

Inga Schaub

Die Botschaft der Toten: Bilder unmöglicher Trauer

Trauer zeigen

„Lass mich dir ein Bild zeigen. Das Bild, das ich dir zeigen will, ist eine schwarz-weiß Fotografie der georgischen Fotografin Irina Abzhandadze“, sage ich. „Lass mich dir ein Bild zeigen. Das Bild, das ich dir zeigen will, ist das Bild eines Wohnzimmers in Georgien. Das Bild, das ich dir zeigen will, ist das Bild eines Ortes, an dem sich eine Familie erinnert“, sagt Irina Abzhandadze. Die Familie sagt: „Lass uns dir ein Bild zeigen. Das Bild, das wir dir zeigen wollen, ist das Bild unserer toten Tochter Tekla. Tekla wurde ermordet. Ihre Mörder sind bis heute nicht gefasst.“

Lass mich dir ein Bild zeigen.“ Der Satz fasst in Worte, was eigentlich nicht gesagt werden muss, er wiederholt die zeigende Geste, die Bildern inhärent ist. Auch die Fotografien der Serie „Opfer“, aus der auch dieses Bild stammt, vermehrfachen den Akt des Zeigens. Um ihre ermordete Freundin Tekla trauernd, die am helllichten Tage getötet worden war, hatte die Fotografin Irina Abzhandadze begonnen, Familien zu besuchen, die gewaltsam ein Kind verloren hatten. Mit ihrer Kamera dokumentierte sie die Orte im Heim, die dem Gedenken an die verlorene Tochter oder den verlorenen Sohn gewidmet sind, die Orte, an denen ihre Portraits hängen oder stehen. Zu diesem Zeitpunkt war noch keiner der Morde aufgeklärt. Abzhandadzes Fotografien werden nun in Ausstellungen und Veröffentlichungen gezeigt, und auch die Fotografien selbst stellen aus, nämlich diejenigen Orte in Wohnhäusern, an denen die Portraits von Tekla, Giorgi, Dato, Merab, Giorgi, and Levan gezeigt werden.

Diese Portraits werden gerahmt durch eine ornamentale, aber dennoch nüchterne Umgebung, die oft religiöse Elemente enthält. Interessant ist die Wahl des genauen Ortes, den die Portraitbilder einnehmen: Oftmals scheinen sie im Wohnzimmer oder Flur zu hängen, also an den öffentlichen Orten innerhalb des Pri

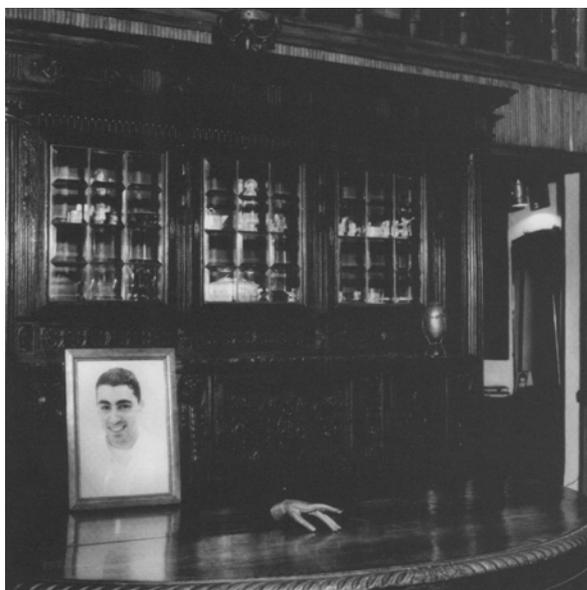


1. Abbildung: Irina Abzhandadze, *Tekla Gambashidze – 18 Jahre alt*. Foto: Irina Abzhandadze.

vaten. Abzhandadze unterstreicht die prominente Position, die den Portraits in den Familienheimen zuteil wird, indem sie die Portraits auch innerhalb ihrer Fotografien exponiert. Um das Auge der Betrachterin/des Betrachters zu lenken, zentriert sie die Bilder, wie etwa bei Tekla Gambashidze, oder sie spielt wie bei Giorgi Shavgulidze mit Licht und Dunkelheit, Schatten und Kontrast. Die Portraits fesseln den betrachtenden Blick und werden so zum Wirbel, der den Betrachter/die Betrachterin ins Bild zieht und zum Teil der Szene werden lässt. In diesem Moment verschmelzen innere und äußere, private und öffentliche Bilder.

