

Gaben, Bilder

IRIS DÄRMANN

[1]
Meine Freundin und Kollegin
Kathrin Busch ist dem
Zusammenhang von Gabe und
Bildlichkeit in ihrer Studie
Geschicktes...

Praktiken der Sozialitätsstiftung zwischen Lebenden und Toten

Für Kathrin [1]

*In the course of the reception of Marcel Mauss' *Essai sur le don*, the gift has been increasingly regarded as an element that subverts the reciprocal economy of exchange. Images are often utilized as representations of death and can, therefore, paradigmatically expose the asymmetrical relation intrinsic to gift exchange. Roland Barthes shows the entanglement of gift, death, and images in his reflections on the specific structure of the photographic image, while in Jacques Derrida's emphasis of the phenomenon of mourning this entanglement also plays a central role. Both describe how images establish a kind of gift exchange, within which they take more from the viewer than they give. In this respect, images indicate the asymmetry of an excess of taking that comes along with an excess of giving.*

Der Gabentausch

In der französischen Rezeptionsgeschichte des berühmten *Essays über die Gabe* (1925) von Marcel Mauss fehlt es nicht an Versuchen gegenseitiger Überbietung. Dafür stehen die Figuren der exzessiven Verausgabung bei Georges Bataille, das angeborene Prinzip und Schema der Reziprozität bei Claude Lévi-Strauss, die reine und unbedingte Gabe bei Jacques Derrida oder der Parasit bei Michel Serres. Für Marcel Mauss steht es indes ausser Frage, dass sich in der Gabe Freigiebigkeit und Eigeninteresse mischen: Die geglückte Gabe ist eine erwiderte Gabe. Sobald es einer Gabe nicht gelingt, den obsessiven Zwang zur Erwidern im Geben mit zu erzeugen, hat sie den ihr eigenen Gabensinn verfehlt. Kraft der Melange von Person und Sache ist die Gabe ein Zwischending bzw. eine dingliche Fremderfahrung, die zur exorzistischen Erwidern zwingt. In den von Mauss untersuchten pazifischen und (alt-) europäischen Gabengesellschaften stiftet der Gabentausch je von Neuem soziale Beziehungen zwischen einander fremden Gruppen und Individuen.

Der Gabentausch ist *die* kulturelle Praktik der Interaktion und Interpassion. Jede einseitige Gabe, die in Gestalt einer unüberbietbaren Verschwendung, einer reinen oder parasitär missbrauchten Gabe das unaufhörliche Hin und Her der Gaben unterbricht, hat Indifferenz, Verbindungslosigkeit, schlimmstenfalls Feindschaft oder gar Krieg zur Folge.

[2]
Siehe dazu Iris Därmann,
Theorien der Gabe, Hamburg
2010.

[3]
Claude Lévi-Strauss, Der
hingerichtete Weihnachtsmann,
in: Der Komet. Almanach der
Anderen Bibliothek auf das...

[4]
Vgl. dazu nur die Artikel
Totenkult, in: Der Kleine Pauly,
Bd. 5, hrsg. von Konrat Ziegler
u.a., München 1979,...

Insofern die Gabe jedoch – selbst da, wo sie, wie bei allen Potlatch- und Gabenfesten rituell vorgeschrieben ist – ein unberechenbares Ereignis bleibt, untersteht sie keinem vorgängigen Gesetz zur Reziprozität, das zur uniritierbaren menschlichen Geburtsausstattung gehört. Missbrauch und Asymmetrie markieren vielmehr ihr jederzeit mögliches Missglücken und die stete Drohung der Asozialität.

