

DE GRUYTER

*Victoria von Flemming und  
Julia Catherine Berger (Hrsg.)*

# VANITAS ALS WIEDERHOLUNG



DE  
|  
G

## **Vanitas als Wiederholung**



# **Vanitas als Wiederholung**



Herausgegeben von  
Victoria von Flemming und Julia Catherine Berger

Unter Mitarbeit von Cara Lugauer

**DE GRUYTER**

Die Arbeit an dem Forschungsprojekt „Vanitas in den Künsten der Gegenwart“ wird von der Fritz Thyssen Stiftung gefördert.

ISBN 978-3-11-076101-6

e-ISBN (PDF) 978-3-11-076104-7

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-076130-6

DOI <https://doi.org/10.1515/9783110761047>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

**Library of Congress Control Number: 2022940544**

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

© 2022 bei den Autorinnen und Autoren, Konzeption und Herausgabe © 2022 Victoria von Flemming und Julia Catherine Berger, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston  
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über [www.degruyter.com](http://www.degruyter.com).

Einbandabbildung: Jan Fabre: *Skull*, 2001, © Angelos/Jan Fabre. Gestaltung Nils Gerber 2021.  
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.  
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# Inhaltsverzeichnis

Victoria von Flemming

**Das Neue: Vanitas als Wiederholung, Wiederholung als Vanitas — 1**

## I Wiederholung als Vanitas

Emil Angehrn

**Zwischen Nichtigkeit und Erfüllung: Die zweifache Verweisung zwischen Vanitas und Wiederholung — 33**

Dorothea Scholl

**Vanitas-Variationen und ‚besinnliches Denken‘: Zum Problem der Aktualisierung traditioneller Vanitas-Thematik — 45**

Johanna Zorn

**Ad infinitum? Zur Korrelation von Unerschöpflichkeit und Befristung im künstlerischen Wiederholungsgeschehen — 79**

Victoria von Flemming

**Douglas Gordons *Vanity of Allegory* — 99**

## II Wiederholung und Identität

Joachim Küchenhoff

**Wiederholung und Transformation: Eine psychoanalytische Perspektive — 133**

Mayumi Kagawa

**Kaiser und Vanitas: Nobuyuki Ōuras Lithografie-Serie  *Holding Perspective* — 151**

Madoka Yuki

**Vanitas in Japan? Kirschblüte in der zeitgenössischen Fotografie — 175**

Michaela Ott

**Wiederholung und Dividuation — 193**

### **III Wiederholung als Heterochronie und Anachronismus**

Mieke Bal

**Hetero-chronical Experiments Between Life and Death: Vanitas Revolts Against Time Management — 207**

Antje Schmidt

**„Wiese sein“: Vanitas und melancholische Naturbetrachtung bei Friederike Mayröcker und Marion Poschmann — 237**

Friederike Wappler

**Gespentische Wiederkehr. Über Arno Gisingers fotohistoriografisches Projekt Konstellation Benjamin — 267**

**Zu den Autor\*innen — 291**

Victoria von Flemming

## Das Neue: Vanitas als Wiederholung, Wiederholung als Vanitas

Anlass des hier vorliegenden Bandes ist eine das Vanitas-Motiv gleich auf mehrfache Weise betreffende Wiederholung. Zunächst ist auffällig, dass in der visuellen Kultur der Gegenwart, in Installationen, Videos, Fotografien und Mode eine neue Auseinandersetzung mit dem im Alten Testament und der Kultur des Barocken verankerten Vanitas-Motiv stattfindet und sich Vergleichbares in Erzählungen, Romanen, Lyrik und Theaterinszenierungen der Gegenwart entdecken lässt.<sup>1</sup> Der Rückgriff auf ein in ferner Vergangenheit liegendes, obsolet anmutendes Motiv erscheint anachronistisch, dürfte aber zum einen von der Aktualität und dem Aktualisierungsbedarf des Themas berichten und passt zum anderen zu einer ganzen Reihe von vergleichbaren Praxen in der Gegenwartskunst. Die seit längerem in der Kultur der Gegenwart sichtbaren Auseinandersetzungen mit historischen Ereignissen oder Motiven, die Re-Inszenierungen oder Re-Enactments, Aneignungen, *appropriation art* oder andere, sich bislang einschlägiger Begrifflichkeit entziehende Verfahren haben aber auch die Grenzen rezeptionsgeschichtlicher Ansätze aufgezeigt. Deshalb ist stattdessen entweder über eine Verbindung zu geschichtsphilosophischen Ansätzen nachgedacht worden,<sup>2</sup> oder die entsprechenden Arbeiten wurden mit poststrukturalistisch informierten Texttheorien des 20. Jahrhunderts enggeführt.<sup>3</sup> Hier soll anlässlich der Aktualisierungen des Vanitas-Motivs überlegt werden, inwiefern zur Erklärung einer Wiederholung außerdem Theorien beitragen könnten, die sich in Psycho-

---

1 Dazu bereits Benthien / v. Flemming 2018. Die hier vorgelegte Aufsatzsammlung basiert auf der im Mai 2021 an der HBK Braunschweig abgehaltenen Tagung *Vanitas als Wiederholung*, die im Rahmen des von der Fritz Thyssen Stiftung geförderten, in Kooperation mit Prof. Dr. Claudia Benthien (Universität Hamburg) durchgeführten interdisziplinären Projekts *Vanitas in den Künsten der Gegenwart* stattfand. <https://www.fritz-thyssen-stiftung.de/fundings/vanitas-in-den-kuensten-der-gegenwart> (15. April 2022); <https://www.slm.uni-hamburg.de/germanistik/forschung/forschungsprojekte/vanitas.html> (15. April 2022); <https://www.hbk-bs.de/forschung/forschungsprojekte/vanitas-in-den-kuensten-der-gegenwart/> (15. April 2022).

2 So etwa die von Kernbauer herausgegebene und eingeleitete Sammlung *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, 2015, 9–31, wo sich auch erstmals die Übersetzung des von Rancière verfassten Textes über Anachronismen in Geschichte und Geschichtsschreibung publiziert und von Maria Muhle kommentiert findet. Ferner Loreck/ Ott 2015; Rebentisch 2013, 193–204; sowie Kruse/ v. Flemming 2017; zum Problem des Anachronismus in der Renaissance s. Nagel / Wood 2010.

3 Zum Potenzial von Intertextualitätstheorien s. v. Flemming 2014, 289–314.

analyse, Dekonstruktion und Philosophie finden<sup>4</sup> und die weniger das bereits Bekannte als vielmehr das in jeder Wiederholung sichtbare Neue diskutieren.

Bereits Sigmund Freud hat Wiederholung nicht allein als die Wiederkehr des Verdrängten begriffen, er hat in seinem Aufsatz über Vergänglichkeit sogar eine Verbindung von Gegenwartsdiagnose, Vanitas, Melancholie und Depression hergestellt.<sup>5</sup> Dazu passt, dass Jacques Derrida in einem ganz anderen Zusammenhang darauf aufmerksam machte, dass in der Iteration stets zur Sprache komme, was noch nicht gesagt werden *konnte*, und dass Walter Benjamin das etwas anders gefasste Wiederholte als das zu Unrecht Marginalisierte und Verdrängte der Geschichte begriff.<sup>6</sup> Gilles Deleuze fasste dagegen Wiederholung nicht nur als Bedingung des Neuen, sondern überdies als Entfaltung eines in der Vergangenheit immer schon angelegten Virtuellen<sup>7</sup> auf, und Martin Heidegger grenzte sich offensiv von Gadammers Wirkungsgeschichte ab, als er feststellte, dass Wiederholung niemals ein „Sichbinden der Gegenwart an Überholtes“ sei, sondern einem neuen „Sichentwerfen“ entspringe, Verwandlung hervorbringe und sogar der Widerruf dessen sei, was sich in der Gegenwart als Vergangenheit auswirke.<sup>8</sup>

Im Unterschied zur Rezeptionsgeschichte machen die Wiederholungstheorien des 20. Jahrhunderts folglich immer auch auf eine aus der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit resultierende Differenz aufmerksam, die sich zum einen als Kritik und Innovation positioniert und zum anderen von der Polyphonie vieler Stimmen, also einem am Poststrukturalismus orientierten Kunstbegriff ausgeht.<sup>9</sup>

Im vorliegenden Fall kommt hinzu, dass mit der Iteration des Motivs stets eine zweite, der Vanitas selbst eingeschriebene Wiederholung einhergeht und damit die Fragestellung erweitert wird. Wie ein Refrain wird im Buch *Kohelet* des Alten Testaments, einem der wichtigsten Überlieferungen des Vanitas-Motivs, eine kaum variierte Formel aufgerufen. Resigniert wird festgestellt, dass nie etwas Neues geschehen sei oder geschehen werde, weil das menschliche Leben der Wiederholung unterworfen bleibe: „Was geschehen ist, eben das wird hernach sein, was man getan hat, eben das wird hernach wieder [getan] und es geschieht nichts Neues unter der Sonne.“<sup>10</sup> Denn „was geschieht, das ist schon längst gewesen, und was

---

<sup>4</sup> Dass die unterschiedlichen Textmodelle des 20. Jahrhunderts letztlich alle auf Wiederholung basieren ist mehrfach festgestellt worden, dazu bereits Lobsien 1995. Anders hingegen Beyer 2018; Flaßpöhler 2007; Huss / Winkler 2018.

<sup>5</sup> Dazu Kirchhoff 2018, 37–50.

<sup>6</sup> Dazu Angehrn 2002, 16–36.

<sup>7</sup> Deleuze 1992, 99–107; zum Virtuellen als einem „Fetzen der Vergangenheit“ Deleuze 1992, 135–137.

<sup>8</sup> v. Schluck 1996, 74–79.

<sup>9</sup> Zum Unterschied von Rezeptionsgeschichte und Intertextualität Lachmann 1990.

<sup>10</sup> Koh 1,8–10<sup>EU</sup>.

sein wird, ist auch schon längst gewesen.“<sup>11</sup> Dies sind Feststellungen, die zum einen eine Auffassung von Wiederholung als der ewigen Wiederkehr des Gleichen thematisieren; zum andern berichten sie von einer Erschöpfung und Resignation, die umso nachdrücklicher fragen lässt, welche Facetten des von Polysemie gekennzeichneten Vanitas-Motivs in den Wiederholungen des 20. und 21. Jahrhunderts denn nun aufgerufen werden. Ist es wirklich nur, wie man glauben könnte, die Flüchtigkeit einer als rasant vorüberziehend wahrgenommenen Lebenszeit, die die eigene Vergänglichkeit, das Leben als Frist sichtbar und womöglich zunehmend unerträglicher werden lässt? Ist es eine an diese spezifische Auffassung von Wiederholung geknüpfte Erfahrung von Vergeblichkeit, die den Sinn des Lebens retrospektiv in Frage stellt?<sup>12</sup> Oder ist es die womöglich damit einhergehende Furcht vor einem selbstverschuldeten Ende eines Wirtschafts- und Lebensmodells, das letztlich statt Fülle Leere gebracht hat und Hoffnung in Enttäuschung hat umschlagen lassen?

Die aktuellen Wiederholungen der Vanitas beantworten diese Fragen nicht nur, sie verdeutlichen zudem, dass das Buch *Kohelet* bzw. seine erste, in die Frühe Neuzeit datierbare Wiederholung nicht allein als eine beeindruckend vielschichtige Möglichkeit der Selbstreflexion wahrgenommen wurde, sondern als eine zumindest in der Philosophie mit dem Begriff Wiederholung seit langem verknüpfte Möglichkeit, Identität zu bestimmen. Doch die Iterationen des Vanitas-Motivs zeigen nicht allein, dass hier zentrale Facetten der Identität oder des Selbst verhandelt wurden. Die in Text- und Kunsttheorie praktizierten Erweiterungen des Wiederholungsbegriffs legen überdies nah, dass es diesseits der je re-identifizierten Themen auch um die Identität künstlerischer Verfahren geht.

## Wiederholung, Zeit, Identität und das Neue

Wiederholung hat es immer gegeben, sie gehört zu den Grundkategorien des Lebens, und es dürfte kaum ein organisches oder technisches Gefüge geben, das

---

11 Ähnlich Koh 2, 11<sup>EU</sup>: „Als ich aber ansah all meine Werke [...] und die Mühe, die ich gehabt hatte, siehe, da war alles eitel [...] und kein Gewinn unter der Sonne.“ Oder Koh 3, 15<sup>EU</sup>: „Was geschieht das ist schon längst gewesen, und was sein wird, ist auch schon längst gewesen und Gott holt wieder hervor, was vergangen ist.“

12 Zur Polysemie s. Benthien / v. Flemming 2018, 11–29 mit besonderer Berücksichtigung von Scholl 2006, 221–260.

nicht von Elementen der Wiederholung gekennzeichnet ist.<sup>13</sup> Dass der Begriff dennoch „jung und doch auch wieder alt ist, je nachdem, wie man ihn versteht“,<sup>14</sup> verweist auf die Geschichte seiner Problematisierung. Diese setzte mit dem 1843 unter dem Titel *Wiederholung* publizierten Text Kierkegaards ein, wurde in Friedrich Nietzsches ewiger Wiederkehr des Gleichen aufgenommen, wenn auch völlig anders entworfen und ist seither zum ebenso unverzichtbaren wie kontrovers diskutierten Element von Existenzialphilosophie, Phänomenologie oder Psychoanalyse<sup>15</sup> avanciert. Zählt sie derweil sogar zu deren Grundbegriffen, so hat Wiederholung in Literatur-, Sprach- und Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts ganz eigene, unmittelbar mit neuen künstlerischen Praxen verwobene Ausprägungen erfahren. Und wer weiß, ob Wiederholung nicht irgendwann sogar als Signatur einer langen, im 19. Jahrhundert einsetzenden und vielleicht bis heute nicht beendeten Moderne ausgemacht werden wird.

Wenn Wiederholung die Grundlage jeder Identitätskonstruktion ist, dann insofern, als die nur im Repetieren mögliche Re-Identifikation von Objekten Bedingung für die Bestimmtheit (oder Bestimmbarkeit) von Gegenständen ist. Vergleichbares gilt für Institutionen, Verfassungen oder Rituale, die auf diese Weise im Lauf der Geschichte immer wieder zu ihrer jeweiligen Identität finden.<sup>16</sup>

Die entweder ausgeführten oder der Reflexion unterworfenen Wiederholungen von Handlungen, Gedanken oder affektiv besetzten Erlebnissen sind dagegen Konstituenten der Ich-Identität. Sie ermöglichen ein Sich-Finden, können aber

---

**13** Hervorragend zu dem Thema Schleusener 2015, 71–96, hier 72; Brinkmann 2019 abrufbar unter: [https://www.researchgate.net/publication/331983418\\_Wiederholungen\\_-\\_Leib\\_Differenz\\_Performativitat](https://www.researchgate.net/publication/331983418_Wiederholungen_-_Leib_Differenz_Performativitat) (15.04.2022) Waldenfels 2001, 6. Problematisch dagegen Lüthy 2017, 27–50, hier S. 27: „Schon in den frühesten Bestimmungen der Kunst ist der Wiederholungs-begriff zentral. Der wirkmächtigste kunstdefinierende Begriff der griechischen Antike, ‚Mimesis‘, gewöhnlich übersetzt mit Nachbildung [...] meint nichts anderes als eine Wiederholung der Wirklichkeit in der Kunst [...] deren Wiederaufführung in den Darstellungsmedien des Theaters oder der Kunst [...]“; dagegen Theunissen/ Hühn 2004, 738–746 hier 738: „Eine als reale Teilnahme erlebte Nachahmung ist genau genommen keine Wiederholung, sie ist Präsenz dessen, was sich in ihr fortsetzt.“

**14** Theunissen 2004, 738.

**15** Kierkegaard verfasste *Gjentagelsen (Wiederholung)* zwischen 1841 und 1843, während er sich ein zweites Mal in Berlin aufhielt, bei Schelling studierte und beim gleichen Vermieter wie einige Jahre zuvor einquartiert hatte. Er reflektiert in der Abhandlung die intendierte Wiederholung und gelangt zur Überzeugung, dass sie zum einen Neues generiere, zum anderen zu einer Freiheit im Verhältnis zu sich selbst führe. Zur Wirkung auf Existenzialphilosophie und Phänomenologie s. Theunissen 2004, 742–746, ferner Waldenfels 2001, 6 f.

**16** Praktisch jeder Beitrag zur Wiederholung, s. die hier in Anm. 13 aufgeführte Literatur, setzt mit dieser Aufzählung ein. Zur letztlich auf Husserl basierenden neueren Identitätsphilosophie s. Waldenfels 2001, 6–8.

ebenso gut in ein Sich-Verlieren umschlagen, vermögen künstlerische Positionen ebenso zu konstituieren wie zu erodieren, Existierendes aufzulösen oder Entschwundenes wieder hervorzubringen (ANGEHRN, KÜCHENHOFF, ZORN, v. FLEMMING).<sup>17</sup> Bereits Kierkegaard war von der Wiederholung als Bedingung gelingender Existenz überzeugt, weil Vergangenes eben nicht in gleicher, sondern in neuer Form zurückgewonnen werden kann und er hat zugleich bemerkt, was inzwischen zum zentralen Thema jeder Reflexion iterativer Prozesse zählt: dass mit Wiederholung stets Differenz einhergeht und dass diese keineswegs das Gegenteil, sondern geradewegs die Bedingung des Neuen ist.<sup>18</sup> Und das spielt auch in der Philosophie und der Psychoanalyse eine zentrale Rolle.

Im Unterschied zu zwanghaften, von Freud mit dem Todestrieb in Verbindung gesetzten Wiederholungen repräsentieren die meisten anderen Wiederholungspänomene, also auch Träume, mehr oder weniger verhüllte Elemente eines Konflikts und stehen im Zentrum psychoanalytischer Therapie. Neben dem Erinnern wird die Wiederholung in der Übertragung zum Gegenstand einer Arbeit, deren Ziel die Bewältigung des Verdrängten ist.<sup>19</sup> Wiederholungen sind also Teil der Konstitution des Subjekts und können hinsichtlich der Form ihrer Repräsentation als repetitiv, variierend oder automatisch unterschieden werden; vor allem aber lassen sie sich als zentrale Möglichkeit einer Transformation des Ichs begreifen (KÜCHENHOFF). Deshalb lässt sich das von Freud beschriebene, auf Wiederholung basierende Fort-Da-Spiel nicht nur als Repräsentation einer Kränkung entziffern, sondern ebenso gut als Versuch der Herstellung von Autonomie und so können vor allem störende, verletzende oder traumatische Erfahrungen in einer nun analytisch begleiteten Wiederholung so bearbeitet werden, dass sie erst durch Wiederholung aufgelöst werden und auf diese Weise zur Re-Konstitution von Identität beitragen.

Deleuze hat sich anders mit dem Verhältnis von Wiederholung, Zeit und Subjektivität auseinandergesetzt. Konstruktion von Identität ist bei ihm nicht ohne eine ganze Reihe unterschiedlicher Wiederholungen, einen damit einhergehenden spezifischen Zugriff auf Zeit und die ebenfalls mit jeder Wiederholung einhergehenden, das Neue generierenden Differenzen zu denken. Zunächst ist Wiederholung bei Deleuze grundsätzlich eine Verknüpfung der Gegenwart mit der Vergangenheit, und die dabei zutage tretenden Differenzen werden als Aktualisierung eines in der Vergangenheit bereits existierenden Virtuellen definiert.

---

<sup>17</sup> Die in Versalien notierten Namen verweisen auf die Beiträge, der in diesem Band vertretenen Autor\*innen.

<sup>18</sup> Gilles Deleuze 1992, 20 f. würdigt Kierkegaard ausdrücklich. Zum Neuen s. Deleuze 1992, 99–107.

<sup>19</sup> Laplanche / Pontalis 1980, 627–631.

Das Bestechende an diesem Entwurf ist, dass er sich auf alle für die Existenz relevanten Wiederholungen übertragen lässt.<sup>20</sup> Ob es sich nun um habituelle Wiederholungen handelt oder das Prinzip dort angewendet wird, wo Reflexionsprozesse Gestalt annehmen und Iteration zu einem schöpferischen Entfaltungs- und Werdensprozess des Subjekts wird, der vor einem virtuellen Horizont nicht aktualisierter Potentialitäten die Produktion von Neuem bewirkt.<sup>21</sup>

Habituelle Wiederholungen wie beispielsweise das Gehen entgleiten dem Bewusstsein, mechanische Wiederholungen dienen dagegen der Gedächtnis- und Gewohnheitsbildung und aktive Wiederholungen – wie etwa die eines Motivs – setzen Gedächtnis und Entscheidung voraus.<sup>22</sup> Auch wenn Erinnerung das „andere Ende“<sup>23</sup> der Wiederholung ist: In einer von Erinnern und Wiederholen geleiteten Synthese der Zeit wird die Vergangenheit in Abhängigkeit von den Erfordernissen der Gegenwart verfügbar gemacht und ist auf diese Weise an der Produktion von Identität beteiligt.<sup>24</sup>

Demnach ist das Subjekt wesentlich eine zeitliche Zusammensetzung, bei dem Vergangenheit unter Zuhilfenahme eines Modells reflektiert wird, das auf den Kategorien des Selben und des Ähnlichen beruht.<sup>25</sup> Und weil Identitätsentwürfe im Vollzug iterativer, verschiedene Zeitebenen beanspruchender wie verknüpfender Handlungen und Reflexionen entstehen, lassen sie sich auch als eine in der Wiederholung verknüpfende „Selbstzeitigung“<sup>26</sup> beschreiben. Hinzu kommt, dass diese Wiederholungen theoretisch ins Unendliche tendieren, sodass aus der Korrelation von Wiederholung, Zeit und Identität ein Entwurf des Subjekts als eines kontinuierlich Werdenden resultiert. Das lässt sich unter bestimmten Voraussetzungen mit einem Entwurf des Selbst als Hybrid in Verbindung bringen, wie er im Zusammenhang postkolonialer Theorie entwickelt wurde (OTT).

Doch die dem Repetieren eigene Synthese der Zeit ist von einem weiteren bemerkenswerten Phänomen begleitet: der immer wieder eintretenden Gleichzeitigkeit vom Bewahren und Vorübergehen; einer Kopräsenz von Gegenwart, Vergangenheit und einem Bewusstsein der bereits gegenwärtigen Zukunft.<sup>27</sup> Wo Wiederholung immer auch die Simultanität des Sukzessiven ist, berührt sie ein Thema, das nicht nur die Konstruktion von Identität betrifft. Es wird ebenso

---

**20** Dazu grundlegend Schleusener 2015, 71–96.

**21** Schleusener 2015, 81.

**22** Schleusener 2015, 76.

**23** Theunissen 2004, 740 mit Verweis auf Kierkegaard.

**24** Schleusener 2015, 72f.

**25** Schleusener 2015, 72f.

**26** Dazu der Beitrag von Angehrn 2022 in diesem Band und Angehrn 2018, 7–52.

**27** Schleusener 2015, 81.

in der Geschichtsphilosophie verhandelt wie in all den künstlerischen Positionen, die sich mit einer mehr oder weniger weit zurückliegenden Vergangenheit auseinandersetzen und wo Anachronie oder Heterochronie entweder eigens thematisiert oder bereits in der Wiederholung des in ferner Vergangenheit Liegenden erkannt wird (ZORN, BAL).<sup>28</sup> Diese Kopräsenz des Sukzessiven ist aus der Sicht von Deleuze auch das, was zwar wie die Repräsentation von reiner Vergangenheit erscheinen mag, letztlich aber nichts anderes als eine frühere Gegenwart repräsentiert. Eine gleichsam vergangene Gegenwart, die im Licht der aktuellen Gegenwart reflektiert wird, sodass Reflexion und Reproduktion einander beständig überlagern.<sup>29</sup>

Wenn nun, wie bei Deleuze, eine auf Reflexion und Handlung basierende Wiederholung als die – das Neue hervorbringende – Entfaltung eines jeweils bereits angelegten Potenzials begriffen wird, dann ist umgekehrt das Wiederholte als Fundus bislang nicht realisierter Potenziale vorzustellen. Vor diesem Horizont lässt sich ergänzen, was vor gar nicht langer Zeit als eine mit jeder Wiederholung einhergehende Transformationsleistung ins Spiel gebracht wurde:<sup>30</sup> Die in jedem Rekurs auf Vergangenheit enthaltene Wiederholung wäre (mit Deleuze gedacht) nicht nur eine Umwandlung, die sowohl die Aufnahme- wie die Referenzkultur verändert, sondern womöglich nichts anderes als die Entfaltung eines bereits im Referenzgegenstand enthaltenen und im aktuellen Produkt nur mehr realisierten Potentials. Wo das Wiederholen vom Glauben an die Differenz des Kommenden bestimmt ist, da ist Differenz die Virtualität der reinen Vergangenheit,<sup>31</sup> und was bei Heidegger als „Widerruf“ bezeichnet wurde, sollte bei Deleuze sogar zur Aufgabe der Freiheit werden.<sup>32</sup> Neues, so Deleuze, entstehe dort, wo das Scheitern des Habituellen gelinge, wo sich Risse im Kontinuum auftäten und das Homogenisierte in seiner Heterogenität zutage trete.<sup>33</sup> Das Gedächtnis kann dann zu einer Bedingung des Kommenden werden, die von Differenz gezeichnete Wiederholung zu einer Kategorie der Zukunft.

Wiederholung, die Neues generierende Differenz und Identität als Prozess sind nun allerdings nicht nur bei Deleuze zu gründlich reflektierten und neuformulierten Leitkategorien geraten, sie spielen auch bei Jacques Derrida eine zentrale

---

**28** Ärgerlich bleibt, dass Kosellecks Aufsatz zur Semantik geschichtlicher Zeiten außerhalb der deutschsprachigen Geschichtsphilosophie nicht mehr zur Kenntnis genommen wird, dazu hier Schmieder 2017.

**29** Schmieder 2017.

**30** Böhme 2011, ähnlich jedoch Moser 1992 oder Bal 1999.

**31** Schleusener 2015, 81.

**32** Schleusener 2015, 21.

**33** Schleusener 2015, 94.

Rolle. Identität wird in der *différance* thematisch, weil die mit jeder Wiederholung einhergehende Differenz nicht nur Unterschied, sondern zugleich beständiger Aufschub von Kohärenz ist. Identität ist demnach nie festzulegen, sondern gerät zu einer kontinuierlichen Verkettung unendlicher Wiederholungen, in denen das Selbe nun überdies mit Spielarten eines immer neuen, Anderen verknüpft wird.<sup>34</sup> Wo jedes sprachliche, geschriebene oder gesprochene Element oder Zeichen zum einen wiederholbar sein muss, sich zum anderen aber nicht in der einfachen Reproduktion oder Wiederholung erschöpft, da erlaubt genau diese Wiederholbarkeit, dass das Zeichen mit seinem Kontext bricht, dass ein schriftliches Syntagma immer aus seiner Verkettung herausgenommen, in andere Ketten eingeschrieben wird und so das Neue in der Dekonstruktion zutage treten kann. Das geht einher mit der Aufforderung, ein gegebenes Gebilde nicht in seiner Tradition fortzuschreiben und zu verfestigen, sondern etwas zur Sprache zu bringen, was zu sagen noch nicht vermocht wurde, was in seiner Überlieferung noch nicht zu Wort gekommen ist und als Aufschub stets weiter existieren wird.

Hatte Derrida die Konzepte der *itérabilité* und *différance* im Zusammenhang seiner Kritik an Austens Definition performativer Akte dargelegt, so hat Judith Butler sie auf ihre Theorie des Handlungsvermögens und besonders das theoretisch beständig Neues hervorbringende Verhandeln von Identität in performativen Akten übertragen.<sup>35</sup> Wo unstrittig ist, dass die performative Macht der Sprache nicht allein in der Intentionalität oder Willenskraft eines Individuums begründet ist, sondern zugleich Effekt der historisch sedimentierten Bedeutungen und Konventionen, die in jedem Sprechakt angerufen, zitiert und wiederholt werden, da ist eine iterative und zitathafte Praxis für Umdeutungen und Re-Signifikationen offen. Die Handlungsfähigkeit des Subjekts lokalisiert Butler genau da: in den Möglichkeiten der Re-Signifikation, die durch den Diskurs eröffnet werden.<sup>36</sup>

Vor diesem Hintergrund wird es kaum wundern, dass die Wiederholung des Vanitas-Motivs in der Gegenwartskultur von Re-Signifikationen geprägt ist.<sup>37</sup> Sie lassen sich als Techniken beschreiben, die im Dienst der Überprüfung und Neu-Bestimmung eines Motivs stehen, das genau deshalb wiederholt wird,

---

**34** Zur erstmals in „Signatur Ereignis Kontext“ bzw. dann in *Die différance* und *le Kap* entwickelten Konzeption s. Posselt 1988, 291–314. Ferner die Einleitung von Engelmann in Jacques Derrida: *Die différance. Ausgewählte Texte*. Stuttgart 2004, 7–30; Zirfas 2010, 241–258. Ferner den Eintrag von N. Nakajima zur *différance* im Lexikon zur Zeittheorie Derridas, 201–205: [https://utcp.c.u-tokyo.ac.jp › from › pdf › Nakajima011 \(15.04.2022\)](https://utcp.c.u-tokyo.ac.jp › from › pdf › Nakajima011 (15.04.2022)).

**35** Butler 2017, hier bes. 135–197. Zur Auseinandersetzung Butlers mit Derrida Seier 2007, hier bes. 52–57.

**36** Posselt 1988, 291–314.

**37** Das unterscheidet den hier verfolgten Ansatz von Benthien / v. Flemming 2018, wo die Kluft von Zeichen und Bezeichnetem noch problematisch war.

weil in ihm ein in viele Facetten zerfallendes Thema subjektiver Identitätskonstruktion diskutiert wird: das Verhältnis des Selbst zur Zeit.

## Vanitas als Entwurf von Identität

Sobald das auktoriale Ich des vermutlich im 5. Jahrhundert vor unserer Zeit entstandenen Vanitas-Motivs im Buch *Kohelet* des Alten Testaments entschieden hat, seinen Monolog als selbstreflexive Retrospektive anzulegen, positioniert es sich zur Vergangenheit, erkennt sich selbst als in der geschichtlichen Zeit verankert<sup>38</sup> und macht sich Vergangenheit in Abhängigkeit von der Erfordernissen der Gegenwart verfügbar. Diese Konstellation, der Vergleich des eigenen Lebens mit dem vorheriger Generationen, ermöglicht, zu abstrahieren und eine allgemeingültige Bestimmung menschlichen Lebens vorzunehmen. Das Ergebnis fällt mit dem zusammen, was die Vanitas-Klage wesentlich strukturiert: der Feststellung der Vergeblichkeit allen Handelns während eines wie im Flug vergehenden Lebens. Für beides ist die vom Prediger entdeckte, das Leben strukturierende Wiederholung verantwortlich, die nie etwas Neues, sondern eben immer nur bereits Bekanntes hervorgebracht habe – und hervorbringen werde. Wo das Leben eines die Gebote befolgenden Menschen lehrt, dass jeder Widerstand zwecklos ist, da erscheint jede Ambition diese Gebote durchzusetzen, als verschwendete Zeit.<sup>39</sup> Die im Buch *Kohelet* angeführten Beispiele haben persuasive Qualität: Die Verurteilung von Habgier hat sich als vergeblich erwiesen, weil eine Akkumulation von Gütern zwar stets ein zweifelhaftes Unterfangen gewesen, aber trotzdem immer wieder betrieben worden sei. Und das obwohl es weder das eigene Glück zu garantieren vermocht hätte, noch das der Erben, die den Besitz womöglich schneller vernichten, als er aufgebaut wurde.<sup>40</sup> Vergleichbar sei es um das Aufbegehren gegen offensichtliches Unrecht, die Ungerechtigkeit von Herrschern und Richtern bestellt. Jeder dagegen aufgebrachte Widerstand habe weder die Unrechten stürzen, noch deren Existenz in der Zukunft verhindern können.<sup>41</sup> Umso mehr zeige sich, dass jede Mühe der Gottesfürchtigen sich letztlich als ein

<sup>38</sup> Zum Verhältnis von Identität und Geschichte vgl. Angehrn 2018.

<sup>39</sup> Vgl. Koh 1,9–10; 2,17–19<sup>EU</sup>.

<sup>40</sup> „Wer Geld liebt wird vom Geld niemals satt und wer Reichtum liebt wird keinen Nutzen davon haben. [...] die Fülle lässt den Reichen nicht ruhig schlafen. [...] Reichtum wohl verwahrt wird zum Schaden dem, der ihn hat.“ (Koh 4,9<sup>EU</sup>).

<sup>41</sup> „Das ist ein Gerechter, der geht zugrunde in seiner Gerechtigkeit und da ist ein Gottloser, der lebt lange in seiner Bosheit. Sei nicht allzu gerecht und nicht allzu weise damit du dich nicht zugrunde richtest.“ (Koh 7, 15<sup>EU</sup>).

Haschen nach dem Wind erwiesen habe: Unrecht werde es in Zukunft ebenso geben wie dagegen gerichteten Widerstand. Weder dem auktorialen Ich noch irgendeiner anderen Person werde je eine Änderung gelingen, und so werde sich weder gestern noch heute oder morgen etwas Neues unter der Sonne entdecken lassen, denn „was geschieht, das ist schon längst gewesen, und was sein wird, ist auch schon längst gewesen“.<sup>42</sup>

Die retrospektive Reflexion wird von Resignation grundiert, weil Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vorhersehbar geworden sind und sich – dem kosmischen Ordo vergleichbar – abwechseln. Handlung und Widerstand, Aktion und Reaktion werden einander ablösen wie Jahres- und Tageszeiten. Und wo eine mit keiner Differenz einhergehende Wiederholung die Identität unter anderem als von Vergeblichkeit markiertes Handeln bestimmt, da erweist sich die zweite zentrale Aussage des Textes als naheliegende Folge. Ein von vergeblichen Mühen gekennzeichnetes Sein lässt die Lebensdauer flüchtig wie einen Windhauch erscheinen. Das Buch *Kohelet* bündelt hier, was sich bereits in der paganen Philosophie finden lässt, doch es ist dieser Text, der in der Frühen Neuzeit und der Gegenwart besonders häufig zitiert wird, und das mag an der ungewöhnlichen Dichte an Metaphern liegen. Sie sind sämtlich im Umkreis des hebräischen *haevael* (הבל), des Wortes für Windhauch entstanden und zugleich für die bis heute sichtbare Polysemie des erst in der Vulgata auftauchenden Begriffs *vanitas* verantwortlich. Zeigen die in der Septuaginta verwendeten Worte *mataios*, *keno* oder *eidolon*, dass das ursprüngliche Sprachbild des Windhauchs hier bereits als das Nichts, der Trug, die Leere oder der Schein aufgefasst wurde,<sup>43</sup> so ließe sich in der Folge von Martin Luthers Übersetzung als „alles ist eitel, alles ist Windhauch“ Vanitas mit einem Bündel weiterer, zum Teil bis heute kursierender Vorstellungen assoziieren: zur Vergänglichkeit, Nichtigkeit und Vergeblichkeit, der Nutz- und Sinnlosigkeit, der Leere oder dem unter *eidolon* subsumierten Schein gesellten sich der Traum, das Ephe-mere und die Eitelkeit.

Doch wo das Vanitas-Motiv menschliches Sein als flüchtige, unentwegt von den gleichen Handlungsmustern geprägte Lebenszeit entwirft, wird zum einen offenbart, dass dies die Realisierung des unergründlichen, aber wohlmeinenden Plans Gottes sei.<sup>44</sup> Zum anderen wird festgestellt, dass ein mit dem Haschen nach Wind verbrachtes und zu allem Übel wie ein Windhauch verfliegendes Leben von einem weiteren Element strukturiert wird. Der *deus absconditus* offenbare sich

<sup>42</sup> Koh 3, 15<sup>EU</sup>.

<sup>43</sup> Vgl. Scholl 2006, 223.

<sup>44</sup> „Ich sah die Arbeit, die Gott den Menschen gegeben hat, dass sie sich damit plagen. Er hat alles schön gemacht zu seiner Zeit [...] nur dass der Mensch nicht ergründen kann das Werk, das Gott tut“ (Koh 3,10<sup>EU</sup>).

nicht nur in der Vergeblichkeit des Widerstandes gegen beständig Wiederkehrendes. Er hat eine weitere Struktur geschaffen und die lässt sich als ebenfalls beständiger, wenn auch anders gewichteter Wandel der Gegensätze beschreiben. Wo es Phasen von Freud und Leid, Streit und Frieden, Sammeln und Geben oder Sterben und Geburt gebe,<sup>45</sup> wo dieser Ordnung weder etwas hinzuzufügen noch etwas von ihr abzuziehen sei, da müsse der Mensch lediglich lernen, den richtigen Moment, den auch aus der paganen Philosophie bekannten *kairos*, zu erkennen. Weil „es nichts Besseres gibt, als fröhlich zu sein und sich gütlich zu tun in seinem Leben“, da hat, wer „isst und trinkt, guten Mut bei all seinen Mühen, das ist eine Gabe Gottes“.<sup>46</sup> Die vom unergründlichen Willen Gottes ersonnene Last einer durch Wiederholung erzeugten Vergeblichkeit wird durch die Aufforderung zum Genuss relativiert und positiviert – eine „Gabe Gottes“ die als *carpe diem* bekannt geworden ist.

Dass Wiederholung keineswegs, wie die zirkuläre Zeitauffassung im Buch *Kohelet* noch glauben machte, die Wiederkehr des immer Gleichen ist, sondern ganz im Gegenteil mit einer Reihe von Differenzen einhergeht, trifft nicht erst auf die Wiederholung der Vanitas in der Gegenwartskultur zu, sondern bereits dort, wo Vanitas in der Fülle frühneuzeitlicher Varianten wiederholt wurde, wo auf eine damals opportune Weise die Vergangenheit in Abhängigkeit von den Erfordernissen der Gegenwart verfügbar gemacht wurde, um Teil eines neuen Identitätsentwurfs zu werden. Und es wäre zu überlegen, ob das Bündel der mit der Konfessionalisierung einhergehenden Konflikte und die frühen Formen von Kapitalismus und Kolonialisierung genau die Risse im Kontinuum bewirkten, die das Homogenisierte in seiner Heterogenität zutage treten und damit Habituelles erfolgreich scheitern ließen. Dann wäre das Erinnern des Vanitas-Motivs und seine von Differenz gezeichnete Wiederholung zu einer Bedingung des Kommenden verwandelt worden.

Die in der Frühen Neuzeit aufkommenden Unterschiede zum Alten Testament sind lediglich in Ansätzen erforscht und eine entsprechende Re-Lektüre scheint umso dringlicher,<sup>47</sup> als nicht nur in der Frühen Neuzeit, sondern auch in Moderne und Gegenwart mithilfe des Vanitas-Motivs zentrale Facetten der Identität neu ausgehandelt wurden und es nun um das Sichtbarmachen der jeweiligen Unterschiede gehen muss.

---

45 Koh 3, 1–9<sup>EU</sup>.

46 Koh 3, 12–14<sup>EU</sup>.

47 Zu diesem Problem bereits Benthien / v. Flemming 2018, 12–16 und Leonhard / Hindriks 2020, 127–180.

## Zeit in der Vanitas: Vergänglichkeit, Befristung und die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen

Wo Vanitas wiederholt wird, kommt nicht nur die Verknüpfung von Gegenwart und Vergangenheit zum Tragen, es kommt eine anders gewichtete Auseinandersetzung mit der Erfahrung von Zeitlichkeit hinzu. Hing die Wahrnehmung einer wie im Flug vergehenden, mit der Metaphorik des Windes veranschaulichten Lebenszeit im Alten Testament mit einer von Vergeblichkeit und Heteronomie geprägten Wahrnehmung der Zeit als Wiederkehr des Gleichen zusammen, so lässt sich für die Frühe Neuzeit eine maßgebliche Differenz feststellen. Nicht mehr Vergeblichkeit und Fremdbestimmung standen im Zentrum, sondern ein Bewusstsein über das eigene Leben als Frist,<sup>48</sup> das mit einer Furcht vor der Kontingenz des Todes gekoppelt wurde. Das durch eine neue Mobilität, Glaubenskriege und Epidemien bewirkte Gefühl einer Allgegenwart des Todes wurde flankiert von einer mehr oder weniger offenen Furcht vor dem Ende der Welt.<sup>49</sup> Entfaltete sich diese Konstellation in einer vielschichtigen, ganz verschiedene Aspekte der Zeit thematisierenden Motivfülle, so lässt sich zugleich eine Art Gegendiskurs dort erkennen, wo eine nur den Künsten mögliche Strategie zur Überlistung einer zu schnell verrinnenden Zeit entwickelt wurde.

Das Bewusstsein über das eigene Leben als Frist ließ sich in der Frühen Neuzeit kaum von der Reflexion eigenen Handelns trennen, und beides wird in all den Texten vernehmbar, wo die eigene Sterblichkeit in Kombination mit der Reue über ein sündhaftes Leben erörtert wird.<sup>50</sup> In Dramen, Trauerspielen, Lyrik, Flugblättern, Emblemen oder Leichenpredigten und Totengedenken, die als *meditatio mortis* eine eigene Kultur des Sterbens entwickelten. Alle Texte zeigen eindrücklich, wie verbreitet eine bereits während des Lebens praktizierte Vorbereitung auf den Tod war und in der Regel mit der Betonung der Nichtigkeit des Menschen einherging. Ein Thema, das unter neuem Vorzeichen im Existenzialismus des 20. Jahrhunderts wiederholt werden sollte (ANGEHRN, SCHOLL). Visuell erfahrbar wird diese Auseinandersetzung mit befristeter Lebenszeit und eigener Vergänglichkeit dagegen auch auf einer Reihe von (Selbst-)Portraits des 16. und 17. Jahrhunderts, in denen die Repräsentierten durch kahle oder im Zustand der Verwesung präsentierte Schädel oder Chronometer wie Uhren oder auch Kalenderblätter kommentiert wurden. Attribute, die irgendwann ebenso zum gängigen Vokabular der visuellen Kultur zählten wie alles andere, mit dem sich die Dauer der Lebenszeit

<sup>48</sup> Zum Leben als Frist s. Marquard 1996, 467–475. Ferner Benthien 2021, 213–240.

<sup>49</sup> Benthien / v. Flemming 2018, 19 f bzw. grundlegend Landwehr 2014, 45–89.

<sup>50</sup> Benthien / v. Flemming 2018, 13–15.

zu einem kurzen Moment erklären ließ. War noch im Buch *Kohelet* zu lesen, dass trotz der wie ein Windhauch vergehenden Zeit „Gott die Ewigkeit in ihr [der Menschen] Herz gelegt hat“ (Koh 3,10–11<sup>EU</sup>), da konstatiert die Lyrik des Barock: Das Leben „das du zu vor genossen / ist als ein strom verschossen.“<sup>51</sup> Dazu passen nicht nur die Vergänglichkeit indizierenden Musikinstrumente, fragile Gläser oder Uhren auf Stilleben und Portraits, sondern auch Graphiken, die, *nascentes morimur*, bereits bei Neugeborenen den Tod perhorreszieren, die im *homo bulla* Emblem die Dauer des Lebens mit einer Seifenblase vergleichen und in abbrennenden oder gerade verloschenen Kerzen und Tabakpfeifen das Verwehen der Zeit im flüchtigen Rauch, der letzten Spur des Verbrennens erkennen. Hier wie dort lässt sich eine Kopräsenz von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft verzeichnen, die als „ästhetische Eigenzeit“ ausgewiesen wurde.<sup>52</sup> Sie lässt sich auch als Simultaneität des Sukzessiven fassen und wird in der zeitgenössischen Kunst sogar als Heterochronie (BAL) zutage treten.

In der Frühen Neuzeit findet sie sich vorzugsweise in Stilleben. Konnte ein klerikaler Auftraggeber Jan Brueghels d. Ä. sich Ende des 16. Jahrhunderts noch freuen, dass es dem Maler gelungen war, durch die nur dem Artefakt mögliche Komposition von zu ganz unterschiedlichen Zeiten blühenden Blumen die natürliche Zeit zu überlisten,<sup>53</sup> wurden andere, nur wenig später entstehende Stilleben bereits als Allegorien der Vergänglichkeit im Zeichen der Vanitas ausgewiesen. Sobald entschieden wurde, dass gemalte Blüten und Blätter Trockenschäden oder Obst und Gemüse Faulstellen aufweisen, wurde nicht mehr die jahreszeitliche, manchmal sogar überregionale Bandbreite des Lebendigen stillgestellt, sondern zugleich der Prozess seines Verfalls. Geradewegs so, als könne durch die detaillierte Beobachtung des Vergänglichen eine *meditatio mortis* erzeugt werden, die in eine Reflexion über den Verfall der Schönheit umschlägt und damit als – eine nur in der Frühen Neuzeit anlässlich dieses Themas entfaltete – Misogynie variiert werden konnte.<sup>54</sup> Anlässlich der mit Naturalia befassten Stilleben lässt sich dagegen beobachten, wie die Dauer der Kunst gegen die menschliche Lebenszeit ausgespielt wurde: Dort, wo sie das Privileg nutzte, die Etappen der Vergänglichkeit ebenso zu zeigen wie anzuhalten, in der Simultaneität die Sukzession der Verfallszeit und damit genau die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen vor Augen zu führen, die nicht nur Teil jeder Wiederholung

<sup>51</sup> Zu Andreas Gryphius' „Vanitas! Vanitatum Vanitas!“ (1643) bereits Benthien / v. Flemming 2018; 16 f. das gesamte Gedicht Gryphius 1964.

<sup>52</sup> Vgl. Benthien / v. Flemming 2018, 15.

<sup>53</sup> Zum entsprechenden Briefwechsel zwischen Jan Brueghel d. Ä. und Ercole Bianchi, dem Kunstagenten des Kardinals Borromeo s. König / Schön 1996, 112–114.

<sup>54</sup> Dazu ausführlich v. Flemming / Wobbeler 2022.

ist, sondern zugleich insinuierte, eine als Frist zu akzeptierende Zeit zu dehnen und Zeit in Dauer verwandeln zu können. Das spielt selbst dort noch eine Rolle, wo Vergänglichkeit und das Leben als Frist im Rahmen der aktuellen Vanitas-Wiederholungen verhandelt werden.

Synchron zu einem von naturwissenschaftlicher Forschung affirmativ begleiteten Lebensstil, dem es um nichts mehr als die Verlängerung menschlicher Lebenszeit geht,<sup>55</sup> gibt es gegenwärtig zum einen eine Reihe von künstlerischen Arbeiten, die Vergänglichkeit als ein zentrales Element der Vanitas entweder gelassen als anthropologische Gegebenheit oder als *factum brutum* verhandeln. Zum anderen werden Vanitas-Motive – ein Potential der alttestamentlichen Vergangenheit realisierend – politisch und gesellschaftskritisch gewendet.

Während in der Lyrik von Friederike Mayröcker und Marion Poschmann (SCHMIDT) durch explizite Zitate von Versen Gryphius' auf die wie im Flug vorüberziehende Zeit ebenso aufmerksam gemacht wird wie auf eine Zivilisation, die sich im Zeichen des Anthropozäns selbst zerstört, da wird unter neuem Vorzeichen realisiert, was in der Frühen Neuzeit auf andere Weise thematisch war. Ein noch im 15. oder 16. Jahrhundert vom Optimismus geprägter Glaube an mit der Beherrschung der Natur einhergehende Erfindungen und eine mit der Wiederentdeckung der Antike einhergehende Erneuerung der Kultur wird in der Wiederholung des 17. Jahrhunderts durch ein neues Dispositiv verschattet: selbst Arkadien ist vom Tod gezeichnet und die Antike wird nun als Inbegriff des Ephemeren, Ungewissen und Vergänglichen wahrgenommen. Und wo sie nicht mehr als Vorbild, sondern nur noch als Ruine identifiziert werden konnte, wird einmal mehr bestätigt, was bereits Walter Benjamin feststellte: dass im Barock „der Gegenstand [erst] unterm Blick der Melancholie allegorisch [wurde]“<sup>56</sup> und dabei die „Beziehung des Allegorischen aufs Bruchstückhafte“<sup>57</sup> auffällig ist.

Es ist eine Melancholie, die sich in der Ubiquität von Vanitas-Allegoresen äußert. Einer Vielfalt von Deutungen, die das Wahrgenommene fast nur noch unter dem Aspekt des Leeren, Nichtigen, Eitlen und Vergänglichen sehen. Damit scheint gleichsam kollektiv vorweggenommen, was Sigmund Freud in seinem 1915, also ein Jahr nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs verfassten Aufsatz zur Vergänglichkeit bemerkte: dass selbst die Schönheit einer Sommerlandschaft nicht ungetrübt genossen, sondern auch hinsichtlich ihres künftigen Verfalls betrachtet werden

---

<sup>55</sup> Dazu Grössl 2021, 29–44; King 2021, 67–80.

<sup>56</sup> Benjamin 1980, hier 359. Grundsätzlich zu den „Geschichtsphilosophischen Thesen“ Tiedemann 2016.

<sup>57</sup> Benjamin 1980 im Kapitel „Allegorische Zerstückelung“, 363.

kann.<sup>58</sup> Zeitgenössische Lyrik wendet ihre Gegenwartsdiagnose gesellschaftskritisch und ruft dazu das Vanitas-Motiv auf.

Vergleichbares trifft auf die Arbeiten zu, die, wie etwa bei Damien Hirst, auf die Zerstörung natürlicher Artenvielfalt durch das zum Artefakt erklärte Ausstellen von Walen oder Haien in Formaldehyd aufmerksam machen; die in Gestalt von mit Diamanten besetzten Schädeln den Handel mit Blutdiamanten, aber genauso die Absurdität des Systems Kunst thematisieren oder – wie bei Teresa Margolles – unter Rückgriff auf zentrale Metaphern des Vanitas-Motivs der unzähligen Opfer gedenken, deren Leben aufgrund von Drogenkonsum und -handel nicht länger währte als die Existenz einer Seifenblase. Die Vergeblichkeit des Widerstands wird in solchen Positionen implizit thematisch.<sup>59</sup> Zum anderen gibt es eine Reihe von künstlerischen Positionen, die von dem Versuch berichten, sich angesichts der befristeten Zeit mit dem Tod anzufreunden<sup>60</sup> und vielleicht passen dazu auch die Arbeiten, welche Verfall und Vergänglichkeit in gedehnter Zeit inszenieren. Wo Videoinstallationen oder Prozesskunst an Zersetzungsprozessen teilhaben lässt,<sup>61</sup> wo Serien von (Selbst-)Portraits das Altern der Dargestellten dokumentieren, bisweilen sogar mithilfe von Röntgenbildern oder Nachbearbeitung sukzessive zum Verschwinden bringen,<sup>62</sup> oder wo schließlich das Verblühen und Verwelken von Blumen detailliert mithilfe von Langzeitbelichtungen und fotografischen Serien aufgezeichnet wird,<sup>63</sup> da entsteht einmal mehr der Eindruck, dass hier eine bereits aus den frühneuzeitlichen Vanitas-Stilleben bekannte Strategie unter Rückgriff auf das Potenzial neuer Medien erneut ausgelotet wird. Sie lässt sich nur noch durch den Loop perfektionieren.<sup>64</sup> Wo Zeit und Verfall stillgestellt und gedehnt werden, gerät dies nicht nur zur Aufforderung, Zeit als Frist zu reflektieren, es erinnert auch an eine in den Naturwissenschaften verbreitete Praxis, die etwas im Dienst der Forschung stillstellt, um es genauer studieren zu können.

Wo in den Künsten Zeit stillgestellt wird, da wird zugleich bestätigt, was unterlaufen werden soll: dass Vergänglichkeit und das Vergehen von Zeit sich zwar zeigen (und vermeintlich sogar dehnen), nicht aber aufhalten lassen. Und so wird mit der Iteration eines Motivs im Sujet selbst bereits sichtbar, was Wie-

---

**58** Vgl. Kirchhoff 2018.

**59** Dazu v. Flemming 2023.

**60** Zu den entsprechenden Arbeiten von Adel Abdessemed oder Marina Abramović, s. v. Flemming / Wobbeler 2022, 101–167.

**61** Bohlmann 2018, 99–116; v. Flemming 2014.

**62** Zu den entsprechenden Arbeiten von Yongbin (2001) und Convert (2004) vgl. Charbonneau 2010, 85.

**63** Zu den Positionen vgl. Wesely 2007.

**64** Gardner 2021, 238–306.

derholung *sui generis* ausmacht: Dort, wo Gegenwart mit der Vergangenheit verbunden wird, tritt Differenz als das Neue zutage.

Dazu passt, dass Zeit im Zusammenhang der Wiederholung des Vanitas-Motivs eben nicht nur als „ästhetische Eigenzeit“ in Texten und Stilleben der Frühen Neuzeit thematisch wird, sondern in der Gegenwartskultur als gezielt produzierter Anachronismus oder Heterochronie zutage tritt. Diese Beobachtung lässt sich mit den geschichtsphilosophischen Überlegungen von Walter Benjamin, der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen bei Reinhart Koselleck<sup>65</sup> oder dem letztlich ähnliche Überlegungen verfolgenden, ausdrücklich aufgewerteten Anachronismus bei Jacques Rancière<sup>66</sup> ebenso verbinden, wie mit der jeder Wiederholung strukturell eingeschriebenen Simultanität des Sukzessiven bei Deleuze. Denn „das Ereignis gewinnt seine paradoxe Neuheit aus dem, was mit Wieder-Gesagtem zusammenhängt und außerhalb des Kontextes [...] zugleich eine ungebührliche Überlagerung der Zeiten ist“.<sup>67</sup>

Auf den gerade in aktuellen Auseinandersetzungen mit Gegenständen der Kunstgeschichte sichtbaren Anachronismus im Sinne Rancières hat Mieke Bal bereits anlässlich der Wiederholungen von Rembrandt oder Caravaggio in den Künsten der Gegenwart aufmerksam gemacht und durch das Konzept der Heterochronie ersetzt.<sup>68</sup> Diese Koexistenz unterschiedlicher, politisch bestimmter Zeiten entdeckt sie auch in den hier analysierten Arbeiten: Marlene Dumas' Darstellung von Schädeln als Thematisierung von individueller Zeit, eine Folge fotografischer Adaptionen eines Vermeer-Bildes als Aufführung vergehender und von Vergäng-

---

**65** Dazu Schmieder 2017, 325–363. Hier bes. 328: „Zu den Voraussetzungen des Begriffs gehört die Konstruktion einer homogenen universalen Zeit sowie das Bewusstsein eines Gegensatzes verschiedener Zeitbegriffe. In der Artikulation der Erfahrung, dass an einem Punkt der chronologischen Zeit unterschiedliche historische Zeiten oder Zeitauffassungen aufeinanderstoßen sind normative und temporale Dimensionen verschränkt. Die Normativität impliziert eine Kritik, die auf praktische Veränderung drängt.“

**66** Für Rancière, der die deutschsprachige Diskussion nicht zur Kenntnis nimmt und von Muhle 2015 dort auch nicht kritisch verortet wird, geht es um ein ähnliches Problem. In seiner Kritik heißt es, dass Anachronismus von den Vertretern der *Annales* schlicht nicht zugelassen werde, weil er für eine Unordnung der Zeiten, eine Vermischung der Epochen als Vermischung unterschiedlicher Regime von Zeitlichkeit und Wahrheit Sorge. Wo jedoch davon ausgegangen werde, dass eine normative Ordnung verhindere, bestimmte Dinge zu sagen oder zu tun, da verliere Historiografie an Glaubwürdigkeit. Will Geschichte jedoch wahr sein, müsse sie sich – einem Bild oder einer Erzählung vergleichbar – von einer gar auf Kausalität basierenden Einteilung der Zeit (als schlechter Kopie der Ewigkeit) lösen und zu einem produktiven Verständnis von Anachronismus gelangen. Möglich ist dies erst sobald die Ähnlichkeit von Zeit und historischem Subjekt relativiert, wenn nicht aufgelöst würde. Dazu Muhle 2015.

**67** Muhle 2015, 58.

**68** Bal 1999.

lichkeit zeugender, geschlechtlich konnotierter Zeit und die fotografische Serie eines von Kinderhänden zerbrochenen Schädels als im Thema sichtbare Konzentration von Zeit (BAL). Während es Dumas gelingt, grundsätzlich anonyme Schädel zu individualisieren und somit deren Beziehung zur Zeit einer abstrakten und allgemeingültigen Bestimmung zu entziehen, indem sie stattdessen auf die Pluralität individuell bestimmter Zeiten hinweist, da erkennt Bal eine doppelt codierte Koexistenz von Vergangenheit und Gegenwart dort, wo das *Brief lesende Mädchen* von Vermeer re-inszeniert wird. Statt der jungen Frau blickt ein von Bild zu Bild gealtertes männliches Modell auf sein Publikum und verwandelt so das Genrebild in eine Allegorie der Vergänglichkeit. Ein Bild, in dem Zeit nicht mehr nur stillgestellt, sondern zugleich in Etappen geteilt aufgeführt wird. Die Fragilität von Lebenszeit scheint dagegen dort Thema geworden zu sein, wo die aus der Frühen Neuzeit hinlänglich bekannte Konstellation von Kind und Totenschädel gleichsam als Allegorie einer heterochronen Zeit kenntlich gemacht wird und damit in der Wiederholung auf den Begriff bringt, was vorbegrifflich in der Frühen Neuzeit angelegt war.

Um die in der Wiederholung sichtbar gemachte Synthese von Gegenwart und Vergangenheit im Zeichen einer Vanitas als Vergänglichkeit und Vergeblichkeit geht es aber auch in Arno Gisingers serieller Installation von Fotografien (WAPPLER). Sie beschäftigt sich mit dem Verschwinden, Wiederhervorbringen und Identifizieren von Orten, die Walter Benjamin während seines Exils und auf der Flucht vor den Nationalsozialisten als Versteck dienten. Heute sind sie zerstört, verändert und überbaut und ihr aktueller Status wird in den Fotografien dokumentiert, während ihre in der Vergangenheit liegende, subjektiv bestimmte Bedeutung erst durch Überschreibungen wieder vorstellbar wird. Die von Gisinger ausgewählten Zitate aus Benjamins Korrespondenz während des Exils indizieren in der Koexistenz verschiedener Zeiten, dass er auf diese Weise jenes ‚schockhafte‘ Aufeinandertreffen von Gegenwart und Vergangenheit umsetzen wollte, das in Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen entworfen und reflektiert wird. Es sollte die – in der Wiederholung zutage tretende – Irritation betreffen, die durch die Kopräsenz unterschiedlicher Zeiten eintritt. Denn bereits Benjamin hatte bemerkt, was letztlich auf jede Wiederholung zutrifft: dass sie – sobald erkannt – jede auf Linearität fixierte Lesart stört.<sup>69</sup>

Es sei ja keineswegs so, „daß das Vergangene Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft,“ so Benjamin, viel-

---

<sup>69</sup> Lobsien 1995, 8–14, der auch Zeit thematisiert und feststellt, dass „Wiederholung die Zeit als schlechterdings unhintergehbare Ordnung von Texten und deren Lektüren zu Bewusstsein [bringt]“ (Lobsien 10 f.).

mehr entstünde dort, „wo das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt“ ein Bild, das „Dialektik im Stillstand“ sei. Benjamin will hier auf eine Diskontinuität aufmerksam machen, die sich von der in der konventionellen Historiographie gepflegten Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit als Kontinuität unterscheidet, weil sich das Gewesene das Gewesene – als eine Form der Wiederholung in der Gegenwart – dialektisch zum Jetzt verhält. Es „ist nicht Verlauf, sondern Bild, sprunghaft. – Nur dialektische Bilder sind echte (das heißt: nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache“.<sup>70</sup>

Ob sich dialektische Bilder wirklich nur in der Sprache sichern lassen, sei dahingestellt. Überzeugend ist dagegen die Funktion, die Benjamin diesem Stillstand der sich bewegenden Gedanken im Aufeinandertreffen von Vergangenheit und Gegenwart zuschrieb: „Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation zum Stillstand kommt, erscheint das dialektische Bild als Zäsur in der Denkbewegung. Ihre Stelle [die der Zäsur, Anm. V. v. F.] ist natürlich keine beliebige. Sie ist, mit einem Wort, da zu suchen, wo die Spannung zwischen den dialektischen Gegensätzen am größten ist.“ Demnach sei der in der materialistischen Geschichtsdarstellung konstruierte Gegenstand selber das dialektische Bild. Es sei identisch mit dem historischen Gegenstand; dies rechtfertige seine Abspaltung aus dem Kontinuum des Geschichtsverlaufs.<sup>71</sup> Wo „das destruktive oder kritische Moment in der materialistischen Geschichtsschreibung in der Aufsprengung der historischen Kontinuität zur Geltung [kommt], mit der der historische Gegenstand sich allererst konstituiert, da ist das destruktive Moment in der materialistischen Geschichtsschreibung als Reaktion auf eine Gefahrenkonstellation zu begreifen“.<sup>72</sup>

Betrachtet man die Wiederholung der Vanitas in der Gegenwartskultur als genau diese „blitzhafte Konstellation von Gewesenem und Jetzt“, als eine „Aufsprengung der historischen Kontinuität“, die sich aus der größten Spannung der Gegensätze ergibt, dann sollten nicht nur Benjamin und Rancière vergleichend gelesen werden, Wiederholung ließe sich als die gleichsam praktizierte Konstruktion eines historischen Gegenstands bewerten, der auf eine Gefahrenkonstellation reagiert. Kunst würde einmal mehr als eine Historiographie eigener Ordnung auftreten<sup>73</sup> und damit wären gewiss geglaubte Identitäten ebenso in Frage gestellt, wie neue entworfen.

---

<sup>70</sup> Benjamin 1983, 577–578.

<sup>71</sup> Benjamin 1983, 594–595.

<sup>72</sup> Benjamin 1983, 594–595.

<sup>73</sup> v. Flemming 2018.

Dazu passt eine transkulturelle Instrumentalisierung des Vanitas-Motivs, wie sie anlässlich einer Serie von Collagen des japanischen Künstlers Nobuyuki Ōura konzipiert – und sofort zensiert wurde (KAGAWA). Auch diese Serie entsteht im Exil und stellt den Versuch dar, eine eigene neue und vor allem hybride Identität zu entwerfen, indem der Tennō, der Kaiser Japans, als ehemals gültige Identifikationsfigur dekonstruiert wird. Das geschieht bei Ōura unter anderem, indem der als unsterblich geltende politische Körper in den Collagen mit Gegenständen konstelliert wird, die der europäischen Vanitas-Ikonographie entnommen sind. Damit wird ihm durch die zum einen anachronistisch anmutende, zum anderen mit einer fremden Kultur angereicherte Wiederholung eine mehrfach im Werden begriffene, hybride Identität zugeschrieben, die überdies der Vergänglichkeit unterworfen ist. Damit waren gleich mehrere Tabus gebrochen.

Um eine von kulturellen Missverständnissen zeugende Identifizierung von Vanitas geht es schließlich auch bei der Entzifferung der in der visuellen Kultur Japans immer wieder in Erscheinung tretenden Kirschblüten (YUKI). Es lässt sich zwar nachweisen, dass die nur kurz blühenden Kirschen in der japanischen Kultur für eine in Buddhismus und Shintoismus verhandelte Vergänglichkeit stehen können, sie sind dennoch von der komplexen, genuin westlichen Denkfigur der Vanitas weit entfernt. Insofern stellen die im global agierenden System Kunst zu findenden, von einer westlichen Perspektive geleiteten Identifizierungen von japanischen Kirschblütenfotografien als Vanitas eine kulturelle Aneignung dar. Das gewinnt eine geradezu zynische Dimension, sobald vergegenwärtigt wird, dass Kirschblüten während des Zweiten Weltkriegs dort zum Symbol nationaler Identifikation eingesetzt wurden, wo sie als Ornament auf den Flugzeugen der Kamikazepiloten auftauchten.

## Wiederholung als Vanitas

Eines der auffälligsten Charakteristika der Vanitas ist die Wahrnehmung des Lebens als sinnlos, leer und vergeblich. War zumindest im Alten Testament dafür noch die Wiederholung und eine damit gekoppelte Vergeblichkeit des eigenen Aufbegehrens verantwortlich, so verschieben sich in Früher Neuzeit und Gegenwart zwar die Begründungszusammenhänge, doch eine Auffassung von Wiederholung als Voraussetzung einer Vanitas, die als Synonym von Leere und Sinnlosigkeit aufgefasst wird, kehrt im 20. Jahrhundert wieder.

Spielte der als vergeblich erfahrene Widerstand gegen Unrecht in der Frühen Neuzeit so gut wie gar keine Rolle mehr, so sind Sinnlosigkeit und Leere im Rah-

men anderer Themen verhandelt worden. Nicht nur als theatrale Inszenierung einer als Illusion erfahrenen Welt, sondern etwa auch dort, wo es um die weiblich konnotierte Eitelkeit und die Erfüllung eines aus der Schönheit der Frau resultierenden männlichen Begehrens ging, wo die Fragwürdigkeit der Akkumulation von Luxus oder die Sinnlosigkeit der Anhäufung von Wissen Thema war.

Noch bevor die Vergänglichkeit der Naturalien in Vanitas-Stilleben Thema wurde, sollte die Verfallszeit weiblicher Schönheit und das von ihr aufgerufene Begehren als Vanitas thematisch werden. Wurde mit dem *laus corporis* das männliche Begehren plausibilisiert, so lebte die Metaphorik zur Beschreibung weiblicher Schönheit traditionell von einem Rekurs auf die Schönheit der Natur. Doch sowohl die petrarkische Unerfüllbarkeit wie die antipetrarkische Erfüllbarkeit dieses Begehrens sollte dem Vanitas-Gedanken unterworfen werden. War bereits in der mit Petrarca's *Canzoniere* einsetzenden Tradition des reuevollen Introdutionssonetts stets von *vani e dolori sospiri*, der von schmerzhaften vergeblichen und sinnlosen Seufzern geprägten – zumindest beiläufig als lehrreich aufgewerteten – Verehrung der Geliebten die Rede, so wird selbst in der antipetrarkischen Lyrik die Liebeserfahrung als Verschwendung von Lebenszeit gewertet. Auch wenn mit Hinweis auf das Ergreifen des richtigen Augenblicks, das *carpe diem*, die Geliebte gerade in der sensualistischen Lyrik des späten 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts zur Hingabe bewegt werden konnte: Auf die Nachgiebigkeit folgte stets die Reue, an die Stelle von Genuss trat der Verdruss über das moralisch Verwerfliche, und so ließ sich der Klage über die mit jeder Werbung um die Verehrten sinnlos vergeudete Lebenszeit eine relevante Konstituente hinzufügen.<sup>74</sup>

Die im *carpe diem* des Alten Testaments unübersehbare Aufwertung von Sexualität wurde also in der Frühen Neuzeit einer Inversion unterworfen. In diesem Zusammenhang fällt auf, dass der Verfallszeit weiblicher Schönheit besonders viel Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Während jungfräuliche Schönheit nie zu altern schien, kippte feminine Schönheit in Allegorien der Eitelkeit und *superbia* in ihr Gegenteil und mit umso besserer Begründung wurde die Kurzlebigkeit weiblicher Attraktivität moralisierend verhandelt. Wer seine Zeit mit aufwendigem Putz und Pomp verschwendete, hatte es ohnehin nur auf den täuschenden Schein äußerer (statt der von Tugend getragenen inneren) Schönheit angelegt und wie entschieden diese Sünde von Vergänglichkeit geradewegs notwendig begleitet wird, zeigt sich überall dort, wo junge, doch moralisch anrühige Schönheiten vom Tod geholt werden<sup>75</sup> oder die Eitelkeit älterer Frauen

---

74 Dazu v. Flemming / Wobbeler 2022.

75 Dazu ausführlich v. Flemming / Wobbeler 2022.

zum Gegenstand des Spottes wird. Weibliche Attraktivität konnte nicht nur als eitel und leer ausgewiesen werden, die moralische Bewertung steht geradezu in einem Kausalitätsverhältnis zu ihrer Vergänglichkeit.

Ob das im Buch *Kohelet* ausdrücklich positivierte *carpe diem* sich in der Frühen Neuzeit weitere Ausdrucksformen gesucht hat, muss mangels einschlägiger Untersuchungen offenbleiben. Wo eine bemerkenswerte Opulenz mancher Stillleben nahelegen scheint, sie vor diesem Horizont zu lesen, womöglich als Erinnerung, kostbare Speisen und Getränke zum Ausgleich eines mühevollen Lebens zu genießen, da mangelt es an einschlägigen Quellen, die diese Lesart belegen könnten.

Etwas anders sieht dies bezogen auf Prunkstillleben aus.<sup>76</sup> Wird im biblischen Text die Akkumulation von (Luxus-)Gütern explizit als sinnloses Haschen nach dem Wind, das um seiner selbst willen verfolgte Erwerben von Ruhm und Macht als ebenso vergängliche wie sinnlose Verschwendung von Lebenszeit und der dagegen gerichtete vergebliche Widerstand als wichtigstes Indiz für ein nichts Neues hervorbringendes Leben ausgewiesen, da dürften sich die Prunkstillleben der Frühen Neuzeit deutlich ambivalenter positioniert haben.

Die geradezu ausgestellt wirkende Üppigkeit von kostbarem Glas und Porzellan, von in Kolonien erbeuteten Edelsteinen und Perlen und zu prächtigen Objekten verarbeiteten Edelmetallen, scheint eher ein die eigene Lebenszeit überdauernder Beweis für ein ebenso ambitioniertes wie erfolgreiches Leben gewesen zu sein. Dass in solche Kompositionen eingefügte Vanitas-Attribute von Selbstkritik oder Zweifel künden, dass sie in der Demonstration des Reichtums dessen Anhäufung als Habgier kritisieren, ist unwahrscheinlich. Plausibler ist, dass sich in den Vanitas-Attributen eine Warnung versteckte: dass dieser Luxus in einem Bruchteil der zu seiner Akkumulation aufgewandten Lebenszeit wieder verschwinden, dass er durch unkluges Handeln der Vergänglichkeit unterworfen sein könnte. Damit wäre ein eher nebensächlicher Aspekt der alttestamentlichen Argumentation in den Vordergrund gerückt. Und so trägt die in der Wiederholung sichtbare Differenz zur Konstitution eines anderen Identitätsentwurfs bei.

Dass beide Themen sich als erst in der Iteration entfaltende, virtuell bereits in der Vergangenheit angelegte Konstellation bewerten lassen, liegt nahe, und dazu passt, dass Vanitas als eine Denkfigur gedeutet wird, die geradewegs zur Wiederholung nötigt (ANGEHRN). Die auch im frühneuzeitlichen Totengedenken immer wieder hervorgekehrte Nichtigkeit menschlicher Existenz vermag bei den Lebenden

---

76 Berger Hochstrasser 2007.

eine Furcht zu erzeugen, die sich auf die Haltlosigkeit des Flüchtigen und die Unerträglichkeit der Leere überträgt und so in einen Kreislauf des Immer-Weiter zu zwingen vermag. Sie entfaltet also eine Dynamik, die der Erzeugung von Fülle dient und sich als „schlechte Unendlichkeit“ (ANGEHRN) zeigt. Das Immer-Weiter und Immer-mehr-Haben-Wollen (Pleonaxie) endet jedoch nicht in Erfüllung, sondern in einer autodestruktiven Selbstverfehlung. Was sich an zusammenbrechenden Kapitalmärkten des 20. Jahrhunderts ebenso zeigen ließe wie an einer durch Wachstumsideologien forcierten Zerstörung der Umwelt im Zeichen des Anthropozäns (SCHMIDT). Das erinnert an den von Frühkolonialismus und -kapitalismus erzeugten Strukturwandel der frühneuzeitlichen Gesellschaft, der insbesondere Süddeutschland, Holland, Spanien und die spanisch besetzten Niederlande betraf. Gebiete also, in denen besonders viele Prunkstilben entstanden.

Während sich eine aufgrund der Leere erzeugte Fülle womöglich auch in einer haltlos anmutenden Promiskuität zeigt, die beispielsweise in zeitgenössischen Romanen in ein Sich-Verlieren (KÜCHENHOFF) oder misogynen Weltverachtung umschlägt,<sup>77</sup> da findet sich eine vergleichbare Bewegung in all jenen Reflexionen, die das Selbst als ein Konglomerat von Wiederholungen begreifen.

So entwirft Douglas Gordon das Selbst als eine dialektische Einheit von Fülle und Leere, die dennoch in der Vergänglichkeit endet (FLEMMING). Im Bewusstsein eigener Nichtigkeit und Vergänglichkeit als einer Facette der Vanitas konzipiert Douglas Gordon das Selbst als ein Gewebe unterschiedlicher Wiederholungen, eine Fülle von Referenzen und Überlagerungen, wie sie aus poststrukturalistischer Text- und Kunsttheorie bekannt sind. So wird das Selbst zum Palimpsest. Die als unendlich angelegte Fülle der damit evozierten Bedeutungen ruft eine auf Benjamin basierende Definition der Allegorie auf. Sie endet deshalb in der Leere, weil das Festlegen von Bedeutung vergeblich ist. Die in dieser Wiederholung angelegte Unendlichkeit stets neuer Verkettungen erzeugt Differenz und Aufschub zugleich.

Dazu passt, dass künstlerische Positionen in der Iteration die Möglichkeitsbedingungen der Kunst ausloten und dabei entweder Wiederholung als Erfahrung von Differenz inszenieren oder mithilfe einer als unendlich suggerierten Wiederholbarkeit Identität als beständiges Werden aufführen. Ein Verfahren, das das im Vanitas-Motiv geborgene Spannungsverhältnis von Unendlichkeit und Befristung erfahrbar macht (ZORN), zeigt sich beispielsweise in Italo Calvinos Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, wo beständig mit der gleichen Formel begonnen und wieder abgebrochen wird, um das Projekt schließlich scheitern und

---

77 Wodianka 2018, 289–314.

damit Wiederholung als Strukturprinzip eines Schreibens unter Bedingungen des Poststrukturalismus sichtbar werden zu lassen. Das eigentümliche Verhältnis von Wiederholung, Zeit und Identität zeigt sich auch dort, wo in dem jährlich fortgesetzten Video *Me and my Mother* von Ragnar Kjartansson das Verweigern punktueller Repräsentation zum einen vorführt, dass im Werden je etwas Anderes hervorgebracht wird, zum anderen aufführt, dass eine Wiederholung stets eine weitere verlangt. Die Videos zeichnen auf, wie die von Mal zu Mal älter werdende Mutter ihrem ebenfalls alternden Sohn ins Gesicht spuckt. Dadurch wird nicht allein die Differenz oder die Wiederkehr des Gleichen im Ungleichen erfahrbar, sondern auch die in der Wiederholung problematisierbare Permanenz von Augenblick, Vergehen, Dauer und Anlass.

Wo sowohl diese Arbeiten als auch Douglas Gordons Allegorie des Selbst als Palimpsest das Potenzial iterativer Verfahren ausloten, setzen sie fort, was als Reflexion der Identität von Kunst in den sechziger Jahren einsetzte und sich in einer vollständig revidierten Text- und Kunsttheorie niederschlug. Wo eine poststrukturalistisch informierte Texttheorie Wiederholung als Strukturprinzip von Texten erkannte und seither mit immer wieder ergänzten, verworfenen und erweiterten Intertextualitäts- und medialitätsmodellen unterschiedliche Formen von Wiederholung unter Berücksichtigung ihrer Interferenzen oder Polyphonien systematisch zu erfassen versuchte, war nicht allein ein traditionelles Konzept von Texten, sondern auch das traditionelle Konzept von Autorschaft obsolet geworden. Das hatte, wie sich am Beispiel Italo Calvinos zeigt, Konsequenzen für eine Praxis des Schreibens, die nun weniger Interesse an der Darstellung der Wirklichkeit als an der dargestellten Wirklichkeit ihrer Verfahren hatte.

Vergleichbares lässt sich in der bildenden Kunst feststellen. Während Elaine Sturtevant bereits in den 50er Jahren begann, ihre eigenen Arbeiten als ostentativ aufgeführte Wiederholung von Werken ihrer ungleich erfolgreicherer männlichen Kollegen zu konzipieren, da stellte Andy Warhol mit seriell produzierten Wiederholungen die Identität eines Kunstbegriffs ebenso in Frage, wie etwa zur gleichen Zeit die Repräsentant\*innen der *appropriation art* radikalisierten, was Sturtevant begonnen hatte: eine mit erkennbaren Differenzen einhergehende Aneignung und Reproduktion von künstlerischen Positionen, die derweil zum hoch bezahlten Kanon der Moderne zählten. Was hier und da zu Urheberrechtsprozessen führte, war nicht weniger als die kritische Antwort auf eine als leer und sinnlos erfahrene Gegenwart. Die Künstlerin Sherrie Levine, die nirgends zu erkennen gibt, sich je mit philosophischen Theorien der Wiederholung befasst zu haben, konstatiert in einem Interview, dass es seit der durch Marcel Duchamps repräsentierten Avantgarde nichts Neues mehr gegeben habe. Was als neu ausgewiesen werde, sei täu-

schendes Simulakrum und lasse sich als Illusion, als das Überspielen von Leere entlarven.<sup>78</sup>

Mit einer an Facetten der Vanitas erinnernden Begrifflichkeit war die Identität von Kunst zur Disposition gestellt worden. Die Diagnose konvergiert mit einem ganz zentralen Element der alttestamentlichen Vanitas-Klage und entfaltet, was virtuell dort angelegt war: ein aus der Leere entstandenes Verlangen nach Wiederholung (ANGEHRN), das nun allerdings als das Neue bezeichnet werden kann. Wie bereits die 1939 publizierte Kurzgeschichte *Pierre Menard, Autor des Don Quijote* von Jorge Luis Borges gezeigt habe, so Levine, war selbst eine wortwörtliche Wiederholung bereits etwas völlig Neues. Analoge Überlegungen finden sich bei Derrida und Benjamin.<sup>79</sup> Wo sich das Neue in der Differenz zum Vergangenen zeigt, da gilt es einmal mehr, die Wiederholung als Ort einer Identität verändernden Re-Semantisierung in den Blick zu nehmen.

Eine andere Dimension der Wiederholung als Vanitas zeigt sich dort, wo vor dem Horizont zweier Weltkriege im Existenzialismus eine Wahrnehmung des Selbst als nichtig zutage trat. In einem von Gleichgültigkeit und dem Gefühl der Sinnlosigkeit gezeichneten Identitätsentwurf wird sich nichts Neues ereignen (SCHOLL). Während in mehreren Erzählungen von Albert Camus Motive des Buch *Kohelet* explizit zitiert und nun auf eine als heteronom und gleichgültig erfahrene Existenz unter Bedingungen moderner Kolonialgeschichte übertragen werden, da scheint sich als Allegorie des sinnlosen Tuns nichts mehr anzubieten als der Sisyphos-Mythos. Doch Camus erklärt den in der Wiederholung seiner Tätigkeit Gefangenen zum glücklichen Menschen, weil es das Leiden zu integrieren und – mehr noch – das Nichts zu vernichten gelte (ANGEHRN, SCHOLL). Während sich die Figuren Samuel Becketts in der enttäuschten Illusion des Wartens, in der Wiederholung sinnfreier Tätigkeiten, der Verwahrlosung und Verweigerung des Denkens verlieren und Wiederholung sogar als Verschwinden, als Vergänglichkeit inszeniert wird, da hatte Heidegger zunächst eine mit Camus vergleichbare Position vertreten, dann aber eine optimistisch engagierte, die Resignation zurückweisende Haltung als „rechnendes Denken“ der Naturwissenschaften und des Willens zur Macht ausgewiesen und dagegen das in der Selbstreflexion der Vanitas angelegte „besinnliche Denken“ aufgeboten (SCHOLL). Vorbereitet wird es bei Heidegger in der Auseinandersetzung mit Ursprung und Ziel, Anfang und Ende oder Schein und Sein, in der explizit auf das Buch *Kohelet* zurückgegriffen wird, und das mit der Vanitas verknüpfte „besinnliche Denken“ kritisch gegen das naturwissenschaftliche, nach Macht strebende „rechnende Denken“ gewendet wird.

<sup>78</sup> Dazu Rebbelmund 1998, 13.

<sup>79</sup> Dazu Angehrn 2002.

Unter ganz anderen Vorzeichen war die Skepsis am Wissen womöglich sogar bereits in der Phase der sich gerade erst etablierenden Naturwissenschaften in der Frühen Neuzeit mit der Vanitas verknüpft worden. Was sich Ende des 15. Jahrhunderts im Kontext der *Verkehrten Welt* als Verachtung von Wissen und Gelehrsamkeit äußerte, sollte in den eine eigene Gattung entwickelnden Bücherstillleben des 17. Jahrhunderts<sup>80</sup> als eine von der Wirklichkeit gespeiste Perspektive auf die Welt in Erscheinung treten. Ganz offensichtlich thematisieren sie Sinn- und Nutzlosigkeit eines Wissens, das sich, kaum erworben, als ephemere und obsolet erwies. Das mag zum einen mit der Zerstörung der seit der Konfessionalisierung beständig revidierten Glaubenswahrheiten, zum anderen mit dem hinlänglich bekannten Wandel der Wissensordnungen zu tun haben. Für die nicht mehr den Überlieferungen, sondern der eigenen Wahrnehmung vertrauenden Anfänge moderner Naturwissenschaft, war das Jahrtausende gültige Buchwissen der Vergänglichkeit geweiht.

Der Blick auf die Wiederholung von Vanitas in der Gegenwartskultur hat sich unter Berücksichtigung aktueller Wiederholungstheorien gewandelt.<sup>81</sup> Zum einen wird deutlich, dass das offensichtlich über dreihundert Jahre für irrelevant gehaltene Thema im 20. und 21. Jahrhundert etwas zur Sprache gebracht hat, was zuvor nicht gesagt werden konnte. Dabei handelt es sich jedoch nicht um die Klage über eine sich ewig wiederholende, nichts Neues zutage bringende Zeit und es geht auch nicht um den Kummer über eine viel zu schnell verrinnende und zu allem Überfluss mit sinnlosen und vergeblichen Tätigkeiten verschwendete Zeit. Die historisch gesehen zweite Wiederholung des Vanitas-Motivs hat vielmehr gezeigt, dass sie selbstverständlich von (bisweilen schwer erkennbaren) Re-Signifikationen charakterisiert ist, die sich zum Teil beträchtlich nicht nur vom Alten Testament, sondern eben auch von den Ausprägungen der Frühen Neuzeit unterscheiden. Ist überdies kaum abzustreiten, dass das Vanitas-Motiv von Anfang an als eine Möglichkeit wahrgenommen wurde, eigene Identität zu bestimmen, dass, genauer noch, das Verhältnis des Subjekts zur Zeit als Handlungsraum zur Disposition gestellt wird, da haben sich Parameter und Kriterien dieses Verhältnisses auf beeindruckende Weise verschoben.

Konnte das fiktive Ich im Alten Testament die eigene Heteronomie noch dadurch relativieren, dass in Gottes weisem Plan nicht nur die nichts Neues hervorbringende Wiederholung und die damit gekoppelte Vergeblichkeit und Resignation, sondern eben auch das *carpe diem* vorgesehen war, so scheint diese Überzeugung in der Frühen Neuzeit bereits obsolet geworden zu sein. Stattdessen war das Indivi-

---

**80** Schwarz 1987.

**81** Ich beziehe mich auf Benthien / v. Flemming 2018, sowie Benthien 2021.

duum aufgefordert, das als kurz und durch die Omnipräsenz des Todes wie im Nu verfliegende Leben als Frist im Rahmen christlicher Moralvorstellungen mehr oder weniger autonom und selbstverantwortlich zu gestalten und darüber scheint auch die ursprüngliche Funktion des *carpe diem* verloren gegangen zu sein. Zumindest in der Frühen Neuzeit scheint es nur noch als Instrument zur Durchsetzung eigennütziger und moralisch abgewerteter Interessen aufgerufen worden zu sein, während es in der Gegenwartskultur allenfalls noch vor dem Horizont eines drohenden, nun aber ganz anders begründeten Weltuntergangsszenarios erinnert wird: Eines Untergangs oder Verfalls, der sich als eines der maßgeblichen Themen identifizieren lässt, unter denen nun Vergänglichkeit thematisiert wird.

Wo in der Frühen Neuzeit die als Strafe Gottes wahrgenommene Pest, die von klerikalen und säkularen Herrschern entfachten Kriege oder die von Agenten der Konfessionalisierung und Frühkapitalismus forcierte Mobilität für die Omnipräsenz des Todes verantwortlich zeichneten, da wird heute Vergänglichkeit und auch Vergeblichkeit vor dem Horizont einer Gegenwartskritik thematisch. Es ist das im Namen des Fortschritts Selbst-Gestaltete und Selbst-Verursachte, das nun kritisch unter die Lupe genommen und als Untergangsdrohung kommentiert wird. Angesichts eines von Pleonaxie getriebenen, global agierenden, nach wie vor auf Menschenverachtung und Ungleichheit basierenden Wirtschaftssystems, angesichts eines sich dessen Mechanismen bedienenden Kunstmarkts und angesichts eines im Namen der Zivilisation zerstörten Ökosystems wirken die vom Vanitas-Dispositiv gezeichneten Ruinen der Antike in Arkadien oder der auf Prunkstilleben ausgestellte Luxus wie eine Bagatelle. Und so wird das in der Frühen Neuzeit noch als leise zur Reflexion und Trauer auffordernde Vanitas-Motiv in der Gegenwart zu einer an Härte und Bissigkeit nicht sparenden Kritik an einem selbstverschuldeten *Status quo*.

Vielleicht ist es diese auf die lange Moderne zielende Kritik, die verdrängt und zum Abfall der Geschichte erklärt, in jedem Fall aber noch nicht genug zu Wort kommen konnte. Sie zeigt sich erst in der Wiederholung, dem Verknüpfen von Gegenwart und Vergangenheit, die jede lineare Wahrnehmung von Zeit stört und stattdessen zur Selbstreflexion anhält. Einmal mehr hätte also Wiederholung der Überprüfung von Identität gedient. Nicht nur der Identität eines Subjekts, sondern auch der nur durch Wiederholung möglichen Bestimmung des Motivs, das nun als Anderes im Selben wiederkehrt. Galt bereits für die Frühe Neuzeit, dass sich Zeit und Handlungsmuster nicht wiederholen, sondern unvorhersehbar geworden waren, da mag ein bereits damals zutage tretender Riss des Homogenen die Notwendigkeit der Wiederholung begründet haben. Vergleichbares könnte auf die Gegenwart zutreffen. Eine letztlich sich selbst verfehlende, autodestruktive Entwicklung, die mit dem späten 19. Jahrhundert einsetzte, nach dem Zweiten Weltkrieg an Fahrt gewann und aktuell

kaum mehr kontrollierbar erscheint, könnte demnach maßgeblich zur Wiederholung eines Motivs beigetragen haben, in dem es um nichts mehr als das Verhältnis des handelnden Subjekts zur Zeit geht.

Einer Zeit, die nicht nur als Möglichkeit einer Auseinandersetzung mit Verfall und Verwesung – einer Gelegenheit für künstlerischer Forschung – wahrgenommen wird, sondern auch als Moment produktiver Irritation. Denn in jedem Fall konfrontiert die hier thematische Wiederholung mit einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Gleich ob sie als das Aufsprengen von historischer Kontinuität, als Anachronismus oder als Stillstand der Gedanken im dialektischen Bild bezeichnet wird, sie lässt sich produktiv wenden. Und dazu passt, dass eine die lineare Wahrnehmung der Zeit störende Wiederholung des Vanitas-Motivs die beständige Umdeutung einer Figur darstellt, in der nichts mehr als das Verhältnis des handelnden und reflektierenden Subjekts zu seiner Zeit thematisiert wird, wo das Re-Identifizieren und Neubestimmen einer Identität zur Diskussion steht, die beständig im Werden ist.

## Literaturverzeichnis

- Angehrn, Emil. „Der Mensch in der Geschichte: Konstellationen historischer Identität“. *Identität und Geschichte*. Hg. Emil Angehrn u. Gerd Jüttemann. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2018, 7–52.
- Angehrn, Emil. „Die Unabgeschlossenheit des Vergangenen: Erinnerung, Wiederholung und Neubeginn bei Walter Benjamin und Jacques Derrida“. *Erinnerung und Neubeginn*. Hg. Joachim Küchenhoff. Gießen: Psychosozial-Verlag 2002. 16–36.
- Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: The University of Chicago Press 1999.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Werkausgabe. In 12 Bänden. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk. Erster und Zweiter Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- Benthien, Claudia / Victoria von Flemming., „Einleitung“. *Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart*. Hg. dies. Paragrana. Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie, Bd. 27 (2), 2018. 11–37.
- Benthien, Claudia. „Leben als Frist: Vergänglichkeit, Zeit und Tod in Erzähltexten der Gegenwart.“ *Vanitas und Gesellschaft*. Hg. dies. / Antje Schmidt / Christian Wobbler. Berlin / Boston: De Gruyter 2021, 213–240.
- Berger, Julia. „Explosive Vanitas: Transformationen des barocken Blumenstilllebens bei Ori Gersht“. *Vanitas und Gesellschaft*. Hg. Claudia Benthien / Antje Schmidt / Christian Wobbler. Berlin/ Boston: de Gruyter 2021, 105–126.
- Berger Hochstrasser, Julie. *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. London, New Haven: Yale Univ. Press 2007.

- Beyer, Andreas / Étienne Jollet. *Wiederholung. Répétition. Wiederkehr, Variation und Übersetzung in der Kunst*. Hg. dies. Berlin/ München: Deutscher Kunstverlag, 2018.
- Bohlmann, Carolin. „Vergänglichkeit für die Ewigkeit? Zur Konservierung des Ephemeren“ *Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart*. Benthien, Claudia u. Victoria von Flemming. Paragrana. Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie, Bd. 27 (2), Berlin u. a.: De Gruyter 2018, 99–116.
- Brinkmann, Malte. *Wiederholungen – Leib, Differenz, Performativität*, 2019, abrufbar unter: [https://www.researchgate.net/publication/331983418\\_Wiederholungen\\_-\\_Leib\\_Differenz\\_Performativität](https://www.researchgate.net/publication/331983418_Wiederholungen_-_Leib_Differenz_Performativität) (15.04.2022).
- Butler, Judith. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main: edition suhrkamp 2017.
- Charbonneaux, Anne-Marie. *Les vanités dans l'art contemporain*. (Ausst.-Katalog) Paris 2010.
- Deleuze, Gilles. *Differenz und Wiederholung*. München: Wilhelm Fink, 1992.
- Engelmann, Peter. „Einleitung“. *Die différance – Ausgewählte Texte*. Stuttgart: Reclam 2004, 7–30.
- Flaßpöhler, Svenja / Tobias Rausch/ Christina Wald. *Kippfiguren der Wiederholung. Interdisziplinäre Untersuchungen zur Figur der Wiederholung in Literatur, Kunst und Wissenschaft*. Hg. dies. Frankfurt am Main u. a.: Peter-Lang-Verlagsgruppe, 2007.
- Flemming, Victoria von. „Stilleben intermedial: Eine Deutungsstrategie des Barocken von Sam Taylor Wood“. *Barock-Moderne-Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen*. Hg. Dies. u. Alma-Elisa Kittner. Wiesbaden 2014, 289–314.
- Flemming, Victoria von. „Vanitas in der Gegenwart: Potenziale und Probleme von Wiederholung“. *Neobarock in der Moderne. Figurationen des Übergangs*. Hg. Clemens Peck. Wien Turia & Kant, 2023 [in Vorbereitung].
- Flemming, Victoria von / Wobbeler, Christian. „Die junge Frau und der Tod: Deutungen eines Vanitas Motivs in bildender und darstellender Kunst der Gegenwart“. *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit*. Hg. Stuttgart Research Centre for Text Studies. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH 2022, 26,1/2, 101–167.
- Flemming, Victoria von. *Fassaden? – Zeigen und Verbergen von Geschichte in der Kunst*. Hg. Dies. u. Christiane Kruse. Paderborn: Wilhelm Fink 2017.
- Gardner, Belinda Grace. „Vanitas im Loop. Festhalten des Flüchtigen im digitalen Bilderstrom“. *Vanitas und Gesellschaft*. Hg. Benthien, Claudia / Antje Schmidt / Christian Wobbeler. Berlin: De Gruyter 2021, 238–306.
- Grössl, Johannes. „Der bleibende Wert der Sterblichkeit vor dem Hintergrund christlicher Anthropologie und transhumanistischer Utopie“. *Vanitas und Gesellschaft*. Hg. Claudia Benthien / Antje Schmidt / Christian Wobbeler. Berlin: De Gruyter 2021, 29–44.
- Gryphius, Andreas. „Vanitas! Vanitatum Vanitas!“ *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*. Bd. 2. Hg. M. Szyrocki. Max Niemeyer Verlag: Tübingen, 1964 [1643]. 20.
- Huss, Till Julian / Elena Winkler. *Kunst & Wiederholung. Strategie, Tradition, ästhetischer Grundbegriff*. Hg. dies. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2018.
- Kernbauer, Eva (Hg.). *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*. Paderborn: Wilhelm Fink 2015.
- Kirchhoff, Christine. „Seltenheitswert in der Zeit: Vergänglichkeit und Nachträglichkeit in der Psychoanalyse“. *Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart*. Paragrana. Internationale Zeitschrift für

- historische Anthropologie 27 (2). Claudia Benthien/ Victoria von Flemming. Berlin u. a.: De Gruyter, 2018, 37–50.
- King, Vera. „Ewiger Aufbruch‘: Umgang mit Vergänglichkeit und Generationenspannung in der Gegenwartsgesellschaft“. *Vanitas und Gesellschaft*. Hg. Claudia Benthien / Antje Schmidt / Christian Wobbeler. Berlin: De Gruyter 2021, 67–80.
- König, Eberhard / Christine Schön. *Stilleben*. Hg. Dies. Berlin: Reimer 1996.
- Lachmann, Renate. „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs“. *Das Gespräch*. Hg. Karlheinz Stierle / Rainer Warning. München 1984, 138–150.
- Landwehr, Achim. *Geburt der Gegenwart. Eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2014.
- Laplanche, Jean / Jean Bertrand Pontalis. *Das Vokabular der Psychoanalyse*, 2 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, hier Bd. 2, 627–631.
- Leonhard, Karin / Sandra Hindriks. „Windhauch, Windhauch, [...] Das ist alles Windhauch‘: Zu einer Neubewertung des Vanitas-Stillebens“. 21: *Inquiries into Art, History, and the Visual*, Vol. 1, No. 1 (2020), 127–180.
- Lobsien, Eckhard. *Wörtlichkeit und Wiederholung. Zur Phänomenologie poetischer Sprache*. München: Wilhelm Fink, 1995.
- Lüthy, Michael. „‘Alles ist Wiederholung‘: Facetten einer Grundoperation der Kunst“. *Kunst & Wiederholung. Strategie, Tradition, ästhetischer Grundbegriff*. Hg. Till Julian Huss / Elena Winkler. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2018. 27–51.
- Marquard, Odo. „Finalisierung und Mortalität“. *Das Ende. Figuren einer Denkform*. Hg. Karlheinz Stierle / Rainer Warning. München: Fink, 1996, 467–475.
- Moser, Walter. „Barock“. *Ästhetische Grundbegriffe*. Hg. Karl Barck et alii Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart: Metzler 1992. Bd. 1, 578–617.
- Muhle, Maria. „‘Aufteilung der Zeiten‘: Die Anachronie der Geschichte“. *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*. Hg. Eva Kernbauer. München: Wilhelm Fink 2015, 51–66.
- Nagel, Alexander / Christopher S. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books 2010.
- Nakajima, Takahiro. „Zur Différance“. Lexikon zur Zeittheorie Derridas, 201–205. <https://utcp.c.u-tokyo.ac.jp/from/pdf/Nakajima011> (15. April 2022).
- o. A. Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, übersetzt v. Martin Luther, Württembergische Bibelanstalt 1967.
- Ott, Michaela / Hanne Loreck. *Re\*:Ästhetiken der Wiederholung*. Hg. Dies. Querdurch 5 Hamburg: Materialverlag-HFBK 2015.
- Posselt, Gerd. „Kontext“. *Produktive Differenzen. Forum für Differenz- und Genderforschung*. <https://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=54> (zuletzt aufgerufen am 14.07.2022).
- Rebbelmund, Ramona. *Appropriation art. Die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert*. Köln, 1998.
- Rebentisch, Juliane. *Theorien der Gegenwartskunst*. Hamburg: Junius Verlag GmbH 2013.
- Schmieder, Falko. „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Zur Kritik und Aktualität einer Denkfigur“. *Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie*. Hg. Ingo Elbe. Berlin u. a.: De Gruyter 2017, Band 4 (Heft 1–2). 325–363.
- Scholl, Dorothea. „Vanitas vanitatum et omnia vanitas: Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematik“. *Bibeldichtung*. Hg. Dies. / Volker Knapp. Berlin 2006. 221–260.

- Schleusener, Simon. *Kulturelle Komplexität. Gilles Deleuze und die Kulturtheorie der American Studies*. Münster: transcript 2015.
- Schwarz, Sabine. *Das Bücherstilleben in der Malerei des 17. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1987.
- Seier, Andrea: *Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*. Münster u. a.: Lit Verlag 2007.
- Theunissen, Michael/Helmut Hühn. „Wiederholung“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 12, Basel: Schwabe, 2004. Sp. 738–746.
- Tiedemann, Rolf. „Historischer Materialismus oder politischer Messianismus“. *Materialien zu Benjamins Thesen ‚Über den Begriff der Geschichte‘*. Hg. Peter Bulthaup. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016.
- Volkman-Schluck, Karl-Heinz. *Die Philosophie Martin Heideggers. Eine Einführung in sein Denken*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
- Waldenfels, Bernhard. „Die verändernde Kraft der Wiederholung.“ *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 46. Josef Früchtel und Philipp Theison. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2001. 5–17.
- Wesely, Michael. *Stilleben 2001–2007*. München: Hirmer 2007.
- Wodianka, Stephanie. „Sommes-nous Francois? Literatur und Vanitas bei Michel Houellebecq“. *Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart*. Hg. Claudia Benthien/ Victoria von Flemming. Paragrana. Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie, 2018. 289–314.
- Zirfas, Jörg. Jacques Derrida: „Das andere Kap: Die vertagte Demokratie. Zwei Essays zu Europa“. *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*. Hg. Ders. / Benjamin Jörissen. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010. 241–258.



**I Wiederholung als Vanitas**



Emil Angehrn

# Zwischen Nichtigkeit und Erfüllung: Die zweifache Verweisung zwischen Vanitas und Wiederholung

**Abstract:** *Im vorliegenden Beitrag geht es darum, die Vanitas selbst als Wiederholung, die Wiederholung als Vanitas zu reflektieren und in dieser oszillierenden Verweisung einen Grundzug der Existenz auszumachen. Es geht an dieser Stelle daher nicht um die kulturgeschichtliche Wiederkehr des künstlerischen Vanitas-Motivs, sondern um die innere Verschränkung der Figur: Auf der einen Seite kommt die Negativität der Wiederholung zum Tragen – im Umschlag der Steigerung in die Leere, in der Wiederkehr des Gleichen, in der schlechten Unendlichkeit. Auf der anderen Seite kommt die Iteration als positive Bewegung der Sinnkonstitution und des Sich-Findens zur Geltung. Im Ganzen manifestiert sich der zweifältige Existenzvollzug zwischen Verfehlung und Erfüllung.*

## Vanitas vanitatum

„Vanitas vanitatum et omnia vanitas“ – so lautet die lateinische Version der ideengeschichtlich prominentesten Formulierung des Vanitas-Motivs. Sie steht im Alten Testament, im Eingangsvers der Reden des Predigers Salomo (Koh 1,2<sup>EU</sup>). Achtunddreißigmal kehrt im Folgenden der hebräische Begriff *הַבָּהֶל* (*haevael*) wieder, der im Lateinischen als *vanitas* wiedergegeben wird und im Deutschen je nachdem wörtlich als „Windhauch“ (Einheitsübersetzung) oder als „Eitelkeit“ (Luther) beziehungsweise „Nichtigkeit“ (Zürcher Bibel) übersetzt wird.<sup>1</sup> In höchster Eindringlichkeit und vielfältigen Umschreibungen beschwört die Eingangspassage die Vergänglichkeit, Flüchtigkeit und innere Nichtigkeit des menschlichen Daseins. Das Leben des Menschen ist ein leeres Treiben, ein endlos-vergebliches Mühen ohne Sinn und Zweck, das in Verdross und Verzweiflung mündet und sich im Nichts ohne Gedenken verliert. In kaum überbietbarer Drastik malt der Prediger die dem ziel- und haltlosen Leben innewohnende Negativität aus, die in der Kulturgeschichte der Menschheit in zahllosen Klagen zur Sprache kommt. Ihren eminenten Ausdruck und herausgehobenen, nicht einzigen Kristallisationspunkt findet sie in der Erfahrung der Sterblichkeit, in der Konfrontation mit dem Tod. Seit dem alten Mythos wird das Elend der

---

1 Vgl. Scholl 2006.

Sterblichen – im Kontrast zu den unsterblichen Göttern – als Ur-Makel und Leiden der Menschen beklagt; das Sterben-Müssen gilt geradezu als Merkmal der *species humana*, der Begriff ‚die Sterblichen‘ wird zum Synonym für ‚die Menschen‘.

