

Johannes Bennke

Media oblivionis: Eine Epistemologie des Vergessens nach Levinas

Vergessen ist schlecht beleumundet. Es gilt zu erinnern, nicht, zu vergessen. Und doch soll hier ein mediales und ästhetisches Denken im Zentrum stehen, das seinen Ausgang vom Vergessen nimmt. Dies scheint vielleicht paradox und für manche provokant, wo es doch evident scheint, dass gerade Massenmedien wie Fotografien, Film und Radio das Privileg für sich in Anspruch nehmen können, an längst vergangene Zeiten zu erinnern. Was wäre die Historiographie ohne Archive, die Vergessenes in Latenz halten und so für die Nachwelt erst in Erinnerung rufen?¹ Und warum sollte das Vergessen gerade hier und jetzt eine zentrale Rolle spielen, wo doch die deutsche Erinnerungskultur eng an die Ereignisse der Shoah gebunden ist und auch gegen Widerstände verteidigt wird und zu verteidigen ist? Dass zu dieser historiographischen Evidenzkraft der Medien und einer auf Erinnerung gepolten sozialen Wirklichkeit auch medientheoretische Überlegungen dazu führen, dass aktives Vergessen geradezu als unmöglich gedacht wird, trägt zum negativen Bild des Vergessens bei.

Im Vergleich zu ‚Oblivionalkulturen‘, also Medienkulturen des Vergessens, gibt es sehr viel mehr Forschung zu Memorialkulturen.² Aktives Vergessen taucht hier erinnerungspolitisch als Vernichtung des Anderen auf. Insbesondere das Tilgen von Namen gilt dabei besondere Aufmerksamkeit: Erweist sich etwa jemand im biblischen Kontext für die Reichtümer, die er angesammelt hat, als undankbar gegenüber Gott, wird jener mit Vergessen bestraft: „Dann er ist vergeblich auf die Welt kommen, und geht hin zur Finsternuß, und sein Nam wird durch Vergessenheit ausgetilgt werden.“³ Der Undankbare wird durch den exkommunizierenden Akt

1 Aleida Assmann: »Speichern oder erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon«, in: Moritz Csáky, Peter Stachel (Hg.): *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive 2: Die Erfindung des Ursprungs – Die Systematisierung der Zeit*, Wien 2001, S. 15–29.

2 Rainer Kampling: „Memorialkulturen („Gedächtnis und Erinnerung“)“, in: Christina von Braun, Micha Brumlig (Hg.): *Handbuch jüdische Studien*, Köln u.a. 2018, S. 211–226. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992. Frances Yates: *The Art of Memory*, London, New York 1966.

3 *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/> (letzter Zugriff 25.10.2023).

der Namenslöschung aus der Gemeinde der sich erinnernden Glaubensgemeinschaft ausgeschlossen. Auch die säkulare Bürgergemeinschaft kennt äquivalente Formen der Ausgrenzung: das Löschen von Erinnerungen oder die Streichung des Namens aus dem kulturellen Gedächtnis. In der Schriftkultur bezeichnet eine solche *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.“⁴ Es ist eine feindlich gesinnte Intention, die sich nicht direkt gegen die Person und deren physische Integrität richtet, sondern gegen eine Gedächtniskultur, die sich ihrer erinnert. Die Formen des Vergessens können hierbei sehr verschiedentlich ausfallen. Angestrebt ist dann die Neuordnung des kanonischen Erinnerns durch Löschung von Inschriften, Archiven und die Zerstörung anderer Speichermedien wie Filme oder Festplatten, sowie die Beseitigung all jener Reste, die Hinweise auf frühere Existenzen und Taten geben, und zwar idealerweise so, ohne dabei Spuren zu hinterlassen. So als ob das, was war, niemals existiert habe.

Ähnlich verhält es sich mit ikonoklastischen Zerstörungen von Kunstwerken, Denkmälern, Gotteshäusern oder ganzen Siedlungen.⁵ 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 revisionistischen Erzählens 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 versuchten *Memorizid* an den Juden.⁶ Genau diese Gefahr und Intention eines absoluten Vergessens hob jüngst in einer leidenschaftlich vorgetragenen Rede vor dem US-Präsidentenhaus ein Mitglied des Ausschusses für auswärtige Angelegenheiten hervor, als er darauf aufmerksam gemacht hat, dass Völkermord über das Töten von Menschen hinausgeht:

[...] 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.⁷

4 Carina Kühne-Wespi, Klaus Oschema, Joachim Friedrich Quack: »Zerstörung von Geschriebenem. Für eine Phänomenologie des Beschädigens und Vernichtens«, in: dies. (Hg.): *Zerstörung von Geschriebenem. Historische und transkulturelle Perspektiven*, Berlin 2019, S. 26, online unter <https://www.degruyter.com/doi/10.1515/9783110629040-001> (letzter Zugriff 18.12.2023).

5 Für eine Kategorisierung verschiedener ikonoklastischer Gesten in Bezug auf die Intention der Bilderstürmer vgl. Bruno Latour: *Iconoclasm. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges?*, Berlin 2002.

6 Harald Weinrich: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 2005, S. 232.

7 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

Ein aktives Vergessen greift in dieser destruierenden Form also nicht nur räumlich und physisch aus, sondern auch imaginär und tritt damit an die Grenze der Vermittelbarkeit. Etwas wird dann sukzessive erst durch Zensur mit einem Sprech- und Zeigeverbot belegt, dann durch neue Sprachkonventionen umgedeutet, schließlich – so die Hoffnung der Revisionisten – unvorstellbar und damit unerinnerbar. Daher insistieren jene, die solcher Geschichtsklitterung und Leugnung entgegentreten, auf möglichst umfassende Zeugenaussagen, Äußerungen in den (sozialen) Medien und der forensischen Spurensicherung um schließlich eine juristische Anerkennung von Unrecht und Genoziden zu erwirken und den Ereignissen andere (auch ästhetische) Formen der Erinnerung entgegenzustellen.⁸

Während solch juristischen Auseinandersetzungen zentral für den Erinnerungsprozess sind, wird die Frage gerade im transgenerationalen Gedächtnisprozess immer wichtiger, welche Bedeutungen das Vergessen für den Erinnerungsprozess selbst spielt. Gibt es eine Art des Vergessens, die für das Erinnern an Unrecht und Leid wesentlich ist? Und was für Formen des Vergessens sind wesentlich für das Erinnern etwa von Genoziden des 20. Jahrhunderts, angesichts der mit dem Generationenwechsel einhergehenden kontinuierlichen Entfernung von den Opfern und den Überlebenden? Wie funktioniert eine Ethik des Vergessens mit und durch Medien und in künstlerischen Praktiken, die eine Erinnerungskultur nicht nur pflegen, sondern auch voranbringen? Wie also kann das Erinnern eine bestimmte Art des Vergessens einschließen?

ARS OBLIVIONALIS UND AUSLEGUNG

Umberto Eco hat aus logischen Gründen dafür argumentiert, dass es innerhalb der Semiotik keine Negation und damit keine *ars oblivionalis*, eine Kunst des Vergessens, geben kann. Er argumentiert mit einem Sonderfall der Semiotik, der 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 N3g#ti0nsf0rm3n zu t*lg3n versucht. Umberto Eco hat dieses Problem des Vergessens durch

Heralds House Recognition of the Armenian Genocide“, <https://www.youtube.com/watch?v=15Mq5zLfyyo>, 2'57“, hochgeladen am 29.10.2019 (letzter Zugriff 18.12.2023). 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> (letzter Zugriff 18.12.2023).

8 Jevhem Sacharov: „Darum müssen wir siegen. Einen anderen Ausweg gibt es für uns nicht“, Interview mit Anton Petscherskyj. <https://www.memorial.de/index.php/8187-darum-muessen-wir-siegen-einen-anderen-ausweg-gibt-es-fuer-uns-nicht> (letzter Zugriff 25.10.2023).

