

DE GRUYTER

VANITAS UND GESELLSCHAFT

*Herausgegeben von Claudia Benthien,
Antje Schmidt und Christian Wobbeler*



DE
IG

Vanitas und Gesellschaft

Vanitas und Gesellschaft



Herausgegeben von
Claudia Benthien, Antje Schmidt
und Christian Wobbeler

DE GRUYTER

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

ISBN 978-3-11-071595-8
e-ISBN (PDF) 978-3-11-071601-6
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-071605-4
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110716016>



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

Library of Congress Control Number: 2021937477

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2021 bei den Autorinnen und Autoren, Konzeption und Herausgabe © 2021 Claudia Benthien, Antje Schmidt und Christian Wobbeler, publiziert von Walter de Gruyter.
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Cover: Quatre Caps: „Abraham Van Beyeren“ aus der Serie *Not Longer Life*, Fotografie, 2019.
© Quatre Caps. Mit freundlicher Genehmigung der Künstler.
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Claudia Benthien, Antje Schmidt und Christian Wobbeler

Vanitas und Gesellschaft. Zur Einführung — 1

Vanitas aus kulturphilosophischer, theologischer und gesellschaftlicher Perspektive

Johannes Grössl

Der bleibende Wert der Sterblichkeit – vor dem Hintergrund christlicher Anthropologie und transhumanistischer Utopie — 29

Christoph Rehmann-Sutter

Leben als Ereignis. Hinfälligkeit und Präsenz als antagonistische Deutungsmuster von Lebendigkeit — 45

Vera King

„Ewiger Aufbruch“. Umgang mit Vergänglichkeit und Generationenspannung in der Gegenwartsgesellschaft — 67

Thorsten Benkel und Matthias Meitzler

Die Transformierbarkeit des Körpers. Vom vergänglichen Leib zur beständigen Materialität — 81

Ästhetik und Kritik der Vanitas in Popkultur und Künsten

Julia Catherine Berger

Explosive Vanitas. Transformationen des barocken Blumenstilllebens bei Ori Gersht — 105

Barbara Vinken

Vanitas vanitatum. Die Modeentwürfe Alexander McQueens — 127

Christian Wobbeler

The show must go on. Theaterreflexionen über das Sterben in der Inszenierungsgesellschaft — 149

Martin Butler

**„Alles nur Schall, alles nur Rauch“. Wie Popmusik über (ihre)
Vergänglichkeit nachdenkt — 171**

Leonie Süwolto

**Topographien der Vergänglichkeit. Vanitas, Alter und Gesellschaft bei
Monika Maron und Martin Walser — 189**

Künstlerische Zeitreflexionen im Zeichen der Vanitas

Claudia Benthien

**Leben als Frist. Vergänglichkeit, Zeit und Tod in Erzähltexten der
Gegenwart — 213**

Verena Russlies

**Erzählte Stilleben. Zur Produktivität einer Bildgattung bei W. G. Sebald
und Daniel Kehlmann — 241**

Johanna Zorn

**Spiel um Zeit. Temporale Konstellationen des Vergehens in
zeitgenössischer Fotografie, Literatur und theatraler Installation — 263**

Belinda Grace Gardner

Vanitas im Loop. Festhalten des Flüchtigen im digitalen Bilderstrom — 283

Autorinnen und Autoren — 307

Claudia Benthien, Antje Schmidt und Christian Wobbeler

Vanitas und Gesellschaft. Zur Einführung

Die Melancholie der Vanitas sei die einzig angemessene Reaktion auf die Krisen der Gegenwart, so der Journalist Philipp Bovermann: Blühende Rosen, vermeintlich unberührte Landschaften, das Mittagessen, angereichert mit exotischen Zutaten – solche alltäglichen, aber auf Instagram aufwändig in Szene gesetzten Dinge werden unversehens zu „Zeugnisse[n] der Vergänglichkeit“¹. Selbst die profane „Übersee-Avocado im Supermarkt“ verwandelt sich in ein „Zeichen des Unheils“ – wenn man sie „vor dem inneren Auge“ bereits als „verdorrte“ ansieht, wodurch sie „zum Miniatur-Stillleben des selbstsüchtigen Systems“ wird, „in dem Menschen solche Produkte kaufen, obwohl sie den Preis dafür kennen“: die Abholzung von Wäldern und der immense Wasserverbrauch für den Anbau. Bovermann schließt seinen konsum- und umweltkritischen Passus mit der Bemerkung: „Wer sehen will, erkennt über der Warenauslage das Wort ‚Vanitas‘, Eitelkeit, in dicken Lettern.“²

Das hier erwähnte Konzept der Vanitas stammt ursprünglich aus dem alttestamentlichen Buch Kohelet. Dort korrespondiert es mit Vorstellungen der Nichtigkeit, Vergeblichkeit, Ohnmacht, Eitelkeit und Schuld, des Ephemereren, Leeren und Transitorischen sowie vor allem der Vergänglichkeit und Endlichkeit der Menschen und der sie umgebenden Dinge. In der Frühen Neuzeit, insbesondere im Barock, wurde Vanitas mit einer spezifischen, erweiterten und zum Teil veränderten Bildlichkeit und Semantik verknüpft.³ Dabei ist neben einer gesteigerten Rhetorisierung auch eine Radikalisierung des Motivs zu verzeichnen – und zwar sowohl in einer weltlichen (im Sinne des *carpe diem* als Emphasisierung von Gegenwart) als auch einer christlichen Lesart (im Sinne

1 Philipp Bovermann. „Wir sind untröstlich. Warum Melancholie die einzig angemessene Reaktion auf die drohende Klimakatastrophe ist“. *Süddeutsche Zeitung* (22./23.06 2019), S. 15.

2 Ebd.

3 Vgl. Ferdinand van Ingen. *Vanitas und memento mori in der deutschen Barocklyrik*. Groningen: Wolters, 1996; Dorothea Scholl. „‚Vanitas vanitatum et omnia vanitas‘. Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematik“. *Bibeldichtung*. Hrsg. von Volker Kapp und ders. Berlin: Duncker & Humblot, 2006. 221–260.

Anmerkung: Die Autor*innen danken Victoria von Flemming, die Fragen nach Verhandlungen von ‚Vanitas in der Gesellschaft‘ ins Spiel gebracht und schließlich auch den vorliegenden Text maßgeblich bereichert hat. Sie ist eine der beiden Leiterinnen des von der Fritz Thyssen Stiftung geförderten interdisziplinären Forschungsprojekts *Vanitas in den Künsten der Gegenwart*, aus dem der vorliegende Band hervorgeht.

des *memento mori* als Antizipation des Todes).⁴ Ein konkreter Lebensweltbezug wird in Kunst und Literatur der Frühen Neuzeit ferner durch Symbole wie Sanduhr, Spielkarten, Blumen oder Spiegel hergestellt.

Seit etwa drei Jahrzehnten erfährt das in der Frühen Neuzeit popularisierte Vanitas-Motiv eine bemerkenswerte Wiederkehr in den Künsten. Während mehrere Ausstellungen der vergangenen Jahre von der überraschenden Virulenz dieses ursprünglich christlichen Konzepts für die bildende Kunst der Gegenwart zeugen, lässt sich Ähnliches mit Blick auf Literatur, Theater, Film und Musik feststellen.⁵ Aber auch über die Künste hinaus wird der Vanitas-Topos im Kontext kulturtheoretischer und gesellschaftskritischer Zeitdiagnosen aktualisiert. Vanitas wird etwa in der Sozialpsychologie zum Thema, im Kontext soziologischer Analysen wie dem veränderten Umgang mit Zeit als ‚Ressource‘, als Negativfolie in medizinethischen und technikutopischen Debatten um den sogenannten ‚Transhumanismus‘ oder mit Blick auf Sterbebegleitung sowie neue Begräbnis- und Gedenkrituale. Es zeigt sich: In ganz unterschiedlichen Bereichen von Gesellschaft und Wissen werden Reflexionen über die Fragilität und Todesverfallenheit des menschlichen Lebens, über Dekadenz und Eitelkeit oder über das vergebliche Streben nach Glück aktualisiert, und es scheint, dass sich die opulente, bisweilen auch morbide Ästhetik und Rhetorik der barocken Vanitas als geeignete Folie sowohl für gesellschaftliche als auch künstlerische Diskurse der Gegenwart erweist. Ziel des vorliegenden Bandes ist es daher, diese unterschiedlichen zeitgenössischen Felder in der Auseinandersetzung mit Vergänglichkeit, Sterblichkeit, Zeitlichkeit, Flüchtigkeit und Scheinhaftigkeit zusammenzuführen.

Vanitas als Denkfigur der Gegenwart I: Endlichkeit, Ermächtigung und Utopie

Liegt der Grund für die Wiederkehr der Vanitas vielleicht in der dem Motiv inhärenten Ohnmacht und fatalistischen Resignation – also der von Enttäuschung gekennzeichneten Antwort auf ein a priori illusionäres, mit dem Fortschritt verknüpftes Versprechen? Das wäre die Aktualisierung eines bereits im Buch Kohelet, dem zentralen biblischen Referenztext, nachweisbaren Aspekts: „Was geschieht, das ist

⁴ Vgl. Scholl 2006 (Anm. 3), S. 256–257.

⁵ Vgl. Claudia Benthien und Victoria von Flemming (Hrsg.). Themenheft ‚Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart‘. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27.2 (2018).

schon längst gewesen, und was sein wird, ist auch schon längst gewesen“; „[e]s ist alles aus Staub geworden und es wird wieder zu Staub“ (Koh 3,15 und 21^{LUT}). Könnte diese Desillusionierung durch den Verzicht auf Religiosität, die Brüchigkeit des Glaubens entstehen? Und geht mit ihm der Verlust des in der Heilsgewissheit liegenden Trosts angesichts der eigenen Sterblichkeit einher, wie dies insbesondere auf nord-westlich geprägte Länder Europas zutrifft? Möglicherweise verspricht der Rekurs auf das tradierte, religiös fundierte Vanitas-Motiv auch Trost durch die Wiederholung des Vergangenen⁶ – in einer Gegenwart, in der säkulare, naturwissenschaftlich geprägte Weltbilder und eine Kultur der Rationalität Phänomene des Alterns und Sterbens zwar erklären, aber keine sinnstiftenden Narrative zur „Kontingenzbewältigung“⁷ mehr zur Verfügung stellen können. Dies gilt insbesondere mit Blick auf die Sterblichkeit: „Der Mensch weiß einfach nicht, was der Tod als Tod ist, er bleibt trotz seiner Gewissheit völlig unbestimmt und unbestimmbar, deshalb muß sich auch die Antizipation des Endes mit seiner kategorialen Unbestimmbarkeit abfinden“⁸, so die Soziologen Armin Nassehi und Georg Weber.

Die Denkfigur der Vanitas lässt sich zur ebenso von Faszination wie von Resignation, Fatalismus und Melancholie charakterisierten, oft makaber oder morbide auftretenden Auseinandersetzung mit Tod und Sterben nutzen. Dies kann mit dem Schlagwort einer „neuen Sichtbarkeit des Todes“ umschrieben werden, das eigentlich eine Sichtbarkeit von Sterbenden und Toten sowie der Hinterbliebenen und aller professionell damit befassten Personen meint, denn der Tod an sich ist „weder sichtbar noch unsichtbar“.⁹ Als Indiz dieser Sichtbarkeit kann man die zunehmend schonungslosen Darstellungen toter Körper in Unterhaltungsmedien anführen,¹⁰ die in oberflächlicher Lesart als Einbezug des aus der

6 Vgl. Claudia Benthien. „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*. Hrsg. vom Nordverbund Germanistik. Bern: Lang, 2011. 87–108, S. 107.

7 Andreas Reckwitz. *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*. Berlin: Suhrkamp, 2019, S. 232.

8 Armin Nassehi und Georg Weber. *Tod, Modernität und Gesellschaft. Entwurf einer Theorie der Todesverdrängung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1989, S. 426.

9 Thomas Macho und Kristin Marek. „Die neue Sichtbarkeit des Todes“. *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. Hrsg. von dens. München: Fink, 2007. 9–21, S. 9.

10 Exemplarische Analysen entsprechender TV-Serien sind: Tina Weber. „Codierungen des Todes. Zur filmischen Darstellung von Toten in der amerikanischen Fernsehserie ‚Six Feet Under‘“. *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. Hrsg. von Thomas Macho und Kristin Marek. München: Fink, 2007. 541–557; Mareike Post. „Vergänglichkeit in Serie. Erkenntnisprozesse des Werdens und Vergehens in der Fernsehserie ‚Hannibal‘“. *Paragrana. Internationale Zeitschrift*

gesellschaftlichen Wirklichkeit Verdrängten gedeutet werden können. Gerade die massenmediale Aufbereitung des Todesthemas erweist sich jedoch oft – erst recht dort, wo Special Effects und überzeichnete Drastik eingesetzt werden – als Ausdruck der affektiven Distanzierung von den existenziellen Dimensionen des Themas. Der reale Tod wird, anders als dessen mediale Form, nach wie vor weitgehend aus dem Alltag verbannt, ebenso wie es separierte gesellschaftliche Sphären – Krankenhäuser, Hospize – für Sterbende gibt. Eher sind da schon literarische Veröffentlichungen von ‚Autothanatografien‘ zum Teil prominenter, tödlich erkrankter Persönlichkeiten, wie es sie seit einiger Zeit vermehrt gibt, als Versuche zu werten, das dominante Schweigen zu brechen.¹¹ Trotz dieser unterschiedlichen Impulse und Veränderungen hat die seit dem 20. Jahrhundert wiederholt vertretene These der Todesverdrängung weiterhin bestand.¹²

Der Soziologe Norbert Elias hat Sterblichkeit als Teil der *conditio humana* charakterisiert und angemerkt, dass nicht der Tod selbst, sondern das Wissen um ihn zum Problem wurde.¹³ Während im Barock ein Bewusstsein der Endlichkeit vorherrschte – „[N]ichts ist / das auff der Welt / | Wie schön es immer sey / Bestand und Farbe hält / | Wir sind von Mutterleib zum Vntergang erkohren“¹⁴ –, wurde dieses *factum brutum* in der Moderne mehr und mehr aus dem Alltag verdrängt. Elias hat in den 1980er Jahren formuliert, dass die „Bewirtschaftung“ der daraus resultierenden Ängste bezüglich des Todes wesentlich durch „Unsterblichkeitsfantasien“ erfolge.¹⁵ Zur Wirklichkeit scheinen sie heute dort zu werden, wo Hoffnungen auf ein potentiell ‚ewiges‘ Fortleben von Körper und Geist maßgeblich in den Händen der Naturwissenschaften und der Medizin liegen. Anstelle der früheren theologischen Konzepte der Finalität richten sich ihre Maßnahmen auf die „Erweiterung des Menschen mit informationstechnischen

für *Historische Anthropologie* 27.2 [Themenheft ‚Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart‘. Hrsg. von Claudia Benthien und Victoria von Flemming] (2018): 137–155.

¹¹ Vgl. Corina Caduff und Ulrike Vedder. „Schreiben über Sterben und Tod“. *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*. Hrsg. von dens. Paderborn: Fink, 2017. 115–124; Franziska Gyax. „Zu Ende erzählen. Leben und Sterben im Text“. *Hermeneutische Blätter* 2 (2016): 25–32.

¹² Vgl. Marek und Macho 2007 (Anm. 9), S. 12–13.

¹³ Vgl. Norbert Elias. „Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen“ [1982]. *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen. Humana conditio. Gesammelte Schriften* 6. Hrsg. von Heike Hammer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002. 9–68, S. 11–12.

¹⁴ Andreas Gryphius. „An Eugenien.“ [1637]. *Gedichte*. Hrsg. von Thomas Borgstedt. Stuttgart: Reclam, 2012. 20.

¹⁵ Elias 1982 (Anm. 13), S. 41.

Mitteln¹⁶ sowie die medizinisch-technologische Lebensverlängerung, zum Beispiel im Bereich der Kryonik.¹⁷ Für Transhumanist*innen, die von der Abschaffung menschlicher Gebrechlichkeit und Unvollkommenheit träumen, liegen die Wurzeln der Bewegung bereits in der Renaissance: im humanistischen Wunsch zur Vervollkommnung der Schöpfung. Damals wurde er jedoch anders ausgelegt, nämlich als Zivilisierung und Selbstdisziplinierung, die sich in Künsten und Kunsttheorie in Form einer Idealisierung der Natur äußerte. Heute hingegen beginnt die Realisierung dieses Bestrebens bei der profanen Abwehr von Alterungsprozessen. Wo der Wunsch nach Bewahrung der eigenen Juvenilität, eigentlich irreversibel vergängliches „Lebensgut“¹⁸, in der Spätmoderne eine ausgeprägte Fetischisierung von Jugend und zahlreiche Praktiken und Technologien des ‚Anti-Aging‘ hervorgebracht hat, scheint unweigerlich auch der barocke Topos von der „Vergänglichkeit der Schönheit“¹⁹ aktualisiert und in gewissem Sinne invertiert worden zu sein.

Gegenüber dem Vervollkommnungsanspruch der Renaissance wurde der religiöse Backlash des 17. Jahrhunderts – mit der wiederholten Anmahnung menschlicher Ohnmacht und Schwäche – häufig als Gegenreaktion verstanden. Und so lässt sich fragen, ob die Wiederkehr der Vanitas im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert ebenfalls als Abwehr von Tendenzen wie der gesellschaftlichen und auch individuellen Leistungs- und Effizienzsteigerung zu werten ist. Hinzu kommen Ängste und Sorgen vor der anhaltenden Verbreitung häufig tödlich endender Krankheiten wie Aids, Krebs und neuerdings Covid-19, Wohlstandserkrankungen wie Herzinfarkte und Diabetes oder die Selbstzerstörung durch Drogen sowie Medikamentenmissbrauch. All dies könnten Begründungen dafür sein, dass die Endlichkeit menschlichen Lebens erneut verstärkt ins Bewusstsein gerufen, dass eine traditionell mit Vanitas beklagte Vergeblichkeit und die damit einhergehende Fehlorientierung des viel zu schnell verrinnenden Lebens thematisiert wird. Aber auch technische Katastrophen, politisch oder religiös motivierte Genozide und Kriege konfrontieren mit einer „Unverfügbarkeit“²⁰, die sich umso mehr als Desillusionierung zeigt, als die westliche,

16 Caroline Helmus. *Transhumanismus – der neue (Unter-)Gang des Menschen?* Regensburg: Pustet, 2020, S. 12.

17 Vgl. Oliver Krüger. „Die Aufhebung des Todes. Die Utopie der Kryonik im Kontext der US-amerikanischen Bestattungskultur“. *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. Hrsg. von Thomas Macho und Kristin Marek. München: Fink, 2007. 211–228.

18 Matthias Meitzler. *Soziologie der Vergänglichkeit. Zeit, Altern, Tod und Erinnern im gesellschaftlichen Kontext*. Hamburg: Kovač, 2011, S. 121.

19 So der Titel eines berühmten Sonetts von Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau.

20 Vgl. Hartmut Rosa. *Unverfügbarkeit*. Wien und Salzburg: Residenz, 2018.

spätmoderne Gesellschaft Leben als nahezu unendlichen Genuss und den Tod als fern und kontinuierlich aufschiebbar entworfen hatte.²¹ Es drückt sich darin eine ‚Ent-Täuschung‘ aus, ganz im Sinne des barocken *desengaño*, auch wenn sich diese nun auf einen gänzlich anders gefassten Erwartungshorizont bezieht: auf ein ubiquitäres Versprechen der Machbarkeit, das mit einer mehr oder weniger riskanten Bedürfnisbefriedigung einhergeht und sich nun – von der Plötzlichkeit der Krankheit, des Alters, Sterbens und Todes überrascht – in seinen Erwartungen getäuscht sieht. Das erneute Zutreten der Vergänglichkeitsthematik offenbart damit vielleicht auch, was durch die gesellschaftliche Tabuisierung von Sterben und Tod in westlichen Industrienationen verdrängt und durch das Versprechen auf ewige Jugend, sexuelle Attraktivität, Potenz und sogar Macht über die Reproduzierbarkeit des Menschen ersetzt worden ist.

Vanitas als Denkfigur der Gegenwart II: Krisenerfahrung, Unverfügbarkeit und Desillusionierung

Waren im 17. Jahrhundert unter anderem verheerende Kriege, Hungersnöte und epidemisch grassierende Krankheiten Auslöser für das alltägliche Bewusstsein um die „Vergänglichkeit Menschlicher Sachen“²², so könnte heute auch der Verlust des seit Anbeginn der Moderne herrschenden Glaubens an technischen und zivilisatorischen Fortschritt Grund für das vermehrte Aufgreifen des Vanitas-Gedankens sein, der nun stärker gesellschaftliche Dimensionen tangiert. So spricht der Kultursoziologe Andreas Reckwitz – ähnlich wie einige Beiträge in den Kunstwissenschaften²³ – von der Gegenwart als ‚Spätmoderne‘, um zu verdeutlichen, dass ein historischer Zeitpunkt eingetreten sei, an dem die Moderne an ein „Ende der Illusionen“²⁴ gelangt sei: Die noch in den 1990er Jahren wirk-

²¹ Vgl. Hartmut Rosa. *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, S. 474.

²² Andreas Gryphius. „Leo Armenius, Oder Fuersten-Mord“ [1650/1657]. *Dramen*. Hrsg. von Eberhard Mannack. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1991. 9–116, S. 11.

²³ Vgl. Victoria von Flemming und Alma-Elisa Kittner (Hrsg.). *Barock – modern?* Köln: Salon, 2010; Nordverbund Germanistik (Hrsg.). *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970*. Bern: Lang, 2011; Victoria von Flemming und Alma-Elisa Kittner (Hrsg.). *Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2014.

²⁴ Andreas Reckwitz. *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*. 3. Aufl. Berlin: Suhrkamp, 2019.

mächtige Erzählung Francis Fukuyamas von einem „Ende der Geschichte“²⁵, verbunden mit der Vorstellung, die Gesellschaften des globalen Nordens hätten aufgrund eines hohen Wohlstandslevels und der Etablierung stabiler Demokratien eine Art ‚finalen Zustand‘ erreicht, habe sich als falsch herausgestellt: „Die Erwartungen erweisen sich heute als Illusionen, das Ergebnis ist *Desillusionierung*“²⁶, so Reckwitz. Politische und gesellschaftliche Ereignisse wie die große Finanzkrise der Jahre 2007 und 2008 sowie schwere Terroranschläge in Zentren westlicher Metropolen (New York, Paris) „verdeutlichen, dass die gesellschaftliche Realität fragiler ist, als es uns das Fortschrittsnarrativ glauben machen will“²⁷.

Die Folge dieser tiefgreifenden Enttäuschungen und Verunsicherungen der Welt- und Selbstverhältnisse ist nach Reckwitz eine von Wut und Depressivität geprägte kulturelle Grundstimmung, die zudem mit einer Konjunktur des Dystopischen und Nostalgischen einhergeht.²⁸ Die Erinnerung an das kulturgeschichtlich bedeutsame Vanitas-Motiv steht vermutlich in diesem Kontext. Entsprechend wird darauf nicht erstmalig zurückgegriffen, sondern es hat sich auch in der Vergangenheit bisweilen als ‚Krisen-Remedium‘ erwiesen, zum Beispiel in der Prominenz einer Auseinandersetzung mit dem Leid des Dreißigjährigen Kriegs in der Literatur vor und nach dem Zweiten Weltkrieg.²⁹ Die Konjunktur des Vanitas-Motivs während der Frühen Neuzeit scheint allerdings nicht nur, wie häufig betont wird, eine Reaktion auf den Dreißigjährigen Krieg oder die Pest zu sein. Ein weiterer Grund dürfte sich in einer gesamtgesellschaftlichen Entwicklung finden, die sich (auch nach Max Weber) in einer immer noch ungeklärten Verwicklung von Konfessionalisierung und Frühkapitalismus vollzog sowie in der ebenfalls von diesen beiden Faktoren geprägten Kolonialisierung, die Europa beträchtlichen Reichtum auf Kosten des globalen Südens bescherte. Eine Entwicklung, deren irreversible Schäden sich heute zu einer Zeit offenbaren, in der die Stimmen zu deren Korrektur und Umkehr ebenso unüberhörbar wie das Umkippen in Resignation und Depression unübersehbar werden.

²⁵ Francis Fukuyama. *Das Ende der Geschichte*. Übers. von Helmut Dierlamm, Karlheinz Dürr und Ute Mihr. München: Kindler, 1992.

²⁶ Andreas Reckwitz. „Einleitung: Die desillusionierte Gegenwart“. *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*. 3. Aufl. Berlin: Suhrkamp, 2019. 7–28, S. 9.

²⁷ Ebd., S. 11.

²⁸ Vgl. ebd., S. 13–14.

²⁹ Vgl. Christoph Schmitt-Maaß. „Lauter Dreißigjährige Kriege? Zu einem (Selbst-)Deutungsmuster in Literatur und Geisteswissenschaften 1918 – 1948 – 2018“. *Der Zweite Dreißigjährige Krieg. Deutungskämpfe in der Literatur der Moderne*. Hrsg. von Fabian Lampart, Dieter Martin und dems. Baden-Baden: Ergon, 2019. 7–22. An dieser Stelle seien nur die einschlägigsten Beispiele wie Johannes R. Bechers Gedicht „Tränen des Vaterlandes Anno 1937“ (1937) oder Günter Grass' Erzählung *Das Treffen in Telgte* (1979) erwähnt.

Ähnlich wie die heutige Zeit war das Zeitalter des Barock geprägt von einer Unbeständigkeit der Lebensverhältnisse und einer damit einhergehenden Trauer, die sich in der Vanitas-Klage Gehör verschafft hat: „DV sihst / wohin du sihst nur Eitelkeit auff Erden. | Was diser heute baut / reißt jener morgen ein: | Wo itzund Staedte stehn / wird eine Wisen seyn“³⁰, heißt es in dystopischem Gestus etwa in einem berühmten Gedicht von Andreas Gryphius. Es könnte eine solche Betonung des Verfalls gegenüber dem Fortschritt, aber auch die Bemühung um eine Akzeptanz der Unverfügbarkeit gegenüber dem rational Plan- und Kalkulierbaren sein, die das Aufrufen der Vanitas unter veränderten Vorzeichen für die Gegenwart wieder attraktiv werden lässt. Die Soziologin Katharina Block etwa sieht in der konkreten Begegnung mit dem ‚Unverfügbaren‘ immer auch das in die Zukunft gerichtete „Potenzial oder die Freiheit zur Hervorbringung von Neuem“³¹. Hinter dem erneuten Rekurs auf Vanitas steht daher vielleicht auch der Wunsch nach einer „Mehrdimensionalität des Lebens“³², die dem Drängen nach Perfektionierung die Akzeptanz und die produktive Integration des Negativen, Schmerzlichen und Enttäuschenden an die Seite stellt oder sogar entgegengesetzt. Voraussetzung dafür ist jedoch die Erkenntnis, dass sich der Vanitas-Topos im Alten Testament, in der Frühen Neuzeit und in der Gegenwart nicht auf den Aspekt der subjektiven Sterblichkeit reduzieren lässt, sondern ihm immer schon eine gesellschaftliche Dimension eingeschrieben ist.

Der für die Vanitas so charakteristische Klagegestus könnte mithin in Form einer Anklage gesellschaftlicher Verhältnisse wiederkehren, um ein Thema zu aktualisieren, das ebenfalls bereits im Buch Kohelet anklingt: die Ohnmacht gegenüber kontinuierlich sich wiederholendem Unrecht und Strukturen der Macht. Was dort als Ausgeliefertsein gegenüber dem göttlichen Plan entworfen wird, thematisiert eine Spannung von Autonomie und Heteronomie,³³ die in der Gegenwart vor einem neuen Erwartungshorizont virulent wird. Denn es geht nun um Ohnmachtserfahrungen, die zumeist nicht mehr im Trost des Glaubens aufgefangen werden. Die daraus resultierende Desillusionierung wird im Rahmen der Vanitas-Thematik gegenwärtig ganz unterschiedlich verarbeitet: mit zynisch-weltverachtenden, mithin an *contemptus mundi* erinnernden Haltun-

30 Andreas Gryphius. „Es ist alles Eitel“ [1637]. *Gedichte*. Hrsg. von Thomas Borgstedt. Stuttgart: Reclam, 2012. 12–13, S. 12.

31 Katharina Block. „Die Corona-Pandemie als Phänomen des Unverfügbaren“. *Die Corona-Gesellschaft: Analysen zur Lage und Perspektiven für die Zukunft*. Hrsg. von Michael Volkmer und Karin Werner. Paderborn: Transcript, 2020. 155–163, S. 157.

32 Wilhelm Schmid. *Unglücklich sein. Eine Ermutigung*. Berlin: Insel, 2012, S. 47.

33 Vgl. Norbert Lohfink. „Gegenwart und Ewigkeit. Die Zeit im Buch Kohelet“. *Geist und Leben* 60.1 (1987): 2–12, S. 6.

gen (z. B. in Romanen Michel Houellebecq³⁴), aber auch mit Komisierungsstrategien,³⁵ die das Grauen ins Makabre kippen (etwa in künstlerischen Arbeiten von Jake und Dinos Chapman oder Saverio Lucariello). Es sind dies zentrale, wenngleich in der Forschung bislang weitgehend unbearbeitete ‚Re-Semantisierungsstrategien‘ des frühneuzeitlichen Motivs.³⁶

Es könnten auch die gegenwärtig stärker ins Bewusstsein gelangenden Auswirkungen des Anthropozäns sein,³⁷ die Vanitas als Denkfigur wieder virulent werden lassen und die westlichen Gesellschaften erneut mit Vorstellungen von Ohnmacht, Schwäche und Schuld konfrontieren: die selbst verursachte Zerstörung der natürlichen Ressourcen, apokalyptische Szenarien angesichts der voranschreitenden Klimakrise, wiederkehrende Umweltkatastrophen usw. Der Philosoph Wilhelm Schmid formuliert dazu in seinem Buch *Unglücklich sein*: „Der Herbst kehrt ein auf dem Planeten, die Zeit der großen Trauer“, und diagnostiziert eine „neue Untröstlichkeit“, die von einem „sich anbahnenden Verhängnis“, der ökologischen Katastrophe herrührt.³⁸ Doch auch Ängste vor einer erneut unwägbaren gewordenen Zukunft und Trauer um das, was noch ist, aber zukünftig nicht mehr existieren wird (etwa Pflanzen oder Tierarten), werden durch das stete Voranschreiten irreversibler Klimafolgen evoziert. Die Journalistin Elisabeth von Thadden spricht in diesem Zusammenhang von „Klimatrauer,

34 Vgl. Stephanie Wodianka. „Sommes-nous François?‘ Literatur und Vanitas bei Michel Houellebecq“. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27.2 [Themenheft ‚Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart‘. Hrsg. von Claudia Benthien und Victoria von Flemming] (2018): 289–312.

35 Vgl. Catherine Grenier. „Les Vanités comiques“. *Les vanités dans l'art contemporain*. Hrsg. von Anne-Marie Charbonneaux. 2. erw. Aufl. Paris: Flammarion, 2010. 88–129.

36 Vgl. Claudia Benthien 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‘. Hrsg. von dens.] (2018): 11–36, S. 24–30.

37 „Anthropozän“ wird 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 schlagen das Jahr 1950 als historischen Beginn vor, da ab diesem Zeitpunkt eine drastische „Beschleunigung“ der „Belastung des Erdsystems“ stattgefunden habe. Frank Adloff und Sighard Neckel. „Einleitung: Gesellschaftstheorie im Anthropozän“. *Gesellschaftstheorie im Anthropozän*. Hrsg. von dens. Frankfurt und New York, NY: Campus, 2020. 7–19, S. 7.

38 Schmid 2012 (Anm. 32), S. 94; siehe auch Bovermann 2018 (Anm. 1), der diesen Bezug ebenfalls herstellt.

Umweltdepression oder Ökoangst³⁹ und verweist ebenfalls auf die frühneuzeitliche Vanitas-Motivik als kulturhistorischem Bezugspunkt für dieses veränderte Weltverhältnis, das die zunehmend desillusionierte spätmoderne Gesellschaft prägt: „Vieles, was die Gegenwart bietet, wird sich nicht mehr retten lassen, es kann nur noch betrauert werden.“⁴⁰

Aber die Melancholie der Vanitas war und ist nur eine der Strategien, auf grundlegende Verunsicherungen und Krisen zu reagieren. So entstanden etwa in den 1970er und 1980er Jahren angesichts der Nachrüstung mit Atomwaffen und der Gefahr der Verseuchung ganzer Landstriche durch Unfälle in Atomkraftwerken wie Tschernobyl auf der einen Seite politische Mobilisierungen wie die Friedensbewegung und die Anti-AKW-Bewegung, die auf grundlegende Veränderungen zielten – ähnlich wie die Fridays-for-Future-Bewegung der Gegenwart. Auf der anderen Seite wurde und wird auf gesellschaftliche Krisen mit Kompensation und Hedonismus reagiert: Wenn man schon nichts ändern kann, will man sich wenigstens die Stimmung nicht vermiesen lassen. Es ist dieser Weg, den schon Theodor W. Adorno früh als grandioses Ablenkungsmanöver der Kulturindustrie kritisierte.⁴¹ In populärer Form artikulierte dies seinerzeit beispielhaft Udo Lindenberg in seinem sarkastischen Song „Grande Finale“ (1981).

Vanitas als Denkfigur der Gegenwart III: Illusion, Hedonismus und Kritik

Eng mit dem frühneuzeitlichen Topos der Vanitas verbunden ist die Vorstellung vom *theatrum mundi*: Um die „Grunderfahrung des 17. Jahrhunderts“ zu formulieren, war „kein Bildbereich so prädestiniert [...] wie der des Spiels und des Theaters“.⁴² Es ist die anthropologische Dimension der Welttheatermetapher, in der nicht so sehr die von Gott zugewiesene gesellschaftliche Rolle und das Fatum im Vordergrund stehen, sondern vielmehr alles Handeln als Verstellung und Selbstinszenierung. Aber auch in der anhaltenden Diskussion um die Theatralität der Gesellschaft werden sowohl implizite als auch explizite Rekurse

³⁹ Elisabeth von Thadden. „Schnee war gestern“. *DIE ZEIT* 12 (12. März 2020): 39–40, S. 39.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Vgl. Theodor W. Adorno. „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“ [1947]. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Ders. und Max Horkheimer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. 141–191.

⁴² Wilfried Barner. *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Tübingen: Niemeyer, 1970, S. 111.

auf den in der Frühen Neuzeit wirkmächtigen Topos erkennbar.⁴³ Dieser Zusammenhang gewinnt vor allem dort an Relevanz, wo Virtualität und digitale Interaktion auf Social-Media-Plattformen im Modus von „Spiegel und Bühne“ beschrieben werden und der Online-Selbstdarstellung im Zeichen des „Theatralisierungszwang[s]“ eine identitätsstiftende Funktion zugewiesen wird.⁴⁴ Andererseits steht – Maximen der Leistungs- und Effizienzsteigerung folgend – die mediale Selbstpräsentation unter dem Diktat der beständigen Optimierung: „Perfektes Make-up, perfektes Styling, perfektes Licht. Die Inszenierungsspielregeln sind bekannt. Instagram ist eine Bühne.“⁴⁵ Dass diese ‚Spielregeln‘ nicht zuletzt Marktmechanismen eines „unternehmerische[n] Selbst“⁴⁶ sind, zeigt sich mit Jean Baudrillard: Die bereits in den 1970er Jahren publizierten Überlegungen des Philosophen und Soziologen zur ‚Konsumgesellschaft‘ scheinen nach wie vor aktuell. Denn gerade sein Blick auf das „schönste Konsumobjekt“, den menschlichen Körper, lässt sich mit dem Perfektionsstreben bis hin zur „Sakralisierung“ verbinden, die ihn allein zum „Objekt des Heil[s]“ macht.⁴⁷ Die Körperoberfläche, aber auch die zunehmend virtuelle Realität, ist dieser Logik zufolge das ‚wahre Sein‘, wodurch sich das Soziale dem kulturkritischen Vorwurf der Inhaltsleere aussetzen muss – ein Diskurs, der sich ähnlich bereits in der frühneuzeitlichen Hofkritik findet. Ihr zufolge spiegelt sich „[i]n der Scheinhaftigkeit des Hoflebens [...] die *vanitas* des Welttheaters schlechthin“⁴⁸. In diesem Kontext kommt die durch die Luther-Übertragung betonte Doppeldeutigkeit des in der Bibel verwendeten hebräischen Wortes הַבַּל (*häväl*) bzw. des lateinischen Wortes *vanitas* in seiner Bedeutung als ‚Eitelkeit‘ zum Tragen (wie sie auch Bo-

43 Vgl. Matthias Warstat. *Soziale Theatralität. Die Inszenierung der Gesellschaft*. Paderborn: Fink, 2018.

44 Sarah Mönkeberg. „Das Web als Spiegel und Bühne. Selbstdarstellung im Internet“. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 15/16 (2013). <https://www.bpb.de/apuz/157546/das-web-als-spiegel-und-buehne-selbstdarstellung-im-internet?p=all#footnode29-29> (Zugriff am 26.01.2021).

45 Melanie Mühl. „Die Instagram-Jugend. Wer nicht auf dieser Bühne spielt, ist raus“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (17.01.2015). https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/instagram-aesthetik-die-neue-buehne-der-jugend-13374648-p2.html?printPagedArticle=true#pageIn dex_2 (Zugriff am 26.01.2021).

46 Ulrich Bröckling. *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.

47 Jean Baudrillard. *Die Konsumgesellschaft. Ihre Mythen, ihre Strukturen*. Übers. von Annette Foegen. Hrsg. von Kai-Uwe Hellmann und Dominik Schrage. Wiesbaden: Springer VS, 2015 [1970], S. 189 und 194.

48 Barner 1970 (Anm. 42), S. 121.

vermann hinsichtlich der Avocado als Lifestyle-Food aufgreift): „Der Mensch ist vergänglicher als alles Vergängliche. Er ist der Schein des Nichts.“⁴⁹

Das wiederum passt zu einer bereits im Barock wirksamen protestantischen Kritik an Prunk und Überfluss: Schon damals waren *luxuria* und Vanitas verbunden. Dieser Zusammenhang scheint gegenwärtig mittels einer Ästhetik der Opulenz aktualisiert zu werden, wobei ebenso sehr Kritik an den Bedingungen der westlichen Konsumgesellschaft artikuliert wird wie an hedonistischen Sinnangeboten und Glücksversprechen, die als glänzende Oberfläche und Welt des Scheins entlarvt werden.⁵⁰ Der Erwerb und die Anhäufung von Luxusgütern geht heute – aber vielleicht auch damals schon – mit der Hoffnung einher, „die Unwägbarkeiten des Lebens auf Distanz zu halten“, aber dieser „Versuch, das Glück auf einem anspruchsvollen materiellen Niveau zu befestigen und sich gegen alle Wechselfälle des Lebens hinter dicken Mauern, unter hohen Zinnen in einer Burg zu verschanzen“, erweist sich zunehmend als fragwürdig.⁵¹ Dient die Akkumulation hochpreisiger Waren zunächst der vermeintlichen Sicherheit, so ist ihre Kehrseite die Sorge gegenüber einer zunehmend bedrohlich und unsicher scheinenden Umwelt. Zwar bestand die wesentliche Funktion des frühneuzeitlichen Prunkstilllebens in der repräsentativen Ausstellung angehäufter Luxusgüter, bei dem das Bild selbst Teil dessen war, was es repräsentierte. Zugleich aber war es Mahnung vor der Flüchtigkeit und Eitelkeit des Irdischen.⁵² Denn die Reichen und Mächtigen sahen sich in besonderer Weise der steten Bedrohung durch ‚sündhaften‘ Hochmut ausgesetzt.

In der kommerziellen Aneignung des Stilllebengenres in der Gegenwart werden die diesseitigen ‚Eitelkeiten‘ hingegen bejaht. In der Werbung etwa wird eine barockisierend-opulente Ästhetik zur Inszenierung von Waren, insbesondere Luxusgütern, genutzt. Im Rahmen einer Serie von Modeentwürfen orientierte sich jüngst eine Kampagne des Modeunternehmens Dolce & Gabbana an Barockgemälden von Peter Paul Rubens und zeigte die Models umgeben von Blumenbou-

⁴⁹ Van Ingen 1996 (Anm. 3), S. 67.

⁵⁰ Vgl. zum Zusammenhang von Vanitas, *luxuria* und zeitgenössischer Aneignung der frühneuzeitlichen Motive: Julia Catherine Berger, 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 Sinnteden. Rommerskirchen: Rhein-Kreis Neuss, 2020. 59–87, insbes. S. 70–76.

⁵¹ Schmid 2012 (Anm. 32), S. 34.

⁵² Vgl. Gerhard Bott. „Gemalte Schätze. Erinnerung an die Vergänglichkeit alles Irdischen wie Mittel zur Repräsentation“. *Stilleben in Europa*. Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster und Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Hrsg. von Gerhard Langemeyer und Hans-Albert Peters. Münster: Aschendorff, 1979. 432–446.

quets, goldenem Geschirr und Früchten.⁵³ Zwar werden Vanitas-Symbole, wie prominent der Spiegel, verwendet, doch nichts weist darauf hin, dass sich damit eine Mahnung vor weltlicher ‚Eitelkeit‘ verbindet – worauf auch das Fehlen eines Schädels als das wohl bekannteste Symbol im Arrangement hinweist. Im Gegenteil: Die berückende Schönheit und der (ästhetische) Wert der abgebildeten Gegenstände werden emphatisch mit ausschließlich kommerziellen Absichten zur Schau gestellt.⁵⁴

Eine konsumkritische Intention steht dagegen in künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Motivkomplex im Zentrum und weist somit einen kapitalismuskritischen Zug auf, wie er ähnlich in Stillleben der Frühen Neuzeit angelegt war.⁵⁵ So wird im Rahmen der fotografischen Serie „Not Longer Life“ (2019) des Architekturkollektivs Quatre Caps unter anderem ein Bankettstillleben Abraham van Beyerens mit zeitgenössischen Industrieprodukten reinszeniert (siehe die Abbildung auf dem Cover dieses Buches). In der Adaption eines frühneuzeitlichen, a priori nicht als Vanitas bezeichneten Genrestilllebens, wird eine zentrale Facette des Motivs, nämlich Vergänglichkeit, nicht nur thematisch, sondern darüber hinaus zur politischen Kritik. Anstelle frischer exotischer Lebensmittel oder aus teuersten Edelmetallen gefertigter Platten und Kannen – Verweise auf die seinerzeit ausgebeuteten Kolonien – setzt die Serie von Quatre Caps auf Plastik: eingeschweißte, folierte oder mit Kunststoffnetzen haltbar gemachte Früchte und andere Speisen, Einmalgeschirr und -besteck, Softdrinks in PET-Flaschen usw. Dadurch wird die frühneuzeitliche, in der Verderblichkeit der Früchte vor Augen geführte Vergänglichkeit gegen die Unvergänglichkeit eines der Moderne verdankten und in ungeheurerlicher Überfülle vorhandenen Materials – Plastik – ausgespielt. Dessen Unzersetzbarkeit, eines der größten Umweltprobleme, trägt maßgeblich zur Endlichkeit der Welt bei, wie wir sie kennen. Es zerstört, was es haltbar zu machen vorgibt: die Natur.

53 Eine Auswahl der Bilder dieser vorwiegend online verbreiteten Kampagne findet sich im Portfolio der verantwortlichen Fotografin Nima Benati: <https://nimabenatiph.com/portfolios/rubens-dolcegabana/> (Zugriff am 12.02.2021).

54 Zum Zusammenhang von Mode und frühneuzeitlicher Malerei vgl. auch Adam Geczy und Vicki Karaminas (Hrsg.). *Fashion and Art*. Oxford: Berg, 2011; Lydia Fige. „From Canvas to Catwalk: How Art History Inspires Contemporary Fashion“. *Art UK* (14.02.2020) <https://artuk.org/discover/stories/from-canvas-to-catwalk-how-art-history-inspires-contemporary-fashion#> (Zugriff am 10.02.2021).

55 Zum warenfetischistischen Moment frühneuzeitlicher Stillleben und ihrer moralischen Verurteilung im Vanitas-Topos vgl. Norbert Schneider. „Wirtschafts- und sozialgeschichtliche Aspekte des Früchtestillebens“. *Stilleben in Europa*. Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster und Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Hrsg. von Gerhard Langemeyer und Hans-Albert Peters. Münster: Aschendorff, 1979. 266–288, insbes. S. 269.

Als aktuelle Gegenbewegung zu einer solchen spätkapitalistischen Interpretation des Vanitas-Motivs ist das wirkmächtige Konzept der Nachhaltigkeit anzuführen, das sich der nach wie vor dominanten, von dem Soziologen Zygmunt Bauman so genannten ‚flüchtigen Moderne‘ entgegenstellt. Sie ist durch die Verschwendung von Ressourcen sowie auf die Verkürzung der Lebenszyklen von Konsumobjekten gekennzeichnet, von einer auf „gezielte Kurzfristigkeit“ abzielenden Produktion – der ‚geplanten Obsoleszenz‘ –, die die Frist zwischen Erwerb, Verfall und Neu-Erwerb verkürzt. In dieser Logik gilt das „Festhalten an Dingen über ihr Verfalldatum hinaus und selbst dann noch, wenn ‚neue und verbesserte‘ Versionen auf dem Markt sind“ als „Zeichen der Deprivation“.⁵⁶

Mit dem Gedanken über die Kurzlebigkeit von Produkten richtet sich der Blick auf den Einfluss von Marktmechanismen auf die (moderne) Zeitvorstellung. Bereits die im Spätmittelalter aufkommende „Objektivierung und Abstraktifizierung“ von Zeit ist, wie der Kunsthistoriker Norbert Schneider ausführt, im 17. Jahrhundert eng mit dem Verhältnis von Frühkapitalismus und Vanitas-Topos verbunden: „In der Vanitas-Ideologie überlagern sich zwei Aspekte: einmal der Weltfluchtgedanke, der Wunsch nach Ausweichen vor einer zunehmend undurchschaubar gewordenen wirtschaftlichen Realität“ – womit er das von den Kaufleuten maßgeblich beeinflusste städtische Leben meint –, „zum anderen die Reflektierung des von eben diesen perhorreszierten Mächten als Norm gesetzten Zeitprinzips“.⁵⁷ Schneider schließt daraus, dass das „Vanitasmotiv eine Einrede gegen eine vom Wucher- und Handelskapital gesetzte Zeitnorm, die über die Zirkulationssphäre vermittelt“⁵⁸ wird, darstellt. Ein Extrembeispiel dieser Verschränkung von Kapitalismus und zeitlicher Kürze zeigt sich in der ‚Tulpomanie‘ der Niederlanden des 17. Jahrhunderts, in der die wachsende Beliebtheit von Tulpen zu einem Wertanstieg – erst der Blumen, dann der besser handelbaren Tulpenzwiebeln – führte und die wahnwitzigen Spekulationen darum schließlich in einem der ersten Börsencrashes der Welt resultierten.⁵⁹

56 Zygmunt Bauman. *Flüchtige Moderne*. Übers. von Reinhard Kreissl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003, S. 150. „Während in der ‚festen‘ Moderne ewige Dauer Motiv und Prinzip des Handelns darstellten, ist in der ‚flüchtigen‘ Moderne diese Orientierung funktionslos. Das ‚Kurzfristige‘ hat das ‚Langfristige‘ abgelöst, und Unmittelbarkeit ist zum ultimativen Ideal avanciert. Zeit wurde zum Behältnis ohne Limit, zum Faß ohne Boden erklärt und ihre Dauer abgeschafft.“ Ebd., S. 149.

57 Norbert Schneider. „Zeit und Sinnlichkeit. Zur Soziogenese der Vanitasmotivik und des Illusionismus“. *Kritische Berichte* 8.4/5 (1980): 8–34, S. 11 und 13.

58 Ebd., S. 13.

59 Vgl. Norbert Schneider. „Vom Kloostergarten zur Tulpenmanie. Hinweise zur materiellen Vorgeschichte des Blumenstilllebens“. *Stilleben in Europa*. Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmu-

Die vormoderne Kritik am Zeitdiktat einer Gesellschaft, die man als frühkapitalistisch bezeichnet hat, erscheint mit Blick auf die Gegenwart nach wie vor aktuell. Erst recht, sobald man soziologische Befunde einbezieht, wonach „unerbittliche Zeitnormen“ in einer „Beschleunigung“ resultierten, die in der Arbeitswelt durch den „Zwang zur Produktivitätssteigerung“ bestimmt wird.⁶⁰ Die chronisch beklagte Zeitnot der Gegenwart ist auch darauf zurückzuführen, dass „das Angebot an Zeitverwendungsmöglichkeiten das Kontingent der frei verfügbaren Zeit bei weitem übersteigt und die alltägliche Lebensführung vieler Menschen aus diesem Grund durch einen enormen Beschleunigungsdruck gekennzeichnet ist“⁶¹. Deswegen bringt die Corona-Pandemie die Gesellschaft aktuell nicht nur aufgrund der Übersterblichkeit ins Wanken oder weil sie „die Garantien einer gefügig gemachten Wirklichkeit“ aufhebe,⁶² sondern die Maßnahmen zu ihrer Eindämmung durchbrechen zudem eine Vielzahl an Handlungsrouninen des unter beständigem Zeitdruck stehenden Alltagslebens. Nicht zuletzt die erzwungene Entschleunigung und die Beschränkung des Aktionsradius lassen kollektive Ängste und Unsicherheiten entstehen. Dass die pandemischen Einschränkungen zudem die Welt ihrer Vertrautheit berauben, meint die Soziologin Eva Illouz: „Die Welt ist über Nacht unheimlich geworden [...]. Ihre wohltuendsten Gesten – sich die Hand geben, küssen, umarmen, zusammen essen – haben sich in Quellen der Gefahr verwandelt.“⁶³ Es ist dieser auf unterschiedlichen Ebenen wahrzunehmende Einbruch des Unverfügbaren und Beängstigenden in die spätmoderne Gegenwart westlich-europäischer Gesellschaften, der die Denkfigur der Vanitas auf einmal wieder hochaktuell erscheinen lässt.

seum für Kunst und Kulturgeschichte Münster und Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Hrsg. von Gerhard Langemeyer und Hans-Albert Peters. Münster: Aschendorff, 1979. 294–312.

60 Hartmut Rosa. „Kritik der Zeitverhältnisse. Beschleunigung und Entfremdung als Schlüsselbegriffe der Sozialkritik“. *Was ist Kritik?* Hrsg. von Rahel Jaeggi und Tilo Wesche. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2016. 23–54, S. 44–45.

61 Nadine M. Schöneck. „Zeitverwendung“. *Handwörterbuch zur Gesellschaft Deutschlands 2*. Hrsg. von Steffen Mau und ders. 3., überarb. Aufl. Wiesbaden: Springer VS, 2013. 1011–1024, S. 1012.

62 Block 2020 (Anm. 31), S. 160.

63 Eva Illouz. „Versprechen einer Welt danach. Der Kapitalismus und seine Protagonisten haben uns einer globalen Katastrophe ausgesetzt. Aber ohne Gesundheit kann es keine Wirtschaft geben. Plädoyer für einen neuen Gesellschaftsvertrag“. *Süddeutsche Zeitung* (24.03.2020): 9.

Zu Aufbau und Inhalten dieses Buches

Das vorliegende Buch führt interdisziplinäre Perspektiven auf das Thema ‚Vanitas und Gesellschaft‘ in drei thematischen Sektionen zusammen. Die Beiträge der ersten Sektion, ‚Vanitas aus kulturphilosophischer, theologischer und gesellschaftlicher Perspektive‘, sind in der Philosophie, Soziologie, Sozialpsychologie, Theologie und Medizinethik verortet und eröffnen derart einen interdisziplinären Zugang zum Thema. Gefragt wird nach dem Umgang westlicher Gesellschaften mit Vergänglichkeit und Tod sowie mit dem ‚Wert des Vergehens‘ in Zeiten technischer und medizinischer Machbarkeit. Dementsprechend widmen sich die Beiträge dem Einfluss post- und transhumanistischer Konzeptionen des Menschseins auf das Nachdenken über Mortalität, Würde und Autonomie. Ferner stehen Fragen nach gegenwärtigen Um- und Neubewertungen von Zeiterfahrung und Vergänglichkeit im Fokus: Die Veränderung des Generationenverhältnisses infolge tiefgreifender Wandlungen des Endlichkeitserlebens und die Entwicklung neuer Trauerpraktiken, die sich der Vergänglichkeit entgegenstellen, lassen ebenso auf einen Wandel des Umgangs mit Sterblichkeit und Tod schließen wie neue phänomenologische Perspektiven auf Vergänglichkeit als positiv zu denkender Seinsform.

In der zweiten Sektion, ‚Ästhetik und Kritik der Vanitas in Popkultur und Künsten‘, werden literarische, fotografische, theatrale und medienkünstlerische Auseinandersetzungen mit Vanitas sowie diesbezügliche Phänomene in Mode und Popmusik untersucht. Vertreten sind die Fächer Kunstgeschichte, Literatur- und Kulturwissenschaft sowie Theaterforschung. Gefragt wird etwa, welche frühneuzeitlichen Motive (wie *memento mori* oder *carpe diem*) und Genres (prominent: das Stilleben) in Gegenwartskünsten und kulturellen Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen Phänomenen präsent sind. Gefragt wird aber auch, inwiefern diese Rekurse und Wiederaufnahmen den Vanitas-Topos funktionalisieren. Dabei zeigt sich, dass vor dem Horizont der säkularisierten Spätmoderne anthropologische, künstlerische und gesellschaftliche Fragen und Herausforderungen unter Bezug auf das frühneuzeitliche Motiv verhandelt werden. Dass Vanitas-Symbolik und -Semantik als aktualisierendes Zitat, Parodie oder, in entleerter Form, als bloßes Dekor aufgegriffen werden, zeigen die Beiträge ebenso wie die Tatsache, dass Morbides und Kitsch in der Popkultur der Gegenwart nach wie vor präsent sind und als mitunter drastische Mittel der Gesellschaftskritik eingesetzt werden. Insofern betrifft dies auch die produktiven künstlerischen Verbindungen zwischen Frühneuzeit- und Gegenwartsphänomenen, etwa mit Blick auf Altern und Sterben, Kapitalismus- und Konsumkritik, die ökologische Krise und menschliche Hybris.

Die dritte Sektion, ‚Künstlerische Zeitreflexionen im Zeichen der Vanitas‘, widmet sich der Auseinandersetzung mit – und ästhetischen Gestaltung von – Zeitlichkeit in erzählender Literatur und Fotografie, im Internet sowie in Medien- und Installationskunst. Die Beiträge sind disziplinar in der Literatur- und Theaterwissenschaft sowie der Kunstgeschichte verortet, argumentieren hier aber auch kulturtheoretisch. So wird danach gefragt, wie mittels unterschiedlicher Zeitmodi die Spannung zwischen Vergänglichkeit und Dauer künstlerisch erkundet wird. Die zeitgenössischen Künste beziehen sich ebenso auf die Vorstellung eines ‚Lebens als Frist‘ wie auch finalistische Zeitkonzeptionen, die in der christlichen Vorstellung der Frühen Neuzeit dominierten, heute säkular umgedeutet oder gar negiert werden. Zudem wird die Frage aufgeworfen, inwiefern Kunst weiterhin unter dem Diktum *vita brevis, ars longa* steht oder stattdessen selbst ihren ephemeren und illusionären Charakter ausstellt. Mitunter werden dabei in der Rezeption spezifische Zeiterfahrungen – etwa der scheinbar unendlichen Dauer oder der Plötzlichkeit – ermöglicht. Auch dieser Blick auf das (im doppelten Sinne) ‚zeitdiagnostische‘ Potenzial der Vanitas dient der Auslotung von kulturellen Korrespondenzen und Divergenzen von Früher Neuzeit und Gegenwart.

Leitlinien und Fragenkomplexe zu ‚Vanitas und Gesellschaft‘ in den Beiträgen

Mit den skizzierten Themenschwerpunkten, Fragen sowie disziplinären Zugriffen der drei Sektionen möchte dieser Band einen multiperspektivischen Beitrag zur Reflexion der spätmodernen Gegenwart unter Bezugnahme auf einen tradierten kulturtheoretischen Topos leisten. Dem geht die Beobachtung voraus, dass dieses Thema in den Kultur- und Sozialwissenschaften bislang noch nicht behandelt wurde. Mit dieser Publikation werden daher erste Ergebnisse vorgelegt sowie Forschungsperspektiven entwickelt. Die Virulenz der frühneuzeitlichen Vanitas-Thematik für die heutige Zeit ist die Kernthese des an der Universität Hamburg und der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig durchgeführten, seit 2019 von der Fritz Thyssen Stiftung geförderten, interdisziplinären Forschungsprojekts *Vanitas in den Künsten der Gegenwart*.

Der Band geht auf eine Tagung zurück, die im Juli 2020 an der Universität Hamburg stattfand.⁶⁴ Die Corona-Pandemie zwang die Veranstalter*innen aller-

⁶⁴ Die Herausgeber*innen danken den Studentischen Mitarbeiterinnen Antonia Baatz, Juliane Engel und Jasmin Rahmenführer für tatkräftige Unterstützung bei der Tagung. Für die Redaktion des vorliegenden Buches war insbesondere Juliane Engel unersetzlich, die dem Hamburger Team des Forschungsprojekts *Vanitas in den Künsten der Gegenwart* seit 2019 kompetent

dings nicht nur, auf eine Tagung in Ko-Präsenz zu verzichten und auf das Format der Videokonferenz zurückzugreifen, sondern ließ dem Thema ‚Vanitas und Gesellschaft‘ eine unerwartete Aktualität zukommen. So war die Pandemie als Krise bisweilen auch Gegenstand der Vorträge, wie beispielsweise der Hinweis der Theaterwissenschaftlerin JOHANNA ZORN auf den Videokünstler Luis August Krawen, der vor Augen führt, wie verwaiste Theaterbühnen wieder von der Natur vereinnahmt werden. Covid-19 erschüttert eine Vorstellung vom Leben im fortwährenden, in eine offene Zukunft gerichteten ‚Aufbruch‘ und einer „Haltung des grenzenlosen Verfügen-Könnens über sich und die Welt“⁶⁵. Indem sie einem erhöhten Bewusstsein für Vergänglichkeit in der Gegenwartsgesellschaft gleichkommt, lässt die Pandemie Generationenkonflikte verstärkt zutage treten, wie die Soziologin und Sozialpsychologin VERA KING in ihrem Beitrag betont.

Auch das 17. Jahrhundert – die Blütezeit der Vanitas – stand ganz im Zeichen von Krise, Krieg und Umbruch, was bisweilen historische Parallelen nahelegt, die in den Beiträgen deutlich werden: So weisen die Kunst- und Literaturwissenschaftlerin BELINDA GRACE GARDNER und die Kunstwissenschaftlerin JULIA CATHERINE BERGER auf die in dieser Hinsicht analoge Situation der Niederlande im 17. Jahrhundert und unserer westlichen Gegenwartsgesellschaft hin. Denn wie in der Frühen Neuzeit ist auch in der Gegenwart der Bezug auf Vanitas eng mit gesellschaftlich und kulturell relevanten Debatten verknüpft. Diese betreffen den Kern dessen, was es bedeutet, sich als Mensch damals wie heute in einer vielfach von tiefgreifenden Wandlungsprozessen geprägten Welt zurecht zu finden. Wenn etwa die Reflexionen der Vanitas-Motivik durch die damals stetig zunehmende Dominanz des Handelskapitalismus und der Weltwirtschaft beeinflusst waren, so gilt dies heute in potenziierter Form, verstärkt u. a. durch Globalisierung und Digitalisierung.

In vielen Beiträgen wird die anthropologische Reflexion über die Fragilität des menschlichen Leibes sowie über Alter, Krankheit und Tod in der Gegenwartsgesellschaft mit dem Motiv der Vanitas verbunden. Wenngleich durch die Pandemie für große Teile der Gesellschaft der plötzliche Tod wieder zu einer ernster zu nehmenden Bedrohung wird, fragen die Texte nach der Bedeutung der Vergänglichkeit in einer Zeit, in der transhumanistische Forderungen, wie sie der Theologe JOHANNES GRÖSSL in seinem Beitrag thematisiert, immer lauter und Krankheit und Sterben weitestgehend aus dem alltäglichen Leben ausgelagert

zur Seite steht. Neben dem gründlichen Korrekturlesen und Einrichten der Beiträge hat sie auch den Bereich der Abbildungen betreut. In der Endphase der Redaktion wurde sie von Jasmin Rahnenführer unterstützt, auch ihr gebührt Dank. Darüber hinaus danken wir Julia Catherine Berger und Norbert Gestring für hilfreiche Hinweise und kritische Lektüren der Einleitung.
65 Block 2020 (Anm. 31), S. 156.

werden. Auf die räumliche Isolation der ‚Alten‘ in westlichen Gegenwartsgesellschaften verweist die Literaturwissenschaftlerin LEONIE SÜWOLTO. In Auseinandersetzung mit Romanen der Autor*innen Monika Maron und Martin Walser zeigt sie, dass Literatur zur Sichtbarmachung und Re-Naturalisierung von Altern und Sterben beitragen kann, indem sie unter Rekurs auf das Vanitas-Motiv ‚Räume des Alters‘ verhandelt. Eine neue *ars moriendi*, angelehnt an die spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Sterbekultur, die das menschliche Vergehen auch spatial integriert, könnte so letztlich eine gesamtgesellschaftliche Anerkennung der Vergänglichkeit bewirken. In ähnlicher Weise plädiert der Philosoph und Bioethiker CHRISTOPH REHMANN-SUTTER – auch resultierend aus seinen Forschungserfahrungen im Hospizkontext – für eine alternative Perspektive auf Vergänglichkeit, die jedoch der frühneuzeitlich-christlichen teilweise zuwiderläuft. Wird Vanitas vielfach als ein Konzept verstanden, das eng mit einem Gestus der Weltabgewandtheit (*contemptus mundi*) verbunden ist, steht es ihm zufolge im Buch Kohelet jedoch auch in Zusammenhang mit lebendiger Jetztzeit, Ereignishaftigkeit und dem Ergreifen des Moments (*carpe diem*). Es impliziert so auch den Gestus einer emphatischen Weltzugewandtheit – nicht trotz, sondern wegen der Vergänglichkeit allen Seins.⁶⁶

Demgegenüber war in der Frühen Neuzeit das Motiv der Vanitas dominant mit dem Affekt der Trauer und einer melancholischen Klage über die Unbeständigkeit des Lebens verbunden. Und auch in der Gegenwart finden sich in Literatur und Gesellschaft neue Ausdrucksformen von Trauer, die im Zusammenhang mit der Vanitas stehen. Exemplarisch stellen dies die Soziologen THORSTEN BENKEL UND MATTHIAS MEITZLER in ihren thanatosoziologischen Forschungen zu Materialität im Bestattungskontext vor: Anhand einer speziellen Form der Einäscherung, dem Herstellen von ‚Aschediamanten‘, verdeutlichen sie, welche Formen Trauer in der überwiegend säkularen Gegenwart Mitteleuropas annehmen kann. Der Wunsch, den Verstorbenen in etwas Beständiges und zugleich Wertvolles zu verwandeln – nämlich einen Diamanten aus der Asche des Toten – zeugt von einer neuen Pluralität innerhalb der Bestattungskultur. Den Blick auf literarische Ausdrucksformen der Trauer richtet die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin CLAUDIA BENTHIEN. Anhand von autofiktionalen Erzähltexten von Hans

⁶⁶ Eine ähnliche positive Deutung findet sich bei: Andreas Vonach. „Das Dilemma der Vergänglichkeit. Ein Beitrag zum Verständnis der Wortwurzel הבל bei Kohelet“. *Basel und Bibel. Collected Communications to the XVIIth Congress of the International Organization for the Study of the Old Testament, Basel 2001*. Hrsg. von Matthias Augustin und Hermann Michael Niemann. Frankfurt a. M.: Lang, 2001. 229–233; ders. „Windhauch, Windhauch ...“. Von der Vergänglichkeit alles Irdischen im Koheletbuch“. *Inspiration: Zeitschrift für christliche Spiritualität und Lebensgestaltung* 3.44 (2018): 8–13.

Pleschinski, Aris Fioretos und Friederike Mayröcker wird der Auseinandersetzung mit der Befristung menschlichen Lebens nachgegangen, die an den Verlust eines geliebten Menschen gebunden ist. Das Schwinden von Ritualen durch Säkularisierung ist dabei ebenso Thema wie eine Privatisierung der Trauer, die mitunter auch in gender- und kulturspezifischen Formen ihren Ausdruck findet.

Dass unter Rekurs auf das Vanitas-Motiv häufig Reflexionen von Zeitlichkeit erfolgen, die sowohl die Linearität der Zeit in Frage stellen können als auch der Reflexion existenzieller Dimensionen des Verhältnisses von individueller, befristeter Lebenszeit und universeller, entfristeter Weltzeit dienen, zeigt BENTHIENS Beitrag ebenso wie derjenige ZORNS. So ist eine der zentralen Darstellungsstrategien in den von BENTHIEN untersuchten Erzähltexten der Einsatz zeitlich-narrativer Modi der Dehnung, Wiederholung und Verdichtung, die die gewohnte Zeitlichkeit im Trauerprozess sowohl in Frage stellen als auch überbieten. ZORN wiederum legt anhand von Arbeiten aus der zeitgenössischen Fotografie (Helmut Wimmer), der Literatur (Hélène Cixous) und in Auseinandersetzung mit theatralem Installationen (Forced Entertainment, Romeo Castellucci) dar, dass auch dort neben der Strategie der Zeitschichtung die der Wiederholung ein wesentliches ästhetisches Mittel darstellt – eine Beobachtung, die ähnlich auch auf die von dem Literatur- und Theaterwissenschaftler CHRISTIAN WOBELER untersuchte Inszenierung zutrifft.

In der Erfahrbarkeit von Dauer – die auch GARDNER und REHMANN-SUTTER aufgreifen – wird nach ZORN das Spannungsverhältnis von ewiger Endlosigkeit und augenblicklicher Vergänglichkeit künstlerisch erkundet. Die Verfahren ähneln den vielschichtigen Zeitreflexionen der frühneuzeitlichen Ästhetik, die etwa Plötzlichkeit und Übergangslosigkeit, Negation linearer Zeit oder Simultaneität bzw. Synchronizität von Gegenwart und Zukunft anhand des Vanitas-Motivs gestaltet.⁶⁷ Dass manipulierte Zeitlichkeit in der Videokunst dezidiert mit gesellschaftskritischem Anspruch eingesetzt wird und damit auch Topoi der Frühen Neuzeit aktualisiert,⁶⁸ zeigt BERGER anhand von Werken Ori Gershts. Der israelische Künstler lässt Blumenstillleben explodieren und macht den Rezipierenden die Zerstörung durch diesen in Zeitlupe inszenierten Prozess schmerzlich bewusst. Er stellt damit gewalttätige Eingriffe in den Kreislauf der Natur aus, die mitunter ursächlich für Klimakrise und Artensterben sind. Angeklagt wird so die

⁶⁷ Vgl. Benthien und von Flemming 2018 (Anm. 36), S. 22.

⁶⁸ Vgl. dazu auch Claudia Benthien. „Aufzeichnung von Vergänglichkeit. Koen Theys' Videoinstallation *The Vanitas Record* als ‚spektakuläres‘ Stilleben“. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27.2 [Themenheft ‚Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart‘. Hrsg. von ders. und Victoria von Flemming] (2018): 175–190.

Hybris des neuzeitlichen Menschen, wie sie auch für die tradierte Vanitas-Motivik wesentlich ist, die auf das demütige Gewahrsein der menschlichen Begrenztheit zielt.

Als Form der Hybris und des Hochmuts (*superbia*) wertete die orthodoxe christliche Anthropologie auch die vergeblichen Versuche, die meist am weiblichen Körper demonstrierte Jugend und Schönheit zu bewahren.⁶⁹ Übermäßige Besorgnis um weltliche Dinge wie Schönheit, Macht und Reichtum sind im Barock nichts als „[e]itel Blendwerk“⁷⁰ gegenüber der Erwartung einer postmortalen Gemeinschaft mit Gott, für die es christliche Tugenden zu kultivieren galt. Mit dem Wegfall von Finalitätserwartungen treten in der späten Moderne stattdessen neue kulturelle Mechanismen zur Abwehr von Vergänglichkeit in den Vordergrund: etwa kosmetische oder operative Methoden zur Herstellung von ewiger Jugend und damit assoziierter Schönheit, idealtypisch verkörpert in den hyperschlanken, androgynen Models zeitgenössischer Fashion-Shows – so im Beitrag der Romanistin und Modetheoretikerin BARBARA VINKEN, die gleichzeitig darlegt, inwiefern die auf der Haut getragenen, auf Vergänglichkeit und Tod verweisenden Modedentwürfe eine Kontrafaktur darstellen können.

Inwiefern Walser die frühneuzeitliche, misogynen Perspektive auf den weiblichen Körper aktualisiert, die in ihm vor allem ein Zeichen des bevorstehenden männlichen Verfalls sieht, argumentiert SÜWOLTO. In seinem Roman verkörpert eine junge Schauspielerin für den alternden Protagonisten jedoch nicht nur die verhängnisvolle Erkenntnis der eigenen Endlichkeit, sondern ebenso die Aussicht auf Erlösung in der hier kultisch überhöhten sexuellen Vereinigung. Der (männliche) Wunsch nach Trost in der Transzendierung körperlicher Grenzen ist ein kulturell ebenso virulenter Kompensationsmechanismus wie der (kulturgeschichtlich ebenfalls mit männlichem Schaffen assoziierte) Wunsch durch ein hervorgebrachtes Werk zu überdauern, wie es die Literaturwissenschaftlerin VERENA RUSSELLIES anhand von W.G. Sebalds vergeblichkeitsbewusster Reflexion über den Überlieferungscharakter der Schrift aufzeigt. Auch BENTHIEN verweist auf die Stiftung sozialer Präsenz durch ‚literarische Requien‘, die sie als Ausdruck eines transformierten Wunsches nach Finalität in der säkularen Spätmoderne begreift. WOBELER betont zudem unter anderem am Beispiel des Künstlers Christoph Schlingensiefel die öffentliche, mediale Auseinandersetzung mit dem eigenen Sterben als Geste der Ermächtigung gegenüber der Allmacht des Todes. Den in der Gegenwart oftmals scheiternden Versuch, das eigene Fortleben durch Praktiken der

⁶⁹ Vgl. Berger, Schmidt und Wobbeler 2020 (Anm. 51), S. 64–67.

⁷⁰ Benjamin Schmolcke. „Es ist alles eitel“ [1744]. *Deutsche Barocklyrik*. Hrsg. von Martin Sommerfeld. Berlin: Junker und Dünhaupt, 1934. 45.

Weitergabe an die nachfolgenden Generationen zu sichern, thematisiert KING: Dies misslingt ihr zufolge, weil in einer von Optimierungs- und Beschleunigungslogiken geprägten Gesellschaft die ältere Generation die Anerkennung von Vergänglichkeit verweigert, indem sie auf fortgesetzte Selbstverwirklichung und Juvenilität bis ins hohe Alter besteht. Anders akzentuiert, aber in ähnlicher Argumentation, konstatiert auch GARDNER einen gesteigerten Impuls zum ‚Festhalten des Flüchtigen‘ – hier hinsichtlich des ‚Dauerspektakels‘ beschleunigter Bilderfluten im digitalen Zeitalter.

Wie schon ausgeführt, entstand nach dem Verlust von Glaubensgewissheit auf eine jenseitige Existenz eine neue Hoffnung auf Lebensverlängerung durch medizinisch-technologischen Fortschritt. ‚Quasi-Unsterblichkeit‘ nennt GRÖSSL dies in seinem Beitrag und betont damit den Unterschied zum christlichen Konzept der ‚Unsterblichkeit‘ in der Gemeinschaft mit Gott. Aus Sicht gegenwärtiger christlicher Anthropologie widerstrebe die transhumanistische Vision der heilsgeschichtlich als notwendig erachteten Endlichkeit des Lebens. GRÖSSL votiert, ähnlich wie auch REHMANN-SUTTER, dafür, dass der Wert der Vergänglichkeit darin besteht, zur Aufwertung von Lebensentscheidungen bzw. zur Sinnstiftung menschlichen Lebens beizutragen. Das Motiv der Vanitas kann, so GRÖSSL, unter dieser Perspektive den Menschen nach wie vor als Erinnerung, aber auch Warnung dienen: Alles Streben nach diesseitigen Gütern sei ohne Gottesperspektive sinnlos.

Die seltsame Zwiegestalt des 17. Jahrhunderts, die sich in religiöser Demut, Sündenbewusstsein und Vanitas auf der einen sowie der Ausstellung von Opulenz, Luxus und einem ausgeprägten Repräsentationsbewusstsein auf der anderen Seite äußert, hat Richard Alewyn durch Referenz auf das Theater ins Bild gesetzt: „Schiebt man einmal den Prunk und den Pomp beiseite, in die [das Zeitalter des Barock] seine Blöße hüllt, dann steht man vor einem dunklen Untergrund von Weltschmerz, Weltangst und Welthaß.“⁷¹ Aber auch Vanitas-Stilleben ist diese doppelte Perspektive oft eingeschrieben. Welche Bedeutung dieses Genre in zeitgenössischer Literatur und visueller Kultur hat, zeigen BERGER und RUSSELLS. Anhand von Romanen Sebalds und Daniel Kehlmanns illustriert letztere, dass textuell inszenierte Stilleben ein gewandeltes Zeitbewusstsein abbilden. Jenes ist, so die Autorin, ebenso durch den subjektiven Charakter der Frist wie durch ein melancholisches Endlichkeitsbewusstsein ohne Heilsperspektive geprägt. BERGER wiederum legt dar, dass die Transformation des Genres in foto- und medienkünstlerische Kontexte vielleicht sogar eine vielschichtigere Vergänglich-

71 Richard Alewyn. *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*. Nachdr. der 2., erw. Aufl. München: Beck, 1989 [1959], S. 60–61.

keitsreflexion zulässt, als dies im statischen Medium der Malerei möglich war. Die zeittypische Dualität von Vitalität und Opulenz einerseits und ihrer inhärenten Vergänglichkeit andererseits thematisiert ausgehend vom Film *Matrix* auch der Beitrag von GARDNER und bezieht sich damit auf eine popkulturelle künstlerische Zukunftsvision (ähnlich wie GRÖSSL Verweise auf die Science-Fiction-Serie *Star Trek* in seine Überlegungen einbezieht). Unter Berücksichtigung der Dominanz von schnelllebigen Bildern der virtuellen Welt – Grundlage der medialen Konstruktion von Wirklichkeit – wird Vanitas als gesellschaftskritische Kippfigur verstanden. In diesem Sinne legen die Arbeiten der Künstler*innen Jon Rafman und Bunny Rogers die Instabilität dieser Realitätskonstruktion offen, so GARDNER. Darüber hinaus werden die Arbeiten von Rogers auch zu zeitgenössischen *memento mori*, wie die Autorin argumentiert, wodurch sich Korrespondenzen zu gesellschaftlichen Trauer Ritualen, wie bei BENKEL UND MEITZLER formuliert, eröffnen.

In welcher Hinsicht Vergehen und Tod jedoch in der ‚Inszenierungsgesellschaft‘ nicht bloß abgewertet, versteckt und verdrängt werden, erläutert der Beitrag von WOBBELER. Kritisiert wird, dass das Sterben in medialen Kontexten bisweilen der bloßen Unterhaltung eines voyeuristischen Publikums dient, was die spektakuläre Inszenierung *DIE SHOW* von Kay Voges aufgreift: Ein Kandidat dieser ‚Sterbe-Show‘ kämpft um sein Leben; enthüllt werden dabei die erschreckenden Scheinwelten spätmoderner Medienlandschaften, die gar den Tod ihrer Vermarktungslogik unterwerfen. Ähnlich wie im Beitrag des Amerikanisten MARTIN BUTLER werden die Popschlager der Inszenierung untersucht. Es zeigt sich dabei, dass im Floskelhaften vielzählige Anspielungen auf barocke Vanitas enthalten sind und diese ausgestellte Trivialität eine gesellschaftskritische Lesart ermöglicht.

‚Like a candle in the wind‘ – dass Vanitas in der Popmusik ein wichtiges Thema ist, ist spätestens seit der Ballade Elton Johns auf dem Begräbnis von Lady Diana offenbar, es gibt aber zahllose weitere Beispiele, in denen die Flüchtigkeit des Lebens und die der Musik zusammenkommen. Wie BUTLER zeigt, wird Vanitas in diversen Genres populärer Musik wie Rap, Punk und Folk, aber auch in Paratexten und Kontexten evoziert: So finden sich entsprechende Motive auf Covern, Tätowierungen oder in der Mode, wie dies auch VINKEN betont.⁷² Grund für eine solche Virulenz ist jedoch nicht ausschließlich in einer sich wandelnden Gesellschaft zu suchen, in der der Tod enttabuisiert oder auch enigmatisiert wird. Es ist laut BUTLER auch die Selbstbezüglichkeit des Pop, der sich in seiner Reflexion der eigenen Kurzlebigkeit auf die Figur der Vanitas be-

⁷² Vgl. dazu auch Thomas Quast. *Der Tod steht uns gut. Vanitas heute*. Berlin: Nicolai, 2013, insbes. S. 43–67.

zieht. Eine ähnliche Beobachtung zu populärer Kultur und Lifestyle macht VINKEN, indem sie anhand des britischen Modedesigners Alexander McQueen den Bereich der High-Fashion untersucht und mit Blick auf seine ikonischen Entwürfe darlegt, welche Verbreitung die Vanitas-Codes in der visuellen Kultur erlangt haben. Dabei vertritt sie die These, dass die Mode des britischen Designers nicht als ‚eitle Gattung‘ missverstanden werden dürfe. Seine Entwürfe zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie die Eitelkeit und Vergänglichkeit alles Irdischen entlarven, wie sie etwa anhand eines aus tausenden von echten Blüten bestehenden Kleides darlegt – das, als Unikat auf einer Modenschau gezeigt, ähnlich flüchtig ist wie das von BERGER untersuchte Blumen-Stilleben. Das spätmoderne *theatrum mundi* McQueens hält, so VINKEN, in seinen spektakulären Fashionshows dem Modezirkus den Spiegel vor: „WAS wundert ihr euch noch / Ihr Rose der Jungfrauen | Das dieses Spil der Zeit / die Ros / in eurer Hand | Die alle Rosen trotzt / so unversehns verschwand?“⁷³, heißt es, ganz in diesem Sinne, adressiert an eine schöne junge Frau, schon bei Gryphius. Der Tod wird in seiner morbiden, textil gewordenen Schönheit zu einem ständigen Begleiter des Lebens und der Geschichte.

Während also manche Beiträge recht explizite Bezüge zu Vanitas-Vorstellungen des Barock bzw. allgemeiner der Frühen Neuzeit herstellen und sich an der Semantik und Symbolik dieser Zeit orientieren (VINKEN etwa über den Zwischenschritt der Rezeption barocker Vanitas im 19. Jahrhundert in der Lyrik Charles Baudelaires), deuten andere das Konzept vor allem neuzeitlich im Sinne von Vergänglichkeit (z. B. KING, BENTHIEN), (Un)-Endlichkeit (wie BENKEL UND MEITZLER, GRÖSSL) oder Flüchtigkeit (z. B. GARDNER, ZORN). Andere Beiträge betonen die Besonderheit der Wiederkehr frühneuzeitlicher Symbolik und Semantik (z. B. RUSSLIES, BUTLER, BERGER) und untersuchen mit Vanitas seinerzeit eng verknüpfte Konzepte wie das des *theatrum mundi* (WOBBELER) oder der *ars moriendi* (SÜWOLTO). Manche Texte suchen gar eine Anknüpfung an den antiken Prätext des Barock, das biblische Buch Kohelet (z. B. REHMANN-SUTTER). Diese Ambiguität der Bedeutungen, die im Vanitas-Konzept und seiner Rezeption selbst liegt, wurde in der Konzeption des Bandes und der Anfrage der Beiträger*innen berücksichtigt, um ein breites Spektrum an disziplinären Zugriffen und Phänomenbereichen abzubilden.

Was für ‚Vanitas‘ gilt, trifft gleichermaßen auch für den zweiten Begriff im Titel des Buches, den der ‚Gesellschaft‘ zu: Denn die Lektüre dieser Einleitung wie auch ein Blick in das Inhaltsverzeichnis zeigen, dass einige Beiträge stärker gesellschaftsdiagnostisch oder kulturtheoretisch argumentieren (insbesondere

73 Gryphius 2012 (Anm. 14).

die der ersten Sektion, aber beispielsweise auch GARDNER und WOBBELER), andere eher die gesellschaftliche Auseinandersetzung anhand von unterschiedlichen Kunstwerken und Medienprodukten untersuchen (etwa BENTHIE, BERGER, SÜWOLTO oder ZORN). Aber selbst in diesen Beiträgen werden insgesamt, anders als in weiteren Projektpublikationen, stärker die gesellschaftlichen und weniger die künstlerischen Dimensionen berücksichtigt. Entsprechend finden zum Beispiel Auseinandersetzungen mit der schon skizzierten ‚ästhetischen Eigenzeit‘ barocker Vanitas hier nur marginale Erwähnung, was gleichermaßen auch für künstlerische Gestaltungsformen zur Erfahrbarkeit von ‚Flüchtigkeit‘ gilt, wie sie zum Beispiel Performance oder andere theatrale Aufführungsformen ermöglichen.⁷⁴ Hierzu sei auf die weiteren Veröffentlichungen der Arbeitsgruppe verwiesen, insbesondere das von Claudia Benthien und Victoria von Flemming herausgegebene Themenheft *Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart* (2018) und die drei in Arbeit befindlichen Dissertationen von Julia Catherine Berger (zur Fotografie), Antje Schmidt (zur Lyrik) und Christian Wobbeler (zum Theater) sowie auf einen weiteren, voraussichtlich 2022 erscheinenden Band zum Thema *Vanitas als Wiederholung*.

⁷⁴ Vgl. Christian Wobbeler. „Ein Rauch / diß Leben ist‘. Symbolgehalt und Selbstreferentialität von Rauch und Rauchen in zeitgenössischen Theaterinszenierungen“. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27.2 [Themenheft ‚Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart‘. Hrsg. von Claudia Benthien und Victoria von Flemming] (2018): 249–267; Claudia Benthien und Antje Schmidt. „Poetik der Seifenblasen: Schaum als Motiv, Materie und autopoietische Substanz in Lyrik und Künsten der Gegenwart“. [Aufsatzmanuskript 2020, derzeit im Peer Review].

Vanitas aus kulturphilosophischer, theologischer und gesellschaftlicher Perspektive

Johannes Grössl

Der bleibende Wert der Sterblichkeit

– vor dem Hintergrund christlicher Anthropologie
und transhumanistischer Utopie

Abstract: *Das Motiv der Vanitas, wie es im biblischen Buch Kohelet eingeführt wird, dient den Gläubigen als Erinnerung und den Nicht-Gläubigen als Warnung, dass alles Streben nach innerweltlichen Gütern ohne Gottesperspektive letztlich sinnlos ist. In diesem Beitrag werden aktuelle transhumanistische Bestrebungen nach innerweltlicher Unsterblichkeit kritisch diskutiert und mit philosophischen sowie theologischen Argumenten für einen Wert der Sterblichkeit konfrontiert. Ohne Sterblichkeit besteht die Gefahr, dass Entscheidungen an Bedeutung verlieren, Kreativität und Anpassungsfähigkeit ausgesetzt sowie moralische Verantwortung und personale Identität zerstört werden. Auch eine religiöse Erlösungs- und Auferstehungshoffnung setzt innerweltliche Vergänglichkeit und Kontingenz voraus.*

Überwindung der Sterblichkeit?

Die Vergänglichkeit des Menschen wird nicht nur in verschiedenen Schriften der Bibel, sondern darauf aufbauend auch in christlicher Literatur und moderner Theologie häufig und intensiv thematisiert. Zu den einflussreichen Motiven gehört dabei die Sündenfall-Erzählung, die erklären soll, wie Leid und Tod in die Welt kamen, sowie das Motiv der Vanitas, wie es in der alttestamentlichen Weisheitsliteratur eingeführt wurde: Weltliche Güter sind letztlich ‚Nichtigkeit‘, weswegen man die Hoffnung auf die ewigen Dinge setzen sollte. Als Teil einer solchen Hoffnung auf das Ewige gehört das Versprechen von Unsterblichkeit zum Kernbestand von Religion.¹ Dieses Versprechen wird aber in letzter Zeit auch von ganz anderer Seite ausgesprochen, und zwar auf der Grundlage eines naturalistischen Weltbildes. Mithilfe der Wissenschaft soll der Mensch von seinen

¹ Gerade das Christentum lässt sich als eine transhumanistische Religion bezeichnen, weil es nach einer Transformation zur Perfektion jedes einzelnen Individuums strebt. Vgl. Ronald Cole-Turner. „Von der Theologie zum Transhumanismus und zurück“. *Designobjekt Mensch. Die Agenda des Transhumanismus auf dem Prüfstand*. Hrsg. von Benedikt Göcke und Frank Meier-Hamidi. Freiburg: Herder, 2018. 293–308, S. 293–297.

natürlichen Begrenzungen befreit, vielleicht sogar unsterblich gemacht werden. Der Begriff ‚Transhumanismus‘ beschreibt eine heterogene, wachsende globale Bewegung, die dieses Ziel durch die Entwicklung verschiedener Technologien erreichen möchte. Doch hierbei stellt sich die Frage, ob es sinnvoll ist, nach einer Überwindung der (innerweltlichen) Sterblichkeit zu streben, oder ob Sterblichkeit nicht auch etwas Wertvolles ist, für dessen Aufrechterhaltung es gute Gründe gibt.

Für eine philosophische Diskussion darüber, ob Sterblichkeit ein Gut oder ein Übel darstellt, müssen zunächst die möglichen Folgen einer Überwindung der Sterblichkeit für menschliche Personen und Gesellschaften evaluiert werden. Dazu ist es auch notwendig, darüber nachzudenken, welche Auswirkungen auf das Subjekt Sterblichkeit mit sich bringt: Welchen Einfluss hat das Wissen, dass wir einmal sterben müssen, auf unser Verständnis des Menschseins, auf unseren Charakter, auf unsere Lebensführung? In diesem Beitrag werden zunächst die gesellschaftlichen Herausforderungen, welche die transhumanistische Agenda in den nächsten Jahrzehnten mit sich bringen wird, dargelegt. Anschließend werden sowohl philosophische als auch theologische Argumente für und gegen die transhumanistischen Bestrebungen vorgestellt und kritisch diskutiert. Abschließend werden einige biblische und kulturgeschichtliche Motive aufgezeigt, die eine Würdigung der menschlichen Sterblichkeit unterstützen.

Gesellschaftliche Herausforderung und Zielsetzung

Es ist absehbar, dass innerhalb der nächsten Jahrzehnte immer mehr Technologien auf den Markt kommen werden, mit denen die Lebenserwartung derjenigen, die sich diese leisten können, deutlich verlängert werden kann. Hierzu gehören sowohl medizinische, gentechnische als auch kybernetische Maßnahmen. Blickt man überdies auf das nächste Jahrhundert, könnten womöglich Technologien entwickelt werden, mit denen eine Quasi-Unsterblichkeit erreicht werden kann, z. B. durch Körpertransplantationen, Bewusstseins-Uploads auf Computern oder durch sukzessiven Austausch von biologischen durch kybernetische Körperteile.² Dabei stehen wir jedoch vor zwei ethischen Herausforderungen. Einerseits: Welche technischen Verbesserungen des Menschen sollen moralisch und rechtlich erlaubt sein und welche nicht? Andererseits: Wenn es absehbar ist, dass diese Ent-

² Die meisten heutigen Transhumanistinnen und Transhumanisten streben nicht Unsterblichkeit an, sondern eine deutliche Verlängerung von Lebensqualität und -dauer. Vgl. Stefan Sorgner. „Was wollen Transhumanisten?“ *Designobjekt Mensch. Die Agenda des Transhumanismus auf dem Prüfstand*. Hrsg. von Benedikt Göcke und Frank Meier-Hamidi. Freiburg: Herder, 2018. 153–180, S. 157.

wicklung nicht verhindert werden kann (ohne massiv in individuelle Freiheitsrechte einzugreifen oder globale Hegemonie zu betreiben), welche Maßnahmen sollten wir ergreifen, um diese Entwicklung zu begleiten und bestimmte Risiken, die damit verbunden sind, zu minimieren? Es ist in unserem aktuellen politischen und wirtschaftlichen System diesbezüglich auch absehbar, dass entsprechende Technologien zunächst nur dem wohlhabenden Teil der Bevölkerung zur Verfügung stehen werden. Dies würde mit hoher Wahrscheinlichkeit zu einer Aufspaltung der (regionalen oder globalen) Gesellschaft in zwei Klassen führen. Das heißt: Auch wenn die Überwindung von Sterblichkeit bzw. eine Verlängerung des menschlichen Lebens grundsätzlich erstrebenswert scheint, könnte argumentiert werden, dass die Nebeneffekte auf dem Weg zur Erreichung dieses Ziels viele Probleme und Leid mit sich bringen würden, sodass es aus diesem Grund vorerst nicht angestrebt werden sollte.

Doch neben diesen praktischen Gründen – die nur temporär Gültigkeit haben und die man durch entsprechende politische Maßnahmen deutlich abschwächen könnte – gibt es auch einige grundsätzliche Bedenken in Bezug auf die transhumanistische Agenda. Diese kommen primär von Seiten bestimmter anthropologischer Traditionen, die mit einer philosophischen Einschätzung der menschlichen Natur einhergehen. Sie geben also mögliche Antworten auf die Frage, was den Menschen in seinem Wesen ausmacht. Es gibt Anthropologien, die mit einer transhumanistischen Agenda weitgehend kompatibel sind: In transhumanistischer Literatur wird häufig auf Giovanni Pico della Mirandola verwiesen, Vordenker des Humanismus im 15. Jahrhundert, der dafür geworben hat, dass der Mensch sich nicht einem vorgegebenen (anthropologischen) Ideal unterwerfen sollte, sondern es gerade sein Wesen ausmacht, dass er seine Natur selbst bestimmen kann und soll.³ Auch Friedrich Nietzsches Theorie des Übermenschen wird häufig als Prototyp transhumanistischer Bestrebungen angesehen.⁴ Im 19. und 20. Jahrhundert lässt sich vor allem der Utilitarismus als transhumanismuskompatible Bewegung ausmachen: Wenn es grundlegendes Ziel der menschlichen Existenz ist, Leid zu minimieren und Lust zu maximieren, folgt daraus, dass es *ceteris paribus* geboten ist, das menschliche Leben so weit wie möglich zu verlängern.⁵ Doch auch hier lässt sich hinterfragen, ob eine fast unbegrenzte Lebensdauer unter Einbeziehung aller Faktoren tatsächlich die Lebensqualität verbessern und alle Werte, welche die menschliche Existenz ausmachen, erhalten würde. Um dies einschätzen zu können, benötigt es

3 Vgl. Otto Hansmann. „Begriff und Geschichte des Transhumanismus“. *Designobjekt Mensch. Die Agenda des Transhumanismus auf dem Prüfstand*. Hrsg. von Benedikt Göcke und Frank Meier-Hamidi. Freiburg: Herder, 2018. 25–51, S. 36–37.

4 Vgl. ebd., S. 38–41.

5 Vgl. ebd., S. 41–43.

eine spezifischere Diskussion über die menschliche Natur, also eine Anthropologie, die neben maximaler Gestaltungsfähigkeit auch andere wesentliche Eigenschaften oder zu erstrebende Güter berücksichtigt.

Philosophische Bewertung der Sterblichkeit

Sterblichkeit wird in ethischen Theorien meist als zu vermeidendes Übel angesehen. Allerdings gilt dies selbst in einer utilitaristischen Ethik nicht uneingeschränkt; dort können Sterblichkeit und der Tod selbst sogar als etwas Gutes angesehen werden, und zwar in Fällen, in denen zukünftiges Leiden verhindert werden kann. Deswegen sprechen sich Anhängerinnen und Anhänger des Utilitarismus in der Regel auch für die moralische und legale Erlaubnis von Sterbehilfe oder assistiertem Suizid von Schwerkranken aus.⁶ In vielen deontologischen Ethiken gilt hingegen der Erhalt des Lebens als oberster Wert, häufig sogar noch deutlich stärker als beim Utilitarismus, da dieser absolute Wert nicht von äußeren Bedingungen oder zukünftigen Entwicklungen abhängig ist. In vielen kantisch sowie naturrechtlich-christlich geprägten Ethikkonzeptionen gilt deswegen Sterbehilfe unter allen Umständen als verwerflich.⁷ Der Transhumanismus geht allerdings davon aus, dass nicht nur die Lebensdauer, sondern auch die Lebensqualität langfristig erhalten werden kann, weswegen auch eine utilitaristische Nutzen-Kosten-Abwägung immer auf der Seite des Lebenserhalts stehen sollte.⁸

Aus rein philosophischer Sicht, d. h. unter Absehung von religiösen Prämissen bezüglich der Natur des Menschen, lassen sich drei gewichtige Einwände gegen eine unbegrenzte Verlängerung des menschlichen Lebens einbringen, selbst wenn die Lebensqualität (im Sinne von Abwesenheit physischen Leidens) aufrechterhalten werden kann: (1) Kontingenzerfahrungen motivieren uns dazu, die Begrenzung

⁶ Vgl. Dieter Birnbacher. „Sterbehilfe – Eine philosophische Sicht“. *Aktive und passive Sterbehilfe. Medizinische, rechtswissenschaftliche und philosophische Aspekte*. Hrsg. von Felix Thiele. München: Fink, 2005. 31–42.

⁷ Vgl. Eberhard Schockenhoff. *Ethik des Lebens. Grundlagen und neue Herausforderungen*. Freiburg: Herder, 2016. 537–559. Bezüglich der säkularen, sich auf Immanuel Kant berufenden Ethik sei erwähnt, dass, während eine Ablehnung jeglicher Form des Suizids bei Kant selbst eindeutig zu erkennen ist, es kontrovers diskutiert wird, ob eine solche Ablehnung notwendigerweise aus einer kantischen Ethik folgt. Vgl. Ian Brassington. „Killing People: What Kant Could Have Said about Suicide and Euthanasia but Did not“. *Journal of Medical Ethics* 32.10 (2006): 571–574.

⁸ Bereits die griechische Mythologie kennt die Figur des Tithonius (z. B. Homers *Hymnus an Aphrodite*), der auf eigenen Wunsch von Zeus zwar Unsterblichkeit erhielt, allerdings vergaß, auch um ewige Jugend zu bitten. Da seine Lebensqualität aufgrund zunehmenden Alters drastisch gemindert wurde, wünschte er sich schließlich den Tod.

gen der menschlichen Natur überwinden zu wollen; dieses Streben, die eigene Begrenzung zu überwinden (und dabei die eigene Identität zu bewahren), stiftet Sinn. (2) Die Gewichtigkeit von Entscheidungen nimmt mit zunehmender verfügbarer Zeit ab, diese zu revidieren oder alternative Optionen später zu realisieren. Sterblichkeit verleiht unseren Lebensentscheidungen Bedeutung. (3) Neue Paradigmen und Denkschemata setzen sich meist nur durch, da die ‚alte Generation‘ ausstirbt. Dies liegt vor allem daran, dass das Innovationspotenzial und die Anpassungsfähigkeit bei eingefahrenen Strukturen immer geringer werden.

Gerade das erste Argument ist für viele Menschen mit Verweis auf eigene Erfahrungen und Zukunftsvorstellungen leicht nachvollziehbar und wird auch von diverser fiktionaler Literatur sowie von Filmen gestützt.⁹ Der Philosoph Tony Coady argumentiert sogar, dass diese Minderung der Bedeutung von Entscheidungen auch unsere Motivation, irgendetwas zu erreichen, zerstört; ein großer Teil unseres Strebens sei nämlich ein Streben danach, natürliche Begrenzungen zu überwinden:

Unser Streben nach dem guten Leben findet vor dem Hintergrund unserer natürlichen Grenzen statt. Wir können diese Grenzen im Prozess des Strebens nach größeren menschlichen Errungenschaften verschieben und verändern, so wie der Sportler über das hinausgeht, was er für möglich gehalten hat, indem er sich anstrengt, die bestehende Begrenzung des menschlichen Körpers zu überwinden. Aber wir brauchen die weit gefasste Idee einer solchen Begrenzung, um dieser Überwindungsbemühung [*surpassing performance*] einen Sinn zu geben.¹⁰

Bernard Williams hat den ‚Einwand der Langeweile‘ gegen die Unsterblichkeit erhoben, der auf ähnlichen Intuitionen basiert. Williams stellt ein Dilemma dar: Angenommen, Menschen können mit der Zeit ihre Gewohnheiten in einem solchen Maße festigen, dass sie irgendwann nicht mehr die Freiheit haben, diese zu ändern. Wenn eine solche irreversible Charakterformung möglich wäre, würde „das Spektrum der möglichen Ziele und Projekte einer Person eingegrenzt und über einen ausreichend langen Zeitraum erschöpft sein, sodass das Ergebnis eine

⁹ Dass Unsterblichkeit zu Apathie oder gar Depression führen kann, wird z. B. in Mary Shelleys Kurzgeschichte „The Mortal Immortal“ (1833) oder in Jorge Borges „El Inmortal“ (1947) vorgeführt. Auch in Science-Fiction-Literatur sowie -Serien werden negative psychologische Folgen von Unsterblichkeit aufgezeigt; vgl. z. B. *Star Trek Voyager*, Staffel 2, Episode 18 („Death Wish“; 13:35–13:45): „[W]e sacrificed many things along the way, not just manners, but mortality, the sense of purpose, and a desire for change, and a capacity to grow.“

¹⁰ Cecil Anthony John [Tony] Coady. „Playing God“. *Human Enhancement*. Hrsg. von Julian Savulescu und Nick Bostrom. New York, NY: Oxford University Press, 2009. 155–180, S. 178 [Übers. des Verf.].

endlose Langeweile wäre“¹¹. Möglicherweise würde ein solcher Mangel an Kontingenzen das moderne Subjekt sogar ganz zerstören, weil dadurch, so argumentiert Katharina Klöcker, die Individualität menschlicher Personen vernichtet werden würde.¹² Wenn sich hingegen die Charaktere immer wieder verändern könnten, so Williams, würde die Veränderung über einen sehr langen Zeitraum zu einer völlig anderen Person führen, was das zentrale Ziel der Unsterblichkeit verletzen würde: die eigene Identität zu bewahren.¹³ Daher sei eine sterbliche Existenz in beiden Fällen der Unsterblichkeit vorzuziehen.

Auch das zweite Argument ist im Hinblick auf die Ausbildung von Identität verständlich. Wenn man unendlich viel Zeit hat, dann braucht man sich beispielsweise nicht zu entscheiden, welches Fach man studiert, welche Karriere man anstrebt oder welches Instrument man lernt. Man entscheidet sich nur noch, welche Option man zeitlich vorzieht; alles andere lässt sich in der Zukunft nachholen. Aber: Entscheidungen werden erst primär aufgrund ihrer Exklusivität und Irreversibilität als identitätsbildend, sinnstiftend und bedeutsam erachtet.¹⁴ Die Tatsache, dass unsere Zeit begrenzt ist, spielt daher eine wichtige Rolle, um Entscheidungen Bedeutung zuzumessen.¹⁵ Jeff Malpas argumentiert, dass ein menschliches Leben

11 Roman Altshuler. „Immortality, Identity, and Desirability“. *Immortality and the Philosophy of Death*. Hrsg. von Michael Cholbi. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2015. 191–203, S. 194 [Übers. des Verf.]; vgl. auch Bernard Williams. „The Makropoulos Case: Reflections on the Tedium of Immortality“. *Problems of the Self: Philosophical Papers 1956–1972*. Cambridge: Cambridge University Press, 1973. 82–100.

12 Vgl. Katharina Klöcker. „Zur ethischen Diskussion um Enhancement. Eine kritische Anmerkung zum Transhumanismus aus theologisch-ethischer Perspektive“. *Designobjekt Mensch. Die Agenda des Transhumanismus auf dem Prüfstand*. Hrsg. von Benedikt Göcke und Frank Meier-Hamidi. Freiburg: Herder, 2018. 309–338, S. 334. Für eine kritische Diskussion dieser Behauptung vgl. z. B. Aaron Smuts. „Immortality and Significance“. *Philosophy & Literature* 35.1 (2011): 134–149.

13 Vgl. Altshuler 2015 (Anm. 11), S. 195; Michael Cholbi. „Immortality and the Exhaustibility of Value“. *Immortality and the Philosophy of Death*. Hrsg. von dems. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015. 221–236, S. 221: „[...] that the individual we would thereby become would become so different from us that we could not recognize their good as ours“.

14 Vgl. Cholbi 2015 (Anm. 13), S. 231. Cholbi fasst diese Überlegungen zusammen, indem er sagt, dass Sterblichkeit die ‚Bedeutung des Handelns‘ erhöhe: „The second reason, then, to prefer mortal life to immortal life is that mortality makes agency matter more. Our agency has greater shape and efficacy in a mortal life; how our life turns out depends much more on what we choose and do.“

15 Vgl. Samuel Scheffler. *Death and the Afterlife*. New York, NY: Oxford University Press, 2013, S. 99–100. Dies ist auch das zentrale Argument in Odo Marquard. „Finalisierung und Mortalität“. *Das Ende. Figuren einer Denkform*. Hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München: Fink, 1996. 467–475.

ein Gefühl des Abschlusses, eine Möglichkeit des Todes haben muss, denn die einzelnen Projekte dieses Lebens beziehen ihre Relevanz aus dem Sinn des Lebens als Ganzes.¹⁶ Gerade das Wissen darum, dass wir viele Entscheidungen nicht mehr rückgängig machen können, verleiht ihnen Gewicht.¹⁷

Eine fast unendliche Anzahl von Optionen bedeutet jedoch keine Zerstörung der Kontingenz. Solange unser freier Wille erhalten bleibt, können wir – auch als Unsterbliche – wählen, was für Menschen wir sein wollen: Wir können moralisch signifikante Entscheidungen treffen, Gewohnheiten (Tugenden oder Laster) ausprägen und unseren Charakter – möglicherweise irreversibel – in die eine oder andere Richtung formen. Unsterblichkeit zerstört nicht die Kontingenz; sie ermöglicht sogar mehr Optionen. Sie verleiht manchen Entscheidungen mehr Gewicht, wie z. B. dem Eingehen einer unlösbaren Ehe oder der Bereitschaft, das eigene Leben für einen guten Zweck zu riskieren.¹⁸

Darüber hinaus gäbe es selbst für eine unsterbliche Person Tatsachen, über die sie keine Macht hat, sowohl über ihre eigene Existenz als auch, mehr noch, über die Existenz und Individualität anderer. Diese Begrenzung von Allmacht wird nicht nur philosophisch und theologisch, sondern auch in künstlerischen Kontexten reflektiert: Im fiktiven *Star-Trek*-Universum etwa wird eine transhumanistische Spezies eingeführt, die sich selbst als allmächtig ansieht: das Q-Kontinuum. Deren Mitglieder sind nicht nur unsterblich, sie können spielend leicht sogar Raum und Zeit beliebig manipulieren. Doch man erfährt schließlich, dass auch diese Allmacht an ihre Grenzen stößt. So stellt sich im Verlauf des Handlungsstrangs einer Episode heraus, dass auch ein Mitglied des Q-Kontinuums eine andere Person nicht dazu bringen kann, sie zu lieben.¹⁹ Unsterblichkeit

¹⁶ Vgl. Altshuler 2015 (Anm. 11), S. 194.

¹⁷ Vgl. Richard Swinburne. *The Existence of God*. Oxford: Oxford University Press, 2004, S. 229: „[A] world with natural death would be a world in which an agent’s own contribution would have a seriousness about it because it would be irreversible by the agent. If I spend all my seventy years doing harm, there is no time left for me to undo it. But, if I live for ever, then, whatever harm I do, I can always undo it. It is good that what people do should matter, and their actions matter more if they have only a limited time in which to reverse them.“

¹⁸ Vgl. ebd.; siehe auch die dortige Aussage: „The ultimate sacrifice is the sacrifice of oneself, and that would not be possible in a world without death.“

¹⁹ Vgl. *Star Trek: The Next Generation*, Staffel 6, Episode 6 („True Q“). Das Motiv, dass Allmacht mit Liebe unvereinbar ist, findet sich bereits bei Kierkegaard und wird im modernen christlichen Kontext meist verwendet, um die Notwendigkeit von Kenosis und Inkarnation zu begründen. Vgl. Søren Kierkegaard. „Eine literarische Anzeige“. *Gesammelte Werke* 17. Übers. von Emanuel Hirsch. Düsseldorf: Eugen Diederichs, 1954, 124–125; ders. *Philosophische Brocken*. Übers. und hrsg. von Liselotte Richter. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1992, 27–33.

impliziert nicht automatisch Allmacht, und selbst wenn sie es täte: Letztere unterliegt logischen Grenzen und wird daher auch durch den freien Willen anderer eingeschränkt.²⁰ Dementsprechend bedroht Unsterblichkeit unsere individuelle Autonomie nicht radikal, solange es Kontingenz und die Möglichkeit irreversibler Handlungen gibt. Wenn man nur eine Quasi-Unsterblichkeit anstrebt, mit der weiter bestehenden Möglichkeit, sich selbst und anderen zu schaden, wird es auch weiterhin möglich sein, zahlreiche sinnvolle (gute wie schlechte) Entscheidungen zu treffen.

Das dritte Argument ist nachvollziehbar, wenn man sich eine Gesellschaft vorstellt, bei der es keinen Grund mehr für (und sogar zunehmend Gründe gegen²¹) Fortpflanzung gibt. Dort ist nicht nur die moralische Verantwortung des Individuums deutlich geringer, da alles wegefällt, was mit der Erziehung von Nachkommen und der Weitergabe der Kultur und von Werten verbunden ist. Stattdessen besteht die Gefahr, dass die gesamte Gesellschaft letztendlich in eine Stagnation verfällt. Die meisten Menschen bleiben mit zunehmendem Alter in bestimmten Denkmustern und Gewohnheiten stecken – ganz unabhängig von ihrem Bildungshintergrund. Der Wissenschaftsphilosoph Thomas Kuhn verteidigt die These, dass neue Paradigmen in der Wissenschaft in der Regel nicht über andere triumphieren, indem sie die Befürworter des alten Leitbildes, in das sie selbst Mühe und Zeit investiert haben, überzeugen, sondern es vielmehr die neuen kreativen Köpfe sind, die einen Paradigmenwechsel in der Wissenschaft bewirken.²² In seinem einflussreichen Werk *Structure of Scientific Revolution* zitiert Kuhn den Physiker Max Planck, der es nicht einmal geschafft hat, seinen Freund Albert Einstein von einigen Implikationen der Quantentheorie zu überzeugen. Planck kommentiert hierzu:

20 So wie ein allmächtiges Wesen keinen eckigen Kreis erschaffen kann, ist es logisch auch nicht möglich, dass ein allmächtiges Wesen freie Wesen erschafft und gleichzeitig die Entscheidungen dieser Wesen determiniert. Vgl. Johannes Grössl. [Art.] „Allmacht“. *Theologische Grundbegriffe. Ein Handbuch*. Hrsg. von Cornelia Dockter, Martin Dürnberger und Aaron Langenfeld. Paderborn: utb/Schöningh, 2020. 18–19.

21 Vgl. Brent Waters. „Flesh Made Data. The Posthuman Project in Light of the Incarnation“. *Religion and Transhumanism. The Unknown Future of Human Enhancement*. Hrsg. von Calvin Mercer und Tracy J. Trothen. Santa Barbara, CA: Praeger, 2015. 291–302, S. 297: „If one is endeavoring to live for as long as possible, and perhaps for forever, then future generations are not only unnecessary, but may prove to be another external constraint imposed on the will or, even worse, unwanted competition.“

22 Vgl. Thomas Kuhn. *Structure of Scientific Revolution*. 2. Aufl. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1970, S. 152: „Conversions will occur a few at a time until, after the last holdouts have died, the whole profession will again be practicing under a single, but now a different, paradigm.“

Eine neue wissenschaftliche Wahrheit pflegt sich nicht in der Weise durchzusetzen, daß ihre Gegner überzeugt werden und sich als belehrt erklären, sondern vielmehr dadurch, daß ihre Gegner allmählich aussterben und daß die heranwachsende Generation von vornherein mit der Wahrheit vertraut gemacht ist.²³

Eine Überwindung der Sterblichkeit könnte also das Potenzial einer Gesellschaft, Innovationen hervorzubringen, deutlich senken. Auch hier ist zur Illustration das bereits erwähnte fiktive Q-Kontinuum im *Star-Trek*-Universum anzuführen: Es hat in seiner Entwicklung einen Zustand erreicht, in dem keine Veränderung mehr stattfindet und jeder mit seinem Daseins- und Denkkzustand zufrieden ist. Erst als ein Q für sein Recht auf Selbstmord plädierte, die Gesellschaft davon überzeugte, ihm seine Unsterblichkeit zu nehmen, und sich schließlich selbst tötete, kam es zu Neuerungen: Die Gesellschaft passte sich an neue Umstände an, vor allem an die Entwicklung anderer Spezies. Sie konnte nun wahrnehmen, dass sich dort Charaktereigenschaften herausgebildet hatten, die den ihren überlegen sein könnten. Da dieser Wandel die Gesellschaft zerrüttete, nahm ein Q die Gewohnheit der Fortpflanzung erneut auf, um das Kontinuum wieder zu stabilisieren – was schließlich erfolgreich war.²⁴

Positive Bewertung der Sterblichkeit in der Theologie

In der christlichen Tradition gelten nach der Erzählung des Sündenfalls, die im alttestamentlichen Buch Genesis unmittelbar der zweiten (älteren) Schöpfungsgeschichte folgt, sowohl Schmerz als auch Sterblichkeit als Folge des Sündenfalls (vgl. Gen 2,16–17 und 3,16–19). Eine genaue Lektüre bestätigt diese traditionelle Interpretation allerdings nicht; Unsterblichkeit galt im Paradies als prinzipiell erreichbar (symbolisiert durch den Baum des Lebens, vgl. Gen 3,22), aber noch nicht verwirklicht – möglicherweise wurde sie noch nicht einmal erstrebt.²⁵ Weil eine historische Interpretation dieser Erzählung aufgrund der Plausibilität der damit unvereinbaren Evolutionstheorie wissenschaftlich nicht mehr haltbar ist, wird in der Dogmatik meist eine rein anthropologische Erklärung herangezogen: Gott habe ursprünglich eine Welt intendiert, in der es kein Leiden und keinen Tod gibt, und er habe einen Menschen erschaffen wollen, der für eine

²³ Max Planck. *Wissenschaftliche Selbstbiographie*. Halle/Saale: Deutsche Akademie der Naturforscher Leopoldina, 1990, S. 15.

