

**Wachs, Papier, Schrift**

**Figuren, Stelen, Blicke**

**Christine Düwel**

**Dirk Setton**

**Installationen**

**Text**

**Berlin**

**2003**

## Dirk Setton

*Öffne deine Augen, um zu spüren, was du nicht siehst [...].*  
(Georges Didi-Huberman)<sup>i</sup>

Eine Lichtquelle, abgedämpft durch eine durchscheinende Wand aus Nessel, beleuchtet längliche Transparentpapierbahnen, die in drei parallelen Reihen von der Decke hängen und mit wenigen Ausnahmen den Boden berühren. Die Reihen sind unregelmäßig mit Bahnen besetzt, es gibt Leerstellen, die Durchgänge ermöglichen und zusammen mit dem Abstand zwischen den Reihen einen begehbaren Raum definieren: einen Betrachtterraum, d.h. einen Raum, der nicht nur unsere potentielle Gegenwart integriert, sondern gleichsam den Ort markiert, an dem dieser Text sich niederlassen wird, schon niedergelassen hat. Dort schwebt er, oder besser: hängt er, als wären seine Zeilen wie Wäscheleinen zwischen all den Schriftzügen und Zeichnungen, Zitaten und Skizzen, Krizzeleien und Schematismen aufgespannt, die auf den transparenten Papierbahnen zu sehen und zu lesen sind. Und dort versucht er, Zu-

sammenhänge herzustellen, indem er in diesen Zwischenraum Kon-, Sub- und Metatexte einzieht, um eine Antwort auf die Frage zu finden, die sich an diesem Ort stellt: *Was könnte<sup>ii</sup> hier passieren?*

Die Installation mit dem Namen *Transparenz der Lebenssicherung* [Abb. Seite 2 und 48-50] versammelt also herabhängende Papierbahnen, darauf niedergelegte Aufzeichnungen und Aufschriften, sowie bereits eingerichtete Positionen, d.h. gewisse Stellen (und auch Stellungen) für ihre Betrachter. Gemeinsam bilden diese drei Momente gewissermaßen das elementare Personal, in das die Szenerie zerlegt werden kann: es gibt Papierbahnen, es gibt Schrift und es gibt Betrachtung, drei Elemente also, die hier das künstlerische Material bestimmen. Was in der Inszenierung passiert, das passiert demnach (zwischen) diesen Elementen, das hat in den Beziehungen statt, die sich zwischen ihnen herstellen. Die Frage nach dem, was in der *Transparenz der Lebenssicherung* geschieht, ist daher eine Frage nach dem, was mit und zwischen Papierbahn, Schrift und Betrachter geschieht.

Interessanterweise zeichnen sich die plastischen Arbeiten von Christine Düwel durch ein hohes Maß an Selbstreferentialität auf der Ebene der Elemente und ihrer Verhältnisse aus: die meisten Arbeiten referieren auf ihre Vorgängerinnen, indem sie deren elementaren Zuschnitt wiederholen, – allerdings nicht

ohne diesen zugleich zu verändern und an entscheidenden Stellen zu modifizieren, zu komplizieren oder zu reaktentuiere- ren. Folglich liegt es nahe, die Elemente der *Transparenz der Lebenssicherung* im Hinblick auf ihre „Geschichte“ zu befragen, die durch eine Serie von Installationen hindurch lesbar wird. An einer solchen Lektüre möchten wir uns hier versuchen. Wir werden eine kleine theoretische Erzählung verfassen, die eine Deutung der Vorgeschichte und des Schicksals der drei Elemente (Papierbahn, Aufschrift, Betrachterpositionen) vorschlägt. Darin werden wir die iterativen Zusammenhänge (re)konstruieren, die sich zwischen den verschiedenen Installationen ergeben (könnten). Unser Augenmerk fokussiert dabei den jeweiligen Charakter der relationierten Elemente: um welches elementare Personal handelt es sich? Welche Beziehungskonstellationen können wir erkennen? Aber es handelt sich nicht bloß um eine „formale“ Interpretation eines Spiels aus Differenz und Wiederholung: denn in jeder Installation steht etwas auf dem Spiel, jede Installation setzt ein spezifisches Problem in Szene, dem unser Interesse zu gelten hat. Es gibt Spannungen, „Dramen“ und Affektionen, und das stets vor dem Hintergrund der problematischen Verhältnisse, die in den vorhergehenden Installationen entstanden sind.

# I. Figuren

## 1. Fälle

Betrachten wir zunächst frühere Arbeiten, so werden wir zu Zeugen eines Verlusts an Sicherheit und Stabilität, welcher der Protagonistin der klassischen Ausstellungssituation skulpturaler Kunst zustößt: der auf ihrem Sockel thronenden Figur. Denn in jenen Arbeiten stellt sich eine problematische Beziehung zwischen der Figur und ihrer Grundlage in dem Maße her, in dem sich der Sockel selbst als Quasi-Figur in den Fokus der Aufmerksamkeit schiebt. Dies geschieht in der Weise einer Dysfunktion: statt einfach eine stumme, sich zurückhaltende, anderes hervor- und erhebende Trägerschaft zu demonstrieren, besteht der Einsatz der Grundlage hier vielmehr in einer Destabilisierung, insofern sie sich selbst in den Vordergrund einer Präsentation stellt (und damit den „Grund“ des klassischen Arrangements problematisiert). Die erste Szene unserer Erzählung beginnt also mit dem Augenblick, an dem kleine anthropomorphe Figurationen – manche schwächling und zerfurcht (à la Giacometti), andere fett wie Wienerwald-Hendlin (Anti-Giacomettis) – sich auf einem eigenartigen Sockel einfinden müssen, der eine gewisse Unzufriedenheit mit seiner bloß tragenden Funktion demonstriert. Statt einfaches Podest oder bereitwillige Bühne zu sein, schießt er senkrecht nach oben und

bildet eine schlanke Vertikale, auf der die Figur nun ihren Platz einzunehmen hat. [Abb. Seite 42-42]

Dort oben scheint sie keinen leichten Stand (und Bestand) zu haben; sie wirkt recht klein und ein wenig hilflos, dazu noch zu fett und grobschlächtig oder zu dürr und wackelig im Kontrast zur robusten und massiven Schlankheit der Vertikale, so daß es nur eine Frage der Zeit zu sein scheint, bis sie hinabfallen und dem hypertrophen Sockel den Raum überlassen wird.

Tatsächlich aber entfaltet diese Konfrontation zwischen der „Selbstbehauptung“ des Sockels und den „Stabilitätssehnsüchten“ der Figur zunächst ein Beziehungsspiel, das sich über einer bestimmten Mehrdeutigkeit errichten wird. Denn in der zweiten Szene unserer Erzählung verläßt die Figur zwar ihren Ort auf der Spitze der Vertikale, um an ihrer Längsseite wieder aufzutauchen, – aber was macht sie da? Stürzt sie? Lläuft sie vielleicht fort? Oder trotzt sie der Schwerkraft und entdeckt die Seitenfläche der Vertikale als neuen Spielraum? Findet sie einen neuen Ort, an dem sie ihrem Bedürfnis stattgeben kann (einer Art Bewegungsdrang oder einem Verlangen zu tanzen), oder dokumentiert die Szene den Fall der Figur von ihrer thronenden Position?

Wenn wir uns den folgenden Installationen zuwenden, der *Dialektik des binären Aufschwungs* und *FALL-WEISE-EIN-SICHT*,

können wir Reinszenierungen jenes angespannten Verhältnisses zwischen der Figur und ihrer Grundlage beobachten. [Abb. Seite 44-47]

Die *Dialektik des binären Aufschwungs* aber präsentiert uns diese Relation, so scheint es zumindest, ohne die eben bemerkte Doppeldeutigkeit: An zwei aufgerichteten Holzstämmen bemühen sich sechs Holzfiguren um den „Aufschwung“, um das Erreichen ihrer legitimen Position auf dem Gipfel der Vertikale. Auch wenn die Installation keiner der Figuren gestattet, tatsächlich die Spitze ihres Begehrens zu erklimmen (denn der Gipfel, die begehrte Stelle bleibt leer), so dokumentiert sie doch deren Kampf: während eine Figur versucht, sich mit ihrer linken Hand am Gipfel festzukrallen, dabei heftig mit dem anderen Arm und den gespreizten Beinen um Kraft und Halt ringend, erleiden zwei knapp darunter angeordnete Figuren das Drama des Scheiterns. Eine scheint, während sie verzweifelt den Stamm umklammert, langsam hinab zu gleiten, wobei die andere mit pathetischer Geste (beide Arme ausgestreckt) sich ihrem tödlichen Fall überläßt. Am anderen Stamm hinterläßt eine Gestalt einen vergleichsweise guten Eindruck, denn sie scheint sich gerade anzuschicken, den entscheidenden Aufschwung zu vollziehen, doch wird sie kontrapunktiert von einer zweiten Gestalt, die kopfüber in die Tiefe fällt.

## **2. Schwünge**

Ein Aufstand also, eine illegitime Aufsässigkeit der Sockel, Podeste, Bühnen und Böden, die nicht mehr willens sind, Exponente zu exponieren, sondern sich anschicken, fortan selbst als Gegenstand einer Ausstellung zu fungieren. Will man darin die Metapher für einen Wechsel der Perspektive erblicken, der darin besteht, nicht mehr die Souveränität des Subjekts oder des Menschen darzustellen, sondern vielmehr dessen Bedingtheit oder Grundlage, der er nicht mehr Herr ist? Oder will man darin die Veranschaulichung eines sozialen Raums erblicken, der von dem Kampf um (durch Ehre, Geltung, Einfluss, Macht, Anerkennung ausgezeichnete) Plätze beherrscht wird, und der nur deswegen kein Ende findet, weil jene Plätze stets umstrittene Stellen bleiben? Und mithin die Veranschaulichung des dynamischen sozialen Gefälles, das Verlierer und Gewinner hinterläßt?

Tatsächlich ist all das möglich (wer sollte es auch verbieten?), aber genauso tatsächlich gestattet uns nichts, dieses Theater auf das Standbild eines Kampfes um Halt, eines Ringens um die Einnahme der begehrten Position festzustellen. Auch wenn

die Szene stillsteht, bewegt sie sich oszillierend in der Spannung eines doppelten Aspekts, in dem Raum einer unentschiedenen Alternative: stets kann sich die Anstrengung des Kampfes gegen die Leichtigkeit des Spiels austauschen, kann von dem Stress zu überleben zu dem „Spaß zu überleben“ hin und her gesprungen werden. Denn wer sagt, dass jede Figur ihr Glück nur dort oben, auf der Position des Königs, dem Thron des Objekts, jenem Platz voller Zwänge, Unbeweglichkeiten und Fixierungen, finden kann? Was wäre, wenn sich der Aufstand des Podestes in die Vertikale mit einem komplementären Begehren der Figuren verknüpfte? Wer genau hinschaut, könnte in der Leere ihrer Gesichter das Lineament der Erleichterung, der Erlösung, der Ausgelassenheit erkennen, das all diejenigen zeichnet, welche die konventionelle und gewaltsame Reduktion auf den einen Platz überwinden, – den Platz, auf den die plastische Figur festgelegt zu sein schien. Als indizierte der verkehrt geschriebene Titel der Szene, *Dialektik des binären Aufschwungs*, eigentlich ein befreiendes Sichfallenlassen, oder, anders gesagt, als bedeute Aufschwung – im Sinne einer „Dialektik“ – in anderer Hinsicht eben einen Abschwung. Als hätten die Figuren plötzlich erkannt, dass der Sockel nicht bloß eine, sondern mindestens fünf Seiten besitzt, dass er damit einen Spiel-Raum eröffnet und einem neuen Drang nach Sein und Bewegung stattzugeben vermag. Weshalb sie sich freiwillig

hinab begeben, ja gerade die Spitze verlassen hätten, und der Augenblick der Installation dokumentierte ihre ersten, unsicheren und überstürzten Schritte auf bisher unbekanntem Terrain.

Zugleich können wir hier eine weitere Verunsicherung bemerken, welche die anthropomorphe Figur, diese ehemalige Bewohnerin des klassischen skulpturalen Arrangements, befällt. Denn in dem Maße, in dem sich die Figuren dem freien Spiel oder dem Kampf an den Seitenflächen der Holzstämme hingeben, nimmt ihre Gestalt den Anschein des Tierischen an: wie Affen schwingen sie um die beiden Stämme, nehmen sie unmenschliche Haltungen an, so dass hier der Anthropomorphismus mit sich selbst unähnlich zu werden beginnt. Und anstatt den Fokus auf die einzelne Gestalt einzustellen, konzentriert uns die *Dialektik des binären Aufschwungs* auf ein Gewimmel, eine wahre kleine Meute von Figurationen, was den Effekt hat, dass die evozierten Affekte der Figuren den Anschein des Un- oder Überpersönlichen gewinnen. Doch was hat dieser „Einbruch“ des Tierischen, dieses »Tier-Werden« (Deleuze) der Anthropomorphismen zu bedeuten?

Wir werden den Versuch einer Antwort verschieben müssen. Halten wir zunächst noch einmal die „Unhaltbarkeit“ der Bedeutung dieser Installation fest: Das Stabilitätsproblem ist nicht der einzige Gesichtspunkt, unter dem die *Dialektik des binären Aufschwungs* betrachtet werden kann. Denn zugleich scheint

es die Perspektive eines „Freiheitsproblems“ zu geben, welche die Szenerie umwandelt, – so dass unter unseren ruhelosen Blicken dieses Tableau zwischen zwei Hinsichten, zwei Bedeutungen und zwei Stimmungen oszilliert. Und ein derartiges Hin und Her zwischen zwei Aspekten können wir sich in *FALL-WEISE-EIN-SICHT* wiederholen sehen: die demonstrative Freude einer Figur, die auf dem Gipfel einer Vertikale eine akrobatische Pirouette auf einer Hand zu drehen scheint, und das tragische Schicksal einer anderen, die auf dem Rücken, alle Extremitäten von sich gestreckt, die Seitenfläche eines Pfeilers hinabrutscht. Oder – zugleich, genauso und ganz anders – das Drama des ersten Exponats, das Gefängnis der „unterworfenen Souveränität“ nicht verlassen zu können (denn es scheint geradezu in diesen Platz „hineingerammt“ oder „-gebohrt“ zu sein), und das Glück der zweiten, die Pfeilerseitenwand als Rutschbahn verwenden zu können. Dennoch begnügt sich diese Arbeit nicht damit, bloß („nackt“) zu wiederholen: sie verschiebt oder kompliziert die Relation von Vertikale und Figur, indem sie ihr eine neue Differenz einfügt und sie damit in ein anderes Tableau transformiert: – ein anderes Tableau freilich, das die früheren in sich bewahrt.

### **3. Scheu**

Bevor wir uns *FALL-WEISE-EIN-SICHT* intensiver zuwenden, betrachten wir noch einmal jene Szene, in der eine einzelne anthropomorphe Figur vom Gipfel der Vertikale zu fliehen oder zu stürzen schien. Denn wir könnten hier einen dritten Aspekt entdecken, der sich zu den beiden Aspekten des Sturzes (dem Gesichtspunkt der Stabilität) und des Spiels (dem Gesichtspunkt der Befreiung) noch hinzufügen ließe, – und mit dem sich die Ambivalenz der Blickpunkte noch verschärft. Denn es handelt sich hierbei gleichsam um den Gesichtspunkt des Gesichtspunkts selbst, der nicht die Frage nach der Relation von Figur und Sockel, sondern die nach der Relation von Figur und Betrachterblick aufwirft. Der Augenblick, in dem die Figur an der Seitenfläche der Vertikale hinunter läuft, könnte auch eine Scheu erkennen lassen: eine Scheu, gesehen zu werden, – schließlich ist der Ort der anthropomorphen Figur immer auch der Ort, an dem sich die visuelle Aufmerksamkeit konzentriert und sich die Blicke der Betrachtenden überkreuzen. Wir könnten uns an einen berkeleyischen Satz erinnern fühlen: *esse est percipi*, das Sein ist das Wahrgenommene, ist identisch mit dem, was wahrgenommen wird, ist also identisch mit dem perceptiven Bewusstsein, das erst etwas in seinem Schirm auffangen und so in ein Blickfeld einspannen muß, auf dass es Sein geben kann. Wenn es möglich ist, diesen Kontext zu mobilisieren und ihn der Flucht der blickscheuen Figur von dem Ort der

Zurschaustellung zu unterlegen, ergibt sich folgende problematische Szenerie: Das Sein der Figur besteht darin, gesehen zu werden. Sie gibt sich zu sehen, sie wird gesehen, und dadurch ist sie. Die Scheu der Figur vor ihrer Sichtbarkeit wird vor diesem Hintergrund zu einer Scheu vor dem Sein, die sich dem Nicht-Sein, dem Tod, zu nähern beginnt. Die Figur hält sich am Rand des Blickfeldes, am Rand des Bildes, um aus ihm auszutreten, um aus dem Sein als Gesehenwerden zu verschwinden, – sie nähert sich dem Nicht-Sein, dem Tod (in *FALL-WEISE-EIN-SICHT* werden wir das Gedächtnis eines solchen Verschwindens beobachten können). Ein derartiges Am-Rand-des-Blicks/Seins-sein verweist uns zusätzlich auf ein Drehbuch von Samuel Beckett, der den berkeley'schen Satz als Motto und Voratz seinem *Film*<sup>iii</sup> vorstellte. Darin wird uns eine blickscheue Person O (»Objekt«) vorgeführt, die nur in einem bestimmten Winkel von hinten gesehen werden darf, – einem »Immunitätswinkel« von 45°. Solange wir das Gesicht von O nicht sehen, handelt er, bewegt er sich, doch sobald der Blick der Kamera A (»Auge«) den vorgeschriebenen Winkel, der eine Immunität vor dem Angeblicktwerden garantiert, überschreitet und sich anschickt, in das Antlitz von O zu schauen, stockt dessen Aktion, er verbirgt sein vom Gesehenwerden bedrohtes Gesicht und zwingt das Kameraauge zurück in sein eingeschränktes Gesichtsfeld. Wir sind geneigt, die plastische Situation, in der die

Figur an der Seitenfläche der Vertikale hinunter läuft, als eben dieses Schockmoment zu sehen, in dem die Figur von dem Blick getroffen wird, dem sie zu entkommen hoffte, – was ihre Aktion ins Stocken bringt. Und vielleicht, wenn wir den Blick wieder von ihr abwenden, hätte sie die Gelegenheit, zu verschwinden und sich ihrem „Tod“ (ihrem Verschwinden aus dem ontologischen Feld des wahrnehmenden Blicks) hinzugeben.