Aus soziologisch-ethnologischer Perspektive stiftet der Gabentausch diesseits von Natur (Aristoteles), Vertrag (Hobbes) und ekstatischer Vergemeinschaftung (Durkheim) elementare Formen des getrennten Zusammenlebens. In diesem Sinne gehört die Gabe, diese eigentümliche Mischung aus Person und Sache – die Gabe ist eine personifizierte Sache bzw. versachlichte Person, denn sie ist stets eine dingliche Selbstgabe – zu jenen Zwischendingen bzw. Quasi-Objekten, die Intersubjektivität und Sozialität im Modus eines «Pathos der Distanz» hervorbringen und unterhalten. [2]

Marcel Mauss und Claude Lévi-Strauss haben verschiedentlich darauf hingewiesen, dass der Gabentausch sowohl in den pazifischen als auch in den europäischen Winter- und Gabenfesten nicht nur auf die Anwesenden und Lebenden beschränkt ist, sondern sich auch auf die Abwesenden und nicht zuletzt auf die Toten und Ahnen erstreckt, die ebenfalls beschenkt werden, zum einen, um ihre dämonische Wiederkehr zu verhindern, zum anderen, um sie in die Gemeinschaft der Lebenden miteinzubeziehen.

Das trifft in den indianischen Maskengesellschaften für all jene Masken zu, die die Toten und Ahnen beim Gabentausch ekstatisch repräsentieren, und es gilt ebenso für alle zeitgenössischen europäischen Masken- und Verkleidungsfeste: Als Skelette oder Phantome verkleidet nötigen die Kinder, die die Toten darstellen, zu Allerheiligen oder Halloween die Erwachsenen zu kleinen Geschenken und verhalten sich wie masslose Nehmer, während umgekehrt die Toten, die die als Nikolaus oder Christkind maskierten Erwachsenen repräsentieren, als grosszügige und verschwenderische Geber aufzutreten pflegen, deren Geschenke aus dem Jenseits kommen. [3]

In Gestalt der verschiedenen Grabbeigaben – persönliche Habe des Toten, Schmuck, Waffen, Utensilien für die Körperhygiene, Münzen und Nahrung –, wie sie aus vielen europäischen und aussereuropäischen Kulturen von der Frühgeschichte bis in die Neuzeit bekannt sind, sowie der zahlreichen Toten- und Gedenkfeste finden sich weitere Praktiken der Gabe, die den Toten gelten. [4]

[5]
C. Plinius Secundus d.Ä.,
Naturkunde, Buch XXXV,
Farben, Malerei, Plastik, übers.
von Roderich König,
München...

[6]
Polybios, Geschichte, Buch
6,53, in: Gesamtausgabe, Bd.
1, übers. von H. Drexler,
Zürich/Stuttgart 1961.

[7]
Julius von Schlosser, Tote
Blicke. Geschichte der
Porträtbildnerei aus Wachs.
Ein Versuch, hrsg. und
versehen...

[8]
Vgl. dazu Roland Barthes'
Vorlesung: Blumen, in: ders.,
Wie zusammen leben.
Simulationen einiger
alltäglicher...

[9]
Richard Weihe, Die Paradoxie
der Maske. Geschichte einer
Form, München 2004, S. 35.

[10]
Siehe dazu den
unübertroffenen Aufsatz von
Manfred Fuhrmann, Persona.
Ein römischer Rollenbegriff, in:
Poetik...

[11]
Vgl. dazu Iris Därmann, Tod
und Bild. Eine
phänomenologische
Mediengeschichte, München
1995, S. 178ff.

Maske und Malerei

Die Bedeutung von Maske und Malerei für den Totenkult ist seit jeher bekannt: Die von Plinius berichtete Legende über die Erfinderin der Malerei, die Tochter des korinthischen Töpfers Butades, die aus Sehnsucht den Schattenumriss ihres scheidenden Geliebten auf eine Wand zeichnete, [5] zeugt ebenso davon wie die Funeralplastiken der römischen Gentes, die *imagines*, die bei Festen und Leichenzügen, pompös geschmückt, von Schauspielern durch die Stadt geführt und ausgestellt wurden, um die Grösse und Gestalt des Verstorbenen und seiner Ahnen zu demonstrieren: Das Bild, so heisst es bekanntermassen bei Polybios, «ist ein *prosopon*, das mit erstaunlicher Treue die Bildung des Gesichts und seine Züge wiedergibt» [6].