²⁴ Vgl. *Star Trek: The Next Generation*, Staffel 1, Episode 1 („Encounter at Farpoint“); *Star Trek: Voyager*, Staffel 2, Episode 18 („Death Wish“); Staffel 3, Episode 11 („The Q and the Grey“).

²⁵ Vgl. Gabriele Spira. *Paradies und Sündenfall. Stoffe und Motive der Genesis 3-Rezeption von Tertullian bis Ambrosius*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2014, S. 30–31, 34–35 und 272–273.

Gemeinschaft mit Gott und damit zum ewigen Leben fähig sei.²⁶ Der Grund dafür, dass diese von Gott gewollte Welt nicht unmittelbar Realität wurde, lässt sich nicht klar benennen; jedenfalls kann man diesen nicht bei der freien Entscheidung ursprünglicher Menschen suchen.²⁷

Wenn die Paradieserzählung keine historische Genese beschreibt, kann sie uns dennoch etwas über die menschliche Natur mitteilen: Der Mensch existiert nicht in dem Zustand, der von Gott intendiert ist. Sterblichkeit und Leiden sind Defizite, von denen Gott möchte, dass sie überwunden werden. Der Mensch ist von Gott erschaffen, um in eine ewige Gemeinschaft mit seinem Schöpfer einzutreten. Die christliche Eschatologie zielt somit eindeutig auf ein ewiges Leben als Fortbestand der personalen Individualität. Dieses wird aber mehrheitlich nicht als bloße zeitliche Fortdauer des irdischen Lebens angesehen, sondern als Existenz in einer ‚neuen Schöpfung‘.²⁸ Transhumanistische Utopien werden deshalb oft abgelehnt oder zumindest sehr kritisch betrachtet, weil sie die innerweltliche Unsterblichkeit, die sie versprechen, aufgrund physikalisch unüberwindbarer Begrenzungen niemals einhalten können.²⁹ Da sich naturwissenschaftlich orientierte Anhängerinnen und Anhänger des Transhumanismus dieser Restriktionen bewusst sind, propagieren sie meist keine Unsterblichkeit, sondern nur eine extreme Verlängerung der Lebensspanne.³⁰ So könnte man meinen, dass transhumanistische Agenda und der Glaube an ein ewiges Leben überhaupt nicht in Konkurrenz zueinander stehen.

26 Vgl. Ian McFarland. „The Fall and Sin“. *The Oxford Handbook of Systematic Theology*. Hrsg. von John Webster, Kathryn Tanner und Iain Torrance. New York, NY: Oxford University Press, 2007. 140–159.

27 Einige Interpretationen postulieren sogar, dass der Sündenfall die Erlangung einer bestimmten Reife (*maturity of humanity*) symbolisiert und damit letztlich von Gott gewollt ist. Der Mensch erlange durch den Fall nicht Sterblichkeit, sondern *Bewusstsein* über seine eigene Vergänglichkeit. Vgl. Thomas Krüger, „Sündenfall? Überlegungen zur theologischen Bedeutung der Paradiesgeschichte“. *Beyond Eden. The Biblical Story of Paradise (Genesis 2–3) and Its Reception History*. Hrsg. von Konrad Schmid und Christoph Riedweg. Tübingen: Mohr Siebeck, 2008. 98–109, S. 101.

28 Vgl. Matthias Reményi. *Auferstehung denken. Anwege, Grenzen und Modelle personaleschatologischer Theoriebildung*. Freiburg: Herder, 2016, S. 401–402 und 626–627.

29 So besagt u. a. der Zweite Hauptsatz der Thermodynamik, dass die Entropie (Grad der Unordnung) eines geschlossenen Systems niemals abnimmt. Da Leben als Ordnungsprozess nur aufrechterhalten werden kann, wenn woanders im Universum eine Entropiezunahme geschieht (v. a. durch Kernfusion), ist es absehbar, dass irgendwann kein Leben mehr im Universum möglich sein wird. Man spricht auch davon, dass das Universum den ‚Wärmetod‘ sterben wird, d. h. ein thermisches Gleichgewicht ohne komplexe Strukturen erreicht. Vgl. zur Entropie in den Romanen Daniel Kehlmanns den Beitrag von Verena Russlies in diesem Band.

30 Vgl. Sorgner 2018 (Anm. 2), S. 157.

Allerdings gehen alle monotheistischen Religionen davon aus, dass für die ewige Gemeinschaft mit Gott ein gewisser Charakterbildungsprozess notwendig ist. Im Christentum nimmt man an, Gott will, dass alle Menschen gerettet werden (vgl. 1 Tim 2,4); dies schließt aber nicht aus, dass es auch für Gott unmöglich sein kann, bestimmte Menschen in Gemeinschaft zu sich zu berufen.³¹ Optimistisch kann man dafür votieren, dass alle Menschen, die ihren Charakter nicht irreversibel zum Schlechten geformt haben, von Gott nach ihrem Tod transformiert werden können, damit sie zu einer solchen Gemeinschaft fähig sind. Genau hier kann aber die christliche Kritik am Transhumanismus ansetzen: Unsterblichkeit könnte die Wahrscheinlichkeit erhöhen, dass ein einzelner Mensch seinen Charakter irreversibel zum Bösen formen kann. Im Umkehrschluss hieße dies, dass Sterblichkeit das Risiko auf ewige Verdammnis senkt. Auch innerweltlich hat die Einschränkung des Bösen durch Sterblichkeit Vorteile; denn es wird auch das Ausmaß an Bösem reduziert, welches ein einzelner Mensch in die Welt bringen kann:

[I]m Interesse des potenziell Leidenden muss es eine Grenze für das Leid geben, das ein Handelnder einem anderen zufügen kann. Es wäre – so glaube ich, dass wir alle urteilen würden – moralisch falsch, wenn ein sehr mächtiges Wesen einer Person grenzenlose Macht gäbe, einen anderen zu verletzen. Jemandem die Macht zu geben, zu töten, bedeutet, eine enorme Macht zu geben, die sich qualitativ von anderen Fähigkeiten unterscheidet. [...] Ein Gott, der dem Ausmaß des Leidens, das ein Geschöpf erleiden kann, keine Grenze setzt, [...] wäre kein guter Gott. Es muss Grenzen für die Intensität des Leidens und für die Dauer des Leidens geben. Ein natürlicher Tod nach einer kleinen endlichen Anzahl von Jahren stellt die Grenze der Leidensperiode dar. Es ist eine Grenze für die Macht eines Handelnden über eine andere Person.³²

Der Religionsphilosoph Richard Swinburne argumentiert hier, dass durch die menschliche Sterblichkeit das Ausmaß des Theodizee-Problems gemildert wird: Bei diesem, unter anderem auch durch Albert Camus' *Die Pest* (1947) in der Literatur verhandelten Problem, wird reflektiert, ob die Existenz eines allmächtigen, allgütigen Gottes mit dem zu beobachtenden Übel in der Welt vereinbar ist.

Das Wissen um die eigene Begrenztheit und Endlichkeit kann auch konkret die Ausbildung bestimmter Tugenden fördern und vor der Ausbildung von Lasten schützen. So gilt Hochmut (*superbia*) in christlicher Tradition als Todsünde, was bedeutet, dass sie (zumindest in ihrer irreversibel ausgeprägten bzw. nicht bereuten Form) eine ewige Gemeinschaft mit Gott verunmöglicht. Wer sich nur selten

³¹ Vgl. Jerry Walls. „One Hell of a Problem for Christian Compatibilists“. *Free Will and Theism. Connections, Contingencies, and Concerns*. Hrsg. von Kevin Timpe und Daniel Speak. Oxford: Oxford University Press, 2016. 79–98.

³² Swinburne 2004 (Anm. 17), S. 229–230 [Übers. des Verf.].

mit eigenen Begrenzungen auseinandersetzen muss und keine Angst vor dem eigenen Tod hat, ist in größerer Gefahr, Hochmut auszubilden.³³ Außerdem fallen in der transhumanistischen Utopie viele Gelegenheiten weg, bei denen andere Menschen unsere Hilfe benötigen und auf uns existenziell angewiesen sind. Aus christlicher Sicht kann das Schöpfungspotenzial einzelner Individuen dadurch realisiert werden, dass neue Lebewesen zur Existenz gebracht sowie zu autonomen Personen erzogen werden – Sterblichkeit ermöglicht und fördert dieses Potenzial.

Biblische und kulturgeschichtliche Motive

Das alttestamentliche Buch Kohelet, dem auch das Vanitas-Motiv entstammt, erinnert an die Vergänglichkeit des Menschen und die falsche Sinnerperspektive durch innerweltliche Güter: „Und siehe, das alles war Nichtigkeit [הבלי, *vanitas*] und ein Haschen nach Wind. Also gibt es keinen Gewinn unter der Sonne.“ (Koh 2,11^{ELB}) Selbst ein lang andauerndes Leben in Wohlstand sei ohne die Erfüllung ewigen Glücks sinnlos (vgl. Koh 6). Diese Vorstellung, dass es ohne eschatologische Perspektive nicht möglich ist, dem Leben nachhaltigen Sinn zu verleihen, wird in der christlichen Tradition häufig aufgegriffen. Von Augustinus stammt der berühmte, an Gott gerichtete Ausspruch: „[D]u hast uns auf dich hin geschaffen, und ruhelos ist unser Herz, bis es ruhet in dir!“³⁴ Damit ist gemeint, dass dem Menschen eine Sehnsucht innewohnt, die innerweltlich nicht erfüllbar sei. Egal, was der Mensch diesseitig erreicht – selbst, wenn es Quasi-Unsterblichkeit sein sollte –, dieser inneren Unzufriedenheit könne der Mensch nur durch den Glauben entkommen. Christologisch und in der Geschichte des frühen Christentums ist in diesem Zusammenhang das Märtyrermotiv zentral: Nur im Blick auf ein ewiges Leben und unter der damit einhergehenden Relativierung irdischer Güter kann ein Mensch seine eigene Sterblichkeit vollständig bejahen, die Angst vor dem Tod überwinden und sein Leben für andere Menschen hingeben.

Ob es tatsächlich stimmt, dass alle innerweltlichen Güter ‚nichtig‘ sind, lässt sich rein argumentativ nicht eruieren. Möglicherweise ist nicht die Sterblichkeit das eigentliche Problem des Menschen, sondern das niemals erfüllbare Streben nach Unendlichkeit. Um Zufriedenheit zu erreichen, müsste dieser ‚De-

³³ Vgl. Ronald Cole-Turner. „Biotechnology and the Religion-Science Discussion“. *The Oxford Handbook of Religion and Science*. Hrsg. von Philip Clayton und Zachary Simpson. New York, NY: Oxford University Press, 2006. 929–944, S. 941.

³⁴ Augustinus Aurelius. *Des heiligen Augustinus Bekenntnisse*. Übertragen und eingeleitet von Hubert Schiel. 6. Aufl. Freiburg: Herder, 1959, S. 1. Verbreitet ist auch die alternative Übersetzung ‚Unruhig ist unser Herz, bis es ruht in dir‘.

fekt‘ behoben werden. Einige philosophische Schulen (z. B. die antike Stoa) und sogar Religionen (wie der Buddhismus, aber auch einige Strömungen innerhalb des Christentums) gehen davon aus, dass der Mensch lernen muss, innere Seelenruhe zu erlangen und sein Glück nicht von Umständen abhängig machen soll, die nicht in seiner Macht liegen. So ist in Literatur und Künsten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit das Motiv der *ars moriendi* – der Kunst zu sterben – bekannt; dieses lässt sich allerdings auf zweifache Weise deuten: Einerseits kann es sich auf die Fähigkeit beziehen, die eigene Vergänglichkeit und Sinnlosigkeit anzunehmen und den Charakter auf den Prozess des Sterbens (und nicht auf den Tod selbst) vorzubereiten. Andererseits, vor allem im christlichen Kontext, kann sich die *ars moriendi* auch auf die Fähigkeit beziehen, sein Leben auf die Existenz nach dem Tod, also auf das ewige Leben auszurichten. Der Mensch solle sich innerlich auf das Jüngste Gericht und die Gemeinschaft mit Gott vorbereiten, anstatt letztlich ‚wertlose‘ weltliche Güter anzustreben.³⁵ Hier kann natürlich eingewandt werden, dass das Streben nach innerweltlichem Besitz und die Ausbildung eschatologisch relevanter Charaktereigenschaften nicht in einem notwendigen Widerspruch zueinander stehen. Doch lässt sich durchaus beobachten, dass es die Gefahr einer materialistisch und individualistisch orientierten Wohlstandsgesellschaft ist, die eschatologische Perspektive zu vernachlässigen.

Der Transhumanismus muss allerdings nicht automatisch auf der materialistischen Seite verortet werden. Die Agenda der Verbesserung des Menschen kann nämlich beide beschriebenen Formen aufgreifen: Man könnte einerseits versuchen, den Menschen dahingehend zu formen, dass bei ihm keine religiösen Gefühle, keine Verdrängung des Sterbens und keine ‚falschen‘ Sehnsüchte wie die Sehnsucht nach Unendlichkeit mehr aufkommen.³⁶ Medizinische, technisch-kybernetische und genetische Mittel könnten aber auch verwendet werden, um eine ‚spirituelle Zielsetzung‘ voranzubringen und es dem Menschen zu erleichtern, entsprechende positive Charaktereigenschaften auszuprägen und Laster abzu-

³⁵ Stark auf die christliche Deutung ausgerichtet sind zwei anonyme Texte, die im 15. Jahrhundert unter dem Titel *ars moriendi* als Reaktion auf die Pest-Epidemie entstanden sind. Vgl. „The Art of Dying Well“. *Medieval Popular Religion, 1000–1500. A Reader*. Hrsg. von John Shinnars. London: Broadview, 1997. 525–535.

³⁶ Charakterliche und spirituelle genetische Dispositionen lassen sich durch *polygenic scoring* statistisch immer besser voraussagen und in der Zukunft durch *genetic enhancement* wahrscheinlich auch signifikant beeinflussen. Vgl. Johannes Grössl. „Artificial Intelligence and Polygenic Scoring“. *Artificial Intelligence. Reflections in Philosophy, Theology, and the Social Sciences*. Hrsg. von Benedikt Göcke und Astrid Rosenthal-von der Pütten. Paderborn: Mentis, 2020. 347–360, S. 355–357.

bauen.³⁷ Beide Versuche würden aber in ihrer Umsetzung schnell in einen Konflikt mit der menschlichen Autonomie geraten, vor allem, wenn Individuen sich nicht mehr selbst für ein Enhancement entscheiden können (was vor allem bei genetischen Methoden mit Eingriff in die Keimbahn der Fall ist³⁸) oder unter hohem gesellschaftlichen Druck stehen, bestimmte leistungsfördernde Enhancements, wie die Erhöhung von Intelligenz oder Verbesserung von Gesundheit, anzuwenden.³⁹ Soll die menschliche Autonomie gewahrt werden, dürfen solche Eingriffe nur vorgenommen werden, wenn man davon ausgehen kann, dass der oder die Betroffene diesen Eingriffen rückwirkend zustimmen würde.⁴⁰

Ausblick

Der Transhumanismus zielt darauf ab, die menschliche Sterblichkeit zu überwinden oder zumindest so lange wie möglich aufzuschieben. Mithilfe technologischer Verbesserungen soll den Menschen ein längeres, glücklicheres und gesünderes Leben ermöglicht werden. Doch gibt es einige Risiken der transhumanistischen Agenda, unter anderem, dass durch diese Verbesserungen andere Güter zerstört werden. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Endlichkeit – die auch von zukünftigen Technologien nicht gänzlich überwunden werden kann – sowie die Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeit anderer Menschen erhöht die Wahrscheinlichkeit, dass man sich mit Religion, Spiritualität und speziell der Frage nach einem ‚Leben nach dem Tod‘ beschäftigt. Ohne diese Perspektive entfällt auch eine grundlegende Motivation zur Moralität: Immanuel Kant betrachtete die

³⁷ Vgl. Jacob Shatzer. *Transhumanism and the Image of God*. Downers Grove, IL: Intervarsity Press, 2019. Roland Cole-Turner schreibt jedoch, dass der grundlegende Unterschied zwischen einem christlichen und einem nicht-christlichen Transhumanismus darin besteht, dass der christliche Glaube betont, dass Menschen nur zu ihrer Verwandlung beitragen, sie aber nicht aus eigener Kraft ausüben können; vgl. Cole-Turner 2006 (Anm. 33), S. 941–943.

³⁸ Vgl. dazu Deutscher Ethikrat. *Eingriffe in die menschliche Keimbahn. Stellungnahme vom 9. Mai 2019*. <https://www.ethikrat.org/fileadmin/Publikationen/Stellungnahmen/deutsch/stellungnahme-eingriffe-in-die-menschliche-keimbahn.pdf> (Zugriff am 09.01.2021), S. 39–40.

³⁹ Vgl. ebd., S. 42 und S. 229–230.

⁴⁰ Vgl. Benedikt Göcke. „Designobjekt Mensch?! Ein Diskursbeitrag über die Probleme und Chancen transhumanistischer Menschenoptimierung“. *Designobjekt Mensch. Die Agenda des Transhumanismus auf dem Prüfstand*. Hrsg. von dems. und Frank Meier-Hamidi. Freiburg: Herder, 2018. 117–152, S. 145: „[Ein] moralische[r] Transhumanismus [...] geht strikt davon aus, dass nur diejenigen Änderungen der biologischen Natur eines nicht-zustimmungsfähigen Erfahrungs-subjektes vorgenommen werden dürfen, von denen mit hinreichender Gewissheit davon ausgegangen werden kann, dass ein autonomes und freies Erfahrungs-subjekt sie a priori als moralisch relevante Verbesserung seines Wohlergehens selbst frei wählen würde.“

Existenz Gottes und die Existenz einer unsterblichen Seele als notwendige Bedingungen dafür, dass Glückswürdigkeit und Glückseligkeit zusammenfallen können, d. h., dass gute Menschen für ihre Taten belohnt und schlechte Menschen für ihre Taten bestraft werden – auch wenn dies erst zeitlich nach der irdischen Existenz geschieht.⁴¹

Obwohl es *prima facie* erstrebenswert ist, Menschen zu verbessern, müssen wir darüber diskutieren, welche menschlichen Eigenschaften wir verbessern möchten und ob manche Verbesserungen nicht auch gravierende Nebenwirkungen mit sich bringen. Das Vanitas-Motiv kann gerade heute dazu dienen, einem Technikoptimismus entgegenzutreten, und verhindern, dass innerweltliche Unsterblichkeit oder gar maximale innerweltliche Machtfülle – was Nietzsches ‚Über-Mensch‘ anzeigt – nicht ultimativ sinnstiftend sein können. Wenn die menschliche Natur wesentlich auf die Ausbildung von Autonomie mit der Möglichkeit zur freien Ausbildung eines tugendhaften Charakters ausgelegt ist, der eine ewige Gemeinschaft mit Gott ermöglicht, werden viele transhumanistische Ziele relativiert. Denn im Vergleich zu diesem Ziel wären alle weltlichen Dinge tatsächlich ‚Nichtigkeit‘.

Sterblichkeit wird heute häufig als ein zu überwindendes und möglicherweise bald überwindbares Übel angesehen. Eine christliche Anthropologie tendiert hingegen dazu, sie als notwendige Bedingung für das Erreichen anderer Werte anzusehen und in eine eschatologische Perspektive einzubetten. Das Motiv der Vanitas, wie es im biblischen Buch Kohelet eingeführt wird, dient den Gläubigen als Erinnerung und den Nicht-Gläubigen als Warnung, dass alles Streben nach innerweltlichen Gütern (ob egoistisch oder altruistisch motiviert) ohne Gottesperspektive letztlich sinnlos ist. Die Endlichkeit und Kontingenzbehaftetheit des Lebens führt zur Aufwertung von Entscheidungen, Charakterbildungsprozessen und der Relevanz der religiösen Heilsvorstellung als einer ewigen Gemeinschaft mit Gott.

⁴¹ Kant sah in diesem nur eschatologisch verwirklichtbaren Zusammenfall von moralischer Glückswürdigkeit und Glückseligkeit das ‚höchste Gut‘. Vgl. Otfried Höffe. *Immanuel Kant*. 7. Aufl. München: Beck, 2007, S. 256–258. Andererseits könnte man auch argumentieren, dass echte Moralität autonom sein muss und deswegen gerade der Wegfall der eschatologischen Perspektive wahrhaft selbstloses Handeln ermöglicht. Die christliche Tradition geht hier einen Mittelweg, indem sie fordert, dass bereits im irdischen Leben ein guter Charakter ausgeprägt werden muss, um der ewigen Verdammnis zu entgehen bzw. die Zeit im Purgatorium zu verkürzen; dies wird allerdings nicht als Belohnung oder Bestrafung angesehen. Das eschatologische Ziel darf nicht alleinige Motivation moralischen Handelns sein, weil dadurch das moralisch Gute und das aus egoistischer Sicht Erstrebenswerte zusammenfallen würden, was zur Aufhebung von Moralität führen würde.

Christoph Rehmann-Sutter
Leben als Ereignis

Hinfälligkeit und Präsenz als antagonistische Deutungsmuster
von Lebendigkeit

Abstract: *In der Übersetzungsgeschichte des biblischen Kohelet-Buches zeigen sich zwei antagonistische Deutungsmuster von Vergänglichkeit: Nichtigkeit oder Eitelkeit und Präsenz im Moment. Die erste ist in der christlich beeinflussten Literatur Europas dominant geworden und steht für einen für die Vanitas-Literatur der Frühen Neuzeit und des Barock typische Haltung des ‚contemptus mundi‘. Dem gegenüber steht eine jüdische Lesart, die Kohelets Vergeblichkeitsklage in einen politischen Kontext von Unrechtserfahrungen stellt. Der Beitrag untersucht, welche Verbindungen sich von diesen beiden Deutungsmustern zur Philosophie des Lebendigen ziehen lassen. Der Auffassung, dass Leben primär die Erhaltung eines fragilen Zustandes der Organisation sei, wird eine These der Ereignishaftigkeit von Leben entgegengestellt.*

Das Erste, was mir auffiel, als ich zum Zusammenhang des Themas ‚Vanitas‘ mit meinem Interesse an einem phänomenologisch-hermeneutischen Zugang zu Leben und Lebendigkeit zu recherchieren begann, war eine Übersetzungsschwierigkeit: Das lateinische Wort *vanitas* gibt die Vergänglichkeit im negativen Sinn von Nichtigkeit und Schein wieder und betont nicht die Kostbarkeit des Moments, die traditionell zur Vergänglichkeit gehört, etwa in Form des *carpe-diem*-Motivs. Ich war irritiert und wollte herausfinden, was dahintersteckt. Dabei bin ich auf die Übersetzungsgeschichte des biblischen Kohelet-Buches gestoßen. Hieronymus, der Übersetzer der Vulgata, hat das hebräische Wort für Windhauch (*häväl*) mit *vanitas* wiedergegeben.¹ Dabei hat er diesen negativen Sinn bewusst dem Prediger Kohelet zugeschrieben, obwohl das hebräische Wort und die ganze Schrift des Kohelet deutlich mehr als das Eingeständnis umfasst, dass alles letztlich brüchig, eitel und vergeblich ist. Die Vergänglichkeit alles Lebendigen müsste deshalb auf zwei verschiedene Weisen zu deuten sein: einmal als Hinfälligkeit und einmal als Präsenz. Die eine Lektürepradition hat die andere in der christlichen Tradition überdeckt. Im Zentrum steht die Frage, was wir lernen können, wenn wir diese ‚beiden‘ Möglichkeiten zur Interpretation von Vergänglichkeit in die Philosophie des Lebendigen und in die Biologie hinein weiterführen.

¹ Vgl. Roger Gryson und Robert Weber (Hrsg.). *Biblia Sacra Vulgata. Editio quinta*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2007. Eccl 1,3.

Wenn unser Denken über das Leben durch diesen Gegensatz betroffen ist, müsste entsprechend auch das Denken des Todes betroffen sein.

Im Moment

Als Auftakt dient eine kurze Interpretation einiger Zeilen von Rainer Maria Rilke, die *in nuce* schon alles enthalten, worum es in diesem Aufsatz geht. Der Zweite Teil der *Sonette an Orpheus* beginnt mit diesen Versen:

Atmen, du unsichtbares Gedicht!
Immerfort um das eigne
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,
in dem ich mich rhythmisch ereigne.²

Die Wirklichkeit meines Lebens, die ich im Atmen – wie beim Lesen eines in Verse strukturierten rhythmischen Gedichts – spüre, ist in jedem Aspekt seines Vollzugs, jedem Teil meines Leibes, jedem Moment des ‚Eintausches von Weltraum‘, und damit in jeder Begegnung mit Anderen. Die Wirklichkeit des Lebens ist notwendigerweise flüchtig. Anders könnte es Leben nicht geben, ist es doch keine Zustandsform der Materie, die, einmal eingerichtet, verbleiben könnte. Leben ist vielmehr das Ereignis, wie das Atmen, das Lesen, das Fühlen. Sich in seiner Existenz an eine Idee von Unvergänglichkeit oder Todlosigkeit zu klammern, erweist sich als sinnlos, wenn alles, was wir von der Ewigkeit erfahren können, im Moment liegt.

Es kommt dabei, wie ich zeigen möchte, auf die Begriffe an. Wenn das lateinische Wort *vanitas* wie üblich auf das hebräische *häväl* (Windhauch) im Buch Kohelet zurückgeführt wird, ergibt sich ein größeres Spektrum an Bedeutungen. Es enthält nicht nur die Vergänglichkeit im Sinn von Nichtigkeit und Eitelkeit, die im Bild des hinter der Maske der Schönheit stets lauerten Todes ausgedrückt wird, sondern auch die Präsenz, den Augenblick im Sinn des Ereignisses. Wenn Rilke in diesem Gedicht die Existenz vom Atmen aus zu begreifen versucht, spielt er nicht auf die Fratze des Todes hinter der Schönheit an. Es geht ihm ganz und gar um das ‚Da-Sein‘. Dieses ereignet sich rhythmisch im Atmen. Es geht in diesen Zeilen nicht um die Sauerstoffzufuhr oder darum, dass Atmen zum Leben notwendig ist. Wenn ich im Raum atmend da bin, als Leib an einem Ort, bin ich durch die Luft, die ich atme, mit der Welt verbunden. Ich spüre nicht das Vergehen jedes Augenblicks und mein Verschwinden ins gäh-

² Rainer Maria Rilke. *Die Sonette an Orpheus*. Frankfurt a. M.: Insel, 1923, S. 71.

nende Nichts, obwohl der Augenblick vergeht und auch mein Atmen irgendwann aufhören wird. Wie Tod und Leben miteinander in Bezug gestellt werden, so meine These, hängt von der Auffassung der Flüchtigkeit des Moments ab.

Ich lege hier einige Überlegungen zur Bedeutung der lebendigen Präsenz und des Todes vor, im Hinblick auf die Flüchtigkeit des Moments. Die im Hintergrund leitende Idee ist, dass die in der modernen Biologie und der Medizin vorherrschenden Konzeptionen von Leben von der Notwendigkeit der Erhaltung des Lebens als ein dynamischer Systemzustand des Organismus gedacht sind.³ Das Leben besteht so lange, bis die Funktionen des Organismus zum Erliegen kommen und das Lebewesen stirbt. Das Phänomen des Lebens ist rätselhaft und die Erforschung all seiner komplexen Details äußerst herausfordernd. Die Lebendigkeit wird sich zumeist als unwahrscheinlicher Zustand eines materiellen Systems vorgestellt, der sich dynamisch fluktuierend fern vom thermodynamischen Gleichgewicht befindet. Leben hebt sich durch Stoffwechselprozesse vom (toten) Gleichgewicht ab und ist auf ein Fernhalten des Todes ausgerichtet. Die Vergänglichkeit dieses dynamischen Systemzustandes steht dabei zu seiner Lebendigkeit in einer bedrohlichen Position: Das System droht zu zerfallen und muss Leistungen erbringen, um sich selbst zu erhalten. Dies betont die negative Seite der Vergänglichkeit, nicht so sehr die momenthafte Präsenz eines Moments im Leben.

Daraus ergibt sich die Frage, ob es einen Zusammenhang gibt zwischen den Bedeutungsvarianten der Vergänglichkeit und den Lebenstheorien. Falls es diesen Zusammenhang gibt, ist weiter zu fragen, welche Aspekte von Lebendigkeit und Sterblichkeit mit einer präsentischen Deutung der Vergänglichkeit in den Vordergrund rücken.

Kohelets Windhauch

Einführend einige Vorbemerkungen zur Begriffs- und Motivgeschichte der Vanitas: Der lateinische Begriff *vanitas* ist in der Übersetzungsgeschichte des Buches Kohelet (auch Prediger oder Ecclesiastes genannt) verankert, das sich unter den Schriften (*ketuvim*) in der hebräischen Bibel findet.⁴ *Vanitas* ist, wie schon erwähnt, die Übertragung des hebräischen Wortes *häväl* (Dunst, Windhauch) in

³ Eine gute Übersicht bietet Bruce Weber. [Art.] „Life“ [2003]. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2018 Edition). Hrsg. von Edward N. Zalta. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/life/> (Zugriff am 11.02.2021).

⁴ Vgl. Claudia Benthien und Victoria von Flemming. „Einleitung“. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27.2 [Themenheft ‚Vanitas Reflexionen über Vergäng-

der lateinischen Vulgata, die von Hieronymus am Ende des 4. Jahrhunderts angefertigt wurde. Koh 1,2–3 ist der *locus classicus* der Klagen über die Vergeblichkeit und Sinnlosigkeit allen menschlichen Bemühens: „Alles ist häväl: alles ist nichts! Welcher Gewinn bleibt den Menschen von all ihrer Mühe, mit der sie sich abmühen unter der Sonne?“ (Koh 1,2–3^{BIGS}) In der Übersetzung Martin Luthers findet sich für *häväl* der Ausdruck ‚eitel‘: „Es ist alles ganz eitel, sprach der Prediger, es ist alles ganz eitel. Was hat der Mensch für Gewinn von all seiner Mühe, die er hat unter der Sonne?“ (Koh 1,2–3^{LUT}). Von da aus erschließt sich ein semantisches Feld: „Seit der Frühen Neuzeit korrespondiert Vanitas mit einem ganzen Bündel miteinander assoziierter Vorstellungen: der Nichtigkeit, des Scheins, der Vergeblichkeit, des Traums, der Nutz- und Sinnlosigkeit, der Idolatrie – aber auch der Leere, des Ephemeren, Transitorischen und Vergänglichen.“⁵ Welche Diskrepanz besteht aber zwischen einem gespürten, vorüberziehenden Windhauch im hebräischen Wort *häväl* und ontologisch verallgemeinernden Begriffen wie Vergänglichkeit, Nichtigkeit etc., die im Zusammenhang mit dem Vanitas-Topos auftreten? Was weiß man über den Inhalt von Kohelets Klage? Die Entstehung des Buches wird im Allgemeinen im 3. Jahrhundert v. Chr. datiert, also in der Zeit der hellenistischen Herrschaft. Die Bibelforscherin Klara Butting zeigte anhand mehrerer Stellen im Text und unter Einbezug sozialgeschichtlicher Literatur, dass sich die Klage auf die damalige ausbeuterische Herrschaft der Griechen und der mit ihnen kooperierenden und verdienenden Aristokratie beziehen muss. Die Bevölkerung wurde von den Machthabern ausgebeutet, ausgepresst. Nichts im Leben war davon ausgenommen. Das Verdikt „Dunst“ bildet den Höhepunkt in der Klage Kohelets gegen das „unverändert bestehende Unrecht“ der Ausbeutung und die „fortgehende Verelendung“ der Menschen, die trotz aller menschenmöglichen Anstrengung, dem Regime etwas entgegenzusetzen, weiter bestand.⁶

In der Literatur über die Interpretationsgeschichte wird heute zwischen einer jüdischen und einer christlichen Auslegung des Kohelet-Buches unterschieden. Letztere wurde in der alten Kirche geprägt und geht wesentlich auf die Bibelkom-

lichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart‘. Hrsg. von dens.] (2018): 11–35, S. 13.

⁵ Ebd.; vgl. die außerordentlich materialreiche Darstellung von Dorothea Scholl. „Vanitas vanitatum et omnia vanitas“. Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematik“. *Bibeldichtung*. Hrsg. von Volker Kapp und ders. Berlin: Duncker & Humblot, 2006. 221–260, S. 223–225.

⁶ Ebd., S. 88.

mentare des Übersetzers Hieronymus zurück.⁷ Darin wird die Vanitas nicht auf die Welt als solche, schon gar nicht auf die Vergeblichkeit politischen Widerstands gegen ein ausbeuterisches Regime bezogen, sondern auf die Ewigkeit, die den Menschen erst durch Gott offensteht, wie es erst durch Jesus Christus offenbart wurde. In der Vanitas zeige sich die Einsicht in die Scheinhaftigkeit der Welt durch den jüdischen Autor Kohelet, die von ihm noch nicht überwunden werden konnte, da er von Jesus Christus ja noch nichts wusste. Die vergängliche Welt sei angesichts der Unvergänglichkeit Gottes „nichts anderes als *vanitas vanitatum*“⁸. In dieser Leseweise steckt die Geringsachtung der diesseitigen Welt angesichts der Ewigkeit in Christus (*contemptus mundi*). Der Bezugspunkt der Vergänglichkeitsklage Kohelets sei also Gott. Kohelet habe geirrt; er habe in der Bibel nur deshalb ein Existenzrecht, weil er illustriere, dass Israels Glaube ohne Jesus Christus sinnlos sei. Die Vergänglichkeit der Welt zu preisen, ohne Ausrichtung auf die Ewigkeit, sei abwegig. Diese Spannung zwischen irdischer Zeit, die von Vergänglichkeit gezeichnet ist, und Ewigkeit, die nicht von dieser Welt ist, ist prägend geworden für die christliche Theologie und für die abendländische Tradition.⁹

Unschwer lässt sich darin eine für die christliche Übersetzungs- und Auslegungsgeschichte der Bibel charakteristische antijudaistische Tendenz erkennen.¹⁰ Die hebräische Bibel – die einzige Bibel, die der damalige Rabbi von Nazareth besaß – wurde gegenüber dem Neuen Testament abgewertet und zur überwundenen Vorstufe der eigentlich heiligen Verkündigung herabgesetzt, was sich auch schon in der Bezeichnung ‚Altes Testament‘ niederschlug. Aus Jesus von Nazareth wurde Christus der Messias, und die im jüdischen Kontext entstandenen Evangelien sowie die paulinischen Briefe wurden zu Gründungsurkunden einer

7 Vgl. Eberhard Bons. „Das Buch Kohelet in jüdischer und christlicher Interpretation“. *Das Buch Kohelet*. Hrsg. von Ludger Schwienhorst-Schönberger. Berlin und New York, NY: De Gruyter, 1997. 327–362.

8 Ebd., S. 336.

9 Sie findet sich, wie Benthien und von Flemming 2018 (Anm. 4) zeigen, exemplarisch bei Augustinus im 11. Buch der *Confessiones*. In einer Gesamtbetrachtung der Bezugnahmen auf Kohelet in der europäischen Barocklyrik kommt Scholl zur abschließenden Feststellung: „der alttestamentliche Text wird aus christlichen Heilsvorstellungen her gedeutet“; Scholl 2006 (Anm. 5), S. 257.

10 Vgl. Micha Brumlik. „Jüdische Erwartungen an eine christliche Bibelübersetzung“. *Die Bibel – übersetzt in gerechte Sprache? Grundlagen einer neuen Übersetzung*. Hrsg. von Helga Kuhlmann. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2005. 132–147; Pinchas Lapide. *Ist die Bibel richtig übersetzt?* Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2004; Dagmar Henze u. a. *Antijudaismus im Neuen Testament? Grundlagen für die Arbeit mit biblischen Texten*. Gütersloh: Kaiser, 1997; Eveline Valtink. „Feministisch-christliche Identität und Antijudaismus“. *Von der Wurzel getragen. Christlich-feministische Exegese in Auseinandersetzung mit Antijudaismus*. Hrsg. von Luise Schottroff und Marie-Theres Wacker. Leiden: Brill, 1996. 1–26.

neuen, römisch dominierten Religion erklärt, die sich als Kirche etablierte und sich mit wachsender Nähe zum römischen Staat auch zunehmend vom Judentum abgrenzte – eine Absicht, die dann dem Rabbi Jesus selbst gegen alle textliche Evidenz untergeschoben wurde. Antijudaismus wie auch die Herrschaftstheologie wird heute in der christlichen Theologie als Problem wahrgenommen. Dies nicht nur deshalb, weil der christliche Antijudaismus über viele Jahrhunderte ein Nährboden für antisemitische Strömungen bildete, bis hin zur NS-Ideologie,¹¹ sondern auch deshalb, weil durch diese Brille die in den christlichen Kanon inkorporierten jüdischen Schriften, also die Tora, die Propheten und die anderen Schriften der hebräischen Bibel (wie auch Kohelet) nur verzerrt sichtbar werden können.¹²

Die Spuren antijüdischer Um- und Abwertung finden sich auch in dem zentralen Begriff der Vanitas. Kohelet erscheint uns ohne diese traditionelle ‚christliche Brille‘ als vielschichtigeres, philosophisch interessanteres Textdokument, das sich mit den Grenzen der menschlichen Möglichkeiten und dem Sinn der Zeit auseinandersetzt. Die Zeit ist nicht nur der Motor der Vergänglichkeit, wie Charles Baudelaire in seinem berühmten Gedicht „L’Ennemi“ ausruft, unser Feind, der uns das Leben wegfrisst und sich von unserem Herz ernährt,¹³ sondern auch die Zeit des Gelingens und der rechten Momente:

Für alles gibt es eine Zeit – Zeit für jedes Vorhaben unter dem Himmel: Zeit zu gebären und Zeit zu sterben, Zeit zu pflanzen und Zeit, Gepflanztes auszureißen. Zeit zu töten und Zeit zu heilen, Zeit einzureißen und Zeit zu bauen. Zeit zu weinen und Zeit zu lachen, Zeit zu trauern und Zeit zu tanzen. [...]

Alles hat Gott schön gemacht zu seiner Zeit. Und hat das immer in das Herz der Menschen gelegt, ohne dass sie herausfinden können, was Gott von Anfang bis Ende gewirkt hat. (Koh 3, 1–4 und 11^{BIGS})

Die Vergänglichkeitsklage des Kohelet meint nicht, dass nichts werden kann oder dass das, was gelingt, eitel und nichts wert sei. Die richtige Zeit muss aber kommen; den richtigen Moment muss man ergreifen. Und es gibt Grund zu die-

¹¹ Vgl. Robert Chazan. *From Anti-Judaism to Anti-Semitism. Ancient and Medieval Constructions of Jewish History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

¹² Dasselbe gilt im Übrigen auch für die neutestamentlichen Schriften, die aus ihrem sozialgeschichtlichen Kontext heraus als jüdische Texte neu lesbar werden. Vgl. Luzia Sutter Rehmann. *Wut im Bauch. Hunger im Neuen Testament*. 2. Aufl. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2014.

¹³ „– O Schmerz! O Schmerz! Die Zeit versehrt das Leben, | Und diesem dunklen Feind, der uns das Herz versehrt, | Muss alles Blut, das wir verlieren, Kraft und Wachstum geben!“ / „– Ô douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie | Et l’obscur Ennemi qui nous ronge le coeur | Du sang que nous perdons croît et se fortifie!“ Charles Baudelaire. „X. L’Ennemi / Der Feind“. *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen*. Übers. von Simon Werle. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2017. 40–41, ebd., V. 12–14.

ser Klage: Es gibt Dinge, die scheinen übermächtig, wie das Unrecht aus der ausbeuterischen Besatzung zu der damaligen Zeit oder etwa das Unrecht aus dem systemisch in Kauf genommenen Klimawandel heute, das weiter besteht, obwohl sich immer mehr Menschen in ihrem Alltag politisch dagegen auflehnen und versuchen, ihren CO₂-Fußabdruck zu reduzieren. Kohelet ist so gelesen ein Poet des Augenblicks. Entsprechend ist *häväl* nichts ausschließlich Schwaches, Hinfälliges oder gar Nichtiges, Weltabgewandtes, sondern meint eine Erfahrung höchster Welt-Zugewandtheit und des Sorgens; in ihm liegt der ganze Sinn unserer lebendigen Präsenz in der Welt. Vergänglichkeit und Nichtigkeit sind so gesehen verschiedene ontologische Charakterisierungen. Was ephemere ist, ist dadurch nicht auch automatisch eitel, bloßer Schein, hohl usw. Vergänglichkeit kann auch momenthafte Präsenz bedeuten, die nicht festzuhalten und deshalb flüchtig ist. Emmanuel Levinas lobt Kohelet für seine begriffliche Präzision: *häväl hävalim* ist die „Nichtigkeit der Nichtigkeiten“ oder die „potenzierte Nichtigkeit“ und er benutzt den Ausdruck, um das menschliche Versagen unserer Zeit nach Auschwitz zu analysieren.¹⁴ Eine Klage des Scheiterns und des Versagens und nicht der Weltabgewandtheit.

Durch die christliche Übersetzungsgeschichte des Buches Kohelet erfahren wir eine sonst unbemerkte Spannung innerhalb des semantischen Feldes der Vergänglichkeitsbegriffe, die, wenn sie bewusst gemacht wird, vielleicht auch produktiv werden kann. Der Vanitas-Topos ist jedenfalls nicht frei von Ideologie und kulturellen Skripts, die immerhin identifiziert, aufgedeckt und interpretiert werden müssen. Ich bin damit zur These gelangt, dass das seit der Neuzeit, vor allem im Barock und bis heute geläufige Vanitas-Motiv – oft unbemerkt – mit Hieronymus' einflussreicher christlicher Kohelet-Deutung in Zusammenhang steht, welche die Vergänglichkeit im Diesseits gegenüber der Ewigkeit einer anderen jenseitigen Welt negativ sieht und als Mangel wertet. Wenn diese Interpretation von Kohelet aber nicht die einzige Möglichkeit darstellt, dann müsste von der weltzugewandten *häväl*-Metaphorik zu Begriffen von *vanitas* im Sinn von Eitelkeit und Nichtigkeit ein Weg führen, der auch in umgekehrter Richtung begehbar ist. Dem Konzept der Vergänglichkeit und der Vanitas sind widersprüchliche Tendenzen eingeschrieben.

Begrifflicher Klärungsbedarf zeigt sich aber schon daran, dass das lateinische Wort *vanitas* die Übersetzung als ‚Vergänglichkeit‘ eigentlich gar nicht hergibt. Schlägt man nach, kommen drei Bedeutungsnuancen zum Vorschein: 1. Nichtigkeit, Schein, eitles Wesen, Eitelkeit; 2. Misserfolg, Vergeblichkeit, Nutz-

¹⁴ Emmanuel Levinas. *Wenn Gott ins Denken einfällt. Diskurse über die Betroffenheit von Transzendenz*. Übers. von Thomas Wiemer. München: Alber, 1985, S. 89.

losigkeit; 3. Lügenhaftigkeit, eitles Gerede, Prahlerei.¹⁵ Vergänglichkeit fehlt in dieser Auswahl. Ebenso im Englischen: *vanity* wird erklärt als „something that is empty, vain, or valueless [...] inflated pride of oneself or one’s appearance,“¹⁶ was nicht dasselbe ist wie Vergänglichkeit; letztere wäre *transitoriness* oder *transience*. Wenn wir Vergänglichkeit und *vanitas* gleichsetzen, verwischen wir genau diesen Unterschied, um den es bei Kohelet geht. Im Folgenden wird daher Vergänglichkeit als neutraler Oberbegriff verwendet, der negativ und weltabgewandt als Nichtigkeit bzw. Eitelkeit oder positiv und weltzugewandt als Präsenz bzw. Moment gedeutet werden kann (vgl. Tab. 1). Die in der abendländischen Kulturgeschichte seit Hieronymus dominant gewordene Deutung ist dabei die negative.

Tab. 1: Deutungsmuster der Vergänglichkeit.

	Vergänglichkeit als	
	Nichtigkeit, Eitelkeit	Präsenz, Moment
<i>Leben</i>	Selbstorganisation	Ereignis
<i>Materie</i>	Stoff	Ort
<i>Tod</i>	Zerfall	Abschied

Leben erleben

Ich wende mich nun genauer den Themen Leben, lebendige körperliche Präsenz und Tod zu. Wie zeigen sich diese zwei widersprüchlichen Tendenzen innerhalb des Vergänglichkeitsdenkens im Diskurs der modernen Biologie, der aus der Endlichkeit des Lebens, der Verletzbarkeit des Körpers und der Unüberwindlichkeit des Todes keinen Hehl machte? Die Tatsache der Vergänglichkeit des Lebens wird als Anlass dafür genommen, darüber nachzudenken, weshalb Leben dennoch möglich ist und weiterhin Bestand hat. Aber es wurde selten darüber reflektiert, welche Deutungsmöglichkeiten der Vergänglichkeit denkbar

¹⁵ Vgl. *Pons Globalwörterbuch Lateinisch-Deutsch*. Bearb. von Rita Hau und Eberhard Kulf. 2. Aufl. Stuttgart: Klett, 1986, S. 1088. Demgegenüber wurde in der Frühen Neuzeit – im Kontext der dominanten Kohelet-Deutung – *vanitas* durchaus als ‚Vergänglichkeit‘ übersetzt, wie sich in der Dichtung deutlich zeigt; vgl. Scholl 2006 (Anm. 5).

¹⁶ [Art.]. „Vanity“. *Webster’s Third New International Dictionary of the English Language*. Hrsg. von Philipp Babcock Gove. Springfield, MA: Merriam, 1961, S. 2532.

sind. Dass organisches Leben sterblich ist, dass Lebendigkeit ein vorübergehender und fragiler Systemzustand ist, war immer offensichtlich. In der Sprache der Biophysik ausgedrückt: Sobald der Stoffwechsel in einem Organismus zum Erliegen kommt, fehlt die zur Selbsterhaltung notwendige Energie; die komplexe dynamische Struktur verliert ihren Zusammenhang und endet; sie zerfällt. Thermodynamisch gesehen, ist der hohe Ordnungsgrad des Lebendigen ein extrem unwahrscheinlicher Zustand fern vom Gleichgewicht.¹⁷ Außerdem ernähren sich viele Lebewesen von anderen Lebewesen, die sie dabei unvermeidlich töten. Und unsere eigenen Tage sind ebenso gezählt.

Was erklärungsbedürftig scheint, war also nicht die Vergänglichkeit, sondern ihr Gegenteil: die Entstehung und die Selbsterhaltung des organischen Lebensprozesses. In der Geschichte der abendländischen Kosmologie war das Leben stets die Ausnahme, die eine Erklärung erforderte. Nicht das leblose Sein musste aus der Fülle des Lebens erklärt werden, sondern umgekehrt das Leben aus dem leblosen Sein. Lebloses Sein war vor dem Leben und wird nach ihm sein; es ist sozusagen die Rückfallposition alles Seienden. In dieser Tradition sprechend erkannte Jacques Monod, Pionier der Molekularbiologie, die philosophische Herausforderung, welche aus der „tiefen Zäsur zwischen der unbelebten Welt und der Biosphäre“ erwächst, darin, die Entstehung des Lebens zu verstehen, „also die Entwicklung vom Makromolekül zum Mikroorganismus“ und nicht umgekehrt den Zerfall der organischen Systeme und den Übergang zum leblosen Stoff.¹⁸

Wovon war aber das Leben eine Ausnahme? Was ist der leblose Stoff, aus dem Leben entstehen soll? In unserer Erfahrung gibt es den reinen Stoff erst durch Bearbeitung: Eisen aus Erz, reines Wasser durch Destillation usw. Das Erz als Teil der Erdkruste wie auch das Wasser der Flüsse, Seen und Meere scheinen nicht in absoluter Ferne vom Lebendigen angesiedelt zu sein. In unserer Lebenswelt ist das Phänomen des Lebens allgegenwärtig, selbst dort, wo man es vielleicht gar nicht will. Kaum hält der Mensch sich zurück, werden Häuser von Moos überwachsen, von Tieren besiedelt, das Holz vermodert usw. Das Leben wurde jedoch lange als Ausnahme einer zuvor als leblos definierten Welt der bloß objektiven Tatsachen und messbaren Sachverhalte angesehen. Im System von Descartes ist die Welt außerhalb des menschlichen Denkens (ebenso wie unser Körper) *res extensa*. Das Leben ist eine flüchtige Existenzform in einem Universum von Materie, die eigentlich als inert verstanden wurde und

¹⁷ Vgl. Friedrich Cramer. *Chaos und Ordnung. Die komplexe Struktur des Lebendigen*. Frankfurt a. M.: Insel, 1988, S. 30.

¹⁸ Jacques Monod. *Zufall und Notwendigkeit. Philosophische Fragen der modernen Biologie*. Übers. von Friedrich Giese. München: dtv, 1975, S. 15.

selbst nichts Lebensähnliches enthalten sollte. Dies wird heute als Konstruktion erkannt. Die Philosophin Jane Bennett sucht – im Dialog mit Gilles Deleuze und Felix Guattari – nach Spuren einer ‚materiellen Vitalität‘, nach Lebenspotentialen in der Materie. Sie sieht die klare Trennung von Leben organischer Systeme und dem Stoff, aus dem sie zusammengesetzt sind, als problematisch an.¹⁹

Deshalb war die Entdeckung der ‚dissipativen Strukturen‘ in den 1980er Jahren (Ilya Prigogine, Isabelle Stengers), also der Fähigkeit unbelebter Materie, in chemischen Reaktionszyklen spontan lebensähnlich anmutende Strukturen und Formen herauszubilden, die fern vom Gleichgewicht sind, eine physikalische und philosophische Sensation.²⁰ Die Erklärung des Lebendigen verlangte nach einer Argumentation, die aus der Perspektive objektiver Einstellung funktioniert. Man konnte nicht von der Subjektivität, also vom Erleben der eigenen Lebendigkeit ausgehen und gleichsam retrospektiv eine Erklärung suchen, was Lebendigkeit ausmacht, sondern man musste von dem ausgehen, was sich in der objektiven Einstellung erfassen lässt: anorganische Stoffe und organische Verbindungen, Makromoleküle. Daraus musste die Entstehung und die Evolution des Lebens über verschiedene Komplexitätsstufen hinweg nachvollziehbar werden – bis zu den heute in der Biosphäre lebenden Spezies. Auf welchen Ebenen tierischen Lebens bewusste Erfahrung auftaucht, blieb fragwürdig.²¹ Nur die eigene Subjektivität der Menschen, die als Wissenschaftler:innen nach Erklärungen suchen, blieb letztlich unbestreitbar. Darin bestand ja das Zweifelargument von Descartes: Man kann alle Lehren und Erfahrungen bezweifeln, man kann annehmen, dass wir von hinterlistigen Geistern getäuscht werden, aber man kann nicht das im Zweifeln sich ereignende Denken selbst in Zweifel ziehen. Denn wenn man zweifelt, denkt man. Aber dies bezog Descartes konsequenterweise nur auf die Menschen. Die anderen Lebewesen – Tiere, Pflanzen etc. – sah Descartes als eine Art von Maschinen an: komplexe Mechanismen, deren Funktionen die Aufnahme von Sinnesreizen und das Errechnen von Reaktionen ermöglichen. Die Biologie stand in dieser Tradition, wenn sie Leben als eine Leistung eines biologischen Systems behandelte, das die Funktionen der Nahrungsaufnahme, des Stoffwechsels, der Sinnlichkeit, der gerichteten Bewegungen, der Fortpflanzung etc. erworben hatte. Auch die Kognition wurde als eine funktionale Leistung von autopoietischen Systemen zu erklären versucht, die wir Men-

¹⁹ Vgl. Jane Bennett. „A Life of Metal“. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham, NC und London: Duke University Press, 2010. 52–61.

²⁰ Vgl. Ilya Prigogine und Isabelle Stengers. *Im Dialog mit der Natur*. München: Piper, 1993.

²¹ Vgl. Thomas Nagel. „Wie ist es, eine Fledermaus zu sein?“. *Über das Leben, die Seele und den Tod. Essays*. Übers. von Karl-Ernst Prankel und Ralf Stoecker. Königstein: Hain, 1984. 185–199.

schen dann, wenn wir selbst solche Systeme sind, als ‚Subjektivität‘ erleben.²² Man hat in der Biologie der Moderne also nicht vom Zeugnis des Lebendigseins aus gedacht, das wir Menschen durch unser eigenes Beteiligtsein am Leben haben, sondern man hat versucht, dieses Erleben selbst als Ergebnis der Funktion der ‚biologischen Maschinen‘ zu erklären, die wir sind. Moderne Biologie, am deutlichsten die Molekularbiologie, sieht Leben als „dynamischen Ordnungszustand der Materie“²³ an, wie es der Biophysiker Manfred Eigen treffend zusammengefasst hat. Philosophisch ist diese Situation in mehreren Hinsichten unbefriedigend. Sie enthält eine massiv reduktionistische Forderung, die gar nie den Anspruch erhob, den Phänomenen wirklich gerecht zu werden. Denn nicht das subjektive Erlebnis als Ort, wo ein Phänomen sich ursprünglich ereignet, wird als wirklich anerkannt, sondern das, was sich in Begriffen biophysikalischer Systeme rekonstruieren lässt. Entsprechend konnte unser Erleben, in dem wir Leben dabei erfahren, wie es sich ereignet, nicht zur Grundlage für eine Erklärung von Leben genommen werden.

In dieser Wissenschaftskritik bin ich angeregt durch Mary Midgleys dezidiert nicht-reduktionistischen, philosophisch umgedrehten Darwinismus, der für die Evolutionsbiologie die Aufgabe stellt, die Entstehung des Lebendigen und des Menschlichen im vollen Sinn verständlich zu machen, mit allen Schattierungen und Dimensionen, die wir selbst als lebendige, reflektierende Wesen erleben und verstehen. Nichts soll weggelassen oder wegerklärt werden, wie wenn an Lebewesen nur das real wäre, von dem sich nachweisen lässt, dass es ihnen – etwa nach Richard Dawkins’ Modell der *selfish genes* – bei der Reproduktion ihrer Gene einen Vorteil verschafft hat. Subjektivität, Beziehungen, Kultur, das Ethische in ihren besten Formen in einem evolutionären Kontext zu situieren – und sie durch die Erklärung nicht bis zur Unkenntlichkeit zu verzerren –, darin besteht die Aufgabe.²⁴

Beeinflusst ist meine philosophische Haltung zum Thema Erleben primär durch Edmund Husserl, in dessen phänomenologischen Schriften sich die aufmerksamsten Beschreibungen des Wahrnehmens als lebendiges Erleben finden.

²² Vgl. Humberto Maturana und Francisco Varela. *Autopoiesis and Cognition*. Dordrecht: Reidel, 1980.

²³ Manfred Eigen. *Stufen zum Leben. Die frühe Evolution im Visier der Molekularbiologie*. München: Piper, 1987, S. 47; vgl. auch Christoph Rehmann-Sutter. „Welches Leben erfasst die Molekularbiologie?“. *Das Leben. Historisch-systematische Studien zur Geschichte des Begriffs* 3. Hrsg. von Reiner Anselm, Kristian Köchy und Stephan Schaede. Tübingen: Mohr Siebeck, 2016. 261–281.

²⁴ Vgl. Mary Midgley. *The Ethical Primate. Humans, Freedom and Morality*. London: Routledge, 1994.

In den *Cartesischen Meditationen* beispielsweise spricht er vom „ganzen Strom des erfahrenden Lebens“, von der „in diesem reflektierenden Leben erfahrene[n] Welt“, vom „Leben selbst, als Bewusstsein von der Welt“.²⁵ Wir leben, indem wir erfahren. Es ist das Leben, das sich im Erfahren ereignet, in der Reflexion und im Bewusstsein. Wir finden diese Verbindung von Wahrnehmung und Leben auch in der Sprache: Das deutsche Verb ‚erleben‘ ist nicht zufällig aus dem Verb ‚leben‘ gebildet. Im Englischen sprechen wir von *lived experience*, wenn wir die Erfahrung als Erlebnis meinen. Es könnte sich lohnen, dieser Spur weiter zu folgen und diesen Zugang methodisch abzusichern.

Dazu verlassen wir – in der Methode Husserl folgend – die natürliche Einstellung, in der wir uns in der Welt alltäglich verhalten. Nehmen wir stattdessen eine spezifisch dem Bewusstsein selbst zugewandte reflexive Einstellung ein – Husserl nannte sie „Epoché“²⁶. Es ist – vereinfacht gesagt – eine Art ‚abgesicherter Modus‘ der Wahrnehmung, in dem wir die Fragen, was sich wo befindet, ob wir auch richtig gesehen haben, ob das wahr ist, was wir erkennen usw., einen Moment lang einklammern, und stattdessen aufmerksam werden dafür, ‚wie‘ sich etwas in unserem Bewusstsein manifestiert. Wir achten meditativ darauf, was in unserem Bewusstsein passiert, wenn wir etwas wahrnehmen. So zeigt sich im Bewusstseinsstrom eine Lebendigkeit des fortwährenden, immer neuen ‚Jetzt‘ des Erlebnisses. Das Erleben ist manifest als präsent, lebendiges Jetzt. Das trifft übrigens auch für das Erinnern zu. Wenn wir ein vergangenes Erlebnis erinnern, ist es uns neu präsent – als Vergangenes, aber wir sind uns seiner in der Gegenwart wiederum lebendig bewusst. Auch das Erinnern ist ein lebendiger Akt im Jetzt. Nur ist das Erleben der Erinnerung intentional auf das bezogen, was einmal war. Wie Rilke sagte, ‚ich‘ ereigne mich rhythmisch im Atmen, könnte man mit Husserl sagen, ‚ich‘ ereigne mich erlebend in der Wahrnehmung. Was sich ereignet, ist das ‚Ich‘ als das Leben des Bewusstseins, das ich bin. Das Sich-Ereignen im Atmen ist genauso ein körperlicher Lebensvorgang, wie das Sich-Ereignen im Bewusstsein ein körperlicher Lebensvorgang ist.²⁷

Nun wäre es problematisch, von meiner subjektiven Lebendigkeitserfahrung im bewussten Erleben und im Atmen durch Verallgemeinerung auf Lebendigkeit überhaupt zu schließen. Bei einem Teil der Spezies können wir annehmen, dass sie ähnlich wie wir ein Wahrnehmungsbewusstsein haben. Husserl nannte diese

²⁵ Edmund Husserl. *Cartesianische Meditationen*. Hamburg: Meiner, 1987, § 8, S. 20–23.

²⁶ Vgl. Edmund Husserl. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* 1. Hamburg: Meiner, 2009, S. 64–66.

²⁷ Dazu Maurice Merleau-Ponty. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Übers. von Rudolf Boehm. Berlin: De Gruyter, 1966. Zweiter Teil. 237–418.

Lebewesen die „Animalien“ und meinte damit vor allem Tiere, die mit Sinnesorganen und Reaktionsfähigkeiten ausgestattet sind.²⁸ Aber wie ist es bei Pflanzen, Pilzen, Bakterien? Ist es auch bei Pflanzen statthaft, von einem Wahrnehmungsbewusstsein zu sprechen?²⁹ Das Problem, das sich ergibt, ist das einer Schichtung innerhalb des Lebendigkeitsphänomens: Gibt es unterhalb des Lebens mit Wahrnehmungsbewusstsein eine Lebendigkeit ohne dieses? Wenn ich diese Frage mit ‚Ja‘ beantworte, wird man mir entgegenhalten, dass das Wahrnehmungsbewusstsein (und damit das ‚Er-Leben‘ im Husserl’schen Sinn) nicht das ‚Leben selbst‘ meint, sondern eine Leistung auf einer höheren Ebene, die an die Lebendigkeit menschlicher und tierischer Organismen geknüpft ist, aber nicht ihr Leben selbst ausmacht. Wir können nicht ohne logischen Widerspruch Leben mit etwas erklären, das wir nicht allen Lebewesen zuschreiben können.

Anders als die moderne Biologie, die Leben durch fundamentale Fähigkeiten des Stoffwechsels, der Strukturhaltung, Fortpflanzung, genetische Informationen etc. erklärt hat, die auch die einfachsten Lebewesen aufweisen, möchte ich mich nun von der oben dargestellten Unterscheidung im Denken der Vergänglichkeit leiten lassen. Was ergibt sich, wenn wir die Vergänglichkeit der Lebewesen anstatt sie negativ als Nichtigkeit und Hinfälligkeit zu sehen, positiv als Präsenz im Moment deuten?

Prozesse und Ereignisse

Wir suchen nach einer Verbindung zwischen dem Leben im Wahrnehmungsbewusstsein, dem Leben im bewussten Atmen und dem Leben, das sich ebenfalls ereignet, wenn wir unbewusst atmen. Die meiste Zeit atmet ‚es‘ in oder ‚mit‘ uns, gleichsam von selbst. Ich bemerke nicht, dass ich atme. Aber dennoch bin ‚ich‘ es ständig, der atmet. Ein Bewusstsein davon entsteht eher in Ausnahmesituationen. Wenn wir den Atem anhalten, verspüren wir nach einer relativ kurzen Zeit ein immer stärker werdendes Bedürfnis, wieder einen Atemzug zu nehmen. Nicht zu atmen wird immer prekärer, bis wir es nicht mehr aushalten. Dieses immer dringender werdende Bedürfnis erleben wir zwar bewusst, es entspringt aber doch nicht unserem bewussten Sein. Es kommt gleichsam aus einer tieferen Schicht. Wir möchten sagen: Unser Körper will atmen. Aber so zu sprechen, ist ungünstig, denn damit würden wir uns von ‚unserem Körper‘, den wir ‚haben‘,

²⁸ Vgl. Edmund Husserl. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* 2. Hrsg. von Marly Biemel. Berlin: Springer, 1991 [1952].

²⁹ Vgl. Michael Marder. *Plant Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*. New York, NY: Columbia University Press, 2013.

distanzieren, was ein Widerspruch ist. Denn wir sind und bleiben ja unser Körper. Im Atmen sind wir Leib.

Der Drang zu atmen kommt aus einem Bereich der Lebendigkeit unseres Leibes, der dem bewussten Subjekt vorgängig ist. Seit wir geboren wurden, wollte unser Körper atmen, musste atmen, längst bevor sich ein Bewusstsein davon einstellte. Maurice Merleau-Ponty spricht von einem vor-persönlichen, „anonymen“ oder natürlichen Subjekt, das dem bewussten Subjekt vorangeht.³⁰ Dieses natürliche Subjekt ist mein Leib, der schon vor meinem bewussten Leben lebt und mein bewusstes Leben begleitend meine Lebendigkeit grundlegend entfaltet. Wenn ich mir versuche, dessen bewusst zu sein, was an Lebendigkeit meinem bewussten Leben zugrunde liegt und auch zu ‚mir‘ gezählt werden muss, stehe ich vor einer Unendlichkeit. Ich bin mir ständig nur einer Schicht meiner selbst bewusst und kann gar nicht absehen, wie weit die Tiefe des natürlichen Subjekts, das meiner bewussten Person vorgängig ist, reicht und wo die innere Tiefe des Leibes aufhört. Biolog:innen könnten vielleicht helfen, wenn sie sagen: auch der Stoffwechsel, das Wachstum, die Responsivität, alle Zellteilungen meines Körpers müssen dazu gehören, die sich in uns ereignen, ohne dass wir es merken.³¹ Aber diese Beobachtungen entstammen einer objektiven Perspektive, nicht der Reflexion auf mein eigenes Existieren.

Wenn ich vom Bewusstsein meines Er-Lebens absehe, erkenne ich eine Gemeinsamkeit auch mit all den Lebewesen, die vom Bereich der ‚Animalien‘ ausgeschlossen wurden: Auch Pflanzen atmen, zwar nicht mit Lungen, aber mit ihren Zellen und durch Spaltöffnungen in ihren Blättern. Auch Pflanzen wachsen, wie auch Bakterien wachsen und sich teilen. Was könnte diesen Phänomenen gemeinsam sein, außer dass es sie einfach gibt? Ein Keim der Antwort ist in dem schon mehrfach verwendeten Wort ‚Ereignis‘ angelegt. Es findet sich in Rilkes Gedicht, von dem wir ausgegangen sind: Ich ‚ereigne‘ mich rhythmisch. Wenn wir sagen, Leben ereignet sich, sagen wir, dass es Leben nicht einfach gibt, und dass es sich irgendwie als Prozess entfaltet, durch das geordnete Ablaufen von Stoffwechselprozessen, sondern dass es auf eine spezifische

30 Dazu Sara Heinämaa. „Anonymity and Personhood: Merleau-Ponty’s Account of the Subject of Perception“. *Continental Philosophy Review* 48 (2015): 123–142 sowie Merleau-Ponty 1966 (Anm. 27), S. 404.

31 In gewisser Weise gehören dazu auch die Mikroorganismen, die den Körper besiedeln, die wiederum eine eigene ‚Lebendigkeit‘ aufweisen und zur menschlichen Lebendigkeit dennoch beitragen (ich danke Antje Schmidt für diesen Hinweis). Zur Responsivität und Entwicklung in Bezug auf Genetik und Epigenetik vgl. Christoph Rehmann-Sutter. „Developmental Narratives. How We Think that Organisms Use Genetic and Epigenetic Information“. *De-Sequencing. Identity Work with Genes*. Hrsg. von Martina von Arx und Dana Mahr. London: Palgrave Macmillan, 2020. 57–78.

Weise existiert, nämlich als Ereignis.³² Was ist ein Ereignis im Unterschied zu einem Prozess? Wenn ich mit dem Begriff des Ereignisses eine Differenz zum Prozess anzeigen möchte, ist ein Ereignis nicht nur ein bloßer Vorgang, in dem sich verschiedene Zeitpunkte definieren lassen, sondern es hat im Moment eine ursprünglich schöpferische Qualität, die dem Jetzt im Hinblick auf das Vorher und Nachher eine besondere Bedeutung verleiht. Diese schöpferische Qualität nenne ich die ‚Aktualität‘ des Ereignisses. Sie zeichnet ein Ereignis aus und fehlt im Prozess, wenn wir ihn als einen Ablauf auffassen.

Die Lebensprozesse können entweder als Abläufe oder als Ereignisse angesehen werden. Nur wenn wir sie als Ereignisse sehen, sehen wir ihre Lebendigkeit. Prozesse können auch rein mechanistisch erklärt werden, ohne Aufmerksamkeit für ihren Ereignischarakter. Dann sehen wir nur die Funktionen, nicht ihre Lebendigkeit. Jeder Ablauf, jeder Prozess kann auch als Ereignis angesehen werden. Wenn wir das tun, achten wir genau auf die Aktualität und die Produktivität der Momente. Das Fallen von Wasser in einem Wasserfall beispielsweise ist kein organisches Lebensphänomen, kann aber auch so angesehen werden, dass jeder Moment eines Strahls in der Interaktion mit den Formen des Gesteins und anderen Wassermassen, eine schöpferische Qualität hat. Auch der Wasserfall, obwohl ihm kein organisches Leben zukommt, hat eine Aktualität als Kaskade von Ereignissen.

Selbst das Abfließen des Sandes in einer Sanduhr – paradigmatisches Symbol der Vanitas in der Frühen Neuzeit – kann als Ereignis gesehen werden, das jeden Moment in den nächsten überführt. Die Sanduhr wird dann nicht als Instrument zur Messung einer Zeitspanne gesehen. Es spielt sich ein Vorgang einer ganz anderen Art ab, in welchem sich Momente des Fallens und Rieselns auseinander ergeben. Henri Bergson sprach in diesem Sinn von der ‚Dauer‘.³³ Lebewesen, so Bergson, zeichnen sich dadurch aus, dass ihre Lebenszeit nicht einfach verrinnt, sondern sich Moment für Moment ereignet: in einer Dauer. Indem wir leben, dauern wir. Jeder Moment ergibt den nächsten Moment. Wir verkörpern Zeit. Im Bild gesprochen: Wir ‚sind‘ die Sanduhr, wir sind jedes Sandkorn, das im Augenblick des Herunterrinnens einen Moment von Präsenz verkörpert. Indem Lebewesen leben – Tiere, Pflanzen und selbst Bakterien –, dauern sie. Die Dauer ist das Ereignis ihrer Zeitlichkeit.

Dies ist von Bedeutung, sowohl für das Verständnis unserer eigenen körperlichen Lebendigkeit als auch dafür, wie wir fremdes Leben wahrnehmen und

³² Zum Ereignisbegriff vgl. Marc Rölli (Hrsg.). *Ereignis auf Französisch – Von Bergson bis Deleuze*. München: Fink, 2004.

³³ Vgl. Henri Bergson. *Philosophie der Dauer. Textauswahl von Gilles Deleuze*. Übers. von Margarethe Drewsen. Hamburg: Meiner, 2013.

wie wir uns Leben überhaupt vorstellen. In einem phänomenologischen Ansatz gehen wir von der Frage aus, wie sich uns anderes Leben zeigt, wenn wir es als lebendig ansehen. Was bedeutet es zu sehen, dass die Amsel dort oder der Baum dort lebt? Ein Wesen als lebendig anzusehen, ist mehr als nur zu sehen, dass die Amsel artgerecht aussieht und sich artgerecht bewegt oder dass der Baum dort nicht verdorrt ist. Diese Haltung beinhaltet, Tiere und Pflanzen als Wesen zu begreifen, die einen Ort mit Dauer erfüllen und eine eigene Art Gegenwart sind. Die Amsel und der Baum sind auf eine Weise da, die sich von einem ausgestopften Tier oder von einer Fotografie des Baumes unterscheidet. Der Begriff des Lebens meint, dass die Anwesenheit von lebenden Wesen in der Welt sich als momenthafte, wechselseitige Präsenz und daher als fortgesetzte Dauer ereignet.

Von da aus gesehen ergibt sich ein anderes Bild von Lebendigkeit, als wenn man gegen die Vergänglichkeit das Beständige sucht: Leben ist Ereignis. Und Ereignis ‚ist‘ momenthaft. Es widerfährt uns etwas, indem wir weiterleben, wie auch allen Lebewesen etwas widerfährt, indem sie weiterleben; der Moment hat eine Produktivität. Der Moment ist nicht das, was zwischen zwei chronologischen Zeitpunkten aufgespannt ist. In der modernen Biologie und Biophilosophie hat man oft das Durchgängige und Beständige gesucht: die Strukturprinzipien, die morphologischen Formen, die Gene, die Baupläne. Individuen vergehen, aber ihre Baupläne bleiben erhalten und werden sogar an die nächsten Generationen weitergegeben. Ein Pferd ist ein Pferd, weil es von zwei Pferden abstammt, die dem Embryo eine Art Entwicklungsprogramm mitgegeben haben. So lautete die dominante Vorstellung seit Aristoteles. Die genetischen Programme des 20. Jahrhunderts, wie sie in der biologischen Literatur verbreitet sind und sich exemplarisch in den Schriften von François Jacob finden, wurden nach Maßgabe des aristotelischen Hylemorphismus als das Formprinzip definiert, das die Materie in einem Entwicklungsprozess so organisiert, dass ein Exemplar der Spezies hervorkommt.³⁴ Genetische Programme beinhalten die Information für die Organismen, sich regelmäßig prozesshaft zu formen. Information ist immateriell und nicht dem Verfall ausgesetzt.

Seit den 1980er Jahren hat die genetische Entwicklungsbiologie Methoden entwickelt, mit denen sie immer genauer untersuchen konnte, wie Gene im Entwicklungsprozess wirken. Sie hat sich zwar oft Programme vorgestellt, aber streng genommen hat sie nie Programme ‚gefunden‘. Sie hat trotzdem weiterhin angenommen, dass es sie gibt. Die Programmtheorie der Genetik ist eine Hypo-

³⁴ Zu Jacob vgl. Christoph Rehmann-Sutter. *Zwischen den Molekülen. Beiträge zur Philosophie der Genetik*. Tübingen: Francke, 2005, S. 61–79.

these, die dem veränderlichen Leben etwas Beständiges unterstellte, aus dem es zu erklären sei. Sie ist nicht ein empirisches Forschungsergebnis. Was die Forschung empirisch fand, waren DNA und viele andere komplexe Makromoleküle, die miteinander in regelmäßiger Weise interagieren. Und sie fand heraus, dass DNA je nach Kontext unterschiedliche Funktionen entfaltet, dass Zellen die Rohsequenzen der Transkripte verändern, bevor sie sie als Muster zur Proteinsynthese verwenden usw. Diese Phänomene stehen zur Annahme im Widerspruch, dass die Information für die Entwicklung in der Sequenz der DNA gespeichert ist.

Man kann die organischen Prozesse, in denen DNA ihre Wirkung entfaltet, auch im Rahmen eines Konzepts von Entwicklungssystemen interpretieren, ohne auf die Annahme von genetischen Programmen angewiesen zu sein. Susan Oyamas *developmental systems theory* beispielsweise zeigt Organismen in einem kontinuierlichen, wechselseitig transformierenden Austausch mit ihren Umgebungen, einschließlich anderer Organismen.³⁵ In diesen Interaktionen ‚ergeben‘ sich die Verhältnisse, die der DNA eine scheinbar vorschreibende Rolle im Organismus zuteil werden lässt. Diese vorschreibende Rolle steht aber nicht im Buchstabentext der DNA, sondern sie ist ein Ergebnis der systemischen Interaktionen innerhalb des Organismus wie auch mit der Umgebung. Die Entwicklung ist ein kaskadischer Prozess, in dem Schritte auseinander hervorgehen. Die anscheinende Dominanz der DNA liegt nicht darin begründet, dass sie eine Repräsentation des Organismus oder seines Entwicklungsprozesses enthält oder ein Entwicklungsprogramm ist, das der Organismus von ihr abliest und verwirklicht. Genetische Information liegt vor der Entwicklung nicht schon vor; sie entsteht vielmehr mit der Entwicklung, innerhalb der Kaskade Schritt für Schritt – in einer Interaktion mit der DNA, die als Molekül tatsächlich unverändert bleibt und zwischen den Generationen Kontinuität garantiert. Dieser Ansatz erhebt den Anspruch, mit dem empirischen Befund der Molekularbiologie konsistent zu sein. Die Forschungsmethoden haben sich wesentlich verfeinert. Heute kann man die Expressionsmuster von einzelnen Zellen und einzelnen Zelllinien im Verlauf der

³⁵ Vgl. Susan Oyama. *The Ontogeny of Information. Developmental Systems and Evolution*. 2. Aufl. Durham, NC: Duke University Press, 2000; dies.: „The Lure of Immateriality in Accounts of Development and Evolution“. *Mattering: Feminism, Science, and Materialism*. Hrsg. von Victoria Pitts-Taylor. New York, NY: New York University Press, 2016. 91–103; dazu: Eva Neumann-Held und Christoph Rehmann-Sutter (Hrsg.). *Genes in Development. Re-Reading the Molecular Paradigm*. Durham, NC: Duke University Press, 2006.

Entwicklungskaskaden über viele Zellteilungs- und Differenzierungsschritte hinweg differenziert verfolgen.³⁶

Ich möchte auf zwei Implikationen dieser Sicht besonders hinweisen: Auch die genetische Information ist momenthaft relevant. Sie wird von Zellen aus Ressourcen komponiert, unter denen die DNA eine Schlüsselrolle einnimmt. Aber die DNA ist kein fixes Buch, das die Informationen, die die Zelle aus ihr herausliest, schon fertig enthält. Was genau gelesen wird und wie genau es benutzt wird, hängt vom Moment ab. Entwicklungsrelevante genetische Information wird in einem Schritt der Entwicklung an einer bestimmten Stelle der Zellen, an einem bestimmten Ort im Zusammenhang der Gewebe funktional. Derselbe Sequenzabschnitt der DNA kann in verschiedenen Momenten der Entwicklung, an verschiedenen Orten des Organismus unterschiedliche Bedeutungen bekommen. Die Zelle ‚liest‘ ihre DNA als ‚aktive‘ Leserin jeweils in Bezug auf konkrete Kontexte. Die zweite Implikation betrifft die Materie. Vom Leben aus gedacht, ist Materie nicht nur die abstrakte, inerte Stofflichkeit, aus der Leben geformt ist, sondern primär die Materialität und der Ort der lebendigen Körper. Selbst in unorganischer Form (der Wasserfall, das rostende Eisen) entfalten stoffliche Prozesse eine oft erstaunliche Spontaneität und Formungskraft.

Und der Tod?

Wenn die Deutung des Phänomens des Lebens von der Unterscheidung innerhalb der Begriffswelt der Vergänglichkeit betroffen ist, müsste auch die Bedeutung des Todes von ihr betroffen sein. Dazu an dieser Stelle nur noch eine Andeutung: Die Frage ist, was sich ergibt, wenn man statt vom Zerfall vom ‚Moment‘ des Todes aus denkt. Der Tod als Zerfall ist das in der Medizin geläufige Bild: das endgültige Versagen der lebenserhaltenden Funktionsabläufe eines Organismus. Der Moment des Todes umfasst sowohl die Dimension der Erwartung des Todes als auch das Ende der Existenz wie auch die Ereignisse des Lebens in dieser Zeit des Lebensendes. Die Erwartung des Todes – sowohl des eigenen als auch des Todes Anderer – beinhaltet etwas radikal Unvorstellbares und Udenkbares: Das Aufhören des Denkens ist durch Denken nicht erreichbar. Der Tod ist deshalb streng genommen für uns nicht denkbar. Wie es Levinas ausgedrückt hat: Im Tod „verliert das Subjekt seine eigentliche Herrschaft

³⁶ Vgl. z. B. Tengjiao Zhang u. a. „A Single-Cell Analysis of the Molecular Lineage of Chordate Embryogenesis“. *Science Advances* 6/45 (2020). eabc4773. DOI: 10.1126/sciadv.abc4773 (Zugriff am 12.02.2021).

als Subjekt“: Es kann uns und den Anderen, die mit uns leben, ein Ereignis zustoßen, „das wir nicht mehr übernehmen“ werden, wie wir im Sein unser Sein übernommen haben. „Der Tod, das ist die Unmöglichkeit, einen Entwurf zu haben.“³⁷ Die Ereignishaftigkeit des Lebens und Wahrnehmens, die immer beinhaltet, dass uns etwas widerfährt, ohne dass wir einen Entwurf davon hätten, wird durch den Tod potenziert, indem der Tod als ‚Typ‘ von Ereignissen schon alle Entwürfe verunmöglicht.

Sterbende berichten, dass die Ereignisse des Lebens in der Zeit des Lebensendes eine besondere Intensität annehmen. Das ‚Noch-Hier-Sein‘ wird kostbar und gleichzeitig kommt es darauf an, wie das Leben zu Ende geht. Was kann ich noch in Ordnung bringen? Wen kann ich noch sehen? Ich kann aus einer mehrjährigen qualitativen Studie berichten, die ich zusammen mit Heike Gudat, Palliativärztin in einem Hospiz, der Philosophin Kathrin Ohnsorge und einem Forschungsteam habe durchführen können. Wir wollten lernen, was es für Menschen, die ihren Tod wünschen, bedeutet, das Sterben zu wünschen. Dabei stand nicht die eigene Erfahrungsperspektive im Mittelpunkt wie in der klassischen philosophischen Phänomenologie, sondern die Erfahrungsperspektive von Anderen: Menschen in schwerer Krankheit, die wussten, dass ihr Leben zu Ende geht, dass sie palliativ versorgt werden und in dieser Situation in Bezug auf ihr Lebensende Wünsche haben. Darunter waren Lebens- und Sterbewünsche. Die Methode, die wir zu ihrem Studium angewendet haben, gehört zur Grounded Theory und nennt sich „interpretative phänomenologische Analyse“³⁸. Wir haben Menschen in vier Krankheitsgruppen einbezogen – Tumorkrankheiten, Organversagen (z. B. COPD oder Herz-Kreislauf-Krankheiten), neurodegenerative Krankheiten (z. B. MS und ALS) und Gebrechlichkeit in hohem Alter (*frailty*) – und ausführliche Interviews mit Patient:innen, ihren Pflegenden, Ärzt:innen und Angehörigen geführt, diese transkribiert und systematisch ausgewertet.³⁹

Dabei ist deutlich geworden, dass Sterbewünsche nicht einfach einem Typ zugeordnet werden können, sondern sorgfältige Interpretation erfordern und ausgesprochen Unterschiedliches bedeuten können. Ihre Wunsch-Intention ist vielfältig und kann von einer Bejahung des baldigen Sterbens bis zu einem Wil-

³⁷ Emmanuel Levinas. *Die Zeit und der Andere*. Übers. von Ludwig Wenzler. Hamburg: Meiner, 2003, S. 47.

³⁸ Jonathan A. Smith, Paul Flowers und Michael Larkin. *Interpretative Phenomenological Analysis: Theory, Method and Research*. Los Angeles, CA: Sage, 2009.

³⁹ Die Hauptergebnisse sind auf Deutsch zugänglich in: Christoph Rehmann-Sutter (Hrsg.). *Was uns der Tod bedeutet*. Berlin: Kadmos, 2018, darin besonders die Kapitel von Heike Gudat und Kathrin Ohnsorge.

len zur Beschleunigung des Sterbens reichen. Einen Sterbewunsch zu verstehen, erfordert deshalb viel mehr als ein Verständnis der geäußerten Worte, nämlich ein genaues Zuhören in zugewandten Gesprächen. Wenn nicht genügend zugehört wird, drohen Missverständnisse, auch in der Klinik. Die Motivationen, die hinter einem Wunsch zu sterben stehen, enthalten die Gründe für den Sterbewunsch, aber auch den genauen Sinn des Sterbenwollens für die Person und die Funktion des Sterbewunsches für das eigene Selbst und das soziale Umfeld der sterbenden Person. Wünsche sind keine fixen psychischen Zustände, sondern interaktive Prozesse, eigentliche Handlungsräume. Den Menschen, die am Lebensende Wünsche formen, ist es meistens sehr wichtig, was sie wünschen. Sie überlegen sich genau, was sie wünschen wollen und was sie wünschen dürfen. Einige der Befragten sagten z. B., sie dürften sich einen Weg am Lebensende nicht wünschen, wenn er unter ‚Suizid‘ fällt oder sie wollten anderen dadurch keine Last bereiten, wie sie sterben. Wünsche werden sehr präzise austariert. Wünschen ist daher als eine Kategorie von Handeln anzusehen, weil es sinnvoll ist zu fragen, was ‚gut ist‘ zu wünschen. Sterbewünsche, oft verflochten mit Lebenswünschen in Erfahrungen von Ambivalenz, sind – paradoxerweise – ein Phänomen hoher Lebensintensität.

Das Sterben kann deshalb relational interpretiert werden: vom Abschied her gedacht, den der Tod bedeuten wird. Es ist Abschied von den geliebten Menschen, aber auch Abschied vom Leben – von diesem ganzen nun gelebten Leben! –, wie es auch ein Ende des Leidens sein kann, falls es am Lebensende überhandnimmt. Der Tod kann (auch jenseits aller Religionen) Erlösung bedeuten. Dass der Tod eng mit Ambivalenzerfahrungen verbunden ist, ist phänomenologisch gesehen gut verständlich und nachvollziehbar: Zur Situation des Abschieds gehört sowohl die Trauer als auch die Erwartung dessen, was kommt. Sterben ist eine verdichtete Lebenszeit und enthält Momente intensiver Präsenz, selbst dann, wenn sie droht aufzuhören. Sterben ist auch ein Handlungsraum, in dem die Wünsche im Zusammenhang mit dem Sterben für die Menschen, die sie hegen, im Moment einen Anfang bedeuten. Es zeigte sich: Flüchtig da zu sein ist nicht gleichbedeutend mit der Nichtigkeit und Hinälligkeit unserer Existenz. Vergehen kann selbst noch im Modus des Kommens, des Anfangs thematisiert werden.

Das Nachdenken über Vergänglichkeit eröffnete damit eine Auseinandersetzung mit einigen Leitbegriffen für die Deutung von Lebendigkeit, die sowohl lebens-abgewandte wie auch lebens-zugewandte Motive enthält. Die Momenthaftigkeit und deshalb auch die Flüchtigkeits des menschlichen wie auch allen anderen Lebens zu entdecken, nicht nur das Entstehen und Bleiben, sondern auch das Vergehen zu thematisieren, muss nicht dazu führen, die Vergänglich-

keit des irdischen Daseins als scheinhaft, eitel und nichtig zu denunzieren. Das genauere Nachdenken über die Bedeutungen von Vergänglichkeit kann uns aber von einer anderen Seite zum Hinterfragen einiger erstarrter Vorstellungen von Leben und Lebendigkeit führen. Und mit Kohelet gesprochen: Um den Moment zu ergreifen, muss es möglich sein, das Scheitern zu beklagen.

Vera King

„Ewiger Aufbruch“

Umgang mit Vergänglichkeit und Generationenspannung in der Gegenwartsgesellschaft

Abstract: *In diesem Aufsatz geht es aus kulturalistisch-sozialpsychologischer Perspektive um zeitgenössische Muster des Umgangs mit Vergänglichkeit in der Gegenwartsgesellschaft. Dazu werden Wechselwirkungen von Gesellschaft und Psyche im Lichte von Zeitverhältnissen und Endlichkeitserleben analysiert. In der gegenwärtigen Moderne, so eine der zentralen Thesen, gewinnen neue kulturelle und individuelle Muster der Bewältigung und Abwehr von Vergänglichkeit in der Lebensführung an Bedeutung, die sich in der paradoxen Metaphorik eines ‚ewigen Aufbruchs‘ verdichten lassen. Generative Weitergabe, die auch die Ermöglichung des Neuen in der Folgegeneration einschließt, wird in einer von Optimierungs- und Beschleunigungslogiken geprägten Gesellschaft unterminiert und verhindert.*

Gegenstand dieses Beitrags sind zeitgenössische Muster der Bewältigung und Abwehr von Vergänglichkeit in der Gegenwartsgesellschaft aus kulturalistisch-sozialpsychologischer Perspektive. ‚Gegenwartsgesellschaft‘ wird im doppelten Wortsinne verwendet, einerseits als historische Einordnung, bezogen auf die ‚Jetztzeit‘, andererseits mit Blick auf deren praktische und symbolische ‚Gegenwartszentriertheit‘.¹ Um kulturelle Formen des Umgangs mit Vergänglichkeit zu erschließen, werden Wechselwirkungen von Kultur und Psyche im Lichte von Zeitverhältnissen und Endlichkeitserleben analysiert. So wird ausgeführt, dass in der gegenwärtigen Moderne neue kulturelle und individuelle Muster der Bewältigung und Abwehr von Vergänglichkeit in der Lebensführung an Bedeutung ge-

¹ Vgl. die kritische Diktion von Alexander Kluge in seinem vorausschauenden Film *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* sowie einen Selbstkommentar zum Film, in dem es heißt: „Die Gegenwart bläst sich auf. Ohne die Vorgeschichte, die Zukunft und vor allem die Möglichkeitsform gibt es aber keine Realität: der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit.“ https://www.edition-filmmuseum.com/product_info.php/info/p43_Der-Angriff-der-Gegenwart-auf-die-übrige-Zeit-amp-Vermischte-Nachrichten.html (Zugriff am 04.01.2021); Alexander Kluge. [Filmbeschreibung] „Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit“. <https://www.kluge-alexander.de/filmemacher/der-angriff-der-gegenwart-auf-die-uebrige-zeit.html> (Zugriff am 04.01.2021); sowie die Gegenwarts-Bilder einer dauerpräsenten Vergangenheit und nichtplanbaren Zukunft in: Hans Ulrich Gumbrecht. *Unsere breite Gegenwart*. Übers. von Frank Born. Berlin: Suhrkamp, 2010; siehe auch Vera King. „Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit“. *Zeitlosigkeit und Entgrenzung in der beschleunigten Moderne*. Hrsg. von Heinz Weiß und Esther Horn. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel, 2019. 19–43.

wonnen haben, bei denen der Aufbruch der Jugend zu einem verallgemeinerten Muster auch im Erwachsenenleben wird. Diese Wandlungen werden mit Blick auf gesellschaftliche Bedingungen, kulturelle Muster und individuelle Verarbeitungsformen analysiert und in der Metaphorik eines ‚ewigen Aufbruchs‘ verdichtet. Als Muster der Lebensführung stellt ‚ewiger Aufbruch‘ dabei zugleich eine Form des Umgangs mit Generationenspannung dar, eine Form des (im psychoanalytischen Sinne) Agierens von Ambivalenz im Verhältnis zu den Nachkommen, die in der Generationsabfolge auch die Endlichkeit der Älteren spiegeln und repräsentieren.

Paradoxien des Vergänglichkeitserlebens

Die individuelle Verarbeitung von Vergänglichkeit und Begrenztheit gehört mit zu den schwierigsten psychischen Herausforderungen. Zwar wird, wie es Sigmund Freud in einem berühmt gewordenen Aufsatz von 1916 über die ‚Vergänglichkeit‘ anschaulich ausführte, der Wert des Lebens, im Besonderen des Schönen, durch die Endlichkeit potenziell gesteigert. Denn es gewinne eben dadurch an Bedeutung, dass der Lebensgenuss nicht auf Dauer zu haben ist: „Der Vergänglichkeitswert ist ein Seltenheitswert in der Zeit.“² Aber zugleich ist deutlich, dass es typischerweise immer auch starke emotionale Widerstände gegen die Anerkennung von Endlichkeit gibt: Der Schmerz über den damit verbundenen Verlust, die Vulnerabilität, Hilflosigkeit oder Ohnmacht, sind vielfach so groß und unerträglich, dass Endlichkeit ausgeblendet oder verleugnet und Trauer vermieden wird.

Und eben Trauer ist oder wäre paradoxerweise wiederum notwendig für die Lebensbejahung. Dabei geht es, wie hinzuzufügen ist, nicht allein um das Betrauern besonderer Ereignisse und Verluste, sondern auch um eine basale Fähigkeit, das unumstößliche Vergehen der Zeit und die damit einhergehende Permanenz des Verlusts anzuerkennen, die Unverfügbarkeit des Zeitlichen und Leiblichen, des unaufhaltsamen Vergehens von Lebenszeit als ein ‚Sein zum Tode‘ hin.³ Eine solche Trauerfähigkeit, eine – nicht im klinisch-diagnostischen Sinne – melancholische Haltung der Anerkennung von der Wirklichkeit des Vergänglichen, ist aus dieser Sicht Voraussetzung für die Befähigung zu Glückserleben und Genuss. Sie schließt ein, die Ungewissheit über das zu ertragen, was im eigenen Leben oder Umfeld noch erfahren werden wird.

² Sigmund Freud. „Vergänglichkeit“. *Gesammelte Werke* X. Hrsg. von Anna Freud. London u. a.: Imago, 1946. 358–361, S. 358.

³ Vgl. dazu Martin Heidegger. *Sein und Zeit*. 19. Aufl. Tübingen: Niemeyer, 2006 [1927].

Wir finden hier also eine erhebliche Spannung am Grunde des im – meist verhüllten oder in den Hintergrund gerückten – Bewusstsein des eigenen Todes sich realisierenden Lebendigen: Eine Anerkennung der Vergänglichkeit ist notwendig und doch schwer erträglich. Die Ungewissheit, die sich mit der Endlichkeit verbindet, intensiviert daher zwar potenziell die Bejahung, aber auch die Lebensverneinung. Die mit Vergänglichkeit verknüpften Ungewissheiten verstärken potenziell auch die nicht-produktiven Bewältigungsformen. So lassen sich lebenspraktisch und alltäglich vielfältige individuelle, aber auch kollektive Ausweich- und Kompensationsbewegungen feststellen, die noch genauer zu betrachten sind.

Dabei schafft jede Kultur gewisse Rahmungen und Formate, aus denen heraus diese im Kern schwer erträglichen Empfindungen des Verlusts, die Angst vor Vergänglichkeit und die Unverfügbarkeit der Lebenszeit gehalten und kollektiviert, transformiert oder sublimiert, aber auch abgelenkt und abgewehrt werden. So konnte etwa die vor- oder frühmoderne christliche Heilserwartung oder können auch in der Gegenwart religiöse Vorstellungen des Weiterlebens nach dem Tode den Schmerz der Endlichkeit mildern. Wie Claudia Benthien und Victoria von Flemming zeigen, bringt zudem der frühneuzeitliche Vanitas-Topos in unterschiedlichen Varianten eine Vielzahl von kulturellen, religiösen oder künstlerischen Deutungen und Empfindungen zum Ausdruck, wie sie etwa mit der Endlichkeit, mit Vergeblichkeit oder Flüchtigkeit verknüpft werden.⁴

Eine eher säkulare Bewältigungsform liegt in der Weitergabe des Bestehenden an die Folgegeneration, die mit individueller Endlichkeit und dem Auseintreten von „Lebenszeit und Weltzeit“⁵ partiell versöhnen kann. Und als eine gängige kulturelle Form des Umgangs mit der Vergänglichkeit in der Moderne gilt überdies die Beschleunigung, die nicht nur als Resultat sozioökonomischer und technischer Wandlungen und Eigendynamiken verstanden werden kann, sondern auch als eine naheliegende Form der Endlichkeitsbewältigung: Dient doch Akzeleration, wie im Folgenden ausgeführt wird, auch der Kompensation der lebenszeitlichen Begrenzung – im Versuch, immer schneller immer mehr gleichzeitig in ein Leben hineinzudrängen. Zunehmende Steigerung und Beschleunigung – als selbstbezogene Endlichkeitsbewältigung – sind allerdings in einigen Hinsichten entgegengesetzt zur Logik der generationalen Weitergabe

⁴ Vgl. Claudia Benthien 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‘. Hrsg. von dens.] (2018): 11–36, S. 12–13.

⁵ Hans Blumenberg. *Lebenszeit und Weltzeit*. 6. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001 [1986].

als einer eher ‚gebenden‘ Form des Umgangs mit Vergänglichkeit. Generative Weitergabe, die auch die Ermöglichung und Entstehung des Neuen in der Folgegeneration einschließt, wird, so eine der zentralen Thesen dieses Beitrags, in der gegenwärtigen, von Optimierungs- und Beschleunigungslogiken geprägten Moderne eher unterminiert durch Lebensführung und Vergänglichkeitsbewältigung im Modus des ‚ewigen Aufbruchs‘.

Beschleunigungsmotive und die Zeitstrukturen der Moderne

Für die Spätmoderne wurde eine weiter zunehmende soziale Beschleunigung und Entgrenzung diagnostiziert. Sie basiert nicht nur auf den immer rascher ablaufenden technischen Veränderungen, sondern erzeugt auch eine Beschleunigung der gesellschaftlichen und kulturellen Wandlungen selbst. Hartmut Rosa verweist darauf, dass in der Folge nicht nur in der Zeitspanne der Generationenabfolge, sondern auch ‚innerhalb‘ der Lebensspanne einer Generation gravierende Veränderungen stattfinden.⁶ Diese gesteigerte Akzeleration entspricht zunächst einmal der Eigenlogik der ökonomischen Struktur gegenwärtiger Gesellschaften und ist verbunden mit der Art der Wertschöpfung, des Wachstums und den technologischen Entwicklungen. Und die empirisch gut belegten Veränderungen – die Tendenz zur zeitlichen Verdichtung in Arbeitsabläufen, im Bildungssystem und sogar im Alltag der Familien – haben dazu geführt, dass sich die „kollektiven Rhythmen des sozialen Lebens“⁷ stärker auflösen. Alltagspraxis wird infolgedessen in höherem Maße situativ und ereignisabhängig gestaltet. Langfristigkeit verliert an Bedeutung. Lebensentwürfe und -praktiken müssen zunehmend häufiger neu justiert und angepasst werden. Der flexible, auf Temposteigerung, Effizienz und Innovation eingestellte Mensch erscheint aus dieser Sicht als Prototyp des funktional angepassten Individuums, auch wenn durch diese Lebensführung durchaus Überforderung oder Leid erzeugt werden können.⁸ Zugleich stellt sich die Frage, welche Motive aufseiten der Subjekte über den ökonomischen und sozialen Anpassungsdruck hinaus in diese Dauerflexibilisierung des Selbst einfließen: Denn Beschleunigung und Flexibilisierung sind zwar mit gesellschaftlichen Zwängen verbunden, an die sich alle mehr oder weniger anpassen müssen. Zugleich jedoch produziert ein

⁶ Hartmut Rosa. *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, bes. Kap. 3.

⁷ Ebd., S. 367.

⁸ Vgl. Thomas Fuchs, Lucas Iwer und Stefano Micali (Hrsg.). *Das überforderte Subjekt*. Berlin: Suhrkamp, 2018.

solches System neue Formen der Befriedigung und des narzisstischen Gewinns: Die sozialen Zwänge der Marktlogik erlangen ihre Wirkmächtigkeit gerade durch psychische Gratifikationen, die in hohem Maße der Bewältigung und Abwehr von Vergänglichkeit dienen.

Ein klassisches Beispiel für die Verklammerung zwischen ökonomischer und sozialer Anforderung einerseits, psychischer Motivierung und kultureller Veränderung andererseits, entfaltete Max Weber bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts in seiner Schrift *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (1905). Er verknüpfte dort die Merkmale der kapitalistischen Wirtschaftsordnung mit kulturellen Aspekten, psychosozialen Anpassungen und Gratifikationen, die deren Etablierung begünstigt und gestützt hatten. Weber interessierten damals die neuen „ethischen Lebensmaximen“ und „die Art, wie solche seelische Attitüden sich zu dem Wirtschaftssystem des modernen Kapitalismus kausal verhalten“.⁹ So versuchte er zu zeigen, welche neuen Sinngebungen an Bedeutung gewannen, welche neuen Motive des Arbeitens und Wirtschaftens, welche Maßstäbe des Erfolgs und der Bewährung und, insbesondere, welche neuen Formen der Bewältigung von Endlichkeit damit verknüpft waren.

Heute verfügen wir teilweise über weitere Einsichten, z. B. über verfeinerte Mittel der Konzeptualisierung des Psychischen. Und die von Weber angenommene unmittelbare Kausalbeziehung zwischen „seelischen Attitüden“ und „Wirtschaftssystem“ ist mit Blick auf die Komplexität der Vermittlungen zwischen Ökonomie, Gesellschaft, Kultur und Psyche gewiss kritisch zu betrachten. Gleichwohl bleiben Webers Ausführungen, bei denen er über Analysen der Lebensmaximen und Lebensführung ein Verbindungsglied zwischen der Logik des Kapitalismus und den individuellen Normen, Praktiken und psychischen Verarbeitungsformen schuf, weiterhin anregend, auch für die Untersuchung der kulturellen Muster der Verarbeitung von Vergänglichkeit. So ist in Bezug auf Zeitstrukturen der Gegenwartsgesellschaften anzunehmen, dass die beschleunigte Moderne für die Individuen nicht nur unausweichlichen Anpassungsdruck schafft. Vielmehr wird Beschleunigung durchaus in etlichen Bereichen auch subjektiv affirmiert. Im Besonderen wird die Möglichkeit, mehr Handlungen und Erleben pro Zeiteinheit realisieren zu können (als Kern der Akzeleration), vielfach auch als subjektiv erstrebenswerte Form der Steigerung und Ausweitung von Lebensmöglichkeiten erlebt. Die entsprechende Anpassung in einer beschleunigten und flexibilisierten Lebensführung wird dabei zu einer säkularen Form der Verar-

⁹ Max Weber. *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. Vollständige Ausg. Hrsg. von Dirk Kaesler. München: Beck, 2010 [1905], S. 304–305.

beitung von Begrenztheit und Vergänglichkeit – und sei diese zumindest in einigen Hinsichten noch so illusionär, erschöpfend oder auf Dauer kontraproduktiv. Die Bewältigung und Erfahrung der Endlichkeit unterliegt insofern einem Säkularisierungsvorgang im Sinne von Reinhart Koselleck, der beschreibt, dass seit der Französischen Revolution ein Prozess der ‚Verweltlichung‘ einsetzt, der korrekter als ‚Verzeitlichung‘ zu bezeichnen wäre: „[G]eschichtliche Zeit wird als spezifisch von Menschen gemachte Zeit qualifiziert“¹⁰.

Zeitgewinn als säkulare kulturelle Antwort auf die Vergänglichkeit – und ihre Folgen

An die Stelle von Diesseits und Jenseits rückte, so Kosellecks entsprechende Analyse des historischen Wandels der Temporalverhältnisse, in der Moderne die Opposition von Vergangenheit und Zukunft, wobei Zukunft durch die Endlichkeit des Lebens je individuelle Grenzen hat.¹¹ Die daraus resultierende Kluft zwischen Lebens- und Weltzeit, die ungemilderte Einsicht in die eigene Endlichkeit, wird von einem „Wesen“, das „mit endlicher Lebenszeit unendliche Wünsche hat“, so Hans Blumenberg, nach dem Ende der christlichen Heilserwartung als schmerzlich erlebt.¹² Entsprechend kann, wie bereits angedeutet, Beschleunigung auch durch Versuche des Triumphs über Vergänglichkeit motiviert sein. „Die Welt kostet Zeit“, daher rühre das Bestreben, „Zeit zu gewinnen, um mehr von der Welt zu haben“.¹³ Gerade dieses Motiv, so die Annahme, verstärkt die Bereitschaft, sich an die mit Beschleunigung verbundenen Erfordernisse der Tempo- und Effizienzsteigerungen flexibel anzuschmiegen. Wie stellt sich dieser Zusammenhang, den Blumenberg und Koselleck für die klassische Moderne beschrieben haben, in der gegenwärtigen (oder ‚späten‘) Moderne dar?

Zusammengefasst zeigt sich, dass zum einen die historische Vielfalt der Formen der Verarbeitung und kulturellen Bewältigung der Vergänglichkeit eng mit den sich wandelnden Vorstellungen von Zeitlichkeit zusammenhängt, mit den gesellschaftlichen Veränderungen von Zeitstrukturen. Zum anderen ist, bezogen auf die Gegenwart, anzunehmen, dass aus der sich steigernden Beschleunigung in der späten Moderne weitere Varianten der Vergänglichkeitsverarbeitung emergieren. So werden Vergänglichkeit und damit verknüpfte Heteronomie,

¹⁰ Vgl. Reinhart Koselleck. *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, S. 183.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Blumenberg 2001 (Anm. 5), S. 71–72.

¹³ Ebd., S. 173.

die ‚Unverfügbarkeit‘ und Irreversibilität der Zeit in der gegenwärtigen Moderne kulturell auf neue Weise interpretiert, verhüllt und in Schach gehalten.¹⁴ Gegenwartskulturen versuchen, wie man vereinfachend sagen könnte, der Unverfügbarkeit zu trotzen, indem sie Zeit kontrollieren, gewinnen und zu verdichten suchen, im Sinne der Beschleunigung, durch technologische Kontrolle und Optimierung, durch stete Steigerung und Versuche der Überwindung von Begrenztheit in allen Dimensionen der Lebenspraxis. Die technologische, ökonomische und kulturelle Entwicklung begünstigt in diesem Sinne eine Welterfahrung, in der Limitierungen immer nur vorläufige und zu überwindende sind.¹⁵

Erweist sich in diesem Sinne der angestrebte Zeitgewinn durch Steigerung und Akzeleration als säkulare kulturelle Antwort auf die Begrenztheit und Vergänglichkeit, sind jedoch auch die Kosten und Schattenseiten zu betonen. So stellt Beschleunigung eine Strategie dar, die sich immer wieder selbst unterminiert und neu entfacht, denn je mehr realisiert werden könnte, umso mehr wird verpasst, umso größer kann das Mangelempfinden werden. Beschleunigung kann insofern motivational immer neue Zirkel von Antrieb und Enttäuschung oder von Steigerung und Überforderung schüren. Daher wurde lange Zeit eher die erschöpfende Kehrseite der permanenten Steigerung und Beschleunigung, etwa die depressive Überforderung, diskutiert, wie sie exemplarisch Alain Ehrenberg beschrieben hat,¹⁶ während die Gratifikationen eher ausgeblendet blieben.¹⁷

14 Vgl. Vera King. „Beschleunigte Lebensführung – ewiger Aufbruch. Neue Muster der Verarbeitung und Abwehr von Vergänglichkeit“. *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 65 (2011): 1061–1088, S. 1068; vgl. überdies Benthien und von Flemming 2018 (Anm. 4), S. 25–28.

15 Vgl. Nicole Aubert. „Dringlichkeit und Selbstverlust in der Hypermoderne“. *Zeitgewinn und Selbstverlust. Folgen und Grenzen der Beschleunigung*. Hrsg. von Vera King und Benigna Gerisch. Frankfurt a. M.: Campus, 2009. 87–100. Vgl. zur Überwindung körperbezogener Begrenztheiten: Benigna Gerisch. „Körper-Zeiten. Zur Hochkonjunktur des Körpers als Folge von Beschleunigung“. *Zeitgewinn und Selbstverlust*. Hrsg. von Vera King und ders. Frankfurt a. M.: Campus, 2009. 123–143; Benigna Gerisch u. a. „,Wer schön sein will, muss schneiden‘: Zur Psychodynamik biographisch disponierter Instrumentalisierung von Schönheitschirurgie“. *Lost in Perfection. Zur Optimierung von Gesellschaft und Psyche*. Hrsg. von Vera King, Benigna Gerisch und Hartmut Rosa. Berlin: Suhrkamp, 2021 [im Erscheinen]; sowie: Julia Schreiber. *Körperpraxis und Leiberleben im Kontext spätmoderner Optimierungsanforderungen*. Wiesbaden: Springer VS 2021 [im Erscheinen].

16 Vgl. Alain Ehrenberg. *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*. Übers. von Manuela Lenzen und Martin Klaus. Frankfurt a. M.: Campus, 2004; siehe auch Byung-Chul Han. *Müdigkeitsgesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz, 2010.

17 Vgl. Vera King, Benigna Gerisch und Hartmut Rosa. „Lost in Perfection. Einleitung“. *Lost in Perfection. Zur Optimierung von Gesellschaft und Psyche*. Hrsg. von dens. Berlin: Suhrkamp, 2021 [im Erscheinen].

Darüber hinaus fällt auf, dass im Zuge dessen die Spannung zwischen Lebens- und Weltzeit häufig monadisch, aus der Perspektive des Einzelnen, thematisiert wird – obgleich Zeit doch eine zentrale Ressource und ein Medium der Sozialität darstellt: Zeit füreinander und Zuwendung sind untrennbar verknüpft, Sich-Zeit-Nehmen für andere beinhaltet immer auch eine Gabe. Zeit ist Ressource und Bedingung jeglicher sozialer Beziehungen, sie ist Element der Reziprozität und unverzichtbare Grundlage der Sorge und Fürsorge.

Erst in jüngerer Zeit ging es expliziter auch um die mit Beschleunigung und entgrenztem Wachstum verbundenen Folgen für die Nachkommen, um die destruktiven Potenziale, etwa mit Blick auf die Zerstörung der Lebensgrundlagen und ökologische Krisen, aber hierbei noch vielfach aus vorwiegend moralischer und praktisch wenig wirksamer Sicht, teils als Generationenkonflikt. Doch Zukunftsignoranz und verweigerter generativer Verantwortung sind insofern Themen gesellschaftlicher Auseinandersetzungen geworden. So wird etwa im Rahmen der Fridays-for-Future-Bewegungen auch die ältere Generation angeklagt, eine zerstörte Welt zu hinterlassen. Die Aktivistinnen und Aktivisten klagen ein, dass Klima- oder Umweltpolitik neu und anders angegangen werden müssen, damit den nachfolgenden Generationen noch Lebens- und Spielräume bleiben.¹⁸

Die Dynamiken und die Bedeutung der Generationenverhältnisse werden, auch vor diesem Hintergrund, sowohl mit Blick auf Zeitverhältnisse und Beschleunigung als auch auf die potenziell versöhnende Logik der generativen Weitergabe im nächsten Schritt genauer beleuchtet. Ist doch „Beschleunigung“ immer auch ein „Perspektivbegriff, der seine Evidenz aus dem Vergleich zusammenlebender Generationen gewinnt“.¹⁹ Denn durch zunehmende Beschleunigung ändert sich die Logik der generationalen Weitergabe: In dem Maße, wie kulturelle Praktiken oder Techniken schon innerhalb einer Generation veralten, kann es keine einfache Weitergabe des Bestehenden mehr geben – eine Konstellation, die Michel Houellebecq in seinem Roman *Elementarteilchen* in Gestalt eines der Protagonisten, Bruno, Vater eines adoleszenten Sohns, mit einer Abwendung von der generativen Verantwortung verknüpft:

Wenn man die Ideologie des ständigen Wandels akzeptiert, akzeptiert man auch die Vorstellung, dass das Leben des Menschen auf sein individuelles Dasein beschränkt ist und dass die früheren und zukünftigen Generationen in seinen Augen keinerlei Bedeutung haben. So leben wir jetzt.²⁰

¹⁸ Vgl. Vera King, „Generativität und die Zukunft der Nachkommen. Krisen der Weitergabe in Generationenbeziehungen“. *Generativität*. Hrsg. von Ingrid Moeslein-Teising, Georg Schäfer und Rupert Martin. Gießen: Psychosozial, 2020. 13–28.

¹⁹ Koselleck 2000 (Anm. 10), S. 165.

²⁰ Michel Houellebecq. *Elementarteilchen*. Übers. von Uli Wittmann. Köln: DuMont, 2006, S. 191.

Gegenüber diesem generationalen Egozentrismus bedürfte es einer generativen Haltung, die Ressourcen dafür bereitstellt, dass die Nachkommen ihre eigene Welt schaffen und fortführen können. Es geht also – als produktive Gestaltung des Generationenverhältnisses – um ermöglichende, indirekte und nicht-konkretistische Formen des Sorgens, des Gebens und Weitergebens. Im Besonderen bedarf es dazu einer Fähigkeit, generationale Ambivalenz gegenüber den Nachkommen, die die jeweilige erwachsene Generation überleben werden, nicht destruktiv entgleisen zu lassen.