Zeichen in dem Essay „An Ars Oblivionalis? Forget It!“⁹ diskutiert: Kann man Vergessen zeichentheoretisch begründen und operationalisieren?¹⁰ 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.“¹¹ Dieses Horrorbild soll eine Erinnerung substituieren, durch den Horror bannen und somit vergessen machen. Eco zeigt, dass das Vergessen in den Kategorien der Erinnerung räumlich, bildlich und substituierend gedacht wird. Gerade aber durch eine solche Vorstellung scheint es viel wahrscheinlicher, dass dasjenige erinnert wird, was eigentlich vergessen werden sollte. Das Ersatzbild wird zum Zeichen für eine Erinnerung. Wird beispielsweise eine Rose negiert („Es gibt keine Rose!“¹²), 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 dienten.¹³ 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.¹⁴ Eco argumentiert, dass jedes Zeichen eine „mentale Antwort“¹⁵ evoziere, was es für einen Ausdruck unmöglich mache, seinen eigenen Inhalt verschwinden zu lassen. Mit jedem Zeichen werde also etwas evoziert, was mehr zeigt, als das Zeichen beinhaltet.¹⁶ Ecos Argument baut hier auf einem Verständnis von der Materialität des Zeichens auf, das dem „Indizienparadigma“¹⁷ verpflichtet ist und das Zeichen als den Index einer

9 Umberto Eco: »An Ars Oblivionalis? Forget It!«, in: *Modern Language Association* 103 (3), Mai 1988, S. 254–261.

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

11 Ebd.

12 Ebd., S. 258.

13 Joan Gibbons: *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, London, u.a. 2007. Blake Smith: »The Visual Memoir Project: Searching For An Art of Memory«, in: *Marilyn Zurmuehlen Working Papers in Art Education* 7 (1), 2015. Online unter: <https://ir.uiowa.edu/mzwp/vol2015/iss1/7/> (letzter Zugriff 18.12.2023).

14 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.

15 Ebd., S. 259.

16 Ebd.

17 Sybille Krämer: »Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppel Leben der Spur«, in: dies. (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M. 2007, S. 155–181.

Spur versteht, wobei die Spur einen Überschuss oder Exzess der Materialität anzeigt. Das semiotische Zeichen ist demnach durch eine präsentische Positivität charakterisiert und kann sich nicht selbst auslöschen. Es kann nicht nicht zeigen. Aus dieser Perspektive ist die Semiotik also wenig geeignet, um Negativität und Vergessen zu denken.

Eco spricht jedoch 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*.¹⁸ Genau auf diese Strategie eines Addierens 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.¹⁹ Stubblefield führt dieses Paradox von Erinnern durch Vergessen auf zwei Ursachen des semiotischen Systems zurück. Erstens wird das Erinnerte in eine „rhetorische Kettenlogik“ 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.²⁰ 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 Bedeutungen 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.²¹ Ein solches Verständnis der Semiotik folgt im Gegensatz zu dem von Eco

18 Vgl. Eco: »An Ars Oblivionalis? Forget It!«, a.a.O., S. 259.

19 Thomas Stubblefield: »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 2012, S. 82 f. Stubblefield analysiert das Verhältnis von Thomas Gainsboroughs *Mr. and Mrs. Andrews* (1748–1750) und Yinka Shonibares *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.

20 Ebd., S. 81.

21 Renate Lachmann: »Die Unlösbarkeit der Zeichen. Das semiotische Unglück des Mnemonisten«, in: Anselm Haverkamp, in: dies. (Hg.): *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a. M. 1991, S. 121–141, insbes. S. 112f.

angeführten Argument einem semiotischen Relationalismus. Hier ist das Zeichen Teil einer Matrix und interagiert mit anderen Zeichen, und zwar so, dass allein die Relationen eine Rolle spielen und es nicht mehr um das Zeichen, sondern um eine logisch-rationale Struktur, den Prozess und die Auslegung geht. Eine *ars oblivionalis* in diesem interpretatorischen Sinne nimmt daher nichts weg, sondern fügt etwas hinzu. Im Hinblick auf eine Kunst des Vergessens geht es also nicht um eine pragmatische Negierung von Realität, sondern um neue Relationen, „Strategien der Kanalisierung des semiotischen Exzesses“²² und Neuinterpretationen.²³ Ähnlich wie Stubblefield argumentiert auch Harald Weinrich in Bezug auf 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 richtig zu machen.²⁴ Eine solche Auffassung des Vergessens steht dem Palimpsest entgegen, das im Auskratzen, Abschaben und Überschreiben von Geschriebenem die Machtgeste einer Hierarchisierung von Leitdiskursen und damit eine Delegitimierung und Entwertung impliziert. Das Vergessen wäre also nicht zwischen Negativität und Positivität anzusiedeln, sondern zwischen konkurrierenden und konfigierenden Interpretationen in der Exegese. Nicht das Erinnern wäre dann das Antonym zum Vergessen, sondern die Bedeutungsstiftung durch Auslegung. Genauer zu bestimmen wäre dann, um was für ein Vergessen es sich jeweils handelt. Was soll vergessen werden? Mit welchen Mitteln und zu welchem Zweck?

VERGESSEN NACH LEVINAS

Um eine bessere Perspektive auf das Vergessen zu bekommen, möchte ich die Position von Emmanuel Levinas ins Spiel bringen. Im Rahmen seiner nicht-normativen Ethik des Anderen führt Levinas den Begriff des *désintérêtissement* ein, was üblicherweise mit ‚Selbstlosigkeit‘, ‚Uneigen-nützigkeit‘ aber auch mit ‚Nicht-Intentionalität‘ oder ‚Interesselosigkeit‘ übersetzt wird und Levinas selbst in einem Gespräch im Deutschen als

22 Ebd.

23 Im Gegensatz zum pragmatisch-realistischen Ansatz des Zeichens bei Eco, argumentiert Lachmann mit einem logisch-rationalen Ansatz des Zeichens. Auch wenn beide Ansätze sich nicht zur Deckung bringen lassen, gibt es Berührungspunkte dort, wo Eco die unendliche Interpretation zwar nicht ausschließt, sehr wohl aber absurde Interpretationen delegitimiert. Beide Ansätze überschneiden sich also dort, wo es nicht um die Bestätigung von Interpretationen geht, sondern um die „Falsifikation von Mißdeutungen“. Eco zitiert nach Dieter Mersch: *Umberto Eco zur Einführung*, Hamburg 1993, S. 161. Vgl. auch zur Systematisierung von Zeichenmodellen: Dieter Mersch: »Einleitung. Klassifikation und Systematik der Zeichen«, in: ders.: *Zeichen über Zeichen*, München 1998, S. 9–36.

24 Weinrich: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, a.a.O., S. 269.

„Sich-vom-Sein-Entziehen“²⁵ bezeichnet. Das Wesentliche an diesem passiven Modus der Intentionalität ist die Umkehr eines Vermögens in Unvermögen, von Handeln in Handlungsunterbrechung oder Auslassung. Es beschreibt jene Umkehr der Intentionalität in eine

vor-ursprüngliche Sprache – auf die Verantwortlichkeit des Einen für den Anderen – auf die Stellvertretung des Einen für den Anderen und die Bedingung (oder Unbedingung) der Geiselschaft, die auf diese Weise sich abzeichnet?²⁶

Darin artikuliert sich eine Abkehr vom Sein, mit der sich Levinas entschieden von der Phänomenologie Martin Heideggers abgrenzt. Diese Abkehr macht Levinas beispielsweise in einem kurzen Text über den Maler Jean Atlan unmissverständlich deutlich, der 1986 in einem Kunstkatalog erschien. 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.²⁷

In dieser Abkehr von der „Selbstgefälligkeit des Seins“ vollzieht Levinas eine Konversion der ontologischen Hierarchie von Sein und Seiendem und führt das *désintéressement* als Figur ein, die die Ablösung vom Sein und die Hinwendung zum Seienden markiert.

Dass dies mehr ist als bloß ein methodischer Taschenspielertrick der Phänomenologie, wird sogleich deutlich mit Bezug auf das „Semelfaktive“, einem Begriff, den Levinas Vladimir Jankélévitch entlehnt.²⁸ Das Semelfaktive ist dem Lateinischen „semelfactivus“ entlehnt, das wiederum 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“ ist, bezeichnet „semelfactivus“ also die Tatsache, dass einmal etwas gemacht wurde oder stattgefunden hat. Semelfaktivität bezeichnet also den faktischen Charakter einer kontingenten Tatsache, und damit etwas, was künstlich hergestellt wurde, eine

25 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 2005, S. 141.

26 Emmanuel Levinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 2011, S. 30.

27 Emmanuel Levinas: »Jean Atlan und die Spannung der Kunst«, in diesem Band, S. 57. Auch Françoise Armengaud zitiert diese Stelle in ihrem Interview mit Levinas, vgl. Emmanuel Levinas: *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, übers. v. Johannes Bennke, Jonas Hock, Berlin, Zürich 2019, S. 32.

28 Ebd., S. 36.

Konstruiertheit.²⁹ Es ist das Einmalige im zeitlichen wie faktischen Sinne. Was einmal statt gefunden hat, gewinnt Tatsachenstatus.

