

Prolog

Im Jahr 1971 führte der amerikanische Künstler Terry Fox in seinem Studio in San Francisco unter Ausschluss von Publikum eine Performance auf, die den Titel *Turgescent Sex* trägt. (Abb. 1–4) Sie wurde vollständig auf Video dokumentiert. Die Kamera zeigt den am Boden knienden Fox, vor sich ein mit vielfach verknötetem Seil verschürtes Bündel. Sorgfältig wusch er sich die Hände mit Seife in einer kleinen Wasserschale. Mit demselben Wasser benetzte er anschließend das Bündel von allen Seiten. Er legte es zurück auf den Boden und verband sich Kopf und Augen mit einer Binde. Seine Hände tasteten nach einer kleinen Lache am Boden, offenbar Blut, mit dem er die Stelle auf der Binde markierte, unter der sich seine Augen befanden. Schließlich nahm er sich des Bündels an und begann die Knoten des Seils zu lösen. Nachdem einige Knoten geöffnet worden waren, kam nach und nach der glänzende Körper eines Fisches zum Vorschein. Fox arbeitete ohne Hast, ritualhaft,

Abbildungen wurden aus urheberrechtlichen Gründen entfernt.

1–4 Terry Fox, *Turgescent Sex*, 1971, Performance, 40 Minuten, schwarz-weiß, Ton, Kamera: George Bolling

geduldig, auch wenn die Enden des Seils immer länger wurden und das Öffnen der Knoten dadurch immer schwieriger wurde. Nach ungefähr fünfzehn Minuten war der Fisch freigelegt. Fox wickelte das Seil auf, legte es auf den Boden und löste seine Augenbinde, mit der er nun den Fisch umwickelte und ihn in die Mitte des aufgerollten Seils legte. Zuletzt zündete er sich eine Zigarette an und blies Zug um Zug langsam den Rauch aus allen Richtungen aus kürzester Distanz an den Fisch. Nachdem die Zigarette aufgeraucht war, entfernte sich der Künstler, während die Kamera noch einige Zeit langsam um den toten Fisch kreiste.

Für Fox standen Fische, die er mehrfach in Performances einbezog, für das Inkommensurable, vom Menschen radikal Unterschiedene, mit dem er nichtsdestotrotz oder gerade deswegen eine Form der Kommunikation suchte.¹ Er stellte eine körperliche, haptische Verbindung her. Der Annäherungsprozess an den Fisch gibt ein paradoxes Bild ab: Das Lösen der Knoten führte nicht zu Distanz – so wie die Verstrickung mit einer Person aufgelöst wird – sondern zu einem intensivierten Kontakt, der jedoch in keinem Moment über den Sehsinn zustande kam. Entweder war der Fisch in eine Fessel oder Binde eingepackt, oder der Künstler hatte verbundene Augen. Mit dem Blut des Fisches zeichnete er sich Augen. Darf nur das innere Auge des Künstlers schauen? Oder steht das Blut für die Gewalt und Herrschaft des Blicks? «A fish's eye is always open, staring», stellte der Künstler fest.² Die ganze künstlerische Geste vermied den Blick auf das Tier, das ihn nicht mehr erwidern konnte. Wenn der Fisch ihn nicht mehr ansehen kann, so soll der Mensch ihn auch nicht mehr anblicken. Aber was hätte der Blick aus dem immer starrenden Fischauge auch bedeutet? In John Bergers 1980 erschienenem Essayband *About Looking* bildet ein berühmt gewordener Text den Auftakt zu seinen Kunstbetrachtungen: *Why Look at Animals?*³ Folgen wir Berger, so würde im Blick nicht mehr als das Geheimnis der Gleichheit und Ungleichheit des Tieres mit dem Menschen erscheinen. Auch wenn zwei Menschen sich anblicken, besteht zwischen ihnen ein Abgrund. Dieser wird aber durch die Sprache überbrückt. Selbst wenn kein Wort fällt, «ermöglicht die bloße Existenz der Sprache, dass zumindest einer, oder vielleicht auch beide, sich durch den anderen bestätigt. [...] Kein Tier aber bestätigt den Menschen, weder im positiven noch im negativen Sinne.»⁴ Das Fehlen der (gemeinsamen) Sprache bedingt für Berger die Verschiedenheit des Tieres vom Menschen. Aber im Tod treffen sich die beiden parallelen Linien, sie kreuzen sich. Vielleicht, spekuliert Berger, kommt daher der weitverbreitete Glaube an die Seelenwanderung. Terry Fox, sagten wir, kommuniziert mit dem toten Fisch. Er bereitet ihm ein Ritual, berührt ihn. Das was ihn menschlich macht, sein Blick, seine Sprache, stellt er dafür zurück. Vielleicht beschäftigt er sich mit dem Geheimnis der Gleichheit und Ungleichheit oder, wie Berger auch sagt, dem Geheimnis, dass Tiere die Vermittler zwischen dem Menschen und seinem ›Ursprung‹ sind.

