

Kapitel X

Tod(e) und Bild(er) – im Vorübergehen Diachronie des Anderen und Regimes des Sichtbaren

1. Der Tod? (337) | 2. ... und das Bild? (346) | 3. Vorübergehend, im Vorübergehen: Vorübergehende (351) | 4. Zeugnis und Zeugenschaft: Roland Barthes und/versus Emmanuel Levinas (358) | 5. Schluss (365)

*Mehr als je
fallen die Dinge dahin [...], denn
was sie verdrängend ersetzt, ist ein Tun ohne Bild.¹*

Photographie: Unfähigkeit, das Offensichtliche auszusagen.²

*Man soll nicht bleiben, sondern vorübergehen.
>Bleiben ist nirgends.³*

In Erinnerung an den 22. und 29. November

1. Der Tod?

Zur uralten »Grenzerfahrung Tod«, zur Geschichte des Todes, zum Tod in der Moderne, zu seiner Verdrängung und angeblichen Wiederkehr in unserer Gegenwart ist von der Theologie, von den Kulturwissenschaften, von der Medizingeschichte und vielen anderen Diskursen derart viel geschrieben worden, dass sich der Eindruck aufdrängt, der Tod sei unter ihrem immer noch anschwellenden Wortreichtum zunehmend und tiefer denn je begraben worden – vielleicht, um niemals ›zur Sache zu kommen‹, die da Tod heißt und die man sich vom Leib zu halten glaubt, solange man über sie redet und schreibt.⁴

1 Aus: R. M. Rilke, *Die Neunte Elegie*, in: *Gedichte*, Frankfurt/M. 1998, 662.

2 R. Barthes, *Tagebuch der Trauer*, München 2010, 178.

3 M. Blanchot, *Der literarische Raum*, Zürich 2012, 143.

4 A. Paus (Hg.), *Grenzerfahrung Tod*, Frankfurt/M. 1978; H. Ebeling (Hg.), *Der Tod in der Moderne*, Königstein/Ts. 1979; P. Ariès, *Geschichte des Todes*, München 1980; A. Nashehi, G. Weber, *Tod, Modernität und Gesellschaft*, Opladen 1989; E. Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994;

Nach wie vor bestehen erhebliche Zweifel daran, ob ›der‹ Tod als solcher überhaupt sprachlich zum Vorschein zu bringen ist. Mehr noch: gerade der Philosophie, von der man Aufschluss über diese Frage erwarten könnte, hat man ein professionelles Nicht-wahr-haben-wollen des Todes zur Last gelegt.⁵ Wo sie vom Tod spricht, wäre demnach in Wahrheit dessen fortgesetzte Verleugnung zu konstatieren. Träfe sie dieser Vorwurf mit Recht, so wäre kaum zu erwarten, dass den philosophischen Bibliotheken Erwähnenswertes über den Tod zu entnehmen ist, und man müsste sich anderswohin wenden, um etwas über ihn in Erfahrung zu bringen – etwa im Modus der ästhetischen Darstellung oder der Re-Präsentation, von der eine Ästhetik des Todes im Hinblick auf dessen bildlich vermittelte Gegenwart Rechenschaft ablegen könnte. Verspräche eine solche Ästhetik, uns wenigstens in die *Nähe* des Todes zu führen, ohne ihn im Diskurs *über* ihn erneut nicht wahr haben zu wollen? Existieren wir aber nicht ohnehin, *nolens volens*, in der Nähe des Todes? Würden wir sonst von ihm sprechen? Und warum wollen wir uns dieser Nähe eigens, etwa auf ›ästhetischen‹ Wegen, versichern, um ihrer inne zu werden? Ist etwa gerade die nicht eigens gegenwärtig gemachte Nähe des Todes derart unerträglich, dass sie immerfort dazu anhält, sich – innere und exteriorisierte, individuelle und kollektive, spontane und ästhetisch bearbeitete – Bilder vom Tod zu machen? Können es Bilder mit dem Tod aufnehmen und sich womöglich sogar stärker als er erweisen, indem sie ihn nicht etwa scheuen und meiden, sondern gegenwärtig machen und darstellen – wie eine Bestattung, in der die Hinterbliebenen das Schlimmste, nämlich die Auslieferung an den Tod, selbst in die Hand nehmen, um sich ihm auf diese Weise scheinbar gewachsen zu erweisen?⁶

Von diversen Resultaten ästhetischer Produktivität zu erwarten, uns auf ihrem Umweg (wieder) in die Nähe des Todes zu führen, ohne ihm dabei zum Opfer zu fallen, scheint nicht abwegig, wenn mit André Malraux anzunehmen ist, dass der Tod ästhetisch spätes-

H. Schreiber, *Das gute Ende. Wider die Abschaffung des Todes*, Reinbek 1996; T. Lynch, *Im Auftrag des Herrn*, Berlin 1999.

5 H.-G. Gadamer, *Der Tod als Frage*, in: *Kleine Schriften IV*, Tübingen 1977, 67.

6 Vgl. G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt/M. ⁴1980, 331 f. sowie Anm. 67 unten.

tens »in Ägypten zu Hause war«⁷ und dass vom römischen Portrait bis hin zur Gotik »das ewige Gesicht des Todes« im menschlichen Antlitz vor Augen geführt worden ist⁸ – ganz abgesehen von jenen ungezählten Bildern, die bis in unsere Gegenwart hinein wie Testamente gemalt wurden, um der Gewalt des Todes die Stirn zu bieten im Verlangen nach einem fragwürdigen Überleben.⁹ Wenn wir Malraux folgen, wäre die Kunst grundsätzlich und im Grunde schon immer von dieser Gewalt und von der Widersetzung gegen sie inspiriert; auch dann, wenn der Tod *nicht* ins Bild tritt. So gesehen wäre die Kunst – und mit ihr die Ästhetik, die von ihr Rechenschaft ablegt – immer schon und nach wie vor eine Kunst bzw. Ästhetik *vom Tod her, im Hinblick auf den Tod und gegen den Tod*, wie auch immer er ins Bild tritt oder medialer Präsenz und Repräsentation entzogen bleibt.

Was würde es nun aber bedeuten, wenn wir jenem Nicht-wahr-haben-wollen ein Ende bereiten würden? Es müsste gewiss nicht ohne Weiteres bedeuten, den Tod affirmativ ›wahr haben‹ zu wollen, sondern ihn nicht zu leugnen oder nicht mehr leugnen zu müssen – obgleich er möglicherweise *das* Unannehbare *par excellence* bleiben würde, wenn wir aufhörten, ihn zu leugnen. Oder müssten wir ihn auch ›annehmen‹, um ihn *nicht* länger nicht wahrhaben zu wollen? Können wir aufhören, den Tod zu leugnen, ohne ihn anzunehmen oder auch nur hinzunehmen? Was würde *das* aber bedeuten? Geht es dabei um die (endgültige) Sterblichkeit aller, die der menschlichen Gattung zuzurechnen sind? Oder geht es nur um die Sterblichkeit jener, die uns besonders nahe stehen? Stehen am Ende nur wir selbst uns nahe, wenn uns der Tod nur im Horizont einer je-meinigen Sterblichkeit begegnet, wie sie Heidegger beschrieben hat? Oder stehen uns Andere *als Andere* derart nahe, dass es fast unmöglich erscheint, den Tod nicht zu leugnen, ihn wenigstens als Tatsache, bzw. als ›gegeben‹ hinzunehmen, wenn schon nicht ihn anzunehmen und sogar zu bejahren?¹⁰

Lange Zeit hatte es den Anschein, als würden die Philosophen einen großen kollektiven Monolog veranstalten, in dem jeder sich

7 A. Malraux, *Stimmen der Stille*, München, Zürich 1956, 174, 180.

8 Ebd., 187, 239.

9 Ebd., 443, 451, 614, 621f.

10 Vgl. P. L. Landsberg, *Die Erfahrung des Todes*, Frankfurt/M. 1973, 21, 27.

öffentlich nur zum je eigenen bzw. zum *je-meinigen* Tod äußerte. Ob sich daran etwas geändert hat, davon kann man sich anhand der Lektüre einschlägiger Werke neueren Datums, etwa Jean-Pierre Wils' *ars moriendi*, Bernhard Taurecks *Philosophieren: Sterben lernen?* oder auch mittels der etwas älteren, aber erst 2005 auf deutsch veröffentlichten Meditationen Vladimir Jankélévitchs überzeugen, die den schlichten Titel *Der Tod* tragen und sich der Schwelle, die dieser Begriff markiert, in der Bewegung einer gleichsam asymptotisch-infinitesimalen Annäherung so weitgehend versichern sollten, dass am Ende, in einem »erscheinenden Verschwinden« oder »verschwindenden Erscheinen«, fast nichts (*presque rien*) mehr von ihm trennt.¹¹

Überzeugender sind Versuche, Formen der Gegenwart des Todes im Leben nachzuforschen, wie es Jankélévitch selbst am Beispiel des Alter(n)s, des Irreversiblen und des Unwiderruflichen getan hat oder wie es Eugen Fink in seiner Analytik der »Zeugenschaft des menschlichen Daseins« und Michael Theunissen in seiner *Negativen Theologie der Zeit* versucht haben.¹² Aber so sehr man auch nach Formen des Vorscheins des Todes im Leben geforscht hat – fast immer in der prospektiven Bezugnahme auf den kommenden je-meinigen Tod –, so vergeblich war das Ansinnen, auf diese Weise des Todes *selbst* in seiner Gegenwärtigkeit oder Repräsentierbarkeit habhaft zu werden.¹³ Der Tod bleibt unserer Gegenwart und allen unseren Fähigkeiten der Gegenwärtigung, der Vergegenwärtigung und der Repräsentation¹⁴ fremd – ungeachtet seiner ihm eigentümli-

11 J.-P. Wils, *ars moriendi. Über das Sterben*, Frankfurt/M., Leipzig 2007; B. H. F. Taureck, *Philosophieren: Sterben lernen?*, Frankfurt/M. 2004; V. Jankélévitch, *Der Tod*, Frankfurt/M. 2005; *Das »Beinahe-Nichts«* [1954], in: *Das Verzeihen. Essays zur Moral und Kulturphilosophie*, Frankfurt/M. 2004, 161–185, hier: 175.

12 M. Theunissen, *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt/M. 1991.

13 V. Jankélévitch, *Kann man den Tod denken?*, Wien 2003, 39. Fink ist sich dieser Problematik deutlich bewusst; vgl. sein Buch *Grundphänomene des menschlichen Daseins*, Freiburg, München 1979, 149 ff.

14 Hier sind jene von Robert Hertz Anfang des 20. Jahrhunderts im Anschluss an Émile Durkheim untersuchten kollektiven Vorstellungen mit eingeschlossen zu denken, die seit einigen Jahren ebenfalls unter diesem Titel firmieren. Vgl. S. Moscovici, *Geschichte und Aktualität sozialer Repräsentationen*, in: U. Flick (Hg.), *Psychologie des Sozialen. Repräsentationen in Wissen und Sprache*, Reinbek 1995, 266–314.

chen ständigen Nähe, die die ihm attestierten, diversen Formen des Vorscheins bezeugen.

Das gilt umso mehr, als das ganze klassische Repertoire der Darstellung des Todes ausgedient zu haben scheint.¹⁵ Weder jene *imagines* genannten Totenmasken der Antike¹⁶, noch der personifizierte, allegorische Tod, der Gevatter und tanzende Schnitter des Mittelalters, noch gar jene phantastischen Ausgeburten und künstlichen Schreckgestalten menschlicher Vorstellungskraft, die in den Medien der Moderne nur notdürftig das Ende jeglicher Illusion kaschieren, den Tod angemessen darstellen zu können, machen noch den intendierten Eindruck. Indirekt dargestellt wird vielmehr das endgültige Verschwundensein des Todes aus dem Darstellbaren, insofern der Tod des Todes.¹⁷ Ob der Tod dessen ungeachtet nicht totzukriegen sei, wie Christiaan Hart Nibbrig vermutete, bleibe dahingestellt.¹⁸ Nur als nicht darstellbarer, in seiner Nichtdarstellbarkeit und Widersetzlichkeit gegen jegliche Vergegenwärtigung sucht >er< uns (oder vielmehr das Tödliche) angeblich noch heim und wird als eine solche Heimsuchung zur ästhetischen Herausforderung.¹⁹

Zwar scheint es wenigstens auf diese Weise mit dem früheren Nicht-wahr-haben-wollen des Todes nun ein Ende zu haben, doch beschleichen uns Zweifel hinsichtlich der Frage, ob wir auf ästhetischen Wegen wirklich in die Nähe des Todes geführt werden. Wie der Böse Geschichte ist (obgleich uns die Bösen erhalten geblieben sind, wie in Goethes *Faust* zu lesen stand²⁰), so ist auch

15 Dass diesem Repertoire inzwischen neue, etwa virtuelle Darstellungsformen zugewachsen sind, ist oft festgestellt worden. Fraglich jedoch ist, ob sich dadurch an der herausgestellten Aporetik der Darstellbarkeit des Todes irgendetwas ändern konnte; vgl. T. Assheuer, *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, in: *Die Zeit* 48 (2009), 54.