Anders als die Totenbeigaben und der Grabschmuck konnten sich die Masken, sofern sie, zumindest im europäischen Kontext, einen entscheidenden Entstehungsherd für die Entwicklung des Porträts und der Person darstellten, mit der Entstehung des Gemäldes zusehends von der Einbindung in die Praktiken des Gabentausches und damit von einer Sozialitätsstiftung der Lebenden mit den Toten befreien, auch wenn die Blumen, die angesichts des Fotos oder Bildnisses eines Toten arrangiert werden, dies augenscheinlich Lügen strafen. Nicht zufällig zieht Julius von Schlosser eine Verbindungs- und Transformationslinie, die von den römischen *imagines* zu den mittelalterlichen Votivgaben in Wachs – auf Ähnlichkeit bedachte, plastisch geformte «Körperteile des Menschen bis zur ganzen Figur [...] als Dank für Heilung von Gebrechen, für abgewendetes Unheil aller Art» [7] – bis hin zur Fotografie reicht.

Warum Blumen? Die Gabe der Blumen und üppigen Buketts, die noch in unserer Zeit – oft über viele Jahre und Jahrzehnte hinweg und nicht nur zum Todestag – vor den Fotos Verstorbener aufgestellt und so den Toten selbst dargeboten werden, verbindet, wie auch das Geschenk des Parfums, zwei Dimensionen der Gabe diesseits der nützlichen Funktion: ihre verschwenderische Zwecklosigkeit einerseits und ihre zarte Vergänglichkeit andererseits. Blumen sind das übergängliche Geschenk par excellence, das auf das griechisch-diesseitige Paradies, den Lustgarten etwa bei Xenophon, das heisst auf die endliche Fülle des Lebens ebenso verweist wie auf die Verheissungen des Jenseits und die Unsterblichkeit. [8]

Prosopon, also «das, was gegenüber den Augen (eines anderen) ist» [9], *persona*, *imago*, Maske [10] und Foto fungieren als apotropäische Stellvertreter des Toten, deren Wirkung zwischen Todesinsistenz und Todesindifferenz oszilliert. [11]

[12]
Zur Ambiguität der Maske siehe
Claude Lévi-Strauss, *Masques*.
A' l'occasion de l'exposition
organisée au...

[13]
Thomas Macho, *Vision und
Visage*. Überlegungen zur
Faszinationsgeschichte der
Medien, in: Wolfgang Müller-
Funk...

[14]
Diese Verschiebung rührt von
der Differenz zwischen
Totenmaske und Porträt her:
«Die Totenmaske nimmt die
Züge...

Dabei sind sie Empfänger und Geber von Gaben, eingebunden in einen Gabentausch mit den Lebenden. Der Rhythmus der Maske besteht im Hin und Her zwischen Zeigen und Verbergen. Denn die Maske muss den Schrecken, den sie bannen will, zugleich exponieren.

[12]

Mit dem medialen Vorrücken «facialer Gesellschaften» [13], der technischen Demokratisierung des Porträts durch die Fotografie und einer steigenden telepathischen Kommunikation unter Abwesenden ist es von da aus nur noch ein kleiner Schritt, die Masken und Bilder des Toten (im doppelten Genitiv) selbst als Gaben des Todes, als Gaben der Sichtbarkeit und des Blicks zu bezeichnen, wie es ein einflussreicher Strang der französischen Bildtheorie von Maurice Merleau-Ponty über Roland Barthes und Jacques Derrida bis hin zu Georges Didi-Huberman u.a. getan hat.

In einer so verstandenen Ökonomie der Bilder, die selbst Gaben sind und in einen Gabentausch mit den Bildbetrachtern involviert sind, können die Bilder ihrerseits einen parasitären, einen einseitigen, zerstörerisch-heimsuchenden oder aber reziproken Gabencharakter annehmen: einen parasitären Charakter, sofern die Bilder mehr nehmen als sie dem Betrachter zu geben bereit sind; einen einseitig-exzessiven, sofern die Bilder keine adäquate Erwidernng zulassen; einen zerstörerisch-heimsuchenden, sofern sie das betrachtende Subjekt verletzen und schliesslich einen reziproken Charakter, sofern es eine Art Balance zwischen den bildlichen Gaben und rezeptiven Gegengaben zu geben scheint. In jedem Fall wird den Bildern nunmehr selbst – und nicht mehr den Toten, die sie repräsentieren und daher auf gewisse Weise auch sind – eine Handlungs- und Affektmacht zugesprochen, die die kontemplative und distanzierte Bildbetrachtung aus der Fassung bringt. [14]