Von Anfang an ist auch das Vanitas-Motiv in engster Weise mit den Figurationen des Sterbens und den Ritualen des Totengedenkens verbunden. Ein berühmtes frühneuzeitliches Zeugnis, seinerseits ein literarischer *locus classicus* des Themas, sind die großen Trauerreden des französischen Bischofs Jacques Bénigne Bossuet, darunter die 1670 gehaltene *Oraison funèbre* anlässlich des Todes von Henriette d’Angleterre, der jung verstorbenen Gattin des Herzogs von Orléans. In höchster Feierlichkeit und größter Bewegtheit erinnert der Redner an die Schönheit, den Glanz ihres Lebens, das ein plötzliches Ende gefunden hat, welches die Menschen zutiefst erschüttert und Bossuet ausrufen lässt:

Oh fürchterliche Nacht, in der wie ein Donnerschlag die Nachricht des Todes von *Madame* ertönt – wie eine Erweckung an uns alle, die wir doch genug von unserer Nichtigkeit durchdrungen sein sollten und dennoch solch schrecklicher Belehrung bedürfen.

(Bossuet 1988, 170–171)

Bossuet stellt seiner Trauerrede den Ausruf *Vanité des vanités, et tout est vanité!* voran und verweist auf die Ermahnungen des Predigers Salomon und die von ihm vor Augen gebrachte Desillusion, welche den Menschen inmitten der vermeintlichen Größe und Weisheit die Eitelkeit und Leere, den Abgrund des Nichts erkennen lässt.<sup>2</sup> Allerdings geht es der Trauerrede im Ganzen nicht allein um diese Erschütterung, sondern ebenso und in Wahrheit vorrangig um die umgekehrte Bewegung: nicht um den Schrecken, den der Blick in den Abgrund auslöst, sondern um den Ausblick auf die Größe und das Licht, die auf das Leben ausstrahlen, wenn wir nicht seinen sterblichen Gang, sondern sein jenseitiges Ziel betrachten.<sup>3</sup> Es ist der dialektische Umschlag zwischen Größe und Elend, zwischen Nichtigkeit und höchstem Glanz, der die *meditatio mortis* hier wie in so vielen Formen der individuellen Besinnung und des kulturellen Gedenkens bestimmt.

Wenn wir das von Bossuet umkreiste Motiv allgemein fassen, so haben wir zweierlei festzuhalten. Das eine ist der Wille, den Menschen den Spiegel ihrer Nichtigkeit vor Augen zu halten. Es geht darum, die selbtherrliche Einbildung des adligen Publikums der Totenrede, seine weltgläubige Selbstsicherheit schonungslos zu zerschlagen. Was der Welt als Inbegriff der Tugend, als Höhepunkt des Ruhms und Gipfel der Weisheit gilt, soll in seiner Hohlheit entlarvt werden. Es gilt den Menschen in seinem Stolz zu erniedrigen, ihn in seiner Schwäche und seinem Elend, letztlich seiner Todgeweihtheit vor sich selbst zu stellen. Die

<sup>2</sup> Vgl. Bossuet 1988, 161–162.

<sup>3</sup> Vgl. Bossuet 1988, 163.

von Freud nachgezeichnete Sequenz der Kränkungen des Menschen kommt gewissermaßen auf einem Kulminationspunkt – als Gewähr-Werden der Nichtigkeit des menschlichen Seins schlechthin – zum Tragen.

Das andere, gegenläufige Motiv ist die Vergewisserung der Größe und des Heils. Es ist der von Bossuet gefeierte Umschlag aus dem tiefsten Nichts in die lichtestete Herrlichkeit, ähnlich der von seinem Zeitgenossen Blaise Pascal in den *Pensées* beleuchteten Verknüpfung zwischen *la misère et la grandeur de l'homme*.<sup>4</sup> Es ist eine Zwiefältigkeit, die bei diesen Autoren nicht einfach in der Ambivalenz der menschlichen Natur verwurzelt ist, sondern ihre Stütze zugleich in der Glaubensgewissheit findet. Nicht nur die irdischen Dinge in ihrer Leere zu durchschauen, sondern die Vanitas selbst in ihrem Zwiespalt zu erkennen, ist die Herausforderung.

Die Frage ist, wieweit etwas von dieser fundamentalen Bivalenz, dem abgründigen Wechselbezug zwischen Vernichtung und Rettung auch losgelöst von religiösen Überzeugungen oder metaphysischen Prämissen Bestand hat. Zunächst ist festzuhalten, dass die Wiederkehr des Vanitas-Motivs in einem nachmetaphysischen, postreligiösen Zeitalter einen vertieften, abgründigeren Zwiespalt aufreißt: Auf der einen Seite womöglich mit einer entdramatisierten, vielleicht postmodern rehabilitierten Akzeptanz der Halt- und Zwecklosigkeit des irdischen Tuns und Treibens, auf der anderen aber mit einer radikalisierten, unnachgiebigeren Erfahrung der Sterblichkeit, die nicht mehr durch eine höhere Heilsgewissheit aufgehoben wird, sondern den Blick in das bloße Enden ohne verwandelnden Übergang und Sinn aushalten muss.

Es soll im Folgenden darum gehen, Aspekte dieser Doppelung der Vanitas im Horizont neuerer kulturwissenschaftlich-philosophischer Diskussionen zu reformulieren. Dazu soll auf die innere Verflechtung des Vanitas-Motivs mit der Idee der Wiederholung, der Iteration eingegangen werden. Es gilt, nicht nur die kulturgeschichtliche Wiederkehr des künstlerischen Vanitas-Motivs, sondern die Vanitas selbst *als* Wiederholung, und umgekehrt: die Wiederholung *als* Vanitas zu bedenken und *in* dieser Verschränkung die oszillierende Verweisung zwischen Nichtigkeit und Erfüllung auszuloten. Im Fokus steht nicht in erster Linie die historische Wiederkehr des Todesbewusstseins, die womöglich als Rückkehr eines Verdrängten, Ausdruck eines Unerledigten zu verstehen ist. Im Vordergrund steht zunächst die inhaltliche Verschränkung beider Motive, in welcher die Wiederholung sozusagen bedeutungsmäßig in die Vanitas eingebunden, als strukturelles Moment der Vanitas entziffert wird, wie umgekehrt die Vanitas als Ingrediens der Wiederholung zu lesen ist. In diesem von beiden Seiten zu reflektierenden Bezug gilt es einen nicht nur tradierten, sondern weiterhin virulenten Kern des Vanitas-Gedankens freizulegen.

---

4 Vgl. Pascal 1954, 1113–1171.

## Der Sog der Leere und die schlechte Unendlichkeit – Negativierung der Wiederholung

Ausgegangen sei von der Figur der Vanitas, vom Extrem des Nichts, genauer vom Pendelschlag, der die Fülle des Seins in die Leere des Nichts stürzen lässt. Es gibt klassische Figuren dieses Einsturzes, der Implosion, die das Ganze in die Haltlosigkeit des Nichts zusammenstürzen lässt. Klassisch ist der Umschlag, in dem sich grenzenlose Wachstums- und Steigerungsbewegungen in ihr Gegenteil, in die Entleerung, in das Zunichte-Werden verkehren. Beispiele sind der Börsencrash einer überhitzten Wertsteigerung oder der selbstdestruktive technische Fortschritt, der im Maße der Weiterentwicklung Dysfunktionen und ungelöste Probleme erzeugt. Anthropologisch betrachtet geht es um das ziellose Streben, das zu keiner Erfüllung kommen kann, klassisch verkörpert in Gestalten der Habsucht oder des Machtstrebens. Die seit der antiken Philosophie denunzierte Pleonexie – das Laster des Mehrhabenwollens – ist über die Jahrhunderte nicht nur als ethischer Makel, sondern prinzipieller als Urform des perversierten Wollens und der Selbstverfehlung angeprangert worden. Neuere Sozialphilosophie seit Hobbes hat das grenzenlose Machtstreben als selbstwidersprüchliche Dynamik bloßgestellt, die ihre desaströse Auswirkung etwa im Wettrüsten manifestiert. Das Suchtverhalten zeigt sich als Außenseite eines unerfüllbaren Verlangens, das von sich aus jede Befriedigung verunmöglicht.

All dies sind genaue Gegenfiguren zur Teleologie des von Aristoteles gezeichneten Glücksstrebens, das auf ein erfüllendes, abschließendes Ende gerichtet ist. Aristoteles generalisiert die Logik dieser Abschlussfigur, die einer Grundoption der Metaphysik entspricht: Wenn er Philosophie als Erforschung der ersten Ursachen definiert, so müssen nach ihm alle Prinzipien, von denen her etwas zu verstehen ist, im Endlichen liegen, eine begrenzte Ursachenkette abschließen. Das grenzenlose Weitergehen zu immer weiteren Ursachen und Zielen würde sich im Halt- und Bestimmungslosen verlieren, im zwecklosen Tun und grundlosen Sein, in welchem sich die Suche nach den Gründen in ihr Gegenteil verkehrt.<sup>5</sup> Wer ein Ziel im Unendlichen verfolgt, ein Fundament in unermesslicher Tiefe sucht, bleibt ohne Ziel und Grund. Klassische Metaphysik optiert für das Bestimmte und Begrenzte; sie partizipiert an der mythischen Aversion vor dem Unbegrenzt-Unbestimmten, dem Horror vor dem Diffusen und Leeren. Noch die moderne Existenzphilosophie, exemplarisch Heidegger, macht die menschliche Grundbefindlichkeit der Angst an der Begegnung mit dem Unbestimmt-Haltlosen, dem unheimlichen Entgleiten alles Bestimmten

---

<sup>5</sup> Vgl. Aristoteles 1994, II,2.

fest.<sup>6</sup> Die Grundentscheidung für das Bestimmte markiert eine fundamentalphilosophische Weichenstellung im Hauptstrang der Denkgeschichte.

Die Leere aber nötigt zum Versuch des Füllens, das Verfehlen zum erneuten Streben nach dem Ziel. Die Vanitas zwingt zur Wiederholung. Die Flüchtigkeit, die an Nichts Halt findet, in Nichts Sättigung erlangt, zwingt in den Kreislauf des Immer-Weiter, des Immer-Mehr, des Immer-Wieder. Die mythischen Qualen des Tantalus und die vergeblichen Mühen des Sisyphos inszenieren die fatale Endlosigkeit des nie gelingenden, nie aus dem Schicksal befreienden Weitermachens. Camus' paradoxe Forderung, sich „Sisyphos als glücklichen Menschen vorzustellen“<sup>7</sup>, stellt sich als dezidierte Antithese gegen das normale Erleben der Vergeblichkeit, das im Zeichen des Leidens steht. Es ist der Versuch, lebensweltliche Negativität durch bewusste Integration in das eigene Wollen in ihr Gegenteil zu wenden. Ähnlich haben aus einer ganz anderen Grundhaltung heraus postmoderne Stimmen gegen die metaphysische Suche nach letzten Fundamenten das Lob der Kontingenz gesungen und dazu aufgefordert, mit dem Offenen und Bodenlosen zurechtzukommen.<sup>8</sup> Es ist eine offene Frage, wieweit die Forderung, Kontingenz auszuhalten und sich in der ungeordneten Vielfalt zurechtzufinden, eher im Zeichen heroisierender Verdrängung oder authentischer Selbstbehauptung steht. Tatsache ist, dass für den normalen Lebenswillen die Erfahrung der Endlosigkeit eine fundamentale Widrigkeit, eine grundlegende Versagung darstellt. Der leere Kreislauf, die ewige Wiederkehr des Gleichen – die zwar wiederum Nietzsche ins Positive des eigenen Wollens umzulenken beansprucht („Lust“ will „Ewigkeit, will Wiederkunft, will Alles-sich-ewig-gleich“)<sup>9</sup> – wird als Zwang und Repression erfahren. Der Schrecken der Vanitas liegt nicht nur in der Urangst vor dem Vergehen aller Dinge, nicht nur in der Verzweiflung angesichts der Sinn- und Zwecklosigkeit allen Seins, sondern ebenso im Gewahren des rotierenden Kreislaufs, dem das menschliche Leben unterworfen ist, in der Ausweglosigkeit der hoffnungslosen Wiederholung.<sup>10</sup> Nicht an seinem Strebensziel ankommen zu können, in allem Bemühen mit dem unausweichlichen Versagen konfrontiert zu werden, ja, diese selbst zu betreiben und sie im Maße des eigenen Tuns zu verstärken, ist eine sich zuwiderlaufende, selbstwidersprüchliche Bewegung, die als lebens- und freiheitsfeindlich erfahren wird.

---

<sup>6</sup> Vgl. Heidegger 1967, 9 und 15.

<sup>7</sup> Camus 1942, 166.

<sup>8</sup> Vgl. Marquard 1986; Rorty 1989; Strauß 1992.

<sup>9</sup> Nietzsche 1980, 179 und 402.

<sup>10</sup> Theodor W. Adorno und Max Horkheimer beschreiben die repressiv-destruktive Wiederkehr des mythischen Kreislaufs in der bürgerlich-kapitalistischen Welt, vgl. Adorno / Horkheimer 1947.

G. W. F. Hegel hat die Figur, welche die Steigerung in Vernichtung umschlagen lässt, in pointierter Weise als Chiffre der „schlechten Unendlichkeit“ ausgeführt. Sie steht für jenes Übersteigen der Endlichkeit, das deren Makel nicht behebt, sondern bewahrt, weiterführt und verschärft. In vielfältigen Umschreibungen begegnet die Figur bei Hegel in Konstellationen des individuellen und sozialen Lebens, in der unersättlichen Gier, in der Akkumulation der Reichtümer bei gleichzeitiger Verelendung, in der unerbittlichen Fortpflanzung der Rache, die das Unrecht nicht rückgängig machen oder gar versöhnen kann, sondern es in destruktiver Weise perpetuiert, in einem Kreislauf gefangen hält, der erst durch die Institution des Rechts in ein Höheres aufgehoben wird. In der *Wissenschaft der Logik* analysiert Hegel die misslingende Überwindung des Endlichen als einen unendlichen Progress, der selbst „mit dem Endlichen behaftet bleibt“ und nur je ein anderes Endliches, eine neue Grenze setzt und im Hinaus- und Hinübergehen jede Bestimmtheit „wieder in das Leere, das Nichts“ zurückfallen lässt. Das unbegrenzte Weitergehen in einer „perennierenden Wiederholung eines und desselben Abwechselns“ erweist sich als ein realer Widerspruch, der nie zum Jenseits des Endlichen gelangt, solange „über dies Hinausgehen nicht selbst hinausgegangen wird“<sup>11</sup>. Die Wiederholung kommt in solchen Vollzugsformen in ihrer negativen, repressiv-destruktiven Macht zum Tragen. Es ist ein Hinausgehen ohne Rückkehr, in welchem nicht nur die Schritte des Weiter- und Hinübergehens ohne Endpunkt bleiben, sondern das Subjekt, das seine Endlichkeit transzendiert, nicht zu sich zurückkommt, vielmehr sich fremd wird. Demgegenüber realisiert sich das wahre Jenseits des Endlichen, die „affirmative Unendlichkeit“<sup>12</sup> in einer reflexiven Bewegung des Zu-sich-Kommens im Hinausgehen.

## Iteration als Sich-Finden – Positivierung der Wiederholung

Nun ist das Sich-Entgleiten, Sich-Abhandenkommen nicht die einzige Vollzugsform des endlosen Weitergehens und Sich-Wiederholens. Wiederholung ist nicht nur die Gestalt des Sich-Verlierens. Sie ist ebenso ein Weg und Mittel des Erreichens und Sich-Findens. In einer solcherart veränderten Beleuchtung wird sie in der Phänomenologie und Dekonstruktion zum Thema. Für Edmund Husserl ist das Wiederholen-Können Grundlage der Identitätskonstitution. Etwas re-identifizieren

---

<sup>11</sup> Hegel 1970, 154–156.

<sup>12</sup> Hegel 1970, 156.

zu können ist konstitutive Bedingung, um es in seiner Bestimmtheit, als diesen bestimmten Gegenstand wahrzunehmen. Ähnlich gewinnt in komplexeren Zusammenhängen eine historische Konstellation, eine Tradition oder Institution ihre bestimmte Identität, auch über Veränderungen hinweg, auf der Basis ihrer Re-Identifizierung, indem auf sie zurückgekommen, an sie angeschlossen wird. Spätere Generationen beziehen sich auf denselben Gründungsakt, dieselbe Verfassung, deren bestimmte Gestalt sie in ihrem Handeln aufnehmen, konsolidieren und weiter prägen. Urmodell ist die Ich-Identität, die sich nicht einfach in der Selbstpräsenz eines Bewusstseins bildet, sondern im „Gang einer iterativen Reflexion“ kristallisiert, in welcher ich „mein Sein vorfinde als Identisches einer iterativ und in der Iteration sich doch alleinheitlich verknüpfenden Selbstzeitigung“<sup>13</sup>. Ohne Rückbesinnung und Reprise, ohne aneignende Weiterführung kommt keine soziale oder biographische Identität zustande. Auch Kulturgegenstände wie Homers *Odyssee*, die Tradition der Lyrik oder die Französische Republik haben ihren Bestand und ihre Identität im Medium des Anschließens und Interpretierens, des Neugestaltens und Weiterführens. In all diesen Vollzügen ist das Moment der Wiederholung enthalten, auch wenn diese nicht als identische Wiederkehr oder genaue Reproduktion realisiert wird, sondern verschiedenartige Modifikationen – in Formen der Umlenkung, der Minderung, der Potenzierung – einschließen kann.

In solchen Gestalten findet gegenüber der regressiven Leere des Immergleichen eine Re-Positivierung der Wiederholung statt. In emphatischer Version kommt sie bei Sören Kierkegaard zum Tragen, der unter dem Titel der Wiederholung einen Grundzug der gelingenden Existenz beschreibt, ein Wiederholen, das den eigenen Grund zurückholt und zugleich Vergangenes in neuer Form wiedergewinnt.<sup>14</sup> Noch stärker ist die Figur dort gefasst, wo sie als Form des historischen Gedenkens darauf abhebt, dass der Rückgang im Vergangenen unausgeschöpfte Potentiale auslotet und freilegt, wo Erinnerung ein Vergangenes zum Leben erweckt, das sich zu seiner Zeit nicht voll entfalten konnte und das der rettenden Erinnerung, der aktualisierenden Wiederholung bedarf, um in seiner immanenten Wahrheit zum Ausdruck und zu seinem Recht zu kommen. Das Vergangene ist nicht ein für alle Mal abgelegt und abgeschlossen, sondern birgt ein Unerledigtes, Unabgeholtenes in sich, das in der Wiederholung zu aktualisieren, in seinem Anspruch zu erkennen ist. In einer besonderen Verflechtung hat die Psychoanalyse die Ambivalenz der Wiederholung im Seelischen

---

13 Husserl 1966, 74.

14 Vgl. Kierkegaard 2000; Theunissen / Hühn 2004, 738–746.

aufgewiesen.<sup>15</sup> Gegen die lähmende Wiederkehr des Verdrängten und den fesselnden, im Zeichen des Todestriebs stehenden „Wiederholungszwang“ postuliert sie eine emanzipatorische Erinnerung, die das Vergangene ‚duarbeitet‘ und auf seine Zukunft hin befreit. An der Grenze kann auch eine aktiv induzierte negative Wiederholung, ein Wiedererleben des Traumas, ein erneutes Hindurchgehen durch die Zonen des Dunkels und der Verwirrung zum Weg der Befreiung und des Zu-sich-Kommens werden. Auch hier steht Wiederholung zugleich im Zeichen einer „Repositivierung“ des Begriffs.<sup>16</sup>

In einer besonderen Weise wird das Ineinander von Sich-Verlieren und Sich-Finden in der Wiederholung durch die Dekonstruktion herausgestellt. Diese teilt mit der Phänomenologie die Betonung der Iteration als Basis des Identifizierens. Der Gedanke ist gerade für die dekonstruktive Lektüre zentral, welche wesentlich im Modus des Anschließens, des Zersetzens und Re-Figurierens von Sinngebilden operiert. Sie geht von Texten und Überlieferungen aus, die sie in ihrer Genese und ihrem Gehalt erschließen, kritisch analysieren und auslegend reformulieren will. In den vielfältigen Modalitäten des Aufnehmens und Wiederholens soll ein Werk, eine Tradition, ein Lebensstil zu seiner Identität kommen, auf die Ganzheit dessen hin, was in ihm angelegt ist, befreit werden. Indessen ist diese quasi-teleologische Ausrichtung im Horizont der Dekonstruktion immer mit einem Vorbehalt, einem Zwiespalt versehen. Sie ist auf eine Identität gerichtet, die nie zur Gänze erreicht, nie in unvermischter Reinheit vollzogen ist. Immer ist sie mit Residuen des Anderen und Diffusen durchsetzt, mit Lücken und Divergenzen behaftet. Kein Text bringt das, was in ihm in Frage steht, zur abschließend-vollkommenen Klarheit und letztgültigen Artikulation. Keine Interpretation, auch wenn sie immer wieder neu ansetzt und endlos weitergeführt wird, vermag das in einem Gedicht Gesagte, das in einem Symbol Enthaltene restlos, endgültig auszusprechen. Wiederholung ist nicht nur Treffen und Anreicherung, sie trägt je eine Spur des unausweichlichen Verfehlens in sich. Wenn Selbigkeit und Bestimmtheit sich im Medium der Wiederholung herausbilden, so insistiert Dekonstruktion auf deren innerem Zwiespalt, auf dem Band, „das die Wiederholung mit der Andersheit verknüpft“ (und das Derrida in der Etymologie der *itérabilité*, der Herkunft von *iter* aus *itara*, dem Terminus des Sanskrit für *anders*, angelegt sieht).<sup>17</sup> Wiederholen heißt anders wiederholen. Iteration hat in ihrem Kern auch mit Nicht-Identität, mit Verschiebung, mit Zerstreung zu tun.<sup>18</sup> Die initiale Leere, die Vanitas, wird dann in der Wiederholung nicht ausgefüllt, sondern je nachdem verschoben und radikalisiert.

---

<sup>15</sup> Freud 1973, 126–128.

<sup>16</sup> Theunissen / Hühn 2004, Sp. 743.

<sup>17</sup> Derrida 1972a, 375.

<sup>18</sup> Vgl. Derrida 1972b.

## Zwischen Leere und Fülle – Die negativistische Wahrheit der Vanitas

Derrida, dem wir eine der konsequentesten Ausformulierungen der Iterabilität verdanken, bringt den Zwiespalt der Wiederholung in einer besonderen Begrifflichkeit zum Ausdruck, die z. T. von anderen Autoren geteilt wird. Sie streicht das zweifache, prospektive wie retrospektive Entgleiten der Identität heraus, das dem Sinnprozess innewohnt und das Derrida einerseits unter den Chiffren der *différance*, andererseits der *Spur* – oder Ur-Spur (*archi-trace*) – entziffert. Der notorisch gewordene Begriff der *différance*, in der Literatur zum Teil unnötig verunklart, ist aus der Substantivierung von *différant*, dem Partizip Präsens von *différer* gebildet, worin dessen beide distinkten Bedeutungen als transitives Verb (aufschieben) und intransitives Verb (sich unterscheiden) gewissermaßen künstlich ineinander gelesen, miteinander verflochten werden. Durch diese Konstruktion sollen zwei Momente als Kern des Sinnprozesses statuiert werden: das Auseinanderdriften und Sich-Unterscheiden einerseits, das fortwährende Aufschieben des Zur-Deckung-Kommens andererseits. Auf der Gegenseite steht die *Spur* für den uneinholbar vergangenen, immer schon vorübergegangenen Ursprung (nach dem Modell des je schon vorüber gegangenen Gottes, den man nie von Angesicht erblickt); sie steht für den Ursprung, auf den man sich immer nur nachträglich, nie in aktueller Präsenz beziehen kann. Die *différance* und die *Spur* sind zwei Figuren der Nicht-Identität und Nicht-Präsenz, denen die Iteration gleichsam eingeschrieben ist, als iterierter Bevorstand und als in sich verschachtelte Nachträglichkeit.

Indessen ist es wichtig, darin nicht nur das Verfehlen und Entgleiten zu sehen. Es sind spezifische Weisen des Seins und des Vergegenwärtigens, die sich in den Gefäßen der *Spur* und der *différance* realisieren und die als genuine Formen der Sinnpräsenz und des Lebens zu reflektieren sind. Sie akzentuieren die unlösbare Spannung inmitten der Wiederholung, die sich im Zeichen der Temporalität ereignet. Dass das Lebendige nie voll, nie mit sich deckungsgleich ist, ist nicht nur Indiz eines Mangels, sondern zugleich einer Fülle und eines Überschusses, die der lebendigen Prozessualität des Geistes innewohnen. Wiederholung ist die Signatur des Mit-sich-Befasstseins im zeitlichen Entgleiten und Sich-Finden des Lebens. Unser geschichtliches Sein ist ein Prozess im Offenen, mit Bewegungen des Auseinandergehens und Zusammenkommens, des Sich-Verlierens und Sich-Findens. Ihr Spannungsverhältnis tangiert den Kern des Existenzvollzugs. Im Innersten dessen, was der Mensch ist, ist er vom Nichtsein bedroht, ist er dem Sog des Nichts im eigenen Tun und Wollen ausgesetzt, und ebenso ist er in seinem Innersten der Vollendung zugewendet, in die Wiederholung als tentatives

Einholen seines Grundes und Zur-Erfüllung-Kommen eingelassen. In radikalster Form tritt die Negativität, jenseits der Vanitas des sinn- und zwecklosen Strebens, in der Begegnung mit dem Tod auf, und desgleichen verkörpert der Tod für viele Religionen eine eminente Gestalt der Rettung, des Übergangs vom Elend ins Heil.

In Bossuets *Oraison funèbre* wird das zweifache Los der Existenz zwischen Sterblichkeit und ewigem Leben mit Emphase herausgestellt.<sup>19</sup> Es ist eine Dialektik, die für Bossuet und die versammelte Trauergemeinde von der Glaubensgewissheit umfassen ist, dass der Tod besiegt und durch ihn der Weg zum wahren Leben eröffnet, der Mensch selbst verwandelt ist.<sup>20</sup> Damit geht einher, dass die Vanitas, wie Bossuet mit Bezug auf den Bibeltext betont, die Eitelkeit aller Dinge „unter der Sonne“, das heißt im irdischen Leben, meint.<sup>21</sup> Indessen verliert diese Gegensätzlichkeit nicht ihre Prägnanz, wenn sie vom Glaubenshintergrund abgelöst und in die Struktur des Existenzvollzugs eingezeichnet wird. Menschliches Leben als solches enthält als Wesenszug die Auseinandersetzung mit Erfahrungen des Scheiterns, des Mangels und des Leidens, und zugleich ein unstillbares Verlangen nach Unversehrtheit und Ganzheit, nach Sinn und Erfüllung. Durch keines der Extreme wird die Gegenseite relativiert, ausgehöhlt. Für eine Philosophie der Existenz gilt es, beide Seiten in ihrer Unversehrtheit ernst zu nehmen. Der von der Religion gezeichnete Umschlag aus der Verzweiflung in die Hoffnung hat sein Pendant im Ausgespannt-Sein des Lebens zwischen Flüchtigkeit und Sinnverlangen.

In unserem Themenkontext sind wir der Verflechtung dieser Gegensätzlichkeit mit dem Motiv der Wiederholung gefolgt. Die Verflechtung hat sich als Grund einer dynamischen Beziehung erwiesen, die sich in einer zweifachen, gegenläufigen Bewegung zwischen Vanitas und Wiederholung niederschlägt. Auf der einen Seite entstammt die Wiederholung der Vanitas, sie kommt hervor als Gegenkraft *gegen* die Nichtigkeit und Leere, die sie zu überwinden, zu kompensieren trachtet. Auf der anderen Seite mündet sie selbst in die Vanitas, resultiert die unablässige, sich potenzierende Wiederholung in der verhärteten, radikalisierten Leere, in Unterdrückung und Zwang. Im Ganzen manifestiert sich die Bewegung der Wiederholung in einer abgründigen Ambivalenz, als stabilisierende wie entwurzelnde, als aufbauende wie auflösende Macht. Alles kommt darauf an, das Spannungsverhältnis beider Bewegungen nicht als destruktive, sondern als affirmative Potenz des Lebens erfahren zu können. An beidem zugleich festzuhalten definiert ein negativistisches Verständnis des Menschen. Negativistisch

---

<sup>19</sup> Vgl. Bossuet 1988, 163.

<sup>20</sup> Vgl. Bossuet 1988, 169, 174 und 180.

<sup>21</sup> Bossuet 1988, 175.

ist ein Denken, das vom Negativen ausgeht, ohne in ihm zu verharren. Es geht aus von der Herausforderung des Nichtseins – des Defizitären und des Misslingens, des Bösen und des Leidens –, um sich *ex negativo* über die Natur des Menschen und die Bedingungen eines gelingenden Lebens zu verständigen. Hintergrund dieses indirekten Zugangs ist einerseits die historische Einsicht, über keine letzte Gewissheit, kein integres metaphysisches Bild vom Menschen mehr zu verfügen, sondern sich im Horizont eines verunsicherten, fragmentierten, problematisch gewordenen Verstehens orientieren zu müssen; andererseits die existentielle Einsicht in die Endlichkeit und Unzulänglichkeit der *conditio humana*. Der Ausgang von der Vanitas aller menschlichen Dinge geht einher mit der Bewegung einer Transzendenz auf das Andere und Ganze hin, die nicht vergegenständlichend hypostasiert werden darf, sondern als Gegenteil, als Kritik und Negierung des Negativen zur Geltung kommt. Eine solche in sich gegenläufige, gegenstrebige Denkweise distanziert sich von der metaphysischen Positivierung ebenso wie von einer nihilistischen Auflösung oder modernen Indifferenzkultur. Nur im Austragen des ungeminderten Gegensatzes zwischen Sein und Nichts – nicht zuletzt über das Medium der in sich vielfältigen Wiederholung – wird die Vanitas in ihrer Wahrheit erschlossen.

## Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W., und Horkheimer, Max. *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam: Querido, 1947.
- Angehrn, Emil. „Das Vergangene, das nie gegenwärtig war: Zwischen Leidenserinnerung und Glücksversprechen“. *Das unerledigte Vergangene. Konstellationen der Erinnerung*. Hg. Emil Angehrn / Joachim Küchenhoff. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2015. 175–205.
- Aristoteles, *Metaphysik*. Reinbek: Rowohlt, 1994.
- Bossuet, Jacques Bénigne. „Oraison funèbre de Henriette-Anne d’Angleterre, Duchesse d’Orléans“. *Oraisons funèbres*. Paris: Garnier, 1988 [21. August 1670]. 161–189.
- Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942.
- Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1972a.
- Derrida, Jacques. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972b.
- Freud, Sigmund. „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“. *Gesammelte Werke Bd. X*, Frankfurt am Main: Fischer, 1973. S. 126–128.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Wissenschaft der Logik I. Theorie Werkausgabe Band 5*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Heidegger, Martin. „Was ist Metaphysik?“ *Wegmarken*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1967. 1–21.
- Husserl, Edmund. *Ms. C 3 II. S. 7* [1930] (zitiert nach: Klaus Held, *Lebendige Gegenwart. Die Frage nach der Seinsweise des transzendentalen Ich bei Edmund Husserl, entwickelt am Leitfaden der Zeitproblematik*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1966).
- Kierkegaard, Søren. *Die Wiederholung*. Hamburg: Meiner, 2000.

- Marquard, Odo. *Apologie des Zufälligen*. Stuttgart: Reclam, 1986.
- Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra IV. Kritische Studienausgabe*. Hg. Giorgio Colli / Mazzino Montinari. München / Berlin: dtv / De Gruyter, 1980.
- Pascal, Blaise. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1954.
- Rorty, Richard. *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*. Hg. Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz U.a. Freiburg: Herder, 2016.
- Scholl, Dorothea. „Vanitas vanitatum et omnia vanitas‘: Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematik“. *Bibeldichtung*. Hg. Volker Kapp / Dorothea Scholl. Berlin: Duncker & Humblot (Schriften zur Literaturwissenschaft, 26), 2006. 221–260.
- Strauß, Botho. *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*. München/Wien: Hanser, 1992.
- Theunissen, Michael / Helmut Hühn. „Wiederholung“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 12, Basel: Schwabe, 2004. 738–746.

Dorothea Scholl

# Vanitas-Variationen und ‚besinnliches Denken‘: Zum Problem der Aktualisierung traditioneller Vanitas-Thematik

**Abstract:** *Die Art und Weise, wie der Ursprungstext der Vanitas-Topik, das biblische Buch Kohelet, immer wieder – explizit oder implizit – neu durchdacht wird, wird in diesem Beitrag ausgehend von Martin Heideggers Konzept eines „besinnlichen Denkens“ untersucht, das bereits bei Kohelet angelegt ist und dessen Denken Hannah Arendt als „Weisheit der Schwermut“ charakterisierte. Es unterscheidet sich vom „rechnenden Denken“ dadurch, dass es sämtliche menschlichen Errungenschaften (z. B. Wissenschaft und Technik) auf den Prüfstand der Vanitas stellt. Auch traditionelle Interpretationen der Vanitas als solche werden hinterfragt (z. B. Montaigne, Nietzsche) im Sinne einer Archäologie des Denkens, das von der Tradition verschüttete Ursprünge wieder freilegt und neu vermittelt.*

Ich hab' mein Sach' auf nichts gestellt,  
Juchhe!  
Drum ist's so wohl mir in der Welt,  
Juchhe! [...]

Johann Wolfgang von Goethe, *Vanitas! vanitatum, vanitas!*

## Einleitung

Ausgehend von *Kohelet* und der Vanitas-Traditionsbildung in der Frühen Neuzeit wird untersucht, wie diese Tradition in verschiedenen Literaturen und Künsten der Moderne und Gegenwart aber auch in der Philosophie zum Ausdruck kommt. Dabei wird gefragt, ob es ein Bewusstsein für diesen Traditionszusammenhang gibt und zugleich wird das Prinzip der Wiederholung, das in der neueren Theorie als Ersatz für das Prinzip des Neuen gilt, hinsichtlich seiner Qualität überprüft. Damit verbunden ist die Frage nach Kontinuität und Bruch mit der Tradition, weil je fraglich ist, ob die Wiederaufnahme von Vanitas-Konzeptionen mit semantischen Entleerungen einhergeht, oder ob es sich ganz im Gegenteil um ein bewusstes Wieder-Holen aus dem vorhandenen Bestand, d. h. ob es sich um eine das ursprünglich komplexe Konzept durchdringende Neuschöpfung und Transformation handelt. In diesem Zusammenhang wird auch der Begriff des ‚kulturellen Re-

cyclings‘ thematisch, der innerhalb der postmodernen Theoriebildung als Ersatz für kreative Rezeption, Rezeptionsästhetik oder Wirkungsgeschichte gebraucht wird. Dabei zeigt sich, dass die in der Gegenwartskultur auftretenden Vanitas-Inszenierungen – vor allem im Regietheater und in der Foto- und Videokunst – intertextuelle oder intermediale Verfahren für Neubearbeitungen, Umarbeitungen, Fortschreibungen oder Überschreibungen anwenden, die klassische Vanitas-Konzepte teilweise bis zur Unkenntlichkeit verstellen. Inwiefern Vanitas-Variationen dieser Art noch den traditionellen Vanitas-Konzeptionen entsprechen, soll hier deshalb unter Bezug auf das von Heidegger entworfene Konzept eines „besinnlichen Denkens“ geklärt werden als einer Denkfigur, die der Vanitas-Tradition seit ihren Ursprüngen eingeschrieben gewesen zu sein scheint.

## Kohelet und die Traditionsbildung der Vanitas

Das biblische Buch *Kohelet* (auch *Quohelet*, *Prediger* oder *Ecclesiastes*) im Alten Testament ist der grundlegende Ursprungstext für die Tradition der Vanitas. Das Wort, das in der lateinischen Bibelübersetzung der Vulgata mit ‚Vanitas‘ übersetzt wurde, lautet im hebräischen Original *haevael* (transkribiert auch *hevel*) und wurde im Laufe der Jahrhunderte verschieden übersetzt: Wind, Windhauch, Hauch, Atem, Dunst, Schaum, Staub, Geheimnis, Nichts, Nichtigkeit, Nebel, Rauch, Leere, Luft, Luftgespinnst, Luftblase, Aufgeblasenheit, Eitelkeit, Flüchtigkeit, Vergänglichkeit, Fäulnis, Schatten, Phantom, Scheinhaftigkeit, Simulacrum, Illusion, Täuschung, Trug, Blendwerk, Wahn, Wahnsinn, Torheit, Narrheit, Flatterhaftigkeit, Unsinn, Leichtsinn, Sinnlosigkeit, Nutzlosigkeit, Absurdität, Hohlheit, Wertlosigkeit, Vergeblichkeit – um nur einige zu nennen. Anhand der Analyse der Übersetzungen und der – teils auf dem hebräischen Original, teils auf Bibelübersetzungen beruhenden – Nachdichtungen und Fortsetzungen wird deutlich, wie das ursprüngliche Vanitas-Konzept aufgrund der Polysemie des hebräischen *haevael* und der damit verbundenen, umfassenden Reflexionen *Kohelets* von den einen als moralisches Konzept im Sinne der Sünde oder des Lasters (u. a. Hochmut, Eitelkeit, Prahlerei, Prunksucht) übersetzt und verstanden wurde, wogegen andere es metaphysisch als Ausdruck eines allumfassenden Nihilismus oder psychologisch als ein Gefühl der Leere und Resignation interpretierten.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Näheres siehe Scholl 2006, 221–260. Zu weiteren Übersetzungen siehe zudem auch Fessler 2013, bes. 23. Zum methodischen Streit um Sinn und Bedeutung des hebräischen *haevael* (*hevel*) siehe Meschonnic 1981, 35–52, zu *Kohelet* bes. 51–52; 1994, 11–24. Zur „Unübersetzbarkeit“ von *haevael* siehe Guichard 2013.

In der Dichtung, Theologie und Philosophie der Frühen Neuzeit zeigt sich der Einfluss des biblischen Buches in der Mannigfaltigkeit der Übersetzungen und den jeweiligen Bedeutungsakzenten, deren Metaphorik in der korrespondierenden Bildwelt – insbesondere in Emblematik und Stilleben-Malerei – mit Symbolen der Flüchtigkeit, Fragilität und Vergänglichkeit versinnbildlicht wurde: mit Kerzen, Rauchschwaden, Raucherutensilien, Asche, Staub, Uhren, Gläsern (auch zerbrochenen), Seifenblasen, verfaulenden Früchten, verwelkenden Blumen und Blättern, Insekten, Gerätschaften und Utensilien, die wissenschaftlicher Kalkulation zuzuordnen sind (z. B. Messinstrumente), Musikinstrumenten (auch mit gerissenen Saiten), Noten, Büchern, Schriftstücken, Spielkarten, Spiegeln, Masken, Totenschädeln, Ruinen, Trümmern, Weltkugeln. Um sie als Allegorien der Vanitas lesen zu können, wurden oft Spruchbänder mit Inskriptionen wie *omnia vanitas, memento mori, quis evadet?, homo bulla*, oder *sic transit gloria mundi* eingefügt.<sup>2</sup> Bisweilen genügten aber auch bestimmte Objekt-Konstellationen – etwa mit Luxusgegenständen – um Kompositionen als der Vanitas unterworfen zu entziffern.

In der Musik gibt es zu dieser Zeit in verschiedenen Gattungen ebenfalls Anklänge an Vanitas-Vorstellungen, beispielsweise in Georg Böhms Partita „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“, Michael Francks Kirchenlied „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ und Johann Sebastian Bachs gleichnamiger Choral-kantate (BWV 26) und Orgelvorspiel (BWV 644). In der Arie „Sooft ich meine Tobackspfeife“ (BWV 515) hat Bach die Vanitas-Thematik sogar mit Humor bedacht.<sup>3</sup> Auch auf den bildlichen und sinnbildlichen Dekorationen der Tasteninstrumente dieser Zeit erscheinen – teilweise in Entsprechung zu der auf diesen Instrumenten gespielten Musik – vielfältige Vanitassymbole.<sup>4</sup> Der Flüchtigkeits- und Nichtigkeitsgedanke resultiert aus der Erfahrung der Endlichkeit des Lebens und seiner Fülle, seiner Schönheit und Genüsse, und ist daher mit Melancholie und Trauer um die verflossene Zeit verbunden.

Fraglos ist das Buch *Kohelet* nicht die einzige Quelle für solche Vanitas-Themen in der Frühen Neuzeit und zu berücksichtigen sind ebenfalls Vanitas-Motive aus anderen biblischen Büchern (z. B. *Hiob*, *Psalmen*, *Weisheit*, *Jesaja*) oder der paganen Antike. Gemeinsam ist diesen ursprünglichen Vorstellungen, dass aus der Vanitas-Meditation ein lebensbejahendes *carpe diem* abgeleitet wird:<sup>5</sup> „Genieße das Leben mit der Frau, die du lieb hast, solange du das eitle

---

<sup>2</sup> Vgl. Scholl 2017, bes. 968 und 975.

<sup>3</sup> Die Komposition wird auch Bachs Sohn Gottfried Heinrich zugeschrieben. Zur burlesken Variante vgl. Scholl 2006, 254–255.

<sup>4</sup> Vgl. Scholl 2017.

<sup>5</sup> Zum Hedonismus der Vanitas-Konzepte in der Antike und Frühen Neuzeit siehe Białostocki 1966, 187–230.

Leben hast [...]“, so lautet in der Lutherbibel von 2017 das Zitat aus *Kohelet* 9, 9<sup>6</sup> und in der Einheitsübersetzung von 2016: „Mit einer Frau, die du liebst, genieß das Leben alle Tage deines Lebens voll Windhauch [...].“ Deshalb gibt Ludger Schwienhorst-Schönberger angesichts der Beschreibungen *Kohelets* als Skeptiker, Agnostiker, Pessimist oder Nihilist zu bedenken, dass die „Windhauchaussagen“ im Buch *Kohelet* keineswegs „Ausdruck einer nihilistischen Konzeption“ seien,

sondern im Gegenteil: Sie haben die Funktion, den verborgenen Nihilismus einer optimistischen Lebenskonzeption ans Licht zu heben, einer Lebenseinstellung, die die Güter des Lebens, ja das Leben selbst für etwas Substanzhaftes und Wesentliches hält. Im Aufdecken der Brüchigkeit dieser Lebenskonzeption aber wird gewissermaßen eine Qualität erfahrbar, die dem nihilistischen Sog entzogen ist. [...] Der Mensch soll zu einem neuen Existenzverständnis geführt werden. (Schwienhorst-Schönberger 1997, 30–31)<sup>7</sup>

Selbst in den als ‚weltverachtend‘ oder ‚weltverneinend‘ (*contemptus mundi*) kategorisierten Quellen der Barockkultur wird das irdische Leben – auch wenn es als trügerischer Schein aufgefasst oder als das Vergängliche in Kontrast zum Ewigen<sup>8</sup> gesetzt wird – nicht völlig entwertet. Kunst, Musik und Literatur werden in dieser Kultur zu „Gottes Ehre und Recreation des Gemüths“<sup>9</sup> und oft mit dem Zusatz: *solī Deo gloria* (Gott allein zum Ruhm) – valorisiert. In dieser Kultur ist es kein Widerspruch, die Meditation über die Vergänglichkeit und Nichtigkeit der Welt vermittels der schönen Künste zu kommunizieren.

## Poetisches Bildbewusstsein und Wiederholung

In der Geschichte der Kunst, Literatur und Philosophie finden sich immer wieder Bildvorstellungen und Gedanken, die als eine Beerbung der traditionellen Vanitas-Motivik und Vanitas-Meditation betrachtet werden können und Aufschluss darüber geben, wie sich diese anthropologisch, theologisch, soziologisch, psychoanalytisch, ästhetisch, ethisch und ideologisch historisch verorten lässt. Die Ausdifferenzierung der Wissenschaften hat jedoch dazu beigetragen, dass die genannten Disziplinen

<sup>6</sup> In der Ausgabe letzter Hand von 1545 lautet Luthers Übersetzung der Stelle: „Brauche des Lebens mit deinem Weibe / das du lieb hast / so lange du das eitel Leben hast [...]“.

<sup>7</sup> Vgl. dazu auch den Beitrag von Angehrn in diesem Band.

<sup>8</sup> Vgl. z. B. J. S. Bachs Kantate „Oh Ewigkeit, du Donnerwort“ (BWV 20).

<sup>9</sup> So etwa Johann Sebastian Bach in seinen Ausführungen zum Generalbass, 1738, vgl. hierzu Scholl 2017, 967–968.

oft getrennte Wege gehen, sodass die Vanitas-Motivik von anderen Bereichen isoliert oder gar nicht mehr als dem eigenen Bereich zugehörig identifiziert wird. So wird beispielsweise im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* im Artikel zum „Nichts“<sup>10</sup> an keiner Stelle auf das biblische Buch *Kohelet* hingewiesen, obwohl es eines der zentralen und grundlegenden Bücher ist, in der eine philosophisch-theologische und poetische Vorstellung des Nichts und der Nichtigkeit ihren Ausdruck findet. Hinzu kommen verkürzte und ahistorische Lesarten, mit denen beispielsweise *Kohelet* als Vorläufer dessen gedeutet wird, was als symptomatisch für die Postmoderne befunden wird. Desillusioniertheit und Pessimismus, Verlust des Glaubens an ein kohärentes Weltbild, an Innovation und Fortschritt, das Aufkommen einer brüchigen, hybriden Konstruktion von Identität oder das Gefühl der Instabilität werden auf *Kohelet* übertragen.<sup>11</sup>

Abgesehen davon, dass solche als postmodern gekennzeichneten Merkmale auch schon in der Moderne am Werk sind,<sup>12</sup> werden solche Kategorisierungen der Komplexität der ursprünglichen Werke ebenso wenig gerecht wie den je aufgeführten Begriffen.

Sucht man dagegen poetische Bildvorstellungen aus dem Themenbereich der Vanitas im Werk von Philosophen oder Theologen oder spürt die philosophische oder die theologische Dimension der Vanitas im Werk von Dichtern oder in der bildenden Kunst auf, kommt man der Wiederholung des Motivs auf eine andere Weise nahe.

Insofern scheint ein weitreichend transdisziplinärer Ansatz vielversprechend. Wo Claudia Benthien und Victoria von Flemming auf die lebensweltliche Bedeutung der Vanitas-Thematik in der Kultur seit der Frühen Neuzeit aufmerksam machen<sup>13</sup> und für einen Zugang über die Denkfigur der Wiederholung plädieren, wird sichtbar, dass es sich um eine zweifache Wiederholung handelt. Zum einen die in der Wiederholung sichtbaren Aktualisierungen eines im Alten Testament verankerten Motivs. Zum anderen die ja bereits im Urtext der Vanitas-Tradition, im biblischen Buch *Kohelet* thematische Vorstellung eines ewigen Kreislaufs, der Wiederkehr des Gleichen als Grundvoraussetzung für das existentielle Erleben von Nichtigkeit, Vergänglichkeit, Flüchtigkeit und scheinbarer Absurdität, denn:

---

<sup>10</sup> Vgl. Kobusch 1984.

<sup>11</sup> Vgl. Roper und Groenewald 2013.

<sup>12</sup> Das hat François Lyotard mehrfach wiederholt, vgl. Kryszinski 2003, 297–298.

<sup>13</sup> Vgl. den von Benthien und v. Flemming herausgegebenen transdisziplinären Sammelband und hier besonders die Einleitung: Benthien / v. Flemming 2018, 11–36.

Was geschehen ist, wird wieder geschehen, / was getan wurde, wird wieder getan: / Es gibt nichts Neues unter der Sonne. [...] Ich beobachtete alle Taten, die unter der Sonne getan wurden. Das Ergebnis: Das alles ist Windhauch und Luftgespinnst.

(Koh 1,9 und 1,14<sup>EU</sup>)

Bereits die im AT sichtbare Denkfigur der Wiederholung erlaubt, nicht nur die durch die Epochen hindurch wiederkehrenden Vanitas-Topoi in ihrer lebensweltlichen Ausrichtung ausfindig zu machen und in ihrem Verhältnis zur Tradition zu bestimmen, sondern auch Texte und Themen in Augenschein zu nehmen, die entweder nicht auf den ersten Blick als der Vanitas-Tradition zugehörig erkannt werden, oder sogar unabhängig von ihr entstanden sind. Das Auseintreten von Zeichen und Bezeichnetem seit der Moderne, eine Unverbindlichkeit der Ikonographie, legen dieses Verfahren nah.<sup>14</sup> Das bekannte Text- und Bildvokabular – Nebel, Dunst, Rauch, Schaum, Besinnung auf den Tod, auf die Vergänglichkeit und Nichtigkeit – kann bewusst und gezielt in Auseinandersetzung mit der Tradition gestaltet worden sein. Es kann aber auch unabhängig von der Vanitas-Tradition aus dem persönlichen Erleben und persönlicher Beobachtung herrühren. So finden sich beispielsweise in Turgenjews Roman *Rauch*, in seinem Gedicht *Nebliher Morgen* oder auch in Boris Vians Roman *Der Schaum der Tage* bereits im Titel Hinweise, die als Vanitas identifiziert werden können, ohne dass das in diesen Texten vorhandene Bildbewusstsein sich nur aus dieser Tradition erschließen lassen würde. Solche impliziten Vanitas-Motive finden sich auch in Anton Tschechows Werk, wie in folgender Passage aus der Erzählung *Die Dame mit dem Hündchen* deutlich wird:

Jalta war durch den Morgennebel kaum sichtbar, regungslos hingen an den Bergesgipfeln dicke weiße Wolken. Die Blätter an den Bäumen rauschten nicht, die Zikaden zirpten, und das gleichtönige dumpfe Rauschen des Meeres, das von unten heraufscholl, sprach von Ruhe und ewigem Schlaf, der unser aller wartet. Dort unten rauschte es bereits, als es noch kein Jalta gab, kein Oreanda, es rauscht auch heute und wird genauso eintönig und dumpf rauschen, wenn wir schon längst nicht mehr sein werden. In dieser Beständigkeit aber, in dieser völligen Gleichgültigkeit gegen Leben und Tod eines jeden von uns, birgt sich, leicht möglich, das Unterpfand unserer ewigen Rettung, der unablässigen Bewegung des Lebens auf der Erde, der unablässigen Vervollkommnung.<sup>15</sup>

(Tschechow 1963, 204)

Die Vanitas-Meditation einschließlich ihrer Topoi – die gleichgültige Natur, die Besinnung auf Zeit und Ewigkeit, auf den ewigen Kreislauf des Gleichen, auf den Tod und die Nichtigkeit des Menschen, auf die metaphysische Frage nach Sinn und Heil der Welt – sind als Wahrnehmung des Protagonisten geschildert.

<sup>14</sup> Zu diesem Problem bereits Benthien /v. Flemming 2018.

<sup>15</sup> Ich danke Nicolas Cormont, dessen Tschechow-Lesung mich auf diese Stelle aufmerksam gemacht hat.

Tschechow vermittelt keine moralisierende Vanitas-Lehre im Sinne einer orthodoxen Predigt, er wertet nicht, sondern bleibt offen, assoziativ, suggestiv, innovativ.<sup>16</sup> Die Vanitas-Thematik in dieser und anderen Erzählungen Tschechows wird nie plakativ durch einen ‚allwissenden‘ Erzähler mit erhobenem Zeigefinger vermittelt, sondern bleibt immer hintergründig auf der begrenzten Ebene der Gedanken und Überlegungen der Protagonisten und ihrer Wahrnehmung. Dies ist selbst in jenen Erzählungen der Fall, in denen Tschechow explizit auf das biblische *vanitas vanitatum* rekurriert. In der Erzählung *Lichter* verhält sich ein Student konsequent nach dem Leitsatz ‚Alles ist eitel‘ und eckt damit an, während in der Erzählung *Die Wette* die Erkenntnis der Scheinhaftigkeit der Welt und ihrer Vergänglichkeit und Nichtigkeit aus der Perspektive eines jungen Mannes mit folgenden Worten geschildert wird:

Alles ist nichtig, vergänglich, trügerisch und täuschend wie eine Fata Morgana. Mögt ihr stolz, weise und schön sein, der Tod wird euch dennoch vom Antlitz der Erde vertilgen wie die Mäuse unter dem Fußboden, und eure Nachfahren, eure Geschichte, die Unsterblichkeit eurer Genies werden mit dem Erdball erfrieren oder verbrennen.

(Tschechow 1997, 17)

In einer frühen Humoreske, in der Tschechow die Lehre der vier Temperamente satirisch unter die Lupe nimmt, wird *Kohelet* als Phlegmatiker karikiert: „Der Satz ‚Vanitas vanitatum et omnia vanitatum‘ (Der Quatsch des Quatsches und jeglicher Quatsch) hat ein Phlegmatiker geprägt.“<sup>17</sup>

Tschechow hat sich ebenso intensiv mit *Kohelet* wie mit der Vergänglichkeitsthematik bei Marc Aurel auseinandergesetzt.<sup>18</sup> „Endlich schenken Sie dem Salomo Beachtung“, schreibt er am 4. Juni 1889 an seinen Verleger Suworin. „Als ich Ihnen von ihm erzählte, haben Sie immer nur gleichgültig genickt. Meiner Meinung nach hat der ‚Ekklesiast‘ Goethe darauf gebracht, den ‚Faust‘ zu schreiben.“<sup>19</sup> Um die implizite Vanitas-Thematik im Theater Tschechows besser erfassen zu können, dürfen auch seine szenischen Anweisungen nicht unterschätzt werden. Viele der Bühnenanweisungen Tschechows wirken wie Stillebenkompositionen<sup>20</sup> und vermitteln die Atmosphäre des Unbestimmten, scheinbar beliebig zusammengewürfelten, Sinnlosen, in Entsprechung zum Leitmotiv des unwiederbringlich Vergänglichen, das vor allem in *Drei Schwestern* und im *Kirsch-*

<sup>16</sup> Zu Tschechows Erzählstil s. Kluge 1995, 42–55, bes. 50–51.

<sup>17</sup> Tschechow 2001, 37.

<sup>18</sup> Vgl. Tschechow 1997, bes. 17–18, 86–89, 95, 101–102.

<sup>19</sup> Tschechow 1983, 23.

<sup>20</sup> Teilweise enthalten diese Bühnenanweisungen in Stillebenmanier durchaus auch komische Elemente: „An der Wand eine Karte Afrikas, die ganz offensichtlich niemandem hier von Nutzen ist.“ (Tschechow 1963, 600).

*garten* vorherrscht und eine eigene Sinnbildlichkeit der Vanitas erzeugt.<sup>21</sup> In seinen Briefen und theoretischen Überlegungen zum Theater zeigt sich eine persönlichere Variante von Tschechows Vanitas-Reflexion, zu der er nicht zuletzt durch seine eigene Krankheit sowie seine Tätigkeit als Arzt veranlasst war.

## Vanitas und ‚besinnliches Denken‘

Auch Schriften von Philosophen, in denen über die Nichtigkeit der Welt und des Menschen, über Wiederholung oder die ‚ewige Wiederkehr des Gleichen‘ nachgedacht wird, scheinen umfassender und tiefsinniger in der Vanitas-Tradition zu stehen, als es zunächst bei den explizit auf den Vanitas-Topos *Vanitas vanitatum* rekurrierenden Passagen erscheint. In *Also sprach Zarathustra* gibt es mehrere Stellen, die wie eine Wiederaufnahme von *Kohelet* wirken und alte Sinnbilder der Vanitas (Kugel, Rad und Ring) wiederaufleben lassen:

Alles geht, alles kommt zurück; ewig rollt das Rad des Seins. Alles stirbt, alles blüht wieder auf, ewig läuft das Jahr des Seins.

Alles bricht, alles wird neu gefügt, ewig baut sich das gleiche Haus des Seins. Alles scheidet, alles grüßt sich wieder; ewig bleibt sich treu der Ring des Seins.<sup>22</sup>

(Nietzsche 1954b, 462)

Nietzsche verstand *Kohelet* zusammen mit den platonischen Dialogen als ‚Anfänge‘ der Philosophie und notierte dazu lakonisch: „Anklänge des epikuräischen Systems“.<sup>23</sup> Mit anderen Worten: die Geburt der Philosophie aus dem Geist des Epikuräischen! Von daher erhellt sich auch „der *Ewige Wiederkehrsgedanke*“ als „höchste Form der Bejahung, die überhaupt erreicht werden kann.“<sup>24</sup> In ähnlicher Weise, wie Nietzsche das archaisch Dionysische der anti-

---

**21** „Alle sitzen versonnen da. Tiefe Stille. Man hört nur, wie Firs vor sich hin brummelt. Aber plötzlich ertönt ein ferner Laut, wie vom Himmel herab, der Klang einer Saite, die zerreißt, hinsterbend, trauervoll. [...] Auf der Bühne wird es dunkel. Und dann wieder der ferne Klang, wie herab vom Himmel, der Laut einer Saite, die springt, ersterbend und trauervoll. Und die Stille bricht herein. Und nur noch in der Tiefe des Gartens schlagen die Äxte dumpf auf das Holz der Bäume.“ (Tschechow 1963, 739 und 778).

**22** Das Konzept „Haus des Seins“ wird später von Heidegger aufgegriffen und mit dem Satz „Die Sprache ist das Haus des Seins“ zu einem Leitmotiv seit dessen erster Formulierung in Heideggers *Brief über den Humanismus* (1949, 5 und 9) und dann besonders in *Unterwegs zur Sprache* (2022d, 96, 119–126).

**23** Zit. nach Figl 2007, 150.

**24** Nietzsche 1954b, 1121.

ken Tragödie aufdeckt, entdeckt er die ursprünglich „epikuräische“ Dimension *Kohelets* wieder, die er als von der „verhüllenden“ *Kohelet*-Rezeption überdeckt wahrnahm. Die Tradition als solche wird damit immer schon als eine Verschleierung des Ursprünglichen gesehen, das vermittels eines nachsinnenden Durchdringens wieder lebendig werden kann.

Auch wenn von Fall zu Fall genau zu prüfen wäre, welche Topoi in der Geschichte der Philosophie aus dem ursprünglichen Bildbewusstsein der Vanitas entspringen – Zufall ist sicher nicht, dass im französischen Existenzialismus, etwa in Sartres *Der Ekel* (*La Nausée*; der ursprüngliche Titel des Romans lautete *La Mélancolie*) wiederholt Bilder der Luftblase und des Dunstes als Symbole der Flüchtigkeit und des Unfassbaren aufgerufen<sup>25</sup> oder das Motiv des Kartenspiels aufgegriffen wird,<sup>26</sup> das ebenfalls zum ikonographischen Inventar der Vanitas-Sinnbilder in der Stillebenmalerei gehört.<sup>27</sup> Ähnlich verhält es sich bei *Der Fremde* (*L'Étranger*) von Albert Camus, wo das Leitmotiv der ‚immer gleichen Sonne‘ auf die alles gleichgültig machende, ewige Wiederkehr des Gleichen hindeutet: Auf die Frage, aus welchem Grund er getötet habe, antwortet der ‚Fremde‘, dass die Sonne die Ursache sei,<sup>28</sup> der absurde Mord bewegt sich also innerhalb des Kreislaufs der Wiederkehr des Gleichen ebenso wie die in *Der Fremde* vorgeführte unzulässige Gerichtsbarkeit und die fragwürdigen Rechtsvorstellungen der Gesellschaft Zeichen für die ewigen Wiederholungen von Unrecht sind: „Noch etwas habe ich beobachtet unter der Sonne: An der Stätte, wo man Urteil spricht, geschieht Unrecht; an der Stätte, wo man gerechtes Urteil sprechen sollte, geschieht Unrecht.“ (Koh 3,16<sup>EU</sup>). Noch deutlicher ist Camus' philosophische Schrift *Der Mythos des Sisyphos* (*Le Mythe de Sisyphe*) in der explizit auf *Kohelet* Bezug genommen wird,<sup>29</sup> sowie dessen Roman *Die Pest* (*La Peste*), der sich hinsichtlich der Denkfigur der nichts Neues her-

25 „[...] on me force par-derrrière de penser, donc d'être quelque chose, derrrière moi qui souffre en légères bulles d'existence, il est bulle de brume de désir, il est pâle dans la glace comme un mort [...]“ (Sartre 1938, 146).

26 Sartre 1938, 37–38.

27 Im Umkehrschluss wurde – bei Wahrung der Proportionen – die holländische Stillebenmalerei als „visuelle Erkundung nihilistischer Themen“ gedeutet: „Part of the perennial attraction of the vanitas tradition lies in its visual exploration of nihilistic themes. Indeed, we can see in Dutch still life a first exploration of nihilism – the themes of skepticism, somber morbidity, even despair, that reappear with increasing insistency in the modern period. The very term 'vanitas' suggests a connection with nihilism. Nihil – nothing, Vana – empty: the two Latin roots are nearly synonymous. But one must tread carefully here. There is considerable danger of anachronism in reading modern nihilistic despair back into these artworks from an intensely Christian context.“ (Martin 2006, 565.)

28 „[...] c'était à cause du soleil.“ (Camus 1942a, 80).

29 Camus 1942b, 98.

vorbringenden Wiederholung ebenso als eine mehr oder minder bewusste Re-Aktualisierung der Vanitas-Vorstellungen interpretieren lässt. Im scheinbar Sinnlosen kommt Sinnvolles zum Vorschein. Wie der Sprecher im Buch *Kohelet* macht Sisyphus die Erfahrung der ewigen Wiederkehr des Gleichen, die er mit der Absurdität allen Tuns verbindet. Dem Protagonisten in *La Peste* vergleichbar gibt er jedoch angesichts dieser Erfahrung nicht auf. Stattdessen entscheidet er sich gegen die Resignation, für die Aktivität und für eine positive Lebenseinstellung.<sup>30</sup>

In ähnlicher Weise ruft auch Sartre – z. B. in seiner philosophischen Schrift *Das Sein und das Nichts (L'Être et le Néant)* und in seinem Theaterstück *Geschlossene Gesellschaft (Huis clos)* – angesichts der ewigen Wiederkehr des Gleichen und der damit verbundenen Angst vor dem Nichts zu einer „Vernichtung des Nichts“ durch eine aktive, lebensbejahende Haltung auf, die aber im Sinne der existentialphilosophischen Idee des Engagements motiviert ist.<sup>31</sup> Zuvor hatte Martin Heidegger in *Sein und Zeit* (1927) mit seinem Konzept der „Entschlossenheit“ eine ähnliche Position vertreten. Der späte Heidegger dagegen wendet sich von der Existentialphilosophie ab und neigt dazu, nachdem er sich mit Nietzsche und dem europäischen Nihilismus auseinandergesetzt hatte, deren optimistisch-engagierte Haltung als interessegeleitetes, kalkulierendes, „rechnendes Denken“ zu deuten, ja sogar als „Wille zur Macht“.<sup>32</sup> Dagegen setzt Heidegger die aus einem „besinnlichen Denken“ gewonnene Haltung der *Gelassenheit*, die auf das Wollen als „Wille zum Willen“ verzichtet.<sup>33</sup> Sie besteht im Wesentlichen darin, angesichts der Übermächtigkeit einer durch und durch technisierten Welt die Dinge auf sich beruhen zu lassen. Im Unterschied zur mittelalterlichen Gelassenheitstheologie geht es Heidegger darum, Autonomie in der Gelassenheit gegenüber den Dingen zu wahren.<sup>34</sup>

---

**30** Zu *Kohelet* und Camus vgl. auch Fox 1989, 77–78.

**31** Vgl. (auch im Bezug zu *Kohelet*) Scholl 2008, 259–277.

**32** Vgl. Heidegger, *Nietzsche I* und *Nietzsche II*, 8. Aufl. 2020. „Die Lehre von der ewigen Wiederkehr des Gleichen gehört mit der Lehre vom Willen zur Macht aufs innigste zusammen. [...] Der Ausdruck ‚Wille zur Macht‘ nennt den Grundcharakter des Seienden; jegliches Seiende, das ist, sofern es ist: Wille zur Macht.“ (Heidegger, *Nietzsche I*, 2020, 15). Zu Heidegger und Nietzsche siehe außerdem Babich, Denker und Zaborowski 2012.

**33** Vgl. Heidegger 2022b, 29–33. Vgl. auch Heidegger 2022d, 131, sowie das Kapitel „Der Wille als Wille zur Macht“ in Heidegger 2020, 33–40.

**34** „Wir können diese Gegenstände [...] auf sich beruhen lassen als etwas, was uns nicht im Innersten und Eigentlichen angeht. Wir können „ja“ sagen zur unumgänglichen Benützung der technischen Gegenstände, und wir können zugleich „nein“ sagen, insofern wir ihnen verwehren, daß sie uns ausschließlich beanspruchen und so unser Wesen verbiegen, verwirren und zuletzt veröden. [...] Wir lassen die technischen Gegenstände in unsere tägliche Welt herein und lassen sie zugleich draußen, d. h. auf sich beruhen als Dinge, die nichts Absolutes

Aus der seinsgeschichtlichen Perspektive Heideggers wird die Wahrnehmung des Seins durch das Seiende bestimmt; hinter dem Schein des Seienden verberge sich das ursprüngliche Sein, dessen Wahrnehmung beeinträchtigt oder – in der Moderne durch die Omnipräsenz der Technik und der mit ihr verbundenen Machtansprüche – verstellt ist. Aus diesem Grund geht es Heidegger – in dieser Hinsicht vergleichbar mit Nietzsche – darum, eine Archäologie des Denkens zu praktizieren, um die „verstellten“, verschütteten Ursprünge wieder freizulegen:

Auf der ersten Seite von „Sein und Zeit“ ist mit Bedacht die Rede vom „Wiederholen“. Dies meint nicht das gleichförmige Anrollen des immer Gleichen, sondern: Holen, Einbringen, Versammeln, was sich im Alten verbirgt.<sup>35</sup>

Die mit dem Vanitas-Motiv verbundene Scheinhaftigkeit des Seienden ist bei Heidegger im Unterschied zur Barockkultur entmythologisiert, sodass das Simulacrum nicht mehr dämonisiert ist. Wer für die Scheinhaftigkeit des Seienden verantwortlich ist, beantwortet Heidegger bewusst nicht, auch wenn sich in seinem späten Denken eine Eschatologie ausmachen lässt.<sup>36</sup>

Obwohl Heidegger sich nicht explizit auf *Kohelet* bezieht, lassen sich seine Konzepte des Daseins zum Tode, der Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit, der Geworfenheit, des Verfallens, der Uneigentlichkeit und der Nichtigkeit auf diesen beziehen.<sup>37</sup> Auch wenn diese Lesart des biblischen Buches zeigt, dass *Kohelet* nicht als „Protoexistentialist“ betrachtet werden kann, so zeigt sich im Gegen-

---

sind, sondern selbst auf Höheres angewiesen bleiben. Ich möchte diese Haltung des gleichzeitigen Ja und Nein zur technischen Welt mit einem alten Wort nennen: die Gelassenheit zu den Dingen.“ (Heidegger, 2022b, 22–23). Im Unterschied zur klassischen Gelassenheitstheologie geht es bei Heidegger also nicht darum, die eigenen Neigungen und den eigenen Willen völlig aufzugeben, um in Einklang mit dem göttlichen Willen zu kommen, sondern im Sinne von *Kohelet* 4,6 und 10,4 um eine innere Haltung. Zum Thema „Gelassenheit“ bei Heidegger in Bezug auf Meister Eckhart: Herrmann 2017, 455–466.

**35** Heidegger 2022d, 140, vgl. auch 37 und 67.

**36** Das unverstellte Sein wird im Laufe der Geschichte zunehmend „verstellt“, was irgendwann zum „Ereignis“ einer „entbergenden“ Katastrophe, zu einer „rettenden“ Katharsis oder Läuterung führen muss. Diese Gedanken durchziehen vor allem Heideggers Spätschriften, vgl. die unter dem Titel „Denkwege“ zusammengestellten Schriften: Denker und Scholl 2022. Zu Heideggers Ablehnung einer Betrachtung des durch Technik verstellten Seins als „Teufelswerk“ oder „Dämonie“ siehe bes. Heidegger 2022a, 37–40.

**37** Vgl. Shuster 2008. Im Anschluss an Shuster 2008 hat auch Perry 2015 ausgehend von *Kohelets haevaël*-Konzept Parallelen zu verschiedenen Philosophen der Moderne und Postmoderne (u. a. Lévinas, Blanchot, Jankélévitch) untersucht. Ich danke Johannes Czaja für Hinweise auf diese Publikationen sowie für anregende Diskussionen zur Frage nach einem ‚kryptotheologisch‘ geprägten existentialen Fundament im Denken Heideggers.

zug unter dem Aspekt der Vanitas als Wiederholung im Sinne eines Neudenkens des Ursprünglichen, dass Heidegger dem Denken *Kohelets* näher ist, als es den Anschein hat.

Das Nachdenken über Schein und Sein, Anfang und Ende, Ursprung und Ziel, das Sein und das Nichts, Kreislauf und Wiederholung, Kontingenz, Begrenztheit, Vergeblichkeit und Vergänglichkeit menschlichen Daseins und Tuns, ist ein Strukturelement der Vanitas-Reflexion. Es präfiguriert das „besinnliche Denken“, welches das (be)„rechnende“ Denken einer kritischen Prüfung unterzieht – bereits bei *Kohelet*: „Gott hat den Menschen rechtschaffen gemacht, / aber sie haben sich in allen möglichen Berechnungen versucht.“ (Koh 7,29<sup>EU</sup>).<sup>38</sup> Erst recht dort wird dieses „rechnende Denken“ einer Prüfung durch das „besinnliche Denken“ unterzogen, wo es in den frühneuzeitlichen Schriften ausgehend von *Kohelet* über die Eitelkeit und Nichtigkeit des Wissens und der Wissenschaften differenziert entwickelt wird – z. B. bei Montaigne,<sup>39</sup> Agrippa von Nettesheim<sup>40</sup> oder Maximilian Joseph von Lamberg.<sup>41</sup> Heidegger scheint mit seinem „besinnlichen Denken“ Elemente dieser frühneuzeitlichen Vanitas-Variante neu zu denken:

Man sagt, das Wissen der Wissenschaft sei zwingend. Gewiß. Doch worin besteht ihr Zwingendes? Für unseren Fall in dem Zwang, den mit Wein gefüllten Krug preiszugeben und an seine Stelle einen Hohlraum zu setzen, in dem sich Flüssigkeit ausbreitet. Die Wissenschaft macht das Krug-Ding zu etwas Nichtigem, insofern sie Dinge als das maßgebende Wirkliche nicht zuläßt.<sup>42</sup>

---

**38** Siehe außerdem *Kohelets* Skepsis angesichts dogmatischer Lehrmeinungen: „Es gibt viele Worte, die nur den Windhauch vermehren. Was nützt das dem Menschen? Denn: wer kann erkennen, was für den Menschen besser ist in seinem Leben, während der wenigen Tage seines Lebens voll Windhauch, die er wie ein Schatten verbringt? Und wer kann dem Menschen verkünden, was nach ihm unter der Sonne geschehen wird?“ (Koh 6,11–12).

**39** Vgl. Montaigne 1962, v. a. die Essais I, XXV „Du pedantisme“; I, XXVI „De l’institution des enfans“; I, LI „De la vanité des paroles“; II, XVII „De la præsumption“; II, XII „Apologie de Raymond Sebond“, III, V „Sur des vers de Virgile“; III, IX „De la vanité“; Montaignes Wahlspruch war „Que sçay-je?“.

**40** Vgl. Agrippa von Nettesheim 1993. Zur Idee der Nichtigkeit der Wissenschaften u. a. bei Agrippa, Erasmus und Nikolaus von Kues siehe Yates 1991, 50–51.

**41** Vgl. v. Lamberg 1766.

**42** Heidegger 2022a, 194. Vgl. auch „Die Frage nach der Technik“, Heidegger 2022a, 13–49; „Wissenschaft und Besinnung“, Heidegger 2022a, 51–83 und „Was heißt Denken?“, Heidegger 2022a, 149–166, bes. 154–155. Vgl. auch Heidegger 2022b. Zu berücksichtigen wäre in diesem Zusammenhang auch Blondel: „On ne peut tout connaître et tout affirmer, sans tout nier; et la science parfaite de l’esthète s’évanouit d’elle-même dans l’absolue vanité de tout“. Blondel 1950, 6. Ich danke Volker Kapp für den Hinweis auf Blondel.

Wie Heidegger, so sieht auch Hannah Arendt, die in ihrer Wissenschaftskritik der Neuzeit eine „Umkehrung des Verhältnisses von *Vita activa* und *Vita contemplativa*“ durch den „Sieg“ des *Homo faber* konstatiert,<sup>43</sup> in der Kunst als Ausdruck eines „sinnenden Denkens“ die Möglichkeit, „den Staub der Vergänglichkeit in ein immerwährendes Feuer“ zu entflammen:

Das, was das leuchtende Feuer in das Kunstwerk bannt, ist das sinnende Denken, aber obwohl Kunstwerke Gedankendinge sind, sind sie doch wesentlich Dinge wie andere Dinge auch. (Arendt 2010, 203–204)

*Kohelets* Weisheit ist Arendt zufolge eine „Weisheit der Schwermut; es ist die Weisheit, mit der sich der Mensch tröstet, wenn das Vertrauen in die Welt als eines Ortes, auf dem Menschen handelnd und sprechend in Erscheinung treten können, geschwunden ist.“ (Arendt 2010, 259)<sup>44</sup>

Das der Vanitas-Exegese eigene „besinnliche Denken“ war vielleicht bereits in Dürers berühmtem *Melancholie*-Stichen sinnbildlich dargestellt, in dem verschiedene Motive – Sonne, Kugel, Rad als Sinnbilder des Kreislaufs, sowie die Pose der Nachdenklichkeit und das Mundstück eines Blasebalgs – auf eine Auseinandersetzung mit *Kohelet* hindeuten (Abb.1). Auch das Symbol des Schlüssels als Sinnbild der Gewalt und des Beutels als Sinnbild des Reichtums<sup>45</sup> sind Motive, die auf *Kohelets* Vanitas-Reflexion zurückweisen. Der Amsterdamer Kunsthistoriker Hans Rookmaker interpretierte Dürers Stich *Melencolia I* (1514) als Illustration von Koh 1,17–18:

I believe that this engraving serves as an illustration of Ecclesiastes 1:17,18. Around the central figure we see all kinds of symbols of scholarship: a complicated geometrical shape, a globe, measuring rods, a scale, a grinding stone (the last two items apparently are a reference to alchemy, the natural science of that day), a compass, and much more which the observant viewer will notice. In the middle of all that there is this figure, gazing ahead in a pensive way, having gained wisdom – specifically the wisdom of knowing that concerning the work of God, ‘no one can comprehend what goes on under the sun’ (Ecclesiastes 8:17), for ‘whatever wisdom may be, it is far off and most profound – who can discover it?’ (Ecclesiastes 7:24). (Rookmaker 2010)

<sup>43</sup> Arendt 2010, v. a. 375.

<sup>44</sup> Arendt zitiert hierzu folgende Stellen aus *Kohelet*: „Es ist alles ganz eitel. [...] Ein Geschlecht vergehet, das andere kommt; [...] Alle Wasser laufen ins Meer, doch wird das Meer nicht voller. [...] Was ist’s das geschehen ist? Eben das man hernach wieder tun wird; und geschieht nichts Neues unter der Sonne. [...] Man gedenkt nicht, wie es zuvor gewesen ist, also auch das, was hernach kommt, wird man nicht gedenken bei denen, die darnach sein werden.“ (Arendt 2010, 258).

<sup>45</sup> In einer Vorskizze hat Dürer selbst diese Sinnbilder erläutert: „Schlüssel betewt gewalt, pewtell betewt reichthum“. Vgl. Böhme 1993, 12.



**Abb. 1:** Albrecht Dürer, *Melencolia I*, Kupferstich, 1514, 24.2 x 19.1 cm.

Hartmut Böhme bezeichnet Dürers Stich als einzigartiges „Denkbild“, das „nicht nur Themen oder Vermögen der Philosophie darstellt, sondern das, was die Philosophie trägt: Nachdenken und Bewußtsein.“<sup>46</sup>

Das „besinnliche Denken“ auf bildlicher Ebene tritt auch in all jenen Vanitas-Darstellungen zutage, in denen Nachdenklichkeit und Nachsinnen inszeniert werden: in Gemälden, die das Grübeln des Hieronymus oder aber die Besinnung Maria Magdalenas thematisieren.<sup>47</sup> Sprachlich äußert es sich über die Nähe zur

<sup>46</sup> Böhme 1993, 69–97.

<sup>47</sup> Vgl. hierzu Leiner 1980. Umfassende Studien zu Maria Magdalena bieten Giraud 1996 und Montandon 1999.

Dichtung und damit verbunden im poetischen Bildbewusstsein der Vanitas-Tradition auch dort, wo das barocke Trauerspiel mit der Dichtung des 19. Jahrhunderts zusammengedacht wird. Angesichts der Frage, wie es möglich sein kann, dass „eine zumindest dem Schein nach so durch und durch ‚unzeitgemäße‘ Verhaltensweise wie die des Allegorikers“ in Baudelaires Werk „einen allerersten Platz hat“, bemerkte Walter Benjamin: „Der Grübler, als geschichtlich bestimmter Typus des Denkers ist derjenige, der unter den Allegorien zu Hause ist.“<sup>48</sup>

Das „rechnende Denken“ ist Heidegger zufolge „Wille zur Macht“ und profitorientiert, wohingegen das „besinnliche“, kontemplative Denken den Menschen in seiner existentiellen „Geworfenheit“ und „Seinsverlassenheit“ meditieren lässt. Angesichts der Übermacht der Technik leistet es somit in einer *aktiven* Haltung der Gelassenheit Widerstand gegenüber der „Verödung“ des Menschen und seiner Umwelt.<sup>49</sup> „Besser eine Handvoll und Ruhe, / als beide Hände voll und Arbeit und Luftgespinst“ heißt es bei *Kohelet* 4,6 zum Verhältnis von *vita activa* und *vita contemplativa*, aber auch: „Wer ständig nach dem Wind schaut, kommt nicht zum Säen, / wer ständig die Wolken beobachtet, kommt nicht zum Ernten“ (Koh 11,4<sup>EU</sup>). Selbst Hannah Arendt, die sich in *Vita activa oder vom tätigen Leben* kritisch mit Heideggers Weltabgeschiedenheit auseinandersetzte,<sup>50</sup> fasst die Weltabgewandtheit, die damit verbundene „Weisheit der Schwermut“ und das „besinnliche“ Denken als eine Grundbedingung für Weltzugewandtheit und tätiges Leben auf. Arendt hat dies prägnant in ihrer Rede auf Martin Heidegger zu dessen 80. Geburtstag zum Ausdruck gebracht.<sup>51</sup> Von besonderem Interesse sind in Arendts Heidegger-Rezeption die Unterstreichungen und Randmarkierungen, die sie an der Erstausgabe von Heideggers Schrift *Gelassenheit* angebracht hat. So hebt sie in ihrem persönlichen Handexemplar dieser Schrift die Stellen

---

**48** Benjamin 1997, 165 und 173.

**49** „Das rechnende Denken kalkuliert. Es kalkuliert mit fortgesetzt neuen, mit immer aussichtsreicheren und zugleich billigeren Möglichkeiten. Das rechnende Denken hetzt von einer Chance zur nächsten. Das rechnende Denken hält nie still, kommt nicht zur Besinnung. Das rechnende Denken ist kein besinnliches Denken, kein Denken, das dem Sinn nachdenkt, der in allem waltet, was ist. / So gibt es denn zwei Arten von Denken, die beide jeweils auf ihre Weise berechtigt und nötig sind: das rechnende Denken und das besinnliche Nachdenken. / Dieses Nachdenken aber meinen wir, wenn wir sagen, der heutige Mensch sei auf der Flucht vor – dem Denken.“ (Heidegger 2022b, 14). Zum Unterschied zwischen „rechnendem“ und „besinnlichen“ Denken vgl. bes. auch 14–21.

**50** Hannah Arendt 1958. Die deutsche Übersetzung erschien 1960 unter dem Titel „Vita activa oder vom tätigen Leben“. Arendts Auseinandersetzung mit Heidegger ist implizit. Vgl. hierzu auch Swift 2009, S. 45–46.

**51** Arendt und Heidegger 2013, 179–193.

hervor, in denen Heidegger auf ein wachsendes Übermaß des „rechnenden Denkens“ in der technisierten Welt hinweist und warnt, dass der Mensch dann „sein Eigenstes, dass er nämlich ein nachdenkendes Wesen ist, verleugnet“.<sup>52</sup> Beide, sowohl Heidegger als auch Arendt, haben während ihrer Studienzeit zunächst Theologie studiert, bevor sie sich der Philosophie (Heidegger) und der politischen Theorie (Arendt) zuwandten, was zu der verbreiteten Annahme führte, sie hätten der Theologie den Rücken gekehrt. Gerade anhand ihrer *Kohelet*-Rezeption zeigt sich, wie die theologische Interpretation der Vanitas aus dem Korsett einer institutionell und konfessionell gebundenen Lehrmeinung befreit und so transformiert wird, dass sie als dichterisches besinnliches Denken nachvollziehbar und vermittelbar bleibt.

## Vanitas-Recycling, Bossuet und die verblichene Rose

Weder Camus, noch Sartre, Baudelaire, Dürer, Nietzsche, Heidegger, Arendt, Turgenev oder Tschechow bedienen sich am ‚Abfall‘, also an wertlos gewordenen Bestandteilen der Vanitas-Tradition, um das Motiv neu aufzubereiten. Deshalb ist der Begriff des ‚Recycling‘, der im Zuge der postmodernen Theoriebildung Einzug in die Geistes- und Kulturwissenschaften hielt,<sup>53</sup> unangemessen, um die bisher beschriebenen Aktualisierungen der Vanitas-Tradition zu charakterisieren. Er suggeriert, dass unbrauchbar gewordenes Material wiederaufbereitet wird, vernachlässigt dabei aber die dialogische, interdiskursive, ästhetische und ethische Dimension in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit.<sup>54</sup> Das heißt in diesem Fall, die Erfassung von Vanitas-Reflexionen muss deren oft implizite Beerbung mit berücksichtigen, um zu sehen, dass es innerhalb der Denk-Tradition eines „besinnlichen Denkens“, sofern sie die Selbstreflexivität *Kohelets* auf neue Lebensumstände überträgt, keinen Bruch gibt, sondern dass sich eine Traditionslinie innerhalb jener reflexiven und diskursiven Gemeinschaft verfolgen lässt,

---

52 Vgl. Arendts Handexemplar von Martin Heidegger 1957, 27. Im September 1970 notierte Arendt „Vanitas vanitatum vanitas“ in ihr Denktagebuch. Zu Arendts *Kohelet*-Rezeption siehe Lasater 2019 und Renouard 2011.

53 Zum Konzept des Recycling vgl. Dionne 1996. Zur theoretischen Bestimmung vgl. dort bes. Moser, „Le recyclage culturel“, 23–53. Eine umfassende und kritische Sicht und unterschiedliche Perspektiven bieten Moser und Klucinskas 2004.

54 Vgl. zu dieser Problematisierung des Begriffs Krysinski 2007, bes. 138–139.

die sich mit dem Ursprung dieser Tradition und ihren jeweiligen Vermittlungen selbst in einer säkularisierten Welt auseinandergesetzt hat.

Die Re-Aktualisierung der Vanitas ist bei den bisher in den Blick genommenen Werken kein spektakulärer Endzweck, sondern Selbstreflexion und Besinnung auf die Existenz, oft vor dem Horizont der Existenzialphilosophie. Damit verfolgten die direkten oder indirekten Bezugnahmen auf die Vanitas-Tradition weder kommerzielle noch auf Abschreckung oder Attraktion abzielende Strategien und dürften sich darin von dem ein oder anderen rhetorisch persuasiv modellierten Text der Barockliteratur unterscheiden. Lässt sich Letzteres gut an einer Reihe von religiösen Praktiken im Kontext von Bestattungen aufweisen, so zeigt eine prominente, in die Fernsehübertragungen dieser Welt eingespeiste Beerdigungsfeierlichkeit, auf welche Weise das Vanitas-Motiv in der Gegenwartskultur als relevanter Fundus für öffentliche Trauer aufgerufen wurde.

Im 17. Jahrhundert gab es Prediger, die ihrer Zuhörerschaft theatralisch einen mit einer Perücke bekleideten Totenschädel vor die Nase hielten,<sup>55</sup> um ihnen die Eitelkeit des Menschen und der Welt drastisch vor Augen zu führen und sie an die Kontingenz des Todes zu erinnern. Für die Totenmessen der Reichen und Mächtigen wurden Kirchen pompös in düstere, mit Vanitas-Symbolen bestückte Dekorationen gekleidet und es gab kaum einen Leichenprediger, der nicht klagend oder mahnend auf die Eitelkeit und Vergänglichkeit alles Irdischen verwies.<sup>56</sup> Entscheidend ist, welche dieser Texte überdauerten und in diesem Zusammenhang dürfte kein Zufall sein, dass Bossuets *Totenreden*, die die Perspektive eines besinnlichen Denkens vermitteln, bis heute bekannt sind und aufgrund ihres hohen Reflexionsniveaus sowie ihrer gelungenen rhetorischen und poetischen Ausgestaltung zusammen mit Corneille, Racine, Molière, La Fontaine den Status von klassischen Meisterwerken erlangt haben. Bossuet nannte seine Leichenpredigten über Henriette de France und deren Tochter Henriette d’Angleterre *deux têtes de mort à méditer* (zwei Totenschädel zum Meditieren) und stellte sie unter das aus *Kohelet* abgeleitete Motto *Vanitas vanitatum et omnium vanitas*, um die Nichtigkeit und Vergänglichkeit weltlichen Ruhms und weltlicher Macht angesichts des allmächtigen Todes zu verdeutlichen.<sup>57</sup>

Dass auch in den Trauerfeierlichkeiten von Herrscherfiguren des 20. Jahrhunderts Vanitas-Symbole auftauchen, zeigt die Totenzeremonie der Princess of Wales, Lady Diana. So zögerte Elton John nicht, den schon zuvor kommerziell überaus erfolgreichen Song *Candle in the Wind* neu einzuspielen, damit traditio-

---

55 Vgl. zu diesen Praktiken Vovelle 1983, 292.

56 Vgl. Scholl 2007.

57 Ausführlicher in Scholl 2007, bes. 324–327.

nelle Vanitas-Symbole aufzurufen und auf das Leben der Prinzessin zu applizieren. Das ursprünglich dem Gedenken an Marilyn Monroe (Norma Jeane) gewidmete Lied<sup>58</sup> wurde vom Verfasser des Liedtextes umgeschrieben, um nun Lady Di zu der „verblichenen Rose Englands“ zu stilisieren, deren Leben „wie eine Kerze im Wind“ gewesen und schließlich erloschen sei. Zu Orgelmusik wurde die englische Nationalhymne gesungen, und ein weltlicher Prediger, Dianas Bruder, hielt von der Kanzel herab eine Trauerrede, die Topoi aufruft, die sich bereits in Bossuets Totenreden finden: Schönheit und Liebenswürdigkeit der Verblichenen, ihre Stellung in der Öffentlichkeit, ihre Schwächen, ihre guten Werke, die grausame Härte des Schicksals, sie in der Blüte der Jugend dahingerafft zu haben. Thomas Kühn (2000) hat Elemente dieser Neuauflage traditioneller Bestattungsrituale als Surrogate gedeutet, hinter denen sich durchaus profane Interessen verbergen. Das ist gar nicht so neu. Bereits zur Blütezeit pompöser Bestattungszeremonien im 17. Jahrhundert wurden kritische Stimmen laut, die hinter der spektakulären Inszenierung des Heiligen ganz andere Interessen vermuteten. Antoine Furetière schrieb, dass die Totenreden, unter dem Vorwand, die Toten zu ehren, der Eitelkeit (*vanité*) der Lebenden schmeichelten, und Esprit Fléchier kritisierte, das Publikum würde vorwiegend aufgrund voyeuristischer Interessen am Spektakel zu den Trauerfeierlichkeiten strömen.<sup>59</sup> Also nichts Neues unter der Sonne, könnte man meinen. Aber im Unterschied zu den Totenzeremonien des 17. Jahrhunderts, wo der Vanitas-Gedanke allgegenwärtig war, wiesen bei der Totenzeremonie für Lady Di nur der Popsong oder Verse nach Shakespeare („Life a shadow and a dream“) explizite Referenzen auf, während einige im Chor gesungene Bibelverse kaum noch erkennbare Spuren des Vanitas-Motivs intonierten.

Es ist durchaus fraglich, ob sich hier ein der Vanitas eingeschriebenes besinnliches Denken in einem strategisch auf Emotionalisierung abzielenden Event aufgelöst hat, ob Vanitas-Ikonographie in diesem Sinne instrumentalisiert wurde und eine Brücke zum Spektakel barocker *Pompes funèbres* geschlagen wurde.

In vielen anderen Bereichen der Pop-Musik zeigt sich eine Emotionalisierung der Vanitas auf subjektives Empfinden hin, das über die musikalische Interpretation der Texte vermittelt wird. Dass der überaus erfolgreiche Folk-Song *Turn! Turn! Turn! (To Everything There is a Season)* von Pete Seeger fast wortwörtlich *Kohelet* in der King James Bibelübersetzung (Eccl. 3,1–8) übernimmt, dürfte kaum bekannt sein,<sup>60</sup> auch wenn er auf Platz Eins der Popsongs mit dem

---

58 Der Songtext von 1974 stammt von Bernie Taupin, der dann auch 1997 den Text auf Diana umdichtete.

59 Diese und weitere Beispiele in Scholl 2007.

60 Zur Nachwirkung von *Kohelet* in der Rockmusik vgl. Balmer 2017, 55.

„ältesten Text“ rangierte und eine äußerst kuriose Diskussion über das Urheberrecht nach sich zog.<sup>61</sup> Er fand auch im Film *Forrest Gump* Verwendung, wurde aber vor allem durch die Interpretation der *Byrds* im Flower-Power-Stil der Hippiekultur berühmt.

Die österreichische Dark-Gothic-Metal-Band *Vanitas* (1996–2007) zeigte sich bereits durch ihre Namensgebung der Vanitas-Tradition verhaftet. Sie bezog sich mit Titeln wie „Der Schatten einer Existenz“, „Das Leben ein Traum“, „Endlosschleife“, „Vergangenes kehrt wieder“, „Absurde Existenz“, „Atem, Töne, Flüstern, Schreien“ oder „Mein kaltes Grab“ auf die traditionelle Vanitas-Topik biblischer Texte und griff auch musikalisch barocke Motive unter Verwendung von elektronischer Orgelmusik und Anklängen an geistliche Chöre auf. Musik und Texte dieser Band sind voller Anklänge an traditionelle Topoi der Vanitas-Tradition; in „Schließe mir die Augen“ erklingt zu Beginn gar das Geräusch vom Brausen des Windes. Auffallend bei diesen Aktualisierungen der Vanitas-Tradition ist, dass Selbstreflexivität, die ja schon bei *Kohélet* die wesentliche Voraussetzung war, teilweise auch im Kontext institutionell gebundener kirchlicher Interpretationen der Vanitas vermittelt wird und unhinterfragt in die subjektivierte Individualisierung und Sentimentalisierung der Vanitas eingebunden sind. „Mein Sinn des Lebens ist personifiziert“, grölt mit Grabesstimme der Leadsänger zu Beginn des Songs „Walzertakt im Flammenmeer“. Das aggressiv wirkende „Growling“, das typisch für die Gattung des Dark-Gothic-Metal ist, vermittelt den Eindruck einer Brutalisierung des Textinhalts, der verschiedene Vanitas-Klischees bedient.

Im Bereich der klassischen Musik der musikalischen Gegenwartskultur zeigt sich die Wiederverwendung von barocken Vanitas-Motiven etwa in Salvatore Sciarrinos musikalischer Vanitas-Komposition *Vanitas – Natura morta* (UA 1981). Dort sind Bildvorstellungen und Texte aus der barocken Vanitas-Literatur (u. a. Martin Opitz, Jean de Sponde, Giambattista Marino) sowie musikalische Anklänge an die Barockzeit, aber auch Elemente der amerikanischen Musik eingeflossen.<sup>62</sup> Vor allem im Teil *Ultime rose (Letzte Rosen)* vermittelt sich die Idee der Vergänglichkeit musikalisch über teils unheimlich kreischende und abrupte, teils klagende, jammervolle, absterbende Töne.

---

<sup>61</sup> Zum Urheberrecht vgl. <https://www.quora.com/Why-did-The-Byrds-decide-to-use-words-from-Ecclesiastes-in-their-song-Turn-Turn-Turn-Could-copyright-infringement-laws-be-charged>.

<sup>62</sup> Vgl. Ehrmann-Herfort 2018.

## Becketts Vanitas-Wiederholungen

Samuel Beckett nimmt eine Welt kritisch unter die Lupe, in der Werte wertlos scheinen, und man kann sogar die These aufstellen, das gesamte literarische Werk Becketts stünde im Zeichen der Vanitas als eines „besinnlichen Denkens“. Es wird in Bild, Text und Schweigen kommuniziert und regt die Rezipienten ihrerseits zur Besinnung an. Schon der erste Satz von Becketts *Murphy*, „The sun shone, having no alternative, on the nothing new“ nimmt direkten Bezug auf *Kohelet*.<sup>63</sup> Hinzu kommt, dass Wiederholung als Strukturprinzip in sich verschärfender Degradierung in Becketts Theater allgegenwärtig ist.<sup>64</sup> Nun allerdings mit einer bedeutenden Akzentverschiebung. Denn bei Beckett impliziert Wiederholung Vergänglichkeit, ein Dahinschwinden, eine Verschlechterung des Ausgangszustands. In *Warten auf Godot* (*En attendant Godot*) trägt der Baum auf der Bühne im ersten Akt noch Blätter, im zweiten Akt ist er entlaubt. In *Glückliche Tage* (*Oh les beaux jours!*) steckt die Protagonistin Winnie im ersten Akt bis zur Hüfte in einem Sandhügel und spielt in narzisstischer Selbstbezogenheit mit einem als Vanitas-Symbol verstandenen Spiegel. Während im zweiten Akt nur noch ihr Kopf hervorragend, versucht ihr Ehemann Willie wie ein missglückter Sisyphus den Hügel zu erklimmen und endet als Taubstummer. Becketts Bühnenbilder sind moderne Sinnbilder der Vanitas. Resignative Visionen der Hinfälligkeit und Gebrechlichkeit finden sich auch in *Spiel* (engl. *Play*; frz. *Comédie*), wo ein Mann und eine Frau bis zum Hals in Urnen stecken, während in *Endspiel* (frz. *Fin de partie*; engl. *Endgame*) ein Paar in Mülltonnen haust. Die alle Stücke überwölbenden Zeichen der Vergänglichkeit werden durch Hinweise auf Endzeit und Verwahrlosung ergänzt. Wie Julia Siboni (2008) nachgewiesen hat, sind Becketts Vanitas-Symbole, wie Spiegel, Asche und Rauchtensilien stark von den entsprechenden Bezügen zur Bibel abhängig. Nicht weniger deutlich ist die Referenz auf das Buch *Kohelet* in Becketts, kaum eine halbe Minute dauerndem Stück *Atem* (frz. *Souffle*; engl. *Breath*): Müllberge liegen auf der Bühne, es ertönt ein Schrei, das wie brausender Wind klingende Atmen einer unsichtbaren Person ist zu hören und während zu sehen ist, wie die Szene sich zunehmend verdunkelt, ertönt erneut ein Schrei. In der Spanne zwischen Geburt und Tod wird das gesamte Leben als Windhauch versinnbildlicht. Ergänzend zur apokalyptischen, die Ruinen der Vanitas weiterdenkenden Bildlichkeit erfasst auch die Sprache Becketts die Nichtigkeits- und Vergänglichkeitsmetaphorik *Kohelets*: „Et ce que je fais, capital, je souffle, en me

<sup>63</sup> Koh 1,9. Zu Becketts *Kohelet*-Rezeption vgl. Nichols 1984.

<sup>64</sup> Vgl. Beckett 1981.

disant, avec des mots comme faits de fumée.“<sup>65</sup> Dazu passt, dass Beckett sich nachweislich mit der holländischen Vanitas-Malerei als Darstellung des „besinnlichen Denkens“ auseinandergesetzt hat.<sup>66</sup> Vor diesem Horizont ist auch zu verstehen, dass James Knowland und John Pilling (1980) Becketts Spätwerk als „Totenschädelfresken“ bezeichneten, und dass Ettore Labate (2012) Becketts Erzählensammlung *Totenschädel (Têtes de mort)* im Sinne einer anamorphotischen Versinnbildlichung der Vanitas durch Sprache deutete. Damit ist Beckett viel dichter am Text *Kohelets* oder Bossuets „têtes de mort à méditer“ als die Akteure bei Lady Di’s Totenzeremonie es je beabsichtigten. Selbst in einer Welt ohne einen Heilsbringer wie Gott oder Godot ist die umfassende Vanitas-Meditation bei Beckett analytisch und verweist auf eine Transzendenz, die man mit Heidegger als „Offenheit für das Geheimnis“ bezeichnen könnte.<sup>67</sup> Mit dem Mittel der Groteske entwirft Beckett einen apokalyptischen Endzustand, öffnet dadurch den Blick auf das Defekte und Heilsbedürftige am Ist-Zustand und entspricht auf diese Weise dem Buch *Kohélet*: „Dann wieder habe ich alles beobachtet, was unter der Sonne getan wird, um die Menschen auszubeuten. Sieh, die Ausgebeuteten weinen, und niemand tröstet sie; von der Hand ihrer Ausbeuter geht Gewalt aus, und niemand tröstet sie.“ (Koh 4, 1<sup>EU</sup>)

## Regietheater, Vanitas-Mode und Vanitas-Po(m)p

Im zeitgenössischen Regietheater findet sich eine Reihe apokalyptischer Bühnenbilder, die sich als Vanitas-Motive deuten lassen: Müllberge, Videos von Wüsteneien, Umweltkatastrophen oder Untergangsvisionen.<sup>68</sup> In Thaddeus Strassbergers opulenter Inszenierung von Puccinis *Turandot* im Steinbruch Sankt Margarethen im Burgenland (2021) entsprach die spektakuläre, als Vanitas-Reminiszenz zu deutende Multiplikation von Totenschädeln der Thematik des Stückes und dazu passt der Spiegel von Turandot, auf dessen Rückseite die Maske einer gealterten Frau als

---

65 Übersetzt: „Und was ich mache, im Wesentlichen hauche ich, sage ich mir, mit Worten, wie aus Rauch gemacht.“ (Beckett 1961, 162).

66 „[...] ces tableaux hollandais du XVIIe siècle faisant fonction de memento mori. L’un d’eux représente saint Jérôme méditant auprès d’une tête de mort. A l’instar des peintres qui nous ont laissé ces toiles, il aimerait pouvoir dire la vie et la mort en un espace extrêmement réduit.“ Beckett in einem Gespräch mit Charles Juliet (1986, 31), hier zit. nach Houppermans 2021, 10.

67 Martin Heidegger 2022b, 23–25.

68 Zu dieser Tradition siehe die Beispiele aus der europäischen Vanitas-Dichtung im Abschnitt „Ruinen und Vergänglichkeit“ in Scholl 2006, 228–231.

direkt auf frühneuzeitliche Bilder weisendes Zitat zu erkennen war.<sup>69</sup> In anderen Inszenierungen wird die den Originaltexten zugrundeliegende Vanitas-Thematik aber oft verkannt. Beispielsweise dort, wo in aktuellen Tschechow-Inszenierungen an die Stelle des Besinnlichen, Atmosphärischen und Stillen Geschrei und Hektik tritt, die an die Wut Pubertierender erinnern. Tschechows Vanitas-Sinnbilder werden dadurch zerstört, ein Phänomen, das für das Regietheater insofern typisch ist, als die Polysemie der Originalwerke durch parasitäre Überschreibung reduziert und das Original ikonoklastisch verkürzt wird.<sup>70</sup> Und selbst dort, wo in aktuellen Inszenierungen mit traditionellen Vanitas-Symbolen wie Rauch, Seifenblasen oder verwesenden Tieren im Zeitraffer gewerkelt wird, haben sie mit den Vanitas-Vorstellungen der ursprünglichen Werke oft nicht mehr viel gemein. Auch wenn die Art und Weise, wie Objekte der Alltagswelt als Vanitas-Objekte arrangiert und abgebildet werden, durchaus ein besinnliches Denken wecken können.

