders., *Von der mystischen Gestalt der Gottheit Studien zu Grundbegriffen der Kabbala*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1962, S. 7-47.
- Scholem, Gershom, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967.
- Schröter, Jens (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 2014.
- Schüling, Hermann, *Die Geschichte der axiomatischen Methode im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert*, Hildesheim [u.a.]: Olms 1969.
- Schulte, Christoph, „Zimzum in the Works of Schelling“, *Iyyun: The Jerusalem Philosophical Quarterly* 1992, Nr. 41 (Januar 1992), S. 21-40.
- Schulte, Christoph, *Zimzum*, Berlin: Jüdischer Verlag 2013.
- Schuppli, Susan, *Earth Evidence*, online unter: <https://susanschuppli.com/research/legal-aesthetic-agency-of-matter/> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].
- Susan Schuppli, „Dirty Pictures“, in: *Living Earth. Field Notes from the Dark Ecology Project 2014-2016*, Amsterdam: Sonic Acts Press 2016, S. 189-209.
- Schürch, Isabelle, „Schulden sammeln und Ordnung schaffen“, in: *Berner Zeitschrift für Geschichte* 79 (2017), Nr. 2, S. 24-37.
- Schüttelpelz, Erhard, „Die Erfindung der Twelve-Inch, der Homo Sapiens und Till Heilmanns Kommentar zur Priorität der Operationskette“, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 3 (2017), S. 217-234.

- Schwarte, Ludger, „Einleitung: Die Kraft des Visuellen“, in: ders. (Hg.), *Bild-Performanz*, München: Fink 2011, S. 11-31.
- Schwarte, Ludger, *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*, Paderborn: Wilhelm Fink 2015.
- Schwarte, Ludger, „Die Zeitlichkeit des Bildes: Augenblickliche Einsichten“, in: ders., *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*, München: Fink 2015, S. 111-129.
- Schwarzschild, Steven, „The Legal Foundation of Jewish Aesthetics“, in: *The Journal of Aesthetics Education* 9, Nr. 1 (1975), S. 29-42.
- Schwarzschild, Steven, „Aesthetics“, in: Arthur A. Cohen, Paul Medes-Floht (Hg.), *20th Century Jewish Religious Thought. Original Essays on Critical Concepts, Moments, and Beliefs*, New York: Scribner 1987, S. 1-6.
- Seebold, Elmar, Eintrag: „ob-“, in: ders. (Hg.), *Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin, Boston: de Gruyter 2011, S. 663.
- Segalen, Victor, *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus*, Frankfurt a.M.: Fischer 1994.
- Serres, Michel, *Conversations on Science, Culture, and Time*, University of Michigan Press 1995.
- Siebert, Bernhard, *Relais. Geschichte der Literatur als Epoche der Post 1751–1913*, Berlin: Brinkmann & Bose 1993.
- Sklovskij, Victor, „Kunst als Verfahren“, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München: Fink 1971, S. 3–35.
- Smith, Blake, „The Visual Memoir Project: Searching For An Art of Memory,“, in: *Marilyn Zurmuehlen Working Papers in Art Education* 2015, Article 7. Online unter: <https://ir.uiowa.edu/mzwp/vol2015/iss1/7/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].
- Sontag, Susan, *Das Leiden anderer betrachten*, München: Hanser 2003.
- Sosno, Sacha, *Mais où sont les œuvres d'art?*, Nizza: Z'Editions 2000.
- Sosno, Sacha, „L'art est-il lisible“, in: ders., *Mais où sont les œuvres d'art?*, Nizza: Z'Editions 2000, S. 57-63.
- Sosno, Sacha, *De la perception esthétique*, Nice u.a.: Les Editions Ovadia 2011.
- Sosno, Sacha, „Où se trouve l'œuvre d'art“, in: ders., *De la perception esthétique*, Nice u.a.: Les Editions Ovadia 2011, S. 9-13.
- Sosno, Sacha, „Le temps, quel temps?“, in: ders., *De la perception esthétique*, Nice u.a.: Les Editions Ovadia 2011, S. 49-59.
- Sosno, Sacha, „Il n'y a pas d'images...“, in: ders., *De la perception esthétique*, Nice [u.a.]: Les Editions Ovadia 2011, S. 61-68.
- Sosno, Sacha, „L'oblitération est-elle une métamorphose?“, in: ders., *De la perception esthétique*, Nice [u.a.]: Les Editions Ovadia 2011, S. 105-112.
- Sosno, Sacha, „Entrer dans la ville“, in: Ralph Hutchings (Hg.), *À ciel ouvert*, Paris: Verlhag 2013, S. 336-337.

Sosnovsky, Sacha, „Tendences du Nouveau Réalisme Niçois«, in: *Sud-Communications*, Nr. 1 (Juin 1961), S. 18-22.

Sosnovsky, Sacha, „Vers un nouveau réalisme cinématographique“, in: *Sud Communications*, Nr. 2 (Juli 1961), S. 4-6.

Sosnowsky, Alexandre, *Biafra: proximité de la mort, continuité de la vie*, Paris: Fayard 1969.

Souriau, Etienne, *Die verschiedenen Modi der Existenz*, Lüneburg: Meson Press 2015

Spinoza, *Die Ethik. Schriften und Briefe*, Stuttgart: Alfred Kröner 1976.

Spinoza, *Politischer Traktat: lateinisch - deutsch*, übers. v. Wolfgang Bartuschat, Hamburg: Meiner 2010.

Stoellger, Philipp, „Die Gabe des Namens“, in: Christine Gerbe, Benita Joswig, Silke Petersen (Hg.), *Gott heißt nicht nur Vater. Zur Rede über Gott in den Übersetzungen der ‚Bibel in gerechter Sprache‘*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 37-54.

Stoellger, Philipp, „Sagen und Zeigen. Komplikationen und Explikationen einer Leitdifferenz“, in: Fabian Goppelsröder, Martin Beck (Hg.), *Sichtbarkeiten 2: Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Berlin, Zürich: diaphanes 2014, S. 71-92.

Stojanov, Tanja, „Sacha Sosno. L'Architecture Sculptée“, in: *cotemagazine*, Nr. 227, oct-nov 2014, S. 50. Online unter: <http://www.archicote.com/wp-content/uploads/2015/04/CO-TE-Magazine-n%C2%B0227.pdf> [zuletzt aufgerufen am 27.08.2023].

Stora, Benjamin, *Historie de la guerre d'Algérie (1954–1962)*, Paris: La Découverte 2004.

Stubblefield, Thomas, „Ars Oblivionalis: Umberto Eco and Erasure“, in: James Elkins, Kristi McGuire, Maureen Burns, Alicia Chester, Joel Kuennen (Hg.), *Theorizing Visual Studies. Writing Through the Discipline*, New York: Routledge 2012, S. 81-83.

Teyssèdre, Bernard, „L'art sociologique“, in: *Opus International*, Nr. 55 (1975), S. 16-28.

Theunissen, Michael, „Negativität bei Adorno“, in: Ludwig von Friedeburg, Jürgen Habermas (Hg.), *Adorno Konferenz 1983*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, S. 41-65.