»Die Suche nach dem Nicht-Sein durch Flucht vor der Wahrnehmung anderer [...]«<sup>iv</sup> – im Feld des Sichtbaren bezeugt sich der Tod als eine radikale Unterbrechung des Anblicks. Und gerade dies können wir sich in der Flucht der blickscheuen Figur ankündigen sehen: der Aufbruch einer Bewegung, die dem Auge den Blick entzieht. Eine derartige Bewegung lässt im Kontext visueller Kunst eine ebenso paradoxe Situation entstehen wie die von Becketts *Film* (denn auch hier beginnt das Sehen des Kameraauges mit dem Verbot „zu schauen“, nämlich dasjenige zu filmen, um was es geht: das Antlitz von O). Mit dem Entzug des Anblicks, der mit der Macht der Vertikale einhergeht, beginnt sich das sichtbare Feld in seinem Zentrum, dem Angeblickten, zu leeren, und die Blicke fangen beinahe an, sich über einer Vakanz aufzulösen, – was, wie wir später sehen werden, einem anderen Blick Raum geben wird. Der entscheidende Einsatz, den wir in den früheren Arbeiten von Christine Düwel sehen möchten, besteht demnach in der sichtbaren An-



kündigung, den Ort des anthropomorphen Objekts, der Figur (d.h. den Ort der Präsenz, der Gegenwart, der Sichtbarkeit) „frei“ zu räumen. Es geht darum, einen Entzug (des Blicks, der Gegenwart) spürbar zu machen, ihn sich ankündigen, sich anbahnen zu lassen.

## II. Stelen

### 1. Abfälle

Auf einem schachbrettartig gemusterten Boden, dessen Felder mit Quarzsand betreut sind, erheben sich neun freistehende, schlanke, 135cm hohe Pfeiler aus Wachs, die in perfekter Symmetrie einen klassischen und strengen Raum rhythmisieren. Die Pfeiler werden von anthropomorphen Bronzeplastiken bevölkert, die in gewohnter Manier an und auf den Vertikalen tanzen, hängen und rutschen, sowie teilweise von den Vertikalen eingefasst werden. In der Installation *FALL-WEISE-EIN-SICHT* können wir also eine neue Differenz beobachten, welche die Relation Figur–Vertikale bestimmt: es ist der materielle Unterschied von Bronze und Wachs, der eine gewisse Anachronie markiert, insofern die Bronzenplastiken durch das Wachs mit einem Abfallprodukt ihres eigenen Entstehungsprozesses

konfrontiert werden. Das Tableau präsentiert uns sogar noch ein weiteres Abfallprodukt aus der Genese der Bronzefiguren: der verstreute Quarzsand, der sich auf dem gemusterten Grund der Installation verteilt.

Betrachten wir kurz den Herstellungsprozess, an dessen Ende die stolze und stabile Gestalt einer Bronzefigur steht: Ein plastisches Original (aus Holz, Gips o.ä.) wird mittels einer Negativform in Wachs dupliziert, die Wachsdublette dann mit einem Mantel aus Quarzsand umhüllt und in einem Schmelzofen gebrannt. Dabei erhärtet sich der Quarzsandmantel zu einer feuerfesten zweiten Negativform, in der zuletzt der Bronzeguß entstehen soll. Um aber dort zu erscheinen, muß zuvor die Wachsdublette verschwinden, und natürlich schmilzt sie im Ofen, natürlich zergeht sie in der Hitze vollständig, so dass die finale Substitution durch den Bronzeguß stattfinden kann. Doch als hätte die Künstlerin das geschmolzene Wachs, den amorphen Materialrest auffangen und in die Form der Pfeiler gießen können, kehrt das im Herstellungsprozess „Verdrängte“ wieder und nimmt in der Inszenierung die Stelle ein, die zuvor schon das aufständische Podest besetzt hatte: der Platz eines Widerstands, einer Gegenkraft, der hier von der Wiederkehr des verdrängten Materials besetzt wird. Damit durchbrechen die Wachspfeiler das lineare Schema der Ersetzung, das die Genese der Bronzeplastiken prägt: sie markieren eine Insistenz,

ein Bleiben dessen, was stets dazu bestimmt war, vom Betrachter ungesehen zu verschwinden; Abfall, der seinen Weg nicht in die Tonne, sondern in die Hallen der Kunst findet. Und dort hatte man schon oft Gelegenheit gehabt, die liebevolle oder ketzerische Hinwendung zum Müll zu beobachten: das aus der Verwendung und dem Gebrauchswert Gefallene, irrelevant Gewordene, Kaputte und nicht mehr Funktionierende fand sich nicht selten als „schönes“ Objekt wieder, als Resultat einer Ästhetisierung. Doch statt sich im Stil von ready-made, objet trouvé oder musique concrète dem Abfall des ihr konventionell entgegengesetzten „Lebens“ anzunehmen, scheint in *FALL-WEISE-EIN-SICHT* die Kunst nun eine Art Recycling ihres eigenen Mülls zu betreiben. Will man hierin eine ökologische Geste der Kunst erkennen („vor ihrer eigenen Tür zu kehren“) und dem Müll erneut einen ästhetischen Verwendungswert abzutrotzen? Eine Ökonomie der Reste? Freilich – allerdings nicht ohne die Ökonomie der (Wieder)Verwertung an ihre Grenze zu führen und alle Energie darauf zu verwenden, die Verwertung des eigenen Abfalls auf jenen Punkt der absoluten Unverwertbarkeit zu beziehen, der eine andere Ökonomie der Reste als „Ökonomie des Todes und des Vergessens“ ankündigt. Denn anstatt den Rest in eine Produktivität zu reintegrieren, die ihn einer kapitalisierenden Kraft gefügig macht, wird er zu einer Gegenkraft, – wenn man so will, zur Kraft der „De-

Kapitalisierung“. Anstatt das Vergangene mit Jetztzeit aufzuladen, wird Jetztzeit durch eine Vergangenheit affiziert und „virtualisiert“, so dass ein spezifisches Gedächtnis möglich wird, welches letztlich das Sujet der Inszenierung bildet. Ein Gedächtnis an das im „Lauf der Geschichte“, an das im Prozess dieser oder jener Produktivität Verschwundene oder Abgefallene: dies scheint uns das Problem zu sein, dem sich *FALL-WEISE-EIN-SICHT* zuwendet, – ein Problem, das wir noch genauer stellen müssen. Dabei wird uns jenes kleine Performativum, jene kleine Bemerkung der Künstlerin behilflich sein, in der sie behauptet, es handele sich bei den aufständischen Sockeln, den Pfeilern und Vertikalen allesamt um Stelen. [Abb. S. X]

## **2. Stelen**

Was sind Stelen? Kunsthistorische Lexika informieren den Leser, dass er unter Stelen freistehende Platten oder Pfeiler (meist aus Stein, seltener aus Metall) zu verstehen hat. Als solche beschreiben sie das Schicksal von Säulen oder Pfeilern, die ihre architektonische Funktion, tragendes Element (und mithin aus Gründen der Statik berechtigt) zu sein, verloren haben. Ein solches Freistehen entlässt sie aber nicht aus einer

Einbindung, sondern prädestiniert sie zu einer symbolischen Einbindung, und fortan tragen sie nicht länger Gebälk, sondern Gedächtnis: Materialisierte Erinnerung eines Toten (Grabstele), steingewordene Bewahrung der königlichen oder religiösen Gesetze (Gesetzesstele), Garant der Unvergessenheit von Siegen und sonstigen Heldentaten einer Souveränität (Preisstele), Konservierung eines Rechts oder eines Besitzes (Urkundenstelen), als Grenzmarke die bleibende Manifestation eines Hoheitsgebietes (Grenzstele), oder auch nur das säulenartige Manifest einer phallischen Kraft. Gemeinsam ist ihnen, neben der Erinnerungsfunktion, der Bezug auf ein Subjekt, zumeist auf einen Herrscher oder sonst eine Autorität (auch ein nationales Subjekt), zu dessen Ehren die Stele als Repräsentation arbeitet: eine dem Fortleben und der zeitlichen Stabilisierung dienende Gedächtnis-Repräsentation, die auf eine vergangene Handlung oder die vergangene Existenz eines ehrwürdigen Subjekts verweist.

Die Interpretation der Wachspfeiler als Stelen legt die Vermutung nahe, dass wir schon von Anfang an mit Stelen konfrontiert waren. Der Fall der Figur vom ihrem Sockel scheint schon der Effekt jenes Funktionswandels gewesen zu sein, der diesen zur Stele werden ließ: Der Verlust der im buchstäblichen Sinne tragenden Funktion, dem Hervor- und Emporheben der Repräsentation eines Subjekts (einer anthropomorphen Figur) geht

einher mit der Einrückung in eine Gedächtnisfunktion. Die Weise aber, in der die Wachsstelen von *FALL-WEISE-EIN-SICHT* ein Gedächtnis in Szene setzen, unterscheidet sich sowohl von der traditionellen Gedächtnisfunktion von Stelen, wie auch von der des Denkmals. Was letztere betrifft, so liegt der Unterschied offen zutage: das Denkmal, wie es uns vor allem vor dem Hintergrund des 19. Jahrhunderts und seiner inflationären Produktion von Individualdenkmälern präsent ist, etablierte sich über der tragfähigen Relation von bodenständigem Sockel und standhafter Skulptur. Mit der Form der Stele wird damit zunächst die für das Denkmal konstitutive Konstellation einer Skulptur *auf* ihrem Sockel verlassen: dort, *wo die Figur auf dem Gipfel fehlt*, gibt es Stelen. Die Art, in der die Arbeiten von Christine Düwel die Transformation des Sockels in eine Stele vollziehen, verläuft dabei über eine wesentliche Destabilisierung des Verhältnisses von Figur und Sockel: die Anthropomorphismen fallen aus ihrer Denkmal-typischen Rolle (der Emporhebung), – nicht aber, um aus dem Blickfeld zu verschwinden, sondern um sich zunächst an der Seitenfläche des Sockels anzusiedeln. Die *Dialektik des binären Aufschwungs* hatte noch die Imagination eines aussichtslosen Kampfes um diese Stelle des Gipfels, die Stelle auf dem Denkmal zugelassen, sie allerdings zugleich mit einem tierischen Spiel konterkariert, das den Sockel zur Spielfläche umdeutet und damit jede Anmutung

von Immobilität oder Standfestigkeit zerschlägt. Wenn nun *FALL-WEISE-EIN-SICHT* dieses Tableau wiederaufnimmt, so nicht, um eine verlorene Standfestigkeit zu restaurieren, – ein Eindruck, der durch die Verwendung von Bronze, diesem Inbegriff eines dauerhaften Materials, nahegelegt wird und den ganzen Kontext des Denkmals heraufbeschwört. Vielmehr können wir hier eine Dramatisierung der Destabilisierung beobachten, insofern die Bronzefiguren eine Gruppe von Pfeilern bevölkern, die allein schon wegen ihres Materials, dem weichen Wachs, nicht mehr als Sockel taugen. Eine solche Instabilität durchkreuzt dabei aber nicht allein den allgemeinen Einsatz des traditionellen Denkmals, sondern auch den der „archaischen“ Stehlenform. Beide konstituieren sich über einer konservativen Funktion: sie monumentalisieren eine Erinnerung, indem sie diese aus dem Fluss der Zeit, der Veränderung und dem Vergessen herausheben und sie in einer dauerhaften Form materialisieren. Dagegen gibt es in *FALL-WEISE-EIN-SICHT* eine wahre Umarbeitung der Stele, ihres Materials, ihrer Form und ihrer Zeitlichkeit zu beobachten, und diese Umarbeitung verändert die Weise, in der hier Gedächtnis inszeniert wird. Versuchen wir, die Spuren dieser Umdeutung aufzulesen.

### **3. Abfallmonumente**

Die Szene von *FALL-WEISE-EIN-SICHT* stellt sich uns nicht bloß als die symmetrische Gliederung von Wachspfeilern und Bronzefiguren dar, sondern als ein Arrangement von Stelen, an denen die Bronzefiguren *wie eine Inschrift oder ein Relief* montiert sind. Als würden sie ein Grabmonument beschriften, fungieren sie als Dubletten derjenigen Figuren, die notwendig zerstört werden mussten, damit sie erscheinen konnten. Damit wird die Funktion der Bronzefiguren umgewendet: nicht sie sind es, die im Zentrum der Installation, auf der erhöhten Plattform von Sockeln, zur Erscheinung gebracht werden sollen; sondern sie erscheinen nur, insofern sie zugleich an das erinnern, was vor ihrem Erscheinen verschwinden musste. Im Zentrum von *FALL-WEISE-EIN-SICHT* stehen somit Abwesenheiten: die Vergangenheit der Wachsfiguren, die wir hier als „Tod“ deuten möchten, schließlich handelt sich um Anthropomorphismen, um „quasi-menschliche“ Formen, die (zugunsten anderer quasi-menschlicher Formen) verschwunden sind; mit „Tod“ meinen wir hier demnach eine irreversible, vergangene Auslöschung, die das Schicksal der Wachsfiguren in der Genese von Bronzefiguren bestimmt. Der amorphe Rest an Wachs, das Überbleibsel einer Zerstörung innerhalb dieses Herstellungsprozesses, könnte folglich als Zeugnis eines Todes, als Spur des endgültigen Verschwindens anthropomorpher Wachsfiguren interpre-

tiert werden. Diese Reste und Spuren ihrerseits aber scheinen ebenfalls dazu bestimmt, zu verschwinden und in der Ausstellungssituation plastischer Kunst vergessen zu werden: üblicherweise erinnert dort nichts mehr an sie. *FALL-WEISE-EIN-SICHT* inszeniert dagegen ein Gedächtnis an ein solches Vergessen, auf das die klassische Ausstellungssituation gebaut ist.

Wann gibt es Gedächtnis, ein „bewusstes“, visuelles Erinnern an etwas Vergangenes? Sicherlich noch nicht, wenn es Reste gibt (denn auch diese können verschwinden und vergessen werden), sondern erst dann, wenn die Reste *als Monumente* erscheinen: erst wenn die Überbleibsel reflektiert werden und als Überbleibsel in den Blick kommen, wenn sie als Monumente aufgefasst werden, kann es Gedächtnis geben. Die Stelen aus *FALL-WEISE-EIN-SICHT* reflektieren die Überreste der zerstörten Figuren, insofern sich das Wachs in ihrer Form re-inkarniert, so dass sie zu monumentalen Gedächtniszeichen werden, in denen die Reste größer und mächtiger werden, als die „ganzen“ Figuren zu „Lebzeiten“ waren.