Die Bedeutung des Tierblicks

Das Sehen oder Gesehenwerden, der Blick auf das Tier oder der Blick des Tieres spielen eine eminent wichtige Rolle in der Philosophie von Theodor W. Adorno und Jacques Derrida, wenn sie sich das Tier als Fragestellung setzt. Die Beziehung zwischen Mensch und Tier ist *prima facie* ein theoretisches sowie ein ethisches Problem. Darüber hinaus ist mit dem Begriff des ›Wahrnehmens‹ eines ›wahrnehmenden Blicks‹ angezeigt, dass die Frage nach dem Tier nicht nur als theoretisches und ethisches, sondern auch als genuin ästhetisches Problem, von Griechisch *aisthesis*

für ‚Wahrnehmung‘, betrachtet werden muss. Der Blick bildet die Verbindung innerhalb einer Konstellation, in der das Denken zweier Autoren in Bezug auf das Verhältnis zwischen Mensch und Tier – eine Erscheinungsform des Verhältnisses von Mensch und Natur – im Zentrum steht. Zu dieser Konstellation zweier theoretischer Entwürfe tritt im Prolog ein Kunstwerk als drittes Element hinzu.

Zwar ist jüngst das Interesse an der Gegenüberstellung von Adorno und Derrida gestiegen, doch bezogen sich die Vergleiche bislang kaum auf die Frage nach dem Tier.⁵ Im vorliegenden Beitrag bildet der Tierblick das *tertium comparationis*. Als Brücke zwischen Mensch und Tier verweist der Blick auf einen Abgrund und eine Distanz – in der Terminologie Derridas auf eine Differenz. Und auch nach Adorno zeigt sich in der Begriffslosigkeit des Tierblicks ein Abgrund. Im Blick können wir demnach Brücke und Abgrund gleichzeitig erkennen. Eine verbindende und trennende Funktion hat der Blick auch innerhalb der Konstellation Adorno, Derrida und der Performance *Turgescent Sex*, insofern er zwar eine Brücke zwischen dem Denken zweier Philosophen und einer künstlerischen Position schlägt, doch dabei zugleich die Verschiedenheit der Reflexionen sichtbar werden lässt.

Die Ethik des Tierblicks

«Ein Tier blickt/geht mich an (*me regarde*). Was soll ich von diesem Satz denken?»⁶ So lauten eine Feststellung und eine daraus resultierende Frage, die Jacques Derrida zu Beginn eines Vortrags in Cerisy-la-Salle formulierte, der sich über zwei Tage im Juli 1997 hinziehen sollte. Sie markieren den Anfang eines Kapitels von Derridas Denken, dem er größte Bedeutung zugemessen hat.⁷ Dieser Vortrag, von dem zwei Teile bereits zu seinen Lebzeiten publiziert worden waren, kam 2006 posthum als Buch mit dem Titel *L'animal que donc je suis* heraus. Eine persönliche Erfahrung, die sich im täglichen Leben des Philosophen wiederholte, brachte ihn dazu, das Tier zum Gegenstand seines Denkens zu machen. Das Tier, von dem er sagt, dass es ihn anblickt / angeht, war seine Katze, die ihn manchmal im Badezimmer anblickte, ihn nackt sehen konnte. Sie ist für ihn nicht in erster Linie Repräsentantin des Katzengeschlechts, erst recht nicht der Tierheit, sondern

dieses unersetzliche Lebewesen, das eines Tages meinen Raum betrat [...]. Nichts wird in mir je die Gewissheit aufheben können, dass es sich hierbei um eine Existenz handelt, die jedem Begriff gegenüber rebellisch ist. Und um eine tödliche Existenz, denn sobald sie einen Namen hat, überlebt ihr Name sie bereits. Er signiert ihr mögliches Verschwinden. Auch meines – dieses Verschwinden, von hier fort/da, kündigt sich jedesmal an, wenn einer von uns, Nacktheit hin oder her, das Zimmer verlässt.⁸

