

Peter Bexte (Hg.)

PARADOXIEN DES FINALEN

καδμος

Paradoxien des Finalen

Peter Bexte (Hg.)

PARADOXIEN DES FINALEN

Kulturverlag Kadmos Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2023, Kulturverlag Kadmos Berlin.

Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin

Umschlagabbildung: Winfried Gerling

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Axlo

Printed in EU

ISBN: 978-3-86599-491-2

INHALT

Einleitung.....	9
MARKUS RAUTZENBERG	
Lingering – Enden ohne Ende	15
Loose Ends 01	
Geflüster der Endmusik. Beckett liest Paulus (PB).....	25
ANGELA LAMMERT	
John Heartfields Materialsammlung – Analoge Paradoxien des Finalen	29
WINFRIED GERLING	
Das Ende Europas (Fotoessay)	53
Loose Ends 02	
Im Abgrund des Himmels. Olivier Messiaens	
Quatuor pour la fin du temps (PB)	79
KARIN HARRASSER	
Das Ende des Endes der Welt, wie wir es kennen.	
Einige Steingeschichten	83
MATHIAS BRUHN	
Das Ende der Publikation	105
Loose Ends 03	
Frozen in time. Trevor Paglens Last Pictures (PB)	125
JEAN-LUC NANCY	
Extraits d'emails de Jean-Luc Nancy à	
Carolin Meister (septembre 2020)	129

CAROLIN MEISTER	
<i>The Last Voyage</i> . Marcel Broodthaers' Figuren des Letzten.	132
Loose Ends 04	
Mark Lammert. Arbeitsbücher als Material und Werk (AL)	157
PETER BEXTE	
Unvollendbare Meisterwerke. Jacques Rivette verfilmt Balzac	161
hans w. koch	
ma fin est mon commencement. beobachtungen	
zum umgang mit un-endlichkeit in der musik	173
Loose Ends 05	
Compositions en couleur. Filmstills vom Ende der Welt (PB)	191
GABRIELE GRAMELSBERGER	
Asymptotik – Finales Anschmiegen an das Unendliche	195
GEORG TROGEMANN	
Terminieren, abstürzen, sterben, ... vom Enden und Verenden	
von Algorithmen	209
Loose Ends 06	
Schwanzstück mit Bathos. William Hogarth macht Schluss (PB)	229
PETER BEXTE	
Wenn alles getan ist. Oder was heißt: Am 7. Tage ruhte er?	235
Autorinnen und Autoren	252
Abbildungsnachweise	256

Einleitung des Herausgebers

PETER BEXTE

»Es ist eine alte Geschichte, doch bleibt sie immer neu« – so möchte man vielleicht mit Heinrich Heine sagen. In der Tat haben wir das Thema von der Problematik aller Reden, Visualisierungen und Formierungen/Formalisierungen des Themas ›Ende‹ keineswegs erfunden. Es mag so alt wie die Menschheit sein, rührt es doch an die Dunkelheit eines Wissens, das prinzipiell nicht erhellt werden kann. Für das jeweilige Leben bedeutet dies: Der eigene Tod lässt sich nicht in die Erfahrungswelt holen. Kein Individuum kann über Anfang und Ende seines Daseins als Erfahrung sprechen. Wer sagt: »Ich bin tot«, widerspricht sich. In diesem Widerspruch nistet eine fundamentale Paradoxie des Finalen. Sie gilt wohl nicht nur für Individuen, sondern auch für größere Systeme wie aussterbende Sprachen oder untergehende Kulturen. In mythischen Erzählungen von Ursprung oder Apokalypse zeigt sich eben dies: dass Anfang und Ende des eigenen Daseins sich der Selbstbeschreibung entziehen.

Bemerkenswerterweise gibt es keine Kultur, die nicht symbolische Formen entwickelt hätte, um die aus der Erfahrbarkeit ausgeschlossenen Grenzbereiche von Anfang und Ende (ihrer Sprache, ihrer Götter etc.) einzubeziehen. Niemand kann sich vorstellen, wie es wäre, die letzte Sprecherin/der letzte Sprecher einer aussterbenden Sprache zu sein. Indigenen Menschen in aussterbenden Kulturen ist jedoch genau dies geschehen.¹ Wie es ihnen dabei erging, werden wir nie erfahren. Nicht einmal die ans Sprachlose grenzenden Figuren eines Samuel Beckett können uns darauf vorbereiten. In den modernen westlichen Gesellschaften hat streckenweise die Kunst diese Aufgabe übernommen: im Symbolischen zu verhandeln, was sich im Realen entzieht. Tatsächlich ist ja

¹ Vgl. hierzu Clemens J. Setz: *Die Bienen und das Unsichtbare*, Berlin: Suhrkamp 2020, S. 15ff. Setz nennt einen australischen Aboriginal-Mann, der als letzter Vertreter seiner Stammesprache mit niemandem mehr reden konnte. Man nannte ihn »der Stumme«.

in der modernen Kunst immer wieder versucht worden, das eigene Ende zu verhandeln. Der von ihr selbst beschworene ›Tod der Kunst‹ wie auch die Feier eines permanenten ›non-finito‹ sind nur zwei Ausdrucksseiten des nämlichen Problems. Unter dieser Perspektive kann es allerdings bedeutsam werden zu fragen, wie beispielsweise ein Musikstück zu Ende kommt. Auch darin kann unser Thema verhandelt werden (und wird es in diesem Buch verhandelt werden). Jede solcher Formierungen aber kommt nicht umhin, als Form eine Außenseite zu haben, die sich allenfalls in einem vorweggenommenen Rückblick ansprechen lässt. »So wird es gewesen sein« – das Futur II bietet eine grammatikalische Form, um hypothetisch von einem Ende zu sprechen, das noch nicht eingetreten ist, aber schon vorausgesetzt wird.²