Vielleicht aber können wir hier die Interpretation der Gedächtniszeichen, der Stelen, noch weiter treiben, indem wir dem Moment der monumentalen *Wiederkehr* Rechnung tragen. Denn durch die Erscheinung der Stelen werden die Wachsfiguren nicht mimetisch dargestellt, sondern auf *unähnliche Weise* angespielt: einzig in der Materialität der Stelen „scheinen“ die

verschwundenen Wachsdoubletten „auf“, – als würde ihre verschwundene Gestalt auf eine merkwürdige Weise „mitschwingen“. Derart scheinen die Stelen geradezu einen Spuk heraufzubeschwören, insofern sie eine unhintergebar vergangene Form virtuell „mit-darstellen“, ohne sie sichtbar zu machen. Der amorphe Wachsrest präsentiert sich uns in einer Form, die neutral, puristisch, abstrakt-schematisch ist, die geradezu ihre eigene Reproduzierbarkeit an sich selbst ausstellt und mithin ohne formale Individualität daherkommt. Wäre es gewagt, zu behaupten, dass damit unsere Aufmerksamkeit auf die Materialität der Erscheinung gelenkt wird, gleichsam auf die Materie-ohne-Form, die in einer geformten Materie zum Vorschein kommen soll? Eine Sichtbarkeit also (die geformte Materie Wachs-pfeiler), die sich selbst überschreitet hin zu einer puren und damit unsichtbaren Materialität (das amorphe Wachs-an-sich)? Wenn dies möglich ist, dann wäre von der Form der Stelen zu sagen, dass sie in sich eine Uniform erkennen lässt (d.h. den „Tod“ eines Form-Materie-Komplexes). Vielleicht könnten wir vermuten, dass die Künstlerin eine Art Spuk zu beschwören versuchte: eine Einladung an Gespenster, wie in manchen magischen Praktiken Körperteile eines Toten benutzt werden, um eine gespenstische Gegenwart herbeizurufen.

Auf jeden Fall können wir ganz allgemein sagen, dass die tote (formlose) Materie, die hier die unähnlichen Stelenmonumente

konstituiert, eine Anachronie erzeugt: Eine sichtbare Gegenwart wird hier von einer ungleichzeitigen Mitgegenwart unterbrochen, indem sie diese zu einer irreversiblen Vergangenheit in Beziehung setzt. Daher kann sich bei Betrachtung der Wachspfeiler jener Eindruck des Gespenstischen einstellen, der all denjenigen paradoxen Erscheinungen anhaftet, die ohne Gegenwart gegenwärtig und somit *virtuelle* Erscheinungen einer Abwesenheit sind. Derart „figurieren“ die Stelen figurale Virtualitäten: sie wirken als quasi-gespenstische, unähnliche Doppel der vergangenen Wachsdubletten. Zählen wir nach, um dies, spaßeshalber, zu validieren: es gibt neun Pfeiler und neun Figuren (allerdings befindet sich nicht an je einem Pfeiler eine Figur; eine Vertikale ist doppelt besetzt, und folglich eine andere ohne Besetzung). Scheint damit alles darauf hin zu deuten, dass die Relation Bronzefigur–Wachspfeiler eine Relation zwischen Gegenwart und erinnelter Vergangenheit, zwischen Dasein und Tod exponiert? Zwischen der Anwesenheit einer Figur und dem erinnerten Tod ihrer Vorgängerin?<sup>v</sup>

#### **4. Zeitlichkeit der Trauer**

Die Tode, das Aus-der-Form-geraten von Negativ- und Positivform, sind wesentliche Momente eines Prozesses, dessen

Zweck die Formierung einer Bronzefigur war, – und wir sind hier geneigt, *FALL-WEISE-EIN-SICHT* als eine Inszenierung zu verstehen, die diesen Formierungsprozeß in Szene setzt, indem sie die Abfallprodukte dieses Prozesses mit der Endform ins Verhältnis setzt. Die Beziehungsgeschichte, die wir hier erzählen, verläuft deshalb zugleich „vorwärts“ (entlang der Linie der Erzählung, zu der wir die Arbeiten von Christine Düwel verarbeiten) und „rückwärts“ (entlang der Linie, in der sich diese Arbeiten in der künstlerischen Genese zurück bewegen). Der Ausgangspunkt der Inszenierungen, die wir hier betrachten, war diejenige Situation, mit der wir die Erzählung beginnen ließen und die man gewöhnlich als „plastische Kunst“ oder „Bildhauerkunst“ beschreibt: das (schöne oder hässliche) Objekt, auf einer Grundlage exponiert. Und während wir unsere Geschichte weiterspinnen, erzählen wir von einer Bewegung, die sich nicht nur von dieser Situation entfernt, sondern ihr zugleich, in der Bewegung einer Selbstreferenz, auf den Grund geht. Christine Düwels Kunst bearbeitet ein Ensemble von Aspekten, welche die konventionelle Situation der plastischen Kunst konstituieren: so z.B. das Schema der Anordnung (Kunstobjekt auf Sockel), die Funktion der Repräsentation (Kunstobjekt referiert auf ein Abwesendes), oder eben den Verlauf der Herstellung. Daher ist die Szene von *FALL-WEISE-EIN-SICHT* keine bloße plastische Darstellung, die etwas darstellt und darüber hinaus noch As-

pekte ihrer Entstehung zu sehen gibt, sondern primär die Darstellung einer Reflexion, bzw. die Reflexion einer Darstellung, die sich auf ihr eigenes Entstehen bezieht. Diese Selbstreferenz, welche die ganze Szenerie umgestaltet, gibt dabei mehr zu sehen und zu lesen als den dialektischen Herstellungsprozess, der die Geburt und die Tode des Quarzsandnegativs und der Wachsdulette enthält. Folgen wir daher weiterhin dem selbstreflexiven Weg, den die Einschreibung jener materiellen Differenz (von Wachs und Bronze) vorschreibt. Sie scheint einen Faktor zu forcieren, der in der *Dialektik des binären Aufschwungs* eher zweitrangig oder bloß implizit war: die Zeit. Unsere Lesart der *Dialektik des binären Aufschwungs* hatte, so müssen wir jetzt sagen, eine gewisse imaginäre Zeit unterstellt. Wir hatten uns darauf eingelassen, ein mögliches Vorher und Nachher des szenischen Augenblicks zu beschreiben, und ohne diese zeitlichen Unterstellungen wäre es uns nicht möglich gewesen, der Szene einen Sinn zuzuschreiben. Man könnte nun behaupten, dass *FALL-WEISE-EIN-SICHT* die Erfahrung von Zeitlichkeit sichtbar verstärkt, denn sie gibt etwas zu sehen, das nicht bloß auf Aspekte eines Entstehungsprozesses verweist, sondern selbst einen Prozess einsetzt: sie bezieht sich nicht bloß auf ein vergangenes Verschwinden, sondern *vollzieht* diesen Bezug zugleich in einem Akt des Verschwindens, d.h.: sie prozessiert ein Verschwinden.

Worin besteht der Zug, der die Szenerie in Bewegung setzt? Er ist leicht zu erkennen: an der Stelle, an der sich in den früheren Installationen ein Tod und ein Entzug angekündigt hatte, findet sich nun eine Flamme ein: zwei Stelen brennen. In ihren Korpus sind Dochte eingezogen, die sich in dem Augenblick, in dem sie angezündet werden, in dem sie damit beginnen, langsam herunter zu brennen, dem Zustand annähern, von dem sie ausgingen. Ihr Erscheinen verweist dann nicht bloß auf den amorphen Rest der Wachsfigur (und mithin auf ihren Tod), sondern als brennende Kerzenstelen werden sie selbst wieder zu dieser Wachsmasse, die sie einmal waren. Sie erinnern nicht bloß an das Verschwinden derjenigen Form, die dem Erscheinen der Bronzefiguren notwendig vorangegangen ist, sondern sie verweisen zugleich auf ihr eigenes Ende, ihr eigenes Verschwinden, dem sie sich langsam annähern. Indem nun diese Stelen den Auflösungsprozess an sich selbst vollziehen, den sie als Existenzbedingung der Bronzeplastiken und ihrer selbst erinnern, verdoppeln sie das Verschwinden. Sie sind selbst der Zeit, dem Werden ausgesetzt. In Differenz, d.h. in Verbindung und Absetzung zu den Bronzen geben sie die Bedingungen des Entstehens (das Vergehen und Abfallen der Wachsfigur) zu lesen, die sie zudem selbst, an ihrer Form, exerzieren. Somit ereignet sich eine performative Doublierung in jener Szenerie, die Einsicht in ihr eigenes Entstehen und Vergehen bietet. Sie

überlagert ein Gedächtnis (an die konstitutive Auflösung) und einen Vollzug (der Auflösung), aber so, dass der Vollzug zugleich Gedächtnis und das Gedächtnis zugleich Vollzug ist.

Denn in dem Moment, in dem die Stelen die Genese der Bronzefigur erinnern, erinnern sie zugleich ihre eigene Genese: sie sind nur das, was sie sind, weil der amorphe Rest an Wachs sich in ihnen reformiert und ihnen so die Spur eines Todes einschreibt, dessen Gedächtnis sie fortan bilden. Doch noch einmal bezieht sich die Stele auf sich selbst: die Flamme, welche den Nicht-Ort einer Vakanz besetzt, markiert ein weiteres Verschwinden, und zwar das eigene, zukünftige Verschwinden eines Gedächtnisses, das sich derart re-markiert als eines, das verschwunden, vergessen sein wird. Doch eben dieser selbstreferentielle Zug, auf das Verschwinden eines Gedächtnisses zu verweisen, ist selbst ein Zug der Stele, – er ist eine ihrer Marken, die nichts anderes tun, als zu gedenken. Dieses ganze Feld von Stelen akkumuliert damit in allen seinen Spuren ein Gedächtnis dessen, was vergessen, verdrängt und abgestoßen wurde – und verstoßen sein wird. Darin möchten wir die Pointe von *FALL-WEISE-EIN-SICHT* sehen: in der visuellen Ausarbeitung *eines Modells der Zeitlichkeit des Gedächtnisses*. Versuchen wir im folgenden, diese Zeitlichkeit und die komplexe Verweisstruktur, die sie eröffnet, in drei Aspekten nachzuzeichnen:

(a) *Die szenische Konstellation*: In der Weise, in der das Stellenarrangement von *FALL-WEISE-EIN-SICHT* an die konventionelle Situation der plastischen Kunst anschließt und sie in sich reflektiert (im Sinne von „Beugen“), gestaltet es diese um: es wiederholt den Fall des Objekts von seinem Sockel, sofern der Sockel zur Stele und damit zum Gedächtnis all der Abfälle und Tode wird, die notwendig sind, damit das plastische Objekt seinen Platz auf dem Sockel einnehmen kann. Die Installation inszeniert so eine Art Heimsuchung der Bronzefiguren durch ein Gedächtnis, das sie trägt und ihren Grund bildet, ja sie stets schon getragen und einfasst hat. Sie konfrontiert die klassische Situation des Denkmals mit ihrer eigenen Geschichtlichkeit (d.h. hier: dem Herstellungsprozess), indem sie diese Situation in das Gedächtnis ihrer Geschichte einschreibt, – ein Zug, der sich in dem Akt der „Einschreibung“ der Bronzefiguren in das Wachs der Stelen (auf einem von Quarzsand bedeckten Boden) manifestiert. Damit ist *FALL-WEISE-EIN-SICHT* die Darstellung eines Gedächtnisses, das nicht nur dem „Verdrängten“ der klassischen Ausstellungsszenerie gedenkt, sondern auch dieser Szenerie selbst. Insofern verweist sie auf das in den modernen Avantgarden verdrängte klassische Verhältnis des Sockels zur Figur, dem sie als Stele (Einheit der Differenz von „Träger“ als Pfeiler und „Inschrift“ als Figur) gedenkt; sodann betrifft sie das Verhältnis dieses Verhältnisses zu dem konstitu-



tiven Vergessen seiner Entstehung, die sie als materielle Spur (die Kette Quarzsand - Wachs - Bronze) in das Gedächtnis des Stelenarrangements integriert.

(b) *Die Stelen*: Doch der Fall der Figur vom Sockel arbeitet noch in anderer Hinsicht die Szenerie des Denkmals um, insofern am Gipfel der Stele und am Ort der verschwundenen anthropomorphen Figur eine Flamme auftaucht: *FALL-WEISE-EIN-SICHT* verwandelt das konservative Gedächtnis des Denkmals in ein sich verbrennendes, sich verzehrendes Gedächtnis und d.h.: in ein *Tableau der Trauer*. Worin unterscheiden sie sich? Das konservative Gedächtnis verfolgt den Zweck der Immunisierung gegen zeitliche Veränderungen. Auf diese Weise antwortet das Denkmal, das dieser Gedächtnishaltung entspricht, auf die Zeit als einem Werden, als Prozess des ständigen Verschwindens und Vergessens von dem, was entsteht und erinnert wird. Derart könnte man es als Reaktion auf einen Traueraffekt verstehen, der in dem schmerzhaften Gefühl des Verlusts und der Unverfügbarkeit einer begehrten Instanz besteht: „Trauer ist regelmäßig die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person oder einer an ihre Stelle gerückten Abstraktion wie Vaterland, Freiheit, ein Ideal usw.“<sup>vi</sup> Das Denkmal und dessen konservative Gedächtnisleistung reagiert auf die Trauerreaktion, indem es das Verlorene wiederverfügbar hält und so dem Schmerz der irreversiblen Abwesenheit entgegenwirkt, ja

ihn geradezu in einer Repräsentation vergessen macht. Eine szenische Darstellung hingegen, die in den Affekt der Trauer versetzt, ohne die Unverfügbarkeit und die schmerzliche Abwesenheit zu vergessen, wird gerade die Verlust- und Entzugserfahrung zu wiederholen suchen, die der Trauer entspricht.

Mit Blick auf *FALL-WEISE-EIN-SICHT* stellt sich die Frage, wie eine Situation der Trauer, die Erfahrung eines unhintergehbaren Verlusts in Szene gesetzt werden könnte, d.h. wie das irreversible Verschwinden der Wachsfiguren darstellbar wäre. Indem man die verlorenen Figuren repräsentiert, also ein bewahrendes Gedächtnis ansteuert, welches das Verlorene und Vergessene in einer imaginären Wiederkehr verfügbar macht? Oder indem man die Wachsreste in Stelen monumentalisiert und sie derart konserviert und wiederverfügbar hält? Das hieße, das irreversible Verschwinden einmal mehr zu vergessen, schließlich wird hier der Verlust nicht in Szene gesetzt, ohne den Trost durch die bleibenden Reste bereitzuhalten, womit das Verlorene für die Erinnerung bewahrt und vor dem Werden, der Arbeit des Vergehens und Vergessens, geschützt wird. Dagegen kann eine künstlerische Strategie des Gedächtnisses versuchen, den Tod oder die irreversible Abwesenheit auf intensive Weise spürbar zu machen und so gerade die Einbettung der Trauer in den zeitlichen Prozess, in das Werden, akzentuieren. Eine solche Strategie, der es um die Inszenierung der Zeitlich-

keit der Trauer geht, versucht nicht mehr, das Verlorene zu repräsentieren oder seinen Rest zu konservieren, um eine Dauerhaftigkeit und Beständigkeit zu erreichen. Dagegen versucht sie, das Übriggebliebene in der Bewegung seines Verschwindens, das Erinnernte in der Bewegung seines Vergessens zu präsentieren. Sie lässt das, was übrigbleibt, langsam verschwinden und bezeugt damit sowohl die Unmöglichkeit, sich dem Werden zu entziehen, als auch die trauernde Haltung, die sich im Angesicht einer Abwesenheit befindet. Dadurch, dass die Stelenmonumente aus *FALL-WEISE-EIN-SICHT* brennen und so eine Entzugserfahrung auf performative Weise vor Augen führen, verstärken sie den Affekt der Trauer, der sich hier dem Betrachter auf abstrakte Weise aufdrängt. Die Zeitlichkeit der Stelen wird hier zu einer *Trauerarbeit*, einer Arbeit am Abwesenden anhand dessen, was übrigbleibt, aber so, dass die Reste verbrennen und das Gedächtnis ein intimes Verhältnis zum Vergessen unterhält.