In diesen Sätzen sind einige der Themen angedeutet, die im Buch wieder aufgegriffen werden. Es geht dabei um die Sprache, die Nacktheit und den Tod. Die drei Themen gehören neben vielen anderen zu einem Bereich der philosophischen Diskussion, die sich der Abgrenzung des Menschen vom Tier verschrieben hat, der Selbstsetzung des Menschen als eines Wesens, das in der Nacktheit existiert, das über den *logos* verfügt und sterben kann.⁹ In den Sätzen deutet sich auch bereits an, dass Derrida die Grenzlinie aufbricht, die von diesen Unterscheidungsmerkmalen gezogen wird. Er stellt in Frage, dass ein Tier nicht sterben kann, weil es – wie Martin Heidegger oder Jacques Lacan denken – kein Bewusstsein vom Tod haben oder unfähig sei, «ein authentisches Verhältnis zum Tod zu unterhalten».¹⁰ Aber, fragt Derrida, heißt nicht, einen Namen zu empfangen, der einen überlebt, an die eigene Sterblichkeit erinnert zu werden? Wenn die Tiere gemäß der Genesis von

Adam einen Namen empfangen haben, kann man ihnen dann «den Zugang zur Erfahrung des Todes als solchem absprechen»?¹¹ Beide – er und seine Katze – können verschwinden. Um sich dem Verhältnis zwischen Mensch und Tier zu nähern, will Derrida es von der Zeit vor dem Sündenfall her denken. Es ist die Zeit, da Adam nackt war, ohne sich dafür zu schämen. Die Fähigkeit auf sich selbst Bezug zu nehmen, die Selbsterkenntnis, bildet die Grundlage für die Scham und das Bewusstsein für Gut und Böse – die Folgen des Sündenfalls. Dieses Vermögen wurde dem Tier in der Geschichte der Philosophie abgesprochen. Derrida verfolgt die negative Bestimmung des Tiers im Denken von Descartes, Kant, Heidegger, Lévinas und Lacan, um seine Zweifel an deren Setzungen zu artikulieren und die scheinbare Eindeutigkeit der Mensch-Tier-Differenz zu dekonstruieren. Es geht ihm ausdrücklich nicht darum, die Differenz zu negieren. Indem er den Ausgangspunkt seines Denkens der Differenz in die Zeit vor der Ursünde legt, situiert er sich aber in einer Zeit, in der die Unterscheidung von Mensch und Tier noch nicht so eindeutig war. Es ist die Zeit, als der Mensch noch nackt wie ein Tier war. Seit der Ursünde ist er bekleidet, während allein das Tier nackt ist – so dachte die Philosophie. Doch für Derrida ist es komplizierter: «Das Tier wäre *in* der Nicht-Nacktheit, weil nackt, und der Mensch dort *in* der Nacktheit, wo er nicht mehr nackt ist. Da haben wir eine Differenz, eine Zeit (*temps*) oder eine Gegen- beziehungsweise Unzeit (*contretemps*) zwischen zwei Nacktheiten ohne Nacktheit.»¹² Es gibt also keinen schlichten Gegensatz zwischen einem Wesen, das nackt und einem, das nicht nackt ist.

Wie zur Scham, die seit dem Sündenfall zur Nacktheit des nicht-nackten Menschen gehört, gehört auch zur Nacktheit Selbsterkenntnis, zu der der Mensch mit dem Sündenfall kam. Diese wiederum wird in der Geschichte der Philosophie an die Fähigkeit des Denkens geknüpft. Der Mensch ist derjenige, der in seiner Vorstellung ein Ich haben kann, das heißt gewissermaßen mit dem Finger auf sich selbst zeigen kann – das Tier nicht. «Weil das Tier, des ›Ich‹ beraubt, zu ebendieser autodeiktischen und selbstreferentiellen Autotelie nicht in der Lage ist, wäre es sowohl ohne ›ich denke‹ als auch ohne Verstand und ohne Vernunft, ohne Antwort und ohne Verantwortung.»¹³