16 Vgl. G. Agamben, *Das unvordenkliche Bild*, in V. Bohn (Hg.), *Bildlichkeit*, Frankfurt/M. 1990, 543–553; T. Macho, *Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich*, in: J. Assmann, *Der Tod als Thema der Kulturtheorie*, Frankfurt/M. 2000, 89–121, hier: 104 f.

17 Zur Unmöglichkeit gelingender Darstellung allgemein als Signum der Moderne vgl. T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973, 41; W. Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1995, 65 f., 73, 90 f.

18 C. Hart Nibbrig, *Ästhetik des Todes*, Frankfurt/M. 1995, 148.

19 J. E. Young, *The Texture of Memory*, New Haven, London 1993.

20 Goethes *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*, Hamburg 1963, 81 [2509].

der bildlich repräsentierbare und personifizierbare Tod allenfalls noch eine ästhetischen Schauer und sensibles Gruseln erzeugende Reminiszenz angstefüllter Zeiten, ansonsten aber – mit einem Wort Edmund Husserls – scheinbar erledigte Vergangenheit.²¹ So könnte man vom Tod in und nach der Moderne sagen, er sei in diesem Sinne ›Geschichte‹, die Toten und das Tödliche (oder vielmehr eine Mannigfaltigkeit von Tödlichkeiten) aber seien uns erhalten geblieben. Können wir am Ende nur auf dem Umweg über die Toten und das Tödliche bzw. durch dessen bildlich vermittelte Gegenwart wenigstens in die Nähe des Todes gelangen, der sich jeglicher direkten Annäherung entzieht?²²

Mehr denn je wird gestorben, und das Tödliche hat eine ungeahnte Karriere durchgemacht. Nicht nur stellt die Bevölkerungszunahme auf der Erde seit dem Anbrechen der Moderne alles in den Schatten, was über die menschliche Mortalität bis dahin bekannt war.²³ Auch die menschlichen Gewaltpotenziale haben sich seit dem mit einer unerhörten Tödlichkeit entfaltet, die sich unserer Vorstellungskraft und jeglicher Bildlichkeit *prima facie* entziehen: Von der seriellen Tötungsmaschinerie der Guillotine über die in den 1850er Jahren entwickelte belgische *Mitrailleuse* und der amerikanischen *Gatling Gun*, mit der eine »auf Menschenabschlachtung spezialiserte Industrie« ihren Anfang nahm²⁴, über die Gasangriffe des Ersten Weltkriegs bis hin zu jenem *desaströsen* Verbrechen, von dem man behauptet hat, in ihm sei auch die Geschichte *menschlicher* Sterb-

21 Vgl. G. Duby, *Unseren Ängsten auf der Spur. Vom Mittelalter bis zum Jahr 2000*, Köln 1996; P. Ariès, *Bilder zur Geschichte des Todes*, München, Wien 1984, 280. In Goethes *Faust* [1832] heißt es, der »alte Tod« habe seine »rasche Kraft« eingebüßt.

22 Am Ende könnte für ›den‹ Tod gelten, was Derrida von Platons *chōra* sagt: »Die Ausstreichung des Artikels müßte fürs erste die Bestimmung in der Schwebe halten, zwischen unsichtbaren Anführungsstrichen [...] und der Referenz auf etwas, das kein Ding ist, sondern das in seiner so rätselhaften Einmaligkeit insistiert, sich rufen/nennen läßt oder veranlaßt, dass es gerufen/genannt wird, ohne zu antworten, ohne sich zu sehen, zu begreifen, zu bestimmen zu geben« (J. Derrida, *Chōra*, Wien 1990, 24). In diesem Sinne empfiehlt es sich, im Folgenden unsichtbare Anführungszeichen immer dann mitzulesen, wenn vom Tod (aus eher grammatischer Verlegenheit) mit bestimmtem Artikel die Rede ist.

23 Vgl. H. Blumenberg, *Geistesgeschichte der Technik*, Frankfurt/M. 2009, 40 ff.

24 E. Traverso, *Moderne und Gewalt*, Köln 2003, 87.

lichkeit selbst an ein verheerendes Ende gelangt.²⁵ Nur schwer, wenn überhaupt, lässt sich angesichts der auf menschlichen Erfindungsreichtum zurückgehenden Vielfalt neuer Todesarten noch ›der Tod‹ als deren kleinster gemeinsamer Nenner rechtfertigen – schließen sie doch vom massenhaften schieren Verenden (wie im ersten, von deutschen Truppen verübten Genozid des 20. Jahrhunderts, durch den ztausend Hereros in der südwestafrikanischen Omaheke-Wüste umgekommen sind) über die nationalsozialistische Spezialität planmäßiger Vernichtung durch Arbeit, die nur einen Augenblick dauernde atomare Auslöschung und Verstrahlung ganzer Städte wie Hiroshima und Nagasaki bis hin zur langsamem Vergasung mit Cyclon B und zur Verbrennung durch C-Waffen wie Napalm und Agent Orange vieles ein, was selbst jene alten Horrorszenarien einer *Divina commedia* in den Schatten stellt, die doch schlechterdings unüberbietbare Schrecken hatte vor Augen führen sollen.²⁶

Abgesehen von der unerhörten, von niemandem mehr konkret in Erfahrung zu bringenden und kaum mehr angemessen²⁷ darzustellenden Vielzahl der Arten, ums Leben zu kommen, entzieht sich uns der Tod auch in unübersehbaren Metaphorisierungen²⁸ und in einer irreduziblen semantischen Zerstreuung. Gleichsam beerbt hat

25 Vgl. S. Kofman, *Erstickte Worte*, Wien 1988, 27; M. Blanchot, *Die Schrift des Desasters*, München 2005.

26 Vgl. Vf., *Außer sich – Zum fragwürdigen Vorrecht des Schmerzes*, in: R.-M. E. Jacobi, B. Marx (Hg.), *Schmerz als Grenzerfahrung*, Leipzig 2011, 198–214.

27 Ich gestehe, keinen Begriff davon zu haben, was eine ›angemessene‹ bildliche Darstellung des Todes bzw. des Sterbens in den zerbombten Schlachtfeldern Flanderns, in den Genoziden des 20. Jahrhunderts von Armenien bis Ruanda, in Massakern von Deutsch-Südwestafrika bis Srebrenica oder im nuklearen Desaster Nagasakis bedeuten könnte. Doch kann man gewiss nicht behaupten, angesichts der Nichtigdarstellbarkeit ›des‹ Todes müssten Bilder jeglicher Couleur allemal gleich weit von ihm entfernt bleiben. Das müsste allerdings eine differenzielle Bildanalyse erweisen, die hier nicht angestellt werden kann. Vgl. R. Fabian, H. C. Adam, *Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsfotografie – eine Anklage*, Hamburg 1983; G. Paul, *Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, München 2004.

28 Deren Geschichte wäre allerdings weit zurück zu verfolgen. Dass menschliches Leben, das nicht der Gerechtigkeit verpflichtet ist, wie tot ist, hat schon Platon behauptet. Das Christentum ergänzt den Gedanken eines im Leben eintretenden Todes auf vielfache Art und Weise. Vgl. P. Stoellger, *Passivität aus Passion. Zur Problemgeschichte einer >categoria non grata*, Tübingen 2010, 169, 224 f., 277. Bei Derrida schließlich wird jedes Graphem zum Indiz einer gewissen

ihm eine Vielzahl von *kleinen Toden*, die auch ein sogenanntes natürliches Ableben am Ende bewerkstelligen²⁹, und eine Diversifizierung von Bedeutungen, die sich kaum mehr auf einen begrifflichen Nenner bringen lassen. Die subkutan das Leben zum Ende bringenden kleinen Tode sind zu unterscheiden vom demografisch oder epidemiologisch-statistisch bilanzierten *großen Tod*, wie er indigene Bevölkerungen infolge bakterieller Ansteckungen massenhaft zur Strecke gebracht hat, auf die ihr Immunsystem nicht vorbereitet war. Der *subkutan arbeitende Tod*, der zum irreversiblen Koma oder zum *brain death* führen kann, und der *statistische Tod* wiederum sind zu unterscheiden vom Tod eines unersetzlichen, einzigartigen Anderen, der die Trauer hervorruft. Der als Verlust erfahrene, *betruezte Tod* des oder der Anderen, einer zweiten Person, kann nicht in einer anonymen, sterilen Sterblichkeit aufgehen³⁰, über die man bevölkerungstheoretische, medizinische oder auch evolutionäre Theorien aufstellen mag. Das kam nach Philippe Ariès' Beobachtungen seit dem 19. Jahrhundert einschneidend zu Bewusstsein, in dem der Tod vor allem als »dein Tod«, als der »Tod des Anderen« gegolten habe.³¹ Hat dieser Tod in Folge dessen nun auch *Vorrang* vor unserem eigenen Tod, wie es bei Levinas den Anschein hat, der unumwunden erklärte, der Tod des Anderen sei »der erste Tod«?³²

Mortifikation. So kann ›der‹ Tod paradoixerweise gerade in seiner kaum mehr zu überbietenden Zerstreuung als ubiquitär gegenwärtig erscheinen.

- 29 M. Foucault, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt/M. 1988, 156 f.
- 30 Vgl. S. Plotke, A. Ziem (Hg.), *Sprache der Trauer. Verbalisierungen einer Emotion in historischer Perspektive*, Heidelberg 2013; Blanchot, *Der literarische Raum*, 124 f.
- 31 Vgl. Ariès, *Bilder*, 255; *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*, München 1981, 48 f.
- 32 E. Levinas, *Gott, der Tod und die Zeit*, Wien 1996, 18 ff., 53 [=GTZ]. Nicht ohne Weiteres handelt es sich um eine Frage des Vorrangs. Der je-meinige Tod ist überhaupt keine eigene Erfahrung. Man kann ihn nur aufgrund der Sterblichkeit Anderer antizipieren. Insofern muss der Tod des Anderen dem vorweggenommenen eigenen Tod voraus liegen. Ob daraus ein (ethischer) Vorrang folgt, ist eine andere Frage. Bestritten wird der Vorrang von Fink in *Grundphänomene*, 141, 145, 152. Im Übrigen ist in Abrede gestellt worden, man könne einen *eigenen Tod* sterben und es gehe dabei um eine Frage des *Könnens* oder *Vermögens*. J. Derrida, *Aporien. Sterben – Auf die ›Grenzen der Wahrheit‹ gefaßt sein*, München 1998, 123 f.

Bevor wir darauf eine Antwort zu geben versuchen können, stellt sich zweifellos die Frage, wie wir in der gegenwärtigen Lage überhaupt zum Tod ins Verhältnis gesetzt sind oder (nicht) gesetzt werden.³³ Darauf ist immer wieder die Antwort gegeben worden, aus uns selbst heraus hätten wir überhaupt kein Verhältnis zum Tod, wenn uns nicht Andere vorausgegangen wären, zu deren Sterblichkeit wir uns so oder so verhalten müssten: Sie sind uns vorausgegangen; daher wüssten wir, dass wir ihnen nachfolgen und ihr Schicksal teilen werden. Das viel zitierte Vorlaufen zum eigenen, je-meinigen Tod kann demnach nur eine Folge der Sterblichkeit sein, die Andere bereits das Leben gekostet und uns heimgesucht hat. Im eigenen Überleben liegt so gesehen der deutlichste Hinweis auf den Tod als den Tod Anderer. Im eigenen Überleben hat er immer schon eine Spur hinterlassen, die in seine *Nähe* führt, von der im bloßen Wissen um eine allgemeine Sterblichkeit allerdings kaum mehr etwas zu ahnen ist.³⁴ Dieser Spur folgt der Vorschein des je-meinigen Todes auf dem Fuße: Wir leben nach Anderen und überleben sie im Verhältnis zu wieder Anderen, die uns überleben werden. Tod ist demnach das, was *zwischenzeitliches Leben* unterbricht; und zwar irreversibel, so dass die einen ohne die anderen weiterleben müssen, denen nur die Erinnerung an die Abgeschiedenen noch bleibt.³⁵ Aber als eine solche Unterbrechung ist der Tod im Modus der Abschiedlichkeit gelebten Lebens von Anfang an vielfältig (bildlich, sprachlich und in einer metaphorischen Sterblichkeit) gegenwärtig – sowohl der eigene als auch der Tod des Anderen.³⁶ In dieser Perspektive werde ich im Folgenden vom Tod als Tod *des Anderen* bzw. einer Anderen sprechen und damit riskieren, *den Tod* in seiner Allgemeinheit zu verfehlen – genauso wie *das Bild*, dem man zutrauen mag, anstelle einer fragwürdig allgemeinen Rede über den Tod Sterblicher wenigstens einen vorübergehenden Aufenthalt in dessen

33 Ich lasse dahin gestellt, was Agamben behauptet: dass es sich hier nämlich stets um eine (bio-)politische Frage handelt und niemals um einen angeblich natürlichen Tod; vgl. G. Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/M. 2002, 173.

