

Françoise Armengaud

Sacha Sosno und die Obliteration: Eine Kunst der Zurückweisung?*

Die Obliteration beginnt mit der Streichung [*la rature*]. Man könnte sagen, dass die Obliteration als *Anekdote* in Sosnos Leben einbricht. Sosno erzählt, er habe eines Abends im Jahr 1971, während einer Pause im Kino in der Rue du Dragon in Paris, ‚mechanisch ohne darüber nachzudenken‘ die Reproduktion der fotografischen Arbeit eines Freundes (eine Kriegsreportage in der Zeitung *Libération*) mit einem Filzstift in engen Strichen teilweise durchgestrichen. Das Ergebnis hat ihn überrascht: „Es schien mir, dass daraus etwas Interessantes entstand. Ich habe es weiterverfolgt und systematisiert.“ Dieses Zusammentreffen der *Geste* der Streichung und dem *Visuellen* des Verbergens ist wie ein Zufall, der sich zu der Notwendigkeit entwickeln wird, deren Frucht er vielleicht bereits schon war.

Folgen wir dem ‚roten Faden‘ der Streichung, wird sie uns vorausschauend über die Obliteration unterrichten. In der Tat, und das ist der Punkt, der uns interessieren wird, gibt es eine Duplizität, die der Streichung eigen ist. Ich möchte eine im Nachhinein sehr aufschlussreiche Aussage von Almuth Grésillon aus dem Jahr 1996 zitieren, in der sie feststellt, dass die Streichung „eine doppelte Existenz hat“ und dass sie „gleichzeitig Verlust und Gewinn, Mangel und Überfluss, Leere und Fülle, Vergessen und Erinnerung“¹ ist. Wir werden später sehen, dass die Sosno’sche Obliteration durchaus auch etwas beinhaltet, das wir durch Grésillons Ausführungen umreißen können. Wir werden dann zu einer Art ‚Jenseits‘ der Wahrnehmung geführt, da die Streichung uns auf das hinweist, auch wenn sie es uns verweigert, was wir nicht mehr wahrnehmen können. Almuth Grésillon lenkt unsere Aufmerksamkeit auf eine ziemlich verblüffende Ambivalenz, wenn sie schreibt, dass es „einerseits eine Synonymie zwischen *raturer*, *rayer* und *radier* gibt, die alle drei ‚aufheben‘ bedeuten. Andererseits gibt es die doppelte Bedeutung von *radier*, die gleichzeitig ‚aufheben‘ und ‚strahlend glänzen‘ bezeichnet.“ Sie fährt fort und fragt: „Ist es dann nicht die Sprache selbst, die das Paradoxon nahelegt, dass die Streichung gleichzeitig dazu dient, ‚auszulöschen‘ und zu ‚strahlen‘?“² Unter

* [Der Text wurde vor der Übersetzung von der Autorin erneut durchgesehen und leicht überarbeitet. Françoise Armengaud: »Sacha Sosno et l’obliteration: un art du refus?«, in: *Cycnos* (28), 2012, Sonderausgabe: Christian Gutleben, Michel Remy (Hg.): *Le Refus, éthétique, littérature, société, musique*, S. 49–60, Anm. d. Ü.]

1 Almuth Grésillon: »Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradié«, in: Bertrand Rouge (Hg.): *Ratures et repentirs*, Pau 1996, S. 49.

2 Ebd., S. 54.

einem ähnlichen Blickwinkel betont Bertrand Rougé, dass die Streichung ‚auslöschen muss‘, dass es ihr aber unmöglich ist „den Ort auszulöschen, denn ihre Auslöschungsgeste wird sofort verortet, denn sie hat auf Antrieb ein Ziel, und dieses Ziel ist auf einen Ort gerichtet. Und da der Ort also anvisiert ist, *hebt* die Streichung ihn *hervor* – wenn auch nur in dem Maße, in dem sie die Funktion hat, ein Ereignis zu schaffen.“³

Zu den interessanten Aspekten gehört auch, dass die Geste der Streichung eine impulsive Gewalt der Auslöschung und eine aufwendige Bemühung um Ausbesserung miteinander verbindet. Jede Zurückweisung ist zweifellos in unterschiedlichem Maße an beiden beteiligt. Auch wenn wir diesen Vorschlag machen, wollen wir diese Richtung nicht näher verfolgen.