Thévoz, Michel, „Présence – Absence“, in: Pierre Restany, Michel Thévoz (Hg.), *Sosno*, Paris: Éditions de la différence 1992, S. 13-37.

Tholen, Georg Christoph, „Der Zeitverlust der Wiederholung“, online unter: <http://gctholen.info/wp-content/uploads/2014/08/Der-Zeitverlust-der-Wiederholung.pdf> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

Tholen, Georg Christoph, *Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.

Till, Sabine, *Die Stimme zwischen Immanent und Transzendenz. Zu einer Denkfigur bei Emmanuel Lévinas, Jacques Lacan, Jacques Derrida und Gilles Deleuze*, Bielefeld: transcript 2014.

Tissinié, Maryse, „L'Acting comme manifeste d'une altérité oblitérée“, in: *Revue ADIRE*, 2001, Nr. 17, S. 83-123.

Tiqqun, *Kybernetik und Revolution*, Berlin, Zürich: diaphanes 2007.

Tomberger, Corinna, *Das Gedenkmal. Avantgardekunst, Geschichtspolitik und Geschlecht in der bundesdeutschen Erinnerungskultur*, Bielefeld: transcript 2007.

- Torterat, Frédéric, „Semelfactivité“, in: Jean-Marie Grassin (Hg.), *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, Paris: Jean-Marie Grassin éd 2009, S. 1217-1226, online unter: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01099558/document>, [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].
- Tournier, Michel, *Freitag oder das Leben in der Wildnis*, München: Hanser 1997.
- Treml, Martin, Sigrid Weigel, „Einleitung“, in: *Aby Warburg, Werke*, Berlin: Suhrkamp 2028, S. 9-27.
- Treptow, Richard S., *Handbook of Methods for the Restoration of Obliterated Serial Numbers*, Washington DC: National Aeronautics and Space Administration 1978.
- Tschichold, Jan, *Formenwandlungen der Et-Zeichen*, Frankfurt a.M.: D.Stempel AG 1953.
- Tschichold, Jan, *A Brief History of the Ampersand*, Paris: -zeug 2018.
- Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater: der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt a.M.: Campus 2009.
- Valdman, Edouard, *Le roman de l'École de Nice*, Paris: La Différence 1991.
- Valéry, Paul, *Œuvres de Paul Valéry, Volume 11, Souvenirs littéraires*, Paris: Nrf 1939.
- Valéry, Paul, *Tanz, Zeichnung und Degas*, übers. v. Werner Zemp, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.
- van Gennep, Arnold, „Übergangsriten (Les rites de passage)“, in: Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat, Thomas Hauschild (Hg.), *Kulturtheorie*, Bielefeld: transcript 2010, S. 29–38.
- Vernant, Jean-Pierre, „Figuration et image“, in: *Metis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, Nr. 1-2, 1990, S. 225-238, doi: 10.3406/metis.1990.957.
- Pöhl, Veronika, „Die mediale Dimension des Stilbegriffs in Kunst- und Wissenschaftstheorie“, in: *MEDIENwissenschaft* 2 (2015), S. 164-181.
- von Wolzogen, Christoph, „Eine Zukunft denken, die Sinn hat, ohne daß ich dabei bin“, Interview Emmanuel Levinas-Christoph von Wolzogen, Paris 1989 (Auszüge), online unter <http://www.denkberatung.de/texte/julius-schaaf-emmanuel-levinas/> [zuletzt aufgerufen am 27.08.2023].
- Voss, Christiane, „Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen“, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Nr. 2 (2010), S. 169-184.
- Wahl, Jean, „Sur l’Idée de transcendance“, in: ders., *Existence humaine et transcendance*, Neuchâtel: éd. de la Bâconnière 1944, S. 34-38.
- WAHRIG *Herkunftswörterbuch*, Gütersloh, München: wissenmedia 2009.
- Walde, Alois, *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung ²1910, online: <https://archive.org/details/Lateinisches-etymologisches-woerterbuch/page/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].
- Waldenfels, Bernhard, *Antwortregister*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.
- Waldenfels, Bernhard, *Idiome des Denkens: deutsch-französische Gedankengänge II*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

- Waldenfels, Bernhard, „Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder, in: Gottfried Boehm, Birgit Mersmann, Christian Spiels (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München: Fink 2008, S. 47-64.
- Waldenfels, Bernhard, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp ⁵2013.
- Warburg, Aby, *Werke in einem Band auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, Berlin: Suhrkamp 2010.
- Welsch, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Reclam ⁶2017.
- Weick, Karl, „Educational Organizations as Loosely Coupled Systems“, in: *Administrative Science Quarterly* 21, Nr. 1 (März 1976), S. 1-19.
- Weigel, Sigrid, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt a.M.: Fischer 2008.
- Weigel, Sigrid, *Grammatologie der Bilder*, Berlin: Suhrkamp 2015.
- Weiß, Gernot, *Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1993.
- Weinrich, Harald, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München: Verlag C.H. Beck 2005.
- Wenzler, Ludwig, „Menschsein vom Anderen her“, in: Emmanuel Levinas, *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg: Meiner 2005, S. VII-XXVII.
- Wetzel, Michael, „Nachwort“, in: Emmanuel Levinas, *Die Stunde der Nationen. Talmudlektüren*, München: Fink 1994, S. 165-192.
- Whitney Museum of American Art, *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*, New York: Whitney Museum of American Art 1993.
- Wick, Rainer, „Nicht Kunst, nicht Soziologie: Das Collectif d'art sociologique“, in: *Kunstforum. Schwerpunkt: Kunst als sozialer Prozeß*, Nr. 27 (1978), S. 143-183. Online unter: <https://www.kunstforum.de/artikel/nicht-kunst-nicht-soziologie-das-collectif-dart-sociologique/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].
- Wiesel, Elie, *Célébrations hassidiques*, Paris: Seuil 1976.
- Wiesing, Lambert, „Pragmatismus und Performativität des Bildes“, in: Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München: Wilhelm Fink 2004, S. 115-128.
- Wiesing, Lambert, *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp ⁷2013.
- Wire, Sarah D., „House overwhelmingly approves resolution recognizing Armenian genocide“, online unter: <https://www.latimes.com/politics/story/2019-10-29/house-approves-resolution-recognizing-armenian-genocide> [zuletzt aufgerufen am 18.07.2023].
- Wirth, Uwe, „Spuren am Rande zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität“, in: Heike Gfrereis, Marcel Lepper (Hg.), *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger*, Göttingen: Wallstein Verlag 2007, S. 181-195.
- Wohlmuth, Josef, „Bild- und Kunstkritik bei Emmanuel Levinas und die theologische Bilderfrage“, in: W. Lesch (Hg.), *Theologie und ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Begegnung von Religion und Kunst*, Darmstadt 1994, S. 25-47.

