

Sybille Krämer · Sibylle Schmidt (Hg.)

Zeugen in der Kunst



Sybille Krämer · Sibylle Schmidt Hg.

# Zeugen in der Kunst

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:

Dadang Christanto: *Litsus* (2004), Performance am 31. Mai 2015 am „4A Centre for Contemporary Asian Art“ in Sydney, im Rahmen von „MASS GROUP INCIDENT: 48HR Incident“. Foto: Pedro de Almeida. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers, sowie Marita Smith von „Gallerysmith“ in Melbourne und dem „4A Centre for Contemporary Asian Art“ in Sydney.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

#### 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.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6020-2

Ludger Schwarte

## „NICHT LÖSCHBARES FEUER“ HARUN FAROCKI UND DIE FIGURATION DES SCHMERZES

### 1.

In seinem frühen 16mm-Schwarzweiß-Film *NICHT löschesbares Feuer* von 1969 stellt Harun Farocki, der am 30. Juli 2014 plötzlich verstorbene Filmemacher und Künstler, in die Kamera blickend sich und seinem Publikum die Aufgabe, das Leid, das die vom US-Militär abgeworfenen Napalmbomben über Vietnam bringen, nicht nur zu zeigen, sondern spürbar werden zu lassen.

Um genau diesen Unterschied soll es im Folgenden gehen: Unter welchen Voraussetzungen können Bilder nicht nur Informationsträger sein und ein distanzierendes Wissen über Situationen oder Ereignisse darstellen, sondern ihre Betrachter in einer Weise mit dem, was sie zu sehen geben, verbinden, sie affizieren und involvieren, ähnlich so, wie es die direkte Erfahrung dessen, was gezeigt wird, täte?

Ich möchte dies das Vermögen der Bilder zu *tingieren* nennen. Dieses Vermögen, auf das Farocki hier setzt, impliziert einen umfassenderen Begriff von ‚Bedeutung‘: Die Betrachter oder Zuschauer sollen nicht nur die visuellen Zeichen lesen können und in diesem Sinne verstehen, worauf der Film Bezug nimmt, sondern sie sollen verstehen, was das, was ihnen vermittelt wird, *wirklich bedeutet*. Die Zuschauer sollen die Relevanz ermessen, die Dimension des Leids derjenigen, die von einem Ereignis betroffen sind, sie sollen (leiblich) verstehen, was es heißt, in der gezeigten Situation zu sein. Das Wissen soll unter die Haut gehen. Die Bilder sollen abfärben. Sie sollen nicht nur ‚benennen‘, sondern die Realität erschließen.

Den Unterschied zwischen diesen beiden Bedeutungsebenen von ‚Bedeutung‘ arbeitet Farocki an der Wirkungsdifferenz zwischen Text und Bild heraus:

An einem Tisch sitzend, in der Haltung eines Nachrichtensprechers, verliert der damals 25-jährige Farocki „eine Aussage vor dem Vietnam-Tribunal in Stockholm“, die Aussage von Thai Binh Danh, in der Ich-Form. Unvermittelt blickt er sodann in die Kamera, in die Augen der Zuschauer, und sagt:

„Wie können wir Ihnen Napalm im Einsatz und wie können wir Ihnen Napalmverletzungen zeigen? Wenn wir Ihnen ein Bild von Napalmverletzungen zeigen, werden Sie die Augen verschließen. Zuerst werden Sie die Augen vor den Bildern verschließen. Dann werden Sie die Augen vor der Erinnerung daran verschließen. Dann werden Sie die Augen vor den Tatsachen verschließen. Dann werden Sie die Augen vor den Zusammenhängen verschließen. Wenn wir Ihnen einen Menschen mit Napalmverletzungen zeigen, werden wir Ihre Gefühle verletzen. Wenn wir Ihre Gefühle verletzen, dann kommt es Ihnen vor, als führten wir Napalm an

Ihnen und auf Ihre Kosten vor. Wir können Ihnen nur eine schwache Vorstellung davon geben, wie Napalm wirkt.“<sup>1</sup>

Während Farocki sich auf der Haut des linken Unterarms eine brennende Zigarette ausdrückt, die er überraschend aus dem „Hors Champ“ ergriffen hat, führt eine auf heutige Ohren streng agitatorisch wirkende Stimme aus dem Off aus:

„Eine Zigarette verbrennt mit etwa 400 Grad. Napalm verbrennt mit etwa 3000 Grad Hitze. Wenn die Zuschauer mit den Folgen von Napalmeinsätzen nichts zu tun haben wollen, dann muss man untersuchen, was sie mit den Ursachen von Napalmeinsätzen zu tun haben [...]. Wenn Napalm brennt, ist es zu spät zum Löschen. Man muss das Napalm-Feuer dort bekämpfen, wo Napalm hergestellt wird: in den Betrieben.“<sup>2</sup>

Mit diesen letzten Sätzen klingt das vielleicht wichtigste Motiv an, das sich durch die über 200 Filme Farockis zieht: Die Beobachtung der Produktionsplätze, die Analyse der Produktionsweisen und die Untersuchung der Operativität von Bildern. Hierzu zählt nicht nur die Beschäftigung mit Überwachungstechniken oder die Fusion von Waffe und Bild, sondern auch die Bewaffnung der Bilder zum Zwecke der Aufklärung, die Harun Farocki selbst unternimmt: Das Napalm-Feuer dort bekämpfen, wo es hergestellt wird, heißt auch: Die Zuschauer mit Hilfe der Filmbilder als diejenigen ins Visier nehmen, die für diese Herstellung mitverantwortlich sind. Farockis Filme öffnen die Black-Box der Techniken und Produktionssysteme und zeigen damit die Veränderlichkeit der technischen Lebenswelt und der Produktionsverhältnisse.

Der Film *NICHT löschbares Feuer* endet bekanntlich mit dem dialektischen Hinweis darauf, dass aus Staubsaugern nützliche Waffen und aus Maschinenpistolen Haushaltsgegenstände werden können; „Was wir herstellen, das liegt an den Arbeitern, Studenten und Ingenieuren“, sagt die Stimme aus dem Off. Nicht wenige haben dies als Aufruf zur Waffengewalt, als Bewaffnung der Bilder gelesen.