I. DIE ERSTE FRAGE, DIE WIR UNS STELLEN MÜSSEN, IST: WAS IST DIE OBLITERATION?

1) Versuchen wir, eine Definition zu geben. Zunächst einmal durch Rückgriff auf die Etymologie. Das lateinische ‚ob‘ verweist auf die Idee des Hindernisses und ‚littera‘ auf den Buchstaben. *Ob-litterare*: einen Text durch Durchstreichen oder Ausradieren unlesbar machen; durch Aushöhlung oder Maskierung verschwinden lassen. Dies ist die allgemeine Definition. Was wird bei Sacha Sosno daraus? Es wird zu einer künstlerischen Operation an einem Objekt – einer Skulptur –, die darin besteht, es entweder in einen Block mit geometrischer Form einzuschließen: Obliteration durch die Fülle (wie z. B. bei *Liberté penchée* – siehe Abb. 1) oder es im Inneren auszuschneiden, ebenfalls entsprechend einer geometrischen Form: Obliteration durch die Leere (wie z. B. bei *La tête aux quatre vents*, siehe Abb. 2). Die Obliteration hat, wie wir bereits festgestellt haben, mit der Streichung, der Auslöschung, der Zensur und dem Vergessen zu tun.⁴ Ebenso wie die Streichung setzt die Obliteration so etwas wie einen ambivalenten Schwebezustand zwischen Ablehnung und Entwurf ein. Streng genommen, d.h. geometrisch, gibt es eine strikte Äquivalenz zwischen der Obliteration durch die Leere und der Obliteration durch die Fülle. Aber für die empfindsame Subjektivität ist die Lesart ihrer vielfältigen Wirkungen natürlich nicht die gleiche.

3 Bertrand Rougé: »La rature, le repentir et ‚l'avoir eu lieu‘, in: Bertrand Rouge (Hg.): *Ratures et repentirs*, a.a.O., S. 14.

4 Vgl. Ralph Hutchings: *Sosno. Vers une intégrale. Catalogue raisonné 1971-2005*, Monaco 2007.



Abb. 1: Sacha Sosno, *Liberté penchée*, 1986, Bronze, 49,5 × 35 × 15 cm, Foto: Adam Rzepka, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.



Abb. 2: Sacha Sosno, *Tête aux quatre vents*, 1980, Bronze, 26 × 21 × 23,5 cm, Privatbesitz, Foto: © François Fernandez.

II. WIR KOMMEN NUN ZUM KERN UNSERES ANLIEGENS: OBLITERATION ALS ZURÜCKWEISUNG.

1) Die Obliteration ist zunächst eine Zurückweisung des Unerträglichen (Fotos von Sosno, Kriegsreporter in Bangladesch und Biafra) und der Gleichgültigkeit gegenüber dem Unerträglichen. Wir stoßen dabei auf ein anregendes Paradoxon: eine Zurückweisung, die nicht eine Weise ist, auszuweichen, sich zu distanzieren, sondern im Gegenteil, etwas positiv anzugehen. Die Obliteration wirkt wie eine subversive Zensur: Sie erscheint als eine verzerrte Art und Weise, dieses Verfahren zu nutzen, um Aufmerksamkeit zu erregen, indem sie auf der ursprünglichen Intention des Kaschierens aufbaut, um eine zweite (und entgegengesetzte) Intention des Zeigens zu erreichen. Es wird zu einem Kaschieren, um besser zu zeigen. Das Unerträgliche zu obliterate bedeutet, das Abwenden der Augen zu verhindern, die Aufmerksamkeit zu forcieren und das Grauen anzuprangern. Der Philosoph Emmanuel Levinas, mit dem ich mehrere Gespräche über Sosnos Werk führen konnte, wird uns durch den gesamten Kommentar begleiten, den ich Ihnen vorschlage. Sehr schnell erkennt Levinas in der Obliteration die Fähigkeit, „das Skandalöse zu zeigen“. Er fragt: „Warum die Obliteration?“ Und er sagt: „Weil diese heimliche Beschränktheit im Gesicht skandalös ist. Die Obliteration zeigt den Skandal; sie erkennt ihn und lässt ihn erkennen. Sie ist voller Mitgefühl.“⁵ Und sie weckt nicht nur Mitgefühl, sondern auch Verantwortung gegenüber dem Anderen, einem obliterateiten, d.h. verletzten, leidenden Anderen. Der Philosoph fährt fort:

⁵ Emmanuel Levinas: *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, übers. v. Johannes Bennke, Jonas Hock, Berlin, Zürich 2019, S. 42f.