Wie ist dieses Verhältnis zum Vergessen, das einer Trauerarbeit eignet, näher zu charakterisieren? Freud antwortet in seinem Aufsatz *Trauer und Melancholie*, in dem er die Struktur einer individuellen, psychischen Trauerarbeit beschreibt, auf folgende Weise: „Die Realitätsprüfung hat gezeigt, dass das geliebte Objekt nicht mehr besteht, und erlässt nun die Aufforderung, alle Libido aus ihren Verknüpfungen mit diesem Objekt

abzuziehen. Dagegen erhebt sich ein begreifliches Sträuben [...] Dies Sträuben kann so intensiv sein, dass eine Abwendung von der Realität und ein Festhalten des Objekts durch eine halluzinatorische Wunschpsychose [...] zustande kommt.“<sup>vii</sup> Ein Sträuben also, das am Objekt festhalten will: könnte das Denkmal mit all seinen stabilisierenden und zeitüberdauernden Einsätzen nicht als eine derartige »Wunsch-Halluzination«, als bildliche Materialisierung der begehrten Präsenz eines Objekts aufgefasst werden? – Weiter mit Freud: „Das Normale ist, dass der Respekt vor der Realität den Sieg behält. Doch kann ihr Auftrag nicht sofort erfüllt werden. Er wird nun im einzelnen unter großem Aufwand von Zeit und Besetzungsenergie durchgeführt und unterdes die Existenz des verlorenen Objekts psychisch fortgesetzt. Jede einzelne der Erinnerungen und Erwartungen, in denen die Libido an das Objekt geknüpft war, wird eingestellt, übersetzt und an ihr die Lösung der Libido vollzogen.“<sup>viii</sup> Freuds Beschreibung legt also Nachdruck auf das *Vergessen* des geliebten Objekts in der Trauerarbeit. Die „Aufforderung“ nach dem Abzug aller Libido vom Objekt zielt darauf, die Triebenergie wieder verfügbar zu machen für andere Objektbesetzungen. Dies erfordert eine „Realitätsprüfung“, d.h. eine Konfrontation mit der tatsächlichen Abwesenheit des Objekts, damit sich das trauernde Ich seine Triebenergien wieder aneignen und sie neu einsetzen kann. Damit wird die Trauerar-

beit zu einer Arbeit des Vergessens, die ein Gedächtnis nur in dem Maße impliziert, in dem dieses sich verzehrt. Die brennenden Stelen könnten wir demnach so begreifen, als exerzierten sie eine Art von Trauerarbeit, eine Arbeit am Vergessen. Es scheint so, als wäre der Augenblick, an dem die Stelen vollständig abgebrannt sein werden, der Zeitpunkt, auf den alles in dieser Inszenierung zuläuft: der Augenblick eines vollständigen Vergessens, einer „gelungenen“ Trauerarbeit.

Aber vielleicht übersieht eine solche Interpretation einen wichtigen Zug, der in der Installation am Werke ist. Denn man könnte die Flamme, die das Monument aus Wachs verbrennt, auch selbst als einen *trauernden* Verweis nehmen: so, als würde die Trauer um sich selbst trauern, als würde eine Trauerarbeit stets auch um dasjenige trauern, was sie vergessen haben wird. Unterstellen wir also eine solche Reflexivität der Trauer: Die Flamme bekundet bereits im Hier-und-jetzt vom zukünftigen Vergessen, so dass die Trauer „jetzt“ schon um den zukünftigen Verlust des Verlusts, um das zukünftige Vergessen der Erinnerung trauert. Gemäß einer reflexiven Bewegung beugen sich die Gedächtniszeichen auf sich selbst zurück, so dass sich ihr erinnernder Verweis auf ein Verlorenes auch auf die Operation des Verweisens selbst bezieht: die Operation des Gedenkens erscheint darin selbst als vom Verlust bedroht, d.h. als zukünftiger Verlust, der „mit-betruert“ wird. Die Trauer dieser

Inszenierung gilt daher (auch oder in erster Linie?) der Trauer und dem Gedächtnis selbst: der Tatsache, dass jedes Gedenken und Betrauern sich vergisst, dass es immer nur geschieht, wenn es sich verzehrt und aufbraucht, – bis es verschwunden sein wird. Dieser Punkt, an dem die Stelen vollständig hinuntergebrannt sein werden, entspricht dem Augenblick, an dem sich das Gedächtnis vergessen haben wird. Wir haben es hier also mit der Paradoxie einer sich überstürzenden Wiederinnerung zu tun, die ihre eigene Unmöglichkeit, ihr eigenes Ende, ihren eigenen „Tod“, in sich markiert, ohne über ihn verfügen und ihn kontrollieren zu können.

Gemäß einer solchen Deutung verschiebt sich das Szenario: die Stelen werden nicht mehr als Korrelate einer individuellen Trauerarbeit aufgefasst (also eines psychisches Gedächtnis), sondern eher als Darstellung einer verallgemeinerten Trauerarbeit, die jedem (sozialen wie psychischen) Gedächtnis eignet: der paradoxen Struktur eines Gedächtnisses, das zugleich eine Arbeit des Vergessens, also eine Trauerarbeit, ist. Eine solche Darstellung des Gedächtnisses nimmt aber zugleich an dieser allgemeinen Trauerarbeit teil und gewinnt damit einen melancholischen Zug: sie lässt eine Trauer um das Vergessenwerden des Gedächtnisses erkennen, eine Trauer um ein Gedächtnis, das stets an einer allgemeinen Trauerarbeit teilnimmt, – was

aber auch heißt, dass sich diese Trauer der Trauer dereinst ebenso vergessen haben wird ...

(c) *Die Bronzefiguren*: In welchem Verhältnis befinden sich die Bronzefiguren zu diesem endlosen Sog einer selbstreflexiven Trauerarbeit? Erweisen sich diese Figuren als immun gegen die Zeitlichkeit der Stelen? – Die Bronzen, Inbegriff einer in Stabilität und Dauerhaftigkeit gegossenen Form und somit der Zeit gegenüber materiell resistent, scheinen hier innerhalb einer Spannung situiert zu sein. Einerseits gerieren sie sich in materieller Hinsicht als dauerhafte Formen, so dass sie damit die Zeitlichkeit der Trauer durchkreuzen und tatsächlich einen Kontrapunkt in *FALL-WEISE-EIN-SICHT* bilden. Ihre Zeitlichkeit eröffnet nicht die Perspektive eines Verschwindens, sondern ist auf Dauer und Beständigkeit eingestellt. Damit können wir in dieser Installation eine Art *zeitlichen Widerstreit* erkennen, der sich zwischen den Bronzen und den Wachsstelen konstituiert. Andererseits aber finden sind die Figuren in eine Abhängigkeit von den Stelen gesetzt (wodurch der zeitliche Widerstreit ein Ungleichgewicht bildet): ihnen fehlt die Standfestigkeit auf einem Sockel, die ihre zeitlichen Disposition unterstützen würde. Buchstäblich hängen sie am weichen Wachs der Stelen oder werden von diesem eingehüllt, so dass die Stabilität ihrer Stellung nunmehr von der Stabilität der Stelen abhängt. In dem Maße, in dem sich die Stelen verbrennen, werden sie den

Bronzefiguren den Halt entziehen, den sie ihnen noch gewährleisten. Allein diese Tatsache markiert bereits den Funktionswechsel, der die Figuren vom Zentrum der Ausstellung „vertreibt“: sie haften *buchstäblich* an den Stelen, d.h. sie fungieren wie eine Inskription, die die Monumente beschriftet. Mit dieser Einschreibung in das Wachs der Stelen werden sie zugleich zu Gedächtniszeichen: sie erinnern an die Abwesenheit der Wachsfiguren, denen sie in formaler Hinsicht ähneln. In diesem Sinne können wir sie als Quasi-Schriftzug deuten, der einem Grabmonument eingeschrieben ist. In Hinblick auf ihren Sinn, ihre Funktion und Bedeutung, sind diese materiell beständigen Figuren somit keinesfalls als stabil zu bezeichnen. Als Quasi-Inschrift eines Monuments teilen die das Ephemere und Vergängliche mit den Stelen, an denen sie angebracht sind.

Einen solche zeitliche Instabilisierung, die den Bronzen einen „innerlichen“ Riss zufügt, sie gleichsam zwischen ihrem materiellen Dasein und ihrer sinnhaften Funktion spaltet, wird auch durch den Eindruck unterstrichen, den sie, eingebettet in das gesamte Stelenarrangement, hinterlassen: sie erinnern an *trauernde Figuren*, sofern die Art, in der sie an den Stelen angebracht sind, der Situation von Trauernden entspricht, die an den monumentalisierten Resten des Verlorenen hängen. Zuletzt impliziert die temporal begrenzte Bindung der Figuren an den Wachsstelen noch einen Rückverweis auf jene Szene, in der

eine Figur am Rand eines vertikalen Pfeilers auftauchte und eine gewisse Scheu vor dem Gesehenwerden erkennen ließ (vgl. I.3.): denn auch in *FALL-WEISE-EIN-SICHT* kündigt sich ein Verschwinden aus dem Blickfeld an, insofern hier der Fall der Figuren von den herunter brennenden Stelen im vorhinein bereits markiert ist. Diese „Haltlosigkeit“ evoziert die Imagination eines zukünftigen Endes dieser Installation: in dem Augenblick, an dem die Stelen verbrannt sein werden, wird sich am Boden der Szene eine wahre Ansammlung von Resten eingefunden haben. Zusammen mit den verstreuten Resten des Quarzsandes und der Wachsstelen werden dann die Bronzefiguren zu Überbleibseln einer szenischen Konstellation, die nur noch in diesen Resten eine Vergangenheit als abwesend, als irreversibel verschwunden markiert. Und es bedarf einer weiteren Operation des Gedenkens, welche die Reste als Reste monumentiert, sie unter einer Betrachtung reflexiv werden und an die verschwundene Vergangenheit einer Installation erinnern lässt, die es nur noch als Spur gibt, – d.h. genauer, da sie selbst nichts anderes als die materielle Konstitution eines Spiels von Verweisungen, Spuren, monumentierten Resten war: als Spur eines Spurengeflechts.

### III. Blicke

*Es handelt sich um ein Mögliches, das ...als Mögliches möglich bleibt und ...in sich – als Narbe einer Verletzung und als Potentialisierung der Kraft – die Unterbrechung zum Akt markiert, eine absolute Unterbrechung, die hier kein anderes Siegel trägt als das des Todes: ...ein Denken des virtuellen Werks, ...das das Mögliche als solches vollendet, also ohne es zu löschen oder vielmehr in der Realität zu erfüllen: das Denken einer spektralen Macht des virtuellen Werks. (Jacques Derrida)<sup>ix</sup>*

#### 1. Umstellungen

Bisher konnten wir in der Serie der Installationen ein Spiel mit Orten erkennen. Von den auf schlanken Sockeln stehenden Figuren, über ihren „Fall“ oder ihre Flucht an die Seitenflächen der Pfeiler, bis zu ihren „Einschreibungen“ in die Wachsstelen war eine Serie von Umstellungen zu beobachten: die Situierung der Figuren zu ihrer Grundlage instabilisierte sich zunehmend, und zugleich trat an ihre „ursprüngliche“ Stelle erst eine Leere, dann ein Feuer. Zudem beobachten wir ein Spiel mit wechselnden Materialien: von den (materiell indifferenten) Vertikalen, über die Holzstämme bis zu den Wachsstelen veränderte sich nicht nur die Materialität der „Unterlagen“, sondern mit diesem Wechsel ging auch stets eine Veränderung der Bedeutung und Funktion (Trägerschaft, „Aufstand“, Gedächtnis) einher. Und

wenn wir nun den Blick zur Szenerie der *Transparenz der Lebenssicherung* [Abb.] lenken, fallen zwei Umstellungen besonders ins Auge: einmal das Fehlen der Figuren, die somit eine leere Stelle hinterlassen, sowie eine andere Anordnung und Materialität der Stelen. Die Installation eröffnet sich uns als ein begehbarer Raum, der durch drei Reihen schlanker, von der Decke hängender Transparentpapierbahnen gegliedert wird. Diese Bahnen, die hier die Stelle der Stelen einnehmen (d.h. als Stelen funktionieren), sind mit verschiedenen Aufzeichnungen bedeckt, die wiederum den Platz besetzen, den vordem die Figuren eingenommen hatten. Doch diese Umstellung ereignet sich nicht unvorbereitet. Bereits in *FALL-WEISE-EIN-SICHT* war es uns möglich, die Bronzefiguren der Funktion der Schrift anzunähern: sie erschienen uns, in ihrer „Einschreibung“ in das Wachs der Stelen, wie die Beschriftung eines Grabmonuments. Und wenn wir uns der *Transparenz der Lebenssicherung* zuwenden, so können wir beobachten, wie das Quasi-Schriftliche der Figuren buchstäblich wurde, oder genauer: wie die anfängliche Ankündigung des Entzugs der Figuren buchstäblich wurde und im gleichen (Rück-)Zug die Möglichkeit der Schrift eröffnete. Als hätten sie ihr antizipiertes Verschwinden eingelöst und ihren Platz in der Installation endgültig verlassen, treten nun Linienzüge, Text und Zeichnung, an ihre Stelle. Das Auftreten der Schrift scheint mit einem Verschwinden einherzugehen,

und, wenn man möchte, könnte man hierin ein Signum der Schrift schlechthin sehen: die Markierung eines Verschwindens (d.h. zumindest eines wesentlich ständig möglichen Todes) als eine, die jedes Schriftzeichen imprägniert. An die Stelle der Figuren treten aber nicht bloß Aufschriften, sondern auch Betrachter, denn das Verschwinden der Bronzen hatte nicht nur die Schrift erscheinen lassen, sondern zugleich den Betrachtenden einen begehbaren Raum eröffnet, was sie tatsächlich in das szenische Tableau eintreten lässt. Damit sind es nicht nur die Aufzeichnungen, die am Ort der verschwundenen Figuren auftauchen: wir Betrachter sind es, deren Blicke, wie dereinst die Figuren, an den Stelen hängen und von ihnen „gefangen“ werden.

Und die Stelen selbst, ihre »immateriale« Erscheinung? Die Szene der *Transparenz der Lebenssicherung*, die an das Tableau von *FALL-WEISE-EIN-SICHT* wiederholend anschließt, verändert diesen Gedächtnis-Körper: Zuvor gaben sich die Stelen als eine strenge Aufreihung und eine disziplinierte Parade, die in ihrem (paradoxen: auf massive Art weichen) Aufmarsch vielleicht zu sehr den Anschein der Klarheit und Aufgeräumtheit suggerierten. Und auch wenn diese Parade langsam verbrennt, so geschieht dies noch in einer Ordnung und einem souveränen Glanz, der keine Brüchigkeit zulässt. Aber gerade dadurch verdeckt ihre Erscheinung, in gewisser

Weise, jene paradoxe Zeitlichkeit und Anachronie, von der wir zuvor sprachen. Ganz anders inszeniert die *Transparenz der Lebenssicherung*: sie trägt der zeitlichen Kondition Rechnung, indem sie die Körper der Stelen transformiert und -materialisiert. Statt Diszipliniertheit und Bodenständigkeit zu demonstrieren, werden sie gleichsam vom Fuß auf den Kopf gestellt. Ihr Arrangement lockert sich, es wird unregelmäßig, dissymmetrisch, unübersichtlich, und ihr Material nimmt den Zug des Leichten, Fragilen, Transparenten, Beweglichen an. Solche Stelen sind nicht freistehende Gebilde, sondern freihängende. Wenn es in den Räumen Wind gäbe, könnte man ihre Flatterhaftigkeit beobachten. All dies remarkiert die Stelen als solche, die nicht „feststehen“. Fern von der Stabilität der Sockel, die Halt und Eindeutigkeit gewährten, und sogar noch jenseits jener Sockel, die sich in die Gedächtnisform der Stele transformierten und so die Figuren zu Fall brachten, konstituieren die Transparentpapierstelen einen Raum, dessen Ordnung unstet, instabil, unübersichtlich und „in der Schweben“ bleibt. Derart ist die „Grundlage“, die grundlegende Kondition dessen beschaffen, was als Zeichen und Spur auf den Stelen zu sehen und zu lesen ist. Man kann an dieser Stelle schon vermuten, dass diese Zeichen und Spuren keine klare, evidente „Geschichte“ zur Lektüre anbieten, sondern eher in der Schweben bleiben, sich vielleicht um ein Rätsel herum gruppieren. Sie

präsentieren uns eine Situation, die keine abgesicherte Orientierung mehr zulässt und in der wir eine eher unabschließbare Arbeit der Vergewisserung und Deutung zu leisten haben.

## **2. Paradoxe Adressierung**

Verschaffen wir uns einen kleinen Überblick über das, was als Aufschrift und Aufzeichnung auf den Stelen niedergelegt ist. Was finden wir? – Kurzzitate und stichpunktartige Exzerpte von Valéry, Heidegger, der Broschüre einer Lebensversicherung und einer Finanzzeitschrift, die auf verschiedene Weise kombiniert werden (gemeinsam ist ihnen der inhaltliche Bezug auf den Tod); graphisch-schriftliche Schemata und Skizzen (wir finden Aufzeichnungen zu dem Themenfeld Tod-Ich-Anderer, dem Themenfeld Kapital-Lebensversicherung und dem Themenfeld Schrift-Bild); vereinzelte Fragen und Wendungen (z.B. »*Verhältnis von Leben und Währung?*«), aufgeschrieben, als ob man sie sich merken und später erst bearbeiten möchte; statistische Diagramme und Tabellen, handschriftlich gelöste Rechnungen (einen Gewinn verbuchend?); rätselhafte Zeichnungen, die Bewegungskurven ähneln (Seismogramme? Elektrokardiogramme? Messkurven, die ein Lebendiges aufzeichnen?); der große, durchscheinende Schriftzug »*transparent*«, sowie der Schriftzug »*Undurchsichtigkeit*«; gezeichnete Figuren, tanzend

auf einem merkwürdigen Pfeillineament. – Was will man hierin sehen?