34 Vgl. P. Ricœur, *Le Volontaire et l'involontaire*, Paris 1950, 433.

35 Vgl. T. Shchytsova (Hg.), *In statu nascendi. Geborensein und intergenerative Dimension des menschlichen Miteinanderseins*, Nordhausen 2012.

36 Deshalb sprach R. Barthes immer wieder vom Tod als einer »Katastrophe, die bereits stattgefunden hat« (*Tagebuch der Trauer*, 214; HK, 106).

Nähe zu gestatten, um auf diese Weise Schluss damit zu machen, ihn nicht wahrhaben zu wollen.

2. ... und das Bild?

Das Bild gibt es so wenig wie *den* Tod. Sogenannte innere Bilder hat die menschliche Imagination seit je her gezeitigt. Zeugnisse einer exteriorisierten Bildlichkeit reichen weit bis ins Paläolithikum zurück.³⁷ Und heute stehen wir vor einer ungeahnten Vielzahl³⁸ bild-gebender, pikturaler Praktiken, die sich weder weiterhin von Ur- oder Vorbildern noch auch von einer maßgebenden Realität her verstehen lassen, die sie bloß abzubilden hätten. Längst machen sie von chemischen Nanostrukturen über zerebrale Topografien bis hin zu kosmischen Gammablitzen Neues sichtbar, ohne Sichtbares nur wiederzugeben. Was man in diesem Sinne meist programmatisch mit dem ästhetischen Credo Paul Klee's verknüpft³⁹, kann tatsächlich als Devise aller technisch vermittelten Praktiken der Bild-Gebung gelten; und zwar auch dort, wo sie wie in den Anfängen der modernen Fotografie gerade in ihrer abbildenden, ›realistischen‹ Kompetenz über jedes andere konkurrierende Medium zu triumphieren schienen.⁴⁰

So glaubte man Fotos von Gestorbenen wie eine Totenmaske anfertigen zu können; und viele ließen von sich selbst schon zu Lebzeiten ein Bild machen, das nach ihrem Tod Bestand haben sollte: als verbürgte Ansicht ihrer Person, so, wie sie gesehen werden wollten. Auf diese Weise griff man der Perspektive der Überlebenden vor, um

37 A. Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt/M. 1984, 451–498.

38 Vgl. W. J. T. Mitchell, *Was ist ein Bild?*, in: Bohn (Hg.), *Bildlichkeit*, 17–68.

39 P. Klee, *Schriften. Rezensionen und Aufsätze* (Hg. v. C. Geelhaar), Köln 1976, 118.

40 Gerade die Fotografie als Inbegriff einer Technik der Abbildung wird so in einer Zeit möglich, die sich nicht mehr an Vor-Bildern (mit ihrem ontologischen Möglichkeitshorizont) orientiert, sondern streng genommen bild-los wird (vgl. E. Fink, *Traktat über die Gewalt des Menschen*, Frankfurt/M. 1974, 210 f.). Aber das ist nicht einfach als eine Verfallsgeschichte zu deuten, wenn man bedenkt, dass auf diese Weise die Zeitigung originär neuartiger Möglichkeiten freigesetzt wurde, wie man sie bei H. Bergson, W. James, J. M. Baldwin u. a. beschrieben findet.

sich in einer antizipierten Retrospektive als der Erinnerung wert zu präsentieren.⁴¹ D.h. man fotografierte (sich) nicht, um den Tod zu leugnen, oder um die eigene, vorweggenommene Abwesenheit in der Hoffnung auf ein *eigenes* Fortleben zu annullieren. Vielmehr lieferte man sich bewusst der Erinnerung Anderer aus, um sie mittels des Bildes lebendig zu halten – vermittels eines Bildes aber, das eine *neuartige Sichtbarkeit* zeigte, die schon zu Lebzeiten die künftige – unweigerlich ›orphische‹, aber technisch-medial vermittelte⁴² – Retrospektive eines Rückblicks auf den bereits Gestorbenen ermöglichen sollte.

Seit dem ist immer wieder der Verdacht geäußert worden, speziell das fotografische Bild überbrücke nicht etwa nur eine zwischenzeitlich unterbrochene Kontinuität der Generationen, es bereite uns vielmehr aufs Neue den Tod; es ermöglche nicht nur eine neuartige Sichtbarkeit, sondern beschwöre seinerseits eine unvorhergesehene, *neue Sterblichkeit* herauf, so dass uns der Tod fortan in der Form einer technisch produzierten und jederzeit reproduzierbaren Bildlichkeit begegne. Besonders Roland Barthes' *Die helle Kammer* ist für diese These bekannt geworden.⁴³

Nicht nur erklärte er, als Abgebildete müssten wir das Geheimnis des Todes im Kleinen erfahren, denn das Bild stelle unser Leben still und veran lasse uns dazu, genau das als unsere Zukunft vorwegzunehmen, in der unser ganzes Leben – für Andere – Vergangenheit sein wird.⁴⁴ So würden wir wie schon Leblose eine Pose einnehmen, stillhalten, wie man es von uns verlangt, und uns ablichten lassen (HK, 19, 22). Dem entsprechend vollziehe der Fotograf geradezu eine Art Einbalsamierung an seinem Objekt, wende aber oft eine Vielzahl mehr oder weniger billiger Tricks auf, »damit die PHOTO-

41 I. Därmann, *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*, München 1995, 431 ff.

42 Zur Parallele zwischen dem Orpheus-Mythos und der Technik der Fotografie, auf die hier nur *en passant* angespielt wird, vgl. B. Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, Frankfurt/M. 1995, 266.

43 R. Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt/M. 1989 [=HK].

44 In diesem Sinne, könnte man einwenden, wäre auch jede Lebensgeschichte und jeder Roman »ein Tod«; vgl. J. Derrida, *Die Tode von Roland Barthes*, Berlin 1987, 34.

GRAPHIE nicht der Tod sei«.⁴⁵ Aber das sei unvermeidlich doch das *eidos* der Fotografie: »der Tod«, den sie uns schon allein dadurch zufüge, dass sie uns »GANZ UND GAR BILD« werden lasse; und zwar, perverserweise, könnte man meinen, im Namen des Lebens.⁴⁶ Tatsächlich aber setze sie den Tod bloß in die Zukunft, indem sie ihn schon in der Gegenwart als künftig eingetretenen erscheinen lasse und uns so, noch zu Lebzeiten, ein zweites Grab bereite⁴⁷ – im *bildlichen Tod* einer *tödlichen Bildlichkeit*, wo das *Bild als Tod* und der *Tod als Bild* erscheint.

Mit einer *Identifikation von Bild und Tod*, die die signifikative Differenz⁴⁸ des ›als‹ vergessen lassen würde, will Barthes sich freilich nicht abfinden. Zwar stelle die Fotografie still, reduziere uns auf eine Ansicht, die auch dann noch Bestand haben kann, wenn die betreffende Person längst nicht mehr lebt; und so lasse das Bild alles von ihr weg, was ihr Leben (oder ihre Lebendigkeit) eigentlich ausmacht. Gleichwohl soll es auch neues Leben stiften können (HK, 121) – in einer *Ekstase des Blicks* des Betrachters, der sich dem Tod des Anderen gerade vermittels der Reduktion widersetzt, die dieser auf sein Bild erfährt. Um den Preis dieser Reduktion soll die Erinnerung an die Abgeschiedenen das Verhältnis zu ihnen vitalisieren können – im Protest gegen jedweden Tod, den sie erleiden, sei es als sog. natürlichen, sei es als gewaltsam verschuldeten, sei es als *technisch*, in diesem Falle *bildlich vermittelten*.

Roland Barthes leugnet den Tod nicht. Vielmehr brandmarkt er unnachsichtig neue Formen des Todes, die in gedankenlosen Praktiken des Abbildens gar nicht als solche zu Gesicht kommen. Aber er weigert sich, sich mit dem Tod abzufinden, dem Bilder einen

45 HK, 23. Ähnlich S. Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt/M. 1995, 72.

46 HK, 103. Schon hier fragt man sich allerdings, ob dies wirklich dem Bild (als einem Objekt) anzulasten ist, oder vielmehr einem rückwärtsgewandten, ›orphischen‹ Blick bzw. Erinnerungsbild.

47 HK, 106, 74, 89.

48 Diese diskursive, in der Theorie des Bildes auffallende Differenz fällt zweifellos nicht mit jener vor-theoretischen *ikonischen Differenz* zusammen, infolge derer wir etwas als Bild sehen. Vgl. G. Boehm, *Der erste Blick. Kunstwerk – Ästhetik – Philosophie*, in: W. Welsch (Hg.), *Die Aktualität des Ästhetischen*, München 1993, 355–369, hier: 363; D. Mersch, *Blick und Entzug. Zur ›Logik‹ ikonischer Strukturen*, in: G. Boehm (Hg.), *Bild. Figur. Zahl*, München 2007, 55–69.

zweiten Tod (oder sogar viele Tode) hinzufügen.⁴⁹ Deshalb auch verzichtet er konsequent darauf, das ihm teuerste Bild, das Bild seiner Mutter, auszustellen. Er bedeutet seinen Lesern nicht: seht her, was ich an ihr verloren habe (was das Bild aber zu zeigen und insofern gerade als Verlust zu bewahren hätte), sondern: ich erzähle euch von meiner Privatsache, vom nicht wieder gut zu machenden Verlust einer Einzigen; so gebe ich euch zu denken, wie ein solcher Verlust in euer Sein einschneiden kann; aber diskret, nicht durch eine schamlose öffentliche Ausstellung, die aus dem Bild ein Objekt des *Studiums* machen würde, von dem man erwarten könnte, positiv sichtbar zu machen, wie es dergleichen zeigen kann. Barthes handelt nur davon, dass ein Bild die Erinnerung an einen solchen – nicht nur ›realen‹, bereits eingetretenen, sondern vermittels eines gelungenen Bildes auf geradezu bestechende⁵⁰ Art und Weise wiederholt erfahrenen – Verlust wach halten und dass es auf ihn vorbereiten kann; und zwar gegebenenfalls bei jedem Anderen, der durch irgendjemand Anderen einen entsprechenden Verlust erleidet. Barthes sagt nicht: jeder Andere ist einzig in seiner Art und muss daher einen solchen Verlust heraufbeschwören. Aber seine Meditationen in *Die helle Kammer* geben den Lesern zu bedenken, wie ein Bild die Funktion einer Erinnerung übernehmen kann, die sich dem Tod widersetzt, obgleich das Bild selbst aufs Neue eine Art Tod bedeutet.

49 Vgl. Derrida, *Die Tode von Roland Barthes*. Dieser Besorgnis steht allerdings der Befund einer überwältigenden Trivialisierung der Bildlichkeit als solcher entgegen, die dem Bild jegliche bestechende Valenz zu rauben droht; vgl. G. Agamben, *Die kommende Gemeinschaft*, Berlin 2003, 47f.

50 Bekanntlich vertritt Barthes die These, das gelungene, ideale Bild sei als solches niemals im Zuge einer analytischen Lektüre seiner Merkmale (*studium*) auszuweisen; es verschaffe sich nur im Widerfahrnis eines bestehenden Eindrucks (*punctum*) Geltung. Diesen Eindruck kann Barthes aber letztlich nicht auf eine materielle Spur wie das Licht, das den Betrachter noch erreichen können soll, sondern nur auf dessen Zeugenschaft zurückführen (HK, 93, 105). Nur insofern kann auch eine Photographie als Zeugnis gelten, das etwas ›wiedergibt‹ und zeigt, und zwar so, dass der Andere als seinem identifizierbaren Bild entzogen vor Augen geführt wird (HK, 99, 115 ff.). So führt das *punctum* des bestehenden Bildes auf die *Spur* des Anderen in Levinas' Sinn. Nur auf dieser Spur sind wir als Zeugen des Anderen und seiner Anderheit instituiert. Levinas suggeriert allerdings, ein platonisches *eidolon* oder auch die menschliche *imaginatio* könne generell wie auch ein technisch fabriziertes Bild nur über die Spur des Anderen, d.h. darüber, dass er niemals in der Welt aufgehen kann, hinwegtäuschen. Darauf wird zurückzukommen sein.

So bietet Barthes eine scheinbar tödliche Bildlichkeit gegen den Tod auf – als eine Art Gegengift und in Zeiten massenhaften Sterbens, die die Fassungskraft jeglicher Trauer absolut überfordert haben. Wer, abgesehen von Ausnahmen, sollte sich in solchen Zeiten noch an Einzigartige erinnern können? Bleibt das nicht einem Privatleben vorbehalten, von dem Barthes selbst sagt, nur da seien wir *gar nicht Bild* (HK, 23)? Feiert aber nicht gerade dort auch das rücksichtsloseste Abbilden und eine Rhetorik des ›Festhaltens‹ Triumphs, die bedenkenlos einer Zeit vorgreift, in der es auf unsere lebendige Gegenwart gar nicht mehr ankommt?