Inzwischen leben wir im Zeitalter der Prognostik: Wahlprognosen, Börsenprognosen, Klimaprognosen – ohne Hochrechnungen in mögliche Zukünfte unserer Gegenwart geht gar nichts mehr. Andere Kulturen mögen von der Vergangenheit gelebt haben, von Vorfahren, Ursprungsmythen und kanonisierten Traditionen.³ Moderne kapitalistische Industriegesellschaften aber leben von einer mehr oder weniger ungewissen Zukunft. Es ist durchaus bezeichnend, dass in den kybernetischen Modellen ihrer Selbstbeschreibungen die teleologische Denkfigur einer *causa finalis* erneut aufgetaucht ist (explizit bei Norbert Wie-

- 2 Die Beliebtheit von Rückblicken aus der Zukunft in Science-Fiction und apokalyptischen Filmen ist bekannt. Kunsthistorisch können künstliche Ruinen als gebautes Futur II betrachtet werden. Auch in der kurzlebigen Futurologie war die Denkfigur zu bemerken (vgl. Herman Kahn: *Vor uns die guten Jahre. Ein realistisches Modell unserer Zukunft*, Wien/München/Zürich/Innsbruck: Fritz Molden 1977, S. 9). – Jacques Lacan sprach vom Futur II als der Grammatik des Unbewussten (vgl. Jacques Lacan: »Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse« [1953]; in ders.: *Schriften 1*, Olten: Walter 1973, S. 71–169, bes. S. 143). – Hans-Jörg Rheinberger bezeichnete wissenschaftliche Labore als Zukunftsgeneratoren, die ihre Bedeutung von dem her beziehen, was sie gewesen sein werden (vgl. Hans-Jörg Rheinberger: *Iterationen*, Berlin: Merve 2005, S. 25.) – Der Dichter Jean Paul verfasste 1798 als 35-Jähriger eine Biographie seiner noch ausstehenden Lebensjahre, und zwar komplett im Futur II (vgl. Jean Paul: *Selberlebensbeschreibung. Konjunktural-Biographie*, Stuttgart: Reclam 1971).
- 3 Vgl. hierzu den mittlerweile klassischen Text von Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (1992ff.), München: Beck 2013.

ner et al. 1943⁴). In den klassischen Naturwissenschaften war diese Denkform abgeschafft worden, ihr Sog kehrt jedoch spätestens in Klimamodellen wieder und grundiert die Zukunftsängste, von denen unsere Gegenwart gezeichnet ist. All dies mag zur Virulenz des Themas ›Ende‹ in diversen Diskursen der letzten Jahrzehnte beigetragen haben.

Tatsächlich hat es in der jüngeren Vergangenheit allein im deutschsprachigen Raum eine ganze Reihe von Veranstaltungen und Publikationen zum Thema des Endes und des Endens gegeben, vornehmlich aus den Literatur- und Kulturwissenschaften.⁵ (Dass auch dort bereits das Stichwort von den ›Paradoxien‹ vorkam, soll uns nicht hindern es unsererseits im Titel dieses Buches aufzugreifen – als ein Update, wenn man so will.) Aus dem französischen Sprachraum seien zwei Schriften des Philosophen Jean-Luc Nancy genannt.⁶ Es ist, als ob eine Generation von Intellektuellen, die mit Geburtsmythen aufwuchs (Nietzsches ›Geburt der Tragödie‹; Foucaults ›Geburt der Klinik‹ oder ›Geburt des Gefängnisses‹⁷), sich nunmehr dem anderen Pol zuwenden wollte.

1996 erschien ein Tagungsband der Gruppe *Poetik und Hermeneutik*, der schon mit seinem Titel wegweisend gewirkt hat: *Das Ende. Figuren einer Denkform*.⁸ Das Buch fragte nach den Topoi oder Pathosformeln, die bei aller Rede vom Ende vorauszusetzen seien. Der Band bot höchst lesenswerte Aufsätze zu literarischen, musikalischen und bildkünstlerischen Entwürfen, die sich am

4 Arturo Rosenblueth/Norbert Wiener/Julian Bigelow: »Behavior, Purpose and Teleology«, in: *Philosophy of Science*, Volume 10, Issue 1, Jan. 1943, S. 18–24.

5 Peter Brandes/Burkhardt Lindner (Hrsg.): *Finis. Paradoxien des Endens*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. – Lothar Bluhm/Markus Schiefer Ferrari/Hans-Peter Wagner und Christoph Zuschlag (Hrsg.): *Untergangsszenarien. Apokalyptische Denkbilder in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, Berlin: Akademie Verlag, 2013. – Stefan Neuhaus/Petra Weber (Hrsg.): *Anfangen und Aufhören. Kulturwissenschaftliche Zugänge zum Ersten und Letzten*, München: Fink 2019.

6 Jean-Luc Nancy/Federico Ferrari: *La fin des fins*, Edition Kimé 2018. – Jean-Luc Nancy: *Ohne Anfang, ohne Ende, aber doch inzwischen und genau ›hier‹*, Freiburg: Karl Alber 2021.

7 Die *Chronological Bibliography of the works of Michel Foucault* (edited by Machiel Karskens) weist insgesamt sieben Titel aus, in denen Geburtsvorstellungen bemüht werden (Stichwort: ›naissance‹): <<https://foucault.info/bibliography/>> (22.03.2022). Vgl. hierzu Christian Begemann: »Gebären«, in Ralf Konersmann (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt: wbG 2007, S. 121–134.

8 Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hrsg.): *Das Ende. Figuren einer Denkform* (Poetik und Hermeneutik, Bd. XVI), München: Fink 1996.