Nicht nur rhetorisch bewaffnet Farocki seine Bilder, sie sind nicht nur Untersuchungen, Dokumentationen, Analysen von Bewaffnung. So neutral und reserviert die späteren Arbeiten auch wirken, die ohne die Präsenz des Autors im Bild auskommen – und ohne schockierende Gesten – so zurückhaltend sich der Essayist und Kritiker auch in seinen erklärenden und kommentierenden Zwischentiteln gibt: Die Filme Farockis sind nie nur gemacht, um visuell zu informieren oder ein indifferentes ‚Zuschauen‘, ‚Dabei-Sein‘ oder ‚Teilnehmen‘ zu ermöglichen.

Der Zuschauer soll in den späteren Arbeiten nicht unbedingt agitiert werden wie noch in *Die Worte des Vorsitzenden* (1967) oder marxistisch instruiert wie in den *Lehrfilmen* der frühen 70er Jahre. Doch es bleibt immer „Guerillakino.“<sup>3</sup>

1 Harun Farocki: „NICHT löschbares Feuer“, in: ders.: *Filme 1967-2005*, Berlin 2009, DVD 1, min 1:15.

2 Ebd.

3 Siehe Tilman Baumgärtel: *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*, Berlin: b\_books 1998.

Wenn Farocki nur „eine schwache Vorstellung gibt“, attackiert er mit der Aktion vor der Kamera durchaus bewusst auch die Gefühle der Zuschauer. Bringt er sie dazu auszuhalten, nicht die Augen zu verschließen? Brennen sich die Bilder den Zuschauern ein? Entfachen diese Bilder im Inneren der Zuschauer ein nicht löschesbares Feuer? Wohl kaum. Lediglich ein Mitgefühl? Mit wem? Es gibt keinen Anlass zu unterstellen, dass die Aktion Farockis vor der Kamera die Augen der Zuschauer sensibler für das Kriegsgeschehen in Vietnam macht. Aber sie evoziert zumindest eine Ahnung des Unerträglichen.<sup>4</sup>

Ohne die Worte des jungen Filmemachers auf die Goldwaage legen zu wollen, schlage ich doch vor, der Alternative zu folgen, die Farocki hier einschließlic der jeweiligen Konsequenz skizziert: entweder (a) Zeigen/Augen verschließen oder (b) lediglich eine Vorstellung von der Wirkung geben/Gefühle verletzen.

Die Bilder mit der Brandstelle auf Farockis Haut zeigen nicht den Unterschied der Wirkung von 400 anstatt 3000 Grad Hitze, sondern einen willentlichen Akt der Verletzung. Das Nicht-Löschbare (oder jedenfalls nicht Gelöschte: Man sieht keine Schmerzreaktion, man sieht einen Arm im ‚Close-Up‘, der die Verbrennung stoisch zu ertragen scheint) springt von der Haut des Filmemachers auf die Augen der Zuschauer über und verunmöglicht das ‚Nichts damit zu tun haben Wollen‘. Eine kalkulierte Minimaltraumatisierung, wenn man so will. Eine Ausdrucks-Geste par excellence.<sup>5</sup>

Sicher lässt es sich nicht verallgemeinern; doch das Bild des Filmemachers, der sich – in einem merkwürdigen Akt, der Solidarität und Didaktik verschränkt – die Zigarette am Unterarm ausdrückt, hat sich vielen Zuschauern dieses Films eingebrannt. Denn das Verstörende dieses Aktes liegt darin, dass die Verletzung geschieht, weil wir zuschauen. Bewirkt dies eine Sensibilisierung, eine Solidarisierung, die Photos von Napalmopfern nicht bewirken, weil diese bloß ‚gezeigt‘ werden, aber keine ‚Vorstellung von der Wirkung‘ vermitteln?

Wie Georges Didi-Huberman bemerkt, ist dieses Filmbild ein „schreiender Punkt“, eine schreiende Wahrheit, die sofort andere Schmerzpunkte und verbrannte Haut in Erinnerung rufen.<sup>6</sup>

4 Vgl. Georges Didi-Huberman: *Remontagen der erlittenen Zeit. Das Auge der Geschichte II*, Paderborn 2014, S. 92.

5 „Die spektakuläre Selbstverbrennung zu Beginn des Films ist nicht nur ein Versuch, den bewusst künstlich- verfremdeten Bildern doch wieder eine authentische Geste entgegenzusetzen. Sie ist vor allem ein Akt der Sublimation, der den aktivistischen Anspruch der Filmakademie-Filme revidiert. Während in den Studentenfilmen die Kunst zur direkten, militanten Aktion drängt, geht *NICHT löschesbares Feuer* den umgekehrten Weg: Eine radikale Tat wird wieder zu einem Element eines Kunstwerks, die konkrete, reale Handlung zu einem symbolischen Akt in einem Film-Kunstwerk.“ Tilman Baumgärtel: *Vom Guerillakino zum Essayfilm* (Anm. 2), S. 90.

6 „Seine Geste, so scheint es mir, war weniger eine ‚Metapher‘ [...] als eine Choreographie des dialektischen Vergleichs [...]. Der Punkt der Verbrennung war kein äußerster Punkt oder dessen abgeschwächte Metapher, sondern ein *relativer Punkt*, ein Vergleichspunkt.“ Didi-Huberman: *Remontagen der erlittenen Zeit* (Anm. 4), S. 96.

Die Rekonstruktion der Erfindung und Produktion von Napalm B bei Dow Chemicals, die den Großteil des 22minütigen Films einnimmt, sieht man nach diesem Auftakt mit anderen, radikalisierten Augen. Mir ist es immer so erschienen, als müsse man diesen Auftakt bei allen Arbeiten Farockis hinzu denken, ganz so, als sei er bei den späteren Filmen Farockis nur augenzwinkernd weggelassen worden.