Augenfällig ist zunächst der spezifische Notatcharakter, der all diesen Aufschriften anhaftet: Sie ähneln jenen flüchtigen Krizzeleien und Aufzeichnungen, die man auf lose Zettel, in Kladden oder bestenfalls Notizbücher schmiert, um Zitate, Einfälle, Fragen oder Merksätze in Erinnerung zu behalten und sie vielleicht später zu bearbeiten, bzw. um sich komplexe Sinnzusammenhänge durch schematische Verknüpfungen einiger Stichwörter zu vergegenwärtigen. Man versucht, sich mittels einer Klarheit stiftenden und Übersicht schaffenden Gebrauchs von Schlag- und Stichwörtern, Pfeilen und Unterstreichungen bestimmte Themenfelder, die man noch nicht gut genug kennt, zu erschließen. Ein oft Unsinn produzierendes Herantasten, hinter schwankenden Horizonten und nicht abgesteckten Rahmen, wobei die provisorischen Resultate dann auch meist, wenn überhaupt, nur dem Schreibenden selbst durchsichtig sind (schaut man sich nach Jahren eigene Notizen an, hat das oft hübsche Irritationseffekte). Wenn man Vilém Flussers Beschreibungen folgen möchte, dann »ist Schreiben eine Gedanken richtende, ausrichtende Geste. [...] Man schreibt, um seine Gedanken in die richtigen Bahnen anzuführen.«<sup>x</sup> Die Anordnung der Notate auf den Transparenten ist aber noch weit entfernt von der Anordnung in „richtige“, recht(s)- geschriebene,



linear verlaufende Bahnen, wie sie graphisch standardisiert auf Buchseiten oder in Computerfenstern zu finden sind: wir haben es in der *Transparenz der Lebenssicherung* mit einer notathaf-ten, provisorischen, nichtlinearen und nicht standardisierten Form der Aufschrift zu tun.

Üblicherweise gibt es diese Schriftform im Rahmen einer skrip-turalen „Selbstpraktik“, also in einer eher „persönlichen“ Ver-wendung, die im Prinzip nur eine Empfängerin vorsieht: die Schreiberin selbst als ihre eigene (Wieder)Leserin. Eine solche Aufschreibep Praxis verbleibt (zumeist) in den Grenzen des Gebrauchs zwischen sich und sich, weshalb die Verwendung durch Andere (zumeist) wenig Sinn macht. In ihrer Flüchtigkeit, ihrer Verkürzung, ihrer Knappheit sind die Notizen für andere (zumeist) wenig instruktiv. Die Sätze und Wörter, die auf den Bahnen der *Transparenz der Lebenssicherung* entzifferbar sind, können uns an die Medialität einer solchen persönlichen Aufschrift erinnern: vor ihr stehen wir wie vor den dahinge-schmierten Notizen einer Anderen, die *uns eigentlich nicht zu-gedacht* waren. Im Zuge dieser Nicht-Adressierung hinterlassen uns die Notate ratlos zurück: obgleich wir die Wörter entziffern können, verschließt sich uns ihre Bedeutung. Man weiß z.B., was die Worte »*Risiko sicher*« besagen, die recht einsam unter Figurenzeichnungen zu lesen sind, – doch was soll man nun mit dieser paradoxen Wendung anfangen? In welchen Satz und

welchen Kontext muß man sie kleiden, damit sie eine „gemein-te“ Information preisgeben? Ist man sich des Risikos sicher, wie man sich des eigenen Todes sicher ist (die Worte »*Gewissheit des Todes*« und »*Todsicher*« befinden sich auf einer anderen Bahn, innerhalb einer Auflistung von Heidegger-inspirierten Stichworten), oder muß man vielleicht doch „Risikosicher“ le-sen, wie man eine Versicherung gegen Risiken verlässlich und ohne zusätzliches Risiko abschließen kann, oder aber ist die Verwendung des Wortes »*sicher*« selber ein Risiko, wie z.B. für den, der eine Versicherung abschließen möchte und sich nun den Werbestrategien der Versicherungsbranche ausgesetzt fühlt, die auf der Klaviatur seiner Bedürfnisse mit Gewinn spie-len möchten; oder aber stehen die Worte in gar keinem direkten Zusammenhang, schließlich könnten sie als dasjenige interpre-tiert werden, worauf das Lineament zweier Pfeile verweist, die als tragende Untersätze unter den Füßen einer tanzenden Figur angebracht sind (als stünde die Figur mit dem einen Fuß »*si-cher*«, während die Standfestigkeit des anderen Fußes ein »*Ri-siko*« bedeutet)?

Aber, so wird man gleich einwenden, wir haben es mit soge-nannter Kunst zu tun und sind folglich erwartungsgemäß mit Mehrdeutigkeit und Rätselhaftigkeit konfrontiert. Die Worte »*Ri-siko sicher*« wurden keinesfalls für den ausschließlich privaten Gebrauch der Schreiberin auf den Stelen positioniert, weshalb

deren offensichtliche Ambiguität keinen unbeabsichtigten Zufall darstellen kann. Wir sind hier vielmehr mit der *Inszenierung* einer quasi-privaten und damit uns nicht adressierenden Kommunikationsweise konfrontiert. Unseren Augen bietet sich eine Situation dar, in der wir uns „fremd“ fühlen, bzw. die uns mindestens befremdet, irritiert und so die Frage aufkommen lässt, warum *wir* das eigentlich lesen sollen. So scheinen wir als Adressaten einer Textur vorgesehen, die uns als Adressaten nicht vorgesehen hatte: *Vorgesehen also als diejenigen, die nicht vorgesehen waren.*

Dabei ist es nicht wichtig, dass wir Einblick in die schriftlichen Spuren eines persönlichen Gedankenganges erhalten. Letztlich wäre sogar denkbar, dass viele Personen an den Notizen und Krizzeleien auf den Transparentpapierbahnen mitgewirkt haben. Entscheidend ist vielmehr die Weise, in der wir Betrachter in dieser Installation *situiert* werden: wie wir durch die Modalität der Aufschriften (hier: dem Notatcharakter) adressiert, ja vorgesehen sind. Ein solches Vorgesehen-sein ist in der Materialität jeder Aufzeichnung implizit: Betrachter (und Leser) *fühlen* sich stets auf irgendeine bestimmte Weise von dieser „angegangen“, quasi-„intendiert“: als solche, die etwas verstehen sollen, als solche, denen eine überraschende Erkenntnis oder ein überraschender Blick vermittelt werden soll, als solche, die etwas sinnlich erleben oder die geschockt, aufgerüttelt, unterhalten,

amüsiert, etc. sein sollen. Tatsächlich geht es hierbei um die Art, in der eine Inszenierung eine spezifische Situation schafft, an die die Rezipienten nicht von Außen herantreten, sondern in die sie als Teil der Situation integriert werden. Im Fall der *Transparenz der Lebenssicherung* werden sie in die Situation des „Nicht-Vorgesehenen“ gestellt, d.h. sie fühlen sich *vorgesehen als nicht vorgesehen*, oder besser: sie fühlen sich nicht als solche Adressaten vorgesehen, die hier eine ihnen zuge dachte, bestimmte Bedeutung auffassen sollen, sondern als Adressaten einer *Unterbrechung des Sinns*, einer Störung der Kommunikation.

Diese Unterbrechung bekundet sich durch eine zweifache Distanzierung von Aufschrift und Betrachter: zum einen durch die Modalität des Notats, zum anderen aber auch durch die räumliche Anordnung der Aufschriften. Denn die verständnisbereiten Rezipienten – wie gesagt, Bestandteil der Inszenierung – müssen die Aufschriften in der losen Verteilung auf von der Decke hängenden Papierbahnen zusammensuchen, was nicht gerade den geläufigen Lesepraktiken entspricht, und zudem noch den hermeneutischen Kampf gegen störende Durchscheineffekte, Textüberlappungen, sowie gegen geradezu unverschämte, dem Standard jedes Buchs zuwiderlaufende Positionierungen der Worte, Sätze und Zeichnungen führen. Es scheint klar: – wir sollen Leseschwierigkeiten haben, wir sollen lesen und dabei

nicht oder nur sehr beschwerlich lesen können, wir müssen uns strecken, bücken, verrenken, hin- und herlaufen, und all das nur, um die quasi-idiolektischen, unfertigen, tendenziell unverständlichen und zerstückelten Pseudo-Gelegenheitsnotate aufzulesen. An dieser Stelle fällt auf, dass wir beinahe damit begonnen haben, uns wie die Bronzefiguren aus *FALL-WEISE-EIN-SICHT* zu gerieren: unsere Posen und Verrenkungen vor den Papierstelen und die damit einhergehende hermeneutische Verlorenheit ähneln den haltlosen Haltungen der Figuren. Wie sie befinden wir uns in einer Situation der Instabilität: unsere hermeneutische Desorientierung substituiert ihre gefährdete Standfestigkeit.

In dem Maße also, in dem die Modalität des Notats und eine den Lesepraktiken zuwiderlaufende Anordnung die Aufschrift beherrscht, ereignet sich hier eine Störung der Kommunikation, eine Störung des Sinns und des Verständnisses. Welcher Art aber ist diese Unterbrechung? Wie setzt sich diese Unterbrechung in Szene? – Zwei Bedeutungen dieser Störung wären vorstellbar: Sie könnte einerseits als *hermeneutische Unterbrechung* verstanden werden. Damit wäre sie nicht das Ende, sondern eher der Ausgangspunkt eines Verstehensprozesses, insofern die visuellen Barrieren und elliptischen Aufzeichnungen Anlass zu einer erschwerten (und darum reizvollen) Arbeit der Deutung gäben, die sich darum bemühte, Hindernisse zu

überwinden und einen verstehbaren Sinn zu restituieren. Die Weise, in der sich die Leser adressiert fühlten, nähme dabei einen anderen Charakter an: die anfängliche Situation der adressierenden Nicht-Adressierung verwandelte sich in dem Moment, in dem sich die Betrachter in der Situation einer Adressierung wähnten, welche gerade den Aufruf zur hermeneutischen Interpretation implizierte. Andererseits könnte es sich bei der Unterbrechung auch um eine *Stockung des Sinns* handeln, d.h. um einen Verstehensprozess, der ins Stocken geriete. Die Suche nach einem spezifischen Sinn „liefe auf“, sie scheiterte an einer Aporie, einem unzugänglichen Pfad, einer unzugänglichen Schrift. Obgleich alles entzifferbar wäre, gäbe man es auf, den irritierenden Schriftzeichen, ihrer „wilden“ Kombinatorik, den Frieden einer bestimmten Bedeutung zu entlocken. Hier fühlten sich die Betrachter gerade vorgesehen als diejenigen, welche nicht vorgesehen wären. Sie fühlten sich eingeschlossen in die paradoxe Situation, einerseits adressiert („hier, schaut her und lest“), und andererseits unadressiert zu sein (insofern die Materialität der Aufschriften, d.h. ihre Räumlichkeit und notathafte Modalität, sich vor den Betrachtern verschließt und sie distanziert). Dennoch gäbe es mindestens zwei „Auswege“ aus dieser Situation: sie könnte Neugier erwecken (und so einen Übergang in die hermeneutische Situation nahe legen, indem die Paradoxie auf die Seite der Adressierung reduziert

wird) oder Desinteresse, gar Langeweile hervorrufen (wenn eine Reduktion auf die Seite der Nicht-Adressierung stattfindet, etwa weil der Weg der Interpretation zu anstrengend erscheint; man geht dann einfach weiter ...). Wie aber könnte man sich *in* dieser Situation aufhalten? Wäre es möglich, in der situativen Paradoxie zu verbleiben, sie gewissermaßen in ihrer Doppelgesichtigkeit wirken zu lassen?

### **3. Doppelt (durch)blicken**

An dieser Stelle möchten wir diese Paradoxie der Betrachtersituierung, die mit einer zweideutigen Störung des Auffassungsprozesses korreliert, nicht entscheiden. Wir werden vielmehr versuchen, ihren divergenten Perspektiven zu folgen, indem wir einerseits damit beginnen, die Aufschriften zu lesen und ihren möglichen Sinn zu erschließen, dies aber stets andererseits in Hinblick auf die Situation des Stockens, die mit der paradoxen Adressierung einhergeht. Zunächst werden wir uns dabei auf die Perspektive selbst konzentrieren, schließlich ruft sich mit der räumlichen Situierung der Aufschriften die triviale Doppelnatur des lesenden Blicks in Erinnerung: Jedes Lesen ist ein Sehen („wenn du lesen willst, musst du Schriftzeichen sehen, und wenn sich diese in einem unvorteilhaften Verhältnis zu deinen Augen befinden, ist dein ganzer Körper gefordert, um

ihnen eine bessere Position erstreiten zu können“). So schiebt sich die visuelle Dimension der Schrift auf eine spürbare Weise in dem Moment zwischen Leser und Zu-lesendes, in dem eben diese Relation gestört wird.

Die räumliche Anordnung der Aufschrift verweist demnach auf ihre *Visualität*: In dem Maße, in dem uns in dieser Installation das Lesen erschwert wird, schiebt sich neben die Aufmerksamkeit für die Bedeutung des Geschriebenen eine Aufmerksamkeit für dessen Sichtbarkeit, – und gerade auf diese doppelte Valenz scheint ein bestimmter Schriftzug [Abb.] – in seiner Bedeutung und graphischen Signifikanz – hinzuweisen: »*Schrift – Bild → Koordination von Hand und Auge → Konvergenz → Konkurrenz*«. In dieser Sequenz, die uns eine Art innere Rahmung der Aufschriften zu sein scheint, werden uns drei Wortpaare vorgestellt, wobei die Weise, in der die zwei ersten Terme (Schrift und Bild) relationiert sind, von den folgenden gewissermaßen erläutert wird: Schrift und Bild werden hier als »*Koordination von Hand und Auge*« verstanden, womit vielleicht – neben dem Verweis auf das (sichtbar) Gestische der Aufschriften – angedeutet wird, dass wir es mit einer Verflechtung von Handgeschriebenen und Gesehenem, von Handschrift und Bild als Schrift-Bild zu tun haben. Die Aufschriften besitzen einen bildhaften Charakter und müssen somit (auch) wie ein Bild genommen werden. Sie erhalten das Supplement einer visuellen,

bildhaften Dimension, womit ihre „buchstäbliche“ oder sprachliche Signifikanz nur noch zu einem signifikanten Moment unter mehreren wird. Die Weise aber, in der die sprachliche und die bildhafte Signifikanz der Aufschriften „koordiniert“ ist, charakterisiert die Sequenz als Konvergenz und/oder Konkurrenz. Aber gerade dies »und/oder« bleibt unentschieden: einerseits teilt sich der Pfeil, der auf dieses dritte Wortpaar hinleitet, was auf den Charakter einer Alternative verweist: Konvergenz *oder* Konkurrenz. Andererseits könnten wir aber auch von der Relation der anderen beiden Paare, dem »Schrift *und* Bild«, sowie dem »Hand *und* Auge«, auf die Relation „Konvergenz *und* Konkurrenz“ schließen. In diesem Falle müsste behauptet werden, dass Schrift und Bild in dem Maße, in dem sie auf dasselbe hinauslaufen, konkurrieren, bzw. dass sie in dem Maße, in dem sie konkurrieren, auf dasselbe hinauslaufen. Dass sie konkurrieren, ergibt sich bereits aus dem Widerstreit zwischen den materiellen Bedingungen einer üblichen Lesepraxis und einer üblichen Bildauffassungspraxis: die eine scheint die andere zu behindern, zumindest zu irritieren, schließlich zwingt uns das Lesen, d.h. das Erfassen der Bedeutung des Geschriebenen, dazu, die Materialität der Aufschrift zu vergessen, und umgekehrt führt die Materialität (also die notatahafte Modalität, sowie die räumliche Anordnung) zu erhöhten Leseschwierigkeiten. In

Frage steht aber noch dasjenige, worin sie konvergieren, – *indem* sie sich widerstreiten.