Christoph Schlingensiefels Bayreuther *Parsifal*-Inszenierung wurde von Hasen bevölkert: rosa Stoffhasen, Hasengebilde im Mond, einen im Hasenkäfig singenden Parsifal-Interpret und einem Schlussvideo, das einen im Zeitraffer verwesenden Hasen zeigte. Wolfgang Wagner kommentierte, dass man nun in Bayreuth statt von „Parsifal“ von „Hasifal“ sprechen werde und Schlingensiefel signierte seine Autogramme mit „Hasifal“.<sup>71</sup> Wenn auch das Video des im Zeitraffer verwesenden Hasen als Vanitas gedeutet werden kann,<sup>72</sup> dies auf die Vanitas-Thematik Richard Wagners zu beziehen fiel auf Anhieb schwer. In seiner von Anfang an subversiven Inszenierung rekurrierte Schlingensiefel auf Joseph Beuys, der sich seinerseits auf Dürer bezog und eine eigene Hasen-Mythologie entwickelt hatte, die, glaubt man Beuys selbst, „mit Vanitas oder Vergänglichkeit nichts zu tun“<sup>73</sup> hatte.

---

<sup>69</sup> Vgl. dazu v. Flemming / Wobbeler 2022.

<sup>70</sup> Vgl. Cotrubas und Ramin 2017. Gegen den Vorwurf, eine werktreue Aufführungspraxis wäre „museal“, weist René Kollo darauf hin, dass das nicht heißt, „dass hundert Jahre lang immer dieselbe Inszenierung wie ein hundert Jahre altes Bild angeschaut werden soll. Selbstverständlich gibt es immer wieder neue Bühnenbilder und eine neue Optik. Auch die Musik unterscheidet sich ja durch neue und andere Dirigenten und Orchester. Gemeint ist hier nur, dass man etwas so auf die Bühne bringen soll, wie der Komponist sich das in etwa vorgestellt hat, und nicht, wie es verzweifelte Regisseure verdrehen, um modern zu sein und damit dem Zeitgeist Genüge zu tun und hauptsächlich zur Erhöhung ihres Bankkontos. Die Bilder, die in einem Museum hängen, sind ja auch nicht langweiliger geworden, nur weil sie Hunderte Jahre alt sind. Sie werden immer noch bestaunt und die Museen sind voll.“ Kollo 2015, 92.

<sup>71</sup> Vgl. Säuberlich 2004, Lodemann 2010, 162.

<sup>72</sup> „Der Schlag gegen den musikalischen Mystizismus trifft zugleich das subtile Spiel um die Dialektik des Todes.“ (Hifß 2006).

<sup>73</sup> Adriani, Konnertz und Thomas 1973, 68.

In Wagners Libretto erscheinen jedoch andere Bildvorstellungen und Denkmuster der Vanitas-Tradition. Wo Parsifal „den Speer im Zeichen des Kreuzes geschwungen“ hat, der Zaubergarten als „trügende Pracht“ entlarvt wird, die Mauern in Trümmer zerfallen, das Schloss „wie durch ein Erdbeben“ versinkt, „der Garten [...] schnell zu einer Einöde verdorrt und verwelkte Blumen [...] auf dem Boden [sich verstreuen]“, <sup>74</sup> wird eine aus der barocken und romantischen Vanitas-Ikonographie bekannte Untergangsvision aufgerufen. Das Trügerische, Scheinhafte, Uneigentliche der Welt und ihrer Werte sind zentral in Wagners Vanitas-Reflexion und werden auch in *Tristan und Isolde* thematisiert: Die Nacht eint die Liebenden und entrückt sie von „des Tages eitlen Wähnen“, von der trügerischen Tages-Welt, deren „eitle Pracht“ und „prahlenden Schein verlacht, wem die Nacht den Blick geweiht“<sup>75</sup>. Die Abscheu gegenüber der als hohl und eitel wahrgenommenen Welt macht das in die Nacht verlagerte *carpe diem* zum Fluchort.<sup>76</sup>

Wenn Schlingensiefel einen verwesenden Hasen inszeniert, dann passt diese Referenz weniger zu Wagner als vielmehr zu Beuys und zu der kurz zuvor entstandenen Arbeit *Little Death* von Sam Taylor Wood, wo ebenfalls ein im Zeitraffer verwesender Hase vorgeführt wird. Schlingensiefels persönliche Vanitas-Reflexion findet sich vor allem in seinem *Tagebuch einer Krebs Erkrankung*. Sie zeigt Nähe zum besinnlichen Denken im „Jahrmart der Eitelkeiten“, <sup>77</sup> wenn Schlingensiefel

---

74 Richard Wagner, Parsifal, Libretto, online: <https://operone.de/libretto/wagnpade.html>.

75 Wagner 1984, 41.

76 Die erotische Einheit der aneinander geschmiegt und ineinander versunkenen Liebenden – in Wagners Bühnenanweisungen steht unter anderem: „sie umfassen sich in schwärmerischer Begeisterung“ – kommt besonders in der Duett-Arie „Oh sink hernieder, Nacht der Liebe [...]“ zum Ausdruck. Im Text steht: „[...] Ohne Nennen, / ohne Trennen, / neu Erkennen, / neu Entbrennen; / ewig endlos, / ein-bewusst: / heiß erglühter Brust / höchste Liebeslust!“ (Wagner 1984, 47). Angesichts dessen wirken Inszenierungen, in denen das Paar auf der Bühne in dieser Szene räumlich getrennt wird, und Aussagen wie die Folgende befremdlich: „Je mehr man sich mit Tristan beschäftigt, um so erklärlicher erscheint es, daß die Liebenden nichts miteinander zu tun haben, am wenigsten womöglich im körperlichen Vollzug.“ (Koch 2005, 16).

77 „Wenn ein nachdenklicher Mensch über solch einen Vergnügungsort wandelt, wird er vermutlich weder von seiner noch anderer Leute Fröhlichkeit überwältigt werden. Hier und da rührt und belustigt ihn wohl eine humorvolle oder ergreifende Episode – ein niedliches Kind, das eine Pfefferkuchenbude betrachtet; ein hübsches Mädchen, das errötend den Worten ihres Liebhabers lauscht, während er ihr ein Geschenk aussucht; der arme Hanswurst dort hinter dem Wagen, der inmitten seiner braven Familie, die von seinen Kunststücken lebt, an seinem Knochen nagt. Der allgemeine Eindruck aber ist eher melancholisch als heiter. Wenn du nach Hause kommst, so setzt du dich in ernster, nachdenklicher, milder Stimmung hin und wendest dich deinen Büchern oder deinen Geschäften zu. Eine andere Moral als die habe ich unserer Geschichte vom ‚Jahrmart der Eitelkeit‘ nicht unterzulegen.“ (Thackeray, Vorwort vom 28. Juni 1848, 1964, Bd. 1, 6).

von einem „Schritt in ein neues Denken“ spricht, die Windmetapher in Rückbesinnung auf den „Zirkus der Selbstdarstellung“ aufruft und sich im Rückblick wundert, „wie viel Wind ich auch früher geblasen hab’, und wenn ich auch sehe, was andere für Wind blasen“. Immerhin sei er nun auch vor der „Windfabrik Politik“ geschützt. Seine Krankheit habe Distanzierung und Besinnung ausgelöst, auch auf die absolute Freiheit der Kunst und auf ein erfülltes Leben.<sup>78</sup>

Und das mag auch auf Konzeptkünstler wie zum Beispiel Banksy zutreffen. Es ist durchaus denkbar, dass Banksy mit seinem Bild *Girl with Ballon* (2006) an die mit Ballons spielenden Putti der frühneuzeitlichen Vanitas-Gemälde dachte; es ist durchaus denkbar, dass er damit eine zeitgemäße Darstellung des *homo bulla* im Sinn hatte und es ist auch denkbar, dass er, indem er einen Schredder-Mechanismus zur progressiven Zerstörung seines Werkes einbaute, im Sinn hatte, die Vanitas des Werkes und die Vanitas eines Publikums bloßzustellen, das sich vom Schall und Rauch eines Namens blenden lässt und über eine Million für ein Bild bezahlt, dessen ‚Vergänglichkeit‘ ihm und dem ganzen Kunstvermarktungsbetrieb dann provokativ vor Augen geführt wird. Wo zum Entsetzen des Publikums die geplante Zerstörung der Arbeit noch während der Auktion stattfand, auf der sie feilgeboten wurde, war eine institutionenkritische Prozesskunst am Werke, die gut zur Aktualisierung der Vanitas passen dürfte. Wurde doch nicht nur leichterding herstellbare Vergänglichkeit der *ars longa* vor Augen geführt, sondern gleichzeitig Leere, Eitelkeit und Sinnlosigkeit eines Kunstmarktes und seiner verschiedenen Akteure. Und wer weiß, ob Banksy nicht ganz genau wusste, dass das zur Hälfte geschredderte Bild im Nu – als beste Bestätigung seiner Aktion – eine Wertsteigerung um mehrere Millionen Euro erfuhr. Solche Aktionen stehen in der Tradition von Piero Manzonis Konservendose mit der Aufschrift *Merda d’artista conservata al naturale* (Künstlerscheiße – naturbelassen konserviert), die, sobald geöffnet, zwar nur eine kleinere Dose mit gleicher Aufschrift zutage förderte, aber sofort eine erhebliche Wertsteigerung erfuhr. Noch deutlicher wird der strategische Rekurs auf das Vanitas-Motiv dort, wo Manzoni nicht nur die vergänglichen Reste seines körperlichen Abfalls, sondern darüber hinaus seinen Atem in aufgeblasenen Luftballons als *Fiato d’artista* (Künstleratem) verkaufte, der sich freilich, den physikalischen Gesetzen der Vergänglichkeit folgend, bald verflüchtigte und den Ballon erschaffen ließ.<sup>79</sup> Vergleichbar ist aber auch Maurizio Cattelans *Comedian*: Eine der drei Bananen, die der Künstler für ein paar Cent in einem Obstladen in Miami kaufte und mit einem Paketklebeband an der Wand befestigte, wurde, sobald das Objekt auf der *Art Basel Miami Beach* für 150.000 Dollar verkauft worden war, von dem deutschen

<sup>78</sup> Schlingensiefel 2008; 2009.

<sup>79</sup> Zu Manzoni vgl. Engler 2013 und Lander 2019, 307–330.

Künstler Datuna von der Wand abgelöst und aufgegessen. Datuna erklärte seine Aktion als interventionistische Performance eines „hungry artist“ und sagte, die 150.000 Dollar hätten gut geschmeckt.<sup>80</sup> Diese Aktion provozierte eine Kontroverse. Während die Käufer des *Comedian* keineswegs unglücklich waren, Damien Hirst sich sogar geärgert haben soll, nicht selbst geboten zu haben, da reagierte Cattelan als Konzeptkünstler: Die Idee sei wichtiger als das vergängliche Objekt.<sup>81</sup>

Es wäre im Hinblick auf die Vanitas und die mit ihr verbundenen Vorstellungen von Wiederholung aufschlussreich zu untersuchen, wie sich das Konzept der ‚Idee‘ in der gegenwärtigen Konzeptkunst und ihrer Kommentierung zum Konzept der ‚Idea‘ (auch ‚conceito‘) verhält, das in den kunsttheoretischen Traktaten der italienischen Renaissance eine philosophische und theologische Legitimation der ‚Grottesken‘ als *figure in aria* (*Luftbilder*) bot.<sup>82</sup> Die ‚Grottesken‘ wurden gegenüber ihren Kritikern, die sie als Ausdruck der Eitelkeit und Verrücktheit der Künstler deuteten (z. B. Paleotti), als „Sinnbilder der Vergänglichkeit“ legitimiert, deren scheinbarer Unsinn einen verborgenen Sinn enthalte, Doni, Lomazzo, Ligorio und andere bezogen sich dabei in der Tradition des besinnlichen Denkens sogar direkt auf *Kohelet*: „sotto al ciel non trovai cosa stabil e ferma“ („unter dem Himmel fand ich nichts Stabiles und Festes“).<sup>83</sup>

Aktuell interessant ist sicherlich ebenfalls, wie sich die Ubiquität von Schädeln als traditionelle Vanitas-Motive in der visuellen Kultur der Gegenwart deuten lässt – ob Karl Lagerfelds Totenkopfring oder die Emblematisierung im Cyberspace auf besinnliches Denken schließen lassen. Nicht weniger interessant ist, dass vor dem Horizont des Anthropozän und der Pandemie nicht nur in bildender Kunst und Dichtung, sondern auch in Schulklassen mit Rückgriff auf die barocken Modelle zu Vanitas-Re-Inszenierungen oder Vanitas-Pastiches<sup>84</sup> angehalten wird.

---

**80** Vgl. Datuna 2019.

**81** Der Leiter der Restaurierung an der Wiener Akademie für bildende Kunst Wolfgang Baats kommentierte: „Es ist anzunehmen, dass es in vorliegendem Fall dem Künstler nicht um Substanzerhaltung gegangen ist. Das Verzehren der Banane als künstlerische Aktion dagegen wäre ein gänzlich anderer, unter diesem Aspekt auch wiederholbarer Vorgang, der bestenfalls durch filmische Dokumentation festgehalten werden könnte.“ (Tronner 2019, 3).

**82** Vgl. Scholl 2004 und 2009.

**83** Lomazzo, zit. nach Scholl 2004, 530, siehe dort auch bes. 108, 197, 215, 534, vgl. auch Scholl 2019.

**84** Zu dieser Art Wiederaufbereitung von Vanitas-Motiven in der zeitgenössischen Fotografie vgl. Warring 2005.

## Narzissmus und Vanitas

Die schriftlichen, bildlichen und musikalischen Quellen der Vanitas-Tradition und ihrer Variationen entstehen in so unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten, dass auch höchst unterschiedliche Akzentuierungen zu verzeichnen sind. Eine überaus widersprüchliche und vielleicht noch nicht genug akzentuierte, womöglich aber gegenwärtig hoch aktuelle Facette findet sich in der Frühen Neuzeit bereits dort, wo es um die Ambivalenz der Selbstreflexion als eines bereits im AT angelegten, ganz zentralen Motivs der Vanitas geht.

So bezog sich Montaigne zum einen auf Vanitas-Vorstellungen im Sinne der Nichtigkeit und Vergänglichkeit, interpretierte aber in seinem Essai *De la vanité (Über die Vanitas)* die Vanitas auch als Eigenliebe, Selbstwertgefühl, Stolz und Freude am gesellschaftlichen Ansehen. Er gewann ihr damit positive Seiten ab und weigerte sich, Selbstbeherrschung und Selbsterniedrigung im Sinne einer Anpassung an kollektive Normen zu üben.<sup>85</sup> Pascal dagegen verurteilte das gesamte Projekt der Selbstdarstellung Montaignes als unwürdigen Ausdruck einer Vanitas im Sinne einer übersteigerten Selbstsucht und lehnte „das blöde Projekt, nur sich selbst zu malen“ („Le sot projet qu’il a eu de se peindre!“)<sup>86</sup> zutiefst empört ab. In Pascals Perspektive ist das Ich – auch angesichts einer höfischen Gesellschaft, die ihre Aufgeblasenheit zur Schau stellt – hassenswert („le moi est haïssable“) und so begehe Montaigne mit seinen *Essais*, den Versuchen der Selbstergründung und –darstellung, eine Todsünde, Überheblichkeit und Anmaßung enden in der *superbia*.

Es wäre höchst aufschlussreich, diese auf Selbstreflexion bezogene Auslegung der Vanitas durch die Epochen hindurch zu verfolgen. Im Rahmen dieser Untersuchung soll nur darauf hingewiesen werden, dass sich daran eine grundlegende Problematik hinsichtlich der Re-Aktualisierung von Vanitas-Topoi veranschaulichen lässt: Während es seit dem sechzehnten Jahrhundert eine Fülle von Texten und Predigten über die Eitelkeit des Menschen und der Welt gab, die das ‚Windige‘ der zeitlichen Herrschaftsstrukturen und damit verbundener individueller, prestigeträchtiger Verhalten<sup>87</sup> kritisch aufdecken – tritt zeitgleich eine andere, bis heute gängige Facette zutage: In Selbstbildnissen wird Vanitas

---

**85** „Au rebours, je m’emploie à faire valoir la vanité mesme et l’asnerie si elle m’apporte du plaisir, et me laisse aller après mes inclinations naturelles sans les contreroller de si près.“ (Montaigne 1962, 974–975). Auch Nietzsche propagiert in *Menschliches, Allzumenschliches* (II: Der Wanderer und sein Schatten, 60) im Hinblick auf die Vanitas eine Umwertung der Werte, vgl. Nietzsche 1954a, 905).

**86** Pascal 1963, 780.

**87** Hinsichtlich lukrativer Eheschließungen vgl. Caylus 1787, bes. 34–39.

als Auseinandersetzung mit der befristeten Lebenszeit, mit der Kontingenz des Todes verhandelt.<sup>88</sup> Auf der anderen Seite wäre aber auch das Phänomen der Multiplizierung von *Selfies* in sozialen Medien im Kontext von Narzissmus und Vanitas eine Untersuchung wert.

Montaigne, der sich als Emblem die Waage wählte und eine Ausgewogenheit auch zwischen *megalopsychia* und *mikropsychia* anstrebte,<sup>89</sup> versprach sich mit der Zurschaustellung seiner subjektiven Innensicht eine Außenwirkung im Sinne einer ausgewogenen Selbstliebe und Selbstachtung in kritischer Selbstreflexivität und moralischer Autonomie. Das ist etwas anderes als das, was in narzisstischen Verhaltensweisen zutage tritt und in der aktuellen Narzissmus-Forschung keine Rolle zu spielen scheint.<sup>90</sup> Dennoch würde es sich lohnen, entsprechende Darstellungen und Überlegungen früherer Generationen zu Rate zu ziehen<sup>91</sup> oder die Vanitas-Analysen in der Emblematik-Forschung zu berücksichtigen.<sup>92</sup>

Mit seiner Studie *La société du spectacle* (1967, *Die Gesellschaft des Spektakels*) steht Guy Debord in der Vanitas-Tradition eines besinnlichen Denkens. Er beschreibt dort die Vervielfältigung des Spektakulären in der Gesellschaft als eine unter den Bedingungen des Konsum- und Reproduktionszwangs entstandene Atomisierung von Bildern, die den Bezug zu einem ursprünglichen Erleben verschleiern oder gar verfälschen in dem Maße, wie sie von der individuellen Erfahrung losgelöst sind und nicht zuletzt gerade in ihrer provokativen Ausrichtung diese Bedingungen spiegeln und somit künstlerische Unfreiheit, Anpasstheit und Unter-

---

**88** Vgl. etwa den Beitrag von Victoria v. Flemming über Douglas Gordon im vorliegenden Band.

**89** Vgl. Scholl 2009, 12–14, zu dieser aristotelischen Unterscheidung siehe Liatsi 2011, 43–60.

**90** In einem aktuellen Standardwerk zum Narzissmus wird zumindest am Rande auf die mythischen Grundlagen in Bezug auf die Vanitas-Tradition hingewiesen, vgl. Renger 2021, 7 mit Hinweisen zu weiterer Literatur.

**91** Madame de Staël beschreibt beispielsweise in „De l’influence des passions sur le bonheur des individus et des nations“ (1796) die Vanitas als eine narzisstische Leidenschaft. Von Interesse sind in diesem Zusammenhang auch philosophische Traktate über die Selbstliebe oder Eigenliebe in der Moralistik und Sittengeschichte (u. a. von La Rochefoucauld, Pascal, La Bruyère, Rousseau) sowie gesellschaftsanalytische Essays, Briefe, Chroniken und belletristische Schriften. Vanitas-Inszenierungen in der Kunst wären in diesem Zusammenhang ebenfalls von Interesse: So gab es vor allem im 17. und 18. Jahrhundert galante Damen, die sich in erotisch verführerischer Manier als heilige Maria Magdalena vor einem Totenschädel sinnierend portraituren ließen. Vgl. hierzu Leiner 1980.

**92** Zur Mythen-Rezeption und Emblematik-Forschung vgl. z. B. Rescia 1998; Renger 2002; Gindhart 2008, 25–62, zum Zusammenhang zwischen Narzissmus und Vanitas dort bes. 44. Zur Wiederaufnahme barocker Vanitas-Motivik in der Gegenwartskunst s. auch Berger, Schmidt und Wobbeler 2020, 58–87.

werfung unter Modeerscheinungen signalisieren. So kommt es über die Substituierung der ursprünglichen Vanitas-Meditation durch deren Simulierung zu einer Überschreibung, die allenfalls noch verblichene Spuren des ursprünglichen Vanitas-Konzepts durchscheinen lässt. Dass sich dies nicht verallgemeinern lässt, dass der Faden zur Tradition nicht überall gerissen ist, dass die Vanitas unter den Bedingungen der technisierten Welt neu erlebt und neu durchdacht werden kann, soll abschließend ein Auszug aus dem Prosagedicht *Unverbesserlicher Narziss* von Wladimir Krysinski verdeutlichen, wo das lyrische Ich sich mit Narziss identifiziert und in der Tradition eines „besinnlichen Denkens“ in einer Welt, die vom „rechnenden Denken“ und von medialen Simulakren beherrscht ist, über die Vergänglichkeit nachsinnt:

Widerspenstig huldige ich dem kapitalistischen Gesetz des Bildes, das dem hartnäckigen Spiel der Wiederkehr des Gleichen folgt. Imperativ des Kalküls. Axiom der katastrophalen Auflösung meines Körpers, den die wirren Augenblicke des Sinnes dieses unerreichbaren Sichtbaren zerstückeln. In meinen Scheinbildern verbergen sich die Phantasmen des endgültigen Bildes meiner selbst, das ich nur gebrochen wahrnehmen kann. Auslöschungseffekt durch das Paradox maßloser Eigenliebe. Stadien einer immer wieder neu begonnenen Spiegelung. [...]

Man schleudert mir die kalkulierten Bilder der kommerziellen Sippe ins Gesicht. Tanzende Horden mit verstörten Blicken verewigen die Künstlichkeiten der Ekstase. Ich betrachte Formen, die nichts weiter bedeuten als ihre Zugehörigkeit zum Markt. [...]

Wer bin ich also und noch, ich, unverbesserlicher Narziss, im Kreuzfeuer der Strategien des universalen Kommerzes. Die Rechnung scheint einfach. In der allgemeinen Ikonolatrie berührt mich nichts weniger als die sklavische Wiederholung der Versklavung. [...]

(Krysinski 2020, 79–80)

## Literaturverzeichnis

- Adriani, Götz / Winfried Konnertz / Karin Thomas. *Joseph Beuys*. Frankfurt am Main: DuMont Schauberg, 1973.
- Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius. *Über die Fragwürdigkeit, ja Nichtigkeit der Wissenschaften, Künste und Gewerbe [De incertitudine et vanitate scientiarum, 1530]*. Berlin: De Gruyter, 1993.
- Arendt, Hannah / Martin Heidegger. *Briefe 1925–1957*. Aus den Nachlässen. Hg. Ursula Lutz. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2013.
- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.
- Arendt, Hannah. *Vita activa oder vom tätigen Leben*. Stuttgart: Kohlhammer, 1960.
- Arendt, Hannah. *Briefwechsel*. Berlin: Jüdischer Verlag 2010.
- Babich, Babette / Alfred Denker / Holger Zaborowski. *Heidegger & Nietzsche*. Hg. dies. Amsterdam / New York: Rodopi, 2012.

- Balmer, Hans Peter. *Figuren der Finalität. Zum teleologischen Denken der Philosophie*. Universitätsbibliothek Ludwig-Maximilians-Universität München: Open Publishing LMU, 2017.
- Beckett, Samuel. *Comment c'est*. Paris: Éditions de Minuit, 1961.
- Beckett, Samuel. *Dramatische Dichtungen in drei Sprachen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- Beckett, Samuel. *Nouvelles et textes pour rien*. Paris: Éditions de Minuit, 1955.
- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Benthien, Claudia / Victoria von Flemming. *Vanitas – Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart*. Hg. dies. Berlin: De Gruyter, 2018.
- Berger, Julia Catherine / Antje Schmidt / Christian Wobbeler. „Eitelkeit der Eitelkeiten: Barocke Darstellungen von Superbia und Vanitas und ihre Wiederholung in den zeitgenössischen Künsten“. *Superbia. Im Labyrinth des Hochmutes und der Eitelkeit*, Ausstellungskatalog. Hg. Kulturzentrum Sinsteden. Rhein-Kreis Neuss: Rommerskirchen 2020. 58–87.
- Białostocki, Jan. „Kunst und Vanitas: Pessimismus und Hedonismus in der Antike“. *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1966. 187–230.
- Blondel, Maurice. *L'Action (1893). Essai d'une critique de la vie et d'une science de la pratique*. Paris: PUF, 1950.
- Böhme, Hartmut. *Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*. München: Fischer, 1993.
- Camus, Albert. *L'Étranger*. Paris: Gallimard, 1942a.
- Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942b.
- Caylus, Anne Claude Philippe Comte de. *Œuvres badines complètes* [sic]. Tome XII. Amsterdam: Visse, 1787.
- Cotrubas, Ileana / Manfred Ramin. *Die manipulierte Oper*. Wien: Apfel-Verlag, 2017.
- Datuna, David. Performance von David Datuna. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=taCCnhoK490> (28. März 2022).
- Debord, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard, 1992 [1967].
- Dionne, Claude / Silvestra Mariniello / Walter Moser. *Recyclages. Économies de l'appropriation culturelle*. Hg. dies. Montréal: Éditions Balzac, 1996.
- Ehrmann-Herfort, Sabine. *Salvatore Sciarrino. Vanitas. Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen*. Hg. dies. Hofheim: Wolke-Verlag, 2018.
- Engler, Martin. *Piero Manzoni. Als Körper Kunst wurden*. Hg. ders. Ausstellungskatalog (Frankfurt am Main, Städel Museum, 2013). Bielefeld: Kerber, 2013.
- Fessler, Marc. *Qohélet philosophe. L'éphémère et la joie. Commentaire herméneutique de l'Éclésiaste*. Genève: Éditions Labor et Fides, 2013.
- Figl, Johann. *Nietzsche und die Religionen. Transkulturelle Perspektiven seines Bildungs- und Denkweges*. Berlin / New York: De Gruyter, 2007.
- Fox, Michael V. *Quohelet and His Contradictions*. London, T&T Clark: 1989.
- Flemming, Victoria von / Christian Wobbeler. „Die junge Frau und der Tod: Deutungen eines Vanitas-Motivs in bildender und darstellender Kunst der Gegenwart.“ *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH, 2022. 101–167.

- Gindhart, Marion. „Nárkissos – Narcissus – Narziss: Reflexionen und Brechungen eines Mythos“. *Das diskursive Erbe Europas: Antike und Antikerezeption*, Hg. Dorothea Klein/ Lutz Käppel. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 2008. 25–62.
- Giraud, Yves. *L'image de la Madeleine du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*. Hg. ders. Fribourg: Editions Universitaires de Fribourg, 1996. 235–242.
- Guichard, Laure: „L'intraduisible et le passage du sens: le langage créateur“. *Noesis* 21 (2013): 401–410. <https://journals.openedition.org/noesis/1878> (28. März 2022).
- Heidegger, Martin. *Nietzsche I. Nietzsche II*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2020.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit* (1927). Hg. Friedrich-Wilhelm von Hermann. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 2. Aufl. 2018.
- Heidegger, Martin. „Das Ding“. *Bauen Wohnen Denken. Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2022a. 189–214.
- Heidegger, Martin. „Gelassenheit“. *Kleine Schriften*. Text der durchgesehenen Erstausgaben, erweitert um die Randbemerkungen des Autors aus seinen Handexemplaren. Stuttgart: Klett-Cotta, 2022b. 9–75.
- Heidegger, Martin. *Brief über den Humanismus*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1949.
- Heidegger, Martin. *Denkwege*. Hg. Alfred Denker/ Dorothea Scholl. Ausgabe in vier Bänden. Text der durchgesehenen Erstausgaben, erweitert um die Randbemerkungen des Autors aus seinen Handexemplaren. Stuttgart: Klett-Cotta, 2022c.
- Heidegger, Martin. *Gelassenheit*. Pfullingen: Neske, 1957. Exemplar Bard College, Stevenson Library, The Hannah Arendt Collection B3279.H48 G4. <https://www.bard.edu/library/arendt/pdfs/Heidegger-Gelassenheit.pdf> (28. März 2022).
- Heidegger, Martin. *Unterwegs zur Sprache*. Text der durchgesehenen Erstausgaben, erweitert um die Randbemerkungen des Autors aus seinen Handexemplaren. Stuttgart: Klett-Cotta, 2022d.
- Herrmann, Friedrich-Wilhelm von. „Gelassenheit im Denken Martin Heideggers“. *Meister Eckhart als Denker, Eckhart-Jahrbuch*, Beihefte 4. Hg. Wolfgang Erb/ Norbert Fischer. Stuttgart: Kohlhammer, 2017. 455–466.
- Hiß, Guido. „‘Zeichen, Wörter, Male’: Schlingensiefs *Parsifal* in Bayreuth“. *Forum Modernes Theater* 2 (2006) und Festschrift Paul Gerhard Klussmann zum 90. Geburtstag. [https://www.ruhr-uni-bochum.de/deutschlandforschung/PDF\\_Dateien/Klussmann\\_90Jahre.pdf](https://www.ruhr-uni-bochum.de/deutschlandforschung/PDF_Dateien/Klussmann_90Jahre.pdf) (28. März 2022).
- Houppermans, Sjef. „Vanités pour Samuel Beckett“. *Études Épistémè* 22 (2012): *Vanités d'hier et d'aujourd'hui: une poétique de l'éphémère*. <http://journals.openedition.org/episteme/380>; DOI: <https://doi.org/10.4000/episteme.380> (28. März 2022).
- Juliet, Charles. *Rencontre avec Samuel Beckett*. Montpellier: Fata Morgana, 1986.
- Knowlson, James / John Pilling. *Frescoes of the Skull. The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1980.
- Kobusch, Theo. „Nichts, Nichtseiendes“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. Karl Ritter † und Karlfried Gründer. Bd. 6. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984. 805–836.
- Koch, Gerhard R. „Was sehen wir beim Hören, was hören wir beim Sehen? Das Musiktheater, ein unbekanntes Wesen: Wagner hat sein Verschwinden mitkonzipiert“. *wagnerspectrum* Heft 2/ 2005: Schwerpunkt – *Focusing on Regietheater*. Würzburg, Königshausen & Neumann: 2005. 9–22.
- Kollo, René. *Richard Wagner. ... dem Vogel, der heut sang ...* Reinbek / München: Lau Verlag, 2015.

- Kryszynski, Wladimir. „Les baroquismes de la modernité“. *Œuvres et Critiques XXXII*, 2 (2007): 137–153.
- Kryszynski, Wladimir. „Unverbesserlicher Narziss“. *Dichtungsring. Zeitschrift Für Literatur* 58 (2020): 78–81.
- Kryszynski, Wladimir. *Il romanzo e la modernità*. Roma: Armando editore, 2003.
- Kühn, Thomas. „Theodramatische Surrogate: Der Gedenkgottesdienst für Prinzessin Diana“. *Theodramatik und Theatralität. Ein Dialog mit dem Theaterverständnis von Hans Urs von Balthasar*. Hg. Volker Kapp / Helmuth Kiesel / Klaus Lubbers. Berlin: Duncker & Humblot, 2000. 167–182.
- Labate, Ettore. „Pour définir encore : Les Têtes-mortes de Beckett“. *Études Épistémè* 22 (2012): *Vanités d’hier et d’aujourd’hui : une poétique de l’éphémère*. <http://journals.openedition.org/episteme/385>; DOI : <https://doi.org/10.4000/episteme.385> (28. März 2022).
- Lamberg, Maximilian Joseph von. *Vanité de quelques-unes de nos connoissances*, par Mr. le Comte de Lamberg. Paris, 1766.
- Lander, Tobias. „What’s inside? Gehäuse in der Kunst und das Mysterium des Inhalts“. *Gehäuse: Mediale Einkapselungen*. Hg. Christina Bartz / Timo Kaerlein / Monique Miggelbrink. Paderborn: Fink, 2019. 307–330. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3971> (28. März 2022).
- Lasater, Philip Michael. „Not So Vain After All: Hannah Arendts Reception of Ecclesiastes“. *Journal of the Bible and Its Reception*, Bd. 6, Nr. 2 (2019): 163–196.
- Leiner, Wolfgang. „Métamorphoses magdaléennes“. *La métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise. Variations et résurgences*. Hg. Gisèle Mathieu-Castellani. Tübingen/ Paris: Narr-Place, 1980. 45–56.
- Liatsi, Maria. „Aspekte der Megalopsychia bei Aristoteles (EN 4,3)“. *Rheinisches Museum Für Philologie, NF*, Bd. 154, Heft 1 (2011): 43–60.
- Lindner, Erwin. *Richard Wagner über Tannhäuser*. Hg. ders. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914.
- Lodemann, Caroline A. *Regie als Autorschaft: Eine diskurskritische Studie zu Schlingensiefels ‚Parsifal‘*. Göttingen: V&R unipress, 2010.
- Martin, Wayne M. „Bubbles and Skull: The Phenomenology of Self-Consciousness in Dutch Still Life Painting“. *A Companion to Phenomenology and Existentialism*, Hg. Hubert L. Dreyfus und Marc A. Wrathall. Oxford u. a.: Blackwell, 2006. 559–584.
- Meschonnic, Henri. „Poétique et politique du traduire“. *Équivalences* 24,1 (1994): 11–24.
- Meschonnic, Henri. „Traduire la Bible, de Jonas à Jona“. *Langue française* 51 (1981): 35–52.
- Montaigne, Michel de. *Œuvres complètes*. Hg. Albert Thibaudet / Maurice Rat. Paris: Gallimard, 1962.
- Montandon, Alain. *Marie-Madeleine: Figure mythique dans la littérature et les arts*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.
- Moser, Walter / Jean Klucinkas. *Esthétique et recyclages culturels*. Hg. dies. Ottawa: University of Ottawa Press, 2004.
- Moser, Walter. „Le recyclage culturel“. *Recyclages. Économies de l’appropriation culturelle*, Hg. Claude Dionne / Silvestra Mariniello / Walter Moser. Montréal: Éditions Balzac, 1996. 23–53.
- Nichols, Francis W. „Samuel Beckett and Ecclesiastes on the Borders of Belief“. *Encounter* 45/1 (1984): 11–22.
- Nietzsche, Friedrich. *Werke*, Bd. I: *Menschliches, Allzumenschliches*. Hg. Karl Schlechta. München: Hanser 1954a.
- Nietzsche, Friedrich. *Werke*, Bd. II. *Ecce Homo*. Hg. Karl Schlechta. München: Hanser 1954b.

- Pascal, Blaise. *Œuvres complètes*. Hg. Louis Lafuma. Paris: Seuil, 1963.
- Perry, J. A. *The Book of Ecclesiastes and the Path of Joyous Living*. New York: Cambridge University Press, 2015.
- Red. ORF.at. „Verspeiste Banane ist mir egal“ (10.12.2019). <https://orf.at/stories/3147128/> (28. März 2022).
- Renger, Almut-Barbara. *Narcissus. Ein Mythos von der Antike zum Cyberspace*. Hg. dies. Stuttgart: Metzler, 2002.
- Renger, Almut-Barbara. „... dem nichts so wohl gefiel wie das eigene Spiegelbild“: Der Narziss-Mythos und seine Rezeptions- und Wirkungsgeschichte“. *Narzissmus. Grundlagen – Störungsbilder – Therapie*. Hg. Stephan Döring / Hans-Peter Hartmann / Otto F. Kernberg. 2., aktual. und erw. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta, 2021. 1–15.
- Renouard, Maël: „la mélancolique sagesse de l'Écclésiaste“: sur Hannah Arendt“. *Littérature et vanité. La trace de „L'Écclésiaste“, de Montaigne aux temps présents*. Hg. Jean-Charles Darmon. Paris: PUF, 2011. 171–189.
- Rescia, Laura. *Il mito di Narciso nella letteratura francese dell'epoca barocca*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1998.
- Rookmaker, Hans R. „Ecclesiastes, Melancholia: Albrecht Dürer“. *ArtWay Visual Meditation* (July 4, 2010). <https://www.artway.eu/content.php?id=1633&lang=en&action=show> (28. März 2022).
- Roper, L. A. / A. Groenewald. „Job and Ecclesiastes as (postmodern?) wisdom in revolt“. *HTS Theologise Studies / Theological Studies* 69 (1) 2013. <http://dx.doi.org/10.4102/hts.v69i1.2002> (28. März 2022).
- Sartre, Jean-Paul. *La Nausée*. Paris: Gallimard, 1938.
- Säuberlich, Jörg. „Hasifal' statt ‚Parsifal‘. Spiegel Kultur (25.7.2004). <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/wagner-festspiele-hasifal-statt-parsifal-a-310327.html> (28. März 2022).
- Schlingensief, Christoph / Katrin Bauernfeind. *Christoph Schlingensief im Gespräch mit Katrin Bauernfeind* (TV-Aufzeichnung Herbst 2008). <https://www.youtube.com/watch?v=drlR8U1yDYk> (28. März 2022).
- Schlingensief, Christoph / Reinold Beckmann. *Christoph Schlingensief im Gespräch mit Reinhold Beckmann* (TV-Aufzeichnung April 2009). <https://www.youtube.com/watch?v=Jpqx7Sf6NG4> (28. März 2022).
- Schlingensief, Christoph. *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009.
- Schoch, Rainer / Matthias Mende / Anna Scherbaum. *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk: Holzschnitte und Holzschnittfolgen*. Hg. dies. Bd. 2. München: Prestel, 2001.
- Scholl, Dorothea. „Emblematische und poetische Empfindsamkeit in der Tastenmusik der frühen Neuzeit“. *Emblems and Impact*. Hg. Ingrid Höpel / Simon McKeown. Vol. II, 967–987. Cambridge: Scholars Publishing, 2017.
- Scholl, Dorothea. „Ethik und Ästhetik zwischen Humanismus und Posthumanismus: Überlegungen zur ethischen Literaturanalyse in der Langzeitperspektive“. *Interlitteraria* 14, vol. 1 (2009): 7–28.
- Scholl, Dorothea. 'Religion et spectacle'. *L'Âge de la représentation: L'art du spectacle au XVII<sup>e</sup> siècle*. Hg. Rainer Zaiser. Tübingen: Narr, 2007. 309–329. Bes. „La mise en scène de la vanité: le spectacle de la mort et des pompes funèbres“. 324–327.
- Scholl, Dorothea. „Sartre et l'anéantissement du Néant“. *De Nizan à Sartre. Philosophie et narration*. Hg. Àngels Santa. Lleida: Pagès editors, S. L., Universitat de Lleida, 2008. 259–277.

- Scholl, Dorothea. „‘Sense of Nonsense’: A Theology of Grotesques”. *Paradigms of Renaissance Grotesques*. Hg. Damiano Acciarino. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2019. 85–122.
- Scholl, Dorothea. „*Vanitas vanitatum*: Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematik“. *Bibeldichtung*. Hg. Volker Kapp / Dorothea Scholl. Berlin: Duncker & Humblot, 2006. 221–260.
- Scholl, Dorothea. *Von den ‚Grottesken‘ zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*. Münster: Lit-Verlag, 2004.
- Schwienhorst-Schöneberger, Ludger. „Kohelet: Stand und Perspektiven der Forschung“. *Das Buch Kohelet. Studien zur Struktur, Geschichte, Rezeption und Theologie*. Hg. Ludger Schwienhorst-Schöneberger. Berlin / New York: De Gruyter, 1997. 5–31.
- Shuster, Martin. „Being as breath, vapor as joy: Using Martin Heidegger to Re-read the Book of Ecclesiastes“. *Journal for the Study of the Old Testament* 33 (2008). 219–244.
- Siboni, Julia. „Des cendres à la poussière, une ontologie résiduelle“. *Samuel Beckett Today* 20 (2008): 359–369.
- Staël, Germaine de. *De l’influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*. Paris: Rivages Poches, 2000 [1796].
- Swift, Simon. *Hannah Arendt*. London: Routledge, 2009.
- Tronner, Roman. „Vanitas?“ *Restauero*, 11.12.2019. <https://www.restauero.de/vanitas/> (28. März 2022).
- Tschechow, Anton. *Briefe 1889–1892*. Hg. Peter Urban. München: Diogenes, 1983.
- Tschechow, Anton. *Das Leben in Fragen und Ausrufen. Humoresken und Satiren 1880–1884*. Hg. Peter Urban. Zürich: Diogenes, 2001.
- Tschechow, Anton: *Wie soll man leben? Anton Čechov liest Marc Aurel*. Hg. Peter Urban. München: Diogenes, 1997.
- Tschechow, Anton. *Werke*, Bd. 3. Deutsch von Johannes von Guenther. Hamburg und München: Verlag Heinrich Ellermann, 1963.
- Vovelle, Michel. *La Mort et l’Occident de 1300 à nos jours*. Paris: Gallimard, 1983.
- Wagner, Richard. *Parsifal*. Libretto. <https://operone.de/libretto/wagnpade.html> (28. März 2022).
- Wagner, Richard. *Tristan und Isolde*. Vollständiges Textbuch. Hg. Wilhelm Zentner. Stuttgart: Reclam, 1984.
- Warring, Tanja. *Pastiche zwischen Vanitas, Illusion und Groteske: Inszenierte Stillebenfotografie im ausgehenden 20. Jahrhundert*. Diss. Universität Zürich, 2005. Zurich Open Repository and Archive, <https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/163291/1/20060168.pdf> (28. März 2022).
- Yates, Frances A. *Die okkulte Philosophie im Elisabethanischen Zeitalter [The Occult Philosophy in the Elizabethan Age, 1979]*. Aus dem Englischen von Adelheid Falbe. Amsterdam: Weber, 1991.

## Abbildungsnachweise

**Abb. 1** Albrecht Dürer. *Melencolia I*. Kupferstich. Kunsthalle Karlsruhe. CCO.



Johanna Zorn

# Ad infinitum? Zur Korrelation von Unerschöpflichkeit und Befristung im künstlerischen Wiederholungsgeschehen

**Abstract:** Die ‚ästhetische Eigenzeit‘ der Wiederholung liefert dem Beitrag den Ausgangspunkt für die Betrachtung künstlerischer Transformationen von temporalen Vanitas-Reflexionen. Im intermedialen Spektrum der Künste sind unterschiedliche iterative Strukturen wirksam, die das Konzept ästhetischer Unerschöpflichkeit qua Wiederholung einerseits und die notwendige Befristung künstlerischen Tätigseins andererseits verhandeln. So zeigt sich an Italo Calvinos *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* (1979; ital. *Se una notte d’inverno un viaggiatore*), an Alvin Luciers *I Am Sitting in a Room* (1969) sowie an Ragnar Kjartansson’s *Me and My Mother* (2000–), dass ästhetisches Wiederholungsgeschehen nicht nur die Grenze der ästhetischen Erfahrung zu thematisieren vermag, sondern auch die Begrenzung von künstlerischen Schaffensmöglichkeiten performativ auslotet.

Wer sich 2014 in Gregor Schneiders installativen Parcours *Neuerburgstraße 21* begab, konnte den Zwang zur – womöglich gar den Horror der – Wiederholung am eigenen Leib erfahren: Man betrat wieder und wieder ein in nüchternen Weiß-, Beige- und Grautönen gehaltenes, rudimentär eingerichtetes Badezimmer mit Duschkabine, Wasseranschlüssen und Spiegel, das durch eine Tür betreten und durch eine andere wieder verlassen werden musste. Beim Durchqueren dieser scheinbar immer gleichen Räume vermochte sich die vordergründige Wahrnehmung identischer, insgesamt 21 baugleicher Badezimmer allerdings auch in eine prägnante ästhetische Erfahrung der Differenz verwandeln. Von dem vermeintlichen Tritt auf der Stelle, von der Wiederkehr des Anfangs ging eine geradezu gespenstische Wirkung aus, die den eben verlassenem Raum je wieder aktualisierte. Das ins Extrem getriebene künstlerische Konzept der Wiederholung, so ließe sich mit Derrida formulieren, brachte „Entschwundenes (*disparu*) in der Erscheinung (*apparition*) als ein Wiedererscheinen des Entschwundenen selbst“<sup>1</sup> hervor. Die Erfahrung der Differenz, „dieses Anwesende ohne Anwesenheit, dieses Dasein eines Abwesenden“<sup>2</sup> im künstlerischen Wiederholungsge-

---

1 Derrida 2004 [1993], 19–20.

2 Derrida 2004 [1993], 20.

schehen ist es auch, die das Motivfeld der Vanitas in eminenter Weise aufruft. Spuren des bedeutenden barocken Kunst- und Weltanschauungs-Topos artikulieren sich in unterschiedlichen zeitgenössischen Inszenierungen von Wiederholungsgeschehen, die das je Wiederkehrende, Unabgeschlossene einerseits und das Endliche andererseits als widersprüchliche Bezugsgrößen konzeptuell aufeinander beziehen.

Dabei ist gewiss nicht jede Ästhetik der Wiederholung eine Wiederaufnahme alttestamentlicher Vanitas-Konzeption oder frühneuzeitlicher Vanitas-Poetiken. Will man die Wiederholung, diesen fundamentalen temporalen Begriff, unterschiedslos und umfassend dem Reflexionsbereich der Vanitas zuordnen, bestünde die Gefahr von Missverständnis und Produktion von Redundanzen, weil in jeder iterativen Geste Indizes von Vanitas-Ideen projiziert würden. Doch zugleich geht das mit der Vanitas-Motivik verbundene komplexe Nachdenken über das Verhältnis von Subjekt und Zeit weit über die konkomitante Erkenntnis der individuellen menschlichen Finalität hinaus. Als temporale Reflexionsfigur ruft Vanitas immer schon und zuallererst ein Spannungsverhältnis zwischen Werden und Vergehen, zwischen Unendlichkeit und Befristung auf. Diese Konstellation ist im biblischen Urtext der Vanitas-Reflexion, dem Buch *Kohelet*, noch gänzlich von der göttlichen Verfügungsgewalt abhängig. Die darin aufgehobene Auseinandersetzung mit der Erfahrung von Zeit exponiert die Wiederholung als ebenso notwendige wie sinnlose Bedingung menschlicher Existenz, in der fortwährend Gleichartiges wiederkehrt. Die Unerschöpflichkeit der Welt, für die das göttliche Prinzip selbst einsteht, vermag der Mensch individuell nicht zu fassen, stattdessen ist er in seinem notwendigen Vergehen selbst Teil der großen Wiederholungsstruktur.

Die Suche nach der Präsenz dieses Spannungsverhältnisses in aktuelleren künstlerischen Entwürfen durch die Brille der „ästhetischen Eigenzeit“<sup>3</sup> der Wiederholung ist prädestiniert, das weite Feld zeitgenössischer motivischer Fassungen, Neukontextualisierungen und Historisierungen von Vanitas-Topoi vom stereotypisierten, klischierten Vorhandensein, von einer rhetorischen Wiederaufnahme bekannter Vergänglichkeitscodes und -symbole zu differenzieren. Sie vermag eine spezifische Zeitgestaltung und -reflexion von Ästhetiken der Vanitas zu akzentuieren, in der die Korrelation von Unerschöpflichkeit und struktureller Befristung nicht nur eine, sondern *die* zentrale Rolle spielt.

Gegen einen Blick, der das reiche, kunsthistorisch allerdings hochgradig codierte topologische Feld der Vanitas-Motivik mit seinen klassischen Flüchtigkeits-Insignien – vom Totenschädel über die Uhr bis hin zum Rauch – als bruchloses Kontinuum affirmiert und es so selbst im Bild einer Wiederholung

---

3 Gamper et al. 2020.

ohne Differenz gefangen hält, richtet sich das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Ausführungen auf künstlerische Arbeiten, die ein Äquivalenzverhältnis von Vanitas und Wiederholung sinnfällig machen. Der Beitrag eröffnet eine Vergleichskonstellation zwischen drei heterogenen Beispielen aus Literatur, Sound- und Videoperformance, die ästhetische Variationen der historischen Vanitas-Thematik nicht in Wiederaufnahmen einschlägiger Chiffren und Topoi, sondern im Einsatz der Wiederholung als dominantem Strukturprinzip ausmacht. Die medial divergenten künstlerischen Kompositionsweisen setzen qua Wiederholung allesamt ambivalente Spiele um Unerschöpflichkeit und Befristung in Gang, die als temporale Bruchlinien ästhetischer Erfahrung produktiv gemacht werden.

In Italo Calvinos Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* (1979) trotz der großen Fabel vom endlosen, stets neu ansetzenden Erzählen lange Zeit der medialen Begrenzung des Buches. Ein profaner Kunstgriff führt schließlich zum Ende der Erzählung und thematisiert dabei nicht nur in doppeldeutiger Weise das Enden-Müssen, sondern den Faktor der Ermüdung in der Rezeption. In Alvin Luciers Konzeptstück *I am Sitting in a Room* (1969) ist es eine durch performative Wiederholung erwirkte Fülle an Information, die sich durch Anhäufung sukzessive selbst auslöscht und das Ende der Performance bewirkt. In Ragnar Kjartansson's Videoperformance *Me and My Mother* (2000–) wiederum wird ein serielles Langzeitvideoprojekt ostentativ der existentiellen Endlichkeit der mitwirkenden Performer\*innen ausgesetzt, die dafür sorgt, dass das durable Kunstwerk in Zukunft seinem notwendigen Ende entgegengeht.

Sämtliche Beispiele greifen auf unterschiedliche Weise das Konzept des Loops auf, das geradezu paradigmatisch eine Ästhetik der Unerschöpflichkeit verkörpert. In allen drei Beispielen wird die konstitutive Iteration aber zugleich einer konzeptuellen Befristung ausgesetzt. Die Kunstwerke gehen, entgegen ihres eigenen, auf Wiederholung basierenden Strukturprinzips, nicht *ad infinitum*, sondern allen ist auf je unterschiedliche Weise ein Ende eingeschrieben. Wir haben es also mit einer *contradictio in adiecto* zu tun. Das Prinzip der Wiederholung, das *an sich* Unendlichkeit verspricht, geht in allen drei Beispielen einem Ende zu. Die an den Kunstwerken entwickelte Hypothese zum Standort der Wiederholung in der Vanitas-Topik sei vorweggenommen: Die fortwährende künstlerische Wiederholung, die, der Idee nach, einen unendlichen Prozess chiffriert, wird als Unmöglichkeit ausgestellt und diese Unmöglichkeit der ästhetischen Erfahrung zugänglich gemacht. Eine Art von unmöglicher Darstellung ist die ins Extrem gewendete Wiederholung in den besprochenen künstlerischen Entwürfen deshalb, weil sie als virtuell unendliche Struktur nichtsdestoweniger das Ende vorweist. Zum bekannten Dispositiv des geschlossenen, in sich harmonischen Kunstwerks, das dem Unendlichen ‚ein Ganzes‘ entgegengesetzt, verhalten

sich die paradoxen Wechselspiele von Unerschöpflichkeit und Befristung negativ, indem sie die ästhetische Werkformel der Vollendung durch ein Abgebrochenwerden torpedieren.

## Jenseits der Vollendung

Die so grundlegende wie komplexe Figur der Wiederholung ist dafür verantwortlich, dass überhaupt etwas zur Evidenz gelangt. Kulturelle Praktiken im Gesamten sind auf die Wiederholung in einem so umfassenden Maß angewiesen, dass sie in ihrer Ubiquität und grundlegenden Funktion allzu oft nicht bewusst wahrgenommen wird. Dass es so etwas wie Kommunikation gibt oder – was für den Zusammenhang von Vanitas und Wiederholung elementar ist – künstlerisches Geschehen überhaupt, verdanken wir der Fähigkeit zur Wiederholung. In diesem Spannungsverhältnis von Signifikanz oder Evidenz einerseits und Redundanz, Stereotypie und Klischee andererseits liegt wesentlich auch der besondere künstlerische Reiz an der Thematisierung und Inszenierung von Wiederholungsgeschehen.

Im ästhetischen Zusammenhang sind Explikationen von Wiederholung wohl immer auch Selbstreflexionen auf die Möglichkeitsbedingungen von Kunst, auf die verschwiegenen Strukturen von künstlerischen Praktiken des Erprobens. In der programmatischen Inszenierung von iterativen Prozessen werden diese Konditionen von Kunst selbst thematisch und verweisen zugleich stets auch auf die Figur der Wiederholung *als* Differenz. Denn nicht das Identische, das Selbe und Ähnliche, wie Deleuze dies in seiner Lektüre von Nietzsches Denken der ewigen Wiederkehr darlegt, sondern „[e]inzig die Bejahung kehrt wieder, d. h. das Differente, das Ungleichartige“<sup>4</sup>. Das Wandlungsgeschehen, die temporale Verfasstheit von Subjekt und Welt, wird dadurch betont. Das Verlangen nach dem ‚Noch einmal!‘ – von der musikalischen Spielanweisung *da capo* bis hin zum immersiven Einschluss in Loops – wird als eine Sehnsucht nach dem je nicht Einholbaren, weil bereits Vergangenen und je anders Gewordenen in Szene gesetzt. Auf diese Weise zeigt Iteration das Endliche im Unendlichen und umgekehrt das Unendliche im Endlichen.

Da im Modus der fortwährenden Wiederholung sich niemals das Gleiche mechanisch artikuliert, sondern nach und nach ungleich, verschieden, ja fremd wird, sind iterative künstlerische Strukturen also prädestiniert dazu, das Verhältnis von Permanenz und Vergehen, von Dauer und Augenblicklichkeit auf paradoxe Weise

---

<sup>4</sup> Deleuze 1992 [1968], 371.

performativ auszuloten. Die ewige Wiederkehr, die Nietzsche im *Zarathustra* in das berühmte Sprachbild vom „Rad des Seins“<sup>5</sup> eingebettet hat, in dem alles geht und alles zurückkommt, macht diese Abhängigkeit von notwendigem Vergehen – dem existentiellen Enden-Müssen – und der Unendlichkeit des Augenblicks sinnfällig. Nietzsche nämlich wendet die temporale Reflexion, verstanden als Rückbindung des Subjekts auf seine uneinholbare Zeit, produktiv und lässt aus der Wiederholung zugleich auch das augenblickliche Erscheinen emergieren.

Als ästhetische Ausführung eines nicht erst psychoanalytisch grundierten Bewusstseins über die Dezentrierung eines befestigten Ichs scheint die Wiederholung, wiederum mit Gilles Deleuze gesprochen, sogar darauf hinzuweisen, dass die Bewegung des Wiederkehrens das Sein *a priori* ausmacht, „insoweit dieses im Werden und im Vergehenden sich bejaht.“<sup>6</sup> Die Wiederholung widersteht demnach dem Modell punktueller Repräsentation, dem statischen Bezug ‚auf etwas‘ und bringt vielmehr gemäß ihrer intrinsischen Verbindung zum Werden je Anderes hervor. Die Bindung des Subjekts „an sich selbst, an seine eigene Welt und Gegenwart“, die in Hegels Rhetorik der Unterwerfung ein notwendiges Durchgangsstadium ist, um beides „als sein Eigentum“<sup>7</sup> zu erkennen, muss allein deshalb fehlschlagen, weil die Wiederholung das Sein in der Zeit als fundamentale Differenz bedingt. Angeeignet werden kann sich ‚die Welt‘ nicht von einem Hegel’schen selbstidentischen Ich, das außerhalb seiner zeitlichen Dimension positioniert ist. Im Gegenteil ist das Ich qua Differenz „von einem Riß durchzogen [...], der ihm durch die reine und leere Zeit zugefügt wurde“<sup>8</sup>. Es existiert nur im Plural, als „larvenhafte Subjekte“<sup>9</sup>. In dieser generativ-werdenden, und das bedeutet zugleich vergehenden Qualität liegt die basale Ungeheuerlichkeit der Wiederholung *als* Differenz, mithin „die Bedeutung der Zeit“<sup>10</sup> für das Ich, die die Wiederholung für die Denkfigur der Vanitas bereits im Buch *Kohelet* so zentral macht.

## Unendliche Endlichkeit – endliche Unendlichkeit

In der alttestamentlichen Urszene der retrospektiven Klage über die Vergänglichkeit, dem Buch *Kohelet*, sind die Pole von Ewig- und Flüchtigkeit

---

5 Nietzsche 1988 [1884], 272–273.

6 Deleuze 1991 [1962], 55.

7 Hegel 1989 [1807], 586.

8 Deleuze 1992 [1968], 119.

9 Deleuze 1992 [1968], 110.

10 Deleuze 1992 [1968], 119.

des Lebens über das Denken der Wiederholung unauflösbar miteinander verbunden. Die Erkenntnis, dass es „nichts Neues unter der Sonne“ (Koh 1,9<sup>EU</sup>) gebe, geht dort aus der Beobachtung des Predigers hervor, dass alles sich stetig wiederholt: „Was geschehen ist, wird wieder geschehen“ (Koh 1,9<sup>EU</sup>). Das Buch variiert kontinuierlich die Abhängigkeit menschlicher Begrenzung („man kann nichts hinzufügen und nichts abschneiden“, Koh 3,14<sup>EU</sup>) von der göttlichen Vorsehung und Ewigkeit („alles, was Gott tut, geschieht in Ewigkeit“, Koh 3,14<sup>EU</sup>). „Kohlelets antithetischer Skeptizismus“<sup>11</sup> ist insofern gänzlich ambivalent strukturiert, als dass er in seinem Blick auf das Leben unversöhnlich different bleibt, sich keiner Seite zuschlägt, nicht derjenigen des *contemptus mundi*, aber auch nicht derjenigen des *carpe diem*.

Entsprechend liegt für Dorothea Scholl der zentrale Gestus des Buches nicht im Predigen, sondern im Reflektieren.<sup>12</sup> Eingeschlossen von den beiden zentralen Rahmenversen über den „Windhauch“ (Koh 1,2; 12,8<sup>EU</sup>), der als Inbegriff der Wirkungsphänomene „Aura“ oder „Atmosphäre“ Verheißung und Un erreichbarbarkeit zugleich ist,<sup>13</sup> macht die kontemplative Haltung in der Tat die Idiomatik des Textes aus: Die Schrift präsentiert weniger Gewissheiten, als ein auktoriales Ich, das darin unaufhörlich den Eindruck durcharbeitet, das Leben keinem kontrollierenden Zugriff unterwerfen zu können. Diese beobachtende Haltung erscheint einerseits als radikale Antithese zum heroischen Modell monomythischer Progression, die im aktiven Tätigsein *per aspera ad astra* führt. Die Dramaturgie des Textes, die einem fortwährenden Sammeln von Einsichten folgt, steht aber andererseits zugleich auch im performativen Widerspruch zu dessen eigener resignativer Insistenz. So unterbricht die Kontemplation aufgrund ihrer Wiederholungsstruktur das Ewige: Die denkende Tätigkeit, die dafür verantwortlich ist, dass unentwegt dieselbe Gewissheit über Vergänglichkeit und Ohnmacht des Irdischen durchgespielt wird, bricht nicht ab, sondern setzt immer wieder neu an, über das Leben nachzudenken und erscheint, trotz ihrer resignativen Haltung, zugleich als treibende Energie, die den leitmotivisch wiederkehrenden Pessimismus *in actu* bekämpft.

Als solcherart vitale Kraft fördert die permanent wiederkehrende Denkbewegung keine Heilsgewissheit, keinen Ausweg aus dem *factum brutum* der Vergänglichkeit und Vergeblichkeit zutage, sondern führt die Struktur der rasonierenden, kommentierenden Wiederholung als Gegenkonzept zu einer *causa finalis* vor. Der darin artikulierte spezifische Ausdruck von Bewegung und Bewegtheit, der

---

11 Scholl 2006, 222.

12 Scholl 2006, 222.

13 Benjamin 1991 [1935] 440; Boehme 1995, 27.

quer zu Hannah Arendts Verständnis von „Unbewegtheit“ als der „der eigentlichen Hauptforderung der *Vita contemplativa* steht“<sup>14</sup>, geht nicht aus einem linearen Zeitkonzept hervor, das auf ein bestimmtes Ziel hin ausgerichtet ist. Durch die beiden nahezu identischen Rahmenverse legt der Text vielmehr eine zyklische Struktur nahe und stellt damit letztlich in Aussicht, dass er nicht zu Ende gehen, sondern nach dem Prinzip eines ewigen Kreislaufs wieder neu anheben wird. Das letzte Wort, so legt es die den Anfang des Textes wieder aufnehmende Windhauch-Klammer nahe, ist niemals gesprochen. Indem sich das Buch dieserart gegen eine Teleologie von Anfang und Ende stemmt, spricht es zuallererst von dem mit der Unendlichkeit korrelierenden Phänomen der Unabgeschlossenheit.

Auch die Wiederaufnahme des Vanitas-Denkens in der Frühen Neuzeit, insbesondere im Barock, zeigt sich nicht nur als „semantische Explosion“<sup>15</sup> der Windmetapher, mit der die Symptomatik von umfassender Vergänglichkeit zum ubiquitären Epochenphänomen in nahezu sämtlichen weltlichen Phänomenen und Dingen gerät. Sie weist, wie etwa in der dominant antithetisch angelegten Barockdichtung, signifikante, dezidiert strukturelle Analogien zum biblischen Urtext über die unendliche Endlichkeit auf. Interessant ist vor allem der Fall des *theatrum mundi*, in dem die ganze Welt zur Bühne eines fortwährenden eitlen Schauspiels wird, das nichts als Schall und Rauch ist und darin die Strukturmerkmale von Unendlichkeit und Endlichkeit abermals korrelieren lässt. Foucault hat den Barock dementsprechend zur „privilegierte[n] Zeit des *trompe-l'œil*, der komischen Illusion, des Theaters, das sich verdoppelt und ein Theater repräsentiert, des Quiproquo“<sup>16</sup> deklariert.

Zugleich scheint im Barock die im Buch *Kohelet* ausgestaltete widerspenstige Ästhetik der endlosen Wiederholung auf eigentümliche Weise gezähmt. In „der gesamten europäischen Barockdichtung“, so Scholls überzeugender Befund, wurde „Kohelet überwiegend ins christliche gewendet und von christlichen Heilsvorstellungen her gedeutet“<sup>17</sup>. Die im *Kohelet* ausgeführte, höchst enigmatische Idee der unaufhörlichen Wiederholung verblasste dabei zugunsten einer moralischen Überformung der Vanitas, die pädagogisch funktionalisiert wurde, indem sie einerseits an die Hinwendung zu Gott gemahnte und andererseits den Genuss des Augenblicks einforderte.<sup>18</sup> Was materialiter, ‚dingfest‘ gemacht werden kann, ist nur eitler Schein, der seinem eigenen Vergehen ausgesetzt ist, so die basale Quintessenz barocker Vanitas-Stilistik. In diesem Sinne zeigt vor allem

---

14 Arendt 1994 [1958], 296.

15 v. Flemming 2017, 45.

16 Foucault 1974 [1966], 83.

17 Scholl 2006, 253.

18 Scholl 2006, 256–257.

die im spanischen *Siglo de Oro* omnipräsente Thematik von *engaño* (Täuschung) und *desengaño* (Enttäuschung) eine Verkoppelung von linearen und zyklischen Zeitvorstellungen. Anders freilich als im Buch *Kohelet* hält die ästhetische Figur des *desengaño*, die dem Menschen die eitle Illusion der diesseitigen Welt entbirgt, zumindest die Möglichkeit offen, dem falschen Schein eine Wirklichkeit der angemessenen Lebensführung entgegenzusetzen.

Pedro Calderóns *auto sacramental*<sup>19</sup> *El gran teatro del mundo* (1655; *Das Große Welttheater*) präsentiert mit dem allegorischen Stück im Stück *Obrar bien, que Dios es Dios*<sup>20</sup> eine zentrale moralische Handlungsmaxime, nämlich mittels der Gottesfurcht das Denken der Wiederkehr mit der Finalität des individuellen Lebens zu versöhnen: „estad siempre prevenidos / para acabar el papel, / que yo os llamaré al fin de él“<sup>21</sup>, sagt dort Gott, der im spanischen Original im metareflexiven Duktus der alles bestimmenden Welttheaterformel bezeichnenderweise „autor“ heißt. Das Leben, das auf sein Ende hin ausgerichtet ist und sich dereinst einzig vor Gott wird verantworten müssen, so die lebenspraktische Maxime von Calderóns Binnenstück, kann zumindest augenblickliche Erfüllung in der Tat finden. Dabei liest sich *Obrar bien* als ein Echo auf das existentielle Bereitsein, über das Hamlet sinniert, indem er erkennt, dass „no man has aught of what he leaves“<sup>22</sup>. Die menschliche Finalität allerdings, die Begrenztheit des Lebens, wird im poetologischen Entwurf des totalen *theatrum mundi* in ein Wiederholungsgeschehen verschoben: Das Leben ist nichts als eine Theatervorstellung, bei der sich der Vorhang mal senkt und mal wieder hebt.

## Wiederholung und totale Wiederholung

Künstlerische Wiederholungsfigurationen – dafür gibt es in der Kultur- und Kunstgeschichte schier zahllose Beispiele – können von Stillstand wie von rituell exzessiver Selbstentäußerung, vom Horror des Gefangenseins wie der Hoffnung auf Dauer erzählen und diverse Aussagegehalte produzieren, denen definitionsgemäß

<sup>19</sup> *Autos sacramentales*, im Deutschen auch als Fronleichnamsspiele bezeichnet, sind einaktige Theaterstücke mit religiösen Inhalten, die im Spanien des 17. Jahrhunderts nicht nur fester Bestandteil der alljährlichen Fronleichnamsfeste waren, sondern eine der wesentlichen theatralen Formen jener Zeit darstellen.

<sup>20</sup> Calderón 2012 [1655], 30. In der deutschen Übersetzung: „Gut handeln, denn Gott ist Gott“.

<sup>21</sup> Calderón 2012 [1655], 32. In der deutschen Übersetzung: „seid immer vorbereitet, / die Rolle zu beenden, / denn am Ende rufe ich euch.“

<sup>22</sup> Shakespeare 1984 [1604], 179.

ein hohes Maß an Ambiguität eingetragen ist.<sup>23</sup> Betrachtet man etwa das kompositorische Faible für Repetition und kaum wahrnehmbare rhythmische Transformationsbewegungen im Umfeld der *Minimal Music* ab den 1960er Jahren, so offenbart der Effekt der Phasenverschiebung, wie unendliches Prozessgeschehen und rekursive Leerläufe ästhetisch aufeinander bezogen werden können. In der Vorstellung vom Gefangensein in der Zeitschleife, wie im emblematisch gewordenen Film *Groundhog Day* (*Und täglich grüßt das Murmeltier*) (1993), steht die Wiederholung zunächst für Stillstand, für ein existentielles Herausfallen aus der Zeit als einem Sukzessionsgeschehen, das schließlich die Wandlung des Protagonisten bewirkt. Bereits Maurice Maeterlinck, Anton Čechov oder Samuel Beckett verdichteten in ihren statischen Dramaturgien das Prinzip der Wiederholung zum programmatischen Ausdruck einer stillgestellten Zeit, die ein dialogisch vermitteltes kommunikatives Zusammenkommen ebenso kollabieren lässt wie ein zielgerichtetes Handeln torpediert und so keinen angemessenen dramatischen Raum mehr für menschliche Gestaltung bietet.<sup>24</sup> Die Netflix-Serie *Dark* (2017–2020) wiederum trug sich jüngst in die filmisch vielfältig aufgerufene archaische Fantasie ein, gelebtem Leben durch ein Zurückgehen auf der Zeitachse tatsächlich *ex post* eine neue Richtung zu geben und bemühte einmal mehr die aus den Erkenntnissen der Allgemeinen Relativitätstheorie hervorgegangene Utopie der Zeitreise, die ebenso verlockend wie gefährlich erscheint. Umgekehrt bindet T. S. Eliot in seinem berühmten Gedicht *East Coker* die Klage über das fortwährende Sterben alles Irdischen in einen ewigen Kreislauf von vorweggenommenem Vergehen und Wiederentstehen ein. Die anhebenden Worte „In my beginning is my end“<sup>25</sup> bilden gemeinsam mit dem invertierten Ende „In my end is my beginning“<sup>26</sup> eine chiasmatische Klammer, die zumindest den poetischen Gegenentwurf zur Formulierung Alkmaions liefert, wonach die Menschen deshalb zugrunde gehen, „weil sie den Anfang nicht an das Ende anknüpfen können“<sup>27</sup>.

Der Loop nun, die technisch produzierte Endlosschleife, als trivialste und darin prägnanteste Form der künstlerischen Wiederholung basiert auf dem Prinzip der „wiederholenden Wiederholung“<sup>28</sup>, wie es Mirjam Lewandowsky im entsprechenden Eintrag des *Wörterbuchs der ästhetischen Eigenzeiten* knapp pointiert. Es handelt sich also um eine ästhetische Potenzierung der in Rede stehenden temporalen Grundkategorie. Künstlerische Kompositionsstrategien des Zirkulären, so

<sup>23</sup> Zum Panorama ästhetischer Strukturen der Wiederholung vgl. exemplarisch Beil 2017.

<sup>24</sup> Zur Krise des modernen Dramas vgl. exemplarisch Szondi 1956.

<sup>25</sup> Eliot 2015 [1943], 26.

<sup>26</sup> Eliot 2015 [1943], 42.

<sup>27</sup> Diels 1912, 135.

<sup>28</sup> Lewandowsky 2020, 226.

legt es die schlichte, attribuierende Doppelung des Wiederholungsbegriffs darüber hinaus nahe, stellen nicht lediglich ihre eigene epistemologische Unfassbarkeit aus, indem sie rekursiv in sich selbst zurücklaufen (lat. *recurere*). Da sie die entscheidende Kontrastformel ‚Wiederholung = Differenz‘ als Strukturmoment ausagieren, bedeuten sie vor allem eine Herausforderung für die ästhetische Erfahrung. Das performative Setting des Loops entzieht dem betrachtenden, erfahrenden, ins ästhetische Spiel eingebundenen Subjekt den berüchtigten archimedischen Punkt, indem dieses in *mise en abyme*-Strukturen eingebunden wird, aus denen es – vom Standpunkt der ästhetischen Erfahrung aus betrachtet – keinen Ausweg, nur den Abbruch, den Austritt gibt. Reflexionen über diesen Zusammenhang zwischen dem ästhetischen Eintritt in eine unendliche *mise en abyme* und dem anästhetisierenden Austritt finden sich *avant la lettre* schon in der frühromantischen Kunstphilosophie August Wilhelm Schlegels. Bei Schlegel erscheint ‚das Schöne‘ überhaupt als „eine symbolische Darstellung des Unendlichen“<sup>29</sup>, die zugleich eine intrinsische Verbindung mit dem Endlichen unterhält. Es handelt sich um eine Verbindung, die zwar nicht verstandesmäßig begreifbar, aber doch dialektisch strukturiert ist: „Das Endliche macht die Oberfläche unsrer [sic] Natur aus, sonst könnten wir keine bestimmte Existenz haben; das unendliche die Grundlage, sonst hätten wir überall keine Realität.“<sup>30</sup> Sowohl die schöpferische als auch die rezeptive Bereitschaft, mit der Welt und ihren Erscheinungen nicht fertig werden zu wollen, deklariert Schlegel zur hohen Kunst der Unerschöpflichkeit und setzt diese zugleich einem profanen Begrenzungsdenken entgegen: „Die unpoetische Ansicht der Dinge ist die, welche mit den Wahrnehmungen der Sinne und den Bestimmungen des Verstandes alles an ihnen für abgethan [sic] hält; die poetische, welche sie immerfort deutet und eine figürliche Unerschöpflichkeit in ihnen sieht.“<sup>31</sup>

## Italo Calvino: *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* (1979)

Die von Schlegel angesprochene Kollision zwischen poetischer und unpoetischer Ansicht in der Rezeption von Kunst, mit der die unendliche Wiederholung schließlich dennoch auf Begrenzung trifft, prägt als Strukturprinzip den Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* (1979). In seinem autoreflexiven, metafiktionalen

<sup>29</sup> Schlegel 1989 [1884], 248.

<sup>30</sup> Schlegel 1989 [1884], 249.

<sup>31</sup> Schlegel 1989 [1884], 249.

Werk erhebt Italo Calvino die Wiederholung zum entscheidenden poetischen Argument. Auf Basis eines alternierenden Kompositionsprinzips von Rahmen- und Binnenhandlung setzt er das Schreiben und Lesen einer konsistenten Geschichte mit Anfang und Ende als Unmöglichkeit in Szene. Zehn Romananfänge werden präsentiert, die allesamt abbrechen. Calvino lässt den Roman immer wieder neu, aber anders beginnen. Wiederholt wird stets dasjenige, was vormals nicht zu Ende erzählt werden konnte.

Das kanonische Beispiel postmodernen Erzählens ist ein Hypertext zur Gattung des Kriminalromans und ‚sampelt‘ zugleich eine Vielzahl an literarischen Genres und Stilen. Letztlich aber handelt die narrative Wunderkammer vom Romanschreiben und agiert dessen poetologische Bedingungen *au second degré* performativ aus. In einem unablässigen Aufschub wird der mit „Du“ direkt angesprochene Leser (oder die Leserin, die allerdings erst später explizit ins Spiel kommt) des Umstands gewahr, in einer Schleife gefangen zu sein, über den Anfang nie hinauskommen zu können. Die Lesenden, die in einem komplexen Spannungsfeld von direkter Ansprache und Ich-Erzählung selbst zur Romanfigur werden, müssen den Roman, der aus ganz unterschiedlichen Gründen permanent verebbt, immer wieder von vorne beginnen: Einmal ist das Buch fehlerhaft gebunden, ein anderes Mal wird es gestohlen, wieder ein anderes Mal entpuppt es sich als Fälschung, sogar der Selbstmord des Autors verhindert in einer Episode, dass die Geschichte weitergeht. Erwartungen werden auf diese Weise geweckt, die eins ums andere Mal jäh enttäuscht werden, den Lesefluss befristen, um die Narration in eine je andere Richtung zu lenken, eine je andere Geschichte weiterzuerzählen. Bereits zu Beginn gibt der Text den Lesenden diese Auskunft auf den Weg mit:

So bist du nun endlich bereit, dich über die ersten Zeilen der ersten Seite herzumachen. [...] Vielleicht bist du zunächst ein wenig verwirrt, wie wenn du einem Menschen begegnest, von dem du dir aufgrund seines Namens ein bestimmtes Bild gemacht hast, und nun bemüht du dich, seine Züge mit denen, die dir vorgeschwebt hatten, in Einklang zu bringen, und es geht nicht. Dann aber liest du weiter und merkst, daß die Sache immerhin lesbar ist, unabhängig von deinen Erwartungen an den Autor; ja das Buch selbst macht dich neugierig, und wenn du's recht bedenkst, ist dir's auch lieber so, nämlich etwas vor dir zu haben, von dem du noch nicht genau weißt, was es ist.

(Calvino 2019 [1979], 15)

Zugunsten einer fortwährenden *mise en abyme*, dem, was André Gide als „*rétroaction du sujet sur lui-même*“<sup>32</sup>, also als literarischen Prozess einer Rekursion bezeichnete und Lucien Dällenbach später als „*miroir interne réfléchissant*“

---

32 Gide 1955, 41.

l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spacieuse<sup>33</sup> fasste, weigert sich der Text, wie es das Zitat zeigt, den Blick auf ein bestimmtes Bild frei zu geben, es zu fixieren, und akzentuiert mit der aufgeschobenen Rezeptionserwartung das existentielle Unterwegs-Sein, in dem das eine Ziel niemals erreicht werden kann. Die Wiederholung und mit ihr der Vorgang eines Nicht-zu-Ende-kommen-Könnens wird dabei zum entscheidenden Faktor einer ambivalenten Dynamisierung der ästhetischen Erfahrung: Der Zwang, das Buch einerseits immer wieder von vorne beginnen zu müssen und die Möglichkeit, andererseits etwas vor sich zu haben, sind dabei die zwei Seiten einer Medaille. Diese Haltung der Lesenden provoziert Calvino nachdrücklich mit seinem Roman, dessen Titel ja selbst nicht komplettiert wird, sondern einen diskontinuierlichen Bewegungsstrom – das Reisen, das kein Ziel erreicht – virtuos in Szene setzt.

Es handelt sich, zumindest virtuell, um eine „Unendlichkeit der Wiederholung“<sup>34</sup>, wie Stéphane Mosès bemerkt hat, und diese Unendlichkeit resultiert aus der paradoxen Verquickung einer Sehnsucht nach Vollendung, die ebenso befördert wie verweigert wird, vom Weitermachen und Abbrechen, von Unerschöpflichkeit und Befristung: „Der Erzählung, die nicht endet, weil sie sich nicht zu Ende führen lässt, steht die Erzählung gegenüber, die nicht endet, weil das Geschichtenerzählen nie aufhören wird.“<sup>35</sup> Zentral für das rätselhafte Leseabenteuer ist also die explizite Synchronisierung der großen Geschichte des Lebens mit der konkreten, individuellen der Lesenden; von Makro- und Mikrokosmos, wenn man so will, von Unendlichkeit und Endlichkeit, von Aufschub und Vergänglichkeit, durch die sich das Arcanum des Augenblicklichen und Momenthaften erst bilden kann. Die große Koppelung von Lebenswelt und künstlerischem Output, auf die Mosès im zitierten Sprachbild rekurriert, beruht wesentlich auf dem Vorgang der Wiederholung, die zugunsten einer totalen *mise en abyme* nur mehr Spiegelungseffekte zwischen den Handlungssträngen, aber auch zwischen dem Roman und dem Leben hervorbringt: beide lassen sich nicht vollenden, beide können kein Ganzes sein.

Die Erzählung *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* endet letztlich doch, zumindest irgendwie, weil nicht nur das Medium des Buches seine Grenzen hat, eine letzte Seite, die irgendwann erreicht ist, sondern auch der Vorgang der Rezeption erschöpft sich. Der angerufene Leser, der längst zum eigentlichen

---

33 Dällenbach 1977, 52. Bei der *mise en abyme* handelt es sich nach Dällenbach um einen „internen Spiegel, der die gesamte Erzählung durch einfache, wiederholte oder räumliche Verkleinerung reflektiert“.

34 Mosès 1990, 121.

35 Mosès 1990, 121.

Akteur *seines* Buches geworden ist und darin sogar eine Partnerin – die Leserin – gefunden hat, realisiert das Ende *am Ende* also selbst, indem er das Buch mit dem letzten Satz tatsächlich beendet. Der entsprechende Schlussdialog, der als diskrete Liebesszene zweier Leser\*innen inszeniert ist, lautet:

Leser und Leserin, nun seid ihr Mann und Frau. Ein großes Ehebett empfängt eure parallelen Lektüren. Ludmilla klappt ihr Buch zu, macht ihr Licht aus, legt ihren Kopf auf das Kissen, sagt: „Mach du auch aus. Bist du nicht lese müde?“

Und du: „Einen Moment noch. Ich beende grad *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* von Italo Calvino.“  
(Calvino 2019 [1979], 280)

Der letzte Satz des Romans, diese Anrufung zur lesenden Realisierung des Endes, mit der eine *unio mystica* zwischen den lesenden Protagonist\*innen innerhalb der Fiktion und dem\*der Leser\*in des Romans vollzogen wird, liefert die Antwort auf eine im Text kurz zuvor gestellte Frage, in der es so ironisch wie selbstreferentiell heißt:

Glauben Sie etwa, jede Geschichte müßte einen Anfang und ein Ende haben? In alten Zeiten konnten Erzählungen nur auf zwei Arten enden: Nachdem Held und Heldin alle Prüfungen überstanden hatten, heirateten sie oder starben. Der letzte Sinn, auf den alle Erzählungen verweisen, hat zwei Gesichter: Fortgang des Lebens, Unausweichlichkeit des Todes.  
(Calvino 2019 [1979], 279)

Es gäbe selbstverständlich noch viel zu sagen über den gewaltigen semantischen Überschuss, den Calvinos Roman produziert, über die Mehrdeutigkeit, die permanent zur neuerlichen Reflexion anregt. Von besonderem Interesse ist im vorliegenden Zusammenhang jedoch der in den zitierten Textpassagen aufgerufene Aspekt von Vanitas als Wiederholung. Auf die temporal ambivalente Figur der Wiederholung, die für die Vanitas-Motivik wohl deshalb so zentral ist, weil sie zugleich für die Befestigung wie für die Erosion des Subjekts steht, eröffnet Calvinos Roman ein Echo: Die potentiell ins Unendliche gehende Wiederholung – der „Fortgang des Lebens“ – einerseits und die Begrenzung, das Enden – also die „Unausweichlichkeit des Todes“ – andererseits stehen in einem produktiven Spannungsverhältnis, das medienreflexiv aufgefangen wird. Die literarische Komposition spielt in dieser Charakteristik auf die Technik des Loops an, auch wenn es sich nicht um eine Endlosschleife im literalen Sinn handelt, indem der Roman von Kapitel zu Kapitel dasselbe Material wiederholt. Zudem kommt der Roman tatsächlich mit einem Kunstgriff zu einem Ende: Das Zu-Ende-Lesen durch die angerufene Leseposition wird in der Schrift performativ besiegelt. Das responsive Element, die literarisch aufgerufene Lesefigur im Medium des Buches, beendet das Geschehen.

## Alvin Lucier: *I Am Sitting in a Room* (1969)

Zur Manifestation des Daseins wird die Wiederholung durch die Fähigkeit zum Re, zum Zurück; die reflexive Rückbindung ist für den Begriff der Re-flexion wie den der Re-sonanz zentral. Demgegenüber erscheint das Nichts, so hat es der Philosoph Emmanuel Lévinas zugespielt, ohne dieses rekursive Element, als das fundamentale „Ohne-Antwort“<sup>36</sup> auf die größte Frage des Menschen überhaupt. Zugleich mit dieser audiblen Chiffre für die existentielle Abwesenheit wird der *horror vacui* als bestürzende Klanglosigkeit hörbar. Die (Toten-) Stille tilgt den Raum des Re und mit ihm die Möglichkeit, sich zu verorten. Denn wo kein Raum ist, da ist kein Nachhall, kein Echo, keine Resonanz und auch keine Reflexion –, da ist eben keine Antwort.

Diese Idee von vollkommener räumlich-akustischer Abwesenheit, die das Band zwischen Mensch und Mensch, aber auch zwischen Mensch und Welt tilgt, befördern noch die akustischen Laborräume, in denen die Reflexion von Schall künstlich aufs Äußerste minimiert wird. Im sogenannten schalltoten oder reflexionsarmen Raum werden zugleich mit der Erfahrung einer beklemmenden, diffusen Ortlosigkeit die Grenzen dessen ausgelotet, was es bedeutet, überhaupt *da zu sein*. Als John Cage eine derartige echofreie Kammer an der Harvard University besuchte, sollen seine Erwartungen über die Erfahrung einer absoluten Stille allerdings enttäuscht worden sein. Er hörte eigenen Aussagen nach keineswegs nichts, sondern einen hohen und einen tiefen Ton, den hohen identifizierte er als sein Nervensystem, den tiefen als seinen Blutkreislauf. Durch diese akustische Alteritätserfahrung im Ich erlangte der Komponist die Erkenntnis, dass es den Nullpunkt der Stille, den anästhetischen Raum nicht gibt und er verband diese Einsicht mit der Überzeugung eines Geschehens von Ewigkeit. Entsprechend notierte er: „In fact, try as we may to make a silence, we cannot. [...] Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not to fear about the future of music.“<sup>37</sup> Von der „ununterbrochene[n] Nachricht, die aus Stille sich bildet“<sup>38</sup>, wie Rilke in seinen *Duineser Elegien* schreibt, handelt schließlich Cage's kanonisches 4'33" (1952).

Ohne Raum kein Klang, aber mit Raum immer, und sei es auch noch so unvernehmbarer Klang, wäre wohl die basale Formel. Der Weg von dieser Feststellung hin zur kompositorischen Arbeit an Bedeutung und Funktion von spezifisch räumlichen Qualitäten des Klanglichen verläuft in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhun-

<sup>36</sup> Lévinas 1996, 19.

<sup>37</sup> Cage 1973 [1961], 8.

<sup>38</sup> Rilke 2006 [1922], 690.

derts vor allem über die Entdeckung und Erforschung des Raumes als konkreter musikalischer Dimension. Zu den Komponist\*innen, die sich seit den 1960er Jahren mit den musikalischen Qualitäten von Räumen auseinandergesetzt haben, gehört der amerikanische Komponist Alvin Lucier. Mit seiner Arbeit *I Am Sitting in a Room* hat er 1969 ein Konzeptstück für Stimme und elektromagnetisches Tonband vorgelegt, das den Raum in der Interaktion durch Wiederholung und Schichtung selbst zur Erscheinung bringen soll. Die Partitur zu seiner kompositorischen Manifestation von räumlichen Qualitäten physikalischer Reflexion und Resonanz, ist eine schlichte Realisierungsanweisung. Sie sieht neben dem\*der Performenden im Raum die Verwendung eines Mikrofons, zweier Tonbandgeräte, eines Verstärkers sowie eines Lautsprechers vor und bietet dem\*der Sprechenden folgenden Text zum Vortrag an:

I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have. (Lucier 1980, 30)

Der\*die Sprechende spricht den Text, der die Realisierung der Komposition zugleich beschreibt und ausführt, zuerst auf Tonband. Diese Aufnahme, die bereits den Nachhall und somit die akustischen Qualitäten des entsprechenden Raumes mitaufnimmt, wird dann über Lautsprecher wieder abgespielt. Der auf diese Weise synthetisierte Klang, also die von der Raumakustik eingefärbte Abspielung wird über Mikrofon wiederum auf ein zweites Tonband aufgenommen. Dieser Aufnahme- und Abspielvorgang wird stetig wiederholt, sodass ein virtuell endloser Prozess des Kopierens und Schichtens entsteht, der unablässig Material anhäuft und transformiert.

Über die Wiederholungsstruktur und die damit einhergehende akustische Verzerrung misslingt im Fortgang der Performance schließlich sogar ein Urteil darüber, wo ein Wort beginnt und wo es aufhört. Was zunächst eine Reihe einfacher Aussagesätze war, invertiert nämlich aufgrund der physikalischen Interferenzen zunehmend in ein Gebilde akustisch-entsemantisierter Wucherung. Der Raumklang der Aufnahme verstärkt sich in einem Maß, dass dessen Schwingungen die Sprecher\*innenstimme modulieren, bis die Resonanz des Raums die Stimme, die zunächst immer stärker nachhallt, überlagert und den Text unverständlich macht. Lucier selbst hat den skizzierten Abspiel- und Aufnahmezyklus in der bekanntesten Aufnahme im Wohnzimmer seines Privathauses von 1980 so lange, insgesamt 32 Mal wiederholt, bis der Klang seiner Stimme hinter den sukzessive stärker hervortretenden Resonanzen des Raumes im Höreindruck tatsächlich verschwindet.

Die medienreflexive Pointe liegt nicht nur in der relativ plastischen Bestätigung der These, wonach die Wiederholung ein Höchstmaß an Differenz produziert, sondern auch darin, dass der Raum nicht mehr Ort der Wiedergabe, der Übermittlung, der Aufführung ist, sondern als akustischer Interaktionspartner auftritt, der Klang als zeitliches Geschehen überhaupt erst entstehen lässt.

Von diesem wechselseitigen Transformationsprozess, in dem sich der Text im performativen Widerspruch zu seinem semantischen Gehalt selbst auslöscht und die Stimme sich in Raumfrequenzen auflöst, geht die besondere Faszination des Werkes aus. Durch die Verdichtung von akustischen Klangdimensionen arbeitet die performative Klanginstallation augenscheinlich an der Auflösung der Differenz von Sprecher\*innen-Ich und Umgebung. Das Sprecher\*innen-Ich, das im Vortrag auf seine\*ihre Präsenz insistiert, verliert sich dabei letztlich in den Resonanzschwingungen des Raums. Der Iterationsprozess arbeitet hier also seiner eigenen Auflösung, d. h. seiner Endlichkeit zu. Die vorgeführte Diffusion hat, wenn man so will, ihre Grenzen. Weil Wiederholung den Raum transformiert, ist ihre Funktion irgendwann erschöpft. Sie produziert zu viel Information, weißes Rauschen, löst sich irgendwann auf, ist im physikalischen und psychoakustischen Sinne *endlich*. Zugleich mit dieser ästhetischen Manifestation medialer Befristung, die aus der Wiederholung hervorgeht, verhält sich die Soundperformance negativ zum Dispositiv unendlicher Wiederholbarkeit, wie es im Konzept des Loops angelegt ist. Luciers Stück ist darüber hinaus als moderner Kommentar zu jenem Vanitas-Gedanken lesbar, der die Tätigkeit des Anhäufens im Diesseits in ein dialektisches Verhältnis zur Vergänglichkeit des Festhaltens von Zeit stellt.

## Ragnar Kjartansson: *Me and my Mother* (2000–)

Auch im dritten und letzten Beispiel, in dem die Unerschöpflichkeit der Wiederholung in einem produktiven Verhältnis zur Befristung steht, taucht die unmögliche Gedankenfigur einer *endlichen Endlosigkeit* auf. Unter dem simplen Titel *Me and my Mother* hat der isländische Künstler Ragnar Kjartansson gemeinsam mit seiner Mutter, der bekannten isländischen Schauspielerin Gudrun Asmundsdottir, ein Projekt ins Leben gerufen, das die Wiederholung mit dem Aspekt der langen Dauer verbindet und dadurch im Bereich der Long Durational Art zu verorten ist: Es handelt sich um eine serielle Videoperformance, die seit dem Jahr 2000 alle fünf Jahre ihre Fortsetzung erfährt, genaugenommen also bereits seit über 20 Jahren, wenn auch nur punktuell, andauert. Alle fünf Jahre nehmen die beiden Künstler\*innen ein Video auf, das demselben Ablauf folgt: Mutter und Sohn stehen vor einer Bücherwand im Wohnzimmer der Mutter und blicken in die Kamera, bis sich

die Mutter ihrem Sohn zuwendet und ihn bespuckt. Die Videos von wenigen Minuten Dauer, die diesem grotesken minimalistischen Konzept folgen, setzen die Abhängigkeit von Wiederholung und Variation, Planmäßigkeit und momenthafter Präsenz in Szene. Denn der Vorgang des Bespuckens, der so herabsetzend wie komisch, so gewaltsam wie vertrauensvoll, so absurd wie ernsthaft erscheint, ist in hohem Maße differentiell angelegt. Aus der Fähigkeit zur Wiederholung, dieser Minimalanforderung an die Technik des Schauspielens, bildet sich auch in dieser Performance erst das Vermögen zur Variation, zum Ausdruck aus. Diese paradoxe Bedingung von Ausdruck, von Präsenz und Unerschöpflichkeit qua Wiederholung, die schon Diderot in seiner Meditation über die Schauspielerei beschäftigte,<sup>39</sup> steht im Zentrum von Kjartansson's Arbeit, die nicht Effekte von Authentizität zur Disposition stellt, sondern auf der Basis eines autobiografischen Spiels um Intimität die theatrale Praxis der Rollenarbeit vorführt.

Der Vorgang auf der Mikroebene der einzelnen Videos, in der das jeweils Gleiche, also die performative Wiederaufnahme des Anspuckens, nicht nur im Rezeptionseindruck stets Anderes erzeugt, sondern tatsächlich das Ergebnis von Abweichung, von Variation ist, spiegelt sich in der übergeordneten durativen Struktur: Zeit vergeht zwischen den Aufnahmephasen, die beiden Protagonist\*innen werden älter. Wohin der Gang der Zeit dieses Projekts, in dem die Serialität notwendig an die Duration gekoppelt ist, in Zukunft einmal geführt haben wird, ist offenkundig. Die Performance, die Kjartansson mittlerweile den größten Teil seines künstlerischen Lebens begleitet, treibt aus dem profansten aller Gründe, dem biologischen, seinem eigenen Ende entgegen.

## Eingedenken von Ohnmacht

Das technische Prinzip des Loops, das mit Kjartansson's Videoperformance im Ausstellungsdispositiv tatsächlich realisiert werden kann, mag unerschöpflich sein. Die serielle Konzeption, die Realisierung seiner Fortsetzungsserie ist es nicht. Damit stellt seine Videokunst auf einfache und gerade deshalb radikale Weise eine Unerschöpflichkeit in Aussicht, die nicht zu halten ist. Kjartansson, dessen leitendes künstlerisches Thema grundsätzlich die Inszenierung von Wiederholungsgeschehen ist, ist insofern ein Musterbeispiel für einen Vanitas-Künstler der Gegenwart, als dass er die melancholische Geste, das Wechselspiel von momenthafter Präsenz und Befristung zum großen Thema seiner Kunst macht. Dabei wird das Unverfügbare, die Singularität des einmal Gewesenen,

---

<sup>39</sup> Diderot 1964 [1830], 54.

durch eine an die fundamentale Grenze des Lebendigen gelangende Wiederholung akzentuiert.

Mit Blick auf die mediale Determiniertheit des Buches bei Italo Calvino, die Mimesis an den Raum bei Lucier, das Sterben-Müssen bei Kjartansson wird folgender Umstand offenbar: In künstlerischen Wiederholungsgeschehen bewirkt das Dasein, die Responsivität von Lesenden, Hörenden und potentiell Sterbenden die Zersetzung der Wiederholung. Ausgestellt wird mit ästhetischen Mitteln die unvermeidliche Grenze, die das Wiederholungsgeschehen in der Kunst befristet. Wiederholung wird in Form der Unmöglichkeit von Unendlichkeit thematisiert. In diesem beinahe trivialen Gedanken, der konzeptuell verhandelt wird, liegt ein kritisches Potential einer zeitgenössischen und – mit Blick auf Calvino und Lucier – nicht mehr ganz so zeitgenössischen Vanitas-Kunst als Eingedenken von Ohnmacht, die im schlichten Gegensatz zu einem teleologischen, gar fortschrittsideologischen Prozess- und Unterwerfungsdenken steht, sondern einfach irgendwann, ohne Vollendung, zu Ende geht.

## Literatur

- Arendt, Hannah. *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München: Piper, 1994 [1958].
- Beil, Ralf. *Never Ending Stories. Der Loop in Kunst, Film, Architektur und Kulturgeschichte*. Ausst.-Kat. Berlin: Hatja Cantz, 2017.
- Benjamin, Walter. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. *Gesammelte Schriften*. Bd 1, 2. Hg. Rolf Tiedemann / Bernhard Schwepenhäuser. Frankfurt. a. M.: Suhrkamp, 1991 [1935]. 435–469.
- Boehme, Gernot. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Cage, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973 [1961].
- Calderón de la Barca, Pedro. *El gran teatro del mundo. Das große Welttheater*. Hg. Gerhard Poppenburg. Leipzig: Reclam, 2012 [1655].
- Calvino, Italo. *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*. Frankfurt am Main: Fischer, 2019 [1979].
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche und die Philosophie*. Übers. Bernd Schwibs. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1991 [1962].
- Deleuze, Gilles. *Differenz und Wiederholung*. Übers. Joseph Vogel. München: Fink, 1992 [1968].
- Diderot, Denis. *Das Paradox über den Schauspieler*. Übers. Katharina Scheinfuß. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1964 [1830].
- Eliot, T. S. *Vier Quartette. Four Quartets*. Übers. Norbert Hummelt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015 [1943].
- Derrida, Jacques. *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Übers. Susanne Lüdemann. Frankfurt am Main: Fischer, 2004 [1993].

- Diels, Hermann. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Bd. 1. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1912.
- Flemming, Victoria von. „Rekurs/Diskurs/Interpikturalität: Referenzmodell holländischer Barock als Historiographie eigener Ordnung“. *Fassaden? Zeigen und Verbergen von Geschichte in der Kunst*. Hg. Dies. / Christiane Kruse. Paderborn: Fink, 2017. 42–72.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Übers. Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974 [1966].
- Gide, André. *Journal 1889–1939*. Paris: Gallimard, 1955.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. „Phänomenologie des Geistes“. *Werke 3*. Hg. Eva Moldenhauer/ Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989 [1807].
- Lévinas, Emmanuel. *Gott, der Tod und die Zeit*. Übers. Astrid Nettleing und Ulrike Wasel. Wien: Passagen, 1996.
- Lewandowsky, Mirjam. „Loop“. *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*. Hg. Michael Gamper, Helmut Hühn, Steffen Richter. Hannover: Wehrhahn, 2020. 226–233.
- Lucier, Alvin: „I Am Sitting in a Room (1969)“. *Chambers. Scores by Alvin Lucier*. Hg. Alvin Lucier/ Douglas Simon. Middletown: Wesleyan University Press, 1980.
- Moses, Stéphane. „Italo Calvino: Die Kunst nicht zu enden“. *Die Kunst zu enden*. Hg. Jürgen Söring. Frankfurt am Main: Lang, 1990. 111–123.
- Nietzsche, Friedrich. „Also sprach Zarathustra“. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 4. Hg. Giorgio Colli /azzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988 [1884].
- Rilke, Rainer Maria. „Duineser Elegien“. *Die Gedichte*. Frankfurt am Main: Insel, 2006 [1922]. 687–717.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Englisch / Deutsch. Übers. Holger Michael Klein. Stuttgart: Reclam, 1984 [1604].
- Schlegel, August Wilhelm. *Vorlesungen über Ästhetik I [1798–1803]*. Hg. Ernst Behler. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1989.
- Scholl, Dorothea. „„Vanitas vanitatum et omnia vanitas“: Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematik“. *Bibeldichtung*. Hg. Volker Kapp/ Dorothea Scholl. Berlin: Duncker & Humblot, 2006. 221–260.
- Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas, 1880–1950*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1956.



Victoria von Flemming

## Douglas Gordons *Vanity of Allegory*

**Abstract:** Die Installation *Vanity of Allegory* (2005) ist von Douglas Gordon ‚archiviert‘ worden, indem er Polaroids der ursprünglich ausgestellten Objekte in einer eigens konzipierten Box aufbewahrte. Sie ermöglicht eine Deutung und lässt schnell einsehen, dass er die Arbeit ebenso gut als *Allegory of Vanity* wie als *Vanity of Allegory* verstanden wissen wollte. Was zunächst unsinnig erscheinen mag, erweist sich als brillant, sobald man die darin geborgene Spiegelung hinsichtlich ihrer Semantik untersucht. Dann zeigt sich, dass die aus zahllosen künstlerischen Positionen bestehende *Vanitas* der Allegorie nicht allein als Allegorie der *Vanitas* gelesen werden kann, sondern diese *Vanity of Allegory* als autopoetische Allegorie des Selbst Sinn macht. Eine Allegorie, die sich in all ihrer Fülle zugleich als leer und vergeblich, als eine der Facetten der *Vanitas* erweist und mit umso größerem Recht als *Vanitas* der Allegorie zutage tritt. Die eigentümliche und rätselhafte, bislang ungeklärt gebliebene Spiegelung der Begriffe ist ein bis ins Detail durchdachtes, von einer gründlichen Auseinandersetzung mit Walter Benjamins Neufassung der Allegorie zeugendes Konzept.

Als die Deutsche Guggenheim Berlin im Sommer 2005 Douglas Gordons *Vanity of Allegory* zeigte, reagierte die Kritik mit Kopfschütteln und schlechter Laune.<sup>1</sup> Gordon, damals schon ein international renommierter, mit Einzelausstellungen und vielen prominenten Preisen gewürdigter Künstler, hatte offensichtlich eine enigmatische Arbeit geliefert und daran scheint auch die an Stelle eines Kataloges bis heute erwerbbar kleine Box nichts geändert zu haben. Sie ist mit weißen, zwischen *gothic* und *grotesque* changierenden Ornamenten verziert, wird von einem in der Mitte geknickten und mit spiegelnder Folie versehenen Deckel verschlossen und enthält nicht nur das mit dem gleichen Ornament versehene, sorgfältig gesetzte Begleitheft mit einem Essay von Nancy Spector,<sup>2</sup> sie dient

---

1 Knöhrer 2005: „Alles meins alles ich [...] die Ausstellung als Allegorie eines egopetalen oder egofugalen Rezeptionszusammenhangs [...] Wo das Ich sich spiegelt, ist die Eitelkeit nicht weit [...] das Ich der eitlen Allegorie sieht immer nur sich selbst in allen Werken und erzählt davon. [...] Mit der einen Hand dekonstruiert Gordon die Allegorie, um sie mit der anderen Hand als dekonstruktive Allegorie wieder zu errichten [...] und leer ausgeht zuletzt die Allegorie.“ Ferner den etwas ratlosen Bericht *Gespiegelte Künstlereitelkeiten* unter <https://www.lr-online.de/nachrichten/kultur/gespiegelte-kuestlereitelkeiten-36816188.html>.