- Wyschogrod, Edith, „The Art in Ethics: Aesthetics, Objectivity, and Alterity in the Philosophy of Emmanuel Levinas“, in: Adriaan Peperzak (Hg.), *Ethics as First Philosophy: the Significance of Emmanuel Levinas for Philosophy, Literature, and Religion*, London: Routledge 1995, S. 137-150.
- Wyschogrod, Edith, „Levinas's Other and the Culture of the Copy“, in: Peter Atterton, Matthew Calarco (Hg.), *Radicalizing Levinas*, Albany: State University of New York Press 2010, S. 137-152.
- Wyss, Beat, „Die Wende zum Bild: Diskurs und Kritik“, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2014, S. 7-15.
- Yalkut, Jud, „Polka Dot Way of Life (Conversations with Yayoi Kusama)“, *New York Free Press* 1, Nr. 8 (1968).
- Yates, Francis, *The Art of Memory*, London, New York: Rutledge 1966.
- Yerushalmi, Yosef Hayim, „Réflexions sur l'oubli“, in: ders., et al (Hg.), *Usages de l'oubli*, Paris Éditions du Seuil 1988, S. 7-21.
- Yoshimoto, Midori, „Kusama saves the World through ‚Self-Obliteration‘“ (2011), Online: https://www.academia.edu/2092612/Kusama_Saves_the_World_Through_Self_Obliteration_English_version_ [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].
- Young, James E., „The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today“, *Critical Inquiry* 18, Nr. 2. (January 1992), S. 267-296. Online unter: <http://links.jstor.org/sici?sici=0093-1896%28199224%2918%3A2%3C267%3ATCMAII%3E2.0.CO%3B2-E> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].
- Zagury-Orly, Raphael, Marie Aude-Baronian, „Zwischen Kunst und Bild: ein unablässiger Überfluss“, in: Bennke, Mersch (Hg.), *Levinas und die Künste*, transcript: Bielefeld 2024 [im Erscheinen].
- Zedler, Johann-Heinrich, *Großes vollständiges Universal-Lexikon. Band 25*, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1982.
- Zellini, Paolo, *Kurze Geschichte der Unendlichkeit*, München: Beck 2010.
- Ziemann, Andreas (Hg.), *Grundlagentexte der Medienkultur. Ein Reader*, Wiesbaden: Springer 2019.
- Zwart, H. A. E. (Hub), „The obliteration of life: depersonalization and disembodiment in the terabyte era“, *New Genetics and Society* 35, Nr. 1 (2. Januar 2016), S. 69–89.

2) Dokumente

Armengaud, Françoise, *Brief vom 26. April 2019 an Johannes Bennke*.

Armengaud, Françoise, Emmanuel Levinas, *Manuskriptseiten des Interviews De l'oblitération*, Archiv Sosno.

3) Webseiten

Arman Studio, online unter: <http://www.arman-studio.com/> [zuletzt gesichtet am 27.07.2023].

Cornfordandcross, online unter: <http://www.cornfordandcross.com/projects/2003/month/index.html> [zuletzt aufgerufen am 02.09.2020, nicht mehr abrufbar 27.07.2023].

Biblia Sacra Vulgata, online unter: <https://www.bibelwissenschaft.de/online-bibeln/biblia-sacra-vulgata/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

Bureau of Criminal Apprehension, online unter: <https://dps.mn.gov/divisions/bca/bca-divisions/forensic-science/Pages/serial-number-restoration.aspx> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet, online unter: <https://www.bibelwissenschaft.de/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

Deutschen Nationalbibliothek, „Online-Ausstellung ‚Künste im Exil‘“, online unter: <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Objekte/klee-paul-von-der-liste-gestrichen-gemaelde.html?single=1> [zuletzt aufgerufen am 27.08.2023].

Dictionary.com, online unter: <https://www.dictionary.com/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

Die Bibel in der Einheitsübersetzung, online unter: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache, online unter: <https://www.dwds.de/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

Dudenredaktion (Hg.), *Duden. Wörterbuch*, online unter: <https://www.duden.de/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

Drexler Document Laboratory, online unter: <https://www.drexdoclab.com/deciphering-obliterations.html> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

Le Robert, online unter: <https://dictionnaire.lerobert.com/> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

NATO, „Press Conference, by US Secretary of Defence, Donald Rumsfeld“, online unter: <https://www.nato.int/docu/speech/2002/s020606g.htm> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

Online Etymological Dictionary, online unter: <https://www.etymonline.com/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023]

Sinter Elite 4 - Death Storm Part 3: Obliteration, online unter: <https://www.microsoft.com/en-us/p/sniper-elite-4-death-storm-part-3-obliteration/c1ldqbwtdwt53?activetab=pivot:overviewtab> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

Sosno.com, online unter: <http://www.sosno.com/> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

Sosno Exposition Personelles, online unter: <https://sosno.com/evenements-expositions/sacha-sosno-memento-expos/> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

The Art of Assemblage, 4.10.-12.11.1961, MOMA New York. Online unter: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1880> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

Toby Smith, online unter: <https://www.tobysmith.com/project/rare-earthenware-2/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

4) Filme und audiovisuelle Quellen

Akerman, Chantal, *Histoires d'Amérique*, USA, 1989. Exzerpt online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=BYHpM-0-iU4> [zuletzt aufgerufen am 04.07.2023].

Boutang, Pierre-André, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, FR, 1988-1989/1996. Onlin unter: https://www.youtube.com/watch?v=n_pIFcholiQ&list=PLiR8NqajHNPbaX2rBoA2z6IPGpU0l-PLS28&index=21 [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

Congressman Brad Sherman, „Sherman Heralds House Recognition of the Armenian Genocide“, <https://www.youtube.com/watch?v=15Mq5zLfyyo>, 2'57“, hochgeladen am 29.10.2019 [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

Godard, Jean-Luc, *Hélas pour moi*, FR, 1993. Der Anfang des Films ist zu sehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=fAZrJFmpRr8> [zuletzt aufgerufen am 04.07.2023].

Fleischmann, Krista, *Thomas Bernhard - Die Ursache bin ich selbst*, BRD, 1986, <https://www.youtube.com/watch?v=uZ7wS-manVQ> [3'54"] [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

Gauss, Günter im Gespräch mit Hannah Arendt, „Zur Person“, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=dsoImQfVsO4> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

Kusama, Yayoi, Jud Yalkut, *Kusama's Self-Obliteration*, USA, 1967.

Pennebaker, D.A., *Breaking it up at the Museum*, USA, 1960.

Sarraute, Nathalie, *Die Stille*, Hörspiel, R.: Joseph Scheidegger, Produktion: DRS, 1964.

„Sherman Heralds House Recognition of the Armenian Genocide“, <https://www.youtube.com/watch?v=15Mq5zLfyyo>, 2'57“, hochgeladen am 29.10.2019 [zuletzt aufgerufen am 18.07.2023].

Sosno, Sacha, *École de Nice* (FR, 1960–61, verschollen) und diverse 16mm TV-Kurzfilme für *Dim-Dam-Dom* mit Daisy de Gallard zwischen 1969-1971.

- Il est mort le soleil
- Les lauriers sont coupés
- Les detectives privés
- Les pedicures chinois

von Wolzogen, Christoph, Henning Burk, *Liebesweisheit - Emmanuel Levinas, Denker des Anderen* (WDR), BRD, 1989.

5) Abbildungsverzeichnis

Alle Fotografien der Arbeiten von Sacha Sosno mit freundlicher Genehmigung von Mascha Sosno (Archiv Sosno).

Abb. 1: Sacha Sosno, Chant Africain, 1972.