An verschiedenen Stellen seines Werkes greift Levinas die Semelfaktivität auf und wendet es existenziell. Er bezieht es entweder auf die Einmaligkeit Israels³⁰ oder auf die Verantwortung eines jeden Einzelnen („die ‚semelfaktive‘ Einzigkeit jener Seele“³¹). 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.“³² Levinas zielt hier auf eine existenziell-zeitliche Dimension ab, die nicht auf einmalige Tatsachen Bezug nimmt, sondern auf die Einmaligkeit von „Jemandem!“³³ Es geht sowohl um die Einzigartigkeit des Ichs als auch um dessen Einmaligkeit im Sinne seiner Endlichkeit. Beim Semelfaktiven handelt es sich dann nicht nur um die individuelle Sterblichkeit, sondern auch um nicht wiederholbare Ereignisse zwischen Menschen wie ein Blinzeln, ein flüchtiges Sehen, ein Tätscheln und Stottern (*clignoter, entrevoir, tapoter et tousser*).³⁴ Diese Unumkehrbarkeit der Zeit im Semelfaktiven, hatte Jankélévitch ursprünglich auch als „unfasslich und verkennbar“³⁵ charakterisiert. Für Levinas besteht nun die Rechtfertigung der Kunst darin, die in der zwischenmenschlichen Beziehung waltenden Dynamiken anzuzeigen und die Einmaligkeit von Jemandem festzuhalten.

Hält man sich die methodische Umkehr von der Intentionalität zum *désintérêtissement* vor Augen, sowie die Semelfaktivität, dann geht es hier um zwei Arten des Vergessens, die ich auf die Formel eines *Vergessens des Sichs* und eines *Vergessens des Anderen* bringen möchte. Diese zwei Seiten des Vergessens, die in unterschiedliche Richtungen (*sens*) und Bedeutungen (*sens*) weisen, bringt Levinas an mehreren Stellen seines Werkes zum Ausdruck. So geht es beim *Vergessen des Sichs* darum, sich vom Sein zu

29 Vgl. Vladimir Jankélévitch: *Das Ich-weiß-nicht-was und das Beinahe-Nichts*, Wien 2010, insbes. S. 143, 249. Levinas hat dieses Konzept an mehreren Stellen aufgegriffen: Emmanuel Levinas: »Der Andere, die Utopie und die Gerechtigkeit«, in: ders.: *Zwischen-uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München 1995, S. 272. Vgl. darin auch: »Von der Einzigkeit«, ebd., S. 229–238.

30 „Semelfactit “ wird i.D.R. mit Einmaligkeit oder Einzigkeit ins Deutsche übersetzt. Vgl. Emmanuel Levinas: *Die Stunde der Nationen. Talmudlekt ren*, München 1994, S. 77.

31 Levinas: »Der Andere, die Utopie und die Gerechtigkeit«, a.a.O., S. 272.

32 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 135.

33 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 44.

34 Dies sind Verben, die Frédéric Torterat mit Rolf Kailuweit erwähnt. Vgl. Frédéric Torterat: »Semelfactivit « in: Jean-Marie Grassin (Hg.): *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, Paris 2009, S. 3. Torterat führt zahlreiche Verweise auf Etymologie, Linguistik, Philosophie und Literaturkritik auf, online unter: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01099558/document>, (letzter Zugriff 07.01.2021).

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

lösen, und das „Ich auf seine vorrangige und vergessene Zweitrangigkeit“³⁶ zu verweisen, sowie eine Zugangsweise zu den Dingen zu finden, die „eine ganze Landschaft von Horizonten, die vergessen worden sind“³⁷ aufzeigen, deren Sinn aber erst ‚hinter‘ ihren Erscheinungen aufgewiesen werden können.

Worauf ein solches Vergessen gerichtet ist, wird dort besonders deutlich, wo Levinas vom Gesagten und Sagen (*Le dit et le dire*) schreibt. „Die Identität der Seienden verweist zurück auf ein Sagen, das [...] jedoch so sehr im Gesagten aufgeht, daß es darin in Vergessenheit gerät [...].“³⁸ An mehreren Stellen seines Werkes macht Levinas auf die Notwendigkeit aufmerksam, das Sagen spurhaft im Gesagten erscheinen zu lassen, um den Anderen nicht im symbolischen Spiel des Gesagten verschwinden zu lassen. Zu Vergessen ist in diesem Sinne also alles, was das Semelfaktive der Existenz zu tilgen droht, was Sinn einzig auf das Gesagte reduziert und eine Egologie einsetzt, die sich der Vernunft bemächtigt, um individuelle Interessen durchzusetzen. Ein *Vergessen des Sich* führt in diesem Sinne zu einem Sagen im Gesagten, zu Spuren des Anderen in der Washeit und zu neuen Formen der Bedeutung im Dienste des Anderen. Levinas macht mit einem solchen Vergessen auf eine ethische, existenzielle und zeitliche Dimension aufmerksam, die darauf zielt, all das vergessen zu machen, was die Dynamik der zwischenmenschlichen Beziehung und die Erinnerung an eine einmalige Existenz tilgt.

Das *Vergessen des Anderen* hingegen bezeichnet die Gefahr, das Seiende für bare Münze zu nehmen und das „Vor-Ursprüngliche, in dem sich die *Bedeutung* artikuliert“³⁹, zu vergessen. Wenn sich das Sagen im Gesagten erschöpft, droht „[d]ie anfänglich schrankenlose, unbegrenzte Verantwortung, die diese Sorge um Gerechtigkeit für sich selbst und um Philosophie [allererst] rechtfertigt“⁴⁰ in Vergessenheit zu geraten. Während also das *Vergessen des Anderen* im Sinne von Levinas ‚negativ‘ konnotiert ist, handelt es sich beim *Vergessen des Sichs* um eine ‚positive‘ Form des Vergessens. Letztere artikuliert sich als Mischform eines pragmatischen und logisch-rationalem Zeichensystems, von dem oben bei Eco und Lachmann bereits die Rede war. Es geht darin um eine Doppelfunktion des Zeichens zwischen Immanenz und Transzendenz und zwischen der Notwendigkeit des Gesagten und dem Sagen.

36 Emmanuel Levinas: »Vom Bewußtsein zur Wachheit«, in: ders.: *Wenn Gott ins Denken einfällt. Diskurse über Betroffenheit von Transzendenz*, Freiburg, München ‚2004, S. 69.

37 Emmanuel Levinas: »Fragen und Antworten«, in: ders.: *Wenn Gott ins Denken einfällt. Diskurse über Betroffenheit von Transzendenz*, Freiburg, München ‚2004, S. 110.

38 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 93.

39 Ebd., S. 192, FN 18 [Kursivierung i.O.].

40 Ebd., S. 285.

OBLITERATION ALS DIFFERENZFIGUR

Doch wie lässt sich das, was sich hier analytisch trennen lässt, in den konkreten Formen des Vergessens erkennen? An dieser Stelle möchte ich die „Obliteration“ ins Spiel bringen. Levinas hat sich lediglich in einem kurzen Kunstgespräch mit der französischen Philosophin Françoise Armengaud zur Obliterationskunst von Sacha Sosno geäußert. Darin bringt er die Obliteration mit einer Ideengeschichte, anderen Konzepten und Kunstpraktiken in Verbindung.⁴¹

Gemäß ihrer etymologischen Bedeutung ist die Obliteration überall dort wirksam, wo etwas gelöscht, getilgt, überschrieben oder vergessen gemacht wird. Obliteration geht auf das Lateinische „oblitterare“ oder „obliterare“ zurück und bedeutet „überstreichen, auslöschen“, was in der Nominalform auch auf das Gedächtnis bezogen wird, und „das Vergessen“ bezeichnet.⁴² In den bisher dominierenden Lesarten bleibt die Obliteration dabei wesentlich an das Medium der Sprache gebunden und wird im Englischen mit einer Negationsfigur der Zerstörung und absoluten Vernichtung assoziiert bis hin zur genozidalen Auslöschung und atomaren Vernichtung im globalen Maßstab. Im Französischen verweist die Obliteration auf den Vorgang der Entwertung etwa in der Philatelie und in Ticketsystemen, wo sie die Tilgung von Wertig- und Gültigkeiten im Vorgang des Stempelns von Briefmarken und die Verifizierung und Validierung von Fahrkarten, Tickets oder Pässen meint.