Erstaunlicherweise legen die meisten der genannten Bildtheoretiker Nachdruck auf die Dissymmetrie zwischen Bild und Betrachter im Modus eines verstörenden, wenn nicht zerstörenden Bilderblicks, einer affektiven und traumatisierenden Kraft, die vom Bild selbst ausgeht und die Instanz des selbstmächtigen Betrachters destabilisiert. Sie marginalisieren damit, zumindest auf den ersten Blick, nicht nur die Figuren der parasitären und reziproken Gabe, sondern auch die des Gabentausches in dem von Marcel Mauss und Lévi-Strauss präzisierten Sinne einer Sozialitätsstiftung zwischen Toten und Lebenden.

[15]
Roland Barthes, Die helle
Kammer. Bemerkungen zur
Photographie, übers. von
Dietrich Leube, Frankfurt a. M.
1985,...

[16]
Ebd., S. 35.

[17]
Ebd., S. 53.

[18]
Ebd., S. 106.

Bilder und Totenkult

Doch hier lohnt ein zweiter Blick, namentlich auf die Bildtheorien von Roland Barthes und Jacques Derrida, in denen die Bilder selbst das Pensum des Totenkultes übernommen haben und zu Agenten eines asymmetrischen Gabentausches zwischen Lebenden und Toten geworden sind: In *Die helle Kammer* beruft sich Roland Barthes mit seiner *mathesis singularis* bekanntlich auf den Affekt als nicht reduzierbare Grösse, [15] die ihn zwei Elemente der Fotografie entdecken lässt: Das Interesse, der «durchschnittliche Affekt», den manche Fotos in ihm hervorrufen, gründet sich auf einer intentionalen Teilhabe, die er als «studium» bezeichnet. Es umreist eine aktive Bewegung, die vom Subjekt ausgeht und dabei von einem affektiven Widerfahrnis durchkreuzt wird, das einen bestechenden, ja verletzenden Charakter aufweist: «Das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren.»

[16]

Wegen seines zugleich traumatischen und zufälligen Charakters erhält dieses Element den Namen «punctum». *Studium* und *punctum* treten für gewöhnlich gemeinsam auf; allerdings kennt Barthes einige wenige Fotografien, die für ihn nur aus jener empfindlichen Stelle und jener Verwundung bestehen, die das *punctum* ohne Zutun des betrachtenden Subjekts hervorruft. Dann hat es eine «expansive Kraft» und gewährt ein «Mehr an Sichtbarem, das die Gabe (*le don*), die Gunst des *punctum* ist» [17]. Besteht die exzessive Gabe des fotografischen Bildes in der expansiven Kraft des *punctum*, die den Betrachter ruiniert, dann trägt das so bestimmte Bild zugleich alle Züge einer parasitären Instanz, die mehr nimmt als sie gibt und die Kommunikation zwischen Bild und Empfänger auf empfindliche Weise stört. Die zerstörerische Wirkung des *punctum* macht sich nicht zuletzt in all jenen Fällen bemerkbar, in denen das fotografische Bild eine erfolgreiche Trauerarbeit unterminiert.

Denn das *punctum* hat zugleich eine spezifisch zeitliche Dimension, die für Barthes das *Noema* der Fotografie ausmacht. Die Fotografie ist das Zeitmass des Todes: Wer fotografiert wird, wird sterben, und er wird nur fotografiert, weil er sterblich ist. Die Fotografie wartet nicht den Tod ab, sondern trägt ihn vor der Zeit in alles das ein, was überhaupt nur fotografierbar ist. Es gibt eine mortale Vorzeitigkeit (eine trauernde Vorwegnahme) und traumatische Nachträglichkeit des Todes: «*Das wird sein* und *das ist gewesen*; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist.» [18]

[19]
Ebd., S. 103.