Es geht also darum, die Schriftzüge nicht bloß zu lesen, sondern sie auch *anzuschauen*, d.h. eine doppelte Blickweise zu praktizieren. Eine derartige doppelte Aufmerksamkeit wird in einer weiteren Aufschrift, die als innere Rahmung fungiert, akzentuiert, ja sogar gewissermaßen verdreifacht. Es handelt sich um jene beiden Schriftzüge [Abb.], die uns auf das für diese Installation zentrale Thema Durchsichtigkeit/ Undurchsichtigkeit lenken: der große, durchscheinende Schriftzug »*transparent*«, mit der Außenseite einer Bleistiftspitze gezogen, der eine ganze Transparentbahn überzieht, sowie der Schriftzug »*Undurchsichtigkeit*« auf dem unteren Teil einer anderen Transparentbahn, mit einem dicken schwarzen Filzstift gezogen. Unverkennbar ist die eben erwähnte Doublierung, zu der sogar noch eine dritte Ebene hinzukommt: »*transparent*«, transparent geschrieben, auf transparentem Papier; »*Undurchsichtigkeit*«, undurchsichtig geschrieben, wiederum auf transparentem Papier. Auf der einen Seite markiert sich hier eine Analogie (eine Konvergenz?) zwischen der semantischen und der sichtbaren oder graphisch-ikonischen Dimension der Worte: ihr Schriftsinn entspricht ihrem Schriftbild, d.h. dasjenige, was sie sagen, ist die Art, wie sie erscheinen, – und umgekehrt. Von dieser semantisch-graphischen Einheit des Wortes unterscheidet sich auf der an-

deren Seite die rein präsentative Seinsweise des Untergrunds, der überall ein mattes, blasses *Durchscheinen* zu sehen gibt. Wenn wir davon ausgehen können, dass diese Differenz (transparent/undurchsichtig) die Rolle eines „inneren Randes“ spielt, d.h. dass sie den selbstreferentiellen Aspekt liefert, unter dem das ganze Arrangement zu verstehen ist, dann oszillieren die Texte und Zeichnungen zwischen Transparenz und Intransparenz, – während sich eine (andersartige) Transparenz der Stelen zusätzlich in diese Oszillation einmischt, nach der wir noch zu fragen haben.

Die hermeneutische Unterbrechung und das paradoxe Stocken, von denen wir im vorigen Kapitel sprachen, sie beide ergeben sich aus einer paradoxen Situation, die von einem Spiel aus Transparenz und Intransparenz bestimmt wird: eine Situation der Intransparenz (Notatcharakter und Bildlichkeit der Schrift), in der es neben dem Aufruf oder dem Begehren nach Transparenz (der hermeneutischen Forderung) noch eine andere Transparenz gibt, die sich in der Beschaffenheit der Stelen ankündigt. Bevor wir uns dieser andersartigen Transparenz der Stelen widmen, wäre noch nach der Transparenz der Aufschriften zu fragen: in welchem Sinne kann hier von „Durchsichtigkeit“ gesprochen werden?

Gemäß der bekannten Metapher Albertis, der die zentralperspektivische Konstruktion als „Fenster“ beschrieb, das eine

„Durchsehung“ durch eine plane Fläche in einen illusionär-virtuellen Raum eröffnet<sup>xi</sup>, modelliert sich das klassische Konzept der Repräsentation anhand des Begriffs der Transparenz. Wörter wie Bilder vergegenwärtigen uns ein Abwesendes dadurch, dass sie ihre eigene Materialität invisibilisieren und somit eine räumliche oder begriffliche Vorstellung evozieren, die einen Gegenstand, einen Referenten bezeichnet. In diesem Sinne wären die Aufschriften der *Transparenz der Lebenssicherung* „durchsichtig“: der transparente Schriftzug »transparent« zeigt sichtbar an, als *Bild*, was von den Aufschriften im ganzen gefordert wird, nämlich durchscheinend zu sein und dem (verständigen) Blick ein virtuelles „Dahinter“ zu vermitteln, welches im auffassenden „Geist“ einer klaren Vorstellung entspricht, – wobei aber dieses „Dahinter“ hier tatsächlich in nichts anderem als einer transparenten Papierbahn besteht, – wir werden darauf noch zurückkommen. Gegenüber dieser klassischen Metaphorologie, die das Wort »transparent« bildhaft und performativ anzeigt, wird in der Installation eine „Durchsehung“ präsentiert, deren materielle Oberfläche derart eingetrübt ist, dass sich dem Blick kein klares „Dahinter“ (im metaphorischen Sinne) eröffnet. Aufgrund der räumlichen und modalen Verfassung der Aufschrift haben wir es demnach mit einer scheiternden Transparenz, einer scheiternden Repräsentation zu tun, – und gerade dies lassen die bildhaft-schriftlichen Zeichen, auf einer refle-

xiven Ebene, „durchblicken“: sie scheinen uns dieses Scheitern zu bestätigen. Als ob sie sich von sich selbst ablösten und sich neben uns stellten, zeigen sie auf ihre Zeichenhaftigkeit, die in ihrer Aufgabe, auf etwas anderes zu zeigen, d.h. zu repräsentieren, mit einer Störung konfrontiert ist. Indem sie auf sich zeigen (etwa durch die – bildhafte – Tatsache ihrer Anordnung oder pars pro toto durch den undurchsichtigen Schriftzug »*Undurchsichtigkeit*«), zeigen sie auf ein Problem, das sich gewissermaßen zwischen ihr Zeichendasein und das, was sie zu bezeichnen versuchen, geschoben hat. Eine Art Abbruch des Sinns und seiner Referenz, ein Stocken der Verweisung, die an eine Grenze rührt, welche hier, wie wir bald noch genauer sehen werden, den Namen des Todes trägt (insofern der Tod das Sujet der Installation und ihrer scheinrepräsentativen Bemühungen bildet). In der *Transparenz der Lebenssicherung* verbirgt sich so eine Art „Intransparenz des Todes“, – und die ganze Inszenierung demonstriert uns dieses Problem der Gegenwärtigung des Todes bereits in den Modalitäten ihrer Darstellung, die überall Irritationen und eine erschwerte Zugänglichkeit installieren. Allerdings demonstriert sie dieses Problem auch in den Bedeutungen der Texte, die sie uns nahe bringt, indem sie sie distanziert.

#### **4. Vom Tod lesen**

Bevor wir uns jener „Transparenz der Stelen“ zuwenden, muß noch die Frage nach dem, was die Aufschriften „sagen“, und, allgemeiner noch, nach der Lesbarkeit der Aufschriften beantwortet werden. Dass wir von ihnen keine Botschaft erwarten können, die ihre sprachliche Signifikanz für uns verfügbar hält, dürfte klar geworden sein. Wie aber werden sie lesbar? Worin besteht ihre Signifikanz, die uns eine doppelte Blickweise zumutet? – Als ob die Aufschriften selbst als Zeugen jener „Intransparenz des Todes“ aufträten, machen sie in gewisser Weise durchsichtig, dass sie nicht durchsichtig machen können. Eine solche höherstufige Durchsichtigkeit stellt sich aber erst auf der Ebene der Kombination der Aufschriften ein, die primär aus Zitaten bestehen. Es gibt derart eine Reflexivität dieser Texte, die folglich nicht bloß vom Tod sprechen, sondern performativ auf ihren Zugriff auf das Sujet des Todes zurückkommen, – also in gewisser Weise ins Stocken geraten. Die Ebenen überkreuzen sich: die sprachliche „Bedeutung“ im engeren Sinne wird von graphischen und bildhaften Momenten derart konterkariert, dass sie die Aufschriften selbst nach ihrer „Transparenz“ zu befragen scheinen: so dass die Texte und Zeichnungen, die uns allesamt Reflexionen über den Tod, seine Erfahbarkeit, seine Bedeutung und unsere Umgangsweisen mit ihm präsentieren, Anlass geben, sie wiederum zu reflektieren,

d.h. eine Meta-Reflexion über die Todesreflexionen anzustrengen.

Betrachten wir die Aufschriften: Da finden sich beispielsweise all jene Notate, die aussehen, als wären sie während einer Lektüre von Martin Heideggers *Sein und Zeit* entstanden. Auf einer Transparentbahn ist, unter der Überschrift »*Tod versichern*«, eine Liste von Aussagen aufgeführt, die eine Anknüpfung an Heidegger dokumentieren (hinter jeder Aussage, quasi als Quellenangabe, ist ein »„M. H.“« ergänzt): »*Vorsorgen → die Sorge um / – Phänomen der Sorge ist charakteristisch für das Dasein / – Dasein ist Mitsein der Anderen / – Tod als Endpunkt (Grenze) des Daseins?*« (ergänzt durch ein: »„M. H.“«) »/ – *Seinsverlust/Lebensverlust unmittelbar wesentlich nicht erfahrbar / – erfahrbar als Dabeisein und Betroffensein*«. Darunter schließt eine wilde, schematische Zeichnung an, die in das Heidegger-Zitat hineinragt und nach unten in Pfeile ausläuft, die wiederum in die Richtung einer Frage weisen: »*Verhältnis von Währung und Leben?*« So gibt es eine merkwürdige, wilde Dynamik, die Heideggers Rede von der Existenz des (menschlichen) Daseins mit der Frage nach der »*Währung*« verbindet, – eine Verbindung, die bereits in der Überschrift dieser Sequenz, »*Tod versichern*«, angedeutet wird. Wie kommt dieser unwahrscheinliche Bezug zwischen Leben/ Existenz und dem Bereich des Geldes, der Währung und der Versicherung, der Heideggers Existenzialontologie mehr als fern zu liegen scheint, ins Spiel?

Zunächst – wovon sprechen die Heidegger-Paraphrasen? Die „Sorge“, die nach Heidegger die Seinsstruktur des menschlichen Daseins ausmacht, soll wesentlich (auch) als Sorge um Andere (als „Mitsein“) verstanden werden. Dieser Bezug auf Andere ermöglicht dann überhaupt erst eine Erfahrung des

Todes (»*als Dabeisein und Betroffensein*«), schließlich ist der eigene Tod – der hier als »*Verlust*« (des Seins, des Lebens) beschrieben wird – »*wesentlich nicht erfahrbar*«. Die Erfahrung muß sich demnach, wenn es um den Tod (zumal den eigenen) geht, auf die Erfahrung des Verlusts der Anderen verweisen lassen. In diesen Zeilen spricht sich somit eine „Unansehnlichkeit“ aus: die unmögliche Gegenwart des eigenen Todes hat zur Folge, dass der Blick den eigenen Tod nie zu sehen bekommen kann. Er kann bloß den Tod des Anderen erfahren und über dessen Vermittlung einen Bezug auf den eigenen Tod etablieren. Ein solcher Ansatz scheint mit demjenigen zu konvergieren, was sich auf einer dahinter liegenden Transparentbahn zu lesen gibt: »*P. Val: Ich als Bedingung des Denkens*«. Diesem Zitat von Paul Valéry gesellt sich ein eindeutiger Kommentar hinzu, in Form einer Durchstreichung und einem »*falsch*«, in geradezu verärgertem Duktus geschrieben. Die gezeichnete Skizze, die sich unter diesem „falschen“ Zeugnis befindet, bemüht sich anscheinend um Klarstellung: hier wird mittels Pfeilen, einmal mehr, die Bezogenheit des Ich auf den Tod des Anderen markiert. Aber handelt es sich dabei um eine Verklammerung Ich-Anderer, ohne welche es nicht nur keine Erfahrung, sondern auch kein Denken des (eigenen) Todes geben könnte? Darauf geben uns die Inskriptionen selbst keine Antwort. Für Heidegger jedenfalls war diese Kopplung von Ich und Anderem keinesfalls eine wesentliche „ontologische“ Bedingung<sup>xii</sup>. Für den Blick allerdings scheint es keinen Ausweg zu geben: insofern er an der Evidenz des Sichtbaren orientiert bleibt, muß er erfahren, wahrnehmen, sehen, und zwar eine Anwesenheit, die sich über welche Vermittlungen und Repräsentationen auch immer wiederherstellen lassen muß.

In welcher Weise aber lässt sich der Tod des Anderen sehen? – Blicken wir noch einmal zurück auf das Arrangement von *FALL-WEISE-EIN-SICHT*, schließlich konnten wir dort die Verbundenheit zwischen zwei sichtbar bezugten Abwesenheiten



beobachten. Die Bronzefiguren hatten, in der Umklammerung der Stelen, den „Tod“ der Wachfiguren erinnert und dabei eine Art »Betroffensein«, eine Trauer demonstriert. Insofern die sie umfangenden Stelen (das Gedächtnis) zugleich auf ein kommendes Vergessen verwiesen, sich also selbst von der Spur des Todes zeichnen ließen, markierten sie damit im voraus den kommenden Fall der Bronzefiguren, was den Affekt der Trauer intensivierte. In Bezug auf die Trauer und das Gedächtnis scheint demnach eine Kopplung des Todes des Anderen und des Selbst unhintergebar zu sein. Der Blick stößt hier zugleich auf zwei Grenzen: denn erfahrbar ist der Tod des Anderen (der Wachfiguren) einzig als Unterbrechung des (An-)Blicks; was ihm bleibt ist das Zeugnis einer irreduziblen Versperrung, d.h. die Spur des Todes des Anderen als unähnlicher, materieller Rest, der ihn auf einen irreversiblen Verlust verweist. Und wenn die Bronzefiguren nicht aus „eherner“ Bronze wären (und wenn wir auch noch französisch schreiben könnten), hätte uns die Ankündigung ihres Fallens („tomber“) bereits an ihr Grab („tombe“) getragen.

Unterhalb jener Zeichnung, welche die Verklammerung Ich–Anderer zu demonstrieren versucht, ist noch ein weiteres Valéry-Zitat vermerkt, dem die Künstlerin, im Gegensatz zum vorigen Zitat, mehr Zustimmung zu geben scheint: »... und die ganze Wirkung des Todes ist die, die er auf das Lebendige ausübt.“ P.V. Cahiers Bd. 6 S. 101«. Wir kommen auf diesen Satz zurück – werfen wir zuvor noch einen Blick auf eine weitere Notatspur der Heidegger-Lektüre: »M. H. S. 240« (es geht um das Kapitel aus *Sein und Zeit*, dessen Überschrift mit den Worten »Die Erfahrbarkeit des Todes der Anderen [...]« beginnt) »– Der Tod ist als existenziales Phänomen angezeigt / – vom In-der-Welt-sein zum Nicht-mehr-in-der-Welt-sein welches zu unterscheiden ist vom Aus-der-Welt-gehen / – Gewissheit des Todes / – Todsicher / → Versicherung des Todes = / Lebensversicherung«. Versuchen wir uns an einer Deutung: Der

eigene Tod – um den es hier geht<sup>xiii</sup> – soll kein »Aus-der-Welt-gehen« bedeuten, hat demnach nichts mit dem faktischen, biologischen Tod zu tun, sondern ein »Nicht-mehr-in-der-Welt-sein«, welches wir folglich anders zu verstehen haben. Vielleicht können wir in jenen seltsamen Zeichnungen, die sich auf der mittleren Stele in der ersten Reihe befinden, ein Bild vom Aus-der-Welt-gehen erkennen. Wenn wir behaupten können, dass sie Bewegungskurven ähneln, dass sie an Seismographen oder Elektrokardiogramme erinnern lassen, dann wären sie in ihrer zitternden Linearität der bildliche Entwurf eines Lebens, das mit dem Tod, der Bewegungslosigkeit, endet – »Tod als Endpunkt von Dasein? „M. H.?“« Der Punkt, an dem die Aufzeichnung der Bewegung (Inbegriff des Lebendigen) verebbt, wäre der Moment des Aus-der-Welt-gehens. Doch das Heideggersche Nicht-mehr-in-der-Welt-sein zerstört ein solches Bild und zeigt dem Blick seine Grenze: »Der Tod ist eine Seinsmöglichkeit, die je das Dasein selbst zu übernehmen hat. Mit dem Tod steht sich das Dasein selbst in seinem eigensten Seinkönnen bevor.«<sup>xiv</sup> Das heißt: der eigene Tod bildet nicht das negative Gegenstück zu unserem Leben – das, was nach ihm kommt oder das, mit dem es aufhört –, sondern vielmehr einen integralen Bestandteil unserer Existenz – das, was wir jederzeit sein können, nämlich Nicht-mehr-sein. Der Tod, das sind wir selbst als andere, insofern wir uns selbst in ihm bevorstehen – er ist uns gewiss. So ist »das Eigentümliche der Gewissheit des Todes, dass er jeden Augenblick möglich ist. Mit der Gewissheit des Todes geht die Unbestimmtheit seines Wann zusammen.«<sup>xv</sup> Jederzeit möglich – darin besteht die Modalität des Todes, die zugleich die ihm eigentümliche Kraft markiert, denn »... die ganze Wirkung des Todes ist die, die er auf das Lebendige ausübt.« Den Tod gibt es für uns primär als diese Kraft, diese Virtualität, die stets aus der Zukunft kommt, d.h. es gibt ihn nur als rein Mögliches und nicht Wirkliches. Die Sphäre des Möglichen oder Virtuellen (einer Einwirkung, die keiner aktuellen Ursache zuschreibbar wäre) aber verschließt sich jedem erfahrenden Blick, der stets an eine sichtbare Wirk-

lichkeit gebunden bleibt. Da der virtuell verstandene Tod keine vorhandene, gegenwärtige Kraft ausmacht, ist es unmöglich für den an sichtbare Aktualität gebundenen Blick, ihn zu betrachten.