In den Begriffen Antwort und Verantwortung liegt das Wort ›Wort‹, dessen das Tier ebenfalls entbehrt. Darauf bezieht sich Derrida, wenn er eine Alternative zum Begriff ›das Tier‹ vorschlägt. «[I]n aller Seelenruhe von *dem* Tier (*l'Animal*) im allgemeinen Singular zu sprechen, ist vielleicht eine der größten – und systematischsten – Dummheiten (*bêtises*) derer, die sich Menschen nennen.»¹⁴ Es wäre für Derrida besser, stattdessen *animot* zu sagen, ein von ihm erfundenes Wort, das sich aus *animal* und *mot* zusammensetzt. Ausgesprochen klingt es wie *animaux* und gemahnt an den Plural, um nicht die Dummheit zu begehen, im allgemeinen Singular zu sprechen. Gleichzeitig holt Derrida das Wort *mot* ins *animot* hinein – und zwar unter folgender Überlegung: «Es würde nicht darum gehen, den Tieren ›das Wort zurückzugeben (*rendre la parole*)‹, sondern vielleicht darum, zu einem Denken zu gelangen, das, so chimärisch oder fabulös es auch sein mag, die Abwesenheit des Namens oder des Wortes anders denkt, und anders denn als ein Entbehren/eine Beraubung (*privation*).»¹⁵ Die Beraubung des Worts hat gravierende Konsequenzen: Sie ist auch eine Beraubung der Antwort und der Verantwortung. Von den Philosophen, mit denen sich Derrida kritisch befasst, hat sich Emmanuel Lévinas am intensivsten mit dem Thema der Verantwortung beschäftigt. Er gründete seine Religionsphilosophie und Ethik auf der Erfahrung, einem Anderen von Angesicht

zu Angesicht gegenüberzustehen, was gleichbedeutend damit ist, nicht töten zu können. Lévinas' Subjektbegriff ist demjenigen von Derrida nahe. Die selbstanzeigende Autotelie des *ich* impliziert das *ich* als einen Anderen und nimmt eine irreduzible Fremdaffektion in sich auf. Das bedeutet für Derrida, dass die «Autonomie des *ich* weder rein noch rigoros» wäre. «[S]ie könnte keinerlei Anlass geben zu einer schlichten linearen Abgrenzung zwischen dem Menschen und dem Tier.»¹⁶ Statt nach der linearen Abgrenzung müsste man nach dem Anderen fragen, dem «anderen Ich, das ich bin (*je suis*) oder das mir folgt (*me suit*).»¹⁷ Wenn nun die Fremdaffektion ein Fundament von Lévinas' Ethik ist, fragt Derrida, warum hat er das Tier nicht zum Ausgangspunkt für eine große Fragestellung genommen? Lévinas habe sich nicht vom *animot*/Tierwort angeblickt gefühlt und ihm keinen jener Züge zuerkannt, «die dem menschlichen Antlitz zugeschrieben wurden».¹⁸ Lévinas unterwirft das Subjekt Derrida zufolge einer radikalen Heteronomie, macht aus ihm ein dem Gesetz der Substitution unterworfenen Subjekt (*sujet assujetti*). Dieses Subjekt der Ethik ist Antlitz, aber es ist allein menschliches und brüderliches Antlitz, auf das wir antworten müssen. Dadurch ist das Tier aus der Ethik ausgeschaltet.

Wenn ich für den Anderen verantwortlich bin (*responsable de l'autre*), und vor dem Anderen, und an (der) Stelle des Anderen, für den Anderen (*pour l'autre*) bin, ist das Tier dann, wenn ich so sagen kann, nicht noch viel mehr anders, viel radikaler anders als der Andere, in dem ich meinen Bruder erkenne [...]? Nun, die Antwort lautet: Nein. Es scheint, dass das *animot*/Tierwort für Lévinas eben gerade kein Anderer ist.¹⁹

Lévinas ignoriert die Frage danach, ob ein Tier ein Antlitz haben könne, nicht vollständig. Er wirft die Frage nach dem Antlitz am Beispiel der Schlange auf. Lévinas bekennt aber, dass er nicht wisse, wo das Recht, Antlitz genannt zu werden, beginne. Und das, betont Derrida, bedeute nichts anderes als zuzugeben, dass er nicht wisse, was ein Antlitz sei. Was wiederum heiße, nicht gesagt zu haben, was antworten heißt. Derrida stellt die Frage in den Raum, ob diese Eingeständnisse nicht Lévinas' ganzen Diskurs in Frage stellen – und man ahnt, dass die Antwort Ja sein wird.

Derrida insistiert darauf, dass ein Denken des Anderen, «der mich anblickt/betrifft (*me regarde*), [...] die Frage (*question*) und die Anfrage (*demande*) des Tiers privilegieren [müsste]». Es ginge darum, den hörbaren oder stummen Ruf zu denken, statt ihn zu verdrängen. Die Anfrage, die vom Tier ausgeht, ist für Derrida eine, die «in uns außerhalb von uns ruft, aus größter Ferne, vor uns nach uns, uns vorangehend und uns unausweichlich verfolgend» ruft.²⁰ Es würde demnach für Derrida auch darum gehen anzuerkennen, dass das Tier genau so in uns wie außerhalb von uns ist. Das zu verleugnen bedeutet nicht nur Gewalt am *animot*, sondern auch Gewalt gegenüber uns selbst.²¹