,Ewiger Aufbruch' als Abwehr von Vergänglichkeit und generationaler Ambivalenz

[She] doesn't want to be referred to as a ,mama' or a ,grandma' on TikTok any longer (and) would prefer to be called a ,queenager'.²¹

Zeit ist nicht nur Bedingung sozialer Beziehungen. Auch das Erleben von Vergänglichkeit bezieht sich nicht einfach nur auf die eigene Existenz. Es findet Ausdruck insbesondere im Verhältnis zur nachfolgenden Generation, das, wie erwähnt, eine Art Brücke repräsentiert zwischen individueller Lebenszeit und Weltzeit im Sinne von Blumenberg. Wenn es eine Fähigkeit zu einer ,unaufdringlichen', produktiven Identifikation mit der Zukunft der Nachkommen gibt, kann ein solch generativer Bezug zu nachfolgenden Generationen einerseits mit Endlichkeit versöhnen.²²

Die Nachkommen repräsentieren dabei andererseits auch selbst die eigene Vergänglichkeit: Sie lösen die je vorausgehende Generation noch zu Lebzeiten ab und konfrontieren die Älteren allein durch ihre Existenz mit deren nachlassender Potenz und Bedeutung. Das Verhältnis zur nachfolgenden Generation ist daher konstitutiv ambivalent.²³ Entsprechend sind Muster der Verarbeitung von Vergänglichkeit auch mit der Art der Verarbeitung der Generationenspannung, der Ambivalenz im Verhältnis von Älteren zu Jüngeren verknüpft. Und in der Gegenwartsgesellschaft entstehen neue kulturelle Muster der Bewältigung oder Abwehr von Vergänglichkeit sowie zugleich der Generationenspannung. Diese

²¹ Carina Chocado. „The Moms of TikTok Are Deeply Corny and Gloriously Free“. *The New York Times Magazine* (20.11.2019). <https://www.nytimes.com/2019/11/20/magazine/tiktok-mom.html?smid=nytcore-ios-share> (Zugriff am 04.01.2021).

²² Vgl. King, Gerisch und Rosa 2021 (Anm. 17).

²³ Vgl. Aubert 2009 (Anm. 15) sowie Vera King. *Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. Individuation, Generativität und Geschlecht in modernisierten Gesellschaften*. Wiesbaden: Springer VS, 2013 [2002].

neuen kulturellen Muster antworten gleichsam darauf, dass sich bezogen auf die Verarbeitung von Vergänglichkeit auch stärker individualisierte Anforderungen stellen. Zugleich entstehen neue Gratifikationen, die eine wesentliche Basis für kulturelle Muster bilden.

Die Generationenspannung, so wurde betont, bezeichnet die unumgängliche Ambivalenz, die sich für die ältere Generation im Verhältnis zu den herangewachsenen Nachkommen daraus ergibt, dass sie einerseits die Generationenlinie fortsetzen können, aber andererseits auch die Vorgängergeneration ablösen, ihre Bedeutung relativieren und überleben. Die Jugend, so ein Topos der klassischen Moderne, steht dabei auch selbst für das Neue: Jugend repräsentiert die neue Generation, die die Plätze der vorausgehenden übernehmen wird – und die Jugend bringt, potenziell, das Neue in die Welt.²⁴ Generationenspannung drückt sich in der klassischen Moderne entsprechend darin aus, dass die Älteren typischerweise sowohl das Neue als auch die Jugend attackieren, die ihre eigene Vergänglichkeit spiegeln. Wie es der Psychoanalytiker Otto Kernberg lakonisch verdichtete, fielen der „Hass gegen das Neue [...] mit dem Hass gegen die Jungen zusammen“²⁵. Im Kern geht es bei dieser Ablehnung der Jugend, als einer Zuspitzung der generationalen Ambivalenz, auch um die Angst vor Alter und Depotenzierung, also um eine klassische Form der Abwehr der eigenen Endlichkeitserfahrung.

Doch wie stellt sich dieser Zusammenhang in der ‚gegenwärtigen Moderne‘ dar? Die Ansprüche an Erziehung und Fürsorge sind teilweise gestiegen, zugleich die Anforderungen an Innovation, Optimierung und Schnelligkeit. Auch ist eine einfache Weitergabe von kulturellen Praktiken kaum möglich, da diese – nicht nur im Bereich der Technik, wo es teils besonders rasche Wandlungen gibt – sich vielfach schon innerhalb einer Generation rasant verändern. Wenn juveniler Aufbruch und rasche Umstellungen als Leitbilder für die eigene Lebensführung auch von den Erwachsenen übernommen werden, ist das von Kernberg beschriebene Abwehrmuster, das sich gegen die Jugend richtete, kaum noch funktional. Welche neuen Bewältigungs- oder Abwehrmuster ergeben sich daraus für die älteren Generationen? Ein Muster besteht offenkundig darin, das Neue nicht mehr zu ‚hassen‘ – wie es, wie man sagen könnte, die ‚veralteten Alten‘ noch zu tun pflegen –, sondern es zu idealisieren. Die Lösung scheint dann gleichsam darin zu liegen, sich umfassend der idealisierten Innovationslogik zu verschreiben – und

²⁴ Vgl. dazu ausführlicher King 2013 (Anm. 23); zum Generationenwechsel vgl. Karl Mannheim, „Das Problem der Generationen“. *Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie* 7.2 (1928): 157–185.

²⁵ Otto Kernberg. *Innere Welt und äußere Realität*. München: Verlag Internationale Psychoanalyse, 1988, S. 148.

dabei selbst die Position des ‚ewigen Aufbruchs‘, des Jungseins einzunehmen.²⁶ Diese Tendenz wird von zwei Seiten gestützt: vom sozialen Druck zur Anpassung und von der Abwehr von Vergänglichkeit und Generationenspannung. Die Anpassung an gesellschaftliche Optimierungsnormen verbindet sich mit der Möglichkeit, die intergenerationale Aggression der Älteren gegen die Jüngeren in sozial unauffälliger Form zu agieren.²⁷ Denn die sich fortwährend juvenil gebenden Erwachsenen rivalisieren dann mit den real Jungen um Zeit- und Spielräume, um den adoleszenten Aufbruch. Der symbolische Tausch der Plätze wird verhüllt oder hinausgeschoben, die Generationendifferenz insofern verschleiert.

Aus einer heuristisch zugespitzten Kontrastierung zwischen klassischer und gegenwärtiger Moderne lässt sich insofern auch in Bezug auf Generationenverhältnis und Generationenspannung das Bild einer Veränderung typischer Abwehrmuster erhellen: Während in der klassischen Moderne der Widerstand der Älteren gegen eigene Endlichkeit und Abgelöstwerden durch die Nachkommen vielfach in der Ablehnung der Jugend zum Ausdruck kommt, gewinnt in der gegenwärtigen Moderne ein neues Muster der Verarbeitung von Vergänglichkeit an Bedeutung – nämlich jenes, die Position der ‚aufbrechenden Jugend‘ selbst einzunehmen oder möglichst lange aufrechtzuerhalten. Die eigene Vergänglichkeit kann im Zuge der damit potenziell unterschwellig verbundenen Allmachtsfiktion ebenso abgewehrt werden wie die generative Verantwortung für die Nachkommen.

„Ich habe meinem Sohn nichts zu vererben, ich kann ihn keinen Beruf lehren, ich weiß nicht einmal, was er später machen könnte; die gesellschaftlichen Regeln, die ich erlernt habe, werden für ihn sowieso nicht mehr gültig sein, er wird in einer anderen Welt leben.“²⁸ So beharrt der bereits zitierte Protagonist Bruno aus dem Roman *Elementarteilchen* von Houellebecq. Da die generationale Weitergabe unsicher geworden ist, so die Logik dieser Äußerungen, da er keine Kulturgüter und -techniken vererben kann, die sein Sohn benötigen wird, da ohnehin alles rasch obsolet wird, zieht sich dieser Vater im Roman zurück in eine teils resignative, teils zynische Abwendung. In der gesamten Romanhandlung tritt indes eine weitere wichtige Facette hervor: Manifest wird gleichsam der generationale und zugleich kulturelle Bruch verabsolutiert; es könne im hyperbeschleunigten Wandel keine generative Weitergabe mehr geben, so die abweh-

²⁶ Vgl. King 2011 (Anm. 14); Vera King. „Ewiger Aufbruch oder Einbruch einer Illusion. Muster der Verarbeitung von Vergänglichkeit vor und in der Folge von ‚Corona‘“. *Jenseits von Corona*. Hrsg. von Bernd Kortmann und Günther G. Schulze. Bielefeld: Transcript, 2020. 117–126.

²⁷ Im psychoanalytischen Sinne des Wortes: unbewusste Aggression wird im Handeln in Szene gesetzt.

²⁸ Houellebecq 2006 (Anm. 20), S. 191.

rende Rationalisierung. Latent scheint jedoch zugleich der Wiederholungszwang am Werk: Ist doch die eigene Biografie dieses Vaters in der im Roman entfalteten Lebensgeschichte vor allem dadurch geprägt, dass er seine Mutter als nur mit sich selbst beschäftigt erlebt hat. Er litt an der Abwendung seiner Mutter, die er nun in der Beziehung zum Sohn wiederholt, indem er ihm die Zuwendung verweigert.

„Ewiger Aufbruch“ ist allerdings nicht nur in der individuellen familialen Konstellation unproduktiv und von Wiederholungszwängen geprägt, sondern auch als kulturell übergreifende Form der Verarbeitung von Endlichkeit. So hat etwa Bruno Latour die der Lebensführung und Abwehrform des ‚ewigen Aufbruch‘ zugrunde liegende, auf ungebremstem Wachstum und unbekümmertem Verschleiß von Ressourcen basierende Produktionsweise kritisiert. Latour analysiert die Logiken gegenwärtiger Ökonomie und Produktion mit Blick auf die ökologischen Schäden und die Art, wie die Erde geradezu beraubt und konsumiert wird. Im Kern plädiert er dafür, von der ausschließlich auf stete Steigerung ausgerichteten Logik der „Produktionssysteme“ zu einer Logik der „Erzeugungssysteme“ überzuwechseln,²⁹ also zu einer ‚generativen‘ Logik, die die Abhängigkeit von der Umwelt, von Anderen und der Erde anerkennt und behutsam gestaltet. Die kulturelle Figur des ‚ewigen Aufbruchs‘ ist demgegenüber passförmig für die fortwährend grenzüberschreitende, von Beschleunigung und Optimierung geprägte Gegenwartsgesellschaft. Zugleich ist ihre destruktive Dimension spürbar. Aber sie funktioniert als ein hegemoniales kulturelles Muster auch aufgrund der ausgeführten, im psychischen Sinne attraktiven damit verbundenen Gratifikationen und Angebote, die eigenen Grenzen auszublenden.

Im Lichte dieser Überlegungen kann zudem deutlich werden, dass es analytisch nicht ausreicht, zwischen dem Prinzip der Wiederholung in traditionellen Kulturen und dem Prinzip des generativen Bruchs in Moderne und Spätmoderne zu unterscheiden, wie es etwa Peter Sloterdijk vorgeschlagen hat.³⁰ Sloterdijk unterstreicht zwar zu Recht, dass in der gegenwärtigen Moderne „die Traditionsfäden [...] häufiger reißen“³¹. Doch die Bedeutungen und Relationen von Wiederholung und Neubeginn, auf kultureller Ebene und im Generationenverhältnis, müssen mit Blick auf die Komplexität der generativen Dynamik genauer gefasst werden. So findet sich zunächst, auf der ‚Wiederholungsseite‘, das Risiko, dass die nachfolgenden Generationen im ewigen Kreislauf der Wiederholung gefangen bleiben – auch im Sinne des Wiederholungszwangs – und keine eigenen neuen Lösungen möglich sind, mithin die Gefahr, dass nichts

²⁹ Bruno Latour. *Das terrestrische Manifest*. Übers. von Bernd Schwibs. Berlin: Suhrkamp, 2018, S. 96.

³⁰ Vgl. dazu Peter Sloterdijk. *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit*. Berlin: Suhrkamp, 2015.

³¹ Ebd., S. 75.

Neues entsteht. Und auf der anderen Seite, der ‚Seite des Bruchs‘, scheint die komplementäre Gefahr einer Zerstörung jeglichen Erbes virulent, bei der Weitergabe unmöglich wird, da in einer beschleunigten, hypermodernen Gesellschaft nichts Bestand zu haben und ein Bruch auf den anderen zu folgen scheint. Doch wird hier gegenüber beiden Diagnosen oder Befürchtungen noch eine andere Analyse-richtung vorgeschlagen: Nämlich jene, sich im Lichte eines differenzierten Verständnisses der generationalen Dynamik von Wiederholung oder von Bruch und Neubeginn nicht allein auf Oberflächenphänomene zu beziehen. Denn ob nun manifeste Wiederholung und Reproduktion des Bestehenden oder aber Neubeginn und Brüche auf der Ebene der sichtbaren Phänomene und Handlungen produktiv sind oder nicht, entscheidet sich über die jeweils zugrunde liegende generative Dynamik und weniger über das Phänomen als solches. Im Lichte dessen werden Spät- oder Postmoderne paradoxerweise ‚gerade repetitiv im Modus des permanenten Bruchs‘. Der Bruch im Sinne eines zwanghaften ‚ewigen Aufbruchs‘ wird zum sich wiederholenden kulturellen und auch im psychodynamischen Sinne abwehrenden Muster. ‚Aufbruchszwang‘ – auch zwanghafte oberflächliche Dauerinnovation – erscheint somit als spätmoderne Gestalt des ‚Wiederholungszwangs‘.³²

Anders gesagt: Auch in der Moderne wird eine Zukunft der Nachkommen konstruktiv ermöglicht, wenn Weitergabe gelingt. Die Entstehung des Neuen oder die Überwindung von unproduktiven Wiederholungen basieren auf einer Weitergabe. Dabei geht es allerdings nicht oder nicht primär um Transmission spezifischer kultureller Praktiken und Ressourcen – sondern vor allem um die Fähigkeit zur Gabe im generativen Sinne, einer psychosozialen und psychischen Fähigkeit, die ein Herauslösen aus repetitiver Selbstbezüglichkeit erfordert und im Kern auf der Anerkennung von Begrenztheit und Vergänglichkeit basiert.

Erschütterung gewohnter Muster der Verarbeitung von Vergänglichkeit durch die Pandemie

Führt die Corona-Krise zur Erschütterung der Bewältigungs- und Abwehrmuster des ‚ewigen Aufbruchs‘? Offenkundig rückten Bilder von Vergänglichkeit durch die Pandemie nah und näher. Aber auch das Leben im Modus des Aufbruchs, der Transgressionen, Dringlichkeiten und damit verbundenen Optimierungszwänge wurde im Zuge einer Stillstellung der materiellen und physischen Bewe-

³² Vgl. dazu ausführlicher: Vera King. „Wiederholung und Wiederholungszwang im Generationenverhältnis – Konstellationen der Weitergabe und der Abwehr des Neuen“. *Wiederholung und Wiederholungszwang. Neuere psychoanalytische Ansätze*. Hrsg. von Esther Horn und Heinz Weiß. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel, 2020. 170–197.

gung in vielen sozialen Bereichen zeitweilig unterbrochen. Altersunterschiede und Generationendifferenz sind auf neue und unhintergebar deutliche Weise hervorgetreten. Denn nicht nur sind die ‚real Jüngeren‘ weniger gefährdet als die juvenil wirkenden, dauermobilen Älteren. Darüber hinaus sind die Letzteren – im Sinne eines veränderten Generationsvertrags – in ganz und gar leiblichen Dimensionen auf die Rücksicht der Jüngeren angewiesen. Und dies vor dem Hintergrund, dass die ökologische Krise umgekehrt gerade auch als Ausdruck einer Rücksichtslosigkeit der Älteren gegenüber den Jüngeren verstehbar ist, wie es die Klimabewegung sowie die junge Aktivistin Greta Thunberg immer wieder in ihren moralischen Appellen und Anklagen gegenüber der erwachsenen Generation pointiert hat.³³ Die Älteren klagen insofern bezogen auf die Pandemie jene Rücksicht ein, die sie – zwar nicht unbedingt als Einzelne, aber zumindest in einem übergreifenden generationalen Sinne – gegenüber den Nachkommen und deren Zukunftsbedingungen haben vermissen lassen. Die Figur des ‚ewigen Aufbruchs‘ als kulturelles Muster der Verarbeitung und Abwehr von Vergänglichkeit hat folglich Risse bekommen: moralisch oder normativ, lebenspraktisch und psychisch. Die Pandemie erschüttert insofern die kulturellen Muster des Umgangs mit Vergänglichkeit und indiziert für den scheinbar grenzenlos welt- und lebensbeherrschenden Menschen der Gegenwartsgesellschaften den Einbruch des Nicht-Steuerbaren, des Unverfügbaren und der Ungewissheit.

Dabei bleibt abzuwarten, wie nachhaltig sich diese Erschütterungen auswirken und ob sie produktive Wirkungen, auch angesichts der nur scheinbar im Hintergrund schwelenden ökologischen Krise, zeitigen können. Wie sich zeigte, sind permanente Steigerung, Optimierung und Beschleunigung nicht nur Basis und zugleich Effekte der auf Wachstum ausgerichteten Ökonomie. Sie dienen darüber hinaus der kulturellen und individuellen Abwehr von Vergänglichkeit auf eine Weise, die die generationale Weitergabe als einer produktiven Form der Versöhnung mit Grenzen oder Endlichkeit eher verhindert und den generativen Brückenschlag über den Bruch zwischen Lebenszeit und Weltzeit zu unterminieren neigt. Anders formuliert bedürfte es neuer kultureller Muster des Umgangs mit Vergänglichkeit und Begrenztheit, um auch den nachfolgenden Generationen noch eine lebbare Zukunft zu ermöglichen. Vielleicht bietet daher die Pandemie auch die Chance einer veränderten Sicht auf Grenzen, Vergänglichkeit und die Bedingungen für eine generative Ermöglichung der Zukunft der Nachkommen.

³³ Vgl. Greta Thunberg, „UN Speech SEP 23, 2019 New York“ [vollständiges Manuskript]. <https://bild-art.de/how-dare-you-wie-koennt-ihrs-wagen-greta-thunbergs-un-rede> (Zugriff am 25.01.2021).

Thorsten Benkel und Matthias Meitzler

Die Transformierbarkeit des Körpers

Vom vergänglichen Leib zur beständigen Materialität

Abstract: *Ausgehend von einer soziologischen Auseinandersetzung mit Vergänglichkeit, die nicht nur eine theoretische, sondern auch eine empirische Perspektive entfalten soll, wird anhand qualitativer Forschung zum zeitgenössischen Wandel der Bestattungskultur das Phänomen der Transformation von Kremationsasche zum Diamanten beleuchtet. Diesem Vorgang, nach deutschen Rechtsvorschriften verboten, gleichwohl gerade in Deutschland zunehmend nachgefragt, wohnt insofern eine Ewigkeitsverheißung inne, als er dem Verlust eines geliebten Menschen die Möglichkeit der Aufbewahrung eines Teiles seiner physischen Substanz in beständiger Form entgegengesetzt. Betrachtet werden Ästhetisierungspraxen, Funktionen, Sinnzuschreibungen und Bedeutungskarrieren entsprechender Edelsteine und die damit verbundene Differenzierung zwischen marginalisierter und präsenter Materialität.*

Der wohlgesetzte fuß / die lieblichen gebärden /
Die werden theils zu staub / theils nichts und nichtig werden /
Denn opfert keiner mehr der gottheit deiner pracht.
Diß und noch mehr als diß muß endlich untergehen /
Dein hertze kan allein zu aller zeit bestehen /
Dieweil es die natur aus diamant gemacht.¹

Dieser Ausschnitt aus einem berühmten, um 1670 entstandenen Vergänglichkeitssonett Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus wird von dem Soziologen Norbert Elias in seinem Aufsatz „Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen“ zitiert, um zu veranschaulichen, dass zu einem früheren Zeitpunkt der Gesellschaftsentwicklung weitaus unverhohlener und weniger verschämt über den Tod und die ihn begleitenden Vorgänge gesprochen wurde, als dies heutzutage der Fall ist.² Die mitunter grenzüberschreitende Qualität solcher Reden spiegelt sich auch in der Dichtung dieser Zeit. Wie andere Barockgedichte verstoße das zitierte Beispiel gegen Tabus: „So detailliert, so unromantisch und dazu noch etwas schäkernd auf den Tod der Geliebten hinzuweisen mag selbst heute

1 Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau. „Sonnet. Vergänglichkeit der Schönheit“ [1695]. *Gedichte des Barock*. Hrsg. von Volker Meid. 2., überarb. Aufl. Stuttgart: Reclam, 2014. 273.

2 Vgl. Norbert Elias. „Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen“. *Gesammelte Schriften* 6. Hrsg. von Reinhard Blomert u. a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002. 9–90, S. 26.

[...] als etwas ungewöhnlich erscheinen.“³ Der Diamant steht in dem Sonett für die Gleichzeitigkeit von Wert und Schönheit, aber auch für die Härte und Emotionslosigkeit der beschriebenen Frau, die sich dem sie verehrenden Mann nicht hingeben wollte. Neben der inhaltlichen Komponente und neben der impliziten ‚Todesgeschwätzigkeit‘ transportiert das Gedicht eine weitere Bedeutungsebene, die nur sinnträchtig erscheint, sofern man sie von einem gegenwärtigen Standpunkt aus betrachtet. Die Diamantmetapher der letzten beiden Zeilen nimmt eine Tendenz vorweg, die angesichts jüngster gesellschaftlicher und technologischer Entwicklungen gar nicht mehr so sinnbildlich anmutet, wie sie bei Hoffmannswaldau noch gemeint ist. Auch das Bild von der Vergänglichkeit des Schönen kann im Lichte des nachfolgend beschriebenen Phänomens der Aschediamanten mittlerweile anders gedacht, und vor allem: anders empfunden werden.

Soziologie und Vergänglichkeit

Was auch immer Menschen mit-, für- und gegeneinander tun, geschieht unmerklich vor dem Hintergrund der Vergänglichkeit allen Handelns und Erlebens. Zeit ist gegenwärtig in der westlichen Gesellschaft eine essenzielle, vor allem aber knappe Ressource. Handlungen als solche, aber auch die Verdichtung von Handlungen in einem handhabbaren Produkt, also hin zu einer „feste[n], dauerhafte[n] Gestalt“⁴, die sukzessive der Flüchtigkeit der Gedanken gegenübertritt, entstehen unter Aufwendung dieser Ressource und vergehen in ihrem weiteren Verlauf. Kein Kontext und kein Konstrukt ist unvergänglich. Sowohl materiellen wie auch immateriellen Gütern ist die Endlichkeitskomponente eingeschrieben.

Für die Soziologie ist Vergänglichkeit nicht zuletzt deshalb ein relevantes Thema, weil sie sich seit jeher mit der Permanenz des sozialen Wandels beschäftigt. Durch ihre kontinuierliche Neuausrichtung an gesellschaftlichen Veränderungen scheint die Soziologie wohl nicht so leicht der Vergänglichkeit anheimfallen zu können. Indes sind ihre empirischen Erkenntnisse angesichts bald schlagartiger, bald schleichender gesellschaftlicher Transformationen meistens nur von begrenzter Gültigkeit. Der soziale Wandel schreitet auch und gerade deshalb voran, weil das individuelle Leben vergeht und gesellschaftlich relevante Positionen von Men-

³ Ebd., S. 26–27.

⁴ Ernst Cassirer. *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1990, S. 283.

schen neu besetzt werden, die in einer anderen Zeit geboren, in eine andere Gesellschaft hineinsozialisiert werden, und damit eine andere prägende „Erlebnisschichtung“⁵ aufweisen als ihre Vorgänger*innen. Diese und viele weitere Kontexte verdeutlichen die soziologische Substanz der Endlichkeits- und Vergänglichkeitsthematik, wenngleich eine ‚Soziologie der Vergänglichkeit‘ bislang nur äußerst selten explizit unter diesem Etikett betrieben wurde.⁶

Nachfolgend soll Vergänglichkeit von ihrer Aufhebung her gedacht werden. Anhand eines empirischen Forschungsgegenstandes, bei dem Abwesenheit und Präsenz sich auf eigenwillige Weise vermischen, wird zu zeigen versucht, dass das Medium der Vergänglichkeit schlechthin – der Körper – in einem außermetaphorischen Sinne in beständige Materialität verwandelt werden kann. Das ‚Donnerwort‘ Ewigkeit, wie es in einer bekannten Bach-Kantate heißt, verliert in diesem Zusammenhang seine möglichen negativen Konnotationen (die mit ewiger Trennung, ewiger Ruhe usw. assoziiert sind) und wird – zumindest für die involvierten Angehörigen – zu einer materiell bekräftigten Unvergänglichkeitsverheißung.

Nicht das Motiv der Todesmahnung bildet hier den zentralen Bezugspunkt zum Diskursfeld Vanitas, sondern die im Phänomen implizierte Auseinandersetzung mit der nun vielleicht nicht mehr bzw. weniger begrenzten Beständigkeit „des Lebens und der Dinge“⁷. Dadurch, dass mit dem Aschediamanten ein Ding vorliegt, welches aufgrund seiner materiellen Existenzform überdauernd ist, wird zugleich das Versprechen transportiert, dass der damit materiell repräsentierte Mensch in seiner Existenz gegenwärtig gehalten wird. Der Vanitas-Gedanke der Barocklyrik – das verwelkende und insofern unbeständig kurze Menschenleben, das in allzu flüchtiger Zeitspanne verstreicht – lässt den Materialitätsaspekt in den Hintergrund treten; das Kremationsjuwel im 21. Jahrhundert rückt ihn ins Zentrum. Die mit dem Lebensende korrespondierende „Vergänglichkeit des Reichtums“⁸, ein ebenfalls im barocken Vanitas-Kontext auffindbarer Gedanke, der von weiteren Verlusten irdischer Errungenschaften flankiert wird, wird durch das hochpreisige Schmuckstück ebenfalls konterkariert. Die bestattungskulturelle Innovation, um die es vorliegend geht, kann somit als Statement zu den Chancen und Grenzen der materiellen Überwindung

5 Karl Mannheim. „Das Problem der Generationen“. *Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk*. Hrsg. von Kurt H. Wolff. Neuwied und Bern: Luchterhand, 1964. 509–565, S. 535.

6 Vgl. aber Matthias Meitzler. *Soziologie der Vergänglichkeit. Zeit, Altern, Tod und Erinnern im gesellschaftlichen Kontext*. Hamburg: Kovač, 2011.

7 Ferdinand van Ingen. *Vanitas und Memento Mori in der deutschen Barocklyrik*. Groningen: J. B. Wolters, 1966, S. 61.

8 Ebd., S. 66.

bzw. Transzendierung klagevoll-mahnender, weil auf Endgültigkeit und fehlender Hinterlassenschaft fußender Vanitas-Beschwörungen verstanden werden.

Delokalisierung, Entkorporalisierung und die Aufwertung nicht anerkannter Trauer

In Frage steht, worin Veränderungen im Umgang mit Sterben, Tod und Trauer zum Ausdruck kommen und auf welche gesellschaftlichen Triebkräfte dieser Wandel zurückzuführen ist.⁹ Dies wird hier unter der soziologischen Prämisse verfolgt, dass die vermeintliche ‚Natürlichkeit‘ der mit dem Lebensende verbundenen Körperphänomene sich bei näherem Hinsehen als eine hochgradig variable Kulturfacette entpuppt, die sukzessive mit den stets nur vorläufigen dominierenden Praktiken des Trauerns und Abschiednehmens einhergeht.¹⁰ Mit anderen Worten: Das ‚Nicht-mehr-in-der-Welt-Sein‘ wird begleitet von Handlungsrouninen, welche an der Oberfläche wie Reaktionen auf Krisen wirken, sich tatsächlich aber subtil an Wandlungsprozesse innerhalb von Gesellschaften anpassen.¹¹ So entstehen selbstverständlich gewordene Verständnisse von (menschlicher und leiblicher) Vergänglichkeit, etwa davon, wann eine Person tot ist bzw. was eine Leiche zur Leiche macht, die auf erste Sicht medizinisch und mitunter durchaus auch biochemisch erklärt werden können. Aus soziologischer Perspektive ist dieser Erklärung ein Verstehen an die Seite zu stellen. Dazu werden drei ausgewählte Entwicklungen im Bereich der Sepulkralkultur angeführt.

Seit einiger Zeit lässt sich eine Tendenz zur sogenannten ‚Delokalisierung‘ beobachten, einer Divergenz von Trauervollzug und Beisetzungsstätte. Eine derartige Entwicklung mag zum einen der gesteigerten Mobilität in der modernen Gesellschaft geschuldet sein: Der Umstand, dass Familienmitglieder häufig nicht mehr am selben Ort, sondern mithin über weite Strecken entfernt leben, führt bei einem Todesfall geradezu zwangsläufig zum Bedeutungsverlust der postmortalen Kopräsenz am Grab. Delokalisierung bedeutet allerdings nicht, dass jegliche Ver-

⁹ Der vorliegende Beitrag basiert auf drittmittelgeförderten Forschungsprojekten der Autoren, die sich mit unterschiedlichen Facetten des Spannungsverhältnisses von Sterblichkeit und Gesellschaft theoretisch wie empirisch auseinandersetzen.

¹⁰ Vgl. Thorsten Benkel. „Strukturen der Sterbenswelt. Über Körperwissen und Todesnähe“. *Alter(n) und vergänglicher Körper*. Hrsg. von Reiner Keller und Michael Meuser. Wiesbaden: Springer VS, 2017. 277–301.

¹¹ Vgl. Thorsten Benkel. „Todesrituale. Zur sozialen Dramaturgie am Ende des Lebens“. *Körper und Ritual. Sozial- und kulturwissenschaftliche Zugänge und Analysen*. Hrsg. von Robert Gugutzer und Michael Staack. Wiesbaden: Springer VS, 2015. 335–360.

ortung der Leiche (oder der Asche) im Trauerkontext irrelevant geworden ist. Im Gegenteil: Wo klassische Bezugfelder wie der Friedhof ihren obligatorischen Charakter einbüßen, da gewinnen Alternativen an Gewicht.¹² Hier ist vor allem an solche Stätten zu denken, die nicht speziell als ‚Trauerräume‘ gekennzeichnet sind, gleichwohl aber als solche wirken; besonders beliebt sind Orte in der Natur.¹³ Die durch Mobilität forcierten Distanzen können außerdem medial überbrückt werden. Waren Erinnerung im Allgemeinen und Totengedenken im Besonderen schon seit jeher mit dem Einsatz von sich stetig ausdifferenzierenden Medien verbunden, so setzt sich diese Verflechtung im digitalen Zeitalter besonders intensiv fort. Virtuelle Friedhöfe, Trauerportale und dergleichen stellen der Vergänglichkeit des Lebens eine (vermeintlich) dauerhafte Bildschirmpräsenz gegenüber.¹⁴

Die hier beschriebene Delokalisierung geht mit einer ‚Entkorporalisierung‘ der Trauer einher. Ohnehin werden tote Körper im westlich geprägten Kulturraum im Zuge ihrer Bestattung unsichtbar gemacht. Das Trauerhandeln der Hinterbliebenen kommt somit üblicherweise ohne direkte Bezugnahmen auf die Leiche aus – auch deshalb, weil die Tradition der Aufbahrung gegenüber früheren Zeiten an Interesse verloren hat. Besonders hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang das leere Grab. Auf Friedhöfen finden sich hin und wieder Grabsteine, deren Inschriften auf Menschen verweisen, die seit Kriegsende vermisst werden, die mit dem Flugzeug über dem Meer abgestürzt sind, die ‚auf See‘ bestattet wurden usw. – Personen also, deren Körper offenkundig nicht in diesem Grab beigesetzt wurden. Nichtsdestotrotz wird eine Grabstätte errichtet, gestaltet, geschmückt, besucht gepflegt; es wird letztlich also das getan, was auch an den anderen Gräbern getan wird – oder zumindest getan werden kann, denn manche ‚bewohnte‘ Gräber erhalten dem Anschein nach weit weniger Zuwendung als einige ihrer leerstehenden Pendants. Auch das gezielte Aufgeben, das ‚Nicht-(mehr-)gebraucht-Werden‘ solcher Begräbnisorte, ist eine Facette der Delokalisierung.

12 Vgl. Thorsten Benkel und Matthias Meitzler. „Trauerkultur in der Moderne“. *Raum für Trauer. Erkenntnisse und Herausforderungen*. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal. Kassel: Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal, 2019. 8–21.

13 Vgl. Britta Bauer. *Baumbestattungen in Deutschland. Sozialwissenschaftliche Untersuchung einer alternativen Bestattungsform*. Hamburg: Kovač, 2015.

14 Vgl. Thorsten Benkel und Matthias Meitzler. „Im Himmel – in der Cloud? Körperlose Gegenwart im virtuellen Raum“. *Zeitschrift für Bestattungskultur* 71.2 (2019): 34–37; Thorsten Benkel. „Gedächtnis – Medien – Rituale. Postmortale Erinnerungs(re)konstruktion im Internet“. *(Digitale) Medien und soziale Gedächtnisse*. Hrsg. von Gerd Sebald und Marie-Kristin Döbler. Wiesbaden: Springer VS, 2018. 169–196; Anke Offerhaus. „Begraben im Cyberspace. Virtuelle Friedhöfe als Räume mediatisierter Trauer und Erinnerung“. *Die Zukunft des Todes. Heterotopien des Lebensendes*. Hrsg. von Thorsten Benkel. Bielefeld: Transcript, 2016. 339–364.

Eine weitere Entwicklung betrifft die sogenannte „disenfranchised grief“¹⁵. Gemeint sind all jene Trauerformen, die gesellschaftlich nicht akzeptiert oder zumindest kontrovers diskutiert werden. Neben dem Betrauern verstorbener Medienfiguren, zu denen man allenfalls ein ‚parasoziales‘, d. h. einseitiges Verhältnis pflegte, betrifft dies in letzter Zeit insbesondere die Ausweitung der Trauer auf die Vergänglichkeit nicht-menschlichen Lebens. Tierfriedhöfe mit ihren teils unter hohem Aufwand arrangierten Grabstätten geben dem häufig hochgradig affektiv besetzten Verhältnis von Menschen zu ihren animalischen Sozialpartner*innen eine bemerkenswerte Verräumlichung und werden für nicht wenige trauernde Halter*innen zu zentralen Stätten für überwältigende Abschiedsbekundungen.¹⁶ Und dennoch: Nicht immer und überall stößt das, was Menschen empfinden und was sie tun, wenn ihr Hund, ihre Katze, ihr Kanarienvogel oder ihr Hamster gestorben ist, auf intersubjektives Verständnis.¹⁷

Schließlich sei noch auf die jüngsten Innovationen im Bereich der künstlichen Intelligenz hingewiesen, die neben vielen anderen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens längst auch die Trauer- und Erinnerungskultur tangieren. Weltweit versuchen verschiedene Start-up-Unternehmen, die soziale Gegenwart von Personen für die Zeit nach ihrer körperlichen Gegenwärtigkeit technisch zu imitieren. Hierbei wird zu Lebzeiten ein Programm mit großen Datenmengen versorgt, die essenzielle Informationen über Präferenzen, Werthaltungen und Aktivitäten der betreffenden Person beinhalten. Der so erstellte ‚Counterpart‘ soll, im Sinne der Entwickler*innen, nach dem physischen Lebensende dem ‚Geiste‘ des*der Verstorbenen entsprechen, online weiterexistieren und dabei nicht nur adressierbar, sondern auch im Stande sein können, auf Kommunikationsofferten zu reagieren und selbige seinerseits zu initiieren.¹⁸ Ein sol-

15 Kenneth J. Doka. *Disenfranchised Grief. Recognizing Hidden Sorrow*. San Francisco, CA: Jossey Bass, 1989.

16 Vgl. Thorsten Benkel. „Das Mensch-Tier-Verhältnis. Spielarten einer Sozialpartnerschaft“. *Nicht nur dein Tier stirbt. Geschichten und Forschungen zur Trauer um Haustiere*. Hrsg. von Marion Schmitt und Peter Kunzmann. Ilmenau: Kern, 2020. 66–75; Matthias Meitzler. „Hunde wollt ihr ewig leben? Der tote Vierbeiner – ein Krisentier“. *Auf den Hund gekommen. Interdisziplinäre Annäherungen an ein Verhältnis*. Hrsg. von Ronald Hitzler und Nicole Burzan. Wiesbaden: Springer VS, 2017. 175–200, S. 187–195; Dirk Preuß. „Zeus⁽⁹⁾ Platz! Die Zukunft des toten Heimtieres“. *Die Zukunft des Todes. Heterotopien des Lebendigen*. Hrsg. von Thorsten Benkel. Bielefeld: Transcript, 2016. 182–211.

17 Vgl. Matthias Meitzler. „Animalische Avantgarde. Zeitgenössische Kundgaben von Trauer um verstorbene Heimtiere“. *Tierethik* 11.1 (2019): 109–133, S. 126.

18 Vgl. Constanze Seibel. „Tod im Leben – Leben im Tod. Paradoxien des gesellschaftlichen Miteinanders“. *Zwischen Leben und Tod. Sozialwissenschaftliche Grenzgänge*. Hrsg. von Thorsten Benkel und Matthias Meitzler. Wiesbaden: Springer VS, 2018. 161–184.

ches Streben nach zweidimensionaler Unsterblichkeit steht im Zeichen einer Vergänglichkeitsnegierung a priori, nämlich auf Basis selbstgesteuerter technischer Planung, die dem virtuellen Fortleben nach dem leiblichen Tod dienen soll.

Wie einige Aspekte dieser ausschnittshaften Auflistung andeuten, offenbart der tote Körper die Vergänglichkeit des Menschen auf direkte, d. h. unvermittelte Weise; sein Auflösungsprozess macht jedwede Interpretation obsolet. Der tote Körper wird in der hiesigen Sepulchralkultur allerdings fast durchweg unsichtbar gemacht, sieht man einmal von seltenen Ausnahmen ab, zu denen die Ausstellung von Mumien, Wissenschaftskunstprojekte wie *Körperwelten* oder auch Lenins Leiche im Mausoleum gehören.¹⁹

An der Stelle des regulär in der Grabestiefe verborgenen Körpers findet sich seit etwa 30 Jahren ein visuelles Gegenkonzept, das in eine Dialektik von Nähe und Ferne mündet. Es handelt sich um ein schon im 19. Jahrhundert verbreitetes, dann aber wieder verschüttetes bzw. unterdrücktes Phänomen. Die Rede ist von Fotografien, die am Grab der*des Verstorbenen angebracht werden und die hier bestattete Person (den hier bestatteten Körper) zeigen – nicht aber in der Düsternis des Totseins, sondern in einer alltagsnahen Lebendigkeit (Abb. 1).²⁰ An der Stätte des langsam verrottenden Körperoriginals bleibt nur dessen Abbild bestehen, und verspricht, wie Fotos dies implizit tun,²¹ in materieller Form (relativ) unvergänglich zu sein.

In diesem Zusammenhang können, in Anlehnung an Ernst Kantorowicz, die ‚zwei Körper der Toten‘ unterschieden werden.²² Mit dem Tod spaltet sich der zuvor als beseelt verstandene Leib in zwei Körper auf. Der erste Körper entspricht

19 Vgl. Jasmine Day. „Thinking Makes it so‘: Reflections on the Ethics of Displaying Egyptian Mummies“. *Papers on Anthropology* 23.1 (2014): 29–44; Lieselotte Hermes da Fonseca und Thomas Kliche (Hrsg.). *Verführerische Leichen – verbotener Verfall. ‚Körperwelten‘ als gesellschaftliches Schlüsselereignis*. Lengerich: Pabst, 2006.

20 Vgl. Matthias Meitzler. „Nicht-Präsenz als Gegenwärtigkeit. Die spezifische Atmosphäre bildhafter Abschiedsrituale“. *Wissensrelationen*. Hrsg. von Michaela Pfadenhauer und Angelika Pöferl. Weinheim und Basel: Beltz Juventa, 2018. 861–871; Thorsten Benkel und Matthias Meitzler. „Die Bildlichkeit des Lebensendes. Zur Dialektik der Totenfotografie“. *Tod und Trauer im Netz. Mediale Kommunikation in der Bestattungskultur*. Hrsg. von Thomas Klie und Ilona Nord. Stuttgart: Kohlhammer, 2016. 117–136.

21 Vgl. Roland Barthes. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.

22 Vgl. Thorsten Benkel. „Das Schweigen des toten Körpers“. *Sinnbilder und Abschiedsgesten. Soziale Elemente der Bestattungskultur*. Ders. und Matthias Meitzler. Hamburg: Kovač, 2013. 14–92, S. 58–65. Den Ausgangspunkt bildet: Ernst Kantorowicz. *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theorie des Mittelalters*. Übers. von Brigitte Hellmann und Walter Theimer. Stuttgart: Klett Cotta, 1992.



Abb. 1: Die (Wieder-)Vergegenwärtigung des lebendigen Körpers an der Grabstätte eines Verstorbenen.

der biologischen Materialität, die zwar tot ist, indes aber über die Verwesung noch in einer seltsamen Eigendynamik ‚agiert‘, also der Vergänglichkeit unterworfen ist. Der zweite Körper wiederum ist der Erinnerungskörper, der sich aus den materiellen foto- bzw. videografischen Abbildungen des*der Verstorbenen speist, aber auch aus jenen kognitiven Bildern, die im Gedächtnis der Überlebenden entstehen bzw. bereits bewahrt sind. Durch das Wissen um das Verstorbenesein der Person verändern diese Bilder ihren Charakter, sie können zum Ausgangspunkt und Ausdruck von Erinnerung und Gedenken werden, mithin taugen sie auch für parasoziale Bezugnahmen. Implizit fordern diese materiellen oder kognitiven Bilder dazu auf, sich zurück- und hineinzusetzen in gemeinsame vergangene oder auch in hypothetische Situationen. Die Bilder der Toten – als Ausdruck ihres zweiten Körpers – können somit Vergänglichkeit anzeigen und gleichsam überbrücken.

Fotos an Grabsteinen gibt es schon so lange, wie es die technische Errungenschaft der Fotografie (im engeren Sinne) überhaupt gibt, d. h. ungefähr seit Mitte des 19. Jahrhunderts.²³ Der zweite Körper, ein Sich-Sträuben gegen das optische Vergessen, buchstabiert in diesem Zusammenhang eine Binsenweisheit der philosophischen Anthropologie aus: Man ‚hat‘ nicht nur einen Körper, sondern man ‚ist‘ dieser Körper.²⁴ Menschen werden im Alltag gemeinhin als

²³ Anders als in vielen anderen europäischen Ländern erfuhr die Tradition der Fotos an Gräbern in Deutschland eine jahrzehntelange Unterbrechung, die in den 1930er Jahren ihren Anfang nahm und bis Ende des 20. Jahrhunderts andauerte. Weil sich die Individualisierung der Ruhestätte qua Fotografie nicht mit der nationalsozialistischen Ideologie der ‚Volksgemeinschaft‘ vertrug, wurden Porträts am Grab unpopulär und blieben in einigen Friedhofssatzungen sogar ausdrücklich untersagt. Demgegenüber erfährt diese sepulkrale Praxis in Deutschland aktuell eine bemerkenswerte Renaissance unter veränderten technischen und sozialen Bedingungen. Vgl. hierzu ausführlich: Thorsten Benkel und Matthias Meitzler. „Sterbende Blicke, lebende Bilder. Die Fotografie als Erinnerungsmedium im Todeskontext“. *Medien & Altern. Zeitschrift für Forschung und Praxis* 3.5 (2014): 41–56.

²⁴ Vgl. Helmuth Plessner. *Die Stufen des Organischen und der Mensch*. 3. Aufl. Berlin und New York, NY: De Gruyter, 1975.

Körper wahrgenommen und üblicherweise anhand ihres Körpers adressiert. Körperliche Präsenz bedeutet: Dasein. Das mediale Fortleben (im Bild) ist zwischen den Zeilen also auch ein Kommentar zum Problem eines prinzipiell ‚wichtigen‘ und ‚wertvollen‘ Lebens, das gleichwohl – schleichend oder innerhalb von Sekunden – ‚vernichtet‘ wurde.

Man könnte thesenhaft formulieren, dass der menschliche Körper *post mortem* dort, wo er als lebendig immer noch in Erscheinung tritt bzw. explizit so betrachtet wird, selbst eine Art Sinnbild ist – aber nicht etwa ein Stillleben, das Vergänglichkeit ausdrückt, sondern die Bewahrung des zugeschriebenen ‚Bildes‘, des ‚Images‘, das Angehörige von dieser Person haben und das sich im Foto nachträglich verdichtet.²⁵ Dem liegt allerdings die paradoxe Komponente zugrunde, dass sich dieses Bild wegen seines ‚Sinnüberschusses‘ – d. h. aufgrund all dessen, was die Rezipient*innen künftig in ihrer Betrachtungsweise und Interpretation des Bildes beeinflussen kann und wird – weiterhin verändern kann.²⁶

Transformationen – vom Körper zur Asche, von der Asche zum Diamanten

Sowohl in theoretischer wie auch in empirischer Hinsicht verspricht die nähere Auseinandersetzung mit dem Zusammenhang von Sozialität, Materialität und Vergänglichkeit bemerkenswerte Erkenntnisse. Zwar soll die Materialität des (toten) Körpers im Kontrast zur ‚Normalunterstellung‘, also abseits der lebendigen Leibhaftigkeit betrachtet werden, doch ist nicht die Leiche der Ausgangspunkt, sondern ein spezifischer Zustand, in den sie mittlerweile überführt werden kann. Gemeint ist eine Bestattungsvariante, die bei näherer Betrachtung gar keine Bestattung ist, und die zugleich eine Objektifizierung von etwas darstellt, das eigentlich kein Objekt sein kann (und es erst recht nicht sein soll). Die Rede ist von dem sogenannten ‚Erinnerungsdiamanten‘, einer eigensinnigen Form des Umgangs mit Körperlichkeit und Transmortalität. Aus Totenasche können seit einigen Jahren im Zuge verschiedenartiger technischer Prozeduren Schmuckstücke (z. B. Rubine, Saphire oder eben Diamanten) angefertigt werden. Die Grundvoraussetzung hierfür ist die Kremation, die Transformation eines toten Körpers zu

²⁵ Vgl. Matthias Meitzler. „Postexistenzielle Existenzbastelei“. *Die Zukunft des Todes. Heterotopien des Lebensendes*. Hrsg. von Thorsten Benkel. Bielefeld: Transcript, 2016. 133–162, S. 144–148.

²⁶ Vgl. Matthias Meitzler. „Der Moment ist mein“. Die Evokation von Lebendigkeit durch Bildpräsenz“. *Erinnerungslandschaften. Friedhöfe als kulturelles Gedächtnis*. Hrsg. von Thomas Klie und Sieglinde Sparre. Stuttgart: Kohlhammer, 2017. 125–144.

Asche. Gegenwärtig werden in Deutschland ca. 70% aller Verstorbenen feuerbestattet, in manchen Regionen sind es sogar weit über 90%.²⁷ Wie nun aus Asche konkret ein Diamant entstehen kann, sei nachfolgend in aller Kürze skizziert. Die Darstellung orientiert sich an den Abläufen eines führenden Anbieters dieser Dienstleistung.²⁸

Nachdem die Asche zunächst in einem Urnengefäß zum Produktionsort des Edelsteins übermittelt wurde, wird sie einem chemischen Verfahren unterzogen, bei dem sich der Kohlenstoffanteil herauslöst. Das aus diesem Vorgang überbleibende Grafit wird sodann zu einer Scheibe gepresst und in eine sogenannte Wachstumzelle verbracht, die in eine Presse eingebaut ist und in der ein synthetischer Diamant entstehen soll. Um dies zu erreichen, bedarf es zweier wesentlicher Parameter: hohen Drucks und hoher Temperatur. Bei ungefähr 60.000 Bar und bei bis zu 2.500 Grad Celsius wird der natürliche Entstehungsprozess von Diamanten, der normalerweise etwa 200 Kilometer unter der Erdoberfläche stattfindet, in der Presse einer Edelsteinmanufaktur binnen weniger Tage simuliert (Abb. 2). Anschließend wird die Zelle geöffnet und der Rohdiamant ‚befreit‘. Sofern die auftraggebenden Angehörigen es wünschen, kann der Diamant in einem weiteren Schritt noch geschliffen werden. In den meisten Fällen wird das fertige Juwel an das zuständige Bestattungsunternehmen gesendet, welches es schließlich den Angehörigen übergibt. Letztere können den Diamanten aber auch selbst vor Ort abholen. Für die an ein weihvolles Zeremoniell erinnernde Übergabeprozedur gibt es vor Ort einen eigenen Raum. Über die Produktion hinaus besteht ferner die Möglichkeit, den Edelstein in eine Kette, einen Anhänger oder dergleichen einfassen zu lassen.

Das hier vorgestellte Konzept ist alles andere als lediglich ein ‚technokratischer‘ Vorgang, der im Zuge eines kleinen Übergaberituals ad hoc zur Trauerhilfe umfunktioniert wird. Naheliegend sind diverse Implikationen, beispielsweise auch solche transzendentalistischer Art. Die in verschiedenen Varianten tradierte Vorstellung, dass Körper und Bewusstsein (man kann auch andere Bezeichnungen wählen: Charakter, Geist, Seele usw.) sich im Todesfall trennen, wird hier gewis-

²⁷ Vgl. Gütegemeinschaft Feuerbestattungsanlagen. „Das Verhältnis von Sarg- und Urnenbestattungen in Deutschland in den Jahren 2014 bis 2018“. *Zeitschrift für Bestattungskultur* 71.11 (2019): 70–71.

²⁸ Eine weitere Auseinandersetzung mit der Praxis der Ascheverwertung unter dem Gesichtspunkt der Vanitas liefert Holger Schulze. „Sound Monuments. Eine Inversion der Vanitas in den Klangkünsten“. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27.2 [Themenheft ‚Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart‘. Hrsg. von Claudia Benthien und Victoria von Flemming] (2018): 231–246, S. 240–245.



Abb. 2: Apparaturen zum Pressen von Aschejuwelen.

sermaßen auf den Kopf gestellt. Es wird eine Einheit impliziert. Unter den Vorzeichen der Vergegenwärtigung der Person infolge der Präsenz einer zum Juwel transformierten Körpermaterie ist nicht lediglich ‚etwas‘ da, sondern: ‚jemand‘.

All dies lässt sich im Zusammenhang mit einer Pluralisierung und Negierung klassisch transzendentaler Vorstellungen betrachten, derweil als Parallelentwicklung ein Relevanzverlust kollektiver Rahmung zu berücksichtigen ist. Als individualisierte Subjekte entscheiden die Hinterbliebenen selbstständig, welche religiösen oder anderen weltanschaulichen Narrative ihnen zusagen,²⁹ und sie wollen und können somit das Vergehen des Lebens, das Schicksal der Leiche und auch die Neuverortung der Toten mehr oder weniger autonom regulieren. In dieser Aneignung steckt eine Art Empowerment, mit dem Ziel, das Problem des trennenden, die soziale Bindung auflösenden Lebensendes gemäß individueller Überzeugung aufzuheben. Denn eingezäumt in die Semantik der anhaltenden Präsenz wird mit der fehlenden Unmittelbarkeit – Niklas Luhmann spricht von einem „Kommunikationsunterbrecher“³⁰ – ein Kernaspekt des Todes selbst durchbrochen.

Der Diamant fungiert als Symbol für Unvergänglichkeit schlechthin, ob schon die Juwelen-Variante letztlich nur ein Beispiel von vielen ist, dessen Möglichkeit sich ohnehin erst vor dem Hintergrund der besagten Vervielfältigung innerhalb der Sepulkralkultur ergeben hat. Kulturpessimist*innen mögen hier den Schluss ziehen, dass aufgrund dieser und anderer Varianten einer „Multi-

²⁹ Vgl. Hubert Knoblauch. *Populäre Religion. Auf dem Weg in eine spirituelle Gesellschaft*. Frankfurt a. M. und New York, NY: Campus, 2009.

³⁰ Niklas Luhmann. *Funktion der Religion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 230.

optionsbestattungskultur³¹ eine ‚neue Unübersichtlichkeit‘ am Horizont des Bestattungswesens auftaucht. Es ist daher von einer ‚Pluralität des Sepulkralen‘ zu sprechen, die in der Tat mit Unsicherheiten und Entscheidungsschwierigkeiten einhergehen kann, weil es heute eben mehr Spielräume der Selbstgestaltung des Weltabschieds geliebter Personen gibt. Ob dies nun negativ oder positiv zu bewerten ist, müssen letztendlich die potenziellen Nutzer*innen der Angebote entscheiden. Ihr Urteil wird, wie auch immer es ausfällt, in Kontrast zu bestimmten moralunternehmerischen Gegenpositionen stehen, die es mittlerweile im Kontext des Lebensabschieds in zunehmender Menge gibt.³²

Die beschriebenen Vorgänge finden nicht im rechtsfreien Raum statt; auch die normative Komponente spielt eine Rolle. Im gesamteuropäischen Vergleich weist Deutschland mitunter die strengsten Bestattungsgesetze auf. Nach deutschem Recht darf vom toten Körper nichts aufbewahrt und nichts ‚verwertet‘ werden. Einige Details befinden sich in einer juristischen Grauzone, andere sind noch nicht höchstrichterlich entschieden. Für die vorliegende Thematik ist entscheidend, dass die (für das Verfahren der Diamantherstellung zwingend notwendige) Teilung der Kremationsasche nach aktuellem Stand verboten ist. Doch entgegen dieser gesetzlichen Rahmung drängt die normative Kraft des Faktischen spürbar in eine völlig andere Richtung. Obwohl illegal, oder in der optimistischen Lesart ‚ungeklärt‘, wählen jeden Monat hunderte Deutsche die beschriebenen abweichenden Wege – übrigens neben anderen Bestattungs- bzw. Körperverarbeitungsprozeduren, die nach gegenwärtigem Stand gleichsam als deviante Varianten angesehen werden müssen.

Eine vordergründig verbotene Praxis wurde so im Laufe mehrerer Jahre zu einer reibungslosen Maschinerie, die durch Hinterbliebene angetrieben wurde, welche für sich selbst eine „Autonomie der Trauer“³³ in Anspruch nehmen. Es handelt sich um einen Selbstsorge-Mechanismus, bei dem die (materielle) Vergänglichkeit offensichtlich überwunden werden soll. Das mutet einerseits rational – im Sinne geradezu sachlicher Zweckmäßigkeit – und gleichzeitig sehr persönlich an. Vilém Flussers Formulierung, wonach eine Entwicklungslinie

31 Matthias Meitzler. „Bestattungskultur im sozialen Wandel“. *Sinnbilder und Abschiedsgesten. Soziale Elemente der Bestattungskultur*. Thorsten Benkel und ders. Hamburg: Kovač, 2013. 215–321, S. 250.

32 Vgl. Matthias Meitzler. „Ich will jetzt Mutters Asche!“ Aushandlung, Aneignung und Autonomie am Beispiel kontroverser Gegenständlichkeit“. *Die Dinge, die bleiben. Reliquien im interdisziplinären Diskurs*. Hrsg. von Thomas Klie und Jakob Kühn. Bielefeld: Transcript, 2020. 175–197.

33 Thorsten Benkel, Matthias Meitzler und Dirk Preuß. *Autonomie der Trauer. Zur Ambivalenz des sozialen Wandels*. Baden-Baden: Nomos, 2019.

„vom Subjekt zum Projekt“³⁴ verläuft, lässt sich fraglos auch auf die Verwandlungsreihe ‚Mensch – Leiche – Asche – Diamant‘ beziehen.

Evokation von Gegenwärtigkeit

Um die Herstellungs- bzw. Transformationsvorgänge aus nächster Nähe zu beobachten, wurden im Kontext eines Forschungsprojekts entsprechende Produktionsstätten in verschiedenen Ländern besucht, was auch die Anwesenheit bei einigen Übergabezeremonien beinhaltet.³⁵ Eine kleine Auswahl an Kernkategorien der Untersuchung soll im Folgenden vorgestellt werden. Sie offenbart, dass die Vergänglichkeitssymptomatik, die dem Lebensende kulturhistorisch in vielfältiger Weise nahesteht, infolge einer materiellen Umarbeitungspraxis ihren Charakter verändert: Das Vergehen des Vergangenen wandelt sich zur Evokation von Gegenwärtigkeit.³⁶

Beseelte Artefakte: Dem Diamanten an sich ist eine symbolische Vergänglichkeitsresistenz schlechthin eingeschrieben. Es stellt sich daher die Frage, was er, wenn er aus menschlicher Kremationsasche entwickelt wurde, für die Angehörigen darstellt. Zunächst liegt es nahe, ihn auf der Ebene der Dinge anzusiedeln. Um einen gewöhnlichen Alltagsgegenstand handelt es sich jedoch schon wegen seines hohen ökonomischen Wertes nicht. Auch ist das Juwel für die Angehörigen wohl nicht lediglich tote Materie wie etwa ein Tisch oder ein Stuhl. Vielmehr könnte man von einem quasi animistisch vitalisierten Gegenstand sprechen. Der Diamant geht nicht lediglich in seiner Materialität auf, sondern besitzt insofern einen ‚Bedeutungsüberschuss‘, als die Emotionalität der

³⁴ Vilém Flusser. *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1998.

³⁵ Mit den sozialen Gebrauchsweisen und (Be-)Deutungen von Erinnerungsdiamanten und anderen Ascheartefakten beschäftigen sich die Autoren des vorliegenden Beitrags in einer empirischen Untersuchung, die als Kooperationsprojekt der Universitäten Passau und Rostock firmiert. Das Herzstück der Studie bildeten im ersten Projektteil (bei dem es zunächst um die kurzfristigen Folgen ging) insgesamt 49 qualitative Leitfadeninterviews mit Menschen, die ein Aschejuwel beauftragt und ihre*n Verstorbene*n somit in kristalline Form überführt haben. Die Gespräche, auf die hier Bezug genommen wird, wurden im Zeitraum von Dezember 2018 bis Juni 2019 geführt und anschließend transkribiert. Aus den Interviewtranskripten wurden Sequenzen mit hoher Informationsdichte extrahiert und entlang einer kategorialen Zuordnung sortiert. Vgl. Thorsten Benkel, Thomas Klie und Matthias Meitzler. *Der Glanz des Lebens. Asche-diamant und Erinnerungskörper*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2019.

³⁶ Vgl. Thorsten Benkel. „Der unsichere Status der Dinge. Zum Kontinuum von Sozialität und Materialität“. *Die Dinge, die bleiben. Reliquien im interdisziplinären Diskurs*. Hrsg. von Thomas Klie und Jakob Kühn. Bielefeld: Transcript, 2020. 71–86.

Hinterbliebenen, ihre Gefühlswelt und ihre Projektionen in die Materialität mit hineinfließen: „Es ist er. Das sind Teile von ihm. Es ist ja nicht nur ein Symbol. Ich weiß ja dadurch, dass er aus seiner Asche gemacht ist, dass er das ist [...]. Wenn ich ihn berühre, weiß ich, dass ich *ihn* berühre. Nicht nur symbolisch, sondern es ist ja ein Stück von ihm.“ (Interviewperson 17)

Wie aus dem Interviewzitat ersichtlich wird, ist das Ascheartefakt nicht einfach nur ein lebloses Souvenir, das den*die Verstorbene*n lediglich symbolisiert; es ‚ist‘ der*die Verstorbene – unbeschadet der offenkundig zutage tretenden morphologischen Diskrepanz. Auf den ersten Blick erinnert nichts vom Diamanten an jenen menschlichen Körper, aus dessen Bestandteilen er entstanden ist. Doch offenbar verleiht allein die Tatsache, dass es sich im Ursprung um Körpermaterie handelt, dem Juwel einen hervorgehobenen Stellenwert gegenüber anderen potenziellen Gedenkobjekten (wie Alltagsgegenständen und selbst Fotos und Videos).³⁷

Heimkehr und postmortale Fortexistenz: Die Aushändigung des Edelsteins wird von vielen Interviewpartner*innen mit einer Semantik der – von den Verstorbenen häufig selbst gewünschten – Heimkehr beschrieben, wie u. a. aus nachfolgenden Worten hervorgeht: „Ich hab’ mir gedacht, endlich isser wieder daheim! [...] Und ich fand ihn [den Diamanten] einfach nur wunderschön und hab’ gewusst, ich kann meinen Mann mit heimnehmen, wo er immer hinwollte. Er wollte wieder nach Hause.“ (Interviewperson 26) Während Heimkehr in einem traditionell-religiösen Sinne das Aufgehen in einer jenseitigen Existenzform bedeutet, bezeichnet sie unter kristallinen Vorzeichen die Rückkehr in die private Umgebung. Das traditionelle Friedhofsgrab steht in der Wahrnehmung vieler Menschen heute mehr für Trennung und Distanz als für Vergemeinschaftung. Demgegenüber verkörpert das Juwel eine Form der überdauernden Nähe und der postmortalen Fortexistenz, die ebenjene Trennung zu überwinden hilft. Seine parasoziale Aufladung erscheint unter diesen Voraussetzungen nachgerade konsequent: Über seine materielle Präsenz bleibt der*die Tote verfügbar, berührbar und somit auch adressierbar. Tatsächlich berichten nicht wenige der Befragten, bald gelegentlich und bald regelmäßig mit dem Stein zu sprechen. Die Kommunikationsmodi reichen von der Suche nach Ratschlag, der Unterrichtung über Neuigkeiten aus der eigenen Lebenswelt und spontanen Gefühlsbekundungen bis hin zu offenen Anklagen. Die Angehörigen verleihen dem Erinnerungsstück somit einen quasi-sozialen Rang, den ‚gewöhnliche‘ Gegenstände üblicherweise nicht zugesprochen bekommen. Es geht nicht um Intersubjektivität, aber auch nicht um „Interobjektivität“³⁸, sondern

³⁷ Vgl. Benkel, Klie und Meitzler 2019 (Anm. 35), S. 137–143.

³⁸ Bruno Latour. „Eine Soziologie ohne Objekt? Anmerkungen zur Interobjektivität“. *Berliner Journal für Soziologie* 11.2 (2001): 237–252.

um eine Melange von Bezugsformen, aus der sich für die Betroffenen (die Angehörigen) neue Möglichkeiten des Erlebens von Kopräsenz ergeben.

Wenn ich was Besonderes mache, dann hole ich ihn raus und sage, „Du guckst dir das mit an, ne?“ Und dann geht er mit mir durch die Stadt und guckt. [...] Also, ich lasse ihn gewaltig teilhaben an gewissen Sachen. Oder wenn ich was einkaufen gehe und ich fühle mich nicht ganz sicher, dann darf er halt auch mitgucken und eine Entscheidung treffen.

(Interviewperson 8)

Man lässt den Diamanten an seinem Leben teilhaben, versteht ihn als Begleiter, der „mitgucken“ darf und bisweilen auch in Entscheidungsprozesse einbezogen wird. Die Frage ‚Was würde er*sie in dieser Situation tun?‘ erhält auf diese Weise einen materiellen Bezugspunkt. Der Edelstein wird an Orte mitgenommen, an denen die verstorbene Person zu Lebzeiten gerne gewesen ist, immer schon gerne gewesen wäre – oder auch: ausdrücklich nicht gerne gewesen ist.

[W]enn er zur Fußball-Weltmeisterschaft schon da gewesen wär', hätt' ich ihn wahrscheinlich mit auf die Couch gesetzt, da hätt' er mit uns Fußball schauen können. Also, es steht mir frei, ich könnt' mit ihm in Urlaub fahr'n oder ich könnt' ihn mit zum Schuhekaufen nehmen, das hat er immer gehasst!

(Interviewperson 26)

Diese Form des postmortalen ‚Besitzens‘ des Verstorbenen und die absolute Entscheidungshoheit über Ort bzw. Dauer seines Aufenthalts tragen durchaus eine machtvolle Komponente in sich. Als Diamanten können die Toten nicht (mehr) entkommen – sie versprechen ewige Treue dank ewiger Passivität (Abb. 3). So sehr der Tod seinem Ruf als Optionenvernichter immer wieder aufs Neue gerecht wird, so sehr eröffnet die Transformation von Kremationsasche in ein solches Artefakt doch auch neue, zuvor nicht vorhandene Wege.

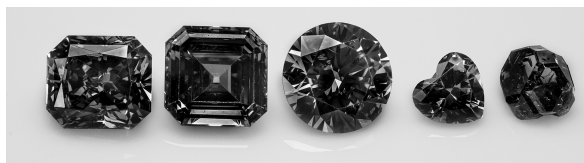


Abb. 3: Aschediamanten in verschiedenen Schlifffvarianten.

Nähe und Distanz: Hinsichtlich des konkreten Umgangs mit dem Aschejuwel nach der Aushändigung lassen sich mehrere Handlungsweisen rekonstruieren. Einige Hinterbliebene bewahren ihr Schmuckstück an einem sicheren Ort in der

Wohnung auf – oft aus Angst, es ansonsten zu verlieren.³⁹ Sehr häufig wird es jedoch nah am Körper getragen, gerade so, als müsse man die (wiedererlangte) Präsenz permanent nicht nur symbolisch, sondern auch leibhaftig spüren. Die Nähe zum eigenen, warmen Körper kann als bewusster Gegenentwurf zur Ferne der ‚kalten‘ Grabstätte verstanden werden. In bestimmten Situationen wird der Edelstein überdies gezielt berührt, gestreichelt und geküsst.⁴⁰

Ich bin auch so, dass, wenn ich so in Gedanken bin und hab diese Kette dran, dann leg' ich immer die zwei Finger so drauf. So, und dann denk' ich mir, ja Mama und Papa, ne? So, ich halt euch fest, ihr seid dabei. Oder an den Ring von meinem Mann, da leg ich immer den Finger obendrauf, auf den Diamanten. [...] Also, wie wenn ich mit ihnen kommuniziere. Man ist ihnen nah wieder, ja? Also, sie sind nicht mehr da, aber sie sind doch irgendwo da. (Interviewperson 11)

Berührungen des Edelsteins verstärken das Gefühl der Kopräsenz.⁴¹ Sie sind Fortsetzungen der körperlichen Alltagsberührungen, die vor allem innerhalb von Partnerschaften von Bedeutung sind,⁴² und sie geben eine körperliche Resonanz. ‚Berührend‘ ist aber auch der Trauerkontext, wenngleich sich noch eine weitere Konnotation aufdrängt: Dem Umstand, dass das Aschejuwel in den meisten Fällen als exklusives, den ökonomischen Wert eines herkömmlichen synthetischen Diamanten übersteigendes Schmuckstück getragen wird (durchaus auch für andere sichtbar), liegt, psychodynamisch betrachtet, beinahe ein narzisstisches Moment zugrunde. Das Sich-Schmücken mit ‚Verstorbenenmaterie‘ in Form einer nach außen gerichteten Sichtbarkeit unterscheidet sich von anderen Varianten des Totengedenkens.⁴³

³⁹ Vgl. Benkel, Klie und Meitzler 2019 (Anm. 35), S. 154–158.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 144.

⁴¹ Vgl. dazu generell Lena Tacke. *Körperbild und Bildkörper. Die ‚Technological Reliquaries‘ von Paul Thek und die christliche Reliquientradition*. Paderborn: Schöningh, 2019.

⁴² Vgl. Matthias Riedel. *Alltagsberührungen in Paarbeziehungen. Empirische Bestandsaufnahme eines sozialwissenschaftlich vernachlässigten Kommunikationsmediums*. Wiesbaden: VS Verlag, 2008.

⁴³ Auch bietet sich ein Vergleich mit Donald Winnicotts psychoanalytischem Konzept des ‚Übergangsobjektes‘ an. Darunter fallen Teddybären, Schmusedecken und andere Gegenstände, die in der frühen Kindheit symbolisch eine geliebte Person (meistens die Mutter) ‚ersetzen‘ und ihrerseits handhabbar gemacht werden können. Vgl. Donald Winnicott. „Übergangsobjekte und Übergangsphänomene. Eine Studie über den ersten, nicht zum Selbst gehörenden Besitz“. Übers. von Erika Danneberg. *Psyche* 23.9 (1969): 666–682. Eine andere, dezidiert materielle Praxis, die historisch mit der Entstehung der ersten Postmortem-Fotografien zusammenfällt, ist die Verwendung von Kopfhaaren als Trauerschmuck. Vgl. Isabel Richter. *Der phantasierte Tod. Bilder und Vorstellungen vom Lebensende im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Campus, 2010, S. 150–195.

Die körperlich hergestellte und zugleich leiblich spürbare parasoziale Nähe kann, wie das nachfolgende Zitat erkennen lässt, bis zur beinahe symbiotischen Verschmelzung führen: „Ich habe ihn als Kette und er ist an meinem Hals, der ist so fest, ich kann die Kette nicht abmachen [...]. Er ist Bestandteil meines Körpers geworden.“ (Interviewperson 8) Indem sich die Kette mit dem Juwel gar nicht mehr ohne Weiteres ablegen lässt, wird der Diamant zum untrennbaren Element des (eigenen) Körpers. Einzig als Artefakt kann man die geliebte Person wirklich ‚besitzen‘, womit die soziale und körperliche Vergänglichkeitsbedrohung suspendiert wird: Man wird nicht mehr verlassen.

Doch manchmal kann die beschriebene Nähe auch als derart erdrückend empfunden werden, dass sie zu einer (temporären) Trennung führt. Das Ablegen des Schmuckstücks stellt sich dabei als ein Akt der Befreiung heraus.

Mir fällt ein, dass ich manchmal sogar so Schübe habe, wo ich denke, jetzt muss ich mal die Ringe wegtun. Den Ehering und auch den mit dem Diamanten. Dann laufe ich etliche Tage ohne die Ringe herum. Das gibt mir hin und wieder schon ein Gefühl der Freiheit dann. Weil man sich natürlich auch Gedanken darüber macht, wie willst du in Zukunft leben? Willst du jetzt ewig so weiterleben in dieser Trauer? (Interviewperson 47)

Seinen Höhepunkt findet dieser Distanzierungsgedanke in der Handlung eines Gesprächspartners, der den Diamanten seiner Frau gezielt in einem See versenkt hat. Die Nichtigkeit kann auf diese Weise sogar einen unzerstörbaren Stein einholen, und es wird nebenbei deutlich, dass die oben beschriebene Be-seelungssemantik nicht von allen Betroffenen geteilt wird. Für manche ist der Edelstein tatsächlich ‚nur Materie‘, die sie zwar mit der verstorbenen Person assoziieren, ohne aber hierin eine wie auch immer geartete Entsprechung zu sehen. Die Ambivalenz in den Haltungen unserer Interviewpartner*innen ist vor dem Hintergrund einer pluralisierten und heterogenen Bestattungskultur, in der divergierende Konzepte, Einstellungen und Überzeugungen nebeneinander koexistieren, nicht allzu überraschend. Die dem Diamanten zugeschriebene Nähe bietet also nicht nur Trost, sondern kann auch Melancholie auslösen, da das Ascheartefakt nicht lediglich die Anwesenheit, sondern womöglich auch die Abwesenheit der verstorbenen Person anzeigt. Jene wird durch den Diamanten buchstäblich ‚als Verlust‘ greifbar und die vermeintlich überwundene Vergänglichkeit wird erneut thematisch. Jene Gedanke verstärkt sich durch die aus dem Zitat hervorgehende Assoziation von fortwährender Diamantpräsenz mit einem Weiterleben in Trauer. Damit wird letztlich auch die Zukunft reflektiert, nämlich die Entwicklung der eigenen Trauer und – damit offenbar verbunden – die des Diamanten. Das wiederum leitet zu einem weiteren Aspekt über.

Die Zukunft des Erinnerungsartefakts: Neben zurückliegenden Entscheidungen und gegenwärtigen Umgangsformen ist auch die Zukunft des ‚Aschejuwels‘

von Interesse. Zu klären ist, inwieweit diese Zukunft überhaupt als solche antizipiert und bereits bei der Kaufentscheidung – auch und vor allem im Hinblick auf die eigene Vergänglichkeit – mitbedacht wird. Was soll etwa mit dem Aschejuwel geschehen, wenn dessen Besitzer*in selbst nicht mehr am Leben ist? Und lässt sich der Diamant aufgrund der von ihm transportierten Ewigkeitsverheißung nicht auch insofern als Zeichen des Todes, ja als *memento mori* begreifen, als mit ihm etwas geschaffen wurde, das darauf angelegt ist, jene Person, die ihn besitzt, potenziell zu überdauern?

Während einige Interviewpartner*innen einräumen, sich hierüber noch keinerlei Gedanken gemacht zu haben, sehen sich andere ohnehin nicht in der unmittelbaren Verantwortung, sondern delegieren die Entscheidungshoheit an ‚ihre‘ Angehörigen. Wieder andere, dies ist der überwiegende Teil der Befragten, beziehen die Zukunft des Artefakts aber durchaus mit ein. Häufig ist dabei die Option, den Edelstein später an eine konkrete Person vererben zu können, Teil der Entscheidung.⁴⁴ Während die Leiche nach deutschem Recht nicht eigentumsfähig ist,⁴⁵ werden dank des Aschediamanten Hinterbliebene zu Eigentümer*innen der in kristalline Artefakte verwandelten Toten – und können sie dementsprechend auch verschenken, vererben und sogar verkaufen. Bei den bisher interviewten Personen liegt der Verlust noch nicht lange zurück, sie verfügen über das Juwel also erst seit wenigen Monaten. Um aber seine Bedeutungskarrieren näher ermitteln zu können, muss sich die Forschung auch jenen Hinterbliebenen zuwenden, die ihren Edelstein bereits seit mehreren Jahren besitzen. Die Unvergänglichkeit des diamantenen Materials lässt es jedenfalls zu, ihm zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche – d. h. möglicherweise auch: ‚vergängliche‘ – Relevanz zuzuschreiben.

Dafür, dass sich das Verhältnis von Mensch und Artefakt im Laufe der Zeit wandelt, gibt es diverse lebensweltliche Anhaltspunkte. Der Stellenwert des Aschejuwels – das immerhin häufig als körpernahes Schmuckstück getragen wird – könnte sich beispielsweise dann verändern, wenn die Verwitweten neue Partner*innen kennen lernen. Unabhängig vom tatsächlichen Material lässt sich in solchen Situationen ermitteln, wie sich die ‚soziale‘ Vergänglichkeit der Diamanten gegenüber der Gegenwart anderer Körpermaterialität verhält. Eine Leiche braucht, abhängig von der Bodenchemie, mehrere Jahre, um zu verwesen; die Kremationsasche in der Urne vergeht nie. Im Vergleich dazu lassen sich Konstellationen denken, bei denen die Nähe-Funktion des Diamanten sehr viel früher hinfällig wird.

⁴⁴ Vgl. Benkel, Klie und Meitzler 2019 (Anm. 35), S. 186–189.

⁴⁵ Vgl. Robert Korves. *Eigentumsfähige Sachen?* Tübingen: Mohr Siebeck, 2014, S. 96–132.

Mit Kremationsasche kann zudem unter bestimmten Voraussetzungen in ähnlicher Weise verfahren werden wie mit dem Diamanten:⁴⁶ Sie kann zuhause aufbewahrt oder als Teil eines Amuletts am Körper getragen werden. Abgesehen von den offenkundigen ästhetischen und haptischen Unterschieden, die zwischen Asche und Diamant bestehen, ist in beiden Fällen die Zukunftsperspektive bedeutsam. Auch bei der privat verwahrten Totenasche ist klärungsbedürftig, was geschieht, wenn diejenigen, für die sie von Bedeutung (gewesen) ist, nicht mehr leben – wenn also, um die bereits eingeführte Terminologie noch einmal aufzugreifen, nicht nur der erste, sondern auch der zweite Körper vergangen ist. Womöglich liegt demgegenüber der Mehrwert des Diamanten darin, dass er nicht nur den ersten, sondern auch den zweiten Körper überdauern kann und seine ästhetische bzw. materiell-ökonomische Relevanz sukzessive seine soziale Relevanz zu übertreffen vermag?

Auch wenn es sich bei Aschejuwelen um eine eher nischenhafte Praxis innerhalb der zeitgenössischen Sepulkralkultur handelt, sind die zum Ausdruck kommenden Einstellungen, Wünsche und Haltungen durchaus aussagekräftig für generelle Entwicklungen. Besonders hervorzuheben ist der autonome, selbstbewusste Umgang mit den letzten Dingen, der, wie skizziert, im Zweifel auch an gesetzlichen Vorschriften vorbei verlaufen kann. Wenn Diamanten als mobile Trauerartefakte verstanden und gebraucht werden, dann spielt nicht zuletzt die angesprochene Tendenz zur Delokalisierung eine Rolle. Zwar zeigen unsere Ergebnisse, dass sich Diamant und klassischer Friedhof nicht gegeneinander ausspielen lassen; dennoch erklären viele Untersuchungspersonen, durch den Besitz ihres Edelsteins auf feste Trauerorte verzichten zu können. Dies entspricht der zunehmend flexibleren, individualisierten Handhabung von Raumanordnungen, die dadurch zu Raumaneignungen werden.⁴⁷ Indem das prunkvolle Artefakt überall dort sein kann, wo die (Körper der) Trauernden sind, kann jeder Ort ein Trauerort sein, und diese Deklaration kann jederzeit wieder aufgehoben werden.

46 Diese Voraussetzungen beziehen sich auf die rechtliche Situation in Deutschland. Die Friedhofspflicht lässt sich jedoch prinzipiell umgehen. Hierzu muss die Einäscherung im Ausland vorgenommen bzw. die Urne von einem ausländischen Bestattungsinstitut angefordert werden. Fortan unterliegt die Asche nicht mehr dem deutschen Bestattungsgesetz. Nach einer gewissen Frist gelangt die Urne über den Postweg zurück nach Deutschland. Nun greift zwar grundsätzlich wieder die Friedhofspflicht, das institutionelle Bemühen um die Aufdeckung entsprechender (übri- gens als Ordnungswidrigkeit zu behandelnder) Regelbrüche fällt indes gering aus.

47 Vgl. Thorsten Benkel. „Raum und Vergänglichkeit. Für eine Topologie des personalen Selbst“. *Das verräumlichte Selbst. Topographien kultureller Identität*. Hrsg. von Birgit Stammberger und Lea Bühlmann. Berlin: Neofelis, 2018. 167–190.

Marginalität und Fokussierung

Der tote Körper spielt in der europäischen Kultur die Rolle einer ‚marginalisierten Materialität‘.⁴⁸ Selbst dort, wo vermeintlich professionalisierte Zuständigkeiten liegen (in der Medizin, partiell auch im Bestattungswesen), ist die Leiche vor allem deshalb mit im Spiel, weil sie produktiv umgedeutet werden kann – etwa zum ‚Noch-Menschen‘, der pietätvoll behandelt wird, oder eben zum ‚Quasi-Ding‘, das den handgreiflichen Aspekten der ärztlichen Wissenskultur ausgeliefert ist.⁴⁹ Diese sehr divergierenden Umgangsformen haben gemeinsam, dass sie hinter verschlossenen Türen stattfinden, etwa in klinischen Leichenkammern oder Bestattungsinstituten, wo der tote Körper den Blicken einer fachfremden Öffentlichkeit entzogen wird. Im öffentlichen Bewusstsein hingegen zeigt die Gegenwart einer (menschlichen) Leiche immerzu eine Irritation an – sie ist per se ein Problem und keine Lösung. Die elegante Verabschiedung in dafür vorgesehene Vorrichtungen und Räume raubt dem toten Körper (und damit der Zersetzung, die seine Vergänglichkeit evident macht) jegliche Visualität. Er ist ein Unsichtbares, von dem man weiß, aber nichts sieht.

Demgegenüber ist ein Aschediamant ‚fokussierte Materialität‘. So ‚tot‘ der Edelstein als Objekt doch eigentlich ist, wird ihm zugleich Subjektivität zugeschrieben – als parasozialem Begleiter, positioniert am Finger, am Hals oder auf dem Nachttisch von Menschen, die noch immer lieben. Kollektivbezüge sind in diesem Zusammenhang schwerlich möglich, erst recht dann, wenn ein öffentlich zugängliches Grab fehlt oder Verwandte bzw. Freund*innen uneingeweiht bleiben (sollen). Die Trauer bzw. die ambivalenten Gefühle gegenüber der Präsenz des Juwels sind in diesen Fällen privatisiert: Nach außen wird die Semantik der Vergänglichkeit vorgespielt, während insgeheim die Vergänglichkeit als teilweise überwunden angesehen wird.

Die Immaterialität der Vergänglichkeit weicht der Gegenwärtigkeit von Materialität. Das Versprechen des ewigen Glanzes – letztlich eine Illusion, weil die Betrachter*innen des Diamanten nicht so unsterblich sind wie dieser – ist für eine größer werdende Anzahl an Menschen überzeugend. Die Zukunft der

48 Vgl. Thorsten Benkel und Matthias Meitzler. „Materiality and the Body. Explorations at the End of Life“. *Mortality* 24.2 (2018): 231–246.

49 Vgl. Thorsten Benkel. „Der Körper als Faktizität. Für eine Wissenssoziologie der Obduktion“. *Wissensrelationen*. Hrsg. von Michaela Pfadenhauer und Angelika Poferl. Weinheim und Basel: Beltz Juventa, 2018. 895–905; Matthias Meitzler. „Schauen wir mal, was der Opa zu berichten hat“. *Körperambivalenz in einem medizinischen Performanzrahmen*. *Zwischen Leben und Tod. Sozialwissenschaftliche Grenzgänge*. Hrsg. von Thorsten Benkel und dems. Wiesbaden: Springer VS, 2018. 111–142.

Trauer wird von dieser und von anderen Formen der Einbeziehung alternativer Materialität geprägt sein. Eine Konsequenz des damit längst eingeleiteten Übergangs in andere Denk- und Handlungsweisen im Umgang mit Tod und totem Körper wird sein, dass das Pathos, welches im Bild von der Schicksalsmacht des Todes steckt, ernüchtert werden wird. Es zeichnet sich im Kulturvergleich und im Zuge kultureller Angleichungen, die die Globalisierung wesentlich befördert, ab, dass künftig weder äußere Mächte noch medizinische Befunde oder juristische Direktiven die Macht haben werden, uniforme Konzepte von Sterblichkeit, Tod und Vergänglichkeit zu propagieren.⁵⁰ Die Aneignungsinteressen, die der individualisierte Mensch in seinem Leben verfolgt, werden zunehmend auch auf den Tod ausgeweitet. Indem das Lebensende dadurch in Zukunft reflektierter betrachtet werden dürfte, gerät auch die – wie gezeigt wurde: mehrdimensionale – Idee der Vergänglichkeit in den Sog der Bedeutungsverschiebungen. Vergänglichkeit mag selbst unvergänglich wirken; was Menschen darunter verstehen, wird sich aber immer wieder verändern.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 © Bildarchiv Thorsten Benkel/Matthias Meitzler

Abb. 2–3 © Algordanza

⁵⁰ Vgl. Thorsten Benkel. „Fragwürdig eindeutig. Eine Exkursion in die Schattenzone des Wissens“. *Zwischen Leben und Tod. Sozialwissenschaftliche Grenzgänge*. Hrsg. von dems. und Matthias Meitzler. Wiesbaden: Springer VS, 2018. 1–27.



Ästhetik und Kritik der Vanitas in Popkultur und Künsten

Julia Catherine Berger

Explosive Vanitas

Transformationen des barocken Blumenstilllebens
bei Ori Gersht

Abstract: *Fotografie und Videokunst sind – im Gegensatz zur Malerei – auf den ersten Blick der Linearität der Zeit verpflichtet und verfügen zugleich über die technischen Möglichkeiten, diese zu manipulieren. Dadurch ergibt sich ein neues ästhetisches Potenzial hinsichtlich der Darstellung heutzutage immer noch virulenter Themen wie Tod und Vergänglichkeit, die sich bereits in der frühneuzeitlichen Vanitas-Motivik finden. Am Beispiel des israelischen Fotografen Ori Gersht soll in diesem Beitrag eine zeitgenössische künstlerische Position vorgestellt werden, die das dem Vanitas-Repertoire eigene Motiv der Blume wieder aufnimmt, aktualisiert und die – insbesondere im Hinblick auf eine Diagnose aktueller gesellschaftlicher Tendenzen wie u. a. Gewalt, Konsumkultur oder fortschreitender Entpersonalisierung – vielschichtige Deutungsweisen zulässt.*

Nach aktueller Forschungslage ist zu beobachten, dass in den Künsten der Gegenwart, und so auch in der Fotografie, ein großes Interesse an Themen wie Tod und Vergänglichkeit herrscht, die beachtenswert häufig mithilfe von Symbolen des 16. und 17. Jahrhunderts dargestellt werden.¹ Totenschädel, brennende Kerzen, Spiegel oder Schmuck repräsentierten in ihrem ursprünglichen Kontext des Vanitas-Stilllebens die Endlichkeit des irdischen Lebens, mahnten vor Eitelkeit und wurden der Allmächtigkeit und Ewigkeit Gottes gegenübergestellt.² Dies führte einerseits dazu, „die Bedeutung des christlichen Jenseits [und damit den Stellenwert der Kirche, Anm. der Verf.] zu steigern“³, andererseits wurde die irdische Zeit als finalistisch bzw. teleologisch bewertet.⁴ Karen Gloy beschreibt

1 Vgl. Claudia Benthien 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‘. Hrsg. von dens.] (2018): 11–35.

2 Vgl. Belinda Grace Gardner. *Transitorisch: Strategien gegen die Vergänglichkeit. Gestaltungen des Ephemereren in der Gegenwartskunst von Meret Oppenheim bis Christian Boltanski*. Bielefeld: Transcript, 2017, S. 14.

3 Jan Białostocki. *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*. Verb. Neuausg. Köln: DuMont, 1981, S. 271.

4 Vgl. Karen Gloy. *Zeit in der Kunst*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017, S. 70.

diese Zeitvorstellung als eine lineare, aus einem Anfang (der Schöpfung) und einem Ende (dem Eintritt ins Gottesreich) bestehende Zeit. Die Handlungen richteten sich damit nach einem bestimmten Zweck bzw. Ziel. Das Leben war daher zwar in gewisser Weise in seiner Richtung vorgezeichnet, konnte aber durch eigenes Zutun (nämlich durch die Einhaltung religiöser Werte) in die Errettung münden. Die Zeit, die auf Erden blieb, wurde damit zur „Chance“⁵ für die aktive Beteiligung am eigenen Seelenheil und Voraussetzung eines selbstverantwortlichen Handlungsrahmens. Darüber hinaus gab die Kürze des eigenen Lebens nicht nur Anlass zum auf das Nachleben ausgerichtete Handeln, sondern im Sinne des *carpe-diem*-Gedankens auch schon zum Auskosten der irdischen Zeit.⁶ In diesem Beitrag soll dargelegt werden, inwiefern die Formulierung ‚Zeit als Chance‘ – also der auffordernde Charakter im vorgenannten Sinne – sich im heutigen Kontext zwar von einer religiösen Bedeutung entfernt hat, jedoch bei der Betrachtung fotografischer und filmtechnischer Kunst dienlich sein kann. Denn dieser Gedanke stellt das ästhetische Potenzial der fotografischen Technik in Aussicht, Zeitlichkeit technisch erfahrbar zu machen und Themen des Vanitas-Topos auf weniger subtile als konkrete Weise umzusetzen.

In der aktuellen Fotografie erfährt besonders das zum Vanitas-Repertoire gehörige Symbol der Blume eine Wiederkehr, verkörpert es doch das menschliche Leben, weibliche Schönheit und die Vergänglichkeit des Natürlichen. In Form von nachgestellten, üppigen Bouquets mit echten oder künstlichen Blumen (z. B. Richard Kupiers „De Kikker“ aus der Serie *Dutch Still Life in Plastic*, 2010), ausgewählten Arrangements, in denen das Symbol der Blume um Objekte gegenwärtiger Konsumkultur ergänzt wird (so in David LaChapelles *Earth Laughs in Flowers*, 2008–2011), oder in Porträts herausgestellter Einzelblüten (wie Carla van de Puttelaars *Hortus Nocturnum*, 2012) findet sich das Motiv auf unterschiedlichste Weise wieder. Dabei wird der ursprüngliche Bedeutungsrahmen mehr oder weniger stark aufgegriffen, entfremdet und ‚re-semantisiert‘.⁷ Dies gelingt den aktuellen Positionen in Fotografie und Videokunst insbesondere durch ihre medienspezifischen Charakteristika, wodurch sie die Denkfigur nicht nur zitieren, sondern ihre Ästhetik und potentiellen Rezeptionsmodi erweitern können. Das bedeutet, das Interesse an Themen wie Sterben oder Flüchtigkeit bleibt virulent, erfährt jedoch durch die neue Medialität und damit umsetzbare Umdeu-

5 Hannes Etlzstorfer. „Das Spiel mit der Zeit – im Dienste der christlichen Moral. Sinnbilder und Allegorien der Vergänglichkeit im Spiegel der Kunst“. *Zeit und Geschichte. Kulturgeschichtliche Perspektiven*. Hrsg. von Erhard Chvojka, Andreas Schwarcz und Klaus von Thienen. Wien und München: Oldenbourg, 2002. 172–191, S. 173.

6 Vgl. Benthien und von Flemming 2018 (Anm. 1), S. 16.

7 Vgl. ebd., S. 24–25.

tungen eine Aktualisierung. Zeit wird so erneut zur Chance, und zwar nicht mehr als Handlungsrahmen für die persönliche spirituelle Errettung, sondern vielmehr in Form ihrer produktionsästhetischen Umsetzungsvarianten von ‚Vanitas-Themen‘, welche eine mediale „Virtualität“⁸ (im Sinne von Möglichkeit und Potentialität) erlauben. Die Komplexität der Vanitas-Denkfigur mit ihren unterschiedlichen Konnotationen wie Scheinhaftigkeit, Nichtigkeit oder der „Simultanität von Gegenwart und Zukunft“⁹, scheint so erst vor dem heutigen Hintergrund von „Technoscape und Mediascape“¹⁰ vollständige Entfaltung finden zu können, wie es Walter Moser bezüglich der Ästhetik des Barock bereits ausgeführt hat und worauf an späterer Stelle noch einmal zurückgekommen werden soll.

Das Motiv der Blume als Vanitas-Symbol

Das Florale als Sinnbild der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens lässt sich bis in die Antike sowie ins Alte Testament zurückverfolgen.¹¹ So heißt es bei Hiob: „Der Mensch, vom Weibe geboren, lebt kurze Zeit und ist voll Unruhe, geht auf wie eine Blume und fällt ab, flieht wie ein Schatten und bleibt nicht.“ (Hiob 14,1–2^{LUT}) Dies wird auch an anderer Stelle deutlich, wo es heißt: „Ein

8 Niklas Luhmann. „Die Form der Schrift“. *Schrift*. Hrsg. von Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer. München: Fink, 1993. 349–366, S. 356.

9 Claudia Benthien. „Aufzeichnung von Vergänglichkeit. Koen Theys' Videoinstallation *The Vanitas Record* als ‚spektakuläres‘ Stilleben“. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27.2 [Themenheft ‚Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart‘. Hrsg. von ders. und Victoria von Flemming] (2018): 175–190, S. 176.

10 Vgl. Walter Moser. „The Modern is the Baroque? Überlegungen zur Positionalität in der Debatte um die Beziehungen zwischen Barock und (Post-)Moderne“. *Barock - Moderne - Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen*. Hrsg. von Victoria von Flemming und Alma-Elisa Kittner. Wiesbaden: Harrassowitz, 2014. 27–46, S. 28. Die ursprünglich vom Anthropologen Arjun Appadurai geprägten Begriffe beschreiben wirtschaftliche, politische sowie religiöse Dimensionen von allumfassenden „Kulturströmen“ (*dimensions of global cultural flow*). „Technoscape“ bezieht sich dabei auf technologisch ausgerichtete, globale Beziehungsnetzwerke, die durch die Schnelligkeit der Technik Räume ‚überwinden‘ können. „Mediascape“ beschreibt hingegen elektronische Produktions- und Distributionsmöglichkeiten. Die Summe dieser kulturellen Ströme ermöglicht auch der Kunst neue Produktions- als auch Rezeptionsformen. Vgl. Arjun Appadurai. „Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy“. *Theory Culture & Society* 7 (1990): 295–310, S. 296.

11 Vgl. Joséphine Le Foll. *Blumenmalerei. Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Hirmer, 1997, S. 105.

Mensch [...] er blüht wie eine Blume auf dem Felde“ (Ps 103,15^{LUT}).¹² Obwohl das Gleichnis von Mensch und Blume also schon lange im Bildgedächtnis der jüdisch-christlichen Kultur verankert ist, ist das Motiv der Blume doch lange mehr als schmückendes Beiwerk denn als Hauptgegenstand bildkünstlerischer Werke auszumachen. Erst ab dem 15. Jahrhundert, in dem Kunst immer noch stark der Vermittlung religiöser Werte und Erzählungen vorbehalten ist, erreichen profane Gegenstände in der sich etablierenden Gattung des Stillebens eine erste Daseinsberechtigung mithilfe von Verweisen auf einen biblischen Kontext.¹³ Im sogenannten ‚Blumenstück‘ stehen die Blüten nicht allein für die schlichte Darlegung des Verfalls natürlichen Lebens, in dem Pflanze und Mensch gegenübergestellt werden, sondern werden ergänzt um eine komplexere, moralisch-religiös fundierte Symbolik, in der die unterschiedlichen Pflanzenarten biblische Lexeme, Personen oder Attribute verkörpern.¹⁴ Oft auf der Rückseite von Porträts ausgestaltet, verweisen frühe Blumenstücke in der direkten Gegenüberstellung mahndend auf die Eitelkeit und Scheinhaftigkeit des oder der Porträtierten auf der Vorderseite,¹⁵ und orientieren sich auf diese Weise an den oben zitierten biblischen Formulierungen.¹⁶ Die Vergänglichkeit des diesseitigen Lebens spiegelt sich dabei in der in voller Blüte stehenden Blume, deren Ende nah ist, und in der vereinzelt Darstellung verwelkender Blüten und Insekten, die einen bereits einsetzenden Verwesungsprozess anzeigen. Im Kontext des barocken Vanitas-Repertoires steht das Blumensymbol für die Natur und ihre (Noch-) Lebendigkeit. Besonders in der niederländischen, protestantisch geprägten Stillebenmalerei sieht Jan Bialostocki dabei die Betonung des Gedankens der vergänglichen Natur hervorgehoben, während in der katholisch geprägten spanischen

¹² Als Grundlage für das barocke Vanitas-Konzept diente insbesondere das Buch Kohelet. Der Vergleich zur Blume findet sich jedoch auch in den Psalmen und besonders deutlich bei Hiob. Vgl. dazu auch Dorothea Scholl. „Vanitas vanitatum et omnia vanitas“. Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematisierung“. *Bibeldichtung*. Hrsg. von Volker Kapp und ders. Berlin: Duncker & Humblot, 2006. 221–260, S. 240.

¹³ Vgl. Norbert Schneider. „Blumenstilleben der Frühen Neuzeit“. *Blumenstücke Kunststücke. Vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld. Hrsg. von Hans-Michael Herzog. Kilchberg und Zürich: Stemmler, 1996. 13–21, S. 16.

¹⁴ Das *Brockhaus' Conversations-Lexikon* von 1809 beschreibt den Begriff des ‚Blumenstücks‘ folgendermaßen: „[E]in Gemälde, bei welchem die Darstellung von Blumen der Hauptzweck ist. In einem solchen Gemälde müssen die Blumen mit dem pünktlichsten Fleiße und dem feinsten Gefühle für die geistigen Rührungen, welche man an denselben entdeckt, gemahlt werden.“ [Art.] „Das Blumenstück“. *Brockhaus' Conversations-Lexikon* 1. Amsterdam: Kunst- und Industrie-Comptoir, 1809, S. 156.

¹⁵ Vgl. Sybille Ebert-Schifferer. *Die Geschichte des Stillebens*. München: Hirmer, 1998, S. 29.

¹⁶ Vgl. Scholl 2006 (Anm. 12), S. 231.

sowie italienischen Malerei eine explizitere, menschliche Todesikonographie im Fokus stehe.¹⁷

Auch im *Stilleben mit Blumenstrauß, Kruzifix und Totenkopf* (Abb. 1) der holländischen Maler Jan Davidsz. de Heem und Nicolaes van Veerendael, in mehreren Phasen gemalt und 1665 fertiggestellt, steht ein prachtvoll ausgestaltetes Bouquet im Mittelpunkt, welches durch zahlreiche Vanitas-Symbole ergänzt wird: Die Lilien, Iris, Tulpen und Rosen in verschiedenen Formen und Farben befinden sich in unterschiedlichen Stadien des Erblühens – teils noch knospend, teils bereits im Verwelken begriffen. Die Bildsprache der unterschiedlichen Pflanzenarten findet sich hier beispielsweise in der Lilie als Mariensymbol und als allgemeiner Ausdruck für Glauben und Frieden wieder. Auch biblische Ereignisse oder heilsgeschichtliche Aspekte wurden mithilfe der Blüten ausgedrückt; so verkörpert auch hier die rote Nelke die Passion Christi.¹⁸ Der Strauß als Gesamtkomposition, dessen Pflanzen in der Realität nicht zur selben Jahreszeit blühen, entspricht dabei einem Idealbild und ist wie eine zeitliche Zusammenfassung zu verstehen, in der dem Werk eine Art Überzeitlichkeit zugewiesen wird.¹⁹ Es zeigen sich darin die in der zeitlich statischen Malerei umgesetzte göttliche Unendlichkeit sowie die Verbindung zu einer göttlich erschaffenen Natur, die im Sinne einer zirkular gedachten Zeit einem ewigen Kreislauf unterliegt. Gleichzeitig wird den in ihrem ‚Lebenszenit‘ stehenden Blüten die menschliche Endlichkeit gegenübergestellt. Die sich am unteren Rand befindlichen weiteren Objekte wie Totenschädel, Kruzifix, Taschenuhr, Pergament und Feder, ein exotisches Schneckenhaus sowie einige Früchte, bestätigen die Vergänglichkeit von Reichtum, die Flüchtigkeit von Zeit und versinnbildlichen den irdischen Vergehensprozess.²⁰

Die solchen Symbolen zugrundeliegende Aufforderung zur Kontemplation lässt sich dabei nicht nur auf eine theologische Erlösung und damit auf ein religiöses Heil beziehen, sondern – durch die ab dem Spätmittelalter expandierenden Wissenschaften und steigendem Interesse an Botanik – auch auf eine sehr praktische, medizinische Heilwirkung.²¹ Dieses Interesse wird auch in der Popularität sogenannter Florilegien deutlich, die einen Überblick über heimische oder neu entdeckte Flora geben und als Verzeichnisse mit detailreichen, botani-

¹⁷ Vgl. Białostocki 1981 (Anm. 3), S. 283.

¹⁸ Vgl. zu diesem Werk Christa Nitze-Ertz, Ute Kleinmann und Stephan Brakensiek (Hrsg.). *Das Flämische Stilleben. 1550–1680*. Essen und Lingen: Luca, 2002, S. 154.

¹⁹ Vgl. Dagobert Frey. „Das Zeitproblem in der Bildkunst“. *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*. Hrsg. von dems., Gerhard Frey und Walter Frodl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. 212–235, S. 213.

²⁰ Vgl. Schöll 2006 (Anm. 12), S. 233.

²¹ Vgl. Schneider 1996 (Anm. 13), S. 17.



Abb. 1: Jan Davidsz. de Heem und Nicolaes van Veerendael: *Stilleben mit Blumenstrauß, Kruzifix und Totenkopf*, Öl auf Leinwand, 1665.

schen Illustrationen fungierten. Die Darstellungen dieser ‚Blumenbücher‘ dienen zwar in erster Linie naturkundlichen Studien, doch sind sie ein weiterer Schritt zur Emanzipierung des künstlerischen Motivs.²²

Das Motiv der Blume findet im 16. sowie 17. Jahrhundert und im Zusammenhang mit der Vanitas-Thematik sowohl in seiner künstlerischen Virtuosität als auch in der symbolischen Komplexität und Dichte der Darstellung seinen Höhepunkt. Während die Bildgattung bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts beliebt bleibt, tritt mit der Aufklärung die religiöse Bedeutung der Symbole langsam in den Hintergrund und der heilsgeschichtliche Rahmen geht weitestgehend verloren.²³ Trotz dieser am Ende der Frühen Neuzeit einsetzenden und sich bis in die Gegenwart vollzogenen Säkularisierung, ist die Symbolik der Blume bis heute im kulturellen Gedächtnis als Zeichen von Vergänglichkeit vorhanden. Sie spiegelt noch heute Schönheit und gleichzeitige Flüchtigkeit wider.²⁴ Damit schließt sich gewissermaßen der Kreis zu den säkularen Anfängen in der Antike, in der heidni-

²² Vgl. Ebert-Schifferer 1998 (Anm. 15), S. 29.

²³ Vgl. Gardner 2017 (Anm. 2), S. 32.

²⁴ Nicht nur die Kunst, auch die Popkultur spiegelt dies wider. So bedient sich die Beauty-Industrie – in Werbung für Parfum oder andere Produkte – der Wirkung floraler Schönheit. Auch in der Musik- und Filmindustrie werden immer wieder Blumen zur Versinnbildlichung insbesondere weiblicher Schönheit hinzugezogen. Songtitel wie „Kiss from a Rose“ (1994) von Seal und „Beautiful Flower“ (2007) von India Arie oder Filme wie *American Beauty* (1999) und *Desert Rose* (2009) bestätigen dies, um nur einige Beispiele zu nennen.

sche Gebrauchsweisen des Blumenmotivs als immerwährende Gastgeschenke und Wanddekor im Vordergrund standen.²⁵

Blumen und Vergänglichkeit in der zeitgenössischen Kunst

Das Interesse am Blumenmotiv in der aktuellen bildenden Kunst lässt sich an einer Vielzahl von Ausstellungen der letzten Jahre belegen.²⁶ Einige zeitgenössische Positionen beziehen sich dabei auf frühneuzeitliche und barocke Ausprägungen des Motivs, wobei die Umsetzungen über ein breites Spektrum von Wiederholung, Verfremdung bis hin zu Neuinterpretation reichen. Zu nennen sind beispielsweise die detailgetreuen fotografischen Reinszenierungen Bas Meeuws' (Abb. 2) und Kevin Bests (Abb. 3), in denen deutlich der Einfluss der barocken Malerei zu erkennen ist und auch die Denkfigur der Vanitas unweigerlich ins Blickfeld rückt. Vom dunklen Hintergrund oder der Fensternische bis hin zu den verzierten Glasvasen und den arrangierten Blumenarten scheinen sich die beiden Arbeiten dieser Künstler jedoch nicht nur auf ein konkretes, sondern auf viele Vorbilder aus der Kunstgeschichte zu beziehen. Wie Victoria von Flemming es bereits an anderer Stelle in Bezug auf das in einer Videoarbeit real verwesende Jagdstillleben Sam Taylor-Woods formuliert hat, werden hier in einer Art Überblendung vorangegangene Werke zusammengeführt und so „bekannte Seh- und Wissensordnungen“²⁷ aktiviert. Das Wiedererkennen ist also in malerischen Parametern wie Komposition, Sujet, Lichtwirkung und Farbigkeit begründet, die in den fotografischen Arbeiten nachempfunden werden und die handwerkliche Perfektion technisch und konzeptionell wiederholen. Der Gedanke an einen wiederholt ausgetragenen Wettstreit der Künste drängt sich auf, in dem die Wiederholung dem Versuch einer Überbietung und der Zurschaustellung neuer medialer Errungenschaften dient.

Zudem erweitern andere Positionen die barocke Vergänglichkeitsthematik um eine Konkretisierung, die unter anderem bei Michael Wesely (z. B. *Stilleben* (14.2.–21.2.2017)) oder Sharon Core (z. B. *1885*, 2011) deutlich wird. Ihre Arbeiten

²⁵ Vgl. Le Foll 1997 (Anm. 11), S. 10–11.

²⁶ So beispielsweise *Blooming* (2007, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck); *Flowers and Mushrooms* (2013, Museum der Moderne, Salzburg); *Blütezeit* (2014, Kunstsammlung DZ Bank, Frankfurt a. M.); *Schön vergänglich – Blumen in der zeitgenössischen Kunst* (2017, Kallmann-Museum, Ismaning); *BLUMEN FLOWERS FLEURS* (2017, GRASSI Museum für Angewandte Kunst, Leipzig); *aufgeblüht & abgelichtet – Blumen in der Fotografie* (2019, Galerie Stihl, Waiblingen).

²⁷ Victoria von Flemming. „Stillleben intermedial. Eine Deutungsstrategie des Barocken von Sam Taylor Wood“. *Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen*. Hrsg. von ders. und Alma-Elisa Kittner. Wiesbaden: Harrassowitz, 2014. 289–314, S. 289.



Abb. 2: Bas Meeuws: *Untitled (#19)*, Fotografie, 2010.

betonen – auch im Titel – das Vergehende oder das bereits Vergangene und distanzieren sich damit vom Subtilen des barocken Blumenstücks. Während Wesely den ‚Sterbeakt‘ der Blumen, das allmähliche Vergehen, als Langzeitaufnahme einfängt und die Zeitspanne punktuell und als „Summe der Bewegungen“²⁸ in einem Bild komprimiert, porträtiert Core, neben reinszenierten Blumenstillleben in voller Blüte, ebenso unterschiedliche Grade des zu Ende gehenden Blumenlebens. Dies zeigt sich auch in den porträthaft abgelichteten Einzelblumen bei der Künstlerin Jitka Hanzlová, die in ihrer Werkserie *Vanitas* (2009–2012) nicht nur das Bouquet dekonstruiert und einzelne Blüten in der Manier botanischer Betrachtungen in den Fokus stellt, sondern sie zudem in bereits verwelktem Zustand zeigt.²⁹ Nicht

²⁸ Saskia Reither. „Wie lange dauert ein Bild? Dehnung, Dauer und Aktualität in der Medienkunst“. *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*. Hrsg. von Andrea von Hülsen-Esch. Köln: Böhlau, 2003. 199–218, S. 202.

²⁹ Vgl. Jitka Hanzlová. *Vanitas*. Ausst.-Kat. Museum für Fotografie Braunschweig und Städtische Galerie Wolfsburg. Hrsg. von Barbara Hofmann-Johnson und Susanne Pfleger. London: Koenig Books, 2018.



Abb. 3: Kevin Best: *Still Life with Flowers after Ambrosius Bosschaert*, Fotografie, 2014.

mehr die Zukunft in metaphorischer Form wird abgebildet, sondern die unter dem eindeutigen Titel *Vanitas* stehende Zukunft selbst: der ‚Tod‘. So wie nach Philippe Ariès die Vanitas-Darstellungen im Gegensatz zu den im Mittelalter vorherrschenden Totentanz-Darstellungen „nicht mehr eine Vorstellung des Todes, sondern des sterblichen Lebens“³⁰ verkörpern, scheint es sich bei den aktuellen Positionen erneut in eine gegensätzliche Richtung zu bewegen. Das Ende rückt in den Mittelpunkt, während in der frühneuzeitlichen Vorstellung der Vanitas das Leben – sei es auch finalistisch – betont wird.

Diese künstlerischen Rekurse könnten einerseits als Vereinfachung der frühneuzeitlichen Vanitas wahrgenommen werden. Andererseits kann, wie noch zu zeigen sein wird, der Rückgriff auf das Sujet eine neue Potentialität ermöglichen: Die Blumenstilleben passen sich so nicht nur an zeitgenössische Sehgewohnheiten an, sondern stellen auch zusätzliche Aspekte wie Kritik an Konsum, Imaginationen von Weiblichkeit und das menschliche Verhältnis zur Natur auf nunmehr

³⁰ Philippe Ariès. *Geschichte des Todes*. Übers. von Hans-Horst Henschen und Una Pfau. 13. Aufl. München: dtv, 2015, S. 424.

nicht mehr eschatologischer, sondern eher moralphilosophischer Ebene in den Fokus.

Das Florale bei Ori Gersht

Für die Transformationsfähigkeit des barocken Motivs des Blumenstilllebens in eine zeitgenössische Form soll in diesem Beitrag stellvertretend der israelische Künstler Ori Gersht diskutiert werden, dessen Arbeiten über eine bloße Re-Inszenierung hinausgehen und der das Thema Vergänglichkeit mit den medien-spezifischen Eigenheiten der Fotografie und des Films evoziert. Gersht zitiert immer wieder ‚Alte Meister‘ und greift florale Motive auf, sodass anhand seines Œuvres exemplarisch gefragt werden kann, inwiefern das genuin malerische Sujet des Vanitas-Stilllebens in der Übertragung auf die Fotografie neue Darstellungsformen erzeugen kann und wie sich darin auch aktuelle gesellschaftliche Fragestellungen spiegeln.

Die Videoarbeit *Big Bang* (Abb. 4³¹) aus dem Jahr 2007 verdeutlicht Gershts Arbeitsweise: Am Anfang des Videos steht ein Stillleben, unversehrt und kaum von einem Gemälde zu unterscheiden. Auch hier sehen wir – ähnlich zum oben genannten Werk de Heems und van Veerendaels – ein Blumenbouquet vor dunklem Grund, mit unterschiedlichen Blütenarten wie Rosen und Tulpen in einer Glasvase, das in seiner Gesamtästhetik eine malerische Wirkung erzeugt. Anstatt dass die von Gersht angeordneten, echten Arrangements, die die Lichtstimmung und Blumenarten barocker Werke kompositorisch nachstellen, jedoch in ihrer Schönheit verweilen und langsam verwelken, werden sie mit einem Projektil beschossen. Das Bouquet wird in einem Sekundenbruchteil zerstört und durch das vorangegangene Einfrieren der Blüten mit Trockeneis zersplittern diese in unzählige Einzelteile. Das ursprünglich zarte und melancholische Motiv der vergänglichen Blume, die nach und nach verwelkt, wird in eine Explosion übersetzt. Gersht transformiert das barocke Vorbild, indem die Thematisierung von Tod, Verfall und Vergänglichkeit nicht in der bekannten Subtilität des Gemäldes wiedergegeben wird, sondern in einer geradezu schockierenden Direktheit, während die (christliche) Symbolhaftigkeit der Einzelblumen in den Hintergrund rückt. Damit tritt das Konkrete an die Stelle der „poetischen und atmosphäri-

³¹ Die Arbeit ist frei zugänglich auf Vimeo unter <https://vimeo.com/148521955> (Zugriff am 14.01.2021). Das erste Bild von Abb. 4 zeigt die Eröffnungssequenz der Arbeit, die folgenden sind als fotografische Werkserie *Time after Time* (2007) zu sehen (hier: Nr. 08, 02, 07).