Formproblem des Endes abarbeiteten; auch geschichtsphilosophische Fragen wurden erörtert. Der Fall der Berliner Mauer und das Ende des kommunistischen Ostblocks sind 1996 stimulierende Elemente gewesen und haben die Debatte wesentlich gefördert. Seitdem aber ist verfliegen, was Andreas Reckwitz »die optimistischen drei Jahrzehnte von 1990 bis 2020« nannte.¹ Spätestens seit dem Beginn des Ukrainekrieges am 24. Februar 2022 kann niemand mehr glauben, dass die Konfrontation der atomaren Blöcke zu Ende gebracht sei. Plötzlich kehrt wieder, was damals überwunden schien; und der Schock sitzt tief. Das vermeintliche Ende des kalten Krieges war gar keines gewesen. Als 2019 die Tagung stattfand, die dieser Publikation vorausging, konnte man noch andere Hoffnungen hegen. Schon damals aber zeigten sich Zweifel. Das Grundgefühl war ungewiss. Man hatte weniger das Gefühl, tiefgreifende Beendigungen hinter sich zu haben, als vielmehr den Eindruck, dass trotz aller Zäsuren irritierend vieles erhalten geblieben war. Wie befreiend wäre es, wenn mit gewissen Dingen wirklich Schluss gemacht werden könnte! Der Fall der Berliner Mauer hatte zweifellos manches beendet (etwa das ZK der SED); trotzdem war es unklug gewesen zu glauben, dass damit die Ost-West-Spannungen beseitigt wären. Und im Ukraine-Krieg ist etwas Unabgeschlossenes grausig zurückgekehrt. Etwas war teilweise zu Ende gegangen und teilweise eben nicht. Ein Gefühl von solch abgründig gemischten Verhältnissen schien bereits 2019 verbreitet zu sein. Zum Zeitpunkt der Niederschrift dieser Einleitung ist es unausweichlich geworden. Es führt auf eine zweite Paradoxie des Finalen: Man muss nur die Ebene wechseln, um unter scheinbar endgültigen Brüchen die Kontinuitäten zu finden

Im Grenzstreifen

Wer nach Modellen sucht, um von solch gemischten Verhältnissen zu sprechen, mag sich an den Namen eines Historikers erinnert fühlen, der überraschenderweise in dem genannten Buch der Gruppe *Poetik und Hermeneutik* kein einziges Mal erwähnt wird. Dort ist es vielfach um Hegels Schriften gegangen, auch um nach-hegelianische Geschichtsphilosophien bis hin zum Theorem von

¹ Andreas Reckwitz: »Der Optimismus verbrennt«, in: *Die Zeit* No. 12, 17. März 2022, S. 47.

der ›posthistoire‹, das Alexandre Kojève 1947 in seinen Pariser Hegelseminaren entwickelte. Das Register des genannten Bandes verzeichnet unter dem Stichwort ›Hegel‹ dreizehn teils weiträumige Passagen – den Namen Alexis de Tocqueville sucht man jedoch vergeblich; er kommt nicht vor. Diese Tatsache ist erstaunlich, waren doch namhafte Romanisten beteiligt.

In dem hier vorliegenden Buch wird man hinwiederum den Namen Hegel vergeblich suchen; er kommt nicht vor (außer an dieser Stelle hier). Niemand empfand das Bedürfnis, sich mit post-hegelianischen Geschichtsphilosophien oder der angeblichen These vom ›Ende der Kunst‹ auseinanderzusetzen.² Demgegenüber sei der Name Alexis de Tocqueville deutlich ausgesprochen. Es ist ihm zwar kein eigenständiger Aufsatz gewidmet, als Herausgeber des Bandes aber hatte ich beständig zwei seiner Schriften als Inspirationsquelle auf dem Schreibtisch liegen: seinen Bericht von der Reise in die nordamerikanische Wildnis aus dem Jahre 1831 sowie seine 1856 publizierte Studie zur französischen Revolution.³ Es ist hier nicht der Ort für eine ausgreifende Exegese dieser Texte. Trotzdem seien sie in aller Kürze charakterisiert, und zwar wegen einiger Folgen für die Struktur des vorliegenden Bandes. Was die beiden genannten Texte auszeichnet, ist ein Gespür für gemischte Verhältnisse, die nicht eindeutig sind, wo verschiedene Zeitschichten zugleich bestehen und das Gesamtbild sich aus gegenstrebigen Elementen zusammensetzt.

Als der junge Tocqueville 1831 nach Nordamerika fuhr, hat ihn das mögliche Ende indigener Kulturen beschäftigt. Abseits seiner offiziellen Reiseroute hat er zu erreichen gesucht, was er »die äußersten Grenzen der europäischen Zivilisation« nannte⁴. Die Reise sollte ihn (so seine Erwartung) an räumliche Grenzen führen, in die zeitliche Beendigungen eingetragen wären. In den

² Zu letzterem Thema vgl. die umfassende Studie von Eva Geulen: *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

³ Alexis de Tocqueville: *Fünfzehn Tage in der Wildnis (geschrieben auf dem Steamboat ›The Superior‹, August 1831)*, Zürich-Berlin: diaphanes 2014. – Alexis de Tocqueville: *Der alte Staat und die Revolution (L'ancien régime et la révolution, Paris 1856)*, in der Übersetzung von Theodor Oelckers, durchgesehen von Rüdiger Volhard, mit einem Nachwort und hg. von Jacob P. Mayer, München: dtv 1978.

⁴ Tocqueville 1831/2014, S. 7. Die Formulierung entstammt dem ersten Satz seines Textes. Das Stichwort von der ›Grenze‹ ferner a.a.O., S. 50 und S. 69. Zur Metaphorik des Begriffs vgl. Rüdiger Zill: »Grenze«, in: Ralf Konersmann (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt: wbg 2007, S. 135–146.