2 Spector 2005, 19–36.

zugleich der Aufbewahrung von 49 auf schwarz-grundigen Postkarten abgebildeten Polaroids (Abb. 1). Bilder, die sich als vereinheitlichende Reproduktionen eines Teils der insgesamt 69 Positionen zählenden Ausstellungsstücke erweisen und deshalb nicht allein im Raum arrangierte Arbeiten abbilden, sondern auch Film-Stills.



**Abb. 1:** Douglas Gordon's *The Vanity of Allegory*. Box aus Pappe und Spiegelfolie, 11 x 15 x 5 cm.

In der von Douglas Gordon selbst kuratierten, mit Leihgaben<sup>3</sup> arbeitenden Ausstellungsinstallation wurden neben eigenen Objekten – wie etwa seiner in Wachs duplizierten und durch abgebrochene Finger versehrten Hand oder den von einem ausgestochenen Stern durchbohrten, vor drei Spiegeln arrangierten Schädel – unter anderem Abzüge der berühmten, teils von Man Ray gefertigten Portraits von Marcel Duchamp, Fotografien von Robert Mapplethorpe, Polaroids von Andy Warhol, mit Formaldehyd gefüllte Vitrinen von Damien Hirst, die metallene *Louis XIV*-Büste von Jeff Koons, sowie Arbeiten von Roni Horn und Robert Gober zu sehen gegeben. Und wo eine der Stirnwände des rechteckigen Ausstellungsraumes Lawrence Weiners *EARTH TO EARTH ASHES TO ASHES DUST TO DUST* zeigte, da war die gegenüber liegende Wand komplett verspiegelt und reflektierte nicht nur die Arbeiten von Koons und Weiner, sondern auch den Raum mit den dort arrangierten Objekten und Besucher\*innen (Abb. 2). In einem weiteren, mit einem gespiegelten EXIT

<sup>3</sup> Spector 2005, 37–44.

(TIXE) überschriebenen Raum, einer Arbeit von Cerith Evans, wurden parallel zur Ausstellung insgesamt 22 Filme gezeigt. Das erklärt, warum allein sechzehn der Postkarten aus der Box Film-Stills zeigen, die sich unter anderem auf *Pierrot le Fou* von Jean-Luc Godard, Luchino Viscontis *Dannati* und John Fords *Searcher*, auf Bernardo Bertoluccis *Ultimo Tango a Parigi*, Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now*, Stanley Kubricks *Clockwork Orange*, Rouben Mamoulians *Dr. Jekyll und Mr Hyde* oder Albert Lewins Verfilmung von Oscar Wildes *Picture of Dorian Gray* beziehen.



**Abb. 2:** *Vanity of Allegory*. Ausstellungsansicht in der Deutschen Guggenheim Berlin, 2005.

Aber die ohne ersichtliche Ordnung in die Schachtel gepackten Postkarten sind mehr als eine lose Sammlung von Bildern der Ausstellungsobjekte. Auf der Rückseite jeder Karte lässt sich nicht nur eine Markierung für Briefmarken erkennen, jede gibt auch Texte zu lesen. Keine Grüße, sondern eher Mitteilungen und die stammen von Douglas Gordon selbst. Manchmal handelt es sich um mehr oder weniger ausführliche Erklärungen, manchmal nur um lakonische Kommentare, Assoziationen oder auch Zitate, in jedem Fall um Texte, die ganz offensichtlich klären sollen, was Douglas Gordon die jeweiligen Arbeiten auf der Vorderseite bedeuten.

Der Künstler tritt also nicht nur als sein eigener Kurator auf, sondern zugleich als sein eigener rezeptionssteuernder Kommentator und Interpret, als einer, der nicht ausschließt, dass diese Text-Bildsynthesen in alle Welt verschickt, die Sammlung in der Box also auch wieder aufgelöst und zerstreut werden könnte.

Die von Douglas Gordon praktizierte Bündelung von Funktionen, eine eigenwillige Ämterhäufung, als eine Spielart der Institutionenkritik zu bewerten, griffe aber zu kurz. Gedruckte Selbstaussagen gibt es spätestens seit Giorgio Vasari immer wieder<sup>4</sup> und so werden die Aufgaben von Kunstkritik und -wissenschaft auch in diesem Fall durch die vom Künstler ersonnenen (Be-)Deutungen nicht obsolet. Im Gegenteil: Sie verlangen, sich der Verführung zum schlichten Resümieren oder Nacherzählen dieser Texte zu widersetzen, sie stattdessen einer kritischen Bewertung, Kontextualisierung und Interpretation zu unterziehen.

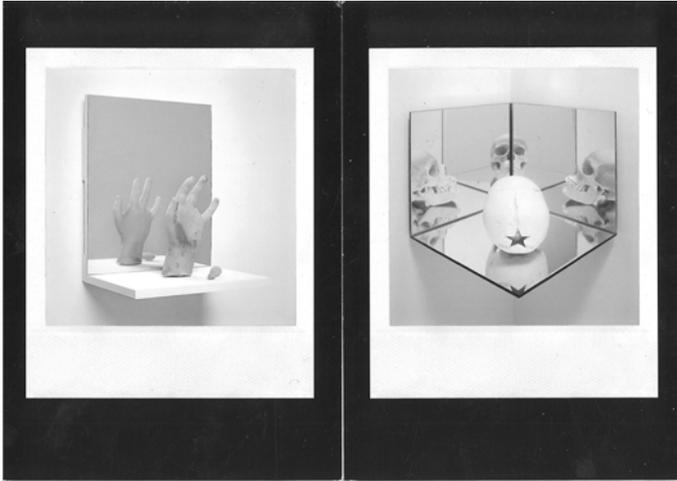
Auch wenn unklar bleibt, ob Gordons Kommentare bereits während der Ausstellung unter die Objekte montiert waren, unstrittig dürfte sein, dass der Künstler sie – wann auch immer – als unverzichtbaren Teil der gesamten Arbeit verstand, dass sie als Konstituenten der *Vanity of Allegory* zu begreifen sind und dass Gordon für die Box auf die Reproduktion von zwanzig der ausgestellten Arbeiten verzichtete. Handelte es sich anfangs um eine zwischen Ausstellung und Installation changierende Arbeit, so ist die Schachtel und das, was in ihr verwahrt wird, eine eigenständige, wenn auch unmittelbar auf die Ausstellung bezogene Position. Ungeachtet dessen stellt hier wie dort deren Titel wie selbstverständlich die geläufige Beziehung von Vanitas und Allegorie auf den Kopf. Soll es sich doch gerade nicht um eine *Allegorie der Vanitas* handeln, sondern eine *Vanitas der Allegorie*. Eine Inversion, die sofort an Spiegelungen, ein in Gordons Œuvre immer wieder praktiziertes Verfahren, erinnert<sup>5</sup> und die Spiegelfolie der Box umso nachdrücklicher wie ein rezeptionsleitendes Signal wirken lässt. Was für Videoarbeiten<sup>6</sup> oder Skulpturales wie den perforierten Schädel oder die wächserne Hand (Abb. 3) durchaus Sinn macht, scheint hier jedoch *ad absurdum* zu führen: Was sollte die Spiegelung einer Allegorie der Vanitas, was also eine *Vanitas der Allegorie* sein?

---

<sup>4</sup> Zu nennen wäre die Selbstallegorese der Fresken in der Sala de' Quattro Elementi im Palazzo Vecchio Florenz, vgl. dazu van Veen 2012, 125–134.

<sup>5</sup> Vgl. dazu Spector 2005, 28 f.; ferner Görner 2011, 81–87, hier besonders 81 f.; Hartley 2007, 38–47.

<sup>6</sup> Vgl. hier besonders die Arbeit *Through the Looking Glass* (1999), wo das Potenzial von Spiegelungen unter Rekurs auf die berühmt gewordene Interaktion von de Niro mit seinem Spiegelbild aus dem Film *Taxi Driver* ausgelotet wird, aber auch *30 Seconds Text* (1996) oder sämtliche bei Görner 2011, 59 abgebildeten Selbstportraits.



**Abb. 3:** Douglas Gordon: *Fragile Hands collapse under Pressure*, 1999; ders. *Proposal for a Posthumous Portraits*, 2004. Polaroids auf Postkarten, 10 × 15 cm.

Nancy Spector hat dieses Problem in ihrem auf die Ausstellung bezogenen Essay weitgehend ausgeblendet und die Konstellation von Objekten, Fotografien, Skulpturen, Filmen und dem riesigen Spiegel stattdessen als Allegorie der Vanitas gelesen, als eine „personal and quixotic meditation on the brevity of life“, in der Gordon erneut seine „obsessions with duality and temporality“ verhandle, um „the universal need to stake the claim ‚I was here‘“ auszudrücken.<sup>7</sup> Ohne auf die generische Komplexität des Vanitas-Begriffs, also auf seine Bedeutung als Eitelkeit, Vergänglichkeit, Flüchtigkeit, Schein oder Leere<sup>8</sup> oder die das Vanitas-Motiv bereits im Alten Testament strukturierende Wiederholungs-Bewegung einzugehen, entziffert sie die Arbeit als eine Selbstreflexion vor dem Horizont befristeter Lebenszeit und Vergänglichkeit, deren primäres Ziel ein anders gefasstes Überleben sei: Die nicht mehr auszuradierende Einschreibung in die Geschichte der Kunst.

Spector wiederholt damit eine Überlegung, die sie – teils wörtlich – bereits 2001, also vier Jahre zuvor in einem ganz anderen Kontext geäußert hatte: dem Katalog der ausschließlich Douglas Gordons Arbeiten gewidmeten Ausstellung im Museum of Contemporary Art, Los Angeles.<sup>9</sup> Es gehört derweil zu den Topoi der Forschung, dass Selbstreflexion zum ebenso unverzichtbaren, wie zentra-

<sup>7</sup> Spector 2005, 31.

<sup>8</sup> Scholl 2006, 221–260, bzw. Benthien / v. Flemming 2018, 11–36.

<sup>9</sup> Spector 2001, 113–149.

len, stets wiederkehrenden Element im Œuvre Gordons gehört und dafür hat Gordon selbst gesorgt: Durch ungewöhnlich viele Selbstbildnisse oder auch die verschriftlichten Fragmente einer Biographie, die freilich so offensichtlich zwischen Fiktion und Wirklichkeit oszilliert,<sup>10</sup> dass sie vielleicht eigens erfunden wurde, um jeden biographisch argumentierenden Ansatz zu sabotieren – oder aufs Glatteis zu führen. Aber ist die *Vanity of Allegory* eine Wiederholung von Themen der von Douglas Gordon ohnehin immer wieder verhandelten Sujets, bei der die jeder Wiederholung inhärente Differenz die nun in den Vordergrund gerückte Vanitas als Vergänglichkeit wäre?

Diese Lesart, sie könnte mit einer zum Spiegeln auffordernden Rezeptionssteuerung<sup>11</sup> begründet werden, kann nun insofern nicht bestritten werden, als eine Reihe von traditionell mit der Vanitas-Ikonographie verbundene Objekte in der *Vanity of Allegory* dies bereits nahelegen: Mehrfach tauchen Totenköpfe auf und auch Spiegel oder Wachs lassen sich schnell mit der frühneuzeitlichen Bildsprache der Vanitas in Verbindung bringen. Wo hier mit dem *Memento mori*-Motiv auf die Kontingenz des Todes verwiesen wird, da thematisieren Spiegel Eitelkeit und das meist in Form abbrennender oder bereits erloschener Kerzen verwendete Wachs stand traditionell für die Kürze der befristeten Lebenszeit.<sup>12</sup>

Die *Vanity of Allegory* auf die Auseinandersetzung mit der eigenen Vergänglichkeit zu reduzieren, wird jedoch weder der Inversion, noch der durch die Fülle anderer künstlerischer Positionen erzeugten Komplexität gerecht. Und dazu zählt die formale Entscheidung, die Arbeiten als auf Postkarten montierte Polaroids zu reproduzieren ebenso, wie die Existenz ihrer schriftlichen Auslegungen auf der Rückseite. So bleibt offen, auf welche Weise hier offensichtlich ebenso eine *Allegorie der Vanitas* wie eine *Vanitas der Allegorie* verhandelt wird.

Im Folgenden soll dargelegt werden, dass Gordon durch die Zusammenstellung von drei (ursprünglich sechs) eigenen und 46 (ursprünglich 63) fremden Arbeiten in einem gleichsam performativen Akt vorführen wollte, dass und wie Identität als nicht zwingend nur ihn selbst betreffendes, sondern darüber hinausweisendes Thema verhandelt werden kann. Eine Identität, die ebenso wenig von der eigenen Arbeit und der Bestimmung von Autorschaft zu trennen ist wie von der Vereinbarkeit des scheinbar Unvereinbaren und einer Reflexion von

---

**10** Zum 1996/97 datierten Selbstbildnis als Monster oder den von Spector als Spiel mit dem eigenen Doppelgänger gedeuteten Wachsabguss, der Videoarbeit *The Divided Self I and II* (1996), oder zur „Autobiographie“ vgl. Spector 2001, besonders 114–121.

**11** Spiegelungen finden sich ebenfalls in der Arbeit *Dead Owl* (1997) von Roni Horn, dem gespiegelten EXIT von Cerith Evans und natürlich auch der sexuell einschlägig konnotierten Zahl 69, der ursprünglichen Anzahl der gezeigten Arbeiten.

**12** Grundlegend dazu immer noch Bergström 1956, 154–311.

Wiederholung, Eitelkeit, Vergeblichkeit und befristeter Lebenszeit, wie sie exemplarisch im Vanitas-Motiv entfaltet wird. Vanitas wird also nicht nur als Flüchtigkeit und Vergänglichkeit, sondern ebenso als infinite Iteration und Leere begriffen. Damit wiederholt Douglas Gordon das im Alten Testament entwickelte Motiv, um ein ihm von Anfang an eingeschriebenes Thema zu entfalten, zu kommentieren und in einer Transformation so zu aktualisieren, dass es, mit Deleuze gedacht, das virtuell immer schon Existierende sichtbar macht.<sup>13</sup>

Das auktoriale Ich des Prediger-Textes hatte in seiner Retrospektive resigniert festgestellt, dass menschliche Existenz von der Vergeblichkeit jeder Bemühung um Verbesserung gekennzeichnet sei, es aus diesem Grund nie „etwas Neues unter der Sonne“ geben werde – aber genau dies Gottes Plan entspreche. Deshalb gehe es umso mehr darum, den richtigen Zeitpunkt für eigenes Handeln zu erkennen und das unbeeinflussbare Vergehen der Zeit nicht durch das Tun von Sinnlosem zu akzellerieren. Das nämlich sei der sichere Weg, um retrospektiv festzustellen, dass sie vergeudet und flüchtig wie der Wind gewesen sei.<sup>14</sup>

Das Eigentümliche an diesem Text ist, dass die Wahrnehmung des eigenen Lebens als flüchtig oder sogar mit sinnloser Tätigkeit verschwendet eine zeitlose Gültigkeit zu haben scheint, während die darin ebenso erkennbare Heteronomie mit allen, während der Frühen Neuzeit entstanden und in der Moderne forcierten Vorstellungen von mehr oder weniger selbstbestimmter Subjektivität unterschieden kollidiert.

In Douglas Gordons *Vanity of Allegory* fehlt nun nicht nur die dem Text und seiner frühneuzeitlichen Transformation genuine moralische Ermahnung, die Arbeit versucht darüber hinaus, Identität nicht als gottgewollte Fremdbestimmung begreifbar zu machen, sondern vor dem Horizont aktueller Theorien zu entwerfen: als eine intermediale, an Autopoiesis erinnernde Vernetzung, ein Paradigma der Entfaltung selbstreferenzieller Rückbezüglichkeit.<sup>15</sup> Plausibel wird diese von der

---

<sup>13</sup> Deleuze 1992, hier besonders 254–259.

<sup>14</sup> Vgl. Koh 1.9<sup>EU</sup>: „Was geschehen ist, eben das wird hernach sein. Was man getan hat, eben das tut man hernach wieder und es geschieht nichts Neues unter der Sonne.“ Bereits wenig später, Koh 3,9–15<sup>EU</sup> wird die grundlegende Struktur klar: „Man mühe sich ab, wie man will, so hat man keinen Gewinn davon. Ich sah die Arbeit, die Gott dem Menschen gegeben hat. Dass sie sich damit plagen. Er hat alles schön gemacht zu seiner Zeit [...] nur dass der Mensch nicht ergründen kann das Werk, das Gott tut.“ Vor diesem Horizont entfaltet das Buch im Folgenden sämtliche Facetten menschlichen Aufbegehrens gegen Unrecht als sinnlose Wiederholung. Diese Auslegung lässt sich in der christlichen Frühneuzeit kaum finden. Statt in Resignation zu verfallen, wird der Christ dazu angehalten, auf Erden alles nur Mögliche für sein Seelenheil im Jenseits zu tun.

<sup>15</sup> Dazu der Eintrag „Autopoiesis“ von Baecker im Lexikon des systemischen Arbeitens unter <https://www.carl-auer.de/magazin/systemisches-lexikon/autopoiesis>. Baecker zitiert den Neu-

Neurophysiologie entwickelte, in der Systemtheorie adaptierte Lesart jedoch erst unter Berücksichtigung der auf den Rückseiten der Postkarten gedruckten Texte.

Sie informieren nämlich nicht allein darüber, was die je auf der Vorderseite als Polaroid reproduzierte Arbeit bedeutet, sie verraten darüber hinaus, dass Gordon sie als überaus mehrdeutig wahrnimmt. Und diese Polyvalenz nutzt er, um sie referenziell mit anderen, nicht weniger mehrdeutigen in der *Vanity of Allegory* versammelten Arbeiten zu vernetzen und interagieren zu lassen.

Auch wenn auf diese Weise thematische Konvergenzen der ganz unterschiedlichen Arbeiten entdeckt werden und dazu verführen mögen, wie in einem Archiv Wissensordnungen herzustellen: Die einmal sichtbar gemachte und funktionalisierte Mehrdeutigkeit ist zugleich die beste Voraussetzung, diese Ordnungen wieder aufzulösen und durch ebenso plausible neue zu ersetzen: sie werden flüchtig wie Momentaufnahmen. Damit bestätigen sie die Unabgeschlossenheit archivalischer Arbeit und die damit einhergehende Relativierung der ihr zukommenden Macht.<sup>16</sup> Sie zeigen aber auch die Grenzen dieser Ordnungsverfahren und verweisen damit einmal mehr auf die Notwendigkeit, die beschrifteten Polaroid-Postkarten als jene Komponenten wahrzunehmen, die aufgrund ihrer in den Auslegungen markierten Referenzialität interagieren und das als Autopoeisis gefasste Netzwerk ebenso generieren wie realisieren. Das wiederum erinnert an Verfahren der Wiederholung, die seit langem als Intertextualität oder Intermedialität diskutiert werden und wo Texte (oder auch andere Medien) in einem theoretisch infiniten Bündel von Referenzen aufgehen. Und mehr als einmal ist die damit einhergehende Gefahr diskutiert und abgewehrt worden: dass auf diese Weise das jeweilige Artefakt im Netz der Referenzen aufgelöst wird.<sup>17</sup> Das gilt ebenso, sobald das Modell auf die Reflexion von Identität übertragen wird, wo es bedeuten würde, dass das Selbst sich – dem Tod des Autors vergleichbar – auflösen würde. Anstelle von Individualität, eine mit dem unteilbaren Einen verbun-

---

rophiologen Maturana (1981), wo Autopoeisis ursprünglich verstanden wird als „Einheit, die als Netzwerk der Produktion von Komponenten definiert ist, die (1) rekursiv, das heißt durch ihre Interaktion das Netzwerk generieren und realisieren, (2) im Raum, in dem sie existieren, die Grenzen dieses Netzwerks als Komponenten konstituieren, die an der Realisierung des Netzwerks teilnehmen.“ Hier auch zur Übernahme des Modells bei Niklas Luhmann, bzw. das damit einhergehende, immer wieder diskutierte Problem der Übertragbarkeit in die Geisteswissenschaften, wie sie auch im vorliegenden Fall auftreten. Zur Theorie und Praxis der Autopoeisis im Rahmen autobiographischen Schreibens bei Robbe-Grillet siehe Groß 2008.

**16** v. Flemming / Berndt / Bialek 2016.

**17** v. Flemming 2014, 289–314. Einen guten Überblick zu Diskussion und aktuellem Stand der Intertextualität liefern Berndt / Tonger-Erk 2013. Intermedialität ist dagegen in der gebotenen Gründlichkeit fast nur von Irina Rajewsky behandelt worden.

dene Vorstellung von Substanz, gäbe es nur ein die Leere umspannendes Netz der Interferenzen. Tatsächlich findet in der *Vanity of Allegory* eine Auseinandersetzung mit dieser Möglichkeit statt.

Um seinem Konzept Gestalt zu verleihen, wählt Douglas Gordon nun aber nicht den Begriff der Autopoeisis, er wählt die Allegorie, einem der Kunst- und Literaturtheorie entlehnten Begriff und es wird sich zeigen lassen, dass dies gute Gründe hat. Douglas Gordons Definition der Allegorie erweist sich nämlich zum einen als Voraussetzung für eine Bestimmung jeder einzelnen künstlerischen Position als Allegorie. Zum anderen ermöglicht der Begriff erst die Interaktion der polyvalent strukturierten und aufeinander verweisenden künstlerischen Positionen sowie schließlich deren Konstellation zu einer Allegorie des Selbst. Und gerade weil fraglich bleibt, ob die *Vanity of Allegory* in all ihrer Fülle leer und vergeblich sein könnte, also bei der Erfüllung ihrer Aufgabe, das nichtet, was sie zu konstituieren beabsichtigt, wird der Neologismus stimmig. Er würde signalisieren, was in einem gleichsam performativen Akt vor Augen geführt wird: Dass eigene – und das heißt künstlerische – Identität (sc. Autorschaft) zu repräsentieren nur durch eine Allegorie möglich ist, in der sich Referenzen auf all die künstlerischen Arbeiten finden, die für das Selbst eine bestimmte Bedeutung haben und ihrerseits untereinander vernetzt sind. Referenzen, die sich in Gordons Deutungen finden und ohne weiteres als Allegoresen, ein seit Mittelalter und Renaissance praktiziertes Verfahren der Auslegung, bezeichnen lassen.<sup>18</sup>

Auf die im Buch *Kohelet* vorgenommene Bestimmung des Menschen als eines nicht nur von Vergänglichkeit, sondern eben auch von Vergeblichkeit und Wiederholung determinierten, letztlich fremdbestimmten Wesens hätte Douglas Gordon demnach mit einer Form der Wiederholung geantwortet, in der eigene und fremde Arbeiten zu etwas Neuem konstellierte werden, einer Allegorie, die sich als performativ aufgeführte Verhandlung von Identität in Form eines autopoeitischen Verfahrens beschreiben lässt. Wie sich zeigen wird, ist sie im Unterschied zu einer Autopoeisis ebenso offen wie fragmentarisch und erweist sich damit als Entscheidung für eine Auffassung von Allegorie, die dem aktuellen und das heißt poststrukturalistisch bearbeiteten<sup>19</sup> Stand der Diskussion entspricht.

---

<sup>18</sup> v. Flemming 1996, 165–177.

<sup>19</sup> In einer eher beiläufigen und soweit ich sehe in der kunstwissenschaftlich informierten Auseinandersetzung mit Gordon überhaupt nicht berücksichtigten Äußerung wird seine diesbezügliche Kenntnis unübersehbar: „Und ich merkte plötzlich, dass diese ganze post-strukturalistische Theorie einfach für die Katz ist.“ Vgl. Gordon / Franco 2011, 36–46.

## Vanitas der Allegorie

Dass sich die von Gordon ersonnene Spiegelung der Beziehung von *Vanity* und *Allegory* geradewegs als Schlüssel zum Verständnis der gesamten Arbeit erweist, scheint übersehen worden zu sein. Dabei treten die – wenn auch vielleicht an unerwartetem Ort zu findenden – Definitionen und Reflexionen des Begriffs gleich mehrfach und vorzugsweise anlässlich der beiden ausgestellten Arbeiten von Robert Gober auf (Abb. 4). Im Postkartentext zu Gobers 1992 datierter Arbeit *Newspaper* wird nicht nur deutlich, dass Douglas Gordon vermittelt über die Etymologie des Begriffs, das *allos agorein*, also das Anders-Sprechen, um ein zentrales Kriterium der Bestimmung der Allegorie weiß, er bewertet die Arbeit Gobers sogar als Beweis, dass dieses ‚other speaking‘ eine Vervielfachung der Bedeutung<sup>20</sup> ermöglicht: Wo der homosexuelle Robert Gober sich auf dem Titelblatt einer Zeitung als Braut inszeniere, da spreche die Entscheidung für Travestie und Fotografie zum einen für die bis heute spürbare, immer noch lebendige Wirkung von Marcel Duchamp. Eines Künstlers, dessen Œuvre übrigens in der *Vanity of Allegory* durch gleich vier Arbeiten repräsentiert wird. Zum anderen, so Douglas, rufe das gewählte Medium, die Zeitung, eine Facette der Vanitas auf: Dort nämlich, wo auf die Vergänglichkeit und Flüchtigkeit dessen hingewiesen wird, was wenig zuvor noch wichtig oder gar skandalös erschien. Wo mit der Selbstinszenierung Gobers als Braut ein System bestimmter, als deviant wahrgenommener Überzeugungen als Skandal in ein Alltagsmedium eingeschrieben wird, da kann genau dieser Akt schon wenig später *trash*, und das heißt zum „ephemeral state of yesterday’s newspaper“ (Gordon) geworden sein. Gobers *Newspaper* ist für Douglas Gordon der Beleg, dass eine Allegorie sich ebenso als Referenz auf einen bestimmten Künstler, wie auf bestimmte künstlerische Verfahren (Travestie und Fotografie) wie auch auf der Vanitas eigene Begriffe wie Vergänglichkeit und Flüchtigkeit beziehen kann.<sup>21</sup> Das Interagieren der Referenzen als Realisierung des Netzes beginnt.

---

**20** So lautet der Kommentar Gordons auf der Rückseite der Postkarte „If the origins of the word ‘allegory’ lie in Greek ‘allos agorein’ or other speaking, then Gober’s image speaks of multiple ‘others’.“

**21** Interessant ist, dass Douglas Gordon seine Bewertung auf der Rückseite der Postkarte mit einem auf diese Arbeit Gobers bezogenem Zitat des Künstlers T. J. Wilcox beginnt. Der bewundere „the subtle way to insert himself and his belief system into the larger context of everyday world“. Gordon selbst fährt fort: „For Gober this world not only achieves the democratic and ephemeral state of yesterdays newspaper, but also alludes – through the choice and the pose as bride to the ghost of Marcel Duchamp.“ Dann erläutert er unvermittelt die Ursprünge des Wortes Allegorie.



**Abb. 4:** Robert Gober: *Newspaper*, 1992; ders.: *Untitled* 1998/99; Polaroids auf Postkarten, 10 × 15 cm.

Noch konkreter wird Douglas Gordon bezüglich der hier anstehenden Frage nach der Verstehbarkeit der *Vanitas der Allegorie* anlässlich eines weiteren, nun 1998/99 entstandenen Readymades von Gober, das einen großen, aus Weiden geflochtenen Hundekorb zeigt, der von einem Stück Kanalrohr durchbohrt wird. Wenn es denn *Vanitas (vanity)* in der Allegorie gebe, so Gordon, dann „residiere sie in der Hybris der Symbolisten“: Deren gottähnlicher Annahme, man könne etwas herstellen, das nicht nur für sich selbst, sondern zugleich immer auch für etwas Anderes stünde. Das aber hieße, dass dem jeweiligen Gegenstand „eine ganze Landschaft“ von weit über ihn selbst hinausweisenden Bedeutungen implementiert werden könne.<sup>22</sup>

Auf welche der zahlreichen Bedeutungen von *vanity* Gordon sich hier bezieht, ob er Eitelkeit, Hochmut oder auch Scheinhaftigkeit meint, ist zunächst vergleichsweise unerheblich. Was zählt, ist die damit umschriebene Vielfalt, wenn nicht Beliebigkeit der in Allegorien geborgenen Bedeutungen, die ihre Verschlüsselung zu einem subjektiv determinierten, das Entziffern dagegen zu einem unendlichen, womöglich vergeblichen Prozess erklärt. Ungeachtet seiner eigenen, vielleicht kritischen Äußerung praktiziert Gordon in der *Vanity of Allegory* nichts anderes als diese Form allegorischer Auslegung: Wo jedes einzelne,

<sup>22</sup> Vgl. Rückseite der Postkarte: “If there is vanity in allegory, it may reside in the symbolist hybris – the godlike presumption of making one thing stand for another, implying a landscape of meaning beyond the object itself.”

der als Polaroid auf den Postkarten abgebildeten Objekte durch den jeweils von ihm verfassten Text mit nicht nur einer, sondern oft auch mehreren Auslegungen und bisweilen sogar mit Verweisen auf andere in der Ausstellung/Box vorhandene Positionen versehen wird, findet eine Allegorese statt, die zur Voraussetzung der interagierenden Vernetzung wird. Gerade weil die in der Allegorese geborgene, vielschichtige Semantik nicht notwendig allgemein gültig ist, sondern von einem gänzlich partikularen Interesse bestimmt werden kann, will Douglas Gordon mit ihrer Verschriftlichung sowohl Verfahren als auch Entzifferbarkeit sichtbar machen.

Nicht allein Gobers Arbeiten, auch Film-Stills aus Luchino Viscontis *Dannati* oder Lindsay Andersons *If ...* lassen sich auf diese Weise zur „Allegory working on all levels“ oder „certainly an allegory“<sup>23</sup> erklären. Während Viscontis Film eine Entwicklung des Nachkriegskinos repräsentiere, „in which directors explored the unrelenting nature of evil in society“, habe Andersons *If ...* gemeinsam mit *Clockwork Orange* und *Performance* zur Transformation des englischen Kinos beigetragen, weil: „androgyny, violence, and the dissolution of established moral norms are at the heart of all three movies.“<sup>24</sup> Die Allegorese tut, was diese bis ins Mittelalter reichende Kunst der Auslegung schon immer tat: Sie abstrahiert und versucht, das an der Oberfläche Sichtbare, den Literalsinn auf klärende (oder auch verschleiernde) Begriffe zu bringen. Und wo sowohl vom „unerbittlichen Wesen des Bösen in der Gesellschaft“ wie von Androgynie, Gewalt und der Auflösung etablierter Moralvorstellungen die Rede ist, da sind schon eine Reihe der Themen genannt, die in der *Vanity of Allegory* immer wieder vorkommen. Einmal mehr evozieren sie also nicht nur Bedeutung, sie ermöglichen Referenzialität und intermediale Verschränkung.

Und gerade weil das Eine stets für das – oder mehreres – Andere stehen kann, ist jede thematisch orientierte Ordnung der Karten vorläufig. Die Mehrdeutigkeit von Gobers *Newspaper* erlaubt ebenso, sein Readymade allen hier versammelten Vanitas-Thematisierungen zuzuordnen, wie es gute Gründe liefert, unter sämtlichen Transidentität/Androgynie verhandelnden Arbeiten rubriziert, oder – einer anderen Systematik folgend – den hier repräsentierten Arbeiten von Duchamp zugeordnet zu werden.

---

<sup>23</sup> Vgl. Rückseite der Postkarte: „An Allegory working on all levels. *The Damned* traces the insidious spread of fascism from the individual through the family ... .“ Und auf der Rückseite zu Lindsay Andersons *If ...* (1968): “Certainly an allegory, appearing fortuitously in the same year as the student riots in Paris ... .“

<sup>24</sup> Gordon / Spector 2005, o. P. Der als Polaroid reproduzierte Film-Still aus *If ...* zeigt, wie der Schauspieler Malcolm McDowell, eine Hand in der Hosentasche, im Schülerchor singt.

Polysemie und Interferenz vermögen nicht nur thematische Verdichtungen zu benennen, sie ermöglichen zugleich, die Komponenten der Vernetzung zu ergänzen, die Allegorie offen zu halten.<sup>25</sup> Das unterscheidet sie von einer nach außen hin abgeschlossenen Autopoeisis im strengen Sinn, öffnet sie jedoch bezüglich neuerer Theorien zur Allegorie, die aufgrund der von Walter Benjamin angestellten Überlegungen entworfen wurden.<sup>26</sup> Wo eine der zentralen Thesen Benjamins ist, dass „der Gegenstand [erst] unterm Blick der Melancholie allegorisch [wird]“,<sup>27</sup> da beschreibt er auch deren eigentümliche, sofort an Douglas Gordons Text erinnernde Genese: „Jede Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten. Diese Möglichkeit spricht der profanen Welt ein vernichtendes, doch gerechtes Urteil: sie wird gekennzeichnet als eine Welt, in der es aufs Detail so streng nicht ankommt.“<sup>28</sup> Und an anderer Stelle heißt es: „[...] an Bedeutung kommt ihm [dem Gegenstand] das zu, was der Allegoriker ihm verleiht. Er legt's in ihn hinein [...] das ist nicht psychologisch, sondern ontologisch [...]. In seiner Hand wird das Ding zu etwas anderem, er redet dadurch von etwas anderem und es wird ihm ein Schlüssel zum Bereiche verborgenen Wissens, als dessen Emblem er es verehrt.“<sup>29</sup>

Ehe sich in der Analyse weiterer ‚Postkarten‘ bewahrheiten wird, wie genau Benjamin beschrieb, was Gordon praktizierte, lohnt es, eine weitere Feststellung des Philosophen in Erinnerung zu rufen.

---

25 Das Pasolinis *Teorema* repräsentierende Film-Still, der Text zu *The Legend of Leigh Bowery* von Charles Atlas oder auch der Text zu Kubricks *Clockwork Orange* entwerfen beispielsweise neue, noch nicht vernetzte, aber offensichtlich relevante Themen, während das Portrait von Joseph Beuys mit einem Ikonenmaler verknüpft wird, der realiter im Film-Still aus Tarkowskjis *Andrej Rublev* abgebildet wird.

26 Der grundlegende Text ist das in Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* enthaltene Kapitel „Allegorie und Trauerspiel“, Benjamin 1980, S. 336–373. Zum Bezug dieses Allegorie-Begriffs auf zeitgenössische Kunst s. Craig Owens 1980.

27 Benjamin 1980, 207–430, hier „Allegorische Entseelung“, 359.

28 Benjamin 1980, 351: „Doch wird [...] [wem] allegorische Schriftexegese gegenwärtig ist, ganz unverkennbar, daß jene Requisiten des Bedeuten alle mit eben ihren Weisen auf ein anderes eine Mächtigkeit gewinnen, die [sie] den profanen Dingen inkommensurabel [...] erscheinen läßt und sie in eine höhere Ebene hebt, ja heiligen kann. Demnach wird die profane Welt in allegorischer Betrachtung sowohl im Rang erhoben wie entwertet.“

29 Dort heißt es weiter, dass das Allegorische „das Leben von ihm [sc. dem Gegenstand] abfließen [lässt, dann], bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. Das heißt: eine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun an ganz unfähig.“ Dass der Gegenstand durch Verwandlung in die Allegorie ebenso „getötet“ wie eternalisiert wird, weil er nie wieder fähig sei, eine Bedeutung auszustrahlen, die jenseits der vom Allegoriker festgelegten Bedeutung auszustrahlen, müsste an anderem Ort diskutiert und überprüft werden.

Immer wieder hat Benjamin hervorgehoben, dass die „Beziehung des Allegorischen aufs Bruchstückhafte, Ungeordnete und Überhäufte“ wie man es „aus Zauberstuben oder alchemistischen Laboratorien des Barock kannte, kein Zufall sein dürfte.“<sup>30</sup> Das lässt auf den Gedanken kommen, Douglas Gordon habe den ungeordnet anmutenden Ausstellungsraum wie ein barocker Magier konzipiert und ein Fortleben wird dieser raumgreifenden Allegorie als Bruchstückhaftes und Ungeordnetes dort ermöglicht, wo sie in der Pappschachtel aufbewahrt wird, die eigens für die als Polaroid montierten Reproduktionen dieser Objekte angefertigt wurde. Denn erst jetzt wird schlüssig, warum manche Postkarten nur karg und ohne erkennbare Referenz beschriftet sind.<sup>31</sup>

Vor diesem Horizont wird einsehbar, warum Douglas Gordon seine Arbeit als *Vanity of Allegory* betitelt hat. Hatte bereits Paul de Man gesehen, dass Benjamins Allegorie-Begriff zur „Crux der Vergeblichkeit aller Konstruktionen des Bedeuten“<sup>32</sup> erklärt wurde, da mag Gordon diese Vergeblichkeit als eine Facette der Vanitas erkannt und mit umso größerem Recht mit der Allegorie zusammengedacht haben. Damit wird jedoch die Entscheidung für eine Allegorie zur Selbstvernichtung oder entspricht mit Derrida einer ‚Auto-Dekonstruktion‘ und wird paradox: Die Allegorie ist ebenso notwendig wie unmöglich, das Nicht-Repräsentierte und Nicht-Repräsentierbare sichtbar zu repräsentieren.<sup>33</sup>

## Allegorie der Vanitas

Die Arbeit *EARTH TO EARTH ASHES TO ASHES DUST TO DUST* (1970) von Lawrence Weiner wird von Douglas Gordon als Aufführung des Kernkonzepts der Vanitas begriffen (Abb. 5). Eine Arbeit, deren Größe variabel und unendlich wiederholbar ist, nur aus den Worten und den von ihnen adressierten Materialien besteht: Erde, Asche, Staub.<sup>34</sup> Damit wird der gleichsam verzögerte, nämlich in die Vorstellungskraft der Trauernden verlagerte performative Akt des Beerdigungsrituals konkretisiert. Für Gordon ist wichtiger, wo das, was als christliches Ritual bekannt ist, mit *vanitas omnia vanitas est* konvergiert. Mit

<sup>30</sup> Benjamin 1980, 363.

<sup>31</sup> Dazu der Kommentar zur Reproduktion eines Bildes von Samantha Ainsly „Q.: Why choose red. A: Well why not. – Dedicated to Samantha Ainsly.“

<sup>32</sup> Haverkamp 2010, 96–100.

<sup>33</sup> Hierzu die luzide, mit entsprechenden Nachweisen operierende Darlegung von Haverkamp 2010, 98.

<sup>34</sup> Vgl. die Angaben zu Lawrence Weiners *EARTH TO EARTH ASHES TO ASHES DUST TO DUST* unter <https://www.guggenheim.org/artwork/4199> (30. Januar 2022).

beiden Aussagen, so lässt sich lesen, werde nicht nur Vergänglichkeit, sondern darüber hinaus das gleiche metaphysische Heilsversprechen aufgerufen: dass der Tod, die Vergänglichkeit des Physischen durch das Versprechen der Wiederauferstehung und ewigen Lebens relativiert werde. Ein Versprechen, das sich *sui generis* dem Sichtbaren entziehe, also gar nicht gemalt werden könne. Weiner jedoch sei mit seiner Arbeit zu zeigen gelungen, dass sie das Potenzial hätte, immer wieder ‚aufzuerstehen‘. Und so übertrifft sie nicht nur die Malerei, sie vermag das zu überwinden, was Künstler\*innen in besonderer Weise bedrohen mag: Vergänglichkeit.<sup>35</sup> Unter Berücksichtigung dieser Deutung wird Damien Hirsts *Anaesthetics (and the way they affect the mind and the body)* aus dem Jahre 1999 unversehens zum Gegenstück von Weiners Arbeit. Der seit Beginn seiner Karriere in der Tradition von Vanitas und *Memento mori* arbeitende Künstler, so Gordon, habe mit seinen hier nur mit Formaldehyd gefüllten Glasvitrinen auf ein konservatorisches, seine Arbeit gleichsam vernichtendes Problem aufmerksam gemacht. Wo Spezialisten herausgefunden hätten, dass der Hai in einer alkoholbasierten Lösung besser aufgehoben wäre,<sup>36</sup> ist unversehens von Vergänglichkeit bedroht, was auf Vergänglichkeit aufmerksam machen wollte. Und das passt gut zu dem Thema, das in Gordons *Fragile hands collapsing under Pressure* (1999, hier Abb. 3) verhandelt wird. Der eigens im Musée Grévin gefertigte Wachsabdruck der eigenen Hand wird hier gespiegelt und thematisiert, wie Gordon erklärt, dass die Rechte bisweilen nicht wisse, was die Linke tue.<sup>37</sup> Wachsabgüsse verweisen aber auch, wie durch die eigens inszenierte Fragilität sofort erkennbar wird, auf Vergänglichkeit und thematisieren darüber hinaus eine Verknüpfung von Fotografie und Vanitas, wie sie noch mehrfach vorkommen wird.

---

35 Vgl. die Rückseite der Postkarte von Weiner: „Here is a work, that enacts the core concepts of the vanitas tradition – it is shaped from the humble materials it names“ und dann mit Hinweis auf Norman Brysons Buch über Stilleben „transcendental truth does not belong to the realm of the visible; it cannot be simply pictured [...] The constative statement all is vanity can only be performed by an image which paradoxically is itself a vanity, a bauble.“

36 Douglas Gordon auf der Rückseite der Postkarte: “A [...] simple piece from an artist who has worked within the vanitas and memento mori traditions from the beginning of his career. The vitrines [...] recall [...] larger works such as *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1992) [...] museum conservators have begun to comment on the rapid deterioration of the shark.“

37 Nach einem Exkurs zu Wachshänden, die in Portugal als Votivgaben gegen Pocken eingesetzt würden, heißt es: „It’s not unusual for one hand to be unaware of the actions of the other“. Das erweist sich als Referenz auf den Film-Still aus A. Mackendricks *Sweet Smell of Success* (1957), wo aus dem Matthäus-Evangelium zitiert wird: „But when thou doest alms, let not thy left hand know what the right hand doeth.“



**Abb. 5:** Lawrence Weiner: *EARTH TO EARTH ASHES TO ASHES DUST TO DUST*, 1970; Damien Hirst: *Anaesthetics (and the way they affected the mind and the body)*, 1991. Polaroids auf Postkarten 10 × 15 cm.

Als Spuren oder Abdrücke ähneln Wachsabdrücke Fotografien, weil sie, dem Lichtabdruck auf dem Fotopapier vergleichbar, festhalten, was schon kurz darauf Vergangenheit, was als der Vergänglichkeit unterworfenen Moment still gestellt worden ist und hinzu kommt, dass sie als Index ihren Referenten ebenso zur Erscheinung wie zum Verschwinden bringen.<sup>38</sup> Doch die aufgrund ihres Verfahrens unübertreffbare Abbilder versprechenden Wachsabdrücke sind fragil. Sie können, wie hier, zerbrechen oder sogar vollständig schmelzen und damit genau das wieder unsichtbar machen, was sie als Spur so einzigartig – und der Fotografie in gewisser Hinsicht überlegen – macht. Gordon weiß, dass er an eine bis in die Antike zurückreichende Tradition anknüpft, wenn er die eigenen Hände zum Medium künstlerischer Selbstreflexion erklärt.<sup>39</sup> Werden sie hinsichtlich ihrer Hinfalligkeit und Fragilität inszeniert, geraten sie zur Auseinandersetzung mit der eigenen Vergänglichkeit, der Furcht, nicht einmal mittels der eigenen Arbeiten zu überleben. Eine Verknüpfung, die auch anlässlich der durch zwei Foto-

<sup>38</sup> Zur Indexikalität des Wachsabdrucks Spector 2001, 128. Zum Wachsabdruck allgemein Didi-Hubermann 1999, 7–10, wo der Anachronismus des Wachsabdrucks mit Walter Benjamins dialektischem Bild zusammengedacht wird. Zum vergleichbaren Verhältnis von Totenmaske und Fotografie vgl. Sykora 2011, 296–406.

<sup>39</sup> Auf der Rückseite der Karte, Gordon / Spector 2005, o.P., liest man: „Given the authority and authenticity ascribed to the hand of the artist in history, a little uncertainty may be healthy.“ Grundlegend zum Thema Scherer 2017.

grafien repräsentierten Arbeit von Robert Mapplethorpe Thema wird. Mit dessen nun ebenfalls zum Polaroid montierten Fotografie eines Totenschädels und ihrem Pendant, dem berühmten Selbstbildnis Mapplethorpes, auf dem er seinen Betrachter\*innen ostentativ den zum Totenkopf montierten Knauf seines Spazierstocks entgegenstreckt (Abb. 6). Die angesichts des wenig später an Aids gestorbenen Künstlers, gut als *Memento mori*-Varianten begreifbaren Sujets überschneiden sich dort mit fotografietheoretischen Reflexionen, wo das im Moment des Entstehens bereits mortifizierende Bildnis des ohnehin vom Tod Gezeichneten ebenso in die Vergangenheit wie die Zukunft und sogar das Futur II, das So-wird-es-gewesen-sein, weist.<sup>40</sup> Ein Bezug, der durch die Pose verstärkt wird. Das auf Anweisung Gordons auf die Rückseite von Mapplethorpes *Skull* montierte Zitat aus dem Buch *Kohelet*, dem Ursprungstext des Vanitas-Motivs, macht wahrscheinlich, dass Gordon dieser Doppelbezug bewusst war: „Vanity of Vanities, saith the Preacher [...] all is vanity. [...] The thing, that hath been, it is *that*, which shall be; and that which is done, is *that*, which shall be done.“

Die Bestimmungen von Fotografie und Vanitas treffen sich nicht allein in der beiden eigenen Thematisierung von Tod und Vergänglichkeit, sondern auch in



**Abb. 6:** Robert Mapplethorpe: *Self-Portrait*, 1988; ders.: *Skull*, 1988. Polaroids auf Postkarten, 10 × 15 cm.

<sup>40</sup> Die (allerdings nicht ausgeführte) Verknüpfung von Fotografie und *Memento mori* findet sich bereits bei Sontag 1996, 21: „Jede Fotografie ist eine Art *memento mori*. Fotografie bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen.“ Ganz grundsätzlich zum Thema dagegen erst Sykora 2015, hier bes. 47, wo das Verhältnis von Tod und Pose bei Roland Barthes thematisch wird.

der – freilich jeder Form der Wiederholung genuinen – Verschränkung unterschiedlicher Zeiten. Wo nun der Prediger im Alten Testament Wiederholung als universell wirkende Struktur des Vanitas-Motivs unter anderem mit dem Mangel an Erinnerung begründet, da beschließt er seine resignierende Klage mit der Feststellung, dass es deshalb nie „etwas Neues unter der Sonne“<sup>41</sup> gäbe. Und genau das relativiert Gordon. Während er mit einem weiteren Zitat, nun aus dem Buch Hiob, den christlichen Wiederauferstehungsgedanken<sup>42</sup> bestreitet, da besteht er überdies auf der Individualität vergegenwärtigende Erinnerungsfunktion der Fotografie. Vergleichbar den anderen Selbstbildnissen von Mapplethorpe, die durch ihre „complex honesty in his sadomasochistic poses“ beeindruckten, zeige dieses „defiant energy, a youthful curiosity confronting the gloom. It is Mapplethorpe’s insistence on looking, that gives this photograph its power.“<sup>43</sup> Das Selbstbildnis als vom Tod, von der eigenen Vergänglichkeit Gezeichneten vermag vermittelt über die Wiedererkennbarkeit bestimmter Eigenschaften das zu vergegenwärtigen, was Mapplethorpes Arbeit auszeichnet, einzigartig und womöglich unvergänglich macht. Das mit einem Vanitas-Motiv posierende Selbst verschwindet nicht nur angesichts der Vanitas, es wird durch sie zugleich hervorgebracht und erinnerbar gehalten.

Weitaus verborgener ist die nun außerdem herstellbare Verbindung zu Peruginos womöglich als Selbstbildnis konzipiertem, ebenfalls als Teil der *Vanity of Allegory* auftretenden *Heiligen Sebastian*. Nicht nur die Entscheidung, die Signatur auf dem (ebenfalls masochistisch) den eigenen Hals durchbohrenden Pfeil anzubringen, auch AIDS als eine nur im neuen Gewand auftretende ‚Pest‘ verbindet beide Bilder, die auf diese Weise zu Ikonen des Leidens Homosexueller werden.<sup>44</sup> Eine Nähe, die durch die hier wie dort reflektierte Frage nach der Vergänglichkeit

---

41 Vgl. Rückseite der Postkarte in Gordon / Spector 2005, o. P. “[...] there is no new thing under the sun [...] there is no remembrance”.

42 Während sich auf der Rückseite des *Skull* von Mapplethorpe eine Passage aus Hiob 14,1:2 findet, die die Endgültigkeit des Endes verheißt, zitiert Gordon ebenfalls aus dem ersten Brief des Petrus, 1, 24, wo wiederum Jesaja 40, 6–8 referiert wird: „Denn alles Fleisch ist wie Gras und all seine Herrlichkeit wie des Grases Blume. Das Gras ist verdorrt und die Blume abgefallen.“ Gordon montierte mehrfach unterschiedliche Zitate auf die gleiche Rückseite der jeweiligen Postkarte.

43 Gordon / Spector 2005, o. P. auf der Rückseite des *Skull* von Mapplethorpe.

44 Auf der Rückseite der Perugino – Reproduktion: „St. Sebastian looking up to heaven is supremely unconcerned by his attack. [...] the image is more concerned with the saint’s sensuality, than his suffering, making it worthy of the tradition that portrays Sebastian as a gay icon. It’s less well known that this saint was also linked to the Black Death, which was symbolized by the arrows. [...] Such a combination of allusions gave St. Sebastian new significance in the 1980s with the emergence of AIDS and its devastating impact on the gay community.“

der eigenen Arbeit einmal mehr befestigt wird.<sup>45</sup> Ein Thema, das auch im *Proposal for a Posthumous Portrait* (vgl. Abb. 3) aufgegriffen, nun aber durch die Eitelkeit als weiterer Facette der Vanitas ergänzt wird. Während der die Schädelkalotte perforierende Stern eine klare Referenz auf Man Rays ebenfalls in der Box aufbewahrtes Portrait von *Duchamp Tonsured by de Zaya* (1919) darstellt (vgl. Abb. 10), zeigt die düstere Prosa auf der Rückseite, dass Gordon die im Totenschädel geborgene Kopräsens von Gegenwart und Zukunft, die befristete Lebenszeit und eigene Vergänglichkeit bewusst war: „Mummy dust to make me old, to shroud my clothes, to age my voice, to whiten my hair: a scream of fright a blast of wind, to fan my hate.“<sup>46</sup> Die aus dem Buch *Kohelet* bekannte Metapher des Windes begleitet das Bewusstsein eigener Vergänglichkeit, ergänzt auf diese Weise die Schädel- und Mappelthorpe-Fotografie von Mapplethorpe, individualisiert sie durch die Referenz auf Duchamp und macht darüber hinaus auf eine weitere Bedeutung der Vanitas aufmerksam. Die Spiegelungen des Schädels bringen nicht nur die im Paragone der Künste endlos favorisierte Mehrsichtigkeit der Skulptur ins Spiel, überdies werden Allegorien der Eitelkeit und des Hochmuts aufgerufen, die traditionell vorzugsweise von schönen, in den Spiegel blickenden Frauen verkörpert werden.<sup>47</sup>

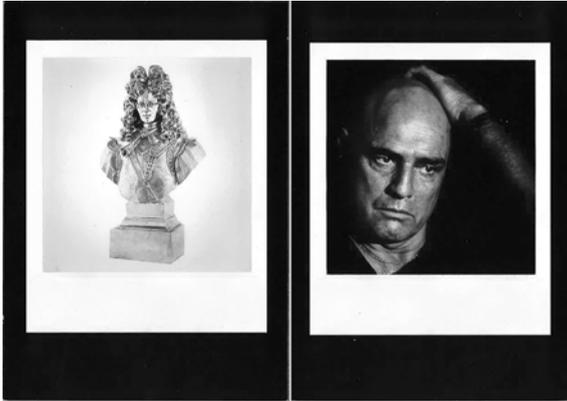
Das in der frühneuzeitlichen Kunst populäre Motiv kombinierte Flüchtigkeit und Vergänglichkeit weiblicher Schönheit mit der Mahnung, die Lebenszeit nicht durch Putz und Pomp zu vergeuden. Die mit der Kontingenz des Todes laborierende, zu einem geschlechtsspezifisch pointierten *Memento mori* aufgerüstete Allegorie wird im *Vorschlag für ein posthumes Portrait* von der geschlechtlichen Setzung befreit. Doch wo der sich selbst in diesem Zustand noch dem Spiegel zuwendende Schädel – womöglich ist der Duchamps gemeint – von der Trauer um den Verlust körperlicher Attraktivität zu sprechen vorgibt, da sind Brücken zu all den künstlerischen Positionen geschlagen, in denen – zumindest in der Sicht Douglas Gordons – Eitelkeit das dominante Thema ist: bei Jeff Koons, Marlon Brando und Burt Lancaster.

---

45 So der Text auf der Rückseite der Postkarte bei Gordon / Spector 2005, o. P. „As an artist, whose frescoes in the Sistine Chapel were painted over to make way for Michelangelo, Perugino knew well the fragility of reputation.“ Bereits Susan Sontag hat von AIDS als „plague“, also Pest gesprochen und damit die metaphorische Brücke geschlagen, auf die sich auch Gordon bezieht.

46 „Schrumpfender Staub mach mich alt, zersetzt meine Kleidung, lässt meine Stimme altern, mein Haar ergrauen und ein Windstoß wird (auch) meinen Hass verwehen.“ (Übs. V. v. F.)

47 Dazu v. Flemming / Wobbeler 2022.



**Abb. 7:** Jeff Koons: *Louis XIV*, 1986; Francis Ford Coppola: *Apocalypse Now*, 1979, Filmstill. Polaroids auf Postkarten 10 × 15 cm.

Die schon aufgrund ihres Materials als Spiegel ausgewiesene Büste *Louis XIV* von Jeff Koons (Abb. 7) reflektiert nicht nur fragmentarische und verzerrte Bilder ihrer Betrachter, sie reflektiert auch sich selbst in der verspiegelten Stirnwand und so liegt eine Referenz auf Parmigianinos berühmtes Selbstbildnis im Konvexspiegel ebenso nah, wie auf die Spiegelgalerie in Versailles. Gordon geht es jedoch in erster Linie um eine Kritik an Koons. Mit seiner Arbeit, so wird ein Selbstkommentar Koons resümiert, habe er immer wieder zeigen wollen, dass Künstler, sobald sie im Dienst eines Auftraggebers stünden, die Kontrolle über ihre Arbeit verlören.<sup>48</sup> Das habe, so Gordon, wenn auch in Verkennung der politisch motivierten Imagekampagne, bereits der Philosoph Saint-Simon erkannt, der angesichts des von Le Brun gemalten Freskos des Königs als über den Himmel rasender Apoll bemerkte, dass die Eitelkeit König Ludwig des XIV. schier grenzenlos gewesen sei.<sup>49</sup> Im Unterschied zu dem Fresko sei Koons Arbeit jedoch, wie bereits der Kritiker Hughes festgestellt habe, nie politisch gewesen,<sup>50</sup> sondern – und deshalb war sie vor dem Spiegel positioniert – nie mehr als eitle Selbstbespiegelung. Wo König wie Künstler die Eitelkeit verkörpern, werden sie

<sup>48</sup> Gordon / Spector 2005. o. P., auf der Rückseite der Jeff Koons Reproduktion: „[...] If you put art in the hands of an aristocracy or monarch, art will become reflection of ego [...]. if you give art to the masses, art will become reflective of mass ego.“

<sup>49</sup> Gemeint sind hier die im 17. Jahrhundert unvollendet gebliebenen, von Delacroix fertiggestellten Fresken im Louvre, worauf sich „Louis XIV vanity was without limit or restraint“ bezieht.

<sup>50</sup> Ebd. auf der Rückseite der Postkarte in Gordon / Spector 2005, o. P. zitiert Gordon den Kritiker: „If Jeff Koons’ work is about class struggle, I am Maria of Romania“.

Teil der Vanitas. Und das gilt mit Einschränkungen auch für den in gleich zwei Film-Stills repräsentierten Marlon Brando. Obwohl, so liest man auf der Rückseite des Bertoluccis *L'ultimo Tango a Parigi* repräsentierenden Postkarte, Marlon Brando „possibly the vainest star in Hollywood's history“ gewesen sei, hätten die hier und in Coppolas *Apocalypse now* von ihm gespielten Rollen gezeigt, wie er souverän darauf zu verzichten wusste.<sup>51</sup> Filmhistoriker\*innen ist bekannt, dass der als schwierig geltende Marlon Brando beide Filme durch seine außergewöhnliche Begabung zur Improvisation rettete; weniger bekannt dürfte sein, dass er auch vor der eigenen Bloßstellung nicht zurückschreckte. Wo Bertolucci ihn während eines mehrere Wochen dauernden Treffens kennenlernen wollte und sogar die zuvor erfragten Erfahrungen und sexuellen Vorlieben Brandos in den *Ultimo Tango* integriert haben soll,<sup>52</sup> da unterbrach der Schauspieler die von ihm verursachten Verzögerungen der Dreharbeiten von *Apocalypse Now* erst, nachdem er eigenmächtig umsetzte, was er zuvor rigoros ausgeschlossen hatte: sich für die Rolle den Schädel zu rasieren.<sup>53</sup> Burt Lancaster dagegen, der in Frank Perrys *Swimming* grundsätzlich nur in Badehose aufträte, um seinen wohlgeformten Körper zu exponieren, sei zwar eitel, doch sei fraglich, ob der Film als Parabel für die destruktive Macht des Alkohols oder für den Verlust stehe, der durch Eitelkeit und die Obsession erfolgreich zu sein, eintrete.<sup>54</sup>

---

51 Auf der Rückseite der Postkarte des Film-Still zum *Ultimo Tango* heißt es, beide Filme „demanded an absolute lack of vanity from the actor.“ Damit wird ein Bogen zum Film-Still aus *Apocalypse Now* geschlagen, wo von der Schädelrasur berichtet wird.

52 Wikipedia-Eintrag „Der letzte Tango in Paris“: [https://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_letzte\\_Tango\\_in\\_Paris](https://de.wikipedia.org/wiki/Der_letzte_Tango_in_Paris). (30. Januar 2022).

53 Gordon / Spector 2005, o. P. auf der Rückseite der Postkarte: „Francis Ford Coppola reminisced about the difficulties of getting Marlon Brando to begin to work on the set: And one day, the fifth day I come in and astonished. There he is and he's cut off all his hair, which is the image of Kurtz in the book“. Gordon erwähnt anlässlich des ebenfalls in der *Vanity of Allegory* präsenten Film-Stills aus Kenneth Angers *Scorpio Rising*, dass die Bilder des Films von Christus und Marlon Brando dominiert würden von einer Konkurrenz, bei der auch Ausgehkleidung wichtig ist: „... competing all the while with comic books, leather gangs, motor bikes and Nazi iconography [...] the narrative hangs on the ritual of dressing up and going out“.

54 Gordon / Spector 2005, o. P. auf der Rückseite der Postkarte: „The Swimmer explores the potential vanity of a well honed leading man, who appears in every scene wearing only a bathing suit. [...] has been variously interpreted as a parable of the destructive power of alcohol or of the neglect and loss brought about by vanity and obsession with success.“



**Abb. 8:** Douglas Gordon: *Self-portrait as Kurt Cobain, as Andy Warhol, as Myra Hindley, as Marilyn Monroe*. Polaroid auf Postkarte, 10 × 15 cm.

## Vergeblichkeit des Selbstportraits: Inszenierungen des Selbst als Palimpsest und die *Vanity of Allegory*

Dass im Rahmen einer offensichtlich in der *Vanity of Allegory* thematisierten Reflexion des Selbst Portraits und Selbstportraits ein hoher Stellenwert eingeräumt wird, mag wenig wundern. Dass Douglas Gordon jedoch bei dieser Gelegenheit das Potenzial des Portraitierens thematisiert, dürfte überraschen. Ein die referenzielle Vernetzung rekonstruierender, sowie Leere und Vergeblichkeit der Allegorie berücksichtigender Blick auf das in der *Vanity of Allegory* vertretene *Self-portrait as Kurt Cobain, as Andy Warhol, as Myra Hindley as Marilyn Monroe* aus dem Jahre 1996 (Abb. 8) zeigt aber, wie nachdrücklich Gordon *pars pro toto* traditionelle und aktuelle Portraitauffassungen gegeneinander ausspielt, um die Repräsentierbarkeit des Selbst zu thematisieren.

Das *Self-portrait as ...* soll anlässlich der Verleihung des Turner-Preises an die Presse verteilt worden sein und Douglas Gordon entwirft sich darauf als leibhaftiger Palimpsest, als eine Überlagerung berühmter Portraits, mit der erneut wie in einem performativen Akt aufgeführt wird, dass sich das Eine stets durch das



**Abb. 9:** Andy Warhol: *Selfportrait with fright wig*, Polaroid, 1986; ders.: *Self-Portrait in Drag*, 1981. Polaroid auf Postkarte, 10 × 15 cm. Pressefoto: Myra Hindley.

Andere wahrnehmen lässt, das Selbstbildnis also eine Allegoriedefinition umsetzt, wo das polyvalente Selbst sich in seinen Referenzen aufzulösen scheint.<sup>55</sup>

Dazu genügt es, eine ungekämmte und schlecht sitzende blonde Perücke aufzusetzen. Eine als Verkleidung stets erkennbare Selbstdarstellung, die den ebenso erkennbar bleibenden Gordon zur Interferenz verschiedener berühmter Portraits geraten lässt: während die notorisch ungekämmten, wie eine Signatur wirkenden blonden Haare ermöglichen sollen, dass hier eine der populären Portraitfotografien des 27-jährig verstorbenen Grunge-Musikers Cobain identifizierbar wird, da weist Gordon dies wiederum als Referenz auf das bekannte *Self-portrait with fright wig* (1986) von Andy Warhol aus. Eine Fotografie, die ihrerseits an dessen als Polaroid in die Box gesteckte Travestie als Marilyn Monroe erinnert, welche nun wiederum das von der Presse verbreitete Bild der schottischen Kindsmörderin Myra Hindley aufruft (Abb. 9).

Das Selbstbildnis als Rolle, welche das Ich als viele Andere entwirft, ruft letztlich eine bis in die Frühneuzeit reichende Tradition des Portraits als *persona* auf,<sup>56</sup> um es zu übertreffen. Während sich das Individuum in der Frühen Neuzeit mehr

<sup>55</sup> Dazu passt die nach vergleichbarem Muster funktionierende Allegorese des Film-Stills aus Andrej Tarkovkys *Andrei Rubjev*, wo es auf der Rückseite der entsprechenden Postkarte heißt: „This is ostensibly a portrait of an artist by another. [...] A portrait of Rublev immediately places Tarkovsky on the edge of the contemporary world. His choice of the icon maker raises questions about his own desire to create actively spiritual work.“ Der Ikonenmaler wird zum Portrait des Regisseurs und von hier aus ergibt sich eine neue Referenz auf das Portrait von Joseph Beuys, wo es heißt „Like an Icon maker, Beuys created works [...]“.“

<sup>56</sup> v. Flemming 2010, 281–311.

oder weniger explizit als Träger einer Rolle (*persona*) repräsentieren ließ, um auf diese Weise damals geläufigen Entwürfen des Selbst zu entsprechen, ist Douglas Gordons selbstreferenzielle Verkleidung von einer semantischen Explosion begleitet. Nicht eine, sondern zahlreiche Rollen sollen thematisch werden und dazu passt, dass zugleich ganz unterschiedliche Facetten der von Paradoxa charakterisierten Selbstinszenierung Douglas Gordons zu sehen gegeben werden: Das in seiner Arbeit immer wieder thematisierte Dazwischen und Verdoppeln, wo das Selbst zwischen psychischer Norm und Devianz wie auch zwischen den Geschlechtern oszilliert.<sup>57</sup> Und wo die von Gordon selbst bisweilen sogar als schizophren bezeichnete Koexistenz des scheinbar Unvereinbaren idealtypisch durch die – hier als Film-Still anwesenden – Dr. Jekyll und Mr. Hyde oder die – hier ebenfalls als Film-Still repräsentierte – Figur des Dorian Gray verkörpert wird, da ist das Miteinander von bürgerlicher Existenz und dämonischer Grausamkeit nun zusätzlich in Gestalt einer Frau aufgerufen: Der schottischen Sekretärin Myra Hindley, eifriger Leserin von Hitlers *Mein Kampf*, die in den 60er Jahren mit ihrem Partner Ian Brady mindestens fünf Kinder und Jugendliche bestialisch gefoltert, ermordet und im Hochmoor versenkt hat.<sup>58</sup> Was sich in den androgynen Zügen von Myra Hindley als Koexistenz scheinbar unvereinbarer Geschlechtszuweisungen entdecken lässt, passt zur Selbstinszenierung als *drag*, ein Ausloten von Transsexualität in performativen Akten und der dafür unverzichtbaren Rolle der Fotografie.

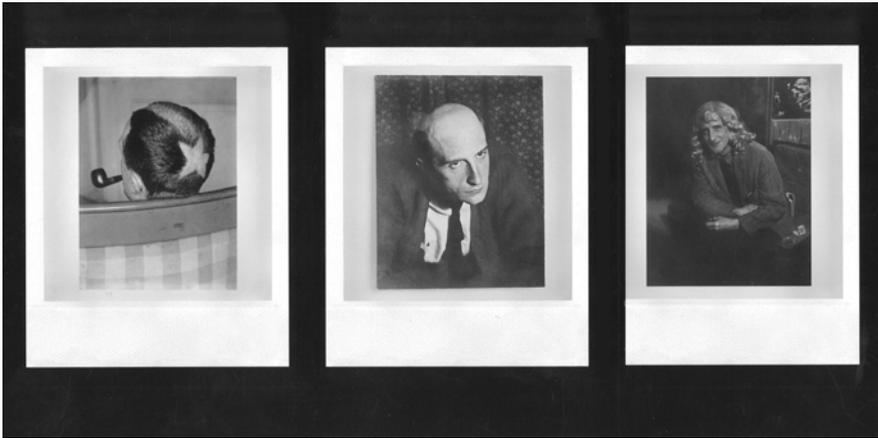
War bereits im *Proposal for a Posthumous Portrait* (vgl. Abb. 3) die Referenz auf die berühmte, ebenfalls der *Vanity of Allegory* zugeordnete Fotografie von Man Ray sichtbar, die Duchamps kurzgeschorenen, mit einem ausrasierten Stern gezierten Schädel zeigt, (vgl. Abb. 10) da steht für Gordon, so der das Foto kommentierende Text, fest, dass Duchamp sich den Stern 1919 nur deshalb in das beständig lichter werdende Haupthaar rasieren ließ, um mit einem Zustand zu experimentieren, der wenig später eintrat: die auf einem weiteren Foto dokumentierte Halbglatze. Sie wiederum habe erst erlaubt, einen für seine Kunst und sein Selbstverständnis entscheidenden Schritt zu tun – Perücken aufzusetzen. Perücken, die eine neue Identität zu erforschen erlaubten,<sup>59</sup> weil sie, durch Kleider ergänzt, eine Travestie als Rose Selavy ermöglichten. Eine durch die Fotografien von Man Ray populär gewordene Konstruktion des Selbst als transsexuell. Die ebenfalls in Gordons Ausstellungsbox aufgenommenen, von

<sup>57</sup> Görner 2011, Spector 2005 und 2001.

<sup>58</sup> Vgl. den mit Quellen gut belegten Wikipedia-Eintrag über Myra Hindley: [https://de.wikipedia.org/wiki/Myra\\_Hindley](https://de.wikipedia.org/wiki/Myra_Hindley). (30. Januar 2022).

<sup>59</sup> Gordon / Spector 2005, auf der Rückseite der entsprechenden Postkarte heißt es „to explore a new identity“.

Man Ray gefertigten Bilder der Rose Selavy (*Éros c'est la vie*), stellten jedoch nicht nur biologisch fundierte Geschlechtszuweisungen als zentrales Element von Identität zur Diskussion, sie ermöglichten überdies, die Bestimmungen des (fotografischen) Portraits zu reflektieren. Ganz nüchtern konstatiert Douglas Gordon, dass das hier sichtbare Zusammenspiel von Man Ray und Duchamp nur scheinbar Identität verhandle, es letztlich aber um die „powerful manipulations of the artists image“ gegangen sei.<sup>60</sup>



**Abb. 10:** Man Ray: *Marcel Duchamp Tonsured by de Zayas*, 1919; Marcel Duchamp: *Duchamp with Shaved Head*, 1919; Man Ray: *Marcel Duchamp in Blond Whig*, 1950. Fotografien als Polaroids auf Postkarten, 10 × 15 cm.

Die mittels der Portrait- und erst recht der Polaroidfotografie mögliche Dokumentation einer beständigen (Neu-)Bestimmung des eigenen Geschlechts, seit Judith Butler eines im performativen Akt immer wieder möglichen Aushandelns von Identität,<sup>61</sup> wird von Gordon zu einer machtvollen Image-Kampagne erklärt, in der nicht nur der Fotograf verschwinde, sondern vor allem das, was

<sup>60</sup> Gordon identifiziert das Bild als in die 50er Jahren datierbares Polaroid, auf dem Duchamp mit Pfeife und Perücke eben gerade nicht als „full drag“ aufrete: „Duchamps smile reminds us that the game isn't over and the Polaroid snapshot captures the ghostly apparition of Rose as she momentarily takes possession of her alter ego [...]. The photographs are such powerful manipulations of the artist's image that they *appear* to be self-portraits.“ (Hervorhebung V. v. F.).  
<sup>61</sup> Zur „Phantasmatischen Identifizierung von Geschlecht“ vgl. Butler 2017, 137–197. Zu den ebd. thematisierten performativen Akten als kontinuierlicher Aushandlung von Identität vgl. Seier 2007, 52–57.

ein Selbstportrait ausmache: Ehrlichkeit. Und so wie bereits dem Selbstbildnis von Mapplethorpe *honesty* bescheinigt wurde, da hat in der Sicht Gordons ausgerechnet Andy Warhol diese mit seinen insgesamt zehn ebenfalls in der *Vanity of Allegory* ausgestellten *Self-portraits as Drag* (1981/82) unter Beweis gestellt.

Während Gordons Kommentar zu dem mit einer schwarzen Perücke bekleideten Selbstbildnis Warhols ausführlich Herkunft und Funktion des Begriffs *drag* klärt, um es schließlich als ein in Bild, Identität und Sprache aufspürbares Hybrid zu kennzeichnen, das ein Bündel neuer Referenzen ins Spiel bringt,<sup>62</sup> da wird in den anderen Selbstbildnissen Warhols das Repräsentationspotenzial des Portraits dort thematisch, wo Gordon die Paradoxie der seriell gefertigten Polaroids von Warhol hervorkehrt. Einerseits sei Warhol sich bewusst gewesen, dass die in Form von Selbstportraits mögliche Inszenierung seines ‚persönlichen Dramas‘ letztlich eine grandiose, von vielen nachgeahmte PR-Kampagne gewesen und schließlich seine Marke geworden sei. Andererseits zeugten die Polaroids von einer rigorosen Ehrlichkeit. Einer Ehrlichkeit, die völlig unnötig gewesen wäre, wenn er nur oberflächlich hätte sein wollen: „At the same time, his self-portraits possess rigor and honesty, which seems unnecessary if he intended only to be pragmatically superficial.“<sup>63</sup> Dieser Widerspruch sei letztlich der beste Beleg dafür, dass Warhol zwar geglaubt habe, jede Person sei leer, in jedem Selbstportrait diese Theorie jedoch zu widerlegen versucht habe.<sup>64</sup> Und wie ein um Belege seiner Thesen bemühter Wissenschaftler zitiert Gordon Passagen aus den Tagebüchern Warhols. Wo der amüsiert beschreibt, wie er auf einer Cocktailparty eine Menge (Polaroid-)Portraits von all denen gemacht habe, die er *nicht* wiedererkannte, da beschreibt er wenige Monate später deutlich weniger vergnügt, wie er sich selbst angesichts eines noch gar nicht alten *home movies* fremd geworden sei: eine außerhalb jeder Norm sich bewegende

---

62 Gordon klärt, dass es sich um einen unverdächtigen Decknamen für Transvestismus handle, der Teil eines als Polari bekannten, in der britischen Schwulenszene der 50er und 60er Jahre praktizierten Slangs sei. Der setze sich unter anderem aus Worten von Roma und anderen im Schaustellergewerbe auftretenden Ethnien zusammen. Auf diese Weise wird zugleich eine Brücke zum „Lifting belly“ als ähnliche Ziele verfolgender Sprache Gertrude Steins geschlagen (vgl. Rückseite des Textes zu Man Ray *Why not sneeze*), aber auch zu den Protagonisten von (im Film-Still repräsentiertem) *Clockwork Orange*, wo in einer „Mischung aus Polari und Finnegans Wake“ gesprochen werde.

63 So der Text auf der Rückseite der Postkarte *Self-Portrait (in Drag)* 1981–82, auf dem Warhol mit Löwenmähne, stark geschminkt und in Hemd und Schlips auftritt.

64 Gordon / Spector 2005, o. P.: „Warhol’s every gesture suggests that he believed the human personality to be empty; but every self-portrait seems to check one more time in case the theory was wrong. His diaries too, vacillate between the management of a ruthless Barbie lifestyle and an aching loneliness.“

Handspielpuppe.<sup>65</sup> Die Diskrepanz von Selbstwahrnehmung und Fotografie oder Film sowie die dennoch darin geborgene Suche nach Ehrlichkeit und Wahrheit könnten deutlicher kaum sein.

Wenn die Entscheidung, Portraits und Selbstportraits von Duchamp und Warhol in die *Vanity of Allegory* zu integrieren, sich nicht nur als Möglichkeit erweist, Transidentität als Teil einer immer wieder neu auszuhandelnden Identität zu thematisieren, sondern sie zugleich eine Reflexion über Ehrlichkeit und „Wahrheit“ eines Selbst(-Portraits) ermöglichen, dann werden nicht nur die Positionen interessant, die Gordon völlig unerwartet als ehrlich ausweist, dann sollte außerdem das eigene *Self-portrait as ...* vor diesem Horizont gelesen werden.

Erstaunlich genug werden Arbeiten von Roni Horn und John Ford als „ehrllich“ Transidentität thematisierende (Selbst-)Portraits<sup>66</sup> ausgewiesen, während die Ehrlichkeit im *Self-portrait as ...* sich ganz anders konstituiert. Wenn – wie bei Duchamp und Warhol – gar nicht verhohlen wird, dass Gordon lediglich eine Perücke aufgesetzt hat, dann tritt er nicht als *drag* oder gar als Teil eines ‚persönlichen Dramas‘ auf, sondern spielt auf durchschaubare Weise mit den dadurch aufgerufenen Bedeutungen, die ihn sowohl als diesen wie auch jenen ausweisen – und allein das erweist sich als Konstruktion eines anlässlich der Preisverleihung überaus opportunen *Images*. Eines, das ebenso vor Augen führt, in welchen künstlerischen Traditionen und Intentionen Gordon sich verortet, wie es thematisiert, was eine leere, sich in ihren Referenzen auflösende Allegorie des Selbst sein könnte. Und zu dieser Leere scheint zu passen, was sich an unerwarteter Stelle in der *Vanity of Allegory* zur Konstruktion des Subjekts finden lässt.

Godards *Pierrot le fou*, so schreibt Gordon auf der Rückseite des entsprechenden Filmstills, eigne sich bestens, um zu begreifen, dass nicht nur die dort

---

65 Auf der Rückseite des vage an Marilyn Monroe erinnernden *Selfportrait as drag*, zitiert als: *Saturday, May 30, 1981*: “[...] maybe time has passed us by. When I saw myself in those home movies we took on Cape last weekend I hated myself so much. Every simple thing I do looks strange [...] I would have looked like a puppet. But it’s too late. What’s wrong with me?”.

66 Zu Roni Horns *Asphere XI* (1993), einem „13 inch solid steel object that is slightly asymmetrical“ heißt es beispielsweise auf der Rückseite der Postkarte „Horn describes it as ‘a homage to androgyny, which appears initially very familiar, but the more time you spend with it, the less familiar it becomes. [...] I have always felt androgyny as central to my relationship with both myself and my work’.“ Deshalb handle es sich um ein Selbstbildnis und passe umso mehr zu ihrer Arbeit *You are the Weather*. Ehrlich sei auch der John Wayne zeigende Film-Still aus *The Searcher*, weil der bekanntlich als Marion Morrison geborene, also stets unter Pseudonym auftretende John Wayne, hier in seiner gesamten, dem weiblichen Taufnamen geschuldeten, sexuellen Ambivalenz inszeniert worden sei: „Marion Morrison remains Hollywood’s least known star, buried as he is under his invented persona John Wayne.“ Dazu passt, dass der *a priori* androgyne, auf der Bühne häufig von Frauen gespielte Peter Pan als Zeichentrickfigur ebenfalls in der Box repräsentiert ist.

auftretenden Charaktere ein nahezu schizophrones Amalgam verschiedener Stimmen seien, er zeige auch „that we all are a patchwork of cultural allusions and narrative shifts, a complex interplay of images and reference points.“<sup>67</sup>

Ein Indiz mehr, dass Gordon sich mit poststrukturalistischer Theorie auseinandergesetzt hat. Wo Kristeva, Barthes und Genette auf der Basis von Bachtin die Einzigartigkeit des Textes demontiert hatten, indem sie ihn als polyphones Gewebe unterschiedlicher, bereits existenter Texte auswiesen, da ließen Roland Barthes und Michel Foucault ganz konsequent auch den Autor sterben. Doch der für tot Erklärte durfte wenig später in neuer Definition wiederauferstehen. An die Stelle genialisch verklärter Urheberchaft tritt das Organisieren ästhetischer Prozesse seitens einer Person, welche mit der Konstellation der je gewählten Objekte Wahrnehmungsprozesse auslöst, die ihrerseits Spuren einer Auseinandersetzung mit der Welt und sich selbst sind.<sup>68</sup> Autorschaft ist nicht ohne Referenzialität zu denken, bringt jedoch nicht das Individuum zum Verschwinden.

Spätestens das verändert den Blick auf Douglas Gordons *Self-portrait as ...*. Auch wenn die hier entworfene Allegorie des Selbst ein Bündel von Referenzen und Bedeutungen aufruft, diese Form der immer nur in Allusionen stattfindenden Wiederholung lässt nicht nur Neues entstehen, darüber hinaus bezeugt das stets erkennbar bleibende Gesicht die Existenz eines Individuums. Douglas Gordon führt vor Augen, wie er als Künstler und Individuum Dekonstruktion von Autorschaft konstruieren kann. Die Leere, vielleicht sogar die Vergeblichkeit der Allegorie des Selbst wird von der Existenz eines Zentrums ebenso konterkariert, wie die Fülle ihrer Konstituenten verdeutlicht, dass das Selbst allenfalls in Form einer ebenso fragmentarischen wie mehrdeutigen Allegorie, einem interagierenden Netz von Referenzen repräsentiert werden kann. Das ist so paradox, wie es bereits beschrieben wurde. Doch die *Vanity of Allegory* versucht nicht weniger, als auf andere Weise zu zeigen, was in der Sicht Gordons, bereits Warhol beabsichtigte: der Leere der Personen mit ‚ehrlichen‘ Selbstbildnissen zu begegnen.

Vor diesem Horizont macht einmal mehr Sinn, die *Vanity of Allegory* als eine autopoietisch konzipierte Sammlung von Polaroids zu konzipieren. Die durch Warhol populär gewordenen Sofortbilder, die aufgrund ihrer spezifischen technischen Eigenheiten zwischen Handlung als Vollzug und *poiesis* als Herstellung, also immer im Dazwischen angesiedelt sind, erfüllen eine besondere Funktion bei der Selbstbeschreibung des Subjekts.<sup>69</sup> Ihre Einzigartigkeit und die immer nur einen

<sup>67</sup> Gordon / Spector 2005, o. P., ebd. auf der Rückseite der Postkarte.

<sup>68</sup> Wetzel 2010, 480–543.

<sup>69</sup> Vgl. dazu die nach wie vor überzeugenden Überlegungen von Nohr/ Kröhncke/ Lauterbach 2005, 6–19.

Moment fokussierende Unumkehrbarkeit der Aufnahmen haben seit Warhol Prozesse der Selbstthematization und Selbsterkundung in Gang gesetzt, zu denen auch Konstruktion und Reflexion des *Image* zählen. Als „Indiz für [die Umsetzbarkeit] performativer, kontingenter und temporärer Identifikationsentwürfe“<sup>70</sup> geraten Polaroids zum idealen Medium einer immer wieder neu ausgehandelten Identität. Die von Gordon verfassten Allegoresen machen sie zu ‚Portraits‘ der je abgebildeten Artefakte. Portraits, deren Polyvalenz ihre interagierende Vernetzung zu einer komplexen Allegorie des Selbst ebenso erlaubt wie deren beständige Re-Konfiguration und Re-Semantisierung. Die Festlegung von Bedeutung wird dadurch vergeblich, aber das entspricht einem *sui generis* prozesshaften, kontinuierlichen Neu-Aushandeln von Identität, das sich erst recht dann nur in Form einer *Vanity of Allegory*, einer von Vergeblichkeit charakterisierten Allegorie zeigen kann, wenn sie zugleich eine *Allegory of Vanity* sein will.

## Literaturverzeichnis

- Baecker, Dirk. „Autopoiesis“. *Lexikon des systemischen Arbeitens*. <https://www.carl-auer.de/magazin/systemisches-lexikon/autopoiesis>. Heidelberg: Carl-Auer-Verlag, 2020 (30. Januar 2022).
- Benjamin, Walter. „Ursprung des deutschen Trauerspiels“. *Gesammelte Schriften. Werkausgabe in 12 Bänden*. Hg. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. 207–430.
- Benthien, Claudia / Victoria von Flemming. „Einleitung.“ *Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart*. Hg. dies. Paragrana. Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie, Bd. 27 (2), 2018. 11–37.
- Bergström, Ingvar. „The Masters of Vanitas Still-Life“. *Still-Life*. Stockholm: Hacker, 1956. 154–311.
- Berndt, Frauke / Lily Tonger-Erk. *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2013.
- Butler, Judith. *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017.
- Deleuze, Gilles. *Differenz und Wiederholung*. München: Wilhelm Fink, 1992.
- Didi-Hubermann, Georges. *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln: DuMont, 1999.
- Flemming, Victoria von / Daniel Berndt / Yvonne Bialek. *(Post) fotografisches Archivieren. Wandel Macht Geschichte*. Hg. dies. Weimar: Jonas Verlag, 2016.
- Flemming, Victoria von. „Stillleben intermedial: Eine Deutungsstrategie des Barocken von Sam Taylor Wood“. *Barock-Moderne-Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen*. Hg. dies. u. Alma-Elisa Kittner. Wiesbaden: Harrassowitz-Verlag, 2014. 289–314.
- Flemming, Victoria von. *Arma amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe*. Mainz: Philipp von Zabern, 1996. 165–177.

---

70 Nohr / Kröhncke / Lauterbach 2005, 15.

- Flemming, Victoria von / Christian Wobbeler. „Die junge Frau und der Tod: Deutungen eines Vanitas-Motivs in bildender und darstellender Kunst der Gegenwart.“ *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit. Studies in Early Modern History, Culture and Science.* 26 (2022), Heft 1/2.
- Flemming, Victoria von. „Giochi di ruolo: Gli autoritratti fiorentini di Salvator Rosa“. *Firenze Milleseicentoquaranta*. Hg. Elena Fumagalli/ Alessandro Nova/ Massimiliano Rossi. Kunsthistorisches Institut in Florenz Max Planck Institut Studi e Ricerche, Bd. 6. Florenz: 2010. 281–311.
- Gordon, Douglas / Nancy Spector. *Douglas Gordon's The Vanity of Allegory*. Hg. Thomas Krens: Berlin 2005.
- Gordon, Douglas / James Franco. „Douglas Gordon James Franco: Interview, Bungalow 8, Venedig 2011“. *Douglas Gordon*. Hg. Susanne Gaensheimer U. Klaus Görner. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im MMK Frankfurt am Main 19. 11.2011–25.8.2012. Berlin/ New York, 2011. 36–46.
- Görner, Klaus. „Teilung-Einheit-Zersplitterung: Zum ‚Selbstportrait‘ bei Douglas Gordon“. *Douglas Gordon*. Hg. Susanne Gaensheimer U. Klaus Görner. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im MMK Frankfurt am Main 19. 11.2011–25.8.2012. Berlin/ New York 2011. 81–87.
- Groß, Nathalie. *Autopoeisis. Theorie und Praxis autobiographischen Schreibens bei Alain Robbe-Grillet*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2008.
- Guggenheim. Angaben zu Lawrence Weiners *Earth to Earth Ashes to Ashes Dust to Dust* unter <https://www.guggenheim.org/artwork/4199> (30. Januar 2022).
- Hartley, Keith. „Platons Höhle und Cranachs Baum: Idee und Kontext im Werk von Douglas Gordon“. *Douglas Gordon. Between Darkness and Light*. Hg. Markus Brüderlin. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg 20. 4.-12.8.2007. Stuttgart: Hantje Cantz, 2007. 38–47.
- Haverkamp, Anselm. „Postmoderne Allegorie“. *Ästhetische Grundbegriffe*. Hg. Karlheinz Barck et al. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden, Studienausgabe. Stuttgart: J. B. Metzler, 2010. Bd. 1, 96–100.
- Knöhrer, Ekkehard. „Ausstellung Douglas Gordon: The VANITY of Allegory“. *jump cut*. <https://www.jump-cut.de/douglasgordonvanityofallegory.html> (29. Januar 2022).
- Nohr, Rolf F. / Meike Kröncke / Barbara Lauterbach. *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*. Hg. dies. Berlin: Hatje Cantz, 2005.
- N. N. *Gespiegelte Künstlereitelkeiten*. <https://www.lr-online.de/nachrichten/kultur/gespiegelte-kuenstlereitelkeiten-36816188.html> Ronline, 06. September 2005. (29. Januar 2022).
- Owens, Craig. „The Allegorical Impulse. Towards a Theory of Postmodernism“. *October*. Vol. 12, Spring 1980. 67–86
- Rajewsky, Irina. *Intermedialität*. Tübingen / Basel: A. Francke, 2008.
- van Veen, Henk H. T. „Visite guidate virtuali: I ‘Ragionamenti’ del Vasari e i ‘Ragionamenti accademici’ del Bartoli“. *Giorgio Vasari e la nascita del museo*. Hg. Gahtan, Maia Wellington. Florenz 2012. 125–134.
- Scherer, Johanna. *Mit den Händen messen. Verkörperung von Maß als selbstreflexive Strategie in Künstlerelbstbildnissen des 16. Jahrhunderts*. Phil. Diss. Weimar 2017.
- Scholl, Dorothea. „Vanitas vanitatum et omnia vanitas‘: Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblemantik“. *Bibeldichtung*. Hg. dies. / Volker Kapp. Berlin: Duncker und Humblot, 2006. 221–260.
- Seier, Andrea. *Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*. Münster: LIT, 2007.

- Sontag, Susan. *Über Fotografie*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1996.
- Spector, Nancy. „The Search of Eternal Youth; or, How Douglas Gordon became an Artist“. *Douglas Gordon's The Vanity of Allegory*. Hg. Thomas Krens: Berlin 2005, 19–36.
- Spector, Nancy: „a.k.a.“ *Douglas Gordon*. Massachusetts, London: MIT Press Cambridge, 2001. 113–149.
- Sykora, Katharina. *Die Tode der Fotografie*. 2 Bde. Paderborn: Wilhelm Fink, 2011–2015.
- Wetzel, Michael. „Autor / Künstler“. *Ästhetische Grundbegriffe*. Hg. Karlheinz Barck et al. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden, Studienausgabe. Stuttgart: J. B. Metzler, 2010. Bd. 1 480–543.
- Wikipedia-Eintrag „Der letzte Tango in Paris“. [https://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_letzte\\_Tango\\_in\\_Paris](https://de.wikipedia.org/wiki/Der_letzte_Tango_in_Paris). (30. Januar 2022).
- Wikipedia-Eintrag „Myra Hindley“. [https://de.wikipedia.org/wiki/Myra\\_Hindley](https://de.wikipedia.org/wiki/Myra_Hindley). (30. Januar 2022).

## Abbildungsnachweise

- Abb. 1** *Douglas Gordon's The Vanity of Allegory*. Box aus Pappe und Spiegelfolie. Design: Marian Bantjes/Stefan Sagmeister, © Bantjes.
- Abb. 2** *Vanity of Allegory*. Ausstellungsansicht in der Deutschen Guggenheim Berlin, 2005.
- Abb. 3** Douglas Gordon: *Proposal for a Posthumous Portrait* (2004) und *Fragile hands collapse under pressure*, (1999). Polaroids auf Postkarten © Deutsche Guggenheim, Berlin.
- Abb. 4** Robert Gober: *Newspaper*, (1992) sowie ders.: *Untitled* (1998/99). Polaroids auf Postkarten © Deutsche Guggenheim, Berlin.
- Abb. 5** Lawrence Weiner: *EARTH TO EARTH ASHES TO ASHES DUST TO DUST*, (1970) und Damien Hirst: *Anaesthetics (and the way they affected the mind and the body)* 1991. Polaroids auf Postkarten © Deutsche Guggenheim, Berlin.
- Abb. 6** Robert Mapplethorpe: *Skull*, (1988); *Self-Portrait* (1988), Polaroids auf Postkarten, © Deutsche Guggenheim, Berlin.
- Abb. 7** Jeff Koons: *Louis XIV*, (1986); Francis Ford Coppola: *Apocalypse now* (1979), Filmstill, Polaroids auf Postkarten © Deutsche Guggenheim Berlin.
- Abb. 8** Douglas Gordon: *Self-portrait as Kurt Cobain, as Andy Warhol, as Myra Hindley as Marilyn Monroe*. Polaroid nach der Fotografie von Douglas Gordon, 1996. © Deutsche Guggenheim Berlin.
- Abb. 9** Andy Warhol: *Selfportrait with fright wig*, Polaroid (1986). © 2018 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc., Ders. *Self-Portrait in Drag* (1981) Polaroid auf Postkarte © Deutsche Guggenheim, Berlin. *Myra Hindley*: Pressefoto © Reuters.
- Abb. 10** Man Ray: *Marcel Duchamp tonsured by Zayas* (1919) Marcel Duchamp: *Duchamp with shaved Head*, Man Ray: *Polaroid Photograph of Marcel Duchamp in Blond Whig* (1950). Polaroids auf Postkarten © Deutsche Guggenheim, Berlin.





## **II Wiederholung und Identität**



Joachim Küchenhoff

# Wiederholung und Transformation: Eine psychoanalytische Perspektive

**Abstract:** *Das Anliegen des vorliegenden Beitrages ist es, die Möglichkeiten einer Transformation von Widerfahrungen und Erlebnissen in Erfahrung zu untersuchen. Dabei wird zunächst der Erfahrungsbegriff im Rahmen einer psychoanalytischen Theorie der Repräsentation erörtert. Diese Differenzierung dient dazu, nachfolgend drei Formen der Wiederholung zu unterscheiden, die variierende, die repetitive und die automatische Wiederholung, die sich auf unterschiedliche Möglichkeiten psychischer Repräsentation beziehen. Zu prüfen wird dann sein, unter welchen Umständen Wiederholung Voraussetzung einer Transformation werden kann, und wann sie im Gegenteil in der Vanitas, d. h. in Gefühlen oder Zuständen von Leere und Nichtigkeit endet.*

## Einleitung

Das Anliegen des vorliegenden Beitrages ist es, die Möglichkeiten einer Transformation von Widerfahrungen und Erlebnissen in Erfahrung zu untersuchen. Dabei verstehe ich unter Erfahrung eine nicht unbedingt bewusste, aber doch verarbeitete, in die Lebenspraxis eingebundene, insofern praktisch nützliche, zu den eigenen Überzeugungen passende, zumindest auf sie bezogene Weise, mit inneren oder äußeren Erlebnissen umzugehen. Besonders beschäftigt mich die Möglichkeit einer Transformation in therapeutischer Hinsicht, denn jede Psychotherapie wird in irgendeiner Weise dafür sorgen, dass Gedanken, Vorstellungen, Wahrnehmungen, aber auch Schicksalsschläge in einen Lebenszusammenhang gestellt werden, wozu natürlich auch die Einsicht in die Unmöglichkeit, dies zu tun, gehört. Meine Perspektive wird eine im Wesentlichen psychoanalytische sein.

Das Thema will ich eingrenzen, nämlich auf die Wiederholung, dort wo sie denn Vanitas ist oder auch nicht zur Vanitas führt. Das lateinische Wort *vanus* kann Verschiedenes bedeuten, es kann konkret „inhaltslos, leer“ meinen, im auf das affektive Erleben übertragenen Sinn dann „nichtig, eitel, vergeblich“, in ethischer Hinsicht aber auch „verlogen, windig“. Transformation arbeitet sich an der Vanitas ab und sucht sie zu verändern. Wenn Transformation sich an Vanitas abarbeitet, so will sie das Inhaltlose füllen, aber auch das Gefühl der Vergeblichkeit verändern, es zumindest verständlich und damit integrierbar machen, oder schließlich die Verlogenheit bloßstellen und zur Wahrhaftigkeit

beitragen. Zu klären wird das Verhältnis von Transformation zu Wiederholung sein; zu prüfen ist, inwieweit Wiederholung transformieren kann, ob sie dies immer tut, oder ob Wiederholung umgekehrt auch Veränderung verhindert oder sogar aufhebt bzw. zurücknimmt.

Ich beginne mit einer Explikation des Erfahrungsbegriffs, indem ich ihn auf die Möglichkeit, Vorstellungen oder psychische Repräsentanzen zu vernetzen, beziehe. Anschließend stelle ich unterschiedliche Ebenen oder Möglichkeiten psychischer Repräsentation vor. Im nachfolgenden Abschnitt will ich mich mit der Wiederholung befassen, die in der Psychoanalyse mit dem Begriff des Triebes und, spezifischer, dem Begriff des Wiederholungszwangs verbunden ist, und werde vorschlagen, verschiedene Formen der Wiederholung, jeweils im Verhältnis zu unterschiedlichen Ebenen oder Möglichkeiten psychischer Repräsentation zu differenzieren. Ein dritter Teil wird die Schlussfolgerungen für die Ausgangsfrage ziehen. Das Ergebnis wird sein, dass Wiederholung unter bestimmten Umständen Voraussetzung der Transformation werden, dass sie aber auch in der Vanitas enden kann. Das ist dann der Fall, wenn keine neuen Inhalte geschaffen werden und ein Gefühl von Vergeblichkeit überwiegt.

## **Erfahrung, Repräsentation, Verbindung**

Die Psychoanalyse arbeitet mit einem Repräsentationsbegriff, der philosophisch fragwürdig ist, den ich in Ermangelung eines Besseren gleichwohl benutzen werde.

In der psychoanalytischen Theorie gibt es unterschiedliche Begriffe dafür, Formen der Einschreibung von Erfahrungen zu benennen; sie reichen von ‚Vorstellung‘ über ‚Symbol‘ bis zu ‚Elementen‘. Der Umfang dessen, was gedacht und erlebt werden kann, wird sehr verschieden weit angesetzt; über sogenannte ‚nicht repräsentierte psychische Zustände‘ wird in den letzten Jahren vermehrt diskutiert. Was abstrakt klingt, ist theoretisch wie klinisch außerordentlich folgenreich. Denn mit der Frage nach den Möglichkeiten, Formen und Grenzen der seelischen Repräsentation sind andere verbunden: Welche Erfahrungsschichten erreichen wir mit Hilfe der psychoanalytischen Behandlung? Was sehen wir als Formen von Mitteilung in der psychoanalytischen Kur an? In Abhängigkeit von den Modellen psychischer Repräsentation verändern sich die therapeutische Vorgehensweise und Technik. Die Behandlung schwerwiegender seelischer Leiden hängt davon ab, wie das Verhältnis von Repräsentierbarem zum Nicht-Repräsentierbaren gesehen wird, etwa in der melancholischen Depression, dem psychotischen Erleben und schwerwiegenden psychosomatischen Leiden.

Gehen wir zunächst dem Begriff Vorstellung ohne Bezug zur Psychoanalyse nach. Es wird immer etwas als etwas vorgestellt: Das Tier, das im Garten herumfliegt, wird als Vogel und dann als Kohlmeise betrachtet und benannt. Damit wird es nicht einfach abgebildet, sondern es tut sich eine Differenz auf, zwischen dem, was sich darstellt, und der Vorstellung, als die es mir erscheint. Diese Differenz, darauf hat der Phänomenologe Bernhard Waldenfels<sup>1</sup> unermüdlich hingewiesen, schließt sich nicht. Vorstellung ist ebenso sehr Darstellung, und Darstellung bedarf der Medien der Darstellung, in Bildern, Zeichen, Sprache. Semiotik ist deshalb unverzichtbar für die psychoanalytische Repräsentationstheorie. Vorstellung ist Vergegenwärtigung, denn das, was vorgestellt wird, wird präsent, gegenwärtig gemacht: Wir befassen uns in dem Moment damit, wo wir eine Vorstellung haben.

Schließlich ist Repräsentation uns auch als Vertretung geläufig, etwa bei öffentlichen Anlässen. Dann ist der, der sich vorstellt, der Repräsentant. Der Repräsentant vertritt ein Land, einen Stand, eine Organisation, eine politische Behörde.

Folgen wir nun Freud in seinen Verwendungen des Vorstellungsbegriffs.<sup>2</sup> Was von den Erlebnissen und Wahrnehmungen in die Erinnerungssysteme eingeschrieben wird, heißt bei Freud nicht Erinnerung, sondern Erinnerungsspur als die Niederschrift eines Ereignisses, das nicht einfach als solches abgebildet wird oder abgebildet werden kann, das aber Spuren hinterlässt oder sich in Spuren niederschlägt, d. h. nicht das Ganze restituiert, sondern sich immer von ihm unterscheidet. Der Begriff der Erinnerungsspur ist also treffend und markiert eine konstitutive Differenz in der Erinnerung. Die Erinnerungsspuren sind miteinander vernetzt, das kennen wir alle von unwillkürlichen Erinnerungen, die gleichsam einander die Hand geben. Damit aber haben sie eine Eigenschaft, die sie mit dem Signifikanten in der Linguistik, zumindest den an Ferdinand de Saussure angelehnten, teilen.

Eine weitere Differenz schließt sich psychoanalytisch selbstverständlich an: Die Unterscheidung der unbewussten von der bewussten Vorstellung. Eine Vorstellung wird, gemäß dem sogenannten Topischen Modell Freuds, zweifach eingeschrieben. Die unbewusste Niederschrift, die sogenannte Sachvorstellung, ist eine visuelle Erinnerungsspur, die bewusste, die Wortvorstellung, ist mit dem Hören und der Sprache verbunden. Triebwünsche werden an eine Vorstellung oder an Vorstellungsreihen gebunden, durch deren Vermittlung der Trieb in das Psychische hineinreicht. Vorstellungen unterscheiden sich also in ihrer sinnlichen Empfangs- und Senderwelt, Hörvorstellungen von optischen Vorstellungen, Wort von Bild. Signifikat und Signifikant, das Bezeichnete und das

---

1 Vgl. z. B. Waldenfels 2002, 34.

2 Vgl. Freud 1915.

Zeichen, Sach- und Wortvorstellung fallen nicht in eins, sondern sind voneinander zu differenzieren. Die Spannungsverhältnisse und die ursprünglichen Differenzenerfahrungen zwischen Bild und Sprache, zwischen Trieb und Repräsentation, zwischen unbewusster und bewusster Vorstellung, sind entscheidend. Soweit der Mensch zurückdenken kann und eine Einheit anstrebt, so wird er doch nicht die Einheit, sondern die Differenz finden.