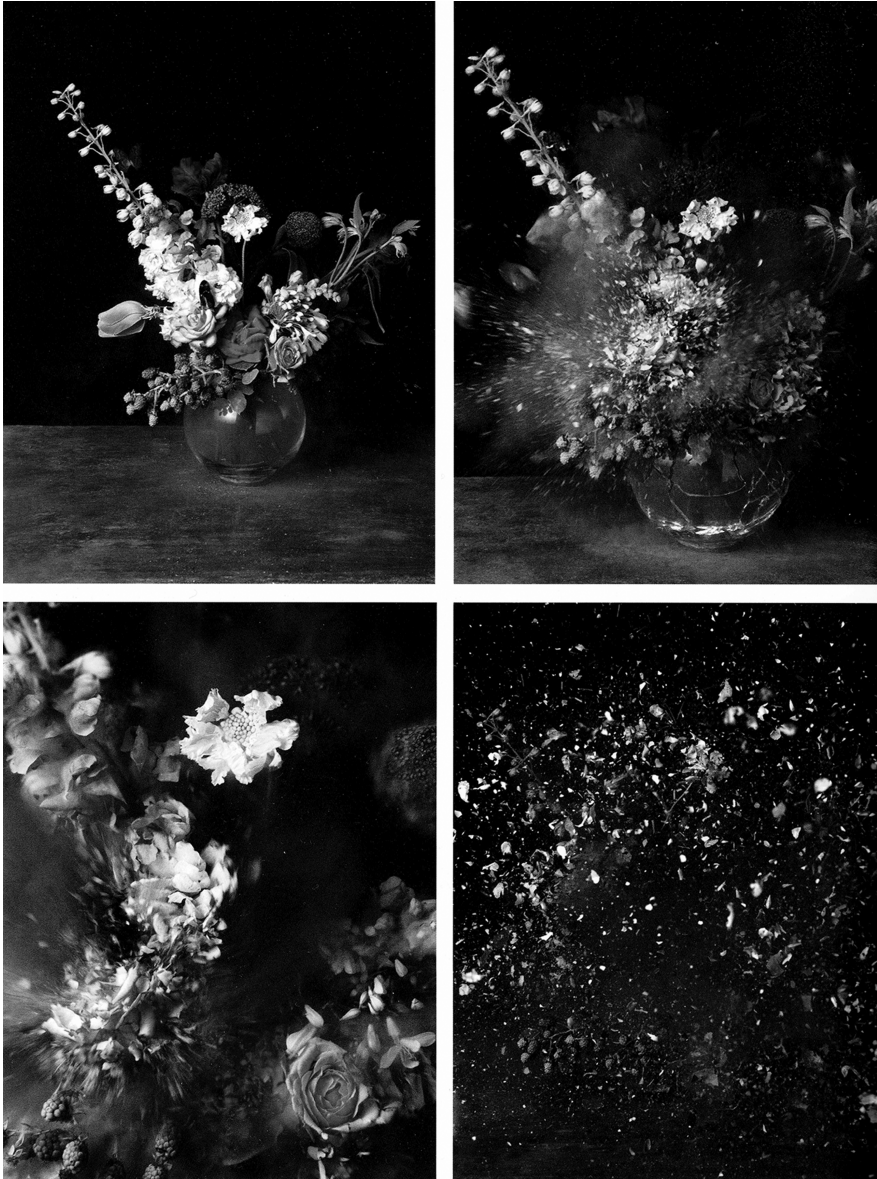


Abb. 4: Ori Gersht: Vier Stills aus *Big Bang 2*, HD-Film, 2007, 04:23 Min. Loop.

schen Auffassung von [barocker] Vanitas, die ihre Kräfte eher aus dem Emblematischen als aus dem körperlich Realistischen³² zieht.

Die Analogie zwischen der Vergänglichkeit des menschlichen Körpers und der Blume lässt sich hier in unterschiedliche Aspekte aufschlüsseln: Auf der einen Seite zeigt sich in der artifiziell hergerichteten Natur des Bouquets das Sinnbild weiblicher Schönheit, die – schon in der frühneuzeitlichen Vanitas – vom Verfall bedroht ist. In Gershts Arbeit weicht diese Bedrohung einem Vollzug; die Schönheit wird vernichtet. Der Schönheit steht demnach die brachiale Gewalt der Explosion gegenüber, welche eher mit roher Natur und Männlichkeit konnotiert werden kann und an dieser Stelle die ‚kultivierte‘ Weiblichkeit hinrichtet. Das durch die metaphorische Vernichtung von Schönheit deutlich werdende ‚Feindbild Frau‘, welches man hier dokumentiert finden könnte, zeichnet sich bereits im misogynen Frauenbild der Frühen Neuzeit ab, in dem das Weibliche als Erbfolge Evas Sünde und Verführung repräsentierte.³³ Aber auch das grundlegend dialektische Wesen der Vanitas bestätigt sich hier: Pracht auf der einen, Untergang auf der anderen Seite, wie es auch im *contemptus-mundi*-Motiv artikuliert wird, demgemäß – vor dem Hintergrund eines gottgegebenen Pfades – jede Handlung vergebens scheint.³⁴

Zeit als Chance – Vanitas in Fotografie und Film

Während das Thema Zeit in der kunstwissenschaftlichen Betrachtung in erster Linie hinsichtlich der Problematik präsent ist, dass es sich im statischen Kunstwerk schwer darstellen lässt, wird Zeit im Vanitas-Stilleben Teil des innerbildlichen Diskurses. Es ist die „Kombination zweier Elemente; eines anekdotischen, das das Sujet, das Thema liefert (Portrait, Stilleben, ...), und eines symbolischen, eines Bildes der Zeit und des Todes“³⁵. Während sich Zeitlichkeit innerhalb des Vanitas-Stillebens in der Reflexion ihrer Verflüchtigung ausdrückt – verkörpert durch ephemere Materialitäten, die die Zukunft, nämlich Tod und Verfall vorweg-

32 Michael Glasmeier. „Nichtigkeiten im Barock“. *Vanitas. Ewig ist eh nichts*. Ausst.-Kat. Hrsg. von Julia Wallner, Nathalie Küchen und dems. Berlin: Georg Kolbe Museum, 2014. 33–40, S. 36.

33 Vgl. Wolfgang Stammer. *Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie*. Freiburg i. d. Schweiz: Universitätsverlag, 1959, S. 35–36; Julia Catherine Berger, 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 Sinstedden. Rommerskirchen: Rhein-Kreis Neuss, 2020. 59–87, S. 65.

34 Benthien und von Flemming 2018 (Anm. 1), S. 15–16.

35 Ariès 2015 (Anm. 30), S. 419.

nehmen³⁶ – bekommt das Vergängliche in seiner Manifestation im Bild wiederum überzeitlichen Charakter:

Die bildnerische Gestaltung erhebt das Dargestellte aus dem ewigen Wandel der Zeit in eine überzeitliche Sphäre, verleiht ihm Ewigkeitswert. Das Bildwerk wird der Zeit und Vergänglichkeit, dem ewigen Sterben allen Lebens in der Zeit als dem Urerlebnis des Menschen entgeggestellt, entweder im religiösen Sinne als Gewährleistung und Ausdruck eines überirdischen Weiterlebens oder im sozialen als Sicherung bleibenden Gedenkens, als Sinnbild und Wahrzeichen des Ruhmes.³⁷

Dieses Spannungsverhältnis unterschiedlicher Zeitlichkeiten verdeutlicht, dass die Umsetzung der Vanitas in Medien wie Fotografie und Film über die Potentialität verfügt, das zentrale Merkmal des Vanitas-Topos, nämlich seine hybride Zeitlichkeit, ästhetisch umzusetzen. Betrachtet man die Arbeiten Gershts, scheint sich dies zu bestätigen. In der Gegenüberstellung vom barocken Stillleben und den fotografischen sowie filmischen Arbeiten des Künstlers wird deutlich, dass sich die Darstellung von Zeit – die Essenz der Vanitas-Thematik – hier auf verschiedene Weise verorten lässt. Während die ursprünglichen Vanitas-Stillleben Zeit rein symbolisch und bildhaft verkörpern, „in dem die Gegenstände, sei es durch ihre Funktion, sei es durch ihren Grad der Abnutzung, auf das Verrinnen der Zeit und das unausweichliche Ende anspielen“³⁸, überlagern sich bei Gersht die symbolische mit der produktions- und rezeptionsästhetischen Zeit.

Die fotografische Bildserie *Time after Time* (2007) von Gersht sequenziert die filmische Abfolge der Videoarbeit *Big Bang*. Es handelt sich um das Festhalten zeitlicher Momente, in denen der Prozess des Beschießens von Hochgeschwindigkeitskameras in Bruchteilen einer Sekunde festgehalten und der Explosionsvorgang in mehreren Abschnitten seines Ablaufs ‚eingefangen‘ wird. Grundlage ist ein „double freezing“³⁹: Das wirkliche Einfrieren ist Voraussetzung für die scharfkantigen Blumenpartikel, das technische Einfrieren dient der Sichtbarmachung des fotografischen Ergebnisses.

Der Prozess der Auslöschung zeigt sich dabei von einem anfänglich noch verdichteten Teilchengebilde bis hin zur vollständigen Auflösung von Form und Farbe, von Material und Motiv. Insbesondere die hier deutlich werdende Sichtbarmachung von vereinzelt Zeitmomenten, welche mithilfe der fotografischen

³⁶ Vgl. Benthien und von Flemming 2018 (Anm. 1), S. 22–23.

³⁷ Frey 1976 (Anm. 19), S. 213–214.

³⁸ Vgl. Ariès 2015 (Anm. 30), S. 422.

³⁹ Carol M. Armstrong. „Art and Violence“. *Ori Gersht. Lost in Time*. Ausst.-Kat. Hrsg. von Julie Joyce, Ori Gersht, Carol M. Armstrong und Michele Robecchi. Santa Barbara, CA: Santa Barbara Museum of Art, 2011. Aufsatz online verfügbar unter https://cac0a577-5e8f-4355-9f22-fabe81282029.filesusr.com/ugd/aedea4_2469439ddf5f4a7888a4b5418b085dc1.pdf, S. 2 (Zugriff am 14.01.2021).

Technik herausgegriffen werden können, lässt sich mit Walter Benjamins Theorem des „Optisch-Unbewussten“ verknüpfen:

Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als zum Auge spricht [...]. Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm [dem Rezipierenden]. Von diesem Optisch-Unbewussten erfährt er erst durch sie [die Fotografie] wie von dem Triebhaft-Unbewussten durch die Psychoanalyse.⁴⁰

Die Momentfotografie kann Bewegungszeitpunkte losgelöst sichtbar machen, die mit bloßem Auge nicht erkennbar wären. Aus einem Vorgang, welcher für das Auge nur Bruchteile von Sekunden dauert, werden so ewig andauernde (und dabei nie abgeschlossene) Standbilder erzeugt. Die Technik „stellt eine Zeit auf Dauer, die der natürlichen Erfahrung nicht nur widerspricht, sondern sich ihr entzieht“⁴¹. Die Dauerhaftigkeit, welche sich dem in der Denkfigur der Vanitas inhärenten Ewigkeitsgedanken annähert, der eine vom Menschen losgelöste, göttliche wie auch materielle Beständigkeit suggeriert, formiert sich so in der Fotografie im innerbildlichen Stillstellen eines realen Aufnahmемoments.⁴² Die von Philippe Dubois betitelt „symbolische Zeitlichkeit“ der Fotografie entsteht ‚mechanisch‘, während sie dem malerischen Stillleben durch eine ‚händische‘ kompositorische Zusammenführung eingeschrieben ist:

Das durch die fotografische Geste isolierte Zeitfragment wechselt [...] mit einem Schlag in die andere Welt über und beginnt eine Zeitlichkeit gegen die andere auszuspielen. Es verlässt die chronische, reale, sich entfaltende Zeit, die wie ein Fluss dahinströmende Zeit, die Zeit der in die Dauer eingeschriebenen menschlichen Lebewesen, unsere Zeit, und tritt in eine andere abgesonderte und symbolische Zeitlichkeit ein, in die des Fotos: In eine Zeitlichkeit, die ebenfalls dauert und (im Prinzip) genauso unendlich ist wie die andere, aber unendlich in totaler Immobilität, erstarrt in der endlosen Dauer von Statuen.⁴³

Darüber hinaus entsteht in *Time after Time* durch das Unmittelbare der Explosion vor der Kamera und die gleichzeitige Verlangsamung bzw. Stillstellung dieses Geschehens eine technisch aufgezeichnete, gedehnte Zeit, die eine produktionsästhetische Umsetzung des Themas ermöglicht, die der malerischen Praxis des Barock unmöglich war. Die heutigen technischen Möglichkeiten, die Gersht zur Verfügung stehen, erlauben es, die Virtualität der Zeit zu demonstrieren. Im Sinne Benjamins und Dubois' kann die Technik sichtbar machen, was unserer

⁴⁰ Walter Benjamin. „Kleine Geschichte der Fotografie“. *Gesammelte Schriften* II.1. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014. 368–385, S. 371.

⁴¹ Peter Geimer u. a. *Theorien der Fotografie zur Einführung*. 4., verbesserte Aufl. Hamburg: Junius, 2014, S. 119.

⁴² Vgl. ebd., S. 113–114.

⁴³ Philippe Dubois. *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Übers. von Dieter Hornig. Hrsg. von Herta Wolf. Amsterdam und Dresden: Verlag der Kunst, 1998, S. 163–164.

bewussten Wahrnehmung nicht zugänglich ist. Wir erhaschen durch sie einen Blick in die ‚andere Welt‘. Wenn etwas explodiert, können wir dies zwar sehen und hören, jedoch nur so viele Informationen verarbeiten, wie unsere Sinne zulassen. Durch die mediale Verzögerung und die extreme Dehnung des Geschehens erhalten die Betrachtenden Zugang zu Ausschnitten der Wirklichkeit, die somit erst in der technischen Stillstellung en Detail wahrnehmbar werden.⁴⁴ Natürlich impliziert die mechanisch erzeugte und festgehaltene Explosion darüber hinaus auch eine Kritik an den technischen Errungenschaften unserer Zeit, zu denen Waffen und die hier genutzten Geschosse gehören.

Während im klassischen Vanitas-Stilleben das Vergehen von Zeit in unterschiedlichen Symbolen komponiert und als Momentaufnahme summiert wird, indem es gleichzeitig auf Vergangenheit und Zukunft verweist (jedoch ohne diese zu explizit zu visualisieren), haftet der Zeitlichkeit in *Time after Time* etwas Paradoxes an, denn dort kommt ein zugleich beschleunigter und stillgestellter Vergehensprozess zum Ausdruck. Auf der einen Seite wird die symbolische Vergänglichkeit der Blüte nicht nur in wirklichem Sinne, sondern auch in beschleunigtem Maße herbeigeführt, während im frühneuzeitlichen Blumenmotiv der Vanitas das unabwendbare Ende durch Insekten oder welkende Blätter lediglich angedeutet wird. Die Gewissheit des Todes haftet dem Motiv dort zwar an, ist aber noch nicht erreicht. Bei Gersht hingegen werden die tradierten Symbole wieder zu Objekten, die tatsächlich zerstört werden, bevor die Betrachter:innen sie überhaupt länger als Ganzheit wahrnehmen können. Dies bedeutet nicht zwangsläufig, dass die Symbolhaftigkeit an sich zerstört wird, selbst wenn der Akt des Zerschießens auch als dessen Vernichtung gewertet werden könnte. Vielmehr verändert sich mit der Transformation des Motivs auch der Symbolgehalt. An die Stelle der Blumensymbolik tritt das neue Sinnbild der explosionsartigen Zerstörung, welches Beschleunigung und den menschlichen Eingriff in den natürlichen Prozess als radikale Veränderung abbildet.

Auf der anderen Seite wird der zeitliche Vorgang des Verwelkens im Akt des Fotografierens und durch das Punktuelle des Fotos – ähnlich wie in der Malerei – stillgestellt und erfährt eine Verewigung. Der Unterschied zum Gemälde liegt in der Thematisierung von Vergänglichkeit durch Rekurs auf das „Es-ist-so-gewesen“⁴⁵, wie Roland Barthes es ausdrückt. Diese Verdeutlichung von

⁴⁴ Vgl. zum Thema Zeit auch neuere Forschung wie etwa: Michael Gamper (Hrsg.). *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*. Hannover: Wehrhahn, 2020; Karin Gludovatz u. a. (Hrsg.). *Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion*. Berlin: Reimer, 2004.

⁴⁵ Roland Barthes. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, S. 87.

Zeit trotz Stillstand, da es den punktuellen Zeitpunkt der Ablichtung wirklich gab, während er im Gemälde nicht notwendigerweise existiert hat, ist als eine wesentliche Aussage der Fotografieserie zu begreifen. In Gershts Werk stellt die Technik der Fotografie die Echtzeit still, während die metaphorische Zeit, die von der Vergänglichkeit des Lebens berichtet, durch den Vorgang der Explosion beschleunigt wird. Das Sinnbild der Vergänglichkeit wird damit seiner Subtilität beraubt und in die Gegenwart transformiert. In diesem Wechselspiel von „Stillstellen und Bewegen“ findet sich zudem das Wechselspiel von „Tod und Leben“ wieder und wird sowohl „auf thematischer als auch auf medialer Ebene vorgeführt“.⁴⁶

Mit Blick auf die filmische Aufnahme des Vorgangs eröffnen sich weitere Formen von Zeitlichkeit. Während sowohl malerische als auch fotografische Werke ein „Objekt im Raum“⁴⁷ darstellen, ermöglicht ein Film oder eine Videoarbeit „eine Abfolge von Bildern, Ereignissen oder Szenen in einer bestimmten zeitlichen Dauer zu präsentieren“, wodurch sich auch „die Qualität der Wahrnehmung, der Präsentation“ ändert und somit an „die Stelle des physisch-materialen Objekts [...] die Zeit als Ausstellungsgegenstand“ rückt.⁴⁸ Die filmische Arbeit kann Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft eines Ablaufs sichtbar machen, der mit einer modalzeitlichen Bestimmung eines Früher und Später einhergeht; Zuweisungen, die sich in der Fotografie wie auch in der Malerei nur durch den Inhalt des Bildes erschließen lassen.⁴⁹ Das Verständnis von Vergänglichkeit als dynamischer Prozess der Zeit und als Bewegung kann daher im filmischen Bild konkret umgesetzt werden. Während die Fotografie nach Roland Barthes „ohne Zukunft“⁵⁰ sei, kann diese im Medium des Films aufgrund einer erlebbaren Vergangenheit existieren. Die Antizipation des ‚Todes‘ im Vanitas-Stilleben weicht hier einem Durchleben der Zeit. Auch die Manipulation des Linearen – die Raffung, Dehnung oder der Schnitt – ermöglichen neue Darstellungsmöglichkeiten in Bezug auf die Denkfigur der Vanitas und machen sie erleb- und begreifbar.

Am Anfang des „Stilleben-Videos“⁵¹ *Big Bang* verraten nur ein hoher Ton und leichte Nebelschwaden, die sich kaum erkennbar um die Blüten herumbeugen, dass es sich nicht um ein Foto, sondern um Bewegtbilder handelt. Fast

⁴⁶ Von Flemming 2014 (Anm. 27), S. 294.

⁴⁷ Reither 2003 (Anm. 28), S. 203–204.

⁴⁸ Ebd., S. 201–202.

⁴⁹ Vgl. Gloy 2017 (Anm. 4), S. 83–84.

⁵⁰ Barthes 1985 (Anm. 45), S. 100.

⁵¹ Gunnar Schmidt. „Ori Gersht. Die Auslöschung des Bildes im Bild“. *Kunstforum International* 232 (2015): 87–94, S. 89.

werden die Betrachter:innen wie im frühneuzeitlichen *trompe l'œil* getäuscht.⁵² Die Explosion kommt plötzlich, und erstreckt sich trotzdem in poetischer Langsamkeit, in der die Rezipient:innen den Weg einzelner Teilchen in Slow-Motion nachverfolgen können. Die „Bullet Time“⁵³ – die kinematografische Zeitlupe – erhält bei Gersht ihre ursprüngliche Bedeutung zurück, wobei anstelle der fliegenden Kugel das Ergebnis jenes Schusses im Fokus steht. Die Bedeutung der Zeitlupe sieht Elie During in der Intensivierung von Augenblicken, deren Eindringlichkeit bis hin zu einer „Feierlichkeit“⁵⁴ reicht. Wie Claudia Benthien es für die langsamen Kamerafahrten der Videoinstallation *The Vanitas Record* von Koen Theys beschreibt, lässt sich auch bei Gersht durch die Betrachtung der langsam auseinandertreibenden Teilchen ein „pseudo-religiöses Moment erkennen, was an die Praktik der frühneuzeitlichen *meditatio mortis* gemahnt“⁵⁵. Gleichzeitig zeigt sich in der Unmittelbarkeit der Explosion das „Erleben von Plötzlichkeit“⁵⁶, welche dem Tod – oder zumindest dem Todesmoment – anhaftet.

Eine weitere Zeitebene eröffnet sich, indem *Big Bang* im Ausstellungskontext als Loop gezeigt wird. Den Betrachter:innen wird dabei durch die Dauerschleife „eine andere Wahrnehmungshaltung“ abverlangt, welche „die subjektive Betrachtungszeit mit einer der Kunst eigenen Zeit konfrontiert. Und zwar einer Zeitlichkeit, die sich nicht (nur) auf inhaltlicher Ebene zeitigt, sondern sich bereits als eine dem Medium eigene Zeitlichkeit ausweist.“⁵⁷ Durch das Wesen musealen Zeigens ist der Loop Bedingung der Ausstellbarkeit, lässt aber zudem zu, dass sich das Medium des Films erneut mit der zyklischen Zeit – auch ohne christlichen Hintergrund – verknüpfen lässt. In diesem Sinne ließe sich die Kohelet'sche Erkenntnis des „Es gibt nichts Neues unter der Sonne“ (Koh 1,9^{EU}) auf künstlerischer Ebene nicht nur mit dem Wiederaufleben der Motivik, sondern auch mit der scheinbaren Ewigkeit der Videoinstallation verknüpfen. Eine Endgültigkeit des Werks und ein finalistischer Sinn gehen jedoch spätestens dann verloren. Der Sinngehalt schreibt sich vielmehr von Wiederholung zu Wiederholung wie in einem Refrain immer wieder neu ein, vom Ende wieder zum Anfang zurück.⁵⁸

52 Vgl. Monika Wagner. „Vom Nachleben des Stillebens im bewegten Bild“. *Vom Objekt zum Bild. Piktoriale Prozesse in Kunst und Wissenschaft, 1600–2000*. Hrsg. von Bettina Gockel, Julia Häcki und Miriam Volmert. Berlin: Akademie, 2011. 245–263, S. 246.

53 Elie During. „Zeitlupen. Von Vertov bis Matrix“. *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*. Hrsg. von Emmanuel Alloa. München und Paderborn: Fink, 2013. 85–106, S. 91.

54 Ebd., S. 90.

55 Benthien 2018 (Anm. 9), S. 181.

56 Ebd., S. 176.

57 Reither 2003 (Anm. 28), S. 202.

58 Vgl. Armstrong 2011 (Anm. 39), S. 3.

Das Florale als Spiegelprinzip gesellschaftlicher Tendenzen

Ebenso, wie die barocken Vanitas-Stilleben einer selbstreflektierenden Kontemplation dienten, sind auch aktuelle Werke als Auseinandersetzungen mit Vergänglichkeit und Sterblichkeit interpretierbar. Den fotografischen und filmischen Arbeiten zum barocken Stilleben wohnt mitunter zeitdiagnostisches Potential inne, denn sie lassen sich als Bestandsaufnahme beschreiben, die den Zustand wohlhabender, westlicher Gesellschaften und ihr Verhältnis zur Natur auf künstlerische Weise reflektieren.

So verdeutlicht Gersht durch die plötzliche Zerstörung und durch ihre gleichzeitige Ästhetisierung die Schnelllebigkeit und Spektakellust der Gegenwart unserer westlichen Welt: Diese wird im Alltag durch omnipräsente und rasende Eindrücke der Medienlandschaft deutlich, ebenso wie durch technische Errungenschaften, die es erlauben, virtuell an mehreren Orten gleichzeitig zu sein und sich in kürzester Zeit um den Globus zu bewegen. Das digitale Zeitalter hat zudem ein Paradigma geprägt, welches aus einem Netz von Einzelteilen (User, Server, Endgeräte uvm.) besteht.⁵⁹ Diese sind zwar immer neu und in unterschiedlichen Konstellationen zusammensetzbar, doch bergen sie auch das Risiko des Austauschbaren. Wenn man die auseinanderstrebenden Einzelteilchen bei Gersht beobachtet, könnte man darin auch einen damit einhergehenden Entfremdungsprozess und eine Vereinzelung erkennen, welche die heutige Gesellschaft in kleine Gruppen und einzelne Interessen zerfallen lässt.⁶⁰ Es entsteht die Assoziation zum Begriff der Atomisierung, der sich in zweierlei Sinn an das Werk anknüpfen ließe; einmal im Sinne einer Vereinzelung in kleinstmögliche Partikel, ein anderes Mal im Sinne einer Auslöschung.

Das Bild der gleichzeitig blühenden Blumen, welches sich im Barock als bildkünstlerisches Ideal realisierte und vor den Hintergrund einer göttlichen Allmacht zu setzen war, verliert indes aus heutiger Perspektive – vor dem Hintergrund von Globalisierung und der permanenten Verfügbarkeit von Produkten, losgelöst von Jahres- und sogar Tageszeiten – seine Wirkungsmacht. Aus einer paradiesischen Idealvorstellung wird kapitalistische Realität. Auch scheint sich im Eingreifen Gershts eine Ungeduld der heutigen Zeit widerzuspiegeln, in der sich die Unerträglichkeit natürlicher Prozesse ohne menschliche Kontrolle herauskristallisiert. Die Explosion ist daher als Symbol einer westlichen Gegenwart interpretierbar, in der den Menschen in den Medien omnipräsent Krieg und

⁵⁹ Vgl. dazu Jochen Koubek. *Vernetzung als kulturelles Paradigma. Eine Kulturtheorie des Internets*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2008.

⁶⁰ Vgl. dazu Hartmut Rosa. *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit*. Berlin: Suhrkamp, 2018.

Zerstörung begegnen, die wiederum andere Teile der Welt unbewohnbar machen. Gleichzeitig fragmentiert sich die Gesellschaft und der Mensch verlangt voller Unruhe nach immer neuer Kontrolle.

Andererseits lässt Gersht die ohnehin zerbrechlichen Blumen – Symbole der Schönheit, der Weiblichkeit, des Friedens – zum Opfer einer brachialen Vernichtung werden.⁶¹ Er wartet damit den natürlichen Prozess der Vergänglichkeit nicht ab, er akzeptiert ihn nicht, sondern manipuliert ihn im Sinne eines *alter deus*.⁶² Diese Manipulation ist wiederum ein sehr aktuelles Sinnbild für die Hybris des Menschen: Während die Vorstellung, man könne sich von dem durch Gott vorgezeichneten Lebensweg befreien, im Barock noch überwiegend als Hochmut verurteilt wurde, also eine demütige Akzeptanz der göttlichen Schöpfungsordnung gerade ersten emanzipatorischen Ansätzen der Aufklärung gegenüberstand, findet sich im Bewusstsein der heutigen Individuen ein Anspruch auf Selbstbestimmung und Gestaltung. Dies hat im Kontext des westlichen, wirtschaftspolitischen Leitbilds des unabdingbaren Wachstums Konsequenzen: Im Gegensatz zur barocken Kontemplation über die Schönheit der Blüten und der Schöpfung sind die heutigen Eingriffe in die Natur – etwa das Roden von Regenwäldern oder die gentechnische Manipulation – brachial. Die menschlichen Schöpfungsbestrebungen der westlichen Welt, die in der Frühen Neuzeit mit der Kolonialisierung und der botanischen Kultivierung von Pflanzen ihren Anfang nahmen, greifen in die Natur und ihre Mechanismen ein und verändern sie grundlegend. Dies findet auch Ausdruck in der Videoinstallation *Flowers 1* (2001/03) von Ursula Palla, in der die Rezipient:innen durch einen Bewegungssensor in der Ausstellung selbst eine Explosion ‚auslösen‘, sobald sie den Raum betreten, um so, sehr ähnlich zu Gershts Werk, ein Blumenbouquet explodieren zu lassen.⁶³

Gershts endgültige Zerstörung der Komposition spiegelt damit nicht allein eine aktuelle gesellschaftliche Haltung gegenüber Natur und Leben wider, sondern demonstriert auch einen Höhepunkt der Entfremdung, deren Entwicklungsprozess bereits mit der steigenden Handelstätigkeit des 17. Jahrhunderts und den Anfängen des Kapitalismus einsetzt. Die zunehmende Komplexität von Geld- und Kreditgeschäften führt zum Gefühl einer neuen Macht, die das eigene

⁶¹ Vgl. Ori Gersht. „Time after Time (2007)“. <https://www.origersht.com/copy-of-blow-up-2007-m> (Zugriff am 14.01.2021),.

⁶² Wagner 2011 (Anm. 52), S. 247; Benthien sieht am Beispiel von Koen Theys' *The Vanitas Record* einerseits einen dokumentarischen, andererseits einen manipulativen Charakter der Videoinstallation bestätigt. Vgl. Benthien 2018 (Anm. 9), S. 186.

⁶³ Ausführlicher dazu vgl. Claudia Benthien und Julia Berger. „Vanitas-Stilleben in der Videokunst. Aktuelle Perspektiven eines barocken Motivs und ihre Gestaltung von Zeitlichkeit“. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 66.1 (2021) [im Erscheinen].

Leben fremdbestimmt.⁶⁴ Sinnbild dafür wird die auch im Vanitas-Repertoire zu findende mechanische Uhr, die den modernen Zeitbegriff und damit nicht mehr eine vom Inhalt bestimmte und religiös ausgerichtete „Buckelzeit“⁶⁵, sondern den wirtschaftlich passenden Moment (*occasio*) und quantitativen Ertrag verkörpert.⁶⁶

Wenn man die Arbeiten von Gersht aus dieser Perspektive betrachtet, wird auch deutlich, dass er die Genrebezeichnung ‚Still-Leben‘ ad absurdum führt: „[T]he stillness of the still life is cancelled“⁶⁷, und damit auch Besinnung und Orientierung. In *Time after Time* wird der natürliche Prozess durch eine Kugel ersetzt, die als maschinelles Produkt Sinnbild für den menschlichen Einfluss auf die Natur ist. Ergebnis sind jene negativen Auswirkungen, die wir derzeit in Form von Klimawandel, Umweltverschmutzung, Lebensraumzerstörung, Artensterben, kriegerische Auseinandersetzung und Migrationszwang erleben.

Die Frage danach, ob Gersht die Vanitas-Symbolik transformiert, oder ob er vielmehr die Symbolhaftigkeit als solches zerstört und begräbt, ist daher nicht eindeutig zu beantworten. Klar lässt sich jedoch beobachten, dass die Kunst Parallelen zwischen der westlichen Gesellschaft der Gegenwart und der Frühen Neuzeit suggeriert. Da die Frühe Neuzeit durch das Erleben von Leid und Sterben (Dreißigjähriger Krieg, Seuchen und Hungersnöte) und gravierenden gesellschaftlichen Umwälzungen geprägt war, formierten sich Fragen um die Sinnhaftigkeit des Lebens drängender denn je. Mit der zunehmenden Skepsis gegenüber heilsgeschichtlichen Versprechen wuchs die Verlockung, das Diesseits in vollen Zügen auszukosten, welches im Spannungsfeld zwischen den Glaubenssätzen von *carpe diem* und *memento mori* oszillierte. Entsprechend dazu lassen sich heutzutage gesellschaftliche Veränderungsprozesse und Herausforderungen im Hinblick auf ökologische und ökonomische Problemfelder beobachten, die – verstärkt durch das rasante Tempo technologischer Entwicklungen – die Menschen zwischen Zukunftspessimismus und Ausschweifungskultur bewegen lassen. Trotz Neuinterpretation und ohne christliche Mahnung zeichnet sich in den Werken Gershts daher dennoch eine Wirksamkeit ab, welche derjenigen der barocken Werke nicht nachsteht: Die Betrachtung seiner Arbeiten ruft dazu auf, unser Weltbild zu reflektieren und uns in unserer Haltung zur Natur und zu anderen aktuellen Tendenzen zu hinterfragen.

⁶⁴ Vgl. Norbert Schneider. „Zeit und Sinnlichkeit. Zur Soziogenese der Vanitasmotivik und des Illusionismus“. *Kritische Berichte* 8.4/5 (1980): 8–34, S. 12.

⁶⁵ Vgl. Gloy 2017 (Anm. 4). 42.

⁶⁶ Vgl. Schneider 1980 (Anm. 64), S. 17.

⁶⁷ Armstrong 2011 (Anm. 39), S. 3.

In der Kunst Ori Gershts wird deutlich, dass in der fotografischen und filmischen Umsetzung von Themen wie Tod, Sterben und Vergänglichkeit, der Reflexion von Gesellschaft und Umwelt sowie der Aufforderung zur Kontemplation die Chance liegt, eine bereits in der frühneuzeitlichen Vanitas gedachte Virtualität erfahrbar zu machen, die sich vor dem Hintergrund zeitbasierter Medien und deren technischer Manipulationsmöglichkeiten von Zeit weiterdenkend entfalten kann. Dabei ist es geradezu notwendig, im 21. Jahrhundert mehr denn je die ursprüngliche Konnotation der Zeit als „Chance“⁶⁸ nicht aus den Augen zu verlieren und sich der Wirkungsmacht des eigenen Handelns gewahr zu werden.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1** Christa Nitze-Ertz, Ute Kleinmann und Stephan Brakensiek (Hrsg.). *Das Flämische Stilleben. 1550–1680*. Essen und Lingen: Luca, 2002, S. 155. Im Besitz der Bayrischen Staatsgemäldesammlungen, München
- Abb. 2–3** Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
- Abb. 4** Hope Kingsley und Christopher Riopelle (Hrsg.). *Seduced by Art. Photography Past and Present*. London und New Haven, CT: National Gallery Company/Yale University Press, 2012, S. 136. Im Besitz der Galerie Mummery + Schnelle, London

⁶⁸ Etlzstorfer 2002 (Anm. 5), S. 173.

Barbara Vinken

Vanitas vanitatum

Die Modeentwürfe Alexander McQueens

Abstract: *Mode gilt dem gesunden Menschenverstand als Inbegriff der Eitelkeit der Welt, als oberflächlich blendendes Phänomen, das nur dem schönen Schein frönt. Im Widerspruch zu diesem Gemeinplatz steht das Schaffen des britischen Modedesigners Alexander McQueen ganz im Zeichen der Vanitas: Das Hässliche, Ekelhafte wird nicht ausgestoßen, sondern in das Zentrum seiner Arbeit gerückt, die klassische Gegenüberstellung von eitlen, irdischem Trug und Vergänglichkeit und göttlich ewig unwandelbare Wahrheit verweigert, weil doch gerade die Wahrheit allen Seins seine Vergänglichkeit, sein Wandel zum Tod ist. Gegen den gemeinen Sinn dient Mode gerade nicht als frivoler Trug, sie wird hier zu einem erkenntnistheoretischen Medium, das ‚eitel‘ die Eitelkeit alles Irdischen vor Augen führt.*

„Mit seinem vergilbt elfenbeinernen Glanz, seinen Höhlen, seinen Nähten und dem fast ausgerenkten Unterkiefer genoss der Schädel im 16. und 17. Jahrhundert Prestige“¹. So beginnt André Chastel seine Einführung in das Genre der ‚Vanitas‘, das wir Stillleben nennen. Der Tod ist mit Adam in die Welt gekommen, und Christus, zweiter Adam, hat ihn durch den Kreuzestod und seine Auferstehung überwunden: Am Fuße des Kreuzes finden wir, schließlich sind wir in Golgotha auf einer Schädelstätte, den Schädel des ersten Menschen, Adams. Am Fuß des Kreuzes liegend, resümiert er in schwindelerregendem Zeitraffer Menschenschicksal; das Motiv wird in den *natures mortes*, den *vanités* illustriert. Gegen die Nichtigkeit alles Irdischen, seine Vergänglichkeit, seinen täuschenden Trug, die ewige Instabilität der Formen der Metamorphose steht die Unveränderlichkeit, Ewigkeit, Beständigkeit Gottes, der ewig mit sich gleich ist – *stabilitas*.² Zu ihm, „Weg, Wahrheit und Leben“ (Joh 14,6^{EU}), der wahren Erleuchtung, sollen wir umkehren. Im gleißenden Trug der Welt ist er nicht zu erkennen; Hinwendung zu ihm heißt Abkehr von der Welt. Als „Opfertisch“³ hat man die mit allem Prunk

1 „Avec son ivoire jauni, ses cavités, ses sutures et ce maxillaire qui tend toujours à se décrocher, le crâne a joui d’un beau prestige aux XVI^e et XVII^e siècles“, André Chastel. „Glorieuses vanités“. *Les vanités dans la peinture du XVIII^e siècle*. Hrsg. von Alain Tapié. Paris: Michel, 1990. 13–15, S. 13 [Übers. der Verf.].

2 Zum Aspekt der Metamorphose vgl. Louis Marin. „Les traverses de la Vanité“. *Les vanités dans la peinture du XVIII^e siècle*. Hrsg. von Alain Tapié. Paris: Michel, 1990. 21–30, S. 25.

3 „[T]able de sacrifice“, Chastel 1990 (Anm. 1), S. 14.

der Welt überladenen Vanitas-Stilleben deshalb auch bezeichnet: Man opfert die Süße der Welt, um zu Liebe und Erkenntnis zu gelangen.

Gleichzeitig breiten die Vanitas-Stilleben eben den unglaublichen Luxus der Welt vom funkelnden Prunkgeschirr über die schimmernden Perlen, das verführerischste Fleisch, das seidigste Haar, das üppig rosige Inkarnat, das hauchfeine Glas und die glänzenden Seidensatins in einem perfekten *trompe l'œil* von schwindelerregender Virtuosität vor unseren Augen aus. Virtuos die Goldschmiedinnen, Glasbläser und Seidenweberinnen, virtuos der Maler, dessen Bild Illusion, täuschend echte Nachbildung von Wirklichkeit ist: *vanitas vanitatum*. Sinnestäuschung. Paradox, höchst paradox. Die Vanitas-Stilleben sind eine Reflexionsfigur; die Wahrheit unserer Nichtigkeit führen sie uns täuschend vor Augen. Liegt ihre Wahrheit nicht darin, dass sie die Opposition von göttlich-ewiger, unwandelbarer Wahrheit und irdischer Vergänglichkeit, Illusion und Täuschung kollabieren lassen?

Passion: Blumen des Bösen

Wie kein anderer hat Alexander McQueen die Vanitas-Symbolik aufgegriffen. Das ist erstaunlich, denn McQueen, Anfang des 21. Jahrhunderts einer der spektakulärsten und meist ausgezeichnetsten Designer, macht bekanntlich Mode. Mode nun gilt dem gesunden Menschenverstand als Inbegriff der Eitelkeit der Welt, als oberflächlich blendendes Phänomen, das nur dem schönen Schein frönt, als ewig beliebig Wechsel und Wandel unterworfen. Mode ist Kurzformel für das blendende Irdische. Man hält sie, als blind oberflächlich abqualifiziert, für gerade nicht in der Lage, die Vanitas alles Irdischen zu reflektieren. Kurz: Mode gilt als Inbegriff des Eitel-Nichtigen; einem Designer aber traut man nicht zu, die Eitelkeit alles Irdischen zu reflektieren. Die klassizistische Mode, für die hier stellvertretend Dior stehen soll, hat vielleicht gerade wegen ihres frivol verheerenden Rufes Vergänglichkeit und Verfall in der Tat verbannt. Die Kategorie der Zeit hat sie ausgeschlossen. Der Mode von Dior bis zu Yves Saint Laurent geht es um den vollkommenen Moment ewig blühender Schönheit und absoluter Eleganz im Jetzt. Deswegen haben diese Kollektionen vielleicht auch so oft Blütennamen und -motive: *Corolle*, Blütenkelch, hieß die sagenhafte Kollektion Diors, die den New Look lancierte.

McQueen hat sich selbst als *romantic* Designer beschrieben und die Modekritik ist ihm darin gefolgt; wir würden vielleicht von einem ‚dekadenten‘ Designer sprechen, weil er gegen diese klassizistische Modetradition der Verbannung von Tod und Verfall steht. McQueen stilisiert sich selbst fast aufdringlich in der barocken Vanitas-Tradition: Sein Selbstporträt zeigt ihn mit rauchendem

Totenkopf – eine Spur abgestreifter Asche, alles vergeht, nichtig, Schall und Rauch – und theatralisch tätowierte Spuren vom Aufschnelden der Pulsadern (Abb. 1).



Abb. 1: Porträt Alexander McQueen mit Schädel, 2009.

Der Totenkopf ist ihm sehr nah, er hält ihn wie einen vertrauten Freund, er umarmt ihn kosend. Ist er sein dunkles Objekt des Begehrens? Dem Tod jedenfalls ist hier sein Stachel genommen, er hat seinen Schrecken verloren; seine Nähe ist McQueen lieb. Wie die Ausstellung *Savage Beauty* 2012 im Metropolitan Museum drastisch vor Augen führte, steht das Schaffen McQueens im Zeichen der Vanitas. Das Cover des Kataloges zeigt eine klassische Anamorphose: Einmal sieht man das Gesicht McQueens, das sich aus einer anderen Perspektive in einen Totenkopf verwandelt.⁴ Wie nichts anderes, zeigt das Anamorphotische die ewige Wandelbarkeit als Todesverfallenheit alles Irdischen. Hinter der

⁴ Vgl. *Alexander McQueen. Savage Beauty*. Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art. Hrsg. von Andrew Bolton. New Haven, CT u. a.: Yale University Press, 2011, Cover.

Gaukelei der Maske, die das lebendige Gesicht ist, tritt in der richtigen Perspektive die Wahrheit des Totenschädels zutage. Dieser ist hier aus raffiniert aufgeschnittenem Holz mit all seinen Jahresringen modelliert: Das menschliche Gesicht verwandelt sich zurück in die kunstvollen Ringe der Bäume, Spuren kondensierter, zusammengedrängter Zeit, die hinwiederum fratzenhafte Fabelwesen gebären.

McQueens Karriere, als Gesamtkunstwerk durch seinen Selbstmord beendet, steht im Zeichen der Vanitas: Hinter aller Schönheit dieser Welt, hinter dem Prunk allen Fleisches lauert Vergänglichkeit. Man trägt Tod. Tatsächlich zeigt der lebendige Körper in McQueens Kleidern durch seine Bewegungen den Tod in raffinierten Anamorphosen: Auf der Oberfläche des Stoffes grinst uns bei einer Bewegung des Körpers plötzlich ein Totenschädel an. In nahezu morbider Besessenheit dekliniert McQueen – der im Geiste grundsätzlich und bisweilen auch tatsächlich ein menschliches Skelett umhertrug – barocke Vanitas-Vorstellungen. Vielleicht etwas zu einfallslos wird diese Vanitas alles Irdischen durch seinen mit Totenköpfen verzierten Signature-Schal ausgedrückt. An Subtilität mag ein silbrig glänzendes Korsett, das naturgetreu einem tatsächlichen Gerippe nachgebildet ist und über dem Kleid getragen wird, den Totenkopf als Emblem kaum übertreffen.⁵

„Things rot. ... I used flowers because they die“⁶, sagte McQueen über seine Sommerkollektion *Sarabande* von 2007, die ein Kleid aus tausend echten blühenden Blumen zeigte (Abb. 2). Mit der ihm eigenen Drastik setzte er die Würmer, die den Leichnam zerfressen, in einer durchsichtigen Plastiksicht auf einen wie ein nackter Leib aussehenden, hellen Brustpanzer aus Leder; auf der Haut zeichnen die Würmer bizarre Arabesken (Abb. 3). Den Brustpanzer, das Zitat aus der Antike, der die lebendig schwellenden Muskeln des heroischen Soldatenoberkörpers nachbildet, dem Verfall nicht ausgesetzt und vollkommener als es der lebende Körper je sein kann, gibt es bei McQueen auch: In vergoldetem Leder wird die Vergänglichkeit des Fleisches buchstäblich weggeblendet. Hier wirkt das Ledertop – selbst schon aus totem Tier – wie ein Kadaver, an dem die Würmer ihre Freude haben. Der Blazer, der über ihm getragen wird, bedeckt und schützt den Körper nicht; er legt ihn ausgeschnitten frei, um zu zeigen, was der Weg allen Fleisches ist – eine Ästhetisierung der Todesverfallenheit.

Die verrottenden Blumen bringen uns auf die Spur; klar grenzt sich McQueen mit diesem versteckten Hinweis auf Baudelaires *Blumen des Bösen* von Dior ab, bei dem alle Frauen zu lebendigen Blumen wurden. Tatsächlich setzt McQueen Baudelaires Ästhetik der *Fleurs du mal* um. Die hat man wegen ihrer Vanitas-

⁵ Shaun Leane: Ribcage Corset for Alexander McQueen, Spring-Summer 1998; vgl. ebd., S. 202.

⁶ Zit. nach ebd., S. 183.

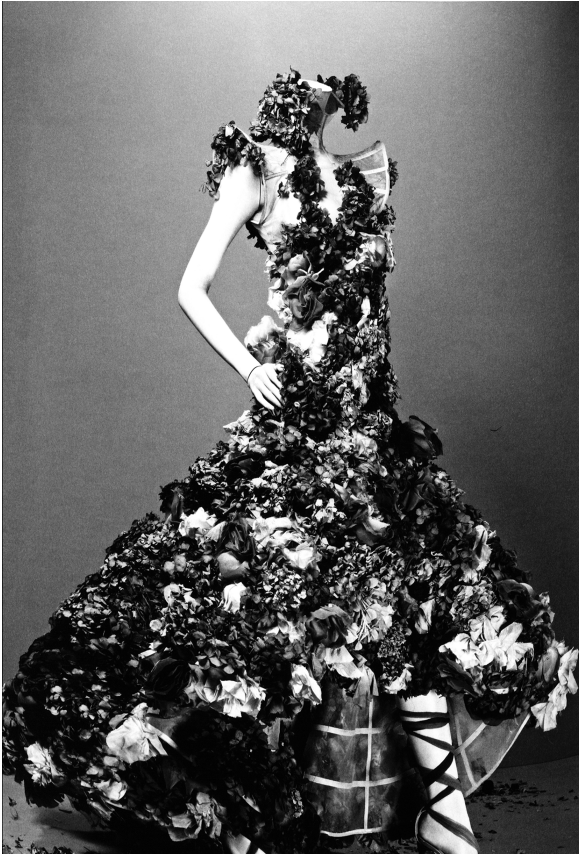


Abb. 2: Alexander McQueen: Kleid aus der Kollektion *Sarabande*, Frühling/Sommer 2007.

Verfallenheit immer schon als barock beschrieben. Baudelaire hat die Verwesung als sexuell obszön in einem schockierenden und bis dato wohl unbekanntem Maße erotisiert. Das „Aas“ ist nur das offensichtlichste Beispiel. Die Liebe steht hier nicht mehr gegen den Tod – geliebt, begehrt, wird der Tod:

Dann sage dem Gewürm, o meine Wunderbare,
 Das sich mit Küssen an dir letzt,
 Dass ich die Form, die göttliche Essenz bewahre
 Der Liebe mein, nun so zersetzt!⁷

⁷ „Alors, ô ma beauté! dites à la vermine | Qui vous mangera de baisers, | Que j’ai gardé la forme et l’essence divine | De mes amours décomposés!“, Charles Baudelaire. „XXIX. Une



Abb. 3: Alexander McQueen: Ensemble aus der Kollektion *The Hunger*, Frühling/Sommer 1996.

Der Verwesungsvorgang wird als obszöner Liebesakt vorgestellt („[d]ie Beine in der Luft gleich einer Frau in Brünsten“⁸); der Tod selbst wird zum Gipfel der Erotik. Die Gegenüberstellung von göttlicher Liebe und weltlicher Lust, göttlicher Essenz und gauklerischer Metamorphose alles Irdischen kollabiert bereits bei Baudelaire: Er wird, wie schon der Titel sagt, nicht aus dem Wahren, Guten, Schönen, sondern aus dem Bösen, dem Krankhaften, dem Infamen, dem Hässlichen Blumen – eine Metapher für die Dichtung – machen. Ganz im Geiste Baudelaires verwandelt McQueen Hässlichstes, Ekelhaftestes in Schönes: „Beauty can come from the strangest of places, even the most disgusting of places“⁹ oder „I find beauty in the grotesque, like most artists. I have to force people to look at things.“¹⁰ Mit dem ‚Kuriositätenkabinett‘, wie das Metropolitan einen Teil seiner McQueen-Ausstellung

Charogne / Ein Aas“. *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen*. Übers. von Simon Werle. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2017. 86–89, S. 88–89, V. 45–48.

⁸ „[L]es jambes en l’air, comme une femme lubrique“, ebd., S. 86–87, V. 5.

⁹ Zit. nach Kat. McQueen 2011 (Anm. 4), S. 196.

¹⁰ Zit. nach ebd., S. 240.

nennt, ist der Ursprung dieser nicht mehr schönen Ästhetik des Abweichenden, die schöne Ordnung durchbrechenden und deshalb Bizarren, Grotesken genannt.

Die Umbesetzung des Motivs des klassischen Totentanzes buchstabiert McQueen nach Baudelaires morbid-dekadentem, erotisch besetztem „Danse macabre“¹¹ aus. Während im Topos der männliche Tod lüstern nach dem blühenden Fleisch des Mädchens giert, wird bei McQueen, wie schon bei Baudelaire, die ‚Dame Tod‘, *Madame la mort*, selbst zur erotischsten, laszivsten, elegantesten und vor allen Dingen eitel aufgeputztesten aller Figuren – der Tod wird Inbegriff der Eitelkeit der Welt. Geradewegs ist das goldene Gerippe, das der ganz in Schwarz gehüllten überschlanken Schönen demütig bittend, aber auch hartnäckig nach dem Knöchel greift und nicht abzuschütteln ist (Abb. 4), dem „Danse macabre“ entsprungen. Nahezu wie eine Illustration, eine *mise en scène* dieses Gedichts, wirkt die Kollektion: Der Tod mischt sich als frivole Tänzerin von atemberaubender Eleganz ins mondäne



Abb. 4: Alexander McQueen: Model mit Gerippe aus der Kollektion *What a Merry Go Round*, Herbst/Winter 2001.

¹¹ Vgl. Charles Baudelaire. „XCVII. Danse Macabre / Totentanz“. *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen*. Übers. von Simon Werle. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2017. 278–283.

Treiben eines Balles, um alle Lebenden als verkleidete, gelackte, parfümierte Kadaver zu entlarven. Das Mannequin, überlebensgroß, von unnatürlicher Schlankheit, ganz in Schwarz, verkörpert *Madame la mort*, deren künstliche Haartracht von McQueen als eine Art aufgetürmte Spinnwebe inszeniert wird, Nonplusultra der Eleganz. Und was würde sie besser ins Bild setzten als Baudelaires Verse: Stolz auf ihren edlen Wuchs zeigt sie mit ihrer unglaublich schlanken Taille „das lässig Souveräne und das sorglos Kesse | Einer koketten Dürren“¹² – „[a]uf welchem Ball wär eine schlankere Taille zu erblicken?“¹³. Zum Totentanz trägt sie eine lasziv fließende Stola, „die ihr um den Rand der Schlüsselbeine gleitet | Wie ein lasziver Bach, der sich am Felsen reibt“¹⁴, „[i]hr Kleid, so weit, als müsst es eine Königin umwehn, | Wallt füllig über magere Füße“¹⁵. Die trockene Fleischlosigkeit des Fußes erreicht McQueen, indem er das Bein durch einen Strumpf in ein Gerippe verwandelt. Was könnte besser den Charme dieser Mode fassen, für die das 19. Jahrhundert, das anders als unseres „triebhaft auf Fleisch erpicht“¹⁶ ist, blind bleibt? Unserem Zeitalter, das nicht mehr verrückt nach Fleisch ist, den Tod aber vielleicht konsequenter denn je verdrängt, wird er hier in unnachahmlicher Eleganz in McQueens Illustration von Baudelaires Versen vor Augen gestellt. Frivol flirtet McQueen mit *Madame la mort*, mag sie so grauenvoll unheimlich sein, wie sie will. Er ist fasziniert von der namenlosen Eleganz des menschlichen Skeletts und ist bezaubert von diesem wahn-sinnig zurechtgemachten Nichts. Das *memento mori* stellt hier zwar das Leben als Maske dar, als blinden, aufgeputzten Schein, der Tod aber ist weniger die letzte Wahrheit des Lebens als vielmehr seine tatsächliche, unglaublich modische Schönheit. In McQueens negativer Ontologie gibt es die Opposition von eitlen, irdischem Trug und Vergänglichkeit und göttlich ewig unwandelbarer Wahrheit nicht. Wahrheit ist der beständige, herausgeputzte, geschmückte, modische – kurz: ganz und gar weltliche – Wandel zum Tode.

Die Kollektion VOSS (Sommer 2001), ein Welttheater, ein Jahrmarkt der Eitelkeiten, hielt der Modewelt – ganz in der Topik des Vanitas-Stillemens – den Spiegel vor. Es war eine spektakuläre Aufführung barocker Allegorien, ein Lehrstück zum Verhältnis von Sehen und Gesehenwerden, von Blindheit und Einsicht, Wahrheit und Trug, von Fleisch und Vergänglichkeit. Auf der Bühne standen

12 „[L]a nonchalance et la désinvolture | D’une coquette maigre“, ebd., S. 278–279, V. 3–4.

13 „Vit-on-jamais au bal une taille plus mince?“, ebd., V. 5.

14 „[Q]ui se joue au bord des clavicales, | Comme un ruisseau lascif qui se frotte au rocher“, ebd., V. 9–10.

15 „Sa robe exagérée, en sa royale ampleur, | S’écroule abondamment sur un pied sec“, ebd., V. 6–7.

16 „[A]mants ivres de chairs“, ebd., V. 18.

Glaskäfige. Innen dunkel wurden sie zum Riesenspiegel, in dem das Publikum nicht das Schauspiel von Eleganz, Schönheit und sinnlicher Verführung der schönsten Kleider auf den schönsten Frauen der Welt, sondern sich selbst stundenlang ins Auge sehen musste. Zum Spektakel wurden sich die Zuschauenden in ihrer Schaulust selbst. Der kritische, sezierende Blick der *arbitres elegantiarum* konnte nicht anders, als sich auf das eigene Spiegelbild zu richten.

Von Subjekten des Schauens wurden die Schiedsrichterinnen des guten Geschmacks zu Objekten, ihrem eigenen Urteil unterworfen. Sie sahen sich als Teil dieses Zirkus. Als der Glaskasten dann von innen beleuchtet wurde, ging das Licht im Zuschauerraum aus. Blind für die Blicke des Publikums, das wie im Theater im Dunkeln verborgen war, tasteten sich die Models an den Scheiben entlang. Ihre verbundenen Köpfe sahen aus wie nach einer Schädeloperation, bei der alle Haare abrasiert wurden. Ihre Kleider, die Luxus wie Straußenfedern, Muscheln oder alte kostbarste Kimonoteile, Fundstücke aus anderen, sagenhaften Welten mit nüchtern medizinischen, hochmodernen Laborelementen verbanden, waren ‚falsch‘ geschnitten, so dass sie den Körper in seiner Verletzlichkeit durch diese unerwarteten Schnitttechniken entblößten. Die Kleider lösten sich auf, alles an ihnen schien auseinanderzufallen: *nature morte*. Tot die Federn und Muscheln, alles – Körper, Kleider – zerfiel, fiel dem Tod anheim.

Für das Endtableau – in Modenschauen üblicherweise eine Braut, die voller Erwartung des sie erfüllenden Glückes harrt – wurde der Glaskubus in der Mitte erleuchtet. Langsam krachten die Glasscheiben, in tausend glitzernde Splitter zerberstend, auf den Boden. Getreu der Vanitas-Ikonographie zerstob die Illusion, der eitle, glitzernde Schein, und es zeigte sich ein üppiger, nackter Körper, „willfährige[s] Fleisch, nun reglos“¹⁷, das, wie eine Odaliske von Ingres poliert, auf einer Ottomane dahingegossen lag. Statt eines Kopfes trug er eine surrealistische, an einen Tierkopf gemahnende Beatmungsmaske. Auf dem prunkenden Fleisch saßen Nachtfalter, wie Fliegen auf Aas, nur schöner. Andere flogen im Licht verstört taumelnd auf. McQueens Endtableau stellt ein Foto von Joel-Peter Witkin nach, *Sanitarium* (Abb. 5). Aber nicht nur das Foto, sondern auch ein nekrophiles Gedicht von Baudelaire steht hier Pate: „Une martyre“. Dort wie hier liegt in einem Boudoir, „wo wie unter Treibhauswänden | Die schwüle Luft gefährlich steht“¹⁸, ein lustgemordeter, kopfloser Leib dahingegossen:

17 „[C]hair inerte et complaisante“, Charles Baudelaire. „CX. Une martyre / Eine Märtyrerin“. *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen*. Übers. von Simon Werle. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2017. 320–325, S. 322–323, V. 47.

18 „[O]ù, comme en une serre | L’air est dangereux et fatal“, ebd., S. 320–321, V. 5–6.



Abb. 5: Alexander McQueen: Endtableau der Kollektion VOSS, Frühling/Sommer 2001.

Der Rumpf, nackt auf dem Bett sich schamlos spreizend
 In Hingabe, die nichts verwehrt,
 Zeigt die geheime Pracht der schicksalhaften Reize
 Die ihm von Natur beschert[.]¹⁹

Genial übersetzt McQueens Inszenierung Baudelaires bizarre, von verzweifelter Erotik geschwängerte Szene. Statt der bösen Engel, die in den Vorhangfalten schwimmen, flattern bei McQueen die schweren Nachtfalter um die „[u]nreine Leiche“, das „Schreckenshaupt“ (V. 51), „[i]n [s]einem mysteriösen Sarkophag“²⁰. Dieser Körper ist nichts als kopfloses Fleisch. Die Maske rückt ihn bei McQueen ins Tierartige – eine Metamorphose, die schon Baudelaires Kadaver als „ein erschrockenes Reptil“²¹ widerfährt. Nachtfalter, für die es im Englischen wie für Motten nur das Wort *moths* gibt, verkehren die platonische Allegorie, nach der die Seele dem Gefängnis des Körpers befreit entschwebt, wie der berückend schöne Schmetterling aus der hässlichen Larve seinem himmlischen Vaterland entgegenfliegt.²² Die Falter sind in einer Verkehrung des platonischen Gleichnisses hier nicht Allegorie der Unsterblichkeit der Seele, sondern Zeichen der Vergänglichkeit, ja der Verwesung alles Fleisches. Nichts wird dieser massiven Materialität, die nach geltenden Schönheitsnormen hässlich und fett ist, entweichen. Alles Geistige ist grimassierend ironisch auf die Beatmungsmaske, ihren belebenden Hauch, geschrumpft. Als nacktes, üppiges und regloses Fleisch steht dieser Körper in pointiertem Gegensatz zum asketisch ekstatischen,

¹⁹ „Sur le lit, le tronc nu sans scrupules étale | Dans le plus complet abandon | La secrète splendeur et la beauté fatale | Dont la nature lui fit don;“, ebd., S. 320–323, V. 21–24.

²⁰ „[C]adavre impure“, „tête effrayante“ sowie „dans [s]on tombeau mystérieux“, ebd., S. 324–325, V. 49, 51 und 56.

²¹ „[R]eptil irrité“, ebd., S. 322–323, V. 40.

²² Vgl. zum Seelenschmetterling in der platonischen Tradition Otto Immisch. „Sprachliches zum Seelenschmetterling“. *Glotta. Zeitschrift für griechische und lateinische Sprache* 6.3 (1915): 193–206, S. 200.

sich immer bewegenden Model, dessen Aufgabe darin liegt, elegant, und das heißt selbstverständlich durch die Sublimation allen Fleisches, Kleider zu tragen.

Meta- und Anamorphosen: Verkehrter Pygmalion

Interessante Stoffdrucke haben immer etwas von *trompe l'œil*, etwas Metamorphotisches an sich. Nichts ist so gauklerisch täuschend, sinnestrügend wie ein Druck, der die Körperproportionen verschieben kann, den realen Raum zum Schrumpfen bringt oder expandieren lässt; der die Sinnestäuschung auf die Spitze treibt, wenn er auf dem lebendigen Leib, im lebendigen Gesicht den Tod aufscheinen lässt. Das Anamorphotische, das die moderne Drucktechnik erlaubt, hat aber vielleicht niemand so raffiniert eingesetzt wie McQueen. Und das nicht nur in seinem Selbstporträt.

Eine schöne, üppige, geschmückte Frau sieht in den Spiegel, Sinnbild der Eitelkeit. Aus diesem Spiegel blickt ihr, durch einen perspektivischen Trick, statt des blühenden Lebens ein Totenschädel entgegen. In der Perspektive der Vanitas ist die Welt leerer Schein und wie die Metamorphose und die Anamorphose trügerische Gaukelei ohne jede Beständigkeit, ständige täuschende Veränderung. Die Phänomene sind Verzerrung und Entstellung dieser letzten Wahrheit. Hinter der blendenden Schönheit der Oberfläche verbergen sich tatsächlich Vergänglichkeit und Tod.²³ Dass diese letzte Wahrheit nicht offen zu Tage tritt, sondern sich wiederum einer bestimmten Perspektive, einer abermaligen Verzerrung verdankt, ist das Faszinosum der Anamorphose. In der Verzerrung zeigt sie die Wahrheit des entstellenden Truges. Der Trug stellt die Wahrheit. Die Mode, Inbegriff des eitlen Tandes und des leeren Putzes, wird mit McQueen zum Ort, wo diese Wahrheit nicht übertüncht, sondern am und auf dem lebendigen Fleisch schmückend ornamental, als Schmuck, herauspräpariert wird. Der Tod selbst wird zur Vanitas.

Besonders eindrucksvoll, fast enzyklopädisch, setzt Alexander McQueens Sommerkollektion *Natural Dis-tinction, Un-natural Selection* im Darwinjahr 2009 dieses metamorphische Potential bedruckter Stoffe in Szene und kombiniert es mit anderen Methoden, um den Körper zu verwandeln und ihm den Tod in allen seinen Varianten und in all seinen Stationen einzutragen. Die gesamte Kollektion ist ein Kommentar zu und eine Verkehrung von Darwins *Ursprung der Arten*. Hier geht es nicht um Höherentwicklung, sondern um Rückentwicklung. Zwischen eben diesen Arten, die ausgestopft wie in einer Arche Noah den Laufsteg säumen,

²³ Vgl. Marin 1990 (Anm. 2).

zeigen die Models ihre Kleider. Als Krone der Schöpfung läuft der Mensch zwischen den ausgestopften Tieren auf und ab. Aber was sich an den Models zeigt, ist nicht die Entwicklung des Lebens als eine ständige Mutation, die immer bessere, lebensfähigere Modelle – *survival of the fittest* – hervorbringt. Inszeniert wird das Leben umgekehrt als Entwicklung zum Tod. Die Kollektion zeigt nicht die natürliche Auswahl derer, die vitalistisch als die Angepasstesten überleben, sondern umgekehrt das Leben als einen Weg der Verwandlung zum Unbelebten. Sie zeigt nicht, wie man durch optimale Anpassung an die Umwelt immer besser überlebt, sondern wie sich alles Leben in das Leblose der Umwelt verwandelt, zu Humus, zu Holz wird, um am Ende zu versteinern. Dass McQueen nach dieser morbiden Kollektion als Plüschosterhase und damit als Symbol des Lebens und sexueller Fruchtbarkeit, aber eben in einem toten Fell, wie ausgestopft, auf den Laufsteg kam, war schon brüllend komisch.

Wenige haben diese Moral vom Weg allen Fleisches noch der darwinesken Theorie einer ständig stärkeren Lebensfähigkeit so üppig barock, aber auch so unheimlich inszeniert wie McQueen. Der Tod selbst wird hier erschreckend schön. Das Ornament ist bei McQueen nie etwas einfach schmückend Hinzugefügtes; vielmehr tut es dem Körper etwas an. Diese Verzierung geht unter die Haut. Die Kollektion steht im Zeichen der Arabeske – eines Musters, das den arabischen Ursprung der europäischen Ornamente anzeigt. Die Haare der Mannequins, in einem über das Gesicht gespannten, fast unsichtbaren Haarnetz still gestellt, zeichnen Arabesken in ihre Gesichter. Natur wird zu Kultur. Im Zentrum der Kollektion prangt das einzig offensichtliche Vanitas-Symbol als ein *memento mori*: Einem weißen Seidenkleid, das an ein Brautkleid erinnert, ist ein weißer Totenschädel, von Lorbeer umkränzt, ganz in floralen Motiven gehalten, wie ein Medaillon in transparente, weiße Gaze eingestickt (Abb. 6). Das Emblem des Todes ziert die Braut, die ja traditionell bald Leben gebiert. Das Metamorphische ist diesem Totenkopf eingetragen: Denn nicht aus Knochen, sondern aus Blättern ist er gestickt.

Motivisch kreist die Kollektion – das hört sich fast so idyllisch wie ein Stifertitel an – um Blumen, Holz und geschliffene, ‚bunte Steine‘. Sie geht vom organischen Ornament – der Blume – über totes, aufgeschnittenes Holz bis zum Anorganischen des Steines. Verwandelt werden Frauen in Blumen und Pflanzen, Organisches in Anorganisches. Eines der zentralen Motive ist die Verwandlung von lebendigem Fleisch in Mineralien und Edelsteine. Noch die Absätze der mit Kristallen oder Jett besetzten Schuhe sind mineralisch. Man glaubt sich in Ovids *Metamorphosen* versetzt. Diese Kleider bannen den fetischistischen Moment *par excellence*, nämlich das Oszillieren zwischen Belebtem und Unbelebtem, oder besser: Sie halten den Moment der Unentscheidbarkeit fest. Deswegen haben sie etwas zutiefst Unheimliches. Der Tod sucht das Leben schon



Abb. 6: Alexander McQueen: weißes Kleid mit Totenschädel im Bauch-/Brustbereich aus der Kollektion *Natural Dis-Tinction Un-Natural Selection*, Frühling/Sommer 2009.

immer heim. Weil dieses Leben bereits vom Tod bewohnt ist, blitzt das Fantastische, Unheimliche in diesem ‚natürlichen‘ Kreislauf plötzlich auf. Die Blumen, die eben für die üppige Fülle des blühenden Lebens stehen, kommen auf drei verschiedene Arten ins Spiel. Sie werden ‚widernatürlich‘ – nämlich statuesk und nicht floral ornamental – eingesetzt; sie sind, selbst künstlich versteift, auf steife Unterkleider genäht, denen keine Brise etwas anhaben kann. Die Silhouette der Frau wird anorganisch von einem abstrakten Blumenkelch überformt – und hart zerschnitten, in Teile zerlegt. McQueens berühmtes *surgical tailoring*, seine chirurgische Schnitttechnik, erhält so eine besondere Pointe. Oder die Blüten werden dem Körper auf durchsichtigem Stoff als weiche Seidenblume zwei- oder dreidimensional appliziert. Die nackte Haut schimmert dabei asymmetrisch durch die dünne Gaze: Die Blumen scheinen dem Leib zu entspringen. Die Frau wird zum Mutterboden, Nährboden: „Staub bist du und zum Staub kehrst du zurück“ (Gen 3,19^{EU}). In einer dritten Variante werden Blumen, naturalistisch wie aus einem botanischen Lehrbuch, mit Insekten auf schimmernde, schmiegende Seide gedruckt. Die fließende Seide wird von steifen Lederkorsetts aus Kroko-Imitat, verziert mit floralen Mustern, zusammengehalten. Eine dritte Haut, Leder, über der zweiten Haut, Seide. Ein bisschen auch wie ein Pferd, dem man den Sattel aufgelegt hat: die Frau als Lasttier. Zu Leder wird auch der

Fuß; denn der Pump bildet die Form der Zehen im Leder des Schuhs nach. Trägt man jetzt wie der gehäutete Marsyas, wie der gehäutete Bartholomäus seine eigene Haut am Körper, der noch die Formen eingepägt sind? Die Verwandlung ins Blumige, dieses Lauraeske ‚Zur-Pflanze-Werden‘, wird durch die die Knöchel umschließenden Minileggings, wieder aus hautfarbener durchsichtiger Gaze, die mit floralen Motiven bestickt ist, noch unterstrichen. Daphne, sich gerade in Lorbeer verwandelnd, Flora, noch nicht ganz Blumengöttin – noch nicht Pflanze, schon nicht mehr Frau – kommen uns entgegen.

Den manieristischen Charakter der Kollektion, in der vollkommene Mimesis ins Grotteske umschlägt, bringen die Holz- und die Edelsteindrucke am klarsten ans Licht. Aus der perfekten Nachahmung der Natur durch den Druck entspringen unheimliche Wesen, die es in der Natur nicht gibt, groteske Ausgeburten der Fantasie. Die vollkommene, bis ins kleinste Detail naturalistische Mimesis der Seiden kippt so ins Bizarre. Die Jahresringe des Holzes, seine Maserungen sind technisch virtuos unglaublich naturgetreu reproduziert. Die Farbpalette, Ton in Ton, weist unendlich viele Nuancen auf. Seide wird durch den Druck zu einem perfekten *trompe l'œil*: „du glaubtest wirklich das Holz“ – könnten wir in Abwandlung von Ovids Lob des Teppichs der Arachne, die uns alle Verführungsszenen so unglaublich lebendig vor Augen stellt, sagen.²⁴ Denn belebt wird hier nicht der Marmor zu lebendigem Fleisch; vielmehr verwandelt McQueen als verkehrter Pygmalion Lebendiges in Totes.²⁵ Das Schneiden, das für Edelsteine zentral ist, kommt bereits hier ins Spiel. Denn das Holz ist so geschnitten wie die Steine etwa in San Marco oder in der Hagia Sophia. Sie zieren die Wände mit fantastischen, durch den Schnitt ans Tageslicht beförderten Mustern, die natürlich sind, und doch wie Teppiche menschengemacht erscheinen. Die Holzmaserung geht durch diese ‚Schnitttechnik‘ bereits in das Steinmotiv über: Fratzen, bizarre Tierköpfe, blicken uns unvermutet aus diesen Drucken an. Mit Silberstickerei aus Flora und Fauna verziert, so dass Organisches metallisiert wird, wird der Körper, hauchdünn fleischfarben überzogen, zur bestickten Leinwand. Die Metallisierung und die Mineralisierung deuten sich nicht erst in dem Muster des Holzes an, das zu dekorativen Zwecken geschnittene Steinmuster aufruft, sondern auch in dem sil-

²⁴ Vgl. Barbara Vinken. „Arachne: Eros fatal. Ovid, Flaubert“. *Gegen/Gewalt/Schreiben. De-Konstruktionen von Geschlechts- und Rollenbildern in der Ovid-Rezeption*. Hrsg. von Melanie Möller. Berlin und Boston: De Gruyter 2021. 117–137.

²⁵ Vgl. für diese Verkehrung von Pygmalion, Ovid. *Metamorphosen*, Buch X, V. 250: „virginis est verae facies, quam vivere credas“. Siehe dazu auch Barbara Vinken. „Pygmalion à rebours: Fetischismus in Zolas *Ceuvre*“. *Pygmalion – Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hrsg. von Mathias Mayer und Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997. 593–621.

bernen Stickgarn, in dem Flora und Fauna hier monochrom glänzen. Die Frau ist dabei, den nächsten Schritt in der organischen Kette des Lebens zu tun: von der Pflanze – bewegt, lebendig – ins Holz überzugehen. Das, was bei McQueen aus dieser Metamorphose übrigbleibt, sind die zur Mode gewordenen Grotesken.

Gegen die natürlichen Töne von Blumen- und Holzdrucken stehen die grellen Farben dieser Steindrucke, gegen organische Materialien anorganische. Geschnitten wird auch hier – nicht nur der Stoff. Auf den Stoff, der nicht mehr wie beim Holz und den Blumen in kostbarem Seidensatin wie eine zweite Haut schimmert, sind Edelsteine gedruckt, so, wie sie geschliffen und geschnitten werden. Diese Muster kontrastieren sowohl in ihrer aggressiv künstlichen Farbigkeit als auch in ihren nicht weniger künstlichen Schwarz-Weiß-Tönen mit den warmen Naturtönen des Holzes und den zarten Blumentönen: Curry, Koralle. Das Auffächern der Facetten des Schliffs wird dazu eingesetzt, den Körper zu modellieren. Die Drucke sind offensichtlich von dem Designer Jonathan Saunders beeinflusst, mit dem McQueen schon in früheren Kollektionen zusammengearbeitet hat. Völlig anorganisch verändern sie die organischen Formen des Körpers. Sie machen, ganz traditionell den weiblichen Schönheitsvorgaben folgend, die Taille schmalere und den Busen größer. Unheimlicher aber ist, dass sich wie in einem Kaleidoskop die verschiedenen Facetten plötzlich so fügen, dass man wie in einer Renaissance-Groteske unvermutet von Zeichentrickfilmen entsprungene Fantasiestiere zwischen Disney, Manga und Pikachu angeblickt wird. In der Mimesis an die Natur – Holz, Steine – entsteht so scheinbar durch Zufall ein drittes, ein unheimliches, in der Natur nicht vorkommendes Fabelwesen, wie die Groteske der Renaissance nicht der Natur, sondern unseren Albträumen entsprungen: *un-natural selection, natural distinction*.

In der finalen Versteinigung der Frau lassen der symbolistische Maler Gustave Moreau und seine *Salomé* grüßen. Durch Edelsteine, als Arabeske dem Körper appliziert, hatte er die *femme fatale* Salomé in eine Preziose verwandelt. Schwarzer Jett, erstarrte Lava – klassisches Material des Trauerschmucks, aber als Rest des Ausbrennens eines Feuers, geronnene Asche, auch besonders tot – wird auf einem Catsuit so dicht appliziert, dass der ganze Körper glitzernd versteinert. Oder hautfarbene Catsuits werden teilweise mit Kristallen besetzt, so dass wir einen Körper, halb aus Stein, halb aus Fleisch, vor uns haben. Nicht der Stein wird hier lebendig zu blutdurchpulstem Fleisch, sondern das Lebendige wird zu totem Stein. Glitzernde Kristalle werden auf fleischfarbene, hauchdünne Seiden genäht und scheinen direkt auf der Haut zu sitzen. Der Körper der Frau wird durch raffinierteste Druckverfahren zu einem erstarrten Lavastein, in dem sich das Licht spiegelt. Geschliffene Edelsteine, zerlegt in ihre Facetten, werden auf Chintz gedruckt, einmal bunt, einmal schwarz-weiß. Die Schwarz-Weiß-Drucke wirken wie Röntgenaufnahmen; dem lebendigen Leib wird in die-

sen Knochenmännern das Skelett aufgezeichnet. Der lebendige Körper trägt so eine Reminiszenz dessen auf sich, was von ihm übrigbleibt, wenn er tot ist. Er wird im wahrsten Sinne des Wortes auf seine Sterblichkeit hin durchsichtig. Man wird an die spektakulären Seidenblusen erinnert, wie wir sie auf Barockgemälden sehen. Sie verkehren den üblichen Topos von der Seide als zweiter Haut grauenhaft, indem sie auf der zweiten Haut zeigen, was unter der ersten Haut liegt: Muskelstränge, Sehnen – ein Leichnam, wie ihn die Anatomie nach allen Regeln der Kunst präpariert.

Alexander McQueen verwendet bedruckte Stoffe, um den Körper zu verändern. Diese Drucke schreiben dem Körper im *trompe l'œil* das Schwanken zwischen Organischem und Anorganischem ein. Es geht hier nicht ums Überleben, sondern um ein vom Sterben bewohntes Leben. Und sie lassen dabei wie aus Versehen in unheimlichen Grotesken, die uns durch den Zufall des Musters anstarren, das Unheimliche dieses Weges aufblitzen. Selten ist der Weg vom Lebendigen zum Toten, vom Organischen zum Anorganischen so opulent inszeniert worden. Selten hat sich der Tod im Leben so prunkend gezeigt. Selten war der Tod so schmückend. McQueens Kollektion hat noch einen Rest von Kosmologie; auch ist das Prinzip des *kósmos* noch der Schmuck, das Ornament. Die Vanitas wird auf den Kopf gestellt: Denn der falsche, schmückende, gaukelnde Schein ist hier nicht mehr das prunkende Leben, dessen Rückseite die nüchtern nackte Wahrheit des Todes wäre. Schmückend, frivol verzückend, gaukelnd trügerisch ist bei diesem verkehrten Pygmalion der Tod. *Vanitas vanitatum* – Eitelkeit der Eitelkeiten, Mode wird hier zu einem erkenntnistheoretischen Medium, das uns nicht eitel blendet, sondern eitel die Eitelkeit alles Irdischen vor Augen führt.

Theater der Grausamkeit

Alexander McQueen inszeniert die Hinfälligkeit alles Seins im Schauplatz der Geschichte, und insbesondere der seiner Heimat, nicht universalistisch vereinzelt, sondern er gibt sie eingewoben in einen politischen Kontext zu lesen: In der Kollektion *Dante* aus dem Jahr 1996 druckte er den Körper des Gekreuzigten, wie ihn die flämische Renaissancemalerei zeigt, auf seine Kleider und setzt ihn golden als Schmuck auf venezianische Karnevalsmasken. Das Zeichen des Kreuzes steht über aller irdischen Geschichte, die von Gewalt und Tod bestimmte Leidensgeschichte ist. Allem ist der Tod eingetragen: Vanitas. Illustriert wird das drohende Leiden auf dem Körper des Modells, das zur Leinwand wird. Ihre Jacke ist mit einer Kriegsphotografie Don McCullins bedruckt. Das Maschinengewehr richtet der Soldat direkt auf die Betrachtenden (Abb. 7). Mit einem Mal kehren

sich die Verhältnisse um: Auf die vermeintliche Bühne von Oberflächlichkeit und lustvollem Trug dringt die Darstellung dokumentarisch festgehaltener, sehr realer Gewalt. Von eitlen Spiel keine Spur: Hat sich das Publikum eben noch ganz seiner Schaulust hingeeben, wird es plötzlich von einem Gewehr-
lauf anvisiert, regelrecht bedroht: Gleich sind wir tot. Dieser Schockmoment kippt das Klischee der eitlen Mode, weil erst die Mode ihn hier überhaupt so gekonnt in Szene zu setzen vermag.



Abb. 7: Alexander McQueen: Shirt mit
Kriegsfotografie von Don McCullin aus der
Kollektion *Dante*, Herbst/Winter 1996.

Auferlegtes Leiden bringt nicht nur Tod, sondern es verformt den Menschen bis ins Fleisch hinein ins Unmenschliche: ins Tierische oder Mechanische. Aimee Mullins, die sagenhafte Athletin der Paralympics, modelte für McQueen mit extra für sie angefertigten Beinprothesen; andere Models verwandelten sich in der Kollektion *It's a jungle out there* (Herbst/Winter 1997) in Thompson-Gazellen: Jagdbeute oder Trophäensammler? Ein Schwarzes Model wird an einen überdimensionalen Schmuck gekettet und kann sich nur noch wie eine Marionette bewegen: Mensch-Maschinen, Menschen-Puppen, Menschen-Tiere. Diese Verwandlungen des Körpers changieren bei McQueen, der Ästhetik des Erhabenen folgend, schockartig verfremdet zwischen übermenschlicher Schönheit und Verworfenheit. Haut als Leder, Ohren, die zu Tierohren werden, Haare, die viel-

leicht Fell oder Federn sind, Hörner und Geweihe, gefiederte oder bepelzte Kreaturen lassen die Models unheimlich zwischen Menschen und Tieren, zwischen Jagdbeute und Jäger schwanken. McQueen machte seine Shows zu einem ‚Theater der Grausamkeit‘ im Sinne Antonin Artauds: Jeanne d’Arc, die sich als Kriegerin wie ein Mann anzieht, wird am Ende von roter Spitze, wie von Blut überströmt, verbrannt (*Joan*, Herbst/Winter 1998). Heilige sitzen in Burka oder Klosterschleier gehüllt auf einem mit Metallspitzen besäten Laufsteg, wo sie nach langer Askese eine Elevation erfahren.

Immer wieder beschäftigte sich McQueen mit der Leidensgeschichte seiner Vorfahren. Die Familie seines Vaters, eines Londoner Taxifahrers, kam aus dem schottischen Hochland: „My father’s family originates from the Isle of Skye, and I’d studied the history of the Scottish upheavals and the Clearances.“²⁶ Nach der Absetzung König Jakobs II./VII. im Jahr 1688, eines Schotten aus dem Haus der Stuarts, der die Königreiche England und Schottland in Personalunion regiert hatte und zum katholischen Glauben zurückgekehrt war, versuchten seine Anhänger, Jakobiten genannt, mit Unterstützung Frankreichs mehrfach vergeblich, ihn bzw. seinen Sohn wieder zu inthronisieren. Das Kernland der Unterstützer Jakobs war das schottische Hochland. Besonders die spektakulären Kollektionen *Highland Rape* (Herbst/Winter 1995) und *The Widows of Culloden* (Herbst/Winter 2006) kreisen um diese traumatischen Ereignisse der schottischen Geschichte. McQueen bezeichnete diese Kollektionen als „shout against English designers ... doing flamboyant Scottish clothes“²⁷. Selten zeigt sich Politik so klar als Kleiderpolitik.

Die Highlander waren ethnisch gälisch-keltischen Ursprungs und politisch noch in ihren traditionellen Clanstrukturen organisiert. Sie hatten folglich in den Augen der anglikanischen Engländer eine andere, feindliche Religion, sprachen eine fremde Sprache und stellten eine minderwertige Art dar. Erkennen konnte man sie an den Kilts mit Tartanmustern, die sie ihrem jeweiligen Clan zuordneten.²⁸ Der Tartan wurde zum Inbegriff nicht nur des Aufständischen, sondern des Unzivilisierten, Barbarischen, des grotesk Hinterwälderischen, das man in den Highlandern verkörpert sah. In der Schlacht von Culloden am 16. April 1746 wurden die halbverhungerten Highlander in den schottischen Hochmooren von den rotröckigen Regierungstruppen, die ihren blutroten Kleidern alle Ehre machten, in kürzester Zeit – vierzig Minuten, sagt man – dahingeschlachtet.

²⁶ Zit. nach Kat. McQueen 2011 (Anm. 4), S. 122.

²⁷ Zit. nach ebd.

²⁸ Vgl. auch zu Nachfolgendem: Jonathan Faiers. *Tartan*. Oxford: Berg, 2008.

Diese verheerende Niederlage besiegelte das Ende der Aufstände. Die Jakobiten waren als politische Kraft zerstört; das neue Königshaus anglikanischer Konfession und die anglikanische Nationalkirche gingen als Sieger aus den Bürgerkriegen hervor. Das für die Highlander typische Tragen der ‚Schottenröcke‘ wurde per Gesetz im *Dress Act* von 1746 verboten und mit dem Tode bestraft. Jeder Mann, der Tartanmuster trug, wurde erhängt. Die an die Niederlage anschließende Ausrottung der gälisch-keltischen Bevölkerung der Highlands, die unter *Highland Clearance* firmiert, wurde im viktorianischen 19. Jahrhundert als systematische Enteignung durch die englischen Landlords fortgesetzt. Sie steht an Grausamkeit nicht hinter der Ausbeutung und Vernichtung kolonisierter Völker zurück: Verkauf der Highlander in die Sklaverei, Landvertreibung, Enteignung, Vergewaltigungen etc.

In der Kollektion *Highland Rape* bringt McQueen in Gestalt der blutverschmierten, verstörten Models diesen Bürgerkrieg auf die Bühne. Die Tartantragenden Models werden zu einer Allegorie des von den Engländern vergewaltigten Schottlands: „People were so unintelligent they thought this was about women being raped – yet *Highland Rape* was about England’s rape of Scotland“²⁹; „What the British did there was nothing short of genocide“³⁰. Wie diese Ereignisse die britische Geschichte immer noch heimsuchen, zeigen der Film *James Bond 007 – Skyfall* (2012) oder die Fernsehserie *Outlander* (seit 2014). Das berückend schöne, von Kate Moss vorgeführte Kleid „hologram“ aus der Kollektion *The Widows of Culloden* – man kann sich den berühmten Auftritt im Internet ansehen –, lässt das Gespenst einer dieser Witwen, die heute noch, weiß der Volksmund, im Moor von Culloden herumirren und ihre Männer suchen, die nie mehr heimkehrten, wiederauferstehen. Ohne die Tanzkunst Loïe Fullers, die mit hauchdünnen Stoffen neue Silhouetten erschuf, wäre dieses ‚Hologramm‘ schwer vorstellbar. Sinnlich schöner ist das Übersinnliche, das Körperlose der Geister wohl selten gezeigt worden als in dieser irrlichternden Witwe, die wie die ‚Venus‘ von Botticelli mit ihren goldenen, im Wind spielenden Locken aus dem Nichts kommend vom Lufthauch weißflirrend materialisiert wird und wieder in den Weiten des Moores verweht.

Die Tartans, deren Tragen den Hochlandschotten nach dem Kleiderverbot fatal war, wurden von der Tracht zur Mode. Diese Anglo-Aneignung nach der Enteignung, die den Tartan zum letzten Schrei machte, zeigt Alexander McQueen

²⁹ Zit. nach Kat. McQueen 2011 (Anm. 4), S. 122.

³⁰ Zit. nach Andrew Bolton. „Preface“. *Alexander McQueen. Savage Beauty*. Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art. Hrsg. von dems. New Haven, CT u. a.: Yale University Press, 2011, S. 14.

selbst, der eine ganze Kollektion von viktorianischen Ballkleidern, Vierzigerjahre-Kostümen und engen Hosenanzügen aus Tartan geschneidert hat. McQueen schreibt dem unschuldigen, assimilierten, zu harmloser Folklore gewordenen schottischen Karo, das für Schuluniformen wie gemacht schien und das jedes guterzogene Mädchen zwischen den Fünfziger- und Siebzigerjahren im Faltenrock trug, die blutige Geschichte seiner Enteignung wieder ein. Er läßt es mit dem verdrängten Schrecken der Geschichte auf. Auch hier: man trägt Tod, das Kleid als *memento mori*.

Mehr als die berühmten *bumsters* ist der Tartan auch im wahrsten Sinne des Wortes McQueens Signature-Piece. Während die tiefsitzende Jeans der Jugend- und Proletarietkulturen, die McQueen als Cockney bei jeder Gelegenheit trug, den männlichen Po nicht etwa als erotisches Objekt zeigt, sondern der Welt mitteilt, ‚dass sie ihm so was von am A... vorbeigeht‘ (oder, um es mit Götz von Berlichingen zu sagen: ‚ihn mal am A... lecken kann‘), zeigt McQueen mit dem Tartan Flagge. Hier schreibt er die schottische Geschichte seiner Vorfahren um. Er rückt sie in ein neues Licht und läßt sie einen anderen Ausgang nehmen. Es gibt nämlich tatsächlich ein Tartanmuster, das „MacQueen“ heißt. Es wird dem MacQueen-Clan aus den westlichen Highlands zugeordnet. Seine bestimmenden Farben sind schwarz, rot und gelb. Beschrieben wird es zum ersten Mal im *Vestiarium Scoticum* von 1842, das angeblich uralte Muster der Highlands sammelt. Das Buch ist vermutlich eine Fälschung. McQueen benutzt eben diesen MacQueen-Tartan als ‚seinen‘ Stoff. 2006 erschien er auf dem Dinner, das das Metropolitan Museum zur Eröffnung der Ausstellung *AngloMania: Tradition and Transgression in British Fashion* gab, zusammen mit Sarah Jessica Parker von Kopf bis Fuß im MacQueen-Tartan. Parkers Kleid kam aus der Kollektion *Widows of Culloden: MacQueen, signed McQueen*. Der Designer selbst trug eine mit Smokingjacke kombinierte, etwas angepasste Form des großen Kilts, der noch unter seinem gälischen Namen bekannt ist: *fhéilidh Mor*. Beide waren in ein ‚Anglo-Fake‘ dessen gehüllt, was die Engländer, deren Mode hier gefeiert wurde, mit Todesstrafe belegt und deren Träger sie vertrieben und ausgerottet hatten.

McQueen stilisiert sich in der barocken Vanitas-Tradition, verwandelt, wie Baudelaire, das Verworfenen in Schönes, durch das die Vergänglichkeit durchscheint. Man trägt Tod. Die Last des Todes auf dem irdischen Leib wird in Mode überführt, die den zerbrechlichen Körper umspielt, dem Staub der Toten die Zier der Lebenden entgegengesetzt. Die Mode wird mit McQueen zum Schauplatz, wo diese Wahrheit nicht übertüncht, sondern am und auf dem lebendigen Fleisch schmückend ornamental, als Schmuck, herauspräpariert wird. Der Tod selbst wird zur Vanitas, das Theater der Welt im Textil gedoppelt. Körper tragen nicht mehr bloß die Geschichte ihres eigenen Verfalls nach außen, vielmehr

inszenieren sie Geschichte, führen sie erneut und stofflich vor Augen. Verwoben ist McQueens Mode darum nicht nur mit der Idee von universaler Vergänglichkeit, vor der es kein Entrinnen gibt, sondern auch mit dem konkreten Sterben in historischen Massakern, deren Grausamkeit McQueen wiederaufleben lässt.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1** *Alexander McQueen. Savage Beauty.* Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art. Hrsg. von Andrew Bolton. New Haven, CT u. a.: Yale University Press, 2011, S. 244. Fotograf: Tim Walker
- Abb. 2–3** *Alexander McQueen. Savage Beauty.* Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art. Hrsg. von Andrew Bolton. New Haven, CT u. a.: Yale University Press, 2011, S. 182 und 197. Fotograf: Sølve Sundsbø
- Abb. 4** <https://whatskatiewearinghome.files.wordpress.com/2019/09/mcqueenwhat-a-merry-go-round.jpg> (Zugriff am 04.02.2021). Fotograf: Martyn Hayhow
- Abb. 5** *Alexander McQueen. Savage Beauty.* Ausst.-Kat. Victoria and Albert Museum. Hrsg. von Claire Wilcox. London: V&A Publications, 2015, S. 288. Fotograf: Sølve Sundsbø
- Abb. 6** <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2009-ready-to-wear/alexander-mcqueen/slideshow/collection#7>. (Zugriff am 18.01.2021). Fotograf: Marcio Madeira
- Abb. 7** <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1996-ready-to-wear/alexandermcqueen/slideshow/details#8> (Zugriff am 18.01.2021). Foto: Condé Nast Archive

Christian Wobbeler

The show must go on

Theaterreflexionen über das Sterben in der
Inszenierungsgesellschaft

Abstract: *Im zeitgenössischen Theater wird der Zusammenhang von Vanitas und Gesellschaft auf spezifische Weise reflektiert. Es wird nicht nur der gegenwärtige Umgang mit Sterben und Tod, sondern auch die auf permanente Selbstinszenierung ausgerichtete Gesellschaft kritisch hinterfragt. Der Beitrag nimmt diese künstlerische Gesellschaftskritik am Beispiel von Kay Voges' Inszenierung „DIE SHOW“ (2015) zum Gegenstand. Dabei zeigt sich, dass diese provozierende ‚Show des Sterbens‘ die Scheinhaftigkeit und Sinnleere bestimmter Reality-TV-Formate entlarvt, bei denen der (potenzielle) Tod der Teilnehmenden lediglich der massenmedialen Unterhaltung dient. Die Inszenierung aktualisiert so einen zentralen Aspekt des Vanitas-Topos: die ‚Substanzlosigkeit‘ alles Irdischen, und zwar gleich im mehrfachen Wortsinn.*

Der Rekurs auf den Vanitas-Topos – und der mit ihm verknüpften Vorstellung von der Welt als Theater (*theatrum mundi*) – wird in den Künsten der Gegenwart als Instrument der Kritik eingesetzt. Es handelt sich dementsprechend um eine Wandlung von der Klage über das individuelle sinnentleerte Leben in eine durch die Kunstschaffenden vorgenommene Anklage der auf (Selbst-)Darstellung und Unterhaltung ausgerichteten Gesellschaft, die selbst das Sterben inszeniert und den Tod vermarktet. Mediale Darstellungen von Sterben und Tod dienen so zunehmend der Schaulustbefriedigung und reinen Unterhaltung.

Diese Beobachtung greift auch die Theaterinszenierung *DIE SHOW. Ein Millionenspiel um Leben und Tod* von Kay Voges, Anne-Kathrin Schulz und Alexander Kerlin auf.¹ In dieser fiktiven Live-Sendung des Staffelfinales einer Spielshow muss der Durchschnittsbürger Bernhard Lotz um sein Leben kämpfen. Nur so gewinnt er eine Million Euro sowie den potenziellen (sozialen) Aufstieg in die Welt der Prominenz. Die Inszenierung stellt somit „Leben oder Nicht-Leben und Live-Musik mit zahlreichen galaktischen Topstars in einer Feier des Lebens, bei der

¹ Regie: Kay Voges, Theater Dortmund. Uraufführung: 23.08.2015.

der Tod mitspielt“², ins Zentrum und nimmt demgemäß eine dezidiert künstlerische Todesreflexion vor, wie bereits das Wortspiel des Titels andeutet: ‚die‘ als deutscher Artikel, der gleichzeitig auf das homonyme englische Verb *to die* (sterben) abhebt. Die Inszenierung konzentriert sich dabei auf den Zusammenhang von Tod und theatralisierter Gesellschaft im Kontext der Medien. Somit soll in diesem Beitrag neben einer Inszenierungsanalyse auch das Reality-TV thematisiert werden, indem gezeigt wird, dass Sterben und Tod dort als schaulustbefriedigende und nicht selten skandalöse Medienereignisse theatralisiert werden. Indem die Dortmunder Inszenierung diesen Umstand wiederum unter Rekurs auf das Medium der TV-Unterhaltungsshow aufgreift, kritisiert sie eine oberflächliche Auseinandersetzung mit Sterben und Tod in derartigen Formaten, wie exemplarisch an zwei Songs der Inszenierung gezeigt wird. So wird nicht nur die Perspektive von Vanitas-Reflexionen in Bezug auf Vergänglichkeit und Sterblichkeit berücksichtigt, sondern auch die dem Vanitas-Topos inhärenten Aspekte von Scheinhaftigkeit und Leere, die in den Künsten der Gegenwart noch stärker gesellschaftsdiagnostisch und -kritisch gewendet werden, als es in der Frühen Neuzeit der Fall war.

Todesinszenierungen der Inszenierungsgesellschaft – ein modernes Welttheater

Dass Sterben, Tod sowie anschließende Begräbnis- und Trauerfeiern zu öffentlichen Medienereignissen werden können, zeigen diverse und recht heterogene Beispiele aus Fernsehen und Social Media. Zu nennen sind hier Übertragungen der Bestattungen und Gedenkveranstaltungen von Papst Johannes Paul II. (2005) oder Michael Jackson (2009). Eines der bekanntesten Beispiele ist zweifellos die Abschiedszeremonie von Lady Diana (1997). Mit rund 2,5 Milliarden Zuschauer_innen war sie eines der meistverfolgten Ereignisse der Fernsehgeschichte.

Auch für die sozialen Netzwerke gilt Ähnliches:³ So dokumentiert beispielsweise die Bloggerin Mia de Vries ihre eigene Brustkrebserkrankung bis zu ihrem

² So wird die *DIE SHOW* auf der überregionalen Theaterplattform *Theaterkompass* im Ankündigungstext vorgestellt. <https://www.theaterkompass.de/beitraege/urauffuehrung-die-show-ein-millionenspiel-um-leben-und-tod-von-kay-voges-anne-kathrin-schulz-und-alexander-kerlin-im-schauspielhaus-dortmund-45356> (Zugriff am 02.06.2020).

³ Vgl. Marc Baumann. „Das tut mir like“. *Süddeutsche Zeitung Magazin* 2 (14.01.2021). <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/internet/trauer-social-media-89717> (Zugriff am 25.01.2021). Der dort zitierte Soziologe Thorsten Benkel stellt fest, dass in sozialen Netzwerken „das eigene Sterben, Krankheit oder Trauer [...] zum Event“ wird.

Tod mit nur 29 Jahren im Februar 2020 auf Instagram.⁴ Ähnlich haben es der Schriftsteller Wolfgang Herrndorf in seinem Blog, der nach seinem Tod als Buch veröffentlicht wurde,⁵ oder der Künstler Christoph Schlingensief in seinen Theaterarbeiten sowie seinem (posthum veröffentlichten) Tagebuch getan.⁶ Auch im Fall von de Vries kann die ästhetische Auseinandersetzung mit dem eigenen Sterben als Ermächtigungsgeste gegen die Allmacht des Todes gedeutet werden, indem die Sterbenden eine (künstlerische) Autonomie entfalten. Doch der wesentliche Unterschied zwischen den genannten Künstlern und de Vries ist, dass letztere erst durch ihre Krankheitsgeschichte so bekannt wurde, dass zum Zeitpunkt ihres Todes mehr als 190.000 Menschen ihrem Account folgten. Die öffentliche Inszenierung des Sterbens ist somit nicht länger abhängig von sozialem Status und Bekanntheitsgrad. Prinzipiell jede_r kann das eigene Sterben medial vor einem großen Publikum ausstellen – eine Möglichkeit des Umgangs, die angesichts der allgegenwärtigen Nutzung von Social Media in einer auf permanente Selbstinszenierung ausgerichteten Gesellschaft nur konsequent erscheint.⁷

Diese Beobachtung legt eine Analogie zur Frühen Neuzeit unter der Perspektive des *theatrum mundi* nahe.⁸ Denn die Vorstellung, dass das gesamte Leben bis hin zum Tod einer permanenten Inszenierung folgt, besitzt nicht nur eine oft, im Anschluss an Pedro Calderón de la Barca *El gran teatro del mundo* (dt. *Das große Welttheater*, 1655), betonte theonome Ausdeutung.⁹ Neben dieser theologisch-eschatologischen Interpretation, die das weltimmanente Leben als „Theater der Fiktionen“ einem himmlischen „Theater der Wahrheit“ gegenüber-

4 Vgl. Mia de Vries [vriesl] (2020). <https://www.instagram.com/vriesl/?hl=de> (Zugriff am 11.11.2020).

5 Vgl. Wolfgang Herrndorf. *Arbeit und Struktur*. 6. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2015.

6 Vgl. Christoph Schlingensief. *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009; sowie zu seinen Theaterarbeiten Johanna Zorn. *Sterben lernen. Christoph Schlingensiefs autobiotheatrale Selbstmodellierung im Angesicht des Todes*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2017.

7 Thorsten Benkel stellt ähnliches fest: „Die Funktion sozialer Netzwerke ist zu zeigen, was ich kann und wer ich bin. In diese Darstellungslogik und den Drang, den anderen permanent etwas von sich zu bieten, wird auf paradoxe Weise auch der Tod mit hineintransportiert“. Benkel zit. nach Baumann 2021 (Anm. 3).

8 Vgl. u. a. Richard Alewyn. *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*. Nachdr. der 2., erw. Aufl. München: C. H. Beck, 1989; José M. González García. „Zwischen Literatur, Philosophie und Soziologie: Die Metapher des ‚Theatrum mundi‘“. *Philosophie in Literatur*. Hrsg. von Christiane Schildknecht und Dieter Teichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996. 87–108.

9 Vgl. zu dieser Perspektive der (älteren) Forschung Ernst Robert Curtius. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 11. Aufl. Tübingen und Basel: Francke, 1993, S. 148–154.

stellt,¹⁰ besitzt die Welttheatermetapher ferner eine anthropologische Dimension.¹¹ Diese betrifft „spezifisch gesellschaftliche Aspekte des menschlichen Lebens“ wie die in der *dissimulatio artis* geforderten „Verstellung, Publikumsbezogenheit und Wandlungsfähigkeit“.¹² Der *engaño*, also die Täuschung der Welt, beruht gleichermaßen auf einer weltimmanenten (Selbst-)Darstellung, deren Dominanz auch in gegenwärtigen Gesellschaften zu beobachten ist. Die daran anschließenden Diagnosen von Kulturwissenschaften und Soziologie gehen davon aus, „daß es sich bei unserer zeitgenössischen Kultur um eine Kultur der Inszenierung oder auch um eine Kultur als Inszenierung handelt“¹³, deren Beschreibung sich in Schlagworten wie „Inszenierungsgesellschaft“¹⁴, „vergnügte Gesellschaft“¹⁵ oder „Erlebnissgesellschaft“¹⁶ manifestiert. Eine Charakterisierung, die zwar bereits vor über zwanzig Jahren vorgenommen wurde, aber gerade mit Blick auf Entwicklungen des Web 2.0 der letzten Jahre an Brisanz und vor allem gesellschaftlicher Relevanz gewonnen hat. So konstatiert Marc Wagenbach für das „digitale[] Barock“ der Gegenwart, in der sich die permanente Selbstdarstellung in äußerstem Maße in den sozialen Netzwerken manifestiere, dass „[d]ie Metapher eines *theatrum mundi* – des Verständnisses einer Welt als Bühne – [...] zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine besondere Funktion [erhält]“.¹⁷ Sie wird zum prototypischen Bild einer auf Selbstinszenierung ausgerichteten Gesellschaft, in der das Individuum mit Hilfe bestimmter Strategien, zu denen der

10 Pedro Calderón de la Barca. *El gran teatro del mundo. Das große Welttheater*. Hrsg. und übers. von Gerhard Poppenberg. Stuttgart: Reclam, 2012 [1655], S. 91.

11 Vgl. zu dieser Perspektive Wilfried Barner. *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Tübingen: Niemeyer, 1970, S. 86–131.

12 Wolfgang Matzat. „Welttheater und Bühne der Gesellschaft. Überlegungen zur Tragödie der französischen Klassik“. *Theater im Aufbruch. Das europäische Drama der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Roger Lüdeke und Virginia Richter. Tübingen: Niemeyer, 2008. 133–154, S. 135. Vgl. zur *dissimulatio artis* u. a. Ursula Geitner. *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1992.

13 Erika Fischer-Lichte. „Einleitung. Theatralität als kulturelles Modell“. *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Hrsg. von ders. u. a. Tübingen und Basel: A. Francke, 2004. 7–26, S. 7.

14 Herbert Willems und Martin Jurga (Hrsg.). *Inszenierungsgesellschaft*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998.

15 Michael Heinlein und Katharina Seßler (Hrsg.). *Die vergnügte Gesellschaft. Ernsthafte Perspektiven auf modernes Amusement*. Bielefeld: Transcript, 2012.

16 Gerhard Schulze. *Die Erlebnissgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*. 2. Aufl. Frankfurt a. M. und New York, NY: Campus, 2005.

17 Marc Wagenbach. *Digitaler Alltag. Ästhetisches Erleben zwischen Kunst und Lifestyle*. München: Utz, 2012, S. 121.

Tabubruch der Mediatisierung des eigenen Sterbens gewiss zählt, größtmögliche Aufmerksamkeit erzielen muss. Den Einfluss der (neuen) Medien auf diesen Gesellschaftsentwurf berücksichtigt auch die Soziologie: Setzte die ältere Forschung, namentlich Erving Goffman,¹⁸ die Welttheatermetapher für die Analyse von Gesellschaft ein, so fokussieren gegenwärtige Ansätze mehr noch die Bedingungen und Faktoren gesellschaftlicher Theatralität.¹⁹ Insbesondere die (neuen) Medien, die sich durch eine eigene spezifische Theatralität auszeichnen, sind dabei eine „treibende Kraft der heutigen Gesellschaft des Spektakels“²⁰. In diesen spielt auch das Sterben eine zentrale Rolle, wie das Beispiel von de Vries zeigt. Während der Tod zunächst die „Spaß- und Erlebniskultur nachhaltig bedroht“²¹, da er mit hedonistischen und konsumbezogenen Maximen einer ewig vitalen Gesellschaft nicht vereinbar scheint,²² wird bei genauerer Betrachtung deutlich, dass die Vereinnahmung des Sterbens und des Todes durch ebenjene Mechanismen dennoch nicht ausgeschlossen wird. Der Tod wird – zumindest in den Unterhaltungsmedien – zum Gegenstand der Vermarktung und dient dabei der Befriedigung der Schaulust des Publikums, wie der nächste Abschnitt zeigen wird. Gleichzeitig haftet ihm immer auch eine Aura des Tabus und des Skandals an, sodass seine Inszenierung mit Blick auf die Generierung von Aufmerksamkeit, z. B. von Follower_innen auf Instagram, nicht zuletzt erfolgsversprechend erscheint. Er wird zum inszenierten Ereignis, wie ebenfalls nachfolgende Beispiele aus dem Bereich des Fernsehens belegen sollen. Eine solche eher kursorische Bestandsaufnahme scheint mit Blick auf die im Anschluss erfolgende Insze-

18 Vgl. Erving Goffman. *Wir alle spielen Theater. Selbstdarstellung im Alltag*. Übers. von Peter Weber-Schäfer. 15. Aufl. München, Berlin und Zürich: Piper, 2015 [1956].

19 Vgl. z. B. Herbert Willems. „Zur Einführung: Theatralität als Ansatz, (Ent-)Theatralisierung als These“. *Theatralisierung der Gesellschaft 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*. Hrsg. von dems. Wiesbaden: Springer, 2009. 13–55; sowie ders. „Theatralität als (figurations-)soziologisches Konzept. Von Fischer-Lichte über Goffman zu Elias und Bourdieu“. *Theatralisierung der Gesellschaft 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*. Hrsg. von dems. Wiesbaden: Springer, 2009. 75–110.

20 Joachim Fiebach. *Welt Theater Geschichte. Eine Kulturgeschichte des Theatralen*. Berlin: Theater der Zeit, 2015, S. 464. Die Wendung von Fiebach legt eine direkte Nähe zu Guy Debords *Die Gesellschaft des Spektakels* (franz. Original 1967) nahe. Diese Perspektive kann im Folgenden aufgrund des begrenzten Umfangs des Beitrages nicht weiter expliziert werden, wenngleich eine Analyse der vorliegenden Theaterinszenierung unter Einbezug Debords (und mit stärkerer Fokussierung auf den Tod und seiner Darstellung als einer dem Ökonomisierungszwang unterliegenden Ware) durchaus erkenntnisbringend erscheint.

21 Stephan Völlmicke. *40 Jahre Leichenshow – Leichenschau. Die Veränderung der audiovisuellen Darstellung des Todes im Fernsehkrimi ‚Tatort‘ vor dem Hintergrund des gesellschaftlichen Wandels im Umgang mit Sterben und Tod*. Frankfurt a. M.: Lang, 2013, S. 97.

22 Vgl. auch den Beitrag von Vera King in diesem Band.

nierungsanalyse notwendig: Handelt es sich bei dieser Theaterarbeit doch zum einen um eine Adaption einer filmischen Vorlage. Zum anderen – und dies ist für die Analyse noch zentraler – wird der gesellschaftliche Umgang mit dem Sterben in der Theaterarbeit kritisch hinterfragt: die Allgegenwart des Sterbens in den Medien im Allgemeinen sowie spezifisch im Fernsehen mit dem Ziele der Unterhaltung.

Befriedigung der Schaulust – Der Umgang mit Tod und Sterben im (Realitäts-)Fernsehen

„Tatsächlich ist der Tod ein Thema, das in fast allen im Fernsehen gezeigten Formaten und Genres Einzug gehalten hat. Der Tod und das Sterben sind ein häufiges Konsumgut geworden, welches dem Rezipienten tagtäglich über das Medium Fernsehen vermittelt wird“²³. So ergab eine Erhebung aus dem Jahr 2002, dass im Vorabendprogramm rund ein Drittel der Sendungen Todesdarstellungen enthielten und dass dieser Wert im Abend- und Nachtprogramm auf mehr als zwei Drittel anstieg, wobei Todesdarstellungen am häufigsten in Nachrichtensendungen, gefolgt von fiktionalen Formaten, zu finden sind.²⁴ Unter die letzte Kategorie fallen mit Blick auf die Fernsehformate der vergangenen Jahre auch Serien, deren Attraktivität aufgrund großer Streamingdienste bis heute ungebrochen ist. Neben *Hannibal* (2013–2015) – dezidiert mit Blick auf das Vanitas-Thema²⁵ – sind in Bezug auf ihre Todesthematisierung und -darstellung in der Forschung insbesondere die Serien *CSI* (2000–2015) und *Six Feet Under* (2001–2005) untersucht worden.²⁶ Dabei ist auffällig, dass die Leichen in

23 Helmut Lukesch u. a. *Das Weltbild des Fernsehens. Eine Untersuchung der Sendungsangebote öffentlich-rechtlicher und privater Sender in Deutschland. Theorie – Methode – Ergebnisse. Eine inhaltsanalytische Studie über die Sendungsangebote öffentlich-rechtlicher und privater Sender in Deutschland*. Regensburg: S. Roderer, 2004, S. 67.

24 Vgl. ebd., S. 271–272; Vgl. zu einer weiteren Ausdifferenzierung der Ergebnisse ebd., S. 271–292.

25 Vgl. Mareike Post. „Vergänglichkeit in Serie. Erkenntnisprozesse des Werdens und Vergehens in der Fernsehserie ‚Hannibal‘“. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27.2 [Themenheft ‚Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart‘. Hrsg. von Claudia Benthien und Victoria von Flemming] (2018): 137–155.

26 Vgl. Tina Weber. „Codierungen des Todes. Zur filmischen Darstellung von Toten in der amerikanischen Fernsehserie ‚Six Feet Under‘“. *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. Hrsg. von Thomas Macho und Kristin Marek. München: Fink, 2007. 541–557; Sandra Poppe. „Ästhetik der Sterblichkeit. Mediale Darstellungen von Tod und Trauer in Literatur und Fernsehen“. *Kultur-Poetik* 8.2 (2008): 223–234; Jens Eder. „Todesbilder in neueren Fernsehserien: CSI und SIX FEET UNDER“. *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und*

allen drei Serien äußerst drastisch dargestellt werden. So zeichnet sich in der Serie *Hannibal* die opulente, barock anmutende Inszenierung von ‚Menschenfleischgerichten‘ durch eine morbide Ästhetik aus.²⁷ Die anderen beiden Serien zeigen in spektakulärer Nah- und Innensicht Spuren todbringender Gewalteinwirkung sowie sich daran anschließende Verwesungsprozesse. Somit befriedigen Todesdarstellungen – insbesondere in der Visualität von Leichnamen – auch immer eine Schau- lust, die oftmals von Staunen, Schock oder gar Ekel begleitet wird.²⁸ Dies kann als eine grundlegende Erklärung für ihre Attraktivität verstanden werden. Um dieses Ziel zu erreichen, produzieren die Serien immer drastischere Darstellungen, denn nur so können sie sich gegen konkurrierende Produktionen durchsetzen.²⁹ Ein Aspekt, der insofern auch in der Theaterinszenierung aufgegriffen wird, wenn eine reale Menschenjagd, die im Tod des Protagonisten vor den Augen des Publikums gipfelt, behauptet wird, und somit einen kaum zu überbietenden Höhepunkt eines Fernsehskandals inszeniert.³⁰ Das Theater entwirft so eine fiktive Dystopie der Entwicklung des Reality-TV, die bereits durch die mediale Präsentation des Todes realer, oftmals völlig unbekannter Personen begonnen hat.³¹

Seit 2018 wird auf dem Privatsender RTL2 das Format *Voller Leben – meine letzte Liste* ausgestrahlt. In dieser begleitet die vom Sender als Anti-Krebs-Aktivistin bezeichnete Myriam von M., die selbst mehrfach an Krebs erkrankte,

Onlineserien. Hrsg. von Robert Blanchet. Marburg: Schüren, 2011. 277–298; Joan Kristin Bleicher. „Gestorben wird immer – Tod im Fernsehen“. *Tod und Trauer im Netz. Mediale Kommunikationen in der Bestattungskultur.* Hrsg. von Thomas Klie und Ilona Nord. Stuttgart: Kohlhammer, 2016. 153–167.