von Ureinwohnern bereits entleerten Wäldern traf er Siedler in einsamen Blockhäusern, die Tee aus englischen Kannen tranken und neben der Bibel eine Shakespeare-Ausgabe besaßen. Tief beeindruckt zeigte sich der Autor von der Begegnung mit einem ›Mischling‹, der indigene Kleidung trug und ein normannisches Französisch sprach. Auch hörte er die Stimme einer Frau, die christliche Bußpsalmen zu indigenen Melodien sang. In all diesen Szenen erwiesen sich die ›Grenzen‹ der Kulturen als erstaunlich durchlässig, mithin als das, was man im römischen Recht ein ›confinium‹ nannte, und zwar im Unterschied zum Ausdruck ›finis‹. Letzteres Wort bezeichnete keine Grenzlinie, sondern einen Grenzstreifen, den der Bauer über seinen Acker hinaus zum Wenden des Pflugs benutzen durfte; und im Falle beidseitiger Nutzung dieses Streifens sprach man von einem ›confinium‹.⁵ In dieser Zwischenzone besteht die Welt aus lauter Grenzübergängen. Tocqueville geriet in eine Sphäre aus wechselseitigen Überlagerungen, in denen brutale Zerstörungen und frappierende Entwicklungen ineinandergriffen, wo sich Anschlüsse durch Ausschlüsse herstellten und wunderliche Erscheinungen hervorriefen. Man kann vermuten, dass diese Erfahrungen einen spezifischen Blick auf die Französische Revolution gefördert haben. Die berühmte Studie von 1851 zeugt eben davon. Wo andere von einem endgültigen Bruch mit der Vergangenheit ausgingen, sah Tocqueville gemischte Verhältnisse, in denen man den Selbstbeschreibungen der Akteure nicht alles glauben sollte. Um dies zu überprüfen, hat Tocqueville gleichsam das Register gewechselt und ist von der Bibliothek in das Archiv gegangen: um »sich dem Studium nicht der Bücher, sondern der Verwaltungsarchive jener Zeit« zu widmen.⁶ Auf dieser Ebene der Verwaltungsakten zeigten sich Kontinuitäten, die im *Ancien Régime* wurzelten und von den Ereignissen des Jahres 1789 nicht etwa behindert, sondern im Gegenteil befördert, ja mitunter erst vollstreckt wurden. Tocquevilles Studie gilt als Klassiker der Geschichtswissenschaften, eben weil sie ein Modell bietet für gemischte Verhältnisse, in denen sich Brüche und Kontinuitäten überlagern, so dass Anfänge und Enden nicht immer deutlich unterscheidbar sind. Genau darin lag die inspirierende Kraft jener älteren Schriften zu den hier vorgelegten Erkundungen.

5 Vgl. das Lemma »Finis« in: *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*, München: dtv 1979, 2. Band, Sp. 551.

6 Tocqueville 1851/1978, S. 43.

Updates

Das Buch geht auf ein Symposium zurück, das im November 2019 an der Kunsthochschule für Medien Köln von mir ausgerichtet wurde (*Paradoxien des Finalen*, 14.-16.11.2019). Damals stand ich kurz vor der Emeritierung, so dass dem Thema auch eine biographische Note zukam. Auf dem Plakat war Folgendes zu lesen:

Weniges ist so anschlussfähig wie ein Schluss. Das nächste Update kommt bestimmt, so lautet ein Grundsatz der Mediengesellschaft. Wann gilt etwas als ›beendet‹? Dies sagt sich nicht so leicht: in den Künsten wie im Leben. Das Symposium handelt von den endlosen Schwierigkeiten, das Ende zu denken.

Ich weiß nicht recht, ob ich den Text auch heute noch genauso schreiben würde. Damals aber fand er regen Zuspruch (nicht zuletzt unter den Künstler*innen der Kölner Kunsthochschule). Der Impuls zielte darauf, angesichts grassierender Katastrophenfaszinationen einen Schritt zurückzutreten, um Erkundigungen im Einzelnen zu machen. Im Ergebnis führte dies dazu, dass alle Beteiligten aus ihren jeweiligen Arbeitsfeldern heraus das Thema ansprachen. Dabei zeigte sich die große Fruchtbarkeit der Fragestellung auf so verschiedenen Gebieten wie der bildenden Kunst, der Musik, der Philosophie, der Informatik oder der Wissenschaftsgeschichte. Das Symposium hat in einem heiteren, freundschaftlichen Geist stattfinden können. Dafür danke ich allen Beteiligten, auch denen, deren damaliger Vortrag (aus verschiedenen Gründen) keinen Eingang in das Buch finden konnte. Neue Stimmen kamen hinzu und was nun vorliegt ist ein vielperspektivisches Bild, das dennoch auf etwas Gemeinsames hinausläuft: auf Neukonfigurationen des Themas ›Ende‹. Jedem Aufsatz ist ein Abstract der Autor*innen vorangestellt, so dass der Herausgeber hier der quälenden Verpflichtung einer Beschreibung jedes einzelnen Beitrags enthoben ist. Man blättere und schaue. Neben den Aufsätzen gibt es eine weitere Textart in diesem Buch. Sie heißt *loose ends* und besteht aus essayistischen Kurztexten zu jeweils einem Bild. Diese Texte sind strukturierend in den Ablauf des Buches eingesetzt und bieten gleichsam Seitenblicke auf Dinge, die im Übrigen noch da sind. Es ist ja immer etwas übrig, auch wenn irgendwann ein Schlusspunkt verlangt ist – nicht zuletzt von dem Verleger.

P.S. – Im Stylesheet war selbstredend um gendergerechte Schreibweisen gebeten worden. Die verschiedenen Autor*innen haben dies verschieden gehandhabt, und als Herausgeber sah ich keinen Grund, alles zwanghaft zu vereinheitlichen. Das Bewusstsein hierfür ist da, es zeigt sich in verschiedenen Formen, und so mag es denn gut sein.

P.P.S. – Als Jean-Luc Nancy uns erlaubte, seinen Gedankenaustausch mit Carolin Meister hier in diesem Buch zu drucken, konnten wir nicht ahnen, dass es einer seiner letzten Texte sein würde. Am 23. August 2021 ist er verstorben. Das Buch ist ihm gewidmet.

Dank an

alle Autorinnen und Autoren des Buches für die freundschaftliche Zusammenarbeit; alle Leihgeber*innen, die uns Bildrechte gaben; Myriam Ochoa-Suel für die Prüfung des französischen Textes von Jean-Luc Nancy; das bewährte Team vom Kulturverlag Kadmos für die neuerliche Zusammenarbeit; Sylvie & David vor allem und wie immer. Dank aber auch an jene beiden Frauen, die sich am Nachbartisch eines Berliner Gartenlokals darüber unterhielten, wie sie ihre jeweiligen Lover wieder loswerden.

Lingering – Enden ohne Ende

MARKUS RAUTZENBERG

Abstract: In certain moods of light, called up on the basis of films by David Lynch and images by Gustav Doré and Francisco de Goya, a twilight is revealed that is both homely and eerie, a clearing in the midst of darkness that is both threatened and framed by the latter. This short essay sets out to trace this specific atmosphere expressed here as a specific place of thought.