Freud und die Psychoanalytiker\*innen nach ihm haben sich dafür interessiert, welche Erinnerungsspuren unbewusst werden, aus welchen Gründen sie verdrängt werden müssen, wie sie sich gleichwohl in den Gedanken, Gefühlen oder der Lebenspraxis äussern. Die Menschen, die wir als Bewohner\*innen einer neurotisch strukturierten Welt ansprechen wollen, haben Vorstellungen, die dynamisch und wandelbar sind, weil sie nicht Faktisches abbilden, sondern die Vorstellungen immer bearbeiten, ja sogar die Bearbeitungen bearbeiten. Aber sie stehen für Erfahrungen, wenn wir als Erfahrung ein bedeutungsvolles Denken annehmen, das es erlaubt, Ereignisse nicht nur zu registrieren, sondern auch zu bewahren und vor allem zu verknüpfen, um so Bedeutung zu erlangen. Dabei werden Wahrnehmungen oder Einschreibungen von äußeren oder inneren Ereignissen bearbeitet. Erfahrungen vernetzen Repräsentationen, geben den Gefühlen eine Form und verbinden sie mit anderen Wahrnehmungen, Erinnerungen oder Gedankeneinfällen. Die Verdrängung, die Abwehr, das Unbewusst-werden-Lassen stellt sich in dieser Perspektive als eine Leistung dar, als Verbindung von Erfahrungen, auch wenn die so deutlich anderen Verknüpfungsregeln des sog. Primärprozesses folgen, auch wenn die Schranken vor dem Bewusstwerden Leid und Krankheit schaffen können. Dabei ist die der Vorstellungswelt eingeschriebene Differenz die Quelle einer nie endenden Arbeit an den Vorstellungen selbst.

Heute geht die psychoanalytische Theorie nicht allein von Modellen der Verdrängung aus. Andere Formen des Umgangs mit problematischen Vorstellungen sind dargelegt worden, gemäß den hauptsächlichen Abwehrformen wurden sie als Spaltung oder als Verwerfung beschrieben. Jeder dieser weiteren Leitabwehrmechanismen steht für eine bestimmte Form, psychische Repräsentation zu verändern. Spaltung erzeugt nicht notwendig Unbewusstheit, sondern trennt Bewusstseinsbereiche, hebt die Verbindungen zwischen Erinnerungsspuren oder Vorstellungen auf, darin der Dissoziation als Traumareaktion ähnlich. Die Verwerfung schließlich trennt nicht Bereiche, sondern verhindert Erfahrungsbildung überhaupt oder nimmt sie zurück, und das bezieht auch unbewusste Vorstellungen mit ein. Heute wird von Verwerfung freilich viel weniger gesprochen, sondern über „unrepresented states“<sup>3</sup> oder über „Gedächtnis

---

3 Vgl. Levine et al. 2013, Levine 2014.

ohne Erinnerung“<sup>4</sup> diskutiert. Es geht um Erlebnisse, die zwar ins Gedächtnis eingeschrieben werden, aber nicht Eingang in das System der Erinnerungsspuren oder Vorstellungswelten finden, die also nicht im oben beschriebenen Sinne repräsentiert werden können. Bezugspunkte sind frühe, vor allem traumatische Erfahrungen, als Einschreibungen in den Körper bzw. ins affektive Gedächtnis ohne kognitive Bedeutung: Es handelt sich jeweils um ein reines

Energiequantum, das ein Fremdkörper bleibt, weder Form noch Gestalt hat, ohne Repräsentanz oder Erinnerung ist und erst recht ohne Bedeutung, das nur durch Handlungen oder durch halluzinatorische Aktivität des Traums unter Verwendung eines beliebigen Kontextes entladen werden kann. (Botella 2015, 175)

Diese Affektzustände gelten als figurabel, also als darstellbar, aber nicht repräsentierbar. Das heißt, sie drängen im psychischen System gleichwohl an die Oberfläche und können in den Traumproduktionen, aber auch im Übertragungsprozess in der Gegenübertragung des Analytikers wahrgenommen werden. Dadurch können sie indirekt in den psychoanalytischen Prozess Eingang finden. Die therapeutische Arbeit besteht dann in einer Transformation der nichtrepräsentierten Affektquanten in symbolische Gehalte.

## Klinisches Beispiel

Eine Patientin, mit der die therapeutische Arbeit konstruktiv und gut vorangeht, verstummt in einer Stunde und verfällt in eine bodenlos depressive Stimmung. Ich finde keinen Anhaltspunkt für diesen Absturz in den vorangegangenen Stunden und frage nach, ob sich seit unserem letzten Gespräch etwas Besonderes ereignet habe, was sie verneint. Unvermittelt erinnere ich mich an ihre Erzählung von der Beerdigung ihres Vaters in ihrer Kindheit, sie hatte mir erzählt, dass sie als Kind den Duft der Blumen nicht ertragen hatte. Heute hatte ich, wie jedes Mal zu Wochenbeginn, frische Blumen aufgestellt, die gut riechen. Als ich meinen Gedanken ausspreche, löst sich die sprachlose Stille auf. Der Patientin waren die Blumen nicht aufgefallen, nun wird ihr bewusst, wie sehr sie auf den Duft reagiert hat.

Diese Arbeit entspricht eher einer Konstruktion, also einer Neuschöpfung eines symbolischen Gehalts als einer Rekonstruktion von verdrängten Inhalten. Damit hat sich die psychoanalytische Arbeit mit Menschen, die solcherart schwer beeinträchtigt sind, verschoben. Es kann bei ihnen von einer Erfahrungsbildung nicht mehr gesprochen werden.

---

4 Vgl. Botella 2015.

Die Begrifflichkeit der fraglos wichtigen Konzepte zu „unrepresented states“ ist allerdings unscharf; die Rede von ‚unrepräsentierten Zuständen‘ folgt m. E. einem verkürzten Begriff psychischer Erfahrung: Wenn die Affektzustände figurabel sind, also eine psychische Spur hinterlassen haben, sodass sie in der Gegenübertragung im Anderen wieder auftauchen und bearbeitet werden können, z. B. in Denkstörungen der Analytiker\*innen präsent werden, dann stellen sie durchaus Repräsentationen dar, eine Art Spurenschrift oder auch eine Art Handlungssprache, die doch grundsätzlich übersetzbar wäre in Erfahrung. Die Aufgabe der Analytiker\*innen wandelt sich freilich. Sie werden nicht allein Unbewusstes aufdecken, sondern das allererst hervorbringen, was noch keinen Anschluss an Erfahrungen gefunden hat. Oftmals sind es Sinneseindrücke, Gegenübertragungsgefühle, Phantasien der Analytiker\*innen, immer wieder auch spontan aus ihrem Unbewussten aufsteigende Handlungen, die den Weg weisen. So wird die therapeutische Arbeit in diesem erfahrungsbildenden Bereich eher intuitiv als deduktiv, eher antizipatorisch als reaktiv, eher spontan als datengestützt. Harold Levine vergleicht die Arbeit des Analytikers mit dem Weben eines Flickenteppichs.<sup>5</sup> Dieses Bild trifft den wesentlichen Charakter gut, es geht um das Verbinden von Vorstellungen. Vage Körpergefühle, Erregungen, unbestimmte Empfindungen und Handlungsimpulse werden im Kontext der Objektbeziehung mit Worten verknüpft und mit Bedeutungsgehalt gesättigt.

## Wiederholung(en)

Mit den verschiedenartigen Formen der Repräsentation oder der Erfahrungsbildung ändert sich der Charakter der Wiederholungen, die nun im zweiten Teil dieser Arbeit behandelt und differenziert dargestellt werden sollen. Dabei wird uns die Frage beschäftigen müssen, ob die Wiederholung immer „jenseits des Lustprinzips“ angesiedelt werden muss, wenn sie denn zwingend ist, als Wiederholungszwang auftritt.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Vgl. Levine 2014, 799.

<sup>6</sup> Sigmund Freud hat sich in der 1920 publizierte Abhandlung *Jenseits des Lustprinzips* erstmals mit dem Wiederholungszwang auseinandergesetzt. Vgl. Freud 1920.

## Variierende Wiederholung

Beginnen wir mit der Wiederholung bei den Menschen, die in einer neurotisch strukturierten Welt leben und die – wie Freud nicht müde wurde zu betonen – an „Reminiszenzen leiden“<sup>7</sup>. Sie können sich von bestimmten Erfahrungen nicht lösen, die sie deshalb wiederholen müssen. Was unterscheidet nun die Menschen, die an diesen Reminiszenzen erkranken, von denen, die ohne solche manifesten Leiden auskommen? Wiederholungen machen, wie Waldenfels gezeigt hat, das menschliche Leben aus, Erfahrungen ohne Wiederholung sind undenkbar. Waldenfels<sup>8</sup> macht dies anhand von Extremen deutlich; ein absolut Unwiederholbares wäre ein absolutes Original, das uns – weil gänzlich neu und ohne wiederholende Elemente – sprachlos machte, es gäbe keinen Anknüpfungspunkt, den die Wiederholung lieferte. Es kann aber auch keine reine Kopie geben, das wäre Wiederholung ohne Unwiederholbares, dann fiel jede Differenzerfahrung zwischen dem, was heute wiederholt wird und was der Gegenstand der Wiederholung ist, weg. Dass Wiederholungen zum menschlichen Dasein gehören, das unterscheidet nicht zwischen den neurotisch Leidenden und den bloß neurotisch Strukturierten, die ohne Symptome auskommen. Allerdings besteht doch ein quantitativer Unterschied, weil bei den Leidenden sich die Variabilität in der Wiederholung verringert. Das Wiederholen-Müssen des Wiederholungszwangs schränkt das Spiel mit den Differenzen, das Umspielen der Erinnerung, das Verknüpfen und Lösen von Zusammenhängen deutlich ein, ohne es freilich zu blockieren. Nehmen wir als Grundlage der Erfahrungsbildung den verknüpfenden, verbindenden Umgang mit Differenz, so kann sich diese Verknüpfung verhärten oder verzögern. Mir gefallen die beiden Metaphern, die M. Merleau-Ponty gewählt hat, nämlich das Bild des Knotens und die Umschreibung des Festgefahren-Seins, der Blockade also. Er hat es auf die Bildung hysterischer Symptome bezogen, aber es ist darüber hinaus, wie ich meine, gültig:

Bei den Kranken<sup>9</sup> [...], hat sich die Bewegung auf die Zukunft, die lebendige Gegenwart oder auf die Vergangenheit hin und das Vermögen zu lernen, zu reifen, mit Anderen in Kommunikation zu treten, gleichsam festgefahren in einem leiblichen Symptom, die Existenz hat sich verknottet, der Leib ist zum ‚Schlupfwinkel des Seins‘ geworden.

(Merleau-Ponty 1966, 19)

---

<sup>7</sup> Zuerst Freud 1893.

<sup>8</sup> Vgl. Waldenfels 2009.

<sup>9</sup> Bei den Beispielen, die in der Phänomenologie der Wahrnehmung (1945) genannt werden, handelt es sich speziell um hysterische Aphonie.

Das Festgefahren-Sein lässt an den Freud'schen Begriff der Fixierung der Libido denken. Knoten oder Fixierung, beide Modelle beschreiben, wie sehr die Wiederholung durch eine Behinderung oder sogar Arretierung der Bewegung bzw. der frei beweglichen Libido verursacht wird. Es ist, als arbeite sich die Erfahrung qua Wiederholung an einem Hindernis ab, das sie nicht überwinden kann und gegen das sie immer neu anläuft. Dann allerdings wäre bereits diese Form der Wiederholung jenseits des Lustprinzips. Andererseits aber ist die Wiederholung, welche immer wieder neu und unbewusst eine ähnliche Beziehungsproblematik schafft, die dazu führt, dass immer das gleiche Verlangen durchbricht oder frustriert wird, durchaus diesseits, innerhalb des Lustprinzips, denkbar. Wenn eine Fixierung mit einer Regression verbunden ist, dann entsteht die Blockade ja auch dadurch, dass frühere Formen der Befriedigung aufgerufen werden, wie unangemessen sie dem selbstreflexiven Bewusstsein vielleicht auch erscheinen mögen. Offenbar können sich Lust und Unlust in dieser Form der Wiederholung mischen. Es ist, als gäben zwei unterschiedliche Instanzen gleichzeitig Auskunft, zum einen das Bewusstsein, das Unlusterfahrungen macht, zum anderen aber die Triebabkömmlinge des Unbewussten, die an der Wunscherfüllung arbeiten. Im dritten Teil werde ich neben der *causa efficiens* auch die *causa finalis* erörtern, wenn es um die Verbindung von Wiederholung und Vanitas geht.

## Repetitive Wiederholung

Untersuchen wir nun die Wiederholung, wie sie sich bei den Menschen darstellt, die in ihrer Erfahrungsbildung sehr eingeschränkt sind und die deshalb weder bewusst noch unbewusst Erfahrungen speichern und mit ihnen wiederholend – diskursiv – umgehen können. Ich verwende hier den Begriff ‚diskursiv‘ in einem wörtlichen Sinn, nämlich dem In-alle-Richtungen-Laufen. Wenn Erfahrungen nicht in dem oben beschriebenen Sinn gemacht werden können, dann können die Gedanken, Einfälle und Handlungen sich nicht auf das, was sich ereignet, ausrichten, weder intentional und bewusst noch unbewusst. Noberto Marucco beschreibt den Charakter dieser Wiederholung treffend, daher zitiere ich den argentinischen Analytiker etwas ausführlicher:

Schließlich die Wiederholung, die durch das sogenannte „psychische/vorpsychische Trauma“ entsteht, jene Erinnerungsspuren, ‚urzeitliche[r] Erlebnisse‘ (Freud 1920g), die sich der Bedeutungshaftigkeit entziehen. Spuren, die ich als „unlenkbar“ bezeichnet habe (Marucco 1980), da sie sich mit dem Sekundärprozeß nicht verbinden lassen. Als nicht repräsentierbar und unrepräsentierbar blockieren sie den therapeutischen Zugang. Der Begriff der Übertragungsneurose aus ‚Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten‘ (1914g), dem zufolge die Wiederholung im Übertragungsszenario gebändigt werden ‚könnte‘, wird hier vom überwältigenden Schmerz

abgelöst, der von den unlenkbaren „Erinnerungsspuren“ verursacht wird. Spuren, die „jenseits des Begehrens“ nach einer Möglichkeit der Bindung verlangen für jenes, das vor dem Aufkommen der Sprache geschehen ist. Es gab weder ‚Zeit‘ noch genügend psychische Struktur, um das ‚Traumatische‘ in der Repräsentation aufzufangen und der Regulierung durch das Lustprinzip zu integrieren, um es dergestalt in die Bahnen des Signifikanten zu führen und der analytischen Arbeit zugänglich zu machen. Fehlende Repräsentation und der Wiederholungszwang des ‚Traumas‘ scheinen von vornherein jeden Versuch seiner Einbindung in das analytische Feld zu vereiteln. (Marucco 2007, 330)

Diese Wiederholung ist durch Starrheit gekennzeichnet, die damit zu tun hat, dass sie außerhalb der Einbindung in Erfahrungsbestände steht und daher durch Repräsentation nicht aufgefangen werden kann, eine Starrheit, die auch als ein Zeitphänomen verstanden werden kann. Wenn es im gerade zitierten Text heißt, es gebe keine Zeit, dann ist einerseits damit das Traumatische des Erlebnisses angesprochen, das keine Zeit der Verarbeitung gelassen hat, die ja auch immer Zeit der Einarbeitung in eine vorbestehende Erfahrungswelt ist, aber auch ein Charakteristikum dieser Wiederholung selbst, die zeitlos ist, so paradox das klingt, zeitlos, weil sie in das beschriebene differentielle Geschehen der Erfahrungsbildung nicht eingelassen ist. Wir werden allerdings im dritten Teil sehen, dass diese Zeitlosigkeit der Wiederholung hinterfragt werden muss.

Wenn das Traumatische selbst sich wiederholt, etwa im Sinn eines plötzlichen Wiedererlebens der traumatischen Situation (*flashback*), scheint es kaum oder nicht bearbeitet wiederzukehren. Ich habe deshalb diese Form der Wiederholung als Wiederkehr bezeichnet, in Abhebung von anderen, variierenden Formen der Wiederholung.<sup>10</sup> Wenn das nicht in die Erfahrungswelt Integrierte nicht in Form eines Bildes oder einer gedanklichen Vorstellung erscheint, sondern als Schmerz oder als ungeformte Unruhe, dann könnte dies Ausdruck einer indirekten oder partiellen Wiederkehr sein, indem körperliche Fragment-Erfahrungen, Bruchstücke einer traumatischen Szene, sich wiederholen. Sprechen wir demnach von Wiederholung als Wiederkehr oder von repetitiver Wiederholung, im Unterschied zur variierenden Wiederholung. Die *causa efficiens* ist in diesem Fall das Trauma, welches auch immer es sei; ob hier eine *causa finalis* noch zu denken sei, ist fraglich und wird im dritten Teil erläutert.

## Automatische Wiederholung

Zuvor aber soll eine weitere Form der Wiederholung, bzw. des Wiederholungszwangs, beschrieben werden, die mit der soeben dargestellten nicht identisch ist.

---

<sup>10</sup> Küchenhoff 2020, 67.

Freud beschreibt als das Wesen des Triebes – nicht seiner Repräsentanzen im Unbewussten – die Wiederholung. Freud leitet dies nicht von psychologischen, sondern von materiellen, vor allem biologischen Gegebenheiten ab. In *Jenseits des Lustprinzips* wird der Trieb folgendermaßen definiert: „Ein Trieb wäre also ein dem belebten Organischen innewohnender Drang zur Wiederherstellung eines früheren Zustandes.“<sup>11</sup> Trieb ist wesenhaft Wiederholung, lässt sich doch dieser frühere Zustand nicht vollständig zurückholen. Was aber wiederholt der Trieb? Die Frage läuft darauf hinaus, dem Trieb gewissermaßen ein Anliegen zu unterstellen, ein Objekt zuzuordnen, einen Zustand, den er wiederholt. Was aber, wenn der Trieb nichts anderes darstellt als die Wiederholung selbst, eine gleichsam maschinenartige und automatisierte Repetition? Dann gäbe es eine Wiederholung, die nicht wie im Fall des Traumas daraus resultiert, dass ein Erlebnis aus der Erfahrungsbildung sekundär ausgeschlossen wurde, sondern vielmehr eine primär unverbundene Wiederholung, die gleichsam neutral oder uninteressiert ist an Erfahrungsbildung. Ich will auch für sie eine kennzeichnende Metapher finden und bezeichne sie, in Unterscheidung von der variierenden oder verknoteten Wiederholung und der Wiederholung als Wiederkehr oder repetitiver Wiederholung, als die automatische Wiederholung. Die hier vorgestellte These vertritt – in etwas anderer Begrifflichkeit – der Philosoph Rudolf Bernet.<sup>12</sup> Es gibt nach Bernet einen Wiederholungszwang, der unterhalb der Unterscheidung von Todestrieb und Lebenstrieb anzusiedeln ist, der nur aus einem Zuviel an psychischer Energie besteht, einem Überschuss, der den Trieb, jeden Trieb ausmacht und der abgearbeitet werden muss. Der Wiederholungszwang ist in dieser Lesart also keine Eigenschaft allein des Todestriebs, sondern eines jeden Triebs. Wenn der Todestrieb dadurch charakterisiert ist, dass er versucht alle Spannung auf Null zu reduzieren, alle Differenz auszuschalten und aller Energie ein Ende zu machen und umgekehrt der Eros dadurch, dass er versucht, Triebenergie umzuformen, zu transformieren oder zu kanalisieren, etwa um aus der Repetition einen Rhythmus zu machen, dann sind Todes- und Lebenstrieb Formen des Umgangs mit dem Wiederholungszwang, der dem Trieb selbst eigentümlich ist, und nicht dieser selbst. Der Wiederholungszwang wäre dann eine gemeinsame Wurzel oder zumindest eine beide Triebformen – die Lebens- und die Todestriebe – belebende Energie. Der Wiederholungszwang will in dieser Lesart weder heilen (repräsentieren helfen) noch zerstören, er will weder im Dienst des Eros trösten, noch im Dienst des Todestriebs Leid schaffen, sondern ist indifferent, er ist nichts anderes als Wiederholung. Er wäre also indifferent gegenüber seinem Inhalt und seinen Folgen. Auf die psy-

---

11 Freud 1920, 38.

12 Vgl. Bernet 2013.

chologische Bedeutung dieses zunächst einmal sehr basal und abstrakt angesetzten Wiederholungszwangs werden wir im dritten Teil eingehen.

## Transformationen

Wir haben nun drei Formen der Wiederholung differenziert, die wir die variierende, die repetitive und die automatische Wiederholung genannt haben. Nun kommen wir auf die Ausgangsfrage zurück, die die Formen der Wiederholung mit den Möglichkeiten einer Transformation von Erlebnissen und Widerfahrnissen in Erfahrung verbinden soll.

Zunächst aber möchte ich ein Missverständnis ausräumen, das sich sehr schnell einstellen könnte. Die drei Formen der Wiederholung, die mit unterschiedlich schweren Beeinträchtigungen der Erfahrungs- und Denkwelt verbunden sind, könnten schnell als pathognomonische Kennzeichen behandelt werden, so als könne etwa nur der schwer traumatisierte Mensch die repetitive Wiederholung, als spiele die variierende Wiederholung in der klinischen Praxis nur bei den Menschen eine Rolle, die wir als neurotisch strukturiert beschrieben haben. Damit würde ein Gesundheits- oder Krankheitsmodell aufgebaut, das wechselseitig exklusiv wäre. Diese nur schwer vermeidbare Klassifikation vereinfacht und verzerrt hingegen. Denn die Formen der Wiederholung lassen sich nicht eindeutig einer – wie auch immer zu bewertenden, oftmals auch pathologisierten – Struktur zuschreiben, sie sind, und darin folge ich W. R. Bion,<sup>13</sup> in allen Menschen präsent, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß.

Um auf die transformativen Kapazitäten der Wiederholung überzuleiten, erinnere ich kurz an Freuds berühmt gewordenes Beispiel einer Wiederholung, an das Garnrollenspiel, das Fort-Da-Spiel seines Enkels, das Freud in *Jenseits des Lustprinzips* beschrieben hat:

Das Kind hatte eine Holzspule, die mit einem Bindfaden umwickelt war. Es fiel ihm nie ein, sie zum Beispiel am Boden hinter sich herzuziehen, also Wagen mit ihr zu spielen, sondern es warf die am Faden gehaltene Spule mit großem Geschick über den Rand seines verhängten Bettchens, so daß sie darin verschwand, sagte dazu sein bedeutungsvolles o—o—o—o und zog dann die Spule am Faden wieder aus dem Bett heraus, begrüßte aber deren Erscheinen jetzt mit einem freudigen ‚Da‘. Das war also das komplette Spiel, Verschwinden und Wiederkommen, wovon man zumeist nur den ersten Akt zu sehen bekam, und dieser wurde für sich allein unermüdlich als Spiel wiederholt, obwohl die größere Lust unzweifelhaft dem zweiten Akt anhing. (Freud 1920, 12)

---

13 Vgl. Bion 1970.

Freud diskutiert, wozu dieses immer neu wiederholte Spiel dient. Im Spiel stellt das Kind den Verlust dar, und wenn es selbst den Verlust inszeniert, dann ist es nicht mehr passiv, sondern gestaltet den Verlust aktiv. Es kann aber auch mit dem Wegwerfen der Rolle, die für die Mutter steht, einen Racheimpuls befriedigen. „Ja, geh’ nur fort, ich brauch’ dich nicht, ich schick’ dich selber weg“, so formuliert Freud stellvertretend für das Kind. Offenbar steht das Spiel zwischen Lustprinzip und seinem Jenseits: Ein Schmerz wird wiederholt, ja, und der ist unlustvoll, aber er wird wieder in einen dem Lustprinzip folgenden, dem eigenen Wohlbefinden zuträglichen Gewinn umgewandelt, einen Gewinn an Autonomie, einen Gewinn an aggressiver Befriedigung durch die Rache. Die oft in späteren Interpretationen herausgestellte Verbindung der Wiederholung zur Symbolbildung, die Versprachlichung des Vorgangs in der Aufeinanderfolge von A und O gehört dazu. Die *causa finalis* dieser Wiederholung dient offensichtlich der Entwicklung eigener Autonomie, sei es in der Bewältigung der Abhängigkeit oder in der Ausbildung von Sprache. Die Wiederholung leistet, mit anderen Worten, eine autopsychische Transformation, vom Leiden zur Bewältigung, von der traumatischen Widerfahrnis zu ihrer Einbindung im Spiel und später in der Sprache, von der Widerfahrnis zur Erfahrung.

Welcher Art der vorhin herausgearbeiteten Formen der Wiederholung entspricht diese Wiederholung im Fort-Da-Spiel nun? Zunächst könnten wir sie leicht der verknoteten oder variierenden Wiederholung zuordnen. Offenbar ist das Kind seiner Entwicklung gemäß, die laut Freud nicht besonders oder auffallend rasch erfolgte, in der Lage, dieses Erlebnis, diese Widerfahrnis so lange zu bearbeiten, bis es eine Form erhält, bis sie zur Erfahrung werden kann. Der Motor, die Zweckursache der verknoteten Wiederholung ist damit gut beschrieben. Der Wiederholungszwang im neurotischen Universum des Erlebens führt zu einer immer neuen Auflage vergleichbarer Beziehungsmuster und Erlebnisweisen, aber mit jeder Neuauflage wird neu konstelliert und abgewandelt, was erfahren worden ist; in einer Art variierender Wiederholung, wie wir sie aus der Durchführung musikalischer Themen kennen. Sie dient dem Zweck, den Knoten doch lösen, ihn anders bewältigen zu können.

Ich will nun ein zusätzliches Kriterium der transformativen Kraft der Wiederholung in die Diskussion einführen, nämlich die Rolle des Anderen in der Wiederholung. Es ist merkwürdig, dass Freud die Umstände seiner Beobachtungen kaum mitgeteilt hat. Er sagt nur sehr trocken:

Ich habe, ohne das Ganze dieser Erscheinungen umfassen zu wollen, eine Gelegenheit ausgenutzt, die sich mir bot, um das erste selbstgeschaffene Spiel eines Knaben im Alter von 1 1/2 Jahren aufzuklären. Es war mehr als eine flüchtige Beobachtung, denn ich lebte durch einige Wochen mit dem Kinde und dessen Eltern unter einem Dach, und es dauerte ziemlich lange, bis das rätselhafte und andauernd wiederholte Tun mir seinen Sinn verriet. (Freud 1920, 11)

Er berichtet auch fast nichts über die Rolle der Eltern oder anderer Bezugspersonen. Ebenso erstaunlich ist, dass dieser Sachverhalt, so oft auch das Fort-Da-Spiel im Verlauf der letzten über hundert Jahre interpretiert wurde, kaum je beachtet worden ist: Die Wiederholung im Kinderspiel wird solipsistisch beschrieben, als ein intrapsychischer Mechanismus. Dass aber eine Wiederholung transformativ wirksam werden kann, das ist nicht nur intrinsisch bedingt, also nicht einfach ein Merkmal der Wiederholung selbst, sondern auch abhängig von der Bedeutung des Anderen. Die Psychoanalyse berücksichtigt den Anderen, denkt im Kontext von interpersonalen (Objekt-)Beziehungen, und dies nicht erst in der sogenannten Relationalen Psychoanalyse, sondern bereits viel früher, beginnend bei Freud selbst in der m. E. deshalb so richtungsweisenden Arbeit zu *Trauer und Melancholie*; später explizit bei Donald Winnicott und Wilfred Bion, die nicht zuletzt deshalb bis heute diskursleitend geblieben sind, weil sie so genau die Rolle des Anderen und des Objekts in das Freud'sche Werk eingelesen haben. Winnicott<sup>14</sup> spricht von der mütterlichen Funktion als dem *holding*, dem *handling* oder dem *object presenting*, jedenfalls betont er, wie das Selbst sich mit Hilfe der primären Objekte, bei Winnicott ist das immer die Mutter, entwickelt. Bion spricht vom *containing*, der sogenannten Alpha-Funktion, die – weil Bion zeitlebens an einer Theorie des Denkens interessiert gewesen ist – die verarbeitende, transformative Kraft des Anderen beschreibt, der rohe, unverbundene Affekte und Eindrücke in bedeutungsvolle Erfahrungen umzuwandeln hilft. Christopher Bollas<sup>15</sup> hat, sehr dem Denken Bions verpflichtet, explizit von der ersten Bezugsperson als dem *transformational object* gesprochen.

In der psychoanalytischen Therapie spielt der oder die Andere in Gestalt der Analytiker\*innen eine entscheidende Rolle. Die verknotete Wiederholung, so könnten wir nun sagen, äußert sich als Wiederholung intersubjektiv, sie appelliert an den Anderen, indem der Analysand an ihn implizit die Frage richtet, ob es nun in der Wiederholung oder durch die Wiederholung anders werden kann. Es ist also doch auch ein Merkmal der Wiederholung selbst, dass sie sich als eine variierende Wiederholung, so verknotet sie auch sein mag, an den Anderen richten kann. Sie kann variieren, weil sie sich von einem Objekt auf das andere verschiebt, weil sie sich in verschiedenen Schattierungen, Ausdrucksformen äußern kann. Nur muss der Andere auch in der Lage sein, diesen Appell zu hören und darauf einzugehen, sodass sich mit der Wiederholung auch etwas ändern kann. Die Transformation ist dann ein intersubjektiver Prozess.

---

14 Vgl. Winnicott 1965/1974.

15 Vgl. Bollas 1979.

Wie verhält es sich nun mit der Transformation oder der Möglichkeit zur Transformation in der repetitiven Wiederholung? Sie ist fremd, auch intersubjektiv fremd, sie wirkt nicht sogleich in die Beziehung zum Anderen hinein, appelliert daher auch viel weniger. Für die psychoanalytische Therapie formuliert, wird diese Wiederholung viel weniger in der Übertragungsbeziehung spürbar. Erlebnisse und Widerfahrnisse, die nicht in Erfahrungen eingebunden, nicht in ein Netzwerk von bewussten oder unbewussten Vorstellungen eingefügt sind, fremd bleiben, weil sie nicht eingebunden in eine persönliche Erfahrungswelt sind, teilen sich nur auf indirekte Weise mit. Sie sind nicht direkt in eine Objektbeziehung eingebunden. Freud hatte für die psychotischen Leiden, die wegen des Rückzugs aus der Objektwelt nicht ohne weiteres in die Übertragung kommen, konstatiert, dass sie „für unsere Bemühungen unheilbar“<sup>16</sup> seien.

Wenn in diesen Fällen die *causa efficiens* ein Trauma ist, so hatte ich die Frage nach der *causa finalis* der repetitiven Wiederholung, die als starre Wiederkehr beschrieben worden ist, noch offengelassen. Auf diese Frage will ich nun zurückkommen. Die psychoanalytische Psychotherapie hat sich in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr darum bemüht, das Verdikt der Unheilbarkeit schwerer psychischer Störungen im Grenzfallbereich aufzuheben, um auch Menschen mit gravierenden psychotischen, psychosomatischen und traumatogenen Leiden behandeln zu können. Entscheidend war psychoanalysehistorisch die Arbeit von André Green aus dem Jahre 1975. Er betont darin, dass die\*der Analytiker\*in seinen Gegenübertragungen folgen, sich diffusen Eindrücken überlassen muss, die sie\*er erst einmal für sich in Erfahrungen, schließlich in Worte umwandeln muss. Das Formlose wird in dem seelischen Innenraum der Analytiker\*innen gebunden. Der analytische Rahmen wiederhole, so Green, nicht eine Objektbeziehung, sondern ermögliche deren Entwicklung. Die Antwort in der Gegenübertragung sei so beschaffen, dass sie ersetze, was auf der Seite des Objekts als Antwort hätte gegeben werden müssen. Das bedeutet, dass die Analytiker\*innen die Niederschrift einer Erfahrung vornehmen, die nicht hat stattfinden können.<sup>17</sup> Ohne an dieser Stelle weiter zu vertiefen, was dies für eine veränderte therapeutische Empfindsamkeit meint, ohne zu betonen, wie Konstruktionen an die Stelle von Rekonstruktionen treten,<sup>18</sup> beziehe ich diese kurzen Ausführungen auf die Ausgangsfrage, nämlich die nach der *causa finalis* der repetitiven Wiederholung oder Wiederkehr. Sie liegt nicht in der Wiederholung einer Beziehungssituation, sondern entspricht der Suche nach einer aufnehmenden, transformierenden Beziehung überhaupt. In diesem Sinn entspricht das Lei-

---

16 Freud 1914, 139.

17 Green 1975, 527.

18 Vgl. Botella 2015, Levine 2014.

den, das sich – scheinbar sinnlos – repetiert, einem Appell, der sich freilich an kein gestaltetes Objekt richtet, sondern an die Möglichkeit einer Transformation überhaupt. Er erbittet vom Anderen, dass er die Bedingungen der Möglichkeit einer Transformation überhaupt schafft.

Nun komme ich noch zu der im Trieb selbst angelegten Wiederholung, die ich als automatische Wiederholung bezeichnet habe, weil sie nichts in Kontakt mit der Außenwelt erarbeitet, nicht in die Außenwelt hineinarbeitet, aber auch unempfindlich ist gegenüber den Außenwelterfahrungen. Diese Form der Wiederholung kennzeichnet den Trieb selbst, so hatten wir gesagt, nicht seine Abkömmlinge. Zu ihnen zählen die Triebrepräsenzen im Unbewussten etwa oder die an die Objekte gerichteten Wünsche, wenn wir davon ausgehen, dass sich der Trieb nur enthüllt anhand des Verlangens gegenüber dem Objekt, „*objet qui est révélateur des pulsions*“<sup>19</sup>. Wir hatten bislang offen gelassen, welche psychologische Bedeutung diese Erkenntnis überhaupt hat. Klären wir, bevor wir eine Antwort finden, die Affinität mit anderen verwandten Konzepten. Bei Jacques Lacan gehört diese automatische Wiederholung wohl dem Bereich des Realen an. Jedenfalls wird es ebenfalls genau durch die Wiederholung definiert: „Das Reale ist das, was am selben Platz immer wiederkehrt“<sup>20</sup>. Dem Realen zugeordnet ist das Genießen: „Der Genuss, das ist das, was zu nichts dient.“<sup>21</sup> Hier begegnen wir wiederum der Bezugslosigkeit, die reine Wiederholung weist über sich selbst nicht hinaus, verfolgt kein Ziel. Insofern ist sie, radikal gedacht, die Kraft, die dann doch mit dem Todestrieb verbunden werden kann, insofern er nicht als Aggression und Gewalt, sondern als Ver-Nichtung aufgefasst wird, ein Negieren jeder Transformation, eine Auflösung jeder Beziehung zum Anderen – André Green<sup>22</sup> spricht von Desobjektalisierung. Bernet<sup>23</sup> verweist auf die psychologischen Implikationen, nämlich, dass die reine Wiederholung zerstörerisch wirke. Er bestätigt, dass dieser Wiederholungszwang kein Ziel habe, weil er in sich kreist und zu nichts dient; aber Bernet betont, dass er doch einen Effekt habe, nämlich das Ersticken von aller Kreativität und allem Lebenssinn.<sup>24</sup> Menschen könnten an *Ennui* sterben, sie kann die Konsequenz eines Genießens sein, das nichts zu wünschen übriglässt, oder eines Lebens, das vereist ist in sterilen Wiederholungen.

---

19 Dt. Übersetzung: „Das Objekt, das der Aufdecker der Triebe ist“ (Green 1983, 117).

20 Lacan 1980, 376.

21 Lacan 1973/1986, 9.

22 Vgl. Green 2001.

23 Vgl. Bernet 2013.

24 Bernet 2013, 271.

Diese radikale Zerstörung des Objektbezugs, von dem sich die automatische Wiederholung löst, wird durch gravierendste Versagungen und Verluste verursacht. Das ist Aufgabe der Therapie, der ich hier nicht weiter nachgehe. Stattdessen schlage ich eine Brücke zu gesellschaftlichen Phänomenen und gebe zu bedenken, ob nicht diese untransformierbare Wiederholung, eine Wiederholung, die die Möglichkeit der Transformation gewissermaßen austreicht und damit auch den Anderen negiert, durchaus eine Form des Sinnverlustes in der Gegenwart beschreibt. Die Zeitschrift *Psychoanalyse im Widerspruch* hat 2005 ihre 33. Ausgabe dem Thema „Erregung statt Bedeutung“ gewidmet und hinter diesen Titel kein Fragezeichen gesetzt, weil es – zumindest in einzelnen Beiträgen – eine Zeitdiagnose beinhaltet. An die Stelle weiterer Herleitungen soll hier nur ein Verweis auf den Schriftsteller Michel Houellebecq treten, dessen großen Erfolg ich darin begründet sehe, dass er das Lebensgefühl, das auf der automatischen, richtungslosen, zu nichts dienenden Wiederholung beruht, trefflich und durchaus auch quälend zum Ausdruck gebracht hat. Der Rezeptionseindruck der Qual ist durchaus nicht Zufall, sondern beabsichtigt; durch ihn wird das Tödliche dieser Wiederholung spürbar. Houellebecq benutzt an einer Stelle seines Romans *Unterwerfung* als Zitat den Begriff „Fickanthrop“<sup>25</sup>, und der erscheint signifikant: Denn dann ist der Mensch durch das ‚Ficken‘ und durch sonst nichts gekennzeichnet. Es ist müßig, die sexuellen Beziehungen des Romans zu beschreiben, denn es entstehen keine Beziehungen, obgleich es genug Begegnungen geben könnte, die der männliche Protagonist des Romans an sich herankommen lassen und vertiefen könnte.

In dieser Wiederholung, die nur sich selbst kennt, die keinen Bezug zum Anderen, zu irgendeinem Außerhalb eines um sich kreisenden Narzissmus kennt, ist Transformation nicht mehr vorgesehen, stattdessen dominiert eine emotionale Leere und gedankliche Sinnlosigkeit, die doch die Vanitas ausmacht.

## Schlussbemerkungen

Nur einige wenige Bemerkungen sollen am Ende stehen. Ich habe das Verhältnis von Wiederholung und Transformation untersucht. Dabei wurden verschiedene psychoanalytisch relevante Formen der Wiederholung unterschieden, die ich die variierende, die repetitive und die automatische Wiederholung genannt habe. Wiederholungen müssen als solche allererst erkennbar werden. Ob sie sich verändern und transformieren lassen, darüber entscheiden nicht nur dieje-

---

<sup>25</sup> Houellebecq 2015, 29.

nigen, die wissentlich oder unwissentlich wiederholen, sondern auch diejenigen Personen ihrer Mitwelt, die sich dieser Wiederholung stellen. Daher habe ich betont, dass die Wiederholung nicht für sich allein betrachtet werden kann, sondern dass sie in einen zwischenmenschlichen Zusammenhang gestellt werden muss, wenn sie mit der Kraft zur Transformation verbunden werden soll. Ernst Jandls Vers aus seinem Hörspiel *Das Röcheln der Mona Lisa*, „Nimm immer wieder das Gleiche/ und mach daraus eine Leiche“, charakterisiert nur diejenige Wiederholung, die sich auf nichts mehr bezieht und mit der Vanitas der Leere und Vergeblichkeit einhergeht. Sie ist eine Grenzform der Wiederholung, weil sie die der Wiederholung eingeschriebene intrinsische Differenz auszulöschen trachtet. Im Übrigen aber weist die Wiederholung auf das voraus, was sich verändern kann und verweist somit auf Zukunft.

## Literaturverzeichnis

- Bernet, Rudolf. *Force – Pulsion – Désir*. Paris: Librairie Philosophique J Vrin, 2013.
- Bion, Wilfred. *Learning from Experience*. London: Tavistock Publications, 1962.
- Bion, Wilfred. *Elements of Psycho-Analysis*. London: Heinemann, 1963.
- Bion, Wilfred. *Attention and Interpretation*. London: Tavistock Publications, 1970. Dt.: *Aufmerksamkeit und Deutung*. Tübingen: edition discord, 2006.
- Bollas, César. „The Transformational Object“. *International Journal of Psychoanalysis* 60 (1979): 97–107.
- Botella César. Über das Erinnern. Das Konzept eines Gedächtnisses ohne Erinnerung. *Internationale. Psychoanalyse* 10 (2015):169–200.
- Freud, Sigmund. „Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene: Vorläufige Mitteilung“. *Gesammelte Werke* I. Frankfurt: Fischer, 1893. 81–98.
- Freud, Sigmund. „Zur Einführung des Narzissmus“. *Gesammelte Werke* X. Frankfurt: Fischer, 1914. 137–170.
- Freud, Sigmund. „Das Unbewusste“. *Gesammelte Werke* X. Frankfurt: Fischer, 1915. 264–303.
- Freud, Sigmund. „Jenseits des Lustprinzips“. *Gesammelte Werke* XIII. Frankfurt: Fischer, 1920. 3–69.
- Green, André. „Analytiker, Symbolisierung und Abwesenheit im Rahmen der psychoanalytischen Situation Green: Über Veränderungen der analytischen Praxis und Erfahrung“. *Psyche – Z Psychoanal* 29.6 (1975): 503–541.
- Green, André. „Todestrieb, negativer Narzissmus, Desobjektalisierungsfunktion“. *Psyche – Z Psychoanal* 55 (2001): 869–877.
- Green, André. *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*. Paris: Editions du Minuit, 1983.
- Houellebecq, Michel. *Die Unterwerfung*. Köln: Dumont, 2015.
- Küchenhoff, Joachim. Trauma der Sprache, Sprache des Traumas. *Wenn Zeit nicht alle Wunden heilt*. Hg. J. Baumann / K. Grabska G. Wolber. Stuttgart: Klett-Cotta, 2020, 62–79.
- Lacan, Jacques. *Encore. Das Seminar Buch XX*. Weinheim: Quadriga, 1986.
- Lacan, Jacques. *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch II*. Weinheim: Quadriga, 1980.

- Levine, Howard. „Die nichtfarbige Leinwand: Repräsentation, therapeutisches Handeln und die Bildung der Psyche“. *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse* 68 (2014): 787–819.
- Levine, Howard/ Gail Reed / Dominique Scarfone. *Unrepresented states and the construction of meaning*. London: Karnac, 2013.
- Marucco, Noberto. „Zwischen Erinnerung und Schicksal: die Wiederholung“. *Psyche – Z Psychoanal* 61 (2007), 322–344.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: De Gruyter, 1966.
- Waldenfels, Bernhard. *Bruchlinien der Erfahrung*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002.
- Waldenfels, Bernhard. *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*. Berlin: Suhrkamp, 2009.
- Winnicott, Donald. „Ich-Integration der Entwicklung des Kindes“. *Reifungsprozesse und fördernde Umwelt*. Frankfurt: Fischer Frankfurt, 1974, 72–82.

Mayumi Kagawa

# Kaiser und Vanitas: Nobuyuki Ōuras Lithografie-Serie *Holding Perspective*

**Abstract:** Die Druckserie *Holding Perspective* (sinngemäß: Eine Perspektive wahren) des zeitgenössischen japanischen Künstlers und Filmemachers Nobuyuki Ōura besteht aus Collagen mit Kaiser Hirohito als Hauptmotiv und verschiedenen anderen Elementen. In diesem Beitrag konzentriere ich mich auf die anatomischen Darstellungen der Köpfe, die in diesem Werk häufig verwendet werden und lese sie als Vanitas-Motiv auf der Grundlage des Studiums niederländischer Stilleben und anatomischer Zeichnungen. Darüber hinaus werden die Werke des deutschen Dadaismus als Vorbild für diese invasiven Körperbilder ausgewiesen und die Bedeutung der Wiederholung wird anhand einer Theorie des Postkolonialismus erläutert, da im Japan der Nachkriegszeit die europäische historische Avantgarde stark rezipiert wurde.

Mitten im Ersten Weltkrieg schrieb der Psychoanalytiker Sigmund Freud einen kurzen Aufsatz mit dem Titel *Vergänglichkeit*, in dem er die Melancholie der menschlichen Psyche angesichts der wechselnden Schönheit der Naturlandschaft analysierte.<sup>1</sup> Am Ende des Essays erinnert er sich an die Kulturwerte, die durch den Krieg zerstört wurden und drückt sowohl seine Sorge als auch seine schwache Hoffnung auf deren Erneuerung aus. Wenn der Verlust vergleichsweise unpersönlicher kultureller Werte gleichsam mit dem Verlust eines kollektiven Liebesobjekts assoziiert werden kann, dann kann das Problem des Verlusts und der Neuordnung der nationalen Identität einer im Krieg besiegten Nation auch als ein Element des Themas Vergänglichkeit angesehen werden.

Im Falle Japans hat das Land sich nach seiner Niederlage im Zweiten Weltkrieg und der Besetzung durch die Vereinigten Staaten von Amerika wieder erholt, sich erneut in die internationale Gemeinschaft eingegliedert und eine Identität als wirtschaftliche Supermacht entwickelt. Auf politischer Ebene wurde das von der Existenz eines Kaisers bestimmte Vorkriegs-Modell beibehalten, auch wenn der Kaiser, der einst als Gottheit galt, nun zum *Menschen* und zum Symbol des Staates ohne politische Macht erklärt wurde. Unter dem sogenannten symbolischen Kaisersystem wurde die Einheit der Nation gestärkt. Gleichzeitig orientierte sich die japanische Kultur am Westen und in der Welt der Kunst wurden fleißig neue

---

1 Vgl. Freud 1916.

Trends aus US-Amerika und Frankreich importiert und imitiert. Fraglich ist jedoch, wie die zeitgenössische japanische Kunst der Nachkriegszeit Widerstand gegen diese nationale Identität zum Ausdruck gebracht und dabei ihre eigene Position gegenüber der überwältigenden Hegemonie der westlichen Kunst berücksichtigt hat. Wenn dies mit dem oben erwähnten Problem des Verlusts einer Art wertvollen Liebesobjekts zusammenhängt, welchen Schatten wirft dann die Bedeutung von Vergänglichkeit und Vanitas auf die Kunstwerke dieser Zeit? Ein Anhaltspunkt zur Beantwortung dieser Frage sollen in diesem Kontext jene Kunstwerke sein, die Bilder des Kaisers verwenden.

Herrscherbilder des Tennōs werden bei ihrer Verwendung in den Massenmedien kontrolliert und zensiert. Dies gilt auch für Kunstwerke. Besonders aufsehenerregend war der Eingriff bei einer Werkreihe von Nobuyuki Ōura. Das Wichtigste in seiner Lithografie-Serie *Holding Perspective* (1982–1985) ist das in jedem Werk wiederkehrende Motiv des Kaisers Hirohito, der von 1926 bis zu seinem Tod 1989 das japanische Staatsoberhaupt war. Daneben oder darüber werden etwa griechische Gottheiten aus Werken Botticellis, Motive aus der neuzeitlichen Kunst Japans sowie buddhistische Rollbilder aus Tibet abgedruckt. Auch werden Aktfotos einer Frau des Fotografen Man Ray, anatomische Zeichnungen Leonardo da Vincis, der Rücken zweier Frauen mit japanischen Tätowierungen sowie weitere Fotos von Kaiser Hirohito (Abb.1), beispielsweise aus Zeitschriften, aneinandergereiht. Als das Mu-



**Abb. 1:** Nobuyuki Ōura, *Holding Perspective* Nr. 1. Collage, 57 × 77 cm, 1982–1985.

seum für Moderne Kunst der Präfektur Toyama diese Werke im Jahr 1986 ausstellte und anschließend aufkaufte, führte dies zu Kritik seitens Abgeordneter des Regionalparlaments Toyamas und seitens Rechtsradikaler. Bilder Seiner Majestät mit Nacktfotos von Frauen und Zeichnungen von menschlichen Eingeweiden zu kombinieren, sei sehr verwirrend und führe zu Unbehagen. Daraufhin wurden die Werke der Öffentlichkeit entzogen und einige Jahre später an eine Privatperson weiterverkauft. Die insgesamt 470 übriggebliebenen Ausstellungskataloge, die die Werke verzeichneten, abbildeten und kommentierten, wurden verbrannt. Und selbst mehr als 30 Jahre später, als die Präfektur Aichi im Rahmen der internationalen *Aichi Triennale* eine Sonderausstellung mit dem Titel *Unfreiheit des Ausdrucks, das Danach* veranstaltete,<sup>2</sup> führten neuere Arbeiten Ōuras, nun Filme, wiederum zu Kontroversen. Der Film *Holding Perspective, Part II* enthält mehrere Szenen, in denen die weibliche Protagonistin Stücke der Lithografie-Serie verbrennt, was nun als Verbrennung von Bildnissen des Kaisers angeprangert wurde. Zeitweise führte der Aufruhr zum Aufschub der Zahlung staatlicher Fördermittel an die Ausstellung.

Die Problematik der politischen Einmischungen in die Kunst wurde bezüglich *Holding Perspective* bereits ausführlich diskutiert und dokumentiert.<sup>3</sup> Dabei wurde auch die Frage aufgeworfen, wie Museen und öffentliche Kunstausstellungen mit politisch positionierten Werken umgehen sollten. Diese Diskussion möchte ich hier dahingestellt lassen, um den Fokus auf die Werke selbst zu richten und eine Analyse vom Standpunkt der Kunstwissenschaft aus zu versuchen. Besondere Aufmerksamkeit wird jenen anatomischen Zeichnungen von Schädeln und Köpfen zuteil, die sehr häufig an Portraitfotos Kaiser Hirohitos gereiht wurden. Diese gehören zugleich zu den häufigsten Zitaten der westlichen Kultur und Kunst in den Collagen dieser Serie. Für Ōura waren Schädel und anatomische Zeichnungen von grundlegender Bedeutung für die Darstellung des menschlichen Körpers in der westlichen Kunst und ein Symbol für die Perspektive, die er vom Westen übernommen hatte. Ōuras Lithografie-Serie war als Krönung seines Aufenthalts in New York und als Ausdruck seiner Identität als Künstler zwischen den Kulturen des Ostens (sc. Japan) und des Westens (sc. USA) gedacht. Darüber hinaus sollte durch die Verwendung von Kaiserportraits, die damals in den japanischen Verlagsmedien kursierten, das spezifisch japanische von einem Kaiser repräsen-

---

<sup>2</sup> Diese Veranstaltung war eine Überarbeitung der Ausstellung *Unfreiheit des Ausdrucks*, die 2015 von einer Organisation der Bürgerinitiative in Tokio veranstaltet wurde und Kunstwerke sammelte, die aufgrund von Zensur nicht gezeigt werden konnten oder abgesagt werden mussten, und die in die *Aichi Triennale* aufgenommen wurden.

<sup>3</sup> Toyama Kenritsu kindai bijutsukan mondai o kangaeru kai [Verein für die Probleme des Kunstmuseums der Präfektur Toyama] 1994 und 2001.

tierte System problematisiert und Ōuras eigene, auf dem Kaisertum basierende, politische Identität demontiert werden. Im Lichte der psychoanalytischen Theorie handelt es sich um einen Verzicht und Verlust des Liebesobjekts. Gleichzeitig kann davon ausgegangen werden, dass dieser Verlust insofern eine der Vanitas immanente Zeitstruktur hat, als sie den zukünftigen Verfall und die Vergänglichkeit des Kaisertums vorwegnimmt.

In diesem Beitrag werde ich zunächst die als Collagematerial verwendeten Schädel und anatomischen Zeichnungen als Motive der Vanitas lesen. Auf diese Weise soll die Bedeutung dieser Werkserie für das japanische Kaisersystem der Nachkriegszeit und dessen mediales Umfeld deutlich werden. Außerdem werde ich zeigen, dass die Verwendung dieser Motive die Wiederkehr einer Grenzüberschreitung ist, wie sie von der historischen Avantgarde in Europa der Vorkriegszeit bekannt ist. Diese Wiederholung, den Bezug der japanischen Nachkriegsavantgarde auf die westliche Kunst, werde ich ferner mithilfe postkolonialer Theorie hinsichtlich des in der Wiederholung geborgenen Potenzials lesen. Denn wenn Japans Kultur als westlich kolonialisiert begriffen wird, dann könnte sich die Vanitas der westlichen Kunst als *koloniale Mimikry* (Homi Bhabha) in der japanischen Gegenwartskunst wiederholt haben.

## Sinnbilder der Eleganz und Sinnbilder des Fleisches und Blutes

Die Lithografie-Serie *Holding Perspective* wurde von Ōura, der 1976 von Japan nach New York gezogen war, im Jahre 1982 begonnen und nach seiner Rückkehr nach Japan im Jahr 1986 gedruckt. Die Serie besteht aus vierzehn, zum Teil durch Siebdruckverfahren ergänzte Lithografien. Zu den Motiven für die Entscheidung zum Format des Collagendrucks befragt, äußerte der Künstler, dass er nach seiner Ankunft in Amerika vom sogenannten *New Painting* überwältigt war. Er dachte, Collagen seien aufgrund ihrer Kombination sachlicher Motive am ehesten geeignet, der Vorstellungskraft des Künstlers gradlinig zum Ausdruck zu verhelfen.<sup>4</sup> Collagen sind eine künstlerische Technik, die von der westeuropäischen Avantgarde der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt wurde. Ab den 1960er Jahren, als die Avantgardekunst der Vorkriegszeit eine Neubewertung erfuhr, wurde für diese Technik insbesondere der Transfer von Fotografien als spezifische Ausdrucksform der Lithographie verwendet und in

---

<sup>4</sup> Ōura 2019, 10.

der japanischen Kunstszene war sie als Mittel zur Kritik an der Informationsgesellschaft und deren Reorganisation etabliert worden. Es ist davon auszugehen, dass letzteres der Hintergrund von Ōuras Entscheidung war.

Warum aber wurde Kaiser Hirohito zum Hauptmotiv? Hierzu lässt sich die folgende Äußerung Ōuras heranziehen:

Ich wollte in New York ein Selbstporträt herstellen mittels der Verkettung von Bildern, die durch die Zerstreung meiner eigenen Vorstellungskraft entstehen. Den *bis in meine Hautporen eindringenden Kaiser Hirohito* so zu vervielfältigen, dass ich mich selbst immer weniger wahrnehmen konnte, sollte mir Anhaltspunkte dafür liefern, mich meiner selbst zu vergewissern. Das war die Motivation der Lithografie-Serie *Holding Perspective* [...].<sup>5</sup>

(Ōura 2001, 5)

Für Ōura ist diese Lithografie das „Selbstporträt“ eines in New York lebenden japanischen Künstlers, mit dem er – wenn auch ohne ein Bildnis seiner Selbst im wörtlichen Sinn – versucht, die sein Inneres definierenden Bilder freizusetzen, um auf diese Weise seine Identität zu dekonstruieren und wieder herzustellen. Die Formulierung des „[den] bis in meine Hautporen eindringenden Kaiser Hirohito“ mag mehr als nur ein wenig überraschen. Doch für Ōura, der im Nachkriegs-Japan geboren wurde, ist das Bildnis des Kaisers, welches das Alltagsleben der Japaner\*innen wie eine Ikone durchdringt, zumindest bis zu diesem Zeitpunkt als eine Repräsentation „des Kaisers, den ich in mir selbst trug“ verwurzelt.<sup>6</sup> Mithilfe der Lithografie-Serie versuchte er, ebenso an Hinweise für diese ‚Besessenheit‘ vom Kaiser zu gelangen wie nach Möglichkeiten ihrer Dekonstruktion zu suchen.

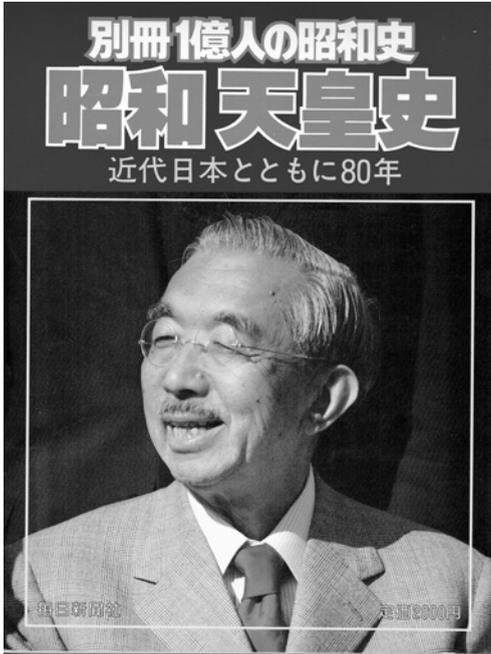
Bei den für das Werk verwendeten Bildern von Kaiser Hirohito handelt es sich um insgesamt acht Originale, wobei in den 14 Drucken mehrfach dasselbe Foto verwendet wird. Allein sieben dieser Fotografien sind dem im Jahr 1980 als Sonderausgabe beim Zeitungsverlag Mainichi erschienenen Extraband *Shōwa-Geschichte von 100 Millionen Menschen – Geschichte des Kaisers Hirohito* entnommen (Abb. 2).<sup>7</sup> Diese Illustrierte enthielt, anlässlich des achtzigsten Geburtstags des Kaisers im Jahr 1981, Fotos, die von seiner Jugend bis in die Gegenwart reichten. Eine Durchsicht der Originale zeigt fünf Fotografien aus der Kindheit des Kaisers vor dem Krieg bis zu seiner Zeit als Kronprinz, eines in Militäruniform während des Krieges und zwei aus der Nachkriegszeit. Eines davon im Smoking für eine Dinnerparty, um 1970, und ein Portrait als Lächelnder, das während eines Besuchs der Vereinig-

---

<sup>5</sup> Hervorhebungen der Autorin, M.K.

<sup>6</sup> Interview in: VICE Japan, *The Art of Taboo*, 29. April 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=KaCKLOBcito>.

<sup>7</sup> Vgl. Bessatsu 1980. Die in den Werken VII und X verwendeten Bilder des Kaisers hingegen, die kurz nach seiner Krönung entstanden sein dürften, stammen aus einer anderen Quelle.



**Abb. 2:** Titelblatt des Extrabands *Shōwa-Geschichte von 100 Millionen Menschen – Geschichte des Kaisers Hirohito*, 1980.

ten Staaten in den 1970er Jahren in Disneyland aufgenommen wurde und auf dem Titelblatt dieses Magazins zu sehen ist.

Kenji Kajiya stellt in seinem Essay über Ōuras Serie fest, dass der Kaiser in allen vom Künstler zitierten Portraits westliche Kleidung trägt. Das interpretiert er als Ausdruck einer heterogenen Mischung aus östlichen und westlichen Kulturen, die Hirohito praktizierte, während andererseits die Politiker Japans ein Kaisersystem aufbauten, das mit den westlichen Mächten als moderne Nation konkurrieren sollte.<sup>8</sup> Dies ist nicht nur ein gutes Beispiel der Vermischung von östlichen und westlichen Kulturen in Japan, sondern auch von Ōuras eigener Position als Japaner in der New Yorker Kunstwelt. Dieser Punkt ist hilfreich für den hier unternommenen Versuch, die Druckserie als eine Vanitas über das Kaisertum zu lesen. Es ist jedoch anzumerken, dass sich, sobald wir dem technischen Aspekt der Collage mehr Aufmerksamkeit schenken, einige sehr interessante Details über die Art und Weise der Handhabung der Materialien entdecken lassen. So wurden z. B. aus dem

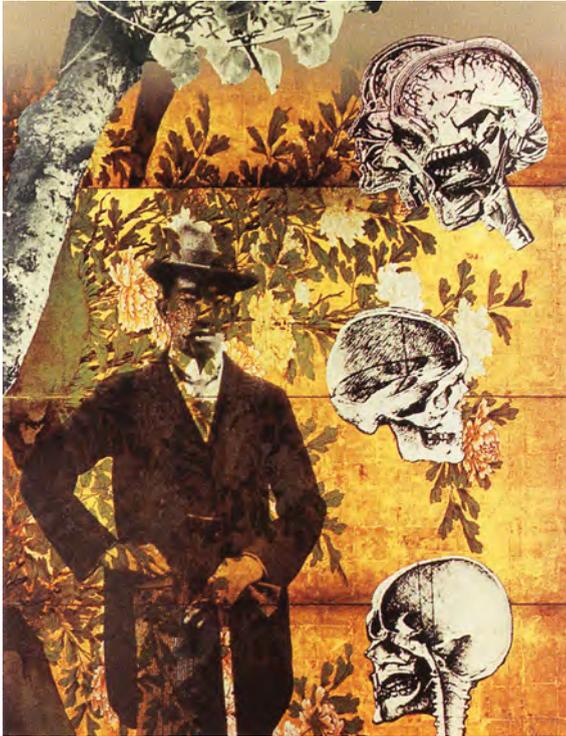
<sup>8</sup> Kajiya 2005.

in Disneyland aufgenommen, auf dem Titelbild der Zeitschrift erscheinenden Portrait des lächelnden Kaisers für die Collage nur der Kopf ausgeschnitten sowie linke und rechte Seite absichtlich vertauscht (Abb. 3). Das in insgesamt fünf Lithografien eingesetzte spiegelverkehrte Portrait stimmt somit nicht exakt mit dem realen Gesicht des Kaisers überein. Es handelt sich vielmehr um eine *Kopie ohne Original*. Obwohl Kaiser Hirohito den Staatsbürgern der Nachkriegszeit als Symbol Japans diente, hat die Fotografie hier ihren realen Referenten gleichsam verloren und zirkuliert nunmehr als durch die Verfremdung sinnentleertes Zeichen. Das in der Collage schwebende, spiegelverkehrte Portraitfoto übernimmt eine Positionierung. Bei näherer Betrachtung der Fotografien des Kaisers auf der Collage wird deutlich, dass diese sogar in vielfältiger Weise manipuliert wurden.



**Abb. 3:** Nobuyuki Ōura, *Holding Perspective Nr. II*. Collage, 57 × 77 cm, 1982–1985.

Unschärfe Doppelbelichtungen, dreifach wiederholte Verschiebungen, vergrößerte Druckfarbenpunkte und manches mehr wurde eingesetzt, um die Zeigefunktion des fotografischen Mediums zu verschleiern. Dazu passt z. B. auch die Überlappung von der Gestalt des Kaisers mit den Bäumen eines japanischen Wandschirmgemäldes, die seine Gestalt weniger gut erkennbar und aus der Fotografie ein intransparentes Medium machen, statt sie klar und deutlich zu zeigen (Abb. 4). Die Manipulationen greifen in das Gesicht des Kaiserportraits ein und stellen es als symbolisches Bild unabhängig von seiner Substanz als Fotografie in den Vordergrund.



**Abb. 4:** Nobuyuki Ōura, *Holding Perspective Nr. IX*. Collage, 77 × 57 cm, 1982–1985.

Als Nächstes ist zu fragen, mit welchen Motiven die Portraitfotos in den einzelnen Werken kombiniert werden. Dabei ist zuallererst auf das Zitieren westlicher und östlicher Kunstgeschichte einzugehen. Die Gottheit des Windes, Zephyr, und die Göttin der Zeit, Hora, aus Botticellis *Geburt der Venus* finden sich gleich mehrmals und hinzu kommen Szenen aus Michelangelos Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle. Aus der japanischen Kunst werden Wandschirmgemälde aus dem Mittelalter und der Neuzeit, des Weiteren die Papierrollen sowie Ukiyo-e (Farbholzschnitte) zitiert. Aus der westlichen Kunst der Moderne werden neben Aktfotos von Man Ray der Fahrradreifen aus Marcel Duchamps *Readymades* zitiert (vgl. Abb. 3).

Alle Ausschnitte und Übernahmen aus der alten und der modernen Kunst sind jedoch eher als Hommage denn als Parodie zu verstehen, und es heißt, Ōura, der Man Ray verehrte, habe sich durch die Bezugnahme auf Fragmente alter und moderner, westlicher und östlicher Kunst in Kombination mit Portraits

des Kaisers als Japaner positioniert und aus dieser Sicht heraus versucht, „*die vom Westen erlernte perspektivische Darstellung in ihr Gegenteil zu verkehren*“<sup>9</sup>.

Hinzu kommen die in sieben, also der Hälfte der Serie verwendeten anatomischen Zeichnungen. In der Mehrzahl handelt es sich um Schnittzeichnungen des Schädels, um Totenköpfe sowie Ausschnitte des Gehirns (vgl. Abb. 4). Obduktionszeichnungen also, die sich bis auf wenige Ausnahmen als Skizzen Leonardo da Vincis erweisen. Das durch Obduktion entblößte Innere des Leichnams ist realer Körper und seit der Renaissance in der westlichen Kunst zugleich Ausdruck des beginnenden anatomischen Blicks auf den Körper des Modells. Neben diesen kunsthistorischen Bezügen sind die bereits erwähnten weiblichen Aktfotos Man Rays und die tätowierten Rücken von zwei Frauen (vgl. Abb. 1) zu nennen. Bis zur Meiji-Zeit (1868–1912), als das Tätowieren mit Gewalt und nicht normativem Verhalten assoziiert wurde, war es Brauch, den Körper durch *Schlitz*en zu erhöhen (zu heiligen).<sup>10</sup> Im weitesten Sinne des Wortes war dies eine Kunstform, die einen ausgefeilten Entwurf und eine ausgebildete Technik erforderte.

Die Schockwirkung, die  *Holding Perspective*  beim Betrachter auslösen mag, erklärt sich durch die Verteilung der einzelnen Bilder. So werden einerseits die als ehrwürdig wahrgenommenen Bilder von Kaiserportraits mit Zitaten des Schönen aus Meisterwerken der Kunstgeschichte kombiniert, andererseits mit rohen und unmittelbaren Bildern des Körpers, der inneren Organe und der Haut: mit Totenschädeln, anatomischen Zeichnungen, Akten und Tätowierungen. Hierdurch entsteht eine Bedeutung, die sich nicht, wie der Künstler behauptet, im *Selbstportrait* erschöpft. Vielmehr geht es um einen Schock, der durch das Aufeinandertreffen verschiedener Bilder entsteht, und als der typischste der subversiven Effekte der Collage gilt, wie sie von der Vorkriegsavantgarde erforscht wurden. Die Motive der ‚feinen Hochkultur‘ und des hochpolitischen Bereichs können als *Sinnbild der Eleganz* bezeichnet werden. Die nicht verfeinerten, untergeordneten und grenzüberschreitenden Körperbilder hingegen, die außerhalb der Darstellung der ‚hohen Kunst‘ bleiben und Unbehagen auslösen, können als *Sinnbilder des Fleisches und Blutes* bezeichnet werden. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass die anatomische Figur innerhalb der *Sinnbilder des Fleisches und Blutes* eine besondere Bedeutung haben kann.

<sup>9</sup> Interview in VICE Japan, 29. April, 2013.

<sup>10</sup> Vor der Meiji-Zeit waren Tätowierungen ein Brauch zur Erhebung (Weihung) des Körpers durch Gravur, deren künstlerisches Design und das zum Auftrag erforderliche Geschick sie zur Kunst im weiteren Sinne zählen ließen. Vgl. Kiryu 2019. Hinzu kommt, dass hier der Körper einer Frau verwendet wird. Die im Akt der Tätowierung einer Frauenhaut verborgene sado-masochistische Lust wird auch Ōura nicht entgangen sein.

## Sinnstiftende Elemente in der Komposition

In der oben zitierten Aussage Ōuras über die Motivation seines Werks äußert er sich wie folgt über die Methode zur Auswahl der verschiedenen Motive: „Wenn man Fragmente der Geschichte sammelt und jedes für sich wie ein ‚Sternzeichen‘ platziert, dann scheint eine andere, eine von Blut gefärbte Geschichte Gestalt anzunehmen.“<sup>11</sup> Die Motive werden also einer neuen Konstellation folgend neu geordnet.

Und auch die Fragmente dessen, was ich in  *Holding Perspective*  versucht habe, bewegen sich auf der Bildfläche hin zu einer neuen Kreation, die in Verbindung mit diesen  *Konstellationen*  steht. Verstreute Skelette, Tätowierungen, anatomische Zeichnungen, Akte, goldene Leinwände, Engel [sic M. K.] von Botticelli, Szenen aus der Bildrolle der  *Märchen von Genji* , ein weißes Bett, Michelangelos Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle, Gehirn, eine alte Kommode. (Ōura 2001, 10)

Weiter sagt Ōura, dass die einzelnen Motive in Bezug auf die neuen Bedeutungen, die sie erzeugen, „gleichwertig“ werden:

[...] solche mystischen Ikonen überwinden den von Raum und Zeit gespannten Bogen und treten uns erneut vor Augen [...] als  *etwas Gleichwertiges, das nach und nach an Gewicht verloren hat. Dies geht einher mit einer Stimmung von Zerstörung und Melancholie.* <sup>12</sup> (Ōura 2001, 10)

Das Lesen dieser Sätze erinnert an Walter Benjamins Arbeit zum barocken Trauerspiel, d. h. an seine Allegorie-Theorie. Nach Benjamin sind die unverbundenen Fragmente der Welt in der Literatur des barocken Trauerspiels jeweils ihres ursprünglichen Kontexts verlustig gegangen (entseelt worden), also „etwas Gleichwertiges“, sodass ihre Neuzusammensetzung eine andere, nun allegorische Bedeutung entstehen lässt. Der Allegoriker betrachtet das Wesen des Niedergangs der Welt und versinkt in eine Stimmung der Melancholie.<sup>13</sup> Vor diesem Hintergrund verhält sich Ōura wahrhaftig wie ein melancholischer Allegoriker, der die in der Collage verwendeten Bilder des Kaisers ihrer Schwere beraubt, um sie eine neue, für das Gesamtwerk ergiebige Bedeutung erlangen zu lassen.

Der Behauptung des Künstlers, dass die Elemente „gleichwertig“ seien, ist jedoch mit Vorbehalt zu begegnen. Zum einen, weil Ōuras Meinung über die Collage von den Theorien der Vorkriegsavantgarde wie der von Benjamin beeinflusst ist, zum anderen weil die Rede von der Gleichwertigkeit aller Fragmente in der Neubewertung und -deutung der Collage in Japan während der Nachkriegszeit eine gän-

<sup>11</sup> Ōura 2001, 10.

<sup>12</sup> Hervorhebung der Autorin, M.K.

<sup>13</sup> Vgl. Benjamin 1978, 161.

gige Phrase war. Dem Werk *Holding Perspective* ist jedoch ein spezifischer, damit nicht in Übereinstimmung zu bringender Collage-Effekt inhärent. Letzten Endes wurden die Lithografien, wie schon erwähnt, von konservativen Kräften vor allem wegen der Kombination von Bildern des Kaisers mit weiblichen Akten, Tätowierungen und anatomischen Zeichnungen kritisiert und zensiert. Vor diesem Hintergrund mag eine Interpretation sinnvoller sein, die den *Sinnbildern des Fleisches und Blutes*, gegen die sich diese Angriffe richteten, eine im Vergleich zu den anderen Elementen stärkere Wirkung und Bedeutung zuschreibt. Die Aktfotografien werde ich im Folgenden aus dem Motiv der *Sinnbilder des Fleisches und Blutes* ausschließen, da es Beispiele anderer Künstler gibt, deren Gegenüberstellungen mit Fotografien des Kaisers nicht als problematisch bewertet wurden.<sup>14</sup> Im Mittelpunkt der Analyse stehen die anatomischen Darstellungen des menschlichen Kopfes, wie Schädel, anatomische Zeichnungen von Kopfschnitten und Abbildungen von Gehirnen, die in sieben der vierzehn Werke der Serie erscheinen. Die Bilder von Tätowierungen werden indes vernachlässigt, da sie nur ein einziges Mal vorkommen. Welche Bedeutung haben diese Bilder, die als Collagematerial verwendet werden und in das Werk eingestreut sind?

Ich möchte mich für die Klärung dieser Frage auf eine Studie über niederländische Vanitas-Stilleben des Barocks beziehen, auch wenn Stilleben-Malerei und Collage zu völlig unterschiedlichen Epochen, Gattungen und Techniken der Kunstgeschichte zählen. Während das holländische Vanitas-Stilleben aus dem 17. Jahrhundert einen illusionistischen und vereinheitlichten Raum darstellt, ist der Raum in Ōuras Collage geteilt und unzusammenhängend. Unter dem Gesichtspunkt des Kompositionsprinzips handelt es sich jedoch in beiden Fällen um Arbeiten, die aus Kombinationen von Einzelobjekten bestehen. Daher erscheint der Rekurs trotz der Unterschiede legitim. Eddy de Jongh stellte bereits fest, dass Motive wie Skelette unabhängig von anderen bildinternen Elementen eine starke Tendenz haben, auf Vanitas hinzuweisen. So

[...] gibt es in Wirklichkeit im Wesen der sog. Vanitasmalerei keine Mehrdeutigkeit. Der Zeitenwechsel vermochte die konventionelle Bedeutung von Totenkopf, Sanduhr und abbrennenden Kerzen nicht zu zerstören. Für eine abweichende Interpretation bleibt daher kein Raum [...]. Wichtig ist aber, dass Elemente, die diese Tendenz beeinflussen, jeweils vorhanden sind. Sie verstärken sich gegenseitig in ihrer Bedeutung. *Es ist ausreichend, wenn nur einige wenige Elemente auf diese Tendenz einwirken. Zum Beispiel ist es gleichgültig, wie oft ein Totenkopf gemalt wird oder was außerdem gemalt wird, das Stilleben wird immer mit dem Vanitas-Stempel versehen sein.*<sup>15</sup> (de Jongh 2005, 131–132)

<sup>14</sup> So hat beispielsweise, in einem Buch des Fotografen Nobuyoshi Araki, die Gegenüberstellung eines Fotos des Kaisers und einer nackten Frau keine besondere Kritik hervorgerufen.

<sup>15</sup> Hervorhebung der Autorin, M.K.

Das niederländische Vanitas-Stilleben platzierte inmitten seiner Konstrukte prachtvoller Gegenstände den Totenkopf und wies so auf Tod und Verfall hin. Wird dies auf Ōuras Collage angewendet, so dürfte in den dort zu findenden Körperbildern, Obduktionszeichnungen, besonders aber den Totenköpfen ein starker Verweis auf die Vanitas zu erkennen sein.

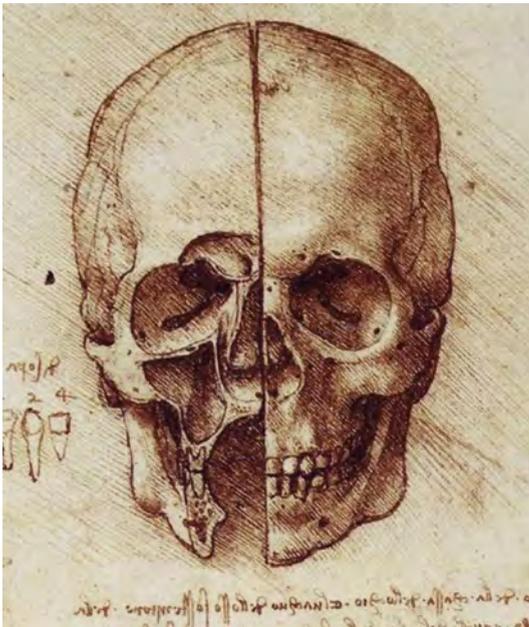
Als Beispiel möchte ich aus der Serie die Lithografie  *Holding Perspective Nr. III*  herausgreifen und genauer betrachten (Abb. 5): Die untere Bildhälfte nimmt ein Erinnerungsfoto Kaiser Hirohitos aus seiner Zeit als Prinz ein, das ihn während einer Auslandsreise nach Europa bei einer vom Bürgermeister von London ausgerichteten Abendgesellschaft zeigt. Der junge Kronprinz ist etwas links von der Mitte abgebildet und trägt eine vor Ort angefertigte Militäruniform. Darüber finden sich zwei Aktfotos eines weiblichen Torsos. Am Übergang zwischen dem Erinnerungsfoto und den Aktfotos sind links drei Totenköpfe und rechts anatomische Schädelzeichnungen eingefügt. Die Totenköpfe, die über dem Kopf des



**Abb. 5:** Nobuyuki Ōura,  *Holding Perspective Nr. III* . Collage, 57 × 77 cm, 1982–1985.

damaligen Prinzen schweben, sind Kopien von Leonardo da Vincis  *Längsschnitt eines Schädels*  (1498, Abb. 6), die verschoben und wiederholt verwendet werden. Die anatomische Abbildung auf der rechten Seite stammt dagegen nicht

von da Vinci, sondern vermutlich aus einem im 19. Jahrhundert in Westeuropa erschienenen Band mit handkolorierten anatomischen Zeichnungen.<sup>16</sup> Die aneinander gereihten Schädel sind beide im Längsschnitt und in lebendig anmutender Pose mit weit geöffneten Augen wie bei einer Biopsie dargestellt. Dieses anatomische Bild wird auch in Nr. VIII und Nr. IX (Abb.4) der Grafikserie Ōuras verwendet und wirkt erschreckend und beunruhigend, weil es scheint, als würde es die Figur von innen heraus zermalmen. Das wäre eine Wertesubversion und lässt nach der Bedeutung dieser anatomischen Figuren im Bild fragen.



**Abb. 6:** Leonardo da Vinci: *Längsschnitt Schädel*, 1489, Federzeichnung, 19,0 x 13,7 cm. Royal Collection Trust, London.

## Anatomiebilder als Vanitas

Um das zu klären, muss ich mich ein wenig von Ōuras Werk entfernen und auf die ikonografische Geschichte anatomischer Zeichnungen eingehen. Sie stellen eine

<sup>16</sup> Aus dem Buch Ebensteins (vgl. Ebenstein 2020) habe ich dies aus der Ähnlichkeit der Zeichentechnik, einschließlich der farblichen Kennzeichnung der Arterien und Venen, abgeleitet.

Verbindung von frühneuzeitlicher Medizin und Anatomie mit dem Vanitas-Motiv her. Philippe Ariès folgend kamen Bilder von Toten in Form von Leichnamen im vierzehnten Jahrhundert auf. Ab dem 16. Jahrhundert traf diese Darstellung des Todes auf die streng wissenschaftlichen anatomischen Zeichnungen und zusammen wurden sie zum unverkennbaren Merkmal des Barocken.<sup>17</sup> An anderer Stelle weist Ariès darauf hin, dass der Ursprung des „Siegeszugs des Totenschädels“ in den Niederlanden des 16. und 17. Jahrhunderts zu finden sei, wo sich die Anatomie als Wissenschaft entfaltete wie sonst nirgendwo.<sup>18</sup> Hier ist von Bedeutung, dass der Leichnam und sein Inneres eine sonderbare Neugierde weckten, die nicht nur fachlicher Natur war, sondern „Forschung und Tod durch eine gewisse Art von Verlangen [miteinander verband, M.K] und so Bilder entstehen“ ließ.<sup>19</sup> Auf Grundlage dieser mit einem Verlangen nach Visualität aufgeladenen Sicht ist die in der anatomischen Zeichnung erfasste Körperdarstellung ein Ort, in den Metaphern und Ikonographien hineinprojiziert werden. Anatomische Zeichnungen werden erst durch die Öffnung des Leichnams ermöglicht und verweisen somit zugleich auf Vergänglichkeit und Tod. Joanna Ebenstein, die einen voluminösen Atlas mit Obduktionszeichnungen zusammengestellt hat, sieht in der anatomischen Zeichnung „ein Kunstwerk mit dem bewussten oder unbewussten Versuch, die Tragödie und das Mysterium, in einem Körper geboren zu sein, sowie die Unvermeidbarkeit des eigenen Todes zu akzeptieren.“<sup>20</sup> Anatomische Zeichnungen sind, selbst wenn sie – wie hier die zwei männlichen Schädel gleich – dem Bild lebender Menschen erscheinen, nichts anderes als ein in der Zeichnung verborgener Verweis auf Vergänglichkeit und Tod, also ein Vanitas-Symbol *par excellence*.

Wenden wir uns erneut Ōuras Serie  *Holding Perspective*  zu, erscheint es zulässig, die Bedeutung der Todesbilder an der Seite des Kaisers im Sinne der westlichen Vanitas aufzufassen. Vanitas ist hier nicht einfach eine *Memento-mori*-Mahnung an den Kaiser als das Symbol der Nation. Vielmehr versucht Ōura, die Zerbrechlichkeit der Geschichte des kaiserlichen Systems durch die Niederlage und den anschließenden Wiederaufbau, den nicht nur der Kaiser, sondern auch das japanische Volk ertragen musste, zu verdeutlichen. So gesehen erhellt sich auch, warum diese Arbeit in der ersten Hälfte der 1980er Jahre entstanden ist: Der Vollendung der fünfzigjährigen Amtszeit des Kaisers im Jahr 1976 folgte die Vollendung seines achtzigsten Lebensjahrs im Jahr 1981. In dieser Zeit war trotz der Demütigung des Zweiten Weltkrieges das System des Tennō-Symbols, d. h. die Stellung des Kaisers als reines Staatssymbol, nahezu

---

17 Ariès 1983, 124–134.

18 Ariès 1990, 279.

19 Ariès 1990, 282.

20 Ebenstein 2020, 9.

gefestigt. Beginnend mit Kaiser Hirohito wurde die kaiserliche Familie in den Massenmedien der neuen japanischen Demokratie als eine Symbolfigur propagiert, deren reelle Bilder die Gefühle der Staatsbürger\*innen bündelte und so als Idol konsumiert wurde. Auf dem Höhepunkt dieser Zeit dekonstruiert Ōura durch seine Arbeit den ‚Kaiser durch sich selbst‘ und versucht für sich eine neue Identität zu finden. Das Kaisersystem ist für viele Japaner\*innen etwas Selbstverständliches, aber wer im Ausland lebt und Japan von außen betrachtet oder mit Personen aus dem Ausland über Japan spricht, wird sich dessen Einzigartigkeit bewusst. Dies war wahrscheinlich auch bei Ōura der Fall, und er scheint stärker vom Kaiser besessen gewesen zu sein als die meisten Japaner\*innen. Es ist der Versuch einer individuellen Trauerleistung oder vielmehr einer *Durcharbeitung* im Sinne von Freuds Psychoanalyse. Die bei Freud entworfene Depression angesichts der Vergänglichkeit ist eine Haltung, die den Verlust von etwas Wertvollem vorwegnimmt, in äußerster Pracht in erster Linie den Verfall erkennt<sup>21</sup> und auf diese Weise mit der Vanitas konvergiert. Tatsächlich verstarb Kaiser Hirohito drei Jahre nach Veröffentlichung der Serie und beendete damit eine Ära.

Zu der Lithografie-Serie gibt es jedoch ein weiteres Nachspiel. Wie anfangs erwähnt, produzierte Ōura 2019 einen Film über die Erinnerung an den Krieg mit dem Titel *Holding Perspective Part II*. Ōura dreht seit den 1970er Jahren Filme und seit dem Jahr 2000 vor allem über Kaiser Hirohito und die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg. Wie der Titel vermuten lässt, ist dieser zwanzig Minuten dauernde Kurzfilm letztlich die Fortsetzung der Druckserie, wobei mehrere Drucke aus der Serie im Film erscheinen. Der Film selbst ist ein collageartiges ‚visuelles Gedicht‘, in dem eine Militärkrankenschwester, die im Alter von neunzehn Jahren im Krieg gefallen ist, als moderne Frau auftritt und am Meer entlangwandert, während sie einen Abschiedsbrief an ihre Mutter liest, den sie am Abend vor ihrem Einsatz geschrieben hat. Dazwischen sind koreanische Volkslieder und Radiosendungen des japanischen Militärs aus der Kriegszeit zu hören. Sie verdeutlichen, dass das Thema die Erinnerung an die Gefallenen ist. In den ersten vier Minuten sowie in der Mitte und am Ende des Films ist die Szene der Verbrennung der Serie montiert und eine Nahaufnahme zeigt deutlich den tätowierten Rücken, einige anatomische Zeichnungen sowie ein Portrait des Kaisers. Vernichtet werden dort zwar Ōuras Werke, doch verbrannt wird dabei zugleich zusammen mit den *Sinnbildern des Fleisches und Blutes* das Hauptmotiv: das Portrait des Kaisers (Abb. 7). Nachdem der Brand erloschen ist, tritt die Protagonistin mit dem Fuß auf die verkohlten Überreste. Als der Film auf der Aichi Triennale in der Ausstellung *Unfreiheit des Ausdrucks, das Danach* gezeigt wurde, löste er einen großen öffentlichen Aufschrei aus: Wie könne er es wagen,

---

21 Vgl. Kirchhoff 2018.

das Portrait des Kaisers zu verbrennen und mit Füßen zu treten? Es war jedoch in keiner Weise Ōuras Absicht, den Kaiser unmittelbar zu beleidigen, also so etwas wie eine Kaiserlästerung vorzunehmen. Vielmehr wollte er die Werke als *Baustelle* der einst von ihm selbst begonnenen Dekonstruktion durch ihre Verbrennung vollenden. Damit ließ sich außerdem die dem leicht brennbaren Medium der Lithografie eigene Vergänglichkeit und Fragilität zum Ausdruck bringen. Möglicherweise ging es ihm auch um eine ironische Bezugnahme auf die Verbrennung der Kataloge, in denen seine Werke aufgeführt waren.



Abb. 7: Nobuyuki Ōura, *Holding Perspective Part II*. Filmstill, 2019.

## Die Wiederholung der Überschreitung oder: Koloniale Mimikry

Im vorliegenden Kontext werden die *Sinnbilder des Fleisches und Blutes* in den Werken von Ōura, insbesondere die Motive der Anatomie, als ein Teil der Genealogie von Vanitas interpretiert. Nicht nur Schädeln, sondern auch anatomischen Zeichnungen ist der Blick der Neugierde und des Begehrens auf das Innere des Körpers implizit; ein Blick, der die frühneuzeitliche niederländische Anatomie hervorgebracht hat. Der Wunsch, das Innere des Körpers freizulegen und ihn als Figur zu visualisieren, ist gleichzeitig nichts anderes als eine Grenzüberschreitung, die gegen die in der westlichen Kunst herrschenden Normen der Körperdarstellung verstieß.

Mehr als andere *Bilder des Fleisches und Blutes* – wie weibliche Akte und Tattoos – sind anatomische Zeichnungen Bilder, die angreifen, die den Kanon der körperlichen Schönheit unterlaufen und Unbehagen auslösen. Dieser Blick des Begehrens wurde als etwas Unerwünschtes verdrängt, ist aber seit der Frühen Neuzeit immer wieder in die nicht-künstlerischen Bereiche, z. B. in Wachsfiguren, zurückgekehrt. Insbesondere im 20. Jahrhundert ist die Beschäftigung mit anatomischen Figuren in den Werken der europäischen Avantgardenkünstler\*innen der Vorkriegszeit, vor allem im Umfeld der Dada-Bewegung, deutlich sichtbar. Die Beziehung zwischen diesen Präzedenzfällen in der Kunstgeschichte und Ōuras *Holding Perspective* soll hier unter dem Aspekt der *Wiederholung* von Bildern zwischen verschiedenen Kulturen erörtert werden.

Es wurde bereits erwähnt, dass Ōura, als er dieses Werk in New York als einen Kontrapunkt zum *New Painting* konzipierte, keine neue Malerei, sondern eine Collage anfertigte. Es ist wahrscheinlich, dass er stark von der Collage-/Montagetechnik der Vorkriegsavantgarde beeinflusst war. Er nahm sie als Vorbild für seine Intentionen und setzte die Collage ein, um mit der überwältigenden Dominanz der amerikanischen Kunstwelt in New York zu konkurrieren. Obwohl unklar ist, inwieweit er sich dessen bewusst war oder woher die spezifische Quelle seiner Bilder stammte, machte er ausgiebig Gebrauch von anatomischen Zeichnungen als Material und praktizierte so etwas wie eine invasive Ikonografie, die der des deutschen Dadaismus der Vorkriegszeit ähnelt. Dies führte zu einer Wiederholung der Überschreitung, die über die explizit geäußerte Absicht von Ōura hinausreicht.

Seit der Meiji-Ära (1868–1912) war die japanische Kunstwelt unter der Politik der Modernisierung oder Europäisierung gezwungen, nach einem Weg zu suchen, die westliche Kunst zu imitieren, ihr zu folgen oder ihr zu widerstehen. Insbesondere nach der Niederlage im Zweiten Weltkrieg und der Besetzung Japans durch die Vereinigten Staaten nahm die Kunstwelt im Nachkriegs-Japan, vor allem in den 1960er und 1970er Jahren, die historische Avantgardekunst des Vorkriegs-Europas sowie die zeitgenössische Kunst Frankreichs und der Vereinigten Staaten aktiv auf.<sup>22</sup> Ōura wurde von der japanischen Kunstwelt in diese avantgardistische Richtung eingeführt. Obwohl sich die Ära des Neo-Dada und der Pop Art dem Ende zuneigte, gab er die Collagetechniken nie auf. Im Jahr 1982 begann Ōura, nachdem er in New York als Assistent des japanischen Künstlers Shusaku Arakawa gearbeitet hatte, mit der Arbeit an der Serie *Holding Perspective*. Die Serie war als Krönung seiner Zeit in den Vereinigten Staaten gedacht, und parallel zur Produktion der Serie stellte er seine Werke auch auf internationalen Ausstellungen aus, unter ande-

---

<sup>22</sup> Es handelt sich jedoch nicht um eine bloße Nachahmung, sondern um eine Übernahme mit Beugungen in einem einzigartigen japanischen Kontext. Vgl. Chiba 1986.

rem 1984 auf der *InterGrafik* Triennale in Ost-Berlin. Nach zehn Jahren in den USA kehrte er 1986, nachdem er die Originalausgabe der Drucke fertiggestellt hatte, nach Japan zurück und ließ sie dort drucken. Dann begann er die Werke in japanischen Galerien und Kunstausstellungen zu zeigen, darunter die skandalöse Ausstellung im Museum of Modern Art in Toyama.

Im Jahr 1982, als er die Idee zu dieser Serie hatte, lernte Ōura Ichiro Hariu, einen der führenden Kunstkritiker der Nachkriegsgeneration kennen, der seit den 1950er Jahren aktiv den Dadaismus in Japan einführte und die Aktualität von Dada hervorhob. Angesichts des zunehmenden Surrealismus-Fiebers in der japanischen Kunstwelt wies er auf die Relevanz von Dada für die zeitgenössische Kunst hin: „Wenn für den Surrealismus das Irrationale ausschließlich im Bereich des Bewusstseins zu finden ist, existiert es für Dada im physischen Bereich der Materie und der Aktion“<sup>23</sup>. Als das National Museum of Modern Art in Tokio 1968 eine große Ausstellung über den internationalen Dadaismus der Vorkriegszeit zeigte, trug Hariu zum Katalog einen Text mit dem Titel *Was ist Dada für die moderne Welt?* bei. Ōura bewunderte Hariu so sehr, dass er, als er 1986 aus New York nach Japan zurückkehrte, Hariu einen Satz seiner  *Holding Perspective* Serie schenkte. Im Jahr 2002 drehte er sogar einen Film mit dem Titel *Selbstmord mit Japan: Ichiro Hariu, der Mann, der Japan in seinen Armen trug*, ein Portrait der Ideen und der Persönlichkeit Harius. Darin argumentiert Hariu, das Montageprinzip der Vorkriegsavantgarde, an dem auch Dada einen großen Anteil hatte, sei der Schlüssel, um die Stagnation der zeitgenössischen Kunst in Japan zu durchbrechen. Es steht außer Zweifel, dass Ōura stark von Harius Auffassung des Dada beeinflusst war. Als er versuchte, in New York ein Werk zu schaffen, das sich mit den Traditionen der westlichen Kunst auseinandersetzte und sich gleichzeitig dem imperialen Nationalismus der japanischen Gesellschaft entgegenstellte, übernahm er die ebenfalls aus dem Westen stammenden Techniken des Dada. Es ist jedoch nicht klar, ob der Berliner Dadaismus die unmittelbare Bildquelle für die Serie der Drucke war. Vielmehr ist anzunehmen, dass die von Ōura erstellten Collagen mit anatomischen Zeichnungen, die auch für Werke des westlichen Dadas charakteristisch waren, nun in die japanische Gegenwartskunst eingekehrt waren, und zwar womöglich über Ōuras Absicht hinaus.

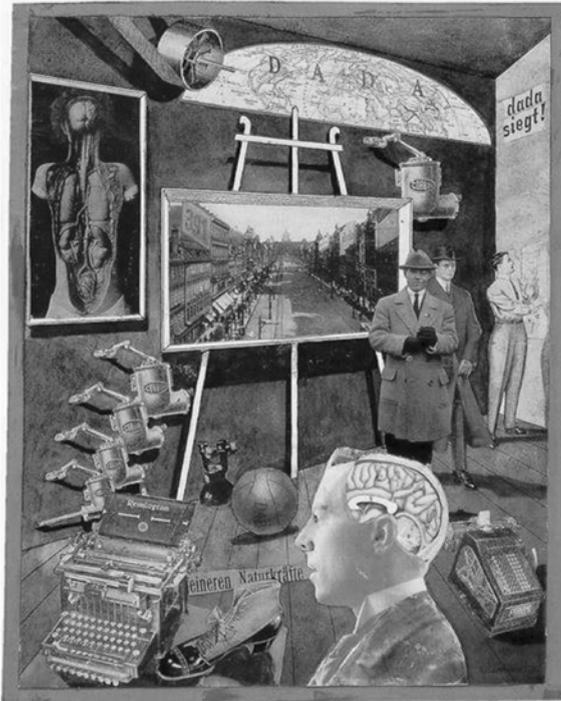
Unter den Berliner Dada-Künstler\*innen machten Raoul Hausmann und Rudolf Schlichter besonderen Gebrauch von anatomischen Zeichnungen. Schlichter stellte in seinen Gemälden anatomische Modelle des Oberkörpers innerhalb von Menschengruppen dar. Hausmann, einer der leitenden Theoretiker des Berliner Dadaismus, setzte in seinen collagierten Selbstportraits provokativ anatomische Figuren ein. Für die Dadaist\*innen war die Enthüllung des Bildes vom Inneren des men-

---

23 Hariu 1979, 112.

schlichen Körpers eine Strategie, um die bürgerliche Kultur und traditionelle Kunst zu stürzen. Sie konfrontierten das akademische Bild des menschlichen Körpers in der westlichen Kunst mit der Unmittelbarkeit des Fleisches. Hausmanns Zuneigung zu anatomischen Zeichnungen ging so weit, dass er zur „Biopsie der Welt“ aufrief. In seinen Selbstportraits verwendete er bevorzugt anatomische Darstellungen des menschlichen Gehirns und Körpers sowie Bilder von Maschinen (Abb. 8).

Die anatomische Zeichnung wird hier nicht als Grundlage einer korrekten Zeichnung des menschlichen Körpers verstanden, sondern als rationale und mechanistische Sicht eines Körpers, der ein neues Bild des Menschen veranschaulichen soll.



**Abb. 8:** Raoul Hausmann, *Ein bürgerliches Präzisionsgehirn ruft eine Weltbewegung hervor (Dada siegt)*, Collage und Aquarell auf Velinpapier, 33,5 × 27,5 cm, 1920, Privatbesitz.

Die anatomische Zeichnung, die Ōura in *Holding Perspective* dem Portrait des Kaisers gegenüberstellte und die hier als Vanitas-Motiv gelesen wurde, scheint eine andere Nuance zu setzen. Die meist von da Vinci übernommenen anatomischen Figuren in diesem Werk waren eher Symbole für eine westliche, von Zentralperspektive und anatomischer Erforschung getragene Perspektive, die japanische

Künstler\*innen vom Westen gelernt hatten. Sie war – mit anderen Worten – Ausdruck der vorherrschenden kulturellen Werte. Dazu passt die Komposition der Motive als Collage, einem Modell der europäischen Avantgardekunst der Vorkriegszeit, das in der Kunstgeschichte der Nachkriegszeit ebenso historisiert wie normiert worden war. Die anatomischen Figuren, die in dieser Serie von Druckgrafiken auftauchen, sind daher nicht allein auf eine Wiederkehr der Vanitas zu reduzieren, sondern sie sind zugleich eine Wiederholung von Bildern, die auf das ausgeprägte Missverhältnis von kultureller Überlegenheit und Unterlegenheit aufmerksam machten.

Um das Auftauchen westlicher Kultur in einer japanischen Kunst zu verstehen, die unter der Hegemonialherrschaft des Westens steht, kann postkoloniale Theorie helfen. Homi Bhabha beispielsweise bezeichnet die Art und Weise, in der sich Kolonialvölker wie ihre Kolonialherren verhalten, ohne sich völlig mit ihm identifizieren, als „koloniale Mimikry“:

[...] colonial mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of a difference that is almost the same, but not quite. Which is to say, that the discourse of mimicry is constructed around an *ambivalence*; in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference.<sup>24</sup> (Bhabha 1994, 122)

Bhabha argumentiert weiter, dass Mimikry nicht nur eine Unterordnung unter die koloniale Macht ist, sondern eine Gelegenheit zum Widerstand, da die Unterdrückenden auf ironische Weise bedroht würden. Die Nachahmung, die eine solche Möglichkeit des Widerstands beinhaltet, nimmt eine Darstellungsweise an, die das historische Modell parodiert, indem sie die Zeichen der kulturellen Überlegenheit aufspürt und sie „eher wiederholt als repräsentiert“<sup>25</sup> (*Mimicry repeats rather than re-presents*). Die Strategie „verbirgt keine Realitäten oder Identitäten hinter sich“, und die „Wiederholung ohne Gegenidentität“ hat den Effekt, subversiven Widerstand zu leisten.<sup>26</sup> Diese postkoloniale Analyse des politischen Diskurses über die Kolonialherrschaft könnte auf die Situation der Kunst im Japan der Nachkriegszeit, aber auch auf die zwischen den Kulturen kämpfenden Künstler\*innen deshalb angewendet werden, weil sie in jedem Fall in irgendeiner Weise genötigt waren, dem Westen zu folgen.

Als Ōura *Holding Perspective* in New York konzipierte, hatte er die klare Absicht, „die vom Westen erlernte Perspektive umzukehren“. Das mag ihn auf den ersten Blick von dem unterscheiden, was Bhabha „koloniale Mimikry“ nennt. Im Gegensatz zur kulturellen Hegemonie der westlichen Perspektive stellt jedoch

---

<sup>24</sup> Hervorhebung H.B.

<sup>25</sup> Bhabha 2004, 125.

<sup>26</sup> Bhabha 2004, 126.

keine der entstandenen Collagen eine spezifisch östliche oder japanische Zeichenmethode in den Vordergrund. Es gibt nur geliehene Collage-Drucke, ein Mischmasch von Fragmenten aus östlichen und westlichen Kulturen. Die Art der Darstellung ist nichts anderes als eine Wiederholung ohne kulturelle Identität.

Das Bild der anatomischen Zeichnung, das Ōura anführt, um die Sachlichkeit der menschlichen Existenz mit den Zeichen der westlichen Kunst auszudrücken, ist, vermutlich ohne dass er es weiß, eine mit dem Tod assoziierte Vanitas-Figur. Als solche ermöglichte sie einen Gegendiskurs zum japanischen kaiserlichen Nationalismus derselben Zeit und entspricht damit dem melancholischen Blick eines Allegorikers oder einer Allegorikerin, der\*die die Zeichen des Niedergangs inmitten eines etablierten Höhepunkts erkannte. In einer solchen „Parodie der Geschichte“, die durch die Temporalstruktur der Vanitas entsteht, versucht Ōura, seine eigene innere Identität zu de- und zu rekonstruieren. Aus diesem Grund nennt er die Serie „Selbstporträts“ und führt in einem gleichsam performativen Akt vor, auf welche Weise Wiederholung Verhandeln von Identität ist.

## Literaturverzeichnis

- Ariès, Philippe. *Essais sur L'Histoire de la Mort en Occident*. Paris: Édition du Seuil, 1975 (übersetzt von Akira Ito u. a. *Shi to Rekishi. Seiou Chusei kara Gendaie [Tod und Geschichte. Vom Westmittelalter bis zur Gegenwart]*, Tokio, 1983).
- Ariès, Philippe. *Images de L'Homme devant la Mort*. Paris: Édition du Seuil, 1983 (übersetzt von Norihiko Fukui. *Zusetsu. Shi no Bunkashi [Illustrierte Kulturgeschichte des Todes]*, Tokio, 1990).
- Benjamin, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- Bessatsu. Ichiokunin no shōwashi, shōwatennō, kindainihon to tomo ni hachijūnen [Extraband. Shōwa-Geschichte von 100 Millionen. Menschen. 80 Jahre modernes Japan gemeinsam mit Kaiser Hirohito]. Tokyo: Mainichi Shinbun Verlag, 10. Dezember 1980.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, c.1994. 2004, with a new preface by the author.
- Chiba, Schigeo. *Nihon Bijyutsu Itsudatsushi [Die Geschichte der Devianz der japanischen Kunst]*. Tokio, 1986.
- de Jongh, Eddy. *Kwesties van betekenis. Theme en Motif in de Nederlandse schilderkunst von der zeventiende eeuw [Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century]*. Leiden, 1995 (Unter Leitung von Yoriko Kobayashi ins Japanische übersetzt, *Olanda Kaiga no Ikonologie (Ikonologie der Niederländischen Malerei)*, Tokio, 2005).
- Ebenstein, Joanna. *Anatomica. The Exquisite and Unsettling Art of Human Anatomy*. London: Laurence King Publishing, 2020 (übersetzt von Rei Kitagawa. *Shi no Bijyutsu Taizen. 8000 nen no Memento-Mori (Das Sammelwerk der Kunst des Todes. Memento-Mori aus achttausend Jahren)*. Tokio, 2020).