„Sobald es eine Obliteration gibt – durch Öffnung oder durch Schließung, das bleibt sich gleich –, gibt es eine Wunde. Aber ihre Bedeutung für uns beginnt nicht aufgrund des Prinzips, das durch sie aufgerissen wird, sondern im Menschen, in dem sie Leid ist, und im Anderen, in dem sie unsere Verantwortung hervorruft.“⁶

2) Obliteration als Zurückweisung des Vergessens und dadurch Aufzeigen der Abnutzungserscheinungen des Seins. Hören wir Emmanuel Levinas zu: „Die Obliterations-Kunst, ja; das wäre eine Kunst, die die Leichtfertigkeiten oder die unbeschwerte Sorglosigkeit des Schönen anprangert und an die Abnutzungen des Seins erinnert, an die ‚Ausbesserungen‘, von denen es bedeckt ist, und an die sichtbaren oder verborgenen Streichungen, in seinem Beharren zu sein, zu [er]scheinen und sich zu zeigen.“⁷ Zurückweisung des gewohnheitsmäßigen, faden, blasierten, abgestumpften Erinnerungszustands. Zurückweisung des Verlusts an Wirkung und Existenz, Zurückweisung der Entropie. Zurückweisung der Eindeutigkeit des Sinns: Die Obliteration reinigt, korrigiert, berichtigt, überdeterminiert, erleichtert in einem Sinn und belastet zugleich in einem anderen Sinn. Arbeit am kulturellen Gedächtnis, Art und Weise, den Werken durch den Appell an einen erneuerten Blick vom Anderen wieder Virulenz zu verleihen.

3) Obliteration als Zurückweisung des förmlichen Belassens wie es ist. Zurückweisung des Belassens im Status quo, wie Luc Fontana, der die Leinwand zerschneidet. Zurückweisung dessen, was ist in seiner illusionären Dauerhaftigkeit. Ein anderer Effekt: Zurückweisung der Wiederholung, d.h. des Verfalls: Eine Briefmarke oder eine Fahrkarte zu obliterieren bedeutet, sie mit punktierten Markierungen zu versehen, um eine Zahlung zu belegen und anzuzeigen, dass sie ihre Gültigkeit verloren haben. Das Obliterierte ist das, was einmal benutzt wurde und nicht mehr benutzt werden soll. Bei der Umsetzung hat man auch die Emotion, die durch das, was nur einmal geschieht, hervorgerufen wird, Vladimir Jankélévitchs „Semelfaktive“, das von Levinas heraufbeschworen wird.

4) Die Obliteration als Zurückweisung der Totalität, sei es die Totalität der Dunkelheit oder die Totalität des flammenden Lichts. Die Form wird zerbrochen. Man hat dann zwei mögliche Effekte: entweder die Nicht-Totalität als Endlichkeit, als Entzug, oder die Nicht-Totalität als Unendlichkeit und Öffnung für das Unendliche. Ich möchte hier einen ganz entscheidenden Text von Levinas zitieren: „Der Andere, der sich im Antlitz kundgibt, durchbricht in gewisser Weise seine eigene plastische Wesensform, wie ein Seiendes, das das Fenster öffnet, in dem sich seine Gestalt doch schon

6 Ebd., S. 44.

7 Ebd., S. 35.

abzeichnete. Die Gegenwart des Anderen besteht darin, sich der Form zu entkleiden, von der er doch schon zum Vorschein gebracht wurde. Seine Manifestation ist ein Mehr über die unvermeidliche Lähmung der Manifestation hinaus.“⁸ Der Philosoph, der darüber nachdachte, konnte nicht anders, als empfänglich zu sein für die insistierende Wiederholung des Durchbruchs, der – übrigens nicht ohne ein Gefühl der *beunruhigenden Fremdheit* hervorzurufen – die Obliterationen durch die Leere strukturiert. Man muss zudem anerkennen, dass die Obliteration die Levinas'sche Forderung nach Unterbrechung erfüllt: Denn Unterbrechung bedeutet hier, der Sprache der Kritik, die das Werk in seinen menschlichen Kontext, seine Geschichte einordnet, und der Sprache des Dialogs, die es in die Beziehung zu anderen stellt, gleichermaßen Platz einzuräumen. Um diese These zu untermauern, zitiere ich folgende Aussage, die Levinas an mich gerichtet hat: „Die Obliteration, damit bin ich einverstanden, bringt zum Sprechen. Es lädt zum Sprechen ein. Sie sagen: Die Obliteration unterbricht das Schweigen des Bildes. Ja, es gibt einen Appell des Wortes an die Sozialität, das Sein für den Anderen. In diesem Sinne führt die Obliteration selbstverständlich zum Anderen.“⁹