[20]
Über den Schrecken und die
schiere Unheimlichkeit der
Erwartung der «Wiederkehr
aller Toten» siehe jetzt
Thomas...

[21]
Jacques Derrida, Kraft der
Trauer, übers. von Michael
Wetzel, in: Michael Wetzel und
Herta Wolf (Hg.), Der Entzug...

[22]
Ebd., S. 24.

Eine jede Fotografie ist diese Katastrophe, die das fotografische Bild in eine unauflösbare Beziehung mit dem Tod und Barthes' eigene Trauerarbeit in der Begegnung mit dem Kinderfoto seiner Mutter im Wintergarten je von neuem aus der Fassung bringt. Mit dem Vordringen des Todes ausserhalb von Kult und Religion ist die Fotografie damit zum Ort eines «plötzlichen Eintauchens in den buchstäblichen Tod» geworden, [19] der die Arbeit der Trauer unbeendbar, untröstlich und die Ersetzung des verlorenen Objekts unmöglich macht.

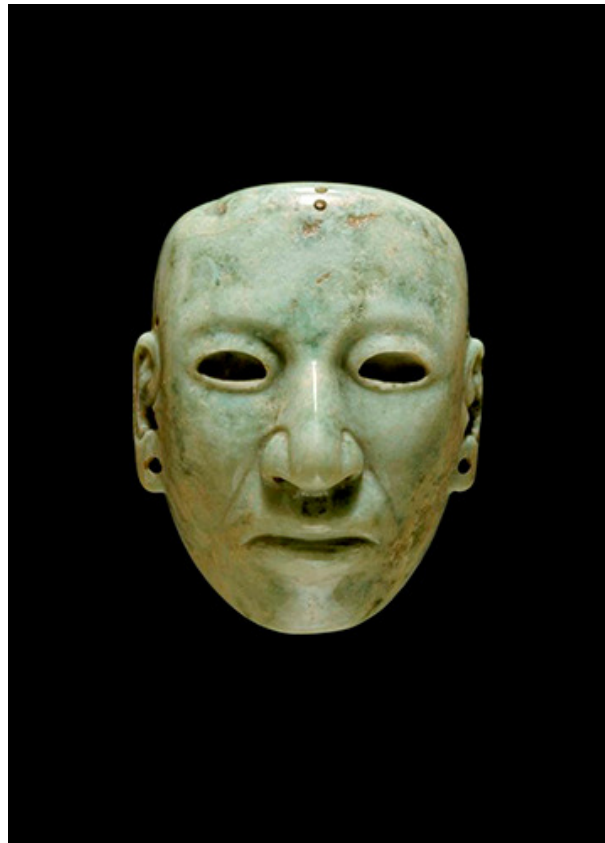


Abb: 1 >

Die zerstörerische Gabe des *punctum* verhindert, dass die Trauer versandet und der Tote ein zweites Mal sterben muss. Sie ist eine zerstörerische, ja parasitäre Gabe des Toten, die ihn, ohne jede christliche Chance auf Auferstehung, [20] in seinem Tod unwiederbringlich tot sein lässt. Für Jacques Derrida zumindest bezeichnet dies die Paradoxie einer bildlich skandierten Trauerarbeit, die gerade scheitern muss, um zu gelingen. [21] Die Gabe ist an den Tod und der Tod an das Bild gebunden, das vom Tod – «dem Abwesendsten der Abwesenheiten» [22] – seine grösste Macht oder Kraft bezieht, nämlich das Abwesende zu repräsentieren und zum Erscheinen zu bringen.

[23]
Ebd., S. 18.

[24]
Claude Lévi-Strauss, Der Weg der Masken, übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 1977, S. 62.

[25]
Derrida, Kraft der Trauer (Anm. 21), S. 30.

[26]
«Der Blick ist das, was vom Auge ausgeht, was herauskommt, das Herauskommende.» Nancy (Anm. 14), S. 51. Dabei...

[27]
Derrida, Kraft der Trauer (Anm. 21), S. 30.

[28]
«[...] das Scheitern [ist] ein Erfolg: die fehlschlagende, die abtreibende Verinnerlichung ist zugleich die Achtung...