I.

Zu Anfang eine autobiografische Szene: In meiner hinreichend wirren Pubertätszeit entdeckte ich meine Leidenschaft für den Film. Bis dahin nur ein launiger Zeitvertreib, brachte der erste eigene Videorekorder eine entscheidende Wende in der ›éducation aux medias‹ des Halbwüchsigen, der ich einmal war. Wie es sich für pubertierende Jugendliche in den 80er Jahren gehörte, begann diese Reise jedoch nicht mit Fellini oder Godard, sondern mit *Texas Chainsaw Massacre* (1974), *Freitag der 13.* (1980) oder auch *The Evil Dead* (1981); abgegriffene Raubkopien von erbärmlicher Qualität, die Brüder von Freunden eines Freundes irgendwann mal aus den Niederlanden mitgebracht hatten, denn die genannten Streifen waren damals in der Bundesrepublik indiziert, was sie natürlich erst eigentlich interessant machte. Während das kollektive Konsumieren dieser Filme eine Art Mutprobe darstellte und somit adoleszenten Initiationsritualen gleichkam, wurde etwas völlig anderes daraus, wenn ich allein den Videorecorder fütterte. Hier konnte ich mir auch Filme anschauen, die zwar nicht mehr Horror waren, aber schon noch einen Fuß im Fantastischen hatten, von diversen Kumpels jedoch als eher langweilig empfunden wurden. Hier sind vor allem die Filme von David Lynch zu nennen, vornehmlich *Eraserhead* (1977), *Blue Velvet* (1986) und *Wild at Heart* (1990), später dann *Twin Peaks* (1992) und *Lost Highway* (1997).



Abb. 1 und 2: Screenshots aus David Lynch: *Eraserhead* (1977) und *Twin Peaks* (1992).

Und hier wird es etwas merkwürdig: Immer und immer wieder konnte ich mir Lynchs seltsam und bizarr wirkende Werke anschauen, ohne der Sache überdrüssig zu werden. Im Gegenteil, je länger ich zuschaute, desto heimeliger wurden diese Orte des Unheimlichen und zwar vor allem aufgrund der Schauplätze, die die Akteure bewohnten.

Lynch ist ein besessener Inneneinrichter: Die Wohnungen, in denen die Protagonist*innen hausen, sind von ausgesuchter Raffinesse. Alles strahlt vor Samt und Plüsch, die Beleuchtung aber ist stets exquisit (später erfuhr ich, dass Lynch viele der am Set verwendeten Lampen selbst gestaltet hat) und von eigenartiger Schummrigkeit, die sich nie so recht zwischen hell und dunkel entscheiden kann. Es ging so weit, dass ich die Videoaufzeichnung an jenen Stellen anhielt, in denen nur die Wohnungsinterieurs zu sehen waren. In einer Art Vorwegnahme des heutigen Bildschirmschoners und noch lange bevor man

Screenshots machen konnte, benutzte ich meinen Fernseher als eine Art Fenster in eine Welt, in der ich mich oft wohler fühlte als in der realen. Bei aller Feindseligkeit und Gewalt, die die Filme Lynchs durchziehen, gab es hier in diesen merkwürdig beleuchteten Wohnungen Orte der Ruhe, die wie ›Lichtungen‹ inszeniert waren – zerbrechliche Hohlräume des Dämmerlichts in einer Wolke aus Dunkelheit (*Lost Highway* ist hier das Meisterwerk). Sicherlich lässt sich in diesen Ausführungen auch unschwer eine Manifestation der Existenzkrisen eines Pubertierenden ablesen, aber es steckt doch auch mehr dahinter. Denn dieses Moment des Innehaltens, das ich mir mit Lynchs Interieurs und der Pausentaste meines Videorekorders selbst produzierte, habe ich immer dann wiedergefunden, wenn es um Orte ging, die von allen Geistern verlassen sind, in denen ihre Anwesenheit aber dennoch spürbar ist.

Es sind die leeren Räume in den Filmen Yasujiro Ozus, die entweder in Erwartung der noch kommenden oder im Nachspüren nach den just gegangenen Personen verweilen, quasi angefüllt mit Zeit und Potentialität. In etwas komplexeren narrativen Computerspielen von heute gibt es den von Alexander Galloway treffend als solchen bezeichneten ›ambient act‹¹, ein momentanes Innehalten der spielenden Person in der Spielwelt, die deswegen – in Ermangelung von Controllereingaben – ebenfalls gewissermaßen die Luft anhält. In Spielen wie *The Witcher* (2007–2015) ist die Spielwelt derart interessant, dass man manchmal einfach stehenbleiben und sie bewundern will. Da Computerspiele aber natürlich weiterhin ihre Programmabläufe abspulen müssen, wird man bald der charakteristischen ›loops‹ gewahr, die es bei einem realen Spaziergang nicht gibt: Das Rauschen der Blätter wiederholt sich, die Non-Player-Characters haben nur ein begrenztes Repertoire an Animationen. Die Sonne geht (aufgrund der spielinternen Zeitakzeleration) sichtbar auf und wieder unter usw.