Der Titel *NICHT löschesbares Feuer* scheint einen Gedanken Adornos abzuwandeln. In dessen berühmten Aufsatz *Der Essay als Form* heißt es:

„Die Befreiung vom Identitätszwang schenkt dem Essay zuweilen, was dem offiziellen Denken entgleitet, das Moment des Unauslöschlichen, der untilgbaren Farbe [...]. Das Bewußtsein der Nichtidentität von Darstellung und Sache nötigt jene zur unbeschränkten Anstrengung. Das allein ist das Kunstähnliche des Essays.“<sup>7</sup>

Auf diesen Passus bei Adorno hat bereits Georges Didi-Huberman in seinem Text über Farocki hingewiesen. Minutiös zeichnen Didi-Hubermans Ausführungen Farockis experimentelle Praxis der Montage von Bildern nach<sup>8</sup>, situieren sie im Abgleich mit anderen Montagekonzeptionen und arbeiten heraus, wie es Farockis Filmessays gelingt, die Gewalt der Welt lesbar zu machen: „Die Lesbarkeit stellt sich in der Montage ein [...]. [Diese Form] macht die Gewalt der Welt lesbar.“<sup>9</sup> Auch die Geste des ‚Seine Hand ins Feuer Legens‘ ist für Didi-Huberman Bestandteil des Versuches, die Welt, an der wir leiden, besser lesbar zu machen.<sup>10</sup>

Doch was heißt es im Fall der Filmessays Farockis, dass ihnen durch die unbeschränkte Anstrengung der Darstellung, in ihrer Nichtidentität mit der Sache, zuweilen das Moment der untilgbaren Farbe gegeben ist? Was ist für Adorno eigentlich eine „untilgbare Farbe“?

Es läge nahe, darunter die Originalität, ein unverwechselbares Kennzeichen oder einen individuellen Stil zu verstehen. Ein Passus in der *Dialektik der Aufklärung* gibt jedoch einen anderen Hinweis auf Adornos Wortgebrauch: Die „Schutz- und Schreckfarbe“, das „untilgbar mimetische Erbe aller Praxis“, sei durch den Triumph der Automatisierung dem Vergessen überantwortet.<sup>11</sup> In der *Negativen Dialektik* spricht Adorno von der „unauslöschlichen Farbe“ der Utopie, die aus dem Nichtseienden komme und am unentstellten Konkreten haften.<sup>12</sup> Beide Stellen legen nahe, dass ein konkretes, der Verfügung entzogenes Verhalten gemeint ist,

7 Theodor W. Adorno: „Der Essay als Form“, in: ders.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1974, S. 26.

8 „... gibt Farocki sich einem beinahe taktilen Lernen der Dinge hin – er ertastet, er lauscht, er überarbeitet, er justiert–, wobei er sich unablässig dem Irrtum aussetzt.“ Didi-Huberman: *Remontagen der erlittenen Zeit* (Anm. 4), S.113.

9 Georges Didi-Huberman: *Remontagen der erlittenen Zeit* (Anm. 4), S. 114.

10 Vgl. Ebd., S. 94.

11 Theodor W. Adorno/Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main 1969, S. 190f.

12 Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 1966, S. 66.

eine körperliche Dimension des Ausdrucks. Vielleicht kann man es so reformulieren: Die Konstruktion des Films in Form eines Essays vermag es, dass die Zuschauer die Bedeutung der Bilder körperlich erfahren. Diese Bilder gehen unter die Haut, weil sie nur entfernt mit dem, worüber sie handeln, zu tun haben. Und weil sie das Auge *tingieren*.

## 2. Leid aufzeichnen/Leid zeigen/Leid vermitteln

Schmerz kann ermessen werden. Obschon der Schmerz Wittgenstein als das „Ineffabile“ schlechthin erschien, dessen private, subjektive, körperliche Dimension von jedem Schmerzausdruck gekappt wird, kann man sich annäherungsweise, unter Rekurs auf eigene Erfahrungen, in die Schmerzen eines Anderen hinein versetzen oder sie imaginär nachfühlen. Schmerzen können sogar gemessen werden: Obwohl selbstverständlich jeder anders empfindet, erstellt die medizinische Forschung Schmerzkurven; sie misst die Schmerzstärke und die Schmerzempfindlichkeit. Daraufhin können Schmerzmittel verteilt werden.<sup>13</sup>

Leid kann aufgezeichnet werden. Dies unternehmen nicht nur medizinische und biologische Experimentalsysteme. Aufzeichnungen von Leid und Elend bilden eine Kette, die oft von der journalistischen Dokumentation über die empirische Sozialforschung bis hin zur staatlichen Fürsorge führt, wie bereits der Fall der frühen photographischen Reportagen zeigt, die der Sozialreformer Jacob August Riis in den Elendsquartieren der New Yorker East-Side um 1890 durchgeführt hat.

*How the other half lives*, sein 1890 erschienenes Buch, gilt als Pionierarbeit des investigativen Journalismus mit Hilfe der Kamera, weil es buchstäblich Licht ins Dunkel der Behausungen wirft. Darin unterscheiden sich die Aufnahmen von Riis u.a. von den Aufnahmen, die Heinrich Zille ca. 1890 – 1910 von Armen in Berlin gemacht hat.<sup>14</sup> Zeigt es das Leid? Es zeigt zunächst arme Menschen in Lebensumständen, die unerträglich und unwürdig wirken.

Photos, mit denen Tierschützer das Leid der Tiere in den Laboratorien dieser Welt demonstrieren, zeigen entweder extreme Verletzungen oder einen menschenähnlichen Leidensausdruck zusammen mit monströsen Apparaturen. Hier werden nicht nur kriminelle oder verabscheuungswürdige Praktiken aufgedeckt, sondern der Versuch wird unternommen, Empathie auszulösen, Menschen anzusprechen und Solidarität mit den Tieren zu erwirken.

Fälle, in denen Ähnliches funktioniert hat und das Vorzeigen von Leidensbildern bei distanzierten und zunächst unbeteiligten Beobachtern die Motivation einzugreifen herbeigeführt oder gar Kriege ausgelöst hat, lassen sich unschwer beibringen.

13 Gemessen wird unter anderem durch die Numerische Rating Skala (NRS), die Visuelle Analog Skala (VAS), die Quantitativ sensorische Testung (QST) oder die Aktivierung der Schmerzareale im Gehirn mit dem MRT.