Die Ästhetik des Tierblicks

Es ist die Frage nach dem Tier, der auch im Denken von Adorno eine systematisch entscheidende Stellung zukommt und die einen Ansatzpunkt dafür bietet, das Verhältnis von Derrida und Adorno anhand eines spezifischen Aspekts zu beleuchten. So verweist Derrida selbst mehrfach auf die Bedeutung des Tiers im Werk von Adorno.²² Im Folgenden soll es nicht darum gehen, die beiden Positionen einem Vergleich zu unterziehen. Vielmehr soll das theoretische Motiv des *Tierblicks*, bei Adorno gleichermaßen relevant wie bei Derrida, zum Anlass genommen werden,

das Tier-Problem nicht primär auf seine ethischen, sondern auf seine ästhetischen Implikationen hin zu befragen.²³

Als wie zentral Adorno selbst die Frage nach dem Tier für sein Denken eingeschätzt hat, geht aus einem Satz hervor, den er gegenüber Horkheimer am 24. März 1956 in einem protokollierten Gespräch äußerte: «Die Philosophie ist eigentlich dazu da, das einzulösen, was im Blick eines Tieres liegt.»²⁴ Das Tier-Problem bildet hier gleichsam die Schaltstelle zwischen Theorie und Praxis: Die Philosophie soll nicht nur theoretisch beschreiben, sondern, eben dadurch, auch «einlösen», praktisch realisieren. Das «Was» dieser Realisierung aber verweist – zunächst rein begrifflich über den Terminus des Blicks – auf eine ästhetische, eine *«ästhetische»* Dimension. Welche Rolle also spielt die Frage nach dem Tier in Adornos Ästhetik und auf welche Weise verdichtet sich darin das Tierproblem zu einer spezifischen Konstellation?²⁵

Zunächst lässt sich feststellen, dass Adorno den Tieren und dem Tierhaften in der Kunst einige Analysen widmet. Dabei stehen ihm vor allem die Namen Gustav Mahler und Franz Kafka für «das heilsame Eingedenken der Tierähnlichkeit, von der eine ganze Schicht seiner [Kafkas] Erzählungen zehrt.»²⁶ Kunst ist Medium der «ihrer selbst eingedenkende[n] Natur», worin die Menschheit als «Tierheit» in Erscheinung tritt.²⁷ Leisten Kafkas Tierparabeln ein solches «Eingedenken» *thematisch*, auf der stofflichen Ebene, kann dies bei Mahler nur *formal*, «mimetisch» und ästhetisch-performativ gelingen. So sagt Adorno zum Scherzo der Dritten Symphonie: «Musik benimmt sich wie Tiere; als wollte ihre Einfühlung an deren geschlossener Welt etwas vom Fluch der Geschlossenheit gutmachen. [...] An den Tieren wird Menschheit ihrer selbst als befangener Natur inne und ihrer Tätigkeit als verblendeter Naturgeschichte: darum sinnt Mahler ihnen nach.»²⁸ Doch wenn das Tierische stofflich, als Sujet oder als Objekt mimetischer Performanz formal in ästhetischer Praxis erscheint, so bleibt vorderhand ungeklärt, inwiefern das Nachdenken über das Tier für Adorno ein genuin ästhetisches Problem darstellt. Zwar vollzieht sich bei Mahler und Kafka das Eingedenken an die Natur – jenes «Eingedenken der Tierähnlichkeit» – als künstlerische Praxis. Doch ebenso kann es sich in anderer Form aktualisieren, etwa als theoretische Selbstreflexion der Vernunft auf die eigene Naturhaftigkeit. Zudem spielt jener eigentümliche «Blick» des Tieres weder in der Kafka-Lektüre noch der Mahler-Analyse eine Rolle. Um zu sehen, weshalb Adorno das Tierhafte als «Ferment des Schönen»²⁹ bezeichnen kann, empfiehlt es sich daher, jene Stellen aufzusuchen, in denen der Tierblick näher charakterisiert wird.