27 Vgl. Post 2018 (Anm. 25), S. 142.

28 Vgl. Eder 2011 (Anm. 26), S. 279.

29 Vgl. ebd., S. 281.

30 Ein weiteres, sehr populäres Beispiel, in dem eine Menschenjagd thematisiert wird, ist die Romantrilogie *The Hunger Games* (dt. *Die Tribute von Panem*, 2008–2010) von Suzanne Collins, deren breite Rezeption auch maßgeblich durch die Verfilmungen (2012–2015, Regie: Gary Ross; Francis Lawrence) beeinflusst wurde.

31 Dies verbindet die Inszenierung mit dem Vorbild *Das Millionenspiel*: Der Autor des Fernsehspiels, Wolfgang Menge, gilt als visionärer Kritiker des Privatfernsehens und seiner Formate. Vgl. Klaudia Wick. „Kollektive Zivilisationsängste. Wolfgang Menges Reality-Fernsehen“. *Der Televisionär. Wolfgang Menges transmediales Werk.* Hrsg. von Gundolf S. Freyermuth und Lisa Gotto. Bielefeld: Transcript, 2016. 313–329. Vgl. auch den Hörfunkbeitrag des WDR 2 „Erstausstrahlung TV-Show ‚Das Millionenspiel‘ (am 18.10.1970)“ vom 18. Oktober 2020. <https://www1.wdr.de/mediathek/audio/wdr2/wdr2-stichtag/audio-erstausstrahlung-tv-show-das-millionenspiel-am-100.html> (Zugriff am 17.11.2020).

Menschen mit letalen Krankheiten.³² Dabei erstellen diese eine sogenannte ‚Bucket List‘ mit Wünschen, die vor dem Tod der Erkrankten mit Hilfe des Senders erfüllt werden sollen. Die Protagonist_innen sind oft junge Menschen oder Eltern und auch die letzten Wünsche, wie Reisen mit den eigenen Kindern ins Disneyland, sind meistens im Familienkontext verortet. Ein weiteres Beispiel aus dem Umfeld des Realitätsfernsehens stellt das öffentliche Sterben von Jade Goody Ende der 2000er Jahre dar. Dieses richtet den Blick nochmals stärker auf die mit Schaulustbefriedigung einhergehende Skandalisierung des Todes in den Medien.

Die Britin Goody, die bereits seit 2002 aus diversen anderen Reality-TV-Sendungen bekannt war, erfuhr in der indischen Version von *Big Brother (Big Boss)* vor laufenden Kameras von ihrem Gebärmutterhalskrebs.³³ Ihr PR-Berater Max Clifford beteuerte, dass die Art der Mitteilung vor einem Fernsehpublikum unumgänglich war:

Aber es ging nur so. Ihr Vertrag ließ keinerlei Kontakt mit der Außenwelt zu. Wir mussten den Produzenten die Situation erklären und dafür sorgen, dass Jade sofort zurückkam. Es zählte ja jeder Tag. Sie hätten es ihr still mitteilen und mir erlauben sollen, es ihr zu erklären, aber es war nun einmal eine Fernsehshow, in der alles gezeigt wurde. Trotzdem – wir mussten es ihr sagen. Vor die Wahl gestellt, möglicherweise ihr Leben retten zu können oder eben nicht, blieb kein Ausweg.³⁴

Auch wenn auf den ersten Blick die Unabwendbarkeit der öffentlichen Benachrichtigung durch die verbleibende kurze Lebenszeit oder die Spielregeln des Formats erklärt wird, so offenbart sich in der Aussage „es war nun einmal eine Fernsehshow, in der alles gezeigt wurde“ das Kalkül der Produzent_innen. Die öffentliche Benachrichtigung würde ein breites Medienecho samt hoher Einschaltquote liefern – die Krankheit und die Form der Mitteilung als Tabubruch befriedigte die Sensationslust der Zuschauer_innen. Denn auch hier zeigt sich, was für Meldungen von terroristischen Anschlägen festgestellt wurde: Die mediale Reichweite ist abhängig vom Maß der „Sensation/Schaulustbefriedigung [...]“. Hierbei gilt: je stärker die Überschreitung moralisch-ethischer Hemmschwel-

³² Die Sendung weist damit eine Nähe zu dem bereits seit 2008 im niederländischen Fernsehen ausgestrahlten Reality-TV-Format *Over Mijn Lijk* auf, in dem der Alltag sterbenskranker Personen begleitet wird. Vgl. dazu Corina Caduff. *Szenen des Todes. Essays*. Basel: Lenos, 2013, S. 81–96 und 151–171.

³³ Vgl. dazu Max Clifford. „Der Strippenzieher und der Tod“. *Die Casting-Gesellschaft. Die Sucht nach Aufmerksamkeit und das Tribunal der Medien*. Hrsg. von Bernhard Pörksen und Wolfgang Kruschke. Köln: Halem, 2010. 82–93, S. 87.

³⁴ Ebd.

len, desto größer ist das mediale Interesse.“³⁵ Die öffentliche Theatralisierung des Sterbens Goodys in den Medien, die mit dem Skandal der Krankheitsnachricht im Fernsehen begann, ist ein Beispiel für die Erkenntnis, die auf alle Medien bezogen werden kann: „Der Tod ist in den [M]edien kein Tabu, sondern tagtäglich ein Spektakel mit Millionenauflage.“³⁶

Der Tod als Moment der Offenbarung

Bisher wurden in diesem Beitrag Sterben und Tod als Bestandteile menschlichen Lebens beschrieben, die mithin der gesellschaftlichen Tendenz zur Inszenierung aller Lebensbereiche folgen. Sie werden so zu konsumierbaren Gütern, die zum Zwecke der schaulustbefriedigenden Unterhaltung eingesetzt werden können. Die Theatralisierung macht demgemäß auch vor dem Lebensende nicht halt. Andererseits können der Tod und seine mediale Präsentation durchaus auch ein Ereignis darstellen, das diese oberflächlichen Maximen der Gegenwartsgesellschaft offenlegt. Insbesondere die Terroranschläge des 11. September 2001 bedeuteten laut Roberto Simanowski das Ende der Spaß- und Erlebnisgesellschaft.³⁷ In diesem Sinne wird auch der Zusammenhang von Gesellschaft und Todesdarstellungen in den Medien künstlerisch reflektiert. Als Beispiel kann Caleb Larsens Kunstinstallation *Monument (If it Bleeds, it Leads)* aus dem Jahr 2006 gelten, ein „Kunstwerk, das der Erlebnisgesellschaft die Leviten liest“³⁸. Diese Installation durchsucht über Computerprogramme live Internet-Nachrichtenquellen nach Meldungen über gewaltsame Tode. Für jeden Todesfall fällt eine fünf Millimeter große gelbe Plastikkugel, wie sie für Spielzeugwaffen genutzt werden, aus einer unter der Decke installierten Box zu Boden. Das harmlose Spielzeug verdeutlicht die Realität des Todes, die scheinbar vor lauter oberflächlicher Inszenierung in ihrer bedrohlichen Radikalität im Alltag kaum mehr wahrgenommen wird:

Die Spannung, die Larsens Konzeption zwischen dem Spielerischen der Plastikkugeln und der tödlichen Information ihres Erscheinens aufbaut, trifft ins Herz der Medien- und Erlebnisgesellschaft, in der das Spiel zur populärsten Kulturform, die Unglücksmeldung

35 Almut Weitze. „Mediale Todesinszenierungen des Terrorismus“. *Der Tod in Kultur und Medizin*. Hrsg. von Christian Hoffstadt u. a. Bochum und Freiburg: Projekt, 2014. 403–417, S. 405–406.

36 Christian Schütte. „Das Bild des Todes in der Boulevardpresse“. *Der Tod in Kultur und Medizin*. Hrsg. von Christian Hoffstadt u. a. Bochum und Freiburg: Projekt, 2014. 347–372, S. 349.

37 Vgl. Roberto Simanowski. *Digitale Medien in der Erlebnisgesellschaft. Kultur – Kunst – Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2008, S. 276.

38 Ebd., S. 282. Vgl. zu einer ausführlichen Beschreibung und Interpretation ebd., S. 279–283.

zur unterhaltsamen Begleiterscheinung des Alltags und das Echtzeiterlebnis zum Versprechen von Authentizität geworden sind. [...] Das Spiel mit dem Tod (im Abschießspiel) wird Ernst, und das Vergnügen am Geschehen (in der ästhetischen Situation) wird durch seine Bedeutung zum Anlass des Missvergnügens.³⁹

In Anlehnung an diese Arbeit kann eine Polarität des Todes konstatiert werden: Mit Blick auf die hier fokussierte theatraalisierte Gesellschaft ist er einerseits Gegenstand der Inszenierung, der andererseits jene Inszenierungsstrategien der Gesellschaft offenlegt. Eine Eigentümlichkeit, die bereits Calderón im 17. Jahrhundert zu nutzen wusste. Er gestaltete

sein eigenes Leichenbegräbnis geradezu als Szenario für einen Akt im ‚Gran teatro del mundo‘ [...], in dem sein Leichnam als Protagonist die Vergänglichkeit des Lebens zur Schau stellen und so das Leben als eine scheinhafte und vergängliche Theateraufführung ausweisen sollte. Er bestimmt in seinem Testament, das er vier Tage vor seinem Tode (26. Mai 1681) abfasste, dass man ihn in einem offenen Sarg zu Grabe tragen solle, damit er Gelegenheit habe, die ‚öffentliche Nichtigkeit‘ seines ‚schlechten Lebens‘ mit der ‚öffentlichen Mahnung‘ seines Todes zu rechtfertigen.⁴⁰

Der Tod nimmt hier, ähnlich wie in seinem bekannten Fronleichenamsspiel *El gran teatro del mundo* eine Schlüsselstellung ein: Sowohl das Ableben der Figuren im Abgang von der Bühne als auch sein eigenes offenbaren die *vanitas mundi* – alles, individuelles wie gesellschaftliches Leben, ist nichtig, eitel und leer. Sein Ziel, die Nichtigkeit des (theatralisierten) Lebens öffentlich zu präsentieren, trägt dann Züge einer bereits in der Frühen Neuzeit beginnenden Ausbildung einer „sozialkritische[n] Version“⁴¹ des *theatrum mundi*. Eine Tendenz, die von Claudia Benthien und Victoria von Flemming in Hinblick auf die Wiederkehr der Vanitas im 21. Jahrhundert als „eine gesellschafts- oder systemkritische Wendung“⁴² bezeichnet wird. Es ist eine Warnung vor der profanen Scheinhaftigkeit der Welt, in der nun nicht mehr nur die religiös geprägte Klage über ein vergängliches Leben, sondern auch die Klage über die inhaltsleere und oberflächliche Alltagstheatralität, die selbst vor dem Sterben nicht Halt macht, im Rampenlicht steht.

³⁹ Ebd., S. 280.

⁴⁰ Erika Fischer-Lichte. „Enttheatralisierung des Theaters als Theatralisierung des öffentlichen Lebens“. *Theatralisierung der Gesellschaft 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*. Hrsg. von Herbert Willems. Wiesbaden: Springer, 2009. 519–532, S. 520.

⁴¹ González García 1996 (Anm. 8), S. 95.

⁴² Claudia Benthien 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‘. Hrsg. von dens.] (2018): 11–35, S. 28.

Die Orte dieser Kritik sind, dies zeigte sich exemplarisch an Larsens Installation, vorwiegend die Künste und so kann gerade die Thematisierung des Sterbens und des Todes in Theaterinszenierungen die Scheinhaftigkeit der gegenwärtigen theatralisierten Gesellschaft offenbaren und kritisieren. Der Tod ordnet sich dem *engaño* in gewissem Maße unter, aber diese Präsentation wird ebenso als Strategie des *desengaño*, der Einsicht in die Scheinhaftigkeit, aber auch trügerische Oberflächlichkeit alles Irdischen, funktionalisiert. Ähnlich wie der Tod bei Calderón eine Schlüsselstellung einnimmt, da dieser die Täuschung der Welt beendet, wird er in der *DIE SHOW* als Gegenstand der (Fernseh-)Inszenierung vorgeführt und stellt gleichsam die Oberflächlichkeit der theatralisierten Mediengesellschaft zur Schau. Im Sinne einer Gesellschaftskritik deutet die Inszenierung mittels ironischer Überspitzung allgemein und in deutlich (kultur-)kritischer Manier auf die Sinnleere von Medienformaten hin, in denen der Tod als Medienereignis lediglich einer schaulustbefriedigenden Unterhaltung dient. Besonders deutlich wird dies an den verwendeten Songs „Zerbrechlich“ und „Danke für alles“, die mittels der Entleerung von Vanitas-Symbolen und durch die Aktualisierung der Vorstellung des *theatrum mundi* auf diese Sinnentleerung, die für die Gegenwartsgesellschaft symptomatisch zu sein scheint, hinweisen.⁴³

Die Lehre von der großen Leere – *DIE SHOW* als gesellschaftskritische Reflexion

Bei der *DIE SHOW. Ein Millionenspiel um Leben und Tod* handelt es sich um eine Bühnenbearbeitung des satirischen Fernsehfilms *Das Millionenspiel* von Wolfgang Menge, einer von der Kurzgeschichte *The Prize of Peril* (Robert Sheckley, 1958) inspirierten WDR-Produktion.⁴⁴ Ähnlich wie im Film muss auch in der

⁴³ Die Inszenierung greift mit der „Entleerung“ eine zentrale, zeitgenössische Strategie zum Umgang mit Vanitas-Symbolen auf, wie sie Claudia Benthien und Victoria von Flemming deutlich herausstellen. Vgl. ebd., S. 24–25.

⁴⁴ Regie: Tom Toelle, ARD/WDR, Uraufführung: 18.10.1970. Eine ähnliche Bühnenadaption eines Filmes, in dem die Verbindung von Fernsehen und Tod thematisiert wird, stellt die Inszenierung *Network* (nach dem gleichnamigen oscarprämiierten Film aus dem Jahr 1976) in der Regie von Jan Bosse am Thalia Theater Hamburg (Deutsche Erstaufführung: 24.10.2020) dar. Vgl. zum Fernsehfilm *Das Millionenspiel* u. a. Knut Hicketier. „Das Millionenspiel. Die Wahrheit des Fernsehens liegt in seinen Fiktionen“. *Fernsehexperimente. Stationen eines Mediums*. Hrsg. von Michael Grisko und Stefan Münker. Berlin: Kadmos, 2009. 67–82; Gundolf S. Freyer-muth. „Faktion // Intermedialität um 1970. Wolfgang Menges TV-Experimente zwischen Adaption und Antizipation“. *Fernsehexperimente. Stationen eines Mediums*. Hrsg. von Michael Grisko und Stefan Münker. Berlin: Kadmos, 2009. 121–147, insbes. S. 137–139; Lisa Gotto. „Was

Theaterinszenierung der fiktiven Live-Sendung der Durchschnittsbürger Bernhard Lotz (Sebastian Kuschmann) knapp eine Woche lang vor drei Auftragsmörder_innen fliehen, um am Ende das Filmstudio lebend zu erreichen. Falls ihm dies gelingt, gewinnt er neben seinem Leben auch eine Million Euro sowie möglicherweise den sozialen Aufstieg. Sowohl Film als auch Inszenierung nutzen das skandalöse Potential des Todes, wie es bereits mit Blick auf die gegenwärtige Fernsehlandschaft skizziert wurde, als Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Auseinandersetzung. Anders als in der Vorlage muss in der Theaterfassung der Kandidat jedoch zusätzlich zu seiner Flucht vor dem Killerkommando auch täglich Herausforderungen annehmen, die an ‚Dschungelprüfungen‘ und ‚Matches‘ tatsächlicher Sendungen des gegenwärtigen Reality-TV erinnern. Diese werden dann in ‚Video-Rückblenden‘ in dem live stattfindenden Finale gezeigt.

So zeigt die Rückblende des dritten Tages die zehnstündige Aufgabe „FIRE & ICE“, bei der der Protagonist mit gefesselten Händen und dem Kopf in einer Schlinge auf Eisblöcken steht, die mittels Heizstäben zum Schmelzen gebracht werden. Eine Szene, die den Persiflage-Gestus der Inszenierung besonders deutlich zeigt und vielfältige Assoziationen ermöglicht: Neben Referenzen auf die ‚existenziellen‘ Performances von Marina Abramović wie *Rhythm 5* (1974) oder *Lips of Thomas* (1975) kann einerseits mit dem Titel der Herausforderung die Fantasy-Saga *Das Lied von Feuer und Eis* (1996–2011) von George R. R. Martin sowie deren Serien-Verfilmung *Game of Thrones* (2011–2019) assoziiert werden. Andererseits erinnert die Inszenierung des tödlichen ‚Spiels‘ an die sadistische Folterpraxis in den deutschen Konzentrationslagern des Nationalsozialismus. So mussten z. B. beim sogenannten ‚Torstehen‘ KZ-Häftlinge über einen langen Zeitraum still, ungeachtet heißen oder kalten Wetters, im Freien stehen. Bereits hier eröffnet sich ein Spannungsfeld zwischen realem Sterben und massenmedialer Unterhaltung, das in der gesamten Inszenierung in dieser extremen und drastischen Polarität präsentiert und verhandelt wird.

Demgemäß wird auch die drohende Lebensgefahr des Protagonisten Lotz von Moderator Bodo Aschenbach (Frank Genser) reißerisch zusammengefasst, in der die ironisch-überspitze Haltung der Theaterinszenierung sinnfällig wird: „Bernhard Lotz. 10 Stunden musste er durchhalten. Wenn das Eis bricht, bricht auch sein Genick. Der Tod nur einen Ausrutscher entfernt.“⁴⁵ Im Anschluss legt

der Fall sein könnte. Wolfgang Menges spekulative Fernsehspiele“. *Der Televisionär. Wolfgang Menges transmediales Werk*. Hrsg. von Gundolf S. Freyermuth und ders. Bielefeld: Transcript, 2016. 285–311, insbes. S. 293–300.

⁴⁵ Kay Voges, Alexander Kerlin und Anne-Kathrin Schulz. *DIE SHOW. Ein Millionenspiel um Leben und Tod*. Unveröffentlichtes Textbuch, 2015, S. 22. Der Verfasser dankt Anne-Kathrin Schulz und dem Theater Dortmund für die freundliche Unterstützung.

der Moderator, dessen Nachname nicht nur an die Hauptfigur aus Thomas Manns *Tod in Venedig* (1912) denken lässt, sondern auch in der Verbindung von Asche und Tod eine weitere Assoziationsmöglichkeit zum Vanitas-Thema erlaubt, nochmals sein Augenmerk auf einen speziellen Moment dieser Prüfung. So wird in einer weiteren Video-Rückblende die Situation gezeigt, in der Lotz auf den Eisblöcken stehend in völliger Erschöpfung die Worte spricht: „Mein Gott, was bin ich zerbrechlich!“⁴⁶ Zurück im Studio wiederholt Aschenbach mit ausgebreiteten Armen die Worte und fährt fort: „Das Gebet einer Kreatur am Ende ihrer Kräfte!“⁴⁷ Sowohl die formelhafte Einleitung „Mein Gott“, als auch die Begleitgeste der Wiederholung durch Aschenbach sowie der (ironische) Hinweis auf das „Gebet einer Kreatur“ lassen die Interpretation dieser kurzen Sequenz als Referenz auf die Passion Christi zu, was die Kreatürlichkeit bzw. Sterblichkeit des Protagonisten hervorhebt. Denn die Frage „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ (Mt 27,46^{EU}; Mk 15,34^{EU}) stellt die Ebenmenschlichkeit des Gottessohnes, die in seinem leibhaftigen Tod gipfelt, heraus. Die ‚Zerbrechlichkeit‘, die aufgrund ihrer Unbestimmtheit im Text sowohl auf eine physische wie psychische Dimension bezogen werden kann, wird zur *conditio humana* erklärt. Menschlichkeit bedeutet Zerbrechlichkeit, deren Kulminationspunkt der Tod darstellt. Eine Einsicht, die auch in der barocken Vanitas zentral ist.⁴⁸

Die Inszenierung ruft damit ein traditionsreiches Sujet der christlichen Kultur auf, um es anschließend als Ausgangspunkt eines für eine Unterhaltungssendung typischen Showacts zu nutzen: „die Weltpremiere des neuen Superhits ‚Zerbrechlichkeit‘“⁴⁹, interpretiert von Ulla (Julia Schubert), der Assistentin und Co-Moderatorin der Sendung. Der durch Aschenbach aufgerufene existentielle Aspekt des menschlichen Sterbens wird so nicht in seiner philosophischen Tiefe verfolgt, sondern mündet in einer inhaltlich ebenso aussagelosen wie beschwingten Unterhaltung. Die Szene lässt sich wie folgt beschreiben: Ulla liegt, bekleidet mit einem langen, im Scheinwerferlicht glitzernden Paillettenkleid, im hinteren, erhöhten Teil der Bühne, wobei die auf die Leinwand projizierte Aufnahme der Live-Kamera ihr Gesicht in Nahaufnahme zeigt. Sie beginnt nun den Song, der einem Popschlager von Helene Fischer ähnelt, genretypisch zu performen, indem sie weit ausladende Armbewegungen nutzt, das Mikrofon spielerisch von einer in die andere Hand gleiten lässt, immer wieder mit der Kamera flirtet, um schlussendlich in einer

46 Ebd., S. 24.

47 Ebd.

48 Vgl. Benthien und von Flemming 2018 (Anm. 42), S. 19–20.

49 Voges, Kerlin und Schulz 2015 (Anm. 45), S. 24. Texte und Kompositionen aller Originalsongs der Inszenierung stammen von Tommy Finke. In seiner Ursprungsfassung trägt der Song den Titel „Zerbrechlich“.

Schaukel, die von einem großen leuchtenden Stern umgeben ist, über der Bühne schwebend den Song mit einer großen Geste zu beenden. Sie singt:

jeder schritt auf dünnem eis
hat dich hierher geführt
du bist ein getriebener
der selten mal verliert

ich halte deine hand vielleicht
zum allerletzten mal
ja, man kann sagen zwischen uns
war nichts mehr ideal

du bist zerbrechlich
wie ein herz aus glas
wie ein schwan aus porzellan
wie ein schneemann, wenn der frühling kommt
du bist zerbrechlich
wie ein frühlingsmond
wie ein neugebor'nes kind
wie der zarte duft einer sommernacht
ich hab von dir
immer zu viel gewollt
hab gedacht, das ist was ich brauch
doch du bist zerbrechlich
und ich bin es auch
(brechlich, so zerbrechlich)⁵⁰

Der Inhalt des Songs thematisiert die Zerbrechlichkeit des Individuums vor dem Hintergrund einer Liebesbeziehung. Dabei steht diese vor einem nicht weiter definierten Ende („ich halte deine hand vielleicht | zum allerletzten mal“). Weitere Textzeilen lassen eine vor dem Scheitern stehende Partnerschaft vermuten („ja, man kann sagen zwischen uns | war nichts mehr ideal“; „ich hab von dir | immer zu viel gewollt“). Dennoch kann keine eindeutige Beziehung zum weiteren Liedinhalt hergestellt werden. Das Thema der Liebesbeziehung erscheint so als ein unbedeutendes – die Worte sind pure Worthülsen ohne Aussagekraft.

Gleiches gilt auch für die im Song verwendeten Symbole. „Zerbrechlich“ etabliert bildliche Vergleiche zwischen dem Menschen und bestimmten Dingen, wie einem Dekorationsobjekt aus Porzellan, deren *tertium comparationis* die Vergänglichkeit ist. Dabei ähneln nicht nur die Bilder selbst, sondern auch die

⁵⁰ Ebd., S. 25. Der Abdruck der Songtexte erfolgt mit freundlicher Genehmigung durch Finck von Finckenstein Music and Sound Art Publishing.

Struktur des Songs barocken Vanitas-Reihengedichten wie Josua Stegmanns „Kurtze Reimen / Von Eitelkeit des menschlichen Lebens“ (1627):

Ein Staub der mit dem Wind entsteht /
 Ein Schnee der im Fröling weggeht /
 Ein Wasserblaß so bald zerrinnt / [...]
 Ein schönes Glaß so bald zubricht [...].⁵¹

Doch anders als im Barock erweist sich die zeitgenössische Variante der Inszenierung nicht als bedeutungsträchtige Zusammenstellung typischer Vanitas-Bilder unter dem didaktischen Primat einer Todesmahnung. Der Song offenbart stattdessen entleerte Symbole.⁵² Sie sind hier lediglich ‚Visualisierungen‘ der titelgebenden Zerbrechlichkeit des Menschen, die teilweise ironisch oder absurd erscheinen, wie die Fragilität des „frühlingsmond[es]“. Eine solche Entleerung als ästhetische Strategie lässt sich auch an weiteren Stellen, insbesondere in anderen Songs der Inszenierung beobachten. So tritt die japanische Sängerin Baby Bang (Eva Verena Müller) mit ihrem J-Pop-Song „Surimi Sushi Bang“ auf. Ihr in japanischer Sprache gesungenes Lied erweist sich in der Analyse als eine Zusammenstellung von japanischen Sprichwörtern, die durch die Refrainzeile „Surimi Sushi Bang!“, womit eine japanische Speise bezeichnet wird, unterbrochen werden.⁵³ Auch hier weicht eine kohärente Aussage mittels leerer Worthülsen zugunsten purer Unterhaltung. Beide Songs zeichnen sich somit durch eine Betonung der (musikalischen) Oberfläche im Gegensatz zu einer (inhaltlichen) Tiefe aus. Persifliert werden so nicht nur der medial produzierte Nonsens, sondern auch das dahinterstehende Bild der Zuschauer_innen, die sich lediglich berieseln lassen wollen.

Doch auch der Popschlager selbst, wie er bei „Zerbrechlich“ Anwendung findet, kann in diesem Kontext als eine leere Form beschrieben werden – wenn gleich es durchaus Positionen gibt, die der Gattung des Schlagers eine politische

51 Josua Stegmann. „Kurtze Reimen / Von Eitelkeit des menschlichen Lebens“ [1627]. *Gedichte des Barock*. Hrsg. von Volker Meid. 2., überarb. Aufl. Stuttgart: Reclam, 2014, S. 43.

52 Dass in der Gegenwartskultur durchaus Beispiele zu finden sind, in denen (klassische) Vanitas-Symbole in ernster Absicht eingesetzt werden, um etwa den Verlust eines Menschen zu beklagen, zeigt exemplarisch Elton Johns nekrologischer Einsatz des ursprünglich für Marilyn Monroe verfassten Songs „Candle in the Wind“ (Ursprungsfassung 1973) bei der Bestattung von Prinzessin Diana.

53 So lautet der Beginn der wörtlichen Übersetzung „Der Moment, wenn Benkei [ein japanischer Held, der für seine Stärke und Loyalität bekannt war] weint. | Das Herz einer Frau ist wie die Augen einer Katze. | Die Wellen der vier Meere sind ruhig. | Eine schlechte Rede ist lang. | [Refrainzeile: japanische Speise aus erkaltetem, gesäuertem Reis, belegt mit geriebenem Fisch] Bang!“ Voges, Kerlin und Schulz 2015 (Anm. 45), S. 12, Übers. von Lena Bultmann.

Dimension zuschreiben, besonders hinsichtlich kollektiver Handlungs- und Identitätsangebote.⁵⁴ Die Inszenierung berücksichtigt diese gesellschaftliche Funktion des Schlagers jedoch nicht, da sie ihn als eine Form einsetzt, die dem Vermarktungsprinzip der Unterhaltungsbranche untersteht, sodass der Inhalt letztlich zweitrangig ist: „Refrain-Prinzip [...], schlichte Formen, wenige bewährte Sujets, leichtverständliche Geschehensabläufe und klare Aussagen[,] Wiederholungsstrukturen durch Ähnlichkeit bzw. Identität der Komponenten, Unkompliziertheit und Eingängigkeit“ kennzeichnen Schlager als „populäre, saisonale, meist der Zerstreuung dienende Lied-Waren“.⁵⁵

Der italienische Komponist Salvatore Sciarrino schlägt vom Schlager eine produktive Verbindung zur Vanitas, wie ein Kommentar zu seinem Werk *Vanitas. Natura morta in un atto* (1981) verdeutlicht:

Die Schlager stellen im Bereich der Musik ein Äquivalent zu den Blumen dar, zwar schön, doch ephemer. Niemals könnte die hohe Musik mit ihrem Universalitätsanspruch das Gefühl des Todes vermitteln, das eine Komposition des leichten Genres ausschwitzt. Sie bietet sich in ihrer maximalen Stilisierung mit liebenswürdigen Ausdrucksweisen dar, sie hat keine Ansprüche, doch gegenüber der von einer trügerischen Sinfonie proklamierten Ewigkeit ergreift der Schlager einen Augenblick, der die Fragilität des Menschen demaskiert. Mitten in den entlegensten und verlorensten Erinnerungen hat jeder von uns irgendeinen Schlager, der, gerade weil er an eine bestimmte Periode der Vergangenheit geknüpft ist, ein Konzentrat der Nostalgie darstellt.⁵⁶

Schlager haben demnach die Möglichkeit, „das Gefühl des Todes“ aufgrund der melancholischen Vergegenwärtigung von Vergangenheit zu evozieren, um so die menschliche Fragilität zu offenbaren. Der Schlager der Dortmunder Inszenierung schöpft allerdings dieses Potential nicht aus, wenngleich er auf Textebene vorgibt, Zerbrechlichkeit zu veranschaulichen. Der Bezug zur Vanitas-Thematik ist also anders gelagert und stärker in einer Sinnleere zu suchen, die durchaus ebenso mit dem Bild der Äquivalenz von Musik und Blumen beschrieben werden kann. Ähnlich wie Blumen in Vasen, wie sie auf Stillleben des 17. Jahrhunderts abgebildet sind, haben sie primär den Zweck, die Betrachter_innen in ihrer Pracht zu erfreuen. Erst der Umstand des Verwelkens schreibt ihnen die Vanitas-Perspektive

⁵⁴ Vgl. Julio Mendivil. *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager*. Bielefeld: Transcript, 2008.

⁵⁵ Günter Helmes. [Art.] „Schlager“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 3. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Berlin und New York, NY: De Gruyter, 2007. 377–380, S. 377–378.

⁵⁶ Salvatore Sciarrino. „Kommentare zu ‚Vanitas‘“. *Salvatore Sciarrino. ‚Vanitas‘. Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte Traditionen*. Hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort. Hofheim: Wolke, 2018. 206–216, S. 215. Vgl. zur Selbstthematisierung von Flüchtigkeit der populären Musik auch den Beitrag von Martin Butler in diesem Band.

ein. In Bezug auf den Schlager gilt Ähnliches: Ist der primäre Zweck der seichten Unterhaltung durchschaut, offenbart sich die Aussagelosigkeit des Schlagers. Dies wird umso deutlicher, wenn die serielle Produktion dieses Liedguts berücksichtigt wird: Ähnlich wie für die Barockstillleben gilt, dass gerade die Fülle der dargestellten Pracht ihre Wertlosigkeit demonstriert, so ist es die Masse der nur leicht variierenden Musikstücke, die die Bedeutungslosigkeit erfahrbar werden lässt. Anders als Entleerungen von Vanitas-Symbolen in beispielsweise Bereichen der Populärkultur wie der Mode hat hier also die Aussagelosigkeit wiederum eine Funktion – die performative Ausstellung von Oberflächlichkeit zum Zweck der Einsicht in einen Aspekt des komplexen Vanitas-Topos: die Substanzlosigkeit alles Irdischen.⁵⁷ Es ist aber nicht der Schlager selbst, der hier durch die Kunst kritisiert wird, sondern die Gesellschaft, für die diese inhaltslose Gattung, wie sie die Inszenierung versteht, symptomatisch zu stehen scheint. Denn in dieser dominiert die Unterhaltung über den Tod, ähnlich wie im Schlager die Form Vorrang gegenüber dem Inhalt besitzt.

Die so aufgezeigte Diskrepanz wird umso brutaler, wenn man die gesellschaftspolitischen Kontrapunkte der Inszenierung berücksichtigt. An vielen Stellen, die sich im Laufe der Zeit immer weiter bedrohlich verdichten, wird auf die Situation von Geflüchteten aus Krisen- und Kriegsgebieten angespielt:

Immer stärker werden im Laufe der drei Stunden die Anspielungen auf die Lage von Flüchtlingen eingestreut, die sich vermutlich ohne Schlaf, Essen und Ausweis, wie Bernhard Lotz, genauso vogelfrei fühlen und ebenso ihr Leben aufs Spiel setzen – nur eben auf dem Mittelmeer und nicht in den Straßen von Dortmund. Das wirkt manchmal zwar etwas angestrengt pädagogisch, bekommt aber auch geradezu metaphorische Bedeutung. Denn an der lustvollen Selbstbetäubung des saturierten Europas im Angesicht der Dramen vor den Grenzen haben sicher auch die degenerierten Fernsehshows von heute ihren Anteil.⁵⁸

Dorothea Marcus argumentiert hier dafür, dass Medien neben der Schaulustbefriedigung durch die Darstellung des Todes gleichzeitig von Krieg, Gewalt und Tod ablenken können. Seichte Formate des Reality-TV böten so eine Flucht vor der Wirklichkeit. Wenngleich die These, dass Fernsehshows Anteil an einer Nichtbeachtung der Situation von Geflüchteten hätten, etwas überspitzt erscheint, so

⁵⁷ Vgl. zum Zusammenhang von Mode und Vanitas den Beitrag von Barbara Vinken in diesem Band sowie speziell zur Entleerung von Vanitas-Symbolen dort: Victoria von Flemming. „Vanitas in der zeitgenössischen Kunst. Überlegungen zur Funktion von Re-Semantisierungspraxen“. Unveröffentlichtes Manuskript eines Vortrages auf der internationalen Tagung „Praktiken des Neobarock in der Moderne“ (Universität Salzburg), 15.10.2020. Mit freundlicher Genehmigung der Autorin.

⁵⁸ Dorothea Marcus. „Intelligent und beklemmend. ‚Die Show‘ am Schauspiel Dortmund“ (2015). https://www.deutschlandfunk.de/die-show-am-schauspiel-dortmund-intelligent-und-beklemmend.691.de.html?dram:article_id=329173 (Zugriff am 03.10.2020).

richtet sie den Blick auf eine durchaus existierende Rezeptionshaltung, die von diesen Formaten lediglich eine (unreflektierte) Unterhaltung einfordert, um so einen Realitätsentzug zu ermöglichen.

Voges und sein Team treiben die Kritik daran auf die Spitze, indem sie, anders als die Vorlage, den Tod des Protagonisten inszenieren. Aufgrund eines von Lotz begangenen Regelverstoßes – er hat unrechtmäßig bewaffnet eine Geisel genommen und getötet – muss dieser sich, obwohl er das Studio lebend erreicht und den Siegesbuzzer gedrückt hat, einer letzten Prüfung stellen: dem Spiel Nr. 7 namens „Silver Bullet“. In einem Russisch Roulette entscheidet sich der Ausgang des Spiels – in diesem Fall zugunsten des Killerkommandos. Bernhard Lotz bringt sich mittels eines Kopfschusses vor den Augen des Studiopublikums um, sodass es schlussendlich, trotz guter Performance im Spiel, das kontingente Schicksal ist, das seinen Tod herbeiführt. Damit ist diese Ausgabe der Sendung beendet und alle Teilnehmer_innen verabschieden sich in einem letzten Song:

Song „Danke für alles“ Konfetti, Großer stimmungsvoller Abschluss, Luftballons, Konfetti. Großer Applaus. Im Takt mitklatschen.

(Bodo singt)

das war unser spiel
die welt geht weiter
für uns
weine nicht zu viel
wir kommen wieder

(Johannes Rust singt)

und atme ihn tief ein
den duft des lebens
flüchtig und wunderbar

(Bruno Hübner singt)

tief in dir da brennt
ein altes feuer
ohoho

(Alle singen)

danke für alles
es war so schön
und dieser augenblick
wird nie mehr von uns gehen
wir werden kämpfen
an jedem tag
für uns're träume
bis in den sarg

(Natascha singt)

das war unser spiel
der vorhang wartet auf uns

[...]

Applaus. Verbeugungen, alles ist super und macht Spaß. Titelmusik.

ENDE⁵⁹

Auffällig ist, dass auch hier Floskeln, wie „tief in dir da brennt | ein altes feuer“, dominieren, die teilweise an Aussagen aus dem Kontext barocker Vanitas-Reflexionen erinnern, so z. B. „den duft des lebens | flüchtig und wunderbar“. Die Verwendung der Worthülsen ist wiederum an das musikalische Medium einer keyboardlastigen Popballade gebunden, die an den Song „We Have a Dream“ (2003) der ehemaligen Kandidat_innen von *Deutschland sucht den Superstar* erinnert. Auch hier wird auf ein leicht konsumierbares, dem Zeitgeschmack unterliegendes und somit kurzlebige Genre der Popmusik angespielt.

Daneben wird in diesem Song aber auch die barocke Vorstellung vom *theatrum mundi* aufgerufen. Zentral sind dabei die metonymischen Relationen zwischen Bühne/Schauspiel und Leben. Bereits die ersten beiden Zeilen beziehen sich auf dieses Wechselverhältnis. So weist das Wort ‚Spiel‘ darin drei Dimensionen auf: erstens bezieht es sich auf die Show als Einzelsendung, zweitens verweist der Begriff auf das Leben von Bernhard Lotz und drittens kann er im Sinne einer Medienreflexion auch metatheatral verstanden werden. Dabei hängen alle drei Dimensionen eng zusammen, da sie schlussendlich die barocke Vorstellung vom Welttheater zeitgenössisch übertragen. So ist es nicht mehr das Theater, das als analoges Bild zum Leben verwendet wird, sondern es ist nun die zeitgenössische Form der Unterhaltungssendung, die als Bildspender dient: Das Leben als *DIE SHOW*. Der Medienwechsel vom TV ins Theater unterstützt dabei, dass die Theateradaption nicht wie *Das Millionenspiel* primär als Medienreflexion, sondern stärker als Reflexion einer durch Medien und Inszenierungsstrategien geprägten Gesellschaft verstanden wird. Dies liegt vor allem darin begründet, dass im Theater andere medienspezifische Voraussetzungen (wie die leibliche Ko-Präsenz) herrschen, sodass die Rezipient_innen noch stärker Teil der Inszenierung sind und somit eigenes Handeln – und Unterlassen – reflektieren können. Dies ist insbesondere in Bezug auf die *DIE SHOW* interessant, denn das reale Theaterpublikum ist das fiktive Studiopublikum, sodass die Grenze zwischen Fiktion und Realität verschwimmt. Es ist ein Umstand, der bereits ebenfalls in Bezug auf *Das Millionenspiel* sowohl in den Kritiken als

⁵⁹ Voges, Kerlin und Schulz 2015 (Anm. 45), S. 61–62.

auch in der Forschung hervorgehoben wurde.⁶⁰ Diese ästhetischen Strategie, die auch bei Voges durch weitere Inszenierungsmittel wie vermeintlich authentische Live-Aufnahmen aus dem Dortmunder Stadtgebiet forciert wird, zeigt eine weitere Verbindung zum barocken *theatrum mundi*, denn auch dort ist die Verschleierung der ästhetischen Grenze konstitutiv für die Vorstellung vom Leben als Theater.⁶¹

Dabei eignet sich die zeitgenössische Show besonders gut, da sie zentrale Analogien zum Charakter des im Barock verwandten Theatervergleichs aufweist. Ähnlich wie in Calderóns *El gran teatro del mundo* bestehen in der Struktur der Show zwei Zeitkonzeptionen, deren Gleichzeitigkeit auch im Kontext der Vanitas relevant ist. Zum einen wird eine lineare Zeit konstruiert: Bei Calderón stellt sie den individuellen Lebenslauf von der Geburt bis in den Tod dar und wird so durch Auf- und Abtritt der Figuren markiert. In der *DIE SHOW* kann diese Zeit auf die Einzelsendung bezogen werden, die mit der Teilnahmebestätigung am Spiel beginnt und mit dem Tod von Lotz endet. Zum anderen besteht eine zyklische Zeit: Ähnlich wie Calderóns allegorische Figur der Vernunft mahndend von weiteren Vorstellungen spricht, gibt auch die behauptete Staffelstruktur der *DIE SHOW* vor, dass weitere individuelle Spielschicksale folgen werden.⁶² Es wird eine anthropologische Interpretationsebene deutlich: In Anlehnung an Hans Blumenberg kann die Episoden-Zeit als lineare Lebenszeit (in Spiel-Leben-Analogie ist es in diesem Fall das Leben des Bernhard Lotz, das in dieser Folge gespielt wird) und die Format-Zeit, die theoretisch einer unendlich beständigen Weiterführung unterliegt, als Weltzeit gedeutet werden.⁶³ Das dramaturgische Prinzip des Spiels in Form einer sich dauernd fortsetzenden Unterhaltungssendung kritisiert dann nicht nur die gegenwärtige Medienlandschaft, sondern wird zu einer Gesellschaftskritik. Denn Lotz' Tod führt nicht zu einer Zäsur, sondern wird als notwendiges Element des Spiels gleichgültig hingenommen: „Und während seine Bühnenleiche im Hintergrund diskret entsorgt wird, feiert die Spaßgesellschaft vorne ihre Toleranz, Güte und Großzügigkeit.“⁶⁴ Auch wenn das reflektierte Theaterpublikum des Zuschauerraumes im Tod der Figur die

⁶⁰ Vgl. Hickethier 2009 (Anm. 44), insbes. S. 71–72.

⁶¹ Vgl. Alewyn 1989 (Anm. 8), S. 75–90. Aufgrund der Komplexität dieses Aspektes kann jedoch im Rahmen dieses Beitrages nicht weiter darauf eingegangen werden.

⁶² Mareike Post hat bereits eine ähnliche, wenngleich etwas anders gelagerte und stärker medienreflexive Beobachtung in Bezug auf Serien wie *Hannibal* vorgenommen. In diesen werde der Tod wiederholbar, wenngleich die Linearität durch die Zäsur des Todes besonders betont und in den flüchtigen Bildern des Mediums evident wird. Vgl. Post 2018 (Anm. 25), S. 138.

⁶³ Vgl. Hans Blumenberg. *Lebenszeit und Weltzeit*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.

⁶⁴ Marcus 2015 (Anm. 58).

Demaskierung, den *desengaño* einer inhaltsleeren Gesellschaft erkennt und sich in der Zurschaustellung des Leichnams, wie auch schon rund 340 Jahre zuvor bei Calderón, die ‚öffentliche Nichtigkeit‘ einer theatraisierten Gesellschaft offenbart, wird der Tod in den Medien ein millionenfach sich wiederholendes Ereignis zum Zweck der Schaulustbefriedigung bleiben, denn: *The show must go on*.

Martin Butler

„Alles nur Schall, alles nur Rauch“

Wie Popmusik über (ihre) Vergänglichkeit nachdenkt

Abstract: *Beim Aufrufen des Vanitas-Motivs in der Popmusik wird nicht nur die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins thematisiert, sondern auch die Kurzlebigkeit populärer Musik selbst: Popsongs bedauern ihre Abhängigkeit von Aufmerksamkeitskonjunkturen, erinnern an den unausweichlichen ‚Schlussakkord‘ und arbeiten dennoch an ihrer Archivierung. Auch jenseits der Lyrics tritt das Vanitas-Motiv in Erscheinung – auf Plattencovern, in Szene-Ikonographien auf Kleidungsstücken oder unter der Haut. Ausgehend von diesen Beobachtungen und anknüpfend an Diagnosen zur Pop-Retromanie geht der Beitrag dem selbstreferentiellen Potential des ‚Endes‘ im Pop nach, indem er unterschiedliche Aufrufungen und Semantisierungen, abwandelnde Wiederholungen und dekorhafte Stilisierungen von Vanitas in verschiedenen Formen und Formationen populärer Musik in den Blick nimmt.*

Todesbesessenheit: Vergänglichkeit im Pop, Vergänglichkeit des Pop¹

Im Januar 2018 erschien im Online-Businessmagazin *Quartz* eine Kolumne zur damals kurz bevorstehenden Grammy-Verleihung mit dem Titel: „Pop music has become obsessed with death“. Die beiden Autor*innen, Amy X. Wang und Dan Kopf, schreiben darin: „When the Grammy Awards come on next weekend, nominations for one of the most distinguished honors – song of the year – will spotlight a track not about love or lust or fame, but dying. Dying by one’s own hand, to be specific.“² Mit dieser Wahl der Nominierung, so Wang und Kopf, trage auch die Grammy-Verleihung einer sich deutlich abzeichnenden Entwicklung in der populären Musik Rechnung, die sich in der Tat immer deutlicher und differenzierter mit Fragen von Tod und Vergänglichkeit auseinandersetze.

1 ‚Pop‘ wird hier als genreübergreifendes Kürzel des Begriffs ‚Popmusik‘ (im Weiteren auch ‚populäre Musik‘) verwendet und beschreibt eine sich in diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken manifestierende Form musikalischen Ausdrucks, für die deren Einbettung in kommerzielle Produktions-, Verbreitungs- und Konsumptionsmechanismen konstitutiv ist.

2 Amy X. Wang und Dan Kopf. „Pop Music Has Become Obsessed with Death“. *Quartz* (26.01.2018). <https://qz.com/quartz/1078377/pop-music-has-a-new-obsession-with-death-and-decay/> (Zugriff am 23.10.2020).

So trägt der als ‚bestes Lied des Jahres‘ nominierte Song, den die beiden ansprechen, den Titel „1-800-273-8255“ – die Nummer der US-amerikanischen telefonischen Seelsorge für Menschen mit suizidalen Tendenzen, der National Suicide Prevention Lifeline. Der Song entstand in einer Zusammenarbeit des US-amerikanischen Rappers Logic, dem ebenfalls aus den Vereinigten Staaten stammenden Singer/Songwriter Khalid und der kanadischen R&B-Sängerin Alessia und hielt sich wochenlang in den US-Charts.

Die Nominierung gerade dieses Songs nahm das Magazin *Quartz* zum Anlass für eine Suche nach weiteren Liedern, die sich mit dem Thema Tod und Vergänglichkeit auseinandersetzen. Dazu wurden 15.000 Popsongs untersucht, die seit 1958 in den Billboard Charts unter den ersten hundert Rängen zu finden waren. Das Ergebnis scheint unmissverständlich: Anscheinend gibt es in der Tat eine in der Tendenz ansteigende Zahl von Songs, die sich der Vergänglichkeit des Daseins widmen. Interessant ist dabei nicht so sehr die zu dieser Erhebung verwendete Methode einer qualifizierten Stichwortsuche, über deren Angemessenheit sicher zu diskutieren wäre. Spannend ist vielmehr die Diagnose der Autor*innen. Sie erklären die steigende Faszination für den Tod in der Popmusik seit den 1980er Jahren u. a. mit der Popularisierung von Hip-Hop, der sich gerade in der jüngeren Vergangenheit verstärkt über die Endlichkeit des Lebens Gedanken gemacht habe – mit den Worten der im Artikel zitierten Kulturkritikerin Carrie Battan: „If hip hop has historically focussed on invincibility, this generation is fixated on mortality. Nihilism, taken to an extreme that feels almost competitive, has become its own form of braggadocio“;³ die zur Schau gestellte übersteigerte Lust am Vergänglichen ist also mittlerweile schon eine etablierte Spielart der im Rap üblichen Praxis der gegenseitigen Selbstüberbietung.

Außerdem, so konstatieren Wang und Kopf, habe sich dieser Impuls zur Thematisierung von Vergänglichkeit und Vergeblichkeit auch in andere Genres des Pop ausgebreitet. Dass diese Themen schon seit den Anfängen kommerzieller Popmusik in den 1950er und 1960er Jahren immer wieder aufgegriffen werden, sei unbenommen, so die Autor*innen. Die in der jüngeren Vergangenheit zu beobachtende eingehende und genreübergreifende Beschäftigung damit reagiere allerdings auf eine noch junge Tendenz zur Enttabuisierung der Themen Schmerz, Tod und Selbstmord im öffentlichen Diskurs – eine Entwicklung, auf die populäre Musik reagiere, und der auch durch populäre Musik Gestalt gegeben werde.

Der vorliegende Beitrag nimmt diese Beobachtungen zur ‚Todesbesessenheit‘ des Pop zum Anlass und Ausgangspunkt für eine Erkundung unterschied-

3 Ebd.

licher Aufrufungen und Semantisierungen, abwandelnden Wiederholungen und dekorhaften Stilisierungen des Motivs der Vergänglichkeit in verschiedenen Formen und Formationen populärer Musik. Er erhebt dabei keinen Anspruch auf Vollständigkeit – zu groß ist die Bandbreite der Variationen, zu facettenreich sind die verschiedenen medialen und materialen Konstellationen, in denen das Motiv auftaucht.⁴ Vielmehr geht der Beitrag stichprobenartig und kursorisch vor und beleuchtet so nur Ausschnitte. Ziel ist daher auch keine umfassende Aufarbeitung der Formen und Funktionen des Vergänglichkeitstopos in populärer Musik, sondern eine durch eine ganz andere Diagnose orientierte und motivierte Zuspitzung – der Diagnose nämlich, dass die Beschäftigung mit Vergänglichkeit in populärer Musik vor allem auch als Beschäftigung populärer Musik mit sich selbst zu verstehen ist. Dieser Streifzug geht somit von der Annahme aus, dass die Faszination populärer Musik für das, was sich als mehr oder weniger lose Referenzen auf das barocke Vanitas-Motiv verstehen lässt, nicht nur, aber insbesondere auch als Ausdruck der – schon oft und immer wieder konstatierten – Flüchtigkeit des Populären zu verstehen ist. Nachdenken über Vergänglichkeit hat im Pop also nicht selten ein höchst selbstreflexives Moment. In Zeiten, in denen im öffentlichen und akademischen Diskurs regelmäßig das Ende der Popkultur heraufbeschworen wird – man denke nur an Simon Reynolds' Diagnose einer zukunftslosen Retromanie⁵ –, scheint dieses Moment des Selbstbezugs besonders stark ausgeprägt zu sein. Damit zumindest ließe sich die von Wang und Kopf beobachtete zunehmende Hinwendung zum Thema Tod und Vergänglichkeit mindestens ebenso gut erklären.

4 Erstaunlicherweise ist das Thema in der kulturwissenschaftlichen Forschung bisher nur in Ansätzen systematisch bearbeitet worden, zu den wenigen einschlägigen umfassenderen Erschließungen gehören: Christopher Partridge. *Mortality and Music: Popular Music and the Awareness of Death*. London u. a.: Bloomsbury, 2015, oder auch die jüngst erschienene Beitragssammlung *Dancing with Mr. D: Tod in Popmusik und Kunst*. Hrsg. von Jörg Vögele u. a. Köln: Wienand, 2019. Darüber hinaus wird das Thema entweder im Rahmen breiter aufgestellter Einzelbeiträge diskutiert (vgl. etwa Keith Durkin. „Death, Dying, and the Dead in Popular Culture“. *Handbook of Death and Dying*. Hrsg. von Clifton D. Bryant und Dennis L. Peck. Thousand Oaks: Sage Publications, 2003. 43–49); in Einzelstudien zu bestimmten Genres aufgegriffen (vgl. etwa Brian Lee Cooper. „From Johnny Ace to Frank Zappa: Debating the Meaning of Death in Rock Music.“ *Popular Culture in Libraries* 3 (1995): 51–75; Deloris von Nordheim. „Visions of Death in Rock Music and Musicians.“ *Popular Music and Society* 17.2 (1993): 21–31); oder aus anderer (sozialwissenschaftlicher bzw. sozialpsychologischer) Perspektive beleuchtet, vgl. etwa John C. Thrush u. a. „The Concept of Death in Popular Music: A Social Psychological Perspective“. *Popular Music and Society* 6 (1979): 219–228.

5 Simon Reynolds. *Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann*. Übers. von Chris Wilpert. Mainz: Ventil, 2012.

Mit anderen Worten: Auch im Pop ist alles nur Windhauch. Das ‚Wir‘ in Kansas' Klassiker „All We Are is Dust in the Wind“ (zum Beispiel) lässt sich folglich nicht nur lesen als das musikalisch evozierte Wir einer Generation, die sich ihrer eigenen Vergänglichkeit und der Vergeblichkeit ihres Tuns bewusst ist, sondern auch als das musikmachende Wir, dessen Existenz angesichts der kurzen Aufmerksamkeitszyklen der Popwelt sowieso immer schon eine prinzipiell prekäre und ständig bedrohte ist. Das Stück vergeht nicht nur nach jeder Darbietung, sondern auch im uferlosen Ozean populärer Musik, vom künstlerisch-musikalischen Schaffen bleibt am Ende nichts übrig:

Same old song
 Just a drop of water in an endless sea
 All we do
 Crumbles to the ground, though we refuse to see⁶

Integrales Moment einer ‚Pop-Haltung‘, so ließe sich sagen, ist das Wissen um diese Flüchtigkeit des eigenen Daseins – sowohl der Töne, die sich zwar auf Trägern sichern lassen, aber in der Regel irgendwann doch zu verhallen drohen, als auch der Pop-Subjekte selbst, der Stars, deren Hervorbringung immer ein auf eine bestimmte Dauer angelegtes, durch die Konjunkturzyklen der Pop-industrie befristetes Unterfangen ist. Dieser Zusammenhang zwischen der Idee der *transitoriness of life* und der – diskursiv durchaus wirkmächtigen – Geste der *transitoriness of pop* ist für die Thematisierung von Vergänglichkeit im Pop nicht unbedingt konstitutiv. Er ist aber doch so wesentlich, dass er in verschiedenen Genres in ganz unterschiedlicher Form aufgerufen und – u. a. durch die Entwicklung von diversen, wider des Vergehens angelegter Konservierungsstrategien populärer Musik – bearbeitet wird.

Spurensuche: Variationen des Vanitas-Motivs in populärer Musik

Ausgehend von den Beobachtungen von Wang und Kopf widmet sich diese Erkundung des Vanitas-Motivs im Pop zunächst der kulturellen Formation des Hip-Hop, denn gerade dort lässt sich die genannte Doppelbelegung des Motivs in der Tat nicht selten nachzeichnen. So etwa beim Gangsta-Rapper Sa4, dessen 2017 erschienener – und zusammen mit dem Rapperkollegen Gzuz aufgenommener – Song „Schall und Rauch“ das Motiv gleich in mehreren Hinsichten auf-

⁶ Kansas. „Dust in the Wind“. *Point of Know Return*. Kirshner / CBS und Epic Records, 1977.

greift und dabei auch die eigene Musikerkarriere thematisiert. Die sich durch den Song ziehende *catch phrase* „Alles nur Schall, alles nur Rauch“, die bereits ein klassisches Element des Vanitas-Motivs aufruft,⁷ steckt dabei einerseits als rahmendes Motto das Thema der Lyrics ab und markiert andererseits gleich zu Beginn das Stück selbst als etwas Vorübergehendes. Dass in dessen Intro zunächst nur die erste Hälfte dieser *catch phrase* („Alles ist Schall“) eingespielt und mit einem starken Hall-Effekt unterlegt wird, der das Verschwinden des Klangs besonders hervorhebt, unterstreicht dieses selbstreflexive Moment.

Nachdem auf inhaltlicher Ebene zunächst vom „Leben mit Geld wie ein Rockstar“ mit „Auftritte[n], Partys, Termine[n]“ und „Mercedes“ geträumt wird⁸ – ein Traum, der von den kommerziell erfolgreichen Musikern Sa4 und Gzuz vermutlich sogar als realisiert gelten darf –, erfolgt im Refrain eine dem genretypischen Gestus durchaus angemessene Lamentatio der belanglosen, flüchtigen Erfahrungen auf dem Weg zum Erfolg: „Jede Frau, die Du einlädst | jeder Tag, den Du leidest | wie alles vorbeizieht | Alles nur Schall“⁹. Schließlich deutet die Rapper-Persona auf die Unausweichlichkeit der eigenen Vergänglichkeit hin, sowohl durch den Hinweis auf den durch Rauschzustände auf Hochtouren gebrachten Lebenswandel, der umso schneller zum Verschleiß führt („Die Zeit rennt, wir sind ausgebrannt | Jeden Tag im Rauschzustand | unantastbar wie Rauch vom Blunt“¹⁰), als auch durch die Thematisierung der stets virulenten Bedrohung der Existenz durch die in der ‚Szene‘ ausgetragenen Straßenkämpfe:

Auf der schiefen Bahn, schon seit der Jugendzeit
 Meine Mutter hat es mit mir immer gut gemeint
 Eine Kugel reicht
 Wenn ihr mutig seid
 Hatte zu viel Streit¹¹

Die Antizipation eines solchen Endes durch einen Schusswechsel lässt sich dabei ebenfalls als Teil einer den Genrekonventionen angemessenen Selbstinszenierung verstehen. Denn auch die „Neun-Millimeter-Patronen“, die man für den Fall der Fälle bei sich trägt, sind nichts als „Dekoration | auf meinem Weg

7 Vgl. ausführlicher zum Motiv des Rauchs etwa Christian Wobbeler. „Ein Rauch / diß Leben ist“. Symbolgehalt und Selbstreferentialität von Rauch und Rauchen in zeitgenössischen Theaterinszenierungen“. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27.2 [Themenheft ‚Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart‘. Hrsg. von Claudia Benthien und Victoria von Flemming] (2018): 249–267.

8 Sa4 (feat. Gzuz). „Schall und Rauch“. *Neue Deutsche Quelle*. 187 Straßenbande, 2017.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd.

zur Million“,¹² wie der Song selber formuliert, „Alles nur Schall, alles nur Rauch“ eben.

Als Teil einer Authentizitätsbehauptung rahmt das schnelle Ableben also das ebenso schnelle Leben: *Live Fast, Die Young*. Der frühe Tod ist hier – ähnlich wie bei Idolen wie Elvis Presley, Marilyn Monroe, Tupac Shakur oder den im Alter von 27 Jahren verstorbenen ‚Mitgliedern‘ des sogenannten *Club 27*, darunter Janis Joplin, Jimi Hendrix, Kurt Cobain und Amy Winehouse – die Signatur eines bestimmten, immer schon riskanten, dadurch aber überaus faszinierenden Lifestyles, der gleichzeitig, ja paradoxerweise vielleicht sogar in besonderem Maße, das Überleben im popkulturellen Gedächtnis in Aussicht stellt.¹³ Denn letztendlich ist auch das Rapper-Dasein, so implizieren es die selbstreflexiven Momente des Songs, nichts weiter als das Resultat der Wiederholung von Gemeinplätzen mit vergleichsweise geringer Halbwertszeit.

Eine recht umfassende Beschäftigung mit dem Thema Tod und Vergänglichkeit findet sich auf dem Album *Vanitas* des Rappers Gaijin aus dem Jahr 2019. Schon die Namen einiger Stücke – etwa „Kommando Totenkopf (feat. Bagerly)“ oder „Rigor Mortis“,¹⁴ – weisen darauf hin, dass die Auseinandersetzung mit dem Ende hier zentral ist; hinzu kommt eine auf die gängigen visuellen Vergänglichkeitstopoi zurückgreifende Gestaltung des Albumcovers: Wir blicken in einen schemenhaft und in schwarz-weiß dargestellten, verwitterten, mindestens renovierungsbedürftig anmutenden leeren Raum, sehen einen leeren Stuhl mit defekter Lehne, von dem sich nur ahnen lässt, dass er unter dem Gewicht eines Menschen schlicht zusammenbrechen würde. Im oberen Drittel des Covers prangt zentral das Motiv des Totenkopfes mit angedeutetem Weizenkranz,¹⁵ auf der linken Seite gerahmt von rankenden Blüten, darunter die ebenfalls für das *Vanitas*-Motiv typische Darstellung von Schriftstücken (zwar nicht im Detail erkennbar, aber hier durchaus als Notenblätter deutbar) als Ausdruck des stets zum Scheitern verurteilten Versuchs der Fixierung von stimmlicher bzw. musikalischer *Performance* (Abb. 1).

Während Sa4 im Stück „Schall und Rauch“ sein Rapper-Dasein und dessen ephemere Momente thematisiert, steht hier im titelgebenden Stück „*Vanitas*“ nichts weniger zur Disposition als das Ende der bestehenden gesellschaftlichen

12 Ebd.

13 Vgl. Partridge 2015 (Anm. 4).

14 Gaijin. *Vanitas*. Freekmusic, 2019.

15 Zur Popularität und zum kommerziellen Erfolg des Totenkopf-Motivs vgl. das Kapitel „Death Sells: Vanitas en Vogue“ in Thomas Quast. *Der Tod steht uns gut. Vanitas heute*. Berlin: Nicolai, 2013. 43–67.

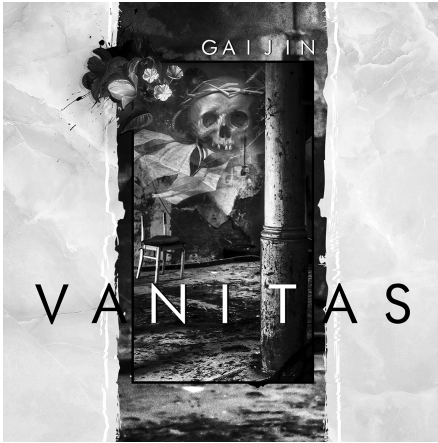


Abb. 1: Gaijin: *Vanitas*, Albumcover, 2019.

Ordnung, deren Korrumpiertheit sich in „babylonische[m] Treiben“ und „diabolische[m] Leiden“ äußert:

Euer Land steht für babylonisches Treiben
Und Eure schöne neue Welt für diabolisches Leiden
Mann, das sind komische Zeiten
Wenn man am Abgrund steht und Party macht
Aber wem sag ich das
Alles endet, Vanitas¹⁶

Der Song, den Gaijin zusammen mit dem Rapperkollegen Jot S aufgenommen hat, modelliert dieses Ende allerdings nicht als Bedrohung, sondern als Notwendigkeit zur Überwindung des Status Quo durch gewaltsamen Umsturz. Dazu inszeniert er den Dialog der beiden Rapper während der Durchführung eines Bombenattentats auf ein Bürogebäude. Beide sind – so lassen es uns die verzerrten Sprachaufnahmen zwischen den Strophen des Songs wissen – per Funkgerät miteinander verbunden und auf einer gemeinsamen Mission. Im „Sklavenwiderstand“, mit „der Fahne in der Hand“ soll das „Land [...] begraben“ werden, dessen Reichtum auf der Ausbeutung anderer beruht.¹⁷

Auch dieser Song, der uns durch die Inszenierung des Funkdialogs der beiden Attentäter an ihrer „Reise ohne Wiederkehr“¹⁸ teilhaben lässt, bedient sich

¹⁶ Gaijin (feat. Jot S). „Vanitas“. *Vanitas*. Freekmusick, 2019 (Anm. 14).

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

also in der Beschreibung des Endes eines Rauch-Bildes: Anstatt von „Schall und Rauch“ ist hier von „Schutt und Asche“ die Rede, der Rauch ist Resultat von Waffengefechten und Bombenexplosionen. Der eigene Tod wird in diesem Szenario im Kampf für die gemeinsame Sache in Kauf genommen, um durch die beabsichtigte Abschaffung der existierenden Verhältnisse den als dringend nötig empfundenen Neuanfang zu ermöglichen: „für die verrückte Welt | Wird die Uhr wieder zurückgestellt“¹⁹.

Dass das Ende des menschlichen Daseins – sowohl auf individueller als auch auf kollektiver Ebene – keine Bedrohung, sondern letztlich nur die schon lange absehbare und auch angemessene Konsequenz des eigenen Handelns oder des Handelns der anderen ist, wird auch im Genre des Punk immer wieder thematisiert. Die US-amerikanische Band *Suicidal Tendencies* etwa, deren Name programmatisch für die Ausrichtung ihrer Stücke ist, besingt regelmäßig die drastischen Konsequenzen psychosozialer Belastungen durch ökonomische Ausgrenzung. Auch Bands wie *Bad Brains*, *Black Flag*, *Circle Jerks*, *The Dead Kennedys*, *D.O.A.*, *Minor Threat*, *Misfits*, *Nine Inch Nails*, *Skinny Puppy* oder *State of Alert* reagieren auf die dramatischen gesellschaftlichen Schieflagen in den USA bereits in den 1980er und 1990er Jahren mit dem Ausdruck von Hilf- und Hoffnungslosigkeit, die seelischen und körperlichen Verfall bedingen.²⁰ Thematisiert wird der individuelle und gesellschaftliche Niedergang auch auf visueller Ebene – sei es auf Plattencovern, Stickern, Patches oder in Form von Körperschmuck, dessen ambivalente Wahrnehmung zwischen dem Hang zur Selbstzerstörung und der Kritik an etablierten Schönheitsidealen das provokative Potential des Punks verstärkt. Zentral ist dabei das Motiv des Totenkopfs als Teil des visuellen Szene-Repertoires, als Accessoire einer Subkultur sozusagen, das als „Indikator[] eines Vergangenen [...] wie einer fortwährenden Gegenwart (des im Prozess der Zersetzung Befindlichen) und des Zukünftigen (des finalen Zerfalls)“²¹ fungiert; als Symbol unaufhaltsamer Degeneration also, kombiniert mit einer ebenso zwingenden Perspektivlosigkeit unter dem Motto ‚No Future‘. Mit dem Totenkopf wird allerdings nicht nur – oder nicht unbedingt – die Vanitas-Thematik aufgerufen.

19 Ebd.

20 Vgl. Partridge 2015 (Anm. 13), S. 4.

21 Katharina Sykora. „Enden und Verfliegen. Schädel, Insekten und zwei Temporalitäten der Vanitas in der zeitgenössischen Fotografie.“ *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27.2 [Themenheft ‚Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart‘. Hrsg. von Claudia Benthien und Victoria von Flemming] (2018): 191–207, S. 194.

Im Kontext des Punk erfährt er eine Umdeutung, wird zur Markierung einer radikalen politischen Orientierung (sowohl links wie rechts).²²

In anderen Fällen ist die Auseinandersetzung mit Vergänglichkeit und Vergleichen in der Subkultur des Punk jedoch umfassender. Im 2012 erschienenen Song „State of Grace“ der US-amerikanischen Postpunk-Band Hot Water Music beispielsweise wird der eigene Status des Krankseins, des ‚Sich-Nicht-Mehr-Bewegen-Könnens‘ Ausgangspunkt für eine Gegenwartsdiagnose, in der auch die Gesellschaft als Ganze in den Blick gerät. Nicht nur man selbst fühlt sich „sick“, sondern irgendwie fühlt sich alles infiziert an, sodass es höchste Zeit für die richtige Medizin wäre – eine Medizin jedoch, die niemandem so richtig schmecken mag.

Oh, I for one may not shy,
 Away from the fact that I'm sick,
 And too tired to stand this,
 It all seems contagious.
 [...]
 Oh, I for one don't want to die,
 Old and in the way from poison.
 'Cause I hate the taste of medicine,
 We all hate the taste of medicine.²³

Zu der Angst vor dem Ende („I don't want to die“) mischt sich auf der Ebene der Lyrics schließlich die Angst vor der Bedeutungs- und Nutzlosigkeit menschlicher Existenz: „I fear we're good for nothing“ – eine Existenz, der der „state of grace“, die Aussicht auf göttliche Gnade also, schon lange nicht mehr sicher ist, und die sich schlicht und ergreifend in Staub auflösen wird:

Our state of grace is crumbling,
 I fear we're good for nothing,
 And simply disintegrating into the terra firma.²⁴

Im Videoclip zum Song blitzen Bilder junger und alter, teils auf medizinische Versorgung angewiesener, teils wie verkleidet anmutender Körper ebenso auf

²² Die nicht selten eher schemenhafte visuelle Gestaltung des Schädels bedient sich dabei üblicherweise der Ästhetik der angloamerikanischen Tätowiertradition – und umgekehrt. Auch in letzterer spielt der Totenkopf in unterschiedlichen Variationen eine zentrale Rolle. Als unter die menschliche Haut gebrachtes Motiv entfaltet er mit Blick auf seine materiell-physische Eigenschaft als Tätowierung seine Bedeutung als Symbol des Vergänglichen dabei auf eine besonders spannungsvolle Art und Weise. Vgl. dazu auch Quast 2013 (Anm. 15).

²³ Hot Water Music. „State of Grace“. *Exister*. Rise Records, 2012.

²⁴ Ebd.

wie Close-Ups verfaulender, von Würmern zerfressener Früchte²⁵ – eines im Rahmen der Vanitas-Thematik regelmäßig aufgerufenen Motivs. Der schnelle Schnitt analog zum Tempo des Stücks und der Wechsel zwischen Nahaufnahmen von Körpern und Obst unterstreichen die im Text des Songs thematisierte Prekarität menschlichen Daseins also auch auf visueller Ebene (Abb. 2 und 3).



Abb. 2: Hot Water Music: *State of Grace*, Musikvideo, Regie: June Zandona, 2012.



Abb. 3: Hot Water Music: *State of Grace*, Musikvideo, Regie: June Zandona, 2012.

Die Angst vor dem Tod, die mit der Angst vor der Bedeutungslosigkeit des Daseins einhergeht, ist vielleicht auch deshalb Thema im Punk, weil Punk als Genre schon oft zu Grabe getragen wurde, und mindestens genauso so oft – im Zuge von diesem und jenem Revival – wieder auferstanden ist. Die Band Crass stellt schon 1978 zum ersten Mal den Tod des Genres im Song „Punk is Dead“ auf ihrem Album *The Feeding of the 5000* fest. Die in den Lyrics vorgetragene Autopsie ergibt Folgendes: Gestorben sei Punk am Ausverkauf einer einst als Gegenbewegung profilierten Musikkultur – in dem Moment also, in dem er zu „just another cheap product for the consumer’s head“ geworden ist. Als „bubblegum rock on plastic transistors“ verliert Punk seine Existenzberechtigung:

Yes that’s right, punk is dead,
It’s just another cheap product for the consumer’s head.

²⁵ „Hot Water Music – State of Grace (Official Music Video)“ (2012). <https://www.youtube.com/watch?v=mUbX8OXo74c> (Zugriff am 23.10.2020).

Bubblegum rock on plastic transistors,
 Schoolboy sedition backed by big time promoters.
 CBS promote the Clash,
 But it ain't for revolution, it's just for cash.
 Punk became a fashion just like hippy used to be
 And it ain't got a thing to do with you or me.²⁶

Der Sündenfall, der letztlich das Ableben von Punk einleitet, ist hier schnell identifiziert: Die Kommerzialisierung der beiden damals schon ikonischen Vertreter der Subkultur – The Clash, namentlich genannt, und die Sex Pistols, hier aufgerufen durch eine Referenz auf den Gitarristen Steve Jones – ist der erste Schritt zur Abschaffung widerständigen Potentials. Der Moment, in dem es nur noch ums Geld geht („it ain't for revolution, it's just for cash“), ist der Moment einer Bankrotterklärung eines Genres, das belanglos wird, zu existieren aufhört, da seine für es konstitutive Position der Differenz durch die Warenhaftigkeit subkulturellen Widerstands erodiert. Die Vergeblichkeit der oppositionellen Haltung geht mit der Vergänglichkeit der Musikrichtung einher.

Davon, dass die Unumkehrbarkeit dieses Prozesses immer wieder zur Disposition gestellt wird, zeugen eine ganze Reihe von Revivals des Punk, eine Form des ‚Wieder-Holens‘, die sich gegen Endlichkeit und Endgültigkeit richtet. Drei Jahre nach „Punk is Dead“ etwa stellt die Band The Exploited die Wiederauferstehung des Genres fest: *Punk's Not Dead* heißt deren erstes Album, das im Jahre 1981 erscheint und als Reaktion auf den Song von Crass lesbar ist.²⁷ Auch im Punk also lässt sich die auf sich selbst bezogene Variante des Vanitas-Motivs beobachten. Allerdings steht in dieser kulturellen Formation nicht so sehr die Flüchtigkeit medialer Aufmerksamkeit oder des Ruhms erfolgreicher Platten im Mittelpunkt, sondern vielmehr die ständige Gefahr der Absorption subkulturellen Widerstands durch den sogenannten Mainstream – der Tod geht hier von der im Moment der Vereinnahmung erzeugten Erfahrung politischer Belanglosigkeit aus.

Auch für das Punk-Revival der 1990er Jahre, genauso wie für die vielen Ausläufer des sogenannten Post-Punk der 2000er Jahre, ist die Reflexion der existentiellen Bedrohung der Belanglosigkeit zentral. Die ‚Einsicht‘ in die eigene Vergeblichkeit sowie Vergänglichkeit und die ‚Absicht‘ der eigentlich immer schon zum Scheitern verurteilten Versuche ihrer Überwindung sind dabei zwei sich gegenseitig bedingende, aufeinander bezogene Momente. Sie sind konstitu-

²⁶ Crass. „Punk is Dead“. *The Feeding of the 5000*. Crass Records, 1978.

²⁷ Vgl. Martin Butler. „Punk is Dead. Or is it? On Strategies of Subcultural Positioning in / and the (Re-)Making of the Punk Movement“. *Sonic Politics: Music and Social Movements in the Americas*. Hrsg. von Olaf Kaltmeier und Wilfried Raussert. New York, NY: Routledge, 2019. 205–215.

tiv für den Prozess der Auseinandersetzung mit einer stets prekären, zeitlich befristeten, durch Verschiebungen in Aufmerksamkeitsökonomien hergestellten, aber eben auch genau dort wieder aufs Spiel gesetzten Existenz.²⁸ Die retrospektive, zuweilen romantisch verklärte Betrachtung der eigenen musikalischen Biografie ist sicher eine der Strategien, diese beiden Momente zumindest irgendwie ‚in Schach zu halten‘.

Das im Jahre 2012 veröffentlichte Album *Days Go By* der kalifornischen Punkband The Offspring beispielsweise thematisiert das musikalische Altern nicht nur im Titel, sondern auch auf dem Albumcover, das durch die Abbildung zweier Generationen, zwischen denen mindestens eine dritte liegt, die Unausweichlichkeit des Vergehens illustriert:²⁹ Man sieht einen Jungen und einen älteren Mann auf einer Bank sitzen, die Vermutung, dass es sich bei letzterem um den Großvater des ersteren handelt, liegt nahe. Die beiden sind an jeweils einen Rand der Bank gedrängt, wirken abgewandt, der ältere Mann schaut in die Kamera, während die Blicke des Jungen zu schweifen scheinen. Die Farbgebung ist in dunklen Erd- und Schwarztönen gehalten, eine in Nebel getauchte, nasskalt wirkende spätherbstliche Waldkulisse als Hintergrund untermalt die visuelle Thematisierung von Vergänglichkeit (Abb. 4). Auch der Titeltrack des Albums, „Days Go By“, fokussiert das Älterwerden und zieht Bilanz. Hier heißt es:

All our yesterdays are pictures lost in time
 Never enough
 Towers crumble to dust
 Looking back on the moments of our lives
 All your anger, all your hurt
 Doesn't matter in the end
 Those days go by
 And we all start again
 What you had and what you lost
 They're all memories in the wind
 Those days go by
 And we all start again³⁰

28 Vgl. Martin Butler und Arvi Sepp. „Punk's not Dead. Erinnerungen als Strategie der Abgrenzung und Neuorientierung einer (totgeglaubten) Subkultur“. *Siegener Periodicum zur internationalen empirischen Literaturwissenschaft* 24 (2008): 285–296.

29 Das Cover erinnert in der gemeinsamen Abbildung der Generationen an die frühneuzeitliche Darstellung der drei Lebensalter etwa auf Hans Baldung Griens Gemälde *Die drei Lebensalter und der Tod* (1541–1544).

30 The Offspring. „Days Go By“. *Days Go By*. Columbia Records (Sony Music), 2012.



Abb. 4: The Offspring: *Days Go By*, Albumcover, 2012.

Wut und Schmerz – „all your anger, all your hurt“ – zählen doch am Ende nichts. All das, was war, ist Windhauch – „memories in the wind“. Dennoch – oder gerade deswegen – fängt man aber, so die Lyrics, doch immer wieder von vorne an, „And we all start again“. Das ‚Wieder-Holen‘, das ‚Wieder-von-Vorn-Anfangen‘, ist folglich auch hier als gegenläufiges, das Vergangene, oder das Vergehende, aufhebendes Moment zumindest angedeutet.

So wie der Titeltrack allein lässt sich auch das gesamte Album als ein Versuch der wiederholten und wiederholenden Markierung überzeitlicher Bedeutung des eigenen Tuns verstehen: Schließlich sichert man sein Werk – und damit auch sich selbst – auf einem Tonträger, arbeitet an der Archivierung im musikalischen Gedächtnis einer Subkultur. Sieben Jahre nach Erscheinen des Best-Of-Albums der Band, das sich bereits als Versuch gegen das Vergessen lesen lässt, changiert also auch *Days Go By* zwischen der Erkenntnis des unentrinnbaren Endes aller Dinge und der Motivation, dieses Ende, zumindest das der eigenen musikalischen Karrieren, doch noch – und mal wieder – ein Stückchen weiter weg zu schieben, aufzuhalten, herauszuzögern.

Auch die Flucht in die Gegenwart, ins Hier und Jetzt, ist als Strategie und Thema im Pop anzutreffen, um mit Vergänglichkeit und Vergeblichkeit umzugehen. Als Reaktion auf die Einsicht in das nahende und unaufhaltsame Ende und als Gegenbewegung zu einer doch immer deutlicher ausgeprägten Vergangenheitsbesessenheit des Pop wird daher der Gestus des *carpe diem* ins Popvokabular übersetzt. „Alles ist Jetzt“, singt etwa Axel Bosse auf seinem gleichnamigen Album aus dem Jahre 2018:

Und alles ist jetzt
 Es ist alles, alles jetzt
 Das Leben ist kurz
 Zu kurz für ein langes Gesicht
 Und Stück für Stück kommt das Lachen zurück
 Und die Freude und der Hüftschwung und das Glück³¹

Vielleicht, so ließe sich argumentieren, bleibt dem Pop ja auch nichts anderes übrig als das Hier und Jetzt – und zwar nicht nur aufgrund der kurzen Dauer der bereits angesprochenen Aufmerksamkeitszyklen im Popkulturbetrieb, sondern auch aufgrund der Tatsache, dass sein zentrales Medium, der Klang nämlich, per se als Verschwindendes, Verhallendes, verstanden werden muss. Auch diese Dimension populärer Musik, die erst in der Performance akustisch Gestalt annimmt, trägt sicher zu ihrer (Selbst-)Wahrnehmung als flüchtig bei. Aufnahme- und Abspieltechnologien wie Reverb oder Fading Out thematisieren diese Flüchtigkeit und versuchen sie gleichzeitig abzustellen: durch die Konservierung auf Tonträgern oder durch die Repeat- und Shuffle-Funktionen in Streaming-Portalen. Während die einzelnen Stücke auf einer Playlist – notwendigerweise und unaufhaltsam – vorübergehen, sorgen Algorithmen für das Gefühl der Endlosigkeit des Musikstroms.

‚Vorübergehen‘ und ‚Auf-Dauer-Stellen‘ sind auch die beiden Momente, die in Johnny Cashs retrospektiver Auseinandersetzung mit dem eigenen Schaffen angesichts der Einsicht in das bevorstehende Ende zentral gestellt sind. In seiner Coverversion des Nine-Inch-Nails-Songs „Hurt“ aus dem Jahre 2002 nämlich lässt der gealterte Countrysänger seine Karriere Revue passieren, sowohl auf Ebene der Lyrics als auch im dazugehörigen Videoclip, der Motive des Vergänglichen aufgreift und dabei gleichzeitig als Stillstellung fungiert, die als Form der audiovisuellen Musealisierung dem Vergessenwerden entgegenzuwirken versucht.³² Der Rückgriff auf a-Moll in der musikalischen Inszenierung dieses Endes ist dabei laut Cristina Pileggi (im Anschluss an Alfred Stengers Einordnungen von Tonarten) von besonderer Bedeutung: denn „[w]ird das Musikvideo als Cashs Abschiedswerk rezipiert, so grenzt hier die Verwendung der

³¹ Axel Bosse. „Alles ist Jetzt“. *Alles ist Jetzt*. Vertigo Berlin, 2018. Zur Jetzt-Bezüglichkeit als zentrales Merkmal des Pop vgl. Eckart Schumacher. *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.

³² „Johnny Cash – Hurt (Official Music Video)“ (2019). <https://www.youtube.com/watch?v=8AHCfZTRGiI> (Zugriff am 23.10.2020). Für eine umfassende, intermedial angelegte Analyse der (auto)biographischen Inszenierungsstrategien des Clips vgl. Cristina Pileggi. „My Empire of Dirt“. Die audiovisuelle Biographie in Johnny Cashs Musikclip *Hurt*“. *Lied und Populäre Kultur / Song and Popular Culture* 62 (2017): 241–258.

Tonart a-Moll schon fast an Jean Sibelius' ‚Todessymbol‘³³. Besungen wird der körperliche Zerfall genauso wie der Zerfall eines Imperiums, eines „empire of dirt“, also einer kommerziell durchaus erfolgreichen, aber doch – so impliziert es zumindest der Begriff *dirt* – persönlich nicht immer gradlinigen Musikerkarriere, deren Redlichkeit sich in Frage stellen ließe. Selbstzweifel („what have I become?“³⁴) paaren sich mit dem Schmerz, der den Tod ankündigt, und gleichzeitig ist der Schmerz das letzte und deutlichste Lebenszeichen: „I hurt myself today | to see if I still feel | I focus on the pain | the only thing that's real“³⁵. Im Videoclip reihen sich Symbole der Vanitas aneinander: verlassene Räume, zerbrochene Bilderrahmen, ein Teller mit verderbendem Obst, Würmer, dazwischen Filmmaterial, das auch einer Dokumentation über Cashs Leben und Werk entnommen sein könnte.³⁶ Cashs Stimme als Sänger und seine Stimme in der US-amerikanischen Countryszene (und darüber hinaus), so lässt es uns der Clip hören und sehen, wird brüchig und verschwindet – und sie bleibt, oder soll bleiben, nicht zuletzt manifestiert durch den Clip selbst, als Teil einer Hinterlassenschaft und als Erinnerungsort.

Schlussakkord

Zum Schluss nun steht der Versuch, diese Beobachtungen in größere Zusammenhänge einzuordnen und zugleich auch Impulse für eine vertiefte Diskussion über Pop und Vergänglichkeit zu liefern: Die immer größere Anzahl solcher Erprobungen des Entrinnens, der Flucht vor der Vergänglichkeit in vollem Bewusstsein über die Endlichkeit des eigenen Schaffens lassen sich wohl auch auf die im öffentlichen und akademischen Diskurs mittlerweile etablierte, wenn auch nicht unstrittige Argumentationsfigur des Endes der Popkultur beziehen. Das, was Jeremy Beadle schon in den 1990er Jahren mit der Frage „Will Pop Eat Itself?“³⁷ in seinem gleichnamigen Buch ankündigte, eine Entwicklung also, in der Popkultur – als ewig wiederkäuende Kopiermaschine – sich sozusagen selbst verdaut und sich damit ein Ende bereitet, ist seit einigen Jahren als Tendenz zur ‚Retromanie‘³⁸ lanciert worden: Eine im Spätkapitalismus unvermeidbare, ja

33 Pileggi 2017 (Anm. 32), S. 255.

34 Johnny Cash. „Hurt“. *The Man Comes Around*. Mercury (Universal Music), 2002.

35 Ebd.

36 Vgl. ebenso Pileggi 2017 (Anm. 32), S. 247.

37 Jeremy Beadle. *Will Pop Eat Itself? Pop Music in the Soundbite Era*. London: Faber & Faber, 1993.

38 Vgl. Reynolds 2012 (Anm. 5).

erst durch dessen globalisierte und sich stets beschleunigende Warenströme bedingte Form der ständigen Selbstreferenz, die zu Ideen- und Innovationslosigkeit führt bzw. darauf beruht, und damit, so zumindest die Vertreter*innen dieser These, ein für Pop existentielles Problem wird. Pop besteht, so Reynolds, nur noch in und aus der endlosen, in mehr oder weniger großen Schleifen der Selbstbezugnahme drehenden Retrospektive: Revivals, Best-ofs, Reunions, Remakes, Coverversionen, Mash-Ups, Shreds, Spoofs – all diese Formen kulturellen Ausdrucks sind Wiederholungsformen. „In keiner Epoche der Popgeschichtsschreibung war die Rückbesinnung auf schon mal Dagewesenes so gegenwärtig wie in den vergangenen zehn Jahren“³⁹, kommentiert Rabea Weihser in ihrer Rezension zu Reynolds *Retromania*. „Vor Lana del Rey waren Kitty, Daisy & Lewis mit ihrem originalgetreuen Rock’n’Roll, Hurts mit ihrem kühlen 80er-Jahre-Synthiepop, Adele mit ihrem 60er-Jahre-Soul, The XX mit ihrem Post-Punk-Appeal. Die Reihe ließe sich endlos fortsetzen“⁴⁰. Und Reynolds selbst verwendet in der Beschreibung dieser Wiederkehr des immer Gleichen eine Sprache, die die Entwicklung der Popmusik mit körperlichem Verfall in Verbindung bringt. Das „schleichende Verschwinden“ der Gegenwartsbezogenheit des Pop im neuen Jahrtausend, in dem „der Pulsschlag des JETZT sich mit jedem Jahr schwächer anfühlte“, würde sich daran bemerkbar machen, dass „man unter der straffen Haut und den rosa Wangen junger Bands das schlaffe graue Fleisch alter Ideen durchschimmern sah“.⁴¹ Es dauert also nicht mehr lange bis zum Exitus – so impliziert es zumindest Reynolds’ Beobachtung eines fortschreitenden Alterungsprozesses.

Nun könnte man sicher fragen, ob das Wiederholende, das Serielle, das Iterative, nicht immer schon Produktionsprinzip des Pop war und der innovative Charakter eine bloße Unterstellung von Originalitätsromantiker*innen. Gewinnbringender als dieser Frage nachzugehen erscheint es jedoch, den Diskurs zum Ende des Pop mit einer Bewegung im Pop selbst zu korrelieren, die wohl seit der Jahrtausendwende ein besonderes Momentum zu entfalten scheint. Dieser Streifzug, der – geleitet von der Beobachtung der selbstreflexiven Dimension des Pop – Variationen der Thematisierung von Vergänglichkeit in unterschiedlichen intermedialen Konstellationen des Pop nachgegangen ist, hat diese Korrelation aufzuzeigen versucht. Erkenntnisleitend war also nicht so sehr die Frage nach den spezifischen gesellschaftlichen Umständen, die die Fokussierung auf das Vergängliche bedingen – die von Wang und Kopf zu Anfang zitierte Diag-

³⁹ Rabea Weihser. „Pop am Rande der Erschöpfung“. *ZEIT online* (14.10.2011). <https://www.zeit.de/kultur/musik/2011-10/retromania-simon-reynolds> (Zugriff am 23.10.2020).

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Reynolds 2012 (Anm. 5), S. 17–19.

nose einer Enttabuisierung des Themas Tod als Grund für die gesteigerte Aufmerksamkeit wäre daher weiter zu diskutieren und zu differenzieren. Vielmehr zielte diese Erkundung darauf ab, die Bedingungen der Thematisierung von Vergänglichkeit auch, vielleicht sogar vor allem in der für Popmusik konstitutiven Transitorität, also seiner vielfach diskursiv attestierten, aber durchaus auch empirisch beobachtbaren Schnell- oder Kurzlebigkeit zu suchen, die in Form metareferentieller Bezugnahmen auf sich selbst immer wieder – und dabei mehr oder weniger explizit – zum eigentlichen Gegenstand des Nachdenkens über das Ende wird.

„All we are is Dust in the Wind“ – „Das ist alles Windhauch“ (Koh. 1,2^{EU}).⁴² Sicher ist dieses selbstreflexive Moment nicht überall gleich ausgeprägt bzw. ausgelegt. Und sicher ist auch nicht überall dort ein umfassender Rekurs auf das Vanitas-Motiv vorzufinden, wo er dem ersten Anschein nach vorliegt. Zumindest dann nicht, wenn man von einem gesichert beschreibbaren Kern eines barocken Motivs ausgehen möchte, dessen Konturen dann verfransen, wenn nur auf der ‚Oberfläche‘ darauf Bezug genommen wird.⁴³ Letztlich findet sich das lose Spiel der Referenzen und Selbstreferenzen als Konstruktionsprinzip des Pop – bezogen auf die Themen Vergänglichkeit und Tod – auch in etlichen anderen Musikstilen und -kulturen, über deren Aneignungen und Umcodierungen des Motivs man sicher auch noch differenzierter sprechen könnte; man denke etwa an ‚übliche Verdächtige‘ wie Death Metal, Death Doom, Gothic Metal oder Dark Wave, deren Präferenz für Todesmotive auf textlicher, visueller und performativer Ebene eine Beschäftigung mit Vanitas ja schon ‚qua Genre‘ nahelegt.

Weiter nachzudenken wäre sicher auch über die Frage, ob das Sinnieren über Vergänglichkeit (der Musik, des Ruhms, des Lebens) ein spezifisch männlicher Gestus in der Popmusik ist. Die hier ausgewählten Beispiele, in und mit denen das Vanitas-Motiv im Repertoire des Pop aktualisiert wird, legen dies zumindest nahe. Zugegeben: Schon die besprochenen Genres (HipHop, Punkrock und Country) sind im weitgehend heteronormativen Diskursfeld des Pop ohnehin

42 Zu den Implikationen der Wind-Metaphorik bei Kohelet sowie deren Variationen in verschiedenen Übersetzungen dieser Passage vgl. Dorothea Scholl. „Vanitas vanitatum et omnia vanitas“. Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblemantik“. *Bibeldichtung*. Hrsg. von Volker Kapp und Dorothea Scholl. Berlin: Duncker & Humblot, 2006. 221–260, S. 224–225. Ihre Verweise auf Übersetzungen als „Rauchfahne“ oder „Rauchwolke“ (ebd. S. 224) vermögen sicher auch die Lektüre des oben besprochenen Sa4-Songs „Schall und Rauch“ produktiv anzureichern.

43 Vgl. dazu die Ausführungen zu „Entleerung und Resemantisierung“ von Claudia Benthien 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‘. Hrsg. von dens.] (2018): 11–35, S. 24–30.

stark männlich konnotiert; folglich ließe sich gerade das leidend-leidenschaftliche Besingen des eigenen Vergehens als Element der Konzeption einer – eben männlichen – Heldenfigur verstehen, deren spezifische Art und Weise des Umgangs mit dem nahenden Ende – je nach Genre – sowohl an hegemoniale Männlichkeitsideale heroischer Furchtlosigkeit (etwa im Gangsta-Rap) anknüpft als auch an der Vorstellung eines *homme fragile* (etwa im Postpunk) ausgerichtet ist.

Mit einer solchen Perspektive, die erstens die Spezifik des Selbstbezugs populärer Musik als Konstruktionsprinzip berücksichtigt, zweitens die Genrekonventionen als Parameter in den Modellierungen des Vanitas-Motivs in Rechnung stellt und drittens nicht zuletzt die mit unterschiedlichen Konstellationen des Pop einhergehenden Normativitäten in den Blick nimmt, lassen sich die Formen und Funktionen der Thematisierung von Vergänglichkeit und Vergeblichkeit in populärer Musik gerade auch vor dem Hintergrund der angesprochenen Debatten um ihre scheinbar wachsende Vergangenheitsbesessenheit systematischer beleuchten.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1** Freekmusic, 2019. Fotograf: Frank Bollen. Grafik: Benjamin Kraus
Abb. 2–3 Rise Records, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=mUbX8OXo74c>
 (Zugriff am 01.02.2021)
Abb. 4 Columbia Records, 2012. Fotograf und Artwork: deadskinboy

Leonie Süwolto

Topographien der Vergänglichkeit

Vanitas, Alter und Gesellschaft bei Monika Maron und Martin Walser

Abstract: *In der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur vollzieht sich die Auseinandersetzung mit dem Altern häufig unter Bezugnahme auf die tradierte Vanitas-Motivik. In den paradigmatischen Romanen, Monika Marons „Endmoränen“ und Martin Walsers „Angstblüte“, wird sie mit einer gesellschaftsdiagnostischen Raumsemantik verbunden, um auf die Prekarität derzeitiger gesellschaftlicher Alterswahrnehmung im Kontext sozioökonomischer Inferiorisierungen und (bio)medizinischer Unsterblichkeitsphantasmen hinzudeuten. Dies verändert insbesondere die ethischen Implikationen der Vergänglichkeitsreflexionen. Die Romane zeigen in Anlehnung an das Bildreservoir der spätmittelalterlichen ‚ars moriendi‘, wie ein christliches Ethos in der Gegenwart in ein säkulares transformiert wird, das darauf abzielt, ein gesamtgesellschaftliches Bewusstsein für die ‚Natürlichkeit‘ des Alterns zu reetablieren.*

Vanitas, Alter und Gesellschaft: Literatursoziologische und raumtheoretische Perspektiven

Als anthropologische Konstante konfrontiert das fortschreitende Altern scheinbar zu allen Zeiten und in allen Gesellschaften gleichermaßen mit Aspekten der Vergänglichkeit menschlichen Lebens. Die Entstehung, die Transformationen und die Konjunkturen des Vanitas-Topos als „spezifische[] Ausprägung eines historisch-anthropologischen Phänomens“¹ verweisen wiederum auf die speziellen gesellschaftlichen und historischen Bedingungen seiner jeweiligen Thematisierung.² Vergänglichkeitsreflexionen sind im Zuge ihrer Wiederkehr eingebunden in eine Bewegung aus gleichzeitiger Wiederholung und Differenz, die

¹ Claudia Benthien 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‘. Hrsg. von dens.] (2018): 11–35, S. 11.

² Seinen Ursprung hat der Vanitas-Topos bekanntlich im alttestamentlichen Buch Kohelet, im Übergang zur Frühen Neuzeit wird er schließlich neu gewichtet, rhetorisiert, ästhetisiert und

sich mit Claudia Benthien und Victoria von Flemming als „Re-Semantisierung[]“³ der Vanitas-Denkfigur und ihrer Motive beschreiben lässt, deren Bedeutungsver-schiebungen zuweilen gesellschaftsdiagnostisches Potential freisetzen.⁴

Diagnostiziert und archiviert die gegenwärtige Ubiquitarität des Motivkomplexes dementsprechend zuvörderst ein ausgeprägtes Vergänglichkeitsbewusstsein, das in der heutigen säkularen Gesellschaft prioritär die großen ‚Reibungsverluste‘ zivilisatorischen Fortschritts wie z. B. die Klimakrise anprangert,⁵ verweist er dort, wo sich seine Motivik mit zeitgenössischen Altersdiskursen verbindet, unter anderem auf die soziokulturelle respektive ökonomische Prekarität des Alters in der Gegenwartsgesellschaft. Schließlich zeitigt die medizinische und biotechnologische Arbeit an der Unsterblichkeit eine zunehmende Pathologisierung des auf den ‚natürlichen‘ Tod zustrebenden Alters, das im Zuge seiner potentiellen Vermeid-, Behandl- und Heilbarkeit stigmatisiert wird, ferner als nicht eben geringer ökonomischer Faktor den Generationenvertrag belastet und sozioökonomisch begründete Inferiorisierungen hervorbringt.⁶ Wo Modi der Unsterblichkeit wissenschaftlich plausibilisiert werden und damit in fast greifbare Nähe rücken,⁷ werden Alte, Siechende und Sterbende zu den verbleibenden inkorporierten Mahnmalen und Relikten einer Bedrohung und narzisstische Kränkung verheißenden *memento mori*. Sie erinnern an die Eitelkeit der menschlichen Exis-

semantisch angereichert. Vgl. Claudia Benthien. „Vanitas mundi. Der barocke Vergänglichkeits-Topos in bildender Kunst, zeitbasierten Medien und Literatur der Gegenwart“. *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970*. Hrsg. vom Nordverbund Germanistik. Bern u. a.: Lang, 2011. 87–108, S. 88. Aus literarhistorischer Perspektive lassen sich historische Konjunkturen des mit Vanitas verbundenen Motivkomplexes im Barock und im Fin de Siècle konstatieren.

³ Benthien und von Flemming 2018 (Anm. 1), S. 11.

⁴ Vgl. ebd., S. 11–12 und 17–19.

⁵ Der wachsende Bedeutungsverlust christlicher Leitbilder und eines christlichen Heilsversprechens, das Trost hinsichtlich der Begrenzung allen irdischen Lebens spendet, beeinflusst sicherlich die gegenwärtigen Thematisierungen von Vergänglichkeit stark.

⁶ Seit der Reform des Sozialversicherungssystems von 1957 werden die Renten- und Krankenversicherungen durch ein Umlageverfahren auf der Basis des Solidarprinzips finanziert. Spätestens seit den ersten Unkenrufen eines Altersstrukturwandels der Bevölkerung in den 1980er Jahren gerät dieses Prinzip zusehends unter Druck und es prägt sich in Zusammenhang mit der Finanzierbarkeit des Altersruhestands eine alarmistische Rhetorik aus, die zuweilen gar als *apocalyptic demography* bezeichnet wurde. Siehe dazu ausführlich: Leonie Süwolto. *Altern in einer alterslosen Gesellschaft. Literarische und filmische Imaginationen*. Paderborn: Fink, 2016, S. 87–93.

⁷ Zum (bio)medizinischen Altersdiskurs seit den 1980er Jahren vgl. ebd., S. 76–86. Zum wissenschaftlichen Streben nach ‚Quasi-Unsterblichkeiten‘ im Gegensatz zu theologischen Konzepten der Finalität siehe den Beitrag von Johannes Grössl in diesem Band.

tenz angesichts einer biotechnologisch, medizinisch, kosmetisch und ökonomisch forcierten Jugendidolatrie.⁸

In der Literatur der Gegenwart gewinnt die beschriebene (soziale) Prekarität der Alterswahrnehmung häufig im Rahmen der Modellierung peripherer, heterotoper, hospitalisierter und gar kolonialisierter Räume Gestalt.⁹ Ihre Ästhetik rekurriert auf gesellschaftliche Ausgrenzungspraktiken, reflektiert sie zugleich kritisch und entwirft Handlungsräume im Potentialis, wie raumsoziologische Studien herausstellen, die seit dem Spatial Turn der 1980er und 1990er Jahre das methodisch-theoretische Spektrum der Literatur- und Kulturwissenschaften produktiv erweitern.¹⁰

Während die gegenwärtige literarische Reflexion des Alters sich also primär räumlicher Parameter zu bedienen scheint, operiert „der *vanitas*-Topos in der deutschen Barockliteratur [...] mit einem spezifischen Zeitkonzept. Sein zentrales Merkmal ist die Antizipation des Todes durch die sprachliche Herstellung einer (konzeptuellen) Simultanität von Gegenwart und Zukunft, ihrer unheimlichen Koexistenz.“¹¹ Paradigmatisch zeigt sich diese paradoxe, auf die (plötzliche) Präsenz des Todes im Leben verweisende Zeitlichkeit in der antithetischen Struktur von Andreas Gryphius' Sonett „Es ist alles eitel“, das als Inbegriff der Vergänglichkeitsreflexion in der deutschen Barocklyrik gelten darf. Verse wie „Was dieser heute bawt/ reist jener morgen ein“ oder „Was itz- und prächtig blüht sol bald zutretten werden“¹² legen Zeugnis einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ab. Die temporale Synchronizität von ‚heute‘ und ‚morgen‘, ‚itzund‘ und ‚bald‘ manifestiert sich jedoch offensichtlich – wie die versifizierte Zerstörung des von Menschenhand gefertigten Bauwerks und der Vegetation zeigen – im Raum, so dass von einer chronotopischen Struktur des barocken

8 Dieser Begriff geht ursprünglich auf Jean Améry's Altersreflexion zurück. Vgl. Jean Améry. *Über das Altern. Revolte und Resignation*. Hrsg. von Monique Boussart. 5. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979.

9 Die Raummetaphorik der entsprechenden Romantitel ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich, vgl. neben den hier behandelten Texten Annette Pehnts *Das Haus der Schildkröten* (2006) oder Arno Geigers *Der alte König in seinem Exil* (2011). Zum Zusammenhang von gegenwärtigem Altersdiskurs und literarischen Raumsemantiken siehe Süwolto 2016 (Anm. 6), S. 227–298.

10 Vgl. Jörg Dünne und Andreas Mahler. „Einleitung“. *Handbuch Literatur & Raum*. Hrsg. von dens. Berlin: De Gruyter, 2015. 1–11.

11 Benthien 2011 (Anm. 2), S. 90.

12 Andreas Gryphius. „Es ist alles eitel“ [1637]. *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke 1: Sonette*. Hrsg. von Marian Szyrocki und Hugh Powell. Tübingen: Niemeyer, 1963, S. 33–34.

Vanitas-Topos auszugehen ist,¹³ wie auch bildkünstlerische Vergänglichkeitsreflexionen wie das Stilleben deutlich markieren.¹⁴

Meine an diesen Hintergrund anschließenden Ausführungen folgen daher der leitenden Überlegung, dass Filiationen des frühneuzeitlichen, insbesondere barocken Vanitas-Topos in der gegenwärtigen literarischen Auseinandersetzung mit dem Alter einerseits auf der Repetition des tradierten Motivinventars aufbauen, dieses andererseits variieren, indem seine chronotopische Struktur verbunden wird mit einer gesellschaftsdiagnostisch ausgerichteten (Alters-)Topographie.

Ferner ist zu beobachten, dass durch die Verbindung der tradierten Vanitas-Motivik mit einer auf die gegenwärtige gesellschaftliche Alterswahrnehmung verweisenden Raumsemantik auch ihre ethischen Implikationen modifiziert werden. Impliziert die Aufforderung zum *memento mori* im Kontext der christlichen Heilslehre noch die beständige Konfrontation des religiösen Selbst mit der eigenen Sterblichkeit zum Zweck einer gottgefälligen Lebensweise, scheint die ethische Herausforderung der Gegenwart primär darin zu bestehen, ein kollektives Bewusstsein für die Notwendigkeit und ‚Natürlichkeit‘ des Sterbens in der gesellschaftlichen Mitte – um innerhalb der erkenntnisleitenden Raummetaphorik zu bleiben – zu reetablieren, um somit in zweiter Instanz den sozialen Status des Alters und der Alten in unserer Gegenwart zu problematisieren. Zu diesem Zweck kehren auch Elemente der spätmittelalterlichen Erbauungsliteratur, der *ars moriendi*, in der Gegenwartsliteratur unter veränderten Vorzeichen wieder und werden in Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Verdrängungsmechanismen gegenüber Alter und Sterben ‚re-semantisiert‘.

Im Folgenden sollen diese Überlegungen anhand von zwei thematisch besonders einschlägigen Romanen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur plausibilisiert werden: Monika Marons *Endmoränen* (2002) und Martin Walsers *Angstblüte* (2006) verdeutlichen schon durch ihre jeweiligen programmatischen Titelgebungen, dass sie nicht nur eine exponierte Vergänglichkeitsreflexion leisten, sondern

13 Der Begriff, der das Verhältnis von Raum und Zeit in einer Erzählung beschreibt, geht auf Michail Bachtin zurück. Vgl. Michail Bachtin. *Chronotopos*. Übers. von Michael Dewey. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.

14 Die Sichtbarmachung der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen erfolgt im Vanitas-Stilleben über ein räumliches Nebeneinander von lebendigen und toten, bzw. von Fäulnis und Verderbnis befallenen Dingen im Raum, denn „verborgen inmitten der obszönen Schönheit und der opulenten Arrangements von exotischen Blumen und Früchten, [findet man] bereits einen kleinen braunen Fleck, ein halb verwelktes Blatt, oder irgendein anderes Indiz des bevorstehenden und doch schon gegenwärtigen – Verfalls. Zukunft und Gegenwart werden derart in einer einzigen bildlichen Darstellung verknüpft und synchronisiert.“ Benthien 2011 (Anm. 2), S. 92. Zur zeitgenössischen Adaption des Vanitas-Stillebens siehe die Beiträge von Julia Catharine Berger und Verena Russlies in diesem Band.

diese ausdrücklich in den Kontext von Naturphänomenen respektive natürlicher Prozessualität stellen: Die symbolträchtige Endmoräne als natürliche Landmarke des maximalen Vorstoßes des ewigen Eises eines Gletschers kodiert eine paradoxe Temporalität – als steiniger Ausläufer eines Gletschers impliziert sie Vergänglichkeit; als ewiges Eis verweist sie auf eine diesseitige Ewigkeit der Natur. Der ‚Angstblüte‘ als letztem Blüentrieb einer Pflanze vor ihrem Sterben zum Zweck der Fortpflanzung inhäriert nicht nur eine widersprüchliche Zeitlichkeit, sie verweist unmittelbar auf die Ikonographie bildkünstlerischer Vanitas-Reflexionen im Barock, insbesondere im Blumenstillleben,¹⁵ und stellt sich ferner in die Tradition frühneuzeitlicher Liebeslyrik und ihrer Aufforderung zum *carpe diem*, insbesondere zum erotischen Lebens- und Liebesgenuss. Bei Walser kehrt diese als „schamlose Altherrenerotik“¹⁶ wieder, wie sie in ähnlich offensiver Weise z. B. Philip Roth entworfen hat.¹⁷

Wiederkehr und Differenz: Vanitas in Monika Marons *Endmoränen*

Marons Roman reflektiert das Leiden der alternden Protagonistin Johanna an der empfundenen Sinnlosigkeit ihres Daseins vor dem Hintergrund zentraler Motive des tradierten Vanitas-Topos. Die Zweifel Johannas, vor allem gegenüber der Relevanz des eigenen Schaffens als ehemals systemkritische Autorin von Künstlerbiographien in der DDR, deren Widerständigkeit durch die deutsch-deutsche Wiedervereinigung längst ihren Fluchtpunkt verloren hat, paaren sich im Roman mit einem durch das fortschreitende Altern ausgelösten Gefühl melancholischen Weltüberdrusses.¹⁸

¹⁵ Vgl. Benthien 2011 (Anm. 2), S. 92: „Wunderschöne und illusionistisch präzise gemalte Blumen stehen in voller Blüte, aber damit auch schon kurz vor dem Verwelken – in der Fülle und Pracht ist Vergänglichkeit schon inhärent, muss konstant mit reflektiert werden.“ Siehe auch: Norbert Schneider. *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge*. Köln: Taschen, 1989, S. 134–149.

¹⁶ Burkhard Müller. „Der neue Walser: ‚Angstblüte‘. Obszöne Genialität“. *Süddeutsche Zeitung* (11.05.2010). <https://www.sueddeutsche.de/kultur/der-neue-walser-angstbluete-obszoene-genialitaet-1.419713> (Zugriff am 22.12.2020).

¹⁷ Zur Vergänglichkeitsreflexion bei Roth vgl. Benthien 2011 (Anm. 2), S. 102–104.

¹⁸ Der Roman stellt sich somit in die Tradition der *contemptus-mundi*-Literatur: Die Geringschätzung alles Weltlichen wird bei Maron jedoch nicht durch ein christliches Ethos bedingt, sondern durch einen empfundenen Sinnverlust und daran anschließenden Rückzug, der sich eindeutig aus weltlichen Beweggründen speist. Die Protagonistin büßt ihren Platz in der Mitte der Gesellschaft ein, weil sie überzeugt ist, ihren Anforderungen nicht mehr gerecht zu werden.

Die prekäre Selbstwahrnehmung der weiblichen Hauptfigur speist sich dabei maßgeblich und unverkennbar aus der gesamtgesellschaftlichen Wahrnehmung des Alters als „katastrophaler Kostenfaktor für die Krankenkassen“¹⁹. Der pejorativen Haltung der Gesellschaft entspricht schließlich die periphere Raumsemantik der Erzählung. Die durch die Topographie der Landschaft bedingte Isolation der fiktiven ostdeutschen Provinz Basekow und ihrer alternden Bewohnerinnen entlarvt diese regelrecht als ‚Alterskolonie‘ im Sinne einer Betrachtung der Raumanordnung aus einer an den Postcolonial Studies geschulten Perspektive.²⁰ Die Identifikation kolonialer Strukturen in der Gestaltung des Handlungsortes rechtfertigt sich dabei nicht nur durch eine dem Roman subkutan eingeschriebene kritische Auseinandersetzung mit dem deutsch-deutschen Verhältnis, die von einer westlichen Kulturhegemonie ausgeht. Darüber hinaus verweist die Einöde auf eine „symbolische Apartheid“ des Alters in der Gegenwartsgesellschaft im Allgemeinen, die – wie Rüdiger Kunow gezeigt hat – Praxen der Kolonialisierung insofern vergleichbar sei, als sie Strukturen „entmachteter Sozialität“ visualisiere.²¹

Die apostrophierte Abgeschiedenheit des Ortes von der pulsierenden Kulturlandschaft Berlins und die Unwegsamkeit der Verbindung zwischen Stadt und Land, die den Zugang zur Ortsgemeinschaft nahezu verunmöglicht, setzen in raumsoziologischer Perspektive eindrucksvoll die gesellschaftlichen Verdrängungsleistungen gegenüber Alter, Krankheit und Tod ins Licht. Zudem manifestiert sich in der Modellierung der Handlungsräume ein metaphorisches Kräftemessen zwischen Natur und Kultur. Die Raumgestaltung des Romans drängt dieses Deutungsangebot nahezu auf, insbesondere da die Stadt als Schauplatz wesentlicher Kulturleistungen unmittelbar mit Unsterblichkeitsphantasien der Stadtbewohner*innen in Verbindung gebracht wird. Johannes Ehemann, der Literaturwissenschaftler und ausgewiesene Kleist-Forscher Achim, weigert sich z. B. zunehmend, die Stadt für eine Stippvisite aufs Land zu verlassen, um im urbanen Raum unermüdlich „de[m] Dienst an [Kleists] Unsterblichkeit“ zu frönen und damit indirekt auch an seiner eigenen Unsterblichkeit.²² Der Ort Basekow dagegen ist im Gegensatz zur Stadt

¹⁹ Monika Maron. *Endmoränen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2002, S. 55–56.

²⁰ Der Ausdruck „Bewohnerinnen“ wurde bewusst gewählt, denn es handelt sich tatsächlich mehrheitlich um ortsansässige Frauen, die auf die Geschlechtsspezifität des Altersdiskurses, seine strukturelle Verwandtschaft mit Weiblichkeitsdiskursen schließen lassen. Vgl. dazu Süwolto 2016 (Anm. 6), bes. S. 53–56.

²¹ Rüdiger Kunow. „‘Ins Graue‘. Zur kulturellen Konstruktion von Altern und Alter“. *Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s*. Hrsg. von Heike Hartung. Bielefeld: Transcript, 2005. 21–43, S. 37.