Die Serienkultur des heutigen Fernsehens ist ihrerseits geprägt von einem Nicht-enden-wollen oder Nicht-enden-können. Egal ob *Lost* (2004–2010) oder *Breaking Bad* (2008–2013): Es scheint, als ob die Fans die fiktive Welt nicht verlassen wollen. Dieser Umstand spielt natürlich den Produzent*innen in die Hände, die davon profitieren, dass die Zuschauer*innen ständig in Welten zurückkehren möchten, die eigentlich bereits auserzählt sind. Man beginnt zu

¹ Vgl.: Alexander Galloway: *Gaming. Essays on Algorithmic Culture*, Minnesota 2006.

vermuten, dass es hier gar nicht um die Sehnsucht nach einem Weitererzählen geht, sondern dass die erzählte Welt selbst zu einer Art Aufenthaltsort geworden ist, in dem man sich heimisch fühlt. Obwohl Orte, wie die apokalyptische Hölle in *The Walking Dead* (seit 2010) nicht besonders gemütlich scheinen, so sind sie doch zumindest den Zumutungen der existenziellen Kontingenz enthoben, da sie auf eine gewisse Weise berechenbar sind. Es ist dann auch egal, ob literweise Blut und Gedärme fließen oder liebgewonnene Charaktere plötzlich dahingerafft werden. Zumindes hat diese Welt verlässliche Gesetze und das macht ihren merkwürdig abstrusen Wohlfühlfaktor aus. Dieser ›Wohlfühlfaktor‹ ist aber nicht wirklich heimelig oder gemütlich. Im Vergleich zum deutschen, etwas pastoral-romantisch anmutenden Begriff ›verweilen‹, ist daher das englische ›lingering‹ treffender, da hier noch Konnotationen des unheimlichen Schleichens als Zeiterfahrung enthalten sind. Was hier schleicht, ist die Zeit selbst, die nicht enden zu wollen oder zu können scheint. Hier ist etwas nicht ganz freiwillig, im ›lingering‹ schwingt etwas von Verdammnis mit.

Filme wie *The Sixth Sense* (1999) oder *The Others* (2001) haben aus diesem Motiv so etwas wie ein Subgenre des Gespensterfilms gemacht, das vor allem auf dieses merkwürdige Amalgam aus Zeit und Raum abzielt, das eine Art endloses Ende, eine Form der existenziellen Sackgasse ins Bild setzt. Die Pointe bei beiden Filmen ist, dass die Protagonist*innen sich am Ende als jene Geister entpuppen, die sie den ganzen Film über gefürchtet haben. Hier ›lingern‹ die Toten in der Welt der Lebenden und kontaminieren (unfreiwillig) deren Existenz, weil sie nicht enden können und wollen.

Vorbilder für diesen verweilenden Dämmerzustand des ›lingering‹ gibt es viele. Da wäre natürlich an Samuel Becketts *Endspiel* zu denken, dessen Bühnenanweisungen fast klingen, als hätten sie David Lynch als Vorbild gedient, so als ob er Becketts karger Kammer, die von West und Ost mit Zwielflicht beleuchtet wird, nur etwas Hollywoodglamour hinzuaddieren musste, um seine Plüschhöllen daraus zu bauen. Die unruhige Statik eines Endes ohne Ende ist hier bekanntlich Thema: Während Hamm an seinen Rollstuhl gefesselt ist und seine Eltern in Mülleimern vor sich hinvegetieren, ist das einzig bewegliche Element jener Charakter, dessen Aktivismus stets ins Leere läuft und der somit wie ein Kontrastverstärker wirkt. Auch Becketts *Endspiel* ist eine Ellipse, ein Ende ohne Ende.

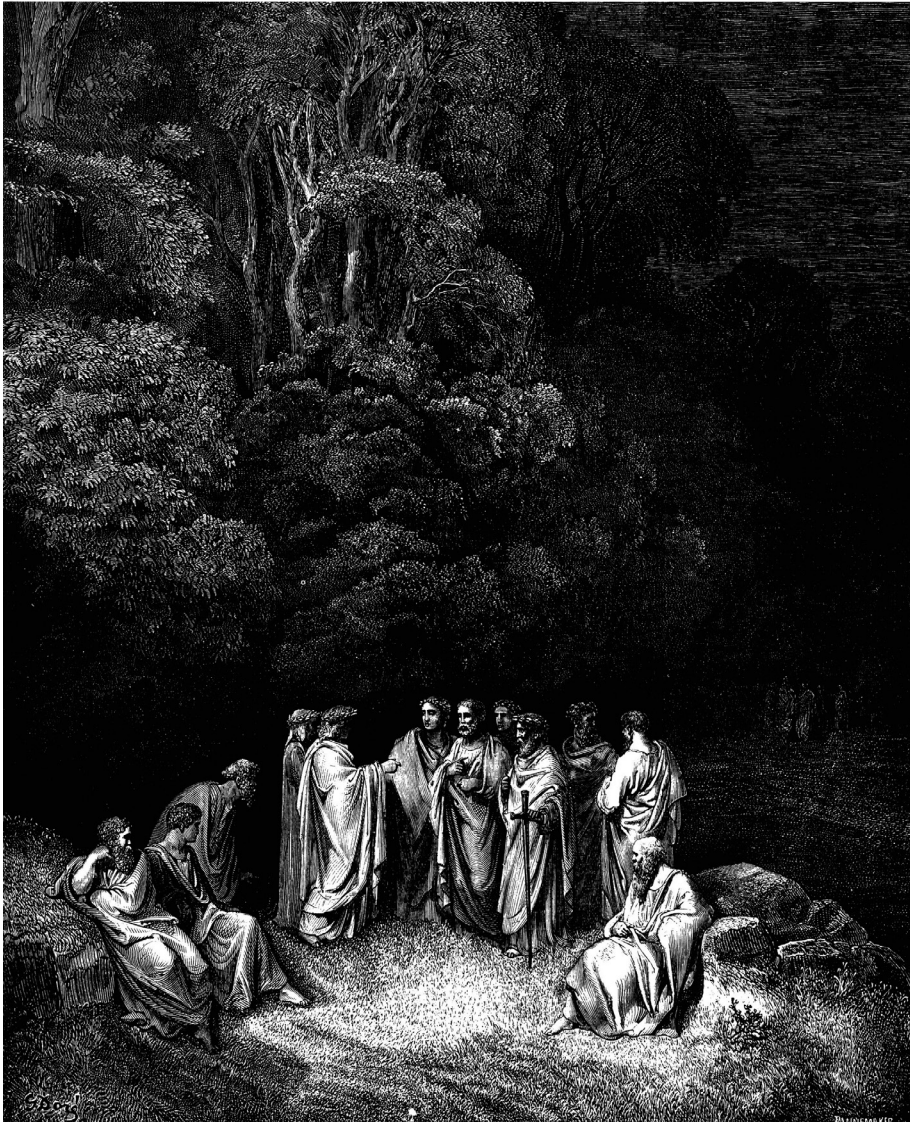


Abb. 3: Im Limbo (Dante: *Inferno* IV, 94-96), 12. Blatt der 136 Kupferstiche zu Dantes *Divina Comedia* (Quelle: <https://commons.wikimedia.org/> [public domain]).