«Ihr [der Ästhetik] Gegenstand bestimmt sich als unbestimmbar, negativ. Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt.»³⁰ Vergleicht man diese bekannte Passage mit der zitierten Philosophie-Definition aus den Gesprächsprotokollen, so fällt auf, dass jener «Blick eines Tieres» zur Philosophie in einem analogen Verhältnis steht wie die Kunst. Beiden eignet eine Qualität von Unsagbarkeit oder von Unmittelbarkeit, die sich gleichwohl mitteilt und die nur durch philosophische Interpretation diskursiv «eingelöst» werden kann. Dieses «Was» im Blick eines Tieres bestimmt Adorno als *«Ausdruck»* in den Tieraugen, den er in eine enge Relation zum ästhetischen Ausdruck setzt: «Der Ausdruck der Kunstwerke ist das nicht Subjektive am Subjekt, dessen eigener Ausdruck weniger als sein Abdruck; nichts so ausdrucksvoll wie die Augen von Tieren – Menschenaffen –, die objektiv darüber zu trauern scheinen, dass sie keine Menschen sind.»³¹ Sowohl im Ausdruck der Kunst als auch im Ausdruck von Tieraugen

zeigt sich etwas, das – als objektiv Naturhaftes³² – menschliche Verfügungsgewalt transzendiert, das im Kunstwerk aber, um erscheinen zu können, auf menschliche Subjektivität angewiesen bleibt: «Indem die Regungen in die Werke transponiert werden, die sie vermöge ihrer Integration zu ihren eigenen machen, bleiben sie im ästhetischen Kontinuum Statthalter außerästhetischer Natur [...]»³³ Jene leibhaften «Regungen» können im Kunstwerk nur dadurch Ausdruck werden, dass sie sich der ästhetischen Konstruktion fügen. Damit ist der Ausdruck in den Tieraugen dem ästhetischen Ausdruck vorgeschaltet: Während die Unmittelbarkeit des Letzteren nur *vermittels* ästhetischer Form erscheint, handelt es sich beim Ausdruck im Tierblick um eine Art *nicht-vermittelter* Unmittelbarkeit. Diesem natürlichen Ausdruck ist jedoch Stummheit und Sprachlosigkeit eigen – darauf bezieht sich jene «objektive» Trauer in den Tieraugen. Beide Ausdrucksqualitäten indes stehen ein für ein Jenseits begrifflichen Zwangs, das durch Philosophie zur Sprache finden soll.

Doch wäre es ein Trugschluss, im Tierblick nur das ethisch-versöhnende Potential, nicht zugleich das radikal Befremdliche zu registrieren. Denn wie sich das «Eingedenken» bei Adorno gerade auf die «bloße Natur» in ihrer verstörenden Grausamkeit und Zwanghaftigkeit bezieht, so begegnet auch in jenem Blick das Natürliche in seinem ganzen Spektrum. Einem Tier in die Augen zu sehen und sich durch sie gesehen zu wissen, markiert die Begegnung mit einer fremdartigen, unbegreiflichen Individualität.³⁴ Dies mag eine Reflexion auf die Ambiguität verdeutlichen, die in Adornos Wendung «im Blick eines Tieres» enthalten ist. Die Bedeutung, die Adorno damit primär aufruft, meint den Blick als Ausdrucksträger, als Medium des Ausdrucks. Was aber zeichnet *diesen* Träger vor anderen Objekten oder Qualitäten aus, in denen sich tierisches Leben ausdrückt? Was macht die Augen zum bevorzugten Ausdrucksmedium? Nichts anderes als der Umstand, dass sich im Blick die *wahrnehmende* Individualität des Tieres zeigt, dass der Blick auch das Medium fremder, begriffs- und subjektloser Anschauung bildet.³⁵ Stellt das Tier, das «ohne den Menschen irgend erkennbare Aufgabe» existiert, schon per se «das schlechterdings nicht Vertauschbare»³⁶ vor, so potenziert sich dessen Singularität noch in seinem Blick: In ihm drückt sich eine Form von Individualität aus, die nicht an der logischen Allgemeinheit des diskursiven Mediums zu partizipieren vermag – was sie von der menschlichen Subjektivität radikal scheidet.³⁷ Die Unheimlichkeit dieser Erfahrung, der mit begrifflichen Mitteln nicht beizukommen ist, wird durch das Bewusstsein gesteigert, dass es die eigene Person ist, die durch den Tierblick gesehen wird, die gleichermaßen «in» ihm liegt. Einem gequälten Tier in die Augen zu blicken und den Blick erwidert zu sehen, heißt, sich selbst mit den Augen des Tiers zu sehen – und sich dabei als Tier in seiner eigenen Bestialität und «Vertiertheit»³⁸ wiederzuerkennen. Die Begegnung mit dem animalisch Anderen, dem Reflexions- und Begriffslosen in seiner Fremdheit impliziert eine Begegnung mit sich selbst als ebendieser Fremdartigkeit: eine Begegnung nämlich mit dem «Tier, das ich also bin» (Derrida).