Was aber sehen wir? Die Relation zwischen Aufschrift und Betrachterblick, welche die Nachfolge der Bronzefiguren antritt, scheint den Entzug zu wiederholen, der die Figuren zeichnete und diese in einen Bezug auf den eigenen Tod und den Tod des/der anderen versetzte. Überall dort, wo das Auge des Betrachters zu lesen hat (d.h. dort, wo es zu lesen vermag), kann es von der Grenze des Blicks lesen. Es „blickt durch“ auf eine Intransparenz, es sieht und liest auf durchsichtige Weise von einer Undurchsichtigkeit, in welcher der Tod ihn belässt. Nicht nur ist ihm die Sicht auf den Tod versperrt, sondern es kann, angesichts des Todes, seine Grenze markiert sehen, seine eigene Unmöglichkeit – seinen eigenen Tod.

Allerdings war es nicht ganz richtig, als wir vordem Heidegger als Ikonoklasten vorzuführen versuchten, schließlich weist er den Blick nicht ab, ohne jenen anderen Blick und jene andere Transparenz zu beschwören, die dem menschlichen Dasein eignet. Diesen existenziellen, inwendigen Blick, der die „ganze“ Existenz des Selbst fokussiert, nennt er die »Sicht«, bzw. die »Durchsichtigkeit«, und er betont, »dass es sich bei ihr nicht um das wahrnehmbare Aufspüren und Beschauen eines Selbstpunktes handelt, sondern um ein verstehendes Ergreifen der vollen Erschlossenheit des In-der-Welt-seins durch seine wesenhaften Verfassungsmomente hindurch.«<sup>xvi</sup> Also kein sehendes Sehen, sondern ein ergreifendes Sehen, worin sich der Blick, einer Hand gleich, der eigenen Existenz bemächtigt – und so auch dem Tod, dieser »Möglichkeit einer Unmöglichkeit«, die ohne Hüllen, unverdeckt, in Sicht ist. »Die Zukunft im Griff«, so können wir auf einer anderen Stele lesen, und dies scheint einem ergreifenden Blick zu entsprechen, dem der Tod durchsichtig genug ist, so dass er Vorsorge treffen kann: »Vorsorgen

→ die Sorge um ...« den eigenen Tod – etwa in der Form der Versicherung, der Lebensversicherung: »Gewissheit des Todes/ – Todsicher/ → Versicherung des Todes/ = Lebensversicherung«. Haben wir es mit der Technik der Lebensversicherung mit einer Art Schutzvorrichtung vor dieser virtuellen Kraft des Todes zu tun? Wohl eher mit einer Technik, welche die sozial-ökonomischen Konsequenzen des Todes abfedert, mithin eine Vorsorge, die zugleich »Fürsorge« und »Besorgen« ist, die sich demnach zugleich um die Anderen, die „Hinterbliebenen“ sorgt und dabei finanzielle Reserven schafft, d.h. in Heideggers Terminologie: diese „besorgt“. Man spekuliert mit der paradoxen Modalität des Todes, dem evidenten „jederzeit möglich“ und dem inevidenten „Wann“ – also eine interessante inverse Variation auf Termingeschäfte. Man kalkuliert mit dem Unkalkulierbaren, man antizipiert das Unantizipierbare, und innerhalb dieser Widersinnigkeit lässt man das Geld „für sich arbeiten“, wie man so sagt. Die notathaften Heideggerkommentare auf der linken, vorderen Stele, von denen zuletzt die Rede war, überblenden ein Textzitat aus der Zeitschrift Finanztest (Nr. 11, November 1997, S. 26), das eben jenem Kalkül und der damit verbundenen Intransparenz gewidmet ist. Es schließt an das Zitat einer Werbebroschüre für Lebensversicherungen an: »Vermögen aufbauen mit Lebensversicherungen: Sicherheit und Steuervorteile sind die ... Argumente für Kapitallebens- und Rentenversicherungen.« Hier der Text aus „Finanztest“:

»Doch die Renditen fallen eher bescheiden aus: Die Lebensversicherung steht geradezu synonym für private Vorsorge. Obgleich die Produkte vielen Kunden gut verständlich scheinen, sind sie doch komplex und leiden bei genauer Betrachtung unter einer gewissen Undurchsichtigkeit. Trotz ständiger Kritik von seiten der Verbraucherschützer hat sich bisher kaum eine Gesellschaft dazu durchgerungen, die Verwendung der Beiträge aufzuschlüsseln. Der Versicherungskunde weiß daher weder, was er für seine Beratung und die Verwaltung der Police

*zahlt, noch, wieviel von seinem Beitrag letztendlich in den Sparpotf fließt. Überraschungen birgt für den Kunden zuweilen auch das Prinzip des Versicherungssparens: die Höhe der Auszahlung ist zum Teil ungewiss – egal ob es sich um eine Summe oder eine regelmäßige Rente handelt. Garantiert wird von der Assekuranz stets nur ein Teil der Leistung. Der Rest ist Prognose und hängt von den Überschüssen ab, die der Versicherer in der Zukunft erwirtschaften kann. Zwar erhält der Kunde immer eine Überschussbeteiligung. Ihre Höhe variiert aber – je nachdem wieviel die Gesellschaft erzielt und wie gut sie Kunden an ihrem Erfolg beteiligt. / Der Abschluss einer Lebensversicherung erfordert vom Kunden also – trotz aller Sicherheit – einen gewissen Vertrauensvorschuss.«*

Vergessen wir nicht, dass wir es hier mit einer nur schwer lesbaren Information zu tun haben. Überdeckt von dem Heideggerkommentar, extrem klein und in langen Zeilen geschrieben, in Bodennähe auf der Stele angebracht und mehrfach wiederholt, gibt sich jenes Finanztestzitat in einer analogen »Undurchsichtigkeit« zu lesen, wie dem kritischen Versicherungssparer die Konditionen und die Verwertungswege seines Geldes bei Lebensversicherungen im Unklaren verbleiben. Eine wahre Schachtelung von Intransparenzen: der Text, der von einer Intransparenz (der Lebensversicherung) spricht, gibt sich dem Blick selbst nur um den Preis von Eintrübungen der Aufsicht zu lesen: sowohl die extrem kleine Schrift, als auch die Überblendung mit den Heidegger-Fragmenten und die störenden Durchscheineffekte von einer dahinter hängenden Stele schaffen eine intransparente Textlage. Auf diese Weise ereignet sich, in betreff der paradoxen Betrachtersituierung, von der wir weiter oben sprachen, eine Art oszillierende Adressierung: einmal der hermeneutischen Aufforderung nach Transparenz gefolgt, interpretiert man auf eine Intransparenz hin, die eine Situation des Stockens, der Unterbrechung bedeutet; angesichts des Todes, der uns zugleich klar und unklar vor Augen ist, und an-

gesichts der Lebensversicherung, die eigentlich eine Todesversicherung ist und der wir Sterbliche unverständig gegenüber stehen, verbleiben wir in einer Lage der Undurchsichtigkeit. Wir Betrachter sind hier nicht nur die Adressaten einer visuellen Unterbrechung und Distanzierung, sondern auch die einer Störung, von der die Aufschriften berichten.

Was könnte nun die palmipsestartige Kopplung jener Textsplitter bedeuten? – Beides sind Texte von oder über Spezialisten: dem „Meisterdenker“ des Todes, der die philosophische Formel »Sein zum Tode« prägte, und die Meisterversicherer des Todes. Beiden stehen wir, womöglich, recht verständnislos gegenüber, so, als wäre uns die Einsicht sowohl in das Denken wie in das Versichern des Todes wesentlich beschränkt. Beide haben es auf einen *Ausgriff* auf den Tod *abgesehen*, der eine durch die Freilegung der ausgreifenden Sicht und Durchsichtigkeit des eigenen Todes (die »Gewissheit«, als Evidenz, ist nicht anderes als die klare Schau des Todes), die anderen durch die geschickte Kalkulation mit der Todes(in)evidenz, indem sie gerade das Ungreifbare ergreifen – das „Wann“ des Todes – und zur Wertsteigerung benutzen. Was beide verbindet, ist also ein *ergreifender Blick*, der sich einmal dem Tod bemächtigt, um Geld zu machen, und der sich das andere Mal dem Tod im Sinne eines »verstehenden Ergreifens« (s.o.) nähert, um, ja, »eigentlich« zu werden und als das höher bewertete Selbst zu existieren. Auf diese Weise kommen wir einer Antwort auf die zu Anfang dieses Kapitels gestellte Frage näher, die sich am unwahrscheinlichen Bezug zwischen Heideggers Existenzkonzept und dem Bereich des Geldes, der Währung und der Versicherung entzündete: was die beiden ins Spiel bringt, ist der analoge Charakter ihres Umgangs mit dem Tod. In beiden Fällen demonstriert sich eine Souveränität im Umgang mit der Situation einer Unsouveränität: der Blick des existenzialen Analytikers wie der Versicherer ergreift das Ungreifbare, geht auf das Unzugängliche zu, um daraus (symbolisches, ökonomi-

ches) Kapital zu schlagen. Was in beiden Fällen allerdings vorausgesetzt wird, was beide sowohl erst möglich und damit letztlich unmöglich macht, ist eine vorgängige Ergriffenheit durch den Tod, die nicht zu entsorgen ist. Weder die versichernde Vorsorge, noch die existenzielle Selbstsorge vermögen sich das zu entschärfen, was sie erst auf den Plan ruft: der „Betroffenheit“ durch einen Tod, der sich stets unzugänglich und unkalkulierbar hält, so dass die Kalküle auf Eigentlichkeit und Versicherung letztlich auf einer Unberechenbarkeit fundiert sind. „Zugänglich“ wird der Tod nur, indem er kommt und seine »Wirkung [...] auf das Lebendige ausübt«.

##### **5. Zur Rekapitulation: Differenzschemata**

In der Differenz Transparenz/Intransparenz, die uns den Leitgesichtspunkt gibt, markiert sich der entscheidende Übergang, der von *FALL-WEISE-EIN-SICHT* zur *Transparenz der Lebenssicherung* führt: dort hatte die materielle Differenz Wachs/Bronze, durch welche die Relation Figur–Grundlage umgearbeitet wurde, die Tür zum virtuellen Raum eines trauernden Gedächtnisses aufgestoßen, während hier die Differenz Durchsichtigkeit/Undurchsichtigkeit die Relation Figur–Betrachter als Relation Schrift/Bild–Betrachter bearbeitet und das Register des Blicks wiedereinführt, den wir bereits in Bezug auf die früheren Arbeiten thematisierten. Die Relation Figur–Betrachter wird damit unter dem Gesichtspunkt Transparenz/Intransparenz zur Relation Schrift/Bild–Betrachter umgearbeitet, insofern die Stelle der Figur durch eine andere Differenz besetzt wird. Streng genommen müssten wir aber von

einer noch komplexeren Differenz-Konstellation ausgehen: Denn, wie wir bereits betont hatten, wird die Stelle der Figur eigentlich durch die Relation Aufschrift–Betrachter modifiziert und verschoben (denn die Betrachterposition wird in den Stelenzwischenraum und mithin an die Position der Bronzen faktisch integriert), so dass das Verhältnis Schrift/Bild in ein Verhältnis zum Blick (des Betrachters) gesetzt wird. Wer an differentiellen Schematisierungen Spaß hat, könnte sich demnach an der Konstellation „((Stele–Schrift/Bild)–Blick)–Betrachteraue“ orientieren. Der so markierte Blick unterscheidet sich demnach vom Auge des Betrachters, insofern jener in das Differenzgeflecht Stele/ Schrift/ Bild/ Blick eingearbeitet ist und wir selbst als Betrachtende einen bearbeiteten Blick in der Installation vorfinden: eine spezifische Blickweise, eine spezifische Sehsituation, zu der sich unser Auge ins Verhältnis setzen muß. Von Seiten des Sichtbaren gibt es so eine vorgängige Integration des Blicks, dem sich das Auge des betrachtenden Subjekts überlässt. Ohne also von einer starren Gegenüberstellung von konstituiertem Subjekt und konstituiertem Objekt auszugehen, verlagert sich unsere Aufmerksamkeit auf die *visuelle Szene* selbst, der die Elemente, die wir eben in dem Differenzschema aufriefen, implizit sind. Daher geht es primär um die *Modalität* dieser Szene, um das Wie, die Art und Weise, in der hier ein Sichtbares gesehen oder zu sehen gegeben wird.

Eine solche Verschiebung des Leitgesichtspunktes führt uns also vom Problem des Gedächtnisses zum Problem des Blicks (und d.h. auch: führt uns zu einer komplexen Resonanz oder Reflektion zwischen beiden Problemen). Beide Problemgesichtspunkte konnten, gemäß unserer kleinen Erzählung, als mögliche Konsequenzen jenes Ereignisses entstehen, in dem der Aufstand des Sockels und der Fall der Figur mit dem Entstehen einer Vakanz einherging. Zunächst wurde diese Vakanz von der Kerzenflamme besetzt, die als Markierung eines Gedächtnisses fungierte, das an das Verschwinden (von Figuren) und vor allem an das (im Gedenken wirkende) Vergessen erinnerte. Bezogen auf den Blick, der den Problemgesichtspunkt der *Transparenz der Lebenssicherung* darstellt, bedeuten diese Entzüge zugleich Rückzüge vor dem Gesehen-werden. Im Feld des Sehens und des Sichtbaren nehmen der Tod und das Vergessen die (Un-)Form des Unsichtbaren an, das sich sichtbar bezeugt. – Wie aber steht es in der *Transparenz der Lebenssicherung* um jene Vakanz, die als Markierung eines Entzugs (von Figuren, des Anblicks) funktionierte? Wie stellt sich die Frage nach dem Blick und seine Verknüpfung mit dem Entzug namens „Tod“? Wie wird diese Verknüpfung inszeniert? Als Anblick des Todes, Blick des Todes oder Tod des Blicks? Versuchen wir nun, diese Frage auszuarbeiten, und behalten dabei die Struktur der Differenz Transparenz/Intransparenz im Auge,

d.h. die Struktur der Schriftzüge »*Undurchsichtigkeit*« und »*transparent*« – und konzentrieren uns nun auf das, was wir schon als „Transparenz der Stele“ angekündigt hatten.

### **6. Die visuelle Modalität des Todes**

Erinnern wir uns an die Kraft des Todes, bzw. an die visuelle Spur seines Wirkens, wie sie sich in *FALL-WEISE-EIN-SICHT* darstellte. Sie fand sich an dem Ort ein, an dem ein Entzug der anthropomorphen Figur geschah und eine Vakanz entstand; sie verkörperte sich in den Flammen, die das Wachs der Stele verbrannten und an das Vergessen, die virtuelle Kraft des Vergessens erinnerten, von dem das Gedächtnis an die Wachsfiguren affiziert war. Und wenn wir nun versuchen, die visuelle Spur des Todes in der *Transparenz der Lebenssicherung* zu entdecken, wenn wir also versuchen, die Wiederholung des vakanten Ortes und der Flammen zu finden, können wir nicht umhin, eine Verschiebung zu bemerken: das Licht der Flamme, das die Szene von *FALL-WEISE-EIN-SICHT* erhellte und verdunkelte, übersetzt sich in die *Transparenz der Lebenssicherung* in das Licht, welches, abgeschirmt von einer transparenten Papierwand, das Stelenarrangement beleuchtet. Ist es möglich, in diesem Licht eine Todesspur zu entdecken? Sicherlich

nicht ohne einige Umwege, die allerdings keineswegs abwegig sind, im Gegenteil.