Noch älter und ebenso eindringlich ist Dantes Version dieses Seinsmodus, der im ersten Höllenkreis dargestellt wird, dem Limbus. Hier, am Saum der Hölle, ist die Qual noch milde. Dieser Ort ist jenen vorbehalten, die ohne eigenes Verschulden vom Gottesreich ausgenommen sind, vor allem jene Gerechten, deren einziges Pech es war, zu früh geboren oder gestorben zu sein. Hier beschreibt Dante die Atmosphäre als nicht glücklich aber auch nicht verzweifelt, ein Zwischenreich der Gefühle und Gedanken, von einer Melancholie des Zurückgelassen-Seins durchzogen, aber von den Höllenqualen verschont, die von den inneren Kreisen des Infernos widerhallen. Hier finden wir auch endlich das Beleuchtungsdesign wieder, das mich so sehr an den Interieurs David Lynchs fasziniert hatte. Gustave Dorés Illustration setzt Dantes Vorgabe getreu um: Eine kleine Lichtung hebt sich vor der im Hintergrund anschwellenden Dunkelheit ab; es ist, als sei der Ort wie eine Bühne in ein helldunkles Zwielflicht getaucht, im Hintergrund nur ein paar Bäume, die unheimlich aus und in die Finsternis ragen. Hier trifft sich nicht irgendwer, sondern – wie könnte es anders sein – die Philosophen. Sokrates, Platon, und Aristoteles diskutieren hier leise und bedächtig mit vorsokratischen und römischen Kollegen. Das Reich des Denkens ist ein Reich des ausgesetzten Paradieses, weder Verdammnis noch Erlösung steht ihnen zu, nur die vom Chaos umspülte Ruhe eines Zwischenreichs.²

Dieser Form der Lichtinszenierung begegnet man in der Kunst und in der Philosophie immer wieder. Ich spare mir hier, beispielsweise auf Heidegger einzugehen, möchte aber noch kurz auf Francisco de Goya hinweisen, dessen *Vuelo de Brujas* fünfhundert Jahre nach der *Göttlichen Komödie* dasselbe Licht inszeniert. Auf den ersten Blick könnten die Unterschiede nicht größer sein, aber die drei schwebenden Hexen sind nicht etwa gerade dabei ihr Opfer aufzufressen, sondern sie pusten ihm mit vollen Backen ihr Wissen in den Körper. Die Szene stellt eine dunkle Erleuchtung dar, eine Auferstehung. Das Licht ist auch hier das Licht der Erkenntnis, eine Lichtung vor dem Hinter-

² Tatsächlich versammeln sich hier vor allem die Dichter und klassischen Heroen, die Philosophen kommen eher zuletzt. Dorés Darstellung (vgl. Abb.) folgt dabei nicht einfach der Vorlage, sondern bereitet eine bereits erleuchtete Szene, in die neben den Figuren vor allem Bäume in ihrer rauschend-lodernden Bewegtheit einbezogen sind. Die somit eingebundene Rolle einer romantisch-intelligiblen Natur wäre eines genaueren Blickes wert; ich danke Peter Bexte sehr herzlich für diesen Hinweis.



Abb. 4: Goya: *Vuelo de Brujas* , ca. 1798, Öl auf Leinwand, 43,5 × 30,5 cm; © Photographic Archive Museo Nacional del Prado.

grund verschluckender Finsternis: »senza stelle«, sternelos, wie es bei Dante als Charakteristikum der Hölle heißt (Inferno III, 23).

Der Zustand des ›lingering‹ ist hiermit ein wenig abgesprochen, aber der Grund für das alles bleibt noch im Dunklen. Vielleicht kommt man dieser Frage jedoch näher, wenn man noch einmal anders ansetzt.

II.

Die Psychoanalyse ist für Jacques Lacan ebenso wie schon für Freud nie nur eine bloße Ansammlung von Heilungsmethoden für Geisteskrankheiten gewesen, sondern immer auch, oder besser: vor allem, eine Theorie der menschlichen Existenz. In seiner Vorlesung an der katholischen Universität von Louvain, berühmt geworden durch ihre Einbeziehung in die Fernsehdokumentation *Lacan parle* (1972), hat Lacan eine sowohl einfache als auch radikale These gewagt. Der Psychoanalytiker vertritt hier die Ansicht, dass es keine absolute Gewissheit geben kann, nicht einmal im Angesicht des Todes.

Aber was bedeutet das? Ist der Tod nicht die eine Sache im Leben, die unausweichlich ist? Ist es nicht absurd, zu behaupten, dass man sich des Todes nicht sicher sein kann? Lacan will natürlich nicht dessen Existenz in Frage stellen. Was er zur Disposition stellt, ist die These, dass der Mensch sein Leben so führt, als gäbe es den Tod nicht. Nicht, weil er sich aus irgendwelchen Gründen der Hybris bewusst dafür entschieden hätte, sondern weil die ›Gewissheit‹ des kommenden Todes selbst nur eine Annahme ist, die der Mensch aus der Beobachtung ableitet. Genau genommen ist es also eine ›Gewissheit‹, die das psychische System naturgemäß nie selbst erfahren kann. Natürlich ist die Anwesenheit des Todes geradezu allgegenwärtig, in den Medien, aber auch – je nach Alter und Beruf – im persönlichen Leben einer/s Jeden. Den Tod als solchen kennen wir jedoch nicht, oder präziser, wir kennen unseren eigenen Tod nicht. Er ist eine Barriere, eine äußere Grenze, die das psychische System nicht überschreiten kann. Natürlich weiß ein jeder ab einem gewissen Alter von der Unausweichlichkeit des Todes, aber dieses ›Wissen‹ ist nicht von derselben Art, wie gewusst wird, wie es ist, hungrig oder durstig zu sein. Der je eigene Tod ist in einem existentiellen Sinne ungewiss, weil es sich hier um einen Existenzmodus handelt, der – offensichtlich – als solcher nicht erfahren