Das «Eingedenken» an die Natur, das sich bei Kafka und Mahler als Reflexion auf die eigene «Tierähnlichkeit» *vermittels* ästhetischer Praxis vollzieht, erscheint hier erneut, aber auf einer fundamentaleren Ebene. Denn, Ästhetik ist hier nicht bloß wie dort äußerliches *Mittel* des Eingedenkens. Vielmehr ist sowohl der ästhetische Ausdruck als auch der «ästhetische» Ausdruck im – wahrgenommenen und wahrnehmenden – Blick des Tieres das Eingedenken *der* Natur (objektiver *und* subjektiver Genitiv) selbst – ein Eingedenken freilich, das der diskursiven Aktualisierung durch menschliche Reflexion und Philosophie bedarf.

Schon die Rede vom «Einlösen» macht deutlich, dass damit auch ein ethisches *Telos* visiert wird. «Humanität» kann sich nach Adorno erst dort verwirklichen, «wo sie über ihre eigene Idee hinaus, die des Menschen», sich öffnet.³⁹ Gerade die Konfrontation mit dem Blick des Tieres, mit dem «Anderen in seiner ganzen abgrundhaften Undurchdringlichkeit»⁴⁰ – jeder ‹Tier-Romantik› abhold – leistet eine solche Transzendierung des Menschlichen hin zum Nicht-Menschlichen – im Dienste von Humanität: «So ist menschlich gerade der Ausdruck der Augen, welche denen des Tiers am nächsten sind, der kreaturhaften, fern von der Reflexion des Ichs.»⁴¹