Abb. 2: Schulbuch der St. Vinzenzkirche (1448-1475), Folie 1c und 1r, Stadtarchiv Bern, Signatur: SAB_A_4_1.

Abb. 3: Gestempelte Briefmarken.

Abb. 4: Ticket des öffentlichen Nahverkehrs in Wien.

Abb. 5: Maxillary Suture Obliteration Method. Photos by Julie R. Angel; specimens courtesy of the University of New Mexico-Albuquerque, Maxwell Museum of Anthropology, #103, #176; and of the State of New Mexico, Office of the Medical Investigator.“ Steven N. Byers, Introduction to Forensic Anthropology, London: Routledge 2017, S. 396.

Abb. 6: Obliterierte Handschrift. Drexler Document Laboratory, LLC.

Abb. 7: Dechiffrierte Handschrift. Drexler Document Laboratory, LLC.

Abb. 8: Sacha Sosno, Yves Bayard, Henri Vidal, Une Contre-Proposition pour la cour du Grand Louvre, 1985.

Abb. 9: Sacha Sosno, Yves Bayard, Henri Vidal, Proposition pour le Métro de Paris, 1985.

Abb. 10: Arman, Cachet, 1954. Stempelabdrücke auf Leinwand, 36,8 x 28,9cm, © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

Abb. 11: Arman, Petit Cachet, 1957, Tinte auf Papier, 53 cm x 57 cm, © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

Abb. 12: Titelbild der Publikation Alexandre Sosnowsky, Biafra: proximité de la mort, continuité de la vie, Paris: Fayard 1969.

Abb. 13: Wappen der Luftstreitkräfte von Biafra.

Abb. 14: Sacha Sosno, La Tête Carée – Sculpture Habitée, 2002, Aluminium. Foto v.V.

Abb. 15: Sacha Sosno, Le Guetteur, 2015. Foto v.V.

Abb. 16: Sacha Sosno, Landschaft von Fallingbostal, 1975, Acryl auf Fotoleinwand, 80 x 80 cm.

Abb. 17: Sacha Sosno, Grande Vénus, 1984, Bronze, 52,5 x 27 cm.

Abb. 18: Sacha Sosno, Liberator's Monument, 1991, Granit, Beton, B-26 Trümmer, Parc du Mercantour, Fontan (France).

Abb. 19: Sacha Sosno, Oblitérateurs universels – Le plein, 1972, Stahl, 60 x 17 x 14,5 cm.

Abb. 20: Sacha Sosno, Oblitérateurs universels – Le vide, 1972, Stahl, 60 x 17 x 14,5 cm.

Abb. 21: Sacha Sosno, Point subjectif rouge, 1973, Acryl auf Fotoleinwand, 46 cm x 55 cm.

Abb. 22: Sacha Sosno, Les huit manières de filer la soie, 1985, Bronze, Alexandre I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII.

Abb. 23: Sacha Sosno, Il faut en toute chose préférer l'intérieur à l'extérieur, 1984, Bronze, 52 x 23,5 x 20 cm.

- Abb. 24: Sacha Sosno, *Angle arrière*, 1991, Marmor, 100 x 55 x 50 cm.
- Abb. 25: Sacha Sosno, *Intervention à l'image constante (Rue des Thermophyles)*, 1974, Acryl auf Fotoleinwand, Serie von vier Bildern in einer Größe von 120 x 120 cm.
- Abb. 26: Sacha Sosno, *Le cercle antique*, 1992, Bronze, Durchmesser 70 cm.
- Abb. 27: Sacha Sosno, *Pyramide 1*, 1992, Bronze und Granit Blue Bahia, 30 x 22 x 10 cm.
- Abb. 28: Sacha Sosno, *Timbre de Monaco*, 2000.
- Abb. 29: Sacha Sosno, *Concertation*, 2013, Stahl, 140 x 165 x 75 cm.
- Abb. 30: Sacha Sosno, *Sosnoblit*, 1974.
- Abb. 31: Sacha Sosno, *Sosnoblit*, 1974.
- Abb. 32: Gebundenes Typoskript des Interviews, Archiv Sosno, Foto: v.V.
- Abb. 33: Von Levinas revidiertes Typoskript des Interviews, Archiv Sosno, Foto: v.V.
- Abb. 34: Von Levinas revidiertes Typoskript des Interviews mit aufgeklebten handschriftlichen Korrekturen, Archiv Sosno, Foto v.V.
- Abb. 35: Ausschnitt aus der Manuskriptfassung des Interviews.
- Abb. 36: Paul Klee, *Von der Liste gestrichen*, 1933; Ölfarbe auf Papier auf Karton; 31,5 x 24 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee.
- Abb. 37: Ligaturen zu „et“, Jan Tschichold, *Formenwandlungen der Et-Zeichen*, S. 11.
- Abb. 38: Kurt Schwitters, *Das Unbild*, 1919.
- Abb. 39: Filmstill, Decasia, R.: Bill Morrison, USA 2002. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.
- Abb. 40: Susan Schuppli, *Dirty Pictures*, 2018. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.
- Abb. 41: Ursula Schulz-Dorburg, *Opytnoe Pole*, 2012, Silbergelatineabzüge auf Barytpapier, 35 x 35 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main. Mit freundlicher Genehmigung der artothek Bildagentur der Museen.
- Abb. 42: Cornford & Cross, *A Month in the Country*, 2003, Tünche auf Glas über lizenzpflichtiger, kommerzieller Stockfotografie. Mit freundlicher Genehmigung der Künstler.
- Abb. 43: Unknown Fields Division/Kevin Callaghan, 3 Vasen, 2014–15, schwarzes Gestein und radioaktive Abfälle. Mit freundlicher Genehmigung von © Toby Smith / Unknown Fields.
- Abb. 44: James Benning, *U.S. Flag (1853)*, 2017. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und neugerriemschneider, Berlin.
- Abb. 45: Sol Le Witt, *Black Form – Dedicated to the Missing Jews*, 1987/1989, Foto: Wikipedia, CC BY-SA 3.0, Foto leicht begnadigt und Tonwerte angepasst.
- Abb. 46: Maurycy Minkowski, *After the Pogrom*, ca. 1910.
- Abb. 47: Sacha Sosno, *Vue de profil*, 1991, Marmor, 125 x 30 x 30 cm.
- Abb. 48: Filmstill aus *Jud Yalkut*, Yayoi Kusama, *Kusama's Self-Obliteration*, USA, 1967.