Barthes hält sich mit der Historizität des Privaten nicht lange auf und bedenkt nicht⁵¹, wie sie sich in Ordnungen des Sichtbaren, in visuelle, okulare Regimes⁵² einfügt, die uns auch in Räumen, die dem Blick der Öffentlichkeit weitgehend entzogen sind, einer gnadenlosen Sichtbarkeit ausliefern können, die nicht selten von einer klischehaften Rhetorik der Vergänglichkeit begleitet wird. Letztlich vertraut Barthes freilich auch nicht einer privaten Ordnung, in der er sich und die Objekte seines Verlangens davor geschützt wissen könnte, überhaupt zum Bild zu gerinnen; vielmehr besinnt er sich auf das *pathologische Wissen* zurück, das, wie er glaubt, sein eigener Körper vom Bild haben muss (HK, 17⁵³), insofern er dem Gesehenen nicht indifferent, sondern in Liebe begegnet.⁵⁴ Dem *pathos* der Liebe allein traut Barthes zu, das ›tödliche‹ Bild *in dessen Wahrnehmung* wieder aufzuheben und auf diese Weise gerade vermittels des Bildes zur Abgeschiedenen Verbindung zu halten (HK, 20); aber ›mit Blick‹ auf einen nicht dialektisierbaren Tod, der nicht den Sieg der Gattung und ihrer Zukunft bezeugt (HK, 82). Der Tod jener Anderen soll keine »Arbeit des Negativen« antreiben und keine Katharsis möglich machen (HK, 101); denn er wird einzig *im Protest*

51 Bzw. nur an anderer Stelle; vgl. R. Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt/M. 1988, 81, 155, zum »kleinlichen« und »schematischen« Bild, sowie die Ausführungen zur »Rhetorik der Fotografie« in *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/M. 1990, 15, 28 ff.

52 Vgl. M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, Los Angeles, London 1994.

53 Barthes spricht hier von einem »pathetischen« Moment, das ihm in einer nicht zu ortenden, nicht zu benennenden Wirkung des Bildes zu liegen scheint, die sich einstellt, wenn man die Augen schließt (HK, 30, 60 ff., 65).

54 Der klassischen Phänomenologie wirft Barthes nicht zu Unrecht vor, sie habe niemals vom Verlangen oder von der Trauer gesprochen (HK, 30).

3. Vorübergehend, im Vorübergehen: Vorübergehende

gegen den Tod – aus Liebe – möglich. Nur unter dieser Voraussetzung trägt die Identifikation von Tod und Bild schließlich nicht den Sieg davon und muss einer *devotio moderna* (HK, 108) Platz machen, die zwar den Tod nicht leugnet, wohl aber sich weigert, ihn indifferent hinzunehmen und zu akzeptieren, sei es, um nur in ihn einzuwilligen, sei es um ihn schließlich auch zu billigen.

Warum kann nun aber gerade das fotografische Bild Barthes derart teuer sein, nachdem er es im Zuge seiner Gleichsetzung von Bild und Tod rigoros verurteilt zu haben schien? *Weil es wie nichts anderes als bleibendes Objekt immer neuen Anlass dazu bietet, sich dieser Gleichsetzung zu widersetzen.* Je mehr und je länger es die Andere scheinbar auf seine Materialität reduziert zur Schau stellt, desto mehr gemahnt es den Betrachter an die Irreduzibilität der Abgebildeten auf sie. So hält es die für immer Verlorene gerade mittels des Bildes *als solche* fest, ohne den Verlust in einer gleichsam abstandslosen Vergegenwärtigung zu leugnen, die die Vergangenheit der Abgeschiedenen in der Gegenwart des sie erinnernden Subjekts aufzuheben verspräche.

3. Vorübergehend, im Vorübergehen: Vorübergehende

Wenn das Bild bzw. die Ästhetik der Bildlichkeit überhaupt etwas zum ›Thema Tod‹ beizutragen hat, so vor allem eine nicht enden wollende Serie von Dementis. Wo begegnen uns überhaupt noch Bilder mit dem Anspruch, *den Tod* sichtbar zu machen oder zu repräsentieren? Statt dessen beanspruchen viele Bilder, die Un-Sichtbarkeit des Todes zum Vorschein zu bringen, und beteiligen sich so an einer großen Bewegung der Erweiterung des Sichtbaren über das positiv zu Sehende hinaus, d.h. an einer Phänomenalisierung des Un-Sichtbaren, wie sie etwa der späte Merleau-Ponty betrieben hat. In Folge dieser Bewegung scheinen wir heute paradoixerweise viel mehr sehen zu können, obgleich die Moderne einschneidend zu Bewusstsein gebracht hat, was sich dem positiven, identifizierenden (*und insofern gerade nicht >sehenden<*) Sehen entzieht. Demnach nehmen wir auch das wahr, was sich in unserer Gegenwart nicht

aufheben lässt. Mehr noch: unserer Gegenwart wohnt lt. Merleau-Ponty eine unwiderrufliche, originäre Abwesenheit inne.⁵⁵

Was, fragt man sich seit dem, entzieht sich ihr *nicht* oder wird nicht wenigstens von einem ständigen Entzug unterwandert? Längst hat das große Thema des Entzugs nahezu alle phänomenologischen Analysen gelebter Zeitlichkeit durchdrungen – nicht zuletzt dank Derridas Radikalisierung dieser Zeitlichkeit zur *différance*. In jedem Moment mache sich eine ständige Entgegenwärtigung bemerkbar, liest man (mit unterschiedlichen Begründungen) von Derrida bis Bohrer⁵⁶; erst recht aber in der Gegenwart des Anderen, jedes Anderen, dessen Anderheit sich jeglicher Synchronisierung verweigert, wie Levinas behauptet. So kann ich niemandem in die Augen schauen und glauben, er oder sie sei je ganz da und gegenwärtig. Jeder Versuch der Synchronisierung wird die Spur einer Diachronie der Anderen verraten, in der sie sich in Richtung auf eine unvordenklische Vergangenheit entziehen.⁵⁷ So ist der Gruß, der ihnen gilt, stets zugleich ein Abschied, ein *à-dieu*; aber vor dem dunklen temporalen Hintergrund einer Abschiedlichkeit, die uns nicht nur *in der Zeit vorübergehend* und temporal als *Vorübergehende*, sondern nur *im Vorübergehen*, im Zeichen der Diachronie des Anderen leben lässt⁵⁸,

55 M. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986, 208.

56 Vgl. K. H. Bohrer, *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Frankfurt/M. 1996; *Ästhetische Negativität*, München, Wien 2002, 27 ff.; Vf., *Leben und Überleben. Hypervitalität und ästhetische Negativität bei Elias Canetti, Fernando Pessoa und Karl Heinz Bohrer*, in: *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 5, Nr. 2 (2011), 69–90.

57 GTZ, 189; E. Levinas, *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 1989, 53.

58 Man müsste an dieser Stelle mit Heidegger, Ricoeur und Levinas sorgfältig die verschiedenen Zeiten unterscheiden, die hier ins Spiel kommen und miteinander verschränkt zu denken sind: die *Innerzeitlichkeit*, in der unser aller Leben (und das Leben aller Lebewesen in der Natur) »abläuft«, die *Temporalität* des Geschehens unserer Existenz selbst und die *Diachronie* des Anderen, die aus der Zeit des um sich besorgten Daseins ausschert. Ob sich mit Ricoeur eine »poetische« Synthese dieser Zeiten im Rahmen einer *narrativen und historisierbaren Zeitlichkeit* denken lässt, erscheint fraglich. Zweifellos können aber literarische und historische Erzählungen als privilegierte Modi einer in sich gebrochenen Vermittlung zwischen dem Vergehen und Vorübergehen des Lebens aller natürlich verzeitlichten Lebewesen und der Temporalität der selbst zeitlich »vorübergehend« Existierenden und in sich Veränderten gelten. Levinas würde freilich bestreiten, dass es eine Angelegenheit der Narrativität sein muss, vom (und *im*) Vorübergehen des (und *am*) Anderen Zeugnis abzulegen. Umgekehrt

wie Blanchot betonte, der dabei gleichsam zwischen Nietzsche und Levinas hindurchsteuerte, indem er in Anlehnung an Rilke schrieb, Leben bedeute »immer bereits seinen Abschied zu nehmen, verabschiedet zu sein und das, was ist, zu verabschieden«.⁵⁹

Während Levinas diese Abschiedlichkeit auf ein ständiges *à-dieu* reduziert (GTZ, 219), lässt Nietzsche mit seiner Erklärung, sein Gruß sei Abschied, sein Kommen ein Gehen⁶⁰, offen, zu wem er sich auf diese Weise ins Verhältnis setzt, suggeriert aber, allemal handle es sich um einen souveränen Akt seinerseits.⁶¹ Genau das bestreitet Levinas, der uns auf unverfügbare, passive bzw. pathische Art und Weise zur Diachronie des Anderen ins Verhältnis gesetzt beschreibt und damit auch die Ontologie eines je-meinigen, nur um seine eigene Gegenwart, Geschichte und Tod besorgten Daseins unterläuft. Ihm

kann man Levinas vorwerfen, dieses Vorübergehen vom Vergehen und Ablaufen unseres Lebens weitgehend abzukoppeln, so als ob wir uns nicht auch als real verzeitlicht und endlich zu begreifen hätten – was einschließt, dass wir wieder zu Erde oder Asche werden, wie unzählige Andere, deren Überreste man nicht nur auf europäischem Boden in alle Winde zerstreut hat. Selbst die Geologie weiß davon, wie die Überreste einst gelebten Lebens die oberen Erdschichten bedecken....

- 59 Blanchot, *Der literarische Raum*, 143. Vgl. Fink, *Grundphänomene*, 390. Hier wird aus einem Dasein »im Vorübergehen« ein »An-einander-Vorübergehen« (und sich so zugleich Verfehlten), so dass sich die von *Sein und Zeit* her bekannte, dem Selbstsein immanente Selbst-Bezeugung, an der sich auch dieser Autor zunächst orientiert, auf bemerkenswerte Art und Weise zu einer wirklich sozialen Zeugenschaft erweitert (ebd., 95, 325, 427). Ob diese sich aber auf eine »Mitwissenschaft« beschränken kann, mag man bezweifeln. Es ist ein Desiderat, die hier erkennbaren Verbindungslinien zwischen ethischen und ontologischen Zeugnisbegriffen einerseits (für die Levinas und Fink einstehen) und juridischen und historischen Zeugnisbegriffen andererseits herauszuarbeiten. – Das abschiedlich gedachte An-einander-Vorübergehen schert im Übrigen aus einer bloß »vertikalen« Abschiedlichkeit aus, wie sie in der Tradition der Negativen Theologie etwa bei Meister Eckhart gedacht worden ist, bei dem die Sorge um die eigene Seele letztlich vorherrscht, die sich in seinem Verständnis über jegliches »Betrübtwerden« vom Anderen erheben sollte (*Mystische Schriften*, Frankfurt/M. 1991, 138 ff.). Im Gegensatz zu Meister Eckhart wird die Abschiedlichkeit bei Levinas und Barthes gerade nicht als von der Welt abgewandte Vergleichgültigung endlichen Lebens, sondern als Nicht-Indifferenz *in ihm* ge deutet.
- 60 Siehe dazu das Kap. VIII, Anm. 53, in diesem Bd.
- 61 F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1882–1884*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 11 (Hg. G. Colli, M. Montinari), München 1980, 326.

geht es nicht darum, an jene alten Weisheiten anzuknüpfen, die das besagen, kaum geboren, seien wir auch schon alt genug, um zu sterben, es sei uns nämlich ein von Anfang an sterbliches und sterbendes Leben gegeben.⁶² Vielmehr will er an die unverfügbare Vergangenheit eines Anspruchs des Anderen erinnern, der das menschliche Dasein überhaupt erst dazu herausfordere, seine eigene Gegenwart zu behaupten. Das muss es nicht, behauptet Levinas, weil es im Grunde seines Daseins verzeitlicht ist, sondern weil es sich diesem Anspruch stellen muss.⁶³ Diesen Sinn hat Levinas' entscheidende Wendung gegen Heideggers Ontologie von *Sein und Zeit*, wo er die Zeit vom – sterblichen – Anderen her deutet, statt wie üblich den Anderen wie auch das je-meinige Dasein primär als verzeitlicht zu verstehen.⁶⁴

Levinas zufolge existieren wir nicht nur (und nicht einmal primär) als *Vorübergehende im Entzug der Zeit*, der sich in jedem Augenblick bemerkbar macht, sondern in der *Spur der Diachronie des Anderen*, die sich jeglicher Aufhebung im Modus der Gegenwärtigung, der Vergegenwärtigung oder der Repräsentation verweigere. Nur so glaubt Levinas die Unverfügbarkeit des Anspruchs des Anderen sicherstellen zu können: durch den Gedanken eines radikalen Entzugs, der allerdings nicht etwa einen Mangel an Gegenwart oder eine ungenügende Arbeit des Negativen bedeuten soll, der zuzutrauen wäre, die Negativität der Zeit zu überwinden.⁶⁵ Vielmehr wird der Entzug des Anderen *nicht-privativ* gedacht.⁶⁶ Mehr als alles andere sei ihm etwas zu verdanken: nämlich die Gabe (oder Begabung) eines unvermeidlich und unabänderlich verantwortlichen Lebens, das nicht darauf beschränkt bleiben müsse, um sich selbst zu kreisen, wie es in Heideggers Beschreibung der »Sorge« den An-

62 Hart Nibbrig, *Ästhetik*, 89; M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1984, 245.

63 So weicht Levinas entscheidend vom traditionellen Verständnis eines »erinnernden Sehens« ab; vgl. G. Boehm, *Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens*, in: ders., K. H. Stierle, G. Winter (Hg.), *Modernität und Tradition. Festschrift Max Imdahl*, München 1985, 37–57.