werden kann. Lacan argumentiert, dass anstelle dieser Erfahrung vielmehr ein ›Glaube‹ an die Existenz des (eigenen) Todes vorhanden ist, die (natürlich plausible und im Allgemeinen unhinterfragte) Annahme, dass niemand ewig lebt. Die Funktion dieser Annahme oder dieses Glaubens besteht – so paradox es klingen mag – darin, Hoffnung und Trost zu spenden. Trost, dass eines Tages, egal wie unerträglich die Existenz für das Individuum oder die Menschheit auch momentan sein mag, alles einmal ein Ende haben wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass für Lacan das Verhältnis zum Tod tatsächlich vollkommen anders gedacht werden muss, als es normalerweise üblich ist. Eine der scheinbar intimsten und existentiellsten Erfahrungen – man schreckt eines Nachts auf in der vollkommenen Gegenwart der Erkenntnis, dass man eines Tages sterben wird – ist weder intim noch individuell. Es handelt sich vielmehr um eine stabilisierende Struktur, ein System des Glaubens, das von außen kommt und dessen Zweck nicht die Verunsicherung oder Ängstigung des Subjekts ist, sondern im Gegenteil, dessen Ermöglichungsbedingung. Das Problem ist nicht, dass es den Tod nicht gibt, sondern dass der Mensch so lebt, als ob das der Fall wäre. Diese Selbsttäuschung ist notorisch selbstzerstörerisch, eine ›self-fulfilling prophecy‹, die direkt zu dem führt, was sie verleugnet. Ohne sie würde niemand rauchen oder Drogen nehmen, würde niemand Formel-1-Rennen fahren oder Kriege führen und niemand würde während einer globalen Pandemie auf sein Recht auf Auslandsurlaub bestehen. Nicht das Bewusstsein des Todes ist laut Lacan für den Menschen spezifisch, sondern die ihm eigene Illusion der Unsterblichkeit.

Es ist unschwer zu erkennen, dass diese beiden Aspekte – die Illusion der Unsterblichkeit auf der einen und das Konzept des Todes als den regulierenden Mechanismus dieser Illusion auf der anderen Seite – in permanentem Konflikt stehen. Der Punkt ist, dass das einzig wirklich Gewisse die Ungewissheit ist. Diese ist als absolut zu denken, so paradox dies zunächst scheinen mag: Die eine Sache, die man normalerweise für absolut sicher hält, stellt sich für die innerpsychische Realität als unbestimmt und ungewiss heraus. Tod und Leben sind der Psyche letztlich äußerliche Strukturen, die gleich des Symbolischen und Imaginären in Lacans Theorie des Psychischen notwendigerweise internalisiert werden, um das Subjekt zu konstituieren. Der Tod ist die äußere Grenze der psychischen Existenz.

Wir kennen den Tod nicht, wir wissen nur von ihm. Dementsprechend kann es für die Tatsache des Todes innerhalb der Psyche keine Gewissheit

geben, denn wer weiß, was die Zukunft bringt? In den Ländern der sogenannten ›ersten Welt‹ steigt beispielsweise die Lebenserwartung seit Jahrzehnten konstant an und niemand kann wissen, wie sich diese Entwicklung in zwanzig, dreißig Jahren entfalten wird. Vor etwas mehr als einhundert Jahren konnte man an einer einfachen Erkältung zugrunde gehen, oder man starb aufgrund unmenschlicher Arbeits- und Lebensumstände noch vor dem dreißigsten Lebensjahr. Heute begegnet uns der aus dem Alltag verdrängte Tod nur noch als Störenfried inmitten eines virtuell unendlich verlängerbaren Lebens, was im Übrigen der Grund ist, warum es trotz überlaufener Krankhäuser und erschreckender Todes- und Pandemieverlaufsstatistiken nicht wenig Menschen gibt, die überhaupt nicht glauben, dass es überhaupt eine Pandemie gibt. Es gehören schon sehr ernste Erkrankungen oder Unfälle dazu, um uns überhaupt noch zu Tode zu bringen und selbst dann arbeitet das Imaginäre in Form z. B. des Posthumanismus stetig an immer neuen Formen projektierter Unsterblichkeit.

Unsere Zeit ist geprägt von einem Zustand, der mit jenem vergleichbar ist, der hier als ›lingering‹ bezeichnet wurde. Wenn der Tod fehlt, bleibt der Zustand eines unendlichen Endes übrig. Der Tod als Glaubenssystem kann kaum noch das Ewigkeitsphantasma im Bann halten, das gerade droht, zerstörerische Maße anzunehmen. Wie sonst kann man beispielsweise erklären, dass an der Idee des stetigen Wachstums festgehalten wird, während die Ressourcen schon jetzt erschöpft sind? Eine Auflistung solcher Beispiele ließe sich lange fortführen. Entscheidend ist aber, dass in diesem Zwielflicht des Limbus auch das Denken beheimatet ist. Enden ohne Ende sind zwar ein Vorhof zur Hölle, aber eben auch nur ein Vorhof, der das Denken noch erlaubt, eine ewig ausgedehnte Pause im Strudel der Zeit. Von Lacan aus gesehen, ist das unser Normalzustand, der uns in Ermangelung selbst noch der Todesgewissheit für unsere psychische Realität in das Paradox eines unendlichen Endes zwingt. Der Glaube an die eigene Endlichkeit und die (unausgesprochene und irrationale, aber dennoch reale) Gewissheit der eigenen Unendlichkeit verlaufen asymptotisch zueinander. Sie sind nicht zur Deckung zu bringen. Nie wird das Eine in das Andere übergehen. Hier ist keine Synthese möglich, keine Aufhebung oder Versöhnung.

Einen gewissen Trost spenden uns deshalb die Lichtungsoasen, jene virtuellen Orte des Verweilens, die als Sinnbilder einer unendlichen Gegenwart etwas Erleichterung von den Anbrandungen der Kontingenz verschaffen.