Der Künstler Sacha Sosno hatte seine Obliterationskunst zu Beginn der siebziger Jahre an der Kunst der École der Nice und den Nouveau Réalistes orientiert, die sich vor allem dadurch auszeichneten, dass sie sich in einer Art Archäologie des Gegenwärtigen den Alltagsgegenständen zuwandten und etwa Überbleibsel der Konsumgesellschaft und andere Restbestände der Gesellschaft auf Flohmärkten und Schrottplätzen zum Ausgangspunkt ihrer Kunst machten. Sosno allerdings richtete seinen Fokus auf die „Geschichtsreste. Im Grunde mache ich Abfallbehälter der Kunstgeschichte.“⁴³ Mit seiner Kunst greift Sosno Repräsentationen der Kunstgeschichte und Bilder des kulturellen Gedächtnisses auf und obliteriert diese mit geometrischen Figuren, die die Imagination der Betrachter:innen herausfordern sollten (Abb. 1–4 im Beitrag von Françoise Armengaud, S. 61, 67). Déborah Laks macht in einem Aufsatz darauf aufmerksam, dass eines der

⁴¹ So weist Levinas auf die Semelfaktivität, die Unvollendetheit, die Maske, die Karikatur, Idole und Pleonasmen und das Fantastische in der Literatur als Elemente und mögliche Ausdrucksformen der Obliteration hin. Diese Beispiele sind jedoch nicht zu verallgemeinern, sondern Ausdruck einer Ästhetik bei Gogol und in der Kunst von Sacha Sosno. Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O.

⁴² Dudenredaktion (Hg.): *Das große Fremdwörterbuch*, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2007, Eintrag: „obliterans“, S. 950.

⁴³ Sosno zitiert in France Delville: *Sosno: traversée en forme de fugue*, Nice 2002, S. 92 [eigene Übersetzung, Anm. d. V.].

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.⁴⁴ Ähnlich wie die Künstler:innen, die in den Straßen von Nizza, auf Schrottplätzen, am Strand oder Museum Dinge oder Impressionen einsammelten, nahm Sosno Bezug auf Bilder des kulturellen Gedächtnisses und versuchte darin, ein sozialutopisches Moment freizulegen.

Als Konzept zeigt die Obliteration jedoch ein Problem der Methode an. Denn wenn der Zugang und die Bestimmung der Obliteration diese selbst zu einem gewissen Teil obliteriert und damit durchstreicht, so sagen die Bestimmungen der Obliteration mehr über die Theorien aus, als über die Obliteration selbst.⁴⁵ Gemäß der Theoriemode der 1970er Jahre orientierte sich die Theorie der Obliteration vornehmlich an der Semiotik und Ideologiekritik der Massenmedien. In ihrer Monographie *L'art d'obblitération* hatte Françoise Armengaud versucht, die Obliteration über eine geometrische Methode (*mos geometricus*) zu bestimmen.⁴⁶ Doch die darin formulierten Axiome werden von Postulaten gestützt, die von jenen zuerst abgeleitet worden sind, was dazu führt, dass es keine Möglichkeit gibt, die Axiome zu prüfen. Tatsächlich hat Armengaud sich in ihrem jüngsten Text von diesem Ansatz entfernt und die Obliteration in acht Aspekten als „Kunst der Zurückweisung“ (*art du refus*) beschrieben.⁴⁷ Sie geht dabei von der etymologischen Bedeutung aus und verweist auf das ‚ob‘ als eine „Idee des Hindernisses“ und auf ‚littera‘ als den Buchstaben. Die Obliteration bezeichnet in diesem Sinne das Überschreiben, Durchstreichen oder Ausradieren von Text. Darüber hinaus – und das zeigt die Kunst von Sacha Sosno – macht die Obliteration auf eine im Erscheinen wirkende Kaschierung aufmerksam, die Sosno explizit gemacht und auf die Formel „cacher pour mieux montrer“ gebracht hat. In ihrem zweiten von acht Aspekten der Zurückweisung bezeichnet Armengaud die Obliteration als „Zurückweisung des Vergessens“.⁴⁸ Damit meint sie die „Abnutzungerscheinungen des Seins“ und die „Zurückweisung des gewohnheitsmäßigen, faden, blasierten, abgestumpften Erinnerungszustands“ sowie die „Zurückweisung der Eindeutigkeit des Sinns“ und eine „Arbeit am kulturellen Gedächtnis“.⁴⁹

⁴⁴ Déborah Laks: »Nouveau Réalisme in its ‚Longue Durée‘: From the Nineteenth-Century *Chiffonier* to the Remembrance of the Second World War«, in: Catherine Dossin (Hg.): *France and the Visual Arts since 1945. Remapping European Postwar and Contemporary Art*, New York et al. 2019, S. 125.

⁴⁵ Vgl. Johannes Bennke: *Obliteration. Für eine partikulare Medienphilosophie nach Emmanuel Levinas*, Bielefeld: 2023, insbes. Kapitel 1.3, S. 72–104.

⁴⁶ Françoise Armengaud: *L'art de l'obblitération. Essais et entretiens sur l'œuvre de Sacha Sosno*, Paris 2000.

⁴⁷ Vgl. Françoise Armengaud: »Sacha Sosno und die Obliteration: Eine Kunst der Zurückweisung?«, in diesem Band, S. 59–69.

⁴⁸ Ebd., S. 62.

⁴⁹ Ebd.

In dieser Serie an Zurückweisungen artikuliert sich eine negative Widerstandsfigur, die sich gegen die Sedimentierungen gegenwärtiger Wissensformen richtet. Als Negationsfigur weist die Obliteration damit dasjenige zurück, was auf dem Sein beharrt und Eindeutigkeit für sich beansprucht. Was also droht, vergessen zu werden, ist eine Art Beunruhigung von Sinn und Existenz. Es geht dann bei einer solcher Art der Widerständigkeit in der „umkämpften Gegenwart“⁵⁰ um eine Interpretationsarbeit am kulturellen Gedächtnis.

Um besser zu verstehen, warum hier diese Interpretationsarbeit notwendig ‚negativ‘ über das Vergessen (und nicht ‚positiv‘ über das Erinnern) diskutiert wird, ist es hilfreich, einen Blick auf die Kunst- und Bilderskepsis von Levinas zu werfen. Es geht hier nämlich nicht um eine grundlegende Ablehnung der Kunst im Allgemeinen und des Bildes im Besonderen, sondern um eine Abgrenzung von dem, was Levinas unter dem Schönen subsumiert.⁵¹ Wenn Levinas von einem Misstrauen gegenüber der Kunst spricht, dann deswegen, weil sie dazu tendiert die „Vollkommenheit des Schönen“⁵² zu feiern, und zu einem Schweigen führt, das die „Welt des Leids und des Bösen“⁵³ vergessen macht. In dieser Hinsicht ist die Mona Lisa für Levinas unmoralisch. Die Obliteration hingegen bezeichnet eine Ästhetik,

die die Leichtfertigkeiten oder die unbeschwerete 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 und sich zu zeigen.⁵⁴

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 und eine Hinwendung zum zwischenmenschlichen Drama. Daher sieht Levinas auch in der „Unvollendetheit“ (*inachevement*) und nicht im Vollkommenen und Schönen eine Grundkategorie der modernen Kunst.⁵⁵ Wenn Levinas also davon spricht, dass einer „der Anfänge der Kunst [darin liegt], das Wirkliche in seinem Bild zu denken – in seiner Erinnerung – und

50 Oliver Marchart: »Umkämpfte Gegenwart. Der ‚Zivilisationsbruch Auschwitz‘ zwischen Singularität, Partikularität, Universalität und der Globalisierung der Erinnerung«, in: Heidemarie Uhl (Hg.): *Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur. Das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts*, Innsbruck 2003, S. 36–65.

51 Vgl. das Vorwort von Catherine Chalier zu David Gritz: *Levinas face au beau*, Paris, Tel-Aviv 2004, in diesem Band, S. 71–93.

52 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 33.

53 Ebd., S. 42.

54 Ebd., S. 35.

55 Emmanuel Lévinas: »Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter«, in: ders., *Eigen-namen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 88.

so vielleicht in seiner Vergangenheit“⁵⁶, dann geht es ihm um eine Ablösung vom Sein durch Bilder und damit um eine Bewegung gegen den Ästhetizismus.⁵⁷ 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.

Daher ist für Levinas auch die Orientierung am Bilderverbot wichtig. In dem für die gesamte Debatte seines Verhältnisses zu den Künsten maßgeblichen Text *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* von 1948 gibt er einen Hinweis auf das Bilderverbot („Das Bilderverbot ist wahrhaft das höchste Gebot des Monotheismus [...].“⁵⁸). Levinas geht es beim Bilderverbot nicht um die Zurückweisung bildnerischer Werke.