Index

410

- a priori, 311, 313, 317, 346, 362, 370
- Afformanz/afformativ, 325
- Ähnlichkeit, 66, 142-144, 147, 262-264, 268, 303, 338
- Aisthesis/aisthetisch, 142-144, 147, 192, 266-268, 280, 297, 323
- Alltäglichkeit/alltätlich, 14, 21, 32, 48, 54, 60, 65, 74, 90, 91, 108, 167, 371
- Alogismus/alogisch, 79, 84, 213-216, 234-236, 240, 244, 281, 341, 356, 357, 363
- Alternanz, 153, 168-171, 195, 206, 207, 217-225, 229, 239, 258, 295, 336-338
- Amediale, 293-296, 304, 310-312, 314-318, 329, 330-335, 355
- Anti-Platonismus, 262-266, 292
- anarchisch, 207, 289, 319, 322, 333, 337
- Antlitz, 18, 120, 121, 125, 128, 136-138, 160, 170, 186, 198, 248, 249, 261, 276, 280, 281, 302, 359-361, 370
- Äon, 223, 360
- Apotropaion/apotropäisch, 209, 210, 213-216, 234-236, 238, 241, 243, 291, 330, 346, 348, 351
- ars oblivionalis, 80, 98-102, 169, 260, 364
- Ästhetik, 15-19, 27, 71, 74, 106, 108, 121, 122, 134-138, 142, 152, 164, 175, 179, 180, 189, 202, 227, 232, 242-253, 262, 265-270, 278-281, 293, 304, 320-323, 341, 346, 360-365, 369
- Asynchronizität, 321, 323, 325
- Beinahe-Nichts, 20, 131, 132, 216, 269
- Bibel, 40, 62, 117, 119, 152-155, 167, 209-211, 233, 248, 252, 289, 329, 347
- Bildepistemologie, 192, 238-242, 281, 287, 295, 296, 362
- Bilderverbot, 97, 138, 149-171, 211, 227, 234, 244-253, 338, 339, 360
- Bildkonjunktion, 175, 184-189, 232, 237-242, 296, 340, 346, 361, 363
- Bildkonversion, 197, 258-271, 279
- Bilderskepsis, 60, 62, 140, 158, 166, 169, 227, 295, 297
- Chronoklasmus, 270, 279, 362
- Chronos, 360
- Code, 48, 79-84, 92, 97, 105, 106, 370
- creatio ex nihilo, 207, 218, 302, 325
- damnatio memoriae, 40
- désintéressement, 134, 135, 192, 230, 237, 265, 268, 280, 297, 300, 323, 353, 356
- Destruktion, 20, 21, 38, 39, 41, 42, 44, 66, 206, 238, 270, 337, 365, 369-371
- Diachronie, 296, 318-319, 323, 326, 329, 331, 334, 336, 338, 352, 353, 363, 360
- Differenz, 38, 39, 55, 95, 144, 146, 147, 148, 162, 177, 188, 195, 211, 212, 243, 276, 295, 302, 329, 353, 355, 356, 367
- Differenzfigur, 118, 337-341, 346, 352, 357, 358, 360, 363, 364, 370
- Doppelbelichtung, 70, 216, 271
- Drittheit, 89-96
- Dunkelheit/Dunkle, 140-148, 234, 239, 243, 264
- École de Nice 15, 27, 47, 50-55, 60, 73
- Epistemologie des Vergessens, 260, 365
- Ereignisästhetik, 278, 281, 362
- Erinnern, 13, 14, 18, 20, 100, 112, 134, 224, 335, 357, 366-368
- Ersttheit, 88-96
- Eschatologie, 223, 227-232, 239, 240, 247, 265, 295, 317, 319-326, 332, 336, 339, 343, 351, 355, 357, 369
- Ethik, 16-18, 27, 120, 136-144, 159, 162, 226-228, 268, 296, 305-307, 310, 349-351
- Exegese, 82, 119, 147, 198, 232-247, 271, 278-281, 294, 299, 333-336, 358
- Exotismus, 277f, 356
- Geltung, 14, 156, 268, 274, 276, 280, 290, 301, 329, 332f, 339-342, 347, 349, 352, 356, 363f, 369f
- Geltungskritik, 234, 339-341, 349, 360

- Gemeinschaft, 367-370
- Genozid, 216, 253
- Gesicht, 16, 18, 75, 120f, 126-128, 130, 136, 154, 156, 170, 219, 223, 248, 253, 281, 296, 305f, 350, 360
- Gültigkeit, 14, 20, 32, 44, 192, 277, 280, 290, 294, 333, 334, 339f, 343, 345
- Holocaust, 151, 157, 162, 344
- Ideologie, 50, 257
- Ideologiekritik, 55, 62, 107-112, 155-159, 163, 164, 175, 242, 253, 296, 359
- Idolatrie, 152-155, 158, 164-167, 170f, 222, 227, 245, 277, 295f, 369
- ikonische Differenz, 177, 211
- ikonisches Denken, 16, 18, 136-138, 144, 171, 186, 189, 202, 350, 360f
- Ikonizität, 147-149, 179, 187, 235-237, 295
- Ikonoklasmus/ikonoklastisch, 26, 41, 54, 60, 110, 153, 163-167, 171, 208, 211, 247, 250f, 259, 264-266, 275, 295, 338f, 353, 358
- Ikonophilie, 152, 163, 166-168, 295
- Immanenz, 158, 161-165, 168, 171, 187, 217, 231, 241, 242, 262, 329, 354f
- inoperativ, 20, 266, 364
- Instantaneität, 222f, 226, 231f, 247, 258, 264f, 296, 333f
- Instauration, 20, 352f
- Je-ne-sais-quoi, 269f
- Jüdische Ästhetik, 244-247, 251-253
- Konjunktion, 180-189, 193, 202, 205, 226, 228, 232, 233, 239, 240, 243, 247, 248, 259, 276-281, 294, 300, 320, 330, 333, 341f, 349, 355f, 363, 369
- Konversion, 135, 192, 197, 230, 237, 258-262, 266, 269, 270, 294, 297, 301, 319, 323, 330, 352
- Kreativität, 62, 102, 169, 208, 214f, 246, 270, 326, 369
- Kritik/kritisch, 18, 52-55, 71, 73, 106, 108, 139-141, 144, 156f, 163, 168, 187, 192f, 226, 243, 245, 257, 264, 274-276, 287-294, 299-301, 304, 329, 336, 353
- kulturelles Gedächtnis, 40, 43, 60, 64, 74, 92, 167, 216, 229, 235, 243, 251, 323, 334-336, 361, 371
- Kunstkritik, 49, 71, 73, 76, 86, 128, 130, 139, 147, 149, 177, 237-240, 254, 261, 276-278, 281, 296, 299-335, 341, 350, 364
- Lebendigkeit, 62, 157, 191, 206, 219, 266, 299
- limitierte Validität, 340
- Löschen, 40, 101, 247, 367
- Manifestation, 149, 160, 166, 196, 223, 291, 313, 316-318, 329
- Materialität, 19, 90, 93, 96, 105-107, 111f, 123, 126, 148, 194-196, 236, 291-293, 298-301, 304, 308, 313-318, 322f, 330, 346, 351, 363, 366, 367
- media oblivionalis, 358-371
- Medialität, 19, 27, 175, 179, 191, 243, 288, 291, 300, 304, 308, 311f, 318f, 323, 346, 363
- Medieneschatologie, 368-371
- Medienphilosophie, 19f, 27, 230, 282, 287f, 294, 301, 304, 308-312, 318f, 321, 331-333, 341f, 346, 350-357, 361-367
- Medientheorie, 17, 19, 27, 73, 112, 226, 287f, 306, 309, 311, 317, 326, 331f, 351, 357, 362, 367
- Medium, 15, 18-20, 26, 30, 34, 41, 66, 72, 84, 89, 103, 126, 166, 169, 177, 179, 181, 189f, 207, 213, 233f, 238f, 275, 287-294, 304, 308, 310-312, 316-319, 327-331, 336, 346, 349-354, 358-363, 367
- Musik, 88, 142, 165, 271, 297, 298, 301
- Negativität, 18, 100-102, 188f, 202-216, 219f, 319, 346, 368
- Nichtidentität, 20, 159, 301, 340, 364
- Nicht-Wahrheit, 141, 264
- Nicht-Wissen, 234, 260, 264
- Nichtseindes, 202, 212f, 219
- Nichtseinsollendes, 202-205, 212f, 244
- Nouveau Réalisme, 49, 50-56, 74, 242
- Ontographie, 354f