- Freud, Sigmund. „Vergänglichkeit“. *Gesammelte Werke*. Bd. 10. Hg. Anna Freud. Berlin: S. Fischer, 1946 [1916]. 358–361.
- Hariu, Ichiro. *Nihon Bijyutsu Seisuishi (Die Geschichte von Erfolg und Misserfolg der japanischen Kunst)*. Tokio, 1979.
- Kajiya, Kenji. „Nobuyuki Ōuras ‚Holding Perspective‘ wa ikanishite 1990nenndai-teki gensetsu wo zyunnbi shitaka (Wie Nobuyuki Ōuras ‚Holding Perspective‘ den Diskurs der 1990er Jahre vorbereitete)“. *Aida*. Bd. 112. 2005. 2–14. Neuaufnahme online verfügbar unter <https://kk392.hatenablog.com/entry/20050401/p1> (Letzter Zugriff 20. Sept. 2021).
- Kirchhoff, Christine. „‚Seltenheitswert in der Zeit‘: Vergänglichkeit und Nachträglichkeit in der Psychoanalyse“. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27.2 [Themenheft ‚Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart‘. Hg. Claudia Benthien und Victoria von Flemming] (2018): 37–50.
- Kiryu, Shinsuke. *Bunshin, dezain sareta sei no katachi: hyōshō no sintai to hyōgen no rekishi (Bunshin, Design der Gestalt des Heiligen, Körper der Repräsentation und Geschichte des Ausdrucks)*, 2019.
- Ōura, Nobuyuki. „Jōmon no nawa de kubi wo tsuru (Sich mit dem Jōmon-Seil erhängen)“. *Aida*. Bd. 68, 2001. 4–15.
- Ōura, Nobuyuki. Filmwerk *Selbstmord mit Japan. Ichiro Hariu, der Mann, der Japan in seinen Armen trug*. 2002. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=dk1Surre8DpE>. (Letzter Zugriff 20. Sept. 2021).
- Ōura, Nobuyuki. Interview. *VICE Japan. The Art of Taboo*. 29. April 2013. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=KaCKL0Bcito> (Letzter Zugriff 20. Sept. 2021).
- Ōura, Nobuyuki. „Aichi Toriennare 2019. Hyōgen no fujiyū: sono go“ tenjichūshi ni yosete“. *f/22. Tsukurite ni yoru dokumentari hyōban [Aichi Triennale 2019, „Unfreiheit des Ausdrucks: das Danach“ über den Ausstellungsstop. f/22: Bewertung der Dokumentation durch die Urheber]* (bearbeitet von Yuusaku Mitsuwaka), Bd. 2. Nov. 2019., 9–14.
- Ōura, Nobuyuki. Filmwerk *Holding Perspective Part II*. 2019. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=WSM9PSOsOFY&t=3s> (Letzter Zugriff 20. Sept. 2021).
- Toyama Kenritsu kindai bijyutsukan mondai o kangaeru kai. Kōritsu Bijyutsukan to Tennō Hyōgen, Katsura Syobō [Verein für die Probleme des Kunstmuseums der Präfektur Toyama]. *Öffentliche Museen und Darstellungen des Kaisers*. Toyama: Katsura Verlag, 1994.
- Toyama Kenritsu kindai bijyutsukan mondai o kangaeru kai, Kōritsu Bijyutsukan to Tennō Hyōgen, Katsura Syobō [Verein für die Probleme des Kunstmuseums der Präfektur Toyama]. *Alle Dokumente von der Problemen des Kunstmuseums der Präfektur Toyama. Gesetzliche verurteilte Tennō-Collage*. Toyama: Katsura Verlag, 2001.

## Abbildungsnachweise

- Abb. 1–5** Ausst.-Kat. *86. Kunst in Toyama*. Hg. Museum für Moderne Kunst der Präfektur Toyama, 1986.
- Abb. 6** Martin Crayton and Ron Philo, *Leonardo da Vinci: The Anatomy of Man*. Drawings from the Collection of Her Majesty Queen Elizabeth II, Museum of Fine Arts, Houston, Bulfinchi Press, c1992.
- Abb. 7** Nobuyuki Ōura,  *Holding Perspective Part II*  (2019), Filmstill.
- Abb. 8** Ausst.-Kat. *Raoul Hausmann 1886–1971. Der deutsche Spiesser ärgert sich*. Hg. Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst Photographie und Architektur. Berlin, 1994.



Madoka Yuki

# Vanitas in Japan? Kirschblüte in der zeitgenössischen Fotografie

**Abstract:** *In Japan gibt es seit der Antike eine Tradition der Kirschblüten-Ikonographie als Sinnbild der Vergänglichkeit, wobei nicht nur gewisse semantische Differenzen zwischen dem japanischen Vergänglichkeitskonzept und der frühneuzeitlichen – unter anderem mit der Idee des Vergänglichen verknüpfbaren – Vanitas erkannt werden können, sondern auch innerhalb der japanischen Kirschblüten-Ikonographie semantische Verschiebungen zu verzeichnen sind. Anhand der Analyse der wiederholten Kirschblüten-Ikonographie in Japan und der Rolle des fremden Blickes wird in diesem Beitrag eine Neudeutung japanischer und europäischer Vergänglichkeitskonzepte herausgearbeitet. Den Ausgangspunkt bildet die eurozentristisch geprägte, kunsthistorische Rezeptionsweise von Kirschblüten-Aufnahmen der japanischen Fotografin Mika Ninagawa (\*1972) als eine zeitgenössische japanische Variante der Vanitas.*

## Vanitas in Japan?

Die im Alten Testament verankerten, in der Frühen Neuzeit wieder entdeckten und sich entfaltenden Vanitas-Topoi erleben seit einiger Zeit eine Wiederholung in der zeitgenössischen Kunst. Das lässt sich den seit dem Jahr 2000 mit einem deutlichen Schwerpunkt in Frankreich stattgefundenen Ausstellungen und Publikationen entnehmen.<sup>1</sup> Seit etwa 2016 wird im euro-amerikanischen Kunstbereich eine dazu passende Tendenz beobachtet: die Rezeption zeitgenössischer japanischer Fotografien mit floralen Motiven als Vanitas.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Kittner 2014, 316; Charbonneaux et al. 2010.

<sup>2</sup> Als Beispiele können neben der in diesem Aufsatz thematisierten Arbeit von Ninagawa die folgenden Positionen genannt werden: Das in Orientierung an Vanitas- und Blumenstillleben im 17. Jahrhundert durch die Little Big Man Gallery in Los Angeles konzipierte Fotobuch von Nobuyoshi Araki *Tombeau Tokyo* (2017), die Rezeptionsweise der Serien *Encyclopedia of Flowers* (2012) vom Künstlerduo Makoto Azuma und Shunsuke Shiinoki (vgl. Hagenberg 2021). Das Werk *Utatane* (Nickerchen 2001) von Rinko Kawauchi im englischen Presstext der Gruppenausstellung *Seize the Uncertain Day* im Museum der Tokyo University of Arts, vgl. Museum der Tokyo University of Arts 2017. Ich bedanke mich bei Victoria von Flemming und Julia Berger für ihre Hinweise zu Azumas Arbeit.

So ordnet der Kurator der Helmut Newton Stiftung Berlin, Matthias Harder, beispielsweise Mika Ninagawas (\*1972) Kirschblüten-Serie *Plant a Tree* (2011)<sup>3</sup> (Abb. 1) als Vanitas ein:



**Abb. 1:** Mika Ninagawa, *ohne Titel*, aus dem Fotobuch *Plant a Tree*, 2011.

In the world of art, the worldly phenomenon of transience is often reformulated into vanitas motifs. We sense the same in Ninagawa's works, although she abstains from using those symbols that have been common in Western art since the Baroque era – such as skulls, hourglasses, and burning or extinguished candles. Instead, her visual articulation of transience occurs by way of her opulent and vibrant celebration of life. Cherry blossoms signify both beauty and the fleeing nature of life, with their short blooming period at the beginning of spring in Japan, and this is a recurrent theme in Ninagawa's works, also indirectly with her series of old cherry trees along the Meguro River, published in her book *PLANT A TREE*. (Harder 2018, 182)

Harder betrachtet die Kirschblüte sowohl als Symbol Japans als auch als Symbol der Vergänglichkeit und bezeichnet die Kombination von Schönheit und Flüchtigkeit der Kirschblüte als zeitgenössische, japanische Variante des Vanitas-Konzepts. Hier stellt sich die Frage, ob es in Japan überhaupt ein europäisches Vanitas-Konzept gibt – oder gab.

<sup>3</sup> Vgl. Ninagawa 2011b. Die gesamte Arbeit findet sich auf der Webseite der Künstlerin: <https://mikaninagawa.com/publications/plant-a-tree/> (13. Dezember 2021).

Während einer über 250 Jahre währenden nationalen Abgeschlossenheit (1639–1853) lockerte 1720 der achte Shōgun der Tokugawa-Dynastie Tokugawa Yoshimune die Regeln zum Importverbot ausländischer Bücher<sup>4</sup> und ordnete 1722 dem Magistrat von Nagasaki den Import chinesischer sowie westlicher Gemälde an. Im Zuge dessen wurde beispielsweise 1726 ein im Jahr 1725 angefertigtes Vanitas-Blumenstillleben, vermutlich des holländischen Malers Willem van Royen, nach Japan geliefert. Zeitnah zu diesem Import wurde 1796 eine Replik dieser holländischen Vanitas-Malerei von den Brüdern Tairo Ishikawa und Moko Ishikawa angefertigt<sup>5</sup> (Abb. 3). Im neunzehnten Jahrhundert wurde anhand dieser Replik eine weitere von Bunchō Tani hergestellt.<sup>6</sup> Daran zeigt sich, dass das Vanitas-Stillleben bereits seit dem achtzehnten Jahrhundert zumindest in Japan bekannt



**Abb. 2:** Tairo Ishikawa und Moko Ishikawa, *Replika des Blumen-Vogel-Bildes von van Royen*, 1796, koloriert auf Papier, 232,8 x 107,0 cm, Akita Museum of Modern Art.

<sup>4</sup> Vgl. Tsuji 2005, 310.

<sup>5</sup> Akita Museum of Modern Art, „fan roien hitsu kachōzu mosha [Replika des Blumen-Vogel-Bildes von van Royen]“. Online verfügbar unter <https://da.apl.pref.akita.jp/moma/item/00010004/ref-1-370> (13. Dezember 2021).

<sup>6</sup> Vgl. Kobe City Museum. „fan roien hitsu kachōzu mosha [Replikat der Blumen-Vogel-Malerei von van Royen]“. Online verfügbar unter <https://www.kobecitymuseum.jp/collection/detail?heri tage=365045> (22. September 2021). Koloriert auf Papier, 231,8 x 96,5 cm, Inv.-Nr.: 05章-特002.

war, obgleich zwischen 1614 und 1873 die Verbreitung des Christentums verboten war. Somit scheint es unwahrscheinlich, dass frühneuzeitliche Vanitas-Konzepte mit ihrem spirituellen Hintergrund in Japan Fuß fassen konnten.

Doch warum betrachtet Matthias Harder vor diesem Hintergrund die Darstellung der Kirschblüte nicht nur als japanisches Phänomen, sondern auch als frühneuzeitliche – unter anderem mit der Idee des Vergänglichen verknüpfbaren – Vanitas? Eine mögliche Antwort auf diese Frage wird in diesem Aufsatz anhand der Analyse der wiederholten Kirschblüten-Ikonographie in Japan und der Rolle des fremden Blicks herausgearbeitet.

## Kirschbaum und Vergänglichkeitskonzepte

Seit der Antike Japans wurde die Blütezeit der Kirschen als Bote der alljährlichen Ernte und des Beginns der Reisplantagen angesehen. Die Kirschblüte wurde im Alltag im Kreislauf der Jahreszeiten betrachtet.<sup>7</sup> In diesem Zusammenhang erscheint seit etwa dem zehnten Jahrhundert die Darstellung des Kirschbaums wiederholt als ein Symbol der Vergänglichkeit in der japanischen Literatur und Kunst.<sup>8</sup> Dabei zeigt sich, dass es in Japan im Wesentlichen zwei unterschiedliche Vergänglichkeitsgedanken gibt, *hakanashi* (*Unbeständigkeit aller Dinge*) und *mujō* (*Vergänglichkeit und Flüchtigkeit des menschlichen Lebens*), die im Alltag vermischt benutzt und schwer voneinander unterschieden werden können.<sup>9</sup>

Das Wort *hakanashi* setzt sich aus dem Nomen *haka* und dem Verneinungssuffix *nashi* zusammen. *Haka* bedeutete ursprünglich eine räumliche Einheit des Reisfelds und daraus leitete sich die Bedeutung der zeitlichen Dauer vom Reisplantagen zur Reisernte in einer Reisfeld-Einheit ab.<sup>10</sup> *Haka* beschreibt somit, dass es eine existentielle und objektive Norm gibt und dass man dieser folgt. Diese Norm soll auffällig, eindeutig und zuverlässig sein. Man fühlt sich daher sicher und hoffnungsvoll, wenn man dieser Norm folgt. Darüber hinaus beschreibt das Adverb *ha-*

7 Vgl. Mizuhara 2017, o. P.; Ohnuki-Tierney 2020, 44.

8 Als älteste Beispiele können die bekannten Gedichte von Onono Komachi, Kino Tomonori und Ariwarano Narihira in *Kokin-wakashū* [Sammlung alter und moderner Gedichte] (913) und *Genji monogatari* (*Die Geschichte vom Prinzen Genji*)“ (ca. 1008) genannt werden (vgl. Takeuchi 2007, 57; Ohnuki-Tierney 2020, 47–48).

9 Zum Beispiel unterscheidet der Philosoph Junzo Karaki in seinem Aufsatz *Mujō* (vgl. Karaki 2002 [1964]) *mujō* von *hakanashi*, während Seiichi Takeuchi *hakanashi* als einen allgemeinen Gedanken des *mujō* versteht (vgl. Takeuchi 2007, 20).

10 Karaki 2002 [1964], 140.

*kanashi* ursprünglich eine völlig entgegengesetzte Situation, nämlich, dass weder eine solche Norm oder Richtlinie, noch ein begrenzter Zeitraum existieren. Bei diesem Terminus spielt die Endlichkeit oder Mortalität aus etymologischer Sicht nicht die entscheidende Rolle. Entscheidend sei stattdessen – so der Philosoph Junzo Karaki – die Bedeutung als Norm, der man gehorcht und folgt.<sup>11</sup> Darüber hinaus entwickelt sich in Japan das Konzept der Unbeständigkeit aller Dinge.

Erst nach der kriegerischen Machtübernahme der Samurai im Mittelalter entwickelte sich aus *hakanashi* das japanisch buddhistische Vergänglichkeitskonzept *mujō*, das meiner Meinung nach hinsichtlich des Aspekts der Unberechenbarkeit des Todes und des Ausgeliefert-Seins im Leben<sup>12</sup> mit der europäischen Vanitas vergleichbar ist. Zum ersten Mal wurde der Terminus in der Kriegsgeschichte *Hōgen monogatari (Die Geschichte von Hōgen)* (ca. 1320) verwendet. Dabei wird das Hinscheiden des Kaisers Konoe als *mujō* bezeichnet. Es war der Anlass für die Hōgen-Rebellion (1156), mit der das über 700 Jahre dauernde Zeitalter der Samurai-Herrschaft begann. Die Macht wurde von den Regenten an jene Samurai übertragen, die zuvor Gefolgsleute der Regenten waren. Zudem entstand in der Literatur der neue Begriff *ningen (Mensch)*. Im Zuge dieser Entwicklungen wurde der Tod zum Ziel des menschlichen Lebens und in diesem Kontext entstand der Begriff *mujō*.<sup>13</sup>

Durch die zeitgleiche Popularisierung des Jōdo-Buddhismus, der auf das Durchbrechen des immerwährenden Zyklus des Seins und das Erreichen des Nirwana zielt, wurde die Zyklichkeit des Aufblühens und Abfallens der Kirschblüten mit der ewigen Zyklichkeit des Lebens verknüpft. Im Jōdo-Buddhismus kann man durch Erlösung ins ewige Leben und Nirwana eingehen. Ansonsten bleibt man im Wiedergeburtens-Kreislauf, wozu auch die Hölle gehört. Der Gedanke *mujō* verknüpft sich mit der Klage über diese endlose vergebliche Wiederholung des Kreislaufs.<sup>14</sup> Somit wurden Kirschbäume, deren Blüten bereits begonnen hatten abzufallen, an Sterbebetten abgebildet und mit dem möglichen Weg zum Nirwana und mit dem Konzept *mujō* assoziiert.<sup>15</sup> So werden auf einer Bildrolle aus dem 15. und 16. Jahrhundert, *Kusōsi emaki*, die neun Phasen der Verwesung des Körpers dargestellt, wobei in der ersten Szene ein voll erblühter, langsam die Blüten verlierender Kirschbaum neben einer sterbenden Frau abgebildet wird.<sup>16</sup>

11 Ebd., 142.

12 Vgl. Benthien und von Flemming 2018, 14.

13 Karaki 2002 [1964], 211–213.

14 Takeuchi 2007, 48.

15 Vgl. Ikeda 2021.

16 Vgl. *Kusōsi emaki*, 15.–16. Jahrhundert, koloriert auf Papier, 30,1 x 972,0 cm, Kyushu National Museum, Inv.-Nr.: A56. Bilder dazu online verfügbar unter <https://collection.kyuhaku.jp/ad>

## Die Kirschbaumart *somei-yoshino* und Flüchtigkeit

Die oben genannte fotografische Arbeit von Mika Ninagawa wird in Japan nicht als Vanitas, sondern als eine aktuelle Variante der japanischen Kirschblüten-Ikonographie interpretiert. Ninagawa selbst hat ihre Kirschblüten-Aufnahmen auf ihren Entschluss zurückgeführt, sich scheiden zu lassen und die Bilder innerhalb von nur drei Stunden aufgenommen. Sie wurden in ihrer Ausstellung in der Tomio Koyama Gallery Tokyo 2012 mit Melancholie und der Flüchtigkeit der Gegenwart in Verbindung gebracht:

In the series Ninagawa photographed cherry blossoms bloomed along Meguro river for only 3 hours one day in 2010. She captured flower petals falling, floating, and drifting away on the dark surface of the river. It gives a feeling of looking at them through tears and wrings the viewer's heart with the sense of fragility (*hakanaï*) and conflict.

(Tomio Koyama Gallery 2021)

Zwar thematisiert ihre Arbeit nicht in erster Linie die menschliche Zeitlichkeit, aber aus der Sicht der auf die Natur bezogenen Temporalstruktur fallen zwei Faktoren ins Auge, die für die Analyse des mit Vanitas vergleichbaren Vergänglichkeitskonzepts in Japan signifikant sind. Erstens werden in den 19 von insgesamt 21 Bildern aus der Serie lediglich abfallende Blüten gezeigt, während in spätmittelalterlichen Bildrollen ein in voller Blüte stehender Kirschbaum mit teilweise abfallenden Blütenblättern gezeichnet wurde. Zweitens ist in ihrer Arbeit hauptsächlich die Kirschbaumart *somei-yoshino* zu sehen, die dafür bekannt ist, dass alle Blüten eines Baums fast gleichzeitig und besonders rasch zu fallen beginnen.<sup>17</sup> Diese zwei Elemente verbinden Kirschblüten eng mit Sinnbildern der Vergänglichkeit.

Die *somei-yoshino* Kirschen machen etwa 70 bis 80 Prozent aller Kirschbäume in Japan aus.<sup>18</sup> Dabei handelt es sich um Zierkirschen, die keine Früchte tragen. Für die Prognosen zu den erwarteten Blütezeiten in den Medien werden

---

vanced/8071.html (13. Dezember 2021). Im frühneuzeitlichen Europa wurde die Vergeblichkeit und Vergänglichkeit von Schönheit, Begehren und Lusterfüllung ausschließlich geschlechtsspezifisch auf das Verführungspotential junger weiblicher Körper projiziert (vgl. Berger / Schmidt / Wobbeler 2020, 64–67) und die Natur wurde dort als Sinnbild für das endliche Menschenleben genutzt.

<sup>17</sup> Der Ort der Aufnahmen für die fotografische Arbeit war das Ufer des Meguro-Flusses in Tokyo, ein beliebter Ort zum Beobachten der Kirschblüten. Entlang des Ufers wachsen mehr als achthundert Kirschbäume der Sorte *Somei-Yoshino* auf einer Strecke von etwa 3,8 km.

<sup>18</sup> Sato 2005, 3.

die *somei-yoshino*-Bäume an bestimmten Orten als offizielle Musterbäume registriert. Man könnte sagen, dass zurzeit die Sorte *somei-yoshino* die Gesamtheit aller japanischen Kirschbäume repräsentiert. Charakteristisch für die *somei-yoshino* sind die extrem kurze, vor dem Öffnen der Blattknospe stattfindende Blütezeit und die auf dem Höhepunkt der Blüte zu erkennende Farbigkeit in weiß-rosa. Nach dem ersten Aufblühen vergehen circa sieben Tage bis zur vollen Blüte und weitere sieben Tage dauert es bis zum Abfallen der Blüte. Die Hochzeit der Blüte dauert somit etwa zehn Tage.<sup>19</sup> Mit der *somei-yoshino* sieht man fast überall in Japan einheitliche Szenen eines weiß-rosa Blütenmeeres und erfährt die auffällige Flüchtigkeit des Aufblühens, von der die zeitgenössische japanische Vorstellung der Kirschblüte charakterisiert ist.

Ursprung und Entwicklungszeitraum der Baumart *somei-yoshino* sind unbekannt. Diese Kirschbaumart wird seit dem neunzehnten Jahrhundert aktiv gezüchtet und wurde 1890 als eigene Spezies identifiziert, die offizielle Namensgebung fand 1901 statt.<sup>20</sup> Zu der Zeit wurde im Kontext der Modernisierung der Kirschbaum durch einen den fremden Blick reflektierenden, eigenen Blick als Symbol Japans entwickelt. Insbesondere durch die Wahrnehmung der Fremden wurde das Bild des Blüte-Höhepunkts der *somei-yoshino* popularisiert. Van Gogh (1853–1890) übernahm im Hintergrund seiner bekanntesten vom Japonismus geprägten Arbeit, des Portraits des *Père Tanguy* (1887–88), einen Farbholzschnitt mit einem voll erblühten Kirschbaum, und zwar *Sakura in Yoshitsune* und das *Noriyori-Bethaus in Ishiyakush* (1855) aus der Serie *Dreißig Stationen der Tokaido-Straße* von Hiroshige (1797–1858) (Abb. 4).<sup>21</sup> Das Kirschbaum-Motiv wurde zudem in der japanischen Souvenir-Fotografie hauptsächlich von in Japan niedergelassenen euro-amerikanischen Fotografen für ausländische Reisende und Lehnstuhl-Tourist\*innen aufgenommen und zur Hervorhebung des in voller Blüte stehenden Baums sehr oft in rosa per Hand nachkoloriert. Dieser Aspekt des nach außen vermittelten Japanbildes wurde von der japanischen Regierung nicht nur akzeptiert, sondern aktiv befördert und im Ausland propagiert.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Sato 2005, 18.

<sup>20</sup> Sato 2005, 35 und 50.

<sup>21</sup> Mabuchi 2008, 148–149.

<sup>22</sup> Vgl. die Beispiele im zehnbändige Katalog *Japan: described and illustrated by the Japanese* (publiziert 1897–1901 von der J.B. Millet Company in Boston), in dem rosa-kolorierte Kirschblüten-Aufnahmen abgebildet sind. Die damalige japanische Regierung unterstützte dieses Publikationsprojekt (Harvard College Library). Außerdem bildete sich in der Meiji-Zeit (1868–1912) eine starke Verbindung zwischen Japanizität und Kirschblüte durch die Modernisierung und den Militarismus heraus. So wurde am 20. Oktober 1870 das Kirschblüten-Motiv erstmals für die Abzeichen der Armee der Meiji-Regierung verwendet (Ohnuki-Tierney 2003, 180–182; 2020, 63).



**Abb. 3:** Hiroshige, 45 *Ishiyakushi* Farbholzschnitt aus der Serie *Dreiundfünfzig Stationen der Tokaido-Straße*, 1855, 39 x 26,5 cm, National Diet Library, Japan, (Original in Farbe).

Insbesondere im Kontext von japanischem Militarismus und Nationalismus während des Zweiten Weltkriegs wurde das Bild der auf dem Gipfel ihrer Blüte *somei-yoshino* Bäume mit der Schönheit des gesamten Kirschbaums und seiner extrem kurzen Blütezeit mit der Flüchtigkeit des Lebens assoziiert. Dabei bezog man sich symbolisch und namentlich auf die ursprüngliche, einheimische Kirschbaumart *yamazakura*, verband diese Eigenschaften aber mit der kurzlebigen Zeitlichkeit und der Schönheit der *somei-yoshino*. Die Gleichsetzung von *yamazakura* und *somei-yoshino* war notwendig geworden, um der nur mit *somei-yoshino* verbundenen Kirschblüten-Semantik eine Tradition zu geben.

Die beiden Kirschbaumarten sehen sehr ähnlich aus, sind fünfblättrig und haben weiße bis rosafarbige Blüten. Anders als *somei-yoshino* haben *yamazakura* auf dem Höhepunkt des Blühens weniger Blüten an einem Baum und diese erscheinen gemeinsam mit den Blättern. Zudem ist die mit beiden Sorten

verbundene Zeitlichkeit unterschiedlich. Da *somei-yoshino* eine spezifische, reproduzierende Züchtung von einem einzigen Baum ist und durch Pfropfen verbreitet wird, blühen und verblühen alle Blüten an einem Ort fast gleichzeitig. Im Vergleich damit haben *yamazakura*-Bäume versetzte Blütezeiten. So dauert die Hochphase des Blühens bei *yamazakura* länger, obwohl die Zeitspanne von der vollen Blüte bis zum Abfallen bei einem einzelnen Baum ähnlich wie bei den *somei-yoshino* ist.<sup>23</sup> Außerdem wächst *somei-yoshino* schneller als *yamazakura*. Während *yamazakura* erst nach dreißig bis vierzig Jahren die Blüte voll entwickelt<sup>24</sup>, kann ein *somei-yoshino*-Baum schon nach zehn bis zwanzig Jahren volle Blüten tragen.<sup>25</sup>

Während des Zweiten Weltkriegs reflektierte die japanische Regierung das seit dem neunzehnten Jahrhundert entstandene Japanbild und konstruierte für das Ausland zum einen attraktive Frühlingslandschaften mit Kirschblüten als Symbol Japans. Zum Beispiel wurden auf dem Titelbild der Frühlingshefte des vom Board of Tourist Industry of the Ministry of Railways (*Kokusai Kankō Kyoku*) herausgegebenen internationalen Propagandamagazins *Travel in Japan* Kirschblüten-Motive dargestellt.<sup>26</sup> Dabei stand nicht der Baum, sondern die Blüte im Zentrum. Somit kann man nicht erkennen, ob es hierbei um *yamazakura* oder *somei-yoshino* geht und die fünfblättrige rosafarbige Blüte wurde zum Inbegriff aller Kirschblüten-Motive.

Zum anderen entwarf die Innenpolitik einen neuen Blick auf die Schönheit der flüchtigen, schnell herabfallenden Kirschblüte: Sie sollte die Jugend auffordern, am kaiserlichen Krieg teilzunehmen, und sich in ihrer jugendlichen Schönheit für Japan zu opfern.<sup>27</sup> Die Flüchtigkeit des Lebens und der von Freud anlässlich des Ersten Weltkrieges beobachtete „Seltenheitswert in der Zeit“<sup>28</sup> wurden mit *somei-yoshino* assoziierbaren Eigenschaften, die ebenso versteckt wie offen die Ideologie des Krieges legitimieren sollten.

Der Höhepunkt einer solchen militaristischen Instrumentalisierung der Kirschblüte als Symbol eines positiv besetzten kriegerischen Todes wurde mit den Selbstmordangriffen der Kamikaze-Flüge erreicht, wobei die nationalistischen Gedanken symbolisch auf den Namen der einheimischen Kirschbaumart übertragen wurden. Im Jahr 1944 wurde diese Operation zum ersten Mal durchgeführt: An den Flugzeugrumpfen wurde das Bild einer einzigen, voll erblühten

---

<sup>23</sup> Sato 2005, 18–19.

<sup>24</sup> Sato 2005, 44.

<sup>25</sup> Sato 2005, 69.

<sup>26</sup> Vgl. Shirayama und Kohara 2015, 22–25.

<sup>27</sup> Ohnuki-Tierney 2003, 256–258.

<sup>28</sup> Vgl. Freud 1949 [1916]; Benthien / v. Flemming 2018, 20; Kirchhoff 2018.

fünflättrigen Kirschblüte sowohl als Symbol des kaiserlichen Landes wie auch als Zeichen des schönen, kurzen Lebens gezeigt und die vier Sonderangriffseinheiten wurden nach einem 1790 geschriebenen Gedicht von Norinaga Motoori (1730–1801) *Shikishima, Yamato, Asahi* und *Yamazakura* benannt.<sup>29</sup> Das Gedicht soll eigentlich als die Darstellung der Schönheit der in der Morgensonne blühenden Kirschblüten und diese als Metapher des japanischen Volksgeists verstanden werden. In diesem speziellen militaristischen Kontext wurde die abfallende Kirschblüte jedoch zur Allegorie der positiv aufgeladenen, sich selbst schadenden Handlungen.<sup>30</sup> Zudem wurden bei der Zeremonie der Einsätze den Kamikaze-Fliegern wenn möglich Kirschblütenzweige geschenkt und die Flieger wurden mit diesen Zweigen auch von den am Boden Verbliebenen verabschiedet. Diese Kirschblüten wurden in den damaligen Berichterstattungen *yamazakura* genannt.<sup>31</sup>

## Kirschblüte in der Fukushima-Katastrophe

Auch anhand der Kirschblüten-Aufnahmen anlässlich der Katastrophe von Fukushima zeigt sich, dass aus der Perspektive der Fremden ein bereits bekannter Blick wiederholt wird: von der schönen Landschaft zur Vergänglichkeit.

Am 11. März 2011 wurde Japan von einem gewaltigen Erdbeben getroffen, das einen Tsunami und schließlich eine schwere Reaktorkatastrophe im Kernkraftwerk Fukushima Dai-ichi nach sich zog. In Japan wurde dieses dreifache Inferno von offizieller Seite zunächst als eine „reine Naturkatastrophe“ bewertet.<sup>32</sup> In Reaktion darauf griffen japanische Künstler auf die Kirschblüte zurück und evozierten so Gedanken an Neuanfang und Hoffnung auf Wiederaufbau, da sie damit auf die zyklische Wiederkehr der Natur verwiesen.<sup>33</sup> Dies ist in der im Zusammenhang mit der Dreifachkatastrophe entstandenen fotografischen Arbeit

---

**29** Das Gedicht lautet: „Wenn ich nach der Bedeutung des japanischen (*Shikishima*) Volksgeistes (*Yamato-gokoro*) gefragt werde, antworte ich, dass er in den im Licht der aufsteigenden Sonne (*Asahi*) glänzenden Blüten der Berg-Kirschbäume (*Yamazakura*) zu finden ist“. Der Text wurde von mir übersetzt.

**30** Ohnuki-Tierney 2003, 258.

**31** Kawamura 2007, 138.

**32** In der Produktionszeit der genannten japanischen Arbeiten wurde die Katastrophe noch als Naturkatastrophe angesehen. Später haben jedoch einige japanische Gerichte (z. B. Sendai-Oberlandesgericht 2020) anerkannt, dass der AKW-Unfall eine menschenverursachte Katastrophe war. Ich bedanke mich bei Maren Godzik für diesen hilfreichen Hinweis.

**33** Ausführlicher dazu vgl. Yuki 2016.

*Sakura* (2011) von Mika Ninagawa deutlich sichtbar. Anders als in ihrer bereits genannten Arbeit *Plant a Tree* zeigt sie in *Sakura* ausschließlich volle Blüten in zartem oder kräftigen Rosa vor blauem Himmel. Damit betont sie die Schönheit und den Beginn der Kirschblütensaison, nicht jedoch das zuvor mit Tod und Flüchtigkeit konnotierte Abfallen der Blüten.<sup>34</sup> In ähnlicher Weise verhandelt die Serie *Everything happens for the first time* (2011) von Katsumi Omori (\*1963) die Rosafärbung der Kirschblüten als Aufbruch im Kontext der Katastrophe. Neben den blühenden Kirschbäumen tauchen in der Arbeit jedoch irritierende pinkfarbene Störungen auf. Mit Hilfe eines in den 1970er Jahren beliebten Spielzeuges, den Clacker-Kugeln, wird ein mehrschichtiger unscharfer, einem Lichthof ähnlicher Effekt erzeugt, der an eine Straßenszene mit voll erblühten Kirschbäumen erinnert. Die rosafarbene Störung, im Sinne noch nicht abfallender Kirschblüten, reflektiert die Schönheit und die Hoffnung auf die Zukunft, wie der Titel verheißt.<sup>35</sup>

Im Vergleich dazu wurde im Westen die Darstellung der Kirschblüten im Rahmen dieser Katastrophe mit der Flüchtigkeit des Lebens und einem heteronomen Ende im Zusammenhang gebracht. Bemerkenswert ist, dass dieser Zusammenhang nicht im Entstehungskontext, sondern im Rezeptionskontext hergestellt wird. Der israelische, in England lebende Fotokünstler Ori Gersht (\*1967) nahm im April und Mai des Jahres 2010 an mehreren Orten zwischen Tokyo und Hiroshima Kirschbäume auf. In der dadurch entstandenen Arbeit *Chasing Good Fortune* (2010) greift er die Verwendungsweise der Kirschblüten-Semantik im zweiten Weltkrieg auf. So fotografierte er die Kirschbäume am Yasukuni-Schrein und im Garten des Kaiserpalastes, also dem Ort, wo der kaisertreuen gefallenen Soldaten gedacht wird, ein Ort, der zugleich zu den beliebtesten Plätzen der Kirschblüten-Schau zählt. Ergänzt werden die Arbeiten von Ori Gersht durch Aufnahmen von Kirschbäumen, die in Gebieten gepflanzt wurden, die nach der Explosion der Atombombe auf Hiroshima kontaminiert oder auch nicht kontaminiert wurden. Wie in zahlreichen anderen Arbeiten des Künstlers wird hier zum einen die Vergänglichkeit und Flüchtigkeit der natürlichen Zeit, zum anderen eine vom Leben und Tod bis zur Wiedergeburt reichende, ewige Zeit thematisiert.<sup>36</sup> Obwohl die Serie vor der Dreifachkatastrophe produziert wurde und der Titel *Chasing Good Fortune* eher mit einem Neubeginn assoziiert werden kann, werden bei den Rezensionen seiner im Jahre 2011 stattfindenden Ausstellung *Lost in Time* im Santa Barbara Museum of Art mit dem aktuellen atomaren Unglück immer wieder auch die Atombombenabwürfe von 1945 verbunden.<sup>37</sup> Und das trifft auch auf die Serie *Hanami* (*Beobachten der Kirschblü-*

---

<sup>34</sup> Vgl. Ninagawa 2011a.

<sup>35</sup> Pola Museum Annex 2011.

<sup>36</sup> Vgl. Gersht 2021. Vgl. Miner 2012, 51–52.

<sup>37</sup> Beil 2011; Calder und Shaw. Vgl. Robecchi 2011, 34.

ten, 2013) des deutschen Fotografen Sascha Weidner (1974–2015) zu. Die 2013 während eines dreimonatigen Stipendiums in der Villa Kamogawa in Kyoto, Japan aufgenommene, in der Ausstellung *Sascha Weidner und Japan* in der Dorothée Nilsson Gallery 2017 in Berlin gezeigte Serie Weidners wird in den Rezensionen mit der Dreifachkatastrophe und der Vergänglichkeit als einem Aspekt der Vanitas in Zusammenhang gebracht.<sup>38</sup> Dass diese Rezeptionsweise überhaupt möglich war, dürfte wesentlich damit zusammenhängen, dass die Dreifachkatastrophe im Westen, besonders in Deutschland, unter dem Schlagwort „Fukushima“ bekannt und als menschlich verschuldete, atomare Katastrophe aufgefasst wurde.<sup>39</sup> Weil die Gefahr für das Leben im atomaren Unglück visuell unsichtbar bleibt, wird versucht, dies in der auf die Fukushima-Katastrophe bezogenen Darstellung mit dem Motiv der Vergänglichkeit zu verknüpfen und darüber die Fragilität des Seins im Sinne eines *Memento mori* sichtbar zu machen.

Um die Rolle des fremden sowie des eigenen Blicks bei der Historisierung des mit Kirschblüten verbundenen japanischen Vergänglichkeitskonzeptes im Kontext der Fukushima-Katastrophe herauszuarbeiten, ist es besonders interessant, das posthum vom Sprengel Museum Hannover herausgegebene Fotobuch *The Far Flowered Shore* von Sascha Weidner (2017) (Abb. 4 und Abb. 5) zu betrachten. In



**Abb. 4:** Sascha Weidner, *Gone II* (2009) aus dem Fotobuch *The Far Flowered Shore*.

<sup>38</sup> Vgl. Phototaphy-now.com 2021.

<sup>39</sup> Ausführlicher dazu vgl. Yuki 2016. Die pinkfarbene Störung der bereits erwähnten Arbeit von Katsumi Omori wird im deutschsprachigen Raum mit der radioaktiven Strahlung assoziiert. Vgl. Brudna 2015, 14–15.



**Abb. 5:** Sascha Weidner, *Drums II* (2013) aus dem Fotobuch *The Far Flowered Shore* (Original in Farbe).

der Publikation werden die abfallenden Blüten betont als Sinnbild der japanischen Vergänglichkeit präsentiert. Direkt neben den Aufnahmen der fallenden Kirschblütenblätter sind die englischen Übersetzungen dreier japanischer Gedichte zur Kirschblüte und Vergänglichkeit sowie Tod aus dem dreizehnten Jahrhundert gedruckt.<sup>40</sup> Dadurch wird der Eindruck für das Englisch verstehende Publikum hinterlassen, dass Kirschblüten und Vergänglichkeit in Japan schon damals verbunden waren. Darüber hinaus wird diese Arbeit auch mit der Dreifachkatastrophe assoziiert. Die an diesem Publikationsprojekt beteiligte japanische Fotohistorikerin Mariko Takeuchi bezieht in ihren Text *Während der Kirschblüte* Kirschblüten, die Fukushima-Katastrophe und die flüchtige Lebenszeit (auf den plötzlichen Tod des Fotografen verweisend) ein:

[...] besonders [berührt, M.Y.] die Kirschblüte mit ihrer überwältigenden Pracht und gleichzeitigen Vergänglichkeit, durch Wind oder Regen im Nu verblühend, zutiefst die Herzen der Menschen. Bereits in ihrem Beginn scheint sie das Ende vorauszusagen. Sie ist ein flüchtiger Augenblick, wie es alle Begegnungen und Abschiede sind. [...] Er [Weidner, M.Y.] scheint zu wissen, dass die Jahreszeit, in der man wie in einem Augenblick der Gnade von der Kirschblüte trunken sein kann, nicht die tiefe Traurigkeit dieser Inselkette vergessen machen kann. Es waren bis zu seinem Japanaufenthalt erst zwei Jahre seit dem Unfall im Atomkraftwerk von Fukushima vergangen. [...] Und wieder zwei Jahre später, Anfang April. Ohne jedes Vorzeichen ist Sascha Weidner von uns gegangen. (Weidner 2017, o. P.)

<sup>40</sup> Weidner 2017, o. P.

Wie bereits erwähnt, ist es fraglich, ob die ikonographische Tradition der Kirschblüte und Vergänglichkeit im Kontext der Dreifachkatastrophe auch in Japan aufgerufen wurde. In Takeuchis Text kann jedoch der Einfluss des euro-amerikanischen Rekurses auf die Kirschblüte als japanische Vergänglichkeit, bezogen auf das Fukushima-Unglück, beobachtet werden. Dieser Rekurs wird anhand des Aufbaus des Fotobuches in der japanischen ikonographischen Tradition kontextualisiert.

## Schlussbetrachtung

Wie deutlich werden sollte, entwickelt sich die ambivalente Bedeutungszuschreibung der Kirschblüte einerseits als Symbol Japans und andererseits als Symbol der Vergänglichkeit durch die Wechselwirkung von eigenem und fremdem Blick. Das wiederholte Aufgreifen und Bearbeiten des Motivs wird von japanischer Seite als eine Traditionalisierung der Kirschblüte im Sinne einer japanischen Form der Vergänglichkeitsikonographie betrachtet. Veränderungen innerhalb der Ikonographie werden dabei in der Rückschau ausgeblendet, insbesondere, dass sich durch die Entwicklung einer neuen Baumart die typische Landschaft mit Kirschbäumen verändert hat und dass semantische Verschiebungen in Bezug auf die Schönheit sowie die Zeitlichkeit, die dem Kirschbaum zugeschrieben werden, entstanden.

Darüber hinaus kann Matthias Harders Rezeptionsweise der Arbeit Ninagawas als eine Lektüremöglichkeit der japanischen Fotografie aus einem fremden Blickwinkel heraus angesehen werden. Er stellt die japanische Fotografie jedoch in einen eurozentristisch geprägten kunsthistorischen Kontext und hat sie auf diese Weise dem Verständnis des westlichen Publikums angepasst. In Ninagawas Arbeit geht es jedoch meines Erachtens eher um die japanische Vergänglichkeit *hakanashi*, die mit dem westlichen Modell der Vanitas wenig zu tun hat. Bei Harders Deutung scheint mir deswegen das Bild der Kirschblüte als Symbol Japans wichtiger zu sein als der Zusammenhang mit dem Vanitas-Topos. Gleichzeitig eröffnet seine Rezeption einen neuen Blick auf die Visualisierung der Temporalstruktur des Kirschbaums im Zusammenhang mit der medienspezifischen Zeitlichkeit der Fotografie: Es geht nicht mehr um den Baum mit der vollen Blüte, die die Gleichzeitigkeit von Blühen und Abfallen thematisiert und mit der buddhistischen Zyklizität verbunden wird, sondern um die Momentaufnahme der abfallenden Blütenblätter selbst. Wie bei der nur Sekunden währenden Seifenblase des *homo bulla* – Der Mensch ist nichts als eine Seifenblase<sup>41</sup> – existieren die fallenden Blüten nur sekundenlang. Dies

---

<sup>41</sup> Vgl. Scholl 2006; Sykora 2010.

wird fotografisch festgehalten und die Zeitspanne wird auf wenige Augenblicke zugespitzt wahrgenommen.

Wenn die aktuellen Varianten des Vanitas-Motives in der Kunst in der Regel nicht religiös fundiert sind, wie Claudia Benthien und Victoria von Flemming im Sammelband zu Vanitas in der zeitgenössischen Kunst aufzeigen,<sup>42</sup> stellt sich die Frage, ob und auf welche Weise man das europäische Vanitas-Konzept und die damit verbundenen Temporalstrukturen in der zeitgenössischen, japanischen visuellen Kultur und Kunst wiederfinden kann. Womöglich hat sich eine hybride Konstellation aus japanischen und europäischen Vergänglichkeitsentwürfen gebildet. Somit könnte beispielsweise Sascha Weidners Arbeit, die die nur sekundenlang in der Schwebelage befindlichen Blüten fotografisch festgehalten hat, als eine hybride Form aus europäischen und japanischen Vergänglichkeitskonzepten gelesen werden, die nun als Heteronomie des eigenen Lebens und Sterbens<sup>43</sup> und zugleich als politisch gewendete Kritik im Kontext der Dreifachkatastrophe interpretiert werden können. Das wäre eine in der Wiederholung erst mögliche Neudeutung japanischer und europäischer Vergänglichkeitskonzepte.

## Literatur

- Beil, Kim. „Ori Gersht: Lost in Time“. *X-TRA*, Winter 2011, Volume 14, Number 2, <https://www.x-traonline.org/article/ori-gersht-lost-in-time> (27. September 2021).
- Benthien, Claudia und Victoria von Flemming. „Einleitung“. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27.2 [Themenheft, Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart]. Hg. Dies Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 27 (2), 2018. 11–37.
- Berger, Julia Catherine, Antje Schmidt und Christian Wobbeler. „Eitelkeit der Eitelkeiten. Barocke Darstellungen von Superbia und Vanitas und ihre Wiederholung in den zeitgenössischen Künsten“. *Superbia. Im Labyrinth des Hochmutes und der Eitelkeit*, Ausst.-Kat. Kulturzentrum Sinsteden, Rommerskirchen: Rhein-Kreis Neuss, 2020. 59–87.
- Brudna, Denis. „Portfolio Katsumi Omori: Everything happens for the first time“. *Photonews* März (2015): 14–15.
- Calder, Diane und Shaw, Michael. „Ori Gersht“. *MutualArt*. Veröffentlicht am 01.07.2011. <https://www.mutualart.com/Article/ORI-GERSHT/149FB80E27D1C247> (27. September 2021).
- Charbonneaux, A. M. *Les vanités dans l'art contemporain*. Paris: Flammarion, 2010.
- Freud, Sigmund. „Vergänglichkeit“ [1916]. Ders. *Gesammelte Werke*. Bd. 10. London: Imago Publishing Co. 1949. 358–361.

<sup>42</sup> Vgl. Benthien/ Flemming 2018, 12.

<sup>43</sup> Benthien / Flemming 2018, 27.

- Gersht, Ori. „Chasing Good Fortune (Japan 2010)“. <https://www.origersht.com/copy-of-fragile-land-2018-3> (27. September 2021).
- Hagenberg, Roland. „Die Blumen des Azuma Makoto“. Veröffentlicht am 25.10.2016. AD. <https://www.ad-magazin.de/article/azuma-makoto> (29. September 2021).
- Harder, Matthias. „Pure Beauty“. *Mika Ninagawa. Into Fiction/ Reality*. Ausst.-Kat. Tokyo: PEI International Inc., 2018. 181–183.
- Harvard College Library. „Japan: Described and Illustrated by the Japanese“. *Early Photography of Japan*. [https://library.harvard.edu/sites/default/files/static/collections/epj/japan\\_described\\_illustrated.html](https://library.harvard.edu/sites/default/files/static/collections/epj/japan_described_illustrated.html) (27. September 2021).
- Ikeda, Shinobu. „nihon chūsei no emaki ni miru siseikan. si to mujō no hyōshō (*Die Einstellung zu Tod und Leben in den Bildrollen im Mittelalter. Vorstellung von Tod und Vergänglichkeit*)“. Vortrag im Online-Workshop im Rahmen des Forschungsprojekts „Vanitas-Representation and Views on Life and Death in the Modern Art. Consolidating the Foundation of German-Japan Joint Research based on the Image-Anthropology“ am 14. März 2021.
- Karaki, Junzo. „Mujō“ [1964]. *Miki Kiyoshi – Mujō*. Hg. Hisao Matsumaru. Kyoto: Tōeisha 2002. 133–395.
- Kawamura, Kunimitsu. *seisen no ikonogurafi. Tennō to heisi, senshisha no zuzō, hyōshō (Ikonographie des heiligen Krieges. Bilder und Vorstellungen von Kaiser, Kriegerern und Gefallenen)*. Tokyo: Seikyūsha 2007.
- Kirchhoff, Christine. „‘Seltenheitswert in der Zeit‘ Vergänglichkeit und Nachträglichkeit in der Psychoanalyse“. Paragrana. Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie, Bd. 27 (2), 2018. 11–37.
- Kittner, Alma-Elisa. „‘Ich möchte mehr Gegenwart!’ Barocke Vanitas in der Postmoderne“. *Barock – Moderne – Postmoderne: ungeklärte Beziehungen* [Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung Bd. 50]. Hg. Victoria von Flemming und Alma Elisa Kittner. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2014. 315–337.
- Mabuchi, Akiko. *Japonizumu: gensō no nihon (Japonismus: Illusionäres Japan)*, Tokyo: Brücke 2008.
- Miner, Al. „Ori Gersht: History Repeating“. *Ori Gersht: History Repeating*, Ausst.-Kat., Museum of Fine Arts, Boston, Boston: MFA Publications, 2012. 23–52 und 239–241.
- Mizuhara, Shion. *sakura ha hontou ni utsukushii noka. Yokubō ga unda bunka souchi (Sind Kirschblüten wirklich schön? Der durch Sehnsucht erzeugte kulturelle Apparat)*. Tokyo: Heibonsha 2017.
- Museum der Tokyo University of Arts. *Pressetext. Gruppenausstellung Seize the Uncertain Day* 2017. <https://seize-the-uncertain-day.tumblr.com/contents> (29. September 2021).
- Ninagawa, Mika. *Sakura*. Tokyo: Kawade shobo shinsha, 2011a.
- Ninagawa, Mika. *Plant a Tree*. Tokyo: Match and Company Co., Ltd. 2011b.
- Ohnuki-Tierney, Emiko. *nejimagerareta sakura. biishiki to gunkokushugi (Verdrehte Kirschblüte. Schönheitsästhetik und Militarismus)*. Tokyo: Iwanami shoten 2003.
- Ohnuki-Tierney, Emiko. *hitogoroshi no hana. seiji kukan ni okeru shōchōteki komyunikēshon no futōmeisei (Blumen des Mörders. Unklarheit der symbolischen Kommunikation im politischen Raum)*. Tokyo: Iwanami shoten 2020.
- Photogtaphy-now.com. „Sascha Weidner and Japan“. <http://photography-now.com/exhibition/125634> (27. September 2021).
- Pola Museum Annex. Infoblatt der vom 15.12.2011 bis zum 29.01.2012 stattfindenden Ausstellung *Katsumi Omori: Everything happens for the first time* vom 11. 04.2011.
- Robecchi, Michele. „Breaking the Surface“. *Ori Gersht: Lost in Time*, Ausst.-Kat., Santa Barbara, CA: Santa Barbara Museum of Art, 2011. 31–34.

- Sato, Toshiki. *sakura ga tsukutta „nihon“. somei-yoshino kigen he no tabi (Das durch Kirschblüte gebildete Japan. Eine Reise zum Ursprung der somei-yoshino)*. Tokyo: Iwanami shoten 2005.
- Scholl, Dorothea. „Vanitas vanitatum et omnia vanitas: Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematis“. *Bibeldichtung*. Hg. Volker Kapp und Dorothea Scholl. Berlin: Duncker und Humblot, 2006. 221–260.
- Shirayama, Mari und Masashi Kohara. *sensō to heiwa. 'hōdō shashin ga tsutaetakatta nihon (Krieg und Frieden. Japan, das durch Reportagefotografien vermittelt werden sollten)*. Tokyo: Heibonsha 2015.
- Sykora, Katharina. „Zeitflächen. Cornelis de Vos' *Allegorie der Vergänglichkeit* und die Seifenblasen der Moderne“. *Barock – Moderne?*. Hg. Victoria von Flemming und Alma-Elisa Kittner. Köln: Salon Verlag 2010. 31–58.
- Takeuchi, Seiichi. *„hakanasa“ to nihonjin. „mujō“ no nihon seisin-si (hakanasa und Japaner. Japanische Geistesgeschichte von „mujō“)*. Tokyo: heibon-sha shinsho 2007.
- Tomio Koyama Gallery. „Mika Ninagawa: Plant a Tree“. <http://tomiokoyamagallery.com/exhibitions/plant-a-tree/> (09. April 2021).
- Tsuji, Nobuo. *nihon bijutsu no rekishi (Eine Geschichte der japanischen Kunst)*. Tokyo: University of Tokyo Press, 2005.
- Weidner, Sascha. *The Far Flowered Shore*. Hg. Sprengel Museum Hannover. London: Koenig Books 2017.
- Yuki, Madoka. „Imaging Catastrophe: Fukushima wo toraeta shashin no kashisei fukashisei (*Imaging Catastrophe: Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in den Fotografien aus Fukushima*)“. *Deutschstudien Nr. 50*. Hg. Japanische Gesellschaft für Deutschstudien. Tokyo: Shinzansha 2016. 119–128.

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1** Mika Ninagawa, aus dem Fotobuch *Plant a Tree*, 2011, © mika ninagawa, Courtesy of Tomio Koyama Gallery.
- Abb. 2** Tairo Ishikawa und Moko Ishikawa, *Replika des Blumen-Vogel-Bildes von van Royen*, 1796, koloriert auf Papier, 232,8 x 107,0 cm, Akita Museum of Modern Art, Inv.-Nr.: A1389J.
- Abb. 3** Hiroshige, *45 Ishiyakushi* aus der Serie *Dreiundfünfzig Stationen der Tokaido-Straße*, 1855, 39 x 26,5 cm, National Diet Library, Japan, Inv.-Nr.: 000007292995.
- Abb. 4** Sascha Weidner, *Gone II*, 2009, aus dem Fotobuch *The Far Flowered Shore*, © The Estate of Artist Sascha Weidner.
- Abb. 5** Sascha Weidner, *Drums II*, 2013, aus dem Fotobuch *The Far Flowered Shore*, © The Estate of Artist Sascha Weidner.



Michaela Ott

# Wiederholung und Dividuation

**Abstract:** *Im Sinne der gedanklichen Erweiterung und zugleich Abrundung des Themas möchte ich einmal mehr an philosophische Zeitkonzepte als Voraussetzung für das nach wie vor notwendige Denken der Wiederholung erinnern. Im Hinblick darauf sei erneut auf die Hochschätzung der Wiederholung in der französischen Philosophie und auf deren Potential nicht nur für die Wahrnehmung ästhetischer Prozesse, sondern auch für das Bedenken aktueller Fragestellungen im Bereich wissenschaftlicher und politischer Neukonstellationen zu verweisen. Schließlich möchte ich den Begriff der Dividuation für erkenntnistheoretisch erweiterte Konzeptionen personaler Verflechtungen und interkultureller Wiederholungen vorschlagen.*

Die weite Perspektive meiner Überlegungen eröffnet mit der Einsicht, dass wir, sofern wir nicht ein erstes Verursachungsprinzip des Weltgeschehens, einen Creator annehmen wollen, von einer Ur-Vorgängigkeit des Werdens aller irdischen und kosmischen Prozesse und von deren autogenetischen Wiederholungen ausgehen müssen. Diese rücken nicht nur menschliche Akteur\*innen und deren Praktiken, sondern auch a-humane und für uns häufig nicht wahrnehmbare Agenten in den Blick. Die zeitgenössische Philosophie sucht diese Quasi-Selbstbegründung des irdischen Geschehens in dem abstrakten Terminus der Zeitlichkeit, aber auch im Bild der simultanen Genese von Feld und Eintragung zu denken, mithin kunstnah als zeitgleiche Hervorbringung von Grund und Figur.<sup>1</sup>

Und doch legen heutige physikalische Beobachtungen zu Urknall und Expansion des Universums eine zeitliche Dynamik nahe, die weniger durch Wiederholung als durch Progression und einen Zeitpfeil gekennzeichnet erscheint. Um diese raumzeitliche Expansion des Universums zu erklären, nimmt die heutige Physik virtuelle Teilchen, sogenannte Quantenfluktuationen an, die als schwer verständliche, überlagerte Zustände beschrieben werden, in technischen Detektoren jedoch nicht nachweisbar sind. Ihnen wird eine reale, wenn auch nur virtuelle Existenz zugesprochen, da diese in den Aufzeichnungsgeräten nicht eindeutig erhärtet werden kann.<sup>2</sup>

---

1 Vgl. Deleuze / Guattari 1991, 38–59.

2 Vgl. Gast 2019, 20–23.

Die wissenschaftliche Bestimmung dieser Quantenfluktuationen, die immerhin über Jahrmillionen leuchtende und immer längere Spuren hinter sich herziehen und damit Zeugnis für den besagten Urknall ablegen sollen, klingt nach einer Fortsetzung von Lewis Carrolls Roman *Alice in Wonderland*: „In der Vakuumpolarisation fluktuieren Photonen in virtuellen Elektron-Positron-Paaren, die keine Masse- oder Energie-Eigenschaften haben und daher nicht nachweisbar sind. Ein Elektron ist dann nicht nur ein Elektron, sondern eine Summe aus diesem und anderen Partikeln. Die Möglichkeiten sind meist unbegrenzt, sodass ein Teilchen als Überlagerung unendlich vieler Zustände erscheint“<sup>3</sup>. Im Mikrobereich dieser Quantenfluktuationen sollen die Partikel zugleich Eins und Viele, mithin paradox und deutlich unschärfer sein, als es die klassische Physik in ihrer Beweisführung mittels Messbarkeit und Wiederholbarkeit der Phänomene gerne hätte. Ich möchte sie zu Dividuationen erklären, d. h. zu Zuständen, die sich nicht durch Individualität, also Ungeteiltheit, sondern durch Nicht-Ungeteiltheit und wechselnde Kombinatorik mit Anderen ausweisen, wie ich später erläutern möchte.

Die naturwissenschaftliche Forderung nach Wiederholbarkeit der Phänomene ändert sich mit diesen virtuell genannten Partikeln, da ihre Existenz nicht ergebnisorientiert nachgewiesen werden kann. Das ‚Ding an sich‘, das von Kant, weil die menschliche Erkenntnisfähigkeit überschreitend, für nicht erkennbar erklärt worden ist, fordert die Wissenschaft und ihr Gesetz der wissenschaftlichen Wiederholbarkeit heute mehr denn je heraus. Denn nur weil die Physik, gegen Kants Gebot, nicht nur die menschliche, sondern auch die technologische Erkenntnisgrenze überschreitet und nicht-messbare, aber denknötwendige Größen einfordert, können wir etwas von dem erahnen, was als – relativ unendliche – Wiederholung die Bedingung der Möglichkeit auch unseres Daseins ist.

Entscheidend erscheint mithin der zeitliche Rahmen, den wir aufspannen, um Auskunft über Wiederholungen oder zeitliche Progression zu erhalten – ob wir uns also im Zeitrahmen anthropomorphen Daseins bewegen oder in jenem der Genese des Universums überhaupt. In der anthropozentrischen Philosophie noch des letzten Jahrhunderts erschien es bereits als Revolution, scheinbar unwandelbare Größen wie das ‚Sein‘ als (onto)logische Basis des Daseins zu bestreiten. Französische Philosophen rüttelten am Fundament des philosophischen Denkens, insofern dieses seit Platon nur bedenken wollte, was unwandelbar und ewig erschien: an dem, was das ‚Sein‘ genannt wurde und für Unveränderlichkeit stand. Spätestens mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs und seiner endgültigen Erschütterung des rational und humanistisch für selbstverständlich Erachteten,

---

3 Heinzl 2019, 15.

mit der Erkenntnis einer technologisch herbeigeführten Aushöhlung des vermeintlich zivilisatorisch Verbürgten, mithin einer Vanitas-Erklärung an jegliche Sinngarantie, zog eine verstärkte Reflexion auf das Vergängliche, die Zeitlichkeit, in das philosophische Nachdenken ein.

Daher wurde, befördert auch durch die physikalischen Annahmen zur Relativitätstheorie und Unschärferelation, an die Stelle des Seins das Prinzip der – sich fortgesetzt ändernden – Zeitlichkeit gesetzt. Die französischen Philosophen Maurice Merleau-Ponty und in seiner Folge Gilles Deleuze und Félix Guattari erhoben das Prinzip der Zeit zur virtuell-aktuellen Quasi-Grundlage alles irdisch Gegebenen.<sup>4</sup> Als Quasi-Grundlage bezeichne ich sie insofern, als die Zeit gerade keine unwandelbare Größe ist und eben deswegen kein gesichertes Fundament bieten kann, sondern alle Vorgänge der notwendigen Wiederholung der Unendlichkeit, dem Prinzip zeitlicher Modifikation und damit der Erkenntnis sich wandelnder Nicht-Selbstgleichheit unterstellt. Mittels Synthesen von Vergangenheit und Zukunft zu stets neuen Vergegenwärtigungen, so die Annahmen der Philosophen, ereigneten sich je andere Aktualisierungen der Zeit und damit Arten eines fortgesetzten Anders-Werdens auch der Person.<sup>5</sup>

Schon der Philosoph der vorangehenden Generation, Henri Bergson, war von einer Doppellinie der Zeit ausgegangen: einer nicht-menschenförmigen Unendlichkeit und deren sich im persönlichen Erleben manifestierenden Augenblickshaftigkeit. Er theoretisierte die Zeit im Hinblick auf die menschliche Psyche und deren Fähigkeit, mittels affektiver Wiederholung verlorene Vergangenheitsmomente zu neuem, persönlichem Zeiterleben zu kontrahieren.<sup>6</sup> Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* ist von Bergsons Zeitphilosophie tief geprägt. Die nächste Philosophengeneration, vertreten durch Gilles Deleuze,<sup>7</sup> setzte sich von Bergsons psychologischer Fragestellung ab, um ein nicht-anthropomorphes Zeitgeschehen aus Wiederholung und deren Steigerung im Hinblick auf die Freilegung von ‚Ereignissen an sich‘ zu theoretisieren.

Bildet es einen Widerspruch zu diesen philosophischen Unendlichkeitskonzeptionen, wenn die Physik heute von einem sehr weit zurückliegenden Anfang ausgeht, dem Urknall von vor 13,8 Milliarden Jahren, der 380.000 Jahre später zur Freisetzung von Wasserstoffatomen geführt haben soll? Deren lichtaussendende Photonen, die mit der Expansion des Universums ihre Lichtschweife verlängern, lassen sich offensichtlich heute beobachten. Damit scheinen sie nicht nur von einem zeitlichen Anfang, sondern einer Zukunftsrichtung zu erzählen,

---

<sup>4</sup> Vgl. Merleau-Ponty 1966; Deleuze 1992, 99–168.

<sup>5</sup> Vgl. Deleuze 1992, 99–168.

<sup>6</sup> Vgl. Bergson 1896.

<sup>7</sup> Vgl. Deleuze 1997c.

die just von kurzen Kometenschweiften angezeigt werden soll. Ist damit die Philosophie und ihre Betonung der Selbstwiederholung der Zeit als erkenntnistheoretische Grundlage überholt?

## Zeitbedingte Wiederholung

In einem seltsam organizistischen Verständnis legen Merleau-Pontys *Phénoménologie de la Perception/ Phänomenologie der Wahrnehmung* von 1945/1966 und Deleuzes Ausführungen in *Différence et Répétition/Differenz und Wiederholung* von 1968/1990 oder auch seinen späteren Kino-Büchern das Zeitliche als eine Art autonome Vitalkraft dar. Denn nicht nur unterscheiden die Philosophen zwischen virtueller und aktueller Wirklichkeit in Nähe zur Physik, sondern setzen die Zeit mit einem Akt der Selbsthervorbringung gleich, den sie Selbstsetzung und Selbstaffizierung der Zeit nennen: „Ist aber das Subjekt Zeitlichkeit“, so Merleau-Ponty, „so ist die Selbstsetzung kein Widerspruch mehr, da sie vielmehr genauester Ausdruck des Wesens der lebendigen Zeit ist. Die Zeit ist Affektion ihrer selbst durch sich selbst: das Affizierende ist die Zeit als der Andrang und Übergang zur Zukunft hin“<sup>8</sup>. Der Zeit wird eine Art triebhafte Dynamik zugeschrieben, die auf Wiederholung des Vergangenen nach vorne, hin zur Zukunftsaktualisierung drängt. Diese Annahme der Autopoiesis der Zeit als erster Figur der Grundlegung – stimmt sie mit der Annahme der Expansion des Universums überein?

Deleuze nennt die Zeit „subjektiv, allerdings ist dies die Subjektivität eines passiven Subjekts. Die passive Synthese oder Kontraktion ist wesentlich asymmetrisch: Sie reicht von der Vergangenheit zur Zukunft in der Gegenwart, [...] und richtet damit den Vektor der Zeit aus“<sup>9</sup>. Auch in seinem Verständnis ist sie ein Vorgang der Selbst-Affizierung, der zum Modell für alle weiteren, auch menschlichen Subjektivierungen werden soll. Wie er in seiner zweiten Kinostudie, *L'image-temps/ Das Zeit-Bild* sagt: „Die Subjektivität ist niemals die unsere, es ist die Zeit“<sup>10</sup>. Zeit wird hier erneut als selbstaffizierende Größe verstanden, die den unendlichen Vergangenheits-Zukunfts-Verlauf qua augenblickshafter Gegenwartssynthese je anders wiederholt: „die Affizierung von sich durch sich als Definition der Zeit“<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Merleau-Ponty 1966, 484.

<sup>9</sup> Deleuze 1992, 100.

<sup>10</sup> Deleuze 1997b, 113.

<sup>11</sup> Deleuze 1997b, 113.

Als auf sich selbst zurückgebogene Größe soll die Zeit die Quasi-Grundlage von Werdensprozessen abgeben, die die Möglichkeit des Austritts aus anthropozentrischen Vorstellungen und epistemologischen Normierungen erlauben und, wie heute gesagt werden könnte, den Eintritt in ökologische, mehr-als-menschliche Betrachtungen, aber auch in ästhetische Begegnungen mit Nichtgedachtem und Nichtwahrgenommenem gestatten.

Deleuze unterscheidet verschiedene Intensitätsstufen zeitlicher Wiederholung, mechanische und gewohnheitsmäßige von solchen, die er für erkenntnistheoretisch relevanter erklärt, da sie qua Selbstpotenzierung und Intensitätssteigerung zu Neuerscheinungen und Transformationen bekannter Wiederholungen führen. Er hierarchisiert, so könnte man sagen, die Arten der Wiederholung entsprechend ihrer Selbstaffirmation und -überbietung, setzt sie dann überraschenderweise doch mit der sukzessiven Ausbildung organischer Vermögen gleich, welche er im Gegensatz zu Kant nicht für angeboren, sondern wiederholungsabhängig hält. Auf der ‚untersten‘ Stufe lokalisiert er Arten mechanischer Wiederholung zum Zweck der Gewohnheitsbildung; darüber verortet er Wiederholungen im Sinne der Erinnerungs- und Gedächtnisbildung. Schließlich preist er Arten intensiver Selbstdurchdringung der Wiederholung auf in ihr Nicht-Wahrgenommenes, auf immanente Triebkräfte der Wiederkehr und ästhetische Neuformationen hin.<sup>12</sup>

Künstlerische Prozesse sind für ihn je besondere ästhetische Aktualisierungen der virtuellen Wiederkehr, weshalb er sich insbesondere für das zeitliche Medium des Films interessiert und zu einem affirmativen Zeitgenossen der *Nouvelle Vague* wird. Diese neue Welle des französischen Films lehnt bekanntlich zeitlich-narrative Linearität ab, experimentiert mit Zeitsprüngen, realisiert die ersten *jump cuts*, spielt mit narrativen Brüchen und disjunktiven Formen der Wiederkehr. Aufgrund der von ihr in Szene gesetzten Divergenz der auditiven und visuellen Zeichen, von Gegenläufigkeiten und Lücken, versetzten und neu kombinierten Wiederholungen, spricht Deleuze auch davon, dass sich der Film nie auf einen ungeteilten, individuellen Nenner bringen lässt, weshalb er ihn „dividuell“<sup>13</sup> nennt, nicht-ungeteilt. Die gegeneinander flottierenden Zeichenserien sieht er fortgesetzt veränderte Spannungsverhältnisse aufbauen und besondere ästhetische Ereignisse kreieren, was sie einen dividuellen, gleichwohl singular genannten Affektausdruck hervorbringen lässt.

Diese Erkenntnis dividueller Relationiertheit, die nicht nur aktuelle Setzungen der bildenden Kunst, sondern auch zeitgenössische musikalische Kompositionen charakterisiert, hat mich dazu veranlasst, nach Arten dividueller Teilhaben auch im

<sup>12</sup> Vgl. Deleuze 1992, 99–168.

<sup>13</sup> Deleuze 1997a, 30, 129, 138, 147.

personalen Bereich, nach freiwillig-unfreiwilligen Einlassungen und Wiederholungen der personalen Existenz auf verschiedenen erkenntnistheoretischen Ebenen zu forschen. Im Begriff der „Dividuation“<sup>14</sup> suche ich diese als jeweils spezifische zu analysieren und insgesamt ein anderes Verständnis personaler Verfasstheit zu propagieren.

Der Begriff der Dividuation möchte mithin, über die Kritik am Fetischbegriff des ökonomisch fokussierten Individuums hinaus, auf die zwangsläufige und lebenskonstitutive Teilhabe der Person an höchst unterschiedlichen ‚Anderen‘ verweisen. Im biologischen Bereich sind das Viren und Bakterien ebenso wie ökologische Umwelten, im sozialen Bereich die gesellschaftlichen Akteur\*innen, auf welche die Einzelperson im Sinne ihres Gedeihens sprachlich, affektiv, mental und lebenspraktisch angewiesen ist. Dividuation möchte mithin die vieldirektionalen Verspannungen akzentuieren, welche die zeitgenössische Person charakterisieren, aber auch im Gegensatz zum Begriff des „Dividuums“ (Novalis, Nietzsche, Gerald Raunig) den dafür notwendigen Zeitigungsprozess samt seiner Wiederholungen betonen. Nicht zuletzt spreche ich von ästhetischen Dividuationen, die sich heute nicht nur als audiovisuelle Zeichendivergenzen, sondern verstärkt als komposit-kulturelle Setzungen manifestieren. Das Zusammenspiel von Elementen unterschiedlicher kultureller Herkünfte gewinnt in der Gegenwart zunehmend an Relevanz.

Deleuze verbindet mit der Potenzierung der Wiederholung und dem dividualen Wechsel von aktuellen und virtuellen Zeichen die Hoffnung auf ein Aufscheinen von ästhetisch Unbekanntem und Nicht-Gedachtem, wie sie in der zeitgenössischen Diskussion zu postkolonialen Perspektiven noch einmal anders relevant zu werden beginnen. Da Deleuze immer wieder dazu auffordert, innerhalb des Geläufigen und Normierten durch affirmierte Wiederholung liminale Prozesse und Unterschlagenes zu erkunden und hervorzukehren, liefert er die erkenntnistheoretische Vorlage für die Suche nach Nichteingestandenem, auch in der eigenen Geschichte und Kultur, nach all dem ins Vergessen und in die Nicht-Wiederholung, das uns gegenwärtig massiv entgegenkommt.

Die Frage der Wiederholung aktualisiert sich heute in den Rekonstruktions- und Aktualisierungsversuchen der wissenschaftlich und politisch zu wenig beachteten Geschichte von Kolonialismus und Sklav\*innenhandel, die sich aus wenig vorhandenem oder unterschlagenem Material als sich fortsetzende Leidensgeschichte abzuzeichnen beginnt. Für dieses erkenntnistheoretische und ethische Unterfangen bedarf es eines umsichtigen Wiederholungs- und Anerkennungswillens bei der Rezeption der sich als unfassbar darstellenden Gewalttätig-

---

14 Ott 2015.

keit der westlichen Welt, wie bei der historischen Rekombination der verstreuten Enden der fortdauernden weltumspannenden Gewaltinteraktion.

Nicht zuletzt lassen sich vergleichsweise unliebsame Wiederholungen und Dividuationen in der medialen Kommunikation und der allgemeinen Appropriation von Bildern und Tönen erkennen, da sie gehäuft audiovisuelle Stereotypen, formale Angleichungen und Arten nicht-reflektierter Wiederkehr produzieren – mithin Vanitas im Sinne der Leerung und Banalisierung von Sinn. Die digitale Technologie erkennt Deleuze auf Antrieb als Modus algorithmischer Vereinnahmung und Verrechnung, der die alte Entgegensetzung von Einzellnem und Kollektiv oder gesellschaftlicher Masse verschleift und das früher gepriesene ästhetisch Dividuelle in sein Gegenteil verkehrt: „Die Individuen sind *dividuell* geworden, und die Massen Stichproben, Daten, Märkte oder *Banken*“<sup>15</sup>. In dem entsprechenden Text zur *Kontrollgesellschaft* skizziert er eine Negativerscheinung des Dividuellen, da Personen unter der Herrschaft gewinnmaximierender Steuerung und Speicherung entpersönlicht, ihr unabsichtliches Verhalten auf Daten reduziert und als solche kapitalisiert werden. Daher empfiehlt er verstärkt, sich erkennbaren Arten der Wiederholung zu entziehen und sich qua minimaler Wiederholungen zu minorisieren, unkenntlich und möglichst unwahrnehmbar zu werden – seine späten Analysen der Erschöpfung und eines affirmierten Nicht-Wollens, wie er es in der Figur Bartlebys expliziert, haben damit zu tun.<sup>16</sup>

Der Begriff der Dividuation will mithin die Zweiseidigkeit unserer Einlassungen und Wiederholungen betonen, ihre Potenzen und Gefahren herausstellen und dazu auffordern, unsere Dividuiertheit möglichst umsichtig zu moderieren. Deleuze hätte es vermutlich gefallen zu erfahren, dass die heutige Quantenfeldtheorie davon spricht, dass Elementarteilchen stets als Kombinationen aller möglichen Zustände auftreten: Ein Elektron als variable Summe unterschiedlicher Partikelkombinationen kann mithin als Kleinstausgabe dessen verstanden werden, was auch für Personen und ihre Vielfachdividuationen gilt. Dies bedeutet freilich nicht, dass die Personen in einer undifferenzierten Masse aufgehen; vielmehr sind sie zur Gestaltung ihrer beweglichen Konturen aufgefordert.

## Kulturelle Dividuation

Die Forderung nach durchleuchtender Wieder-Holung von Vergangenen wird umso relevanter in Zeiten wie den gegenwärtigen, da erkannt wird, dass keine

---

<sup>15</sup> Deleuze 1993, 258.

<sup>16</sup> Vgl. Deleuze 1993, 89–114.

Genese ungeteilt und bloß lokal, sondern von unterschiedlichen und oft inkohärenten Faktoren mitgespeist, daher als notwendig anzuerkennender Teilhabe- und Dividuationsvorgang zu verstehen ist. In der westlichen Tradition wurde zumeist die kulturelle Besonderheit, die partikuläre Identität, die Potenz der Selbstermächtigung und gerade nicht die Ko-Konstitution durch Andere herausgestellt. Erst heute, da deutlich geworden ist, dass keine Historie auf unilineare und abgeschlossene Weise erzählt werden kann, sondern aus zahllosen Anleihen bei Anderen und aus Wiederaufnahmen hervorgegangen ist, ja dass vor allem planetare Ereignisse wie etwa der Klimawandel mit ökonomisch-politischen Entscheidungen, Formen der Ausbeutung, aber auch naturalen Bedingungen verflochten, mithin keineswegs ungeteilt, sondern unhintergebar dividiert sind, gewinnt die Einsicht in entsprechende epistemische Zugriffe zunehmend Oberhand.

Kulturelle Konfigurationen werden heute zunehmend häufiger auf ihre zeitlich zu unterscheidenden und divergierenden Grundlegungen hin durchleuchtet und ihre nicht eingestandenen Aneignungen offengelegt. Die Wiederholung westlicher Ansprüche und exportierter Taxonomien wird delegitimiert und in ihrer Diskriminierungsabsicht denunziert. Scheinbar unabhängige Variablen wie die Sammlung fremder Kulturgegenstände werden nunmehr als Teil imperialer Wiederholungsvorgänge decouviert, sodass Verfahren der Re-Stitution und des Re-Pair, versöhnen wollender Wiederholungen, nur die neuesten Reaktionen auf unterschlagene weltweite Gewaltverflechtungen sind.

Die Kulturtheoretikerin Rew Chow geht heute so weit zu behaupten, dass die Unterscheidung eines – westlichen – Originals und einer davon abweichenden ‚Andersheit‘ sowieso unmöglich geworden ist, da jede symbolische Produktion durch diverse mediale Wiederholungs- und Aneignungsprozesse gegangen ist und daher als intermedial und interkulturell, mithin als ästhetisch dividiert zu verstehen ist. Schon aufgrund der durchgängigen Europäisierung der Welt könne nicht mehr von eigenständigen anderen Kulturen gesprochen werden. Kritik bedeutet daher für sie sorgfältige Dekonstruktion sowohl des Verständnisses von Original wie seiner Alterität.<sup>17</sup> Sie plädiert für das Zugeständnis der Gleichrangigkeit aller Kulturen und der wechselseitigen Wiederholung aller durch alle. Nur im Diesseits der Gegensätze könnten sich die zwangsweise ‚Veränderten‘ oder ‚Veränderten‘ als Teilhabende erkennen, ihrerseits in die globalisierten Ausdrucksweisen einschreiben und kompositkulturell dividieren.

Heute durchschauen wir besser die politisch-ökonomischen Wiederholungen alter Gewaltverhältnisse. Heutige militärische Interventionen Frankreichs

---

<sup>17</sup> Chow 1995, 194.

im Tschad oder mineralische Extraktionen in der Demokratischen Republik Kongo stellen modifizierte Wiederholungen und Weiterführungen ehemaliger kolonialistischer Herrschaftsgesten und ihrer Landnahmen dar.

Der Krieg zwischen den Hutu und Tutsi in den 1990er Jahren vollzog sich letztlich sogar als Wiederholung biblischer Auslegungen. Die Verfluchung von Ham, einem der Söhne von Noah, auf den die Schwarzen Stämme Afrikas, insbesondere aber die Hutu, zurückgeführt werden, die auch von deutschen Interpreten als Ackerbauern im Gegensatz zu den viehzüchtenden und vermeintlich überlegenen Tutsi abgewertet worden sind – diese diskriminierende Interpretationswiederholung führte zu einem der größten Genozide des 20. Jahrhunderts. Und auch dieser ist nicht definitiv beendet, sondern droht seine eigene Wiederkehr zu produzieren.

Künstlerischen Verfahren, welche die sprachlich-kulturellen Verflechtungen produktiv zu machen, die westlichen Normen zu konterkarieren und ihnen wie im karibischen Kreolisch die ‚Weißheit‘ auszutreiben suchen, begegnet man in der afrikanischen Kunst der Gegenwart immer öfter. Gemäß einer Devise von Achille Mbembe sucht die zeitgenössische ‚afropolitane‘ Kunst sich als avanciertes Modell zu verstehen, das sich in einem affirmierten ‚Zwischen‘ der Kulturen positioniert. Diese Kunst sei durch ein „Ineinandergreifen von Hier und Woanders“, eine „Präsenz des Woanders im Hier“ charakterisiert, wie er in seiner Schrift *Ausgang aus der langen Nacht*<sup>18</sup> sagt. Deutlich lässt er werden, dass es in der afropolitane Ästhetik um ein dem herkömmlichen Stereotyp entgegengesetztes Afrikabild geht: um die Darstellung eines Selbstverständnisses von Afrikaner\*innen als kompositkulturellen Identitäten, die ihr besonderes In-der-Welt-Sein in selbstgewählte Wiederholungs- und Dividuationsverständnisse übersetzen.

Allgemein lässt sich heute beobachten, dass der afrikanische Diskurs auf den Export europäischer Wissensmodelle und ästhetischer Normen weniger mit Ablehnung als mit dem Appell reagiert, diese kritisch zu adaptieren und mit Elementen aus vielfältigen Quellen zu mischen, sodass zuletzt keine eindeutige Herkunft der kulturellen Artikulation mehr ausmachbar ist. Anspruchsvolle Diskurse und Kunstproduktionen aus dem globalen Süden stellen daher ihre Verwiesenheit auf Andere und ihre dividuelle Verfasstheit in der Zwischenstellung zwischen planetarem Bewusstsein und ethnischer Zugehörigkeit pointiert zur Schau; sie suchen sich lose und dennoch spezifisch mit ausgewählten Archiven zu verbinden und sich dadurch ethnischen Festlegungen zu entwinden.

---

18 Mbembe 2016, 285.

Stellvertretend für zeitgenössisch avancierte Wiederholungstaktiken seien abschließend die künstlerischen Verfahren des algerisch-französischen Künstlers Kader Attia<sup>19</sup> erwähnt: In (post)kolonialer Inspiration sucht er in seinen skulpturalen Ensembles (*J'accuse*, 2016) und filmischen Recherchen (*Reason's Oxymorons*, 2015) die körperlichen Verletzungen und psychischen Traumatisierungen kolonisierter Personen, aber auch kolonisierender Soldaten wiederholend zu exponieren (*Untitled*, 2014). Er sammelt dokumentarische Zeugnisse für ein (post)koloniales ‚Gegenwissen‘, plädiert für die „Wiederaneignung von Verletzungen“ (*Injury Reappropriated*, 2014)<sup>20</sup> und ein künstlerisch-epistemologisches Programm des „Repair“ (*Culture, Another Nature Repaired*, 2014)<sup>21</sup>, das auf der Anerkennung kultureller Dividuationen und notwendiger Wiederholungen basiert.

Diese dezidiert auf das verändernde Potential der Wiederholung setzende künstlerische Haltung gehört zu den entschiedensten Widerrufern jener im Vanitas-Motiv mitangelegten Wiederholung, die resignativ zur Kenntnis nimmt, dass sich nichts qualitativ Neues ereignen wird. Zusammen mit den hier entfalteten Philosophien fordert sie schon aufgrund ihrer (post)kolonialen Perspektive dazu auf, Wiederholung als Potential zu begreifen, das dank seiner zeitlichen und qualitativen Modifikationen, dank seiner Hybridisierung mit Anderem und seiner Amalgamierung hin zu Dividuellem ungeahnte Entwicklungen in Gang setzen, Wiederaneignungen und im besten Fall Arten der Reparatur erwirken kann.

## Literaturverzeichnis

Attia, Kader. *Sacrifice and Harmony*. Frankfurt am Main: MMK, 2016.

Bergson, Henri. *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Alcan, 1896.

Chow, Rey. *Primitive Passions*. New York: Columbia Univ. Press, 1995.

Deleuze, Gilles / Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Ed. de Minuit, 1991, 38–59.

Deleuze, Gilles. *Differenz und Wiederholung*. München: Wilhelm Fink, 1992.

Deleuze, Gilles. „Bartleby, ou la Formule“. *Critique et Clinique*. Paris: Ed. De Minuit, 89–114.

Deleuze, Gilles. „Postscriptum über die Kontrollgesellschaften“. *Unterhandlungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. 254–262.

Gilles Deleuze. *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997a.

Deleuze, Gilles. *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997b.

Deleuze, Gilles. *Henri Bergson. Zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1997c.

<sup>19</sup> Attia 2016.

<sup>20</sup> Attia 2016, 42–43.

<sup>21</sup> Attia 2016, 73–95.

- Gast, Robert. „Architekten unseres Weltbilds“. *Spektrum der Wissenschaft* 12 (2019): 20–23.
- Thomas Heinzl. „Quantenelektronynamik: Die Vermessung des Nichts“. *Spektrum der Wissenschaft* 12 (2019): 12–19.
- Mbembe, Achille. *Ausgang aus der langen Nacht. Versuch über ein entkolonisiertes Afrika*. Berlin: Suhrkamp, 2016.
- Merlau-Ponty, Maurice. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: De Gruyter, 1966.
- Ott, Michaela. *Dividuationen. Theorien der Teilhabe*. Berlin: b\_books, 2015.



---

### **III Wiederholung als Heterochronie und Anachronismus**



Mieke Bal

# Hetero-chronical Experiments Between Life and Death: Vanitas Revolts Against Time Management

**Abstract:** *In view of the centrality of the human skull in Vanitas imagery as a recall that time is not endless, the essay presents contemporary artworks in which the skull is central, but each time making its call for memory differently. Marlene Dumas, Jeannette Christensen, Nalini Malani and Maya Watanabe, from different regions and in different media and styles all brought the ancient symbol of the skull back to (aesthetic) life; they revitalized it. They thereby remind us that it is not time that needs killing, as the saying has it, but that it is people who kill, and not just then, but now.*

## Introduction

The most conspicuous, most frequently depicted image of the Vanitas motive/idea in the history of art is the skull. The most important, central topic is time. In this essay I bring those two in closer contact. The icon of the skull appears in many still-life paintings, from the Renaissance through the Baroque up until contemporary art. That the passing of time is the meaning of it, seems clear. In paintings of ostentatious still life (in French, significantly, *nature morte*), with precious objects, beautiful bouquets of flowers, and luxury food, frequently a skull, for example, at the bottom right of an image of wine glasses, flowers, fruits, a table, a crumpled table cloth, and a precariously balancing knife, will warn the viewer that even the wealthy cannot take their exquisite glasses and ornate silverware to their grave.<sup>1</sup>

The impermanent nature of the world due to time is thus made present in the scene. The motive is repeated, all the time. This icon of the fleetingness of life, the transitory existence of all earthly things and the passing of time that causes it, has been reiterated so frequently that it can only be seen as a cliché – what Gustave Flaubert, the master critic of it, called “*idées reçues*.” Repetition does that; it accustoms us to images, even to ‘philosophical’ images of ideas, so that we neglect to be activated by them to do our own thinking. There is no way

---

1 Cf. Tapié 1990.

the skull can be interpreted, other than as what it says so emphatically: time passes, lifecycles end. We all die. Along with the hour glass, the skull reminds us of the ephemerality, the precariousness, of life, including its riches, its successes, the food that (temporarily) sustains it, the beauty it offers, e.g. in flowers with their forms and colors, but with a threatening insect on one of the petals; but due to the frequent repetition, the reminder goes unnoticed.

The cranium does more, however; and that surplus of meaning ought to keep us alert, so that we can see the differences in the repetition.<sup>2</sup> The same holds for other forms the Vanitas motive takes, enticing us to realize that time passes, life ends, and so, we should make the best of the little bit of time we have. For, importantly for our existence as human beings, it also deprives the dead of their individuality; it serves as the anonymized permanent leftover of a human being: death does that, to everything and everybody formerly alive and distinct, but no longer. Time is the perpetrator; it is due to time that life is so brief, decay takes over, and particularity disappears. One of the signs of decay is indeed the uniformity of the skulls: they all look the same. All efforts to think about humanity, what the ontology of a human being is, and what the meaning of life can be so that we make the best of it: it's all gone in that visual homogeneity.

Some contemporary artists revolt against death's tyranny through recalling Vanitas with a difference.<sup>3</sup> They rebel by rejecting the uniformity, the stillness, and the immobility the skulls denote, as well as the idea that still, immobile images are just that: still.<sup>4</sup> I will present a few examples of such visual revolts, in order to argue that time is not more uniform than life; that rhythm is variable; that the experience of time differs for each individual, and that as a consequence, still images are not really still. The concept that helps understand this mobility is what I have termed "heterochrony": the experience of the variability of time.<sup>5</sup> In that publication, the issue was to promote intercultural understanding through the awareness that people in situations of migrancy and of life as a refugee, experience time very differently from those who live in the routine of, say, Western capitalist clock-time. Social issues pop up in the discussion of heterochrony, even if (again, due to the repetition) the century-long tradition of Vanitas in painting is less obviously political than the awareness of heterochrony for people in unstable situations compels. Nevertheless, that old tradition does have a social-political background, which is obvious in the religious

---

<sup>2</sup> Cf. Deleuze 1994 [1968].

<sup>3</sup> Cf. Charbonneau 2005.

<sup>4</sup> Cf. Lambotte 2005.

<sup>5</sup> Cf. Bal / Hernández Navarro 2008.

culture of the Renaissance and Baroque countries, where the Vanitas motive served primarily as a *memento mori*.

Rather than rehearsing the traditional meanings, relevant as they remain, I will briefly discuss works by very different contemporary artists that connect to Vanitas and the motive's repetitive occurrence. One is a serial work, from 2011–2015, by Marlene Dumas. This series of paintings challenges the repetitive nature of the motive of the skull, enforcing close attention to the differences within. The second one is a confrontation between the beginning of life, in the hands of a child, and its end, through the manipulation of the skull; and a repetitive invocation of old-master art, by Jeannette Christensen, with an emphasis on slow, yet passing time. The third, in contrast, an animation by Nalini Malani, works with exceedingly rapid invocations of forms that indict violence, making the connection with the motive of the lamentation of Christ from the Renaissance, strongly actual and political; through a compelling call to listening. Together, these three artworks alert us to the actuality of Vanitas as a caution against the lazy eye that sees repetition as routine, as forgettable, and instead makes time a tool for noticing violence. Finally, Maya Watanabe will be called in to hammer down the point of violence in time, with the imagery of a skull – both anonymous and as specific as is possible, because, uniquely, filmed from the inside. And here, time is also at issue, through slow filming, hovering between abstraction and figuration, and the refusal of “straight” showing. These artists, each one separately and together, give Vanitas a new, actual, political pertinence.

## Marlene Dumas' Skulls: Faces of Life

Dutch-South African artist Marlene Dumas has made an impressive series of paintings of the timeless human leftover. At the same time, she is a great portraitist. Her world-wide reputation positions her as one of the greatest contemporary painters living and working today. Taken as a body of art as a whole, her works address and integrate three related cultural areas that are usually considered distinctly:

- 1) *Visual culture*: all around us, in what we call ‘popular culture’ as distinct from, albeit not at all opposed to ‘high art,’ the question arises: what do we see, and what does that do to us, to our way of seeing the world?
- 2) *Painting*: paint and painting entice Dumas to intervene in a discipline of art, to overcome traditional oppositions: paint, as material versus aesthetic; the tension between form and color; and the tension between abstraction and figuration.

- 3) *The political*: her forceful political commitment does not address politics as what world leaders and party bobos do, fight over, discuss and decide, but what political scientist Chantal Mouffe calls “the political”:

[. . .] by ‘the political’ I mean the dimension of antagonism which I take to be constitutive of human societies, while by ‘politics’ I mean the set of practices and institutions through which an order is created, organizing human coexistence in the context of conflictuality provided by the political. (Mouffe 2005, 9)

This “political” is the social domain within which we live and function. Thanks to Mouffe’s theorization of it, we can easily see how the three domains Dumas amalgamates all act within the political. And thanks to Dumas’ foregrounding of that integration we will see it also in the other artists’ works discussed below.

Her mode of painting tends to be fluid, using thin paint which often results in a watercolor effect, and making images that are emphatically not realistic. Frequently, abstraction lurks, but the works remain primarily figurative. To understand her individual works, and especially her repetitive skulls, it is useful to keep in mind how these three issues are consistently intertwined. Her art is world-famous and in its strongly political commitment engages anti-racist, feminist and other political issues. Her interest in “migratory culture” has had a great impact on many of her recent portraits. I will begin to discuss her work through the exceptional, but exemplary relevance of *Mindblocks*; a work that, while lacking human presence, articulates the issues that come together in the groups and single figures.

This painting is exceptional, but we can also consider it programmatic, one that glosses all her other works; what French art historian Hubert Damisch would call a “theoretical object.” With this he meant a work of art that

[. . .] obliges you to do theory but also furnishes you with the means of doing it. Thus, if you agree to accept it on theoretical terms, it will produce effects around itself [. . .] [and] forces us to ask ourselves what theory is. It is posed in theoretical terms; it produces theory; and it necessitates a reflection on theory. (Bois 1998, 8)

In a documentary about Damisch I made in 2011, *Hubert Damisch: Thinking Aloud*, he reasons along the lines of this concept, without explicitly naming it.<sup>6</sup>

Let’s see how *Mindblocks* can be such an object (Fig. 1). It is a bit, even if not quite, abstract, in that no human figure is represented, whereas most of Dumas oeuvre focuses on humans. Nevertheless, its materiality is concrete; the blocks are figurations of blocks of concrete; and subtle color and, especially,

---

<sup>6</sup> For more on the concept, see my 2010 book, where I discuss it in relation to the idea of the “case study” (3–9).



Fig. 1: Marlene Dumas, *Mindblocks*, 2009. Oil on linen, 70 7/8 x 118 inches.

surface effects pose questions of material aesthetics. Here on the top left block, color invokes watercolor, that subtle and slightly transparent material. On the right, what looks like scratching on stone may allude to etching. The title also refers to a widely-known term. A mindblock blocks the mind from thinking, and in this sense, the work offers a critique of the political domain where people tend to block their minds from the conceptions of others. This can be seen to allude to the mindblocking effect of unreflected repetition (routine, clichés). About abstraction, then. Traditional conceptions of abstraction don't seem to fit this painting. But there is another view of abstraction, articulated by Deleuze: it opens up possibilities; rather than denying form, it offers the possibility of new forms. Dumas takes such a view seriously and literally: her wall of blocks closes off what we can see, but between the rows of blocks, seen as squares in two-dimensional figuring, one patch looks like a road, going off, according to linear perspective, into a future where a smear of ochre on the top right of the block-turned-road suggests a desert landscape in the Middle East or Africa – parts of the world the West has neglected, and that are now coming to claim attention. We *can* see it, through the gap between mindblocks.<sup>7</sup>

In all three areas, the work evokes the key questions, summed up in the simple but crucial phrase: *What do we see?* This concerns the first issue mentioned above: visual culture. *Mindblocks* seems an aggrandized and re-oriented element

---

<sup>7</sup> On Deleuze's theory of abstraction, see Rajchman (1995) and for a more extensive version, his short book (1998). I will refer to Dumas' paintings by title and date, to make it easier to find them in one of the many books published about and with her works. The works I mention all appear on the Internet.

of another painting by Dumas: *The Mother*, from 2009, that suggests a mother grieving at the tomb of her son. This is one form of looking at the blocks: like graves. The mother is facing a portrait of her son (we assume). But blocks as graves means they are hollow, perhaps containing skulls. I would like to explore a few possibilities of the many that Dumas works with, for, and in her figurations, *about*. The mother is alone, the graves are many; a multitude. What would a multitude look like alive, and what does the face do there? I contend that Dumas' faces of life are portraits-in-multitude, in radically innovative ways that bring visual culture, aesthetics and the political together.

The painting *Turkish School Girls* (1987) depicts a class, the group, which is a multitude, yet the girls' faces are differentiated, and many of them look at us. We can see this as a group portrait. The two rows are depicted in perspective. Within the conventional rules of art theory, the girls standing in linear perspective share an orderliness, a submissiveness that we know from school photographs. This addresses visual culture. However, the girls are holding hands; they are individuals, but never quite unique. This hand-holding seems an embodiment of the view of seventeenth-century philosopher Spinoza that all bodies touch other bodies and therefore can only exist in the company of others. This view makes the portrait as a genre, based on individualism, problematic. In this sense, the painting and comparable ones engage art, visual culture, and the political, all in one move.<sup>8</sup>

Many faces in Dumas' work look straight at the viewer, beginning with the *Turkish Schoolgirls*. Even the babies of *First People* from 1999 look at us, which is part of the estranging effect of the babies not being cute and cuddly. This active looking at us makes the paintings very much alive, in spite of the total disinterest in realistic depiction they flaunt. The baby figures connect to us, defiant as they are. In this communicative sense they are faces of life. It makes them *portraits* of sorts. But not quite, or rather, quite not; not in the traditional sense where the genre stood for the unique individuality of the sitter, and his (mostly) or her real existence. The notion of *resemblance* belongs inalienably to the portrait. Moreover, in the traditional portrait, as in documentary film, the models rarely look straight at the viewer.

With my section title, "Faces of Life", I aim to articulate a paradox in Dumas' work, which demonstrates the relevance of her way of integrating the three areas of interest I have mentioned. Both the realist and the individualistic

---

<sup>8</sup> For a lucid and actualizing presentation of Spinoza's ideas, see Gatens and Lloyd (1999). On portraiture in contemporary art, see Alphen (1996).

premises of the portraits cannot be maintained in the face of visual culture, where everything is already modeled for us. This is why we recognize faces; not because their uniqueness is engraved in our minds as if in stone, nor because they are meticulously depicted after life; Dumas never paints after life. But because we have seen them before – around us. This is where repetition contributes. Two portraits, the *Jewish Girl* (1986) with her frightened eyes – again, for relevant reasons, which we recognize – is not one we know, yet the multitudes of all those who, for being Jewish, went through life in terror, we do know. The woman in *The White Disease* (1985), a title that plays on albinism and the terror white-skinned people inflict(ed) on dark-skinned people, on the basis of what can be considered a social disease, seems resigned to be waiting for meaning in a meaningless situation. This wording recalls Dumas' painting of a dead-seeming naked black woman, *Waiting (for Meaning)*, from 1988.

Apart from this last-mentioned one, all these figures look at us, and thus become portraits, without likeness and without individualism, yet with likeness of another kind. This looking at the viewer is not a necessary feature of the portrait, but it brings in the self-portrait. The nature and direction of the look distinguishes the portrait from the self-portrait. A self-portraitist necessarily looks in the mirror to be able to depict her own face. But, always the activist against conventions, the artist depicts herself not looking at the viewer; a self-portrait as other, or *allo-portrait*. She doesn't need to look at us because she doesn't need to look in the mirror; she is not painting after life. More profoundly, her sideways look suggests she is communicating with all the other subjects in her art, in a solidarity between the artist and her figures. That she titles her self-portrait *Evil is Banal*, (1984) alluding to Hanna Arendt's phrase "The Banality of Evil", moreover, indicates an acknowledgment of an inevitable complicity, an idea also rendered in the black paint that gives the self "dirty hands". Portraiture, instead of praising the individual worthy of being portrayed, becomes a tool to establish connections among other people, other faces of life. Dumas' portraits of others and of herself don't constitute different genres. They challenge what the genre of portraiture claims: to proclaim the uniqueness of the model through realistic depiction. Yet, her portraits emanate a familiarity due to the combination of allusions to visual culture and the political thoughts integral to her paintings.<sup>9</sup>

Although ostensibly a group of portraits of women, the group of *Models* from 1994, a large collection of one hundred works on paper, is not homogeneous. This is a non-existing genre between single portrait and group portrait: a group of

---

<sup>9</sup> On the concept of the *allo-portrait*, see my article from 2020.

single portraits, as a multitude. Gender-wise, racially, and even, species-wise, there are ambiguities and uncertainties. This ambiguity stretches to professional and social status: some women are actual fashion models, such as Claudia Schiffer and Naomi Campbell, some are anonymous models of earlier painters, as we recognize Vermeer's *Girl with a Pearl Earring*, and in this range of ontological levels and kinds of models, the snake who seduced Eve into becoming a regular mortal has its own place. In the deconstruction of individualism and its – literally – discriminatory effects, the multitude of faces with different social and ontological status, mostly women and all depictions of representations, Dumas demonstrates how our vision is predetermined by visual culture – the recognizability of some faces – and proposes, instead of that slavish following of clichés, the recognition, in another sense, of some *role models* – not worthier than others, but otherwise inspirational.<sup>10</sup>

The founding feminist Simone de Beauvoir, and some early women who were modern painters, such as Charley Toorop, are here side by side with anonymous faces, whose individual subjectivity draws their strength from being one of many, not in uniformity but in variation, diversity, or difference. If the snake, symbolically, stands for the Fall into sin, or, in my view of the biblical story, for the endorsement of the human condition, and Beauvoir can be said to stand for feminism and the awareness of the formative force of culture, especially the visual culture where women are models rather than real women, Toorop denies the fatal attraction of that role, and thus encourages women to be artists so that they can undermine it. From a *model* she becomes a *role model*. In terms of the political, Dumas' groups of portraits find an ally in seventeenth-century philosopher Baruch Spinoza, mentioned above. According to him, understanding doesn't happen in isolation.

The complex interactions of imagination and affect [. . .] yield this common space of intersubjectivity [. . .] and the processes of imitation and identification between minds, which make the fabric of social life. The awareness of actual bodily modification – the awareness of things as present – is fundamental to the affects; and this is what makes the definition of affect overlap with that of imagination. All this gives special priority to the *present*.<sup>11</sup>

(Gatens and Lloyd 1999, 52)

---

**10** For a brilliant analysis of *Models*, see Alphen (1995). More on Vermeer in contemporary visual culture below. I have reinterpreted the story of Eve in an early book, and again in an article on political art from 2017.

**11** With the dots I indicate that this is a fragmented paraphrase of passages in the book by Gatens and Lloyd, already mentioned, not a continuous quotation.