5) Obliteration als Zurückweisung der Verzauberung. Meines Erachtens verdeutlicht die Sosno'sche Obliteration diesen Bruch mit der Verzauberung, den Levinas in einer Schlüsselpassage von *Difficile liberté* forderte, wo er die Zeit als ein Herausreißen und dieses Herausreißen als die Seinsweise des menschlichen Subjekts beschreibt: „Ein solches Sichlosreißen ist nicht ein geringeres Sein, sondern die *Seinsweise* des Subjekts. Sie ist die Fähigkeit zum Bruch, Ablehnung der Hegel'schen Totalität und der Politik, der behexenden Rhythmen der Kunst.“¹⁰

6) Die Obliteration als Zurückweisung des Vollendeten. Einige Werke von Sosno tragen den Titel *Les inachevés* [*Die Unvollendeten*]. Levinas scheut sich nicht, das Unvollendete als Schlüssel für die Moderne zu betrachten. So hebt er hervor: „Die Unvollendetheit, und nicht die Vollendung, wäre demnach, paradoxerweise, die Grundkategorie der modernen Kunst.“¹¹ Der Philosoph gibt der Unvollendetheit eine ontologische Bedeutung: „Und das Werk ist deshalb niemals abgeschlossen, weil die Wirklichkeit immer schon verfehlt, in diesem Sinne obliteriert ist.“¹² Vor allem aber, so möchten wir

8 Emmanuel Levinas: »Die Bedeutung und der Sinne«, in: ders.: *Der Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 2005, S. 40–41.

9 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 45f.

10 Emmanuel Lévinas: »Unterschrift«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 110 [Der Text erschien ursprünglich in *Difficile liberté*, ist aber in der deutschen Fassung von *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt a.M. 2017 nicht abgedruckt, Anm. d. Ü.].

11 Emmanuel Lévinas: »Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter«, in: ders.: *Eigennamen*, a.a.O., S. 88.

12 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 40.

betonen, gibt er der Unvollendetheit eine ethische Bedeutung. Wir erinnern uns, dass seine ersten strikten und harschen Schriften über die Kunst häufig auf das *vollendete* Werk Bezug nahmen, das ihm die Statue als Inbegriff des Kunstwerks, aber auch als Prototyp des (dreidimensionalen) Idols erschien, wenn er schrieb, dass jedes Kunstwerk „letztlich eine Statue [ist], ein Standbild – ein Stillstand der Zeit oder besser noch ein Verzug der Zeit auf sich selbst.“¹³ Obliteriert entzieht sich die Skulptur dieser Bestimmung. Die Idee der Vollendung des Kunstwerks, die mit der Zeit, aber nicht nur mit der Zeit verbunden ist, führt zur Selbstgenügsamkeit: das, was keinen Mangel hat, den eine Zukunft eventuell ausfüllen könnte. Also dazu, was keine Zukunft hat. Abgeschlossenheit. In Bezug auf den Maler Jean Atlan schreibt Levinas: „Eröffnet das künstlerische Engagement nicht 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 Grausamkeiten völlig zu erschüttern?“¹⁴ Die Schlussfolgerung zu diesem Punkt entnehme ich dem jungen, viel zu früh verstorbenen Philosophen David Gritz:

In *Die Obliteration* scheint Levinas der Obliterations-Kunst die Fähigkeit zuzusprechen, die Einschließung in den gegebenen Bildern zu überwinden. Die Obliteration bedeutet in der Tat für das Sein in seiner Fülle eine Art und Weise, sich seiner Substanz zu entleeren, und für die Kunst, eine Tür innerhalb der Vollendung des Bildes selbst zu öffnen.¹⁵