Im Bilderverbot wird nur das ausschließliche Privileg in Frage gestellt, 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.⁵⁹

Im Bilderverbot geht es also nicht um ein Idolatrieverbot, sondern in der erkenntnikritischen Wendung, die Levinas vollzieht, um Geltungskritik an der „Vorherrschaft der Repräsentation“ und der Rationalität.⁶⁰ Wenn Levinas also die Unvollendetheit in der Kunst affirmsiert und den Ästhetizismus abwehrt, dann geht es darin auch um eine Ideologiekritik am Geltungsanspruch der Vernunftherrschaft.⁶¹

Diese Kritik hat Auswirkung auf die Erkenntnistheorie und auf die Methode und Konzepte von Levinas. Wenn Levinas also die Obliteration mit dem *désintérêtement* in Verbindung bringt, so bedient er sich eines erkenntnistheoretischen Ansatzes, der sich gegen Semiotik, Ontologie und der Intentionalitätsanalyse in der Phänomenologie richtet. Die Obliteration richtet sich zwar ähnlich wie in der Intentionalitätsanalyse auf ein Objekt, aber nicht in der Art, um es zu erschließen, sondern in der Art, darin einen Widerstand einzuführen oder sichtbar zu machen. So richtet sich die Obliteration gegen Formalismen, Vollkommenheit und Schönheit. Des Weiteren erhält sie durch Levinas eine ethische, existentielle und zeitliche Dimension, die vor allem darauf zielt, all das Vergessen zu machen, was der

56 Ebd., S. 34.

57 Vgl. den Beitrag von Richard A. Cohen »Levinas über Kunst und Ästhetizismus« in diesem Band, S. 95–139.

58 Emmanuel Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich: Eine Anthologie*, München 2011, S. 81.

59 Emmanuel Levinas: »Bilderverbot und Menschenrechte«, in: ders.: *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, Berlin, Zürich 2007, S. 118.

60 Vgl. ebd., S. 115.

61 Johannes Bennke: »Das Bilderverbot in der Ästhetik von Emmanuel Levinas«, in: Beniamino Fortis (Hg.): *Bild und Idol: Perspektiven aus Philosophie und jüdischem Denken*, Berlin 2022, S. 157–183.

Erinnerung an eine einmalige Existenz im Wege steht. Wenn also „die Kunst den Dingen ein Gesicht gibt“, und die Obliteration wiederum ein „wesentliches Konzept [bildet], um die Kunst zu verstehen“,⁶² so geht es darin um jene Formen von Auslöschungen, die es ermöglichen, eine Beziehung zum Anderen herzustellen und das sichtbar zu machen, was im Zentrum der Levinas'schen Ethik steht: das Antlitz (*visage*).

Die Obliteration ermöglicht damit eine zentrale Unterscheidung: das Vergessen oder die Zerstörung um der Vernichtung oder des Erhalts des Bestehenden willen und einem Vergessen und der Zerstörung um der Erneuerung willen. Diese beiden Negationen sorgen am Scheideweg für Verwirrung. Um diesen Unterschied zu verdeutlichen, möchte ich auf die Überlegungen von Gilles Deleuze zum Trugbild und der Umkehrung des Platonismus Bezug nehmen. Nach Deleuze geht es nicht um das Verhältnis von Urbild und Abbild. Deleuze führt den Platonismus auf eine Selektionslogik und eine „Dialektik der Rivalität (amphibetesis)“⁶³ zurück, bei der es um die Unterscheidung 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 affiniert, weil es „um Einführung der Subversion in diese Welt [geht], um ‚Idoledämmerung‘. Das Trugbild ist kein degradiertes Abbild, es birgt eine positive Macht, die sowohl das Original wie das Abbild, das Modell wie die Reproduktion verneint.“⁶⁴ Es geht also nicht mehr wie im Platonismus darum, „die guten von den schlechten Abbildern“⁶⁵ 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.

Der Einfall des Trugbildes in die Welt des Bildes ist deswegen von solch niederschmetternder Wucht, weil dadurch Hierarchien, Selektionen und Verteilungen durchkreuzt und Ordnungssysteme durcheinandergebracht werden. Das Deleuze'sche Idiom des Chaos und des Verrückt-Werdens, das hier in die Simulation von Wirklichkeit einbricht, tritt somit in die Nähe zur Levinas'schen Zeittheorie der Diachronie. Für Levinas beschreibt die Diachronie eine Zeit, die in die Kontinuität einbricht.⁶⁶ Für Deleuze ist es die „ewige Wiederkunft bzw. Wiederkehr“⁶⁷ von Nietzsche, die als Chaos in die

62 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 46.

63 Gilles Deleuze: »Platon und das Trugbild«, übers. v. Bernhard Dieckmann, in: ders., *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M. 1993, S. 312.

64 Ebd., S. 320 [Kursivierung i.O.].

65 Ebd., S. 314.

66 „Die radikale Diachronie der Zeit, die der Synchronisierung der Erinnerung und der Antizipation, den Modi der Vergegenwärtigung widersteht, ist Elan eines Denkens, das nicht Einschließen eines Inhaltes ist, das denken für... ist, das sich nicht auf die Thematrisierung, nicht auf das zum Sein des Bewusstseins von... adäquate Wissen beschränkt.“ Emmanuel Levinas: »Bemerkungen über den Sinn«, in: ders.: *Wenn Gott ins Denken einfällt*, a.a.O., S. 219.

67 Vgl. hierzu Karl Löwith: *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*, Hamburg: Meiner '1986, insbes. S. 161ff.

Ordnung einbricht, die Repräsentation umkehrt und die Ikonen zerstört.⁶⁸ 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 Ikonokasmus, als „Idoledämmerung“.⁶⁹ 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. Deleuze führt als Kriterium das *Künstliche* ein, das für die vorhandene Ordnung steht, und zwei unterschiedliche Zerstörungsweisen:

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.⁷⁰

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*.⁷¹ Ob das, was als wirklich wahrgenommen wird, sich als Traum entpuppt, wird nur sichtbar durch ein Bild, das einbricht, durch einen Ikonokasmus, der den Traum zerplatzen lässt, das Künstliche ausstellt und das Wirkliche in seiner Verschattung erhellt. Die Obliteration 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“⁷² einzuführen, das heißt sie wiederholt nicht das Bestehende, sondern erscheint als „das Unzeitgemäße“⁷³ zugunsten einer künftigen, sich ankündigenden, aber erst noch kommenden Zeit. Levinas hat dies in *Totalität und Unendlichkeit* als „prophetische Eschatologie“⁷⁴ und in einer seiner talmudischen Texte als „messianische[n] Prophetismus“⁷⁵ bezeichnet.

68 Vgl. Deleuze: »Platon und das Trugbild«, a.a.O., S. 323.

69 Ebd., S. 320. In diesem Sinne definiert Deleuze die Moderne gar durch die Macht des Trugbildes.

70 Ebd., S. 324.

71 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 110.

72 Deleuze: »Platon und das Trugbild«, a.a.O., S. 323.

73 Der Text von Deleuze ist durchsetzt von Anlehnungen an Nietzsche. Ebd., S. 324.

74 Emmanuel Levinas: *Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München 2014, S. 21.

75 Emmanuel Levinas: »Messianische Texte«, in: ders.: *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt a.M. 2017, S. 102.

Die Obliteration ist nicht wegen ihrer Negation und Widerständigkeit ethisch, sondern ihre Stärke liegt in ihrer Funktion als Differenzfigur, die eine zentrale Unterscheidung ermöglicht. Nämlich die zwischen negativen Formen des Vergessens, die der Vergangenheit und dem Selbst dienen (*Vergessen des Anderen*), und affirmativen Formen des Vergessens, die der Zukunft dienen (*Vergessen des Sich*). Es geht also um mediale und ästhetische 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. Die Obliteration erlaubt damit die Differenzierung verschiedener Destruktionstendenzen. Auf der einen Seite haben wir es etwa mit Formen von Totalität zu tun (gewalttätige Aneignung, Idolatrie, Selbstobliteration, Tilgung des Anderen und Heiligen), auf der anderen Seite mit Widerständigkeiten gegen diese gewalttätige Aneignung und mit medialen Praktiken, die das Unendliche einsetzen. Zu unterscheiden ist ein 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 dasjenige zum Gegenstand des Vergessens macht, was das Andere bedroht. Die Obliteration steht dann 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.

Im Unterschied zum Palimpsest ist die Obliteration wesentlich zeitlich als Intervention mit offenem Zukunftsindex zu denken. Das Palimpsest ist als Schichtung auf den Manuskriptseiten – oder wahlweise auch in der (urbanen) Kulturlandschaft⁷⁶ – wesentlich räumlich zu verstehen und macht eine Hierarchie von Leitdiskursen auf. Zudem hat es werkhaften Charakter und ist vornehmlich am Leitmedium der Schrift orientiert mit dem Ziel der Entzifferung. Als Differenzfigur weist die Obliteration jedoch auf etwas Unabgeschlossenes und Prozesshaftes hin und hat (u.a. durch den Verweis auf das Bilderverbot) ikonischen Charakter. Mit der Obliteration als Differenzfigur lässt sich ein organisierendes Prinzip in die von Aleida Assmann aufgeführten Formen des Vergessens einführen. Neben zahlreichen Varianten von Zeichenoperationen und Techniken des Vergessens (Löschen, Zudecken, Verbergen, Schweigen, Überschreiben, Ignorieren, Neutralisieren, Leugnen und Verlieren)⁷⁷, unterscheidet sie wie

⁷⁶ Vgl. Dominique Fliegler: *Kulturlandschaft als Palimpsest. Begreifen disparater Vergangenheiten*, Dissertationsschrift, Weimar 2013. Andreas Huyssen: *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford 2003.