²² Explizit thematisiert wird das Unsterblichkeitsphantasma Achims in der Romanfortsetzung: Monika Maron. *Ach Glück*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2006, S. 70–71.

übriggeblieben, zurückgelassen von der Zeit wie die als sanfte Hügel sich breitenen Endmoränen, die ihn umschlossen. [...] [E]in Sechsenddreißigseelenort, in den ein ausgefahrener, nach Regen nur noch an den Rändern passierbarer Sandweg hineinführte und eine im Acker verendende Traktorspur wieder hinaus.²³

Der morastige Sand und Ackerboden der Landschaft drohen, die Passant*innen aus der Stadt beinahe spurlos in sich aufzunehmen, wie auch die auf den Ackerbau als primäre Kulturleistung verweisende Traktorspur unversehens im lehmigen Boden Basekows verendet, um erneut zum Teil einer als übermächtig gekennzeichneten, sterblichen Natur zu werden. Die eröffnete Dichotomie des Raumes verbürgt zunächst das gesellschaftliche Bestreben, das Alter als Reminiszenz der Vergänglichkeit menschlichen Lebens in einen durch die Endmoränen markierten Bannkreis zu stellen. Doch zeigt sich schließlich im Romanverlauf, dass die Verbindung von Vergänglichkeit, Alter und Natur in der Raumsemantik vor allem einem ethischen Impetus folgt. Die sukzessive Inversion der zivilisierten und domestizierten Flora zur übermächtigen Natur impliziert die Notwendigkeit einer Renaturalisierung des Alters im öffentlichen Bewusstsein, das dem kulturoptimistischen Glauben an seine potentielle Überwindbarkeit entgegentritt, um der anhaltenden gesamtgesellschaftlichen Ausgrenzung von Alter, Krankheit und Sterben Einhalt zu gebieten.

Bezüglich der Reflexion von Vergänglichkeit und Alter macht Maron schließlich Gebrauch von verschiedenen Filiationen (vor-)barocker Vanitas-Motivik, die sich vor der ländlichen Kulisse entfalten. Das auftretende alternde, zuweilen von Krankheit gezeichnete Figurenpersonal erinnert etwa an die seit dem Spätmittelalter gebräuchlichen skulpturalen Manifestationen des *memento mori* in Gestalt von elfenbeinernen Wendekopf-Plastiken, die ursprünglich als Elemente des Rosenkranzes dem*der gläubigen Christ*in die eigene Sterblichkeit versichern und in der Gebetspraxis die Bitte um Beistand in der Todesstunde haptisch untermauern sollten.²⁴ Ihre modernen Inkarnationen bevölkern zahlreich die Naturlandschaft Basekows. Die entworfenen Frauenkörper sind wie die Wendekopf-Plastiken doppelgesichtig, als wandelnde Vexierbilder repräsentieren sie die paradoxe Zeitlichkeit der Vanitas. In ihrer „wächserne[n] Haut“ scheine der Tod hervor, „wie in einem Röntgenbild“.²⁵ Die Gegenwart des Todes im alten, jedoch noch vitalen Körper zeichnet der Protagonistin Johanna gar „die sichtbare Gravur der Greisenhaftigkeit auf [die] Haut“²⁶. Johannas zum Zeitpunkt der Handlung bereits verstorbene

²³ Maron 2002 (Anm. 19), S. 20–21.

²⁴ Vgl. Andrea von Hülsen-Esch und Hiltrud Westermann-Angerhausen (Hrsg.). *Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute*. Regensburg: Schnell + Steiner, 2006, S. 77.

²⁵ Maron 2002 (Anm. 19), S. 11.

²⁶ Ebd., S. 26.

Freundin Irene, deren Lebensende mit der Landschaft Basekows assoziativ verknüpft ist, da ihr Tod zeitlich mit dem Erwerb des Landsitzes der Familie zusammenfiel, erscheint in ihrer Physiognomie gar als idealtypische Inkorporation des topischen Tödleins, jener kleinen, rundplastischen Figur in der Tradition der barocken *memento-mori*-Kunst, deren nur partiell skelettierte Erscheinung sie als Leichnam ausweist, während sie gleichzeitig Tätigkeiten der Lebenden ausführt.²⁷ Die Beschreibung der siechenden Irene rekurriert unzweifelhaft auf jenes vertraute Bildinventar: Während Gliedmaße und Antlitz noch teilweise mit Haut und Muskeln überspannt sind, ist die Evidenz des Todes in Gestalt des durchscheinenden menschlichen Skeletts und des Totenschädels kaum noch zu leugnen:

Ihre Beine standen stockdünn auf langen Füßen in orthopädischen Schuhen, die mageren, behaarten Arme reichten fast bis zu den Knien, weil Irenes Wirbelsäule zwischen den Schulterblättern verkrümmt war und ihren Oberkörper um zehn oder zwölf Zentimeter verkürzte. [...] [S]kelettdünn, kahlköpfig, die großen Zähne zwischen den erschlafften Lippen, die halbrund aus den Höhlen quellenden Augäpfel mit mattfarbener Iris.²⁸

Die Darstellung menschlicher, vor allem weiblicher Körper im Roman, deren Extremitäten Fleisch gewordene Gleichzeitigkeiten des Ungleichzeitigen von Leben und Tod repräsentieren, wird erzählerisch enggeführt mit der Raumgestaltung. Die Physiognomien der alternden Frauen werden in den umgebenden Raum externalisiert und so buchstäblich zum Teil einer von Werden und Vergehen bestimmten Naturlandschaft. In der Figurenzeichnung der verwitweten Bäuerin Friedel Wolgast kulminiert die Transgression von Körper und Raum:

Bis zum Tod ihres Mannes hatte Friedel Wolgasts Körper Jahr für Jahr eine Schicht zugelegt, wie Jahresringe um einen Baum, und sich mit der Zeit zu einem in dieser Gegend üblichen derben, konturlosen Frauenkörper ausgewachsen, mit schweren Brüsten und der gleich darunter ansetzenden Wölbung des Bauches, von ähnlicher Masse an der Hinterseite im Gleichgewicht gehalten. Schon während der Krankheit ihres Mannes war Schicht um Schicht von Friedel Wolgasts Matronenleib abgeschmolzen, der nun dabei war, seine letzte Gestalt im irdischen Leben anzunehmen.²⁹

Die ausgeprägte Naturmetaphorik der Körpertransformation impliziert nicht nur eine Renaturalisierung des Lebenslaufs und damit des Alters. Sie reflektiert auch die sozioökonomische Prekarität des Alters, insofern die beschriebene ‚Schneeschmelze‘ des Leibes, seine Metamorphose im doppelten Verweis erstens auf die ‚natürliche‘ Prozessualität von Altern und Sterben rekurriert, zweitens die prekäre Versorgungssituation der alternden Witwe kodiert.

²⁷ Vgl. Von Hülsen-Esch und Westermann-Angerhausen 2006 (Anm. 24), S. 27.

²⁸ Maron 2002 (Anm. 19), S. 7 und 14.

²⁹ Ebd., S. 60.

Vermittelt über den Zusammenhang von Körper und Raum gewinnt schließlich ein ethisches Anliegen zunehmend an Kontur, das den fortschrittsoptimistischen Glauben an eine finale Domestikation der Natur, in diesem Fall des Alters und Sterbens, mit der Transgression des Kräfteverhältnisses von Kultur und Natur beantwortet, das in der Raumgestaltung sichtbar wird. Die Topographie Basekows erfährt eine sukzessive Umdeutung: Manifestieren sich in ihr zunächst die gesellschaftlichen Ausgrenzungspraktiken, steht sie im Verlauf der Erzählung zunehmend ein für eine Emphase der in ihr zur Sichtbarkeit gelangenden natürlichen Prozessualität.

Ebenso wie die Vergänglichkeit der natürlichen Vegetation Friedel Wolgasts Körpertransformation in „seine letzte Gestalt im irdischen Leben“³⁰ metaphorisierte, erzeugt die Naturlandschaft Basekows auch für die verzagte Protagonistin einen Reflexionsraum der eigenen Vergänglichkeit. Die Sterblichkeit der Natur wird jedoch zunächst noch durch die Aussicht auf die Beständigkeit der kulturellen Hinterlassenschaften des Menschen konterkariert, die durch das Landhaus der Protagonistin repräsentiert werden, dessen Dachfirst anagrammatisch die Frist menschlicher Lebenszeit zu markieren scheint:

Angesichts der entlaubten, vor der weiten erdfarbenen Landschaft kaum sichtbaren Bäumchen, rechnete ich aus, wann sie den Dachfirst unseres Hauses erreicht haben würden, und mußte an meinen Tod denken, der, gemessen an der gewünschten Baumhöhe, plötzlich sehr nahe schien.³¹

Wenig später entscheidet der Romanverlauf jedoch final über die Dominanzverhältnisse, indem das räumliche Nebeneinander von Wachstum des Baumes und Höhe des Hauses in der Beschreibung eines von der Natur zerstörten Kulturguts synchronisiert wird.

In jedem Frühjahr hatten wir das neuerliche Zerstörungswerk des Winters registriert. Am Ende wuchsen drei Birken aus seinem löcherigen Dach. Durch die Reste von mürbem Putz leuchtete das Mauerwerk wie rohes Fleisch, die Fensterhöhle, die Fensterhölzer faulten und brachen, der bröselige Stein der Eingangstreppe verwandelte sich nach und nach wieder in den Sand. Wie ein geschundener Körper starb das Schloss langsam vor unser aller Augen.³²

Die Deskription der von der natürlichen Vegetation durchstoßenen Schlossruine lässt einen deutlichen intertextuellen Bezug zur Vanitas-Reflexion in der Barocklyrik erkennen. Wie Gryphius' eingangs zitiertes Sonett „Es ist alles eitel“

30 Ebd.

31 Ebd., S. 25.

32 Ebd., S. 143–144.

gestaltet die Textpassage den Übergang von einem lebendig pulsierenden zu einem skelettierten Körper und schließlich zur Asche als Gleichzeitigkeit: „Was itzt so pocht vndt trotz ist morgen asch und bein“³³. Die Gleichzeitigkeit von Leben und Tod, die Gryphius primär durch die in der Antithetik seiner Verse enthaltenen Temporaladverbien erzeugt, Maron wiederum durch das in der Raumgestaltung modellierte Nebeneinander von Bestand und Verfall, weicht im Zitat schlussendlich dem Eindruck der sukzessiven zeitlichen Entwicklung eines ‚Nach und Nach‘. Das Skandalon des Todes schwindet zusehends im Maße einer durch die Vegetation präfigurierten natürlichen Prozessualität von Altern und Sterben.

Die Transformation der anthropomorphisierten Schlossfassade in den Sandboden des Provinzortes repräsentiert *in nuce* die Bedeutungsverschiebungen, welche die tradierte Vanitas-Motivik im gesamten Roman erfährt: Ein überliefertes Motivinventar kehrt vornehmlich in der Figurengestaltung und der Modellierung alter Körper wieder, um schließlich über Externalisierungen und Transgressionen von Körper und Raum mit einer Raumsemantik verbunden zu werden, welche in raumsoziologischer Perspektive erstens auf die Prekarität gegenwärtiger Alterswahrnehmung rekurriert. Zweitens formuliert es jedoch prospektiv einen Handlungsimperativ hinsichtlich des gesamtgesellschaftlichen Umgangs mit dem auf die Eitelkeit des menschlichen Lebens verweisenden Alter. Die erzählerische Verbindung einer exponierten Vergänglichkeitsreflexion mit der Gestaltung einer den Naturgesetzen unterworfenen Landschaft stellt sich als Versuch der Renaturalisierung des Alters im Bewusstsein einer Gesellschaft dar, deren Fortschrittsoptimismus die Alten als Reminiszenz des Faktums der Sterblichkeit buchstäblich und metaphorisch an ihre Ränder und Peripherien verdrängt hatte. Doch während die aufgerufenen Traditionslinien der Vanitas-Reflexion durch ihre christlichen Kontexte irdische Vanitas mit dem Versprechen auf eine himmlische *aeternitas* kompensieren,³⁴ spendet im Roman *Endmoränen* der Glaube an die Einbindung des Menschen in einen göttlichen Heilsplan längst keinen Trost mehr.

³³ Gryphius 1963 (Anm. 12), S. 33.

³⁴ Gemäß Ferdinand van Ingen ist die Vergänglichkeitsreflexion der Barocklyrik „von einem überkommenen christlichen Todesverständnis geprägt“. Mit Einzelanalysen exemplarischer Gedichte etwa von Gryphius oder Hoffmannswaldau weist er nach, dass die lyrischen Auseinandersetzungen mit Vanitas auf einem himmlischen Ewigkeitsversprechen aufbauen. Vgl. Ferdinand van Ingen. *Vanitas und Memento Mori in der deutschen Barocklyrik*. Groningen: Wolters, 1966, S. 11.

Vom *locus terribilis* zum *locus amoenus*: Vergänglichkeitsreflexionen in Martin Walsers *Angstblüte*

Die Suche nach Trost angesichts des nahenden Todes ist eines der zentralen Themen von Martin Walsers Roman *Angstblüte* (2006). Im Zentrum der Handlung steht der 70-jährige Investmentberater Karl von Kahn, der fest an die lebenserhaltende Kraft der Geldvermehrung glaubt. Angesichts der durch sein Alter erlittenen Kränkungen und zunehmenden wirtschaftlichen Misserfolgs begibt er sich dennoch auf die Suche nach einem letzten amourösen Abenteuer und verliebt sich Hals über Kopf in die junge und schöne Schauspielerin Joni Jetter. Ähnlich wie Marons Protagonistin Johanna wähnt sich auch Walsers männliche Hauptfigur als Opfer einer durch die hegemonialen Altersdiskurse der Zeit bedingten Marginalisierung:

In Wirklichkeit gibt es unser Alter nicht. Es ist eine Mache der Alarmisten. Von meinem und deinem Alter wissen sie nichts. Für die Alarmisten sind wir Statistikfutter. Sie reden von uns, wie der Farbenblinde von der Farbe redet. Über mein Alter und dein Alter gibt es keine Auskunft. Die produzierten Horizonte aus nichts als Gefahren, um sich als Retter aufspielen zu können.³⁵

Auch hier manifestieren sich die skizzierten Abwehrmechanismen der Gegenwartsgesellschaft gegenüber Alter und Sterben in der Modellierung eines abseitigen Raumes, der als karger Gebirgszug unverkennbare Züge eines *locus terribilis* außerhalb der menschlichen Gemeinschaft trägt:³⁶ „Sie schreiben über unser Alter wie über ein Gebirge, das sie nur vom Flugzeug aus kennen. Vom Drüberhinfliegen. Sie wissen nicht, wie das ist, in diesem Gebirge zu leben.“³⁷ Die beklagte Unkenntnis der räumlichen Gegebenheiten der Naturlandschaft lässt auf die umfassenden Verdrängungsmechanismen schließen, denen sich der Alternde in der Gesellschaft ausgesetzt sieht.

Noch wähnt sich der Investor jedoch in relativer Sicherheit, insofern er glaubt, durch spekulative Geldvermehrung den nahenden physischen Tod überwinden zu können. Durch seine „Poesie des Zinseszins“³⁸, die Idee exponentieller Geldver-

³⁵ Martin Walser. *Angstblüte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006, S. 25.

³⁶ Zum *locus terribilis* vgl. Klaus Garber. *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*. Köln: Böhlau, 1974, S. 240–263.

³⁷ Walser 2006 (Anm. 35), S. 25.

³⁸ Manuel Bauer. „Die unwirkliche Poesie des Zinseszins: Fiktionalität der Geldwirtschaft in Martin Walsers Roman ‚Angstblüte‘“. *Finanzen und Fiktionen. Grenzgänge zwischen Literatur und Wirtschaft*. Hrsg. von Christine Künzel und Dirk Hempel. Frankfurt a. M.: Campus, 2011. 201–216.

mehring durch die „Wieder- und Wieder- und Wiederanlage des Erworbenen“³⁹ begeistert von Kahn bevorzugt hochbetagte Anleger*innen für langfristige Investitionen, vor allem im Bereich medizinischer Technologien. Seine Geldgeschäfte florieren buchstäblich, ebenso wie ökonomische Erwägungen mit einer auf Vanitas verweisenden Naturmetaphorik durchweht sind. Die wirtschaftlichen Erträge, die rhetorisch mit der Blütenpracht der umgebenden Flora und Fauna überblendet werden, implizieren dergestalt immer schon ihre eigene Vergänglichkeit. Es ist die Rede vom „Werte-Gewächshaus“⁴⁰, vom „Markt als Naturgeschehen“⁴¹ und schließlich wird die explizite gedankliche Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit begleitet von einem symbolträchtigen Vergleich von Baum- und Zinswachstum:

Er sollte sich allmählich eine Grabstelle suchen. [...] Aber jedesmal, wenn er über diese Mauer schaute, dachte er, daß er hier nicht beerdigt sein möchte. Die Grabsteine standen zu eng nebeneinander. Überfüllt wie die U-Bahn, dieser Friedhof. Bis er in die Osterwaldstraße einbog, ging er immer, als sei er in Eile. Dann aber ließ er sich protegieren von den Bäumen. Die Bäume gaben alles, was man an sie hindachte, reichlich zurück. Zinsen, dachte er und ging noch langsamer.⁴²

Während der erste Romanteil von Optimismus und dem festen, pseudoreligiösen Glauben an eine ökonomisch zu erzielende Immortalität gekennzeichnet ist – wenngleich das Faktum der Vergänglichkeit dieser Perspektive durch die Naturmetaphorik sichtbar eingeschrieben ist –, kommt es infolge der fatalen Begegnung mit der Schauspielerin Joni Jetter zu einer lust- und genussvollen Antizipation der eigenen Endlichkeit an einem symbolträchtigen *locus amoenus*, der sich als Gegenentwurf zu dem die Altersängste der Gesellschaft repräsentierenden *locus terribilis* erweist.

Wie bereits Maron ihre Altersreflexion in den Kontext der Vanitas-Lyrik des Barock stellte, rekurriert auch Walser auf tradierte Motive der Barock-, insbesondere der Liebeslyrik des Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau. Während bereits die Titelgebung des Romans *Angstblüte* auf die (letzte) Möglichkeit sexuellen Genusses im Angesicht der Vergänglichkeit in der Manier barocker Liebeslyrik anhebt (so formuliert in Versen wie „Ich werde mich betrüben/ | So diese rose stirbt | Und ohne lust verdirbt“⁴³), wird auch die Beschreibung von

³⁹ Walser 2006 (Anm. 35), S. 24.

⁴⁰ Ebd., S. 23.

⁴¹ Ebd., S. 24.

⁴² Ebd., S. 103.

⁴³ Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau. „[WAs willst du Doris machen / Brich deinen stolzen Geist]“. *Benjamin Neukirchs Anthologie. Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deut-*

Jonis physischer Schönheit durch die intertextuelle Bezugnahme auf die im Barock besungene „Vergänglichkeit der Schönheit“⁴⁴ doppelbödig: Zwar steht die junge Schöne – um in der Metaphorik des Romans zu bleiben – in voller Blüte, doch birgt ihre alles überstrahlende Erscheinung erste Anzeichen des Verfalls. Ihr Zahnstatus verweist auf den Beginn körperlicher Degeneration; und dies umso mehr als dieser unmittelbar mit der Morbidität der behandelnden Zahnärzte Jonis verbunden wird: „Jetzt sei ihr doch wieder der Zahnarzt gestorben. Der vierte Zahnarzt stirbt ihr einfach weg. Autounfall, Herzinfarkt, Gehirntumor, Leberzirrhose. Sie traut sich nicht mehr, zu einem Zahnarzt zu gehen. Das ist für den doch das Todesurteil.“⁴⁵

Darüber hinaus rekurriert die äußerliche Beschreibung der Aktrice auf ein relativ stereotypes Bildinventar der vergänglichkeitsbewussten Liebeslyrik des Barock. Während des ersten Aufeinandertreffens von Karl und Joni preist der Anlageberater das „[h]erausragende Objekt des Schönheitsdiskurses [...] im barocken *vanitas*-Gedicht und der entsprechenden bildenden Kunst, das Partialobjekt der weiblichen Brüste“⁴⁶. Es heißt: „Die Hauptsache wurde offen, halboffen ausgestellt. Die Brüste.“⁴⁷ Am deutlichsten offenbart sich der intertextuelle Re-

schen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte 1 [1697]. Hrsg. von Angelo George de Capua und Ernst Alfred Philippson. Tübingen: Niemeyer, 1961, S. 385–387.

⁴⁴ In Anlehnung an den Titel eines der bekanntesten Sonette von Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau: „Vergänglichkeit der Schönheit“. *Benjamin Neukirchs Anthologie. Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte* 1 [1697]. Hrsg. von Angelo George de Capua und Ernst Alfred Philippson. Tübingen: Niemeyer, 1961, S. 46–47.

⁴⁵ Walser 2006 (Anm. 35), S. 252.

⁴⁶ Benthien 2011 (Anm. 2), S. 104. Zur Fetischisierung von Körperteilen im Barock vgl. Hartmut Böhme. „Erotische Anatomie. Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren in Renaissance und Barock“. *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Hrsg. von Claudia Benthien und Christoph Wulf. Hamburg: Rowohlt, 2001. 228–253, bes. S. 232–236. Für den Lobgesang auf die weiblichen Brüste gibt es allein in der Lyrik Hoffmannswaldaus unzählige Beispiele. In einem der bekanntesten Sonette, „Vergänglichkeit der Schönheit“, heißt es: „Es wird der bleiche Todt mit seiner kalten Hand | Dir endlich mit der Zeit um deiner Brüste streichen.“ Hoffmannswaldau 1961 (Anm. 44). In „[ALbanie / gebrauche deiner Zeit]“ preist das lyrische Ich die weibliche Brust mit den Worten „Die äpfel/ so auff deinen brüsten prangen/ | Sind unsre lust/ und süsse anmuths-see“ (Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau. „[ALbanie /gebrauche deiner zeit]“. *Benjamin Neukirchs Anthologie. Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte* 1 [1697]. Hrsg. von Angelo George de Capua und Ernst Alfred Philippson. Tübingen: Niemeyer, 1961, S. 70–71), im Sonett „Beschreibung vollkommener Schönheit“: „Zwo brüste/ wo rubin durch alabaster bricht“. (Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau. „Beschreibung vollkommener Schönheit“. *Benjamin Neukirchs Anthologie. Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte* 1 [1697]. Hrsg. von Angelo George de Capua und Ernst Alfred Philippson. Tübingen: Niemeyer, 1961, S. 87–88).

⁴⁷ Walser 2006 (Anm. 35), S. 202.

kurs auf die barocke Liebeslyrik jedoch in der Deskription von Jonis Gesicht während des Geschlechtsverkehrs. Karl beobachtet den lustvoll verzehrten Mund der Geliebten:

Ihr ungeschminkter Mund war eine Landschaft. Eine Flußlandschaft. Zwei Ufer, die zueinander wollten. [...] Die Lippen waren immer voller geworden. Der Mund bebte und schwankte wie ein Schiff bei immer höherem Wellengang und zerriß, verlor alle Form, war nur noch eine Verzerrung.⁴⁸

Unschwer kann Jonis als tobende See metaphorisierter Mund als imaginäres Homologon des weiblichen Genitals identifiziert werden, das den Seefahrer in seinen Untiefen buchstäblich versenkt.⁴⁹ Im Sonett „Florida“ macht Hoffmannswaldau von einer vergleichbaren Metaphorik Gebrauch, um den Liebesgenuss zu besingen, der das lyrische Ich sogleich mit der eigenen Sterblichkeit konfrontiert:

Mein Schiff treibt lufft und wind / mich treibet lieb und brunst
 Ich muß in Florida den steiffen ancker sencken/ [...]
 Da will ich / wann und wie es das verhängnüss heist
 Mich in die grosse zahl der todten lassen setzen.⁵⁰

Liebe und Verhängnis, rauschhafte Vereinigung und Tod werden hier wie dort in der Überblendung von Körper- und Landschaftstopographie synchronisiert, insofern auch Walsers Imagination des sexuellen Verschmelzens in Gestalt der einander zustrebenden Flussufer auf mythologische Vorstellungen des Totenreichs rekurriert.⁵¹ Im Zusammensein mit Joni versenkt sich Karl buchstäblich und sinnbildlich in die Naturlandschaft, deren Semantik einst unverkennbar die gesellschaftlichen Altersängste repräsentierte. Durch die Verbindung von Körper und Landschaft im Geschlechtsakt – „Das rabiate Genießen des Verblühtseins einer Frau. Die Gemeinsamkeit des Zerfalls als die endgültige Ge-

48 Ebd., S. 249–250.

49 Nicht nur die physiognomisch begründbare Ähnlichkeit erlaubt es, Jonis Mund als Analogon der Vagina zu lesen. Auch, dass ihre Lippen hier als Gradmesser sexueller Lust fungieren, legt diesen Schluss nahe. Insbesondere die Psychoanalyse hat auf die Homologie der Gesichts- und Unterleibsanatomie aufmerksam gemacht, gemäß Freud steht sie im Kontext einer „Verschiebung von unten nach oben [...] im Dienste der Sexualverdrängung“. Sigmund Freud. *Die Traumdeutung*. 7. Aufl. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1987, S. 392.

50 Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau. „Florida“. *Benjamin Neukirchs Anthologie. Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte 2* [1697]. Hrsg. von Angelo George de Capua und Ernst Alfred Philippson. Tübingen: Niemeyer, 1965, S. 10.

51 Angespielt wird hier sicherlich auf die Bedeutung der Styx in der griechischen Mythologie. Joni kann im Sinne dieses Analogieschlusses als Inkarnation von Charon identifiziert werden.

meinsamkeit.“⁵² – wird letztere analog zur Vanitas-Motivik in der Barocklyrik sakralisiert. Sie wird zum gelobten Land der rauschhaften Konfrontation mit der eigenen Endlichkeit und einer (göttlichen) Ewigkeit, die bei Walser jedoch nicht mehr einer christlichen Vorstellung entspricht, sondern verschiedene christliche, mythische sowie mystische Vorstellungen und Kulte in sich vereint. Dem Schoß der Frau wird gehuldigt als Begegnungsstätte von Vanitas und *aeternitas*. Bei Walser rekurriert bereits die Namensgebung der weiblichen Protagonistin Joni in ihrer engen lautlichen Verwandtschaft zum tantrischen Begriff ‚Yoni‘ auf das weibliche Genital, das durch seine stilisierte runde Darstellungsform in vielen Kulturen als Unendlichkeitssymbol bzw. als Symbol (göttlicher) schöpferischer Kraft fungiert.⁵³ Im Barockgedicht, etwa in „Albanie/ gebrauche deiner zeit“ von Hoffmannswaldau, fungiert der weibliche Schoß dagegen noch eindeutig als Tor zu einem christlich konnotierten Paradies: „Albanie / soll denn dein warmer schooß | So öd und wüst / und unbebauet liegen? | Im paradiëß da gieng man nackt und bloß / | Und durffte frey die liebes-äcker pflügen“.⁵⁴

Wo Walsers Protagonist sich zunächst in Unsterblichkeitsphantasmen verstieg, um die Anzeichen des an die ‚natürliche‘ Sterblichkeit gemahnenden Alterungsprozesses und seiner gesellschaftlichen Inferiorisierung umfassend zu verdrängen, zeitigen die Rekurse auf Vanitas-Reflexionen in der barocken Liebeslyrik über die Verbindung von weiblichem Körper und vergänglicher Naturlandschaft letztlich eine euphorische Antizipation des Sterbenmüssens. Diese baut jedoch nicht mehr – wie noch im Barock – auf einem christlichen Glaubensbekenntnis auf, sondern auf einer Unendlichkeitsvision, die Züge monotheistischer respektive christlicher Religionen trägt, jedoch auch Elemente antiker Mythologie und fernöstlicher Religionen und Kulte einschließt.

52 Walser 2006 (Anm. 35), S. 469. Die Überblendung von weiblichem Körper und der umgebenden Flora gehört zur Topik des barocken Liebesgedichts in der Tradition von Hoffmannswaldau. Besonders deutlich wird diese etwa im Sonett „Beschreibung vollkommener Schönheit“, wo es heißt: „Ein mund/ der rosen führt und perlen in sich heget / | [...] / Zwey wangen/ wo die pracht der Flora sich beweget“. Hoffmannswaldau 1961 (Anm. 46), S. 88.

53 Vgl. Peter und Anneliese Keilhauer. *Die Bildsprache des Hinduismus. Die indische Götterwelt und ihre Symbolik*. Köln: Du Mont, 1986, S. 167–169. Die Rundungen der weiblichen Körperform werden von Walser unmittelbar mit der Namensgebung seiner weiblichen Romanfiguren verbunden, z. B.: „Gundi nackt. Gundula Powolny. So mußte sie heißen, der Name war wie ein Körperteil. Rundweichfließend. Gundipowolny.“ Walser 2006 (Anm. 35), S. 44.

54 Hoffmannswaldau 1961 (Anm. 46), S. 71.

Neue Perspektiven auf Alter und Sterben: Ethik und Ästhetik der Raumgestaltung bei Maron und Walser als zeitgenössische *ars moriendi*?

Die Gewissheit, dass ‚Leben lernen und sterben können‘ eng verwandt sind – eine „*Ars moriendi*“ [...] zugleich eine ‚*Ars vivendi*“⁵⁵ ist –, gehört ausgehend von der theologischen Literatur des Mittelalters sicherlich längst zu den Gemeinplätzen der Auseinandersetzung mit Vergänglichkeit. Damit betont werden soll die ethische Bedeutung von Vergänglichkeitsreflexionen, denn ein gutes und sinnvolles Leben ist offenkundig abhängig von der Akzeptanz seiner zeitlichen Begrenzung, jedoch in der christlichen Tradition ebenso konstitutiv angewiesen auf den Trost eines posthumen Ewigkeitsversprechens.

Die vormoderne *ars moriendi* hielt in diesem Sinne das Bewusstsein der Sterblichkeit und Endlichkeit irdischen Daseins im Leben des religiösen Selbst stets präsent und gab ihm als Sterbekunst gleichzeitig Anweisung für ein gutes, d. h. gottgefälliges Leben. Denn die Rettung der Seele des*der Gläubigen im Leben wurde zur konstitutiven Bedingung der Überwindung der Furcht vor dem Sterben des Körpers und dementsprechend eines angstfreien Sterbens in Erwartung der Aufnahme der Seele in die göttliche Ewigkeit:

Dort diente der Hinweis auf die Vergänglichkeit des Lebens und der Dinge dazu, den Menschen zu mahnen, daß auch er ein vergängliches und kurzlebiges Geschöpf ist. Der Inhalt der Warnung ist wohl dieser, daß der Mensch sein flüchtiges Dasein im Lichte der Ewigkeit betrachten soll: Rechne immer mit dem Tod und lebe christlich.⁵⁶

Als Teil spätmittelalterlicher Erbauungsliteratur hatten die überlieferten *artes moriendi* einen fest verankerten Sitz im Alltagsleben des*der gläubigen Christ*in, zum Teil waren sie in sehr kleinformatigen Ausgaben „zur ständigen Mitnahme und zum praktischen Gebrauch vorgesehen“⁵⁷.

55 Van Ingen 1966 (Anm. 34), S. 5.

56 Ebd., S. 89.

57 Von Hülsen-Esch und Westermann-Angerhausen 2006 (Anm. 24), S. 11. Bereits auf der Ebene der Materialität der Editionen lässt sich ein auf die Verbindung von Marons Roman *Endmoränen* zu den spätmittelalterlichen *artes moriendi* bezogenes Gedankenexperiment wagen: Die Pocket-Format-Edition der im S. Fischer-Verlag erschienenen Romane, die auf der Homepage unter dem Reiter ‚Taschenbibliothek‘ rubriziert sind, ist aussagekräftig in Bezug auf den alltagspraktischen Gebrauchswert der Texte, entspricht ihre handliche Größe doch einem zur ständigen Mitnahme geeigneten Taschenkalender. Wesentlich bedeutsamer sind über diesen sehr pragmatischen Zugriff hinaus jedoch die inhaltlichen Korrespondenzen zwischen Marons Roman und der spätmittelalterlichen Erbauungsliteratur.

Wie jedoch eine säkulare *ars moriendi* ohne das von ihr in Aussicht gestellte, Trost spendende göttliche Heilsversprechen aussehen kann, scheint im Kontext gegenwärtiger medialer und künstlerischer Auseinandersetzungen mit dem Sterben die Frage der Stunde zu sein.⁵⁸ Dies, insofern sich nicht nur die Frage individueller Sinnstiftung angesichts des Faktums des Todes stellt. Sondern auch, da im Sinne des literatursoziologischen Zuschnitts meiner Ausführungen angesichts gegenwärtiger gesamtgesellschaftlicher Verdrängungsleistungen gegenüber Alter und Sterben auch die Frage nach einem adäquaten kollektiven Umgang mit der Vergänglichkeit menschlichen Lebens zu beantworten ist, der den ‚Alten‘ unserer Gesellschaft ein gutes Leben ermöglicht. Marons und Walsers Romane gehen der Frage nach einem guten Leben in der letzten Lebensphase angesichts der Bedrohung durch den nahenden Tod und in Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Denunziationen gleichermaßen nach. Beide greifen dabei auf symbolträchtige Raumkonstellationen illustrierter *artes moriendi* zurück, so dass in der Raumsemantik der Erzähltexte eine frühneuzeitliche bzw. spätmittelalterliche Vanitas-Ästhetik und eine säkulare, auf die Wahrnehmung von Alter und Sterben in der Gegenwartsgesellschaft bezogene Ethik des *memento mori* zusammengeführt werden.

Die bebilderten Darstellungen der *artes moriendi* machen in Bezug auf die zu betrachtende Verbindung von Ethik und Ästhetik der Raumgestaltung in den Romanen von einer topisch zu nennenden Verräumlichung der zeitlichen Differenz von Vanitas und *aeternitas*, Vergänglichkeit und Ewigkeit, Gebrauch, insofern „Aufbau und Inhalt [...] in allen Büchern der Bilder-Ars [...] nahezu gleich“⁵⁹ sind. Sie inszenieren die Sterblichkeit des Körpers und die Unsterblichkeit der Seele des*der Gläubigen als gattungstypische Begegnung zwischen dem*der Siechenden, den umherstehenden Abschiednehmenden, den verführenden Dämonen und der auf die göttliche Ewigkeit verweisenden Dreifaltigkeit im Raum. Das zeitliche Ineinandergreifen von Vanitas und *aeternitas* wird in der bildkünstlerischen Gestaltung des Sterbebettes als Transitraum gestaltet. Trost spendet dem*der Sterbenden sowie den Angehörigen die im Raum bereits sicht- und greifbare Repräsentanz der göttlichen Ewigkeit (Abb. 1).

58 Ein Artikel in der Wochenzeitung *Die Zeit* zum Thema ‚Die neue Sichtbarkeit des Todes‘ etwa vermutet, in den unendlichen Weiten des virtuellen Raumes des World Wide Web und seinen sich niemals erschöpfenden Speicherkapazitäten den säkularen „Himmel auf Erden, eine [neue] Civitas Dei“ identifiziert zu haben. Thomas Assheuer. „Die neue Sichtbarkeit des Todes“ *Die Zeit* 48 (19.11.2009). <https://www.zeit.de/2009/48/Sichtbarkeit-des-Todes> (Zugriff am 22.12.2020). Es handelt sich hier um eine Besprechung des Bandes von Thomas Macho und Kristin Marek (Hrsg.). *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. Paderborn: Fink, 2007.

59 Von Hülsen-Esch und Westermann-Angerer 2006 (Anm. 24), S. 12.



Abb. 1: unbekannter Künstler: *Die Stunde des Todes*, Holzschnitt aus Blockbuch, um 1460.

Obschon Marons Roman nicht illustriert ist, stellt sich der Rekurs auf die Tradition der *artes moriendi* vor allem über seine exponierte Sprachbildlichkeit her. Dergestalt lässt die Romanerzählung eine der Ikonographie der ‚Bilder-Ars‘ vergleichbare Szenerie vor den Augen der Leserschaft entstehen:

Nur nachts, wenn ich nicht schlafen konnte, weil die Fliederäste gegen die Dachrinne schlugen oder der Marder im Dach tobte und ich im oberen Stockwerk des Hauses saß wie auf einem Schiff im dunklen Meer, abgeschnitten von den anderen Menschen und allem, was hätte Halt bieten können, [...] [ließen mich] die ächzenden Bäume und der stoßweise atmende Wind [...] fürchten [...], daß ich ihresgleichen war.⁶⁰

Das Gefühl der Drangsal durch die dämonisch anmutenden Naturgewalten weicht schließlich unversehens ihrer euphorischen Antizipation als Vorboten einer über die Eitelkeit des menschlichen Lebens hinausgehenden Ewigkeit der Natur, die den sterbenden Menschen in sich aufnimmt:

Selbst als ich in Basekow den Gewittern zusah oder dem Sturm, der in gewaltigen Wellen das Korn peitschte, empfand ich vor allem eine Genugtuung, weil die Macht keine Menschenmacht war, weil sie keinem Gesetz gehorchte und keiner Regierung, weil sie die Garantie war für einen größeren, der Lächerlichkeit unseres eigenen Lebens entzogenen

⁶⁰ Maron 2002 (Anm. 19), S. 49.

Zusammenhang. Der Gedanke, eine Kreatur dieser undurchschaubaren, endlosen Welt zu sein, stattete mich gegenüber der Tatsache, daß ich den idiotischen Gesetzen einer ebenso idiotischen Menschenmacht unterlag, mit unbestreitbaren Rechten aus.⁶¹

Obwohl es sich nicht tatsächlich um das Sterbebett der Protagonistin handelt, erinnert das evozierte Bild der furchterfüllten, im Bett liegenden Johanna an die illustrierten Sterbeszenen der *artes moriendi*, schließlich wird sie hier von einer Ahnung der Endlosigkeit und Ewigkeit erfüllt, an der sie durch die Anerkennung ihrer natürlichen Kreatürlichkeit partizipiert. Auch hier wird die Gleichzeitigkeit von Vanitas und *aeternitas* in der Raumgestaltung wahrnehmbar, nur werden die Vorboten der göttlichen Ewigkeit in den christlichen *artes* bei Maron durch die Anwesenheit der anthropomorphisierten, zunächst dämonisch erscheinenden Naturgewalten im Raum ersetzt. Wie die Aussicht auf die Unsterblichkeit der Seele des Gläubigen in der vormodernen Sterbekunst spendet die Renaturalisierung des alternden Körpers im Roman *Trost*, verheißt sie doch die Garantie für einen größeren, der Lächerlichkeit des eigenen Lebens entzogenen Zusammenhang.⁶² Und auch in Marons Roman birgt die hoffnungsfrohe Aussicht auf ein gutes Sterben gleichzeitig die Aussicht auf ein gutes, zuversichtliches Leben durch die Akzeptanz seiner zeitlichen Begrenzung: Die Anerkennung des Faktums der Sterblichkeit eines buchstäblich renaturalisierten Körpers stellt allererst die Weichen für die 2006 erschienene Fortsetzung der Dilogie *Ach Glück*, in der die Zeichen auf Aufbruch stehen und die Protagonistin deutlich gestärkt aus der ländlichen Einöde emporkommt.⁶³

Während die Modellierung der einsamen Gebirgslandschaft im Kontext von Walsers gesellschaftskritischer Altersreflexion eindeutige Merkmale des *locus terribilis* trägt, wie er in der Literatur des 17. Jahrhunderts als „wilde[r] Ort abseits von den von Menschen bewohnten oder aufgesuchten Stätten“⁶⁴, idealtypisch als Wüste, Wald, Gebirge oder Insel konzipiert wird, stellt sich eine später im Romanverlauf entworfene Naturimago als idealisierter Ort der Entgrenzung

61 Ebd., S. 24.

62 Die ekphrastische Schilderung im Roman synchronisiert und kondensiert die von den *artes moriendi* idealtypisch illustrierten Szenen der Anfechtungen, der Bestärkung und Mahnung und des Trostes in einer einzigen. Vgl. von Hülsen-Esch und Westermann-Angerer 2006 (Anm. 24), S. 11–12.

63 Der Roman *Endmoränen* ist Teil einer Dilogie. In der Fortsetzung *Ach Glück* bricht die gestärkte Protagonistin Johanna zu einer Reise nach Mittelamerika auf, um sich auf die Suche nach der Avantgarde-Künstlerin und Literatin Leonora Carrington zu begeben. Vgl. Maron 2006 (Anm. 22). Zur Bedeutung dieser Reise im Kontext der prekären gesellschaftlichen Wahrnehmung des Alters vgl. Stüwolt 2016 (Anm. 6), S. 285–295.

64 Garber 1974 (Anm. 36), S. 242.

von Endlich- und Ewigkeit dar. Dieser kann unschwer in der Tradition des *locus amoenus* als Lustort und Ort der Liebenden verortet werden:⁶⁵

Ein unendlich schöner oder paradiesisch schöner Traum also. Von Anfang an. Eine von allem, was stören könnte, befreite Traumwelt. Mehr Menschen, als man auf einen Blick fassen kann. Alle beschäftigt mit Zärtlichsein. Keine Farbe, die an eine andere Farbe stößt. Nur Übergänge. Auch die Bäume, die Sträucher, die Häuser, die Brücken, die Flüsse, die Blumen, alles geht in alles über. Auch das, was man hört. Eine Musik der reinen Vollkommenheit. Hervorgebracht von keinem Instrument. Alles findet einem Mädchen zuliebe statt. Ist sie aus Tau oder Samt oder Licht? Sie ist aber auch ein Mädchen, das geht und steht uns sich bückt und streckt und sogar Sprünge macht. Bei den Sprüngen ist sie länger in der Luft, als man das für möglich hält. Man staunt. Ihre grenzenlose Wesens- und Körperschmiegsamkeit, ihre vollkommene Zutunlichkeit bewirkt nichts Geschlechtliches. [...] Sie kommt zu ihm. Er sitzt auf einem von blühender Kapuzinerkresse überwucherten Thron. Sie setzt sich auf ihn. Sie kriegt ihn zu spüren. Dann das unaufhalt-same Hinausgleiten aus ihr.⁶⁶

Obschon die amöne Naturbeschreibung augenscheinlich an die Ikonographie christlicher Paradiesvorstellungen angelehnt ist, rekuriert Walser in der Schilderung des Idylls keinesfalls auf ein christliches Heilsversprechen, auf das der betagte Karl hoffen darf. Die in den illustrierten christlichen *artes moriendi* präsente Zusammenführung von Vanitas und *aeternitas* am bzw. im Sterbebett ist jedoch auch im Roman *Angstblüte* im paradiesischen Idyll strukturell angelegt: Der Todgeweihte sitzt auf einem das Sterbebett ersetzenden Thron, die anwesenden Menschen substituieren die Trauergemeinde, das Mädchen, dessen transzendente Erscheinung als Lichtgestalt die christliche Bildtradition der Aureole aufgreift, steht ein für die in den *artes moriendi* in Aussicht gestellte Entgrenzung von Endlich- und Ewigkeit. Seine Nacktheit rekuriert jedoch zugleich auf die Darstellungstradition der mythologischen Nymphen als Personifikationen der Naturkräfte. In dieser doppelten Verweisstruktur ist der Bedeutungswandel des von Walser imaginierten Ewigkeitsversprechens angedeutet: Eine von Werden und Vergehen gekennzeichnete Naturlandschaft wird sakralisiert, jedoch ist sie keine *terra domini* mehr. Im Sterben, das hier mitunter recht profan als kopulativer respektive reproduktiver Akt dargestellt ist, wird der Mensch Natur, wird er eingebunden in bzw. rückgebunden an eine natürliche Prozessualität. Präfiguriert wird diese Renaturalisierung des menschlichen Lebenslaufs durch das Bild der den Thron überwuchernden Kriechpflanze, das wiederum nicht nur die Einswerdung des sterblichen Menschen mit der Natur illustriert, sondern ferner die vollzogene Umkodierung der im himmlischen Thron symbolisierten göttlichen Macht zu einer

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 173–199.

⁶⁶ Walser 2006 (Anm. 35), S. 475.

säkularen Apotheose der Natur. Das Moment der lustvollen Hingabe des Sterbenden an die Naturkräfte auf der Ebene der Handlung korrespondiert mit einem formalästhetisch sichtbaren Wendepunkt in der Erzählung, der sich abermals an die Konstruktion des vergänglichen Körpers in der Barocklyrik anlehnt. Nicht nur auf der Handlungsebene des Romans antizipiert Walser analog zum barocken Liebesgedicht das Moment des Eindringens in den weiblichen Schoß als Tor zum (säkularen) Jenseits, auch die Poetik des Erzähltextes stellt eine Verbindung zu den vergänglichkeitsbewussten Sonetten des Barock her. Ebenso wie Hartmut Böhme eine Erotisierung und Fetischisierung in der Barocklyrik Hoffmannswaldaus primär in der Konstruktion eines „ornamental-rhetorischen“ Textkörpers identifiziert,⁶⁷ lässt sich das Erscheinungsbild des Textkörpers bei Walser analytisch fruchtbar machen: Im Moment der lustvollen Hingabe, der zugleich das Moment der finalen Selbstaufgabe und des männlichen Kontrollverlusts repräsentiert, zerbricht buchstäblich der durch den Blocksatz in Form gezwungene Textkörper in einen scheinbar unkontrollierten, wie die Kriechpflanze vermeintlich wild wuchernden Flattersatz.

Die anfängliche Schilderung eines öden, felsigen und isolierten Gebirges als symbolträchtiger *locus terribilis* der gesellschaftlichen Ausgrenzung von Alter und Vergänglichkeit weicht im Romanverlauf schließlich einer euphorischen, gar rauschhaften Einswerdung mit der Natur am *locus amoenus*, durch die Alter und Sterben zunächst renaturalisiert und ferner aus dem gesellschaftlichen Abseits des *locus terribilis* zurück ins Bewusstsein einer imaginierten Gemeinschaft der Sterblichen („Mehr Menschen, als man auf einen Blick fassen kann“⁶⁸) gebracht werden.

In der Modellierung von Marons Endmoränenlandschaft und Walsers amönem Idyll werden Ästhetik und Ethik des Vanitas-Topos unter den Bedingungen des gegenwärtigen gesellschaftlichen Umgangs mit Alter, Sterben und Tod reflektiert. Bekannte Elemente des Vanitas-Motivkomplexes, insbesondere aus dem Kontext der Barockliteratur, werden erzählerisch eingeflochten in die skizzierten Einöden, die wiederum symbolisch einstehen für den gesamtgesellschaftlichen Umgang mit den sichtbaren Zeichen der Vergänglichkeit in einer Zeit biotechnologischen, medizinischen und kosmetischen Anti-Agings. Gleichzeitig stehen die entworfenen Topographien ein für eine ihrer Semantik eingeschriebene Renaturalisierung des alternden und sterbenden Körpers, d. h. für eine Überwindung eines fortschrittsoptimistischen Glaubens an die Eliminierung des Todes

67 Böhme 2001 (Anm. 46), S. 241–242.

68 Walser 2006 (Anm. 35), S. 475.

im Zuge zunehmender Kulturalisierung. Dergestalt vertreten sie auch ein ethisches Anliegen: Sie fordern auf zum *memento mori*, zur Bewusstmachung und Vergegenwärtigung der menschlichen Sterblichkeit, um in Anlehnung an die spätmittelalterliche *ars moriendi* und ihr Bildinventar die Teilhabe an einer säkularen Ewigkeit der Natur in Aussicht zu stellen.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 © gemeinfrei



Künstlerische Zeitreflexionen im Zeichen der Vanitas

Claudia Benthien

Leben als Frist

Vergänglichkeit, Zeit und Tod in Erzähltexten der Gegenwart

Abstract: *Narrationen über Vergänglichkeit, Zeit und Tod erfolgen in der Gegenwartsliteratur oft unter Rückgriff auf frühneuzeitliche Zeitkonzepte und die Denkfigur des ‚Lebens als Frist‘. Einerseits wird derart eine Klage über die Kürze des Lebens oder das Hereinbrechen des Todes artikuliert. Andererseits werden Topoi der Vanitas auch in der Darstellung von lebensweltlichen Zusammenhängen eingesetzt, um ein als flüchtig oder kontingent erfahrenes Dasein zu beschreiben. Der Beitrag untersucht drei autofiktionale Erzähltexte – Hans Pleschinskis „Bildnis eines Unsichtbaren“, Aris Fioretos’ „Die halbe Sonne“ und Friederike Mayröckers „Requiem für Ernst Jandl“ –, die jeweils eine Auseinandersetzung mit dem Tod eines nahen Angehörigen sind, im Sinne des memento mori aber auch die Sterblichkeit der Erzähler*innen tangieren und Abwesenheit literarisch reflektieren.*

Meinem Vater gewidmet.

Finalität und Frist – in Barock und Gegenwart

In der Zeitanthropologie der späten Moderne, so der Philosoph Odo Marquard, wird Zeit „wie nie zuvor radikal zur Frist: als endliche Lebenszeit des einzelnen Menschen“¹. Dieser Fristgedanke lässt sich unmittelbar mit dem frühneuzeitlichen Konzept der Vanitas in Verbindung bringen, denn auch dieses beruht auf einem solchen Zeitkonzept.² Sein zentrales literarisches Merkmal ist die Antizi-

¹ Odo Marquard. „Finalisierung und Mortalität“. *Das Ende. Figuren einer Denkform*. Hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München: Fink, 1996. 467–475, S. 469; siehe auch ders. „Zeit und Endlichkeit“. *Endlichkeitsphilosophisches. Über das Altern*. Stuttgart: Reclam, 2013. 40–54. In diesem wesentlich später publizierten Text werden zentrale Passagen des Aufsatzes übernommen, hinzu kommen neue Ausführungen zur „Forcierung der Schnelligkeit“ in der Gegenwart und einer entsprechenden „Kompensatorische[n] Langsamkeit“ sowie zu der sich daraus ergebenden „Multitemporalität“ (so die Zwischenüberschriften). Insofern aber alle für den vorliegenden Argumentationszusammenhang relevanten Gedanken bereits im Text von 1996 entwickelt wurden, wird nachfolgend dieser zitiert.

² Vgl. Claudia Benthien. „Vanitas, vanitatum et omnia vanitas“. *The Baroque Transience Topos and its Structural Relations to Trauma*. *Enduring Loss in Early Modern Germany. Cross Disciplinary Perspectives*. Hrsg. von Lynn Tatlock. Leiden und Boston: Brill, 2010. 51–67; dies.

pation des Todes in der Jetztzeit, wie es besonders die Lyrik des Barock performativ gestaltet.³ Die Temporalität der Vanitas ist paradox, weil Linearität und Dauer durch eine Überblendung von gegenwärtigem Leben und zukünftigem Tod in Frage gestellt werden. Denn der Denkfigur der Vanitas zufolge ist das irdische Leben eine bloße ‚Frist‘: eine äußerst kurze Zeitspanne, die wie der Sand in einem Stundenglas unaufhaltsam verrinnt und zu einem unbestimmten, immer als nah gedachten Zeitpunkt unvermittelt endet. Im Barock war diese Unvorhersehbarkeit und Plötzlichkeit des Todes aufgrund von Krankheiten, Seuchen, mangelnder Gesundheitsversorgung, Kindersterblichkeit, Krieg und Gewalt sehr real. Sie war zugleich Teil einer christlichen Rhetorik, wonach sich die Gläubigen einerseits stoisch gegen Verlusterfahrungen und Todesängste wappnen sollten – unter anderem durch den Gestus der Weltverachtung (*contemptus mundi*) –, die andererseits aber das Jenseits als utopische Gegenwelt zur Kürze und Flüchtigkeit des menschlichen Lebens idealisiert hat. Die himmlische ‚Ewigkeit‘ wurde als „Zeit=befreyte Zeit“⁴ imaginiert, wie es die Barockmystikerin Catharina Regina von Greiffenberg formuliert hat. In Anknüpfung an das alttestamentliche Buch Kohelet, dem der Vanitas-Gedanke ursprünglich entstammt,⁵ wurde der flüchtigen Lebenszeit des Menschen im Barock die zeitenthobene ‚Ewigkeit‘ kontrastiert, wie es zum Beispiel Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau in seinem Gedicht „Vergänglichkeit“ gestaltet hat.⁶ Vanitas wird hier mit

„Vanitas mundi“. Der barocke Vergänglichkeits-Topos in bildender Kunst, zeitbasierten Medien und Literatur der Gegenwart“. *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970*. Hrsg. vom Nordverbund Germanistik. Bern u. a.: Lang, 2011. 87–109.

3 „In der Verknüpfung von Memento mori (Contemptus mundi) und Ars moriendi wird das Sterben als etwas nahe Bevorstehendes dargestellt, ja der Tod ist eigentlich schon da, und der Leser erlebt, indem er die Verse nachspricht, sozusagen sein eigenes Sterben bis zum Todeskampf.“ Ferdinand van Ingen. *Vanitas und memento mori in der deutschen Barocklyrik*. Groningen: Wolters, 1966, S. 129.

4 Catharina Regina von Greiffenberg. „Verlangen/ nach der herrlichen Ewigkeit“ [1662]. *Sämtliche Werke in 10 Bänden* 1. Hrsg. von Martin Bircher und Friedhelm Kemp. Millwood, NY: Kraus Reprint, 1983, S. 248.

5 Vgl. Norbert Lohfink. „Gegenwart und Ewigkeit. Die Zeit im Buch Kohelet“. *Geist und Leben* 60.1 (1987): 2–12; Andreas Vonach. „Windhauch, Windhauch ...“: Von der Vergänglichkeit alles Irdischen im Koheletbuch“. *inspiration: Zeitschrift für christliche Spiritualität und Lebensgestaltung* 44.3 (2018): 8–13.

6 „Dein falsches scheinen | In glück und freud/ | Kehrt bald in weinen | Der schnellen zeit | Vergänglichkeit. || [...] || Mein gantztes leben | Zu iederzeit/ | Bleibt fest ergeben/ | In freud und leid/ | Der ewigkeit.“ Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau. „Vergänglichkeit“. *Benjamin Neukirchs Anthologie. Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener und*

Attributen der Scheinhaftigkeit, Schnelligkeit und Flüchtigkeit (von Affekten) besetzt; demgegenüber werden der Ewigkeit Attribute der Beständigkeit und Festigkeit zugeschrieben. In manchen literarischen Texten wird die im Gegensatz zur kurzen Lebenszeit als unendlich gedachte Dauer sogar sprachlich erfahrbar gemacht, etwa in den Versen „Ach ich meyn die Ewig=Ewig=Ewig=Ewig=Ewigkeit/ | in die der belebend Tod wird entleibend einverleiben“⁷, wie es Greiffenberg recht paradox in ihrem Sonett „Verlangen/ nach der herrlichen Ewigkeit“ gefasst hat. Ein weit bekannteres Beispiel ist der Prolog der ‚Ewigkeit‘ aus Andreas Gryphius’ Trauerspiel *Catharina von Georgien*, in dem eine Personifikation der *aeternitas* auf den Schauplatz tritt und alle menschlichen Anstrengungen, sich dem Vergehen von Zeit entgegenzustellen, als vergeblich entlarvt.⁸

Vor dieser frühneuzeitlichen Folie eines dualen Zeitkonzepts aus flüchtiger irdischer Lebenszeit und ewiger himmlischer Zeit lässt sich die ‚Trostlosigkeit‘ heutiger säkularer Vorstellungen ermessen. Nach Marquard, der sich zwar nicht auf das Barock, aber mittelbar auf christliche Zeitvorstellungen bezieht, existieren heute zwei grundlegend verschiedene Formen des Denkens über das Lebende, das entweder als ‚Ziel‘ oder als ‚Tod‘ verstanden wird – anders gesagt: „[E]s gibt das Ende als Vollendung und das Ende als Endlichkeit, es gibt die Finalität und die Mortalität.“⁹ Das erste Konzept – das Ende als Ziel, Vollendung, Finalität – ist religiös konnotiert und lässt sich mit den skizzierten christlichen Vorstellungen des Barock verbinden, das zweite Konzept – das Ende als Tod, Endlichkeit, Mortalität – ist demgegenüber säkular. Vergänglichkeit und Tod werden heute zumeist, anders als im religiösen Verständnis vergangener Epochen, nicht mehr als teleologische Vollendung oder als erfüllte Finalität, sondern als bloße Endlichkeit, als erlittene Mortalität begriffen, als ein beständig über dem Leben schwebendes „dunkles und fremdes Verhängnis“¹⁰.

Marquard bezieht sich bei seinen Ausführungen auch auf die Unterscheidung des Philosophen Hans Blumenberg zwischen der unfasslich langen, objektiven „Weltzeit“ und der subjektiven „Lebenszeit“ als „ultrakurze[r] ‚Episode‘ [...]

bisher ungedruckter Gedichte 1 [1697]. Hrsg. von Angelo de Capua und Ernst Alfred Philippson. Tübingen: Niemeyer, 1961, S. 466–468.

7 Greiffenberg 1983 (Anm. 4), S. 248.

8 Vgl. Andreas Gryphius. „Catharina von Georgien oder Bewehrte Bestaendikeit“ [1657]. *Dramen*. Hrsg. von Eberhard Mannack. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1991. 117–226, S. 125–128.

9 Marquard 1996 (Anm. 1), S. 467.

10 Thomas Macho. *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987, S. 50.

limitiert durch den Tod, der unerbittlichen Grenze“.¹¹ Blumenberg habe „die Endlichkeit der menschlichen Lebenszeit [...] zum zentralen Zeitproblem“¹² erhoben. Marquard verweist ferner auf den Fundamentaltheologen Johann Baptist Metz, der die „Entfristung“ der Weltzeit theologisch reflektiert hat, und bemerkt:

Erst wo sie ihre eschatologische Finalität als Heilszeit – als befristeter Weg zum erlösenden Ende, zur ‚Erfüllung der Zeit‘, als Frist zum Heil – verliert, kann die Weltzeit zu jener (wie Metz sagt) ziellos ‚offenen‘ und ‚evolutionär entfristeten Zeit‘ werden, die die moderne – physikalisch orientierte – Kosmologie geltend macht [...].¹³

Metz selbst stellt dar, dass christlich gesehen „zwei Zeitbotschaften einander gegenüber“ stehen: „zum einen die aus den biblischen Traditionen herkömftige, in die Moderne hineinwirkende und auch die Moderne hintergründig strukturierende Botschaft von der befristeten Zeit und zum anderen die Botschaft von der fristlosen Zeit, kurzum von der Ewigkeit der Zeit“.¹⁴ Dies lässt sich anhand der Barockgedichte gut nachvollziehen. Marquard bezieht sich jedoch nicht auf das hier zitierte, 2006 erschienene Buch von Metz, sondern auf einen Vortrag von 1987.¹⁵ Außerdem ist hervorzuheben, dass Metz die Begriffe ‚Finalität‘ und ‚Frist‘ in seiner späteren Publikation anders als bei Marquard zitiert versteht. Somit ergibt sich folgender Unterschied: Bei Marquard gilt (erfüllte) Finalität für Menschen als unerreichbar, bei Metz bleibt sie in heilsgeschichtlicher Hinsicht möglich, allerdings bezeichnet er diese „Zeit mit Finale“ zugleich als „Zeit mit Frist, als befristete Zeit“,¹⁶ während Marquard den Fristgedanken eher negativ deutet – im Sinne eines über dem Leben schwebenden Damoklesschwerts. Genau genommen werden also von den Philosophen Marquard und Blumenberg sowie dem Theologen Metz drei Zeitbegriffe verhandelt: der traditionell christlich-theologische (Finalität, Vollendung), der naturwissenschaftlich-moderne (entfristete/fristlose Zeit; bei Metz verwirrenderweise auch ‚Ewigkeit‘ genannt) sowie der anthropologisch-philosophische (Frist, Endlichkeit, Mortalität). Diese Differenzierung ist, wie schon angedeutet, neuzeitlich, denn in der Frühen Neuzeit galt die christliche Vorstellung von Finalität als Eingehen

11 Marquard 1996 (Anm. 1), S. 468; vgl. Hans Blumenberg. *Lebenszeit und Weltzeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.

12 Marquard ebd.

13 Ebd.

14 Johann Baptist Metz. *Memoria Passionis. Ein provozierendes Gedächtnis in pluralistischer Gesellschaft*. Freiburg, Basel und Wien: Herder, 2006, S. 124–125.

15 Johann Baptist Metz. „Theologie versuch Polymythie oder Apologie der Einfach“ (Vortrag, erstmalig gehalten an der Universität Gießen 1987); vgl. Marquard 1996 (Anm. 1), S. 468.

16 Metz 2006 (Anm. 14), S. 125, Fußnote 191.

in die (göttliche) Ewigkeit. Sowohl in der Frühen Neuzeit als auch in der Gegenwart gab und gibt es mithin zwei dominante Denkweisen von Zeit, eine der unendlichen Dauer und konträr dazu eine der radikalen Kürze.

Marquard geht im Anschluss an Blumenberg davon aus, dass die „moderne Entdeckung der ‚entfristeten‘, der ‚offenen‘ Weltzeit den Fristcharakter der Zeit nicht etwa zum Verschwinden [bringt]“, sondern ihn im Gegenteil radikalisiert, „indem sie ihn nun ganz und gar in jene Zeit verlagert und konzentriert, die für uns Menschen am unvermeidlichsten Frist ist: in die endliche Lebenszeit unseres eigenen Lebens, in das also, was Hans Blumenberg als jene ‚Episode‘ charakterisiert, die jeder von uns ist“.¹⁷ Recht ähnlich hat auch der Philosoph Jean-François Lyotard dies formuliert: „Das Leiden am Fehlen der Finalität ist der postmoderne Zustand des Denkens, also das, was man heute gemeinhin seine Krise, sein Unbehagen oder seine Melancholie nennt.“¹⁸ Die philosophischen Ansätze von Marquard und Lyotard zur Vorstellung von Lebenszeit als einer ‚Frist‘ eint, dass sie diese in Relation zu anderen Zeitkonzepten stellen, in denen der Gedanke des Lebensendes nicht ‚erlitten‘ wird.

Im Zeitalter technischer und medizinischer Machbarkeit wird die Sterblichkeit zunehmend zu einem ‚Skandalon‘, was auch in der Gegenwartsliteratur reflektiert wird. Man kann zur Illustration aus Thea Dorns satirischer Wissenschafts-Science-Fiction *Die Unglückseligen* (2016) zitieren, wo es in einer grotesken Szene im zentralen Kapitel des sogenannten „Immortalisten“-Kongresses heißt: „Der Mensch hat seine Bereitschaft, sich mit der Vergänglichkeit abzufinden, ein für alle Mal verloren; jetzt muss er den Weg, den seine Urahnen eingeschlagen haben, nur konsequent weitergehen und dafür sorgen, dass die Vergänglichkeit vergeht.“¹⁹ Die Sehnsucht nach Unsterblichkeit, mithin der paradox anmutende Wunsch nach einem ‚Vergehen von Vergänglichkeit‘ und damit einhergehende abstruse Forderungen („Tod dem Alter! Tod dem Sterben! Tod dem Tod!“²⁰), werden von Dorn als Ziel aller menschlichen Anstrengungen wider die Sterblichkeit herausgestellt, zugleich aber ad absurdum geführt. In einem Interview hat sie verdeutlicht, dass der Protagonistin – eine Humangenetikerin, deren Forschungsgebiet die Überwindung der Sterblichkeit ist – durch die Begegnung mit einem im 18. Jahrhundert geborenen, aber im 21. Jahrhundert immer noch lebenden Mann vor

¹⁷ Marquard 1996 (Anm. 1), S. 468.

¹⁸ Jean-François Lyotard. „Eine postmoderne Fabel“. *Postmoderne Moralitäten*. Übers. von Gabriele Ricke und Ronald Vouillié. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen, 1998. 81–96, S. 95.

¹⁹ Thea Dorn. *Die Unglückseligen*. München: Knaus, 2016, S. 191.

²⁰ Ebd., S. 189.

Augen geführt werde, „welch ein Fluch Unsterblichkeit in Wahrheit ist“²¹. Im gleichen Text artikuliert sie die Einschätzung, „dass wir einen weiteren Verlust an Vitalität und Kreativität erleben werden, wenn wir den Tod noch mehr zurückdrängen und uns manisch ans Diesseits klammern“²². Dorns Roman wird hier exemplarisch angeführt, um die Aktualität der Auseinandersetzung mit Endlichkeit zu verdeutlichen. Auch viele andere literarische Texte der Gegenwart setzen sich intensiv damit auseinander, aber wenige so rabiat wie dieser philosophisch grundierte Roman. Die Autorin steht damit in der gleichen Tradition wie der ausführlich zitierte Aufsatz des Philosophen Odo Marquard. Dort heißt es, den Gedankengang noch einmal resümierend:

Menschen sind endlich, ihr Leben ist kurz, ihre Zeit ist Frist. Darum ist die zentrale Gestalt des Endes in ihrem endlichen Leben nicht das Ende als Ziel oder Zweck (telos), sondern das Ende als Tod [...]. Die knappste aller Ressourcen ist unsere Lebenszeit: sie läuft ab und aus und ist für uns stets nur derjenige kurze Aufschub des Endes, des Todes, der uns noch gewährt ist und bald – nach kurzer Frist – nicht mehr gewährt sein wird, sondern vorbei ist. [...] Zeit ist Frist.²³

Diese nüchterne Diagnose lässt sich exemplarisch auf den zunächst auf seinem Blog und posthum als Buch publizierten autobiografischen Bericht *Arbeit und Struktur* (2013) von Wolfgang Herrndorf beziehen: eine schonungslose Dokumentation über das Sterben des an einem bösartigen Hirntumor erkrankten Schriftstellers, bis unmittelbar vor seinem Suizid. Reflexionen über die ihm verbleibende, im radikalen Sinne als ‚Lebensfrist‘ verstandene Zeit werden von Herrndorf einerseits in medizinischer Fachsprache formuliert, andererseits in drastischen und verzweifelten Bildern und Träumen einer beständigen Todesangst, durchdrungen von Gedanken über den Zeitpunkt des ihn als Widerfahrnis bedrohenden nahen Endes.²⁴ In einem Eintrag zitiert Herrndorf ausführlich die Rede der ‚Frevler‘ aus dem apokryphen alttestamentlichen Buch der Weisheit:

Kurz und traurig ist unser Leben; für das Ende des Menschen gibt es keine Arznei und man kennt keinen, der aus der Welt des Todes befreit. Durch Zufall sind wir geworden und danach werden wir sein, als wären wir nie gewesen. Der Atem in unserer Nase ist

²¹ Thea Dorn zit. nach Gerhard Maier. „Vom (un-)sterblichen Menschen: Gedanken zu und nach Thea Dorns neuem Roman ‚Die Unglückseligen‘“. *Deutsches Pfarferblatt* 9 (2016): 538–540, S. 539.

²² Dorn zit. nach ebd.

²³ Marquard 1996 (Anm. 1), S. 469.

²⁴ Vgl. Jürgen Daiber. *Literatur und Todesangst. Strategien poetischer Bewältigung*. Paderborn: Brill, 2020, S. 207–222.

Rauch und das Denken ist ein Funke, der vom Schlag des Herzens entfacht wird; verlöscht er, dann zerfällt der Leib zu Asche und der Geist verweht wie dünne Luft. Unser Name wird bald vergessen, niemand denkt mehr an unsere Taten. Unser Leben geht vorüber wie die Spur einer Wolke und löst sich auf wie ein Nebel, der von den Strahlen der Sonne verscheucht und von ihrer Wärme zu Boden gedrückt wird. Unsere Zeit geht vorüber wie ein Schatten, unser Ende wiederholt sich nicht; es ist versiegelt und keiner kommt zurück.²⁵

Herrndorf kommentiert diese äußerst deprimierende Passage – die historisch-theologisch ja die falsche, gottlose Einstellung abbildet – nicht. Sie steht im harschen Kontrast zur ersten Hälfte des Eintrags, in dem der Autor die schöne, ruhige, von Sonnenlicht durchflutete neue Wohnung beschreibt, in die er wenige Monate vor seinem Tod eingezogen ist. Das ohne theologische Rahmung und in dieser konfrontativen Form äußerst ‚trostlose‘ Zitat beinhaltet eine Reihe von Vanitas-Topoi – das Leben als Rauch, Nebel oder Schatten; der Körper, der zur Asche wird; das Motiv des Zufalls usw. –, die die Nichtigkeit menschlicher Existenz illustrieren.

Anders als der todkranke Herrndorf bleibt der über den Tod philosophierende Marquard nicht bei einer derart resignativen und existentiellen Diagnose der „Vergänglichkeit Menschlicher Sachen“²⁶ stehen, sondern führt den Fristgedanken weiter. So postuliert er, dass ‚Endlichkeit‘ die Menschen auch „von der Last der Vollendungsillusion“ befreien könne und dadurch Erfüllungen nicht „futurisiert, [...] auf die Zukunft vertagt [werden]“, sondern eben in der Gegenwart erfolgen müssen.²⁷ Auch hier findet sich die Bezugnahme auf eine frühneuzeitliche Denkfigur, das *carpe diem*, wie sie sich passagenweise selbst in Herrndorfs Tagebuch findet (und die überdies in der Soziologie einer auf Unmittelbarkeit zielenden, ‚flüchtigen Moderne‘ neue Relevanz erlangt hat²⁸). Zu den „Zielverwirklichungen“²⁹, die Menschen trotz ihrer Endlichkeit möglich sind, zählt Marquard geschaffene, bleibende Werke, darunter – unter Bezugnahme auf das antike Diktum *vita brevis, ars longa* – auch die Künste. In diesem Sinne ist Herrndorfs Tagebuch wie auch autofiktionale Literatur, die den Tod und die Abwesenheit anderer Personen thematisiert, ein Monument, das nicht nur Zeugnis ablegt, sondern auch die Erinnerung an ein endliches, vergangenes Men-

²⁵ Wolfgang Herrndorf. *Arbeit und Struktur*. 4. Aufl., Berlin: Rowohlt, 2018, S. 394–395; Weish 2,1–5^{EU}.

²⁶ Andreas Gryphius. „Leo Armenius, Oder Fuersten-Mord“ [1650/1657]. *Dramen*. Hrsg. von Eberhard Mannack. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1991. 9–116, S. 11.

²⁷ Marquard 1996 (Anm. 1), S. 472–473.

²⁸ Vgl. Zygmunt Bauman. *Flüchtige Moderne*. Übers. von Reinhard Kreissl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003, S. 148.

²⁹ Marquard 1996 (Anm. 1), S. 471.

schenleben wachhält oder, euphemistischer ausgedrückt: den alten Topos des ‚Fortlebens‘ in der Schrift aufruft.

Vergänglichkeit, Zeit und Tod in der zeitgenössischen Prosa

Die hier skizzierten Gedanken bilden den Ausgangspunkt der nachfolgenden Diskussion dreier Erzähltexte der Gegenwart. Das Interesse gilt dabei den folgenden Untersuchungsfragen: Welche Relevanz hat der Fristgedanke und welche ‚Erfüllungen‘ in der erlebten Gegenwart werden thematisiert? Mit welchen literarischen Mitteln wird die Erfahrung von flüchtiger Zeit erzählt oder die für Vanitas relevante Synchronizität von Gegenwart und Zukunft bzw. Vergangenheit inszeniert (z. B. durch Antizipation des Todes, Rückwärtserzählen, Zyklizität, Wiederholungsstrukturen)? Inwiefern greifen Erzähltexte Vanitas-Symbole auf und welche Funktion haben diese (z. B. brennende Kerze oder Streichholz, letzte Zigarette, Schädel, wirbelnder Staub)? Ist Vergänglichkeit in der Prosa wesentlich in Form des Sterbens und Todes des*r Anderen erfahrbar (etwa, indem der Körper als hinfällig beschrieben wird)? Wie wird Abwesenheit durch Stummheit realisiert?

Selbst wenn man bei zeitgenössischen deutschsprachigen Prosatexten zur Thematik von Vergänglichkeit, Zeit und Tod nur solche berücksichtigt, die von Schriftsteller*innen verfasst wurden und entsprechend literarische Verfahren einsetzen, um das Thema auch reflexiv zu verhandeln, ist ein recht umfangreiches Spektrum von Werken einschlägig. Dieses lässt sich grob in zwei Rubriken einteilen, ausgehend von der basalen Unterscheidung eher faktualer Texte von solchen, die durch Genrebezeichnungen oder Paratexte stärker als fiktional gekennzeichnet sind. Beides sind selbstverständlich auch Textstrategien, wie die jüngere Erzählforschung zu Recht herausgestellt hat, trotzdem bleibt die Unterscheidung mit Blick auf dieses Thema sinnvoll. Die eher faktualen Texte sind ‚autofiktional‘: Sie erzählen von einem realen Geschehen, von wirklichen Menschen, von dem Autor oder der Autorin selbst und bearbeiten dies mit literarischen Mitteln. Entweder berichten sie von der eigenen Krankheit, dem eigenen Sterben oder von Sterben und Tod einer anderen nahen Person.

Speziell die hier als eher fiktional bezeichneten Texte lassen sich schwer rubrizieren, denn vom Pop-Roman bis zum experimentellen oder fantastisch-überzeichneten Text ist alles dabei – ebenso wie von der kurzen Erzählung bis zum monumentalen Roman oder vom strikt autodiegetischen bis zum distanziert-heterodiegetischen Erzählen. Hier sei – in chronologischer Reihung – auf so unterschiedliche Erzählungen und Romane wie Judith Hermanns *Alice* (2009) verwiesen, einem Band, der formal so aufgebaut ist, dass jede der fünf Erzäh-

lungen um Abschied, Sterben und Verlust einer männlichen Bezugsperson der Protagonistin kreist, wohingegen der eigentliche Todesmoment erzählerisch ausgespart wird. Oder auf Daniel Kehlmanns Erzählung „Rosalie geht sterben“ (2009) über eine alte Frau, die in die Schweiz reist, um ihrem Leben durch Sterbehilfe ein Ende zu setzen, eine „[l]iterarische Fallstudie[] zum Suizid-tourismus“³⁰. In Tino Hanekamps Pop-Roman *So was von da* (2011) finden sich barock anmutende Vergänglichkeits- und Todessymbole: Erzählt wird vom letzten Abend vor der Schließung eines Szeneclubs – dabei spielerisch Vanitas-Topoi einsetzend, etwa das Motiv der verrinnenden Zeit. Auch das frühneuzeitliche Motiv der ‚Vergänglichkeit weiblicher Schönheit‘ findet sich anhand einer bereits vom nahenden Krebsstod gezeichneten jungen Frau. Benedict Wells’ melancholischer Roman *Vom Ende der Einsamkeit* (2016) entfaltet die Lebensgeschichte eines Protagonisten, der als Kind beide Eltern verliert, als Erwachsener nach langer Einsamkeit selbst eine Familie gründet, in die dann aber der Tod erneut ‚vor der Zeit‘ hereinbricht, da seine junge Frau plötzlich stirbt. Esther Kinskys als „Geländeroman“ untertiteltes Buch *Hain* (2018) erzählt vom Streunen einer Ich-Erzählerin durch italienische Dörfer, Landschaften und Friedhöfe als ‚archäologische‘ Erinnerungsarbeit für den verstorbenen, nur schemenhaft beschriebenen Partner und den toten Vater zugleich.³¹ Stärker fabulierend und darin ähnlich wie Dorn ist Sibylle Lewitscharoffs episodischer Roman *Von oben* (2019), der – Motive aus Wim Wenders’ Film *Der Himmel über Berlin* (1987) aufgreifend – aus der Perspektive eines körperlosen Toten aus dem Himmel auf die deutsche Hauptstadt der Gegenwart hinabschauend, davon spricht, die Zustände ‚vor dem Tod‘ und ‚nach dem Tod‘ seien „zwei grundverschiedene Arten, die eigene Existenz zu erfahren und auf sie zu blicken“³². Er schaut gleichgültig auf das eigene Grab sowie sein zurückgelassenes Leben und sieht ohne jegliche Anteilnahme dabei zu, wie sich andere Menschen das Leben nehmen (ein zwischen Humor und Melancholie etwas unentschlossenes literarisches Experiment).

Im Unterschied zu dieser Gruppe dominant fiktionaler Erzählungen, die, wie deutlich wurde, eine große inhaltliche und gestalterische Bandbreite aufweisen und auch auf unterschiedlichen Ebenen mit Vanitas und dem ihr zugehörigen Fristgedanken spielen, ist das Thema Vergänglichkeit, Zeit und Tod in Narrationen von Schriftsteller*innen, die über die eigene letale Krankheit schreiben und

30 Caroline Welsh. „Sterbehilfe und Sterbebegleitung in gegenwärtiger Literatur und Medizin“. *Zeitschrift für Germanistik* 25.3 (2015): 499–513, S. 505.

31 Vgl. Sophie König. *Das literarische Triptychon*. Dissertation. Hamburg, 2020 [Manuskript], Kap. 2.1.

32 Sibylle Lewitscharoff. *Von oben*. Berlin: Suhrkamp, 2019, S. 9.

diese literarisieren, evidenterweise besonders existenziell (und zugleich monothematischer). Solchen „Autothanatografien“³³ – autobiografischen Texten, die die Erfahrung einer lebensbedrohlichen Krankheit und der Todesnähe beschreiben – kommt besondere „narrative Kraft“³⁴ und Dringlichkeit zu und man liest sie mit stärkerer Betroffenheit. Nicht zuletzt wirken sie der gesellschaftlichen Tabuisierung von Sterben und Tod entgegen.³⁵ Neben Herndorfs *Arbeit und Struktur* wurde in der germanistischen Forschung besonders David Wagners Buch *Leben* (2013) diskutiert, das vom Überleben des an einer schweren Autoimmunkrankheit leidenden Autors durch ein Spenderorgan erzählt. Erwähnenswert ist auch Ruth Schweikerts Bericht *Tage wie Hunde* (2019), mit persönlichen und poetologischen Reflexionen der Autorin über ihre aggressive Krebserkrankung.

Texte, die autofiktional vom Sterben eines nahestehenden Menschen erzählen, wie die drei hier zu untersuchenden Werke von Pleschinski, Mayröcker und Fioretos, stellen in dieser Hinsicht ein weiteres Feld innerhalb der Thematisierung von Vergänglichkeit, Zeit und Tod in Erzähltexten der Gegenwart dar.³⁶ Weil auch sie autobiografisch grundiert sind, ist die Auseinandersetzung mit dem Tod dringlicher und virulenter, als es bei fiktiven Erzähltexten der Fall ist – zumindest ist dies die Erwartungshaltung, die man an solche Texte hat. Der Tod eines Elternteils oder des eigenen Lebenspartners, wie ihn diese Texte erzählen, ist sozialpsychologisch unausweichlich auch eine Form des „*memento mori*“, eine „Erinnerung an die *eigene Sterblichkeit*“, und wird von den Autor*innen auch in dieser Hinsicht interpretiert.³⁷ In diesem Sinne hat auch der Schriftsteller und Kriegsreporter Hans Christoph Buch einen mit dem emblematischen Titel *Stilleben mit Totenkopf* (2018) versehenen Essayband (die Bezeichnung ‚Roman‘ ist irreführend) publiziert, der das Sterben von Freund*innen und Bekannten sowie Fremden als melancholische Form der Zeitgenossenschaft schildert. Dazu zählt aber auch das derzeit populäre Sujet der ‚Demenzerzählungen‘,

33 Der Begriff der Autothanatografie wird aus der anglophonen Autobiografieforschung übernommen. Vgl. Franziska Gyax. „Zu Ende erzählen. Leben und Sterben im Text“. *Hermeneutische Blätter* 2 (2016): 25–32, S. 25.

34 Ebd., S. 28.

35 Vgl. Sandra Poppe. „Ästhetik der Sterblichkeit. Mediale Darstellungen von Tod und Trauer in Literatur und Fernsehen“. *KulturPoetik. Journal for Cultural Poetics* 8 (2008): 223–234, S. 225.

36 Vgl. hierzu auch einen Überblicksbeitrag zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, der eine ähnliche Rubrizierung vornimmt, indem er Texte, die „das eigene Sterben beobachten“ von solchen abgrenzt, die „das Sterben der anderen beobachten“ (Zwischenüberschriften): Corina Caduff und Ulrike Vedder. „Schreiben über Sterben und Tod“. *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*. Hrsg. von dens. Paderborn: Fink, 2017. 115–124.

37 Matthias Meitzler. *Soziologie der Vergänglichkeit. Zeit, Altern, Tod und Erinnern im gesellschaftlichen Kontext*. Hamburg: Kovač, 2011, S. 111.

die die Trauer und Melancholie beim langsamen Verlust eines geliebten Menschen beschreiben – so Arno Geigers in der Germanistik bereits des Öfteren diskutierter autobiografischer Bericht *Der alte König in seinem Exil* (2011) über die fortschreitende Erkrankung seines Vaters. In höchst experimenteller Form hat sich ferner der Dichter Michael Lentz in dem als ‚Requiem‘ unertitelten monumentalen Roman *Schattenfroh* (2018) mit dem Tod seines Vaters auseinandergesetzt, ähnlich wie bereits in der den Tod seiner Mutter literarisch verarbeitenden Erzählung *Muttersterben* (2002). Während in den autothanatografischen Narrationen der Fristgedanke, in Form des Verrinnens von Lebenszeit, extrem virulent ist, dominiert in Texten, die von anderen erzählen, die Funktion des Erinnerns an bereits abgelaufene Lebenszeit. Das vergangene Leben wird in erzählerischen Momentaufnahmen vergegenwärtigt, aber gleichzeitig auch als flüchtiges, sich entziehendes gestaltet.

In diesem Beitrag sollen drei solcher autofiktionalen Erzähltexte untersucht werden, die Leben, Sterben und Tod einer wichtigen Bezugsperson zum Thema haben. In allen wird der Fristgedanke verhandelt, aber – nicht zuletzt, weil der Tod jeweils vor Beginn des Erzählens bereits eingetreten ist – weniger vordergründig als in den Autothanatografien. Dennoch bieten die Texte vielfältige Anknüpfungsmöglichkeiten an die Thematik von ‚Vanitas und Gesellschaft‘: so an die Fragen, wie heute gesellschaftlich über Vergänglichkeit und Tod reflektiert wird, welche Tabus weiterhin bestehen und inwiefern die individuelle Trauer und Todesbewältigung eine literarische Form findet. Die drei Werke sind zudem noch nicht unter der Perspektive von Vergänglichkeit, Zeit und Tod sowie unter Berücksichtigung von Frühneuzeitbezügen und in Relation zum neuzeitlichen Fristgedanken behandelt worden (wie sie ohnehin von der Forschung bislang weitgehend missachtet wurden). Außerdem sind diese Erzähltexte in ihrer literarischen Ausgestaltung des Themas vielschichtig und dicht, wie der Beitrag darlegen wird.

Alle drei Werke sind als ‚literarische Requien‘ zu bezeichnen, weil in ihnen ein*e Erzähler*in vom Sterben und Tod eines nahestehenden Menschen berichtet und diese Darstellung Ausdruck von Trauer und Klage ist. Mayröcker nennt ihren Text im Untertitel ‚Requiem‘; Pleschinski spricht im Text mehrfach von seiner ‚Totenklage‘; bei Fioretos findet sich zwar keine solche Bezeichnung, aber die Szenerie des ersten Teils – eine Trauerkapelle mit dem aufgebahrten Toten – legt diesen Bezug ebenfalls nahe.

Der Begriff ‚Requiem‘ bezeichnet seit dem Mittelalter erstens die Messfeier für Verstorbene (*missa pro defunctis*) der römisch-katholischen Liturgie, die am Tag des Todes, des Begräbnisses sowie weiteren auf den Tod bezogenen Gedenk- und Jahrestagen abgehalten wird. Die Messe hat eine rituelle Funktion und dient der Vorbereitung und dem Vollzug des Abschieds von dem oder der

Toten. Zunächst feierte man mit dem Requiem den Übergang des*r Verstorbenen in eine neue Phase, die ‚Heimkehr zum Herrn‘, später dominierte aufgrund der Lehre vom Fegefeuer die Vorstellung des Hintretens vor das Jüngste Gericht und der jenseitigen Läuterungszeit, und entsprechend eine Fürbitte der Trauergemeinschaft zu Gott. Zweitens bezeichnet der Begriff ‚Requiem‘ die mehrstimmige, regelhaft aus neun Sätzen bestehende chorisches-musikalische Totenmesse (diese hat ihren lateinischen Namen von den Anfangsworten des ersten Teils, *introitus*). In der Frühen Neuzeit entstand die anlassbezogene Form des Requiems, die im Dienst der Repräsentation stand und beim Tod einer ranghohen und gesellschaftlich bedeutsamen Person komponiert und aufgeführt wurde. Erst im 20. Jahrhundert finden sich musikalische Werke, in denen die Genrebezeichnung säkular gebraucht wird und somit zum Synonym für ‚Totengedenken‘ wird. Hier verstärkt sich zum Teil auch das Element der Klage – das sich in älteren Kompositionen verhalten, etwa in Form des Seufzermotivs findet (so im „Lacrimosa“ des *Requiems* von Wolfgang Amadeus Mozart) –, insbesondere, wenn die Komposition dem Gedenken an die Verstorbenen von Krieg und Gewalt dient, wie Benjamin Britten's *War Requiem*. Vereinzelt finden sich seit dem 19. Jahrhundert auch literarische Texte, die den Titel tragen (so Friedrich Hebbels später von Max Reger vertontes Gedicht „Requiem“, 1840).³⁸

Die hier im Zentrum stehenden Prosatexte sind einerseits ebenfalls solche literarischen Formen des Gedenkens und der Trauerarbeit, andererseits auch poetische *memento mori*, weil der Tod der sehr engen Bezugsperson – einmal ist es der Vater, in den beiden anderen Fällen der Lebenspartner – die Erzählinstanz unweigerlich an die eigene Vergänglichkeit gemahnt. In diesem Sinne hat Matthias Meitzler betont, dass sich das Bewusstsein von der Endlichkeit des eigenen Lebens nicht „wegdenken‘ [lässt]“ und dass „[e]in wesentliches Ereignis hierfür [...] *der Tod des Anderen*“ sei.³⁹ Und der Kulturphilosoph Thomas Macho weist darauf hin, dass der „Abbruch“, die „Verweigerung“ und „Unmöglichkeit einer Fortsetzung eines Kontaktes über den Todesmoment hinaus“ mit einer nahen Bezugsperson eine der einschneidendsten Erfahrungen des Lebens sei.⁴⁰

38 Vgl., auch zu den vorangegangenen Ausführungen, Werner Jaksch und Günther Massenkeil. [Art.] „Requiem“. *Metzler-Sachlexikon Musik*. Hrsg. von Günther Massenkeil und Ralf Noltensteiner. Stuttgart: Metzler, 1998. 877–879; Reiner Kaczynski und Konrad Klek. [Art.] „Requiem“. *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Hrsg. von Hans Dieter Betz u. a. Tübingen: Mohr Siebeck, 2004. 452–454.

39 Meitzler 2011 (Anm. 37), S. 109.

40 Macho 1987 (Anm. 10), S. 30.

Hans Pleschinski: *Bildnis eines Unsichtbaren*

Die Vergänglichkeit von Lebenszeit wird in Erzähltexten sehr unterschiedlich erzählt. Eine extreme Dehnung erfährt sie in Hans Pleschinskis autofiktionalem Roman *Bildnis eines Unsichtbaren* (2002). Sterben ist hier kein plötzliches Ereignis, sondern vollzieht sich schleichend, umfasst die erzählte Zeit im weiteren Sinne doch mehrere Jahrzehnte, darunter jene 23 Jahre, die die Beziehung zwischen dem Ich-Erzähler und seinem Lebenspartner Volker Kinnius währt, bis zu dessen AIDS-Tod im Jahr 2001 (im engeren Sinn wird der Zeitraum 2000 bis 2001 erzählt). Der an das Genre des Bildungsromans angelehnte Nachruf ist „Porträt, Denkmal und Totenklage für den langjährigen Lebensgefährten“⁴¹ – ein Requiem, das nach 270 Seiten mit dem schonungslos nüchternen Satz endet: „Er lag tot auf dem Boden.“⁴² Die Plötzlichkeit dieses Satzes kontrastiert mit der Duration des davor erzählten Lebens. Das dem verstorbenen Partner gewidmete Buch ist zugleich auch ein Stück Zeitgeschichte, wie Pleschinski retrospektiv bemerkt: „[I]ch musste [...] Zeugnis ablegen über grandiose, vitale, kreative Menschen, die auf grausamste Weise von uns gerissen wurden. [...] Ich gehöre tatsächlich zu so etwas wie einer Kriegsgeneration, die in Gräben lag, und die Hälfte der Kameraden ist gestorben.“⁴³

Volkers im Buch geschildertes Dahinscheiden vollzieht sich über einen Zeitraum von acht Jahren, einem Leben „wie im fortwährenden Abschied“⁴⁴. Dabei ist bemerkenswert, wie der Autor das Weiterleben seines Gefährten mit dem Hereinbrechen traumatischer HIV-Diagnosen und AIDS-Tode in seinem Umfeld kontrastiert und sich so an der Zeitstruktur der Vanitas orientiert. Immer wieder werden solche Schockmomente erzeugt, wenn es etwa heißt: „Von der Silvesterfeier 1984 in Berlin – auf der alle 25 Gäste als Telefon verkleidet erscheinen mußten – lebt, bis auf mich, niemand mehr.“⁴⁵ Die Kontingenz des Fortlebens als Einziger – eine indirekt formulierte Überlebensschuld⁴⁶ – wird mit der Paren-

41 Barbara von Becker. [Art.] „Pleschinski, Hans“. *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945* 2. Hrsg. von Thomas Kraft. München: Nymphenburger, 2003. 979–981, S. 981.

42 Hans Pleschinski. *Bildnis eines Unsichtbaren*. Roman. München: DTV, 2004, S. 271.

43 Hans Pleschinski und Hajo Steinert. „Ich will mich nicht durch das Dritte Reich identifizieren lassen“ [Interview]*. (23.05.2016). https://www.deutschlandfunk.de/60-geburtstag-von-hans-pleschinski-ich-will-mich-nicht.700.de.html?dram:article_id=354957 (Zugriff am 07.01.2021).

44 Pleschinski 2004 (Anm. 42), S. 28.

45 Ebd., S. 14.

46 Der Erzähler thematisiert dies erst kurz vor Schluss des Buches, nachdem er von seinem über 14 Jahre hinausgezögerten AIDS-Test berichtet: „[B]ei Überlebenden von Katastrophen, von Konzentrationslagern konnte sich ein Schuldgefühl einstellen, daß sie entronnen waren, daß andere, die sie kannten, ihr Leben gelassen hatten. *Warum sie? Warum nicht ich?* Darauf

these über die groteske Verkleidung der Partygäste kontrastiert: unbeschwerte junge Leute, die plötzlich mit einer über sie hereinbrechenden, vielfach metaphysisch gedeuteten ‚Seuche‘ konfrontiert wurden.⁴⁷ AIDS wurde in der homosexuellen Subkultur der 1980er Jahre mit dem Vanitas-Topos assoziiert, so etwa auf einem berühmten Selbstporträt von Robert Mapplethorpe, das er ein Jahr vor seinem Tod anfertigte – eine „Selbstdarstellung *als* Tod“, die die „verbreiteten [Repräsentationen] des AIDS-Kranken als ‚todbringend‘ auf[greift]“.⁴⁸ Der Künstler subvertiert mit dieser schemenhaften Fotografie seiner selbst den christlichen Bildtypus des *memento mori*, in dem ein Mann in guter gesundheitlicher Verfassung einen Totenschädel in der Hand hält (zu einer ähnlichen Selbstinszenierung siehe Abb. 1 im Beitrag von Barbara Vinken). Das ‚Versprechen‘ des Todes ist bei Mapplethorpe nicht im Schädel, sondern im Gesicht des von der Krankheit gezeichneten Künstlers zu finden.⁴⁹ Im Unterschied zu diesem unheilvollen Gestus des Schwindens ist *Bildnis eines Unsichtbaren* trotz des Erzählens von unzähligen Sterbenden, von schweren Schicksalsschlägen und der beständigen, um sich greifenden Todesangst nicht nur von Melancholie, sondern auch von Glücksmomenten geprägt: „Immer wollte ich zugunsten eines reichen Lebens erzählen, erzähle aber vom Tod. [...] Das Heitere darin scheint flüchtiger zu sein als das Traurige.“⁵⁰ Es ist dies eine durchaus abgründige Formulierung, denn wenn das Traurige weniger volatil ist als das Heitere, so bleibt dieses zwar bestehen – ist also nicht der Vanitas unterworfen –, ist zugleich aber dasjenige Gefühl, das der Autor eben nicht ins Zentrum seines Berichts stellen möchte. Die Trauer grundiert mithin auch das retrospektive Erzählen von Glück und lustvollen Erlebnissen.

Der Erzähler ist von den Künsten des Barock fasziniert.⁵¹ Er empfindet eine besondere Affinität zur Dichtung von Andreas Gryphius und artikuliert sich selbst an manchen Tagen, „[i]n einer Phase der Begeisterung für barocke Poe-

gab es keine Antwort, es sei denn, sie lag in einer Art von Demut. Die Toten überantworteten sie einem.“ Ebd., S. 241.

⁴⁷ Vgl. Susan Sontag. „Aids und seine Metaphern“ [1988]. *Krankheit als Metapher / Aids und seine Metaphern*. Übers. von Holger Fliessbach. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer, 2016. 75–149, u. a. S. 109–110.

⁴⁸ Brigitte Weingart. *Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, S. 255.

⁴⁹ Vgl. Emmanuel Daydé. „Robert Mapplethorpe“. *C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst*. Ausst.-Kat. Paris: Musée Maillol, 2010, S. 187.

⁵⁰ Pleschinski 2004 (Anm. 42), S. 168.

⁵¹ Vgl. Benthien 2011 (Anm. 2), S. 194–197; Friedrich Vollhardt. „Der Herzog, die Künste und das Leben. Hans Pleschinski und die deutsche Barockliteratur“. *Eleganz und Eigensinn*. Hrsg. von Laura Schütz und Kay Wolfinger. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019. 117–126.

sie“, ausschließlich in Alexandrinerversen, „mit Gedankenumschwung nach der dritten Betonung“.⁵² Zwar wird der Umstand, dass alles „eitel und flüchtig“⁵³ ist, wiederholt bemerkt, ebenso aber dessen Gegenteil bewiesen. Ausgelöst durch das wegen der AIDS-Krise zerbrochene „Daseinsgefüge“⁵⁴ nimmt das Buch auf die „barocke Weltauffassung“⁵⁵ mit ihrer Antithetik von *contemptus mundi* und *carpe diem* Bezug:

Nachts schrieb ich meistens. Gedichte wenn es mir schlecht ging, wenn ich Angst vor der Zukunft bekam:

*Ich glaub an fünf Minuten Seligkeit,
das ist mein Reich
vor allem Dunkel
und Nachgeschmack
für tausend Jahre Tod.*⁵⁶

Man kann das kleine Gedicht mit Marquard lesen und die „fünf Minuten Seligkeit“ als Augenblick der Erfüllung deuten, welcher der Endlichkeit, den „tausend Jahre[n] Tod“ etwas entgegensetzt. Im gleichen Sinne erzählt Pleschinski von vielen innigen Begegnungen mit Menschen oder von beglückenden Erlebnissen mit Kunst. In der autofiktionalen Rollenfigur ‚Hans P.‘ beschreibt er die jugendliche Schönheit und erotische Ausstrahlung seiner wechselnden Partner. Kontrastiv dazu werden in Analepsen und Prolepsen – ähnlich der Synchronizität des Vanitas-Topos – Phasen des körperlichen Verfalls Volkers dargestellt, den „unablässige Krankheiten“ in kürzester Zeit „scheinbar“ zu einem „Greis“ gemacht hatten und der sich aus Scham zunehmend dem Blick seines Freundes entzieht: „Die[se] Veränderungen mussten“, so nimmt der Ich-Erzähler an, „eine eigene Qual sein für einen Menschen, der, wie man so sagt, ein geborener Ästhet war, bei dem sich die Liebesbriefe von Frau und Mann stapelten“.⁵⁷ An anderer Stelle heißt es: „Wie jedoch durch Nöte eine innere Würde wuchs, so wurde der Körper, der seine Hinfälligkeit offenbart hatte, auf andere Weise stark, nämlich als

⁵² Pleschinski 2004 (Anm. 42), S. 175.

⁵³ Ebd., S. 18.

⁵⁴ Ebd., S. 169. Siehe dazu auch die folgenden Nachweise: „Ich selbst sah mich, je nach Befindlichkeit und Blickwinkel, als noch Lebenden oder schon Toten.“ „Seit 1983 stieg bei jeder Erkältung, körperlichen Veränderung die Gewissheit auf: Aids bricht aus. Nun beginnt dein Sterben. [...] Es gab keine tragfähigen Gedanken, die hinter den Tod reichten. Das Sterben sollte, wenn es möglich war, nicht zu qualvoll verlaufen. Lieber rasch als vielleicht drei Monate länger.“ Ebd., S. 171 und 200–201.

⁵⁵ Ebd., S. 11.

⁵⁶ Ebd., S. 99.

⁵⁷ Ebd., S. 34.

der verwundbare, vergänglichere, umso kostbarere.“⁵⁸ Diese Beobachtung korrespondiert mit einem Gedanken Sigmund Freuds, wonach der „Vergänglichkeitswert“ eine „Wertsteigerung“ impliziere und ein „Seltenheitswert in der Zeit“ sei.⁵⁹ Das Sterben des Freundes wird erlitten, aber auch bewusst und intensiv gelebt. Die Länge des Abschieds steht im deutlichen Kontrast zum Vanitas-Topos mit seiner Plötzlichkeit und Unvorhersehbarkeit, gleichwohl wird dieser immer wieder aufgerufen, um das aufscheinende Bewusstsein der Endlichkeit abzubilden.

Der Roman schließt zwar chronologisch mit Volkers Tod, weist aber beständige Zeitsprünge auf. So finden sich auch in die Narration eingewobene Gespräche zwischen Hans P. und dem bereits verstorbenen Volker – durch Kursivierung hervorgehoben, aber ohne Namensangaben, dadurch einen fingierten oder inneren Dialog markierend. Vier kurze Auszüge sollen dies verdeutlichen (aus den Inhalten und dem Kontext wird deutlich, dass die zweite mit einer Replik Volkers beginnt, in den anderen spricht jeweils zuerst Hans):

- *Und meine Totenklage! Ich schäme mich. Sie scheint mir viel zu lustig zu werden.*
- *Es gibt kein Gesetz dafür, wie ein Nachruf werden muß ... Wir haben Bitteres erlebt. Aber wir sind nicht dem Trübsinn verfallen.*

- *[...] Ein Buch über den Tod muß immer ein Buch über das Leben sein.*
- *Das ist es wohl auch, mein teurer Verblichener.*
- *Ich habe nicht als Tragödie gelebt!*

- *Ich sollte mit meiner Seele allmählich unter die Lebenden zurückkehren.*
- *Das wäre nicht falsch.*
- *Ich fühle mich schwach ohne dein Echo.*
- *Unsinn. Dann gibt es nur die Möglichkeit, stärker zu werden.*
- *Du wirst so ... transparent, Volker.*
- *Das liegt am Vergehen der Zeit.*

- *Du wirst unsichtbar, Volker. Nein, fluoreszierend. Ein Konturenschimmer. Ich kann mir dich jung vorstellen, alt, wie in den Zeiten dazwischen.*
- *So ist das nach einer Weile.*
- *Das Leben.*
- *Das Leben.*
- *Die Ewigkeit.*
- ⁶⁰

58 Ebd., S. 190.

59 Freud, Sigmund. „Vergänglichkeit“ [1916]. *Gesammelte Werke* 10. Hrsg. von Anna Freud u. a. London: Imago, 1949. 358–361, S. 359.

60 Pleschinski 2004 (Anm. 42), S. 100, 164, 192 und 231.

Dieser Dialog mit dem ‚teuren Verblichenen‘ verweist auf dessen körperlose und unsichtbare Präsenz. Durch die literarische Strategie der Vergegenwärtigung wird die von Macho thematisierte Unmöglichkeit der Fortsetzung des Kontakts nach dem Tod außer Kraft gesetzt. Der imaginierte Dialog ist eine Form des Trostes, die im Kontrast zum melancholischen Thema der Erzählung von einer großen Liebe und deren Ende steht – eine gemeinsame Geschichte, über die es auf der letzten Seite des Buches heißt, dass sie fortbesteht: „Es war nichts annullierbar.“⁶¹

Aris Fioretos: *Die halbe Sonne*

Das Element des literarischen Totengesprächs setzt auch Aris Fioretos ein. Auch er wählt in *Die halbe Sonne. Ein Buch über einen Vater* (2012) eine die Chronologie invertierende Erzählweise. Das Sterben des eigenen Vaters – der im Alter an Demenz und Parkinson litt und zuletzt querschnittsgelähmt war – wird nicht als Verfallsgeschichte erzählt. Vielmehr bildet dessen Tod den Auftakt, danach geht die Narration zurück bis zu seiner Jugend, auch hier also eine Art Bezugnahme auf die nichtlineare Zeitstruktur der Vanitas. Fioretos bezeichnet diese Inversion am Totenlager des Vaters als einen „Rückwärtsgesang“: „[I]ch habe vor, mich zurückzuarbeiten. Jedes neue Tableau wird ein Schritt – ein Jahr, ein Atemzug – zurück zu der Zeit, bevor du Papa wurdest. Das Ende wird dein Anfang sein.“⁶² So weist auch dieser Text einen generellen Bezug zu musikalischen Formen auf, nicht aber konkret zu der des Requiems. Der in Prosa verfasste ‚Gesang‘ – bestehend aus literarischen Bildern, Szenen, Berichten, Notizen, Dramoletten – ist in drei Teile gegliedert: Der kurze erste Teil erzählt vom Tod des Vaters und der Konfrontation mit dessen aufgebahrtem Leichnam, der lange zweite das Leben des Vaters rückwärts bis ins Jahr 1960, in dem sowohl der Erzähler als auch der Autor geboren wurden. Der kurze dritte Teil berichtet autofiktional von dessen Geburt.⁶³ Das Leben des aus Griechenland stammenden, über Österreich nach Schweden migrierten Vaters wird in dieser biografischen Narration also durch die Geburt des Erzählers sowie den Tod des Vaters gerahmt; der Mittelteil widmet

⁶¹ Ebd., S. 271.

⁶² Aris Fioretos. *Die halbe Sonne*. Übers. von Paul Berf. München: Hanser, 2012, S. 41.

⁶³ Zu der durch diesen Aufbau gegebenen zyklischen Struktur, wonach jeweils die Mutter ein einschneidendes Ereignis (den Tod ihres Mannes, die Geburt ihres Sohnes) in ähnlichen Worten ankündigt, vgl. Sonja Klein. „Lebenslauf. Die Geburt der Väter oder genealogisches Erzählen in Aris Fioretos’ ‚Die halbe Sonne‘“. *Limbus. Australisches Jahrbuch für germanistische Literatur- und Kulturwissenschaft* 8 (2015): 85–103, S. 89 und 99.

sich der mehr als fünf Dekaden umfassenden Zeitspanne, in der beide, Vater und Sohn, ‚auf der Welt sind‘ und rekapituliert das Leben des griechischen Vaters in Österreich und Schweden.

Teil I ist geprägt von überwältigendem Pathos und tiefer Trauer, ausgelöst durch die Anwesenheit des Leichnams, was durch die im Buch durchgängig gewählte Tempusform des Präsens verstärkt wird:

Zwei Nächte und eine Flugreise später betritt der Sohn die Kapelle. Der Mann vom Bestattungsunternehmen schließt hinter ihm die Tür. Allein, denkt er – dann ändert er seine Meinung.

Die Bahre ist in die Mitte des Raumes gerollt worden. Entlang der Wände stehen Stühle. Am Kopfende flackern Kerzen. Es fällt ihm schwer, hinzugehen, er tut was er kann, um den Vater nicht anzusehen. Trotzdem wird die Aufmerksamkeit dorthin gezogen. [...]

Während der Sohn versucht, sich an die Situation zu gewöhnen, verstreicht die Zeit. Er staunt über alles, was die Welt enthalten kann. Stille. Pulsschläge. Parkettboden. Belüftungsschacht, Metallbahre, Laken, Tod.⁶⁴

In der zitierten Passage – wie im Buch insgesamt – ist die Wahl der dritten Person signifikant, signalisiert sie doch zugleich eine schreibende Distanzierung vom Erlebten, die zum Tempus des Präsens gewissermaßen in einer Spannung steht. Erzählt wird, was die Welt in dieser angehaltenen Gegenwart enthält: Zeit, die verstreicht, aber auch sinnliche Wahrnehmungen des Erzählers, Materie, Dinge – und einen Toten. Dieser wird beim Betreten der Kapelle zunächst als körperliche Präsenz erfahren, dann in seiner nicht mehr menschlichen Abwesenheit (an-)erkannt, wie die Auflistung unterstreicht. Der daran anschließende Abschnitt, „Die Dinge, die der Sohn sieht, als er den Vater zum letzten Mal sieht“, vertieft das literarische Verfahren der Liste, was auch als Bewältigungsstrategie dieser existentiellen Situation erkennbar wird:

4 Wände, keine Fenster
 2 Türen
 Ziegelsteine, rot und unübersichtlich
 2 Kerzenständer, 6 Kerzen (alle angezündet),
 1 Schachtel *Solstickan*-Streichhölzer
 1 Reihe Gesangbücher + Neues Testament
 1 Metallbahre
 2? 3? Laken
 Auf dem Laken über dem Brustkorb: *Eigentum des Bestattungsinstituts Axelson*.⁶⁵

⁶⁴ Fioretos 2012 (Anm. 62), S. 9–10.

⁶⁵ Ebd., S. 11.

Weil ‚der Sohn‘ nicht vergessen will, was er sieht, aber in der Kapelle nichts zum Schreiben bei sich hat, reißt er ein Blatt aus einem der Gesangbücher heraus – dokumentarischer, aber überdies hilflos anmutender Impuls eines Schriftstellers. Der Leichnam wird auch in dieser Auflistung nahezu ausgespart (nachdem in der ersten das Abstraktum ‚Tod‘ stand); lediglich die Bahre auf und die Laken in denen er liegt, werden benannt. Selbst der im Zitat erwähnte Brustkorb des Vaters ist nun scheinbar verdinglichtes ‚Eigentum des Bestattungsinstituts‘, was als Aussage durch die Endstellung innerhalb der Liste verstärkt wird.

Die übernächste Miniatur heißt „Die Streichholzzeit“ und handelt vom Ausharren des Sohnes an der Bahre des Toten:

Dort liegt der Vater, hier sitzt er. Sie sind viele Male zuvor allein gewesen. Dies wird das letzte Mal sein. Er schaut auf die Uhr und beschließt, für jeden Tag, den man trauern soll, eine Minute zu bleiben. Weil er nicht weiß, wie er sonst Abschied nehmen soll? Weil das der Anzahl an Streichhölzern in einer Schachtel entspricht?⁶⁶

Deutlich wird eine Unsicherheit, ein Fehlen von Ritualen. Mit Norbert Elias gesprochen, sind dies Auswirkungen des „Informalisierungsschub[s]“ im Umgang mit Sterbenden und Toten, eines Verlusts an Verhaltensroutinen und Gesten: Der oder die Einzelne ist in dieser Situation auf sich selbst zurückgeworfen, die Ungeformtheit der Sterbesituation gleicht einem „weiße[n] Fleck auf der sozialen Landkarte“⁶⁷. Fioretos beschreibt in der Szene des um seinen Vater trauernden Sohnes in diesem Sinne ein *ad hoc* erfundenes Trauerritual: 40 Minuten wird er bei dem Leichnam sitzen, was eine Korrespondenz zum ‚40-Tage-Requiem‘ herstellt, wie es in der hier relevanten griechisch-orthodoxen Kirche praktiziert wird (dem sog. *Mnimosino*⁶⁸), aber auch in anderen Religionen sind 40 Tage ein bedeutsamer Gedenkzeitraum, so im Islam oder im ‚Sechswochenamt‘ des Katholizismus. Bei Fioretos entspricht die Zahl 40 überdies den Streich-

⁶⁶ Ebd., S. 12.

⁶⁷ Norbert Elias. „Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen“ [1982]. *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen. Humana conditio. Gesammelte Schriften* 6. Hrsg. von Heike Hammer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002. 9–68, S. 33–34.

⁶⁸ „Neben der persönlichen Trauerarbeit, dem Aufsuchen, Bestellen und Beweihräuchern des Grabes und dem Entzünden des ewigen Lichtes, spielt die wichtigste Rolle beim Totengedächtnis das Requiem (‚Mnimosino‘), eine offizielle Gedenkfeier mit einem festgelegten Ablauf. Grundlage dafür ist die feste Überzeugung, durch Fürbitte zu Gott auch nach dem Tod noch etwas für die Verstorbenen erreichen zu können. Die Requien finden nach Ablauf bestimmter Zeiträume statt (3, 6, 9, 40 Tage, 3 Monate, ½ Jahr, 1 Jahr). Aber nur die Feiern nach 40 Tagen und nach einem Jahr werden größer begangen. [...] Die großen Gedenkfeiern, zu denen offiziell eingeladen wird, erfolgen im Anschluß an den Sonntagsgottesdienst in der Kirche.“ Marianna Nestoris. „Alles ist Staub, alles ist Asche, alles ein Schatten“. Sterbesitten und Trauerbräuche im ländlichen Raum Nordgriechenlands“. *Ohlsdorf. Zeitschrift für Trauerkultur* 71.4 (2000): 19–26, S. 23.

hölzern, die er in einer Schachtel bei dem Toten findet („Mikado mit vierzig Streichhölzern. Wenn alle Hölzer entfernt sind, bist du kein Papa mehr.“⁶⁹).

Im Mittelteil ist auch dieser Text, ähnlich wie Pleschinskis, passagenweise heiter und leicht. Der Tote wird – nicht zuletzt in zahlreichen Dialogen mit seinem Sohn – verlebendigt und zeigt hier seine geistige Vitalität. Die Formulierung seiner sechsjährigen Enkelin aufgreifend („Opa ist gesterbt“) tritt er im Text in der Rollenfigur des ‚GESTERBTEN‘ auf:

EIN SOHN: Vielleicht sind Erinnerungen wie Hölzer.

DER GESTERBTE: Streichhölzer?

EIN SOHN: Sie flammen auf, spenden für einen Moment Licht, erlöschen.

DER GESTERBTE: Woraufhin das Vergegenwärtigte zu dem zurückkehren kann, was es am besten kann?

EIN SOHN: Was meinst du?

DER GESTERBTE: Im Verborgenen zu wirken?

EIN SOHN: Schon möglich ...