7) Die Obliteration als Zurückweisung des Idols, bei der man sich fragen kann, ob es sich um eine ‚ikonoklastische‘ Zurückweisung handelt. Erinnern wir uns daran, mit welchen Worten die Bibel das Pseudo-Leben der Statue, des Idols, beschreibt. Die Zeit greift in ihren Stillstand ein, nicht auf dem Bild, sondern durch das Bild. Das Bild stellt das Sein in ein erstarrtes Schicksal, wo es seiner Freiheit beraubt erscheint. Nichts kann mehr geschehen, man befindet sich in der Versteinerung, der Salzsäule. Auf dieses Thema des Stillstands bezieht sich Levinas in seinem Hauptwerk *Totalität und Unendlichkeit*: „[W]ie die Götter, die in den Zwischenräumen des Seins wohnen, oder wie die bewegungslosen Götter in der Zwischen-Zeit der Kunst; diese sind auf ewig am Rande des Intervalls gelassen, an der Schwelle einer Zukunft, die nie eintritt, Statuen, die sich mit leeren Augen

13 Emmanuel Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*, München 2011, S. 76.

14 Emmanuel Levinas: »Jean Atlan und die Spannung der Kunst«, in diesem Band, S. 57–58.

15 David Gritz: *Levinas face au beau. Préface de Catherine Chalier intitulée ‚Brève estime du beau‘*, Paris, Tel-Aviv 2004, S. 109–110. Dieses Buch ist die von Catherine Chalier überarbeitete, gekürzte und veröffentlichte Version der Magisterarbeit (2001 an der Universität Paris X Nanterre verteidigt) dieses jungen Philosophen, der 2002 im Alter von 24 Jahren bei einem Anschlag an der Hebräischen Universität in Jerusalem ums Leben kam. [Vgl. auch die Hommage für David Gritz von Catherine Chalier in diesem Band, S. 70].

anblicken, Idole, die, anders als Gyges, sich darstellen und nicht sehen.“¹⁶ Mit großer Sicherheit präzisiert David Gritz die Dinge folgendermaßen: „Die Obliterations-Kunst“, schreibt er in seiner Abschlussarbeit,

besteht darin, diesen ‚Mangel‘ an Präsenz des Gesichts einzustellen. Die Nichtdarstellbarkeit des Gesichts, die Tatsache, dass es ‚das Ausbleiben der Phänomenalität‘¹⁷ ist, liegt also in der Tatsache begründet, dass es keine ‚Präsenz‘ des Gesichts gibt, weder in der Zeit noch im Raum. Sosnos Obliteration macht dieses ‚Ausbleiben‘ sichtbar, indem sie ihren zeitlichen Aspekt auf ihren räumlichen Aspekt reduziert. Die ‚materielle‘ Lücke verweist tatsächlich auf eine Art ‚Loch‘ im ‚diachronischen‘ und ‚nicht wiederherstellbaren‘ Gedächtnis, das für das Denken und für die Darstellung unmöglich ist.¹⁸

8) Obliteration als Verweigerung, als Entzug. Zurückweisung des Egos für den Anderen, als Zurückweisung der Selbstgefälligkeit, als Diskretion und Rücksicht. Die Werke von Sacha Sosno scheinen in der Tat aus dem Leben des Künstlers wie zurückgezogen, ohne romantische Spuren, eher im Geheimen. Der Künstler nimmt sich selbst bis in seine eigenen Titel zurück, die meist Zitate sind, von denen einige biblische Anspielungen sind. *Va voir ce que le peuple en dit* [Gehe hin und sieh, was das Volk dazu sagt]. *Un espace au sein des eaux* [Ein Raum inmitten der Fluten]. *Mais les lettres se sont évouées* [Aber die Buchstaben sind verflogen]. *Mes enfants m'ont vaincu* [Meine Kinder haben mich besiegt]. Einige Titel stellen Weisheitsmaximen dar: *S'il a des défauts, il s'en défait* [Wenn er Fehler hat, legt er sie ab] (Abb. 3). *Il faut préférer le permanent au transitoire* [Man soll das Dauerhafte dem Vorübergehenden vorziehen]. *Il faut en toutes choses préférer l'intérieur à l'extérieur* [Man sollte in allen Dingen das Innere dem Äußeren vorziehen]. Andere sind wie Rätsel: *Répondre sans parler* [Antworten, ohne zu sprechen]. *Obscurcir... porte de toute merveille* [Verdunkeln ... Tor zu allen Wundern]. Man könnte meinen, dass die Titel das allzu Beängstigende an der Stille der Skulpturen besänftigen sollen, während sie gleichzeitig in ihrer eigenen strengen sprachlichen Ordnung bleiben, die parallel zu der der Skulptur verläuft, über die sie nichts aussagen. Doch die Titel sollen laut des Künstlers nicht nur beruhigen, sondern auch beunruhigen: „Die Titel, die ich verwende, sind Teil der Verwirrung, die ich dem Betrachter zu kommunizieren versuche.“¹⁹ Sosno hält sich hinsichtlich der Interpretation seiner eigenen Werke noch zurück. Ich denke an das, was