⁷⁷ Vgl. Aleida Assmann: *Formen des Vergessens*, Göttingen 2016, S. 21–26.

auch andere Autoren sieben Formen des Vergessens.⁷⁸ Die Obliteration bietet hier die Möglichkeit, die Varianten der gleichen Operation genauer in ihrer destruierenden („negativen“) und generativen („positiven“) Formen des Vergessens zu bestimmen und die darin enthaltenen Unbestimmtheiten und Nicht-Intentionalitäten herauszuarbeiten.⁷⁹ Der tiefere Grund für die negative Formulierung einer Erinnerungskultur durch das Vergessen liegt darin, verschiedene Zerstörungstendenzen unterscheiden zu können und Vergessen auch als eine Widerstandsfigur besser in den Blick zu bekommen, die das kulturelle Gedächtnisses im Dienste am Anderen wieder aktualisiert. Der zentrale ästhetische Beitrag der Obliteration besteht somit darin, ein ethisches Entscheidungskriterium zu geben, 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,⁸⁰ um sedimentierte Wissensformen im Zeichen des Anderen zu erschüttern.

MEDIA OBLIVIONIS UND IHRE ÄSTHETIK

Mediale Praktiken, die eine solche Unterscheidung machen, möchte ich hier in Anlehnung an Umberto Eco vorschlagen als *media oblivionalis* bzw. *media oblivionis* benennen.⁸¹ Am Beispiel eines Filmbildes möchte ich zeigen, wie das Bild als Zitat zum Gegenstand von Montagestrategien werden kann, die es neu kontextualisieren. Es geht dabei um neue Konstellationen, die auf das Imaginäre einwirken. Diese Arbeit am Bild mit Bildern ist eines der grundlegenden Prinzipien des Kinos.

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 Westerbork, zu denen der jüdische Kameramann Rudolf Breslauer von den Nazis gezwungen wurde (*Settela, gezicht van het verleden*, NL, 1994). Dabei ist ein Bild entstanden, das ein Mädchen mit Kopftuch zeigt, das zwischen den sich schließenden Türen eines Viehwagens 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

78 Vgl. Paul Connerton: »Seven Types of Forgetting«, in: *Memory Studies* 1 (1), Jan. 2008, S. 59–71.

79 Inwiefern dies die von Assmann genannten sieben Formen des Vergessens berührt und überdacht werden müssen und Anschlüsse an die Debatte um multidirektionale Erinnerung erlaubt, müsste eigens diskutiert werden. Vgl. Michael Rothberg: *Multidirektionale Erinnerung. Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonialisierung*, Berlin 2021.

80 Weinrich: *Lethe*, a.a.O., S. 232.

81 Vgl. Eco, »Ars oblivionalis«, a.a.O. Das Lateinische ‚oblivio‘ für Vergessen bildet den Genitiv „oblivionis“. Im Folgenden ist daher von *media oblivionis* die Rede.

Filmmaterials, forensische Spurensuche 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.

Der Filmhistoriker Thomas 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 Bilder einander überlagern können, während man zugleich Gefahr läuft, dies zu vergessen. Andererseits bedarf es dieser Technik, einer Art Doppelbelichtung, da das Einzelbild nicht einmal ein Wahres, eine Vielzahl an sich gegenseitig kommentierenden Bildern, Texten, Zeugenaussagen und anderen Materialien aber zumindest 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“⁸² müssen, dann setzt er auf einen Optimismus forensischer Spurensuche, die die Einsicht in Wahres und Unwahres erlaubt und sich dem Indizienparadigma verdankt.

15 Jahre später reformuliert Elsaesser seine These in Anbetracht des Films *Respite* (BRD, 2007) von Harun Farocki, der das gleiche Filmmaterial anders kontextualisiert. Farocki setzt in seinem Film nicht am Indizienparadigma an, sondern an der sehr viel grundlegenderen 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 denen wir es mit der Frage des Nicht-Wissens und der Ignoranz der Bildproduzenten zu tun haben, von einer „Epistemologie des Vergessens“⁸³

In dieser Form der Wiederholung (sowohl des Filmbildes als auch der Filmkritik) wird eine Gratwanderung zwischen dem Unbekannten, Ignorierten, den impliziten Blickregimen und einem Wissen erkennbar, das immer wieder neue Facetten historischer Sachverhalte und ihrer Sichtbarmachung sichtbar macht. 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.⁸⁴ Indem Bilder durch Ein-

82 Thomas Elsaesser: »Un train peut en cacher un autre. Geschichte, Gedächtnis und Medienöffentlichkeit«, in: *montage a/v* 11 (1), 2002, S. 25.

83 Thomas Elsaesser: »Returning to the Past its Own Future: Harun Faroki's *Respite*«, in: *Research in Film and History* 1 (2018), S. 9.

84 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. 8 f. 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 vermeintlichen Massenvernichtungswaffen im Irak befragt wurde. „But there are also unknown unknowns. There are things we don't know we don't know.“ Press Conference,

lassung in eine Bilderfolge andere Bilder kommentieren, entlarven sie zwar in dieser neuen Konstellation Unwahrheiten und entfalten neue Bedeutungen, viel wichtiger ist hier aber, dass diese Bildpraxis unendlich ist. Das Porträt von Sinti Settela Steinbach zeigt in der Art eines Mahnmals eine unab- schlüssbare Bildpraxis und Bildhermeneutik. Die Bedeutung liegt also nicht im Bild, sondern in einer sich unendlich neu konstellierenden Bildpraxis.

Dieser kurze Ausflug in das Archiv der Filmgeschichte verdeutlicht, dass das Bild in ständig wechselnden Konstellationen fortwährend neue Bedeutungen generiert und dadurch auf ein Unbestimmtes verweist.⁸⁵ Es verweist auch auf den Ursprung einer kulturwissenschaftlichen Methode bei Aby Warburg, bei der durch Konstellationen und Montage eine Skepsis am Sichtbaren „*vor dem Bild*“⁸⁶ vorgeführt wird und das Einzelbild in Konstellation mit anderen Bildern eine andere Bedeutung sichtbar macht.

Wenn bei Farocki das Bild als Medium neu konstelliert wird und Elsaesser seine Kritik aktualisiert, dann schließt die *media oblivionis* ikonische Praktiken genauso ein, wie die (philosophische) Kunstkritik. Es geht bei der *media oblivionis* also nicht primär um das aktive Auslöschen von Gedächtnisspeichern, sondern um einen ikonoklastischen Impuls, der sich gegen etablierte Wissensformen richtet und als ein unendlicher Kommentar zu verstehen ist. Im Zentrum der *media oblivionis* als einer „Epistemologie des Ästhetischen“⁸⁷ nach Levinas steht also ein Nicht-Wissen und *Vergessen des Sich*, das sich durch Formen der Obliteration zeigt. Die Obliteration hat dabei etwas Provokantes an sich und zwar im etymologischen Sinne des Wortes: sie erhebt ihre Stimme und regt an, Bestehendes in Frage zu stellen. 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.⁸⁸ Gerade in der auch generationenübergreifenden Verkettung von Bildern, wie das obige Beispiel gezeigt hat, 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.

by US Secretary of Defence, Donald Rumsfeld, online unter: <https://www.nato.int/docu/speech/2002/s020606g.htm> (letzter Zugriff 27.10.2023).

85 Ausgehend von diesen Überlegungen lassen sich weitere Spuren der Einbindung des Einzelbildes in eine Serie von Bildern in der Montagetheorie etwa bei Sergei Eisenstein finden, in der Filmtheorie Walter Benjamins und im Zeit-Bild bei Gilles Deleuze.

86 Martin Tremel, Sigrid Weigel: »Einleitung«, in: Aby Warburg: *Werke in einem Band*, hrsg. v. Martin Tremel, Sigrid Weigel, Perdita Ladwig, Berlin 2018, S. 13 [Kursivierung übernommen].

87 Dieter Mersch hatte die Epistemologien des Ästhetischen ins Feld der ästhetischen Forschung eingeführt, um hier ein eigenes Wissen und ein eigenes Denken außerhalb der Sprache auch in anderen Medien geltend zu machen. Die *media oblivionis* bildet in diesem Sinne eigene Epistemologien des Vergessens aus, die ästhetische Qualitäten haben. Vgl. Dieter Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*, Berlin, Zürich 2015.