- opak/Opazität, 74f, 80, 155, 212, 243, 256-258, 268, 291, 293, 294, 298, 311, 318
- Operation, 29, 36f, 44f, 56, 70, 76, 82f, 88f, 90-96, 101-106, 122f, 181, 187, 189, 204, 212, 218, 220, 224, 231f, 240, 246f, 249f, 258, 271, 309, 333-337, 341, 354-356, 359, 365, 368
- Palimpsest, 14, 55
- Paradigma, 37, 41f, 45, 68, 79f, 84, 93f, 143, 152, 166, 184, 190, 194, 214f, 226, 239, 241, 249, 260, 281, 289, 293, 306-309, 317, 337, 341, 344, 349f
- Partikularismus, 246, 276, 278, 332, 342-357
- Partikulare/Partikularität, 275-279, 300, 301, 312, 314, 318, 331, 342, 342-356
- Passivität, 142, 160, 192, 196, 234, 270, 280, 301, 323-326
- Performativität, 14, 16, 19, 126, 279, 301, 304, 308, 319-326, 346, 352, 362, 364
- Politik/politisch, 21, 32, 38-40, 44f, 58, 77f, 159, 175, 205, 215f, 231, 301, 305, 309, 320, 331f, 336, 342f, 345, 348, 365, 369
- Pseudologie/pseudologisch, 193, 198, 234-236, 240, 244, 247, 265, 341, 356f
- radikal, 51, 54f, 100f, 164, 169, 204, 226, 250, 257, 261, 267, 278, 296, 298, 312-315, 320, 324f, 342, 368
- Rationalitätskritik, 157, 163, 198, 360, 355
- Reflexivität, 19, 66, 74, 92, 179, 206, 238f, 304, 308, 326-331, 346, 363
- regulative Idee, 159, 339
- Responsivität, 280, 297
- Rhythmus, 142f, 165, 297-301, 310, 352, 355, 366-368
- Schatten, 65, 78, 120, 143-146, 154, 211, 248
- Schöne/Schönheit, 55, 107, 134-138, 150, 158, 164, 167, 194, 227, 253, 258, 266
- Schreiben, 14, 19, 29f, 36, 58, 73, 101-103, 120, 174, 182, 186, 239, 243, 278, 281, 296, 300, 325, 327-332, 335, 350, 357f, 361, 367
- Selbstnegation, 206, 231f, 247-249, 258, 333
- semelfaktiv/Semelfaktivität, 20, 130-134, 196, 217f, 228, 237, 239, 247-250, 268-270, 279, 281f, 314-317, 333, 350, 360, 370
- Semiotik, 17, 48, 68, 70-76, 79-102, 104-107, 110, 112, 117, 136, 188, 190, 205, 214, 235f, 242, 247, 250, 260, 275, 290f, 295, 312, 358-359, 362
- Shoah, 41, 65, 119, 141, 149, 152, 157, 160, 229, 241, 252, 260, 344
- Sprachkritik, 180f, 294f, 304
- Spur, 44f, 96, 98, 187, 207, 216, 220, 222, 230f, 262, 296, 307, 323, 333, 364, 367
- Stempel, 32, 34, 46, 58, 166, 232, 334, 364
- Talmud, 62, 154
- testimonial/Testimonialität, 237-242, 251, 279-281, 293-296, 301, 304, 311, 326, 330-332, 335-337, 357, 361f
- Theodizee, 151f, 160-168, 203, 252, 265, 324
- tilgen/Tilgung, 14, 28-34, 40f, 44f, 105, 141, 148, 150, 153, 156, 182, 208, 215f, 231, 234, 243, 248, 250, 252, 316, 333, 335, 358f, 369
- Tiqqun, 251, 253
- Ton, 88, 239, 287f, 297, 300f, 304, 308, 310, 352, 362
- Totalität, 78, 150, 159, 171, 180, 184, 228, 266, 291, 302, 317, 335, 343f, 346-349, 369
- Transaszendenz, 147-149, 165, 168, 206, 258, 337, 344, 290, 292, 308, 353, 355
- Transdeszendenz, 147-149, 158, 206, 337, 344
- Transzendenz, 96, 157f, 161f, 171, 187, 230f, 241, 248, 256, 262
- Trugbild, 235, 263-266, 337-339
- Unabgeschlossenheit, 70f, 94, 97, 246, 364
- Universalismus/universalistisch, 246, 262, 276-278, 331f, 342-345, 352, 356, 368
- Unvollständigkeit, 123, 246, 253, 258, 281
- Validität, 339, 340, 346, 348, 350, 356
- Vergessen, 13f, 18-20, 28, 40-42, 45, 75-80, 83, 98-102, 112, 134-136, 150, 162, 166-169, 195, 198, 206, 208, 214, 216, 221-224, 229-232, 247, 250, 258, 260, 272, 282, 287,

- 289, 291-293, 299, 315f, 326f, 333-337,
357f, 363-371
- Vernichtung, 13f, 30, 38-41, 47, 51, 60, 151f,
206, 215, 337, 347, 358, 361, 368
- via eminentiae, 148, 165, 208, 239
- Vitalismus, 191, 205-208, 219, 221, 225,
229f, 232, 249, 251, 265, 353-355
- Wahrheit, 138f, 141, 143, 145, 156-158, 168,
212, 225, 237, 257, 261-265, 268, 278, 342,
369, 371
- Widerstand/Widerständigkeit/widerste-
hen, 28, 29, 39, 44f, 58, 60, 66, 75, 77, 78,
89, 90, 101, 108, 128, 134, 136, 148, 149,
150, 153, 157, 159, 161, 164, 167, 184, 187,
208, 215f, 248, 250, 254, 256, 258, 275,
279, 315, 319, 327, 333, 368-371
- Wissen, 37, 102, 156-158, 164, 168, 171, 174,
188f, 214, 232-242, 261, 264, 290, 294,
315, 323, 327, 329, 343, 364
- Zahl, 224, 239, 287f, 300-304, 306, 362
- Zeit/zeitlich/Zeitlichkeit, 34, 42-45, 85,
105, 107, 112, 118, 131, 132, 136, 146-
148, 155f, 158, 163f, 168f, 171, 187f, 193-
197, 207, 217-232, 237f, 241, 244, 247,
250f, 254, 256, 258, 264-266, 269f, 279,
281, 295f, 301f, 304, 308, 314, 316, 318-
326, 329, 331-334, 336-339, 341, 358-361,
368, 370
- Zerstörung, 14, 18, 20f, 30, 39, 41-43, 58,
212, 333, 339f, 358, 361
- Zimzum, 170f, 251f
- Zitat/Zitattheorie, 70, 85, 92, 101, 236,
258f, 349
- Zweitheit, 88-96, 212, 218, 220, 224, 231f,
240, 246f, 249f, 258, 271, 309, 333-337,
341, 354-356, 359, 365, 368