[29]
Derrida, Kraft der Trauer (Anm. 21), S. 34.

[30]
Zur Proxemie unter und zwischen Lebenden vgl. Edward T. Hall, Die Sprache des Raumes, übers. von Hilde Dixon,...

[31]
Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, in: Kritische Studienausgabe (KSA), Bd. 5, hrsg. von Giorgio Colli...

[32]
Friedrich Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft, Zweites Buch, in: KSA, Bd. 3, 60, S. 424f.

[33]
Claude Lévi-Strauss, Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft, übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a....

Diese Macht des Bildes, die zugleich eine Macht des Todes ist, lässt sich jedoch nicht auf das fotografische Bild in seiner Überevidenz beschränken. Jedes Bild zehrt vielmehr, so Derrida, von diesem «Gesichtspunkt des Todes, [...] genauer vom Gesichtspunkt des Antlitzes des Toten oder der Toten», den «ein Bild zu sehen [gibt]» [23].

Dies ist freilich der Gesichtspunkt der Maske, in der, vom plastischen Standpunkt aus gesehen, entweder alles hervorspringt oder alles hohl ist, [24] bei dem es aber immer darum geht, den Betrachtenden anzublicken und weniger darum, ihm etwas zu sehen zu geben. «Das Bild ist mehr sehend als sichtbar.» [25] Und es ist diese eigentümliche Kraft des Bildes – die zugleich die der Maske und des Visiers ist: der aus dem Bild kommende oder hervorspringende Blick [26] –, die bewirkt, dass die Kraft des Bildes in Kraftlosigkeit und Schwäche umschlagen kann. Immer da, wo das Bild die Kraft hat, den Betrachter anzuschauen, die Innerlichkeit seiner Trauer zu überschreiten und zu verletzen, [27] bezeugt es seine grösste Kraft. Unter dem unerwidert bleibenden, weil traumatisierenden Blick, mit dem das Bild seinen Empfänger trifft, zeichnet sich für Derrida eine – beinahe unmögliche, apriorische und wahre – Modalität der Trauer ab, die den Anderen nicht in die Innerlichkeit und Gemeinschaft der Lebenden zurückholt, sondern ihn vielmehr in seinem Tod, allein mit sich belässt: [28] Und das ist es, was «die Gabe heimlich an den Tod bindet» [29]. Es gibt einen proxemischen Raumcode des Todes, der die kulturellen Distanzen der Lebenden im inneren, intimen, persönlichen, sozialen und öffentlichen Raum unendlich übersteigt. [30]

Die von Barthes und Derrida skizzierte telepathische Distanzsetzung der Überlebenden gegenüber dem Toten zielt auf ein anderes, «geheimnisvolleres Pathos» der Distanz, [31] als jene *actio in distans*, [32] die kraft der Praktiken der Gabe zwischen Anwesenden möglich ist. Dabei wird das Bild selbst, unter dem Gesichtspunkt der Maske, zum Ort eines doppelten und überkreuzten Gabentausches, in dem die Bilder mehr nehmen als sie geben und die Empfänger mehr geben als sie nehmen. Dieses Ungleichgewicht zwischen einem Überschuss des Nehmens und einem Überschuss des Gebens am Kreuzungspunkt des Bildes entspricht allerdings genau dem, was für Lévi-Strauss die Reziprozität des Gabentausches ausmacht: Reziprozität ist für Lévi-Strauss die Begegnung zweier Irreziprozitäten, Symmetrie die Verkreuzung zweier Asymmetrien. [33] So ist der von Mauss konturierte Gabentausch, wie es scheint, wohl eher eine Praktik der Sozialitätsstiftung unter Lebenden und Anwesenden, während das von Lévi-Strauss bestimmte Prinzip der Gegenseitigkeit einem zweifach asymmetrischen Gabentausch zwischen Toten und Lebenden gewidmet ist.