88 Jens Kertscher, Dieter Mersch: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Performativität und Praxis*, München 2003, 7–15, S. 9.

FAZIT: ZUR GEMEINSCHAFTSSTIFTENDEN FUNKTION DER MEDIA OBLIVIONIS

Auf dem Vergessen zu insistieren, während von Erinnerungskultur die Rede ist, ermöglicht, eine Widerstands- und Differenzfigur in das kulturelle Gedächtnis einzuführen, dass in der Lage ist, dieses von Generation zu Generation zu erneuern. In diesem Sinne ist die *media oblivionis* ein transgenerationales Konzept für die Grundlegung von Kultur. Um dies ein wenig anschaulicher zu machen, möchte ich an eine chassidische Erzählung erinnern, die von Gerschom Scholen überliefert ist, 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 verdichtet:

Wenn der Vater meines Vaters meines Vaters etwas Schwieriges zu erledigen 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.“⁸⁹

Die Erzählung beschreibt nicht etwa den fortlaufenden Verfall einer großen Tradition, bei der „vom Mysterium schließlich nur noch die Geschichte übrig bleibt.“⁹⁰ Die Pointe dieser Geschichte besteht vielmehr darin, dass trotz des Verlustes der magisch-mythischen Praktiken immer noch von eben diesen Verlusten und Transitionen auch nach Generationen erzählt werden kann, wodurch diese selbst zum Teil der Erinnerung werden. Die ursprünglichen Praktiken und Erzählungen „werden zwar sukzessive

89 Jean-Luc Godard: *Hélas pour moi*, FR, 1993. Der Anfang des Films ist zu sehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=fAZrJFmpRr8> (letzter Zugriff 04.07.2023).

90 Gershom Scholem: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt a.M. 2004, S. 384. Vgl. auch die verschiedenen Variationen des gleichen Motivs bei Elie Wiesel: *Célébrations hassidiques*, Paris 1976, S. 173, Chantal Akerman: *Histoires d'Amérique*, USA, 1989, Excerpt online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=BYHpM-0-iU4> (letzter Zugriff 04.07.2023). Christoph Münz kontextualisiert diese Geschichte für die jüdische Tradition in »Wo war Gott in Auschwitz?« (2018), online unter: https://www.dig-bremen.de/fileadmin/user_upload/Vortrag_Muenz_Bremen_2018.pdf (letzter Zugriff 04.07.2023), S. 10.

durch andere ersetzt, ihre Wirkung aber bleibt die gleiche.“⁹¹ Erinnern und Vergessen werden in dieser mündlichen Überlieferung als eine Art wiederholende Differenz verstanden, die Identität und Gemeinschaft stiftet.

Die Obliterationskunst verweist im Levinas'schen Sinne nicht nur auf eine menschliche Existenz und ihrer Affirmation, sondern bezieht sich im geschichtsphilosophischen Sinne auf das, was Walter Benjamin als „schwache messianische Kraft“⁹² bezeichnet hat. Es ginge dann nicht nur um Operationen wie Überlagern, Überdecken oder Überschreibung⁹³ und andere Appropriationen wie bei Sosno, und auch nicht nur um das ontologische Drama wie bei Levinas, so wenig wie 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 *lucciola* sind der phänomenologische Anteil einer Theorie des Nachlebens, die „weder radikale Vernichtung noch finale Erlösung“⁹⁴ kennt. Wenn also Levinas davon spricht, dass die „Obliteration [...] singen [muss]“⁹⁵ 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 im Anschluss an die *media oblivionis* skizzieren möchte, hätte Konsequenzen für ein Denken von Medienprozessen. Im Levinas'schen Sinne handelt es sich bei der Eschatologie nicht um die ‚äußersten oder letzten Dinge‘ (τὰ ἔσχατα), „die Eschatologie [gehört] vielmehr zu den ersten Dingen, zu dem, womit seine Philosophie insgesamt anhebt.“⁹⁶ Es geht dabei nicht um Repräsentationen des Heiligen in Medien und auch nicht allein um Medien(-techniken) des Heiligen,⁹⁷ sondern um ein Ausbrechen aus der Totalität und Egologie, um ein *Vergessen des Sich* und der Vermeidung, den Anderen auf das Selbe zu reduzieren, um das Einbrechen von Transzendentalität ins Wahrnehmen, Denken und Handeln. Die Eschatologie ist in diesem Sinne keine ferne Sache, „sondern der Störung oder der Unterbrechung der Gegenwart.“⁹⁸

91 Ingolf U. Dalfert: »Glaube als Gedächtnisstiftung«, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 104 (1), 2007, S. 59.

92 Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders.: *Gesammelte Schriften. Band 1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: 1991, S. 694.

93 Vgl. Birgit Mersmann: *Bilderstreit und Büchersturm: medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert*, Würzburg 1999, insbes. S. 44–45.

94 Georges Didi-Huberman: *Überleben der Glühwürmchen*, München 2012, S. 6.

95 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 47.

96 Silvia Richter: »Zur Verbindung von Messianismus und Eschatologie im Denken Emmanuel Levinas‘«, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 68 (1), 2016, S. 58.

97 Friedrich Balke, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): *Medien des Heiligen*, Paderborn 2015.

98 Robert Bernasconi: »Stile der Eschatologie. Derrida über den politischen Messianismus von Lévinas«, in: Ashraf Noor (Hg.): *Erfahrung und Zäsur. Denkfiguren der deutsch-jüdischen Moderne*, Freiburg 1999, S. 147.

Ihr Wirkungsbereich ist damit im Hier und Jetzt, ihre Richtung (*sens*) die der Zukunft.

Das *Vergessen des Sich* ist dabei für eine solche Eschatologie medialer Praktiken die Grundbedingung für eine transgenerationale Gemeinschaftsbildung und Kultur. Liest man die chassidische Geschichte als partikulare Einheit mit universalistischem Anspruch, dann geht es nicht um die magisch-religiösen Praktiken einer Glaubensgemeinschaft, sondern um eine *creatio ex oblivionis*. Vergessen ist dann eine Grundfigur und Bedingung von Kreativität. In diesem Sinne ist Kultur auf einem Vergessen aufgebaut. Es sind mediale Praktiken des *Vergessens des Sich*, die den Staf-felstab 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 Generationen übergreifender Gemeinschaftsbildung.

Diese Obliterationsformen des Vergessens einer *media oblivionis* bildet 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 *media oblivionis* aber gerade nicht in der Unabhängigkeit und Abstraktion eines ‚rein Ästhetischen‘,⁹⁹ sondern in der Verstrickung mit dem zwischenmenschlichen Erfahrungsraum, wo verschiedene Zukunftsentwürfen miteinander konfigurieren. Sich also weder von der Abstraktion, noch von einem Moralismus oder von Destruktionskräften verführen zu lassen bedeutet, wiederholte Aktualisierungen und Aushandlungsprozesse in der Gegenwart durchzuführen. Im Zentrum einer Epistemologie des Vergessens nach Levinas steht damit eine *media oblivionis*, deren Obliterationsformen auf ein *Vergessen des Sich* ausgerichtet sind und sowohl kultur- wie gemeinschaftsstiftend wirken.

99 Stefan Matuschek: »Ethik und Autonomieästhetik«, in: Andrea Allerkamp, Sarah Schmidt (Hg.): *Handbuch Literatur & Philosophie*, de Gruyter 2021, S. 229–237, insbes. S. 236.

QUELLENVERZEICHNIS

- Armengaud, Françoise: *L'art de l'oblitération. Essais et entretiens sur l'œuvre des Sacha Sosno*, Paris 2000.
- »Sacha Sosno und die Obliteration: Eine Kunst der Zurückweisung?«, in diesem Band, S. 59–69.
- Assmann, Aleida: »Speichern oder erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon«, in: Moritz Csáky, Peter Stachel (Hg.): *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive 2: Die Erfindung des Ursprungs – Die Systematisierung der Zeit*, Wien 2001, S. 15–29.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992. Frances Yates: *The Art of Memory*, London, New York 1966.
- Balke, Friedrich, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): *Medien des Heiligen*, Paderborn 2015.
- Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders.: *Gesammelte Schriften. Band 1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: 1991, S. 691–704.
- Bennke, Johannes: »Das Bilderverbot in der Ästhetik von Emmanuel Levinas«, in: Beniamino Fortis (Hg.): *Bild und Idol: Perspektiven aus Philosophie und jüdischem Denken*, Berlin 2022, S. 157–183.
- *Obliteration. Für eine partikulare Medienphilosophie nach Emmanuel Levinas*, Bielefeld: 2023.
- Bernasconi, Robert: »Stile der Eschatologie. Derrida über den politischen Messianismus von Lévinas«, in: Ashraf Noor (Hg.): *Erfahrung und Zäsur. Denkfiguren der deutsch-jüdischen Moderne*, Freiburg 1999, S. 141–159.
- Biblia Sacra Vulgata*, Koh,6,4., online unter: <https://www.bibelwissenschaft.de/online-bibeln/biblia-sacra-vulgata/lesen-im-bibel-text/bibel/text/lesen/stelle/21/60001/69999/ch/72c8ec9de745fa-05ecb11c674b61b7c1/> (letzter Zugriff 25.10.2023).
- Cohen, Richard A.: »Levinas über Kunst und Ästhetizismus Levinas über Kunst und Ästhetizismus: *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* richtig auslegen«, in diesem Band, S. 95–139.