14 Vgl. Heinrich Zille: *Das alte Berlin*, München 2014.

Derartige Bilder und Filme zielen nicht nur auf Wissensvermittlung; sie sollen in Aktion umgesetzt werden – im Sinne Deleuzes könnte man sie zusammen mit ihrer affektiven Verkettung als „Aktionsbilder“ bezeichnen. Hier werden Bilder des Leidens im Sinne einer Bildrhetorik mit persuasiver Absicht *gezeigt*, und zwar so, dass sie unmittelbar sensomotorischen Nachvollzug zeitigen.

*Leid Vermitteln* dagegen heißt: Leid als solches verständlich machen, aber weniger im Sinne einer Information über körperliche Zustände oder als Verhalten zum eigenen Affekt (Ekel, empfundene Grausamkeit, ‚Fremdschämen‘) als durch das Ermöglichen einer kompassiven Anteilnahme mit einer unvergleichlichen Situation. Das Leid-Vermitteln geht über die Einfühlung in eine Situation, die Analogien zu (möglichen) eigenen Erfahrungen aufweist, weit hinaus und zielt auf ein empathisches Verständnis für etwas, das doch radikal fremd bleiben muss.

Vermutlich sind Darstellungen von Martyrien in Kirchen in diesem Sinne nicht dem Versuch geschuldet, Wissen darüber zu verbreiten, welche Art von Leiden beispielsweise der Gekreuzigte oder eine Heilige durchmachen musste, noch einen empathischen, therapeutischen oder interventionalistischen Affekt auszulösen, sondern ausgehend von einer solchen Darstellung die Unerträglichkeit schon der Vorstellung dieses unvergleichlichen Leids als eigene Verantwortung zu spüren.

Harun Farockis Arbeit zielt darüber hinaus auch auf die Beeinflussung der Motivation, mit der sich Betrachter seinen Bildern nähern. Spätestens mit seinen Installationen in Kunsträumen (vor allem *Aufstellung*, aber auch *Deep Play* und *Ernste Spiele*) wird der Zuschauer körperlich adressiert, involviert und zu einem Eintauchen, Umgehen, Vergleichen und Verknüpfen der Bilder gebracht, in einer Weise, die am TV-Bildschirm oder im Kinosaal so nicht möglich wäre.<sup>15</sup>

Indem diese Videoinstallationen zugleich eine Immersion und eine kritische Distanz evozieren, wie auch eine Bewegung um die Bilder herum, ermöglichen sie es sowohl zu erfahren, wie es ist, in einer singulären Situation zu sein, wie auch falsche Identifikationen mit Akteuren in diesen Situationen zu vermeiden.

Der britische Philosoph Richard Wollheim hat bekanntlich in einem vergleichbaren Paradox, das er „twofoldness“ nennt, das Wesen der Bilder erkannt, nämlich in der Tatsache, dass wir in Bildern etwas sehen, und zugleich diese Bilder als opake Artefakte sehen, so dass wir uns nie darüber täuschen, lediglich ein Bild zu sehen und insofern keiner (immersiven) Illusion erliegen, wenn wir Bilder sehen.<sup>16</sup>

15 „Vor einer Installation wie *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (2000), oder jüngst *Deep Play* (2007) und *Immersion* (2009), befindet sich der Betrachter in einer sehr konkreten Situation [...] seinerseits neue Remontagen der zusammen ausgestellten Bilder vorzunehmen, und seien sie nur virtueller Art [...]. Dieser Gebrauch ist Teil von so etwas wie einer *Selbstreformierung des Blicks* auf die Bilder im Zustand endloser Vergleichung.“ Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit* (Anm. 3), S. 181. Didi-Huberman zufolge entgeht Farocki der Gefahr einer Neutralisierung seiner Arbeit durch den White Cube. Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit* (Anm. 4), S. 197.

16 Siehe Richard Wollheim: *Objekte der Kunst*, Frankfurt am Main 1982, S. 195ff. und Richard Wollheim: *Painting as an Art*, Princeton 1987, S. 46ff.

Lambert Wiesing folgert aus einer ähnlichen Beobachtung, dass das Betrachten von Bildern die einzige Situation ist, in der wir etwas sehen, ohne dass wir an dem, was wir wahrnehmen, partizipieren. Wir sind nicht leiblicher Teil der Situation, die wir wahrnehmen. Wiesing qualifiziert Bilder deshalb auch als „Partizipationspausen.“<sup>17</sup>

So besehen müsste es Farocki gelingen, den Bildstatus seiner Filmbilder tendenziell zu suspendieren. Oder aber Wollheim und Wiesing konzipieren das Bild noch zu sehr als Fenster (oder als Fernrohr). Denn ein Bild, das *tingiert*, ist eine Wirklichkeit, die uns direkt angeht, keine Welt hinter der Scheibe.

### 3. Unmittelbarer/ mittelbarer Zeuge

In der Antike wurde zwischen dem direkten Augenzeugen (*testis oculatus, immediatus*) und dem indirekten Ohrenzeugen (*testis auricus, mediatus*) unterschieden.<sup>18</sup> Damit wird nicht so sehr eine Mediendifferenz inkriminiert, sondern die Evidenz des unmittelbar Dabeigewesenseins ausgezeichnet. Auch der indirekte Ohrenzeuge unterscheidet sich noch vom Richter, demgegenüber sich ein Zeuge, und sei es auch ein indirekter, für eine Wahrheit verbürgt.

Farocki versetzt uns, indem er den Bericht von Thai Binh Danh verliest, in die Position der Urteilenden, denen ein Zeugnis vorgelegt wird. Er selbst präsentiert sich als Ohrenzeuge. Was nun folgt, die Selbstverbrennung mit Hilfe der Zigarette, ist nur notwendig, weil das Nachverfolgen der Zeugenaussage, das Lesen eines Textes oder das Anhören einer Aussage, nicht denselben Grad an Implikation erreicht.<sup>19</sup>

*Schiffbruch mit Zuschauer* – Blumenbergs Titel suggeriert den notwendigen Abstand zwischen Betroffenen und Augenzeugen, zwischen Widerfahrnis und Affekt. Der Zuschauer ist nicht gefährdet, schaut neugierig vom sicheren Ufer aus zu.<sup>20</sup> Blumenberg versäumt es in seinem Buch, den Unterschied zwischen Zuschauern und Augenzeugen herauszuarbeiten.