*Iris Därmann: seit 2009 Professorin für Geschichte der Kulturtheorien am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin und am Exzellenzcluster TOPOI. Studium der Philosophie, Soziologie und Sozialpsychologie an der Ruhr-Universität Bochum. 1993 Promotion als Stipendiatin des DFG Graduiertenkollegs «Phänomenologie und Hermeneutik» mit einer Arbeit über Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte 1995 bei Bernhard Waldenfels. 2003 (München *venia legendi* für die Fächer Philosophie und Kulturwissenschaft an der Universität Lüneburg mit der Habilitationsschrift *Fremde Monde der Vernunft. Die ethnologische Provokation der Philosophie* (München 2005). Visiting Fellow am IFK Wien, Gastdozentin und Fellow an der Universität Konstanz. Gründung der Forschergruppe *Cultural Theory and Its Genealogies* innerhalb des Exzellenzclusters TOPOI gemeinsam mit Hartmut Böhme. Das momentane Forschungsinteresse liegt im Bereich der Kultur- und Philosophiegeschichte des Dienens: Von der antiken Sklaverei zur Dienstleistungsgesellschaft. Seit Oktober 2009 Präsidentin der Deutschen Gesellschaft für Phänomenologische Forschung. Publikationen (Auswahl): *Figuren des Politischen*, Frankfurt aM. 2009; *Theorien der Gabe*, Hamburg 2010.*

Fussnoten

Seite 71 / [1]

Meine Freundin und Kollegin Kathrin Busch ist dem Zusammenhang von Gabe und Bildlichkeit in ihrer Studie *Geschicktes Geben. Aporien der Gabe bei Jacques Derrida*, München 2004, nachgegangen, deren Spuren ich hier folge.

Seite 72 / [2]

Siehe dazu Iris Därmann, *Theorien der Gabe*, Hamburg 2010.

Seite 72 / [3]

Claude Lévi-Strauss, *Der hingerichtete Weihnachtsmann*, in: *Der Komet. Almanach der Anderen Bibliothek auf das Jahr 1991*, Frankfurt a. M. 1990, S. 162–190, hier S. 185f. Die Kenntnis dieses Textes verdanke ich Erhard Schüttpelz.

Seite 72 / [4]

Vgl. dazu nur die Artikel *Totenkult*, in: *Der Kleine Pauly*, Bd. 5, hrsg. von Konrat Ziegler u.a., München 1979, S. 891–900; sowie *Beigaben*, in: *Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte*, hrsg. von Hans Bonnet, 3. Auflage, Berlin/New York 2000, S. 90–92.

Seite 73 / [5]

C. Plinius Secundus d.Ä., *Naturkunde*, Buch XXXV, *Farben, Malerei, Plastik*, übers. von Roderich König, München 1978, XLIII, 151. Vgl. dazu Ernst Kris / Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a. M. 1980, S. 102f.: «Der Schatten, der selbst ein <potentielles Bild> ist, das <nur der Fixierung bedarf>, ist zugleich Teil der Person. Damit ersetzt der Schatten – und der fixierte zumal – den Abwesenden und Toten, er ist dieser selbst.»

Seite 73 / [6]

Polybios, *Geschichte*, Buch 6,53, in: *Gesamtausgabe*, Bd. 1, übers. von H. Drexler, Zürich/Stuttgart 1961.

Seite 73 / [7]

Julius von Schlosser, *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerie aus Wachs. Ein Versuch*, hrsg. und versehen mit einem Nachwort von Thomas Medicus, Berlin 1993, S. 54 und S. 119.

Seite 73 / [8]

Vgl. dazu Roland Barthes' Vorlesung: *Blumen*, in: ders., *Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesungen am Collège de France 1976-1977*, übers. von Horst Brühmann, Frankfurt

a. M. 2007, S. 150–152.

Seite 73 / [9]

Richard Weihe, Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, München 2004, S. 35.

Seite 73 / [10]

Siehe dazu den unübertroffenen Aufsatz von Manfred Fuhrmann, Persona. Ein römischer Rollenbegriff, in: Poetik und Hermeneutik, Bd. VIII: Identität, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 83–106.

Seite 73 / [11]

Vgl. dazu Iris Därmann, Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte, München 1995, S. 178ff.