Personenindex

414

- Adorno, Theodor. W., 20, 108, 110, 159, 184, 202, 212, 230, 231
- Agamben, Giorgio, 20, 193, 225, 249, 266
- Alloa, Emmanuel, 18, 136, 148, 212-214, 256f, 261
- Angehrn, Emil, 202-206, 218, 231
- Arendt, Hannah, 77, 78, 344
- Aristoteles, 88, 89, 142, 219, 293
- Arman, 15, 25, 26, 47-51, 54-58, 65, 247
- Armengaud, Françoise, 16, 17, 25, 46, 49, 50, 55-58, 64, 68, 70-77, 80-86, 92, 93, 105, 110, 121, 122, 126, 130, 134, 164, 195, 242, 253, 254, 281, 359, 363
- Assmann, Aleida, 40, 101, 167, 224, 365
- Assmann, Jan, 43, 166, 167, 353
- Austin, John L., 319-321
- Barthes, Roland, 189, 197, 299
- Bauman, Zygmunt, 157
- Baumgarten, Alexander, 267, 268
- Belting, Hans, 175, 176, 178, 210, 211, 220, 236
- Benjamin, Walter, 65, 186-188, 193, 197, 211, 225-231, 236, 241, 249, 288, 289, 300, 305, 324, 332, 340, 350, 355, 356, 367, 368
- Benning, James, 215-217, 361
- Bergson, Henri, 118, 207, 220, 232, 259, 269, 270
- Bexte, Peter, 181, 184, 186
- Blanchot, Maurice, 20, 118, 119, 141, 174, 246, 265, 294
- Boehm, Gottfried, 18, 153, 175-197, 208-211, 218-230, 238, 258
- Boehm, Omri, 342
- Boyarín, Daniel, 78, 155
- Butler, Judith, 315, 320, 343
- César, 48, 51, 55
- Chalier, Catherine, 121, 135-137, 154, 155, 242, 243
- Cohen, Richard A., 138, 150, 306, 310
- de Saint Phalle, Niki, 47
- Deleuze, Gilles, 56, 120, 143, 163, 170f, 214, 223, 239, 244, 261, 263-266, 277, 294, 301, 331, 332, 337-339, 357, 366
- Derrida, Jacques, 78, 94-98, 120f, 176, 187, 205, 208, 215, 220-222, 243, 249, 276, 286, 290, 299, 309, 313, 324, 340, 344, 364
- Didi-Huberman, Georges, 197, 237, 368
- Eco, Umberto, 48, 68, 71, 80-83, 98-106, 117, 169, 364
- Engell, Lorenz, 19, 179, 189, 291, 308, 310, 312, 318, 328, 352-356
- Fackenheim, Emil, 151, 152, 162, 252
- Fink, Eugen, 142, 196, 220
- Fischer, Hervé, 52
- Fischer-Lichte, Erika, 320, 325
- Forest, Fred, 52, 74
- Freud, Sigmund, 79, 157, 203, 209
- Ginzburg, Carlo, 13, 37, 38
- Godard, Jean-Luc, 366
- Gogol, Nikolaj, 117, 128-130, 242, 281, 314, 340, 359
- Gritz, David, 121, 136, 137, 242, 243
- Grossman, Wassili, 126, 127, 242
- Hamacher, Werner, 325
- Hegel, G.F.W., 103, 112, 157, 170, 205f, 291f
- Heidegger, Martin, 16, 102-104, 118, 135, 140f, 145, 161, 177, 196, 220, 243, 263f, 266f, 282, 313
- Horkheimer, Max, 108, 110, 111
- Husserl, Edmund, 83, 118, 160, 220, 234, 267, 292, 302
- Jankélévitch, Vladimir, 20, 130-132, 216, 249, 269
- Jonas, Hans, 171, 248, 252
- Kanaan, Hagi, 137, 211, 230, 299
- Kittler, Friedrich, 307-309, 313, 316f, 331, 351, 362
- Klein, Yves, 15, 47, 54-56, 65, 274

- Koch, Gertrud, 159, 163, 178
- Kochan, Lionel, 251
- Krämer, Sybille, 19, 37, 178, 189, 191, 221-224, 308, 311f, 316, 321-325
- Kusama, Yayoi, 243, 271-275, 279, 298, 334
- Lacan, Jacques, 78, 313
- Lachmann, Renate, 101
- Lacoue-Labarthe, Philippe, 26, 102-104, 126, 243, 256, 290, 363
- Latour, Bruno, 41, 106, 107, 182, 254, 278, 279, 327, 328, 352, 353
- Leiris, Michel, 14, 132, 186, 242, 253, 358f
- Lescourret, Marie-Anne, 118f
- Levinas, Emmanuel, 117-121 (Biografie)
- Lyotard, Jean-François, 213, 249f, 282, 315, 326, 348, 364
- Malka, Salomon, 119
- Mayer, Michael, 169, 221, 280
- Mersch, Dieter, 17-19, 94, 165, 176, 177, 180, 188-190, 194, 196f, 213, 224, 227, 230, 235, 237, 244, 266, 280, 288, 320-326
- Moses, 153f, 167, 210, 315, 349, 365
- Nancy, Jean-Luc, 20, 237, 300, 370
- Nietzsche, Friedrich, 98, 102, 112, 157, 179, 240, 265, 273, 338f
- Peirce, Charles Sanders, 79, 80, 86-98, 112
- Pinchevski, Amit, 276, 292, 307f, 367f
- Pincus-Witten, Robert, 46f, 52, 74f
- Platon, 144f, 158, 198, 262, 263, 292, 364
- Rancière, Jacques, 256
- Raphael, Melissa, 253
- Rautzenberg, Markus, 193
- Restany, Pierre, 32, 46, 49f, 54-56, 70f, 76f, 85
- Rivière, Claude, 50, 54
- Rosenzweig, Franz, 157, 170, 184, 249-252, 264
- Sartre, Jean-Paul, 120, 136, 236
- Scholem, Gershom, 155, 170, 241, 251, 252, 258, 366
- Schuppli, Susan, 198f
- Schwarte, Ludger, 178, 191, 212, 220-226, 236
- Schwarzschild, Steven, 246, 247, 251, 253, 265
- Segalen, Victor, 277f
- Siegert, Bernhard, 32, 291, 308
- Sosno, Mascha, 25, 48f, 408
- Sosno, Sacha/Sosnowsky, Alexandre, 15, 17, 25-27, 29, 32, 46-112, 121f, 126f, 130, 164, 228, 235, 242, 253, 256, 259, 273-275, 279, 281, 331-334, 341, 349, 359, 368
- Stubblefield, Thomas, 100-102
- Theunissen, Michael, 202, 212
- Thevoz, Jean-Pierre, 32, 76, 77
- Tinguely, Jean, 15, 47, 51, 58
- Tissinié, Marysse, 32, 70, 78f
- Voss, Christiane, 317, 329
- Wahl, Jean, 147, 258, 337
- Waldenfels, Bernhard, 139, 160, 191, 280
- Warhol, Andy, 202, 274
- Weigel, Sigrid, 180, 187, 211, 226, 230, 241, 259, 261
- Weinrich, Harald, 41, 102, 365
- Wick, Rainer, 52, 73, 107
- Wiesing, Lambert, 178, 190-192, 196
- Wirth, Uwe, 190

Danksagung

Für die Unterstützung, die wesentlichen Impulse und das Gelingen der Arbeit möchte ich zunächst meinen beiden Betreuern Lorenz Engell und Dieter Mersch danken, die dieses Buchprojekt von den ersten Skizzen bis zum druckfertigen Manuskript begleitet haben.