The present: where Dumas is and works, and produces effects; where she responds, in frontal ‘con-front-ations’, as she did with the series of faces of murdered men whose greatness, thanks to her revitalization of them, makes them faces of life in their strength to oppose homophobia. She made these portraits in 2015 in response to anti-gay legislation in Russia. The belief in the contribution of the imagination in the political is what binds the three areas in Dumas’ work. Let me add another great man, whose ideas are relevant for this art: with his insistence on materiality, Henri Bergson’s view of the connection between perception, movement, and action is as crucial, to understand Dumas’ critique of representation, as is the insistence of that other great man, Spinoza, that the past is of vital importance for the present. The faces of the great people from the past Dumas revitalizes can thus become, in their togetherness in multitude, *faces of life*.<sup>12</sup>

And yet, with *Vanitas*, we are talking about dead people, and their only remains: the skull. This convention, too, Dumas counters; with “countering” meaning a polemical discussion in line with Mouffe’s ‘political’, not a wholesale rejection, as would be expressed in the preposition ‘anti-’. Her painting *The Death of the Author*, from 2003, the title of which resonates with Roland Barthes’ famous statement, does not show a skull but instead, a seemingly quietly-sleeping figure.<sup>13</sup> It is, in fact, based on a photo of the deathbed of Louis-Ferdinand Céline, the author whose literarily brilliant but politically anti-Semitic novels revitalized the problematic question of separating ethics from aesthetics.<sup>14</sup>

But let’s finally consider her paintings of skulls, in order to notice how she revitalizes the *Vanitas* motive. Between 2011 and 2015 Dumas painted thirty-six skulls in oil on canvas – the material condition of durability – each work measuring 30 x 24 cm, which have been disposed in a variety of displays. Currently (in 2021–2022), in the Pinault Collection in the *Bourse de Commerce* in Paris, they are hung as a long row on three walls of a large gallery. In other venues, they were presented as a grid, in six rows of six, forming a square. In both these cases, one would expect the uniformity that the display mode invokes. But no; on the contrary, the simple and straightforward hanging only foregrounds the strong differences among the skulls. That seems the curatorial point of the display. The ephemerality of life, the suggestion of fleetingness of the variability of individual life is evoked, but then, rejected, or at least, deplored. Dumas achieved this effect by making the (Deleuzian) difference within the repetition visually compelling.<sup>15</sup>

---

12 A short film on Youtube, made by TateShots, shows Dumas speaking to these portraits (2015).

13 Cf. Barthes 1967.

14 On this question of ethics/aesthetics, see Sapiro 2020; for an argument for “ethical non-indifference” see Bal 2008.

15 Deleuze’s 1994 [1968] book remains important, especially for the present collective volume.

Each skull is different from all others, in shape, coloring, but even also in what can be seen as ‘mood’. They actually seem to have facial expressions, which is enhanced by their spatial orientation, dimensions, and the starkly frontal eye sockets, as well as by their mouths. Some are presented in profile, some frontally; some fit within the frame of the canvas, some are slightly cropped. Some have full rows of teeth, some mouths are gaps, empty. And if some are yellow, some black, others white or pink, we cannot ignore the totally unrealistic and therefore, argumentative allusion to the racism the artist so consistently critiques. With the insistence on the particularities of each skull, the multitude in its tension with portraiture, as briefly discussed above apropos of the school class, the models, and other allusions to and argumentation concerning portraiture, returns here, in a manner that undermines, or deconstructs, the uniformity of skulls in the Vanitas tradition, bringing this tradition in touch with Deleuze’s contentious and thereby, deepening view of repetition. The Vanitas tradition is thus revitalized, and if I may use this pun, brought back to life (Fig. 2).



Fig. 2: Marlene Dumas, *Skulls*, 2011–15 Oil on canvas.

## Moving Still: Jeannette Christensen's Fragments of Time

This return to life is the primary issue in a very different body of art, by Norwegian artist Jeannette Christensen. Christensen has been pursuing an ongoing project on “the passing of time”. She makes polaroid photographs, where seriality works in a very different way from Dumas’ paintings. She has been, and is, photographing women in poses, and performing small actions, derived from Johannes Vermeer’s seventeenth-century paintings. The main protagonist of this section is time: time interrupted, disturbed, and thereby made experiential; and time interrupting, in positive and negative ways, leading to critical and felicitous situations. Life is defined by time passing. As one philosopher wittily summed it up: “time is there all the time.”<sup>16</sup>

I first look at a few of Christensen’s experiments with time robbed of its self-evidence; of that simply being there all the time, figured in the skull. In Christensen’s version of “faces of life,” time is made visible, perceivable, sensible, by being interrupted. These reflections briefly examine a few different frames within which interruption occurs, and becomes an event, an act, a performance, a wound, an encounter. I will consider two photographic series of her work. In the first one, *Exercises III*, a child plays with toy skulls, which offers some continuity-in-difference with Dumas’ serial *Skulls*. The second series, titled *Woman Interrupted*, is an anachronistic, or in my term, “pre-posterous” reactivating of Johannes Vermeer’s painting *Woman Interrupted at her Music* from 1632. It helps us to understand the dimension of art that is not immediately visible but is deeply entangled with art’s history.<sup>17</sup>

In an earlier reflection on Christensen’s art, I have characterized her works as “fragments of Matter.”<sup>18</sup> Fragments are bits, broken off, and continuing existence alone as fundamentally incomplete. They always carry the idea of the whole with them, even if that whole is no longer around; even if we can no longer say what the whole was. In this, the fragment differs from the detail. When the whole is available, details of it help us understand it in all its complexity. That is why details are such favourites of critics. They are frequently considered

---

<sup>16</sup> Cf. Gjesdal 2017. On seriality, in itself as well as in relation to abstraction, I can best refer to my 2013 book.

<sup>17</sup> I alluded already to the reversal of time, or anachronism, what I have termed “pre-posterous history” (cf. Bal 1999). There I explain that concept at the beginning and substantiate it throughout the book.

<sup>18</sup> Cf. Bal 2009.

as synecdoches – the figure of rhetoric where the small part stands for the whole. The elements in a series can also be considered as details, a view that unifies the series more. Fragments, in contrast, are the melancholic bearers of irretrievable loss, of irreparable destruction caused by time’s relentlessly stormy passage. Matter, which in Christensen’s work is as central as paint is in Dumas’, is also essential to our bodies. We *are* matter. We are bodies that need care and that give care, helping themselves and those of others to endure. Bodies are matter that exists in time and will fade away on its wings. The realization that matter is not durable inspires ideas of something else that lasts longer and is temporarily housed in the body. Hence, mortality is evidence of our materiality.

In *Creative Evolution*, a book devoted to the enigma of life, the French philosopher Henri Bergson, the most prominent philosopher of time, mentioned above among Dumas’ “great men,” wrote in the chapter on “The Endurance of Life,” in his life-long effort to theorize life, time and the world in terms of a continuum, about the difference of what he calls the “real whole”: “The systems we cut out within it [the real whole] would properly speaking, not then be *parts* at all; they would be *partial views* of the whole.”<sup>19</sup> I read here an implicit prefiguration of my favourite concept of *focalisation*, which harbors a temporal aspect as well.<sup>20</sup>

As is well known, Bergson revolutionized the conception of time. He replaced measurable, dividable time, the model of clock-time, with continuous duration. The tension between fragment and detail is like that between part and partiality in Bergson’s passage. Apply this tension to time, as Bergson is wont to do, and the key to Christensen’s work emerges. The bond between matter and time is a logical consequence of the becoming (social) “details” rather than remaining “fragments”. Comfort in the face of fragmentation is only possible when anchored in facing time, not escaping from it by hiding your head in sand. Comfort becomes possible when fragmentary existence is the starting point, not a gruesome truth to be repressed. For, matter also matters because it is never *only* itself. We invent other things for which matter can be a home: forms, sense experiences, souls, minds, sociality, life. This turns fragments (of things) into details (of social life), in line with Spinoza’s view cited above.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Bergson 1983 [1907], 31.

<sup>20</sup> In this paragraph and the next I revisit fragments (!) of my 2009 book on Christensen’s art. On focalization, best consult my 2017 version of the earlier *Narratology*, now accompanied by a second volume, *Narratology in Practice*.

<sup>21</sup> A rich volume of reflections on time was edited by Burges and Elias 2016. Bergson’s book remains key to the understanding of time, including in the (allegedly) still image. Cf. Bergson 1991 [1896]. On the social life of things, see Appadurai 1986.

In very different ways, but in accordance with the other artists discussed here, Christensen's work consistently pursues the possibilities and conditions of art's social agency on the terms of this conception of matter, the body, the social world, and their fragmentation, with a centralizing focus on time in relation to its passing, and on the Vanitas motive it entails. Whether addressing issues of age, generation, and gender, the transitoriness of life, in other words, temporality both as relentless passage and as obstinate duration à la Bergson, she balances on the fine line between representation and action. She does not depict things, only actions. She does not represent, unless acts of sociability. Yet, her work is never abstract in any of the common meanings of the term: not the opposite of figuration, of concrete, of material. On the contrary: matter is what concerns her most. As do connections – which make each work a fragment in pursuit of becoming a detail. In 2007, she made a series of heavy stone and light (neon) sculptures, combining age-old stone with comics' speech bubbles, for the yard of a high school, titled *Communication Objects*.<sup>22</sup>

Slow time and hectic time have in common that they make time experiential. The politics of time cannot be thought outside of the body. The life cycle of humans is an element in such a politics. From childhood to old age, from birth to death, or from conception to decay are three distinct ways of looking at that cycle, and each, as well as other possible ones, implicates a politics of time. One can think of life in terms of giving life and taking life; of health and illness; of dependence and autonomy; of sufficiently and insufficiently sustained life. One can also think of life in terms of gender. No wonder, then, that some have considered time itself a gendered category. In a famous article dating from 1979, *Women's Time*, Julia Kristeva distinguished three relationships to, or politics of time, and genders these. In addition, and in contrast to the linear temporality of becoming or of history (the teleological time traditionally occupied by men), she poses the temporalities of repetition and permanence. She associates both with motherhood. Repetition is the second temporality. The third temporality Kristeva mentions, concerning permanence, is monumental time, which for her is bound to the perpetuation of the species, hence to maternity, as well as to the "time of another history," to the sedimentation of historical time.<sup>23</sup>

In a mode very different from Dumas, Christensen also works with skulls. In her work from the early 2010s there are photographs of children and of

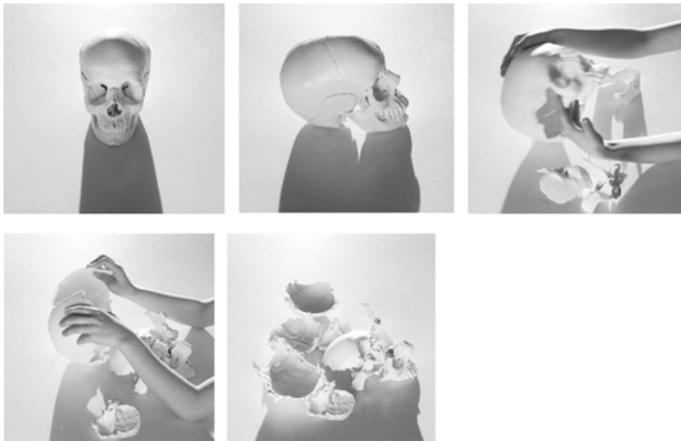
---

<sup>22</sup> On these amazingly social sculptures, see Bal 2009, 16–24.

<sup>23</sup> In the background of these thoughts are Henri Bergson's *Time and Free Will*, cf. Bergson 1960 [1889], and Martin Heidegger's *Being and Time*, cf. Heidegger 1927. A thorough study of the politics of time as a philosophical issue is Peter Osborne's 1995 book, in addition to Kristeva's 1986 [1979] article.

skulls, of children playing with skulls, and of an adult woman holding one. One series, *Exercises (III)* dates from 2006. The first photograph is of a skull. Bleached to near-white, against an even white background, the long shadow coming down from it looks like a garment, as if the skull was dressed up so that the person of which it is a bodily and temporal fragment has become whole again. The skull faces us exactly frontally, and, disposed in the vertical middle of the image, it is placed horizontally on the higher part of the surface, with light shining from the top, or behind it. Both in its frontal address and due to the long shadow, this first image appears to be a direct address to the viewer.

In this series, light and shadow play a major part. The next photograph has the skull turned sideways, the opening causing the shadow to be opened as well, almost appearing duplicated. In a subtle game of narrative, it now seems to address someone to its right. The teeth grin cheerfully, perhaps wickedly. After an encounter with the viewer, the skull now greets its companion, supposedly the child about to play with it. In the next image we see the hands of the child. They take the skull in, turning it face up, as if gauging or judging it. In the following images, the hands quietly and patiently take the skull apart. No violence is visible, except perhaps when she pries the mouth open, an act that appears to require some force. Clearly, this exercise of learning human biology is just a game (Fig. 3).



**Fig. 3:** Jeannette Christensen, selection from *Exercises III* [montage to be revised].

The pictures drawn by the white, illuminated parts, the shadows, and the hands become sometimes almost abstract. Together, they refer to past pictorial traditions in their display of a future-oriented anatomical lesson. They combine two

traditions where death appears in Western art: the anatomical lesson, where learned men perform exercises on the corpse of a recent dead, which they take apart; and then, obviously the *vanitas* still life, devoted to the awareness of the passing of time, the idleness of earthly things, and the inevitable wreckage that awaits all of us. Both are future-oriented: the anatomical lesson serves learning, which in turn serves the postponement of death, and *vanitas* is meant to detach our desires from life. Hence these two genres both concern death, but also time.<sup>24</sup>

In the last image, the skull is alone again, the child has gone on to other activities. The skull, far from the illusory wholeness extended by the shadow in the first image, is now entirely broken into pieces. But this fragmentation does not entail a simple scattering. Instead of the skull's own way of holding itself together, it is now the image that does this. The lighting makes the fragment on the top of the stack appear to hover in the air. What, for a while, seemed to become a narrative, ends in a still life in which the fragment of the skull is the only part remaining. The serial quality of this work is as pronounced as Dumas' *Skulls*, if only due to the large number of images. I see in it an attempted restoration of a fragmented temporality of becoming through enmeshing it with the time of repetition. The beginning and the end of the series, where the live child is absent and the dead skull the only remainder, suggests a different temporality.

Kristeva mentioned monumental time as a third temporality. Here, this is the time after; life has ceased. In Kristeva's conception, this is the time of eternity. In a subtle yet forceful visual discussion, *Exercises (III)* suggests otherwise. For Kristeva, like repetitive time, this time, too, was bound to the perpetuation of the species, hence implicitly to maternity, or rather, rivaling with it. For, she also connected it with the "time of another history," the sedimentation of historical time. Both interpretations place this temporality in stagnation – and maternity with it. I consider *Exercises (III)* as proposing an alternative interpretation of monumental time. The motive of the skull and its connection to death foregrounds the mortality that the monument attempts to deny. But rather than simply deploying that time, the work engages it.

One of the tools that help undermine the illusion of monumental permanence is narrativity. This is why it matters that the child is not only the agent of decomposition but also the agent of the story told. Thanks to her acts, the differentiation from image to image is neither simply repetitive nor fragmenting, but leading to some kind of end, or conclusion, that is more than simply the fragmentation of the

---

<sup>24</sup> On the tradition of the anatomical lesson, see the final chapter of my 1991 *Reading Rembrandt*. On the still-life tradition, cf. Bryson 1989 and Grootenboer 2006. Both engage the *Vanitas* motive.

skull. It is also the fragmentation of everything that turns visual representation into an image the details of which make it readable. If this series engages monumental time, it is to question, not to reconfirm the eternity of the monument. Not, that the work opposes monumentality; it just qualifies its temporality. And this qualification harks back to the other temporalities, questioning their distinct identities, including its gendered rigidity. This questioning compels me to interrupt this meditation on Christensen's lessons with skulls with a brief extension of the Vanitas theme that so strongly inheres in the skull but, as we have seen, can be artistically-productively differentiated. For, this artist's enduring project challenges the very idea of the still image, by stitching narrativity onto it. From fragment becoming detail, I now turn to the move from routine to event.

Christensen's art suggests that art is an interruption. It interrupts the routine of everyday life to which it presents fictional alternatives; the pace of work and other daily chores; the busy spaces through which we struggle to move. Art interrupts those endless flows of the breath of everyday timespace. To say that art most fundamentally interrupts is refraining from defining art ontologically – to say what it *is* – and instead, saying what it *does*; such a statement means considering art as an *act*. And indeed, acting takes place in time, interrupting time's self-evident, hence, imperceptible stream. This does not go against the grain of Bergson's durational conception of time; even if it "takes place" in time, interruption is not the spatializing of measurable (clock) time. Instead, it turns stillness and routine into events.

The difficulty of defining art and the need to resort to considering it an act inheres in the dual, paradoxical status of art. Both its relative autonomy and its sociality are crucial aspects. "Art cannot live, *qua* art, within the everyday as the everyday," writes British philosopher of art and time, Peter Osborne. "Rather, it necessarily disrupts the everydayness of the everyday from within, since it is, constitutively, both 'autonomous' and a 'social fact.'"<sup>25</sup> The specific "interruption artwork" that is *Woman Interrupted*, from 1994 to the present, is, therefore, self-reflective, a work of art on art. However, time, hence, also its interruption, has many tentacles, touching on the most crucial aspects of social-cultural life. And all time's aspects, theoretically speaking, its "fragments", can be related back to Vanitas and repetition.<sup>26</sup>

Materially, this work started out as polaroid photographs – the medium of the instant. Through temporal work, it already interrupts the enduring silence,

---

<sup>25</sup> Osborne 2013, 140.

<sup>26</sup> In chapter 4 of my book on *Image-Thinking* (2022) I develop the multiple aspects of time through the metaphor of the octopus.

the timelessness of Johannes Vermeer's masterpiece. But making a snapshot of such a work questions what that means – still? Harboring the silence of images we call “still” in the double sense of (auditory) silent and (physically) unmoving is disturbed by the temporal materiality of the polaroid. This double meaning of stillness contains a double paradox. For, firstly, still images do move, in the emotional sense. This is the autonomy side of art. And secondly, in the story, the interruption of the music-making silences the presented woman, thereby drawing attention to her earlier and later sound-making in the fictional scene figured. This makes interruption a motor of narrativity: because of the implied suddenness of the interruption, the times of before and after become visible. The interruption also foregrounds the art work's sociality; it shows that it intervenes in the silenced movement of life. Christensen's series of polaroids shocks us into thought (Massumi) about time, silence and stillness by their live models. But still, these snapshots are still – differently (Fig. 4).



**Fig. 4:** Jeannette Christensen, *Woman Interrupted*, (Hans, 1995, 2009, 2018) polaroid photographs [perhaps replaced by others].

In 2018, Christensen began to make videos, a video installation and an interventionist display as a next phase of this project. Again, she takes as its starting point the situation in which the artificial stillness of the pose on which the artwork's stillness rests, is interrupted. During the course of the videos the seated figure turns to look at the viewer, breaking the spell of the fictional character's absorption. This is recorded in extreme slow-down. This turn, in turn, calls attention to the interruption of the sitter's fictional universe, its location outside the actual world of the visitors, and its timelessness. The figure looks at the viewer, breaking the spell of the absorption of the fictional character and turning attention to this interruption of the fictional world and its timelessness. The interruption performs a subtle twist between two times, already intimated by Vermeer's still painting. Looking up, the woman figure breaks open the confinement

of the fictional world. Her look disrupts the theater's fourth wall and engages viewers, however much time has passed between the absorption and the theatricality. Depicting both, Christensen's Vermeer is thus pre-posterously countering Michael Fried's negative value judgments attached to the latter (1980), and instead, goes along with Maaikje Bleeker's later view that the theater is a "critical vision machine."<sup>27</sup> The interruption disrupts the complacency with which we assume routine is all there is, and the flow of time is simply there – all the time.

The figure's body and attention are divided. Even though the face and the eye are facing the viewer, the body and much of the attention are facing the sheet of notes. This dividedness raises the question of the relationship between the body and attention. The woman is partly in her own time and also in a time that she shares with ours. In a sense, we can even claim that among other artists Vermeer, through his aesthetic that so powerfully interrupts our routine of perceiving stillness in the still image, may well have intuitively called for the invention of cinema, which occurred so much later.<sup>28</sup>

Christensen's act of re-photographing the same models in the same poses decades later, after letting the sitters age and the polaroids lose their colors and sharpness, and even mould, thus makes process – hence, time and the decay it causes – part of the artwork. And then, filming the still scene while making the moving image rivaling the stillness instead of the other way around; and back-projecting the resulting images in a face-to-face of a woman and a man, on suspended ('floating') screens, with the viewer being invited to stand in-between and choose with whom to look at whom: all this is an act of creating a multiply-complicating art of interruption, with Vermeer, for our time (Fig. 5).

Returning one more time to Bergson, the fact that perception is an act of the present makes the interruption a perfect key to seeing. But this is heterochronic in itself. Occurring in the present, perception is bound to memory. Since it is the subject's interest that motivates the selection that perception is, a perception image that is not infused with memory images would make no sense. Nor would it have a sensuous impact, since we perceive *with* as well as *for* the body. This is why the body also remembers. At the end of his book,

---

<sup>27</sup> Cf. Bleeker 2008.

<sup>28</sup> I have made this claim for Gustave Flaubert and Edvard Munch (cf. Bal 2017, chapter 1), and also for Frans Hals, in an exhibition flier from 2018 for the Frans Hals Museum; also in the essay on Allo-portraits (cf. Bal 2020). Both in very different ways experiment with cinematic devices, such as movement (Hals), cropping (Munch) and variations of close-up and long-shots (Flaubert). My point is not, of course, that these artists really 'invented' the cinema, but that their art was so experimental in terms of temporality and movement that the search for the technology of cinema, which occurred later, became almost its 'natural' consequence.

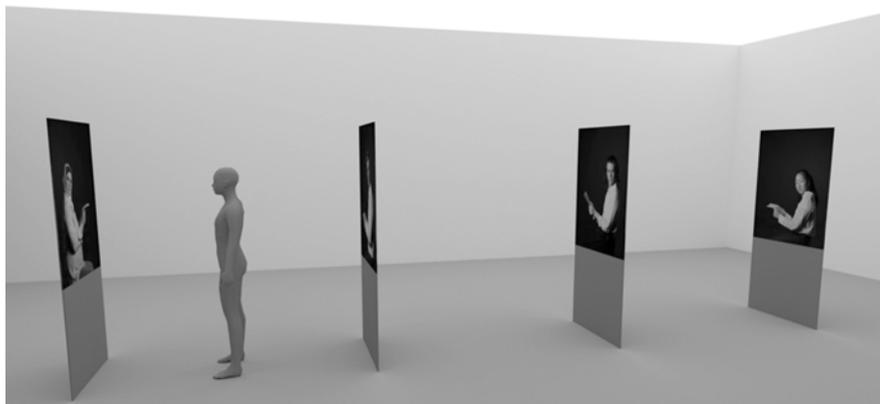


Fig. 5: Jeannette Christensen, *Woman Interrupted*, video installation; sketch by the artist.

Bergson writes how memory participates in perception. That participation accounts for the subjective nature of perception, even if the things we perceive exist outside our consciousness. He writes:

In concrete perception memory intervenes, and the subjectivity of sensible qualities is due precisely to the fact that our consciousness, which begins by being only memory, prolongs a *plurality* of moments into each other, *contracting* them into a single intuition.

(Bergson 1991, 54)

As Deleuze wrote in *Bergsonism*, “Bergsonian duration is [. . .] defined less by succession than by *coexistence*”.<sup>29</sup> We have seen this at work in Dumas’ serial skulls, and in the juxtaposed aging figures of Christensen’s *Woman Interrupted*. We now turn to a very different medium, where coexistence takes the form of superimposition, again making the distinction between still and moving images almost moot.

## Malani: Vanitas as Urgency

As I am writing this essay, the Indian artist Nalini Malani, another one of my favorite creators of politically powerful, because activating art, is preparing an exhibition for the Royal Academy of Arts, in collaboration with the Holburn Museum, which will be held in 2022 in Bath, and in 2023 in London. Malani is the inaugural National Gallery Contemporary Fellow, a two-year research project.

---

<sup>29</sup> Deleuze 1988, 60.

The invitation included the request to respond to the museums' collections. This meant the challenging task to establish, or rather, to *figure*, an interrelationship between historical still images such as paintings, and Malani's works in her current newly invented medium: animations made with her fingers on an iPad. Historically speaking, this project clearly aims to 'do' pre-posterous history. Since the work is in the making, hence, unfinished, I cannot imagine a more radically contemporary work, but beware: for my discussion this has obvious limitations.<sup>30</sup>

Malani developed her new medium, which she deploys alongside, or as, drawing and painting, on the basis of 'Notebooks' in which she jots down what she sees and thinks. Her animations comprehend quotations, her own statements, and poems by writers from all over the world. Like Christensen's *Passing of Time*, the work is ongoing. Iwona Blazwick, the director of the Whitechapel Gallery, phrased her characterization of Malani's frequently returning characters such as Lewis Carroll's Alice, Greek doomed prophetess Cassandra, and Indian goddess Sita, as "shape-shifting." In line with the artist's passionate interest in the entire world and what is happening to it, Blazwick continues: "They might mutate into animals or bacteria, inner organs or sign language. It is as if the real and the imagined, the animal, vegetal and mineral are all one pulsating organism [ . . . ]."<sup>31</sup> In other words, all these figures and lines are "one pulsating organism": unified and live. The qualifier "pulsating" in this quote begins to intimate the temporality of these animations, its rhythm, although it does not yet suggest the most immediately striking feature: the breath-taking speed, in such stark contrast to Christensen's slow turns of the figures' heads in the Vermeer-based videos. That speed: Malani's take on temporality indicates an overfilled imagination and memory, as well as the constant warning: urgency! Her head and heart are full of voices, and those voices end up in the animations as bringing some order to chaos.<sup>32</sup>

---

**30** Malani always experiments and thereby, invents new media or media combinations. I have published a book on Malani's famous earlier medium, "video-shadow plays" (2016). She has exhibited "animation chambers" on various occasions, among which the exhibition in Barcelona for the Miró prize awarded to her in 2019 and in the Whitechapel Gallery, London (2020–2021). Cf. Malani 2020. I use the verb 'to figure' to invoke Jean-François Lyotard's concept of the figural (cf. Lyotard 2020 [1971]) as an overcoming of the word-image separation, best explained by Rodowick 2001.

**31** Malani 2020, 46.

**32** Cf. Malani 2020, 56.

That urgency concerns the need to heed; to listen to the voices that remain buried in routine. The title of exhibitions such as *Can You Hear Me?* in the Whitechapel Gallery, and *You don't Hear Me!* in the Miró foundation in Barcelona (both 2020), included a response to an event of the utmost horror: the week-long gang-rape, then murder by a rock, of an eight-year old girl by eight adults in India. How to imagine this? If we then read the quote by George Orwell, “Either we all live in a decent world or nobody does”, the political tenor of that speed is driven home. In her short preface, Blazwick seems contaminated by the liveness of the animations. And when she is using words such as “life-blood pulses”, “muscle memory”, “sensory tactility of the hand” (remember Christensen’s child’s hands decomposing the skull), “creative intelligence” and “moving graffiti” (recalling the stark differentiation of Dumas’ *Skulls*), all resulting in “a dazzling blend of aesthetics and activism”, my task of commenting on these works seems already redundant. The artist draws the figures directly on her iPad with her index finger, a process she describes as follows:

There is sensitivity with the fingertip, which is erotic, raw and there is something very direct about this process of drawing, rubbing, scratching and erasing, to do with the messing around in one’s mind. I feel like a woman with thoughts and fantasies shooting from my head. (Malani 2020, 57)

“Shooting from my head” connotes both the violence she is concerned with (shooting) and the speed (they move like lightning). The colors of the fast-moving lines underline that effect. With the animations, she has already made a good number of exhibitions. The project for the National Gallery adds to this that the still old-master works from the museum would be integrated into, or placed underneath, the fast-moving contemporary images and texts. Urgency is added to the need to listen.

After an in-depth study of the collection, for the first of a series of (so far) fifteen animations, the artist has selected an anonymous and unclearly dated (1500–1505) oil painting on oak, the *Deposition*, an altarpiece by “the Master of the Saint Bartholomew”. The new work paints and writes over the old-master image, adding to it, in relation to it, and partly, also, erasing it; drawing as taking away. The effect joins Christensen’s fragmentation. Over various details of the painting, moving around the frame, Malani has super-posed brightly colored, mostly blood-red lines, combined with yellow, that travel incredibly fast. In comparison to the added figurations, the colors of the old painting seem more subdued that they are when we see the painting on its own. In a slightly ironic gesture of chronological obedience – of course, only foregrounding what happens when Malani engages it – I first present the “source” (Fig. 6).



**Fig. 6:** Unknown, *The Deposition*, Master of the Saint Bartholomew Altarpiece, 1500–1505.<sup>33</sup>

To ‘really’ see this image, one needs to give it time. The tears like glistening stones, and the drops of blood in the dead Christ’s face that look like rubies, as well as other details of the distraught faces, the exuberantly folded garments, and the strikingly cramped foot of John the Evangelist who is supporting the fainting Mary, may escape the viewer. But the skull in the middle at the bottom

<sup>33</sup> Many of the details of this rich and refined painting become less visible in the black-and-white reproduction, but it can be seen and zoomed in at <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/master-of-the-saint-bartholomew-altarpiece-the-deposition>.

will remain an eye-catcher, realistically small as it is. The contemporary artist works with the old painting, first of all, by cutting it up; selecting details that will swirl around the image whose major components, the brightly-colored fast-moving lines, makes the source painting visible and invisible at the same time. Here, the distinction between fragments and details is moot. The urgency to heed Orwell's warning, to listen to the eight-year-old victimized girl, in relation to the already-dead Christ and the grieving survivors: all come together in the intervention of drawing and erasure.<sup>34</sup>

The artist selected details from the painting, that she then animated – or did she? It is hard to keep that other distinction visible, between still and moving images. The impossibility to tell these apart makes sense, since the work as a whole consists of those lines/thought, shooting from Malani's head and heart. The finger-drawn images, those flashing fast-shifting lines, add, superpose, and take away, seemingly erasing the original painting, or reframing some portions of it. The dynamic between the (allegedly) still painting and the shooting lines can also make us associate this with nightmares; semi-conscious visions one prefers to forget, because they are too scary.

In a reading of three of Malani's animations, Ernst van Alphen wrote that the animations are “moody,” conveying a strong but multiply-affective force. In the visual memory (a bad dream) the visitor feels, Goya's torture scenes, from which Malani quotes, are fitting.<sup>35</sup> He describes the mood of the animations as “funny, sad, energetic, hysterical and acute, and genre-wise, at the same time absurd, comical and satirical.”<sup>36</sup> The pieces are very short, and the pace at which they pass, as well as their overlapping, compel the most intense attention, while also making it impossible to take them in. The resistance to dwelling on such horror stories, along with the impossibility to ignore them, are the result of Malani's act of “sculpting space” as well as of the blurring, the fast pace and the over-layering.<sup>37</sup>

The rhythm, the fast pace, makes the animations congenial to Malani's video shadow plays, where the cylinders turn slowly, but too fast to ‘read’ the complex images in reverse painting, cut through by video projections, in one turn, so that visitors, who are also ‘sculpted’ into the space, are compelled to stay for another round. With the over-layering of the old-master art, this sculptural

---

**34** Erasure is one of Malani's media that challenge time, invented earlier, in the “erasure performances” she has practiced many times, starting in the late 1990s. See the Prologue to my 2016 book.

**35** Cf. Alphen 2020, 49.

**36** Malani 2020, 48.

**37** The phrase “sculpting space” alludes to Polish sculptor Katarzyna Kobro (1898–1951).

aspect becomes prominent, as it suggests more than a single flat image. Along with the pluralization of figural elements, the layering also brings in an awareness that whatever we see has some measure of volume. In earlier work, Malani foregrounded this by reverse-painting on sheets of mylar that she then mounted at a slight distance from the glass surface. Thereby, shallow shadows appeared. A still photograph in black-and-white cannot even approximate adequacy. I just include on freeze-frame to show the over-layering (Fig. 7).



**Fig. 7:** Nalini Malani, freeze-frame from Animation 1.

The desire to see, impelled by the aesthetic quality of the images, and the difficulty of seeing, together produce the activating force of this work. For this artist, movement is crucial, but the combination of her own flashes of emotions, her history, and that of others preclude any attempt to bring the animations in their choreography in sync. Instead, there is an effective affective chaos as an activating environment in which visitors can only stay nailed to the floor, their hearts beating faster. Time, whether unbearably slow or hyper-fast, is the primary tool to activate the act of seeing as a strategy of resistance. In spite of the contrast with what Mitchell described as “the unbearably slow strangulation,” in the real-time video of the murder of George Floyd as a Deleuzian time-image, that fast pace of Malani’s animations has a comparable effect. It makes time itself sensuously strong; the experience of it, activating.

## Inside the Skull: Maya Watanabe's Empathetic-Political Vision of Death

I will end in conversation with a work that is, again, both radically contemporary (it premiered in 2021) and radically pre-posterous, since its subject is old, hard to date, and ignorant of how it is made visible. It consists of the filming of the skull as irremediably dead as well as real. So dead that it is as if to defy Foucault's statement, cited and discussed by Denis Hollier, that you cannot say: "I am dead." In Malani's work, the dead Christ and his skull over over-written by the dead child. Foucault made a good point of epistemology; you cannot "really", truthfully say "I am dead." "I am dying" is possible, as the child who cried out but wasn't heard, made clear. But in an incredibly subtle single-channel video installation (10 minutes, looped) with the simple title *Bullet*, the Peruvian artist Maya Watanabe appears to be saying "I am dead" visually, through an ocular empathy that moves beyond what seems possible.

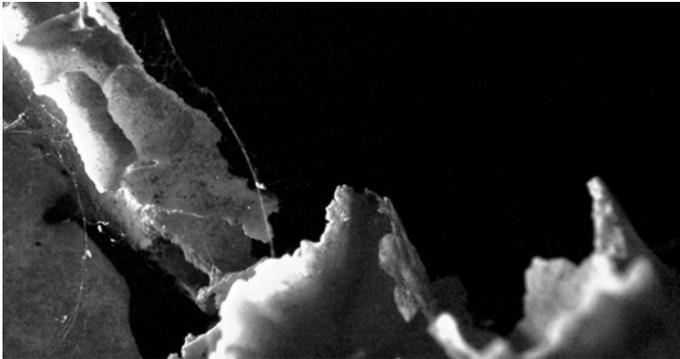
In Watanabe's work, too, the mode of installing the films is a crucial part of the art itself. She works with gradual variations of scale, blur and sharp images, depth of field and shades of black and white, imperceptibly merging to brown and beige. For *Bullet*, she installed the single-channel video on a screen that, on the left side, ends in a curve, suggesting the roundness that has all but disappeared from the skull and its film. Like Christensen's videos, *Bullet* moves slowly, again exploring the medium as unwilling to decide between still (dead) and moving (living) image. There is one small round form in the entire visuality of the work. This is the bullet hole in the skull that destroyed the life. Astoundingly, shockingly, the camera penetrates through that small hole, entering the skull, exploring the inside. As a result, we cannot say, but we can see: "I am dead." In a personal conversation, the artist described what we see in these words: "the rock-like landscape within, of deep ravines, jagged-edged craters, and bony reefs. Here and there we see a web hanging, inhabited by a spider."<sup>38</sup> There are also patches of blurry, smoky or cotton wool. Slow as the movement is, no frame looks like any of the others; the skull-scape is infinitely differentiated. And even the border between life and death wavers, due to the spider and other insects that inhabit these wobbly, indeed "Rocky Mountains."

The eight-year old Indian girl had been killed by a piece of rock. That hard matter symbolizes the inhumane hardness of the cruel rapists and killers. Watanabe's skull, in some places smooth as marble, is the site of just such a brutal indifference. This is what war does to people: it smooths over any possible

---

<sup>38</sup> This is not a publication but a personal conversation from October 2021.

feelings the warriors may initially have had, when they were still humane. The skull that constitutes this artwork is/was a person with feelings and fell victim to a harsh period of twenty years of war, from 1980 to 2000, transforming 70.000 thinking and feeling warm skulls with impressions and ideas shooting out, into spikes, dots, cotton wool and spider webs, from “I live” to “I am dead” indeed, even if that horror is unsayable. Of the logically impossible episteme “I am dead” something remains, in the “timely remains” the artist has made visible. With the phrase “timely remains” I endorse the timeliness, the urgency, the necessity of something of past violence remaining in the present, so that the epistemological impossibility can be replaced by an ethical, political one. Entering into the skull of an unknown victim of violence would be an unforgivable indiscretion if the images were clear and figurative in the realist sense. But nothing is further from the truth of this actual, real skull (Fig. 8).



**Fig. 8:** Maya Watanabe, *Bullet*, single channel video installation (detail), 2021.

The figural, landscapish forms, in contrast, emerge from the Deleuzian abstraction, that is future-oriented in its creative inventiveness of possible new forms. This joins Dumas’ faces of life, Christensen’s interruptions as events, and Malani’s shooting thoughts. All four artists transgress the violence of “killing time.” It is not people who kill time, as the cliché has it, but time that kills people. In the situations of violence, however, these roles are reversed: people kill other people, and thus the life-time they were supposed to have. This is what these works indict. And they all do it by means of experiments with the media they so astutely and innovatively bring heterochrony to do the *work* of art.

## References

- Alphen, Ernst van. "The Portrait's Dispersal: Concepts of Representation and Subjectivity in Twentieth-century Portraiture". *Portraiture. Facing the Subject*. Ed. Joanna Woodall. Manchester: Manchester University Press, 1996. 239–256.
- Alphen, Ernst van. "Sich der Entstellung Stellen: 'Models' und Marlene Dumas' Eingriff in die westliche Kunst" / "Facing Defacement: *Models* and Marlene Dumas' Intervention in Western Art". *Marlene Dumas. Models*. Frankfurt am Main: Portikus, 1995. 55–66/ 67–75.
- Alphen, Ernst van. *Shame! And Masculinity*. Amsterdam: Valiz, 2020.
- Appadurai, Arjun. *The Social Life of Things*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, New York: Viking Press, 1963.
- Bal, Mieke. *Image-Thinking. Art Making as Cultural Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.
- Bal, Mieke. "Allo-Portraits: Collaboration Between Mirror and Mask". *The Visionary Academy of Ocular Mentality: Atlas of the Iconic Turn*. Ed. Luca del Baldo, Berlin: De Gruyter, 2020. 36–43.
- Bal, Mieke. "An Aesthetic of Interruption: Stagnation and Acceleration". *ASAP Journal* (4.1.), 2019. 85–112. (With Jeannette Christensen)
- Bal, Mieke. *Emma & Edvard Looking Sideways. Loneliness and the Cinematic*. Oslo: Munch Museum / Brussels: Mercatorfonds; New Haven: Yale University Press, 2017.
- Bal, Mieke. "Sneaky Snakes: Seduction, the Biblical imagination, and Activating Art", *The Bible and Feminism. Remapping the Field*. Ed. Yvonne Sherwood. Oxford: Oxford University Press, 2017. 589–607.
- Bal, Mieke. *In Medias Res. Inside Nalini Malani's Shadow Plays*. Ostfildern, Germany: Hatje Cantz, 2016.
- Bal, Mieke. *Endless Andness. The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*. London: Bloomsbury, 2013.
- Bal, Mieke. *Of What One Cannot Speak. Doris Salcedo's Political Art*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2010.
- Bal, Mieke. *Fragments of Matter. Jeannette Christensen*. Bergen: Bergen National Academy of the Arts, 2009.
- Bal, Mieke. *Loving Yusuf. Conceptual Travels from Present to Past*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2008.
- Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999.
- Bal, Mieke. *Reading "Rembrandt". Beyond the Word-Image Opposition*. New York: Cambridge University Press, 1991.
- Bal, Mieke/ Miguel Á. Hernández Navarro. *2MOVE. Video, Art, Migration*. Murcia, Spain: Cendeac, 2008.
- Bal, Mieke/ Miguel Á. Hernández Navarro. *Art and Visibility in Migratory Culture. Thamyris/ Intersecting: Place, Sex and Race (23)*. Amsterdam: Rodopi, 2011.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author". *The Rustle of Language*. New York: Hill and Wang, 1986 [1967]. 49–55.
- Bergson, Henri. *Matter and Memory*. Trans. N. M. Paul/ W. S. Palmer. New York: Zone Books, 1991 [1896].

- Bergson, Henri. *Creative Evolution*. Translated by A. Mitchell. Landham, MD: University Press of America, 1983 [1907].
- Bergson, Henri. *Time and Free Will*. Translated by F. L. Pogson. New York: Harper & Row, 1960 [1889].
- Bleeker, Maaïke. *Visuality in the Theater. The Locus of Looking*. London: Palgrave, 2008.
- Bois, Yve-Alain et al. "A Conversation with Hubert Damisch". *October* 85 (Summer). 1998. 3–17.
- Bryson, Norman. *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still-Life*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- Buci-Glucksmann, Christine. "Les vanités secondes de l'art contemporain". *Les vanités dans l'art contemporain*. Ed. Anne-Marie Charbonneaux. Paris: Flammarion, 2005. 52–86.
- Burges, Joel/ Amy J. Elias. *Time. A Vocabulary of the Present*. New York: New York University Press, 2016.
- Charbonneaux, Anne-Marie. *Les vanités dans l'art contemporain*. Paris: Flammarion, 2005.
- Currie, Mark. *About Time. Narrative Fiction and the Philosophy of Time*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Translated by Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994 [1968].
- Deleuze, Gilles. *Bergsonism*. Translated by Hugh Tomlinson/ Barbara Habberjam. New York: Zone Books, 1988.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley, CA: University of California Press, 1980.
- Gatens, Moira/ Genevieve Lloyd. *Collective Imaginings. Spinoza, Past and Present*. New York and London: Routledge, 1999.
- Gjesdal, Kristin. "The Passing of Time". *The Passing of Time*. Ed. Jeannette Christensen. Oslo: The Academy of Fine Arts, 2017. N. p.
- Grootenboer, Hanneke. *The Rhetoric of Perspective. Realism and Illusionism in Dutch Seventeenth-Century Still Life and Trompe l'Œil Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.
- Heidegger, Martin. *Being and Time*. Translated by John Macquarrie/ Edward Robinson. New York: Harper & Row, 1962 [1927].
- Hollier, Denis. "The Word of God: 'I am Dead.'" *October* 44 (Spring), 1988. 75–88.
- Kristeva, Julia. "Women's Time." *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Translated by Alice Jardine/ Harry Blake. New York: Columbia University Press, 1986 [1979]. 188–213.
- Lambotte, Marie-Claude. "Les vanités dans l'art contemporain, une introduction". *Les vanités dans l'art contemporain*. Ed. Anne-Marie Charbonneaux. Paris: Flammarion, 2005. 8–44.
- Liotard, Jean-François. *Discourse, Figure*. Translated by Antony Hudek/ Mary Lydon. Minneapolis, MS: The University of Minnesota Press, 2020 [1971].
- Malani, Nalini. *Can You Hear Me?* Ed. Emily Butler with Inês Costa/ Johan Pijnappel. London: Whitechapel Gallery, 2020.
- Massumi, Brian. *A Shock to Thought. Expression After Deleuze and Guattari*. London and New York: Routledge, 2002.
- Mouffe, Chantal. *On the Political*. New York and London: Routledge, 2005.
- Osborne, Peter. *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*. London, New York: Verso Books, 2013.
- Osborne, Peter. *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*. London: Verso, 1995.
- Rajchman, John. "Another View of Abstraction". *Journal of Philosophy and the Visual Arts* (5.16), 1995. 16–25.

Rajchman, John. *Constructions*. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.

Rodowick, D. N. *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media*. Durham and London: Duke University Press, 2001.

Tapié, Alain. *Les vanités dans la peinture au xvii<sup>e</sup> siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*. Paris: Editions Paris-Musées / Réunion des Musées Nationaux, 1990.

## List of Figures

- Fig. 1** Marlene Dumas, *Mindblocks*, 2009, Oil on linen, 70 7/8 x 118 inches. © Marlene Dumas, photography © Peter Cox, Eindhoven.
- Fig. 2** Marlene Dumas, *Skulls*, 2011–15, Oil on canvas. © Marlene Dumas, photography © Peter Cox, Eindhoven.
- Fig. 3** Jeannette Christensen, selection from *Exercises III* [montage to be revised]. © 2022 Jeannette Christensen (<http://www.jeannettechristensen.no/>).
- Fig. 4** Jeannette Christensen, *Woman Interrupted*, (Hans, 1995, 2009, 2018) polaroid photographs [perhaps replaced by others]. © 2022 Jeannette Christensen (<http://www.jeannettechristensen.no/>).
- Fig. 5** Jeannette Christensen, *Woman Interrupted*, video installation; sketch by the artist. © 2022 Jeannette Christensen (<http://www.jeannettechristensen.no/>).
- Fig. 6** Unknown, *The Deposition, Master of the Saint Bartholomew Altarpiece*, 1500–1505. © 2022 The National Gallery, London.
- Fig. 7** Nalini Malani, freeze-frame from Animation 1. © 2022 Nalini Malan (<http://www.nalinimalani.com/index.htm>).
- Fig. 8** Maya Watanabe, *Bullet*, single channel video installation (detail), 2021. © 2022. Maya Watanabe, BBVA Foundation (<https://mayawatanabe.com/BULLET>).



Antje Schmidt

# „Wiese sein“: Vanitas und melancholische Naturbetrachtung bei Friederike Mayröcker und Marion Poschmann

**Abstract:** *Der Beitrag fragt nach Transformationen der mit dem Vanitas-Motiv verbundenen Gras- und Wiesensymbolik in Gedichten Friederike Mayröckers und Marion Poschmanns. Ist im 17. Jahrhundert dem bukolischen Wiesenidyll mitunter die melancholische Antizipation seines Endes eingeschrieben, dem die christliche Heilsperspektive konsolatorisch gegenübersteht, radikalisiert Mayröckers titellostes Gedicht von 1966 die Trauer eines liebenden Subjekts durch absolute Identifikation mit dem Wiesengras ohne Trostperspektive. Poschmanns Gedicht „Geometrien der Melancholie“ (2004) hingegen inszeniert die Wiese durch Wiederholung eines Gryphius-Verses als mehrdeutige Metapher für die künftige Stellung des Menschen nach dem Wohlstandsidyll des Anthropozäns – oszillierend zwischen einer posthumanen Welt und einem winterlichem Arkadien in harmonischer Koexistenz von Mensch und Umwelt.*

Bereits im Jahre 1988 sah Hartmut Böhme in den „Ungeheuerlichkeiten der sogenannten Fortschritte“ und „dem langsamen Sterben der Natur“ Symptome dafür, dass „die Melancholie ins Zentrum der Gesellschaft gerückt“ sei. Und er konstatiert: „Was einmal die Erfahrung abseitiger Minderheiten war, daß nämlich das Leben nur im Durchgang des Todes zu haben ist, dieses melancholische Wissen ist zur zentralen Aufgabe unserer Gesellschaft geworden.“<sup>1</sup> Zu Beginn der 20er Jahre des 21. Jahrhunderts, unserer Gegenwart, in der die katastrophalen Folgen des Klimawandels und der ökologischen Krise in greifbare Nähe rücken,<sup>2</sup> sie angesichts immer neuer Extremwetterlagen – Hitzewellen, Dürren, Waldbrände, Hochwasser – und des immensen Rückgangs der Biodi-

---

1 Böhme 1988, 265.

2 Das deutsche Umweltbundesamt fasst auf seiner Website den sechsten Sachstandsbericht des IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change), der am 9. August 2021 erschienen ist, mit den Worten zusammen: „Die vom Menschen verursachten (anthropogenen) Treibhausgasemissionen sind eindeutig die Ursache für die bisherige und die weitere Erwärmung des Klimasystems. Zahlreiche Klimafolgen – einschließlich der Extremereignisse – sind schnell eingetreten und lassen sich direkt dem anthropogenen Treibhauseffekt zuordnen. Sie sind intensiver und häufiger geworden und werden dies auch in den kommenden Jahrzehnten weiterhin tun.“ (Umweltbundesamt 2021).

versität in den letzten Jahrzehnten bereits im Hier und Jetzt präsent sind, beobachtet auch die Journalistin Elisabeth von Thadden eine gesellschaftlich um sich greifende Trauer angesichts dessen, was unwiederbringlich vergeht oder in absehbarer Zukunft vergangen sein wird. In einem längeren Artikel für *Die Zeit* aus dem März 2020 beschreibt sie diese neue Gefühlslage zugespitzt als „Klimatrauer, Umweltdepression oder Ökoangst.“<sup>3</sup> Unter Forscher\*innen richtet sich die Klimatrauer vor allem auf ihre verschwindenden Forschungsgegenstände in der Natur:

Forscherinnen und Forscher bekennen sich öffentlich zur Trauer um ihre Forschungsobjekte, die durch die Erderwärmung und deren Beitrag zum Artensterben verschwinden: Korallen. Schneefelder. Riesenmammutbäume. Heimische Wiesen. Der Sumatra-Orang-Utan. Alle Arbeit wirkt vergeblich [...].  
(Thadden 2020, 39)

Traurigkeit sei letztlich die einzig angemessene Reaktion auf das Ausmaß der Zerstörung, denn „[i]n der Klimakrise begegnen wir einer Vergänglichkeit ganz eigener Art: Die Traurigkeit wird nicht vergehen, sie bleibt, denn sie erscheint nun als eine angemessene Beziehung zur Welt. Sie ist selbst realistisch.“<sup>4</sup> Von Thadden schlägt den Bogen von ihren Überlegungen zur Klimatrauer zurück zum Barock, und zwar zu Andreas Gryphius' Sonett *Abend*, in dem es in den von ihr zitierten Versen heißt: „Wo Thier vnd Vögel waren trauert jetzt die Einsamkeit. Wie ist die Zeit vertan!“<sup>5</sup> Es fällt schwer, aus der Perspektive der Gegenwart in diese Verse, die vor ‚leerer Kulisse‘ die Sinnlosigkeit falsch genutzter Lebenszeit betauern, nicht eine barocke Vorwegnahme des sogenannten sechsten Massenaussterbens hineinzulesen.<sup>6</sup> Was ursprünglich die allegorische Inszenierung eines verlassenen Schauplatzes der Todesmeditation war, erscheint so – dekontextualisiert und von der Autorin ‚gegen den Strich gelesen‘ – als unheilvolle Vorausdeutung des 17. Jahrhunderts auf eine kommende Katastrophe. Die Lyrik des 17. Jahrhunderts, ihre trauernde Betonung von Vergänglichkeit und Vergeblichkeit, erscheint aktuell wie nie.

Bestandteil der gegenwärtigen Melancholie über das durch den Menschen verschuldete, unaufhaltsame Vergehen von Elementen der natürlichen Umwelt ist nach von Thadden gleichermaßen die Trauer über den Verlust des in der Aufklärung entstandenen Menschenbildes, das „des autonom handlungsfähigen Menschen, der sein Schicksal zum Besseren wenden kann.“<sup>7</sup> Bekanntlich ist der Mensch des Anthropozäns zwar zum wesentlichen Einflussfaktor der an-

<sup>3</sup> Thadden 2020, 39.

<sup>4</sup> Thadden 2020, 39–40.

<sup>5</sup> Thadden 2020, 39; vgl. Gryphius 2012b [1650], 37.

<sup>6</sup> Vgl. Kolbert 2015.

<sup>7</sup> Thadden 2020, 39.

dauernden geochronologischen Epoche geworden,<sup>8</sup> hat damit jedoch die Krisen der Gegenwart und nahenden Zukunft erst heraufbeschworen. Das Anthropozän, so scheint es, bringt nicht nur disruptive Veränderungen der Natur mit sich, sondern verlangt einen grundlegenden Wandel der Art und Weise, wie der Mensch sich im Verhältnis zu seiner Umwelt projiziert. Auf diese Herausforderungen reagieren nicht nur einflussreiche Theoretiker\*innen wie Bruno Latour<sup>9</sup> oder Donna Haraway<sup>10</sup>, sondern auch die „Lyrik im Anthropozän“<sup>11</sup>, die nach Axel Goodbody mit dem neuen Bewusstsein für die Verwerfungen des Klimawandels in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren einsetzt und ein gleichermaßen „ökologisch sensible[s]“ wie formenreiches und „selbstreflexive[s] Schreiben entwickelt“<sup>12</sup> hat. Goodbody zufolge stört und dekonstruiert diese neue Lyrik mit ihren Themen, Motiven und Verfahren „gewohnte anthropozentrische Sichtweisen“<sup>13</sup> und vermag so ein Bewusstsein für die klimatischen, geologischen und ökologischen Problemlagen der Gegenwart erzeugen.

Wird in der literaturwissenschaftlichen Forschung über die deutschsprachige ‚Lyrik im Anthropozän‘ nachgedacht, stehen indes häufig Bezüge auf die Traditionen der Naturlyrik der Klassik und besonders der Romantik im Vordergrund.<sup>14</sup> Allerdings scheint die skizzierte Affinität des Anthropozäns zur vergänglichkeits- und vergeblichkeitsbewussten Haltung der Melancholie ebenso das ‚vormoderne‘

---

**8** Der Begriff des „Anthropozän“ wurde von dem Atmosphärenchemiker Paul Crutzen und dem Biologen Eugene Stroemer im Jahr 2000 auf einer Konferenz in den wissenschaftlichen Diskurs eingeführt und erlebte eine enorme Popularisierung in den 2000er Jahren. Anders als von den Forschern zunächst datiert, wird das Anthropozän heute als geochronologische Epoche beginnend mit dem Zeitpunkt verstanden, an dem „die Auswirkungen menschlicher Lebensformen und Technologien [...] als unbeabsichtigte Folgen menschlicher Aktivitäten bis in die geologischen Sedimente der Erde hinein im globalen Maßstab nachweisbar sind“ (Adloff und Neckel 2020, 7). Die AWG (Anthropocene Working Group) beschloss auf einem Kongress im Mai 2019, den Beginn der neuen erdgeschichtlichen Epoche aus denselben Gründen in der Mitte des 20. Jahrhunderts anzusiedeln (vgl. Subramanian 2019). Dem folgen Adloff und Neckel und schlagen das Jahr 1950 als historischen Beginn vor, da ab diesem Zeitpunkt eine drastische „Beschleunigung (*great acceleration*) in der Belastung des Erdsystems“ (Adloff und Neckel 2020, 7) stattgefunden habe; vgl. zur Debatte auch Dürbeck 2015, 107. Geprägt wurde der Begriff allerdings durch Stroemer bereits in den 1980er-Jahren, so vermutet Donna Haraway (vgl. 2018, 67).

**9** Vgl. Latour 2017.

**10** Vgl. Haraway 2018.

**11** Vgl. Goodbody 2016, 291. Goodbody verwendet den Begriff der „Lyrik im Anthropozän“, um sie von historischen Vorläufern, insbesondere der Lyrik der historischen Umweltbewegung abzugrenzen.

**12** Detering 2015, 214.

**13** Goodbody 2016, 290; vgl. auch Clark 2015, bes. 185–187.

**14** Vgl. exemplarisch Goodbody 2016, 287; Zemanek / Rauscher 2017, bes. 101–102.

17. Jahrhundert als Rekursfeld nahezulegen. Dies liegt einerseits begründet in der bedeutenden Stellung, die christlich grundierte Reflexionen der Flüchtigkeit der ‚natürlichen‘ Phänomene, die körperliche Existenz des Menschen eingerechnet, sowie die demgegenüber empfundene Ohnmacht und Demut in den Künsten und speziell der Dichtung dieser Zeit innehaben. Andererseits ist im 17. Jahrhundert Naturgeschichte immer auch Heils- und damit Verfallsgeschichte. Die individuelle Vergänglichkeit der Einzeldinge und des Menschen sind eschatologisch gerahmt, der im 17. Jahrhundert verbreitete christliche Glaube an „Finalität“<sup>15</sup>, an ein Dasein im Horizont von Apokalypse, Jüngstem Gericht und Auferstehung, gehört zu den Selbstverständlichkeiten der Zeitwahrnehmung. Existenzielle, auch klimatisch bedingte Erschütterungen wie die kleine Eiszeit und durch sie bedingte Ernteausfälle und Hungersnöte,<sup>16</sup> die Pestepidemie und die verheerenden Kriege der Zeit, insbesondere der Dreißigjährige Krieg, erschienen vielen Zeitgenoss\*innen nicht nur als großes irdisches Unheil,<sup>17</sup> sondern als Zeichen für das nahende Weltende.<sup>18</sup> Diese spezifische historische Krisensituation fand wiederum in zahllosen Gedichten, Dramen und Gemälden ihren Widerhall, die sich der melancholischen Klage über universelle Vanitas und menschliche Hybris widmen, demgegenüber Demut und einen ‚standhaften‘ Lebenswandel anmahnen.<sup>19</sup> Das im 17. Jahrhundert so virulente Vanitas-Motiv reagiert also auf Erfahrungen der „Kontingenz“<sup>20</sup> und bringt sie zur Darstellung.

Auf als ähnlich empfundene historische Konstellationen, genauer auf „die vor einem neuen Erwartungshorizont erfahrene Desillusionierung und Ohnmacht gegenüber dem Tod, eine Variante des Konflikts von Selbst- und Fremdbestimmtheit“<sup>21</sup>, führen Claudia Benthien und Victoria von Flemming die Virulenz des frühneuzeitlichen Motivs in der Gegenwart zurück. Und auch von Thadden betont den Autonomieverlust des trauernden und angesichts immer neuer Krisen und Katastrophen in seiner Handlungsmacht beraubten ‚Anthropos‘ des 21. Jahrhunderts. Das frühneuzeitliche Vanitas-Motiv erscheint demgemäß nicht nur als prädestinierte Referenz für die Darstellung von Erfahrungen mit der menschlichen Sterblichkeit im Allgemeinen, sondern auch für Reflexionen im Horizont des Anthropozäns, für Fragen nach dem (finalen) Sterben der Natur. So nutzen neben

---

15 Marquard 1996, 467; vgl. Benthien 2021b, 215–217.

16 Vgl. Parker 2017, bes. 3–23.

17 Geoffrey Parker hat eine Reihe von zeitgenössischen Berichten über das erfahrene Leid zusammengetragen (vgl. 2017, xx–xxi).

18 Vgl. Ingen 1966, 112–113.

19 Vgl. Cavalli-Björkman 1998.

20 Scholl 2006, 257.

21 Benthien / v. Flemming 2018, 12.

Vertreter\*innen anderer Kunstformen<sup>22</sup> Lyrikerinnen wie Friederike Mayröcker und Marion Poschmann, die im vorliegenden Beitrag im Zentrum stehen, die frühneuzeitliche Vanitas-Motivik im Verbund mit der bukolischen Tradition als Rekursfeld,<sup>23</sup> um trauernd den Verfall der Natur zu betonen – was den Menschen einschließt – und prophetische Visionen des Todes und des nahenden Weltendes zu formulieren, denen der Mensch damals wie heute scheinbar wenig entgegenzusetzen hat. Demgegenüber erprobt Marion Poschmann mit lyrischen Mitteln außerdem ein neues Verhältnis zwischen Mensch und Natur, das als post-anthropozentrisch bezeichnet werden kann. Insbesondere der tradierten Grassymbolik der Vanitas sowie der Wiese als idyllischem, aber von Tod und Verfall bedrohtem Schauplatz, kommt in diesen zeitgenössischen Gedichten besondere Bedeutung zu.

## Welkende Gräser, bukolische Wiesen. Die frühneuzeitliche Tradition

In seinem *Großen Rasenstück* (1503), einer Naturstudie, in der mit botanischer Genauigkeit verschiedene Gräser – u. a. Wegerich, Löwenzahn, Wiesenrispengras, Biberneln – abgebildet sind, hat Albrecht Dürer sich bereits zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts dem scheinbar geringen Sujet des Wiesengrüns gewidmet (Abb. 1). Trotz des Anscheins eines ‚wild‘ wuchernden Rasenstücks, den die Darstellung zunächst erweckt, ist Dürers Aquarell kompositorisch wohl-durchdacht, sodass nach Auffassung des Kunsthistorikers Richard Hoppe-Sailer „die göttliche Ordnung der Natur überzeugend und beweiskräftig ansichtig“<sup>24</sup> wird. Aufgrund der liebevollen Detailtreue und der Wahl der Perspektive – die Gräser sind auf Augenhöhe der Betrachter\*innen platziert – wurde das Blatt verschiedentlich als „ästhetische Achtung der Pflanze“<sup>25</sup> oder „die symptomatische Bemühung, noch hinter dem Unscheinbarsten den Schöpfer sichtbar werden zu lassen“<sup>26</sup> gedeutet.

Wiesengrün versinnbildlicht jedoch in der Frühen Neuzeit nicht ausschließlich die harmonische Schöpfung. Daneben zählt prominent der Vergleich des menschlichen Lebens mit dem flüchtigen Gras zur konventionellen Vanitas-

<sup>22</sup> Vgl. Benthien / v. Flemming 2018; Benthien et al. 2021a.

<sup>23</sup> Zu Bukolik und Idylle in der Lyrik der Gegenwart, besonders in Nora Bossongs *Sommer vor den Mauern* (2011), vgl. Kuhlmann 2018.

<sup>24</sup> Hoppe-Sailer 1986, 57.

<sup>25</sup> Kaeser 2015, 72.

<sup>26</sup> Koschatzky, zit. n. Hoppe Sailer 1986, 41.



**Abb. 1:** Albrecht Dürer, *Das große Rasenstück* (1503), Aquarell und Deckfarben, 40,3 x 31,1 cm, Albertina Wien.

Motivik, die sich aus biblischen und antiken Bildern ebenso speist, wie aus Repräsentationen der zeitgenössischen Umwelt.<sup>27</sup> „Das Leben ist | [...] Ein Gras, das leichtlich wird verdrucket“ liest man etwa in Georg Philipp Harsdörffers Bildreihengedicht *Das Leben des Menschen* (1656).<sup>28</sup> Es ist anzunehmen, dass Harsdörffer hier auf Verse aus den Psalmen rekurriert, in denen die flüchtige irdische Existenz dem unvergänglichen Sein des Schöpfers entgegengesetzt wird: „Meine Tage sind dahin wie ein Schatten, und ich verdorre wie Gras. Du aber, HERR, bleibst ewiglich und dein Name für und für.“ (Ps 102, 11–12) Gras dient also als beliebtes Vergleichsobjekt für die Kurzlebigkeit des Menschen. Zentral für die Symbolbildung sind die Bodennähe und das zyklische Werden und Vergehen von Gräsern. Der Vergleich etabliert insofern die Vorstellung einer ‚Erdverbundenheit‘ ebenso wie die der Flüchtigkeit menschlicher Existenz.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Vgl. Scholl 2006, 256; Bialostocki 1981, 269–271.

<sup>28</sup> Harsdörffer 1971 [1656], 186.

<sup>29</sup> Auch die Vorstellung vom ‚Schnitter Tod‘ hat seinen Ursprung wohl in diesem Vergleich des menschlichen Lebens mit dem Gras, das vom derart personifizierten Tod jäh abgemäht wird.

Wie an diesen kurzen Beispielen demonstriert, bleibt der Blick der Künste des 17. Jahrhunderts auf die Erscheinungen der Natur, trotz bedeutender Fortschritte der *New Sciences* seit Beginn der Renaissance, „weitgehend theologisch geprägt“<sup>30</sup>, wie Volker Meid argumentiert, der ferner resümiert:

Als göttliche Schöpfung hat sie [die Natur, A. S.] zeichenhaften Charakter. Ihre Erscheinungen verweisen auf den Schöpfer, der alle Dinge als Gedanke gedacht hatte, bevor er seinen Plan verwirklichte. Allerdings beginnt mit der Umsetzung des Schöpfungsplans zugleich die Geschichtlichkeit der Schöpfung, die durch den Sündenfall in ihrer Vollkommenheit beeinträchtigt wurde. (Meid 2015, 200)

Der postadamitische Verlust der primordialen Welt bedingt zugleich eine Erkenntnisproblematik: Durch das Abfallen vom göttlichen Wissen sind die natürlichen Phänomene für den Menschen in ihrem kosmologischen Zusammenhang zunächst weder vollständig erkennbar noch in ihren verborgenen Bedeutungen entzifferbar.<sup>31</sup> Kunst und Wissenschaft treten daher in der „Hoffnung auf Wieder-Offenbarung“<sup>32</sup> als Vermittlungsinstanzen ein. Es ist folglich eine wesentliche Funktion der frühneuzeitlichen Naturdichtung, „im Buch der Natur zu lesen und die in der Natur verborgenen göttlichen Geheimnisse und Zusammenhänge aufzudecken“<sup>33</sup>. Poet\*innen werden ob ihrer Begabung zur Betrachtung der schöpferischen Zeichen als besonders befähigt angesehen, die irdische Natur in Dichtung zu übersetzen.<sup>34</sup> Da die Natur den Kunstschaffenden „poetischer Deutungsraum“<sup>35</sup> ist, ist die Erkenntnis abhängig vom Gegenstand der poetischen Betrachtung. Es gilt, seine ‚gottgegebene‘, wengleich vieldeutige Verweisstruktur aufzudecken. Naturerscheinungen sind also zuvörderst Sinnbilder für abstrakte, etwa metaphysische Wahrheiten<sup>36</sup> – dazu zählt in besonderem Maße die heilsgeschichtliche Erkenntnis der *vanitas mundi*.

Neben Einzelementen der Umwelt wie Blumen, Gräsern, Seifenblasen, die als Sinnbilder der Vanitas fungieren, können ebenso ganze Landschaften allegorisch codiert sein. Zentrale topische Orte der Naturbetrachtung sind bekanntlich, in der antiken Tradition stehend, der *locus amoenus* und der *locus terribilis*.<sup>37</sup> Obwohl die beiden Schauplätze tendenziell für einen dem Lobpreis gewidmeten

---

30 Meid 2015, 200. Dies gilt stärker für die Dichtung dieser Zeit als für die Bildenden Künste, die sich seit der Renaissance stärker der wissenschaftlich-genauen Naturbetrachtung gewidmet haben (vgl. Langemeyer 1979).

31 Vgl. Keller 2008, 177.

32 Keller 2008, 177.

33 Keller 2008, 177.

34 Vgl. Keller 2008, 179.

35 Keller 2008, 182.

36 Vgl. mit Blick auf das Stillebenggenre: Klemm 1979, 170–172.

37 Vgl. Garber 1974.

bzw. melancholischen Blick auf die Schöpfung stehen, hat auch die arkadische Landschaft eine bedeutende mit der Vanitas-Motivik verbundene Spielart in den Künsten des 16. und 17. Jahrhunderts. Während der Tod ins friedliche Arkadien als Störfaktor eindringt, ist die wilde Landschaft des *locus terribilis* sinnbildlich mit der Erkenntnis der Vanitas verbunden. Dort erscheint „die Natur [...] als sinnfälliger Ausdruck einer vom Schöpfer abgefallenen Schöpfung.“<sup>38</sup> In Gestalt des wilden Waldes, felsig-unwirtlicher Landschaft, einsam und dunkel, von winterlich-stürmischem Wetter heimgesucht, ist die dürre ‚Einöde‘ bevorzugter Ort der geistlich-melancholischen Meditation, deren Ziel es ist, sich die eigene Vergänglichkeit und die Bedrängnis durch den Sündenstand der Menschheit – auch sinnlich – zu vergegenwärtigen.<sup>39</sup> In Gryphius’ Einsamkeitssonett<sup>40</sup> oder auf Giovanni Benedetto Castigliones *Melancholia*-Radierung (vor 1647) verweisen Requisiten wie Ruine, Totenkopf oder Skelett mahndend auf die Vergänglichkeit des Irdischen (Abb. 2). Der Melancholiker verkörpert mit seinem zu Boden gesenkten Blick die saturnische Kontemplation über die ‚niederen‘ irdischen Dinge, von denen es sich loszusprechen gilt, um für das Himmlisch-Ewige frei zu sein. Von Walter Benjamin wurde der melancholische Blick zudem als Ausdruck einer grundsätzlichen acedischen ‚Erdverbundenheit‘, also einer speziellen Verbindung zur materiellen Welt, gedeutet.<sup>41</sup> In der Lyrik Poschmanns, so wird zu sehen sein, erscheint diese ursprünglich lasterhafte Erdverbundenheit unter den nunmehr säkularisierten Bedingungen der Gegenwart.<sup>42</sup>

Der *locus amoenus* ist demgegenüber Ort des Lobpreises der schönen Schöpfung, die als dessen Abglanz auf das Paradies verweist. Schauplätze sind kultivierte Naturbereiche wie Gärten voll üppigen Pflanzenreichtums sowie fruchtbare Wiesen und Weiden. In der Bukolik des 17. Jahrhunderts gehören zum Inventar der amönen, saftig grünen Wiese etwa Schafe, Vogelgesang, liebliche Haine und plätschernde Bäche.<sup>43</sup> Wiesen sind bevorzugter Schauplatz für den Gesangswettstreit der Hirt\*innen, Liebeslust und -leid sowie für die Darstellung eines glücklichen ländlichen Daseins.<sup>44</sup> Obwohl die Lektüre entsprechender literarischer Texte an den europäischen Höfen äußerst beliebt war,<sup>45</sup> sind die arkadischen Land-

---

38 Detering 2015, 208.

39 Vgl. Mauser 1982, 234.

40 Gryphius 2012c [1650], 39; vgl. Mauser 1982.

41 „Denn alle Weisheit des Menschen ist der Tiefe hörig; sie ist gewonnen aus der Versenkung ins Leben der kreatürlichen Dinge und von dem Laut der Offenbarung dringt nichts zu ihr. Alles Saturnische weist in die Erdtiefe [...].“ (Benjamin 1993 [1928], 132).

42 Vgl. auch Schmidt 2021, 95–97.

43 Vgl. Garber 1974, 183–187.

44 Vgl. Garber 1974, 173–213.

45 Vgl. Mikitayeva 2010, 40.



**Abb. 2:** Giovanni Benedetto Castiglione, *Melancholia* (vor 1647), Radierung auf Papier, 21,7 × 11,7 cm, Scottish National Gallery of Modern Art.

schaften, und diese Traditionslinie wird von Poschmann heute wieder aufgegriffen, beliebte Orte der christlichen Hof- und Zivilisationskritik. In der Fiktion der Schäfer\*innen- und Landlebendichtung ist in der Idylle ein naturnahes, arbeitsames Leben fernab weltlicher Versuchungen möglich, denen die geistlich orientierte Dichtung im frühkapitalistischen 17. Jahrhundert sozialdisziplinatorisch

entgegenwirkte.<sup>46</sup> Anhand des idealisierten Landlebens ließen sich die Grundsätze der christlich-neustoizistischen Philosophie gut veranschaulichen,<sup>47</sup> denn das als asketisch imaginierte Leben der Hirt\*innen, aber auch der Bauern und Bäuerinnen, erscheint als Gegenmodell zu „Hof und Stadt als Orten des Lasters und der Eitelkeit.“<sup>48</sup> Das Personal der Idylle wird dementsprechend vielfach als tugendhaft entworfen, in edler Einfalt in Harmonie mit der Natur lebend, Wiesen und Weiden fürsorglich bewirtschaftend und nicht nach dem überflüssigen Reichtum und Prunk der Höfe strebend. Auch im 17. Jahrhundert werden also im Idyll „Modelle gelingenden Zusammenlebens im Modus des Einfachen“<sup>49</sup> inszeniert, worin zugleich (ökologisch-)utopisches Potenzial – auch für die Gegenwart – liegt.<sup>50</sup>

Doch prägt in zahlreichen Darstellungen der Dichtung und Malerei des 17. Jahrhunderts ebenso ein elegischer Grundton das Hirt\*innenidyll.<sup>51</sup> In der ersten der beiden berühmten Darstellungen der *Arkadischen Hirten* Nicolas Poussins (um 1627)<sup>52</sup>, das von Erdtönen dominiert wird, erblickt eine Gruppe idealisierter Hirt\*innen einen Sarkophag, der sich rechts von ihnen, etwas erhöht vor einigen Bäumen befindet (Abb. 3). Links von ihnen weilt Alpheios, der wie eine Repoussoirfigur wirkende antike Flussgott, der einen Krug Wasser vergießt, während auf dem Sarkophag ein Schädel thront, der den erstaunten Hirt\*innen direkt entgegenzublicken scheint. Sie sind im Begriff, die berühmte Inschrift des Sarkophags zu entziffern: *Et in Arcadia Ego*. Bekanntlich gab es innerhalb der kunsthistorischen Forschung einige Diskussionen um die Übersetzung der lateinischen Phrase, die erstmalig auf Giovanni Francesco Barbieris Arkadien-Bildnis (*Et in Arcadia Ego*, 1616–1620) zu finden ist. In der Deutung Panofskys, auf die sich Poschmann in ihren Essays bezieht, wird diese Warnung vor dem „gedankenlosen Genuß bald zu Ende gehender Vergnügungen“<sup>53</sup> direkt vom personifizierten Tod ausgesprochen.

---

**46** Diese Tradition der Landlebendichtung geht zurück auf Vergils *Georgica* und Horaz *Zweite Epode*, in der es in der deutschen Übersetzung heißt „Glücklich ist der, der fern von Geschäften, | Wie das Menschengeschlecht der Vorzeit | Das väterliche Feld mit seinen Stieren pflügt [...]“ (Horaz 2014 [ca. 30v. Chr.], 273) vgl. Zemanek 2015, 191. Zu den sozialdisziplinatorischen Funktionen der Vanitas-Dichtung vgl. Mauser 1982.

**47** Zum Neustoizismus in der Dichtung des 17. Jahrhunderts vgl. exemplarisch Grätz 2008.

**48** Mikitayeva 2010, 40. Zemanek verweist überdies darauf, dass in der Schäferdichtung mehr „die Muße, das Dichten und Musizieren“ im Zentrum stehe, wohingegen in der Landlebendichtung tendenziell das genügsame und tugendhafte Leben der Bauern im Rhythmus der Natur zentral sei. Zemanek 2015, 191–192.

**49** Jablonski / Nitzke 2022, 9.

**50** Vgl. Jablonski / Nitzke 2022, 10.

**51** Vgl. Panofsky 2002 [1955], 9.

**52** Öl auf Leinwand, 101 x 82 cm, Devonshire Collection, Chatsworth.

**53** Panofsky 2002 [1955], 20.

*Et in Arcadia Ego* bedeutet demnach „Auch ich bin in Arkadien“ – oder, wie Panofsky freier übersetzt: „Selbst in Arkadien habe ich, der Tod, Gewalt.“<sup>54</sup> Die Inschrift formuliert im Verbund mit dem Schädel also die christliche Mahnung des *memento mori*.<sup>55</sup> Das Gemälde Poussins inszeniert demnach die direkte Konfrontation des vitalen bukolischen Idylls mit dem Tod.<sup>56</sup>



**Abb. 3:** Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego* (*Die arkadischen Hirten*) (ca. 1629–1630), Öl auf Leinwand, 101 x 82 cm, Louvre Paris.

---

<sup>54</sup> Panofsky 2002 [1955], 20.

<sup>55</sup> Vgl. Panofsky 2002 [1955], 19–20.

<sup>56</sup> Vgl. Brandt 2006, 71.

## Vergängliches Liebesidyll. Friederike Mayröckers „[wird welken wie Gras]“ (1966)

Friederike Mayröckers titellos und schlicht anmutendes Gedicht aus dem Jahr 1966 ist mit dem Menschen als Teil der zum Sterben bestimmten Natur befasst:

wird welken wie Gras · auch meine Hand und die Pupille  
 wird welken wie Gras · mein Fusz und mein Haar mein stillstes Wort  
 wird welken wie Gras · dein Mund dein Mund  
 wird welken wie Gras · dein Schauen in mich  
 wird welken wie Gras · meine Wange meine Wange und die kleine Blume  
 die du dort weizt wird welken wie Gras  
 wird welken wie Gras · dein Mund dein purpurfarbener Mund  
 wird welken wie Gras · aber die Nacht aber der Nebel aber die Fülle  
 wird welken wie Gras wird welken wie Gras

(Mayröcker 2019 [1966], 33)

In monotonen Reihen wiederholt der beinahe reimlose<sup>57</sup> Text die leitmotivischen Verse „wird welken wie Gras“. Das artikulierte Ich formuliert ein *memento mori*, in barocker Manier kündigt es die Vergänglichkeit des menschlichen Körpers, des eigenen und die eines Anderen, als Teil der rasch verwelkenden Natur an.<sup>58</sup> Diese Verse alludieren die oben bereits zitierten Worte aus den Psalmen „ich verdorre wie Gras“ (Ps 102, 11),<sup>59</sup> ersetzen jedoch das „ich“ der Rede durch wechselnde Bezugswörter und verändern das Tempus ins Futur I, was der lyrischen Rede eine prophetisch anmutende Rhetorik verleiht. Frieder von Ammon verweist zudem darauf, dass „parallel gefügte, ungereimte Langverse“ wie in Mayröckers Gedicht nicht nur in der „modernen Lyrik“ virulent seien, sondern „eben auch schon in den Psalmen.“<sup>60</sup> Jene Halbverse demonstrieren auch grafisch eindrücklich – das Schriftbild der linken Seite des Gedichts wirkt fast wie eine undurchdringliche Mauer – das unausweichliche Vergehen. Die dem Verfall unterworfenen lebendigen Phänomene werden in der Manier des petrarkistischen Schönheitspreises einzeln evoziert, insbesondere traditionell signifikante Körperteile wie Hand, Pupille, Fuß, Haar und das poetologisch zu verstehende Wort des Ich,<sup>61</sup> in den darauffolgenden Versen dann auch Mund und Schauen eines wohl geliebten Gegenübers.

<sup>57</sup> Den einzigen ‚Slant Rhyme‘ bilden die Worte „Pupille“ im ersten und „Fülle“ im achten Vers – ein Hinweis auf Mayröckers Poetologie der „sich fortpflanzende[n] Augen“ (Mayröcker 2020, Klappentext), wie die Autorin es selbst jüngst formulierte.

<sup>58</sup> Zur Vanitas-Motivik in Mayröckers Prosa vgl. Benthien 2021b.

<sup>59</sup> Vgl. Ammon 2011, 172, der zudem auf Brahmns und Petrus 1,24 verweist.

<sup>60</sup> Ammon 2011, 172.

<sup>61</sup> Vgl. dazu Ammon 2011.

Diese auf der rechten Seite des Textes evozierten Elemente stehen in ihrer Fülle dem monotonen ‚Textblock‘ der linken gegenüber. Um diesen Effekt noch zu verstärken, sind die meisten der Halbverse durch runde Aufzählungszeichen getrennt.

Invertiert und aktualisiert wird damit ein Verfahren der Barockdichtung, das der Evokation der vitalen Phänomene im ersten Halbvers ihr Kippen in den Verfall im zweiten gegenüberstellt. Nach Claudia Benthien ist es Kennzeichen der frühneuzeitlichen Vanitas-Motivik, dass dieses Kippen von der Blüte in den Verfall bereits im Hier und Jetzt antizipiert wird. Damit resultiert ihre spezifische Melancholie wesentlich aus einer bedrohlichen „Simultanität von Gegenwart und Zukunft.“<sup>62</sup> In Gryphius’ Sonett *Es ist alles eitel* (1637) findet man diese Plötzlichkeit des Vergehens in antithetischen Halbversen inszeniert, getrennt jedoch durch Virgeln oder ohne jegliche Kennzeichnung:

Was itzundt prächtig blüht / sol bald zutretten werden.  
Was itzt so pocht und trotz ist Morgen Asch und Bein / [...].  
(Gryphius 2012a [1637], 12–13)

Mayröckers syntaktische Inversion – vom antizipierten Verfall, ausgedrückt im Vergleich mit dem Gras, hin zur Fülle der lebendigen Erscheinungen – markiert eine inhaltliche Differenzsetzung zur barocken Vanitas-Motivik. Möglicherweise drückt sich darin eine vage Hoffnung des artikulierten Ich aus, der universellen Endlichkeit doch noch zu entgehen.

Die außerordentlich schlichte Form des Gedichts spricht jedoch eine andere Sprache, verleiht sie der lyrischen Rede doch einen lakonischen, gar melancholischen Ton, der recht unüblich für die Autorin ist. So hat Mario Grizelj gezeigt, dass schon in Mayröckers Frühwerk, dem dieses Gedicht ebenfalls zuzurechnen ist, ein quasi-religiöser „Modus der enthusiastisch-ergriffenen Rede“ modelliert wird, der in der Tradition Klopstocks und Hölderlins steht und in dem das „Lob-singen und Jubilieren“ dominanter Modus des lyrischen Sprechens ist.<sup>63</sup> Auch rekurriert Mayröcker in poetologischen Wendungen wiederholt auf „Formen prophetischen, inspirierten und mystischen Schreibens.“<sup>64</sup> In der Forschung wird es mit Attributen wie „Furor“<sup>65</sup> und „kalkulierter Maßlosigkeit“<sup>66</sup> belegt, insbesondere aufgrund der komplexen und kühnen Metaphorik, die Mayröckers Gedichte, aber auch ihre Prosatexte kennzeichnet. Barbara Thums spricht in diesem Zusammenhang von „eine[r] unbeschränkt wuchernde[n] Textproduktion, in der

<sup>62</sup> Benthien 2011, 90.

<sup>63</sup> Grizelj 2017, 52.

<sup>64</sup> Thums 2019, 212.

<sup>65</sup> Strigl 2009.

<sup>66</sup> Strigl 2009, 70.

immer wieder aufs Neue versucht wird, eigenwillige ‚Wortbilder‘ zu produzieren und so Materielles in Spirituelles zu verwandeln.“<sup>67</sup> Als „*vertikaler Text!*“<sup>68</sup>, wie Mayröcker es selbst formuliert, führt also das wuchernd-maßlose Schreiben von irdischen in himmlische Sphären.<sup>69</sup>

Im vorliegenden Gedicht fehlen nun komplexe ‚Wortbilder‘ und die übliche ‚Überfülle‘ gänzlich, die Bildlichkeit ist stark reduziert und konventionell. So scheint angesichts dieser Abweichung Mayröckers von ihren eigenen Schreibkonventionen der Schluss möglich, dass die Form nicht zufällig derart karg ist, sondern sie formsemantisch den subjektiven Modus der Entfremdung von der be-seelten Schöpfung widerspiegelt. Verbleibt man in der von Mayröcker gewählten Raumsemantik, handelt es sich hierbei also um einen ‚horizontalen Text‘. Thums zeigt ferner, dass die Autorin an anderer Stelle ihre poetische Inspiration in „An-verwandlung der biblischen Exoduserzählung über Moses Berufung und sein Vernehmen der göttlichen Stimme“<sup>70</sup> inszeniert – also als göttlich inspiriertes, überschwängliches Sprechen, wie es etwa der Mystik eigen ist. Auch dies stützt die hier geäußerte Annahme, dass die ostentativ ‚uninspirierte‘ lyrische Rede performativ Distanz zum ‚hohen‘ göttlichen Zusammenhang und somit eine quasi-religiöse Melancholie als Abfallen vom Schöpfer performiert, die auch in der Überidentifikation mit dem niedrigen, erdnahen Gras ihren Ausdruck findet. Der Rekurs auf die biblisch-barocke Vanitas-Motivik und die vielfache Wiederholung des konventionalisierten Vergleichs mit dem Gras dient also der Inszenierung eines heillosen, entfremdeten Zustandes.

Doch ebenso vervollständigt sich bei genauem Lesen die punktuell gesetzte, collageartig arrangierte Bildlichkeit, die scheinbar Sinneswahrnehmungen des lyrischen Subjekts nachvollzieht, bis hin zur Evokation einer vagen Szenerie des Begehrens, die Anleihen bei der bukolischen Tradition nimmt. Erzeugt wird sukzessive die Anmutung eines vertrauten Liebespaares im Gras, auf einer nächtlichen, von Nebel umwobenen Wiese, paradigmatische Szene der idyllischen Schäferdichtung und der Pastorale. (Man könnte sogar im seitwärts gegen den Uhrzeigersinn gedrehten Schriftbild des Textes die einzelnen Halme eines Wiesenausschnitts, Dürers *Rasenstück* vergleichbar, erkennen: unten die Erde, oben wuchernde Pflanzen unterschiedlicher Höhe.) In diesem mehrdeutigen Gedicht ist neben dem allgemeinen Sterben-Müssen also ebenso das Idyll der Liebe im Angesicht des Todes, die Antizipation ihres unausweich-

---

<sup>67</sup> Thums 2019, 212.

<sup>68</sup> Mayröcker 1980, 150.

<sup>69</sup> Vgl. Thums 2019, 213. Gizelj spricht ebenfalls von einer „lyrische[n] und religiöse[n] Rede“, welcher der „Modus der Weltzuwendung und der Weltentgrenzung“ entspricht. (Gizelj 2017, 52).

<sup>70</sup> Thums 2019, 214.

lichen Vergehens, das Thema. Barocker Naturpoetik vergleichbar betrachtet und liest das artikulierte Ich die es umgebenden ‚Zeichen‘ der Natur, das welkende Gras der Wiese, um daraus das Ende seiner Liebesleidenschaft sowie die allgemeine Vergänglichkeit abzulesen. Es zeigt sich die melancholische Gewissheit, die bereits Panofsky und Brandt in Poussins erster Arkadien-Darstellung erkannten: dass auch das bukolische Liebesidyll unausweichlich dem Ende zueilt. Daraus scheint keineswegs eine Intensivierung der Freuden des ‚fruchtbaren‘ Augenblicks zu resultieren, wie es Freud in seinen Reflexionen zur „Vergänglichkeit“ betont,<sup>71</sup> sondern es dominiert – wie gezeigt – die Melancholie.

Dennoch erscheinen menschliche Schönheit und Vitalität wie eine zarte Hoffnung, ausgedrückt in Versen, die auch das strenge Formschema des Texts unterbrechen: „meine Wange meine Wange und die kleine Blume | die du dort weiszt“ heißt es dort, im Bild der an der Wange erblühenden Blüte die (noch) vitale Anmut des sprechenden Subjekts bewerbend<sup>72</sup> – nebenbei eine Inversion der petrarkistischen Schönheitspreisung, in der für gewöhnlich Körperteile des unerreichbaren, begehrten weiblichen Objekts mit floralen Attribuierungen belegt werden.<sup>73</sup> Auch auf Ebene des Schriftbildes wirken die Verse fünf und sechs beinahe wie eine Pflanze, die sich um das ‚Mauerwerk‘ des Verfalls rankt, deren Kraft jedoch nicht ausreicht, dem Verfall zu trotzen (der fünfte Vers ist der visuell längste des Gedichts, der sechste hingegen der kürzeste). Schließlich endet auch der sechste Vers mit den Worten „wird welken wie Gras“, ohne dabei jedoch die zuvor etablierte „Quasi-Norm“<sup>74</sup> des Gedichts zu erfüllen, denn das runde Aufzählungszeichen fehlt an dieser Stelle. Organisch geht somit die Hoffnung in Enttäuschung über, was abermals für den ‚heillosen‘ Zustand des artikulierten Ich spricht.

Signalisiert das „aber“ im achten Vers eine erneut kurz aufflammende Zuversicht, dass zumindest andere, äußere Phänomene des Liebesidylls überdauern

---

71 Freud argumentiert dort gegenüber einem „rühmlich bekannten Dichter[]“, der eine Entwertung des Schönen durch seine Hinfalligkeit bewirkt sieht, dass das Vergehen des Schönen eine „Wertsteigerung“ mit sich bringe und schließt: „Der Vergänglichkeitswert ist ein Seltenheitswert der Zeit“. Freud 1949, 358 und 359.

72 Zur Blumensprache bei Mayröcker vgl. auch Thums 2017. Es liegt aufgrund dieser Selbstbeschreibung des artikulierten Ich zudem nahe, das Gedicht autofiktional zu lesen, insofern es in Mayröckers Werk immer wieder Identifikationsbewegungen zwischen realer Dichterin und Blumen(-sprache) gibt (vgl. Thums 2017, 190 Fußnote).

73 So heißt es etwa in Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus „Letzte abschiedsschrift / als er sie gaentzlich verlassen muste.“: „Kein garten wird mir mehr ohn deine wangen blühh / Und wann der sonnen-glantz mir noch so prächtig schien / Zeigt er mir ohne dich nichts als trauer-decken.“ (Hoffmannswaldau 2018 [1703], 64–65).

74 Fricke 1988, 183.

könnten, die Nacht, der Nebel, die Fülle, räumt der verdoppelte Refrain im letzten Vers diesen Wunsch aus. Indem darin nur noch ‚Vergehen‘, jedoch nicht mehr seine Antithesen ‚Lebendigkeit‘ bzw. ‚Liebe‘ oder ‚Schönheit‘ verbalisiert werden, wird deutlich: der Tod nimmt das Gute und das Elende ausnahmslos in sein Reich. Der letzte Vers weist somit in der doppelten Wiederholung des leitmotivischen Verses, ähnlich wie in den barocken Prätexten, metonymisch und prophetisch auf das nahende Ende *aller* irdischen Erscheinungen.<sup>75</sup> Ob damit auch der christliche Heilshorizont angesprochen ist, lässt sich nicht eindeutig ermitteln.<sup>76</sup> Am Ende des Gedichts bleibt dem artikulierten Ich nur Einsicht in die Rückkehr in der Erden Schoß – ein Schicksal, das der Mensch mit dem welkenden Gras teilt, seine grundsätzliche ‚Erdverbundenheit‘, aber auch Entfremdung von der transzendenten Sphäre signalisiert, trotz aller Liebe, Fülle und Schönheit, die das Leben bereithält. Selbst das friedliche Liebesidyll, eigentlich „Ort des Rückzugs, der vor der [...] oftmals grausamen Wirklichkeit Schutz“<sup>77</sup> verspricht, ist von der universellen Vanitas bedroht.

## Arkadischer Winter. Marion Poschmanns „Geometrien der Melancholie“ (2004)

Ist Mayröckers Gedicht der symbolischen Vanitas-Tradition relativ streng verpflichtet, dynamisiert Marion Poschmanns Gedicht „Geometrien der Melancholie“<sup>78</sup> aus dem Band mit dem sprechenden Titel *Grund zu Schafen* (2004) die konventionelle Bildlichkeit auf komplexe Weise. Der Text ist dreistrophig und einem Gedichtzyklus mit dem Titel „Et in Arcadia Ego“ zugeordnet, der zusätzlich die frühneuzeitliche Arkadientradition als einen Bezugspunkt für die Interpretation vorgibt – insbesondere das Gemälde Poussins, wie Poschmann selbst epitextuell kommentiert. Bezugnehmend auf die Inschrift des Sarkophags seiner ersten Arkadien-Darstellung verweist sie auf die moderne Übersetzungsgeschichte der lateinischen Phrase. Sie kritisiert im Anschluss an Panofsky die Bedeutungsverschiebung, die im Laufe der Jahrhunderte die Macht des Todes in Arkadien unterschlägt:

---

75 Vgl. Ammon 2011, 174.

76 Anders argumentiert Ammon 2011, 174: „Hier gibt es keine Heilsgewissheit und kein Vertrauen auf Erlösung [...].“

77 Mikitayeva 2010, 43.

78 Poschmann 2004, 23.

Die Überschattung durch den Todesgedanken, der in der Antike das Konzept der arkadischen Landschaften prägte und diesem Konzept die spezifisch bittere Süße verlieh, wurde im Laufe der Zeit, wenn nicht vergessen, so doch verdrängt, und zwar zugunsten einer harmonischen Geschlossenheit, in die kein Störfaktor eindringt.

(Poschmann 2016, 13)

Mit dem Aufbrechen der „harmonischen Geschlossenheit“ der Vorstellung Arkadiens ist auch das hier im Zentrum stehende Gedicht befasst. Inszeniert wird darin ein kontemplierendes, scheinbar menschliches Ich. Damit reiht es sich in die Tradition der melancholisch-meditativen Vanitas-Reflexion ein,<sup>79</sup> entwickelt sie jedoch zeitgenössisch fort. Suggestiv fragt das artikulierte Ich in den ersten Versen nach dem herannahenden Winter: „wann wird es Winter geworden sein, dort | wo das Bild eines Körpers hinzieht“. Ohne Fragezeichen abschließend und mit dem Gebrauch des Futur II Gewissheit suggerierend, wird zwar der Zeitpunkt des Winterwerdens erfragt, nicht aber sein Eintreten selbst. Impliziert wird zudem, dass es in der Gegenwart der lyrischen Rede „dort“ (ein Lexem, das auch syntaktisch exponiert ist) noch Frühling oder Sommer ist, was gemeinsam mit dem Motto des Zyklus auf Arkadien als das Land verweist, in dem ewig frühlingshaftes Wetter herrscht. Bekanntlich referenziert das Arkadien der Künste seit der Antike nicht auf den realen Ort auf der griechischen Halbinsel Peleponnes, sondern ist reine Fiktion.<sup>80</sup> Konstitutiv ist gerade sein wirklichkeitsferner Status, denn das mit dem Hirtenidyll assoziierte Arkadien ist „von Beginn an nur im Ästhetischen existent“.<sup>81</sup> Es kann entweder in der Vergangenheit als ‚verlorenes Paradies‘ oder als künftiges ‚Goldenes Zeitalter‘ und somit eine Art Erlösung imaginiert werden, wie schon in Vergils ‚Vierter Ekloge‘<sup>82</sup>.

In Poschmanns „Geometrien der Melancholie“ scheinen (in dieser Reihenfolge) Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit Arkadiens verhandelt zu werden: Einerseits ist die Gegenwart, so kann man aus der ersten Strophe schließen, das ‚flourierende‘ Zeitalter, andererseits verweisen das deiktische „dort“ und die Ergänzung „wo das Bild eines Körpers hinzieht“ im Verbund mit der zweiten Strophe auf die imaginierte Gestalt Arkadiens in der Zukunft. Verhandelt wird die Frage nach der menschlichen Imagination dieser kommenden Zeit: Wann wird in der Vorstellung Winter eingetroffen sein? Gibt es noch Hoffnung auf die Vorstellung einer blühenden Zukunft oder wird dort alles ‚kalt, wüst und leer‘ sein? Oder birgt gar der in die Imagination eintretende Winter eine Art (irdische) Erlösung in sich? Verhandelt wird damit die Frage nach den (vergebli-

<sup>79</sup> Vgl. zu Melancholie, Mediation und Vanitas: Mauser 1982.

<sup>80</sup> Vgl. Korbacher 2007, 12–13.

<sup>81</sup> Korbacher 2007, 13.

<sup>82</sup> Vergil 2001 [40 v. Chr.], 66–67.

chen) Hoffnungen der westlichen Zivilisation. Die zweite Strophe formuliert, nun im Indikativ, eine Prognose für das winterliche Arkadien der Imagination:

wird er doch dort  
 der leichte Mensch.  
 wird eine Wiese sein  
 (Poschmann  
 2004, 23)

Die Verse „der leichte Mensch“ und „wird eine Wiese sein“ entstammen dem ersten Terzett und dem ersten Quartett des Gryphius-Sonetts „Es ist alles eitel“. Sie wurden mit dem Auftaktvers so collagiert, dass zwei syntaktisch wohlgeformte Sätze entstehen, wobei der mittlere Vers das ‚Scharnier‘ für einen sogenannten ‚Wendesatz‘ bildet.

Folgt man der Lesart, die die Interpunktion zunächst vorgibt, bilden die ersten beiden Verse eine syntaktische und semantische Einheit: „wird er doch dort | der leichte Mensch.“ Das Epitheton „leicht“ für den Menschen trägt zunächst erkennbar Spuren der Vanitas-Motivik. Im Prätext Gryphius' heißt es an entsprechender Stelle: „Der hohen Thaten Ruhm muß wie ein Traum vergehen. | Soll denn das Spil der Zeit/ der leichte Mensch bestehn?“<sup>83</sup> Der „leichte Mensch“ ist in diesem Kontext der flüchtige und mit Schuld beladene Mensch im Sinne der christlichen Anthropologie. Der Zweifel, ob er das „Spil der Zeit“ bestehen möge, verweist auf die Anfechtungen durch Fortuna und Chronos, denen der Mensch zeitlebens ausgesetzt ist. Es folgt bei Gryphius zudem die Anmahnung der Nichtigkeit der materiellen Güter, die der Mensch begehrt:

Der hohen Thaten Ruhm muß wie ein Traum vergehen.  
 Soll denn das Spil der Zeit/ der leichte Mensch bestehn?  
 Ach! was ist alles diß/ was wir vor koestlich achten/  
 Als schlechte Nichtikeit/ als Schatten/ Staub und Wind [...].  
 (Gryphius 2012a [1637], 13)

Durch Montage dieses Gryphius-Zitats, in dessen Umfeld die christliche Warnung vor sinnloser Anhäufung von ‚Köstlichkeiten‘ formuliert wird, legt Poschmann also ferner eine kapitalismuskritische Interpretation nahe. Man kann die Verse der zweiten Strophe Poschmanns ebenso gut unter Einbezug des barocken Intertexts als Betonung der Flüchtigkeit und des antizipierten Vergehens des Menschen deuten, und an seiner Statt wird eine „Wiese sein“.

Evoziert wird somit, bezieht man die Überlegungen zur ersten Strophe ein, die Vorstellung eines apokalyptischen Winters, der auf den ewig fruchtbaren

<sup>83</sup> Gryphius 2012a [1637], 13.

Frühling der Gegenwart folgen wird. Motivisch floriert eine solche Fiktion in der Gegenwartsliteratur. So entwirft sie beispielsweise Valerie Fritsch in ihrem Roman *Winters Garten* in einer eindrücklichen Schlusszene, in der sich Kälte und Dunkelheit unheilvoll und besänftigend über das Land legen und damit das nahende Ende der Zivilisation ankündigen:

Der Abend brach an, eine mächtige Finsternis zog auf. Draußen sah es aus, wie sich die Großeltern die Tage ihres Sterbens gewünscht hatten, ein ewiger Winter, der das Haus einschneite und jenes letzte Wort sprach, das zu finden der Mensch allein nicht in der Lage war. Ein Himmel, den man nicht von der Erde zu unterscheiden vermochte. Eine Kälte so hart, dass die Luft klirrte, und doch die Kanten der Welt weich vom Schnee.

(Fritsch 2015, 148)

Auch bei Poschmann scheint der nahende Winter sowie das dekontextualisierte Gryphius-Zitat, „wird eine Wiese sein“, auf einen postzivilisatorischen Zustand hinzudeuten. In Gryphius' Prätext heißt es entsprechend in antithetischer Gegenüberstellung der im Präsens noch vorhandenen Stadt als Hort der Zivilisation und dem mit der Wiese alludierten, künftigen Hirtenidyll:

Du sihst/ wohin du sihst nur Eitelkeit auff Erden.  
Was diser heute baut/ reist jener morgen ein:  
Wo itzund Städte stehn/ wird eine Wisen seyn [...].

(Gryphius 2012a [1637], 12)

Dafür, dass bei Poschmann sogar ein post-humanes Zeitalter entworfen wird, spricht, dass die Entitäten ‚flüchtiger Mensch‘ und ‚überdauernde Wiese‘ durch einen Schlusspunkt getrennt sind. Markiert wird so ein deutlicher Bruch zwischen menschlicher und ökologischer Sphäre. Es ist dies eine Prophezeiung als transformierte Version der Arkadien- und Vanitas-Motivik der Frühen Neuzeit: dass die endgültige Auslöschung der Menschheit sich ereignen wird, selbst in Arkadien, lesbar als Allegorie für den Untergang der westlichen, wohlhabenden und konsumorientierten Lebensweise, und die fruchtbare Wiese, die nun, metonymisch für die gesamte natürliche Umwelt, überdauern (und sich regenerieren) wird. In säkularisierter Form wird somit die endzeitliche Komponente der christlichen Vanitas-Motivik mit aufgerufen, jedoch postanthropozentrisch transformiert: In dieser Vision gilt das Weltende nur für den Menschen, nicht aber für die nicht-menschliche Natur.

Gegen diese die Vanitas-Tradition stark affirmierende Lesart spricht jedoch, dass Wiesen „Kulturgrasland“<sup>84</sup> sind. Sie befinden sich auf einem Spektrum zwischen ‚Wildheit‘ und ‚Kultiviertheit‘ idealerweise in der Mitte. Sowohl die

---

84 Kremer 2016, 59.

Entstehung als auch die Fortexistenz biodiverser Wiesen, die eine Vielzahl an Arten beherbergen – Farn- und Blütenpflanzen, Insekten, Vögel, Säugetiere wie Hasen und Rehe –, ist bedingt durch den behutsamen Eingriff des Menschen, der die Wiese regelmäßig schonend und nachhaltig bewirtschaftet.<sup>85</sup> Schon im 17. Jahrhundert war die theologische Vorstellung verbreitet, dass der Eingriff des Menschen in die Natur die Vervollkommnung der Schöpfung bewirke,<sup>86</sup> und auch in der Gegenwart gibt es Vorschläge, die Menschen des Anthropozäns nicht als Beherrscher\*innen, sondern als „Weltgärtner“<sup>87</sup> zu begreifen.<sup>88</sup> Für die Pflege biodiverser Wiesen ist besonders der regelmäßige Schnitt der Gräser der „entscheidende ökologische Faktor“<sup>89</sup>, sodass der Erhalt von artenreichen Wiesen wesentlich eine „Kulturaufgabe“<sup>90</sup> darstellt.