Zunächst die beiden Schriftzüge: »transparent« – darin könnte man eine Referenz auf die Stelen erkennen, denn nicht umsonst beschriftet dieses Wort eine ganze Stelenbahn. Durch seine Ausmaße referiert es auf die Oberfläche, die es ganz bedeckt und zugleich sichtbar durchscheinen lässt: »transparent«, das signifiziert die materiell bedingte Eigenschaft der Stele, durchsichtig zu sein und einen Durchblick zu eröffnen. Welchem Blick aber gibt die Transparenz der Stele eine Durchsicht? In den vorigen Kapiteln haben wir gesehen, dass es nicht der Blick des Betrachters ist, dem eine transparente Sicht gegeben wird. Vielmehr ist er der Adressat einer Unterbrechung des Sehens und eines stockenden Sinns, denn die Weise der Präsentation der Aufschriften und die Deutung ihres Sinns führen beide in eine Situation der Intransparenz. Die Aufschrift »Undurchsichtigkeit« scheint diesen Sachverhalt anschaulich zu bezeugen, sofern es der Blick eines Betrachters ist, dem die Sicht durch die undurchsichtige Erscheinung des Wortes »Undurchsichtigkeit« verschlossen bleibt. Weil dieser Schriftzug die Ausmaße eines Wortes und nicht die einer Transparentpapierstele besitzt, referiert er auf die Aufschriften im Allgemeinen, d.h. er bezeichnet diejenige Intransparenz, auf die der Inhalt und die Visualität der Aufzeichnungen die lesenden Blicke

lenkt. Und es ist vielleicht die matte, milchige und opake Oberfläche der transparenten Stelen, die letztlich (und auf eine merkwürdige Weise) für uns Betrachter intransparent erscheint. In der visuellen Präsenz der Stelen mischt sich der Eindruck des Transparenten mit dem Eindruck der Undurchsichtigkeit, – und dennoch stellt sich die Frage: welchem Durchblick, wenn nicht dem der Betrachter, gilt die Transparenz der Stelen? Einzig demjenigen, der von der anderen Seite der Stele aus blicken und das nicht durchsehende Sehen auf dieser Seite betrachten könnte. Also ein Durchblick, der asymmetrisch, d.h. immer von der anderen Seite aus blickt, dabei aber einen Gesichtspunkt darstellt, der für jeden Betrachter unzugänglich ist. Weder kann er diesen Blickpunkt einnehmen, noch kann er ihn selbst anblicken. Er markiert das Unmögliche des Sehens selbst.

Und weil es der Tod ist, der nicht zu sehen ist, der für keinen lesenden oder sehenden Blick transparent werden kann, ist jener unmögliche Blickpunkt der Blickpunkt des Todes, der jedes Leben mit „seinem Blick“ affiziert, denn »die ganze Wirkung des Todes ist die, die er auf das Lebendige ausübt«. Was aber diese Inszenierung zu sehen gibt, ist die Transparenz dieser Intransparenz, ist die Durchsicht hin auf eine unmögliche Durchsicht auf den (eigenen und fremden) Tod. Was uns wieder zum Schriftzug »transparent« zurückführt, der in dieser

Hinsicht nicht bloß die Bezeichnung der Stele ist, sondern auch der Index des durchdringenden Blicks, den unser Tod auf uns wirft. »Transparent«, transparent geschrieben, auf transparenter Grundlage, d.h. – gemäß dem Erbe der Relation Wachsstele-Bronze-figur, die sich in der Relation Papierstele-Aufschrift/Betrachter reinkarniert – unsere transparente Einsicht in die (asymmetrische) Durchsicht des Todes auf unser Dasein. Und »Undurchsichtigkeit«, undurchsichtig geschrieben, auf durchsichtiger Stele zu lesen, dies meint die Undurchdringlichkeit und Uneinsehbarkeit dieses Todesdurchblicks für unser Auge. Und um nun jene Einsicht und diese Uneinsichtigkeit zusammen denken zu können, müssen wir davon ausgehen, dass uns nur die Intransparenz transparent werden kann, die uns von unserer eigenen Transparenz für den Tod trennt. Freilich: die Rede von Transparenz/Intransparenz kommt nicht unmanieriert daher, doch auf dieses Vokabular verpflichtet uns die Inszenierung. Um es etwas schlichter zu sagen: es geht um die visuelle Modalität des Todes, d.h. um den Tod als eine Unsichtbarkeit, die sich im Sichtbaren auswirkt und als eine Weise des Angeblicktwerdens erfahren werden kann. Man müsste demnach von *Un/Sichtbarkeit* sprechen, will man die intensive Verschränkung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit hervorheben, die der Tod im Feld des Sichtbaren bedeutet: es gibt hier eine sich im Sichtbaren behauptende Unsichtbarkeit, eine sich

im Sichtbaren abspielende Einwirkung des Unsichtbaren, die sich als ein „Gefühl“ oder ein „Affekt“ bemerkbar macht, der das Sehen des Sichtbaren begleitet. Schließlich wird ein Unsichtbares in dem Moment unausweichlich oder bedrückend, schließlich affiziert und bedrängt ein Unsichtbares nicht zuletzt dann, wenn es mit einem Tod, einem irreversiblen Verschwinden und folglich mit einem unmöglichen (Wieder)Sehen konnotiert ist. Dann entstehen melancholische, trauernde oder auch entsorgende (eine Weise des Vor-sorgens!) Haltungen zum Sichtbaren, die man „künstlerische Bilder“ nennen könnte.

### **7. Lichtblicke**

Es geht also, wir sagten es bereits, um das Unmögliche des Sehens selbst. Darum war es etwas unbeholfen, von einem Blick „von der anderen Seite der Stelen“ zu sprechen, denn selbst wenn uns dort eine andere Person begegnete, könnte sie niemals mit der unmöglichen Perspektive des Todes identisch sein. „Wo“ also hält sich dieser unmögliche Blickpunkt verborgen? „Wo“ anders als „in“ den Stelen selbst? – Noch einmal der Schriftzug »transparent«: wir sagten, dass er (auch) die Eigenschaft der Stele bezeichnet, einen Durchblick zu eröffnen. Doch der erste visuelle Durchgang, dem die Stelen stattgeben, ist der

des Lichts. Durch das Licht werden die Aufschriften auf den Stelen erst sichtbar, d.h. sie werden gleichsam „von unten“ oder „von hinten“ – und nicht, wie üblich, von vorne oder von der Seite – beleuchtet. Dieses Unten oder Hinten meint dann die Stele selbst, bzw. dasjenige, was sich durch sie hindurch seinen Weg bahnt. Doch die auf diesem Wege gewährleistete Sichtbarkeit der Aufschriften für einen Betrachter geschieht nicht ohne wesentliche Eintrübungen und Unterbrechungen der Sichtbarkeit. Das Licht ist derart nicht Komplize desjenigen, der sich das Sichtbare aneignet, sondern Komplize des Un/Sichtbaren, das sich im Sichtbaren spürbar zurückhält, zugleich aber klar macht, dass es hier Intransparenz gibt.

Eine Beleuchtung „von hinten“ also, die zugleich erhellt und verdunkelt, die Sicht aufklärt und eintrübt, diese Beleuchtung hat ihre verborgene Quelle hinter einer transparenten Stoffwand, welche den Raum einmal in voller Breite und Höhe durchschneidet und so den dahinterliegenden Raumbereich von dem der Inszenierung abtrennt. Diese Wand aus Nessel ist unbeschriftet, sie dient als Schirm, der das Licht für die Inszenierung sammelt und verteilt, wie eine reine Lichtstele, die aus sich selbst heraus zu leuchten scheint. Niemand sieht die Lichtquelle, weshalb für die Augen der Betrachter diese Stele als quasi-selbstleuchtende Lichtquelle erscheint. Indem sie erscheint, macht sie anderes – die Aufschriften – erscheinen,

doch immer in der Modalität der Un/Sichtbarkeit. In der Weise einer Licht-Dispersion, einer abgedämpften Verteilung der Strahlen auf der Oberfläche des Transparentpapiers, spendet sie der Szenerie das „hinter- und abgründige“ Licht. In jeder beschrifteten Stele gibt es noch eine Resonanz auf diese Lichtstele, denn das transparente Papier evoziert stets den Anschein, aus sich selbst heraus beleuchtet zu sein: selbst zu leuchten und so den Aufschriften ihre Un/Sichtbarkeit zu geben. So dass wir annehmen möchten, der unmögliche Blickpunkt des Todes trifft uns aus der (nicht vorhandenen) „Tiefe“ der Stele, aus ihrem abgeschirmten Inneren heraus: sie sind »transparent«, aus ihnen heraus geschieht dissymmetrisch ein Durchblicken auf den, der betrachtet und der sich so (*vor*)gesehen fühlt. Insofern durchzieht ein unsichtbarer Riss den Korpus der Stelen, aus dem heraus ein Blick uns zu treffen scheint, der sich wiederum im Gegenschein des Lichts korporiert. Es ist der Spalt, den der Querstrich in „Un/Sichtbarkeit“ markiert und der jene paradoxe Modalität bezeichnet, in der ein unterbrochenes Ansehen mit dem Gefühl des Angeblicktwerdens gekreuzt wird. Diese Spaltung des Visuellen<sup>xvii</sup> entsteht dort, wo dem Durchscheinen der Aufzeichnungen ein *Gegenschein* entgegentritt, durch den der Betrachter in ein spezifisches Licht gestellt und so einer paradoxen, ungleichzeitigen Gegenwart (man könnte auch sagen: dem Blick des Todes)



ausgesetzt wird. Die Differenz liegt hier gewissermaßen in der Visualität der Stele selbst, zwischen ihr und ihr, zwischen ihrer aktuellen Sichtbarkeit und dem, was an Virtuellem in ihr unsichtbar, aber spürbar „mitschwingt“. Die (Licht-)Stele ist diese sichtbare Bezeugung einer virtuellen Insistenz, die nicht mehr in der sichtbaren Aktualität erscheint, sondern sich zurückhält und so eine Spaltung im visuellen Feld erzeugt.

Deshalb sollten wir dieses innere Licht der Stele, zugleich sichtbar und unsichtbar, noch einmal mit der Kerzenflamme aus *FALL-WEISE-EIN-SICHT* vergleichen, die (auch) als Lichtquelle diente. Zwei Arten des Lichts also, die als Verkörperung des Todes, seines Wirkens oder seines Blickens, gesehen werden können. Die Weise, in der die Flamme in der Szene funktioniert, hatten wir bereits als Werk des Vergessens analysiert. Dieses erstreckte sich über das gesamte Arrangement und zog nicht nur die Wachsstelen, sondern auch die Bronze- und die Wachsfiguren in ihren Bann. Und insofern in diesem Werk des Vergessens der Gesichtspunkt der Inszenierung liegt, können wir auch hier eine Kopplung von Licht und Vergessen/Tod entdecken: das Licht als „Körper“ des Todes. Eine andere Ikonographie des Lichts kündigt sich darin an, ein verbrennendes Licht, das zugleich vergessen macht und Gedächtnis konstituiert. Auf ähnliche Weise stellt sich das Licht der *Transparenz der Lebenssicherung* dar: die transparenten Papierstelen geben

dem Gegensein der Lichtquelle statt, wie das Wachs dem Wirken der Flamme, der visuellen Marke des Todes stattgegeben hatte. Sie akkumulieren seine Energie in ihrem Körper, streuen sie auf ihrer Oberfläche und verteilen sein Licht auf die Aufschrift und die betrachtenden Subjekte.

Eine solche Ikonographie, die das Licht mit dem Tod kombiniert, könnte uns an den Traum des Historikers Jules Michelet erinnern. Bei Roland Barthes kann man diesen Traum nachlesen: Michelet entwirft darin die Vision eines perfekten Todes, – perfekt im Sinne eines „schönen Todes“, eines Todes als großartiger Transfiguration des Lebens in Geschichte: das Imperfekte (das »Absurde« und »Verstümmelte«) eines Lebens<sup>xviii</sup> verwandelt sich dabei in die „Sonne“, die Evidenz, die Klarheit des historiographischen Gedächtnisses, um sich dort zu vervollständigen und seinen vollen Sinn erhalten zu können. Es ist der »*sonnenhafte Tod*«, den Michelet sterben will. Der Leichnam muß so lange unter offenem Himmel der Sonne ausgesetzt werden, bis er sich vollständig in ihr aufgelöst und in sie eingegangen ist. Das Grab muß im strahlenden Licht liegen bleiben und das nunmehr verstorbene Leben vom Licht der Geschichte lückenlos ausgeleuchtet sein, so dass es »mit der Evidenz seiner Bedeutung« dem Historiker übergeben werden kann.<sup>xix</sup> Derart wird der Tod muß in den Sinn der Geschichte überführt, und die Geschichte hält sich selbst am Leben, indem sie sich

von den Toten ernährt, die so zu den Toten der Geschichte werden.

Der Alptraum des Historikers und der Geschichte ist dagegen der »*schlafende Tod*«, denn er widersteht der Erweckung durch die Geschichte. Diese verliert den toten Toten, wenn er sich nicht im Lichte ihres Sinns als lebender Toter erscheinen kann: als dargestellter Toter in seiner historischen Lebendigkeit. Doch im Gegensatz zur Historiographie, von der Michelet sagt, dass sie letztlich jedem einzelnen Toten verpflichtet bleibt<sup>xx</sup>, widmet sich die Kunst eher dem schlafenden Tod und seinem Licht, das sich nicht sonnenhaft, sondern einzig als Licht der Stele darstellt, das die Sichtbarkeit unterbricht. »Wenn Sehen Verlieren heißt«<sup>xxi</sup>: in Georges Didi-Hubermans Formulierung artikuliert sich die visuelle Modalität einer Kunst, die sich dem sonnenhaften Tod und seinen Spuren verschreibt. Eine bildliche, unähnliche Präsentation des *Verlustes*, welche die Repräsentation von sich selbst spaltet. Derart müsste eine andere Ikonographie des Lichts aufzufassen sein: als disperses Licht, als „Körper“ des Todes, als ein nicht mit dem Auge identischer Blick, der sich im Gegensein, d.h. in der visuellen Modalität der Un/Sichtbarkeit, kundgibt.

Die zwei Installationen *Vier Schläuche für Dreirad* und *Schriftschlauchschaufen* [Abb. Seite 51-52] von Christine Düwel entstanden zeitlich nach und mit Bezugnahme auf den Text von Dirk Setton.

---

<sup>i</sup> Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. München, 1999, S. 16

<sup>ii</sup> Man könnte alles folgende so lesen, als stünde es im Konjunktiv.

<sup>iii</sup> Samuel Beckett, *Film*. In: ders., Hörspiele. Pantomime. Film. Fernsehspiel. Dramatische Werke II. Frankfurt am Main, 1995

<sup>iv</sup> ebd., 105

<sup>v</sup> Und der den Boden bedeckende Quarzsand? Kann dieser nicht als die Wiederkehr eines korrelativen Verschwindens interpretiert werden? Schließlich ist es notwendig, daß der Bronzeguß, der in der gebrannten Negativform entsteht, sich aus dieser wie aus einem Ei oder Kokon herauschält, um als Exponat dem Publikum entgegenzutreten zu können – weshalb die Quarzsandhülle zuvor zerspringen und ihre Form verlieren muß.

<sup>vi</sup> Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie* (1917). In: ders., *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt am Main, 1992, S. 173

<sup>vii</sup> ebd., 174f.

<sup>viii</sup> ebd., 175

<sup>ix</sup> Jacques Derrida, *Kraft der Trauer*. In: *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*. Hrsg. v. Michael Wetzell und Herta Wolf. München, 1994, S. 17

---

<sup>x</sup> Vilém Flusser, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Göttingen, 1992<sup>4</sup>, S. 10

<sup>xi</sup> vgl. dazu Erwin Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*. In: ders., *Deutschsprachige Aufsätze II*. Hrsg. v. Karen Michaels und Martin Warnke. Berlin, 1998, S. 664 ff.

<sup>xii</sup> vgl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*. Tübingen, 1993<sup>17</sup>, S. 239: »Die Frage steht nach dem ontologischen Sinn des Sterbens des Sterbenden als einer Seinsmöglichkeit seines Seins und nicht nach der Weise des Mitdaseins und Nochtaseins des Verstorbenen mit den Verbliebenen. Die Anweisung, den an Anderen erfahrenen Tod zum Thema für die Analyse von Daseinsende und Ganzheit zu nehmen, vermag weder ontisch noch ontologisch das zu geben, was sie zu geben zu können vermeint.« Und S. 240: »Der Tod ist, sofern er „ist“, wesensmäßig je der meine.«

<sup>xiii</sup> Bei Heidegger folgt auf den zitierten Satz »Der Tod ist als existenziales Phänomen angezeigt« der Satz »Das drängt die Untersuchung in eine rein existenziale Orientierung am je eigenen Dasein.«

<sup>xiv</sup> ebd., 250

<sup>xv</sup> ebd., 258

<sup>xvi</sup> ebd., 146

<sup>xvii</sup> vgl. zur Spaltung des Sichtbaren Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, S. 11-19

<sup>xviii</sup> Roland Barthes, *Michelet*. Frankfurt am Main, 1980, S. 106

<sup>xix</sup> ebd., 109

<sup>xx</sup> ebd., 106

<sup>xxi</sup> Didi-Hubermann, *Was wir sehen blickt uns an*, 17