17 Lambert Wiesing: *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie*, Berlin 2009, S. 199.

18 Plautus zufolge ist ein Augenzeuge mehr wert als zehn Zeugen vom Hörensagen: „Pluris est testis oculatus unus, quam auriti decem.“ Plautus: *Truculentus*, Darmstadt 2001, II.6, v. 489.

19 Tilman Baumgärtel hat bereits darauf hingewiesen, dass Farocki diese Geste in seinem 15 Jahre später entstandenen Film *Etwas wird sichtbar* (1982) wiederholt: Tilman Baumgärtel: *Vom Guerrillakino zum Essayfilm* (Anm. 3), S. 121.

20 Skepsis am Mitfühlen und am voyeurhaftem Hunger nach Bildern kritisiert Susan Sontag in ihrem Photographiebuch wie auch in *Das Leiden anderer Betrachten*: „Die imaginäre Nähe zum Leiden anderer, die uns Bilder verschaffen, suggeriert eine Verbindung zwischen den fernen, in Großaufnahme auf dem Bildschirm erscheinenden Leidenden und dem privilegierten Zuschauer, die in sich einfach unwahr ist – nur eine Täuschung mehr, was unsere wirklichen Beziehungen zur Macht angeht. Solange wir Mitgefühl empfinden, kommen wir uns nicht wie Komplizen dessen vor, wodurch das Leiden verursacht wurde.“ Susan Sontag: *Das Leiden anderer Betrachten*, München 2003, S. 119.

Was unterscheidet einen Zuschauer von einem Augenzeugen? Ein Zeuge muss das, was er bezeugt, zumindest ansatzweise, in groben Umrissen, verstehen. Er muss es adäquat verstehen wollen und zumindest soweit kognitiv partizipieren, dass das Wahrgenommene für ihn eine Gewissheit wird. Wenn ein Zuschauer sich am sicheren Ufer dem Spektakel eines seltenen Farbspiels auf der Meeresoberfläche hingibt und nicht erfasst, dass das, was er sieht, ein Schiffbruch ist, so taugt er kaum als Zeuge desselben. Ein Bomberpilot, der aus sicherem Abstand nur sieht, wie Städte in Rauch aufgehen, oder dass strategische Ziele getroffen wurden, taugt als Zeuge von Bombardierungen kaum. Nicht jeder Zuschauer ist deshalb ein Zeuge.

Aber die Idee des mittelbaren Zeugen bringt es mit sich, auch bei denjenigen von Zeugen zu reden, die bei einem Ereignis nicht direkt vor Ort gewesen sind. Wer zum Beispiel nicht leiblich vor Ort war, sondern etwas durch ein Fernglas, durch ein Videoüberwachungssystem, am Telefon oder vermittelt durch Briefe beobachtet hat, kann unter Umständen als Zeuge erachtet werden. Es kommt hierbei auf die genauen Umstände und spezifischen Bedingungen an, weil nicht jeder, der etwas von einem Ereignis weiß, mittelbar erfährt oder aus Dokumenten erschließen kann, zugleich auch als Zeuge angesehen werden sollte.

„Niemand zeugt für den Zeugen“ schreibt Celan in der *Aschenglorie*.<sup>21</sup> Ein Zeuge ist nur derjenige, so hat Jacques Derrida den Gedanken reformuliert, der etwas erfahren hat, das man nicht wissen kann, sondern glauben muss. „Das Zeugnis entsteht aus einem Geheimnis“, schreibt Jacques Derrida. Und weiter: „Wenn das Zeugnis [...] zum Beweis, zur Information, zur Gewissheit oder zum Archiv geriete, würde es seine Funktion als Zeugnis verlieren.“<sup>22</sup> Mit „Geheimnis“ ist hier nichts anderes gemeint, als die grundlegende Aporie, dass nur dasjenige als Zeugnis gelten kann, das etwas schildert, was der direkten Überprüfung durch andere entzogen ist. Zeugnisse sind keine Belege.<sup>23</sup> Nur dann ist man auf einen Zeugen ange-

21 Paul Celan: „Aschenglorie“, in: ders.: *Gedichte*, Band II, Frankfurt am Main 1975, S. 72.

22 Jacques Derrida: *Bleibe. Maurice Blanchot*, Wien 2003, S. 28.

23 „Das Zeugnis nämlich liegt immer jenseits der Form der Aussagen oder der Mitteilung eines Inhalts, weil es um das Bezeugen einer dem Anderen [...] gerade unzugänglichen Erfahrung geht [...]. Es liegt auch jenseits der Historisierung und einer Logik der Evidenz, weil der Gestus des Bezeugens sich fundamental vom Beweis unterscheidet [...]. [Es geht] in Zeugnissen nicht einmal in erster Linie darum, Tatsachen zu *belegen* oder das, ‚was der Fall ist‘ bzw. war, sondern darum, die Erfahrung des Geschehenen zu bezeugen.“ Sigrid Weigel: „Zeugnis und Zeugenschaft. Klage und Anklage“, in: Rüdiger Zill (Hg.), *Zeugnis und Zeugenschaft. Einsteins Forum Jahrbuch 1999*, Berlin 2000, S. 116. Das Holocaustzeugnis enthält eine *andere Wahrheit* als die herkömmliche Gerichts- oder Zeitzeugenschaft. Es verhält sich zum juristischen Zeugnis wie die Klage zur Anklage; das Wort des Überlebenden ist, so Weigel weiter, nicht bloß Beweismittel, sondern Ausdruck der Trauer. Sibylle Schmidt zufolge darf diese beispiellose Trennung, auf die Weigel aufmerksam macht, die abgründige Differenz zu denen, an die sich die Worte, Gesten und das Schweigen der Zeugen richtet, nicht im Sinne eines Unsagbarkeitsstopos interpretiert werden, sind doch die dadurch mitgeteilten Erinnerungen der Überlebenden historisch und politisch unverzichtbar: „Trotz aller Unmöglichkeit, das ‚Unfaßbare zu verstehen‘ – müssen die Täter zur Rechenschaft gezogen werden und aus dem Ge-

wiesen, wenn man nicht wissen kann, sondern glauben muss. Derridas Überlegung impliziert, wie andere Zeugenschaftstheorien, dass Zeugenschaft an Bedingungen der Glaubwürdigkeit geknüpft ist, nicht an solche der Gewissheit. Doch diese Definition des Zeugnisses als der Aussage, die ich glauben muss, weil ich nicht wissen kann, unterstellt erstens, dass in einem solchen Fall des Nichtwissenkönnens jede Information, die ich von einer glaubwürdigen Quelle übernehme, als Zeugnis anzusehen wäre, und zweitens, dass sich der Zeuge zureichend (sprachlich) artikulieren kann.