- Dalferth, Ingolf U.: »Glaube als Gedächtnissstiftung«, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 104 (1), 2007.
- Deleuze, Gilles: »Platon und das Trugbild«, übers. v. Bernhard Dieckmann, in: ders., *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M. 1993, S. 311–324.
- Delville, France: *Sosno: traversée en forme de fugue*, Nice 2002.
- Didi-Huberman, Georges: *Überleben der Glühwürmchen*, München 2012.
- Dudenredaktion (Hg.): *Das große Fremdwörterbuch*, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2007, Eintrag: „obliterans“, S. 950.
- Eco, Umberto: »An Ars Oblivionalis? Forget It!«, in: *Modern Language Association* 103 (3), Mai 1988, S. 254–261.
- Elsaesser, Thomas: »Returning to the Past its Own Future: Harun Faroki's Respite«, in: *Research in Film and History* 1 (2018), S. 9.
- Gibbons, Joan: *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, London, u.a. 2007.
- Gritz, David: *Levinas face au beau*, Paris, Tel-Aviv 2004.
- Huyssen, Andreas: *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford 2003.
- Jankélévitch, Vladimir: *Das Ich-weiß-nicht-was und das Beinahe-Nichts*, Wien 2010.
- Kampling, Rainer: „Memorialkulturen („Gedächtnis und Erinnerung“)“, in: Christina von Braun, Micha Brumlig (Hg.): *Handbuch jüdische Studien*, Köln u.a. 2018, S. 211–226.
- Kertscher, Jens, Dieter Mersch: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Performativität und Praxis*, München 2003, S. 7–15.
- Krämer, Sybille: »Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppel Leben der Spur«, in: dies. (Hg.), *Spur. Spuren-lesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M. 2007, S. 155–181.
- Kühne-Wespi, Carina, Klaus Oschema, Joachim Friedrich Quack: »Zerstörung von Geschriebenem. Für eine Phänomenologie des Beschädigens

und Vernichtens«, in: Carina Kühne-Wespi, Klaus Peter Oschema, Joachim Friedrich Quack (Hg.): *Zerstörung von Geschriebenem. Historische und transkulturelle Perspektiven*, Berlin 2019, S. 1–40.

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

Laks, Déborah: »Nouveau Réalisme in its ‚Longue Durée‘: From the Nineteenth-Century Chiffonier to the Remembrance of the Second World War«, in: Catherine Dossin (Hg.): *France and the Visual Arts since 1945. Remapping European Postwar and Contemporary Art*, New York et al. 2019, S. 121–135.

Latour, Bruno: *Iconoclash. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges?*, Berlin 2002.

- Lévinas, Emmanuel: »Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 85–92.
- *Die Stunde der Nationen. Talmudlektüren*, München 1994.
 - »Der Andere, die Utopie und die Gerechtigkeit«, in: ders.: *Zwischen-Us. Versuche über das Denken an den Anderen*, München 1995, S. 265–278.
 - »Von der Einzigkeit«, in: ders.: *Zwischen-Us. Versuche über das Denken an den Anderen*, München 1995, S. 229–238.
 - »Vom Bewußtsein zur Wachheit«, in: ders.: *Wenn Gott ins Denken einfällt. Diskurse über Betroffenheit von Transzendenz*, Freiburg, München †2004, S. 44–78.
 - »Fragen und Antworten«, in: ders.: *Wenn Gott ins Denken einfällt. Diskurse über Betroffenheit von Transzendenz*, Freiburg, München †2004, S. 96–131.
 - »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 2005, S. 131–150.
 - »Bilderverbot und Menschenrechte«, in: ders.: *Verletzlichkeit und Freiheit. Schriften über die Politik und das Politische*, Berlin, Zürich 2007, S. 115–123.
 - *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München †2011.
 - »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich: Eine Anthologie*, München 2011, S. 65–86.

- *Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München ⁵2014.
- »Messianische Texte«, in: ders.: *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt a.M. 2017, S. 58–103.
- *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, übers. v. Johannes Bennke, Jonas Hock, Berlin, Zürich 2019.
- »Jean Atlan und die Spannung der Kunst«, in diesem Band, S. 57–58.

Löwith, Karl: *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*, Hamburg: Meiner ⁴1986.

Marchart, Oliver: »Umkämpfte Gegenwart. Der ‚Zivilisationsbruch Auschwitz‘ zwischen Singularität, Partikularität, Universalität und der Globalisierung der Erinnerung«, in: Heidemarie Uhl (Hg.): *Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur. Das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts*, Innsbruck 2003, S. 36–65.

Matuschek, Stefan: »Ethik und Autonomieästhetik«, in: Andrea Allerkamp, Sarah Schmidt (Hg.): *Handbuch Literatur & Philosophie*, de Gruyter 2021, S. 229–237.

Mersch, Dieter: *Umberto Eco zur Einführung*, Hamburg 1993.

- »Einleitung. Klassifikation und Systematik der Zeichen«, in: ders.: *Zeichen über Zeichen*, München 1998, S. 9–36.
- *Epistemologien des Ästhetischen*, Berlin, Zürich 2015.

Mersmann, Birgit: *Bilderstreit und Büchersturm: medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert*, Würzburg 1999.

Münz, Christoph: »Wo war Gott in Auschwitz?« (2018), online unter:

https://www.dig-bremen.de/fileadmin/user_upload/Vortrag_Muenz_Bremen_2018.pdf (letzter Zugriff 04.07.2023).

Press Conference, by US Secretary of Defence, Donald Rumsfeld, online unter: <https://www.nato.int/docu/speech/2002/s020606g.htm> (letzter Zugriff 27.10.2023).

Richter, Silvia: »Zur Verbindung von Messianismus und Eschatologie im Denken Emmanuel Levinas«, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 68 (1), 2016.

Sacharov, Jevhen: »Darum müssen wir siegen. Einen anderen Ausweg gibt es für uns nicht«, Interview mit Anton Petscherskyj. <https://www.memorial.de/index.php/8187-darum-muessen-wir-siegen-einen-anderen-ausweg-gibt-es-fuer-uns-nicht> (letzter Zugriff 25.10.2023).

Scholem, Gershom: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt a.M. 2004.

Sherman, Brad: „Sherman Heralds House Recognition of the Armenian Genocide“, <https://www.youtube.com/watch?v=15Mq5zLfyyo>, 2'57“, hochgeladen am 29.10.2019 (letzter Zugriff 18.12.2023).

Smith, Blake: »The Visual Memoir Project: Searching For An Art of Memory«, in: *Marilyn Zurmuehlen Working Papers in Art Education* 7 (1), 2015. Online unter: <https://ir.uiowa.edu/mzwp/vol2015/iss1/7/> (letzter Zugriff 18.12.2023).

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 2012, S. 81–83.

Torterat, Frédéric: »Semelfaktivité« in: Jean-Marie Grassin (Hg.): *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, Paris 2009, online unter: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01099558/document>, (letzter Zugriff 07.01.2021).

Treml, Martin, Sigrid Weigel: »Einleitung«, in: *Aby Warburg: Werke in einem Band*, hrsg. v. Martin Treml, Sigrid Weigel, Perdita Ladwig, Berlin 2018, S. 9–27.

Weinrich, Harald: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 2005.

Wiesel, Elie: *Célébrations hassidiques*, Paris 1976.

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> (letzter Zugriff 18.12.2023).

FILME

Hélas pour moi (R.: Jean-Luc Godard, FR, 1993). Excerpt online unter:
<https://www.youtube.com/watch?v=fAZrJFmpRr8> (letzter Zugriff 04.07.2023).

Histoires d'Amérique (R.: Chantal Akerman, USA, 1989). Excerpt online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=BYHpM-0-iU4> (letzter Zugriff 04.07.2023).

Respite (Harun Farocki, BRD, 2007).

Settela, gezicht van het verleden (R.: Cherry Duyns, NL, 1994).