DER GESTERBTE: Danke, aber nein danke. Erinnerungen müssen wie Reibflächen betrachtet werden.⁷⁰

Der Dialog greift das Leitmotiv der *Solstickan*-Zündhölzer wieder auf: Wie auch die in der Kapelle stehenden Kerzen sind sie – im Aufflackern und Erlöschen – ein Vanitas-Symbol. Das Licht der brennenden Hölzer wird zur Vergegenwärtigung des Abwesenden, so der Sohn. In der Version des ‚Gesterbten‘ wirkt es eher im Verborgenen. Die Erinnerungen als ‚Reibflächen‘ bringen demnach ihr ephemeres Feuer selbst hervor. Sonja Klein bezeichnet das Dingsymbol der Streichhölzer in Anlehnung an Marcel Proust als „*mémoire involuntaire*“, insofern sie in der Eingangssequenz „zum Auslöser der nachfolgenden Aufzeichnungen werden und schließlich nicht nur das erzählerische Verfahren des Buches“ – jedes der Tableaus als ein kurzzeitig aufflammendes ‚Streichholz‘ –, „sondern auch dessen Titel begründen“⁷¹, denn auf der Streichholzschachtel ist eine Sonne (schwed. *sol*) zu sehen, das Markenzeichen dieser in Schweden sehr bekannten Zündhölzer.⁷²

⁶⁹ Fioretos 2012 (Anm. 62), S. 13.

⁷⁰ Ebd., S. 87.

⁷¹ Klein 2015 (Anm. 63), S. 90.

⁷² Vgl. Fioretos 2012 (Anm. 62), S. 11; weitere Textstellen, die den Titel aufschlüsseln, sind: S. 26, wo der Vater dem Sohn eine halbierte Apfelsine entgegenhält: „Du bekommst sie von mir – eine halbe Sonne!“, sowie S. 191, wo der Bauch der mit dem Autor schwangeren Mutter als „eine riesige Apfelsine. Eine Galaxie. Die andere Hälfte der Sonne“ bezeichnet wird.

Insgesamt ist festzuhalten, dass der Effekt des Rückwärtserzählens hier eine tröstende Wirkung hat. Die vergehende Lebenszeit des Vaters wird nicht durch die Frist („Deadline“) des Todes bedroht, sondern entfaltet sich von diesem zurück bis zur Geburt des Erzählers. Vielleicht ist es gar eine säkulare Form des Erlösungsgedankens, in dem Sinne, dass mit dem Tod ein innerweltliches ‚ewiges Leben‘ in der Literatur beginnt – eine implizite Verbindung von eschatologischer Ewigkeitsvorstellung und der Idee des Weiterlebens in der Kunst. Die eigene Geschichte und die des Vaters werden korreliert: ein „genealogisches Erzählen“⁷³, das auch durch die Kontinuität der Generationen tröstet und Finalität verspricht.

Friederike Mayröcker: *Requiem für Ernst Jandl*

Auch Friederike Mayröckers *Requiem für Ernst Jandl* (2001) wählt eine besondere Form des Erzählens von Vergänglichkeit und Tod. Die Dichterin verknüpft lyrische und prosaische Passagen, in denen sie den Verlust ihres Lebenspartners beklagt.⁷⁴ Der Text wird durch Prolepsen, Analepsen, Iterationen sowie Tempuswechsel strukturiert, die eine Asynchronizität und Nichtlinearität der Erzählung erzeugen. Zu Beginn heißt es: „ich hatte es jahrelang in meinem Bewußtsein vorvollzogen, ich hatte ihn gesehen, leblos in einem Winkel seines Zimmers, auf seiner Bettstatt“⁷⁵. In dieser Antizipation von Jandls Tod offenbart sich ein beständiges Endlichkeitsbewusstsein. Wiederholt wird auch die Realisation des tatsächlichen Todes in Worte gefasst, ein Anblick, der die Erzählerin heimsucht:

So 1 Zähnchen vielleicht mit seinem Zähnchen vielleicht, während sein Kopf 1 wenig nach links gebettet, so 1 Zähnchen vielleicht: in die Oberlippe eingebissen, als er, schon leblos, unter dem Leichentuch, *sein strenges Gehirn, der flüsternde Genius*, hatte seine WÜRDE in die Urinflasche daß es raschelte wie Fließpapier, statt Blut quillt es weiß aus dem Finger.

[H]abe deine Hand nicht mehr berührt, deine Hand deinen Mund deine Augen, 1 wenig *ingesegnet* die Lippe, 1 wenig eingesogen die Lippe Oberlippe während sein Kopf nach links ganz wenig nach links gerückt, leblos unter dem Linnen, *ach ich will nicht mehr weiden* will nicht mehr leben will nicht mehr lesen, will nicht mehr weiden, sperre auf, höre

⁷³ Klein 2015 (Anm. 63), Untertitel.

⁷⁴ Womit sie sich der Schreibweise Jandls annähert; vgl. Gisela Ecker. „Gender in the Work of Grief and Mourning: Contemporary ‚Requiem‘ in German Literature“. *Women and Death: Representations of Female Victims and Perpetrators in German Culture, 1500–2000*. Hrsg. von Helen Fronius und Anna Linton. Rochester, NY: Camden House, 2008. 203–219, S. 204.

⁷⁵ Friederike Mayröcker. *Requiem für Ernst Jandl*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001, S. 9.

dich mit mächtiger Stimme HALLO! HALLO!, und meine Stimme, besänftigend dich deine Furcht jemand Fremder sei eingedrungen.

Ach wie lang gewachsen müssen seine Fingernägel jetzt schon sein, oder verfärbt, oder abgefallen, wie bleich seine Hände, wie lang seine Haare. Die Oberlippe *ingenäht* 1 wenig *ingenäht schmachtend* *ingenäht*, unter dem Leichentuch, dieses Zähnchen Zähnchen als er lag, leblos unter dem Linnen, dieses Zähnchen das Zähnchen der Oberlippe 1 wenig einziehend ganz wenig, Kopf nach links gedreht, ganz EINGESCHOTET, wie schlafend, das unterkühlte Hemd.⁷⁶

Diese Passagen stehen kurz hintereinander im Text. In poetischer Verdichtung wird der traumatische Moment mehrmals mit repetitiver Wortwahl erzählt. Zusammen gelesen erzeugen diese Zitate eine reflexive Zeitlichkeit: die erste Passage als erinnertes Augenblick der Todeserkenntnis, die Wahrnehmung der Leblosigkeit des geliebten Mannes, über den in der dritten Person beobachtend gesprochen wird, aber auch die Beschreibung seines Krankenzimmers („Urinflasche“⁷⁷); die zweite Passage als vergebliche Adressierung des Toten („deine Hand deinen Mund deine Augen“), dann aber immer distanzierter („die Lippe“) bis hin zum erneuten Wechsel in die dritte Person („sein Kopf“), was die Realisation der finalen Getrenntheit zwischen ihm und ihr abbildet – unheimlich darin das „mit mächtiger Stimme“ zu hörende „HALLO! HALLO!“ –; die dritte Passage als temporaler Sprung – vielleicht in die Jetztzeit des Schreibens? –, in der das entsetzliche Bewusstsein vorherrscht, dass auch der erdbestattete Leichnam noch der Zeit unterworfen ist.

Exemplarisch zeigt sich hier das poetische Verfahren dieses *Requiem*: Wie bei einer musikalischen Komposition werden Motive der Klage und Trauer eingeführt, wiederholt, variiert. Den drei Passagen gemein ist die Wendung von der eingebissenen, eingezogenen, *ingenähten* Oberlippe des Verstorbenen, die Erwähnung von dessen leicht schief liegendem Kopf sowie des dreifachen „leblos“ unter dem Leichentuch, dem Linnen liegenden Körpers. Die Intimität eines Blicks auf den Toten, der sich nicht mehr wehren, nicht ‚zurückblicken‘ kann, wird schmerzhaft erfahrbar – und mittelbar, durch die Wahl ebendieser Worte, auch als unerträglich gekennzeichnet.⁷⁸

⁷⁶ Ebd., S. 17, 18 und 21.

⁷⁷ Ecker bemerkt dazu treffend: „[S]he continuously breaks taboos by moving towards embarrassing zones of household disorder – moths, dirt, and odors, of all kinds of weaknesses and disabilities: Note the striking juxtaposition of ‚Urinflasche‘ and ‚Würde‘ [...] in the same phrase.“ Ecker 2008 (Anm. 74), S. 211.

⁷⁸ „The closing – and final – look at the dead body in *Requiem* has found much attention in reviews. The relentless description and refusal to heroicize the dead, as well as its tenderness and linguistic precision make for a dense and multifaceted prose form.“ Ebd., S. 210.

Kontrastiv dazu steht eine Erinnerung an Jandls Körper zu Lebzeiten, die die Erzählerin in Form des Berichts an den gemeinsamen Freund Leo N. erzählt:

[E]r lag unbedeckt, es war Hochsommer, mit weißer glänzender Haut, anmutig halb auf die linke Seite die Beine 1 wenig angezogen so daß man zwischen den Schenkeln das Geschlecht silbern von Schweiß *höchst träumend*, usw., sage ich zu Leo N., es war 1 Himbeertropfen an seinem Finger, seine Brille verrutscht, ich glaube hochgerekte Klaue Huf, und hob den Arm, die Schädel Amphore.⁷⁹

Es ist eine weitere intime Szene, die diese Eigenschaft nicht nur deswegen aufweist, weil durch poetisch ‚dichte Beschreibung‘ auch verborgener Körperzonen Nähe erzeugt wird – und durch die Verschränkung von Schweiß und Himbeertropfen Eros und Süße evoziert. Sondern auch, weil Jandl im Schlaf dem detailerkundenden Blick seiner Partnerin fast ebenso passiv ausgeliefert war wie später als Toter. Wie Gisela Ecker bemerkt hat, ist Mayröckers Prosa – selbst in solchen Details verlorener, glückstrunkener Innigkeit – von ‚Gesten der Trauer‘ durchzogen. Dies erweist sich, im Vergleich mit den anderen beiden literarischen Texten mit männlichen Ich-Erzählern, als gender-spezifische, ‚weibliche‘ Gebärde.⁸⁰ Die intensive Darstellung des Leids soll auch die Leser*innen affizieren.

Ähnlich wie bei Pleschinski und Fioretos zeichnet sich Mayröckers Text durch Zeitsprünge aus: Der Tote wird als (noch) Lebender porträtiert und verschiedene Lebensphasen werden miteinander verschränkt. In einer Sequenz etwa wird sie von ihrer Dichterfreundin Elke Erb als „WAISENKIND“ bezeichnet, und diese wird mit den barock anmutenden Worten „jammervoll ist der Tod, erbärmlich ist der Tod, 1 Zerbercher und Verstörer ist der Tod“ zitiert.⁸¹ Wenig später bemerkt die Erzählerin über sich und Jandl retrospektiv „noch leben wir noch sprechen wir zueinander noch blicken wir einander ins Auge, noch sind wir da“, woran sich die Bemerkung anschließt, „hatte an seinem Grab das Gefühl, ich müsse ihn ausgraben“.⁸² Solche den Lesefluss irritierenden Tempus- und Zustandswechsel finden sich immer wieder, zuweilen mitten im Satz (hier anhand des Wechsels vom Präteritum zum Präsens gleich zu Beginn):

⁷⁹ Mayröcker 2001 (Anm. 75), S. 36.

⁸⁰ Vgl. Ecker 2008 (Anm. 74), S. 214; siehe auch: Gisela Ecker (Hrsg.). *Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter*. München: Fink, 1999.

⁸¹ Mayröcker 2001 (Anm. 75), S. 10.

⁸² Ebd., S. 16.

[I]ch ging in sein Zimmer, an sein Bett das leer ist und sage zu ihm *heute geht es mir besser*, aber ich denke: ich habe die Lebenshoffnung NICHT MEHR, um 3 Uhr früh fällt mir das Wort Arezzo ein, denke nur dein bester Freund ist nicht zu deinem Begräbnis gekommen, sage ich zu ihm [...].⁸³

Jandls leeres Zimmer ist Ort der Konfrontation mit Abwesenheit, von der sich die ‚Hinterbliebene‘ immer wie aufs Neue überzeugen muss.

Im Vergleich zu den anderen beiden Texten, die im Sinne Freuds eher als Trauerarbeit zu beschreiben sind,⁸⁴ ist Mayröckers von ostentativer Melancholie sowie affektgewaltiger Klage – „Es ist so 1 UNGLÜCK es ist 1 UNGLÜCK, ich schreie, werfe die Teekanne auf den Tisch, schreie NEIN NEIN, *er war ganz beige er war ganz beige*.“⁸⁵ – geprägte Auseinandersetzung mit Vergänglichkeit und Tod assoziativer und zugleich stärker poetisch geformt. Sie verweilt in einem Zustand des Ungetröstetseins und verweigert sich Freuds impliziter Forderung nach einem natürlichen Ende der Trauer.⁸⁶ Ähnlich wie Pleschinski und Fioretos adressiert auch sie den Toten verbal – nur dass dieser eben nicht antwortet. Es sind keine fingierten Dialoge, sondern einsame Monologe, die Absenz erfahrbar machen.⁸⁷ Derart wird die „unerträgliche Differenz“ spürbar, „die zwischen den lebendigen Zungen und den unerbittlich verschlossenen Leichenmündern klafft: hoffnungslos, wie eine tiefe Wunde“.⁸⁸ In diesem Sinne lässt sich die in Mayröckers Werk oft zu findende Konvention deuten, das Pronomen ‚ein‘ und die Zahl ‚eins‘ numerisch zu schreiben: Im *Requiem für Ernst Jandl* hebt sie damit auch die Traurigkeit ihrer ‚vereinzelten‘ Existenz hervor.

Trotz des Verwebens unterschiedlicher Zeitebenen wird die Welt in ein ‚Vorher/Nachher‘ – in ein „Das hat er noch erlebt / das hat er nicht mehr erlebt“⁸⁹ – gegliedert. Die temporale Ordnung umfasst selbst die Uhrzeit von Jandls Tod als wiederkehrende Zäsur. Um die „Mittagsstunde“ notiert sie: „stopfe mir 1 BUNCH

⁸³ Ebd., S. 34.

⁸⁴ Vgl. Sigmund Freud. „Trauer und Melancholie“ [1917]. *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. 13. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer, 2011. 173–189.

⁸⁵ Mayröcker 2001 (Anm. 75), S. 17.

⁸⁶ „Mayröcker’s mourning self is fundamentally inconsolable [and] develops a specific poetics of indeterminable mourning through which she joins critical voices that contradict Freud’s orderly view of a ‚natural end‘ to the mourning process.“ Ecker 2008 (Anm. 74), S. 213.

⁸⁷ Mayröcker greift zwar die von einem ihrer Gesprächspartner formulierte Hoffnung, „vielleicht ist es so, daß man weiter mit diesem HERZ- und LIEBESGEFÄHRTEN sprechen kann nämlich weiter Gespräche führen kann und vermutlich die Antworten darauf erwarten darf“ auf, ihr Text verdeutlicht zugleich deren Vergeblichkeit. Mayröcker 2001 (Anm. 75), S. 13.

⁸⁸ Macho 1987 (Anm. 10), S. 13.

⁸⁹ Mayröcker 2001 (Anm. 75), S. 22.

Buschen Sträußchen Bouquet Karfiol ins Maul [...] *da hatte er noch 6 Stunden zu leben*, stopfe mir dieses Zeug ins Maul statt dir zu helfen, sage ich zu ihm, aber er hört mich nicht mehr“.⁹⁰ Der Tod ist unwiderrufbar – und in jeden folgenden Tag eingeschrieben. Seit dem Verlust ihres Lebensgefährten sind Alter und Tod herausragende Themen in Mayröckers Spätwerk, die auch den Werkbegriff an sich unterminieren: „Wie lässt sich mit dem nahenden ‚letzten Wort‘ umgehen, wenn Leben und Schreiben so eng miteinander verbunden sind wie bei Mayröcker?“⁹¹, fragt Alexander Schwieren. In ihren Texten finden sich auch Beschreibungen des eigenen gealterten Körpers – „die gemergelten Füße, der faltenverschnürte Leib“⁹² und im *Requiem* notiert sie: „meine END VERSTAUBUNG steht schon bevor“⁹³. Mit dem ‚Staub‘ wird nicht nur ein Kohelet entstammendes Vanitas-Bild aufgegriffen („Es ist alles aus Staub geworden und wird wieder zu Staub.“; Koh 3,20^{LUT}). Vielmehr nimmt der Tod des Gegenübers, mit dem das Ich symbiotisch verbunden war, die eigene Hinfalligkeit, den eigenen Tod vorweg.

Resümee

Ein Ergebnis dieser Untersuchung ist, dass die drei literarischen Texte den Fristgedanken zum Teil anders fassen als Marquard, was damit zusammenhängt, dass hier retrospektiv über ein Leben erzählt wird. In Pleschinskis *Bildnis eines Unsichtbaren* und Mayröckers *Requiem für Ernst Jandl* steht eher der Aspekt von Mortalität bzw. Endlichkeit des Partners im Zentrum, demgegenüber finden sich in Fioretos' *Die halbe Sonne* auch Reflexionen, die den Tod des Vaters als Vollendung bzw. Finalität deuten, was unter anderem die Komposition des Textes nahelegt. Dieser Unterschied hängt mit der Stellung des erzählenden Ich zum Verstorbenen zusammen, ist es doch von Bedeutung, ob es ein Elternteil oder der Partner war, und ob der Mensch im hohen Alter oder ‚vor der Zeit‘ starb. In allen drei Texten ist der Tod des Anderen vor Beginn der Narration bereits eingetreten, dessen Lebensfrist abgelaufen. Die Texte setzen temporale Verfahren ein, bearbeiten die erzählte Zeit mit literarischen Mitteln: Neben Formen des fragmentarischen und episodischen Erzählens sowie bei Fioretos des Rückwärtserzählens sind dies sowohl Verfahren

⁹⁰ Ebd., S. 42. Karfiol ist das österreichische und süddeutsche Wort für Blumenkohl.

⁹¹ Alexander Schwieren. „‚Alterswerk‘ als Schicksal. Max Frisch, Friederike Mayröcker und die Poetologie des ‚Alters‘ in der neueren Literatur“. *Zeitschrift für Germanistik* 22.2 (2012): 290–305, S. 293.

⁹² Friederike Mayröcker. *brüht oder Die seufzenden Gärten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998, S. 211; zit. nach Schwieren 2012 (Anm. 91), S. 299.

⁹³ Mayröcker 2001 (Anm. 75), S. 38.

der Duration und Wiederholung als auch Verfahren der Verdichtung.⁹⁴ Sie finden sich im Todesmoment kondensiert, der in allen drei Texten die zentrale Zäsur ist – während diese Zäsur bei autothanatografischen Texten die als Widerfahrnis erlebte Krankheitsdiagnose ohne Aussicht auf Heilung darstellt.⁹⁵ Besonders bei Mayröcker ist auch der ‚Augenblick‘ auf den toten Körper leitmotivisch: als Moment der Heimsuchung.

Vanitas wird in den drei Werken anhand des sterbenden Körpers erfahrbar, der als fragil und kostbar beschrieben wird.⁹⁶ Da es Männerkörper sind, ist dies umso bemerkenswerter – und stellt auch einen deutlichen Unterschied zum Motiv der Vergänglichkeit (von weiblicher Schönheit) in der Frühen Neuzeit dar.⁹⁷ Dem *memento mori*, das die Ich-Erzähler*innen durch den Tod ereilt, entspricht die literarische Form des ‚Requiems‘ als eines Gedenkens, Klagens und Präsenthaltens: eine säkulare Form der Totenmesse mit elegischem Gestus, gelegentlich durch Rückbezüge zum Barock wie auch den Einsatz von Vanitas-Symbolen und -Motiven unterstützt. Der Vergänglichkeit und Abwesenheit stehen literarische Verfahren der Vergegenwärtigung der geliebten Person gegenüber. Exemplarisch hierfür sind die imaginierten Dialoge mit dem ‚Verblichenen‘ bzw. ‚Gesterbten‘ bei Pleschinski und Fioretos, aber auch die vergebliehen Adressierungen Mayröckers, weil sie von der fortwährenden „soziale[n] Präsenz“⁹⁸ des Toten zeugen. Das tradierte Mittel der Verlebendigung und ‚Verewigung‘ in und durch Literatur jedenfalls ist als Movens aller drei Texte erkennbar und lässt sich im Sinne Marquards ebenfalls als Wunsch nach Finalität verstehen.

Als literarische Requien suchen die Werke auch eine Art ‚Trauergemeinschaft‘ zwischen Autor*in und Leser*innen zu erzeugen, indem sie – dem Ritus der Totenmesse ähnlich – Elemente der Trauer und Klage, des Abschieds und der Erinnerung kompositionell verbinden. Die durch diese affektive Ansprache evozierten Gemeinschaften sind in den drei Texten durchaus unterschiedlich, wenngleich in allen Fällen ohnehin nur impliziert: Während bei Pleschinski mit dem Tod des Partners auch die homosexuelle Subkultur und die Kunstszene

⁹⁴ Ähnlich wie auch Johanna Zorn sie in ihrem Beitrag darstellt.

⁹⁵ Vgl. Gyax 2016 (Anm. 33), S. 30.

⁹⁶ Dies korrespondiert zur Symbolik der Vanitas in der Frühen Neuzeit. Vgl. Alberto Veca. *Vanitas. Il simbolismo del tempo / The Symbolism of Time*. Ausst.-Kat. Bergamo: Galleria Lorenzelli, 1981, S. 167.

⁹⁷ Vgl. Christian Wagenknecht. „Memento mori und Carpe diem: Zu Hoffmannswaldaus Sonett ‚Vergänglichkeit der Schönheit‘“. *Renaissance und Barock. Gedichte und Interpretationen*. Hrsg. von Volker Meid. Stuttgart: Reclam, 1982. 332–344; Mirosława Czarnecka. „Das Alter – eine ungeheuerliche Krankheit? Zum wissenschaftlichen und ästhetischen Altersdiskurs im 17. Jahrhundert und zu den Bildern der alten Frau“. *Daphnis* 41.2 (2012): 581–622.

⁹⁸ Meitzler 2011 (Anm. 37), S. 106–107.

des ausgehenden 20. Jahrhunderts angesprochen, betrauert und erinnert wird, richtet sich Fioretos' Trauerschrift indirekt an alle Söhne, deren Vater starb – und im speziellen ‚ein griechischer Vater‘ –, und Mayröckers *Requiem* (wie auch etwa Kinskys *Hain*) besonders an Leser*innen, die ebenfalls ihren „HERZ- und LIEBESGEFÄHRTEN“⁹⁹ verloren haben. Wohingegen also der Text von Plechinski im Sinne eines modernen musikalischen Requiems mit dem einen Toten auch eine kollektive zu beklagende Katastrophe verbindet, verweigert sich besonders der Text von Mayröcker dem im Requiem angelegten gemeinschaftlich-rituellen Aspekt und subjektiviert das Genre in extremer Form. Die drei Erzähltexte weisen ferner unterschiedliche Bezüge zu gesellschaftlich relevanten und zum Teil tabuisierten bzw. virulenten Themen auf, wie etwa: AIDS; Migration und Entwurzelung; Alter, Krankheit und Pflege; „Privatisierung und Intimisierung des Sterbens“¹⁰⁰; Verlust von Trauerritualen durch Säkularisierung und, damit einhergehend, auch eine Privatisierung der Trauer; gender- und kulturspezifische Trauerformen. Zugleich ist festzuhalten, dass sich alle drei Texte explizit – in Anreden und Anrufungen, in intimer Kommunikation wie auch vergeblicher Adressierung – an den Verstorbenen selbst richten. Die Lesenden werden demgegenüber an keiner Stelle direkt einbezogen. Vielmehr ist es beständig die homodiegetische Erzählerinstanz selbst, die mit der literarischen Totenklage auch ihre eigene Lebensfrist thematisiert und damit die Schwierigkeit, nicht anderen, sondern sich selbst ein literarisches Epitaph zu erschaffen.

⁹⁹ Mayröcker 2001 (Anm. 75), S. 13.

¹⁰⁰ Klaus Feldmann. [Art.] „Soziologie“. *Sterben und Tod: Geschichte – Theorie – Ethik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Andreas Frewer, Daniel Schäfer und Héctor Wittwer. Stuttgart: Metzler & Poeschel, 2010. 62–74, S. 66.

Verena Russlies

Erzählte Stilleben

Zur Produktivität einer Bildgattung bei W. G. Sebald
und Daniel Kehlmann

Abstract: *Im Kontext aktueller Neufiguren des Vanitas-Topos eruiert der Beitrag das Verhältnis von frühneuzeitlichen Vanitas-Stilleben und gegenwärtigen Erzähltexten. Anhand zweier Prosawerke von W. G. Sebald und Daniel Kehlmann wird untersucht, wie aus der Stillebenmalerei stammende Verfahren der Vergänglichkeitsdarstellung in der Narration aufgegriffen werden, sei es als Text-Bild-Montage oder als Inszenierung der Motivik und eines Bildaufbaus in Worten. Vor dem Hintergrund eines naturwissenschaftlichen Weltbildes verweist die Aktualisierung der Verfahren eindrücklich auf den Determinismus durch Zeit. Die sich auflehrenden Gelehrtenfiguren beider Romane entwickeln in Kombination mit dem Erzählen von Stilleben zeitdiagnostisches Potenzial: Sie thematisieren eine (postmoderne) Melancholie, die mit der säkular-heillosen Erkenntnis der Vanitas in Verbindung steht.*

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit gegenwärtigen Neufiguren des frühneuzeitlichen Vanitas-Topos ist auffallend, dass Untersuchungen zu dessen Verwendung in Erzähltexten, im Unterschied etwa zum Bereich der Medienkunst, bisher nur sporadisch zu verzeichnen sind. Dies könnte einerseits daran liegen, dass in seiner jahrhundertelangen Historie die Umsetzung in erzählenden Medien eine eher marginale Erscheinung blieb. Zwar ist problemlos ein Textkorpus zu identifizieren, in welchem Endlichkeit und angrenzende Bereiche zum Hauptgegenstand einer inhaltlichen Auseinandersetzung werden, doch selten wird die Klage über die Kürze des Lebens und der allem innewohnenden Zeitlichkeit abseits der Themenbereiche Alter(n), Krankheit oder Erinnerung gesucht – und noch seltener hinsichtlich ihrer Verbindung zur Motivik und Semantik der Vanitas untersucht. Und andererseits steht, während in Bezug auf andere Medien bzw. Gattungen seine spezielle Bildlichkeit, Aufbauelemente und Strukturmechanismen grundlegend in den verschiedenen Disziplinen beschrieben wurden,¹ eine solch generelle Aufarbeitung für Erzähltexte noch aus. Dementsprechend ist bisher weitestgehend ungeklärt, inwieweit sich insbesondere das Erzählen von Vergäng-

¹ Vgl. exemplarisch für die Lyrik und Stillebenmalerei des Barock: Ferdinand van Ingen. *Vanitas und Memento mori in der deutschen Barocklyrik*. Groningen: Wolters, 1966; Ingvar Bergström. *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*. Übers. von Christina Hedström und Gerald Taylor. London: Faber & Faber, 1956.

lichkeit am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts innerhalb der langen Traditionslinie der Vanitas-Darstellungen verorten lässt: Wenn von einer ‚Wiederkehr‘ der Vanitas in der bildenden Kunst und Literatur der Gegenwart gesprochen wird,² ist fraglich, welche Arten der Rekursivität, Interferenz und „Re-Semantisierung“³ vorliegen. Aufbauend auf der Prämisse, dass der Vanitas-Topos in Prosa zum einen mit medien-spezifischen Repräsentationsformen und Verfahren verbunden ist, dabei zum anderen auf Darstellungsweisen angrenzender und fernerer Kunstgattungen rekurriert, beschreibt dieser Beitrag die Adaption barocker Vanitas-Stilleben als eine seiner Realisationsmöglichkeiten in Erzähltexten.

Die Bildgattung des Stillebens ist seit ihrem Aufkommen häufig mit dem Vanitas-Dispositiv verknüpft; zudem etablierte sich mit ihr eine kulturhistorisch wirkmächtige Ausdrucksweise der Vanitas. Die detailgetreue Abbildung bewegungsloser, teils lebloser oder zumindest der Temporalität enthobener Objekte in sorgfältig bedachter Anordnung gewann im 17. Jahrhundert künstlerische Autonomie und ist dabei nicht nur eine dekorative Zurschaustellung brillanter kunsthandwerklicher Fertigkeiten,⁴ sondern verweist außerdem auf ein gesteigertes Interesse an der genauen Betrachtung und Inszenierung des Leblosen und Stillgestellten. Wo die Stilleben zusätzlich die Vanitas thematisieren, da wird dies in der Regel mit einem gesteigerten, historisch bedingten Krisenbewusstsein begründet:⁵ Die Erfahrungen von Verlust, Entbehrungen und Flüchtigkeit insbesondere während des Dreißigjährigen Krieges sind den Vanitas-Stilleben ebenso eingeschrieben, wie Zweifel am Sinn einer Akkumulation von Luxusgütern, wie sie aufgrund der ökonomischen Entwicklungen besonders in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts stattfand. Jagd- und Bankett-, Blumen- und Früchte-, Bücher- und Prunkstilleben sind nur einige Genres, die sich während dieser Zeit herausbildeten. Gemeinsam ist ihnen der Zugriff auf ein umfassendes, größtenteils symbolisch bzw. allegorisch aufgeladenes ikonografisches Inventar, das zumeist explizit oder implizit auf eine Auseinandersetzung mit (menschlicher) Vergänglichkeit weist.

² Hier festgelegt auf Texte mit Erscheinungsdatum nach 1970, zusammenhängend mit einer ab dort feststellbaren und bemerkenswerten Zunahme der Vergänglichkeitsmotivik in Literatur und bildender Kunst. Vgl. Nordverbund für Germanistik (Hrsg.). *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970*. Bern u. a.: Lang, 2011.

³ Claudia Benthien 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‘. Hrsg. von dens.] (2018): 11–36, S. 12.

⁴ Vgl. Sybille Ebert-Schifferer. *Die Geschichte des Stillebens*. München: Hirmer, 1998, S. 75–80.

⁵ Vgl. Görel Cavalli-Björkmann. „Vanitas-Stilleben als Phänomen des Krisenbewusstseins“. *1648. Krieg und Frieden in Europa 2: Kunst und Kultur*. Hrsg. von Klaus Bußmann und Heinz Shilling. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1998. 501–508, S. 501.

Das Vanitas-Stilleben, dessen vorrangiges inhaltliches Programm es ist, melancholische Zweifel an allem im Überfluss Erworbenen und irdische Hinfälligkeit auszustellen, nimmt als spezialisiertes Genre eine Sonderstellung unter den Stilleben ein.⁶

Die verwendete Motivik geht auf eine lange Tradition innerhalb der Vanitas-Ikonographie zurück:⁷ Sie speiste sich ursprünglich aus der alttestamentlichen Metaphorik, die in der Bildsprache der Emblematis entfaltet und mit den Elementen des Stillebens in der Frühen Neuzeit synthetisiert wurde.⁸ Die Symbole der Vanitas können hinsichtlich dreier, auf Ingvar Bergström zurückgehender Bedeutungsbereiche unterschieden werden: erstens Symbole des diesseitigen Daseins respektive des kurzen irdischen Lebens (Luxusgüter, Bücher etc.), zweitens Symbole des Todes und der Vergänglichkeit der menschlichen Existenz (Schädel, Kerze, Fliege etc.), drittens Symbole der Auferstehung und des jenseitigen, ewigen Lebens (Raupe, Schmetterling, Nelke etc.).⁹ Unter anderem aufgrund des Einsatzes von Illusionstechniken und ihrer zumeist allegorischen Wirkung sind frühneuzeitliche Vanitas-Stilleben nicht lediglich detailverliebte Schaukunst mit additiver Symbolkraft, sondern tatsächlich ‚Sinn-Bilder‘ und ein ästhetisches Erlebnis: „In der Erkenntnis eines vielschichtigen Zusammenhangs zwischen einzelnen Eindrücken terminiert in der Regel die Bildaussage.“¹⁰ Die Bedeutung ergibt sich nicht aus einzelnen Symbolen allein, sondern aus deren Kombination, die individuell von den BetrachterInnen in Beziehung zueinander gesetzt werden. Insofern verändern sich die Interpretationsmöglichkeiten abhängig von den RezipientInnen und ihrem Wissenshorizont sowie letztlich auch von dem jeweiligen zeitgenössischen Bildkontext – bis heute.¹¹

In der mimetischen Abbildung ausgewählter Objekte spielt die Wahl des geeigneten Moments eine entscheidende Rolle. Das „geradezu obsessive Studium der Dinge und ihrer stofflichen Beschaffenheit“¹² in unterschiedlichen, von diversen

6 Vgl. Karin Leonhard und Sandra Hindriks. „Windhauch, Windhauch, [...] Das ist alles Windhauch“. Zu einer Neubewertung des Vanitas-Stillebens“. *Inquiries into Art, History, and the Visual* 21.1 (2020): 127–180, S. 129.

7 Vgl. dazu ausführlich Alberto Veca. *Vanitas. Il simbolismo del tempo*. Ausst.-Kat. Bergamo: Galleria Lorenzelli, 1981, S. 164–174.

8 Vgl. Benthien und von Flemming 2018 (Anm. 3), S. 13.

9 Vgl. Bergström 1956 (Anm. 1), S. 154.

10 Claus Grimm. *Stilleben. Die niederländischen und die deutschen Meister*. Stuttgart: Belser, 2014, S. 74.

11 Vgl. Jochen Sander. „Anstelle einer Einleitung“. *Die Magie der Dinge. Stillebenmalerei 1500–1800*. Hrsg. von dems. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008. 13–15, S. 14.

12 Norbert Schneider. *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*. Köln: Taschen, 2003, S. 16.

Umwelteinflüssen abhängigen Erscheinungsformen offenbart, dass das Abstraktum Zeit seit jeher mit der Bildgattung verknüpft war: „Zeitlichkeit, Veränderlichkeit, Zufall waren also Erfahrungs- und Erlebnisinhalte, die in diese Bilder eingingen.“¹³ Überhaupt eignet sich das Stilleben zur Darstellung bzw. Thematisierung von Zeit.¹⁴ Im Unterschied zur ersten deutschen Medientheorie, Gotthold Ephraim Lessings Studie *Laokoon*, in welcher die Malerei als Gebiet des Raumes beschrieben und der Literatur als Gebiet der Zeit(-folge) kontrastiert wird,¹⁵ zeigt sich insbesondere im Vanitas-Stilleben die ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘: In einer ästhetisch wirkungsvollen Simultanität fließen mehrere Zeitebenen ineinander, indem innerhalb des Arrangements Objekte in verschiedenen Seinszuständen präsentiert werden.¹⁶ So verknüpft die Darstellung Gegenwärtiges, Vergangenes und Zukünftiges und kommuniziert die ständige Präsenz von Veränderung, Zerstörung und Tod. Paradox ist dabei: Das Vanitas-Stilleben mahnt an das unaufhaltsame Vergehen der Zeit, indem es selbst der Zeitlichkeit unterworfenen Objekte durch künstlerische Fixierung in einen Zustand der Dauer überführt. In diesem potenziell ewigen Stillstand wird die Endgültigkeit des Todes ersichtlich.¹⁷

Hinter ihrer dekorativen Oberfläche setzt sich die Bildgattung folglich mit erkenntnistheoretischen Problemen auseinander und ermöglicht in der Rezeption eine Intensivierung bzw. Reflexion der eigenen Wahrnehmungsprozesse.¹⁸ Maßgeblich daran beteiligt ist der der Gattung immanente Illusionismus. Mit ihm kommt ein Gestaltungsprinzip zum Einsatz, das „es auf eine Falschdeutung von Sinneseindrücken, auf eine Verwechslung von Realität und zweidimensional künstlerisch imitierten anlegte“¹⁹. Der Unterschied zwischen Schein und

13 Ebd., S. 17.

14 Vgl. Victoria von Flemming. „Stilleben intermedial: Eine Deutungsstrategie des Barocken von Sam Taylor Wood“. *Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen*. Hrsg. von ders. und Alma-Elisa Kittner. Wiesbaden: Harrassowitz, 2014. 289–313, S. 310.

15 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing. „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ [1766]. *Werke und Briefe* 5.2: *Werke 1766–1769*. Hrsg. von Wilfried Barner. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1990. 11–206, S. 116–117.

16 Vgl. Claudia Benthien. „Vanitas mundi. Der barocke Vergänglichkeits-Topos in bildender Kunst, zeitbasierten Medien und Literatur der Gegenwart“. *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970*. Hrsg. vom Nordverbund Germanistik. Bern u. a.: Lang, 2011. 87–108, S. 91–92.

17 Vgl. von Flemming 2014 (Anm. 14), S. 309–312.

18 Vgl. Norbert Schneider. „Zeit und Sinnlichkeit. Zur Soziogenese der Vanitasmotivik und des Illusionismus“. *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 8.4/5 (1980): 8–34, S. 20.

19 Schneider 2003 (Anm. 12), S. 13.

Sein, zwischen Täuschung und bewusster ‚Ent-Täuschung‘, zwischen Darstellung und Darstellbarkeit kann in der Betrachtung eine Medienreflexion auslösen. Voraussetzung für ein Gelingen dieses Spiels sind aktive BetrachterInnen: Sie sollen sich zwar auf die Illusion einlassen, aber neben dem oberflächlichen Genuss gleichsam auf Bedeutungssuche gehen. Dabei erweitert das temporale oder auch stufenweise Erschließen der Bildebenen das Bedeutungsspektrum zusätzlich. Insbesondere das Vanitas-Stilleben weist somit eine Vielzahl an Bedeutungsschichten auf, die es seit seinen Anfängen für eine gelehrte Betrachtung attraktiv machen.²⁰ Auf mehreren Darstellungs- und Rezeptionsebenen werden moralisch-didaktische Botschaften vermittelt und um Fragen der Ontologie und des anthropologischen Selbstverständnisses angereichert.

Inzwischen weist das Vanitas-Stilleben eine derart lange und eigenständige Traditionslinie auf, dass bei Wiederholungen und (Re-)Inszenierungen in der Gegenwart immer auch bekannte Seh- und Wissensordnungen und ‚Vor-Bilder‘ aufgerufen werden.²¹ Die Möglichkeit des Stillebens, Zeit zu thematisieren, macht es auch heute für künstlerische Inszenierungen attraktiv. Während für Fotografie, Film und Medienkunst bereits mannigfache Verweise und Entwicklungen nachzuzeichnen sind,²² erscheint eine Umsetzung in narrativen Texten weniger sinnfällig. Und doch lässt sich annehmen, dass auch hier die Bildgattung des Stillebens produktiv wird. Im Folgenden wird das intermediale Potenzial des frühneuzeitlichen Stillebens für Prosa und dabei insbesondere das Verhältnis von Vanitas-Stilleben und gegenwärtigen Erzähltexten eruiert. In den Blick geraten dabei keine ekphrastischen Bildbeschreibung oder illustrative Bildelemente, sondern komplexe Text-Bild-Beziehungen. Als solch spezielle Art der ‚Bild-Schreibung‘ wird hier das Erzählen von Stilleben vorgestellt und auf seine mögliche Funktion als Aktualisierung tradierter Verfahren der Vergänglichkeitsdarstellung überprüft. Als erzähltes Stilleben ist – noch hypothetisch – eine durch textuelle oder semantische Markierung hervorgehobene Textpassage zu bezeichnen, die in der narrativen Wiedergabe tradierter Vanitas-Symbolik Zeitebenen synchronisiert. Die Produktivität der Bildgattung soll in der Analyse zweier Erzähltexte aus den 1990er Jahren ersichtlich werden, die wegen ihrer bemerkenswerten Dichte von Vanitas-Motiven in den Fokus rücken: W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt* und Daniel Kehlmanns *Mahlers Zeit*. Ziel ist es, festzustellen, welche Funktionen die Adaption von Stilleben im Textzusammenhang jeweils erfüllen kann und welches zeitdiagnostische Potenzial den Texten dadurch zukommt.

²⁰ Vgl. Ebert-Schifferer 1998 (Anm. 4), S. 84 und 86.

²¹ Vgl. von Flemming 2014 (Anm. 14), S. 289–290.

²² Vgl. dazu den Beitrag von Julia Catherine Berger in diesem Band.

Melancholische Text-Bild-Gefüge: Sebalds *Die Ringe des Saturn*

Bis in die Gegenwart sind neben der Ekphrasis und der Illustration viele weitere Varianten der Text-Bild-Beziehungen zu beschreiben.²³ Ihnen gemein ist, dass Medienkombinationen bzw. -integrationen zunächst auf einem temporalen Abhängigkeitsverhältnis beruhen: „Beide Medien sind in eine klare zeitliche Abfolge eingegliedert. Wie allerdings die Interaktion zwischen den Medien tatsächlich ausfällt, wird nicht durch die zeitliche Ungleichheit definiert, sondern durch diverse Wechselwirkungen.“²⁴ Was in der Verbindung von Text und Bild entsteht, ist also ein komplexes Gefüge, das mitunter die Grenzen der Eigenmedialität sprengt.

Von einem Synergieeffekt, der sich aus dem Zusammenspiel aus Text und eingefügten Bildern ergibt, lässt sich im Fall von W. G. Sebalds Roman *Die Ringe des Saturn* (1995) sprechen. Der Erzähltext mit stark autobiografischen bzw. autofiktionalen Bezügen berichtet von Ereignissen einer mehrtägigen Wanderung des Erzähler-Ichs entlang der südeingelassenen Küste. Etwa ein Jahr nach dem Ende seiner Reise findet es sich in einer Heilstätte wieder, um eine unbekannte Krankheit zu kurieren, die lethargische Zustände und Lähmungen zur Folge hat – traditionell Kennzeichen des Temperaments melancholischer Personen. Erst ein weiteres Jahr nach seiner Entlassung beginnt es, seine Aufzeichnungen und damit das Geschehene zusammenzusetzen.²⁵ Bereits in der Anlage des Romans verbinden sich so mehrere Zeitebenen: Die Erzählgegenwart, der Zeitraum der Wanderung und der dazwischenliegende Aufenthalt im Krankenhaus, aus dem sich in ungenannter Weise der Erzählanlass zu ergeben scheint. Alle zeitlichen Ebenen, aber insbesondere die Gegenwart der Reise, werden um persönliche Erinnerungen der Erzählinstanz angereichert, außerdem werden sie mit biografischen Bezügen zu historischen oder fiktiven Gestalten parallelisiert und einzelne Reiseerlebnisse mit geschichtlichen Entwicklungen in Verbindung gebracht. Das Erzählen verknüpft – von unterschiedlichen Ausgangspunkten aus – scheinbar assoziativ die einzelnen Handlungsmomente: Die Zeitebenen kollidieren miteinander und

23 Vgl. Renate Kroll. „Text-Bild-Beziehungen. Methodische Vorüberlegungen zu einem historischen Streifzug durch die europäische Literatur und Malerei“. *Wie Texte und Bilder zusammenfinden. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. von ders., Susanne Gramatzki und Sebastian Karnatz. Berlin: Reimer, 2015. 11–13.

24 Sebastian Karnatz. „Zu kulturellen und analogen Text-Bild-Bezügen“. *Wie Texte und Bilder zusammenfinden. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Renate Kroll, Susanne Gramatzki und dems. Berlin: Reimer, 2015. 17–20, S. 17.

25 Vgl. W. G. Sebald. *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt a. M.: Eichborn, 1995, S. 12.

die temporale Struktur des Textes verschwimmt, da von einer Erzählgegenwart immer wieder in verschiedene ‚Vergangenheiten‘ gesprungen wird, Erzählebenen sich so ineinander verschachteln, einander überlagern und sich „netzwerkartig“²⁶ organisieren.

In formaler Hinsicht ist weiterhin interessant, dass sich Sebalds Affinität für Bilder, insbesondere für Fotografien, wie in allen seinen Texten auf der sichtbaren Oberfläche des Textes artikuliert: Immer wieder wird der Textfluss durch die Einlassung von Schwarzweißfotografien unterbrochen, wobei die Größe von kleinen über einseitigen bis hin zu doppelseitigen Formaten variiert. Das Spektrum der abgebildeten Motive umfasst topografische Karten, Faksimiles von Briefen und anderen Dokumenten, Zeichnungen, historische Fotografien und private Reiseaufnahmen. Die Bilder sind der extradiegetischen Ebene zugeordnet und wurden vom Erzähler-Ich – bereits in der Absicht, daraus einen Reisebericht anzufertigen – ebenso wie die Notizen während der Reise generiert. Mindestens binnenfiktional wird derart ein „ikonotextuelles Schreiben“²⁷ inszeniert. Diese Variante der Text-Bild-Beziehungen, bei welcher die Aufnahme von Bildern in einen Text von Beginn an geplant ist und dieses Vorhaben und die Auswahl der einzelnen Bilder das Schreiben selbst maßgeblich beeinflusst,²⁸ spricht den verwendeten Bildern wesentliche Bedeutung für das Textverständnis zu. Die Fotografien haben daher keinen attributiven Abbildcharakter, der einen beschriebenen Reiseeindruck anschaulich machen soll, sondern sie beeinflussen die Textgestalt, den Lesevorgang und den Rezeptionsprozess:

Die sebaldschen Text-Bild-Gefüge sind nicht nur in der engen Aufeinanderbezogenheit von Bild und Text, sondern auch als enges Wechselverhältnis zwischen Betrachten und Betrachtetem relational bestimmt. [...] In der Folge entstehen zwischen Text und Bild Unschreibbarkeitszonen. Das, was zwischen Text und Bild nicht aufgeht, verschafft diesen Text-Bild-Gefügen zwischenräumliche Performanzen.²⁹

26 Christoph Parry. „W. G. Sebalds ‚Ringe des Saturn‘: Bericht einer Wanderung durch eine Landschaft des Verfalls“. *Umwelt – sozial, kulturell, ökologisch. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Martin Hellström, Linda Karlsson Hammarfelt und Edgar Platen. München: ludicum, 2016. 145–156, S. 152.

27 Susanne Gramatzki. „Zu komplementären und kompensatorischen Text-Bild-Bezügen“. *Wie Texte und Bilder zusammenfinden. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Renate Kroll, ders. und Sebastian Karnatz. Berlin: Reimer, 2015. 155–161, S. 157.

28 Vgl. ebd., S. 157–158.

29 Christina Hünsche. „Erzähleinfälle. Erzählausfälle. W. G. Sebalds ‚Austerlitz‘“. *Wie Texte und Bilder zusammenfinden. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Renate Kroll, Susanne Gramatzki und Sebastian Karnatz. Berlin: Reimer, 2015. 309–319, S. 309–310.

Die Montage dieses heterogenen Materials zu einem kompositorischen Ganzen fordert gängige Rezeptionsmechanismen heraus. Was entsteht, erweitert den Resonanzraum des Textes und erschließt neue, komplementäre wie divergierende Bedeutungsebenen. Die Erzählung, die sich nur zwischen Dokumentation, Fiktion, Memoiren, fotografischem und kulturwissenschaftlichem Essay einordnen lässt und daher ein „genre-bending-narrative“³⁰ ist, lotet mit ihren kommunikationsfördernden Text-Bild-Gefügen auch die Grenzen ihres Mediums aus.

Diese Potenzierung von Bedeutungsebenen und intratextuellen Bezügen lässt sich insbesondere in der einzigen Fotografie nachweisen, die als Stilleben in barocker Ästhetik zu charakterisieren ist. Lokalisiert im ersten Kapitel als zweites Text-Bild-Gefüge des gesamten Erzähltexts, steht es eindeutig unter dem Zeichen der Vanitas: Es zeigt den Schädel Sir Thomas Brownes (Abb. 1).³¹ Die Fotografie entstand, wie das Erzähler-Ich im Vorfeld der Einsetzung ausführt, um 1900, also lange nach dem Ableben des englischen Arztes, Dichters und Philosophen des 17. Jahrhunderts. Dessen Gebeine gelangten fast einhundertsechzig Jahre nach ihrem Begräbnis an die Erdoberfläche zurück und erreichten nach mehreren Stationen das Museum des Krankenhauses, in welchem die Erzählfigur sich am Ende des 20. Jahrhunderts aufhält. Die Motivauswahl und der reduzierte Bildaufbau stellen markante Verbindungen zur Darstellungsweise des frühneuzeitlichen Vanitas-Stillebens her; Brownes Schädel, fachkundig gesäubert für anatomisch Interessierte, ruht zur Seite blickend auf mit deutlichen Gebrauchsspuren versehenen Büchern. Während sein Kiefer von einem zerlesenen, schmalen Band gestützt wird, stützen zwei Bände der von Browne verfassten *Religio Medici* sein Haupt. Der menschliche Schädel, auch wenn er in diesem Fall einem (gelehrten) Individuum zuzuordnen ist, fungiert innerhalb des Symbolkatalogs der Vanitas als wirkmächtiges und universelles *memento mori*. Die Bücher, neben ihrer Darstellung in barocken Buchstillleben auch regelmäßig in Vanitas-Stilleben verwendet, verweisen als Übermittler menschlichen Wissens und einziges weiteres Symbol im Arrangement mit Nachdruck auf die Unvollkommenheit und Fehlerhaftigkeit jedweder Wissenschaft und vermeintlicher Weisheit.³² Die Vergänglichkeit Brownes wird stellvertretend für die aller BetrachterInnen des Bildes explizit gemacht, indem sein Schädel mit seinen eigenen Schriften gemeinsam dargestellt und sie ihrer Zeitlichkeit preisgegeben werden; die Gelehrsamkeit des Universalgelehrten

³⁰ Monika Kaup. „The Neobaroque in W. G. Sebald’s *The Rings of Saturn*: The Recovery of Open Totality Countering Poststructuralism“. *Contemporary Literature* 54.4 (2013): 683–719, S. 684.

³¹ Vgl. Sebald 1995 (Anm. 25), S. 19.

³² Vgl. Jan Bialostocki. *Bücher der Weisheit und Bücher der Vergänglichkeit. Zur Symbolik des Buches in der Kunst*. Schwetzingen: Schimper, 1985, S. 11.

ist zeitgebunden und seine Erkenntnisse sind inzwischen wahrscheinlich veraltet oder gar vergessen.

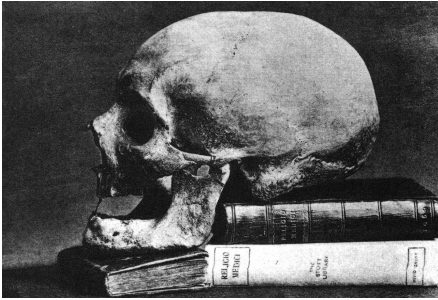


Abb. 1: Schädel Sir Thomas Brownes, Fotografie um 1900, abgebildet in W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*, 1995.

Neben den Auffälligkeiten auf der Bildebene ist die Fügung der Fotografie in den Textfluss beachtenswert: Im Gegensatz zu nahezu allen anderen Einsetzungen ist der Textumbruch an dieser Stelle nicht bündig,³³ sondern fasst das Stilleben ober- und unterhalb mit einer zentrierten Halbzeile ein. Im ‚Schriftbild‘ entsteht eine Form, die an eine Sanduhr erinnert und an deren Engstelle die Fotografie platziert ist. Die Fotografie stellt hier nicht nur eine bildliche Ergänzung des Erzählerberichts im Sinne einer Illustration dar, sondern kennzeichnet einen Wendepunkt, eine Art der Überleitung. In der Passage vor dem Einsatz des Bildes ging es um das Schicksal der Browne’schen Gebeine, der „Irrfahrt seines eigenen Schädels“, die mit dem Kommentar Brownes, dass niemand das Schicksal seiner Gebeine kenne und wisse, „wie oft man sie beerdigen wird“, an der Engstelle der Sanduhr endet.³⁴ Nach dem Bild besteht die Halbzeile aus dem Namen Thomas Brownes, der gleichzeitig als Bildunterschrift und werkimmanenter Titel des Stillebens dient und die Nähe zum Thema der Vergänglichkeit zusätzlich unterstreicht. Hier setzt ein neuer Erzählabschnitt ein, der das Leben des Gelehrten beleuchtet und mit dessen Geburt beginnt. Diese Umkehr von Tod und Leben spiegelt sich an dieser Stelle in einem fotografischen Vanitas-Stilleben, das beide Daseinsbereiche voneinander trennt – und zugleich ihre Inversion in der Fiktion erst initiiert.

Diese Erstnennung ist außerdem die Initialzündung für eine sich im Textverlauf abzeichnende Wahlverwandtschaft zwischen dem Erzähler-Ich und Browne. Auffällig oft verbunden mit dem Aufgreifen tradierter Vanitas-Motivik rhetorisiert das reisende Ich einerseits Verfallsszenarien und andererseits den Wandel als naturgegebenen, natürlichen Veränderungsprozess, wobei Browne direkt oder indi-

³³ Eine Ausnahme stellt die erste eingefügte Fotografie dar. Vgl. Sebald 1995 (Anm. 25), S. 10.

³⁴ Ebd., S. 19.

rekt wiederholt Anlass für die Reflexionen des Erzählers bietet. Browne avanciert zu einer Spiegelfigur,³⁵ mittels derer die Erzählinstanz das aussprechen kann, was sie auf ihrer Wallfahrt immer wieder beobachtet: die Vergänglichkeit bzw. Veränderung als Grundbewegung der Welt. Im ersten Kapitel liegen die Bezüge noch nah beieinander, wenn das Erzähler-Ich von der allumfassenden Auflösung und Destruktion spricht, mit der sowohl es selbst als auch sein Vorgänger Browne konfrontiert werden:

Jedenfalls beschäftigte mich in der nachfolgenden Zeit sowohl die Erinnerung an die schöne Freizügigkeit als auch an das lähmende Grauen, das mich verschiedentlich überfallen hatte angesichts der selbst in dieser entlegenen Gegend bis weit in die Vergangenheit zurückliegenden Spuren der Zerstörung.³⁶

Ähnlich wie in diesem fortwährenden Prozeß des Fressens und Gefressenwerdens hat auch für Browne nichts Bestand. Auf jeder neuen Form liegt schon der Schatten der Zerstörung.³⁷

Diese Zerstörung kommt bei beiden allerdings keiner restlosen Vernichtung gleich, sondern indiziert vielmehr einen notwendigen Vorgang, der den ständigen Wechsel von Werden und Vergehen in der Welt ermöglicht. Die Spuren des Alten im Neuen zu erkennen, empfinden Browne und das Erzähler-Ich als tröstend im Angesicht des „aussichtslosen Ende[s] unserer Natur“³⁸. Browne versucht, die von ihm bei Raupen und Faltern beobachtete Fähigkeit der Transmigration auch in der ihn sonst umgebenden Lebenswelt auszumachen, und stellt damit weitere Verbindungen zur Stillebenmalerei seiner Zeit her. Aufgrund der Eigenschaft der Raupe, sich zu gegebener Zeit in einen Schmetterling zu verwandeln, fungiert sie in der Frühen Neuzeit als Symbol der Auferstehung. In Gemälden werden beide Entwicklungsstufen des Insekts daher als Sinnbild des christlichen Heilsversprechens und der Erlösung eingesetzt.³⁹ Das Erzähler-Ich beschwört hingegen aus Erinnerungen neues Leben in verlassenen oder ausgelöschten Orten herauf und lässt in einem individuellen Schaffungs- bzw. Schreibprozess gleichsam Vergangenes gegenwärtig werden. Beide Ansätze wirken „als Therapie gegen die melancholische Angst vor der Vergänglichkeit“⁴⁰, wobei das fotografische Stilleben eingangs vorzeichnet, was die

³⁵ Vgl. Verena Olejniczak Lobsien. „Nekroprosa. Frage nach den letzten Dingen in Später und Früher Neuzeit: W. G. Sebald und Sir Thomas Browne“. *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970*. Hrsg. vom Nordverbund Germanistik. Bern u. a.: Lang, 2011. 169–186, S. 176–178.

³⁶ Sebald 1995 (Anm. 25), S. 9.

³⁷ Ebd., S. 33.

³⁸ Ebd., S. 37.

³⁹ Vgl. Grimm 2014 (Anm. 10), S. 67.

⁴⁰ Anja Lemke. „Figurationen der Melancholie. Spuren Walter Benjamins in W. G. Sebald ‚Die Ringe des Saturn‘“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 127.2 (2008): 239–267, S. 263.

Erzählung und die Beziehung zwischen dem frühneuzeitlichen Vorgänger Browne und dem reisenden Wiedergänger ausmachen wird: Zum einen verstärkt und bekräftigt es die melancholische, weil vergänglichkeitsbewusste Grundstimmung; zum anderen dient es als programmatischer Auftakt des Textes und verdeutlicht dessen Grundstruktur – das Erzählen vom Ende her, die (Re-)Konstruktion des Gewesenen, die (Re-)Kombination des Ungleichen, dessen einzige Gemeinsamkeit es ist, vergangen zu sein.

Die Melancholie, als deren Schutzpatron Browne in Sebalds *Die Ringe des Saturn* fungiert,⁴¹ ist hier eng an die Ursprünge des Vanitas-Topos im Buch Kohelet geknüpft. Dass nichts Bestand hat, ist das „unnachgiebige Wissen des Melancholikers“⁴² und zeichnete auch schon den Prediger (vgl. Koh 1,1–13^{EU}) aus. Erkenntnis, so die Botschaft der biblischen Figur und der Gefährten in Sebalds Werk, kann eine Bürde sein und der Typus des melancholischen Gelehrten – wie beispielsweise der Kirchenvater Hieronymus, dessen Darstellungen häufig als einflussreiche Vor- und Frühformen der Vanitas-Stilleben gedeutet wurden⁴³ – ist damit besonders empfänglich für die Botschaft der Vanitas. Auch hier steht der frühneuzeitliche Gelehrte Browne Pate für Reflexionen, die ebenso das erzählende Ich betreffen bzw. mit dessen Erlebnissen in Verbindung zu bringen sind:

In Amerika, so Thomas Browne in seinem Traktat über das Urnen-Begräbnis, stehen die Jäger auf, wenn die Perser gerade eintauchen in den tiefsten Schlaf. Gleich einer Schleppe wird der Nachtschatten über die Erde gezogen, und da nach Sonnenuntergang fast alles von einem Weltgürtel zum nächsten sich niederlegt, so fährt er fort, könnte man, immer der untergehenden Sonne nachfolgend, die von uns bewohnte Kugel andauernd voller hingestreckter, wie von der Sense Saturns umgelegter und geernteter Leiber erblicken – einen endlos langen Kirchhof für eine fallsüchtige Menschheit.⁴⁴

In der Kommentierung und Paraphrasierung von Brownes Schriften spricht die Erzählfigur wiederholt und in aller Drastik aus, was sie im Bericht ihres eigenen Erlebens zumeist indirekt und nur zwischen den Zeilen vermittelt.

Die Ringe des Saturn als Auseinandersetzung mit Melancholie und mit Thomas Browne als Identifikationsfigur zu beschreiben, ist keinesfalls eine neue Betrachtungsweise,⁴⁵ die allerdings noch nicht deutlich genug mit dem programmatischen Text-Bild-Gefüge am Beginn des Romans zusammengeführt wurde. Browne tritt im

⁴¹ Vgl. ebd., S. 247–248.

⁴² Hartmut Böhme. *Natur und Subjekt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, S. 267–268.

⁴³ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf. *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 1997, S. 79–80.

⁴⁴ Sebald 1995 (Anm. 25), S. 101.

⁴⁵ Vgl. Kaup 2013 (Anm. 30), S. 691–696; Lemke 2008 (Anm. 40), S. 261–267; Lobsien 2011 (Anm. 35), S. 176–178; Parry 2016 (Anm. 26), S. 148–151.

Verlauf des Textes als Bezugs- und Kontrastfigur auf, doch dabei ist es weniger seine Biografie, die durch solche Verweise während der Lektüre immer wieder in Erinnerung gerufen wird. Stattdessen ist es das Stilleben mit der ihm immanenten Botschaft, das den LeserInnen trotz einmaliger Abbildung immer wieder ‚begegnet‘. Das Bild ist in diesem Sinne dem Text zwar eingeschrieben, narrativ ausgestaltet ist es jedoch nicht. Stattdessen wird ersichtlich, wie eine Umsetzung des Vanitas-Topos in Prosa die Darstellung von Vergänglichkeit in der Schreibweise und im Erscheinungsbild zugleich umsetzen kann. Die Erzählerfigur versucht, die Dinge mittels mimetischer Wiedergabe vor dem Vergehen zu bewahren, stellt aber dabei den Konstruktcharakter und die Unvollständigkeit seiner ‚Zeitkapsel‘ durch die scheinbar assoziative Montage von Text- und Bildzitate bloß. Der Schreibprozess wird auf diese Weise als ebenfalls melancholisch markiert, und das Erzähler-Ich ist sich damit der Vergeblichkeit seines Vorhabens bewusst:

Dabei vereinen sich analytische und ästhetische Elemente zur Einsicht, daß die Welt, daß die Geschichte mit allem, was sie schafft, zugleich die Möglichkeit kommenden Zerfalls hervorbringt, so wie den Melancholiker jede Frühlingsblume unweigerlich an den kommenden Herbst erinnert. Und die Melancholie des dies Schreibenden wird gesteigert noch durch die Einsicht, daß er selbst auch diesem Prozeß verfallen ist. Die Macht des Schriftstellers wie auch die ihn bisweilen lähmende Verantwortung bleibt letztlich auf das Papier beschränkt.⁴⁶

Der Versuch, in und durch Schrift seine Existenz über den eigenen Tod hinaus zu verlängern, kann nicht gelingen. In Büchern konserviertes Wissen und gespeicherte Erinnerungen sind ebenso wie ihre VerfasserInnen der Vergänglichkeit unterworfen. Konnte Browne noch auf die Vorstellung einer Erlösung im Jenseits bauen, entfällt bei modernen MelancholikerInnenfiguren wie dem Erzähler-Ich eine solche Heilserwartung. Eine Alternative liefert die Erzählung nicht, sie führt aber vor, wie ein selbstreflexiver Umgang mit dem Verschwinden und Vergehen aussehen kann: Im Erkennen, dass Vergangenes gegenwärtig werden kann, keimt die Hoffnung, dass auch das eigene Schaffen früher oder später wiederentdeckt wird – ebenso, wie Brownes Schädel spätestens durch Sebalds Werk den Weg auf die Weltbühne zurückgefunden hat.

Das für diesen Abschnitt betrachtete Text-Bild-Gefüge zeigt, dass Wort und Abbildung in *Die Ringe des Saturn* einander ergänzen und über ihre unmittelbare Umgebung hinaus wirksam bleiben. Ihre Komplementarität ergibt sich aus der direkten Bezugnahme auf das Gezeigte, ohne dass die Darstellung eine genauere Beschreibung erhält. Derart stehen Text und Bild zwar zusammen, ent-

⁴⁶ Ulrich Baron. „Triffst Du nur das Zauberwort. W. G. Sebalds ‚Die Ringe des Saturn‘ (1995)“. *Der deutsche Roman der Gegenwart*. Hrsg. von Wieland Freund und Winfried Freund. München: Fink, 2001. 156–161, S. 159–160.

falten jedoch ihre eigenen Bedeutungsdimensionen, die – wie im Beispiel des Stillebens – zur Potenzierung der Bedeutungsebenen führen, andererseits aber auch Kontrastierungen hervorrufen und Irritationen auslösen können. Sie sind nur in der gemeinsamen Rezeption beider Bestandteile zu fassen und stellen sich insbesondere mit dem gewählten Beispiel in die Tradition der frühneuzeitlichen Emblemik. Die Vermittlung eines abstrakten Sachverhaltes (Vergänglichkeit) wird in der Kombination aus Text und Bild ‚verschlüsselt‘ gesendet und kennzeichnet Sebalds Vorgehen als eine Aktualisierung emblematischer Verfahren: Das Bild allein kann nicht ‚gelesen‘ werden, „ohne dass ihm ein Text unterlegt würde [...]. Die Bilder erzählen nichts, je nach textueller Semantisierung ändert sich ihre Bedeutung.“⁴⁷ Bedeutung ist damals wie heute nur unter der Voraussetzung von Traditionsbewusstsein und aktiver, sinnstiftender Rezeption zu erlangen.

Wortgemälde lesen: Kehlmanns *Mahlers Zeit*

Wie kann es nun aber aussehen, ein Bild oder konkret ein Vanitas-Stilleben in einem Text nicht abzubilden, doch es stattdessen zu erzählen? Eine Möglichkeit findet sich bei Daniel Kehlmann, der in nahezu all seinen Romanen Symbole aus dem ikonografischen Inventar des frühneuzeitlichen Topos aufgreift, bisweilen aber in sehr unterschiedlicher Dichte. Außerdem beschäftigen sich seine Werke (vom Debüt *Beerholms Vorstellung* (1997) über den Bestseller *Die Vermessung der Welt* (2005) bis zum aktuellen Roman *Tyll* (2017)) auch thematisch mit Verlusterfahrungen, Zeitlichkeit und Vergänglichkeit. Hinzu kommen insbesondere in seinen frühen Texten auch gewissermaßen ‚flüchtige‘ Erzählstrukturen, die einen linearen Zeitverlauf negieren und stattdessen mit einem Nebeneinander von Zeitebenen, Gleichzeitigkeiten und zyklischen, metaleptischen Strukturen operieren. Ein solches Beispiel für die Neufignation des Vanitas-Topos in Thematik und Gestaltung ist der zweite Roman Kehlmanns, *Mahlers Zeit* (1999).

Es handelt sich hierbei um die Geschichte des Physikers David Mahler, der zu Beginn des Romans in der Gewissheit erwacht, eine lebens- und weltverändernde Entdeckung gemacht zu haben: Er meint, den Zweiten Hauptsatz der Thermodynamik widerlegen zu können, der besagt, dass jegliche Prozesse in eine bestimmte Richtung laufen und dass solche Vorgänge irreversibel sind. Denn die Entropie,

⁴⁷ Wolfgang Neuber. „Sinn-Bilder‘: Emblemik in der Frühen Neuzeit“. *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hrsg. von Claudia Benthien und Brigitte Weingart. Berlin und Boston: De Gruyter, 2014. 341–356, S. 350.

eine abstrakte Zustandsgröße, kann (in geschlossenen Systemen) nur gleichbleiben oder zunehmen, aber niemals abnehmen. Lebensnäher formuliert: Ordnung kann nicht wachsen, stattdessen strebt alles von einem geordneten Zustand dem Chaos zu. Die Bläschen eines Schaumbades können nur zerplatzen und sich, einmal gebildet, weder erhalten noch neu entstehen; Vasen, die zerbrochen sind, fügen sich nicht von selbst wieder zusammen. Entropie beschreibt nicht nur Veränderung, sondern gerichtete Veränderung und prägt derart auch das physikalische Verständnis von Zeit. Oder, wie in *Mahlers Zeit* formuliert: Entropie ist „der Tod, übersetzt in die Physik“⁴⁸. Das stetige Fortschreiten der Zeit und der Vergänglichkeit allen Seins können damit seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, nachdem sie über Jahrhunderte hinweg individuell erfahren und theologisch-philosophisch reflektiert wurden, auch naturwissenschaftlich begründet werden. Aber die Klassifikation als Naturgesetz ändert nichts daran, dass die Entropie in ihrer Komplexität und ihrem Determinismus in einem säkularisierten Weltbild eine ähnliche Wirkung wie der Glaube an die Lenkung weltlicher Geschehnisse seitens einer göttlichen Instanz auslöst: Das Konzept ist für den Menschen mit einer „verstörenden Hoffnungslosigkeit“⁴⁹ verbunden.

Das Vergehen der Zeit war für den Protagonisten David schon immer Bedrohung, wohl beginnend mit einem traumatisierenden Erlebnis in der Kindheit, als er seine Schwester bei einem Unfall verlor.⁵⁰ Seitdem setzt er alles daran, den Lauf der Zeit anzuhalten oder umzukehren und so Geschehenes ungeschehen zu machen und zugleich dem eigenen Tod zu entgehen. Anthropomorphisiert wird sie für David zu einem tatsächlichen Feindbild:

Und was ist Zeit anderes als Verfolgung? Jene Regel, die vorschreibt, daß der Zerfall uns näherrückt, wie allem, wie jedem Wesen; die behauptet, daß die Welt sich verströmt und alle Sonnen in die Kälte fließen, bis sie ausgebrannt sind. [...] Dann wird es keine Veränderung mehr geben; die Zeit wird sich geschlossen haben, ihr großes Werk der Zerstörung ist getan.⁵¹

Davids Ziel im Verlauf der Romanhandlung ist es, die Entdeckung seiner vier Formeln, die den Zweiten Hauptsatz und derart den linearen Zeitverlauf und den Tod außer Kraft setzen sollen, der Welt zu präsentieren. Es soll ihm nicht gelingen, am Ende erliegt er einem – sich bereits lange vorher ankündigenden –

48 Daniel Kehlmann. *Mahlers Zeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S. 76.

49 Peter Freese. „Der thermodynamische Pfeil der Zeit: Der Zweite Hauptsatz und die neuere amerikanische Erzählliteratur“. *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechszehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*. Hrsg. von Martin Middeke. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. 333–358, S. 336.

50 Die Verbindung von Vanitas und Trauma erläutert Benthien 2011 (Anm. 16), S. 92–94.

51 Kehlmann 1999 (Anm. 48), S. 66.

Herzinfarkt. Doch zunächst sieht er sich mit verschiedenen Verfolgern konfrontiert, die ihn vermeintlich von seinem Vorhaben abbringen möchten. Ob diese ‚Wächter‘, wie David sie nennt, da sie die Einhaltung zentraler Naturgesetze schützen, innerhalb der fiktiven Welt Wirklichkeit sind oder lediglich seinem Wahn und seiner Paranoia entspringen, lässt der Roman offen. Sicher ist aber, dass dem Protagonisten mindestens zwei Entitäten naheilen: Es ist die Zeit selbst bzw. ihre Linearität und ein Zeitmahner, der aus dem Vergänglichkeitskontext bekannt ist – die Fliege.⁵²

Erstmals begegnet er dem Insekt, das leitmotivisch durch den Text schwirrt, in einem Park. David sitzt auf einer Bank, als sein verwahrloster Sitznachbar unvermittelt stirbt. Das Ereignis schließt mit folgender Passage, einem erzählten Stilleben:

David stand auf. Er fühlte keinen Schrecken, keine Angst, ihm war, als ob er es erwartet hatte. Am Horizont zeigte sich eine Linie aus blassem Licht; die Nacht würde bald vorüber sein; die Zeit war schnell vergangen, schneller als je, viel zu schnell. Der alte Mann saß starr da, seine Augen standen offen, sein Gesicht sah merkwürdig aus, nicht ganz wie ein wirkliches Gesicht; eher wie ein Gegenstand unter anderen, wie eine Bank, die Laterne dort drüben, die zerbrochene Flasche. Der Wind bewegte seinen Bart. Über seine Hand krabbelte eine kleine Fliege. Der Anblick war merkwürdig schön. David wandte sich ab und ging davon.⁵³

Diese Szene präsentiert sich als narrativ geformte Vanitas-Darstellung und zeigt zugleich deren Wirkung auf ihren Betrachter David. Der Tod wird ihm gegenwärtig, indem sich vor seinen Augen ein beschleunigter Alterungs- und Sterbeprozess abspielt („die Zeit war schnell vergangen, [...] viel zu schnell“). Das Ganze geschieht auf einer sehr schwach markierten Traumbene, die in der erzählten Wirklichkeit visionäre Zustände beim Protagonisten auslöst, und antizipiert derart Davids späteres Schicksal. Doch er begegnet dem Tod und der Konfrontation mit menschlichem Vergehen sachlich und emotional distanziert. Der alte Mann verliert seine Individualität, wird zum Leichnam, zu einer menschlichen Hülle ohne Bewusstsein. Dies ist vor dem Hintergrund frühneuzeitlicher Vanitas-Stilleben durchaus ungewöhnlich, da leblose Körper in diesen nur als *pars pro toto* (zumeist in Form eines Schädels) repräsentiert werden. Verdinglicht zu einem

⁵² Weitere Ausführung zur Fliege im bisherigen Gesamtwerk Kehlmanns vgl. Verena Russlies. „Die Kehlmann'sche Fliege: Zur Aktualität des *vanitas*-Topos bei Daniel Kehlmann“. *Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und populäres Schreiben*. Hrsg. von Iuditha Balint u. a. Berlin und Boston: De Gruyter, 2020. 155–175.

⁵³ Kehlmann 1999 (Anm. 48), S. 27.

„Gegenstand unter anderen“ erhält der Leichnam bei Kehlmann seinen Platz in einem bedeutungsgeladenen Arrangement: Zu einer Seite flankiert ihn eine Straßenleuchte, die in Davids Lebenswelt eine Kugel aus (Milch-)Glas an ihrer Spitze hat.⁵⁴ Sie ist demnach als Zeichen des *homo bulla* aufzufassen und symbolisiert als solche die Fragilität menschlichen Lebens. Gegenüber dann die Flasche, die im Vorfeld von dem unbekanntem Mann geleert wurde (das schluckweise Trinken war selbst schon Andeutung eines schrittweisen Alterungsvorgangs, dem ‚Tropfen der Zeit‘) und nun – nach seinem Ableben – zerbrochen und damit nutzlos die diesseitige Abwesenheit, das Verschwinden ihres Besitzers in jedem einzelnen Splitter spiegelt. Dieses bis zu diesem Punkt unbelebte und unbewegte Bild wird durch ein entscheidendes Motiv in Aktion versetzt. Eine Fliege, ihres Zeichens makabres Symbol im ikonografischen Inventar der Vanitas,⁵⁵ findet ihren Weg auf die Hand des Mannes, verweist auf die plötzliche Verflüchtigung von dessen Lebenskraft und kontrastiert dieser ihre eigene Agilität. Außerdem markiert sie den Beginn des transformatorischen Prozesses der Verwesung, das endgültige Verschwinden des nun in Zersetzung Befindlichen. Davids optische Eindrücke werden mit sprachlichen Mitteln gespiegelt; der Verzicht auf Konjunktionen und kürzer werdende Sätze beeinflussen das Lesetempo, Wortwiederholungen erzeugen Redundanz; beides Merkmale sprachlich evozierter Vanitas. Die Worte sind nicht nur stilllebenhaft ausgebreitet und angeordnet, sondern fügen sich zu einem Gesamtbild zusammen – gerahmt von Davids Zuwendung zu und Abwendung von dem Arrangement. Die Fliege ist dabei jenes Element, das die einzelnen Motive bzw. ‚Bildbestandteile‘ zu einer Vergänglichkeitspräsentation verknüpft. Wie so oft erscheint auch diese Vanitas-Darstellung neben aller Drastik „merkwürdig schön“: Die ästhetische Faszination überwiegt den moralischen Ernst, David versteht das immanente *memento mori* der Inszenierung nicht.

Die Fliege erscheint im Textverlauf von *Mahlers Zeit* stets zusammen mit weiteren tradierten Motiven und bildet mit ihnen stillebenhafte Arrangements, die hinsichtlich ihrer kompositorischen Häufung eindeutig konnotierter Symbole an für die Vanitas in der Barocklyrik typische Bildreihen erinnern.⁵⁶ In einem weiteren, diesmal retrospektiv erzählten Traum hatte David nach dem Erwachen

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 9.

⁵⁵ Vgl. Katharina Sykora. „Enden und Verfliegen. Schädel, Insekten und zwei Temporalitäten der Vanitas in der zeitgenössischen Fotografie“. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27.2 [Themenheft ‚Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart‘. Hrsg. von Claudia Benthien und Victoria von Flemming] (2018): 193–207, S. 200–206.

⁵⁶ Vgl. van Ingen 1966 (Anm. 1), S. 62.

der Schreck [...] getroffen wie ein Peitschenschlag. Es war wieder seine Schwester gewesen. Auf einem Weg, neben einem See unter bizarr verformten Bergen. Sie hatte auf eine Pflanze gezeigt, sie abgebrochen und ihm gegeben: eine grell leuchtende Blüte mit langen, dünnen Blättern, die sich wie lebendig um seine Hand geschlängelt hatten. David atmete schwer, er schwitzte am ganzen Körper, die Angst wich nur langsam von ihm. Er setzte sich auf, atmete tief ein und sah an sich hinunter. Über das Weiß der Bettdecke krabbelte eine Fliege. Er hielt die Pflanze noch in der Hand. Er schrie auf und schrie, als würde er nie mehr aufhören, und der Schrei zerriß das Zimmer um ihn, und er erwachte noch einmal, im gleichen Raum. Das Meer legte ein durchscheinendes Blau auf die Wände. In einer kleinen Vase standen halb verwelkte Nelken. Auf dem Nachttisch war ein leeres Wasserglas neben Valentinovs neuem Buch *Regel und Kalkül*. Seine Hände waren leer, das Bett war zerwühlt, das Kissen sah aus, als hätte jemand lange darauf eingeschlagen. Er zitterte am ganzen Körper. Er verstand es sehr deutlich: Das war eine Warnung gewesen.⁵⁷

Die Vanitas-Symbolik ist erneut gekoppelt an eine Vorausdeutung auf das Ende des Romans, Davids Tod,⁵⁸ wo alle Traumelemente bis auf Davids Schwester äußere Wirklichkeit werden. Die Fliege ist als Mittlerin zwischen den Ebenen eingesetzt: Sie ist auf der äußeren Traumbene, die zwischen Erkenntnisraum und Erwachen liegt, lokalisiert und erneut als einziges Element in Bewegung. Der visionären Antizipation des Sterbens sind abermals einige Motive stillebenhaft attribuiert: Ehemals vitale Nelken, klassische Grabblumen und in der christlichen Symbolik ein Zeichen der Auferstehung, wurden geschnitten. Das leere Glas stellt einen intratextuellen Bezug zur ersten Passage her und betont mit dieser Wiederholung die Fragilität des Lebens. Eine Schrift von Davids großem Vorbild, Boris Valentinov, liegt in unmittelbarer Nähe. Wie bei Sebald ruft das Buch hier frühneuzeitliche Referenzen auf: Der Hort des Wissens kann lediglich unvollkommenes menschliches Wissen versammeln und insistiert auf der Zeitgebundenheit menschlicher Fähigkeiten. Valentinov ist in *Mahlers Zeit* allerdings keine Spiegel-, sondern fiktive Kontrastfigur, seine Schriften mahnen hier also an die Fatalität von Davids Obsession, der Zeitlinearität zu entkommen. Die Warnung, die David versteht, betrifft die Weiterführung seiner Forschung; die Warnung, die er verstehen sollte, ist eine Mahnung an Zeitlichkeit, die durch die Gegenwart der Fliege vermittelt wird: Die Anziehungskraft von totem Organischem lässt sie im Vanitas-Kontext auch die Nähe zu Todgeweihtem suchen. Der Weg der Fliege endet folglich mit Davids Tod: „Aber am unangenehmsten war eine Fliege gewesen, die sich immer wieder auf Davids Gesicht gesetzt hatte, immer wieder, mit einem tiefen und satten Summgeräusch; sie war einfach nicht zu verscheuchen gewesen.“⁵⁹ Sie wird auf Davids Schädel, postum, zum Todessymbol und wirkt als

⁵⁷ Kehlmann 1999 (Anm. 48), S. 59–60.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 146, 152 und 154.

⁵⁹ Ebd., S. 154.

memento mori auf die Umstehenden. Für die LeserInnen dagegen stellt sich eine Referenz zum erzählten Stillleben am Beginn der Erzählung her.⁶⁰

Den Roman durchzieht ein ganzes Motivnetz aus Vanitas-Symbolen, die mal singulär auftreten und einzelne Handlungsmomente miteinander verbinden, an anderen Stellen wiederum in stilllebenhaften Arrangements zusammenfinden. So bietet sich David beim Versuch, Valentinov persönlich aufzusuchen, dieses Bild: „Im Flur hing ein Spiegel über einem Tisch mit einem Telefon; neben dem Telefon lagen Zeitungen und verschlossene Briefkuverts, ungeöffnete Post. An der Wand gegenüber hing ein zweiter Spiegel in gleicher Größe, in dem gleichen metallisch glänzenden Rahmen.“⁶¹ Der Hausherr ist nicht anzutreffen, stattdessen öffnet dessen Haushälterin die Wohnungstür. Die Symbole diesseitigen Lebens, das Telefon und die unangetasteten Schriftstücke, können als Verweis auf die unterbrochene Kommunikation zwischen dem Protagonisten und seinem Vorbild gelesen werden. Die in der barocken Motivverwendung Wahrheit und Eitelkeit symbolisierenden Spiegel verstärken in dieser Zusammenstellung den Eindruck von Multiperspektivität, indem sie das vorliegende Ensemble aus verschiedenen Blickwinkeln reflektieren. Die komplexen Erzählstrukturen des Textes mit einem Nebeneinander verschiedener Gegenwart, von denen keine als privilegiert gelten kann, und somit die zeitlichen Ebenen verschwimmen, werden motivisch im Unendlichkeitsparadoxon, das sich zwischen den beiden Spiegeln zeigt, aufgegriffen. In dieser Passage zeigen sich außerdem wiederholt sprachliche Auffälligkeiten, die die Szene mit vorausgegangenen in Beziehung setzen: einerseits Wortwiederholungen und andererseits die Verwendung von Semikola als Trennung von einzelnen Bildbestandteilen.

Als sich zum Ende der Erzählung auch die Hinweise auf Davids bevorstehenden Tod mehren, begegnet dem Protagonisten ein weiteres Arrangement: „Er ging jetzt an Geschäften vorbei; in den Auslagen waren Halsketten, Spazierstöcke, Uhren, wieder Halsketten. [...] Wieder ein Fenster mit Uhren: ein Dutzend runder, tickender Geräte; all diese Zeiger; die hüpfenden Bewegungen, mit denen sie den Sekunden folgten, das große Wettrennen.“⁶² Dieses rekurriert in der Kombination aus Luxusartikeln und Geräten zur Zeitmessung wieder auf tradierte Vergänglichkeitssymbolik und markiert das Scheitern von Davids Auflehnung gegen Zeit und Zeitlichkeit. In Momenten des Zweifels oder der Trauer mahnt David das über-

⁶⁰ Die Fliege in ihrer Funktion als Vanitas-Symbol taucht bereits in der bis heute unveränderten Covergestaltung auf. Es zeigt einen Bildausschnitt aus George de La Tours Gemälde *Der Leierspieler* (um 1635).

⁶¹ Kehlmann 1999 (Anm. 48), S. 123. Vgl. eine ähnliche Motivverwendung in Sebald 1995 (Anm. 25), S. 230.

⁶² Kehlmann 1999 (Anm. 48), S. 143–144.

deutliche Ticken der Uhren ähnlich wie das Geräusch des eigenen Pulsschlags an den gleichmäßigen, gerichteten Gang der Zeit, dem David wider seine Erwartungen nichts entgegenzusetzen hat.⁶³ Für ihn als wahrnehmende Instanz des letzten Ensembles innerhalb der Erzählung mag dies eine erschütternde Erkenntnis sein – für die LeserInnen hat sich bereits mit dem ersten Arrangement gezeigt, dass analog zur fiktionsexternen Wirklichkeit auch in den fiktion intern geltenden Naturgesetzen der Zweite Hauptsatz der Thermodynamik nicht auszuhebeln ist.

In den untersuchten Textpassagen wird ersichtlich, dass die narrative Inszenierung von Zeitlichkeit bei Kehlmann auf Verfahren der Vergänglichkeitsrepräsentation in der Malerei rekurriert und diese für eine Darstellung in Prosa adaptiert. Fliegen, Glasobjekte, Uhren, Spiegel und weitere Symbole werden auf der Textebene zum Bestandteil von Arrangements, die in ihrem Aufbau und ihren Deutungsoptionen an frühneuzeitliche Vanitas-Stilleben erinnern. Solche ‚Bild-Schreibungen‘ stellen die Zeit still, halten den Fortgang der Handlung für einen Moment auf und etablieren in ihren strukturellen und motivischen Überschneidungen ein intratextuelles Verweissystem, das in der Lage ist, Zeitebenen zu synchronisieren; Gegenwart und Zukunft werden für einen kurzen Moment zeitgleich sichtbar. Die Passagen haben somit mahnenden wie vorausdeutenden Charakter, sie verweisen in konzentrierter Form und mit ästhetischer Wirkung auf den Determinismus durch Zeit. David Mahler, der hochmütig versucht, sich gegen diesen aufzulehnen, scheitert. Und der Roman, in seiner unübersichtlichen zeitlichen Struktur und der unterlegten, auf die Natürlichkeit des Zeitvergehens weisenden Motivik, wird nicht zuletzt durch narrativ geformte Stilleben zu einem zu Literatur gewordenen Plädoyer für die Akzeptanz linearer Zeitlichkeit.

Zusammenschau: Erzählte Stilleben als Vanitas

Im Stilleben des 17. Jahrhunderts fand das Thema der Vergänglichkeit seine prägendste Ausdrucksform: Hier kollidieren im Nebeneinander eindeutig konnotierter Symbole zwei Zeitebenen, indem ein Jetztzustand (Gegenwart) als bereits in einem Auflösungsprozess befindlich dargestellt und ein künftiger Seinszustand des Vergehens (Zukunft) antizipiert wird. Zu diesem Zwecke werden opulente Arrangements aus Blumen in der Blüte und im Verwelken, Früchte in Reife und Verfall zusammengestellt; in ihnen laben sich Insekten an Überresten diesseitigen Lebens und mahnen Uhren simultan an die Zeitenthobenheit des Augenblicks sowie an das unaufhaltsame Fortschreiten der Zeit. Ebenso bedeutend wie die Auswahl der

⁶³ Vgl. ebd., S. 55 und 101.

einzelnen Motive aus dem tradierten ikonografischen Inventar des Topos ist deren Anordnung in der Gesamtkomposition des Gemäldes, im Speziellen die dadurch entstehende Blickführung. Naturgemäß verfügt das Gemälde im Vergleich zum literarischen Text über wesentlich andere Mittel und Möglichkeiten hinsichtlich Darstellung und Rezeption. Zugleich aber offenbaren sich, insbesondere mit Blick auf das frühneuzeitliche Vanitas-Stilleben, bemerkenswerte Analogien und Äquivalente.

Die Erzähltexte von W. G. Sebald und Daniel Kehlmann haben bereits im Hinblick auf ihre Anlage mit der Bildgattung gemein, dass sie sich in besonderer Weise mit dem Thema Zeit auseinandersetzen. Sie sind Zeitromane, also „*tales about time*“ in dem Sinne, dass die Zeit und der Wandel des Zeitbewusstseins thematische Mittelpunkte bilden und dass diese Werke selbst zu einem Medium literarischer Zeitreflexion werden⁶⁴. Beide Texte verneinen – mindestens implizit – die Linearität der Zeit und operieren stattdessen mit netzwerkartigen bis zirkulären Erzählstrukturen, die das abweichende subjektive Zeitempfinden ihrer Protagonisten für ihre LeserInnen erfahrbar machen. Die Abweichung von Zeitlinearität und die narrative, experimentelle Infragestellung der Ordnungskategorie Zeit führt umso deutlicher vor Augen, wie elementar Zeitlichkeit für unser Weltverständnis ist und wie vergeblich Versuche des Entkommens sind. Wie frühneuzeitliche Vanitas-Stilleben sind auch postmoderne Zeitromane Anzeiger eines sich verändernden Zeitbewusstseins: Die objektiv messbar gewordene und zunehmend den Takt des Lebens bestimmende (Welt-)Zeit gerät in Konflikt mit einer subjektiv erfassten Zeitwahrnehmung; die Zeit wird zu einem determinierenden Faktor und die Lebenszeit erhält mehr und mehr den Charakter einer Frist.⁶⁵

Die intermediale Adaption von Verfahren frühneuzeitlicher Vanitas-Darstellungen unterstützt diese auf LeserInnenwirkung angelegte Operation. Passagen, in denen Stilleben narrativ inszeniert werden, eröffnen einen Rezeptionsraum, in dem sich verschiedene Zeitebenen und Handlungselemente begegnen und verknüpfen. Sie haben, wie *Die Ringe des Saturn* und *Mahlers Zeit* zeigen konnten, programmatische und vorausdeutende Funktion, die sich allerdings erst mit aktiven LeserInnen erfüllen kann: Voraussetzung für eine gelungene Rezeption sind Kenntnisse über das tradierte ikonografische Inventar der Vanitas, Aufmerksam-

64 Ansgar Nünning. „Moving back and forward in time‘: Zur Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitstrukturen, Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen im englischen Roman der Gegenwart“. *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*. Hrsg. von Martin Middeke. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. 395–419, S. 396.

65 Vgl. Schneider 1980 (Anm. 18), S. 12–15 sowie den Beitrag von Claudia Benthien in diesem Band.

keit bezüglich des Einsatzes und des Aufbaus der Szene und ein Auge für intratextuelle Verweise und Wiederholungen. In den ausgewählten Erzähltexten mögen die Symbole teilweise in aktualisierten Erscheinungsformen verwendet werden, doch sie rufen in ihren Deutungsperspektiven explizit den barocken Horizont auf – ohne diesen zu ironisieren. Es handelt sich bei beiden Texten vielmehr um einen Fall von „innovativ-seriöser Rekursivität“⁶⁶, die deutlich macht, dass die Motive und ihre Bedeutung, auch nach zunehmender Auflösung des theologischen Referenzrahmens, für das säkularisierte, naturwissenschaftliche Zeitalter weiterhin Relevanz und Gültigkeit besitzen.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 W. G. Sebald. *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt a. M.: Eichborn, 1995, S. 19

⁶⁶ Benthien und von Flemming 2018 (Anm. 3), S. 30.

Johanna Zorn

Spiel um Zeit

Temporale Konstellationen des Vergehens in zeitgenössischer Fotografie, Literatur und theatraler Installation

Abstract: *Im Zentrum des Vanitas-Diskurses stehen temporale Relationen von An- und Abwesenheit, die in der zeitgenössischen Kunst als Spiel zwischen Permanenz und Metamorphose verhandelt werden. Ausgehend von der künstlerischen Zeitreflexion des Medienkünstlers Helmut Wimmer und H el ene Cixous' literarischer Konstruktion einer achronisch verfassten All-Zeit beleuchtet der Beitrag anhand zweier theatral-installativer Arbeiten von Forced Entertainment und Romeo Castellucci diese signifikante zeitgenössische Strategie zur Thematisierung von Vergänglichkeit: Errichtet werden temporale Gefüge, die das Vergehen von Zeit als spezifische Konstellation von Dauer thematisieren und so die Dialektik von Ewigkeit und Vergängnis performativ ausloten.*

Der Abgrund des Denkens

Beginnt man einmal das Denken über Sterben und Tod, über Werden und Vergehen des Lebens, über die Spannung von Endlichkeit und Ewigkeit, so werden Auge und Ohr, solcherart angeregt, geradezu überall auf bildliche Symbole und sprachliche Chiffren der Vergänglichkeit gelenkt. Dann weist die Rede vom Windhauch, von verwelkenden Blumen oder von Rauch ebenso über das Reich der profanen Naturerscheinungen hinaus wie die Bilder von Seifenblasen, Uhren oder Pfeifen zu Indizes eines symbolisch verschlüsselten Todesbedenkens werden. Als bildspendende Referenz derartiger Codierungen entpuppt sich umgehend die vielfältige frühneuzeitliche Vanitas-Topik. Die Rezeption des alttestamentlichen Buches Kohelet hat dort die Reflexion über die Vergänglichkeit variantenreich als Klage über Verlust und Sinnlosigkeit des Lebens, als Mahnung zur Sinnstiftung jenseits des Besitzererws oder Appell zur Freude am Augenblick hervorgebracht. Der Vanitas-Diskurs hat zugleich das Bewusstsein über die entschwindende Lebenszeit nachhaltig in das semantische Feld des ‚Entzugs‘ eingetragen. Die durch die deutsche Einheitsübersetzung bekannte Übertragung des im Kohelet erwähnten hebräischen *h v l* in das fasslich-unfassbare Sprachbild des Windhauchs („Windhauch, Windhauch, sagte Kohelet, Windhauch, Windhauch, das ist alles Windhauch“; Koh 1,2^{EU}) koppelt die mit dem Bedeutungsrepertoire der Vanitas verbundenen vielfältigen Vorstellungen von Eitelkeit, Nichtigkeit, Vergänglich-

keit, Sinnlosigkeit und Scheinhaftigkeit *expressis verbis* an die Idee des Ephemeren, Unstofflichen, Substanzlosen.¹

Kein Ding also und doch eine der größten Sachen – die Metapher des Windhauchs sagt schlicht, dass das Sein nur mit der und durch die Zeit zu begreifen, dort zugleich aber gerade nicht als Objekt greifbar, nicht materialiter zu fassen ist. Diese weit über das frühneuzeitliche Bewusstsein hinausreichende Gewissheit, wonach allein die Zeitlichkeit „der Seinsfrage ihren Horizont geben“² kann, gehört zwar offensichtlich dem Bereich eines immer schon intuitiv oder implizit vorhandenen Wissens an, das in der Alltagsrede über die *conditio humana* kaum Anlass zur weiteren Beschäftigung bietet, doch hebt sie das Denken aufgrund ihrer vordergründigen Tautologie auch allzu leicht aus den Angeln. Die dominanten zeitlichen Konfigurationen in den künstlerischen Thematisierungen der Vanitas artikulieren eine ebenso naheliegende wie komplizierte Verflechtung von Sein und Zeit, die sich nicht entwirren lässt. Sein erscheint dabei stets als das transitorische ‚Jetzt-gerade-nicht-mehr‘ und in diesem temporalen Modus entfacht es in barocken Darstellungen einen zweifachen Sinn. Einerseits wird Gegenwart explizit auf die Zukunft hin projiziert, die sich als Antizipation des Todes immer schon in den Moment einschreibt, und so als „key element of the vanitas topos“³ fungiert. Andererseits invertiert Gegenwart im Versuch, sie festzuhalten, je in Vergangenheit.

Ein Zeitkonzept, das Bewusstsein über das entschwindende *nunc currens* stiftet,⁴ steht folglich paradigmatisch für Vanitas thematisierende Kunst. In diesem Sinne gerät etwa das in barocken Stilleben programmatische Stillstellen

1 Vgl. hierzu die umfassenden Ausführungen von Dorothea Scholl. „Vanitas, vanitatum et omnia vanitas“. Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematik“. *Bibeldichtung*. Hrsg. von Volker Kapp und ders. Berlin: Duncker & Humboldt, 2006. 221–260, insbesondere S. 223–225.

2 Jacques Derrida. „Ousia und Gramme. Notiz über eine Fußnote“. *Sein und Zeit. Randgänge der Philosophie*. Übers. von Gerhard Ahrens. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen, 1999. 57–92, S. 57.

3 Claudia Benthien. „Vanitas, vanitatum et omnia vanitas“. The Baroque Transience Topos and its Structural Relations to Trauma“. *Enduring Loss in Early Modern Germany. Cross Disciplinary Perspectives*. Hrsg. von Lynne Tatlock. Leiden und Boston: Brill, 2010. 51–69, S. 56.

4 Vgl. hierzu die einschlägige Unterscheidung zwischen dem irdischen als gleichsam laufendem Jetzt und dem göttlichen als fortdauerndem Jetzt bei Boethius: „[N]ostrum ‚nunc‘ quasi currens tempus facit et sempiternitatem, divinum vero ‚nunc‘ permanens neque movens sese atque consistens aeternitatem facit;“ Anicius Manlius Severinus Boethius. „De Trinitate“. *Theological Tractates. The Consolation of Philosophy*. Übers. und hrsg. von Hugh Fraser Stewart u. a. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973. IV, 72–74.

von Zeit zu einem Vexierspiel, das den „*verborgenen betrug*“⁵ des momenthaften Eindrucks offen ausstellt. Charakteristisch wird dabei die gegenläufige Kontrastfigur von Halten und Entgleiten, indem die Schönheit von Blumen in ihrer vollen Blüte den bevorstehenden Verfall performiert. Die barocke Lyrik wiederum arbeitet das Kippmoment einer Emphasisierung des Augenblicks (*carpe diem*),⁶ die vom Eingedenken der Sterblichkeit (*memento mori*) unmittelbar abhängt, vornehmlich mit antithetischen Sprachbildern durch. Die Musik schließlich wird wegen ihrer Eigenschaft, im Moment des Erklingsens sofort wieder zu verklingen, gar zum exemplarischen Sujet barocker Vanitas-Allegorien.⁷ Die unmittelbar einleuchtende, verstandesmäßig allerdings nur schwer zu durchdringende Frage nach dem darin verschleierte spezifischen Verhältnis von An- und Abwesenheit, von Gegenwärtigsein und Verschwinden löst nicht nur Trauer und Melancholie aus. Sie öffnet einen erkenntnistheoretischen und wahrnehmungsästhetischen Abgrund, in den man unversehens blickt, sobald man die sich wechselseitig bestimmenden Größen ‚Sein‘ und ‚Zeit‘ nach ihrer Bedeutung und Beziehung befragt.

Die bestimmte Unmöglichkeit, den beiden Vorstellungskomplexen von ‚Sein‘ und ‚Zeit‘ eine dinghafte Existenz zuzuschreiben, hat der Zeitphilosoph Martin Heidegger gar zu ‚der großen Sache des Denkens‘ dynamisiert. „Nirgends unter den Dingen finden wir das Sein“⁸, schreibt er. Denn jedes Ding hat zwar „seine Zeit. Sein aber ist kein Ding, ist nicht in der Zeit.“⁹ Umgekehrt meint das Zeitliche „das Vergängliche, solches, was im Verlauf der Zeit vergeht. [...] Aus der Ständigkeit des Vergehens der Zeit spricht Sein. Gleichwohl finden wir die Zeit nirgends

5 Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. [Art.] „Vexierbild“. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=vexierbild> (Zugriff am 09.11.2020).

6 Claudia Benthien und Victoria von Flemming fassen den für das frühneuzeitliche Vanitas-Denken wesentlichen *carpe-diem*-Appell explizit als „Emphasisierung der Gegenwart“. Claudia Benthien 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‘. Hrsg. von dens.] (2018): 11–35, S. 16.

7 Die prozesshafte Verfassung des Klangs beförderte nicht lediglich die historisch einflussreiche Parallelisierung von Musik und Vergänglichkeit seit der Frühen Neuzeit, sondern brachte ihr zugleich jene kunstphilosophische Überhöhung als wahrer Philosophie ein, die in der Romantik ihren Höhepunkt erreichte. Bereits bei Adam von Fulda heißt es: „Nam musica est etiam philosophia, sed vera philosophia, meditatio mortis continua“. Adam von Fulda. „Musica“ [1490]. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* 3. Hrsg. von Martin Gerbert. Sankt Blasien: Typis San-Blasianis, 1784. 329–381, S. 335.

8 Martin Heidegger. „Zeit und Sein“ [1962]. *Zur Sache des Denkens. Gesamtausgabe* 14. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2007. 3–30, S. 7.

9 Ebd.

vor als etwas Seiendes wie ein Ding.¹⁰ Dieser fundamentale ontologische Entzug, der das Sein und die Zeit gleichermaßen betrifft, bindet die beiden existentiellen Schlüsselbegriffe so sehr aneinander, dass sie nur als Verhältnis, als „Sachverhalt“¹¹ zu denken sind. Dieser droht, sich immer dann aufzulösen, wenn man den einen Begriff vom anderen her zu durchdringen versucht. Jeden propositionalen Sprechakt zur Bestimmung von Sein und Zeit lässt er dabei unweigerlich misslingen und torpediert überdies die Bildfähigkeit des Seins in der Zeit.

Einerseits zeigt sich das Sein als in, mit und durch Zeit sich notwendig Entziehendes, doch zugleich ruft die temporale Struktur des Seins wie selbstverständlich die Idee von Anwesenheit auf, die mit den zum Vanitas-Komplex des Windhauchs konträren, ja schier unvereinbaren Qualitäten von „Dauer und Beständigkeit, Nähe und Verfügbarkeit“ verbunden ist, da sie die „Gegenwart in Form der *Vorhandenheit*“ denkt.¹² In dieser Weise hat schon die antike Ontologie den Sinn von Sein wesentlich als *ousia* oder *parousia* verstanden und Seiendes „in seinem Sein als ‚Anwesenheit‘ gefaßt“¹³. Selbst die abendländische Präsenzmetaphysik, die Evidenz und Wahrheit unmittelbar an die Gegenwart, an das Jetzt bindet, konnte unterdessen allerdings nicht vergessen, dass nicht nur das Sein, sondern auch die Zeit selbst vergeht und durch diese Vergänglichkeit erst als Zeit besteht. So erscheinen Sein und Zeit beide in ihren je widersprüchlichen und doch komplementären Bedeutungshorizonten wohl als die radikalsten Formen von „Auto-Antonymie“¹⁴: Sie sind Januswörter, die sich zu sich selbst semantisch gegensätzlich verhalten und auf diese Weise im Spiel der Selbstdifferenz Widerstand gegen ihre Bedeutung leisten. Vergleichbar dem Begriff ‚Quantensprung‘, der sowohl die kleinstmögliche Zustandsänderung als auch die größtmögliche Veränderung bezeichnet, erscheint das Sein immer kontradiktorisch zugleich als ‚Jetzt‘ und ‚Nicht-Mehr‘. Solche Aporetik von Anwesenheit und Entzug hält das ontologische Denken des Seins in der Zeit gefangen, macht aus dem ambivalenten Kompositum ‚Sein-als-Zeit‘ zugleich aber offensichtlich auch eine der produktivsten und weitreichendsten Rätselgestalten der Kunst.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 8.

12 Derrida 1999 (Anm. 2), S. 58.

13 Martin Heidegger. *Sein und Zeit*. 19. Aufl. Tübingen: Niemeyer, 2006 [1927], S. 25.

14 Andreas Blank. *Prinzipien des lexikalischen Bedeutungswandels am Beispiel der romanischen Sprachen*. Tübingen: Niemeyer, 1997, S. 225.

Zeit-Schichtungen: Fotografische Memoriale des künftig Vergangenen

Von der eigentümlichen Schwierigkeit, die temporale Spannung von An- und Abwesenheit im (Sprach-)Bild einzufangen, kündigen daher auch eine Vielzahl von zeitgenössischen Rekursen auf den Darstellungskomplex der Vanitas.¹⁵ Im Jahr 2018 etwa hat der Medienkünstler Helmut Wimmer den Einbruch der Naturgewalten in die Räume von Kunst und Kultur effektiv inszeniert. Unter dem apokalyptischen Titel *The Last Day* arrangierte er zwölf fotografische Tableaus, auf denen die Natur in die Säle des Kunsthistorischen Museums Wien eindringt. Auf den Fotografien ereignen sich regelrechte Naturkatastrophen in domestizierten Kulturräumen: Bäume wachsen aus dem Boden, Tiere bevölkern die Räume, Wasserfälle brechen herein, Eis breitet sich aus, Felsen schlagen ein – doch die Anwesenden scheinen davon unberührt, sie betrachten die Bilder unbewegt, während sich die Umgebung verändert, ihr eigenes Ende droht. „[D]er einsame Besucher bleibt, das Eindringen der Natur nicht gewahrend, in die Kontemplation eines Kunstwerks versunken.“¹⁶ (Abb. 1) Am aktuellen historischen Höhepunkt des Anthropozäns, an dem der Mensch als zerstörerischer Einflussfaktor biologische, geologische und meteorologische Prozesse in globalem Ausmaß aus dem Gleichgewicht bringt, kommt der Reflexion über das Ende der Welt, wie wir sie kannten oder zu kennen glaubten, sowie der immer schon zu schnell verrinnenden humanen und terrestrischen Lebenszeit im Kontext der Kunst eine bedeutende Rolle zu. Der Fortschrittsgedanke als Bild des permanenten Wandels kippt dabei zunehmend in Untergangsszenarien um, die mit einer ebenso ironischen wie bedenkenswerten Pointe aufwarten. Diese liegt darin, dass die Unterwerfung der Natur durch das Subjekt als Überwältigung des Menschen durch Naturgewalten radikal zurückschlägt. Das prozesshafte Entwicklungsgeschehen der langsam wachsenden Natur überführen die Fotografien in eine Plötzlichkeit ihres Erscheinens, die unbemerkt bleibt.

Sowohl Sujet als auch künstlerisches Verfahren der Werkserie Wimmers rufen unverkennbar die intermediale Figur der barocken Vanitas auf. Im Zentrum der Arbeit steht eine kommende fundamentale Transformation bekannter Räume, die wieder neue (posthumane) Lebensformen erfordert und ermöglicht.

¹⁵ Vgl. hierzu exemplarisch Claudia Benthien und Victoria von Flemming (Hrsg.). Themenheft ‚Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart‘ *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27.2 (2018).

¹⁶ Wolfgang Welsch. „Nach dem Ende des Anthropozäns. Künstlerische Vermutungen“. *Kunstforum International* 265 (2020): 174–191, S. 186.



Abb. 1: Helmut Wimmer: *The Last Day*, Bild Nr. 8, „Mann mit Baumstamm“, C-Print auf Aluminium, 2018, 135 x 100 cm.

Die bestürzende Wirkung des Werkzyklus ergibt sich aus der Überlagerung eines Zeit-Raums mit anderen, neuen Potentialitäten desselben, und das heißt zugleich, mit dem, was war und dem, was werden könnte. Darstellungsästhetisch signifikant ist das künstlerische Verfahren von temporaler Schichtung. Es handelt sich um das Überformen eines Moments durch einen anderen Zustand, der den Ausgangspunkt keineswegs verschwinden, sondern, im Gegenteil, durchscheinen lässt. Permanenz

und Metamorphose jenseits des Fortschritts, *energeia* und *dynamis*,¹⁷ verschränken sich durch die digitale Technik der Simulation. Damit ist ein hybrides Zeitkonzept im virtuellen Bild inszeniert, das Veränderung und Verfall des Gegenwärtigen nicht als mehrdeutige Leerstelle bestehen lässt, sondern als Konflikt der Zeiten, aber auch der Mächte und Kräfte von Natur und Kultur ‚in ein‘ Bild setzt.

Exemplarisch präsentiert die Fotoserie *The Last Day* also eine mediale Strategie, die das Verwandlungsgeschehen des Lebens als antithetische Interferenz von Bildkomplexen inszeniert. Die historisch bedeutsame Bildgattung des Vanitas-Stillebens erweitert sie dabei um die prozessual-geschichtete Mediatisierung einer Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen und schreibt die Potenz der Zukunft (*dynamis*) in die Gegenwart ein. Während etwa in Vanitas-Stilleben die Darstellung von Blumen in ihrer vollen Blüte meist die temporale Funktion erfüllt, den kommenden Verfall anzudeuten, die Embleme der Vergänglichkeit also darauf verweisen, dass Zeit in ihnen keineswegs ‚stillsteht‘, inszeniert Wimmer durchgestaltete Lebensräume, die stärker von Zukünftigem bereits tangiert sind und dadurch umgekehrt ‚Geschichte haben‘. Als solcherart „drastische Bilder voller Kontraste“¹⁸ verweisen die Tableaus im intermedialen Raum zweifelsohne auch auf ein entscheidendes poetologisches Spezifikum barocker Vanitas-Lyrik. Mit Dorothea Scholl ergeht dort nämlich aus dem Hinweis auf die notwendige Verwandlung des Bestehenden der Aufruf zum Nachdenken über die Tiefen des Seins. Das Sonett „Es ist alles eitel“ (1637) von Andreas Gryphius etwa lässt sich mit seiner streng gegenläufigen Struktur als literarische Folie dieses zeitgenössischen Menetekels betrachten. Dieses poetische Mittel der Kontradiktion bewirkt erst, wie Claudia Benthien hervorhebt, den zentralen „thematic content of the poem“, nämlich die „experience of suddenness, of fleeting time“:¹⁹ „Was dieser heute bawt | reist jener morgen ein“, „[w]as izt so prächtig blüht | wird bald zutretten werden:“, „[i]tz scheint des Glückes Sonn | bald donnerts mit beschwerden.“²⁰

Die charakteristische Kompositionstechnik, d. h. das mediale Vermögen der Schichtung von Zeiten, transformiert die historische Signatur unterdessen. Die ba-

¹⁷ Vgl. hierzu Aristoteles. *Metaphysik*. Übers. und hrsg. von Franz F. Schwarz. Stuttgart: Reclam, 1970, S. 307–312, bes. Abschnitt XII 5–6, 1071a–1072a. Aristoteles trifft eine Unterscheidung zwischen *energeia*, d. h. dem Akt oder der Wirklichkeit, und *dynamis*, der Potenz oder dem Vermögen.

¹⁸ Scholl 2006 (Anm. 1), S. 238.

¹⁹ Benthien 2010 (Anm. 3), S. 56.

²⁰ Andreas Gryphius. „VANITAS, VANITATUM, ET OMNIA VANITAS“. *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke* 1. Hrsg. von Marian Szyrocki und Hugh Powell. Tübingen: Niemeyer, 1963. 7–8.

rocke „Zeichenschrift der Vergängnis“²¹ wird unter den Vorzeichen der digitalen Medientechnik in die offenkundige Kollision von Kultur und Natur, von Topie und Dystopie verwandelt. Zugleich weicht die signifikante lyrische „Ruinen-Symbolik“²² barocker Vanitas einer zeitgenössischen Darstellungspraxis der Schichtung. Wo es etwa in Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus „Die allgemeine Vergänglichkeit“ (ca. 1670) heißt: „Was angeankert schien dem Mittel-Punkt der Erden, | Verfiel zu seiner Zeit und must ein Unding werden“²³, ist das globale Untergangsszenario hier in eine zyklische Struktur des potentiell Wiedererstehenden eingebunden. Denn aus den Ruinen der kulturellen Stätten drängen mit der Aneignung der Räume durch Tiere und Gewächse zugleich neue Formen der Kulturalisierung. Solcherart erfährt der von Walter Benjamin so bezeichnete „barocke Kultus der Ruine“²⁴, der das Leben als Prozess des fortlaufenden Verfalls ausstellt, eine entscheidende Perspektivverschiebung, die den Verlust der Heilsgewissheit ins Bild setzt: Keine Verachtung des Irdischen (*contemptus mundi*) als Antwort auf das ein für alle Mal eintretende Ende wird hier inszeniert. Nicht der unwiederbringlichen Entrückung des Lebenden aus dem Zentrum der Welt hinaus, nicht den ‚Undingen‘ der Vergangenheit, sondern all jenem, was gerade jetzt zerstört wird und in Zukunft verschwinden kann, gilt die Aufmerksamkeit. Auf diese Weise gerät die Bilderserie in ihrem Aussagegehalt eigentümlich ambivalent. Einerseits ist sie ostentativer Appell zur Intervention in den globalen ökologischen Zusammenbruch. Andererseits geschieht die menschliche (Selbst-)Vernichtung vor dem Hintergrund eines kosmologischen Zeitkonzepts, in dem das Vergehen und Werden von Lebensformen aus der Schichtung von Zeiten und Räumen erwächst.