Verglichen mit dem sprachlich formulierten Anspruch, Augenzeuge eines Ereignisses gewesen zu sein, dessen Elemente durch die sprachliche Aussage begrenzt sind, kann ein Bild eine virtuell unbegrenzte Anzahl sehr konkreter Umstände, Details und Eigenschaften festhalten und vermitteln. Darüber hinaus kann es aufweisen, dass keine Begnadung oder außergewöhnliche seherische Fähigkeit erforderlich war, sondern dass jeder dasselbe hätte sehen können. Auch: dass adäquates Sehen lernbar ist. Es gilt folglich zwei Besonderheiten von Bildern als Medien des Bezeugens bzw. Ausgangspunkte mittelbarer Zeugenschaft herauszustellen: eine unmittelbare Konfrontationswirkung, die im Gegensatz zur ‚Partizipationspause‘ leibliche Erfahrung auslöst, und die Möglichkeit, dass Bilder gegen ihre Autoren bzw. ihren rhetorischen Einsatz aussagen und eine Möglichkeit der Überprüfung dessen, wie etwas gewesen ist, bieten.

Dies führt auf eine weitere mögliche Interpretation von Celans Satz: Der Zeuge selbst weiß, dass er etwas gesehen hat. Aber was? Gerade dort, wo sich das, was es zu bezeugen gilt, den Begriffen entzieht, unter anderem weil es radikal singulär ist, entsteht eine weitere, nicht nur sprachliche Aporie der Zeugenschaft, auf die Agamben hingewiesen hat; streng genommen gibt es keine Zeugen der entmenschlichten Zustände und der Ermordung in den Gaskammern, weil die Sprache an dieser Extremsituation gebriecht, was nicht den immensen Wert der Texte Primo Levis noch die Zeugenschaft der Sonderkommando-Überlebenden in Frage stellt. Agamben insistiert darauf, dass angesichts dieses Verbrechens alles, was berichtet werden kann, unzulänglich ist und dass hier die Stellvertreterfunktion, die Zeugen zu Sprechern derjenigen macht, die von diesem singulären Ereignis betroffen oder dahin gerafft wurden, fragwürdig wird. Diejenigen, die das aussagen können, müssen nicht nur die Unzulänglichkeit der Sprache empfinden und selbst aussagen, sondern sie müssen noch dort ihren Sinnen glauben, wo kein Sinn hinreicht. Es gibt niemanden, der sagen kann, dass es sich tatsächlich so verhielt, und welcher Kategorie das, was geschehen ist, zuzuordnen ist. Dies aber zu sagen, ist Aufgabe und Autorität des Zeugen: „Die Autorität des Zeugen besteht darin, dass er einzig im

---

schehenen müssen politische Konsequenzen gezogen werden. Dies macht die Rolle der Überlebendenzeugen so schwierig: Wollen sie rechtlich und politisch angehört und als Opfer anerkannt werden, müssen sie sich einem Diskurs aussetzen, der mit einem Wahrheitsbegriff der ‚Identität der Aussagen‘, der Überprüfbarkeit, Übereinstimmung und Bestätigung ausgeht, und der folglich mit singulären Erfahrungen nur bedingt umgehen kann.“ Sibylle Schmidt: *Zeugenschaft. Ethische und Politische Dimensionen*, Frankfurt am Main 2009, S. 55f.

Namen eines Nicht-Sagen-Könnens sprechen kann, d.h. darin, dass er Subjekt ist. Das Zeugnis verbürgt nicht die faktische Wahrheit der im Archiv aufbewahrten Aussage, sondern deren Unarchivierbarkeit, deren Äußerlichkeit dem Archiv gegenüber: also die Notwendigkeit, mit der sie sich – als Existenz einer Sprache – der Erinnerung wie dem Vergessen entzieht.“<sup>24</sup>

Jeder Zeuge ist zugleich leiblich involviert und als Beobachter distanziert. Dort, wo jemand nicht in das Geschehen hätte leiblich eingreifen oder von ihm hätte verletzt werden können, sei es aufgrund von Trennwänden, sei es aufgrund von räumlichen oder zeitlichem Abstand, und sich doch davon berühren lässt, es auffasst, in sein Bewusstsein hebt, in sein Gedächtnis eingraviert und sein Handeln daran ausrichtet, wird man von einem mittelbaren Zeugen sprechen. So kann Harun Farocki selbst für Thai Binh Danh sprechen, den Zuschauern gegenüber als Zeuge auftreten, mehr noch: sie zu Ohrenzeugen machen. „Ich habe davon gehört“ wäre nun die adäquate Antwort, wenn man sich des Wahrheitsgehaltes einer Aussage nicht sicher ist, aber verstanden hat, dass sie mit der Zusicherung einer Bezeugung getätigt wurde.

Wer keinen Zweifel an der Glaubwürdigkeit einer Bezeugung hegt, wird sich selbst für das Bezeugte engagieren können. „Ich bin mir sicher, dass es so gewesen ist“ wird derjenige sagen, der mit einigem Abstand Rückschlüsse darauf zieht, wie etwas gewesen sein muss, und der daraus auch Rückschlüsse auf sein eigenes, daraufhin notwendiges Verhalten zieht. Im Fall von Thai Binh Danh spricht jemand, der zugleich Zeuge und Opfer (Verwundeter) ist. Im Fall von Farocki spricht jemand, der von einer Verwundung berichtet, die ihn selbst tangiert. Wenn ich in einem glaubwürdigen Bild etwas entdecke, was Jahrzehnte zurück liegt, so kann ich zum Zeugen dieses Ereignisses werden, gerade dort, wo dessen adäquate Untersuchung bislang ausgeblieben ist. Dies hat Farocki später etwa mit *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) vorgeführt.