64 E. Levinas, *Die Zeit und der Andere*, Hamburg 1984, 48.

65 Vgl. E. Levinas, *Außer sich*, München, Wien 1991, 71; E. Angehrn, J. Küchenhoff (Hg.), *Die Arbeit des Negativen*, Weilerswist 2013.

66 Vgl. Vf., *Entzugsverlust. Zu einem kritischen Grundgedanken einer Phänomenologie des radikal Fremden*, in: *Umsonst ›gegeben‹? Phänomenologie und Hermeneutik im sozialphilosophischen Rückblick*, Baden-Baden 2024, Kap. VI.

schein hat, die Levinas immer wieder mit Spinozas *conatus essendi* kurzschließt (GTZ, 35, 182, 187).

Das große Thema der Negativität schneidet Levinas besonders in seinen späten Sorbonne-Vorlesungen an, die unter dem Titel *Gott, der Tod und die Zeit* veröffentlicht worden sind. »In der Beziehung zum Anderen denken wir den Tod als Negativität«, lesen wir hier. Der Tod rufe die Erschütterung *par excellence* hervor, die jeglichem Trostversuch widerstehe, denn der Andere ziehe sich ins Nicht- und Nie-mehr-Antworten zurück, ohne eine Adresse zu hinterlassen. So bricht unsere Zeit ein und der Andere aus ihr aus, ohne je in unserer Gegenwart aufgegangen zu sein. Eben diese Widersetzlichkeit gegen jegliche Synchronisierung und gegenwärtige Verfügbarmachung rufe den Hass auf den Anderen auf den Plan, der – unsinnigerweise – auf dessen Negation abziele (GTZ, 23). Doch dem Hass wie auch dem Mord entgeht gerade der ethische Widerstand des Anderen, der auch im ›normalen‹ Sterben sich bemerkbar macht, das den (für Levinas unauslöschlichen) Skrupel wach ruft, ihn allein zu lassen und am Ende der Erde zu übergeben.⁶⁷

In keiner Weise, meint Levinas, ist dabei das Ereignis des Todes intentional fassbar; auch nicht in einem Bewusstsein, das sich der Bedeutung des Todes als eines Verlusts bemächtigt. Vielmehr ereigne sich in ihm ein radikaler Abschied, der nicht durch die Negativität des Endes, des Zum-Ende-Kommens oder Verendens und des Wissens darum ausgeschöpft werde (GTZ, 23 ff., 27). Im Abschied zeige sich eine besondere Nähe, die niemals in einer Bilanz aufgehen könne, auch nicht in einem posthumen Lebensroman, in einer nekrologischen Erzählung, die nur vor Augen führe, wie die Toten und die Lebenden in eine Intrige des Seins und der Geschichte verstrickt sind, aus der sie sich aus eigener Kraft nicht zu befreien wüssten (GTZ, 41, 72). Der Tod und der ihn immer schon ankündigende Abschied vom Anderen sei aber überhaupt nicht in Begriffen des Seins zu denken: als Vernichtung, Verschwinden, Vergehen, Dekom-

67 In einer levinasianischen Perspektive bleibt dieser Skrupel auch dann virulent, wenn man ein Moment der Wahrheit darin erkennt, wie Hegel die Beerdigung beschrieben hat: als ein aktives, aber würdiges Überantworten der Toten an ihren Verfall, dem man sie gerade nicht einfach überlässt. Allein so, meint Hegel in der *Phänomenologie des Geistes*, sei die Aufhebung des Todes in der Sittlichkeit einer Familie, Gemeinschaft oder Gesellschaft möglich. Siehe oben, Anm. 6.

position oder Liquidierung im Krieg, sondern allein ethisch – im Zeichen der Verantwortung angesichts der Sterblichkeit des Anderen (GTZ, 89, 99).

Um das zeigen zu können, muss Levinas sich zwar auf die Erfahrung eines pathischen Affiziertwerdens berufen, das zur Trauer Anlass gibt, die den Anderen – wie partiell auch immer – in lebendige Erinnerung verwandelt (GTZ, 99). Aber er bestreitet, auf diese Weise doch wieder den Anderen gewissermaßen ontologisch einzuhegen.⁶⁸ »Den« Tod, insistiert er, gibt es nicht. Der Tod sei keine Gattung, nichts Allgemeines, unter das sich jeder Sterbliche subsummieren lassen müsste. Vielmehr sei jeder Tod »ein erster Skandal« (wie es auch Jankélévitch gelehrt hatte⁶⁹) – ein Eklat, in dem förmlich das Sein zerspringt und sich auf ein Jenseits des Seins hin öffne, wie es auch angesichts des bzw. der Anderen geschehe.⁷⁰

So erklärt sich die erstaunliche Verwandtschaft zwischen der Erfahrung des Todes und des Gesichts in der Philosophie von Levinas. In beiden Fällen wird unsere Gegenwart von einer radikalen Entgegenwärtigung heimgesucht, nicht nur von einem Entzug *in der Gegenwart*, die sich als Negativität der Zeit deuten ließe, sondern von einem diachronen *Entzug der Gegenwart selbst*, gegen die unsre Erfahrung, unser Widerstand, unser Wille nichts ausrichten, da sie immer schon zu spät kommen.⁷¹ Eben deshalb kann aber von diesem Entzug ebenfalls nur im Modus einer unaufholbaren Verspätung Rechenschaft abgelegt werden. Alles, was Levinas deshalb zur Verantwortung angesichts der Anderen zu sagen hat, muss demenieren bzw. widerrufen, den diachronen Verzug der Rede im Verhältnis zum vorgängigen Anspruch der Anderen gleichsam aufholen zu können (GTZ, 116, 128). Sowohl *im Verhältnis* zur Anderen als auch

68 Hier kommt Levinas wiederum besonders Eugen Fink gleichsam auf halbem Wege entgegen, der zwar den Tod vom »Dasein« aus denkt, aber dieses in eine Relation der Zeugenschaft eingesetzt begreift (*Grundphänomene*, 41).

69 Jankélévitch, *Der Tod*, 14, 353; Levinas, GTZ, 101; *Humanismus*, 7.

70 Zum Zerspringen des Seins vgl. GTZ, 103, 207, sowie eben dieses Motiv bei Merleau-Ponty, das allerdings eher auf eine polymorphe Kontingenz des Seins abzielt, nicht auf eine Transzendenz, die ihm einfach gegenüberzustellen wäre; B. Waldenfels, *Das Zerspringen des Seins. Ontologische Auslegung der Erfahrung am Leitfaden der Malerei*, in: A. Métraux, B. Waldenfels (Hg.), *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, München 1986, 144–161.

71 E. Levinas, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg i. Br., München 1992, 199 [=JS].

in der Rede *über* dieses Verhältnis geschieht der Widerruf aber nicht in der Form der Negation, wie Levinas mehrfach betont, sondern im Modus eines fortgesetzten Entsgagens (*dédire*), das sich unmittelbar gegen sich selbst wendet, sobald es sich in einem Gesagten festzusetzen droht (GTZ, 140 f., 145, 223).

Dieses Entsgagen beschreibt Levinas jedoch auch als eine Geste der Zurückweisung jeglichen Anspruchs, die Anderheit der Anderen im Verhältnis zu ihr vergegenwärtigt, re-präsentiert, verstanden und begriffen zu haben. Die Verneinung der Vergegenwärtigung, der Repräsentation, des Verstehens und des Begreifens soll ihrerseits der Spur eines vorgängigen Entzugs folgen, in dem sich die Transzendenz der Anderen ereigne (GTZ, 226 ff.), ohne noch auf ›etwas‹ zu verweisen, was sich irgendwo in den Horizonten unserer Erfahrung verbergen könnte. Von einer Transzendenz ohne Ab- und Ansicht ist wie von einer Frage oder Infragestellung die Rede, die nicht Privation der Antwort sein könne (GTZ, 146, 151, 155). In ihr liegt nicht etwa ein Mangel an Gegenwart, an Verstehen und Begreifen, sondern die Gabe der Verantwortung für den Anderen. Sie gibt sich uns als zu verstehen, zu begreifen auf, ohne sich als Gegebenes gleichsam dingfest machen zu lassen. Ausdrücklich insistiert Levinas darauf, dass der Andere und sein Angesicht mit dieser ihm zugeschriebenen Bedeutung nicht sichtbar sei – so dass die Zuschreibung dieser ethischen Bedeutung ihrerseits den Anderen verfehlt und widerrufen muss, die Anderheit angemessen zur Sprache zu bringen (GTZ, 185).

Wie soll nun aber, fragt man sich, ein solches, »desaströses«, Andere jeglichem bloß irdischen oder sublunaren Bezug unter den Sternen entziehendes Denken noch irgendeine positive Funktion eines Bildes rechtfertigen können?⁷² Stehen nun nicht Bilder jeglicher Art unter dem Verdacht, den ethischen Entzug der Anderen in

72 Mit dem Motiv des Desaströsen verweist uns Levinas auf M. Blanchot, der in seinem Buch *Die Schrift des Desasters*, München 2005, keineswegs nur jene katastrophalen Verbrechen im Auge hatte, an die es zuerst denken lässt (vgl. GTZ, 155, 176) und die zweifellos keine ›adäquate‹ bildliche, speziell fotografische Darstellung mehr erlauben (vgl. T. Snyder, *Bloodlands. Europe between Hitler und Stalin*, London 2010, 312; Konzentrationslager. Dokument F 321 für den internationalen Militärgerichtshof Nürnberg, Frankfurt/M. 1988, 298 ff.). Was einschlägige Fotografien vor Augen führen, ist vielfach nur der erbärmliche Rest, den die Verbrechen zum Verfaulen übrig gelassen haben, *um auf diese Weise selbst noch jegliche ›menschliche‹, nämlich betrauerbare Sterblichkeit zu vernichten*. Eben diesem sublunaren Desaster glaubt Levinas die Verantwortung

Illusionen der Sichtbarkeit, der Vergegenwärtigung und der Repräsentation zum Verschwinden und zum Schweigen zu bringen? Oder kann dieser Entzug seinerseits mittels eines Bildes erfahren und sogar intensiviert werden?

4. Zeugnis und Zeugenschaft: Roland Barthes und/*versus* Emmanuel Levinas

Für Levinas kann es sich hierbei nicht um eine bloß ästhetische Frage handeln, denn von Anfang an seien wir als Zeuge der Anderen einsetzt. Wir registrieren Andere nicht bloß optisch, wenn wir ihnen gegenüberstehen; und wenn wir ihr anatomisches Äußeres »studieren«, um in ihm zu lesen oder das Gesicht physiognomisch zu dechiffrieren, haben wir ihre Anderheit bereits verfehlt. Wir nehmen auch die abgebildeten Anderen niemals zuerst bloß als eine Art ästhetischen Gegenstand wahr. Vielmehr verdankt sich die ästhetische Wahrnehmung einem *Absehen* von der Zeugenschaft, zu der wir angesichts der Anderen immer schon aufgerufen sind, wie Levinas meint. Und die ästhetische Wahrnehmung kann in einem solchen Absehen niemals dazu führen, die Spur der Zeugenschaft gänzlich auszulöschen. Vielmehr *suspendiert* sie sie; aber so, dass sie der Zeugenschaft untergeordnet bleibt (GTZ, 190, 199 f.).

In diesem Zusammenhang spricht Levinas von einer »Inhärenz« der ethischen Bedeutung der Anderheit der Anderen und geht gelegentlich so weit, ihr jegliche Präsenz abzusprechen (GTZ, 207). Statt von einer *Inhärenz ohne Präsenz* erscheint es mir angemessener, von einer Inhärenz der ethischen, in unserer Gegenwart nicht aufhebbaren Beziehung zur Anderen in ganz unterschiedlichen Formen der Präsenz zu sprechen – darunter das Von-Angesicht-zu-Angesicht, aber auch die pikturale Präsenz, deren herausragendes Merkmal die absolute Stillstellung des Blicks der Anderen ist. Nur mittels eines Bildes lässt sich der Blick der Anderen derart fixieren, dass

für die Sterblichkeit (nicht nur für den Tod) des Anderen von einem *Jenseits des Seins* her entziehen zu können. In diese, von Platons Apologie des Guten (*epekeina tes ousias*) in der *Politeia* und in der Tradition der Negativen Theologie gewiesene Richtung mochte ihm Blanchot freilich nicht folgen, so weit ich sehe.

jegliches Zurückblicken ausgeschlossen scheint, auch wenn Portraits gelegentlich den Eindruck erwecken mögen, jemand schaue uns aus dem Bild heraus an.