Sichtbar wird daran, wie das im Barock sinnfällige, antithetisch strukturierte ‚Zeit-Bild‘ zur simultanen Formation von gegenläufigen temporalen Zuständen gerät. Die Interferenz von Zeiten erfolgt nunmehr nach der Logik eines medialen Eingriffs. Der notwendige Lauf der Dinge wird nicht antizipativ aufgerufen und als Abwesendes, zukünftig Eintretendes verschlüsselt, sondern Verfall tritt als Vorwegnahme, als Störung des Jetzt im Bild auf. Dieses spezifische ‚Regime des Sichtbaren‘ lässt das solcherart zukünftig Vergangene in der mediatisierten Unter-

21 Walter Benjamin. „Ursprung des deutschen Trauerspiels“. *Gesammelte Schriften* I,1. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Helmut Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980. 203–409, S. 353.

22 Scholl 2006 (Anm. 1), S. 230.

23 Christian Hof[f]mann von Hof[f]mannswaldau. „Die allgemeine Vergänglichkeit“. *Gedichte*. Hrsg. von Manfred Windfuhr. Stuttgart: Reclam, 1964. 103–107, S. 105.

24 Benjamin 1980 (Anm. 21), S. 354.

gangsvision nicht einfach verschwinden,²⁵ sondern in augenfälliger Weise als Mahnung, als *memento mori* durch die überlagerten Schichten hindurch scheinen. Damit opponiert es zuletzt auch gegen das Verdikt Roland Barthes', wonach die Fotografie „ohne Zukunft“²⁶ sei. Gegenwart invertiert nämlich in die Gedenkstätte des künftig Vergangenen. Die einstmals „vollendete Wirklichkeit“²⁷ (*entelecheia*) steht hier als medientechnisch inszeniertes Memorial von Vergänglichkeit im Raum. Schwenkt man den Blick von diesem globalen fotografischen Schichtungskonzept hin zu einem Beispiel eines intimen, literarisch inszenierten Zeitraums, so wird deutlich, welche unterschiedlichen Strategien die zeitgenössischen künstlerischen Bespielungen des Vergänglichen folgen.

Literarische Duration: Wiederholung und All-Raum

In ihrem Buch *Meine Homère ist tot...* (2014) schreibt sich die Autorin Hélène Cixous im Modus der Autofiktion in den Prozess des Sterbens ihrer Mutter ein, mehr noch, sie stellt die Stimmen von Mutter und Tochter einander gegenüber, schichtet die eigene Stimme über diejenige ihrer Mutter, vertauscht die Rollen und sogar die Zeiten, indem sie die Mutter als eine anruft, die erst in der Zukunft gewesen sein wird. Im Prolog heißt es entsprechend:

Dieses Buch ist bis zur letzten Zeile von meiner Mutter schon geschrieben. Während ich es kopiere siehe da schreibt es sich anders, kommt von der mütterlichen Nacktheit ab ohne dass ich das will, büßt Heiligkeit ein, und wir können nichts dafür noch etwas dazu tun.

Ich beschließe in diese Maman nicht gehorchende Konstruktion ihrer heiligen Schlichkeit entnommene Seiten einzulegen. Das Buch par excellence wäre voll mit Büchern und jenen magischen Fotos die man unter dem Blick eines leidenschaftlichen Lesers zum Leben erwachen sieht, es würde sich öffnen auf Städte hin die zu anderen Städten führen wo meine Mutter geweilt haben wird. Meist sieht man meine Mutter auf der einen Seite an mir hängen und auf der anderen an ihrem Stock. Ihr Gesicht ist zu mir aufgehoben, sie befragt mich mit leuchtendem Blick, ich lächle sie an und sie glaubt mir. Ich bin ihr mütterlicher Vater.

Und wenn sie gleich groß gewesen wäre wie ich? Oder grösser?²⁸

²⁵ Vgl. Jacques Rancière. *Politik der Bilder*. Übers. von Maria Muhle. Zürich und Berlin: Diaphanes, 2009, S. 14–19.

²⁶ Roland Barthes. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, S. 100.

²⁷ Rudolf Eisler. [Art.] „Entelechie“ [1904]. *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. <https://www.textlog.de/3935.html> (Zugriff am 09.11.2020).

²⁸ Hélène Cixous. *Meine Homère ist tot...* Übers. von Claudia Simma. Wien: Passagen, 2019 [2014], S. 11.

Die literarische Sterbebegleitung gerät zu einer regelrechten Zerstäubung von Identität, die keinen festen Grund und Boden mehr hat („ich bin ihr mütterlicher Vater“). In seiner sinnhaften und sinnlichen Polyvalenz arbeitet der Text das Sterben der eigenen Mutter beständig durch, durchquert die Zeiten. Durch diese entschiedene Anachronie versucht er ihn als Prozess der Permanenz erlebbar werden zu lassen, der in der Gestalt eines dauernden Aufschubs erst als *futurum exactum* abgeschlossen sein wird („wo meine Mutter geweilt haben wird“). Die Stimmen von Mutter und Tochter verbinden, die Positionen vermischen sich bis hin zur Umkehr der Rollen von Mutter und Kind. Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft sind ineinander verschlungen, als ob gerade diese Verquickung das endgültige Herausgleiten aus der Zeit, ja das Sterben verhindern könnte. Die dahinterliegende darstellungsästhetische Strategie ist eine *écriture*, die sich vehement gegen Linearität und Diachronizität, mithin gegen das Ende der Zeit stemmt, indem sie das Archiv der Vergangenheit mit der Vorkünftigkeit des Sterbens zu einem All-Raum verschaltet, der das Sterben sogar rückwirkend im Schreibprozess noch einmal aufschiebt. „Gegenwärtiges Leben und zukünftiger Tod verschmelzen“, wie Claudia Benthien mit Blick auf den Vanitas-Topos in der Barockdichtung analysiert, also auch hier, „in eine einzige, synthetisierte Zeit, wodurch ein unheimlicher, hybrider Seinszustand entsteht“.²⁹

Cixous ruft ihre Mutter in der vollen Vieldeutigkeit von sprachlichen Konkordanz als Ursprung des Erzählens (Homer) und darin als Mutter (*mère*) an (hörbar mit Interjektion als *Ô Mère!*), die durch die Homonymie mit dem Wort *mer* zusätzlich als fluides Wesen erscheint. Darüber hinaus scheint in dem Begriff *homme* (*,homme-mère'*), also ‚Mensch‘ und ‚Mann‘ durch, jedoch als grammatikalische Intervention (der eigentlich maskuline Name *Homère* wird hier zum Femininum: *Homère est morte* lautet der Titel im französischen Original), was das Maskuline hinter die weibliche, mütterliche Umformung zurücktreten lässt und die Mutter nicht nur zur Gedächtnisträgerin einer Epoche, sondern sogar zur Trägerin ihres eigenen Schreibens macht, dem sie nur nachfolgen, es aber nicht beginnen und letztlich auch nicht beenden kann. Damit spitzt sie den kulturgeschichtlichen Topos des Aufschubs zu und setzt die Weigerung, ein Leben sich vollenden zu lassen, als Erzählstrategie ein, die die Gedankenfigur der ‚ewigen Wiederkunft des Gleichen‘ in der Erfahrungsdimension der Dauer

²⁹ Claudia Benthien. „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*. Hrsg. vom Nordverbund Germanistik. Bern u. a.: Lang, 2011. 87–108, S. 91.

der logischen Sukzession von Anfang, Mitte und Ende gegenüberstellt.³⁰ „Unendliche Zersprengung des Augenblicks, des Dings, des Jetzt“³¹ vollzieht sich mit Bernard Pautrat durch den Nietzscheanischen Gedanken der Wiederkehr. Die literarische Inszenierung funktioniert, prägnant formuliert, auf folgende Art und Weise: Gegen das Bildnis von der Mutter, das mit ihrem Tod konvergieren würde, gegen das *punctum* des Archivs, das das betrachtende Ich „vor einer Katastrophe, die bereits stattgefunden hat“³² erschauern ließe, wird durch ein geschichtet-verschlungenes Zeitkonzept von vergangenen, möglichen und gegenwärtigen Jetztmomenten in der Tätigkeit des immerzu wiederhervorholenden Schreibens ‚reine Dauer‘ in Anschlag gebracht.

Solches Schreiben ist ein forciertes Spiel mit dem Phänomen Zeit, das seinerseits nichts anderes als ein wahrnehmungsästhetisches ‚Spiel um Zeit‘ ist. Die Geste des Aufschubs ist ihm ebenso deutlich eingeschrieben wie diejenige des Entzugs. Durch Techniken der Wiederholung, Praktiken des Aufsammelns und Einwebens von großen und kleinen Geschichten, ist sie vergebliche Arbeit am Archiv. Das archivarische „Noema des ‚Es-ist-so-gewesen‘“³³, das in Wahrheit weit über die Sphäre der Fotografie hinausreicht und das Vergangene in eine diskrete Logik des Eigentums einspeist, insofern es auf dessen Unveränderlichkeit beharrt, wird in eine Spannung von Halten und Entfernen, von Fixieren und Loslassen überführt. Auf diese Weise erfährt der von Heidegger in die Diskussion eingeführte ‚Sachverhalt‘ zwischen Sein und Zeit, Vergänglichkeit und Ewigkeit eine performative und medienreflexive Verhandlung in der Schrift. Das komplexe Verhältnis zwischen dem Vergehen, das dem Vanitas-Topos mitsamt dem ihm zugehörigen lebenspraktischen Imperativ des Todesbedenkens einerseits eingeschrieben ist und dem Prozess des umwandelnden ‚Wieder-hervor-Holens‘ andererseits, transzendiert dabei letztlich in eine eigentümliche Form der Homöostase, eines Stillstellens von Bewegung in der unablässigen Wiederholung.

30 Mit dieser Idee verband Friedrich Nietzsche – im Unterschied zur Nietzsche-Rezeption im 20. Jahrhundert – noch eine Dystopie: „*Das grösste Schwergewicht* – Wie, wenn dir eines Tages oder Nachts, ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte: Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und unzählige Male leben müssen“. Friedrich Nietzsche. „Die fröhliche Wissenschaft“. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* 3. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: dtv, 1988. 343–651, S. 370.

31 Bernard Pautrat. „Nietzsche, medusiert“. *Nietzsche aus Frankreich*. Hrsg. von Werner Hamacher. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2007. 165–182, S. 171.

32 Barthes 1985 (Anm. 26), S. 106.

33 Ebd., S. 87.

Spiele um Zeit

Die menschliche Dauerklage über „die auf Widerruf gestundete Zeit“³⁴ gerät vor der Folie dieser exemplarischen Formen zeitgenössischer Vanitas zur performativen Trauer über den Verlust dessen, was man ohnehin nie besessen hat und doch von der Rhetorik des Eigentums beherrscht wird. Die barocke Geisteshaltung war in ihrer religiösen Codierung noch umfassend von der göttlichen Heteronomie durchzogen, die das menschliche Leben in den Händen hält. Ganz in diesem Sinne entdeckte auch Franz Kafka im Begriff ‚sein‘ ein bestürzendes Homonym: „Das Wort ‚sein‘ bedeutet im Deutschen beides: Da-Sein und Ihm-Gehören.“³⁵ Zeitgenössische Vanitas-Topiken stehen demgegenüber vorwiegend im Zeichen des Lamentos über ein Zeitregime, das als unerbittlich empfunden wird. Die knappe Ressource, die in der ubiquitären Bemerkung, keine Zeit ‚zu haben‘, so unmittelbar wie ungenau angesprochen wird, hat das Sein in der Zeit längst einer kapitalistischen Redefigur unterworfen. Einzig noch die angemessene Nutzung von Zeit, so scheint es, vermag gegenwärtig die Kränkung ihres Entzugs ‚für kurze Zeit‘ zu kompensieren. Der Blick auf die künstlerische Renaissance des Nachdenkens über die Flüchtigkeit des Lebens muss die zeitgenössische Logik von Ökonomie in nahezu allen Lebensbereichen bis hin zur Freizeitgestaltung ebenso berücksichtigen wie den Wegfall des verbindlichen theologischen Rahmens historischer Vanitas-Diskurse mit seinen dezidiert mahnenden und konsolatorischen Funktionen.

Selbstredend zeigt demnach nicht jedes Symbol, vom Totenschädel bis zum Blumenstrauß, nicht jede Meditation über das Ende des Lebens per se die piktorale, narrative oder performative Wiederaufnahme barocker Codes an. Auch mag das sprichwörtliche Spiel der Zitate die postmoderne Praxis des autoreflexiven, nicht-referentiellen Zeichengebrauchs verkörpern, die Bedeutung und Bezug wuchern und absichtsvoll ins Leere laufen lässt. Aus den gewandelten moralischen und ästhetisch-medialen Bedingungen allerdings wie Christine Buci-Glucksmann pauschal den Schluss zu ziehen, dass die zeitgenössische Kunst nur mehr „vanités secondes“³⁶ produziere, in denen der Tod lediglich in neutralisierter Form prä-

34 Ingeborg Bachmann. „Die gestundete Zeit“. *Die gestundete Zeit. Gedichte*. München: Piper, 2011, S. 22.

35 Franz Kafka. *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Hrsg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a. M.: Fischer, 1992, S. 56.

36 Christine Buci-Glucksmann. „Les Vanités secondes de l’art contemporain“. *Les vanités dans l’art contemporain*. Hrsg. von Anne-Marie Charbonneaux. Paris: Flammarion, 2010. 53–87, S. 54.

sent sei,³⁷ ist differenzierungsbedürftig. Ihr ‚Wiederlesen‘ im Barthes’schen Sinne scheint hingegen geboten. Die Relektüre widersteht mit Barthes den „kommerziellen und ideologischen Gewohnheiten unserer Gesellschaft [...], die es gerade nahelegt, die Geschichte ‚wegzuwerfen‘, sobald sie konsumiert (‚verschlungen‘) worden ist“, und „bewahrt den Text vor der Wiederholung“, indem sie, selbst im Zeichen der Vergänglichkeit, niemals dieselbe Geschichte noch einmal erzählt.³⁸

So zeigen gerade die vielgestaltigen Vanitas-Rekurse zeitgenössischer performativer und installativer Praktiken – im intermedialen Spannungsfeld von Fotografie, Film und Video über Literatur und Musik – eine auffallende Tendenz zur medialen Reflexion des paradoxen temporalen Verhältnisses von Endlichkeit und Ewigkeit, von *nunc currens* und *nunc permanens*. Besonders markant ist die Performanz einer Ästhetik des Entzugs, die das prozesshafte Vergehen gegen eine Vorstellung von bildhaft geschlossener Totalität ausspielt. Die tradierte, verlässlich codierte Symbolik von Vanitas-Objekten tritt darin in den Hintergrund. Stattdessen liefert die Aporetik des momenthaften ‚Jetzt‘ und ‚Nicht-mehr‘ im Echoraum der historischen Vanitas-Codes ein künstlerisches Agieren „auf zweiter Stufe“³⁹. Das Spiel ‚auf‘ Zeit, das wir Leben nennen, wird zu einem gleichermaßen darstellungs- und wahrnehmungsästhetischen Spiel ‚um‘ Zeit.

Im Gegensatz sowohl zur skizzierten Schichtungstechnik, die unterschiedliche Jetztpunkte, disparate Zeitkonfigurationen in ‚ein‘ fotografisches Tableau setzt und dadurch konfligierende Zeiten synthetisiert, als auch zur literarischen Konstruktion einer achronisch auskomponierten All-Zeit, steht gegenwärtig eine auffällige Vielzahl an künstlerischen Formen, die Zeit thematisieren, ohne sich auf die vordergründige Dialektik eines verlusthaften Vergehens und Neuentstehens zu berufen. Angesprochen sind damit temporale Gefüge, die das Vergehen von Zeit als spezifische Konstellation von Dauer thematisieren. Einschlägig dafür sind installative Ereigniskonzepte, die gleichsam als dauernde Abbilder eines „bewegte[n] Bild[es] der Ewigkeit“⁴⁰ die Werkprogrammatik des geschlossenen Ganzen ostentativ unterlaufen. Indem sie sich dem dramaturgischen Nexus von Anfang, Mitte und Ende widersetzen, torpedieren sie die Vorstellung des geschlossenen, werkhaften Gan-

37 Vgl. ebd., S. 54–55: „[L]es Vanités secondes sont des allégories indifférentes, où la mort est présente et neutralisée, dans une distance réflexive propre au primat de la surface et de la superficie.“

38 Roland Barthes. *S/Z*. Übers. von Jürgen Hoch. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, S. 20.

39 Vgl. Gérard Genette. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übers. von Wolfram Bayer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.

40 Platon. „Timaios“. Übers. von Franz Susemihl. *Sämtliche Werke in drei Bänden* III. Hrsg. von Erich Loewenthal. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004. 91–191, S. 116, 37 d 5.

zen zugunsten einer dezidierten Ereignisästhetik. Die dem Menschen vorenthaltene Erfahrung der Ewigkeit, von der die historischen Vanitas-Reflexionen im Gestus der Melancholie *ex negativo* durchzogen sind, wird in zeitgenössischen durativen Konzepten performativ überaffirmiert. Die ästhetische Erfahrung des Augenblicks und mit ihr des Entzugs wird so selbst thematisch.

(Über-)dauernde Situationen

Das darstellungs- und wahrnehmungsästhetische Ausloten von Dauer erfolgt seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert vermehrt auch durch das explizite Ausstellen und Ausagieren des Dauerns in theatral-installativen Situationen. Die Überlänge, die musikalischen Kompositionen wie Morton Feldmans 2. *Streichquartett*, dem mit mehr als sechs Stunden Aufführungsdauer längsten in der Geschichte der Gattung, Karlheinz Stockhausens 29-stündigen Opernzyklus *LICHT* oder dem konkret am Konzept einer ‚ewigen Aufführung‘ ausgerichteten *ORGAN² / ASLP* von John Cage zugrunde liegt,⁴¹ ist für eine beträchtliche Anzahl an theatral-performativen Arbeiten konstitutiv geworden, in denen die negative Zuschreibung der ‚Überlänge‘ für kunstphilosophische Aussagen funktionalisiert wurde.

So brachte die jüngere theatrale Kunstgeschichte mit performativen Mitteln eine Vielzahl an durativen Formen hervor, die einen produktiven Widerspruch zur genuinen Kategorie des Ephemeren konstellieren. Von Dauer sind dabei nicht nur die ekstatischen Erfahrungsdimensionen der Akteur*innen, wie sie in zahlreichen Erscheinungsformen der Durational Art seit den 1970er Jahren erprobt wurden, in denen Künstler*innen vornehmlich ihr eigenes temporales Ausharren in Situationen der Askese und des Entzugs zur Allegorie ihres eigenen Überdauerns funktionalisierten, sondern auch diejenigen der Zuschauer*innen und Zuhörer*innen. Die Zeit der Rezipient*innen und mit ihr die Fähigkeit, lange, mitunter bis zum Überdruß weilen zu können, wird herausgefordert, an ihre Grenzen gebracht.⁴² Wie lange die Aufführung dann aber für jede*n Einzelne*n währt, wie lange also die Erfahrung ‚den‘ Teilnehmenden tatsächlich ‚dauert‘,⁴³ wird

41 Vgl. Holger Schulze. „Sound Monuments. Eine Inversion der Vanitas in den Klangkünsten“. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27.2 [Themenheft ‚Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart‘. Hrsg. von Claudia Benthien und Victoria von Flemming] (2018): 231–246.

42 Vgl. Johanna Zorn. „Lange weilen können. Maßlose Dauer und begrenzte Zeiterfahrung in einer Ästhetik des Durativen“. *Forum Modernes Theater* 31.1–2 (2020): 26–38.

43 Für den Hinweis auf die altertümliche Formulierung, wonach ‚jemanden etwas dauert‘, wenn man etwas erträgt oder unter etwas leidet, danke ich Claudia Benthien. Vgl. hierzu auch

ihnen explizit selbst überlassen. Denn die Situationen, die durative Ereignisse eröffnen, gehen mit dem Programm einher, dass die wahrnehmenden Individuen an irgendeinem Punkt in ihren Verlauf eintreten und in einem selbstgewählten Moment wieder austreten können. Subjekte bestimmen ihre Ein- und Austrittszeitpunkte in den und aus dem Verlauf also selbst, während die Aufführung weiter andauert. Innerhalb der ästhetischen Idee von Installation, die damit angesprochen ist, zeichnen sich die Settings durch die formale Weigerung aus, einen Anfangs- und Endpunkt zu haben und thematisieren so konkret die Differenz zwischen dem zeitlichen Verlauf des Kunstwerks und der Zeit der ästhetischen Erfahrung.⁴⁴ Das Strukturmerkmal der Unermesslichkeit entzieht sich für jedes einzelne Subjekt seinem vollständigen temporalen Erfassen, seinem Dabeisein, und sei es nur, weil über die Dauer von Stunden die Konzentration nachlässt, sich Müdigkeit einstellt oder der Gang zur Toilette nötig wird.

Im Unterschied etwa zu Wiederholungsschleifen der Videokunst im Umfeld der Minimal Art wie Bruce Naumans *Bouncing in the Corner, No. 1* (1968) oder der filmischen Explikation des Verstreichens von Echtzeit in Andy Warhols *Empire* (1964), deren spezifische Charakteristika der Wiederholbarkeit und Zirkularität tatsächlich endlose Vorführungen ermöglichen, erscheint die Dialektik von Unendlichkeit und Begrenzung in der theatralen Aufführungspraxis durch die performativen Dispositive physischer Ko-Präsenz und Flüchtigkeit zugespitzt. Der „epistemologische[] Effekt [...] als Zeitmaschine“⁴⁵ taucht in den ästhetisierten Dauerkonfigurationen nichtsdestoweniger als künstlerisches Veto gegen die Bestrebung auf, den Dingen ein Ende zu setzen und vermag die existentielle Erfahrung einer vorweggenommenen Trauer über das Ende im künstlerischen Als-ob zu thematisieren. Zum strukturellen Prinzip erhoben wird dadurch ihrerseits die Wahrnehmungsdimension einer Unermesslichkeit, die allerdings notwendigerweise begrenzt bleiben muss.

Ohne Unterlass zu spielen, ist das leitende künstlerische Prinzip des britischen Performance-Kollektivs Forced Entertainment. Dieses hat sich seit den 1990er Jahren auf Aufführungen spezialisiert, die auf der Basis vereinbarter Spielregeln repetitive Strukturen errichten und improvisierte Verläufe in Szene setzen, die

die Bemerkung, dass „Dauern eine vergrößernde Wiederholungsform [ist], und bedeutet: Jemanden sehr weich machen, innig rühren. Das dauert mich sehr, will also eigentlich sagen: es macht mein Gemüth sehr weich.“ Johann August Eberhard. *Versuch einer teutschen Synonymik in einem kritisch-philosophischen Wörterbuche der sinnverwandten Wörter der hochteutschen Mundart* 1. Halle: Ruffische Verlagsbuchhandlung, 1826, S. 364.

⁴⁴ Vgl. Juliane Rebentisch. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003, S. 196.

⁴⁵ Christa Blümlinger. „Vom Nutzen und Nachteil der Schleife für die Montage“. *montage AV* 20.2 (2011): 149–160, S. 150.

nicht nur oft den Anschein haben, endlos dauern zu wollen, sondern mit bis zu 24 Stunden Spieldauer, wie etwa im Fall von *Who Can Sing A Song to Unfrighten Me?* (1999), tatsächlich häufig überbordende Längen haben. Auf der Basis szenischer Strukturen, die das Werkkonzept der Geschlossenheit negieren und stattdessen vornehmlich dem Prinzip der variierenden Wiederholung verpflichtet sind, konterkarieren die Arbeiten nicht nur konventionelle spannungsdramaturgische Prinzipien von Zuspitzung und Retardierung, sondern spielen qua ihrer konsequenten Ästhetik der Unabgeschlossenheit relativ offensichtlich mit dem *pars pro toto* für die Ewigkeit. Die Dialektik von Vergänglichkeit und Ewigkeit ist ihnen eingeschrieben, ohne den Tod als Sujet zu thematisieren. Im Gegenteil, die Performances sind dezidiert unterhaltsam, komisch, in ihrer ironischen Subversion theatraler Vorschriften bisweilen hintersinnig.

Eine dieser Arbeiten ist der Geschichtenmarathon *And on the Thousandth Night*, der seit dem Jahr 2000 seinerseits gefühlt endlose Aufführungen erfuhr. Dort wird das künstlerische Prinzip der installativen Endlosschleife, des Loops, wie es aus der Video- und Medienkunst bekannt ist, auf die Theaterbühne transferiert und als Erzählen, das niemals zu einem Ende gelangen kann, szenisch transponiert: Männer und Frauen, gekleidet wie Könige und Königinnen mit roten Samtumhängen und Pappkronen, machen sich hier daran, in die Archive des kollektiven Gedächtnisses hinabzusteigen, um dort bekannte Geschichten hervorzuholen und neue zu erfinden. Dabei gibt es eine einzige szenische Verabredung: Eine*r der Performer*innen beginnt mit den Worten „Once upon a time there was a king“ und erzählt so lange weiter, bis ein*e andere*r Performer*in die Geschichte unterbricht, um wiederum mit der gleichen Einleitungsfloskel anzuheben, die Geschichte weiterzuerzählen, in eine andere Richtung zu treiben, sie zu ironisieren, oder auch nur den Wettstreit um die bessere Anekdote, die eindrücklichere Performance aufzunehmen. Dieses Prinzip wiederholt sich über die gesamte Spieldauer von sechs Stunden. Gelegentlich machen die Performer*innen Pausen, trinken Kaffee oder schlafen, denn auch für sie vergeht Zeit, stellt sich Müdigkeit ein. Als Zuschauer*in wiederum ist man gespannt, wie lange es dauert, bis die gerade gehörte Geschichte im Zeichen des kollektiven Sprechens durch eine*n andere*n Sprecher*in in eine neue Richtung gelenkt wird. Allzu oft bricht sie an der spannendsten oder wirkungsvollsten Stelle ab.

Das strenge Formkonzept mit seiner immanenten Ästhetik der Unterbrechung etabliert über die Dauer der Aufführung die große Erzählung von Zeit, genauer des Vergehens von, in und mit Zeit, das niemals abbricht, innerhalb dessen man aber unversehens abberufen werden kann. Es korrigiert auf diese Weise die Vorstellung vom Ende des Lebens in Richtung eines unvermittelten Abgebrochenwerdens. Aus den Fragmenten, aus dem Akt des gegenseitigen Zuhörens und Weiterspinnens entsteht eine performative Situation der Dauer. Ent-

scheidend dabei ist, dass die Aufführung, die faktisch zwar zu einem bestimmten Zeitpunkt beginnt und endet, ein Aufführungsdispositiv etabliert, das weder Anfang noch Ende hat. Den Rezipient*innen wird explizit die Möglichkeit gegeben, *ad libitum* zu kommen und zu gehen. Mit dieser Freiheit zur temporalen Beständigkeit und Unterbrechung der ästhetischen Erfahrung errichtet die Erzählperformance ein nahezu minimalistisches Konzept von Dauer, das wesentlich auf der Ambivalenz der temporalen Struktur der Wiederholung beruht. Das Prinzip der Iteration, das mit seiner offenkundigen Geste des ‚Noch-einmal-von-vorne-Beginnens‘ immer schon auf das nicht Einholbare im Archiv verweist, gerät zur Grundlage dieser performativen Verhandlung von Dauer. Entsprechend wird auch das Vergehen von Zeit selbst thematisch und steht auf widersprüchliche Weise im Zeichen „eines Flehens um Ewigkeit“⁴⁶. Durch die kreisförmige temporale Bewegung, die ein Zu-Ende-Erzählen aller partikularer Geschichten entschieden verhindert, wird der „Vergänglichkeitswert“, den Sigmund Freud als „Seltenheitswert in der Zeit“ und darin als wertsteigernd bestimmte, performativ aufgehoben, um ihn nach dem Prinzip der Differenz in der Wiederholung gleichzeitig umso entschiedener ins Spiel zu bringen.⁴⁷

Damit rückt zugleich die Deckung von künstlerisch gestaltetem und tatsächlichem Vergehen von Zeit in den Mittelpunkt. Eine solche durative theatrale Ästhetik führt uns, da sie irgendwann anfängt und irgendwann wieder aufhört, in explizit anti-aristotelischer Manier vor Augen, dass die Geschichten unseres Lebens, indem sie Anfang, Mitte und Ende haben, die wir selbst bestimmen können, Phantasmen sind. *And on the Thousandth Night* zeigt in seiner dramaturgischen Verdopplung einer lebensweltlich virulenten Zeitstruktur, also dem tatsächlichen fortwährenden Vergehen von Lebenszeit, die immer so weiter gehen könnte und irgendwann doch endet, einen ästhetisierten Versuch über die Unermesslichkeit, die Ewigkeit selbst. Schon Scheherazade, die offensichtlich den entscheidenden Intertext liefert, wusste in ihrem Erzählen von tausend und einer Geschichte von der Möglichkeit schier endlosen Weitererzählens, um auf diese Weise dem drohenden Tod zu entgehen.

Das Standbild der Kunst

Unermesslich bis zur Zumutung ist auch Romeo Castelluccis im Jahr 2015 erstaufigeführtes Projekt *Le Metope del Partenone*. Mit einer Spieldauer von einer knappen

46 Manfred Schneider. *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*. München: Hanser, 1986, S. 14.

47 Sigmund Freud. „Vergänglichkeit“. *Gesammelte Werke* X. Hrsg. von Anna Freud. London u. a.: Imago, 1946. 358–361, S. 359.

Stunde taugt die Arbeit auf den ersten Blick schwerlich als signifikantes Beispiel einer durativen Ästhetik. Allerdings existiert auch hier ein einfaches wie strenges Formgesetz von Wiederholung, das potentiell unendlich weitergehen könnte. Nur ist es in diesem Fall das Sterbenmüssen in all seiner Kontingenz, wie es sich tagtäglich an vielerlei Orten ereignet, dessen unentrinnbar beständige Wiederholung im Modus der performativen Affirmation das iterative Strukturgesetz der Aufführung liefert: Ein Mensch wird Opfer eines Unfallgeschehens, er erlebt seinen Todeskampf und jede Hilfe kommt zu spät. Castelluccis theatrale Reflexion über diesen alltäglichen Vorgang stellt den Prozess des Sterbens nach und wiederholt ihn permanent, sodass ein minimalistisches szenisches Konzept entsteht: Sechsmal betreten eine Darstellerin oder ein Darsteller eine riesige Halle, in der sich das Publikum frei bewegt, Maskenbildner*innen in weißen Kitteln präparieren ‚die von der Zeit gesegnete‘ Person mit Theaterblut, bevor sie zu Boden geht. Der oder die Betroffene fängt an zu zucken, winselt, schreit oder krümmt sich vor Schmerzen. Dem einen quellen die Gedärme aus dem offenen Bauch, der nächsten verbrennt Säure den Körper, wieder eine andere erwacht neben ihrem abgerissenen Unterschenkel schreiend aus der Ohnmacht. Was dann passiert, wiederholt sich ebenso in jeder einzelnen dieser aussichtslosen Unfallminiaturen: Stets kündigt das Signalhorn das Erscheinen eines tatsächlichen Rettungsautos an. Stets bleiben die Reanimationsversuche der wirklichen Sanitäter*innen und Notärzt*innen an den dargestellten Opfern erfolglos. Stets stellt das Herzmessgerät seine Tätigkeit ein. Stets ertönt der unheilvolle Ton, der das Ausbleiben der Herzfrequenz akustisch besiegelt. „Für jede und jeden der zum Tode hin Versehrten ist das Ende unumgänglich gleich: Ein weißes Leintuch wird über den oder die Verewigte(n) gelegt.“⁴⁸ Das Rettungsauto fährt ab.

Im Verlauf der Wiederholung dieses Prozesses ahnt man als Rezipient*in schnell, dass der Abend diesem strengen Formgesetz treu bleiben wird. Allerdings stehen die im Spiel Verstorbenen allesamt nach ihrem Tod wieder auf und verlassen schreitend die Halle, so als wollten sie noch einmal betonen, was ohnehin offensichtlich ist: Dies ist alles nur ein Spiel, gestorben wird hier nur im Akt der Kunst. Bevor sie die Halle verlassen, verharren sie, den Blick auf das Publikum gerichtet, wie Statuen an einer Wand, auf der rätselhafte Aussagesätze geschrieben stehen: „Ich bin nie gewesen, aber im Werden begriffen“ heißt es da etwa, „Ich habe keinen Körper, aber du kannst mich sehen“ oder „Ich bin immer der Anfang des Endes“. Alle geben Hinweise auf die immer gleiche Frage: „Wer bin ich?“

⁴⁸ Ronald Pohl. „Blutige Festwochen-Performance: Tot zu sein bedarf es wenig“. *Der Standard* (08.06.2019). <https://www.derstandard.at/story/2000104577778/blutige-festwochen-performance-tot-zu-sein-bedarf-es-wenig> (Zugriff am 09.11.2020).

Dem Menschsein, so wird deutlich, droht der plötzliche Tod immer. Vor dem erhabenen Sterben, dem ‚Jetzt, das geschieht‘⁴⁹, bleibt wohl nur die Einsicht in die Faktizität einer ‚Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft‘⁵⁰. Auf diese blickt auch der*die Teilnehmer*in dieser unerbittlich nüchternen Meditation über die unhintergehbare Tatsache des Sterbens. Einzig die Standbilder der Kunst und mit ihnen der Rätselcharakter des Lebens, vermögen da noch Hoffnung zu geben. Und so fokussiert *Le Metope del Partenone* jenen Moment der Kunst, in dem Vergänglichkeit sich in Sinn verwandelt. Das titelgebende, antike Figurenfries des Parthenon-Tempels in Athen, das von mythischen Kämpfen gegen Giganten, Amazonen und Kentauren erzählt, liefert die Quelle für die ästhetische Reflexion über Permanenz und Vergänglichkeit. Der vergeblich um sein Überleben kämpfende Mensch muss erst zu Kunst werden, um Ewigkeit zu erlangen.

Was ist, vergeht – So müßte
Wohl auch die Kunst vergehn? –:
Die Büste
Wird Städte verschwinden sehen.⁵¹

So heißt es in Théophile Gautiers Gedicht „Die Kunst“ (1857). Die Allusion an die Denkfigur der ‚langen Kunst‘, die der lateinische Aphorismus *vita brevis, ars longa* prägnant formuliert,⁵² wird bereits in der Frühen Neuzeit gegen die Kürze des Lebens aufgeboten und übernimmt die tröstende Funktion einer Verewigung all dessen, was sterben muss. Das Zeitkonzept der fortwährenden Wiederholung, das Castellucci mit seinem Ensemble für die Unentrinnbarkeit des Vergehens anbietet, spitzt diese Vorstellung von der ewigen Kunst zu einer streng repetitiven Ästhetik des Durativen zu: Zeitlichkeit als Begrenzung des Lebens evolviert gerade aus der

49 Vgl. Barnett Newman. „The Sublime is Now“. *Selected Writings and Interviews*. Hrsg. von John P. O’Neill. New York, NY: Knopf, 1990. 170–173; sowie die zentrale Rezeption von Newmans Vorstellung vom Erhabenen als *instant présent* durch Lyotard: Jean-Francois Lyotard. „Das Erhabene und die Avantgarde“. Übers. von Clemens-Carl Härle und Heike Rutke. *Merkur* 38.2 (1984): 151–164.

50 Walter Benjamin. „Über den Begriff der Geschichte“. *Gesammelte Schriften* I,2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Helmut Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980. 691–704, S. 697.

51 Théophile Gautier. „Die Kunst“. *Emilien und Kameen*. Übers. von Otto Hauser. Weimar: Duncker, 1919. 35–36, S. 36.

52 In der bekanntesten Fassung Senecas, wonach „vitam brevem esse, longam artem“, wird der Satz Hippokrates („ille maximi medicori“) zugeschrieben. Seneca. „De brevitae vitae/Die Kürze des Lebens“. *Schriften zur Ethik. Die kleinen Dialoge*. Übers. und hrsg. von Gerhard Fink. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2008. 552–611, S. 552.

Wiederholung, die ihrerseits aber unendlich so weitergehen könnte. Und so zeigt diese Arbeit, wie dauernde Formen der zeitgenössischen performativen Kunst im Allgemeinen, in signifikanter Weise ihren kunstphilosophischen Charakter. Die der Idee nach einer nicht enden wollenden ästhetischen Erfahrung des Durativen, die das Immergleiche potenziell *ad infinitum* durchspielt, und selbst in der Dauer einer Stunde theoretisch wie performativ wirksam werden kann, negiert ostentativ den Prozess von Zeitlichkeit als Vergehen, den sie dezidiert thematisiert, und kreiert ein prozessual bildnishafte Konzept von Ewigkeit. Die Zeitenthobenheit der durativen Kunst liegt letztlich allerdings nicht in ihrer festen Gestalt, also dem gleichsam versteinerten Material, wie es Gautier am Ende seines Textes nahelegt und wie es Castellucci als szenische Transformation des Ephemereren in die Stein gewordene Bedeutung zitiert. Vielmehr artikuliert sie sich in ihrem selbst auferlegten Gesetz der endlosen Wiederholung, die das ewige Prozessgeschehen der Unendlichkeit reflektiert, indem sie es als Struktur in das ästhetische Geschehen selbst hereinholt. Konzepte von Ewigkeit werden auf diese Weise in durativen Arbeiten errichtet, die nur in Ausschnitten zugänglich sind und gerade deshalb mit der totalen Gedankenfigur des großen Ganzen arbeiten, an dem wir als Rezipient*innen bekanntlich immer nur unvollständig, nur partiell teilhaben können.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 helmutwimmer.net © Helmut Wimmer

Belinda Grace Gardner
Vanitas im Loop

Festhalten des Flüchtigen im digitalen Bilderstrom

Abstract: *In den globalwirtschaftlichen Konsumgesellschaften gewinnt die Vanitas zwischen der Feier materieller Fülle und gleichzeitig zunehmender Dematerialisierung der Welt an Aktualität und Brisanz. An der Schnittstelle zwischen greifbarer und virtueller Realität offenbart sie ihre kontemporäre Ambivalenz und belegt als gesellschaftskritische ästhetische Kippfigur die fortschreitende Labilität der Realitätskonstruktionen und Selbstbilder ebenso wie die permanente Allgegenwart des medialen Bilderstroms, der die westliche Wirklichkeit bis zur Auflösung durchwirkt. Die Endlosschleifen des digitalen Kosmos speisen sich aus einer beständigen Dynamik des Werdens und Vergehens. Am Interface zwischen Sein und Schein, Vergänglichkeit und Dauer laden Künstler*innen heute die Bildmotive der Vanitas mit neuem Gehalt auf.*

„Welcome to the desert of the real“: Willkommen in der Wüste des Realen. Mit diesem Ausspruch enttarnt der geheimnisvolle Cyber-Rebell Morpheus – nicht zufällig nach dem wandelbaren Gott der Träume und Überbringer von Botschaften an königliche Adressaten benannt – in dem dystopischen Science-Fiction-Klassiker *The Matrix* (1999) von Andy und Larry Wachowski die vorgebliche Realität als scheinhaft: Hinter der virtuellen Fassade glatter Hochhausarchitektur und geschäftiger Großstadtstraßen verbirgt sich die ‚tatsächliche‘ Wirklichkeit einer zerstörten, vergangenen Welt, die mittlerweile von Maschinen regiert wird. Die ‚wirkliche‘ Realität, die dem *Matrix*-Helden und Hacker Neo durch Morpheus‘ Weckruf im toten Winkel der computergenerierten Simulation offenbar wird, gibt sich dem desillusionierten Blick als eine Wüstenei mit verdunkeltem Himmel und verbrannten Ruinen zu erkennen.¹ In Fortschreibung der barocken Vanitas-Motivik zeigt sich das Gerippe der Wirklichkeit im digitalen Zeitalter als ‚Eigentliches‘, das von der ephemeren Hülle der schönen ‚Erscheinung‘ lediglich verdeckt wird. Letztere erweist sich als ein perfider, von bösen

¹ Vgl. zur Ruine als Vergänglichkeitsmotiv, das aus dem Buch Kohelet Eingang in die Vanitas-Emblematik der Barockzeit und Renaissance fand, und dessen Manifestation im barocken Topos der ‚antiquités‘ des niedergegangenen Roms (und anderer Imperien) als Versinnbildlichung der Nichtigkeit menschlicher Macht und Prachtentfaltung fungierte: Dorothea Scholl. „Vanitas, vanitatum et omnia vanitas“. Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematik“. *Bibeldichtung*. Hrsg. von Volker Kapp und ders. Berlin: Duncker & Humboldt, 2006. 221–260, S. 228–233.

Mächten gesteuerter Kunstgriff, um die unwissentlich an einen Megacomputer angeschlossenen Menschen in Schach zu halten. In *Matrix* steckt hinter jeder Oberfläche eine weitere, hinter jeder Version der ‚Wahrheit‘ eine Gegenfassung.

Die Bilder, die der Mensch in Vilém Flussers Worten „erzeugte, um sich an ihnen in der Welt zu orientieren“², sind nur noch flüchtiger Verweis auf und Beweis für eine Realität, die an sich fraglich geworden ist und sich in Trugbildern und ‚Täuschungen‘ manifestiert. Wie Flusser noch vor der digitalen Image-Explosion des 21. Jahrhunderts erkannte, legen sich die Bilder, die ursprünglich der Vorstellbarkeit von Welt und Wirklichkeit dienen sollten,

zwischen die Welt und den Menschen. Sie sollen Landkarten sein und werden zu Wand-schirmen: Statt die Welt vorzustellen, verstellen sie sie, bis der Mensch schließlich in Funktion der von ihm geschaffenen Bilder zu leben beginnt. [...] Imagination ist in Halluzination umgeschlagen.³

Die Interdependenzen zwischen einer illusionären Konstruktion der Wirklichkeit und einer von ihren Bildern heimgesuchten und verblendeten Realität hat Slavoj Žižek in Bezug auf die katastrophalen Ereignisse vom 11. September 2001, die sich in weltweit zirkulierten Film- und Fotodokumenten der einstürzenden Twin Towers in New York visuell verdichteten, als institutionalisierte Dynamik unserer globalkapitalistischen Verwertungslogik beleuchtet – eine Verkettung, in der sich aus seiner Sicht Opfer und Täter als zwei Seiten einer Medaille gegenseitig bedingen. Wie er in seinem nach dem eingangs genannten *Matrix*-Zitat betitelten Essayband postuliert, manifestierten die Terror-Anschläge in den Vereinigten Staaten eine Wirklichkeit, die bereits in der kollektiven Fantasie – bildlich gespeist durch „spektakuläre Aufnahmen in Katastrophenfilmen“⁴ aus der Hollywood-Industrie – quasi vorweggenommen worden war.

Laut Žižek offeriert die virtuelle Wirklichkeit, in der die Gesellschaften des Westens agieren, „eine substanzlose Realität, befreit vom widerständigen Kern des Realen“: Darin wird „ganz wie koffeinfreier Kaffee nach echtem Kaffee riecht und schmeckt, ohne es doch zu sein“, demnach „virtuelle Realität als Realität erfahren, wenn sie es auch nicht ist“.⁵ Der fortschreitende Virtualisierungsprozess mündet letztlich darin, „dass wir die ‚wirkliche Realität‘ selbst als virtuelles Ge-

² Vilém Flusser. *Für eine Philosophie der Fotografie*. 7. Aufl. Göttingen: European Photography, 1994, S. 10.

³ Ebd., S. 9–10.

⁴ Slavoj Žižek. *Willkommen in der Wüste des Realen*. Übers. von Maximilian Probst. Wien: Passagen, 2004, S. 20.

⁵ Ebd., S. 19.

bilde“⁶ erleben. In diesem Ineinandergreifen von Simulation und realer Erfahrungswelt, in dem das eine das andere affiziert und Ersteres zunehmend an die Stelle des Letzteren tritt, stellt sich heraus, dass „Realität sich selbst der beste Schein“⁷ ist. Die Wirklichkeit wird dabei zu Bildauslöser, Bildverstärker und Projektionsfläche in einem: Einerseits zeigt sich das medial vermittelte, durch Bilder gefilterte „Reale als der ‚Effekt‘ schlechthin“⁸. Andererseits findet eine „Entrealisierung“ des Grauens“⁹ statt, das in der Sphäre der Bilder aufgehoben eine dem wirklichen Erleben entrückte, ‚risikofreie‘ Distanz bewahrt.

Im Spannungsfeld zwischen Sein und Schein

Angetrieben von den immer rapider kreisenden medialen Endlosschleifen ist der Realitätsschwund, den Paul Virilio als notwendige Folge der unaufhaltsamen Beschleunigung hin zu einem „allgegenwärtigen Augenblick“¹⁰ diagnostiziert hat, in den vergangenen zwanzig Jahren rasant fortgeschritten. Derweil haben wir uns, wenigstens in der westlichen Kultur, in einer nach Žižek ‚koffeinfreien‘ Wirklichkeit eingerichtet. Massive, anhaltende Krisen spielten sich in den vergangenen Dekaden – zumindest in den Wohlstandsländern der Erde – vorwiegend in ausreichend weiter geografischer wie physischer Entfernung der ubiquitären, aber körperlich schmerzlosen Sphäre der medialen Bilder ab. Wenn sich diese bisher von derart umfassenden Katastrophen verschont gebliebenen Nationen aufgrund der seit Anfang 2020 weltumspannenden Corona-Epidemie in einem nur bedingt kontrollierbaren Ausnahmezustand befinden, kommt dies einem Einbruch der ungeschönten, brutalen Realität in die Scheinhaftigkeit des bisherigen, von Materialismus umhüllten Daseins gleich: Die ‚Wüste des Realen‘ war immer schon da. Nur war diese zuvor von den Gaukelbildern des omnipräsenten Marktsystems überblendet.

Diese komplexe Gemengelage findet sich bereits in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts – als damaliger Mittelpunkt des Welthandels unseren kontemporären Wirtschaftszentren verwandt –, in denen sich die Kluft zwischen dem glamourösen Lifestyle der Privilegierten und den prekären Lebensumständen der Macht- und Mittellosen vertieft. Opulente Pracht- und Machtentfaltung versus große Not, an-

6 Ebd.

7 Ebd., S. 20.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 21.

10 Paul Virilio. *Der Futurismus des Augenblicks*. Übers. von Paul Maercker. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen, 2010, S. 56.

haltender Krieg, erbitterte Glaubenskämpfe und ständige Seuchengefahr: Dem materiellen und geistigen Reichtum der bürgerlichen Wohlstands- und Bildungseliten, insbesondere in den Hafenstädten Hollands, stand ein grundlegendes Gefühl der Bedrohung und territorialen sowie religiös bedingten Destabilisierung gegenüber.¹¹ Als Ausdruck einer „Epoche größter Verunsicherung“, geprägt „von einer pessimistischen Grundstimmung dem Leben gegenüber“, zeigt sich die Vanitas in ihrer ganzen Ambivalenz besonders markant im barocken Stillleben, das parallel zur ökonomischen Hochzeit der Niederlande zur Blüte kam.¹²

Das dialektisch-ikonografische Programm der Vanitas warnt vor der Vergänglichkeit und Nichtigkeit des menschlichen Strebens nach weltlichen Gütern und ewiger Schönheit und zelebriert diese zugleich in leuchtenden Farben, während es die Überwindung menschlicher Endlichkeit im Raum himmlischer Erlösung implizit in Aussicht stellt. Damit amalgamiert es die Widersprüche der Zeit in Doppelbildern, denen Leben und Tod, Lust und Verlust, die Dichotomien der Fülle und der Leere, des Sommers und des Winters, des Aufblühens und des Vergehens inhärent sind.

Die Wiedergeburt der Vanitas als entmoralisiertes und dematerialisiertes Vexierbild

Der schöne Schein der Vanitas drückt sich in den kapitalgeleiteten Konsumgesellschaften unserer Zeit in einer Feier von Hochglanz-Produkten, High-Tech-Erregenschaften und der unter schmeichelhaftem Supermarkt-Licht strahlenden Früchte und Gemüse aus aller Welt aus:

Die Übersee-Avocado im Supermarkt verwandelt sich in ein Zeichen des Unheils, denn vermutlich war dort, wo sie gewachsen ist, einmal Regenwald. So verliert sie ihren Glanz, ihren Instagram-Warenfetisch. Sie verdorrt gewissermaßen vor dem inneren Auge und wird zum Miniatur-Stillleben des selbstsüchtigen Systems, in dem Menschen solche Produkte kaufen, obwohl sie den Preis dafür kennen. Wer sehen will, erkennt über der Warenauslage das Wort „Vanitas“, Eitelkeit, in dicken Lettern.¹³

¹¹ Vgl. Peter Wegmann. „Sublimste Vanitas in jeder Zitrone. Zu Pieter Claesz’ ‚monochrome banketijes‘ – Ephemere Präsenz der Dinge im Wechsel des Lichts“. *Spiegel geheimer Wünsche. Stillleben aus fünf Jahrhunderten*. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle. Hrsg. von Martina Sitt und Hubertus Gaßner. München: Hirmer, 2008. 15–23, S. 22–23.

¹² Ebd., S. 22.

¹³ Philipp Bovermann. „Wir sind untröstlich. Warum Melancholie die einzig angemessene Reaktion auf die drohende Klimakatastrophe ist“. *Süddeutsche Zeitung* (22./23.06.2019): S. 15.

Die durch Konservierungsstoffe haltbar gemachten Waren werden von den unvergänglichen Kunststoffgefäßen der Verpackungsindustrie umhüllt, deren Überreste – im zombiehaften Wiedergänger-Modus – über Jahrhunderte in Kleinstpartikeln in den Meeren unserer Erde überdauern können, während sie das aquatische Leben nachhaltig zerstören. Die potenzielle Todesgefahr der Corona-Pandemie, die 2020 unseren *way of life* samt der frenetischen Konsumspirale der globalen Wirtschaft jäh zum Anhalten gebracht hat, ist für die Wohlstandsländer gewiss ein tiefer Einschnitt. Für die Bewohner*innen der Krisengebiete unserer Erde ist Todesangst indes alltäglich, ein unbeschwertes, emotionales wie materiell gesichertes Leben der eigentliche Ausnahmezustand.

Die Bildfigur der Vanitas, die sich im Spannungsfeld zwischen Sein und Schein, Vergänglichkeit und Dauer entfaltet, hat in unserem medial durchdrungenen Dasein heute besondere Relevanz. Im Zuge der Corona-Krise, in der wir blitzartig auf die verdrängte Hinfälligkeit unserer physischen Leibhaftigkeit zurückgeworfen wurden, nimmt sie an Schärfe und Brisanz noch zu. Bisher richtete sich die Aufmerksamkeit unserer Konsum- und Eventkultur vor allem auf die „souveräne Freiheit der Ware“¹⁴. So definiert Guy Debord die Bildmacht des Kapitals, die sich im „Spektakel“ als „Moment, worin die Ware zur *völligen Besetzung* des gesellschaftlichen Lebens gelangt ist“, verdichtet.¹⁵ In diesem stellt sich entsprechend „die nicht mehr unmittelbar greifbare Welt *zur Schau*“¹⁶. In den ‚angetäuschten‘, flüchtigen Scheinwirklichkeiten unserer Waren- und Medienwelten wird die Vanitas als entmoralisiertes und dematerialisiertes Vexierbild wiedergeboren. Im Double-Bind säkularer Heilshoffnung, die dem Warenfetischismus huldigt,¹⁷ verspricht das Spektakel (vorübergehende) Erlösung in der flüchtigen weltlichen Rahmung des Konsums, hält dabei aber das Erlangen des Paradieses auf Erden dauerhaft auf Abstand, indem es stets neue Begehrlichkeiten weckt und deren Erfüllung in Richtung einer unerreichbaren Zukunft verschiebt.¹⁸

An der Schnittstelle zwischen greifbarer und virtueller Realität, Realwelt und der immateriellen Wirklichkeit der Simulation zeigt die Vanitas ihr aktuelles Doppelgesicht. Als nunmehr gesellschaftskritische ästhetische Kippfigur belegt sie die Labilität unserer aktuellen Realitätskonstruktionen und Selbstbilder ebenso wie die Permanenz der Bilderströme, die unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit tragen und immer wieder neu in dauerhafter Präsenz vergegenwärtigen. Anders

¹⁴ Guy Debord. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Übers. von Jean-Jacques Raspaud. Hrsg. von Klaus Bittermann. Berlin: Edition Tiamat, 1996, S. 54.

¹⁵ Ebd., S. 35.

¹⁶ Ebd., S. 19.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 54.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 55.

als noch im fotografischen Bild, dort noch Evokation und „Emanation *des vergangenen Wirklichen*“¹⁹, in der sich der Abdruck der äußeren Realität regelrecht einbrannte, hat sich der Körper im Dauer-Stream der digitalen Bilder von den Medien seiner visuellen Repräsentation verselbstständigt und in eine uferlose Referenzlosigkeit verflüchtigt. Indes: „Je mehr die Bilder unsere Körper simulieren, um so mehr rauben sie ihnen die Differenz, in welcher sie sich der eigenen Realität versichern.“²⁰

Im Bilderkosmos der sozialen Medien – einem ortlosen, kollektiven „Nirgendwo, dessen Gemeinsamkeit umso mehr die Illusion von Realität erzeugt, als sie im sozialen Alltag nicht mehr in gleichem Maße“²¹ erlebbar ist – suchen die darin Agierenden ihre virtuellen Selbstrepräsentationen durch ständige Aktualisierung, Überschreibung und Neuschreibung dynamisch zu halten, ohne den existenziellen „Zwang zur Verkörperung“²² aufzugeben. Diese fluide, festen Bezüglichkeiten enthobene Daseinsform aber ist „eine imaginäre Existenz, denn sie ist nur im Bild möglich“²³. Hier entschwindet die Chronologie, wie Virilio darlegt, in eine „zeitliche Gegenwart ohne messbare Dauer“²⁴, und Erinnerung verliert sich im digitalen Palimpsest des unentwegten Stroms sich überlagernder Bilder. Im transitorischen ‚Jetzt‘ der digitalen Ära ist Zeit non-linear und vom Körper abgelöst: Die Vergangenheit zerspringt hier im Meer der Informationen, und die Zukunft wird noch vor ihrem Eintreffen von der Gegenwart verschluckt.²⁵ Die Dominanz der Virtualität über die Aktualität durch eine „Logik des Bildes in Echtzeit“²⁶ ist mittlerweile einer umfassenden Zeitlosigkeit gewichen, „einer Zeit ohne Zukunft und ohne Vergangenheit“²⁷. Die Wirklichkeit und die sie vermittelnden und aus ihr hervorgebrachten Bilder gehen darin fast vollständig ineinander über, während „der Augenblick fortan jegliche Zeitdauer“²⁸ dominiert.

19 Roland Barthes. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, S. 99.

20 Hans Belting. *Bildanthropologie*. 4. Aufl. München: Fink, 2011, S. 211.

21 Ebd., S. 85.

22 Vgl. ebd., S. 110.

23 Ebd., S. 85.

24 Virilio 2010 (Anm. 10), S. 56.

25 Vgl. Douglas Rushkoff. *Present Shock. When Everything Happens Now*. New York, NY: Penguin, 2013, S. 85.

26 Paul Virilio. *Die Sehmaschine*. Übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve, 1989, S. 144.

27 Virilio 2010 (Anm. 10), S. 66–67.

28 Ebd., S. 68.

Stilleben im rasenden Stillstand

Aus den Untiefen der Web-Wirklichkeiten schöpft der kanadische Künstler Jon Rafman, geboren 1981 in Montréal, seine surrealen Albtraumvisionen, in deren unheimlichem Ereignis-Flow ebenfalls jede Chronologie außer Kraft gesetzt ist. Rafman bezeichnet sich selbst als „Cyberflaneur“²⁹ und ist zugleich als forschender „ethnograph/anthropologist“³⁰ und als eingeweihter Insider auf den verschlungenen, dunklen Pfaden des Internets unterwegs, wo verborgene virtuelle *micro-communities* jenseits normativer sozio-politischer Werte ihren Nischeninteressen frönen.³¹ Der Künstler wurde international mit digitalen Animationsfilmen bekannt, in denen fragmentarische Clips aus Vintage-Videospielen, Manga- und Anime-Figuren sowie andere Formate und Bildquellen aus dem Netz im schnellen Wechsel vereint sind. In seinen Arbeiten verschränken sich so, wie er sagt, Schrecken und Schönheit, Abscheu und Sinnlichkeit:

Ich suche wahrheitsgemäße Bilder der Gegenwart. Die Videos sind Collagegedichte, entstanden aus meiner Internetnutzung. Sie drücken eine Reihe von Emotionen aus, abstoßend und schön. Es gibt Brutalität, aber für manche Menschen liegt in den abstoßendsten grotesken Bildern auch ein ästhetisches Vergnügen. Das Sinnliche steckt im Schrecklichen, Horror und Erotik sind nah beieinander.³²

Rafman macht in seinen Produktionen, zu denen auch Fotoarbeiten, Skulpturen und Installationen gehören, die Auswirkungen des beschleunigten digitalen Dauerstroms der Bilder und Zeichen unserer heutigen High-Tech-Kultur auf unsere Daseinserfahrung sichtbar. Man müsse „den Zeitgeist verstehen und ihm eine Form geben“, so der Künstler, „um ihn kritisieren und schließlich überwinden zu können“³³ (Abb. 1).

29 John Rafman und Kathleen Rahn. „Jon Rafman über die Online-Universen und die Abgründe der Gegenwart [Interview]“. Übers. von Angela Lauterbach. (24.03.2020). https://www.kunstverein-hannover.de/media/gespra_ch_rafman.pdf (Zugriff am 11.11.2020). Eine im Kunstverein Hannover geplante Ausstellung mit Videoinstallationen von Rafman, die ursprünglich im Mai 2020 eröffnet werden sollte und zu der das angeführte Gespräch vorab online erschien, wurde verschoben und soll nun 2021 ausgerichtet werden.

30 Mark Lanctôt. „At the Dawn of a New Age, You Are Standing in an Open Field, Looking Far into the Past, Unsure of what to Do Next“. *Jon Rafman*. Ausst.-Kat. Hrsg. von Sandra Rafman und dems. Musée d'art contemporain de Montréal, 2015. 163–181, S. 173.

31 Vgl. ebd., S. 175.

32 Philipp Hindahl und Jon Rafman. „Jon Rafman über die Dekadenz des Internets. ‚Es gibt kein Zuhause‘ [Interview]“. *Monopol. Magazin für Kunst und Leben* (14.06.2018). <https://www.monopol-magazin.de/jon-rafman-interview> (Zugriff am 10.01.2021).

33 Rafman und Rahn 2020 (Anm. 29).



Abb. 1: Jon Rafman: *Still Life (Betamale)*, Einkanal-HD-Video, 2013, 4:54 min.

Vergangenheit, Gegenwart und eine bereits vor ihrem Eintreffen veraltete Zukunft, die so zu einem vorweggenommenen Retrofuturismus wird: In dem von pornografischen *Hentai*-Anime und Manga-Figuren, bizarr Maskierten sowie comicartig-feminin oder als „Furries“³⁴ Kostümierten und seltsam teilnahmslos autodestruktive Gesten und Akte Performierenden bevölkerten Video *Still Life (Betamale)* aus dem Jahr 2013 führt Rafman die Vanitas in Gestalt korrodierter, anachronistischer Computer und müllübersäter Tastaturen und Ablagen als verblichener Glanz eines entauratisierten technischen Fortschritts vor Augen.³⁵ Die maroden, von ausgetrunkenen, zerdrückten Energy-Drink-Dosen und benutzten Tellern umringten Geräte wirken wie Überreste eines nicht zu gewinnenden Endspiels. In dessen *circulus vitiosus* kreisen die „Betamale“³⁶-Antihelden, einzelgängerische (männliche) Computer-Game *Nerds*,³⁷ im *4chan*-Universum um die eigene Achse und verschwinden in den virtuellen, zeitlosen Scheinwelten des Internets, während in der Echtzeit des wirklichen Lebens Stunden, Tage, Wochen

34 Die Bezeichnung einer internationalen Subkultur, deren Mitglieder sich für anthropomorphe Tiere interessieren und in entsprechenden Kostümierungen, insbesondere aus der Disney-Comic-Welt, agieren.

35 Rafman hat *Still Life (Betamale)* (2013) – realisiert, wie einige weitere Arbeiten (u. a. *Dream Journal*, seit 2016) in Kooperation mit dem US-amerikanischen Elektronik-Musiker Daniel Lopatin (Oneohtrix Point Never) – zuerst auf dem Imageboard *4chan* gepostet, aus dem er auch Bildmaterial für das Video schöpfte. Es ist mittlerweile über das Online-Portal Vimeo frei verfügbar: <https://vimeo.com/75534042> (Zugriff am 11.01.2021).

36 Der Begriff ‚*beta male*‘, ursprünglich in der Ethologie die Bezeichnung für ein in der Gruppe untergeordnetes männliches Tier, verweist im Kontext des Internets auf maskuline Anhänger von Online-Subkulturen, die sich selbst ‚*beta males*‘ nennen und gänzlich in die Bildschirmwelten von Imageboards wie *4chan* abtauchen.

37 Vgl. Vid Simoniti. „Digital Art and the Alt Right. Can you Fight Fire with Fire?“. *The Point* (24.09.2018). <https://thepointmag.com/criticism/digital-art-alt-right/> (Zugriff am 10.01.2021).

vergehen.³⁸ Rafman führt das kollektive Phänomen eines extremen ‚Hyper-Individualismus‘ vor Augen, der aus seiner Sicht zugleich den ‚Tod des Individuums‘ markiert.³⁹

Die Flüchtigkeit der Internetzeitlichkeit bedeutet, wie Gary Zhexi Zhang in einem Artikel zu Rafmans ‚Online-Anthropologie‘ erläutert, dass es weniger auf Inhalte als auf Konnektivität ankommt. Im Aufblühen und Absterben, so Zhang, produzieren Subkulturen in exponentieller Geschwindigkeit Ruinen, während komplette kommunale Lebenswelten in hastig gelöschten Browserverläufen abhandenkommen. Zurück blieben dann nur noch die sedimentären Spuren von Makros und Memes, die tief in den Schichten eines kollektiven ‚vernakularen‘ Gedächtnisses Gleichgesinnter eingeschrieben seien.⁴⁰ Den virtuellen Spuren stehen die materiellen Rückstände in den als ‚troll caves‘ bezeichneten, zugemüllten Refugien der Computer-Freaks gegenüber: „They are at once abject and sublime spaces, revealing the material residue of a life completely dedicated to an online existence, and they point to the impossibility of total escape from physical reality.“⁴¹

Hinter den Computerbildschirmen, wo sich das triste subkulturelle *environment* im Endlosspiegel ewiger Wiederkehr vervielfältigt, verschanzen sich jene, die sich in der Realwelt nicht mehr zurechtfinden oder meinen, dort nichts verloren zu haben. Rafmans Stilleben nimmt den Ausschuss und Überfluss unserer Zeit, die Nichtigkeit und Flüchtigkeit der digitalen Bild- und Informationsströme, die Anfälligkeit der Soft- und Hardware (samt der darüber transferierten Oszillationen zwischen *soft-* und *hardcore porn*, die in den klandestinen Foren des Netzes im rege rezipierten Kreisverkehr simulierter Dauer-Höhepunkte einen Zustand unerfüllbaren Verlangens schüren und aufrechterhalten) und ihrer darin simultan auf- und eingehenden Anhängerschaft ins Visier: ‚Break, Lock, Home, Down, Delete, End‘ – im Close-up rückt in einer Sequenz aus *Still Life* ein abgenutztes Keyboard die Stationen des Vergehens schlaglichtartig ins Bewusstsein.

38 Vgl. Ben Valentine. „Jon Rafman’s Not-So-Still Life of a Digital Betamale“. *Hyperallergic* (11.06.2014). <https://hyperallergic.com/128037/jon-rafmans-not-so-still-life-of-a-digital-beta-male/> (Zugriff am 10.01.2021).

39 Vgl. Aaron Moulton und Jon Rafman. „Portrait: Jon Rafman [Interview]“. *Spike Art Magazine* (03.03.2020). <https://www.spikeartmagazine.com/articles/portrait-jon-rafman> (Zugriff am 11.01.2021).

40 Vgl. Gary Zhexi Zhang. „Infinite Lives. The Online Anthropology of Jon Rafman“. *Frieze* 176 (2016): 92–97, S. 95.

41 Jon Rafman und Gabriel H. Sanchez. „Jon Rafman Discusses his Show at the Contemporary Art Museum St. Louis [Interview]“. *Artforum* (03.07.2014). <https://www.artforum.com/inter-views/jon-rafman-discusses-his-show-at-the-contemporary-art-museum-st-louis-47380> (Zugriff am 09.01.2021).

Die Halluzination des Scheinhaften ist hier, zumindest vorübergehend, in einer ernüchterten Wirklichkeit angekommen. Doch schon im nächsten Frame läuft die Action weiter, als wäre nichts geschehen. Eine elektronische weibliche Stimme erklingt lakonisch aus dem Mund einer grob verpixelten Anime-Figur: „As you look at the screen, it is possible to believe that you are gazing into eternity.“⁴² Konterkariert wird dieser Ausspruch durch einen weiteren Kommentar dieser Stimme aus dem Off: „You won’t be distracted either by the reflection of yourself or by the last glimpse of things now being lost forever.“⁴³ Beim Betrachten des Bildschirms, so lautet die Botschaft, kann der Eindruck entstehen, man schaue in die Unendlichkeit: Weder das eigene Spiegelbild noch der letzte Blick auf Dinge, die jetzt für immer verloren gehen, wird einen ablenken.

Den potenziell endlosen Weiten des Datenuniversums steht die Vergänglichkeit der Geräte und ihrer User*innen ebenso gegenüber wie der illusionäre Charakter des Contents – der Sinnstiftung –, die Letztere in Ersteren, aller Wahrscheinlichkeit nach vergeblich, zu finden hoffen. Die Phänomene von Verlust und Absenz, die Rafmans Arbeiten durchziehen,⁴⁴ verbinden sich hier mit einer neo-barocken Vanitas-Auffassung, die der ursprünglich zwischen irdischer Zeitlichkeit und himmlischer Ewigkeit (*aeternitas*⁴⁵) aufgespannten Polarität der Bildfigur eine säkulare Wendung gibt. Rafmans Vanitas verweist auf den trügerischen Charakter jener auf dem Bildschirm virtuell in Aussicht gestellten ‚Ewigkeit‘, die weder eine spirituelle Transzendenz menschlicher Endlichkeit noch die Überwindung der leiblichen Grenzen im immateriellen Labyrinth der Online-Level vor dem ultimativen ‚Game Over‘ zu erfüllen verspricht. Dennoch zielt der Künstler darauf, in unserer schnelllebigen Welt der pausenlosen Bildwechsel dem restlosen Verschwinden von Erinnerung, Geschichte, Gegenwart und damit verbundener Sinnstiftung entgegenzuwirken, indem er als Archivar des Flüchtigen dessen Bestand sichert.⁴⁶

Die Ikonografie von *Still Life* variiert Rafman nochmals in der Serie fotografischer Tableaus mit dem Titel *You Are Standing in an Open Field* (2015), in denen verschmutzte Computertastaturen, Plastikcontainer, Zigarettensammel

⁴² Audiospur in Rafman 2013 (Anm. 35).

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Zum Thema des Verlusts bei Jon Rafman vgl. Sandra Rafman. „The Reframing of Loss in Virtual Worlds“. *Jon Rafman*. Ausst.-Kat. Hrsg. von ders. und Mark Lanctôt. Musée d’art contemporain de Montréal, 2015. 183–186, S. 183.

⁴⁵ Vgl. dazu Claudia Benthien 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‘. Hrsg. von dens.] (2018): 11–35, S. 14.

⁴⁶ Vgl. Rafman 2015 (Anm. 44), S. 183.

und leere Getränkebüchsen, aber auch aufgebrauchte Make-up-Behälter, strassbesetzte Handyhüllen aus Kunststoff und leere Gläser mit Zierrand diesmal vor dem Hintergrund von (Ruinen-)Landschaften der Malereigeschichte in den Fokus gerückt werden. Vergänglichkeit wird im klassischen Vanitas-Sinn gleich mehrfach vor Augen geführt: Die Flüchtigkeit der Zeit, ihrer Akteur*innen und Bilder steht dem dauerhaft korrodierenden Abfall und Überschuss der Konsumgesellschaft gegenüber.⁴⁷ Am Ende bleiben nur Relikte dieser übrig: Ruinen in der Wüste des Realen. Im endlosen Kreislauf der Bildzitate, die der Künstler aus dem Netz schöpft und in dieses wieder einspeist, halten sich derweil Werden und Vergehen gegenseitig in Gang.

Pseudoveränderung in Hypergeschwindigkeit

Hybride, comicartige Tier- und Menschenwesen durchwandern Rafmans seit 2016 als Work-in-Progress entstehende Computeranimation *Dream Journal*, ein Beitrag zur internationalen Kunstausstellung der Venedig-Biennale 2019. In einer Geschichte ohne Anfang und ohne Ende sucht die Hauptfigur ‚Xanax Girl‘, benannt nach einem Medikament gegen Angstzustände, in unheimlichen, ineinanderfließenden Parallelwirklichkeiten nach ihrem abhanden gekommenen Gefährten, einem (See-)Hundwesen mit dem Kopf eines Jungen. Der Künstler generierte das post-surreale Geschehen von *Dream Journal* aus Wachträumen und den freien Assoziationsflüssen automatischen Schreibens. Laut seiner eigenen Auskunft versuchte er, „ein lebendes Gefäß für die Träume des Internets zu werden“, was eine „Hieronymus Bosch-artige Vision der Wirklichkeit“ hervorgebracht habe.⁴⁸ Auch hier löst sich jede chronologische Logik auf, verschwimmen die Ebenen und Räume, die die Hauptfigur durchstreift, in einem fortlaufenden, albraumartigen (Un-)Bewusstseinsstrom, einer Art *dream time* ohne Anfang und ohne Ende (Abb. 2).

In einer Sequenz gerät die Protagonistin Xanax Girl in ein klinikartiges Umfeld und wird dort in ein technoid-satanisches Ritual verwickelt. In Umkehrung von Gustave Courbets skandalträchtigem Gemälde *Der Ursprung der Welt* (1866) deutet ein aus dem Schoß von Rafmans Figur sprießendes Obstarrangement mit faulendem Apfel, aus dem sich ein Wurm windet, auf Vergänglichkeit und Untergang. In einer weiteren Variante des Motivs (wiederum in *Still Life*), die nicht minder auf Courbet verweist, eröffnet sich an gleicher physischer Stelle hingegen ein Fenster

⁴⁷ Vgl. Lancôt 2015 (Anm. 30), S. 179.

⁴⁸ Rafman und Rahn 2020 (Anm. 29).

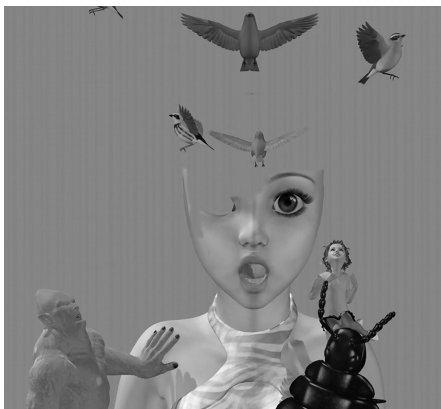


Abb. 2: Jon Rafman: *Dream Journal 2016–2019*, Einkanal-HD-Video, 2019, Musik von Oneohtrix Point Never und James Ferraro, 94 min.

ins Universum. In der Polarität zwischen ultimativem Verfall und andauerndem Aufbruch macht sich der rasende Stillstand unserer Zeit breit: ein Zustand, in dem das ständige Unterwegssein immer nur an den Ausgangspunkt zurückführt.

Rafmans Arbeiten bergen neben einer wertfreien, ‚wahrheitsgemäßen‘ Aufzeichnung individueller und kollektiver Sinnsuche in einer sinnentfremdeten, ins Grotteske gekippten Realität rigorose Kulturkritik. Ihm zufolge positioniert sich Kunst „außerhalb des instrumentalisierten administrativen spätkapitalistischen Systems, dem wir angehören [...], indem sie die Schrecken unserer heutigen Gesellschaft in ihrer ganzen Banalität darstellt“⁴⁹. In den sich ständig drehenden Informationsschleifen der Fake-News- und Post-Truth-Ära, haben wir es, so Rafman, nicht mehr mit radikaler, qualitativer Veränderung, sondern nur noch mit rasanten Trendwechseln zu tun: „Es ist eine Art Pseudo-Veränderung in Hypergeschwindigkeit.“⁵⁰ Das Individuum löscht sich dabei selbst sukzessive aus. Denn anders als noch in der fotografischen Bebilderung der Wirklichkeit wird im ständigen Strom frei flottierender digitaler Images auch jedes Selbstbild zu einer wandelbaren Konstellation dislozierter Fragmente, die sich lediglich vorübergehend zu einer kohärenten Einheit formieren.

In dieser Verfassung lässt sich das zersplitterte Selbst-Image ebenso wenig wie die Erfahrung einer in Informations-Bytes zersprungenen Welt schlüssig oder gar chronologisch erzählen – eine Folge dessen, was der Medientheoretiker Douglas Rushkoff als „collapse of narrative“⁵¹ bezeichnet. Ihm gemäß verläuft

⁴⁹ Moulton und Rafman 2020 (Anm. 39) [Übers. der Verf.].

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Rushkoff 2013 (Anm. 25), S. 7.

Zeit heute nicht mehr linear, sondern vielmehr entkörperlicht und assoziativ.⁵² Wir befinden uns in einem, wie er es nennt, „present-shock universe“⁵³, wo konstante Gegenwart herrscht und Veränderung ein permanenter Existenzzustand ist.⁵⁴ Digitale Technologie ist in dieser Hinsicht für Rushkoff wie ein Stillleben: „A sample. It is frozen in time.“⁵⁵ Eine solche Welt der Unmittelbarkeit und Gleichzeitigkeit aber wäre, wie Virilio bemerkt hat, im Zweifel unbewohnbar.⁵⁶ Die Zeit verschwindet mitsamt dieser Welt der simultanen Erscheinungen in einem schwarzen Loch des Vergessens, während Erinnerung wie das Lächeln der Katze aus *Alice im Wunderland* nur noch als langsam verglimmendes Nachbild auf dem Bildschirm aufblitzt. Die Vanitas zeigt sich hier nicht als Figur, die Vergänglichkeit in der Waage zwischen den Zuständen des Werdens und Vergehens hält. Sondern als ein immaterielles, aus der Zeit gefallenes Gefäß ohne Boden, das – jenseits von heute, gestern oder morgen – in einem Zwischenreich, einem ‚Limbus‘ an der Schwelle des Vergehens geistert: *lost in space*, im (virtuellen) Raum verloren und darin dauerhaft unterwegs (Abb. 3).



Abb. 3: Jon Rafman: *Dream Journal 2016–2019*, Einkanal-HD-Video, 2019, Musik von Oneohtrix Point Never und James Ferraro, 94 min.

***Memento mori* eines medialisierten Todes**

Kollektive und individuelle Trauer und Erinnerung sind wiederkehrende Themen in den Arbeiten der 1990 in Houston geborenen, in New York lebenden Künstlerin Bunny Rogers, die Skulpturen und Installationen, Videos, Fotografien, 3-D-Modellierungen, Musik und Gedichte umfassen. In ihren oft unterschwellig beunruhigenden Ensembles verknüpft sie virtuelle und greifbare Wirklichkeiten,

⁵² Vgl. ebd., S. 85.

⁵³ Ebd., S. 87.

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Ebd., S. 113.

⁵⁶ Vgl. Paul Virilio. *The Administration of Fear*. Übers. von Ames Hodges. Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2012, S. 37.

literarische Stoffe und Online-Stories sowie Jugend-, Medien-, Game- und Popkultur. Im Kern ihrer ästhetischen Auseinandersetzung liegt ein tiefsitzender Schmerz über den Verlust der eigenen Kindheit. Rogers identifiziert diese als eine Zeit des Glücks und der Unbeschwertheit,⁵⁷ in der sie einen ‚Ort‘ der Geborgenheit im Internet fand. Im Gegensatz dazu stellt sie fest: „Das Internet fühlt sich heute einschüchternder und weniger persönlich an als damals. Es schien mir als Kind beinahe idyllisch. Heute ist das Internet so mächtig, ich meine, es ist alles. Es ist das, worin wir leben, in jeder Sekunde.“⁵⁸

Die Figuren ihrer Arbeiten entspringen unter anderen Quellen der animierten MTV-Sitcom *Clone High* (2002–2003),⁵⁹ die um den Schulalltag von Klonen historischer Persönlichkeiten wie Jeanne d’Arc und Abraham Lincoln kreist, oder der virtuellen Haustier-Webseite *Neopets*,⁶⁰ mit der sich die Künstlerin als Kind stark verbunden fühlte: „[I]ch war darin so versunken, ich bin völlig darin aufgegangen, sie waren mein Ein und Alles.“⁶¹ Trotz der Einbindung dieser comichaften Vorbilder und minimalistisch-skulpturalen Elemente ist der Grundtenor ihrer vielschichtigen Raumbesetzungen, in denen oftmals die Atmosphäre von Trauerfeiern und Gedenkstätten evoziert wird, düster, beklemmend, melancholisch und rätselhaft.

Rogers hat sich unter anderem mehrfach in fragmentarisch ausgestatteten, bedrohlich wirkenden räumlichen Szenarien mit dem verheerenden Amoklauf vom 20. April 1999 an der Columbine High School in Littleton, USA, befasst. Zwei Teenager, Eric Harris und Dylan Klebold, erschossen an jenem Tag zwölf Mitschüler*innen sowie einen Lehrer und verletzten viele weitere Personen, bevor sie Suizid begingen. Eine weitere wiederkehrende Referenz (in diesem Fall auch eine ‚Reverenz‘) ist der von einer globalen Öffentlichkeit fast schon kultartig beklagte Unfalltod von Prinzessin Diana am 31. August 1997. Beide massiv medial

⁵⁷ Vgl. Thomas D. Trummer. „Ein Ausgang in der Not, Bunny Rogers im Kunsthaus Bregenz“. *Bunny Rogers. Kind Kingdom*. Ausst.-Kat. Kunsthaus Bregenz. Hrsg. von dems. Köln: Walther König, 2020. 31–71, S. 37–38.

⁵⁸ Bunny Rogers und Thomas D. Trummer. „Artist Talk [Interview]“. Übers. von Volker Ellerbeck. *Bunny Rogers. Kind Kingdom*. Ausst.-Kat. Kunsthaus Bregenz. Hrsg. von Thomas D. Trummer. Köln: Walther König, 2020. 184–191, S. 185.

⁵⁹ Die von Bill Lawrence (*Scrubs*) sowie dem Regisseur-Duo Phil Lord und Chris Miller (*The LEGO Movie*) konzipierte Trickserie soll nun wiederaufgelegt werden. Vgl. Sidney Schering. „Nach 17 Jahren: MTV ordert neue Folgen ‚Clone High‘“. *Quotenmeter. Medien. Meinungen. Menschen* (2020). <http://www.quotenmeter.de/n/119566/nach-17-jahren-mtv-ordert-neue-folgen-clone-high> (Zugriff am 12.11.2020).

⁶⁰ Die von Adam Powell gemeinsam mit Donna Powell gestaltete virtuelle Haustier-Website *Neopets* existiert seit 1999. <http://www.neopets.com/index.phtml?lang=de> (Zugriff am 12.11.2020).

⁶¹ Rogers und Trummer 2020 (Anm. 58), S. 183.

verbreiteten Ereignisse wirkten auf die damals sieben- beziehungsweise neunjährige Künstlerin einschneidend und nachhaltig als „Schock der Trauer“, der anschließende reale Erlebnisse „wie in einem ‚Nebel‘ verschattet“ habe.⁶²

In ihren Arbeiten verdinglicht sie einerseits die im virtuellen Raum gespeicherte Wirklichkeit des zum hyperrealen Ereignis ‚medialisierten‘ Todes und der kollektiven Trauer. Andererseits übersetzt sie konkrete Realitäten ins Virtuelle, indem sie diese im Stil digitaler Animationen wiederbelebt. Dass die Begebenheiten der (Zeit-)Geschichte ebenso wie Haustiere und alle weiteren Phänomene des menschlichen Lebens womöglich für viele nur noch in geklonter Version greifbar sind, deutet darauf, dass Bilder und Simulationen längst ihre realen Ausgangsquellen im Sinne einer *enhanced reality* – einer gesteigerten oder maximierten Wirklichkeit – überholt haben.

Und doch vermeidet Rogers diesbezüglich jede Nivellierung. Vielmehr werden die Differenzen und Brüche zwischen Realereignis, medialer Aufbereitung und comichaft verkürztem Nachbild in den Blick gerückt: Es sind *memento mori*, die eine essenzielle Haltlosigkeit und Verlorenheit in einer sich entziehenden, von ihren eigenen Bildern usurpierten Welt vor Augen führen, während sie den gemeinschaftlichen Trauerakt als eine authentische kathartische Möglichkeit kollektiver Heilung zugrunde legen, auch wenn die damit verbundenen Emotionen „durch die Medien initiiert und inszeniert“⁶³ sind. Zugleich ist es ein zutiefst persönliches Projekt, das den Verlust des bedingungslosen Vertrauens in das Leben und in dessen positive Fortentwicklung zum Thema hat. Die Künstlerin eignet sich die öffentlichen, medialen Bilder, Figuren und Schicksale an und transponiert sie in ihren Arbeiten zu Repräsentationen und Reflexionen des eigenen Empfindens.

Im Zeichen der (Eis-)Rose

Ihre erste, temporäre Installation *Sister Unn's* (2011–2012) realisierte Bunny Rogers gemeinsam mit ihrem damaligen Partner und Kollegen Filip Olszewski in einem leerstehenden Blumenladen im New Yorker Stadtteil Queens. Der Titel und inhaltliche Elemente der Installation bezogen sich auf eine der Hauptfiguren des 1963 erschienenen norwegischen Romans *Is-slottet* von Tarjei Vesaas.⁶⁴ Darin geht es um die Geschichte des jungen Mädchens Siss, die an der Schwelle

⁶² Vgl. Trummer 2020 (Anm. 57), S. 55.

⁶³ Ebd., S. 57.

⁶⁴ Die englische Ausgabe, *The Ice Palace*, auf die sich Bunny Rogers bezieht, ist bereits 1966 erschienen, die deutsche unter dem Titel *Das Eis-Schloss* erst 2019.

zum Erwachsenwerden ihre Trauer über das plötzliche Verschwinden ihrer Schulfreundin, dem verschlossenen Waisenmädchen Unn, verarbeiten muss. Während Siss der Dorfgemeinschaft angehört, ist Unn eine neu zugezogene Außenseiterin. Ein zentrales Bild im Roman ist das titelgebende ‚Eisschloss‘, eine Formation, die im Winter in einem Wasserfall entsteht. Unn verläuft sich darin und findet nicht mehr hinaus, während sich Siss in ihrem Kummer von ihrer Umgebung isoliert und vorübergehend emotional erstarrt, seelisch ‚vereist‘. Für Rogers hat das Buch besondere Bedeutung, verbindet sie damit ihren Umzug mit den Eltern von Texas nach New York und das Zurücklassen der Kindheit.⁶⁵

Für die Dauer von *Sister Unn's* sah man durch die Fensterfront des unbetretbaren Ladens – ähnlich wie hinter einem realräumlichen Bildschirm, oder in den Worten der Künstlerin, einem „Diorama“⁶⁶ – Vasen mit verdorrten Rosen auf kargen, weiß drapierten Regalen stehen (Abb. 4). Und in einem gläsernen Kühlschranks, der wie ein Schrein leuchtete, eine in einem Eisblock eingefrorene und gegen die Vergänglichkeit konservierte einzelne Rose.⁶⁷ In Bezugnahme auf die Narration wurde der in der ‚Blüte der Jugend‘ im Eis verschollenen Romanfigur Unn nicht nur eine Gedenkstätte geschaffen. Ihr wurde darüber hinaus in Gestalt der dauerhaft im Eis blühenden Rose eine zumindest ästhetische Transzendenz der Vergänglichkeit mittels und im Rahmen der Kunst ermöglicht: ein bewährter Topos der Dichtung und der Malerei, in der Schönheit und

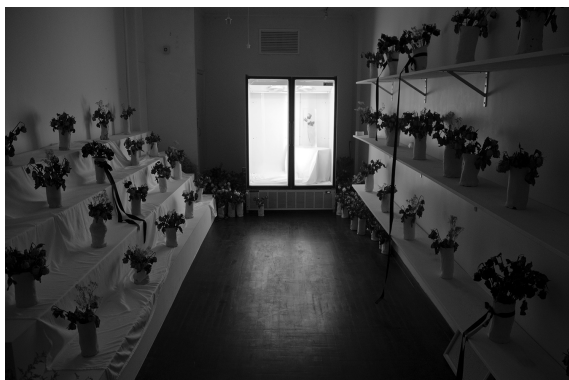


Abb. 4: Bunny Rogers: *Sister Unn's*, Installation in Zusammenarbeit mit Filip Olszewski, 2011–2012.

⁶⁵ Vgl. Trummer 2020 (Anm. 57), S. 69.

⁶⁶ Michael Conor und Bunny Rogers. „An Ice Palace in Queens. Bunny Rogers and Filip Olszewski on ‚Sister Unn’s‘ [Interview]“. *Rhizome* (14.02.2019). <https://rhizome.org/editorial/2019/feb/14/an-ice-palace-in-queens/>. (Zugriff am 03.12.2020).

⁶⁷ Vgl. „Sister Unn’s. Bunny Rogers & Filip Olszewski, 2011–2012“. *Net Art Anthology*. <https://anthology.rhizome.org/sister-unn-s> (Zugriff am 11.11.2020).

Jugend des besungenen oder dargestellten Sujets in poetischen Zeilen und in Bildern bewahrt werden.⁶⁸ Bis heute generiert eine Webseite unter dem Eintrag ‚Sister Unn’s‘ bei jedem Anklicken unter speziellem Link eine digitale Rose, die – wie bei heutigen Online-Traueranzeigen durch das Freischalten simulierter Kerzen möglich – die Besucher*innen zum Mitglied einer virtuellen Trauergemeinde werden lässt. Die nicht mehr räumlich existente Installation, halb Mausoleum, halb Bestattungsinstitut, lebt im Netz auf diese Weise weiter.⁶⁹

Auch in anderen Arbeiten der Künstlerin treten Rosen als wiederkehrende, mehrfach kodierte Vanitas-Motive auf, wie sie in der Malerei der Barockzeit und spezifisch im Stilleben bereits angelegt sind. Gleich mehrfach war dies in ihrer sich über vier Stockwerke des Kunsthauses Bregenz erstreckenden Raumfolge *Kind Kingdom* (2020) der Fall, die Thomas Macho mit den einen bekannten Filmtitel variierenden Worten „vier Jahreszeiten, ein Trauerjahr“⁷⁰ kommentiert hat – vollzogen in verschiedenen Phasen des Trauerprozesses vom Spätsommer bis zum Frühling. Den Auftakt machte im Erdgeschoss die Installation *Memorial* (2020), eine von einzelnen und zu Kränzen gebundenen vertrockneten Rosen übersäte Grabstätte, in der die Künstlerin ihre verlorene Jugend symbolisch beerdigte. Ein ebenfalls von Rosen umranktes Porträt von Rogers als Dreizehnjährige, gemalt nach einer fotografischen Vorlage, markierte als „Schwellenbild“⁷¹ zwischen Auftauchen und Verschwinden den Abschied vom Kindsein im Umbruch zum Erwachsenwerden (Abb. 5).

Als Attribut der antiken Liebesgöttin Venus, rot gefärbt durch das Blut von ihrem irdischen Geliebten Adonis, als Mariensymbol (in Weiß und ohne Dornen auf jungfräuliche Reinheit deutend) sowie als Sinnbild für die Leiden Jesus (die Farbe Rot wiederum auf dessen Wunden und Kreuzigung verweisend) oszilliert die Bildfigur der Rose metaphorisch zwischen den Polen erotischer Leidenschaft und christlicher Passion sowie Erlösungsvorstellung. Der Aspekt der Unschuld, der ihr im Kontext der christlichen Heilsymbolik eingeschrieben ist, schwingt in Rogers’ Klage um den Verlust der kindlich-idyllischen Wahrnehmung der Welt

⁶⁸ Dies gilt insbesondere für die Lyrik und Malerei der Renaissance und des Barock, die in der Folge von Francesco Petrarca Gedichtband *Canzoniere* (erste gedruckte Fassung 1470) vielfältige Variationen dieser Motive in Europa hervorgebracht haben. Beispielhaft dafür sind die Liebesonette von William Shakespeare (u. a. Sonette 15, 16 und 18) und die Porträts, die die Schönheit und Jugend der Dargestellten im Rahmen des Liebeskults der italienischen Renaissance feierten. Vgl. zu letzterem Phänomen: Ingeborg Walther und Roberto Zapperi. *Das Bildnis der Geliebten. Geschichten der Liebe von Petrarca bis Tizian*. München: Beck, 2007.

⁶⁹ Vgl. <http://www.sister-unns.com> (Zugriff am 11.11.2020).

⁷⁰ Thomas Macho. „Zeiten der Trauer“. *Bunny Rogers. Kind Kingdom*. Ausst.-Kat. Kunsthaus Bregenz. Hrsg. von Thomas D. Trummer. Köln: Walther König, 2020. 11–29, S. 11.

⁷¹ Ebd., S. 13.



Abb. 5: Bunny Rogers:
Memorial, Installation in der
Ausstellung *Kind Kingdom*,
Kunsthhaus Bregenz, 2020.

mit. Die Rose steht grundsätzlich für die widersprüchliche Aufladung der organischen Bildmotive der Vanitas, die an dem Punkt, an dem größte Entfaltung und Schönheit in Fäulnis und Zerfall umschlagen oder Destruktion mit sich bringen, per se die dualen Prinzipien von Eros und Thanatos, Liebe sowie Leben und Tod in sich vereinen. Auch die Venus-Maria-Dichotomie – und damit auch diejenige zwischen profaner und himmlischer Liebe – ist in dieses Bildsymbol eingewoben. Das manieristische Werk *Die Madonna mit der Rose* (1529/30) von Parmigianino ist dafür beispielhaft: Maria und das Jesuskind sind hier in der Anmutung von Venus und Amor, der in seiner Hand eine Rose wie ein Zepter emporhält, dargestellt.

Die in der Barocklyrik vielfach variierte *carpe-diem*-Aufforderung, den Augenblick zu ergreifen (und zu genießen), bevor es zu spät ist, fokussiert das Rosenmotiv ebenfalls als Inbegriff der Jugend und deren kurzer Spanne, wie das auf eine Horaz'sche Ode rekurrierende Gedicht von Robert Herrick „To the Virgins, to Make Much of Time“ (1648) belegt, das mit den folgenden Versen beginnt: „Gather ye rosebuds while ye may, | Old time is still a-flyin; | And this same flower that smiles today | Tomorrow will be dying.“⁷² Hier schließt sich der Kreis: Die Rose, Inbegriff des Blühens und Begehrens, der Jugend und des glücklichen Moments, aber auch des ultimativen Schmerzes in der christlichen Ikonografie, wird selbst zum *memento mori* des vergangenen Lebens und Liebens.

In ihrem Bregenzer Ensemble schöpft Rogers aus dem Bedeutungsreper-toire des antik-christlichen Bildsymbols und transferiert es in die Gegenwart.

⁷² Robert Herrick. „To the Virgins, to Make Much of Time“. *The Norton Anthology of Poetry. Revised.* Hrsg. von Alexander W. Allison u. a. 2. Aufl. New York, NY und London: W. W. Norton & Company, 1975, S. 276. Dt.: „Pflückt die Rosenblüten, solange ihr dies vermögt, | Weiterhin verfliegt die greise Zeit, | Und die gleiche Blume, die heute lächelt, | Wird morgen vergehen.“ [Übers. der Verf.].

Deutet die Rose in der Installation *Memorial* noch auf ein „Urbild der Kindheit, deren Verlust die Installation betrauern soll“⁷³, so verkörpert *Trash Mound* (2020), eine visuelle Verbindung von Grabhügel und Müllhaufen auf echter Rasenfläche, die Relikte eines kollektiven Trauerritus: „All diese Dinge sind Rückstände der Wegwerfkultur, magere Betäubungsmittel in einem raumfüllenden Stillleben.“⁷⁴ Verdorrte Rosen, abgeessene Pappeller, leere Flaschen, Stofftiere, Grußkarten, schwarze Ballons und Abfallbeutel mischen sich mit Devotionalien, die der früh verstorbenen Prinzessin Diana, nach ihrem Tod als ‚Königin der Herzen‘ zelebriert, gewidmet sind, samt CD von Elton John mit der Neufassung seiner Ballade „Candle in the Wind“, die er zu Dianas Trauerfeier sang: „Goodbye England’s rose“ heißt es darin. Als Synonym für die Verstorbene, die in den Herzen ihrer Fans gleichsam „weiterblüht“, steht die Rose hier simultan für den jähen Tod Dianas im „Sommer“ ihres Lebens und für deren Unsterblichkeit im öffentlichen Bewusstsein. Elisabeth Bronfen sieht in Rogers’ Evokation der Trauerbekundungen, die sich 1997 zu Ehren von Lady Di vor dem Buckingham Palace in Form von Blumen, Kerzen, Briefen und anderen Gegenständen türmten, eine weitere Variante der „idiosynkratischen Verstrickung“ der Künstlerin „zwischen einem persönlichen Gefühl des Verlusts und den Ritualen kollektiver Erinnerung“.⁷⁵ Zudem verweisen aus ihrer Sicht die unter den Restbeständen der (Trauer-)Feier in *Trash Mound* verstreuten Heiligenbildnisse auf die Stellvertreterfunktion medialer Stars, die ein „tragisch eingefärbter Prominentenkult“⁷⁶ zu Märtyrer*innen verklärt und mit diesen gleichsetzt.

Die konservierte Rose im Eisblock in Rogers’ Installation *Sister Umm’s* wiederum ruft die Bregenzer Stelenlandschaft *Cement Garden* (2020) in Erinnerung: ein anonymer Friedhof aus Zementquadern, in die Rosen eingelassen wurden, „Metaphern des Verlusts und zugleich materielle Verkörperung von Abwesenheit“⁷⁷ (Abb. 6). In minimalistischen skulpturalen Gebilden konserviert und buchstäblich auf ewig darin hineinbetoniert, wird die Rose als realer Gegenstand und als Bild des Vergänglichen zum abstrakten Paradigma dauerhafter Trauer: „*Cement Garden* ist ein Altar, der den Toten geweiht ist und für immer besucht werden kann.“⁷⁸

73 Elisabeth Bronfen. „Mourning Sickness‘. Bunny Rogers’ Theater der Erinnerung“. *Bunny Rogers. Kind Kingdom*. Ausst.-Kat. Kunsthaus Bregenz. Hrsg. von Thomas D. Trummer. Köln: König, 2020. 151–181, S. 153.

74 Trummer 2020 (Anm. 57), S. 49.

75 Bronfen 2020 (Anm. 73), S. 167.

76 Ebd.

77 Ebd., S. 173.

78 Ebd.

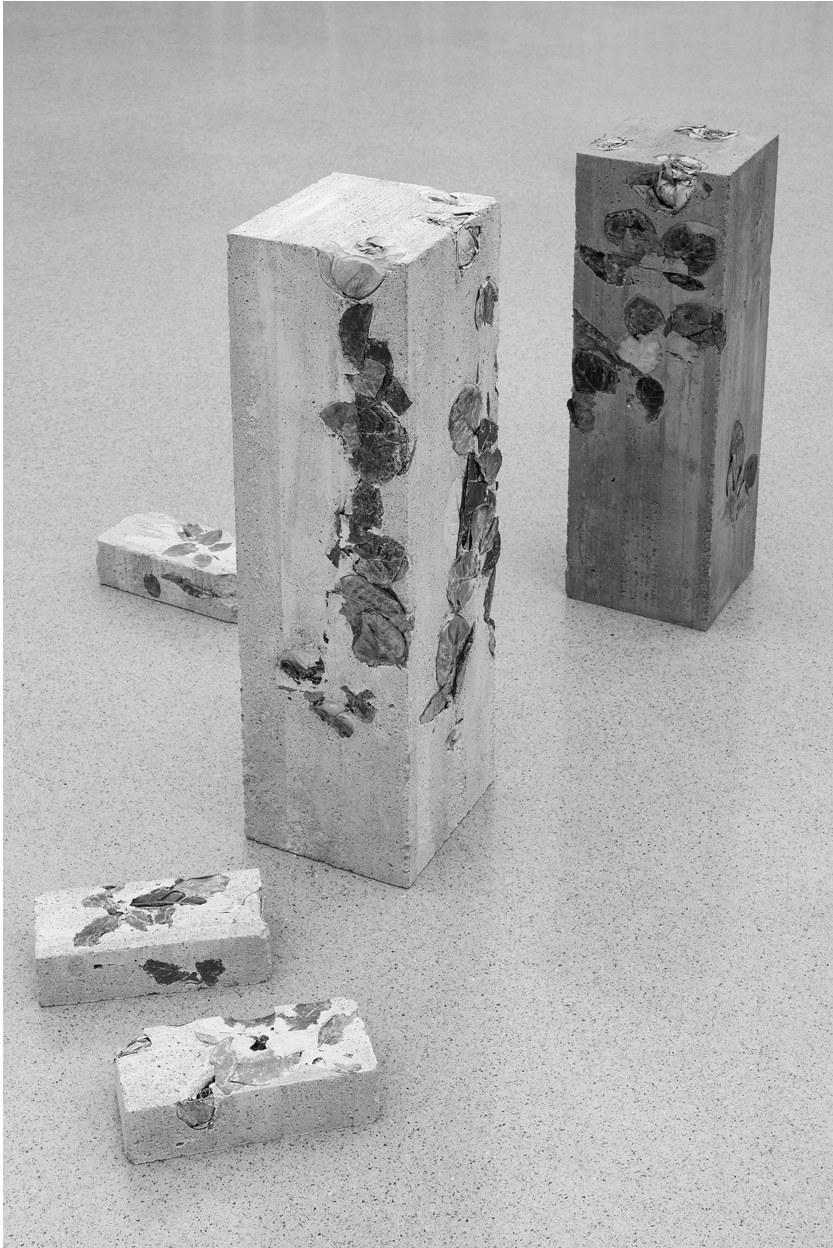


Abb. 6: Bunny Rogers: *Cement Garden*, Installation in der Ausstellung *Kind Kingdom*, Kunsthaus Bregenz, 2020.

Rogers' Rückführung von Ereignissen, die heute durch die Medien amplifiziert und vermittelt erlebt werden, in die Sphäre des Greifbaren ist eine ästhetische Maßnahme physischer Verankerung in einer sich verflüchtigenden Wirklichkeit. Ebenso wie Rafman nimmt die Künstlerin Vanitas in Gestalt von Abfall und Überresten als Figurationen vergangenen Lebens und vergangener Zeit ins Visier. An ihren Orten des Gedenkens bringt sie die Fragilität des Seins und die Unmöglichkeit, dieses außerhalb von Bildern oder im Raum der Erinnerung festzuhalten, auf dem Interface zwischen Realität und Virtualität zur Anschauung. Dabei demonstriert sie, dass erstere letztlich ebenso wenig fassbar ist wie letztere. Erinnerungen, die flüchtigen Belege des Vergangenen, sind am Ende immer Bilder, Konstruktionen, die mental oder maschinell evoziert werden und sich dem Zugriff entziehen.

Verselbstständigung der Bilder

Die von Jean Baudrillard postulierten Phasen, die Bilder von der Repräsentation zur Simulation der Wirklichkeit durchlaufen – das heißt von der Reflexion einer Grundrealität über deren Maskierung und Verzerrung sowie der Verhüllung des Fehlens dieser Grundrealität bis hin zur Ablösung des Bildes von jeglicher Realität und dessen Aufgehen im reinen Simulacrum⁷⁹ – haben sich mittlerweile verselbstständigt. Das digital erzeugte Bild benötigt nicht einmal mehr menschliche Produzent*innen oder gar einen realen Gegenstand: Es kann sich anhand algorithmischer Kodierungen allein aus den in Umlauf befindlichen Bilddaten selbst generieren. Die im doppelten Sinne „hohe Auflösung“⁸⁰ der Wirklichkeit durch deren Vervielfältigung in der Virtualisierung erreicht in der „audiovisuellen Augenblicklichkeit“⁸¹ der heutigen digitalen Ära den Verflüchtigungsgrad einer fast vollständigen gegenseitigen Durchwirkung der Realität und der sie vermittelnden und aus ihr hervorgebrachten Bilder. Wenn heute Künstler*innen – und hier ist spezifisch die Rede von solchen, die sich in den potenziell grenzenlosen Räumen der digitalen Medien bewegen und daraus schöpfen – auf die Bildmotive der Vanitas zurückgreifen und diese in einer sich verflüchtigenden, von Reizüberflutung vernebelten Wirklichkeit mit neuem Gehalt aufladen, adressieren sie nicht nur das frenetische Streben nach stetiger Intensivierung des gegenwärtigen Augenblicks, das laut Anne-Marie St-Jean Aubre heute gegen die

⁷⁹ Vgl. Jean Baudrillard. *Simulations*. Übers. von Paul Foss, Paul Patton und Philip Beitchman. New York, NY: Semiotext(e), 1983, S. 11.

⁸⁰ Virilio 1989 (Anm. 26), S. 145.

⁸¹ Virilio 2010 (Anm. 10), S. 62.

Endlichkeit des menschlichen Daseins gesetzt und ausgespielt wird.⁸² Sondern sie geben der fortschreitenden Auflösung der Wirklichkeit Gestalt in der flüchtigen Sphäre der Bilder, die diese spiegeln und generieren, und bewahren sie so vor der gänzlichen Zerstreuung.

Indem Jon Rafman in seinen Kompilationen die ephemeren Erscheinungen der virtuellen Realität zu Endloops und mäandernden Bildströmen verdichtet, tritt er damit auch einer Welt gegenüber, die sich in Höchstgeschwindigkeit ständig erneuert und dabei das soeben noch Neue in Windeseile überschreibt.⁸³ Das Archivieren in der Rahmung der ästhetischen Komposition wird hier zu einer Strategie gegen den Verlust des Wirklichkeitszugriffs, eine Form des Erinnerns, selbst wenn nicht mehr eindeutig ersichtlich ist, worauf sich dieses bezieht.⁸⁴ Rafmans künstlerische Arbeiten reflektieren ein ‚bodenloses‘, von Geschichte und Bedeutungsparametern entkoppeltes Lebensgefühl, dem der Grund abhandengekommen ist, einen Zustand essenzieller Entfremdung.⁸⁵ Dieser freischwebenden, losgelösten Befindlichkeit ist das Flüchtige ebenso immanent wie der Drang, dem Ephemeren zumindest im Raum der Bilder Gestalt zu geben und es vor dem endgültigen Vergessen zu bewahren.

Bunny Rogers' Memoriale, die sich beständig auch der eigenen Abspaltung von vergangener Lebenszeit widmen, thematisieren immer wieder solche Manöver einer rettenden Flucht und Verflüchtigung in die sich fortwährend regenerierende Welt der Bilder, in der der leibliche Tod überwindbar scheint. In ihrem *Self-Portrait as Clone of Joan of Arc (Last Bell Joan)* von 2019 haben sich zuvor durchgespielte fotografische Inszenierungen der Künstlerin im Stil eines Heiligenbildnisses in eine gesichtslose, von stilisierten Rosen umrankte Abstraktion verwandelt, eine „Mutation, die das Porträt in die immateriellen Räume digitaler Existenz versetzt“, wie Thomas Trummer bezüglich dieser „Transfiguration“ feststellt:

Das Digitale ist wie eine Schminke, unter der der Körper zerschmilzt. Wenn der Körper seine Fleischlichkeit und Verletzlichkeit ablegt, ist ein paradiesischer Zustand erreicht. Dem fiktiv gewordenen Leib kann irdisches Leid nichts mehr anhaben – ein Zustand der Vollendung, der Perfektion.⁸⁶

82 Vgl. Anne-Marie St-Jean Aubre. „At the Heart of Catherine Bolduc's Work: A Sublimated Disappointment“. *Catherine Bolduc. Mes châteaux d'air et autres fabulations / My Air Castles and other Fabulations 1996–2012*. Ausst.-Kat. Übers. von Peter Dubé u. a. Hrsg. von Geneviève Goyer-Ouimette. Saint-Hyacinthe: Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Québec u. a., 2012. 235–247, S. 239.

83 Vgl. Rafman 2015 (Anm. 44), S. 183.

84 Vgl. ebd., S. 183–184.

85 Vgl. ebd., S. 184–185.

86 Trummer 2020 (Anm. 57), S. 53.

In diesem virtuellen ‚Garten Eden‘ sind die schmerzhaften Erfahrungen des Menschseins zumindest vorübergehend ausgesetzt, ausgelagert, gleichsam ‚auf Eis‘ gelegt, wobei die Verflüchtigung von Tod und Trauer im ästhetischen Umkehrverfahren immerzu die Rückanbindung an die materielle Sphäre der Realität sucht, in der die Rosen zwar vergänglich sind, aber – vom unaufhörlichen Kreislauf der Natur hervorgebracht – jeden Sommer wieder aufs Neue erblühen.

In der grundsätzlich profanen, den spirituellen Mangel durch Ereignisfülle kompensierenden ‚Gesellschaft des Spektakels‘, die längst im Dauerrauschen unserer immateriellen digitalen Bildwelten aufgegangen ist, lauert zwar die Vergänglichkeit als womöglich letzte real existierende resistente Kraft, die keine Warengarantie und kein elektronischer Beauty-Filter auf Instagram und Co. zu überwinden vermag. Und doch liefern die digitalen Bilder heute, in Weiterführung von Roland Barthes’ Vorstellung des fotografischen Bildes als Indiz eines bereits ‚vergangenen‘, gleichwohl tatsächlich dagewesenen Wirklichen,⁸⁷ den Beweis dafür, dass wir nicht vergangen sind und nicht vergehen werden, sofern das digitale Netz ein Überdauern in virtueller Wirklichkeit in Aussicht stellt.

Denn der mediale Endlosstrom der Bilder fungiert auf der einen Seite als Verflüchtigungsmechanismus, auf der anderen Seite aber auch als Vademekum gegen selbige Auflösungsstendenzen, die durch Verlust und Entgrenzung des individuellen Seins im „Allgemeinen schlechthin“⁸⁸ ihre ultimative Zerstreuung erfahren. So leben wir bis in alle berechenbare Ewigkeit weiter in den Social Media und Chatrooms, in die wir uns eingeloggt haben, auch wenn wir mit unserem „*Sein vom Tode*, das unserem *Sein zum Tode* die unvermeidliche Richtung weist“⁸⁹, in der physischen Welt irgendwann einmal nicht mehr existieren. Der gefährlich schöne Schein, den die Stilleben-Maler der Barockzeit als flüchtiges Aufblitzen eines Lichtreflexes auf Messers Schneide festhielten und in ihren Werken letztlich mittels und kraft ihrer Kunst dauerhaft zelebrierten, wäre dann das Einzige, was von uns bliebe: eine Datenspur am elektronischen Firmament, die mittlerweile die Spur des Pinsels auf der Leinwand ersetzt hat.

⁸⁷ Vgl. Barthes 1989 (Anm. 19), S. 92 und 99.

⁸⁸ Thomas Macho. *Todesmetaphern*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987, S. 350. Hier wird das Konzept eines befreienden Ich-Verlusts, der dazu führt, „durch Verschmelzung mit den ‚grenzenlosen Dingen‘ [...] zum Allgemeinen schlechthin zu werden“ als Todesvorstellung im Kontext der mystischen Ekstase diskutiert.

⁸⁹ Macho 2020 (Anm. 70), S. 19.

Abbildungsnachweise

Abb. 1–3 © Jon Rafman. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und der Galerie Sprüth Magers, Berlin

Abb. 4 Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und der Galerie Société, Berlin. Fotograf: Filip Olszewski

Abb. 5–6 © Bunny Rogers und Kunsthaus Bregenz. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und der Galerie Société. Fotograf: Markus Tretter

Autorinnen und Autoren

Thorsten Benkel

Dr. phil., ist Akademischer Rat für Soziologie an der Philosophischen Fakultät der Universität Passau.

Claudia Benthien

Dr. phil., ist Professorin für Neuere deutsche Literatur am Institut für Germanistik der Universität Hamburg und Co-Leiterin des Forschungsprojekts „Vanitas in den Künsten der Gegenwart“.

Julia Catherine Berger

M.A., ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt „Vanitas in den Künsten der Gegenwart“ an der Hochschule für bildende Künste, Braunschweig.

Martin Butler

Dr. phil., ist Professor für Amerikanistik (Literatur und Kultur) am Institut für Anglistik und Amerikanistik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.

Belinda Grace Gardner

Dr. phil., ist Kunst- und Literaturwissenschaftlerin, Kritikerin, Dozentin und Kuratorin.

Johannes Grössl

Dr. theol., ist Akademischer Rat auf Zeit am Lehrstuhl für Fundamentaltheologie und vergleichende Religionswissenschaft an der Universität Würzburg.

Vera King

Dr. phil., ist Professorin für Soziologie und psychoanalytische Sozialpsychologie am Institut für Soziologie der Goethe-Universität Frankfurt am Main und geschäftsführende Direktorin des Sigmund-Freud-Instituts Frankfurt.

Matthias Meitzler

M.A., ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsprojekt „Artefakt und Erinnerung. Zur Transformation von Materialität im Trauerkontext“ an der Philosophischen Fakultät der Universität Passau.

Christoph Rehmann-Sutter

Dr. phil., dipl. biol., ist Professor für Theorie und Ethik in den Biowissenschaften am Institut für Medizingeschichte und Wissenschaftsforschung der Universität zu Lübeck.

Verena Russlies

M.A., ist Akademische Mitarbeiterin am Institut für Literaturwissenschaft der Universität Stuttgart.

Antje Schmidt

M.Ed., ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt „Vanitas in den Künsten der Gegenwart“ am Institut für Germanistik der Universität Hamburg.

Leonie Süwolto

Dr. phil., ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Paderborn.

Barbara Vinken

Dr. phil., Ph.D., ist Professorin für Allgemeine und Französische Literaturwissenschaft am Institut für Romanische Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität, München.

Victoria von Flemming

Dr. phil., ist Professorin der Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit an der Hochschule für bildende Künste, Braunschweig und Co-Leiterin des Forschungsprojekts „Vanitas in den Künsten der Gegenwart“.

Christian Wobbeler

M.Ed., ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik der Universität Hamburg und Mitwirkender im Forschungsprojekt „Vanitas in den Künsten der Gegenwart“.

Johanna Zorn

Dr. phil., ist Akademische Rätin auf Zeit am Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität, München.