Im Deutschland des Jahres 1969 kann man zum Zeugen für Kriegsverbrechen werden, die zwei Jahre zuvor in Vietnam begangen worden sind, weil man nicht nur zweifelsfrei weiß, dass die stattgefunden haben, sondern weil man auch die Leidensdimension dieser Ereignisse erfasst und begriffen hat, was die Fakten über diese Ereignisse in dem umfänglicheren Sinne *bedeuten*, der nicht gewusst, sondern nur erfahren werden kann. Dies ist dann relevant, wenn die Leidensdimension vergangener Ereignisse noch andauert und eine Verhaltensänderung in der Gegenwart erforderlich macht. Unter welchen Umständen ergreift uns ein Ereignis, das zeitlich und räumlich weit entfernt liegt? Genau dann, so scheint Farockis Antwort zu lauten, wenn wir es auf indirekte, aber gleichwohl verpflichtende Weise erfahren. Die Verpflichtung mag darin liegen, dass wir in der Art, wie es auf uns kommt, uns übermittelt wird, etwas entdecken, ein Detail, eine Sichtweise, die noch nicht

<sup>24</sup> Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt am Main 2003, S. 138. Agamben fährt fort: „Weil es Zeugnis nur dort gibt, wo es eine Unmöglichkeit zu sagen gab, weil es einen Zeugen nur gibt, wo eine Entsubjektivierung stattfand – deswegen ist der Muselman tatsächlich der vollständige Zeuge, deswegen ist es nicht möglich, den Muselman vom Überlebenden zu trennen.“ Ebd., S. 138.

gewusst wird, die, im Sinne Derridas, rätselhaft ist, und die mit uns zu tun hat: Die Ursache der Gewalt entdecken wir als in uns liegend.

Dieser Fall der vermittelten Zeugenschaft ist zu unterscheiden von der Expertise, die beispielsweise Historikern eignet, die objektiv distanziert alles über ein Ereignis wissen, sein Archiv verwalten und gewissermaßen als dessen Sprecher auftreten können. Sie ist auch zu unterscheiden von der aufmerksamen Anteilnahme, die Leser eines Romans oder Zuschauer eines Spielfilms empfinden mögen. Denn die Expertin und der Zuschauer bleiben gewissermaßen diesseits der Glasscheibe, die über jedem Bild liegt, und sie an der leiblichen Partizipation hindert.

Es läge nahe, die Möglichkeit, dass das Feuer der Bilder überspringt, im Unterschied zwischen zwei bildlichen Macharten bzw. Perceptionsmodi zu suchen, die Riegl mit dem Ausdruck optisch und taktil belegt hat. Der taktile Blick fingert gewissermaßen in dem, was er sieht, wenn auch durch das Bild als Taststock vermittelt, herum. Doch um Zeugnis abzulegen ist es, wie gerade dargetan, nicht unbedingt notwendig, das zu erfahren, zu ertasten, was man bezeugt; es geht, in den Worten Farockis, um eine adäquate „Ahnung von der Wirkung“, nicht um die Wirkung selbst. Schockierende Bilder *tangieren*. Die Selbstverletzung des Filmautors in *NICHT löschesbares Feuer* hingegen *tingiert* – der Film färbt ab, tönt und löst somit eine Veränderung der Selbstwahrnehmung aus.

#### 4. Zeugnisse in der Kunst

Dieses Tingieren, das die Ahnung der Wirkung auslöst, ist zu unterscheiden vom bloßen Affekt, aber auch von der Empathie, von der Ansteckung oder von der Resonanz als möglichen anderen, leiblichen Rezeptionsweisen von Filmbildern. Im Fall von *NICHT löschesbares Feuer* ist die Ahnung das Produkt der Ersetzung des einen Bildes durch das andere, des Napalmopfers durch das Zigarettenopfer, wodurch kein Referenz-, kein Stellvertretungs-, kein metaphorisches oder metonymisches Verhältnis aufgebaut wird, und auch keine Verfremdung, sondern miniaturisierte Figuration.

Die Ahnung kann durchaus auch das Resultat bildkritischer Operationen sein. Durch diese Operationen, vorwiegend in der Montage, können Bilder, wie Farocki sagt, dazu gebracht werden, gegen sich selbst auszusagen.

Hinsichtlich des Filmmaterials zum KZ „Westerbork“, aus dem er später den Film *Aufschub* herstellte, sagte Farocki einmal:

„Obwohl das Material also aus den zweifelhaftesten Gründen, nämlich von einem Lagerleiter zur Beschönigung des Lagers, produziert worden ist, wird diese Sequenz auf dem Bahnhof Westerbork den Deportierten mehr gerecht als die anderen Einstellungen in Resnais' Film. In dieser Sequenz sind die Deportierten mehr als nur Belegstellen, die Bilder mehr als nur Bildsignale. Ich trete für ein filmisches Verfahren ein, das seine Bilder nicht wie einen Rohstoff behandelt, den die Montage einschmilzt. Vielmehr bedenkt es die Eigenheit jeder Einstellung. Die Montage selbst soll dieses Bedenken sein: Welchen Wert hat eine Einstel-

lung, was sagt sie, auch neben und jenseits von dem, was ich mit ihr mitteilen will?“<sup>25</sup>

Montage führt hier zu der Möglichkeit, den Eigensinn jeder Einstellung ‚bedächtig‘ zu erfassen. In dem kurzen Text *Einführung* (2008) führt Harun Farocki aus, dass er ursprünglich von Brecht gelernt hatte „nicht so romantisch zu glotzen“ und