Genau dieser Ausschluss ist es aber, der – wie Roland Barthes' Meditationen über *Die helle Kammer* zeigen – die Erinnerung an des Gesicht der Anderen vitalisiert, insofern es niemals in einer gleichsam lesbaren visuellen Oberfläche aufgehen kann, sondern gerade dadurch besticht, dass es in keinem Detail fassbar wird. Nie wird das deutlicher als gerade dann, wenn bildlich stillgestellte Andere wehrlos einem sie musternden, studierenden, beobachtenden Blick und einem identifizierenden Sehen ausgesetzt werden. Weil der Andere einer solchen Lektüre des Bildes standhält, macht er sich umso eindringlicher als über das Sichtbare hinausweisend geltend. Angesichts eines solchen Überschusses kann die Beziehung zum Anderen niemals stillstehen, betont Levinas. Wo sie aber diesen Eindruck erweckt – und wo könnte das nachdrücklicher der Fall sein als im Bild, in dem man Andere ›festhält‹ –, gerinnt sie zur Idolatrie, die Levinas als »indiskrete Zurschaustellung« in einem »statuenhaften Stillstand« einstuft (GTZ, 215).⁷³

Aber muss das Bild, speziell das fotografische Bild⁷⁴, auf eine solche Zurschaustellung, auf eine derartige Indiskretion hinauslaufen, um Andere auf diese Weise zur Beute der Überlebenden werden zu lassen, die infolge dessen allen Grund dazu hätten, über sie zu triumphieren (wie man es tatsächlich bei Elias Canetti beschrieben findet)? Würde man so nicht einem gänzlich passiven *Bild-Ding* anlasten, was nur Angelegenheit eines *Blicks* sein kann, der sich in Wahrheit niemals mit einer bloßen Zurschaustellung abfinden muss? Ober behauptet man die absolute Macht eines visuellen Regimes, das angeblich jedes Bild von Anderen dazu verurteilt, an jener Idolatrie mitschuldig zu werden?

Mit Recht bestreitet Georges Didi-Huberman die absolute Macht eines solchen Regimes, von dem man behauptet hat, es töte »ein-

73 Das Kap. XI in diesem Bd. kommt darauf zurück.

74 In *Jenseits des Seins* weitet Levinas seine Kritik auf die Kunst insgesamt aus, »die Ikonografie ist« und das Bild in Schönheit erstarren lasse (JS, 329, Anm. 21). Vorikonografische, ikonografische und ikonologische Sinnebenen, wie sie Max Imdahl unterschieden hat, kennt Levinas offenbar nicht. Vgl. M. Imdahl, *Ikonik*, in: G. Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1995, 300–324.

zigartige Andere« durch die Art ihrer öffentlichen Präsentation ein zweites Mal, so dass sie – als Andere – geradezu »unbetrachtbar« würden. Hier geht es nicht, wie oft unterstellt wird, um die *Ontologie des Bildes*, sondern um *Praktiken des Sehens* und um eine *Politik des Bildes*.⁷⁵ Selbst wenn Bilder sich weitgehend dem »»Dekoratismus« einer gesättigten Ikonografie« zu unterwerfen scheinen, ist es niemals völlig ausgeschlossen, dass sich eine andere Praktik des Sehens und eine Anti-Politik des Bildes wieder auf eine darin niemals aufgehende Spur der Anderheit besinnt, die Barthes als »bestechende« beschrieben hat.⁷⁶ Jedoch ist die Gefahr nicht zu leugnen, die darin besteht, auch diese Spur noch sichtbar machen zu wollen. »Je mehr man die Einzigartigkeit [des Anderen] einfangen will [...], desto eher fabriziert man Ikonen.«

Auch dieser Autor setzt deshalb am Ende ganz auf einen Blick der Trauer, der allein es soll verhindern können, dass man das der Idolatrie verdächtigte Bild »in die Hände des Feindes« gibt.⁷⁷ Der Feind gilt hier als das Regime einer Sichtbarkeit, die von der Spur der Anderen nichts mehr verrät und jegliches Bild zur Ware macht. Dagegen wird die *imaginative Pietas* einer Sorge um Gerechtigkeit aufgeboten, die sich der Indifferenz eines Sehens widersetzen soll, das die der Gewalt ausgesetzten Anderen letztlich auf optische Klischees reduziert.

Levinas dagegen lässt uns im Stich, wo die Macht visueller Regimes die Frage nach *Spielräumen eines Anders-Sehens* aufwirft, die möglicherweise nicht völlig verbaut werden können. In Folge dessen

75 Vgl. A. Bazin, *Ontologie des fotografischen Bildes*, in: H. Bitomsky et al. (Hg.), *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln 1975, 21–27. – Zunächst unterstellt auch Derrida, dass wir es hier nur mit einer Ontologie des Bildes (mit dessen »Sein-zum-Tode«) zu tun haben; dann aber kann auch er die »Kraft« des Bildes nur im Rekurs auf die Nicht-Indifferenz der Trauer deuten, von der es sich diese Kraft im Grunde leihen muss, wie mir scheint. So ist auch die dem Bild vielfach zugeschriebene »Lebendigkeit« oder »Lebenshaltigkeit« nur ein Reflex jener Nicht-Indifferenz unseres Sehens. Nur durch sie, meine ich, wird auch aus der Frage nach dem Zusammenhang von Tod und Bild überhaupt eine *nicht indifferente Herausforderung*. Vgl. J. Derrida, *Kraft der Trauer*, in M. Wetzel, H. Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder: visuelle Realitäten*, München 1994, 13–36, hier: 18, 20.

76 Siehe oben, Anm. 50.

77 G. Didi-Huberman, *Klagebilder, beklagenswerte Bilder?*, in: *Zeitschrift für Mediawissenschaft* 1 (2009), 51–60, hier: 51f., 54, 58.

lotet er auch die Potenziale eines *der Spur der Anderen folgenden sehenden Sehens*⁷⁸ nicht aus, das sich doch keineswegs darauf festlegen lassen muss, sie auf indiskret zur Schau Gestelltes zu reduzieren. Und er erwägt nicht, ob nicht die Macht eines solchen visuellen Regimes Lücken für ein Anders-Sehen lässt, das sich nicht dazu zwingen lässt, in abgebildeten Anderen nur identifizierbare Objekte zu erkennen. (Auch Barthes war von einem solchen Zwang ausgegangen; und das hatte ihn stellenweise zu einer Gleichsetzung von Tod und Bild bewogen.)

Levinas beschreibt ein (niemals einer bloßen »Vision« sich erschließendes, sondern nur zu bezeugendes) Eingesetztwerden, eine Investitur in eine ethische Beziehung, die sich allerdings nicht, wie er stellenweise meint, auf eine absolute bzw. verabsolutierte Unsichtbarkeit der Anderen, sondern nur auf eine *über die Wahrnehmung hinausweisende, ihr aber auf diese Weise stets verpflichtet bleibende* Transzendenz der Anderen stützen kann. Nur auf der Spur dieser Transzendenz, scheint Levinas lehren zu wollen, könne sich das Sehen zu einem wirklich sehenden Sehen aufschwingen, das er als solches aber immer an die aufrüttelnde Gegenwart der Anderen gebunden begreift. Wenig lehrt uns Levinas aber darüber, ob dem Bild, in das jemand tritt, um als stillgestellter ›festgehalten‹ zu werden, mehr zuzutrauen ist, als diese Gegenwart zu verfehlten und darüber noch Illusionen zu nähren. Dass diese Gefahr bestehen kann, muss man nicht bestreiten, wenn man – gegen Levinas – darauf insistiert, das liege nicht am Bild selbst, sondern (trivialerweise, meine ich) letztlich stets an der Art und Weise unserer Betrachtung.

So gesehen erscheint die ganze ikonoklastische Tendenz in Levinas' Philosophie als verfehlt, insofern sie *>der< Bildlichkeit als solcher*⁷⁹ ein Verfehlen der Anderheit der Anderen zur Last legt, statt

78 Ich bin mir hier bewusst, diesen Begriff mit einer solchen ethischen Wendung ganz anders zu verwenden, als es etwa bei Max Imdahl oder, im Anschluss an ihn, bei Bernhard Waldenfels der Fall ist. Vgl. B. Waldenfels, *Ordnungen des Sichtbaren*, in: G. Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, 233–252. Levinas selbst spricht in diesem Zusammenhang auch von einem »bildlosen Sehen«, das auf jegliche Objektivation verzichte (*Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München 1987, 23).

79 Von der tatsächlich in dieser Einheitlichkeit nicht die Rede sein kann, wenn, wie eingangs betont wurde, die Vielzahl der inzwischen möglich gewordenen Bildformen irreduzibel ist. Gleichwohl wirft Levinas offenbar Bildern jeglicher

dies zur Frage einer Phänomenologie des Blicks und einer Politik verschiedener Regimes eines Sehens zu machen, das allein das zu sehen Gegebene ›realisieren‹ kann. Dieses Sehen kann allerdings nur von leibhaften Subjekten ausgehen, die niemals in einer nur visuell-optischen Relation zum Sichtbaren stehen⁸⁰, wo es die Spur der Anderen in zweideutiger Art und Weise verrät.

Darin sind sich offenbar derart unterschiedliche Autoren wie Roland Barthes und Emmanuel Levinas einig. Für ersteren kann es nur ein liebender Blick sein, der die abgebildeten Anderen davor bewahrt, einer indifferenten Betrachtung und Musterung ausgeliefert zu werden. Und nur ein solcher Blick realisiert im Modus der Wahrnehmung jene Zeugenschaft, in die wir im Verhältnis zu Anderen immer schon eingesetzt sind, wie Levinas argumentiert, der die Zeugenschaft allerdings im Unterschied zu Barthes nicht von einer vorauszusetzenden Liebe abhängig macht. Zur Zeugenschaft aufgerufen sind wir ihm zufolge vielmehr auch dann, wenn wir in überhaupt keiner besonderen affektiven Relation zu Anderen stehen.

Beide, Levinas und Barthes, sprechen nirgends vom Tod im Allgemeinen (es sei denn, um diesen Begriff zurückzuweisen), sondern vom Tod eines bzw. einer Anderen als eines singulären oder einzigartigen Wesens, das sich als solches allerdings auf keine Weise fassen lässt. Während für Levinas die Bedeutung dieser Singularität in der Anderheit des Anderen selbst liegt (die sie uns in der Gabe der Verantwortung für den Anderen sozusagen zu verstehen gibt), geht Barthes von der Einzigartigkeit einer einzigen Anderen aus, die

Art eine Herstellung von Präsenz vor, die den auf eine »plastische Form« reduzierten Anderen einem visuellen oder kognitiven Zugriff ausliefere. E. Levinas, *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, Berlin 2007, 116. Zugleich meint Levinas, jegliches Phänomen, in dem man den Anderen glaubt »erscheinen« zu sehen, sei »immer schon Bild« (*Humanismus*, 40). Ist insofern nicht »jedes Bild [...] schon eine Karikatur«? (E. Levinas, *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* [1948], in: *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg, München 2006, 105–124, hier: 117.) – Vgl. zur Unterscheidung »gnoseologischer« bzw. symbolischer und ästhetischer Bildlichkeit sowie zu einer von Levinas' ikonoklastischer Position sich absetzenden Rechtfertigung des Ikonischen gegenüber einer Ideologie der Präsenz J. Wolmuth, *Bild und Zeit. Im Gespräch mit Emmanuel Levinas*, in: R.-M. Jacobi, B. Marx, G. Strohmeier-Wiederanders (Hg.), *Im Zwischenreich der Bilder*, Leipzig 2004, 53–76.

80 Genauer: eine solche Relation ist zwar möglich, sie verdankt sich in der Perspektive von Barthes und Levinas' aber stets der Suspendierung einer vorgängigen Nicht-Indifferenz des Sehens.

sich nur ihm selbst erschlossen haben kann, im Modus der Liebe eines Sohnes zu seiner Mutter nämlich. Liegt dergleichen *nicht* vor, wäre daraus zu folgern, so können sämtliche Bilder Anderer einer indifferenten Sichtbarkeit überlassen bleiben, die sie ›festhält‹ und stillstellt, so dass wiederum Bild und Tod in einer tödlichen Bildlichkeit und bildlichen Tödlichkeit zur Deckung kommen könnten. Levinas würde dem vermutlich beipflichten, da er ohnehin überhaupt keinem Bild zutraut, der Spur des bzw. der Anderen eingedenk zu bleiben. Dagegen macht uns Barthes auf Spielräume eines Anders-Sehens aufmerksam, über das die schiere Positivität des Sichtbaren keine absolute Macht habe – auch wenn man zugeben muss, dass okulare, visuelle Regimes nicht selten höchst effektiv gleichsam kanalisierten, was wir zu sehen haben, was wir sehen und nicht sehen sollen und was wir in Folge dessen auch (nicht) denken sollen.