Anmerkungen

- 1 Terry Fox. *Ocular Language, 30 Years of Speaking and Writing. Texte und Interviews*, hg. v. Eva Schmidt, Bremen 2000, S. 17 und S. 59.
- 2 Ebd., S. 17.
- 3 John Berger, «Why Look at Animals?», in: ders., *About Looking*, London 1980, S. 1–26. Hier zitiert aus der deutschen Übersetzung, vgl.: John Berger, «Warum sehen wir Tiere an?», in: ders., *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*, Berlin 2009, S. 12–35.
- 4 Ebd., S. 16.
- 5 Zum Verhältnis von Adorno und Derrida im Allgemeinen siehe etwa *Derrida und Adorno. Zur Aktualität von Dekonstruktion und Frankfurter Schule*, hg. v. Eva L.-Waniek u. Erik M. Vogt, Wien 2008.
- 6 Jacques Derrida, *Das Tier, das ich also bin*, hg. v. Peter Engelmann, aus dem Französischen von Markus Sedlaczek, Wien 2010, S. 23 (Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, hg. v. Marie-Louise Mallet, Paris 2006).
- 7 Derrida geht sehr weit in der Einschätzung, was die Tierfrage für die Philosophie bedeutet. «Man begreift einen Philosophen nur, wenn man genau vernimmt und versteht, was er von der Grenze zwischen dem Menschen und dem Tier zu zeigen beabsichtigt, und was zu zeigen er in Wahrheit scheitert.» Ebd., S. 158. Die Tier-Thematik in Derridas Denken ist nachverfolgt in: Michael Naas, «Derrida's Flair (For the Animals to Follow...)», in: *Research in Phenomenology*, 2010, Bd. 40, Nr. 2, S. 219–242, hier S. 224.
- 8 Derrida 2010 (wie Anm. 6), S. 28.
- 9 Der Entstehungskontext des Vortrags, das zehntägige Seminar in Cersy-la-Salle zu Derridas Werk unter dem Titel *Das autobiographische Tier*, kann zu der Annahme verleiten, dass Derridas Tierphilosophie letztendlich um die Frage des *Wer bin ich?* kreist. Vgl. Gerald L. Bruns, «Derrida's Cat (Who Am I?)», in: *Research in Phenomenology*, 2008, Bd. 38, Nr. 3, S. 404–423. Dies erscheint uns jedoch als eine allzu verkürzte Lesart, die letztendlich die philosophische Tradition bestätigt, die Derrida in seinem Vortrag der Dekonstruktion unterzieht, nämlich eine humanistische und anthropozentrische.
- 10 Derrida 2010 (wie Anm. 6), S. 187.
- 11 Ebd., S. 42.
- 12 Ebd., S. 23.
- 13 Ebd., S. 143.
- 14 Ebd., S. 70.
- 15 Ebd., S. 80.
- 16 Ebd., S. 144.
- 17 Ebd., S. 144.
- 18 Ebd., S. 157.
- 19 Ebd., S. 159.
- 20 Ebd., S. 167.
- 21 Gegen diese Gewalt, die «Denaturierung des Menschen» richtet sich Jean Grondin zufolge Derridas gesamtes Werk. Vgl. Jean Grondin, «Derrida et la question de l'animal», in: *Cités*, 2007, Nr. 30, S. 31–39, hier S. 34.
- 22 Vgl. Jacques Derrida, Elisabeth Roudinesco, *Woraus wird Morgen gemacht sein? Ein Dialog*, Stuttgart 2006, S. 120; Derrida 2010 (wie Anm. 6), S. 150–154; ders.: *Fichus. Frankfurter Rede*, Wien 2003, S. 38–40. Derrida zählt dort den «Weg» einer Untersuchung der Tierfrage «zu den entscheidendsten einer künftigen Lektüre Adornos». Ebd., S. 38.
- 23 Erstaunlicherweise fehlt bislang eine umfassendere Studie zum Tier-Komplex bei Adorno. Allerdings lässt sich in der jüngsten Forschung ein zunehmendes Interesse an diesem Gegenstand als *ethisches*, kaum jedoch als *ästhetisches* Problem verzeichnen. Vgl. Christina Gerhardt, «The Ethics of Animals in Adorno and Kafka», in: *New German Critique*, 2006, Nr. 97, S. 159–178; Camilla Flodin, «Of Mice and Men: Adorno on Art and the Suffering of Animals», in: *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, 2011, Nr. 2, S. 139–156; Mathijs Peters: «The Zone of the Carcass and the Knacker»—On Adorno's Concern with the Suffering Body», in: *European Journal of Philosophy*, 2013, Nr. 23, Heft 4, S. 1238–1258; Ryan Gunderson, «The First-generation Frankfurt School on the Animal Question: Foundations for a Normative Sociological Animal Studies», in: *Sociological Perspectives*, 2014, Nr. 57, Heft 3, S. 285–300; Stephen Hobden, «Being a Good Animal: Adorno, Posthumanism, and International Relations», in: *Alternatives: Global, Local, Political*, 2015, Nr. 40, Heft 3–4, S. 251–263.
- 24 Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften Band 19: Nachträge, Verzeichnisse und Register*, Frankfurt am Main 1996, S. 58.
- 25 Zu Adornos Begriff der Konstellation vgl. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften [GS] Band 6: Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 1986, S. 163–168.
- 26 Adorno, *GS 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I*, Frankfurt am Main 1986, S. 285.
- 27 Vgl. Adorno, *GS 13: Die musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main 1986, S. 157.
- 28 Ebd., S. 156–157. Hier wie andernorts steht das Tierische für das Zwanghafte «bloßer Natur»: «Das tierische Verhalten differiert vom menschlichen durch ein Zwanghaftes.» Adorno, *GS 6* (wie Anm. 25), S. 338. Der Mensch, selbst Tier unter Tieren, vermag den Naturzwang, der sich in instrumenteller Vernunft verlängert, nur dadurch zu überwinden, dass er auf die eigene Tierhaftigkeit reflektiert. Allerdings geht das Tier nicht in «bloßer Natur» auf, sondern steht ebenso für die technisch

und begrifflich unterdrückte Natur, sowie für das sich der Naturbeherrschung als «Nichtidentisches», Singuläres – aktuell oder potentiell – Entziehende.

29 Ders., *GS 11: Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1986, S. 512.

30 Ders., *GS 7: Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1986, S. 113.

31 Ebd., S. 172.

32 «Ausdruck, das naturhafte Moment der Kunst, ist als solches schon ein Anderes als bloß Natur.» Ebd., S. 486.

33 Ebd., S. 172.

34 Slavoj Žižek bemerkt hierzu: «Der Blick der Katze steht für den Blick des Anderen – gerade weil es kein menschlicher Blick ist, ist es umso mehr der des Anderen in seiner ganzen

abgrundhaften Undurchdringlichkeit.» Slavoj Žižek, *Weniger als nichts. Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*, Frankfurt am Main 2016, S. 564.

35 Zur Subjektwerdung des Individuums kraft des begrifflichen Vermögens und des Bewusstseins vgl. Adorno, *GS 6* (wie Anm. 25), S. 56.

36 Ders., *GS 4: Minima Moralia*, Frankfurt am Main 1986, S. 261.

37 Vgl. Ders., *GS 6* (wie Anm. 25), S. 56.

38 Vgl. ebd., S. 341.

39 Vgl. Ders., *GS 11* (wie Anm. 29), S. 512.

40 Žižek 2016 (wie Anm. 34), S. 564.

41 Adorno, *GS 4* (wie Anm. 36), S. 194.