Seite 74 / [12]

Zur Ambiguität der Maske siehe Claude Lévi-Strauss, Masques. A l'occasion de l'exposition organisée au Musée Guimet à Paris, Jean Poillon interroge Claude Lévi-Strauss sur la nature et la signification du masque, in: L'Œil 62, 1960, S. 29–36, hier S. 30. Mit Dank an Erhard Schüttpelz.

Seite 74 / [13]

Thomas Macho, Vision und Visage. Überlegungen zur Faszinationsgeschichte der Medien, in: Wolfgang Müller-Funk und Hans Ulrich Reck (Hg.), Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien; New York 1996, S. 87–108, hier S. 89.

Seite 74 / [14]

Diese Verschiebung rührt von der Differenz zwischen Totenmaske und Porträt her: «Die Totenmaske nimmt die Züge des Toten ab (ein vom Tod geprägtes Werkstück), das Porträt hingegen zeigt den Tod selbst am Werk: das Wirken des Todes mitten im Leben, im Gesicht, im Blick.» Jean-Luc Nancy, Porträt und Blick, übers. von Gisela Febel und Jutta Legueil, Stuttgart 2007, S. 36.

Seite 75 / [15]

Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, übers. von Dietrich Leube, Frankfurt a. M. 1985, S. 30.

Seite 75 / [16]

Ebd., S. 35.

Ebd., S. 53.

Ebd., S. 106.

Ebd., S. 103.

Über den Schrecken und die schiere Unheimlichkeit der Erwartung der «Wiederkehr aller Toten» siehe jetzt Thomas Macho, *Das Leben ist ungerecht*, St. Pölten/Salzburg 2010, S. 65ff.

Jacques Derrida, *Kraft der Trauer*, übers. von Michael Wetzel, in: Michael Wetzel und Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München 1994, S. 13–35, hier S. 15.

Ebd., S. 24.

Ebd., S. 18.

Claude Lévi-Strauss, *Der Weg der Masken*, übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 1977, S. 62.

Derrida, *Kraft der Trauer* (Anm. 21), S. 30.

«Der Blick ist das, was vom Auge ausgeht, was herauskommt, das Herauskommende.» Nancy (Anm. 14), S. 51. Dabei handelt es sich um einen Blick, der nichts sieht, der ins Nichts sieht: «Der Blick des Toten ist das Vorbild des Bildes oder der Sicht im doppelten Wortsinn dessen, was blickt, ohne zu sehen, und dessen, was sieht, ohne zu blicken». Jean-Luc Nancy, *Am Grund der Bilder*, übers. von Emmanuel Alloa, Zürich/Berlin 2006, S. 158.

Derrida, Kraft der Trauer (Anm. 21), S. 30.

«[...] das Scheitern [ist] ein Erfolg: die fehlschlagende, die abtreibende Verinnerlichung ist zugleich die Achtung vor dem anderen als anderen, eine Art sanfter Zurückweisung, eine Bewegung der Entsagung, die ihn allein, draußen, dort unten, in seinem Tod, außerhalb von uns beläßt.»
Jacques Derrida, *Mémoires. Für Paul de Man*, übers. von Hans-Dieter Gondek, Wien 1988, S. 59.

Derrida, Kraft der Trauer (Anm. 21), S. 34.

Zur Proxemik unter und zwischen Lebenden vgl. Edward T. Hall, *Die Sprache des Raumes*, übers. von Hilde Dixon, Düsseldorf 1976.

Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, in: *Kritische Studienausgabe (KSA)*, Bd. 5, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, New York/München 1988, 43, S. 60.

Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft, Zweites Buch*, in: *KSA*, Bd. 3, 60, S. 424f.

Claude Lévi-Strauss, *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*, übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 1984, S. 78. Zu dieser chiastischen Reziprozität bei Lévi-Strauss siehe Erhard Schüttpelz, *Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870–1960)*, München 2005, S. 272ff.

Abbildungen

Seite 76 / Abb. 1

Maske. Puebla-Tlaxcala, Postklassik, Alt-Mexiko, Jadeit, 11.6 x 9.2 x 6.8 cm, Herkunft: Mexiko, Tlaxcala, Tizatlan. Museum der Kulturen Basel (IV_0001.2). Foto: Peter Horner.