Mit Michel Foucault, Susan Sontag, Jacques Rancière oder auch Judith Butler wäre zu zeigen, wie solche Regimes bereits in der aisthesiologischen Dimension unserer sinnlichen Erfahrung und in visuellen Praktiken der Verfertigung von Bildern unterschiedlichster Art eingreifen, die sich gewissen ›Rahmen‹ selektiven Sichtbarmachens und des Unsichtbarmachens fügen müssen.⁸¹ Durch solche, gerahmte Ordnungen des Sichtbaren kann schließlich sehr erfolgreich in Vergessenheit fallen, was, wie etwas und wer nicht sichtbar wird; aber auch der Preis, um den eine gewisse Sichtbarkeit erkauft wird. Daran könnten sich indessen nicht einmal kritische Überlegungen entzünden, wenn derartige Rahmen vollkommen vorgeben würden, was, wie etwas und wer (nicht) in den Registern der Bildlichkeit zu sehen ist. So berufen sich angesichts einer für die Singularität und Einzigartigkeit Anderer geradezu tödlichen Bildlichkeit Barthes und Levinas auf eine Inspiration unserer Wahrnehmung, die es gestatten soll, sich jenen Regimes zu widersetzen.

Bezieht sich Barthes auf ein Begehrten, für das das fotografische Bild stets nur ein bestechendes Mittel dazu sein kann, den Verlust einer geliebten Anderen nicht zu verlieren, sondern die Erinnerung gerade eingedenk eines nicht zu verlierenden Verlusts zu vitalisieren,

81 J. Rancière, *Le partage du sensible*, Paris 2000; S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003; M. Foucault, *Polemik, Politik und Problematisierungen*, in: *Schriften 4, 1980–1988*, Frankfurt/M. 2004, 724–733; J. Butler, *Frames of War. When is Life Grievable?*, London 2009.

so verweist uns Levinas auf eine Verantwortung für den Anderen, der jeder beliebige Andere sein kann; auf eine Verantwortung, die sich niemals indifferent mit dessen Sterblichkeit abfindet, auch nicht mit der neuartigen Sterblichkeit, die durch technisch verfertigte Bilder auf uns gekommen ist. Weder jenes Begehr noch auch diese Verantwortung aber *eigenen* Menschen als Lebewesen, unserem »Dasein« oder unserer Existenz als Mitgliedern sozialer Gemeinschaften oder rechtlich verfasster Gesellschaften. Es handelt sich überhaupt nicht um *Eigenschaften*, sondern um Formen der *Inspiration* einer Zeugenschaft, zu der wir angesichts *eines*, *einer* oder *jedes* Anderen herausgefordert sind.⁸²

Darin, in der Apologie einer solchen Zeugenschaft, kommen Barthes und Levinas überein und stehen einander doch zugleich sehr fern. Beide begreifen das oft gedankenlos als »Zeugnis« eingestufte Bild, das wir vom Anderen machen, als geradezu tödliche Herausforderung dieser Inspiration. Bilder bedeuten für beide zunächst die Drohung eines absoluten Stillstands auch der *Beziehung*, die wir zum Anderem am Ende, wenn er oder sie uns verlassen hat, nur noch einseitig und mittels eines Bildes haben können. Aber während Barthes sich auf das Begehr eines Blicks zurückzieht, der nur einer Anderen (und im Falle anderer wiederum nur libidinös privilegierten Personen) gelten kann, sieht uns Levinas zur Zeugenschaft geradezu verurteilt.⁸³ Von ihr hängt für ihn alles ab, was er als Sozialphilosoph zu sagen hat, der sich in einer desaströsen Geschichte situiert, die zuletzt nichts derart radikal in Frage gestellt hat wie gerade die These, wir seien angesichts jedes Anderen zur Zeugenschaft bestimmt.⁸⁴

82 Ich lasse dahingestellt, ob sich neben der von Barthes bemühten Liebe und abgesehen von der Verantwortung, auf die sich Levinas beruft, noch andere Quellen einer nicht-indifferenten Zeugenschaft denken lassen.

83 Zum Begehr bei Levinas, das eine unendliche Distanz zum Begehrten wahren soll (um es auf diese Weise als »heilig« gelten zu lassen), vgl. GTZ, 234 f.

84 Vgl. Vf., *Geschichte als Antwort und Versprechen*, Freiburg, München 1999; *Aktuelle Historisierungen der Zeugenschaft. Zur >Kritik einer Wissenspraxis< und zum >Recht der Literatur< jenseits von Wissen und Recht* [Rezension v. M. Fricker, *Epistemic Injustice. Power & the Ethics of Knowing*, Oxford 2010; P. Ricoeur, *An den Grenzen der Hermeneutik. Philosophische Reflexionen über die Religion*, Freiburg, München 2008; S. Schmidt, S. Krämer, R. Voges (Hg.), *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011; T. Weitin, *Zeugenschaft. Das Recht der Literatur*, München 2009], in: *Philosophische Rund-*

Das mag erklären, warum sich Levinas beharrlich geweigert hat, die Zeugenschaft ihrerseits rückhaltlos eben dieser Geschichte ausgeliefert zu begreifen. Damit aber handelte er sich ein Folgeproblem ein, das alles deformiert, was er zum Thema Tod und Bild zu sagen hat. Derart unverrückbar sieht er die Zeugenschaft im direkten Verhältnis zum Anderen verankert, dass ihm buchstäblich nicht zu Gesicht kommt, wie gerade das Bild, das den Anblick Anderer unweigerlich stillstellt und sie tatsächlich einer indifferenten Präsentation oder gar der Zurschaustellung ausliefert, einem – sei es liebenden, sei es verantwortlichen – Blick dazu verhelfen kann, die Erinnerung an den Anderen oder die Andere in dem Maße wach zu halten, wie es dazu reizt, ihn bzw. sie einer ›tödlichen‹ Fixierung zu entziehen, um sich auch mit dieser Art der Sterblichkeit nicht indifferent abzufinden. Das bedeutet nicht, den Tod in dem Sinne ›nicht wahr haben‹ zu wollen, dass man ihn leugnet. Es bedeutet vielmehr, sich des Todes als ›real‹ drohendem, als bildlich bedingtem und in der Form unseres Verhältnisses zu Anderen selbst verwurzeltem bewusst zu sein, ohne ihn darum weniger als unannehmbar gelten zu lassen.

5. Schluss

Das Bild bzw. die Bildlichkeit als solche findet bei Levinas wenig Gnade. Sie steht für ihn immer schon in dem Verdacht, den Anderen zu verfehlten. Dieser könne nicht einmal in Erscheinung treten, ohne, *qua Phänomen*, zum Bild zu werden. Wenn der oder die Andere überhaupt ›Gegenstand‹ einer Phänomenologie sein kann, so demnach nur insofern, als diese müsste nachweisen können, wie das Gesicht gerade über die Phänomenalität hinausgeht, indem es sich ihr entzieht. Markiert das Gesicht auf diese Weise das »Ausbleiben der Phänomenalität«, so wird es niemals Bild – oder geht über jegliche Bildlichkeit in der Weise des Entzugs hinaus, die Andere »abseits« sein lässt und uns in ein abschiedliches Verhältnis zu ihnen versetzt.⁸⁵ Wahrhaft abseits sei der Mensch aber nur, wo er seiner eigenen Manifestation Hilfe leisten kann, im Ausdruck nämlich,

schau 59, Heft 3 (2012), 217–235; G. Didi-Huberman, *Das Archiv brennt*, in: ders., K. Ebeling, *Das Archiv brennt*, Berlin 2007, 7–32, hier: 16–29.

85 Levinas, JS, 199, 430 f.; *Totalität und Unendlichkeit*, 430.

schreibt Levinas (JS, 432). Im Modus einer Bildlichkeit, die ihn auf einen statischen Anblick reduziert, versagt aber jegliche Selbsthilfe. Was sie nicht leisten kann, muss zur Aufgabe des Betrachters werden, der sich andernfalls einer Idolatrie hingibt, die am Ende nichts mehr davon ahnen lässt, inwiefern uns Andere *im Bild*, *als Bild* und *vermittels* eines Bildes nicht mehr nahe sein können.

Gewiss kann kein Bild Andere mehr zu lebendiger Gegenwart erwecken. Aber kann es – bzw. ein bestimmter Blick, der sich damit nicht indifferent abfindet – nicht gerade vermittels dieses Versagens Andere in Erinnerung behalten, insofern es durch eine scheinbare Re-Präsentation nur um so einschneidender bewusst macht, wie entfernt sie nun sind – ihrer bildlich vermittelten *und* ihrer vergangenen Gegenwart entzogen – und gerade deshalb eigentlich nahe (JS, 142 f.)?

Zweifellos besteht zwischen dem Entzug Anderer in deren leibhafter Gegenwart einerseits und ihrem Entferntsein andererseits, das vermittels eines Bildes deutlich wird, ein erheblicher Unterschied. *Widerfährt* uns der Entzug im ersten Fall von der Präsenz Anderer her im Zuge einer Vergangenheit unserer Gegenwart, so müssen wir angesichts ihres äußeren Bildes *selber realisieren*, worin ihr Entferntsein liegt. So sind sie ganz und gar unserem Blick anvertraut, an dem aber das Bild als solches keine Schuld trägt. Auch dann nicht, wenn der oder die fragliche Andere bereits tot ist und niemals mehr in lebendiger Gegenwart gegen die Bilder Einspruch einlegen kann, die wir (uns) von ihm oder von ihr gemacht haben.

Ihres Todes werden wir im Modus der Bildlichkeit ohnehin niemals Herr. Er bleibt allemal ein nicht abbildbarer, da das Bild nur einen Toten repräsentieren, aber niemals ›den Tod‹ zu sehen geben kann – widersprechenden Befunden zum Trotz.⁸⁶ Der einem Anderen widerfahrene Tod kann nicht ins Bild treten. Wenn er eingetreten ist, wandelt sich der Leichnam sogleich in ein Bild⁸⁷, so dass wir nur noch ein Bild von diesem Bild machen können, gegebenenfalls auch eine Totenmaske oder eine Fotografie, die aber niemals mehr den ›Tod in Person‹ vor Augen führen wird (wie es Barthes in einer zweideutigen Formulierung glauben machte; HK, 23).

86 Siehe oben die einleitenden Ausführungen zu A. Malraux.

87 Blanchot, *Der literarische Raum*, 269.

Das Bild mag den endgültigen, in Wahrheit immer schon angebahnten Fortgang einer Anderen vor Augen führen, die mit einer endgültig erstarrten Lippe, fataler, nie zuvor an ihr wahrgenommener Blässe oder fest verschlossenen, sich niemals mehr öffnenden Augen die ganze Grausamkeit ihrer irreversiblen Entfernung zu erkennen gibt. So reißt schließlich eine skandalöse Kluft auf, über die man sich im zwischenzeitlichen Leben hat hinwegäuschen können. Unmissverständlich zerstören diese Anzeichen jegliche Illusion, der Fortgang der Anderen sei aufzuhalten – so als ob uns die Verstorbene fortschicken würde, damit wir ihr auf keinen Fall dorthin folgen, wo es keine Adressen mehr gibt, wo jegliche Adressierbarkeit aufhört.

Hält das Bild all dies fest, so mag es der aus jeglicher Beziehung Entfernten noch eine eigentümliche Gegenwart sichern, aber nicht, um deren Abwesenheit aufzuheben, sondern um den Preis des immer neuen Sicherinners an dieses unmessbare Entferntsein aus jeglicher Entfernung, aus der Ferne selbst, das gerade als solches eine neue Nähe der Erinnerung an die Abgeschiedenen möglich macht, ohne je erwidert zu werden. So tötet es aber die Toten nicht ein zweites Mal, wie diejenigen behaupten, die dem Bild eine geradezu mortifizierende Kraft attestieren.⁸⁸ Das Bild verurteilt Andere nicht nochmals zum Tode, ohne dass wir dagegen etwas auszurichten vermöchten, sondern ruft selbst einen – liebenden oder verantwortlichen – Blick auf den Plan, der sich mittels der

88 Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 201; Hart Nibbrig, *Ästhetik*, 350, wo es heißt: »Abbildung tötet nicht, auch wenn sie das Töten abbildet.« Allerdings ist nicht zu bestreiten, dass die Praxis der Fotografie längst Teil einer realen Praxis des Tötens geworden ist, die dazu zwingt, den Zusammenhang von Tod und Bild zu revidieren. Zunächst provoziert nach dem bis hierher dargelegten Verständnis (a) die Nähe des Todes Bilder, die (b) als exteriorisierte Bilder *vom Tod* gelten können, auch wenn er nicht direkt ins Bild tritt (deshalb gibt es Bilder *des Todes*, die den Tod nicht *im Bild* sichtbar werden lassen). So wird (c) das Bild auch umgekehrt als ›tödliches‹ erfahrbar. Das Bild *als Tod* (als Vernichtung oder Zerstörung) kann den Tod *des Bildes* infolge einer gewaltsam vorgetragenen Forderung (»*Tod dem Bild!*«) nach sich ziehen. Der Gewalt liefert sich das Bildermachen *realiter* aber auch dann aus, wenn es selbst Teil und Katalysator einer inszenierten Tötung wird. Schließlich haben sich nicht wenige Journalisten in diesem Sinne verdächtig gemacht. Vgl. Fabian, Adam, *Bilder vom Krieg*, 39. Und spekulieren nicht auch gerissene Täter auf die medialen Effekte ihres Tuns, auf die sie durch ein inszeniertes Töten abzielen?

erschütternden Unbeweglichkeit, die sie »wie tot erscheinen lassen mag, an vergangenes Leben erinnert.⁸⁹ Nicht aber durch die einfache Reaktivierung einer *memoria*, die nur reproduzieren würde, wie uns Andere früher gegenwärtig waren und inzwischen dem Ge-wesensein und der Abwesenheit anheimgefallen sind, sondern mit Hilfe einer nachträglichen Einbildungskraft (*imaginatio*), die ihrer vergangenen Gegenwart eine zweite Zukunft eröffnet⁹⁰ – eingedenk eines unaufhebbaren Verlusts, den wir nicht beschönigen oder leugnen müssen, nur weil das Bild ihn zu vergegenwärtigen scheint. So, als bildlich Re-Präsentierte, können Andere doch allemal nur als bereits Verlorene in Erscheinung treten. Die Erfahrung des Verlusts wird nicht geleugnet, sondern im Gegenteil vertieft, wenn wir uns an das ›ungelebte‹ Leben, an jene niemals ausgeschöpfte Kontingenz einer Vergangenheit erinnern, die anderes hätte möglich machen können und so zu Bedauern, Bereuen und womöglich zu einer Art Versöhnung führt.