Weiterhin danke ich Christiane Voss und meinen Mitstipendiat:innen am KOMA – Kompetenzzentrum Medienanthropologie an der Bauhaus Universität Weimar: Christoph Carsten, Hannes Glück, Philipp Gries, Christiane Lewe, Franziska Reichenbecher, Friedlind Riedel, Johanna Seifert, Lena Serov, Martin Siegler, Christina Terberl, Susanne Wagner.

In enger Nachbarschaft zum IKKM – Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie danke ich für anregende und ermutigende Gespräche mit Vittoria Borsò, Georges Didi-Huberman, Elie During, Oliver Fahle, Ute Holl, Alice Lagaay, Colin Lang und Christoph Menke.

Der Bauhaus-Research School, sowie dem Selma-Stern-Zentrum für Jüdische Studien Berlin-Brandenburg (ZJS) und der Ursula Lachnit-Fixson Stiftung danke ich für Stipendien für den Abschluss der Dissertation. Am ZJS danke ich Monika Schärfl, Beniamino Fortis, Ellen Rinner und Lars Tittmar für die zahlreichen Diskussionen zu jüdischer Philosophie, Theorien der Kunst und jüdischer Ästhetik, sowie Micha Brumlik als Mentor für den Austausch zu Fragen des Bilderverbots und der Theodizee.

Am Doktoratsprogramm Epistemologien ästhetischer Praktiken in Zürich danke ich insbesondere Katerina Krtilova, Benno Wirz, Fabian Goppelsröder, Elisabeth Bronfen, Sylvia Sasse, sowie Aleida Assmann für ihre Anmerkungen zu meinen frühen Überlegungen einer Epistemologie des Vergessens.

Herzlichen Dank auch an Emmanuel Alloa, Iris Därmann, Hagi Kenaan, Mauricio Liesen, Michael Mayer, Amit Pinchevski und Cedric Cohen Skalli,

deren Hinweise an unterschiedlichen Stellen meines Projektes für mich eine wichtige Orientierung waren.

Jonas Hock danke ich für die wichtige Vorarbeit an der gemeinsamen Übersetzung von *De l'oblitération* und die damit verbundenen Gespräche. Für die freundliche Auskunft zum Gespräch mit Emmanuel Levinas danke ich Françoise Armengaud. Mascha Sosno danke ich für Ihre Gastfreundschaft im Archiv Sosno und die großzügige zur Verfügungstellung des Manuskripts *De l'oblitération* und für die Nutzungsrechte der hier abgedruckten Bilder. Für die Nutzungsrechte an den Bildern sei ebenfalls Bill Morrison, Susan Schuppli, David Cross und Matthew Cornfield, Toby Smith, James Benning und Galerie neugerriemschneider (Berlin) gedankt. Holger Gehrmann von artothek danke ich für die Bildrechte an Ursula Schulz-Dorburg und der VB Bild Kunst für die Nutzung der Bilder von Arman.

Der Minerva Stiftung danke ich für die Möglichkeit des deutsch-israelischen Wissensaustauschs, der gerade in den Medienwissenschaften noch vielversprechende Kooperationsmöglichkeiten bereithält. Ich bin besonders für die Möglichkeit dankbar, Einblicke in die Komplexität und kulturelle Vielfalt Israels erhalten zu haben, sowie für den nötigen Freiraum, um die Dissertation in ein Buch umzuarbeiten. Andreas Sieß und Reinhard Schmidt sei gedankt für Ratschläge und Unterstützung beim Layout des Buches. Ein besonderer Dank geht an Oliver Ruf für die freundliche Aufnahme in die Reihe für Medien- und Gestaltungsästhetik.

Einen außerordentlichen Dank möchte ich an Leonie Meyer-Krentler aussprechen, die mir mit ihrem Gespür für den individuellen Schreibstil und angemessenen Tonfall Vertrauen in das Geschriebene geschenkt hat. Wo all dies nicht gelungen ist, liegt die Verantwortung allein bei mir.

Ohne die Unterstützung und das Vertrauen meiner Frau Barbara wäre dieses Buch unmöglich und so nicht denkbar gewesen. Ihr und meinem Sohn Louis, der mich immer wieder im Hier und Jetzt neu verortet, ist dieses Buch gewidmet.

EDITORIAL Mediale Produktionen und gestalterische Diskurse bilden ein vehement zu beforschendes ästhetisches Dispositiv: Medien nehmen nicht nur wahr, sondern werden selbst wahrgenommen und wahrnehmbar(er) – insbesondere durch die Grundkonstellationen ihrer oft technischen Artefakte und der diesen vorangehenden Entwürfe, mithin vor der Folie des dabei entstehenden Designs. Die Reihe **MEDIEN- UND GESTALTUNGSÄSTHETIK** versammelt dazu sowohl theoretische Arbeiten als auch historische Rekapitulationen und prognostizierende Essays.

Die Reihe wird herausgegeben von Oliver Ruf.

JOHANNES BENNKE (Dr. phil.) ist Postdoc-Fellow der Minerva Stiftung der Max-Planck-Gesellschaft am Dept. of Communication and Journalism an der Hebräischen Universität Jerusalem. Er forscht zu Bild- und Medienphilosophie, Ethik und Epistemologien des Ästhetischen, Medien der Verifikation, Erinnerungskultur und Wissensformen des Vertrauens in digitalen Gemeinschaften.



WISSEN. GEMEINSAM. PUBLIZIEREN.

transcript pflegt ein mehrsprachiges transdisziplinäres Programm mit Schwerpunkt in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Aktuelle Beiträge zu Forschungsdebatten werden durch einen Fokus auf Gegenwartsdiagnosen und Zukunftsthemen sowie durch innovative Bildungsmedien ergänzt. Wir ermöglichen eine Veröffentlichung in diesem Programm in modernen digitalen und offenen Publikationsformaten, die passgenau auf die individuellen Bedürfnisse unserer Publikationspartner*innen zugeschnitten werden können.

UNSERE LEISTUNGEN IN KÜRZE

- partnerschaftliche Publikationsmodelle
- Open Access-Publishing
- innovative digitale Formate: HTML, Living Handbooks etc.
- nachhaltiges digitales Publizieren durch XML
- digitale Bildungsmedien
- vielfältige Verknüpfung von Publikationen mit Social Media

Besuchen Sie uns im Internet: www.transcript-verlag.de

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter: www.transcript-verlag.de/vorschau-download