„eine distanzierte, abwägende Haltung einzunehmen [...] damit sich zeige: Dieser Mensch ist so und so, weil die Verhältnisse so und so sind. Und die Verhältnisse sind so und so, weil der Mensch so und so ist. Er ist aber nicht nur so vorstellbar, wie er ist, sondern auch anders, so wie er sein könnte, und auch die Verhältnisse sind anders vorstellbar, als sie sind.“

Deshalb sei *Einführung* zunächst für ihn ein Wort der Gegenpartei gewesen. Eine Reihe von Erfahrungen mit darstellerischer Identifikation habe ihn jedoch zu einer anderen Einschätzung geführt. Farocki weiter:

„Einführung‘ ist ein zu schönes Wort, um es irgendeiner Gegenpartei zu überlassen. Einführung ist ein schönerer Ausdruck als ‚Identifikation‘, hat einen Beigeschmack von Übertretung. Eine Zusammensetzung von ‚Eindringen‘ und ‚Mitfühlen‘. Eine etwas gewaltsame Anteilnahme. Es müsste gelingen, sich in einer Weise einzufühlen, dass es den Effekt einer Verfremdung hat.“<sup>26</sup>

Diesen Gedanken aufgreifend können wir sagen: Die farockische *Einführung* ist eine „etwas gewaltsam“ zugefügte Vorstellung davon, was etwas (ein Ereignis) in seiner körperlichen Wirkungsdimension bedeutet, gerade weil es sie verfremdet, unzulänglich lückenhaft zeigt und imaginative Ergänzung erforderlich macht.

Neben einer Ahnung davon, wie sich etwas anfühlt, erzwingt diese Art der *Einführung* eine (ethische oder politische) Haltung zu dem, was sich mitteilt. So kann sich aus dieser *Einführung* extreme Ablehnung ebenso ergeben wie Anteilnahme und Solidarisierung oder gegebenenfalls Selbstkritik (daran, Teil der Ursachen einer Verletzung zu sein).<sup>27</sup>

Das Leiden anderer kann ich nicht in derselben Weise „erkennen“, wie ich erkennen kann, an welcher Krankheit jemand eventuell leidet.<sup>28</sup> Über diese Mög-

25 Harun Farocki: „Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen“, in: Ludger Schwarte (Hg.): *Auszug aus dem Lager*, Bielefeld 2007, S. 309.

26 Harun Farocki: „Einführung“, in: Hebbel am Ufer (Hg.): *100 Jahr Hebbel-Theater, Angewandtes Theaterlexikon nach Gustav Freytag*, Berlin 2008, S. 21-22.

27 „Um ohne Unterlass die Gewalt der Welt anzuprangern, tun Farockis Filme – trotz ihres grundsätzlichen Taktgefühls [...] – einer bestimmten Absicht des Zuschauers, wenn dieser Schlussfolgerung geliefert bekommen möchte, ihrerseits Gewalt an.“ Didi-Huberman: *Remontagen der erlittenen Zeit* (Anm. 4), S.110.

28 Ich kann Rückschlüsse darauf ziehen, dass ein gemessener Körper mit hoher Wahrscheinlichkeit Schmerz empfindet. Aber um an die Dimension des Leidens, dem unter anderem eine Dauer auch jenseits des Schmerzes eigen ist, heranzureichen, ist es erforderlich, auf andere, nicht diskursive Möglichkeiten der Vermittlung zu sinnen.

lichkeit verfügt genuin künstlerische Ästhetik. Folgt man Adorno, ist in unserer historischen Lage Kunst objektiv notwendig, eben weil wir vor lauter diskursiver Erkenntnis, Verwaltung und Behandlung desselben das Leiden nicht sehen, nicht verstehen.

„[...] etwas in der Realität [verlangt] jenseits des Schleiers, den das Zusammenspiel von Institutionen und falschem Bedürfnis webt, objektiv nach Kunst; nach einer die für das spricht, was der Schleier zudeckt. Während diskursive Erkenntnis an die Realität heranreicht [...], ist etwas an ihr spröde gegen rationale Erkenntnis. Dieser ist das Leiden fremd, sie kann es subsumierend bestimmen, Mittel zur Linderung bereitstellen; kaum durch seine Erfahrung ausdrücken: eben das hieße ihr irrational. Leiden, auf den Begriff gebracht, bleibt stumm und konsequenzlos: das läßt in Deutschland nach Hitler sich beobachten.“<sup>29</sup>

Das Leiden kann bekannt sein, es werden Mittel zur Linderung bereitgestellt, Therapie, Reparationszahlungen. Doch all dies bleibt weitgehend konsequenzfrei: An den Ursachen und am grundsätzlichen Verhalten ändert sich nichts. Wie sollte nun ausgerechnet Kunst, gegenüber diskursiver und rationaler Erkenntnis, über Mittel verfügen, eine umfänglichere Erkenntnis, auch im Sinne der Einsicht, der Konsequenz, der Verhaltensänderung, herbeizuführen? Dies könnte ein Kriterium für eine künstlerische Verwendung dokumentarischen Materials abgeben.

Kunst spricht für die Realität, insofern sie singular, kontingent und nicht subsumierbar ist. Für Adorno ist Kunst deshalb Ausdruck des Leids. Genuiner Ausdruck ist die Substanz ihrer Formen und Konstruktionen<sup>30</sup>, ein visuelles Brüllen, das die Unerträglichkeit des Schmerzes abschwächt.<sup>31</sup> Doch es gibt neben der Ausdrucksbewegung noch ein weiteres Verfahren, auf das uns Farocki aufmerksam macht: Die Figuration des Schmerzes. Diese Figuration, wie ich es nennen möchte, setzt ihren Brandherd in Beziehung mit dem Ort, wo das Feuer, die Quelle des Leids, entzündet wurde, und dem Ort der Wahrnehmung dieses Schmerzes. Die Figuration verbindet das Hervorbringen und das Wahrnehmen körperlich.

29 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 35. „Auf keine andere Weise jedoch als in jener Auseinandersetzung mit der Tradition, die im Stil sich niederschlägt, findet Kunst Ausdruck für das Leiden.“ Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (Anm. 11), S. 139.

30 Siehe Adorno: *Ästhetische Theorie* (Anm. 29), S. 381, S. 387.

31 Ebd., S. 179. Vgl. Ebd., S. 170.