16 Emmanuel Levinas: *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München 2014, S. 321.

17 Emmanuel Levinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 2011, S. 199.

18 Gritz: *Levinas face au beau*, a.a.O., S. 54.

19 Vgl. Françoise Armengaud: *L'art d'oblitération. Essais et entretiens sur l'œuvre de Sacha Sosno*, préface de Daniel Charles, Paris 2001, S. 129 [Franz. i.O., Anm. d. Ü.].

Bertrand Rougé über die Streichung sagt, über ihre erste Funktion: „Die Streichung wird vollzogen, um etwas aus dem Feld des Sichtbaren oder des Lesbaren zu entfernen [...]“ Die Arten der Rücknahme können „bis zu einer bestimmten Art, *sich* zurückzunehmen“ gehen.²⁰

III. SOSNOS OBLITERIERENDE ZURÜCKWEISUNG:

WÄRE DIES EINE PARADOXE ART, BESSER ZU BEJAHEN?

Dies ist der vielleicht erstaunlichste Punkt, der sich hier abzeichnet. Die Obliteration verleiht der Abwesenheit eine eindringlichere und störrischere Kraft als der Präsenz. Die Zurückweisung oder Verneinung stellt sich als eine höhere, stärkere und lebhaftere Art der Bejahung dar. Die Obliteration, die besser sehen lässt, die über das Sichtbare hinaus sehen lässt. Nach Sacha Sosno besteht eine der ultimativen Bedeutungen der Obliteration darin, „zu kaschieren, um besser sehen zu können.“ Es ginge darum, darauf zu verzichten, alles zu sehen, um besser sehen zu können, und gleichzeitig zu zeigen, dass man ohnehin (d.h. vor der Obliteration) nicht alles sieht. Mehr als die Verneinung oder die Zurückweisung ist es vielleicht die Aufteilung, das Partielle, die Teilung, die eine der anfänglichen Komponenten von Sosnos Obliterationsgeste wäre.

Die obliterierende Zurückweisung wäre vielleicht eine List, um die klassische Schönheit zu bewahren und sie zu genießen, indem man ein Opfer bringt. Sollte man in der Sosno'schen Zurückweisung eine aufopfernde Facette sehen? Ich lasse diese Frage offen.

Eine Büste von Sosno mit dem präzisen Titel *Je vois tout* (Abb. 4) zeigt eine abgeflachte Figur, die kein Gesicht und keine Augen mehr zum Sehen hat. So wie ich es empfinde und verstehe, veranschaulicht es auf einzigartige und eindringliche Weise das uralte Thema der Umwandlung der Blindheit in eine extreme Sicht auf das Jenseits der Dinge. Ich denke an den Dichter Edmond Jabès, der dies als „Augenblick“ bezeichnete, „der ein leuchtender Schnitt in der umschriebenen Rede ist, ein providentielles Loch, das den Durchgang zum Buch öffnet.“²¹

Natürlich ist die Obliteration nie ein reines Durchstreichen, sondern ein endloses Oszillieren zwischen Hülle und Form, oder vielmehr zwischen geometrischer Form und lebendiger Form, manchmal zwischen Sockel und Skulptur. Suspense, Erwartung, Zögern, ein Wechselspiel zwischen Retrospektion und Antizipation, Unentschlossenheit, die uns gleichzeitig einfriert und mobilisiert, uns in Erstaunen und Verblüffung versetzt und uns gleichzeitig einem Zittern aussetzt, das den Aufbruch in die Zukunft ankündigt.