Die immer intensivere, effizientere und ‚naturferne‘ Bewirtschaftung landwirtschaftlicher Nutzfläche seit den 1950er Jahren und die „Uniformierung der überkommenen Kulturlandschaft“<sup>91</sup> ist indes verantwortlich für einen Rückgang des Kulturgraslandes und damit auch diverser Arten. Infolge der Industrialisierung der Landwirtschaft, vor allem monokultureller Bewirtschaftung sowie dem Einsatz von industriellem Dünger und Pestiziden, sind dort seit den 1950er Jahren zunehmend diverse Insekten- und Kleintierarten vom Aussterben bedroht, die an eine schonendere Bewirtschaftung angepasst waren.<sup>92</sup> Wiesen und Weiden gelten daher als „gefährdetes Kulturerbe“<sup>93</sup>. Das gegenwärtig drohende Insektensterben mit seinen dramatischen Folgen zeigt die Bedeutung, die der Lebensraum ‚wilde Wiese‘ nicht nur für die Umwelt, sondern ebenso für die Sicherung menschlicher Lebensgrundlagen hat.<sup>94</sup>

---

**85** Vgl. Kremer 2016, 47: „Der Mensch ist durch die Mahd nicht nur Verursacher der Wiese, er gehört vielmehr als wirtschaftendes Wesen zum Ökosystem der Wiese dazu.“; vgl. auch Schmidt 1979, 42.

**86** Vgl. Garber 1974, 203–204.

**87** Leinfelder 2014.

**88** Vgl. Dierschke / Briemle, die interessanterweise dafür plädieren, auch das artenreiche Kulturgrasland als „Kulturerbe“ zu begreifen, das „von uns angenommen, erhalten und gepflegt werden“ müsse – „wie auch viele andere Kulturgüter, etwa alte Bauwerke, Kunstgegenstände, Bilder oder Musik“ (2008, 9 und 10).

**89** Schmidt 1979, 43.

**90** Dierschke / Briemle 2008, 9.

**91** Dierschke / Briemle 2008, 132.

**92** Vgl. Dierschke / Briemle 2008, 30 und 196.

**93** Vgl. den im Juni 1996 in Bonn abgehaltenen Kongress *Wiesen und Weiden – ein gefährdetes Kulturerbe Europas*, anlässlich der Ausstellung *Future Garden. Die gefährdeten Wiesen Europas* (vgl. dazu Dierschke / Briemle 2008, 9).

**94** Vgl. Hallmann et al. 2017. Hallmann et al. haben gezeigt, dass in den letzten 27 Jahren die Biomasse der flugaktiven Insekten in deutschen Naturschutzgebieten um 73 Prozent abgenom-

In Poschmanns Gedicht kommt die Ankündigung, dass „dort“ eine „Wiese sein [wird]“ also, und das ist die andere Lesart dieses ‚Wendesatzes‘, einer Vorausdeutung der post-industriellen Genesung der Natur gleich. Dafür spricht auch, dass in Gryphius Vanitas-Sonett ein bukolisches Idyll *mit* dem Menschen nach dem Verlust der Städte aufgerufen wird: Wiesen und ein unschuldiges Schäferskind mit seiner Herde werden dort bestehen, wo die mit Eitelkeit assoziierte Stadt nur noch Ruine sein wird: „Wo itzund Städte stehn/ wird eine Wisen seyn/ | Auff der ein Schäfers-Kind wird spilen mit den Herden“<sup>95</sup>. Wiesen sind immergrüne Lebensräume und damit fruchtbar selbst im kalten Winter. Dass in Poschmanns Gedicht der „leichte Mensch“ im Zeitalter nach extensiver Naturbeherrschung und -zerstörung wieder im Einklang mit der Natur leben wird – ganz im Sinne der arkadischen Vision – wenn auch ‚unwirtlicher‘, wie es die Erwartung eines Winters bekundet, scheint sich hier anzudeuten, sofern man über den Schlusspunkt hinwegliest: „der leichte Mensch. | wird eine Wiese sein“. Prophezeit wird die künftige Anerkennung der melancholischen Erdverbundenheit der menschlichen Spezies, der unauflöselichen Verbindung des Menschen zur nun agentiellen Natur,<sup>96</sup> jedoch fernab transzendenter, christlicher Erlösungsvisionen, die Trost versprechen.

Resümiert man die beiden hier vorgestellten Lesarten, reflektieren die ersten beiden Strophen des Gedichts also die Stellung des Menschen nach dem Anthropozän, enthalten jedoch keine eindeutige Antwort. Wird er sich ausgelöscht haben, nachdem er seine eigenen Lebensgrundlagen vernichtet hat? Oder wird die Welt in einen winterlich-idyllischen Zustand münden, in dem das Verhältnis von Mensch und Natur harmonisch statt ausbeuterisch sein wird – und die neuzeitlich konstruierten Grenzen zwischen Mensch und Wiese, metonymisch für die (belebte) Natur insgesamt, fluide? Beide Lesarten sind in den „Geometrien der Melancholie“ zumindest angelegt. Insbesondere die noch im Barock eindeutig codierte lyrische Rede vom ‚leichten Menschen‘ wird bei Poschmann ambig: Sie meint einerseits den vergänglichen Menschen und andererseits die ‚er-leichterte‘ Kreatur, die ihre herausgehobene Stellung innerhalb der Natur aufgegeben hat. Poschmann erzeugt also Sinnkomplexionen, die die konventionelle Vanitas-Motivik sowie die frühneuzeitliche Codierung des bukolischen Idylls in der Wiederholung dynamisieren – und mit ihnen das

---

men hat. Ein wichtiger Faktor bei der Bekämpfung des Rückgangs der Insektenpopulation sind möglichst naturbelassene Wiesen. Der Agrarökologe André Hamm lässt sich 2021 im *Spiegel* mit den Worten zitieren: „Ausgeräumte, blütenleere Agrarlandschaften sind erheblich schuld am Niedergang der Insekten“ (Donner 2021).

<sup>95</sup> Gryphius 2012a [1637], 12.

<sup>96</sup> Vgl. Schmidt 2021, 94; mit Blick auf Poschmanns *Hundenovelle*: Hayer 2018.

Mensch-Natur-Verhältnis, das ebenfalls uneindeutig, weniger anthropozentrisch wird.

Nur der Verlust des Glaubens an eine lesbare und damit regierbare Natur scheint die zeitgenössisch transformierte arkadische Utopie zu sichern. Die hermetische Gestaltung des Gedichtes performiert ebendiese Umwelt abseits des an Lesbarkeit gewöhnten Blicks.<sup>97</sup> So wird ein post-anthropozentrisches Weltverhältnis präfiguriert, das nicht ästhetisch über die Natur verfügt, sondern ihre Vieldeutigkeit ausstellt. Letztendlich schließt an die Frage nach der Imagination des Kommenden ein weiterer metaliterarischer Fragenkomplex an: Die Frage nach der Rolle der Literatur, insbesondere der Lyrik, für die imaginative Vergegenwärtigung der durch die Klimakrise herannahenden Szenarien. Der Beitrag, den Poschmann in diesem und weiteren Gedichten zur Bewältigung dieser Krise leistet, besteht insbesondere in der Dekonstruktion anthropozentrischer und vereindeutigender Sichtweisen auf die Natur.<sup>98</sup> Ihre Gedichte halten die Wahrnehmung der Leser\*innen offen für das Unergründliche der Umwelt, transzendieren die Grenzen zwischen den Dingen mit dichterischen Mitteln.<sup>99</sup> Doch ist diese poetische Transgressionsbewegung im *Geometrien*-Gedicht nicht vordringlich mystisch-ekstatisch grundiert, wie etwa Mayröckers vertikale Texte, sondern melancholisch, das artikulierte Ich ist dem Irdisch-Materiellen statt dem Himmlisch-Transzendenten verbunden. Dazu passt, dass Poschmann in einem Essay die „Berührung mit dem Unendlichen“ in den „winzigen Eindrücken“ unscheinbarer Erscheinungen vermutet.<sup>100</sup> Die vergeblichkeitsbewusste Aufgabe des Glaubens an menschliche Größe, Potenz und Autonomie mutet damit nicht nur schmerzlich an, wie noch bei Mayröcker, sondern ebenso tröstlich.

Wie schon die zweite Strophe der *Geometrien der Melancholie* offenbart auch der Blick in die Vergangenheit in der dritten und längsten Strophe bukolische Elemente, doch sind diese ebenso melancholisch getrübt: „oft, ich erinnere mich, | an die weiße Würde des Herdentriebes | an die Übermacht der Menge, die gesenkten Köpfe“. Eine Herde anthropomorphisierter Schafe, traditionell wie auch hier bukolische Symbole der Reinheit und Unschuld („weiße Würde“), aber auch der Dummheit und Konformität („Übermacht der Menge“, „gesenkte[] Köpfe“) sind bei Poschmann zivilisationskritische Sinnbilder für Menschen, die wider besseren Wissens der an menschlicher Sonderstellung („Würde“) orientierten Logik der Gegenwartskultur folgen. Dass sie interessiert ist an einer Aktualisierung der Schafsymbolik, die ökologisches Wissen mit einbezieht, formuliert die Autorin in einem

---

<sup>97</sup> Vgl. Schmidt 2021, 91–97 zu hermetischen Verfahren und ‚Neobarock‘ im Werk Poschmanns.

<sup>98</sup> Vgl. Goodbody 2016, 209.

<sup>99</sup> Vgl. Schmidt 2021, 96–97; vgl. Poschmann 2016, 132.

<sup>100</sup> Poschmann 2016, 128.

Essay. Nachdem sie darin auf die bukolische und christliche Tradition des unschuldigen Schafes hinweist, ergänzt sie dieses verfestigte Naturbild mit Anmerkungen zu den realen Folgen der Schafzucht: „Dabei haben Schafe, wie alles auf der Welt, ihre Schattenseiten. Sie fressen ganze Landstriche kahl, lassen keinen Baumbestand aufkommen, können Bodenerosion einleiten, Regionen vollständig ruinieren und verwüsten.“<sup>101</sup> Die anthropomorphisierten Schafe des Geometrien-Gedichts sind ebenso Wesen, die die amöne Landschaft in eine kahle und winterliche verwandeln können, die in der zeitlichen Logik der lyrischen Rede nach dem Wirken der Tiere erwartet wird. Sie fressen also das Gras der Wiese, anstatt dass sie ‚Wiese sind‘: Eine Allegorie auf das zerstörerische Wirken des Menschen.

Zivilisationskritik steckt wohl auch hinter dem Titel: Die Begriffe „Geometrie“ und „Melancholie“ verweisen auf den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Diskurs rund um die geometrische Ordnung und ‚Entzifferbarkeit‘ der Schöpfung. Auf der einen Seite stehen Denker wie Johannes Kepler oder Galileo Galilei, die dem sogenannten „Design-Argument[]“<sup>102</sup> anhängen: Die Vollkommenheit der Schöpfung bestehe „in der Realisierung geometrischer Verhältnisse, die urbildlich im göttlichen Wesen vorhanden sind: Der Geist des Menschen ist aufgrund der Gottebenbildlichkeit fähig, den geometrischen Bauplan, den gezeichneten Entwurf des Weltalls zu erkennen“<sup>103</sup>. Auf diese Tradition spielt das signifikante Schriftbild des Gedichts ironisch an, in der es eine implizite Autorin als ‚Schöpferin‘ vager geometrischer Formen zu erkennen gibt, die zwar mit dem Gedichtinhalt korrespondieren – die zweite Strophe ist rechteckig wie ein Wiese, die dritte könnte man als Schafkopf identifizieren, mit dem ersten Vers als Ohr – jedoch letztlich keinen starren Sinn ergeben.<sup>104</sup>

In der Frühen Neuzeit steht dem Design-Argument die protestantische Warnung vor einer die Melancholie befördernden Beschäftigung mit Geometrie gegenüber, da sie den Blick für das unbegreifliche Numinose verstelle<sup>105</sup> und so wundert dann auch wenig, dass auf Albrecht Dürers *Melencolia I* die Geometrie eine wichtige Rolle spielt. Die Poschmann’schen Schafe mit ihren melancholisch „gesenkten Köpfe[n]“ und den „Gewichte[n] im Haar“ – Haare gelesen als Depot von Lebenskraft, Gewichte verweisen auf das Wiegen als Praxis der Messkunst – sind somit zusätzlich lesbar als Verkörperungen einer solch ‚geometrisch induzierten Melancholie‘. Man kann hier erneut den Bogen zur Vanitas-Motivik schlagen: Die gebeug-

---

**101** Poschmann 2016, 12.

**102** Groh / Groh 1991, 24.

**103** Groh / Groh 1991, 25.

**104** Der gesamte Arkadien-Gedichtzyklus spielt mit derartigen Anleihen an die visuelle Poesie.

**105** Vgl. Klibansky et al. 1990, 476.

ten Schafe verkörpern eine Haltung der Schuld und trauernden Demut, wie sie der melancholischen Vanitas-Meditation eigen ist. Grund für diese Geste scheint jedoch weniger Demut gegenüber dem Numinosen zu sein, sondern vielmehr die vorausahnend-schuldbewusste Einsicht in die Dominanz des ‚würdevollen‘, der Rationalität verbundenen neuzeitlichen Menschen, der die Natur mit ebendiesen Mitteln unterworfen hat – und damit auch die Erkenntnis der verheerenden Folgen dieses Weltbilds, das in die Naturzerstörung mündet. Die Verflüchtigung der „unsichtbaren Ordnung“, die zwar in Gestalt „milde[r] Lichte“ leuchtet wie das Licht der Aufklärung, dabei aber „sinnlos“ und „empfindlich“ ist, verweist wohl ebenfalls auf diesen Zusammenhang. Und so endet das Gedicht mit dem retrospektiven Verweis auf die Gegenwart des frühen 21. Jahrhunderts, inszeniert als Schwelle im Übergang von einer an Rationalität orientierten Ordnung hin zu einer offenen Zukunft. Diese hält, wie gezeigt, entweder die finale Auslöschung des Menschen und das Entstehen eines posthumanen Idylls oder ein winterlich-melancholisches Arkadien bereit, in dem die unversöhnlich anmutende Trennung zwischen Mensch und Natur überwunden sein wird. So oder so scheint die Ordnung des gegenwärtig noch ‚blühenden‘ Arkadiens überaus fragil: *Et in Arcadia Ego*.

## Resümee

In beiden hier untersuchten Gedichten ist die mit der Vanitas-Tradition verbundene, jedoch transformierte Gras- und Wiesensymbolik von zentraler Bedeutung. Wie beschrieben kann das Wiesengras insbesondere die Gefährdung eines gegenwärtigen Idylls versinnbildlichen: einmal, auf Ebene des Subjekts, als die heillos dem Ende zueilende Zuflucht zweier Liebender im welkenden Wiesengras, dann, auf kollektiver Ebene, das ‚Idyll‘, über das die heutigen Wohlstandsgesellschaften des globalen Nordens noch verfügen, das jedoch zunehmend, bewirkt durch menschliche Hybris, bedroht ist. Fragt man nun abschließend nach den Gründen, die eine Wiederholung der Vanitas-Motivik in den Texten Mayröckers und Poschmanns motiviert, ist wohl als verbindendes Moment das melancholische Potenzial der vergänglichkeits- und vergeblichkeitsbewussten Klage der Künste des 17. Jahrhunderts zu nennen, die Gedankenfigur menschlicher ‚Erdverbundenheit‘ eingeschlossen, Aspekte des Motivs, die in der Wiederholung jedoch unterschiedlich interpretiert werden.

In Mayröckers titellosem Gedicht wird die Vanitas-Tradition der trauernden Antizipation eines kommenden Vergehens noch im vitalen bukolischen Idyll weitestgehend affirmierend angeeignet und unter Rekurs auf barockdichterische Verfahren formsemantisch performiert. Im Zentrum des Liebesgedichtes steht

das vom göttlich-universellen Zusammenhang entfremdete Subjekt und die Unmöglichkeit irdischen Trostes angesichts der *vanitas mundi*. Bei Poschmann hingegen wird die konventionelle Vanitas-Motivik unter den Vorzeichen einer Lyrik im Anthropozän dynamisiert. Ihre „Geometrien der Melancholie“ inszenieren die Gegenwart unter Rekurs auf die Vanitas-Lyrik Gryphius’ als Schwelle in eine offene Zukunft: zwischen der apokalyptischen Erwartung einer selbstverschuldeten Vernichtung der Gattung Mensch und der ‚melancholischen Utopie‘ eines unwirklichen Idylls, in dem die Grenzen zwischen Mensch und Natur fluide werden. Der Rekurs der Gegenwartslyrik auf das Barock erweist sich damit abermals „als Indiz der Überwindung einer unerträglich gewordenen Moderne“<sup>106</sup> – in diesem Fall der unerträglich gewordenen modernen Fortschritts- und Beherrschungslgik gegenüber einer als lesbar konstruierten, objektivierten und zunehmend von Menschenhand zerstörten Natur. Dem setzt Poschmann ihre vieldeutige und ‚unlesbare‘ Kunstnatur entgegen und subvertiert so anthropozentrische Traditionen der Naturlyrik hin zu Formen post-anthropozentrischer Naturdarstellung. Ökokritisch ließe sich dennoch anmerken, dass auch mystisch-hermetisch grundierte Naturinszenierung nicht frei von menschlichen Projektionen ist, wie die analysierte Vanitas-Symbolik des Gedichts zeigt, die Natur abseits ihrer agentuellen Dynamik mit Bedeutungen versieht, die erneut menschengemacht sind. Doch offenbart sich in diesem Text das utopische Potenzial des frühneuzeitlichen Vanitas-Motivs mit seiner asketischen, die menschliche Demut betonenden Logik für die Gegenwart: Ein nunmehr säkulares, melancholisches und damit vergeblichkeitsbewusstes Weltverhältnis, das die Ohnmacht des Menschen sowie seine prinzipielle Verbundenheit zur ihn umgebenden Umwelt, zu Pflanzen, Tieren und anderen Lebewesen nicht leugnet, wird als Keim für die Verwirklichung moderater Utopien inszeniert.

## Literaturverzeichnis

- Adloff, Frank / Sighard Neckel. „Einleitung: Gesellschaftstheorie im Anthropozän“. *Gesellschaftstheorie im Anthropozän*. Hg. dies. Frankfurt am Main / New York, NY: Campus, 2020. 7–19.
- Ammon, Frieder von. „Zu Friederike Mayröckers Gedicht ‚wird welken wie Gras‘“. *Frankfurter Anthologie* 34. Frankfurt am Main: Insel, 2011. 171–175.
- Benjamin, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. 6. Aufl. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993 [1928].
- Benthien, Claudia. „Vanitas mundi‘: Der barocke Vergänglichkeits-Topos in bildender Kunst, zeitbasierten Medien und Literatur der Gegenwart“. *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit*.

- Phänomene der Wiederkehr in Literatur und Künsten ab 1970*. Hg. Nordverbund Germanistik. Berlin u. a.: Lang, 2011. 87–108.
- Benthien, Claudia / Victoria von Flemming. *Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart*. Hg. dies. Paragrana. Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie, Bd. 27 (2), 2018.
- Benthien, Claudia / Antje Schmidt / Christian Wobbeler. *Vanitas und Gesellschaft*. Berlin: De Gruyter, 2021a.
- Benthien, Claudia. „Leben als Frist: Vergänglichkeit, Zeit und Tod in Erzähltexten der Gegenwart“. *Vanitas und Gesellschaft*. Hg. dies. / Antje Schmidt / Christian Wobbeler. Berlin: De Gruyter, 2021b. 213–239.
- Białostocki, Jan: „Kunst und Vanitas“. *Stil und Ikonographie: Studien zur Kunstwissenschaft*. Hg. ders. Verb. Neuausg. Köln: DuMont, 1981. 269–317.
- Böhme, Hartmut. *Natur und Subjekt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Brandt, Reinhardt. *Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung*. Freiburg i. Br. / Berlin: Rombach, 2006.
- Cavalli-Björkman, Görel. „Vanitas-Stilleben als Phänomen des Krisenbewusstseins“. 1648. *Krieg und Frieden in Europa 2*. Ausst.-Kat. Hg. Klaus Bußmann und Heinz Schilling. Münster: Veranstaltungsges. 350 Jahre Westfälischer Friede, 1998. 501–508.
- Clark, Timothy. *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*. London / New York, NY: Bloomsbury Academic, 2015.
- Detering, Heinrich. „Lyrische Dichtung im Horizont des Ecocriticism“. *Ecocriticism. Eine Einführung*. Hg. Gabriele Dürbeck / Urte Stobbe. E-Book. Köln / Weimar / Wien Böhlau, 2015. 205–218.
- Dierschke, Hartmut / Gottfried Briemle. *Kulturgrasland. Wiesen, Weiden und verwandte Staudenfluren*. Stuttgart: Ulmer, 2008.
- Donner, Susanne. „Insektensterben: Tödliches Sommerloch“. *Spiegel Online*. Online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/wissenschaft/natur/insektensterben-das-toedliche-sommerloch-a-5fb27873-5c16-421f-8703-ba52d6d24c3a> (Letzter Zugriff am 6. Dezember 2021).
- Dürbeck, Gabriele. „Das Anthropozän in geistes- und kulturwissenschaftlicher Perspektive“. *Ecocriticism. Eine Einführung*. Hg. dies. / Urte Stobbe. E-Book. Köln / Weimar / Wien Böhlau, 2015. 107–119.
- Flemming, Victoria von. „Einleitung: Barock – Moderne – Postmoderne: ungeklärte Beziehungen“. *Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen*. Hg. dies. / Alma-Elisa Kittner. Wiesbaden: Harrassowitz, 2014. 7–26.
- Freud, Sigmund. „Vergänglichkeit“. *Gesammelte Werke 10: Werke aus den Jahren 1913–1917*. Hg. Anna Freud u. a. London: Imago, 1949. 358–361.
- Fricke, Harald. „Moderne Lyrik als Normabweichung“. *Lyrik – Erlebnis und Kritik*. Hg. Lothar Jordan. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch, 1988. 171–185.
- Fritsch, Valerie. *Winters Garten. Roman*. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Garber, Klaus. *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*. Köln / Wien: Böhlau, 1974.
- Goodbody, Axel. „Naturlyrik – Umweltlyrik – Lyrik im Anthropozän: Herausforderungen, Kontinuitäten, Unterschiede“. *All dies hier, Majestät, ist deins. Lyrik im Anthropozän. Anthologie*. Hg. Anja Bayer / Daniela Seel. Berlin: kookbooks, 2016. 287–305.

- Grätz, Katharina. „Seneca christianus: Transformation stoischer Vorstellungen in Andreas Gryphius' Märtyrerdramen ‚Catharina von Georgien‘ und ‚Papinian‘“. *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne 2*. Hg. Babara Neymeyr. Berlin: De Gruyter, 2008. 731–770.
- Grizelj, Mario. „Friederikes Maria, Friederikes Jesus: einige Ansichten zu Mayröckers früher Lyrik“. *Internationaler Lyriktag der Germanistik 5, 2015, Ljubljana*. [Internationaler Lyriktag anlässlich des 90. Geburtstages von Friederike Mayröcker: Interpretationen – Kommentare – Didaktisierungen]. Hg. Johann Georg Lughofer. Wien: Praesens, 2017. 43–55.
- Groh, Ruth / Dieter Groh. *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Gryphius, Andreas. „VIII: Es ist alles eitel“ [1637]. Ders. *Gedichte*. Hg. Thomas Borgstedt. Stuttgart: Reclam, 2012a. 12–13.
- Gryphius, Andreas. „III: Abend“ [1650]. Ders. *Gedichte*. Hg. Thomas Borgstedt. Stuttgart: Reclam, 2012b. 37.
- Gryphius, Andreas. „VI: Einsamkeit“ [1650]. Ders. *Gedichte*. Hg. Thomas Borgstedt. Stuttgart: Reclam, 2012c. 39.
- Hallmann, Caspar A. et al. „More than 75 Percent Decline over 27 Years in Total Flying Insect Biomass in Protected Areas“. *PLoS ONE* 12 (10). Online verfügbar unter <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0185809>. 2017 (Letzter Zugriff am 31. August 2021).
- Haraway, Donna. *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt am Main / New York, NY: Campus, 2018.
- Harsdörffer, Georg Philipp. „Das Leben ist“ [1656]. *Lyrik des Barock* 1. Hg. Marian Szyrocki. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1971. 186.
- Hayer, Björn. „Schwermütige Landschaften: Zu Marion Poschmanns subjektivistischer Naturpoetik“. *Akten des XIII. Internationalen Germanistenkongresses Shanghai 2015. Germanistik zwischen Tradition und Innovation. Bd. 10*. Hg. Jianhua Zhu / Jin Zhao et al. Berlin: Lang, 2018. 207–212.
- Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann von. „Letzte abschiedes-schrift / als er sie gaentzlich verlassen muste“ [1703]. *Anthologie. Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte dritter Theil: Nach dem Erstdruck vom Jahre 1703 mit einer kritischen Einleitung und Lesarten*. Hg. Benjamin Neukirch. Berlin / Boston, MA: De Gruyter, 2018. 62–65.
- Horaz. „Zweite Epode“ [ca. 30 v. Chr.]. *Oden und Epoden. Lateinisch-deutsch*. Hg. Gerhard Fink. Berlin / Boston, MA: De Gruyter, 2014. Online verfügbar unter <https://doi.org/10.1515/9783110360028> (Letzter Zugriff am 13. September 2021), 273–276.
- Hoppe-Sailer, Richard. „Das große Rasenstück: zum Verhältnis von Natur und Kunst bei Albrecht Dürer“. *Studien zu Renaissance und Barock: Manfred Wundram zum 60. Geburtstag. Eine Festschrift*. Hg. Michael Hesse. Frankfurt am Main: Lang, 1986. 35–64.
- Ingen, Ferdinand van. *Vanitas und Memento mori in der deutschen Barocklyrik*. Groningen: Wolters, 1966.
- Jablonski, Nils / Solvejg Nitzke. „Paradigmen des Idyllischen. Ein Auftakt“. *Paradigmen des Idyllischen. Ökonomie – Ökologie – Artikulation – Gemeinschaft*. Hg. von dens. Bielefeld: Transcript, 2022. 7–19.
- Kaeser, Eduard. *Artfremde Subjekte. Subjektives Erleben bei Tieren, Pflanzen und Maschinen?* E-Book. Basel: Schwabe, 2015.
- Keller, Andreas. *Frühe Neuzeit. Das rhetorische Zeitalter*. E-Book. Berlin: Akademie, 2008.

- Klemm, Christian. „Weltdeutung – Allegorien und Symbole in Stilleben“. *Stilleben in Europa*. Hg. Bernd Langemeyer. Ausst.-Kat. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1979. 140–218.
- Klibansky, Raymond / Erwin Panofsky / Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst* [1964]. Übers. von Christa Buschendorf. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Kolbert, Elisabeth. *Das sechste Sterben. Wie der Mensch Naturgeschichte schreibt*. Übers. von Ulrike Bischoff. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Korbacher, Dagmar. *Paradiso und Poesia. Zur Entstehung arkadischer Naturbildlichkeit bis Giorgione*. Augsburg: Staden, 2007.
- Kuhlmann, Hauke. „Die Idylle in der Lyrik der Gegenwart: Nora Bossongs ‚Sommer vor den Mauern‘“. *Idyllen in Literatur und Medien der Gegenwart*. Hg. Jan Gerstner / Christian Riedel. Bielefeld: Aisthesis, 2018. 63–80.
- Kremer, Bruno P. *Die Wiese*. Theiss: Darmstadt, 2016.
- Langemeyer, Gerhard. „Die Nähe und die Ferne“. *Stilleben in Europa*. Hg. Bernd Langemeyer. Ausst.-Kat. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1979. 20–43.
- Latour, Bruno. *Kampf um Gaia: Acht Vorträge über das neue Klimaregime*. Übers. von Achim Russler und Bernd Schwibs. Berlin: Suhrkamp, 2017.
- Leinfelder, Reinhold. „Wir Weltgärtner: Die Rolle des Menschen im Zeitalter ‚Anthropozän‘“. Einführungsvortrag Berliner Sommeruniversität 2014 *Mensch und Umwelt*, 25. August 2014, Silberlaube, FU-Berlin. Ein Exzerpt des Vortrags ist online verfügbar unter: <https://www.fu-berlin.de/campusleben/kalender/media/BERLINER-SOMMER-UNI-2014-Programmheft.pdf?1403186863> (Letzter Zugriff am 3. September 2021).
- Marquard, Odo. „Finalisierung und Mortalität“. *Das Ende. Figuren einer Denkform*. Hg. Karlheinz Stierle / Rainer Warning. München: Fink, 1996. 467–475.
- Mauser, Wolfram. „Andreas Gryphius‘ ‚Einsamkeit‘. Meditation, Melancholie und Vanitas“. *Gedichte und Interpretationen 1. Renaissance und Barock*. Hg. Volker Meid. Stuttgart: Reclam, 1982. 231–244.
- Mayröcker, Friederike. *Gesammelte Gedichte. 1939–2003*. Hg. Marcel Beyer. Frankfurt. a. M.: Suhrkamp, 2019.
- Mayröcker, Friederike. *Die Abschiede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- Mayröcker, Friederike. *da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete*. Berlin: Suhrkamp, 2020.
- Meid, Volker. *Barock-Themen. Eine Einführung in die deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam, 2015.
- Mikitayeva, Gulnara. „Das ‚wunderseltzam‘ Wesen des ‚schwermenden Schäfers‘ oder Arkadien als Mittel und Ziel der Kritik“. *Verweile doch! Arkadien als Thema der Druckgraphik 1490–1830*. Hg. Stephan Brakensiek Ausst.-Kat. Trier: Europäische Akademie für Bildende Künste, 2010.
- Panofsky, Erwin. *Et in Arcadia Ego. Poussin und die Tradition des Elegischen*. Hg. Volker Breidecker. Berlin: Friedenauer Presse, 2002 [1955].
- Parker, Geoffrey. *Global Crisis. War, Climate Change and Catastrophe in the Seventeenth Century*. New Haven, CT / London: Yale University Press, 2017.
- Poschmann, Marion. *Grund zu Schafen. Gedichte*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt, 2004.
- Poschmann, Marion. *Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung*. Berlin: Suhrkamp, 2016.

- Rauscher, Anna / Zemanek, Evi. „Das ökologische Potenzial der Naturlyrik: Diskursive, figurative und formsemantische Innovationen“. *Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*. Hg. Evi Zemanek. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2017. 91–118.
- Schmidt, Antje. „Hermetisch – unberechenbar – melancholisch: Barocktransformation in der Gegenwartslyrik“. *Gegenwartslyrik. Entwürfe – Strömungen – Kontexte*. Hg. Björn Hayer. Marburg: Büchner, 2021. 71–104.
- Schmidt, Hubert. *Die Wiese als Ökosystem*. Köln: Aulis Deubner, 1979.
- Scholl, Dorothea. „Vanitas vanitatum et omnia vanitas‘: Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematik“. *Bibeldichtung*. Hg. Volker Kapp und Dorothea Scholl. Berlin: Duncker und Humblot, 2006. 221–260.
- Strigl, Daniela. „Vom Rasen (Furor). Ein Versuch zu Friederike Mayröckers Affektpoetik“. *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*. Hg. Alexandra Strohmaier. Bielefeld: Aisthesis, 2009. 51–73.
- Subramian, Meera. „Anthropocene now: influential panel votes to recognize Earth’s new epoch“. *nature* (21. Mai 2019). <https://www.nature.com/articles/d41586-019-01641-5> (11.2.2022).
- Thadden, Elisabeth von. „Schnee war gestern“. *Die Zeit* 12 (12. März 2020): 39–40.
- Thums, Barbara. „fleurs‘: Friederike Mayröckers Blumensprache“. *Literatur für Leser* 40.2 (2017): 185–199.
- Thums, Barbara. „Engelsfigurationen in der Literatur der Moderne“. *Himmlich, Irdisch, Höllisch. Religiöse und Anthropologische Annäherungen an eine Historisierte Ästhetik*. Hg. Olivia Kobiela / Lena Zschunke. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019. 205–221.
- Umweltbundesamt. „IPCC-Bericht: Klimawandel verläuft schneller und folgenschwerer“. Online verfügbar unter <https://www.umweltbundesamt.de/themen/ipcc-bericht-klimawandel-verlaeuft-schneller> 9. August 2021 (Letzter Zugriff am 3. September 2021).
- Vergil. „Vierte Ekloge / Ecloga quarta“ [ca. 40 v. Chr.]. *Bucolica. Hirtengedichte. Lateinisch / Deutsch*. Übers. und hg. Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 2001. 36–41.
- Zemanek, Evi. „Bukolik, Idylle und Utopie aus Sicht des Ecocriticism“. *Ecocriticism. Eine Einführung*. Hg. Gabriele Dürbeck / Urte Stobbe. E-Book. Köln / Weimar / Wien Böhlau, 2015. 187–204.

## Abbildungsnachweise

- Abb. 1** Albrecht Dürer, *Das große Rasenstück* (1503), Aquarell und Deckfarben, 40,3 x 31,1 cm, Albertina Wien. Gemeinfrei unter [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht\\_D%C3%BCrer\\_-\\_The\\_Large\\_Piece\\_of\\_Turf,\\_1503\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_The_Large_Piece_of_Turf,_1503_-_Google_Art_Project.jpg).
- Abb. 2** Giovanni Benedetto Castiglione, *Melancholia* (vor 1647), Radierung auf Papier, 21,7 x 11,7 cm, Scottish National Gallery of Modern Art. Gemeinfrei unter <https://www.artic.edu/artworks/94079/melancholia>.
- Abb. 3** Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego* (*Die arkadischen Hirten*) (ca. 1629–1630), Öl auf Leinwand, 101 x 82 cm, Louvre Paris. Gemeinfrei unter [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas\\_Poussin\\_-\\_Et\\_in\\_Arcadia\\_ego\\_\(premi%C3%A8re\\_version\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_-_Et_in_Arcadia_ego_(premi%C3%A8re_version).jpg).



Friederike Wappler

# Gespentische Wiederkehr. Über Arno Gisingers fotohistoriografisches Projekt *Konstellation Benjamin*

**Abstract:** *In diesem Beitrag wird das fotohistoriografische Projekt Arno Gisingers zu Walter Benjamins Exil als Referenzfigur hinsichtlich Wiederholung, Vanitas und Melancholie untersucht. Die ins Bild gesetzten Stationen folgen zwar den Briefen Benjamins, doch hat Arno Gisinger diese Orte erst Jahrzehnte später aufgenommen. Weder Bild noch Text können die Vergangenheit einholen und sie bruchlos repräsentieren. Vor diesem Hintergrund wird eine andere Lesart der Arbeit möglich, eine, die nach einer gespenstischen Wiederkehr des Vergangenen fragt. Wiederholen bedeutet daher mit Blick auf das von Gisinger genutzte künstlerische Verfahren auch, dass er mit seiner Re-Lektüre Möglichkeiten aufruft, Bedeutungen zuweist und zugleich um die damit verbundene Aporie, das unausweichliche Verfehlen weiß.*

Die Ernennung Adolf Hitlers zum deutschen Reichskanzler am 30. Januar 1933 und der damit beginnende „Terror gegen jede Haltung und Ausdrucksweise, die sich der offiziellen nicht restlos angleicht“<sup>1</sup>, zwangen den 1892 geborenen Philosophen und Kulturwissenschaftler Walter Benjamin, Deutschland zu verlassen. Im März 1933 reiste er von Berlin nach Paris. Von April bis September 1933 hielt er sich mit Jean Selz und dessen Ehefrau auf Ibiza auf, 1934 bis 1935 lebte er – mit Unterbrechungen – wieder in Paris. Zwischenzeitlich wohnte er bei Bertolt Brecht in Svendborg in Dänemark oder in der Pension seiner geschiedenen Frau in San Remo in Italien. Die Arbeits- und Lebensbedingungen im Exil waren prekär, Verdienst- und Publikationsmöglichkeiten rar. Benjamin war in den Jahren von 1933 bis 1940 fast ausschließlich auf das 1933 zunächst nach Genf, 1934 nach New York emigrierte Institut für Sozialforschung und dessen Publikationsorgane wie der *Zeitschrift für Sozialforschung* angewiesen. Trotz der äußerst schwierigen Lage arbeitete er an Forschungs- und Publikationsprojekten: 1934/35 setzte er seine Arbeit an seinem 1927 begonnenen *Passagen-Werk* fort, 1936 publizierte er den *Kunstverkaufsatz* in der *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1937/38 schrieb er über Charles Baudelaire.

---

1 Benjamin 1980, 50.

Die Lage der nach Frankreich geflüchteten Deutschen verschlechterte sich, nachdem Großbritannien und Frankreich NS-Deutschland am 3. September 1939 den Krieg erklärt hatten. Benjamin wurde als Deutscher in Frankreich im *Camps des travailleurs volontaires du Clos Saint-Joseph* im Château de Vernuche interniert. Nach seiner Entlassung schrieb er in den Wintermonaten 1939/40 seine Thesen *Über den Begriff der Geschichte*.

Im Juni 1940 verließ er Paris und floh nach Lourdes. Im August 1940 erhielt er, unterstützt durch Max Horkheimer, dem damaligen Leiter des Instituts für Sozialforschung in New York, ein Einreisevisum in die USA. Doch sein Versuch, über die Pyrenäen durch Spanien nach Portugal auszureisen, scheiterte im September 1940. Benjamin befürchtete seine Auslieferung an die Deutschen. In der Nacht vom 26. auf den 27. September nahm er sich in dem spanischen Grenzort Port-Bou das Leben.

In den Aufsätzen und Büchern, die Benjamin in den Jahren 1933 bis 1940 im Exil schrieb, reflektierte er die zugespitzte historische Krisensituation seiner Zeit. Er fragte nach Potentialen und möglichen Antworten einer materialistisch fundierten Kunst- und Medientheorie auf Faschismus und Krieg und der damit einhergehenden, fehlgeleiteten Verwertung von „Produktionsmitteln“.<sup>2</sup> Im Wissen um sich verändernde Wahrnehmungsbedingungen in der Moderne, das Brecht'sche Theater, den russischen Montagefilm, die historischen Avantgardebewegungen wie den Russischen Konstruktivismus, Dadaismus und Surrealismus sowie die Geschichte von Film und Fotografie suchte er nach einer avancierten zeitgenössischen Haltung, einer theoretischen Einstellung, mit der es möglich sein sollte, den Krisen der Moderne und den Katastrophen seiner Gegenwart zu begegnen. In seinem *Kunstwerkaufsatz*, den er 1935 im Exil verfasste und 1936 unter dem Titel „L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée“ in der *Zeitschrift für Sozialforschung* publizierte, plädierte er für eine „politisierte Ästhetik“, eine Kunst auf der Höhe der Zeit und dem fortgeschrittenen Entwicklungsstand der Technik; denn nur so sei es möglich, der faschistischen „Ästhetisierung der Politik“ zu begegnen, sie zu konterkarieren.<sup>3</sup>

In seinen Thesen *Über den Begriff der Geschichte*,<sup>4</sup> die er nach seiner Entlassung aus dem Internierungslager und im Wissen um den Hitler-Stalin-Pakt schrieb, skizzierte er Erkenntnismodi historischer Materialist\*innen in Momenten besonderer historischer Gefährdung. Er knüpfte damit an Überlegungen an,

---

2 Benjamin 1981a, 44.

3 Benjamin 1981a, 42–44.

4 Benjamin 1980, 251–261.

die er bereits in seinen Baudelaire-Studien und in Zusammenhang mit seinem „Passagen-Werk“ skizziert hatte.

Im *Passagen-Werk* schrieb er, „Erkenntnistheoretisches“ und eine „Theorie des Fortschritts“ thematisierend:

Nicht so ist es, daß das Vergangene Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf sondern Bild, sprunghaft. – Nur dialektische Bilder sind echte (das heißt: nicht archaische) Bilder; und der Ort an dem man sie antrifft, ist die Sprache.

(Benjamin 1983, 577–578)

Und er ergänzte:

Das destruktive oder kritische Moment in der materialistischen Geschichtsschreibung kommt in der Aufspaltung der historischen Kontinuität zur Geltung, mit der der historische Gegenstand sich allererst konstituiert. [...] [Denn] das destruktive Moment in der materialistischen Geschichtsschreibung ist als Reaktion auf eine Gefahrenkonstellation zu begreifen [...]. Dieser Gefahrenkonstellation tritt die materialistische Geschichtsschreibung entgegen [...]. Eine solche Geschichtsschreibung hat, um mit Engels zu reden, zum Ziel, ‚aus dem Denkgebiete heraus‘ zu kommen.

Zum Denken gehört die Bewegung wie das Stillstellen der Gedanken. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation zum Stillstand kommt, da erscheint das dialektische Bild. Es ist Zäsur in der Denkbewegung. Ihre Stelle ist natürlich keine beliebige. Sie ist, mit einem Wort, da zu suchen, wo die Spannung zwischen den dialektischen Gegensätzen am größten ist. Demnach ist der in der materialistischen Geschichtsdarstellung konstruierte Gegenstand selber das dialektische Bild. Es ist identisch mit dem historischen Gegenstand; es rechtfertigt seine Abspaltung aus dem Kontinuum des Geschichtsverlaufs.

(Benjamin 1983 N 10a, 594–595)

Dort, wo „das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält“, scheint wie in einem Traumbild auf,<sup>5</sup> was in der Vergangenheit verraten, unterdrückt und vergessen wurde.<sup>6</sup> Diese „blitzhaft[e]“ Vergegenwärtigung einer historisch uneingelösten Wirklichkeit im „Jetzt“ des „dialektische[n] Bild[s]“, in einem Moment, in dem die eigene Epoche mit einer früheren in Beziehung tritt, bezeichnete Walter Benjamin, auch im Wissen um die surrealistische Konzeption einer „Jetztzeit“, als „profane Erleuchtung“.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Benjamin 1983, 580. Für diese Erkenntnisweise stand die von den Surrealist\*innen angeeignete Traumdeutung Sigmund Freuds Pate.

<sup>6</sup> Benjamin 1980, 260.

<sup>7</sup> Benjamin 1980, 261.

Seine materialistische Geschichtsphilosophie, die er in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* skizziert, wird von einem säkularisierten Erlösungsgedanken geleitet. Hier heißt es:

Der materialistischen Geschichtsschreibung [...] liegt ein konstruktives Prinzip zugrunde. [...] Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock [sic], durch den es als Monade kristallisiert. [...] In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampfe um die unterdrückte Vergangenheit. Er nimmt sie wahr, um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen. (Benjamin 1980, 260)

Dieses Aufblitzen einer uneingelösten Vergangenheit im „dialektischen Bild“,<sup>8</sup> das Benjamin als eine besondere Erkenntnismöglichkeit des „historischen Materialisten“ im Moment einer Gefahr konzeptualisierte, grenzte er von einer sich in die Sieger einfühlenden Geschichtsschreibung des Historismus und von den Erzählungen eines ungebrochenen Fortschritts der Sozialdemokratie ab.<sup>9</sup>

Walter Benjamins Exilgeschichte wurde wiederholt erzählt.<sup>10</sup> Nathalie Raoux, eine französische Philosophin und Historikerin, auf deren Recherchen sich Arno Gisinger mit Blick auf *Konstellation Benjamin* bezieht, hat zahlreiche Beiträge zur Exilzeit Walter Benjamins in Frankreich publiziert, u. a. gemeinsam mit Irving Wohlfahrt *Legenden, Ungewissheiten, dialektische Bilder* zu Walter Benjamins Tod.<sup>11</sup> Arno Gisinger stellt sich so mit seinem fotohistoriografischen Projekt nicht nur den Ungewissheiten, die trotz der vielen Erzählungen der Exilgeschichte bleiben. Er fragt, vor dem Hintergrund aktueller foto- und medientheoretischer Fragestellungen, ob eine solche Exil-Erzählung noch möglich ist und wenn ja, wie sie konstruiert werden könnte. Leitende Fragen sind daher:

Wie kann heute, im Wissen um die kunst- und medientheoretischen und geschichtsphilosophischen Reflexionen Walter Benjamins sowie der poststrukturalen Verfahren der Wiederholung und den appropriierenden Aneignungen in der Kunst seit den 1980er-Jahren die Exilgeschichte Walter Benjamins künstlerisch organisiert werden?<sup>12</sup> Und wie kann die fotohistoriografische Arbeit

<sup>8</sup> Benjamin 1980, 253.

<sup>9</sup> Benjamin 1980, 252, 254 und 256–257.

<sup>10</sup> Siehe u. a.: Raoux 2009; Adorno 1990; Brodersen 2005; Eiland / Jennings 2020; Jäger 2017; Lindner 2006; van Reijen 2001; Witte 1985.

<sup>11</sup> Raoux 2008.

<sup>12</sup> Benjamins Geschichtsphilosophie und seine Kunst- und Medientheorie erweisen sich bis heute als theoretisch produktiv und anschlussfähig. So beziehen sich u. a. auch postkoloniale Theoretiker\*innen und Kunstwissenschaftler\*innen wie Homi K. Bhabha und Okuwei Enwezor, Georges Didi-Huberman, Craig Owens oder Claire Bishop auf Benjamin.

Arno Gisingers im Zusammenhang mit der ‚Vanitas als Wiederholung‘ gelesen werden?

Für den 1964 in Dornbirn in Österreich geborenen, heute in Paris lebenden künstlerischen Fotografen, Germanisten, Historiker, Autor und Kurator Arno Gisinger sind Walter Benjamins geschichtsphilosophische und medientheoretische Schriften erkenntnisleitend. In seiner künstlerischen Arbeit, in der er die Möglichkeiten der dokumentarischen Fotografie erforscht, untersucht er Potentiale und Grenzen einer historischen Analyse und, damit verbunden, der Vergegenwärtigung und Darstellbarkeit einer mit Katastrophen und „Trümmern“<sup>13</sup> einhergehenden Vergangenheit.<sup>14</sup> Im Wissen um theoretische Positionen und künstlerische Praktiken der Erinnerungskultur seit den 1980er- und 1990er-Jahren bis heute sowie im Bewusstsein der Fragestellungen einer fotografischen Praxis und der Krisen einer dokumentarischen Haltung hat er sich der besonderen Herausforderung gestellt, die Exilgeschichte Benjamins fotografisch zu vergegenwärtigen. Orientiert an den Rechercheergebnissen Nathalie Raoux' suchte Gisinger in den Jahren 2005 bis 2009 die Orte auf, die für Benjamins Flucht aus Deutschland von besonderer Bedeutung waren, hat sie also in der ‚Jetztzeit‘ seiner Recherchen fotografiert. In seinen Aufnahmen werden Stadtansichten, Häuser und Interieurs sichtbar, die Benjamin in seinen Briefen an Vertraute wie Gershom Scholem, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Gretel Karplus (die spätere Ehefrau Adornos) und Sylvia Beach erwähnt hat.

Doch wie kann auf diese Weise die an diesen Orten sedimentierte Geschichte sichtbar werden? Auf welche Realität können Arno Gisingers Fotografien Jahrzehnte nach dem Exil und Tod Benjamins verweisen? Dass Fotografien nicht einfach Realität abbilden, war schon Benjamin bewusst. In seinem Aufsatz *Kleine Geschichte der Photographie*<sup>15</sup> machte er bereits in den 1930er-Jahren auf Bertolt Brechts Diktum aufmerksam, dass „weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität aussagt“. Eine „Photographie der Kruppwerke oder der A. E. G. ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht.“<sup>16</sup> Die Lage wird freilich noch komplizierter, wenn es sich um Aufnahmen dieser historisch aufgeladenen Orte handelt, die jedoch erst mit einer großen historischen Distanz zum Geschehen, in den 2000er-Jahren, fotografiert worden sind.

Fotografien legen Benjamin zufolge „Optisch-Unbewußtes“ frei, Wirklichkeiten, die dem bloßen Auge nicht zugänglich sind. So schreibt Benjamin in

---

<sup>13</sup> Vgl. Benjamin 1980, 255.

<sup>14</sup> Gisinger, 2013.

<sup>15</sup> Benjamin 1981b, 45–64.

<sup>16</sup> Benjamin 1981b, 62–63.

der *Kleinen Geschichte der Photographie*: „Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß sie an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. [...] Von diesem Optisch-Unbewußten erfährt er [der Betrachter, F.W.] erst durch sie [die Kamera, F.W.], wie vom Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.“<sup>17</sup>

Doch in beiden Prozessen, der apparativen Freilegung eines Optisch-Unbewußten durch die Kamera und der Aktualisierung von Vergangenen in der Gegenwart der psychoanalytischen Übertragung, bedarf es der Sprache, um zu erkennen. Das gilt auch für die Wahrnehmung historischer Latenzen in der Fotografie. Denn ohne sprachliche Kommentierung bleibt Benjamin zufolge „alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken“.<sup>18</sup> Demzufolge setzte er sich für das Beschriften von Fotografien ein:

Immer kleiner wird die Kamera, immer mehr bereit, flüchtige und geheime Bilder festzuhalten, deren Chock [sic] im Betrachter den Assoziationsmechanismus zu Stehen bringt. An dieser Stelle hat die Beschriftung einzusetzen, welche die Photographie der Literarisierung aller Lebensverhältnisse einbegreift, und ohne die alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben muß. (Benjamin 1981b, 64)

Doch wie können Fotografie und Text als „Wegweiser“ dienen, um „Vergangenes historisch [zu] artikulieren“, das heißt, wie Benjamin ausführt, „sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick der Gefahr aufblitzt“?<sup>19</sup> Er gibt einen Hinweis, indem er in diesem Zusammenhang die Bedeutung der Aufnahmen Eugène Atgets reflektiert. Atget hatte im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert das sich verändernde Paris mit seiner Großformatkamera aufgenommen. Benjamin liest seine Fotografien als „Beweisstücke im historischen Prozess“. Was ihre „politische Bedeutung ausmacht“, so schreibt er, ist, dass sie beunruhigen.<sup>20</sup> Doch die in ihnen verborgenen historischen Latenzen erschließen sich nicht unmittelbar. Die Betrachter\*innen müssen sich erst einmal einen Weg erarbeiteten. Hier fungiert die Beschriftung als „Wegweiser“.<sup>21</sup> Sie führt zu ‚Tatorten‘, wo sich Latenzen historischer Schuld verdichten. Es gilt, so Benjamin, sie aufzudecken:

Nicht umsonst hat man Aufnahmen von Atget mit denen eines Tatorts verglichen. Aber ist nicht jeder Fleck unserer Städte ein Tatort? Nicht jeder Passant ein Täter? Hat nicht

---

<sup>17</sup> Benjamin 1981b, 50.

<sup>18</sup> Benjamin 1981b, 64.

<sup>19</sup> Benjamin 1980, 253.

<sup>20</sup> Benjamin 1981a, 21.

<sup>21</sup> Benjamin 1981a, 21.

der Photograph – Nachfahr von Augurn und der Haruspexe – die Schuld auf seinen Bildern aufzudecken und den Schuldigen zu bezeichnen? ‚Nicht der Schrift-, sondern der Photographieunkundige wird‘, so hat man gesagt, ‚der Analphabet der Zukunft sein.‘

(Benjamin 1981b, 64)

Hier schließt auch Arno Gisinger an. Seine Fotografien registrieren die historisch aufgeladenen ‚Tatorte‘ aus zeitlicher Distanz. Die ihnen eingeschriebene Geschichte ist nicht unmittelbar sichtbar; erst die Beschriftung der Aufnahmen macht sie beredt. Ausgewählte Zitate thematisieren die Gründe seiner Flucht, die belastende Situation unter den Emigrierenden. Sie benennen und beschreiben die Orte seiner Zuflucht. Benjamin erwähnt die prekären Arbeitsbedingungen, seine finanziellen Probleme, die belastende Ungewissheit, das Ringen um die notwendigen Ausreisepapiere und die zunehmend bedrückende Ausweglosigkeit des Exils.

Arno Gisingers fothistoriografische Arbeit *Konstellation Benjamin* beginnt mit einer im Dunkeln aufgenommenen Stadtansicht (Abb. 1). Das angedeutete Bahnhofsareal und die durch ein Fensterband sichtbare Großstadt sind vonein-



**Abb. 1:** Arno Gisinger, *Konstellation Benjamin*, 2021, Kunstsammlungen der RUB. Museum moderner und zeitgenössischer Kunst. Ausschnitt, Montage, Berlin, 1933 / 2005-09.

ander getrennt. Durch die Glasscheiben sind zwei Hochhäuser zu sehen. Auf ihren Dächern strahlen Signets der Firmen Bayer und Mercedes. Diese Fotografie hat Gisinger mit Zeilen aus einem Brief Benjamins an Jean Selz beschriftet. Datiert ist das Zitat mit „Berlin, 16.3.1933“. An diesem Tag kündigt Benjamin seine Flucht am 17. März 1933 aus Berlin nach Paris an. Die Fotografie zeigt den Berliner Bahnhof, aufgenommen Anfang der 2000er-Jahre.

Am 20.3.1933 schreibt Benjamin an Gershom Scholem. Arno Gisinger folgt den Spuren. Er nimmt einen Hinterhof in den Blick, Wohnungseingänge, die auf Benjamins erste Unterkunft in Paris verweisen. Mit einem Zitat aus einem Brief an Gershom Scholem ruft er die politische Lage der Zeit auf. Den Sommer 1933 verbrachte Walter Benjamin mit Jean Selz und dessen Ehefrau auf Ibiza. Am 24.7.1933 schreibt er an Julia Radt-Cohn. Gisingers beschriftete Aufnahme zeigt einen Blick auf das Meer; ein Briefzitat verweist auf die finanziell angespannte Lage.

Im Winter 1933 und zu Beginn 1934 hält sich Benjamin wieder in Paris auf. Gisinger fotografiert, seinen Spuren folgend, Stadtansichten und die Bibliothèque Nationale de France (Abb. 2). Am 8.4.1934 erwähnt Benjamin gegenüber Gershom Scholem, am 6.5.1934 im Brief an Gretel Karplus, der späteren Frau von Theodor W. Adorno, erneut seine prekäre Lebenssituation. Eine weitere beschriftete Fotografie Gisingers vergegenwärtigt das Exil aus historischer Distanz. Am 16.9.1934 schreibt Benjamin Max Horkheimer aus Svendborg in Dänemark, dem Aufenthaltsort Bertolt Brechts; er erwähnt die Bedeutung des Radios, um



**Abb. 2:** Arno Gisinger, *Konstellation Benjamin*, 2021, Kunstsammlungen der RUB. Museum moderner und zeitgenössischer Kunst. Ausschnitt der Montage Paris 1933/34, 2005-09.

mit der Welt in Kontakt bleiben zu können. Gisinger setzt den Strand der Insel ins Bild, die Brecht und Benjamin als Zufluchtsort diente. Am 10.2.1935 hielt sich Benjamin in San Remo auf, was eine Notiz an Gretel Karplus belegt. Die Fotografie Gisingers in den 2000er-Jahren macht die historische Distanz zu den 1930er-Jahren deutlich.

Im April 1935 reist Benjamin über Monaco und Nizza zurück nach Paris (Abb. 3). Er schreibt Adorno. Die Pariser Passagen, ein besonderes Sujet in Benjamins Baudelaire-Studien und dem *Passagen-Werk*, nimmt Gisinger ebenfalls Anfang der 2000er-Jahre auf. Sie verweisen auf Benjamins Forschungen und Publikationen der Zeit, die der Philosoph auch in seinen Briefen an Horkheimer erwähnt. Mit einem Bild des Hauses, in dem Bertolt Brecht lebte und einem Zitat aus einem Mitte August 1936 verfassten Brief Benjamins rückt der Fotograf erneut den Aufenthaltsort im dänischen Exil in den Blick. Auch hier folgt er den Briefen Benjamins.



**Abb. 3:** Arno Gisinger, *Konstellation Benjamin*, 2021, Kunstsammlungen der RUB. Museum moderner und zeitgenössischer Kunst. Ausschnitte der Montagen Monaco 1935 / 2005–09.

1937 berichtet der Philosoph im Exil wieder aus Paris (Abb. 4), dann erneut aus San Remo, im November 1937 wieder aus Paris. Anfang 1938 hält er sich wieder in San Remo auf, im März in Paris, im Oktober in Dänemark, im November wieder in Paris, was die in die Aufnahmen Gisingers integrierten Zitate belegen (Abb. 5). Seine Fotoserie folgt den erwähnten Stationen; auch der Internierung Benjamins und anderen deutschen Geflüchteten 1939 im Lager Château de Vernuche in Varennes-Vauzelles. Gisinger hat ein Treppenhaus in Vernuche aufgenommen und die Fotografie mit einem Briefzitat Benjamins, adressiert an Gretel Adorno, überblendet. Den bedrückenden Eindruck des aufgenommenen Flurs verschränkt er mit dem schriftlichen Hinweis Benjamins vom 25.9.1939, dass „das Warten düstere Stunden beinhaltet“<sup>22</sup> (Abb. 6).



**Abb. 4:** Arno Gisinger, *Konstellation Benjamin*, 2021, Kunstsammlungen der RUB. Museum moderner und zeitgenössischer Kunst. Ausschnitt der Montage Paris, 1937 / 2005–09.

Auch die letzten Aufenthaltsorte des flüchtenden Exilanten werden in Gisingers montierter Fotoserie aus dem Blickwinkel der fotografischen ‚Jetztzeit‘ anschaulich. 1940 lebt Benjamin zunächst wieder in Paris; er muss die Stadt jedoch – vor den Deutschen fliehend – verlassen. Er reist nach Lourdes, schreibt von dort am 2.8.1940

<sup>22</sup> Gisinger/Raoux 2009, 68.



**Abb. 5:** Arno Gisinger, *Konstellation Benjamin*, 2021, Kunstsammlungen der RUB. Museum moderner und zeitgenössischer Kunst. Ausschnitte der Montagen Boulogne sur Seine, 1937; San Remo 1938; Paris 1938 / 2005–09.

an Adorno, reist weiter nach Marseille und von dort aus nach Port-Bou, wo er sich in der Nacht vom 26. auf den 27. September für den Suizid entscheidet. Mit Gisingers Aufnahme Port-Bous und dem eingblendeten, rekonstruierten Abschiedsbrief Benjamins endet die Fotoserie (Abb. 7).

Seine 2005 bis 2009 aufgenommenen Fotografien der historisch aufgeladenen „Tatorte“<sup>23</sup> montierte Arno Gisinger zu einer Bildfolge; 36 einzelne, chronologisch geordnete, mit Leerstellen aneinander montierte Prints erscheinen als ein Foto-Band, das, auf Plakatpapier ausgedruckt, direkt auf der Wand des Ausstellungsraums befestigt werden kann.<sup>24</sup> Hier installiert ähnelt das Foto-Band einem

<sup>23</sup> Benjamin 1981b, 64.

<sup>24</sup> Dass Arno Gisinger seine Aufnahmen nicht auf Fotopapier ausgedruckt als Einzelwerke rahmt, sondern bewusst auf Reproduzierbarkeit und Wiederholung abstellt, zeigt, dass er – ganz im Sinne Benjamins – eine re-auratisierende Präsentation im Museum konterkariert. Er hat seine Arbeit *Konstellation Benjamin. Im Exil 1933–1940* bereits an ganz unterschiedlichen Orten ausgestellt. An jedem Ausstellungsort ‚aktivierte‘ er die Arbeit auf eine andere, ortsbezogene Weise, u. a. im Museum für Photographie in Braunschweig 2012/13; 2014 im Centre d’Art Contemporain Walter Benjamin in Perpignan, 2017/18, im Espace Tempo in Pau und in der Bi-



**Abb. 6:** Arno Gisinger, *Konstellation Benjamin*, 2021, Kunstsammlungen der RUB. Museum moderner und zeitgenössischer Kunst. Ausschnitte der Montagen Pontigny 1939; Paris 1939; Chauconin 1939 / 2005–09.

vergrößerten Filmstreifen. Anfang und Ende der Bildfolge sind so aufeinander bezogen, dass sie wie ein Loop, eine sich ständig wiederholbare Bildsequenz, wahrgenommen werden kann. Betrachter\*innen müssen der chronologischen Ordnung der Bilder nicht folgen; sie können nach eigenem Ermessen in die Installation einsteigen und sie wieder verlassen. Auch die Inversion der Reihenfolge ist in der Präsentationsweise mit angelegt.

---

bibliothèque Nationale de France in Paris 2017/18. Vom 10. November 2021 bis zum 15. Mai 2022 war sie im Museum moderner und zeitgenössischer Kunst in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum zu sehen. Der Titel der Ausstellung *HISTORY MATTERS // KONSTELLATION BENJAMIN* verweist auf die Rahmung der Präsentation. *Konstellation Benjamin* wurde in den Kunstsammlungen mit Werken aus der Sammlung moderner und zeitgenössischer Kunst ausgestellt, die auf ganz unterschiedliche Weise Fragestellungen nach der Darstellbarkeit von Geschichte in der Kunst seit den 1980er Jahren bis heute reflektieren. So war *Konstellation Benjamin* im Dialog mit Werken und Werkgruppen zu sehen: Installationen von Christian Boltanski, Jochen Gerz und Elisabeth Neudörfl, Werkgruppen von Thomas Ruff und Thomas Struth sowie Arbeiten von Philipp Goldbach, Bruce Nauman, Gerhard Richter und Luc Tuymans. Vgl. Wappler / Gisinger 2022.



**Abb. 7:** Arno Gisinger, *Konstellation Benjamin*, 2021, Kunstsammlungen der RUB. Museum moderner und zeitgenössischer Kunst. Ausschnitt der Montage Porbou 1940 / 2005–09.

Das an den Wänden angebrachte Foto-Band folgt der Architektur des Ausstellungsraums; es bezieht auch Ecken, Türen, Leerstellen im Raum mit ein. Jede Fotografie in der Bildfolge ist das Ergebnis einer anderen Einstellung. Wie im Montagefilm wird auf diese Weise der Assoziations- und Rezeptionsablauf der Betrachtenden stets unterbrochen und neu organisiert.<sup>25</sup> Zudem modelliert der Raum die Oberfläche der Bilder. Die Plakatierung auf der Wand bringt reale Schnitte, Knicke und Verschiebungen mit sich, Brüche und Unterbrechungen, welche die Wahrnehmung mitgestalten und die mit Schnitten arbeitende Montage vor Augen führen. Gisingers Versuche, die „Tatorte“ des Benjamin'schen Exils mit historischem Abstand einzuholen, geschehen im Wissen um den *Kunstverkaufsatz*<sup>26</sup> und in der *Kleinen Geschichte der Photographie*<sup>27</sup> formulierten Anspruch Benjamins einer „Politisierung der Kunst.“<sup>28</sup> Die syntagmatische Ordnung des Foto-Bands folgt Briefen Benjamins aus den Jahren 1933 bis 1940, in denen er über seine Situation im Exil berichtet.

<sup>25</sup> Durch Schnitte wird eine „physische Chockwirkung“ provoziert, die Benjamin zufolge nur durch „gesteigerte Geistesgegenwart“ aufgefangen werden kann. Im *Kunstverkaufsatz* schreibt er: „In der Tat wird der Assoziationsablauf dessen, der die Bilder betrachtet, sofort durch die Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chockwirkung des Films, die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will.“ Vgl. Benjamin 1981a, 39.

<sup>26</sup> Benjamin 1981a, 44.

<sup>27</sup> Benjamin 1981b, 45–67.

<sup>28</sup> Benjamin 1981b, 64.

Mit stets gleichem Zeilenabstand laufen auf jeder der Aufnahmen in weißer Serienschrift gesetzte Textzeilen horizontal und fast von Bildrand zu Bildrand. Sie scheinen im Vordergrund vor den fotografisch ins Bild gesetzten Räumen zu schweben und erinnern ein wenig an Jalousien, die den Blick auf den aufgenommenen Raum strukturieren. Dabei scheinen die weißen Buchstaben die Oberfläche der reproduzierten Fotografie zu durchlöchern. Mit der Beschriftung wird die referentielle Struktur der Bilder so nicht nur gestützt, sondern auch unterlaufen.

*Konstellation Benjamin* verlangt Rezipierende, die sich auf das Zusammenspiel von Sehen und Lesen ebenso einlassen, wie auf die verschiedenen Wahrnehmungs- und Zeitebenen der Arbeit: Auf das ‚Jetzt‘ der Rezeption, die Zeit der Fotografien, die mit den Briefzitate konnotierte Zeit und die damit verbundenen historischen Gegebenheiten sowie auf die intermedialen Verschränkungen von Bild und Text. Bild- und Textebenen sind dabei, wie Michel Foucault mit Blick auf die Malerei Klees, Kandinskys und Magrittes erwähnt hat, in einem Bild nie als eine Bedeutungseinheit wahrnehmbar. Bild- und Formwahrnehmung sowie die Lektüre eines Textes geschehen zunächst unabhängig voneinander.<sup>29</sup> In gewisser Weise wird so das Prinzip der Montage, das Benjamin mit Blick auf seine Konzeption des „dialektischen Bildes“ thematisiert hat, aktualisiert und variiert. Während im Montagefilm zwei voneinander unabhängige Bildfolgen, die durch den Schnitt voneinander getrennt und durch die Montage miteinander verbunden werden, eine dritte Ebene aufscheinen lassen, die im Stummfilm durch Zwischentitel markiert wurde, so werden auch in *Konstellation Benjamin* Text und Bild als beschriftete Bilder so miteinander kombiniert und montiert, dass auch hier, ganz im Sinne der materialistischen Geschichtsschreibung Benjamins und seiner Konzeption des dialektischen Bildes, eine dritte Ebene aufscheint – als eine Konstellation, wo Gewesenes und ‚Jetzt‘ konvergieren.<sup>30</sup> Folgt man der Logik Benjamins, so fordern noch heute die beschrifteten Fotografien ein Publikum, das, wie einst die Zuschauer\*innen des Montagefilms, bereit ist, sich auf die Wirkung differenter Einstellungen, sich überlagernder Repräsentationsmedien und verschiedener, miteinander verschränkter Zeitebenen einzustellen und sich auf die „Bild-Text-Konstellationen“ einzulassen, um so das flüchtig aufscheinende Vergangene im „Jetzt“ zu vergegenwärtigen.<sup>31</sup>

---

**29** Foucault 1983, 25–26: „Das sprachliche Zeichen und die visuelle Darstellung [sind] niemals mit einem Schlag gegeben“. Sie werden vielmehr „durch eine Ordnung hierarchisiert, die entweder von der Form zum Diskurs oder vom Diskurs zur Form geht.“

**30** Benjamin 1980, 253; 260.

**31** Benjamin 1980, 254.

Doch weder Bild noch Text können die Vergangenheit einholen und sie bruchlos repräsentieren. Die ins Bild gesetzten Stationen folgen zwar den Briefen Benjamins, doch Arno Gisinger hat diese Orte erst Jahrzehnte später aufgenommen. Dort zitierte Briefzeilen scheinen Benjamins Erfahrungen im Exil authentisch zu belegen. Doch auch sie wurden wiederholt, nicht nur ausgewählt und zitiert, sondern in eine computergenerierte Serienschrift übertragen und mit den Aufnahmen zu digitalen Bildern verschränkt. Die mit dieser ‚Montage‘ verbundenen Formen, Wiederholungen, Verschiebungen und Überblendungen von Bild und Schrift gewichten die von Benjamin im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit thematisierten Fragestellungen neu. Galt Benjamin die Beschriftung von Fotografien noch als Möglichkeit, um Wege zu weisen,<sup>32</sup> so ist diese Orientierungsmöglichkeit im Zeitalter digitaler Bildkulturen ins Wanken geraten. Nur auf einer Metaebene kann dieser Verlust an Gewissheiten produktiv werden, denn er macht das Phantasmagorische des Projekts deutlich.

Vor diesem Hintergrund wird eine andere Lesart der Arbeit möglich, eine, die nach einer gespenstischen Wiederkehr des Vergangenen fragt. Sie führt zu Jacques Derridas dekonstruktiver Theorie der Gespenster. In seinem Aufsatz *Die Tode von Roland Barthes*<sup>33</sup> macht Derrida auf Berührungspunkte zwischen Walter Benjamins Überlegungen zum „Optisch-Unbewußten“ der Fotografie und Roland Barthes' strukturalistisch und phänomenologisch geleiteter Fototheorie aufmerksam:

Walter Benjamin sah in der analytischen Vergrößerung des Fragments oder des kleinsten Signifikanten einen Kreuzungspunkt zwischen der Ära der Psychoanalyse und der Ära der technischen Reproduzierbarkeit, der Kinematographie, der Photographie etc. [...] *Punctum* übersetzt in *Die helle Kammer* eine Bedeutung des Wortes ‚Detail‘: ein Punkt der Singularität durchlöchert die Oberfläche der Reproduktion – und sogar der Produktion – von Analogien, Ähnlichkeiten und Codes. Er durchdringt und erreicht mich mit einem Schlag, er verletzt oder tötet mich, und vor allem scheint er ausschließlich mich im Auge zu haben. (Derrida 1987, 13)

Ging Benjamin davon aus, dass das „dialektische Bild“ ein Moment unterdrückter Geschichte erhellt, das aufscheint und auf eine uneingelöste historische Latenz verweist, so konnotiert Barthes' Begriff des *punctum* über das er als (Post-)Strukturalist 1980 schreibt, ein Moment der Fotografie, das Referentialität reflektiert.<sup>34</sup> Barthes, der *studium* und *punctum* in *Die helle Kammer* unterscheidet

---

<sup>32</sup> Benjamin 1981a, 21.

<sup>33</sup> Derrida 1987.

<sup>34</sup> Barthes unterscheidet in „Die helle Kammer“ *studium* und *punctum*: „Aus [Gründen des] *studium* interessiere ich mich für viele Photographien, sei es, indem ich sie als Zeugnisse politischen Geschehens aufnehme, sei es, indem ich sie als anschauliche Historienbilder schätze.

und damit die Fotografie als Zeugnis einer vergangenen, nicht mehr präsenten Wirklichkeit thematisiert, macht darauf aufmerksam, dass Fotografien das, was war und nicht mehr ist, auf eine geradezu magische Weise zu beglaubigen scheinen. Er spricht von einer „Emanation des *vergangenen Wirklichen*: als *Magie*“<sup>35</sup>. Sie vermag etwas zu bilden, das Geschriebenes, so Barthes, nicht in einer vergleichbaren Weise kann.<sup>36</sup> Doch das *punctum*, das den Betrachtenden wie ein Pfeil „durchbohrt“ und sein „affektives Bewusstsein“ trifft, macht auch das Unheimliche dieser fotografischen Evokation des Vergangenen deutlich.

In Erinnerung an Roland Barthes schreibt Jacques Derrida:

[...] in dem Augenblick aber, wo das *punctum* den Raum zerreißt, machen die Referenz und der Tod gemeinsame Sache mit der Photographie. Aber soll man die Referenz oder der Referent sagen? [...] die Photographie stellt sie auf die Probe: der Referent ist offensichtlich abwesend, suspendierbar, in dem vergangenen einzigartigen Mal seines Erscheinens verschwunden, aber die Referenz dieses Referenten, sagen wir die intentionale Bewegung der Referenz (denn zu Recht rekurriert Barthes in diesem Buch auf die Phänomenologie) impliziert ebenso irreduzibel das Gewesensein eines einzigartigen und invariablen Referenten. Sie impliziert die ‚Wiederkehr des Toten‘ genau in der Struktur ihres Bildes oder des Phänomens ihres Bildes. [...] der Referent bleibt haften. [...] Auch wenn er nicht mehr da ist (gegenwärtig, lebendig, real etc.) bildet sein Dagewesensein gegenwärtig einen Teil der referentiellen oder intentionalen Struktur meiner Beziehung zum Photogramm, die Wiederkehr des Referenten nimmt fast die Form eines Spuks an. Es ist eine ‚Wiederkehr des Toten‘, dessen gespenstisch-spektrales Erscheinen im Bereich selbst des Photogramms einer Emission oder Emanation ähnelt. Fast schon eine Art von halluzinatorischer Metonymie.<sup>37</sup> (Derrida 1987, 35)

Mit der „Emanation des Referenten“<sup>38</sup> kehrt die Vergangenheit wieder. Doch diese Wiederkehr ist, wie Derrida schreibt, eine Art halluzinatorische Verschiebung, eine gespensterhafte ‚Wiederkehr des Toten‘. Er ergänzt:

Der ‚subtile Außenbereich‘ des *punctums*, das heißt, sein Nicht-Code bildet eine Komposition mit dem ‚immer codierten‘ Bereich des *studiums*. Es gehört zu ihm, ohne ihm zu ge-

---

[...] [Ein] zweite[s] „Element durchbricht (oder skandiert) das *studium*. Diesmal bin nicht ich es, der aufsucht, [...] sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus dem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. [...] Dieses zweite Element, welches das *studium* aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher *punctum* nennen; denn *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und: Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).“ Barthes 1986, 35–36.

35 Barthes 1986, 99.

36 Barthes 1986, 96.

37 Im Französischen bezeichnet der Begriff „Photogramm“ auch das fotografierte Bild.

38 Barthes 1986, 90.

hören, ist nicht lokalisierbar und schreibt sich niemals in die homogene Objektivität seines geordneten Raums ein, sondern bewohnt ihn, sucht ihn heim: ‚es ist das, was ich dem Photo hinzufüge und *was dennoch schon da ist.*‘ [...]. Wir sind der phantomartigen Macht der Ergänzung preisgegeben.<sup>39</sup> (Derrida 1987, 16–17)

Fotografien changieren zwischen Ab- und Anwesenheit, zwischen Nicht-Vorstellbarem und Nicht-Darstellbarem.<sup>40</sup> Eine damit verbundene Erinnerungsarbeit bleibt daher notwendig aporetisch. Denn, auch wenn Fotografien mit dem Evidenzversprechen „Es-ist-so-gewesen“<sup>41</sup> einhergehen, so sind es dennoch „Bilder ohne Code“.<sup>42</sup> Der sichtbare Referent bleibt, wie Barthes und Derrida gezeigt haben, zwar haften, doch die Gefühle sind trügerisch; es gibt nur eine gespenstische „Wiederkehr des Toten“.<sup>43</sup>

Die Arbeit, die auf unterschiedlichen Ebenen mit Wiederholungen und Verschiebungen, aber auch mit der sichtbaren Differenz spielt, führt vor Augen, dass die Exilerzählung im Zeitalter digitaler Bildkulturen und im Wissen um poststrukturelle Epistemologien nicht mehr allein im Wissen um Benjamins kunst- und medientheoretische Überlegungen sowie seiner Geschichtsphilosophie organisiert werden kann. Doch diese Ebenen bleiben in Gisingers Arbeit latent. Sie werden auf ihre gegenwärtigen Möglichkeitsbedingungen hin befragt. Differente Zeitebenen, Brüche und Verschiebungen des verwendeten Materials werden so auf einer Metaebene produktiv. Sie konfrontierten die Sehenden und Lesenden mit einer bruchstückhaf-

---

**39** Siehe auch Assmann 2014, 170; 188.

**40** Susan Sontag hatte auf die *Memento-mori*-Funktion der Fotografie aufmerksam gemacht: „Jede Fotografie ist eine Art *memento mori*. Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge). Eben dadurch, daß sie diesen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit. [...] Das stimmungsvolle, ungemein vielgestaltete Paris eines Atget und Brassai gehört zum größten Teil der Vergangenheit an. Wie die toten Angehörigen und Freunde im Familienalbum, deren fotografische Präsenz ein wenig von der Angst und Reue vertreibt, die ihr Hinscheiden ausgelöst hat, verschaffen uns Fotos von abgerissenen Stadtvierteln [...] eine auf Taschenformat geschrumpfte Beziehung zur Vergangenheit. Ein Foto ist zugleich Pseudo-Präsenz und Zeichen von Abwesenheit.“ Sontag 1978, 21–22.

**41** Barthes 1986, 87 und 89.

**42** Barthes 1986, 99. Und mit dem Ende der analogen Fotografie schwindet im Zeitalter der digitalen Bildkulturen auch noch die Gewissheit einer indexikalischen Spur, des Lichtabdrucks der analogen Fotografie.

**43** Barthes 1986, 17: „Der *spectator*, das sind wir alle, die wir in den Zeitungen, Büchern, Alben und Archiven Photos durchsehen. Und was fotografiert wird, ist Zielscheibe, Referent, ein Art kleines Götzenbild, vom Gegenstand abgesondertes *eidolon*, das ich das *spectrum* der PHOTOGRAPHIE nennen möchte, weil dieses Wort durch seine Wurzel eine Beziehung zum ‚Spektakel‘ bewahrt und ihm überdies den etwas unheimlichen Beigeschmack gibt, der jeder Photographie eigen ist: Die Wiederkehr des Toten.“

ten und nahezu gespenstischen Wiederkehr vergangener Bilder und Briefzeilen, mit einer, wie Derrida schreibt, „Art von halluzinatorischer Metonymie“.<sup>44</sup>

Bereits Walter Benjamin hat auf das Gespenstische, das bei einer melancholischen Re-Lektüre des Vergangenen aufscheint, aufmerksam gemacht und mit Blick auf das barocke Trauerspiel Möglichkeit und Bedeutung einer allegorischen Lesart herausgearbeitet: „Gespenster wie die tief bedeutenden Allegorien sind Erscheinungen aus dem Reiche der Trauer; durch den Trauernden, den Grübler über Zeichen und Zukunft, werden sie angezogen.“<sup>45</sup> In seinem Trauerspielbuch schreibt er: Es ist „das Wesen melancholischer Versenkung, dass ihre letzten Gegenstände [...] in Allegorien umschlagen, dass sie das Nichts, in dem sie sich darstellen, erfüllen und verleugnen.“<sup>46</sup> Und wird ein Gegenstand unter dem Blick der Melancholie allegorisch, so „ist er von nun an ganz unfähig, eine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen“ und „an Bedeutung kommt ihm zu, was der Allegoriker ihm verleiht.“<sup>47</sup> Benjamin hat in seiner Untersuchung des barocken Trauerspiels herausgearbeitet, dass der melancholische Blick der Re-Lektüre einer verlustig gegangenen Kultur dient, die ihre Bedeutung verloren hat. Die Allegorie ermöglicht eine Neuinterpretation, eine Wiederaneignung in der Gegenwart. Doch sie bleibt ein Supplement angesichts eines realen Verlusts. Benjamin bringt es mit einem Bild auf den Punkt. Ihm zufolge sind „Allegorien [...] im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge“ sind: Fragmente, Bruchstücke.<sup>48</sup>

Craig Owens hat den „allegorischen Impuls“, den Benjamin in Auseinandersetzung mit dem barocken Trauerspiel analysiert hat, als ein wiederkehrendes Moment postmoderner Kunst reflektiert und dabei auch auf die Bedeutung der Fotografie für die Appropriation Art aufmerksam gemacht.<sup>49</sup> Er schreibt den appropriierenden Aneignungen historisch gewordener Folien, ganz im Sinne der Benjamin'schen Allegorie, eine supplementäre, auf einen Verlust antwortende Bedeutung zu.<sup>50</sup>

Das gilt auch für Arno Gisingers Projekt *Konstellation Benjamin*. Seine Bild und Text verschränkende Re-Lektüre liest die „Legenden, Ungewissheiten und dia-

---

44 Derrida 1987, 35.

45 Benjamin 1978, 172.

46 Benjamin 1978, 208.

47 Benjamin 1978, 161.

48 Benjamin 1978, 156.

49 Owens 1980, 67–86.

50 Owens 1980, 69; Er schreibt der Fotografie eine supplementäre Bedeutung zu: „the allegorical meaning supplants an antecedent one; it is a supplement.“

lektischen Bilder<sup>51</sup>, die das Exil Benjamins verhandeln, und erprobt eine allegorische Re-Konstruktion der Exilerzählung im Wissen um Benjamins Kunst- und Medientheorie. Bilder und Texte werden zitiert und miteinander verschränkt, die beschrifteten Fotografien reproduziert und auf Plakatpapier gedruckt. Die damit verbundenen Wiederholungen sowie die hybriden Verschränkungen von Bild und Text, die sich gegenseitig zu legitimieren versuchen und dennoch ihre phantomhafte Struktur offenlegen, lassen sich als Zeichen einer allegorischen Haltung auslegen. So schreibt Craig Owens:

This confusion of the verbal and the visual is however but one aspect of allegory's hopeless confusion of all aesthetic mediums and stylistic categories [...]. The allegorical work is synthetic; it crosses aesthetic boundaries. This confusion of genre [...], reappears today in hybridization, in eclectic works which ostentatiously combine previously distinct art mediums. (Owens 1980, 75)

*Konstellation Benjamin* organisiert einen Blick zurück auf Benjamins Exil, auf die mit seiner Kunst- und Medientheorie und seiner Geschichtsphilosophie einhergehenden Hoffnungen, die Antizipation einer blitzhaften Vergegenwärtigung historischer Latenz im „dialektischen Bild“. Arno Gisinger ruft sie auf, versucht sie zu retten und macht zugleich die damit verbundene Krux reflexiv. Die Wiederkehr bleibt gespenstisch, leerer Schein. Damit rückt die Arbeit auch die Vergeblichkeit in den Blick, die der allegorischen Re-Lektüre eingeschrieben ist.

Bereits Benjamins allegorische Lektüre machte deutlich, dass das auf den Verlust metaphysischer Gewissheit mit Melancholie antwortende Trauerspiel auf Wiederholung angelegt ist. In *Ursprung des deutschen Trauerspiels*<sup>52</sup> schreibt er: „Das eben ist das Wesen melancholischer Versenkung, daß ihre letzten Gegenstände, in denen des Verworfenen sie am völligsten sich zu vergewissern glaubt, in Allegorien umschlagen, daß sie das Nichts, in dem sie sich darstellen, erfüllen und verleugnen.“<sup>53</sup> Bettina Menke liest „[d]ie ‚allegorische Betrachtung des barocken Trauerspiels‘“ als ein Doppeltes: „zum einen das Trauerspiel als Allegorie der wiederkehrend verlorenen Tragödie und zum zweiten die allegorische Betrachtung, in der Geschichte in Natur als Verhängnis sich verzog, die das Trauerspiel vorträgt und [ihm] seine Struktur gibt.“<sup>54</sup> Die von Melancholie getragene

---

51 Vgl. dazu Raoux 2008.

52 Benjamin 1978.

53 Benjamin 1978, 208.

54 Menke 2006, 215.

allegorische Lektüre weist Benjamin zufolge Gegenständen Bedeutung zu,<sup>55</sup> zitiert in Bezug auf vorgängige Zeichen, bleibt bruchstückhaft, somit unvollendet und ist demzufolge in der Wiederholung gefangen. Das gilt auch für Verfahren der zitierenden Aneignung und Wiederholung in der Gegenwartskunst.<sup>56</sup>

Emil Angehrn schlägt die Verschränkung des Vanitas-Motivs mit der „Idee der Wiederholung, der Iteration“<sup>57</sup> auch im Kontext neuerer kulturwissenschaftlicher Diskussionen vor. Er plädiert in diesem Band dafür, „die Wiederholung *als* Vanitas zu bedenken und *in* dieser Verschränkung die oszillierende Verweisung zwischen Nichtigkeit und Erfüllung auszuloten.“<sup>58</sup> Und ermöglicht so auch die allegorische Haltung Arno Gisingers im Sinne einer Wiederholung *als* Vanitas zu lesen.

Doch zunächst zurück zu Benjamin. Er hatte 1939 einen Geschichtsbegriff gefordert, der dem „Ausnahmestand“, in dem wir leben, [und der] die Regel ist,<sup>59</sup> gerecht wird. In seinen geschichtsphilosophischen Thesen fragt er demzufolge nach einem Zusammenspiel von ‚historischem Materialismus‘ und Theologie. Dazu ruft er das Bild eines Schachspielautomaten auf: „Gewinnen soll immer die Puppe, die man ‚historischen Materialismus‘ nennt. Sie kann es ohne weiteres mit jedem aufnehmen, wenn sie die Theologie in ihren Dienst nimmt.“ Und er ergänzt: „Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird.“<sup>60</sup> Paul Klees ‚Angelus Novus‘ vor Augen, den er als „Engel der Geschichte“<sup>61</sup> bezeichnete, ergänzte er:

Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* aufscheint, da sieht *er* [der Engel] eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. [...] ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat [...]. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm. (Benjamin 1980, 255)

Er forderte Historiker, welche die Gegenwart als ‚Jetztzeit‘ begreifen, „in welcher Splitter der messianischen eingesprenzt sind“,<sup>62</sup> und die Geschichte zum

---

55 „Wird ein Gegenstand unter dem Blick der Melancholie allegorisch“, schreibt Benjamin, so kommt ihm „an Bedeutung das zu, was der Allegoriker ihm verleiht.“ Benjamin 1978, 161.

56 Owens 1980, 69.

57 Angehrn 2022, 35.

58 Angehrn 2022, 35.

59 Benjamin 1980, 254.

60 Benjamin 1980, 251.

61 Benjamin 1980, 255.

62 Benjamin 1980, 261.

„Gegenstand einer Konstruktion [machen], deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte“<sup>63</sup> ist. In „von Spannungen gesättigten Konstellation[en]“, sah er die Chance, sich eines „echten historischen Bildes zu bemächtigen, das flüchtig aufblitzt“<sup>64</sup> und in dem die „eigene Epoche mit einer ganz bestimmten früheren“<sup>65</sup> in Beziehung tritt. Seine geschichtsphilosophischen Thesen enden mit folgender Überlegung: „Erst der Messias selbst vollendet alles historische Geschehen, und zwar in dem Sinne, daß er dessen Beziehung auf das Messianische selbst erlöst, vollendet, schafft. [...] Der geistlichen *restitutio in integrum*, welche in die Unsterblichkeit einführt, entspricht eine weltliche, die in die Ewigkeit des Untergangs führt und der Rhythmus dieses ewig vergehenden, in seiner Totalität vergehenden, in seiner räumlichen, aber auch zeitlichen Totalität vergehenden Weltlichen, der Rhythmus der messianischen Natur, ist Glück. Denn messianisch ist die Natur aus ihrer ewigen und totalen Vergängnis.“<sup>66</sup>

Als Benjamin 1939/40 seine Thesen *Über den Begriff der Geschichte*<sup>67</sup> verfasste, hatte sich die politische Lage bedrohlich zugespitzt. Am 2. August 1939 schrieb er an Adorno: „Die völlige Ungewissheit über das, was die nächste Stunde bringt, beherrscht seit Tagen meine Existenz. Ich bin verurteilt, jede Zeitung [...] wie eine an mich ergangene Zustellung zu lesen und aus jeder Radiosendung die Stimme des Unglücksboten herauszufinden.“<sup>68</sup> Die Kapitulation Frankreichs im Juni 1940 sah die Auslieferung aller Deutschen vor. Staatenlos erhielt Benjamin zwar am 22. August 1940 im amerikanischen Konsulat in Marseille ein *affidavit in lieu of passport* [sic].<sup>69</sup> Doch bereits zwei Tage später erfuhr er, dass deutsche Flüchtlinge in Frankreich kein Ausreisevisum erhalten werden. Als auch die Flucht nach Spanien scheiterte, nahm er sich in der Nacht vom 26. auf den 27. September 1940 das Leben.

Benjamins geschichtsphilosophische Auslegung des Messianischen, dem eine weltliche Version eines „*restitutio in integrum*“<sup>70</sup> entspricht, lässt sich daher auch als eine politisch-theologische Reflexion der sukzessive ausweglos erscheinenden Flucht als Wiederkehr auslegen. Diese Lesart berührt Emil Angehrns Überlegungen zur ‚Wiederholung als Vanitas‘, denn er verweist auf die

---

63 Benjamin 1980, 258.

64 Benjamin 1980, 254.

65 Benjamin 1980, 260.

66 Benjamin 1980, 262.

67 Benjamin 1980, 251–263.

68 Gisinger / Raoux 2009, 74.

69 Gisinger / Raoux 2009, 98.

70 Benjamin 1980, 262.

Verflechtung des Vanitas-Motives mit der Wiederholung, auf die „oszillierende Verweisung zwischen Nichtigkeit und Erfüllung“<sup>71</sup>, die die Dynamik anstößt. Er bemerkt: „Der Schrecken der Vanitas liegt nicht nur in der Urangst vor dem Vergehen aller Dinge, nicht nur in der Verzweiflung angesichts der Sinn- und Zwecklosigkeit allen Seins, sondern ebenso im Gewahren des rotierenden Kreislaufs, dem das menschliche Leben unterworfen ist, in der Ausweglosigkeit der hoffnungslosen Wiederholung“.<sup>72</sup> Die „Unabgeschlossenheit des Vergangenen“ sowie die Beziehung von „Erinnerung, Wiederholung und Neubeginn bei Walter Benjamin und Jacques Derrida“ bringt er in Verbindung mit seiner Lesart der Vanitas als Wiederholung.<sup>73</sup>

Anders als Benjamins ‚Aufblitzen der Vergangenheit im Moment der Gefahr‘, der damit verbundenen Möglichkeit, Geschichte als Gegenstand einer Konstruktion zu begreifen, zielt das dekonstruktive Verfahren Derridas auf Differenz, auf die Integration des Nicht-Präsenten, Nicht-Identischen. Die allegorische Re-Lektüre des Benjamin’schen Exils durch Arno Gisinger geschieht mit Blick auf Benjamins Exil, im Wissen um seine Medientheorie und Geschichtsphilosophie sowie um Verfahren poststrukturaler und damit auch dekonstruktiver Erkenntnis. Als allegorisches Werk, das Owens mit einem Palimpsest verglichen hat,<sup>74</sup> bleibt Gisingers *Konstellation Benjamin* fragmentarisch und ist als allegorisches Werk auf Wiederholung angewiesen. Nicht nur in der Konstruktion jedes Beschrifteten werden Wiederholung und Verschiebung aufgerufen; auch mit jeder Aktivierung der Konstellation aus 36 beschrifteten Aufnahmen in situ wird die Arbeit ortsbezogen stets neu raumbezogen installiert und bleibt auch auf diese Weise potentiell unabgeschlossen. Damit verfährt Arno Gisinger ganz im Sinne der von Emil Angehrn beschriebenen Verfahren der dekonstruktiven Wiederaufnahme und Verschiebung.

Seine allegorische Re-Lektüre mit ihren aporetischen, potentiell unendlichen Wiederholungen und supplementären Bedeutungszuweisungen rückt damit in die Nähe dessen, was Angehrn für die ‚Vanitas als Wiederholung‘ beschreibt: „[d]ie initiale Leere, die Vanitas, wird [...] in der Wiederholung nicht ausgefüllt, sondern je nachdem verschoben und radikalisiert.“<sup>75</sup> Wiederholen bedeutet daher auch mit Blick auf das von Gisinger genutzte künstlerische Verfahren, dass er mit seiner Re-Lektüre Möglichkeiten aufruft, Bedeutungen zuweist und zugleich um das damit verbundene unausweichliche Verfehlen weiß.

---

71 Angehrn 2022, 35.

72 Angehrn 2022, 37.

73 Angehrn 2002, 16–36.

74 Owens 1980, 69.

75 Angehrn 2022 S. 40.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. *Über Walter Benjamin*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990.
- Angehrn, Emil. „Zwischen Nichtigkeit und Erfüllung: Die zweifache Verweisung zwischen Vanitas und Wiederholung“. (In diesem Band, S. 33–44).
- Angehrn, Emil. „Die Unabgeschlossenheit des Vergangenen: Erinnerung, Wiederholung und Neubeginn bei Walter Benjamin und Jacques Derrida“. *Erinnerung und Neubeginn*. Hg. Joachim Küchenhoff. Giessen: Psychosozial-Verlag, 2002. 16–36.
- Assmann, Aleida. „Fotografie und Geister in der Gegenwartskunst: Treichel, Boltanski, Leibovitz“. *Rendez-vous mit dem Realen*. Hg. Aleida Assmann, Karolina Jęftic und Friederike Wappler. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014. 167–190.
- Barthes, Roland. *Die helle Kammer*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986.
- Benjamin, Walter. *Walter Benjamin – Gershom Scholem. Briefwechsel 1933–1940*. Hg. Gershom Scholem. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980.
- Benjamin, Walter. „Über den Begriff der Geschichte“. *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Hg. ders. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980. 251–263.
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Hg. ders. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981a.
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk. Erster und Zweiter Band*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983.
- Benjamin, Walter. „Kleine Geschichte der Photographie“. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Hg. ders. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981b. 45–64.
- Benjamin, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Briefe, Bd. IV, Briefe 1931–1934*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Briefe, Bd. V, Briefe 1935–1937*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Briefe, Bd. VI, Briefe 1938–1940*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000.
- Brodersen, Momme. *Walter Benjamin*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005.
- Derrida, Jacques. *Die Tode von Roland Barthes*. Hg. Hubertus von Amelunxen. Berlin: Nishen Verlag, 1987. [„Les morts de Roland Barthes“ erschien zuerst in *Poétique*, Nr. 47, septembre 1981.]
- Eiland, Howard und Michael W. Jennings. *Walter Benjamin. Eine Biographie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2020.
- Foucault, Michel. „Klee, Kandinsky, Magritte“. *Dies ist keine Pfeife*. Hg. ders. Berlin: Ullstein, 1983. 25–37.
- Gisinger, Arno und Nathalie Raoux. *Konstellation Benjamin. Walter Benjamin im Exil*. Paris: Trans Photographic Press/ Bucher Verlag, 2009.
- Gisinger, Arno. *Topoi*. Paris: Trans Photographic Press/ Bucher Verlag, 2013.
- Jäger, Lorenz. *Walter Benjamin. Das Leben eines Unvollendeten*. Berlin: Rowohlt, 2017.
- Lindner, Burkhardt. *Benjamin Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2006.
- Menke, Bettina. „Ursprung des deutschen Trauerspiels“. *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hg. Burkhardt Lindner. Stuttgart/ Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2006. 210–228.
- Owens, Craig. „The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism“. *October* 12 (Spring 1980): 67–86.

Raoux, Nathalie und Irving Wohlfarth. „Zu Walter Benjamins Tod: Legenden, Ungewissheiten, dialektische Bilder“. *Naharaim – Zeitschrift für deutsch-jüdische Literatur und Kulturgeschichte* 1 (2008): 106–157.

Reijen, Willem van. *Aufenthalte und Passagen. Leben und Werk Walter Benjamins*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001.

Sontag, Susan. *Über Fotografie*. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1978.

Wappler, Friederike / Arno Gisinger. *History Matters / Konstellation Benjamin*. Leipzig: Spector Books, 2022.

Witte, Bernd. *Walter Benjamin*. Reinbek: Rowohlt Verlag, 1985.

## Abbildungsverzeichnis

**Abb. 1–7** Arno Gisinger, *Konstellation Benjamin*, 2021. Aufnahmen der fotografischen Installation in der Ausstellung *History Matters / Konstellation Benjamin*, Kunstsammlungen der RUB. Museum moderner und zeitgenössischer Kunst, Bochum 2021/22. © Fotografien: Arno Gisinger.

# Zu den Autor\*innen

**Emil Angehrn (Philosophie)** Emil Angehrn ist Philosoph und emeritierter Professor der Universität Basel. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Metaphysik, Geschichtsphilosophie, Hermeneutik und Politik in der antiken Philosophie sowie dem 19. und 20. Jahrhundert. Weitere Themen sind u. a. die Konstitution historischer und zyklischer Zeit sowie das Unvollendete der Geschichte.

**Mieke Bal (Kulturtheorie)** Mieke Bal ist Literaturwissenschaftlerin, Kultur- und Kunsthistorikerin sowie Videokünstlerin. Sie ist Gründungsrektorin des Instituts für Kulturwissenschaften, Amsterdam, und war bis 2011 Professorin für Literaturtheorie an der Universität Amsterdam. Ihre Interessensgebiete reichen von der biblischen und klassischen Antike über das 17. Jahrhundert bis hin zur zeitgenössischen Kunst und moderner Literatur, Feminismus und Migrationskultur.

**Julia Catherine Berger (Kunstwissenschaft)** Julia Catherine Berger ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Ihre Forschungsschwerpunkte sind barocke Vanitas und ihre Wiederkehr in der zeitgenössischen Kunst, historische, ästhetische und kulturanthropologische Aspekte der Fotografie des 20. und 21. Jahrhunderts sowie Kunst des Anthropozäns und Ecocriticism.

**Victoria von Flemming (Kunstwissenschaft)** Victoria von Flemming ist Professorin für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Schwerpunkte ihrer Forschung sind u. a. Deutungen frühneuzeitlicher Kunst (Italien, Holland, Frankreich) unter Berücksichtigung zeitgenössischer und aktueller Ideengeschichte (Gender- und Postcolonial Studies), Kunsttheorie und Methodologie. Hinzu kommt ein Forschungsschwerpunkt, der visuelle Kultur der Moderne und Gegenwart unter dem Aspekt der Präsenz des Vergangenen vor dem Horizont aktueller Wiederholungstheorien untersucht. Sie war eine der beiden Sprecherinnen des DFG Graduiertenkollegs *Das fotografische Dispositiv* und eine der beiden Projektleiterinnen des von der Fritz-Thyssen Stiftung geförderten Projekts *Vanitas in den Künsten der Gegenwart*.

**Mayumi Kagawa (Kunstwissenschaft)** Mayumi Kagawa ist Professorin für Kunstgeschichte, Theorie der visuellen Kultur und Gender-Studies an der Musashi-Universität, Tokyo. Ihr Forschungsschwerpunkt ist die europäische Kunst der Moderne, insbesondere Hannah Höch und Dada sowie Fotografiegeschichte und -theorie. Hinzu kommen Untersuchungen zur Erinnerungskultur und Gegenwartskunst in Deutschland und zum transnationalen Austausch zwischen japanischer und europäischer Kunst.

**Joachim Küchenhoff (Psychiatrie/Psychoanalyse)** Joachim Küchenhoff ist Gastprofessor und Vorsitzender des Aufsichtsrats an der International Psychoanalytic University Berlin und Facharzt für Psychiatrie und Medizin sowie Psychotherapie. Er forscht zu Persönlichkeit und Krankheitsverarbeitung, Identität und Selbstbild, Selbsttäuschung, Macht und Ohnmacht der Sprache sowie zu Konzepten des Selbst in Philosophie und Psychoanalyse.

**Michaela Ott (Philosophie)** Michaela Ott ist Philosophin, Film- und Kulturwissenschaftlerin, Autorin und Übersetzerin sowie Professorin für Ästhetische Theorie an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg. Schwerpunkte ihrer Forschung sind u. a. Ästhetiken der Wiederholung, poststrukturalistische Philosophie, Ästhetik und Politik, Ästhetik des Films, Theorien des Raums sowie Theorien der Affekte und Affizierungen.

**Antje Schmidt (Literaturwissenschaft)** Antje Schmidt ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Hamburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind u. a. Gegenwartsliteratur sowie Literatur, Poetik und Kultur des Barock, des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart, Vanitas und Melancholie in Literatur und Kulturtheorie, Ecocriticism, Lyrik im Anthropozän, Lyrikologie, poetologische Lyrik sowie Literatur und Gender.

**Dorothea Scholl (Literaturwissenschaft)** Dorothea Scholl hat bis vor kurzem als außerplanmäßige Professorin am Romanischen Seminar und am Zentrum für Nordamerikastudien der Universität Kiel gelehrt. Ihre Forschungsschwerpunkte sind u. a. französische und italienische Literatur der Renaissance und des Barock, Symbolismus und Avantgarde, Ethik und Ästhetik der Literatur, Literatur im Spannungsfeld der Künste, Theorie und Tradition des Grotesken und Erhabenen sowie frankokanadische Literatur.

**Friederike Wappler (Kunstgeschichte)** Friederike Wappler ist wissenschaftliche Leiterin der Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, Museum moderner und zeitgenössischer Kunst. Sie ist Kuratorin zahlreicher Ausstellungen (zuletzt von Arno Gisingers Arbeit *History Matters*, insbesondere der Kunst seit den 1960er Jahren. In Ausstellungen, Lehre und Forschung untersucht sie das Zusammenspiel von Kunst und soziokulturellen bzw. politischen Wissensdiskursen sowie die Rahmenbedingungen kuratorischer und musealer Theorie und Praxis.

**Madoka Yuki (Kunstwissenschaft/ Fotografie)** Madoka Yuki studierte Germanistik in Tokyo und promovierte am Lehrstuhl der Geschichte und Theorie der Fotografie an der Universität Duisburg-Essen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Indexikalität und Rezeption von Fotografie, Grenzen fotografischer Bilder, Visualisierung fremder Kulturen in der Fotografie, Verhandlung von Identität im Selbstportrait sowie Darstellungen des Todes in der Fotografie. Im Mittelpunkt stehen dabei immer wieder Fragestellungen rund um spezifisch japanische Sicht- und Rezeptionsweisen in Abgrenzung zum ‚europäischen‘ Blick der Fotografie.

**Johanna Zorn (Theaterwissenschaft)** Johanna Zorn ist Akademische Rätin für Theaterwissenschaft an der LMU München. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Ästhetik und Kunstphilosophie, Theatergeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Theorie und Ästhetik des Gegenwartstheaters, Diskurse medialer Relationen, Theater und Religion, Immersion und Virtualität sowie Theater und Gesellschaft. Zurzeit arbeitet sie an einem Forschungsprojekt, das sich der theaterwissenschaftlichen Analyse und philosophischen Kontextualisierung von künstlerischen Praktiken widmet, die auf der paradoxen Konstruktion einer Deckungsgleichheit von Kunst und Welt basieren.