89 Auch an dieser Stelle insistiere ich darauf, dass es auf die Betrachtung des Bildes und nicht etwa darauf ankommt, der Bildlichkeit als solcher (sofern sie nicht der Re-Präsentation untergeordnet bleibt) den Vorwurf zu machen, die Referenz auf das Gewesene und nun Abwesende zu tilgen; vgl. Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, München 2004, 355 ff.

90 Vgl. S. Otto, *Die Wiederholung und die Bilder. Zur Philosophie des Erinnerungsbewußtseins*, Hamburg 2007, 307 ff.; P. Stoellger, *Bild, Pathos und Vergebung. Ricœur's Phänomenologie der Erinnerung und ihr bildtheoretischer Untergrund (mit Blick auf G. Didi-Huberman)*, in: B. Liebsch (Hg.), *Bezeugte Vergangenheit oder Versöhnendes Vergessen. Geschichtstheorie nach Paul Ricœur*, Sonderband Nr. 24 der *Deutschen Zeitschrift für Philosophie*, Berlin 2010, 179–213. Mit Recht warnt Stephan Otto vor Konfusionen, die unweigerlich die Folge sind, wenn man die bei Kant nicht umsonst als »blind« eingestufte Einbildungskraft ohne Weiteres so versteht, als bringe sie ein Bild (*eikon, imago*) hervor. Jedoch muss man sich umgekehrt auch fragen, ob die *memoria*, sofern sie Bilder zeitigt, nicht ihrerseits auf eine Einbildungskraft von Anfang an angewiesen ist, die ihr nicht erst nachträglich beispringt, wie es den Anschein hat, wenn die Erinnerung im Sinne einer »ikonischen Konstitution des Gedächtnisses« zunächst ganz als *Re-Präsentation* gedacht wird, die sich auf *früher Gewesenes* und nun *Abwesendes*, insofern *Irreales* bezieht. Vgl. Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, 91 ff. Bedeutet die Re-Präsentation nur ein reproduktiv-ikonisches Verhältnis zum Vergangenen, dann bedarf sie scheinbar der *imaginatio* nicht. Auf der Basis eines solchen Verhältnisses allein aber wird man niemals die Spielräume vergan-gerer Zukunft eines anderen Lebens ausloten können, von einer in unserer eigenen Gegenwart weiterführenden Zukunft ganz abgesehen, wie sie Philipp Stoellger im Blick hat.

Gewiss ist dem Tod (wenn wir an dieser kryptischen Redeweise einstweilen festhalten wollen) jegliche Bildlichkeit vollkommen gleichgültig. Aber durch – sterbliche – Wesen, die er affiziert, provoziert er das Bild, das wir von Anderen machen können, um sie oder uns gegen den Tod zu verwahren. Dabei ist das Bild derart zweideutig, dass es diesen Prozess sowohl zum Stillstand bringen als auch immer von neuem anstoßen kann, wenn die Auseinandersetzung mit der Frage nicht aufhört, worum es sich eigentlich handelt: um einen vorübergehenden Abschied, um das Überschreiten einer letzten Grenze, um ein Hinübergehen, wohin auch immer, oder doch um ein desaströses Verenden.

In der Suche nach Antworten auf diese Frage stehen wir als Sterbliche, deren Leben vorübergeht und sich *im* und *als* Vorübergehen vollzieht, stets selbst mit auf dem Spiel. Keine Anthropologie, keine existenziale Ontologie und keine phänomenologische Hermeneutik kann uns beweisen, was oder wer wir sind als sterbliche, zum Tod eines Anderen und unzählbarer, vieler anderer Anderer ins Verhältnis gesetzte Wesen, die von einer ungeahnten Vervielfältigung des Todes, der Todesarten und der Sterblichkeit notorisch überfordert werden. Diese Frage wird nicht leichter, sondern in dem Maße noch schwerer zu beantworten sein, wie wir uns einer ebenso überfordernden Bilderflut ausgesetzt sehen, der sich schon in unserer Wahrnehmung visuelle Regimes bemächtigen, denen man vorgeworfen hat, den vermuteten inneren Zusammenhang von Tod und Bild letztlich zu vergleichgültigen; sogar dann, wenn er sich als *sujet* aufdrängt: als Szene eines überwältigenden Schmerzes angesichts radikaler oder extremer Gewalt.

Nun muss man weder diese Gefahr noch den Befund leugnen, dass in der Moderne zutage getretene neue, technisch vermittelte Formen der Sichtbarkeit festzustellen sind, die eine ebenso neuartige, durch das fotografische Bild widerfahrende Form der Sterblichkeit gezeigt haben, wenn man darauf besteht, dass es hier nicht primär um eine *Ontologie des Bildes* geht. So wichtig der von Barthes herausgestellte Unterschied zwischen bestechenden und vollkommen lesbaren Bildern, zwischen einem uns allzu sehr entgegen kommenden und einem widerständigen Sinn sein mag, so sehr kommt es letztlich allein auf den *Blick* an, der sich in einem sehenden Sehen, das die Spur der Anderen realisiert, jedem noch so

mächtigen Regime sollte widersetzen können.⁹¹ So groß die Macht visueller Regimes gegenwärtig auch sein mag, wir wüssten nicht einmal mehr, warum sie den internen Zusammenhang von Tod und Bild *verfehlen*, wenn die indifferente Sichtbarkeit längst triumphiert hätte, die sie uns angeblich aufnötigen.

Dieser Zusammenhang reduziert sich gewiss nicht darauf, dass ›der Tod, wie indirekt auch immer, ins Bild tritt, auf eine neuartige ›Tödlichkeit‹ des Bildes selbst oder auf die ihm vielfach zugeschriebene Funktion einer Krypta, die die Abgeschiedenen aufbewahren müsste, um ihnen so eine Bleibe unter den Lebenden zu sichern. Er tangiert auch diejenigen, die diesem Zusammenhang auf der Spur sind – in einem vorübergehenden Leben, das dem Vorübergegangensein der Anderen vermittels des Bildes Aufmerksamkeit schenkt, um es nicht zu einem bloßen – Rilke würde sagen: »bildlosen« – Vergehen kommen zu lassen, in dem alles Spätere gleichgültig das Frühere verdrängt. Dass uns die Zeit, der die Anderen überantwortet sind und in der sie keine Bleibe haben, etwas anderes – oder auf andere Weise – bedeutet, obgleich *nirgends – auch im Bild nicht – ein Bleiben ist* (Rilke⁹²), das die Zeit endgültig aufzuhalten versprechen könnte, ist indessen nicht zu beweisen, nur zu bezeugen.

Der vermutete innere Zusammenhang von Tod und Bild wird nur auf dem Umweg über diejenigen in Erfahrung zu bringen sein, die ihn allein im Modus der Zeugenschaft realisieren können, so sehr eine überhand nehmende Mortalität und eine inflationäre Bildlichkeit dafür auch den Blick trüben mögen. Dass letztere uns dabei in einem *schlichten* Sinne täuscht, ist freilich nicht anzunehmen, denn die fragliche Zeugenschaft wird ihrerseits nur bezeugt⁹³ und erweist

91 Dass dem Blick kaum weniger gravierende Zweideutigkeiten nachzuweisen sind wie dem Bild, das der Erinnerung an Andere und an deren radikalen Entzug wach halten soll, zeigt u. a. M. Blanchot in: *Der Blick des Orpheus*, in: W. Storch (Hg.), *Mythos Orpheus*, Leipzig 2001, 201–207; Jay, *Downcast Eyes*, 553.

92 Blanchot, *Der literarische Raum*, 143.

93 Der Einzelne »gibt Zeugnis von der Zeugenschaft«, heißt es in diesem Sinne bei Fink, *Grundphänomene*, 95. Levinas würde allerdings ergänzen, dass es sich dabei bereits um eine Antwort auf die vom Anderen ausgehende Herausforderung zur Zeugenschaft handelt und gerade nicht um die vermeintliche Generosität eines Mitleids etwa, in dem sich ein mehr oder weniger sentimentales Subjekt Anderen zuwendet. Zur Deutung einer quasi »daguerrotypischen« Geschichte, die sich in einer gleichsam photographischen Geschichtsschreibung abbilden würde, im Gegensatz zu einer aus Mitleid nichts verloren gebenden Historiografie,

sich so als radikal anfechtbar. Sie bleibt bis auf Weiteres »ohne Beleg«.⁹⁴

Um zusammenzufassen: Der fragliche Zusammenhang von Tod und Bild stellt sich so dar, dass ein spezifischer, moderner, nämlich fotografischer Modus der Bildlichkeit *vom Tod her, im Hinblick auf den Tod und gegen den Tod* anzunehmen ist, wie auch immer er ins Bild tritt oder medialer Präsenz und Repräsentation entzogen bleibt – was in einer neuartigen Form der Sichtbarkeit deutlich wird, die zugleich eine neuartige, technisch vermittelte Form der Sterblichkeit hervorruft. Dass wir mit der daraus folgenden Darstellung der Nichtrepräsentierbarkeit des Todes ein ›Problem‹ haben, liegt allein daran, dass wir uns in unserem vorübergehenden, abschiedlichen Leben immer schon in der Nähe des Todes befinden; und zwar als zur Zeugenschaft Aufgerufene und angesichts der Sterblichkeit Anderer im Zeichen einer Nicht-Indifferenz, ohne die uns der unterstellte Zusammenhang von Tod und Bild schließlich vollkommen gleichgültig bleiben könnte. Die Frage nach diesem Zusammenhang kann nicht an Regimes oder (historisch kontingenzen) Ordnungen des Sichtbaren vorbei aufgeworfen werden, die indessen niemals total über uns herrschen. So groß ihre Macht sein mag, so ambivalent bleibt selbst eine ubiquitäre, technisch fabrizierte und nahezu beliebig reproduzierbare Bildlichkeit, wenn sie auf einen sei es liebenden, sei es verantwortlichen Blick trifft, der allein jene Nicht-Indifferenz der Nähe des Todes Anderer bezeugen kann. Diese nicht-indifferente Nähe aber ist niemals in einem schlichten Sinne zu sehen. Sie *gibt* vielmehr – einem möglicherweise unvermeidlich getrübten Blick⁹⁵ – *zu sehen*, was niemals im positiv Sichtbaren aufgehen kann und uns entzogen bleibt. So sehen wir auf der Spur der Diachronie des Anderen, was der Wahrnehmung entzogen bleibt, und realisieren gerade dies mittels bestechender Bilder, die ›tödlich‹ nur sein können mittels eines Blickes, der vergisst, dass wir vorübergehend Sehende überhaupt nur werden im Vorübergehen Anderer

vgl. S. Kracauer, *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, Frankfurt/M. 1971, 55, 130, sowie das Kap. IX in diesem Bd.

94 M. Blanchot, *Vergehen*, Zürich 2011, 84, 91, 113.

95 Wenn die ›Wahrheit der Augen‹ nicht in einemtränenlosen Blick liegen kann; vgl. J. Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 1997, 122.

und an Anderen, das sich mit einem indifferenten Vorbeigehen nicht abfindet, selbst wenn wir als verzeitlichte, der kosmologischen Natur überantwortete Wesen wie alles Andere auch zur Endlichkeit eines unbestimmt terminierten Vergehens verurteilt sein sollten.⁹⁶

96 Seinerzeit hat mich Philipp Stoellger auf seinen schönen Beitrag zum Thema hingewiesen, der bereits im Obertitel mit dem vorliegenden verwandt ist – eine Koinzidenz oder (nicht zum ersten Mal) überraschende Parallelität, die nicht ausschließt, dass sich die jeweils begangenen Wege nicht erst im Unendlichen kreuzen.