20 Bertrand Rougé: »La rature, le repentir et ‚l'avoir eu lieu‘, a.a.O., S. 7-14.

21 Edmond Jabès: *Aely*, Paris 1981, S. 142.



Abb. 3: Sacha Sosno, *Coupe, Coupe, s'il a des défauts, il s'en défait*, 1979, Bronze, 51 × 24 cm, Foto: © Jean-Claude Fraicher.



Abb. 4: Sacha Sosno, *Je vois tout*, 1984, Bronze, 23,6 cm, Foto: Adam Rzepka, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

Vielleicht ist es einfach die Zurückweisung, es dabei bewenden zu lassen, sich endgültig dem ‚Es gibt‘ zu beugen, dem, was Levinas die Schwere des Seins und die Leichtfertigkeiten sogar des Schönen nannte. Diese Art der Zurückweisung wäre vielleicht Schaffung eines Mangels, wo der Mangel zu fehlen schien. Was diese Zurückweisung mit sich bringt, ist nicht nur das Erwachen in eine andere Zukunft, sondern auch eine Erinnerung, die mit der Angst vor dem Verschwinden verbunden ist. Die Zurückweisung kommt, um die Unruhe, die Unstillbarkeit wiederherzustellen. Die Zurückweisung des bereits Vorhandenen lenkt uns auf das ‚noch nicht Vorhandene‘. Die Zurückweisung, sich mit dem Selben zu begnügen, lenkt unser Verlangen nach dem Anderen.

Halten wir zusammenfassend fest, dass man die Obliteration als kritische Zurückweisung betrachten kann, d.h. als eine, die ihr Objekt in eine Krise versetzt. Sie fordert den Betrachter und trägt zu einer Trauerarbeit zwischen der Angst vor Verlust und der Zustimmung zum Verlust bei. Die Zurückweisung wird zur Quelle – und Nostalgie – der Akzeptanz des Verlusts, aber auch zur Frustration, die sie hervorruft (für den Fall, dass es sich nicht um die Zurückweisung eines Unerträgliches, sondern eines Begehrenswerten handelt). Daher die Melancholie der Obliteration, die uns unablässig die Evidenz des Verlustes vor Augen führt, während sie uns gleichzeitig mit einer Art Ironie versichert, wie wenig wichtig dieser Verlust ist.

Aus dem Französischen übersetzt von Johannes Bennke.

QUELLENVERZEICHNIS

Armengaud, Françoise: *L'art d'oblitération. Essais et entretiens sur l'œuvre de Sacha Sosno*, Charles, Paris 2001.

Grésillon, Almuth: »Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier«, in: Bertrand Rouge (Hg.): *Ratures et repentirs*, Pau 1996, S. 49–60.

Gritz, David: *Levinas face au beau. Préface de Catherine Chalier intitulée ‚Brève estime du beau‘*, Paris, Tel-Aviv 2004.

Hutchings, Ralph: *Sosno. Vers une intégrale. Catalogue raisonné 1971–2005*, Monaco 2007.

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.

– »Unterschrift«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, München 1988, S. 107–116.

– »Die Bedeutung und der Sinne«, in: ders.: *Der Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 2005, S. 40–41.

– »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich: Eine Anthologie*, München 2011, S. 65–86.

– *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 2011.

– *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München 2014.

– *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.

Rougé, Bertrand: »La rature, le repentir et, l'avoir eu lieu«, in: Bertrand Rouge (Hg.): *Ratures et repentirs*, Pau 1996, S. 7–14.

BILDER

Abb. 1: Sacha Sosno, *Liberté penchée*, 1986, Bronze, 49,5 × 35 × 15 cm, Foto: Adam Rzepka, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

Abb. 2: Sacha Sosno, *Tête aux quatre vents*, 1980, Bronze, 26 × 21 × 23,5 cm, Privatbesitz, Foto: © François Fernandez.

Abb. 3: Sacha Sosno, *Coupe, Coupe, s'il a des défauts, il s'en défait*, 1979, Bronze, 51 × 24 cm, Foto: © Jean-Claude Fraicher.

Abb. 4: Sacha Sosno, *Je vois tout*, 1984, Bronze, 23,6 cm, Foto: Adam Rzepka, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.