Öffentlich ausgestellte Bilder, die gezeigt werden, um gesehen zu werden, realisieren sich, wenn die inneren, mentalen und die materiellen Bilder in einer traumartigen Szene verschmelzen. Darum besitzen alle Bilder eine öffentliche wie eine private Dimension. „Between private dream and public scene, the image

happens" (Bal 96). Bals Formulierung weist auf den prozessualen Charakter von Bildern hin, der in vielen Bild-Diskursen in der Art und Weise, wie das Verhältnis von Bild und Zeit gedacht und konzeptualisiert wird, im Hintergrund steht. Ihren Bildbegriff werde ich später noch genauer auf sein hermeneutisches Potential hin befragen, hier jedoch ist zunächst vor allem das Verhältnis von Bild und Zeit relevant. Insbesondere der Fotografie wird zugeschrieben, sie hielte den Moment fest und die Zeit an. Auch Abzhandadzes Fotografien evozieren auf den ersten Blick einen Eindruck von auf Ewigkeit gestellten Momenten, und zwar sowohl auf inhaltlicher Ebene, indem die Fotografin (fast) alle Anzeichen sich verändernden Lebens aus ihnen tilgt, als auch auf formaler, etwa durch die Schwarz-Weiß-Ästhetik ihrer Bilder. So überrascht es auch die unwissende Betrachterin/den unwissenden Betrachter kaum, wenn er/sie erfährt, dass die Portraitierten tot sind. Beinahe scheint man spüren zu können, dass hier etwas Geheimnisvolles geschehen sein muss. „Selbst wenn man die Bilder zum ersten Mal sieht und nichts über ihren Hintergrund weiß, spürt man etwas Geheimnisvolles und Schreckliches.“ (Barsch 42)



2. Abbildung: Irina Abzhandadze, *Giorgi Shavgulidze – 24 Jahre alt.*
Foto: Irina Abzhandadze.



3. Abbildung: Irina Abzhandadze, *Dato Sanikidze – 18 Jahre alt.* Foto: Irina Abzhandadze.

Einige Elemente jedoch (die, wie die sorgfältige Komposition vermuten lässt, mit Bedacht platziert wurden) übersteigen den auf Dauer gestellten Moment. Das halbvolle Glas neben dem Portrait Merab Basilas (vgl. Institut für Auslandsbeziehungen 45) führt einen temporalen, narrativen Rahmen ein: Wer hat es dort abgestellt? Wann wird es getrunken werden? Die brennenden Kerzen unter Teklas Portrait sind ein typisches Vanitas-Symbol und symbolisieren das Verstreichen der Zeit. Diese und ähnliche Elemente machen die leblose, statische Atmosphäre der Bilder umso auffälliger und geben ihr einen verunsichernden, unheimlichen Charakter.

Die Dialektik von Stillstand und Prozessualität ist wohl jedem Bild zueigen, jedoch wird sie besonders dann evident, wenn Bilder in Erinnerungs- und Trauerpraxen eingebunden sind. Abzhandadzes Bilder sind Monumente sowohl ihrer eigenen Trauer als auch der Trauer der Familien, deren Häuser und Wohnungen sie besuchte. Tatsächlich ist die Erfahrung des Verlusts in einem bildanthropologischen Verständnis geradezu der natürliche Lebensraum von Bildern:

Die menschliche Erfahrung und mithin die Vorausahnung des Todes ist gleichsam eine der Ursituationen

und geradezu der Ursinn des Bildermachens, wobei der Tod nicht als Motiv einer Darstellung aufzufassen ist, sondern als Motivation dafür, überhaupt ein Bild zu machen. Das Bild entsteht in der Lücke, welche die Toten in ihrem sozialen Umfeld hinterlassen haben, und wird gegen den Körper, den sie verloren haben, eingetauscht. (Schulz 382)

Hans Belting hat herausgestellt, dass, versteht man Bilder auf Grundlage ihres Verhältnisses zum Tode, diese durch einen animatorischen Akt aus ihren Medien hervorgehen. (vgl. 30) Zwar ist dieser Akt heute nicht mehr wie in antiken Gesellschaften in rituelle Praktiken eingebunden, doch spiegelt sich sein machtvolles Vermächtnis auch heute noch in unseren Schwierigkeiten, das Verhältnis zwischen Bildern und Medien, zwischen Bildern und Leben, und zwischen Bildern und uns zu bestimmen und zu begreifen. (vgl. 160ff) Das Fortdauern animistischer Einstellungen zu Bildern hat prominent W.J.T. Mitchell untersucht und ein „double consciousness' toward images" (7) festgestellt: Obwohl animistische Einstellungen Bildern gegenüber meist dem Anderen, dem Wilden oder dem Verrückten zugeschrieben werden, handeln wir nach wie vor, als ob Bilder lebendige Wesen wären. Die Fotografie als „moderner Anachronismus" (Belting 185) verstärkt die Wirkmacht der Zusammenhänge von Bild und Tod. Fotografien bestätigen als Spuren die vergangene Gegenwart verlorener Objekte. Darum sind es gerade Fotografien, die zu Orten der Trauer und ihrer Rituale werden.

Legislation: die Bildwerdung der Toten

Sigmund Freuds Aufsatz *Trauer und Melancholie* und seine zentrale Fragestellung, wie die Libido nach dem Tod vom Objekt gelöst und übertragen werden kann, sind auch heute noch Bezugspunkt für Verhandlungen und (Re)Konzeptualisierungen des Trauerbegriffs. Wenn Abhandadze ihre Trauer und die Trauer der Familien, die sie besuchte, öffentlich ausstellt, verlässt sie damit die individualpsychologische Innerlichkeit, mit der sich Freud beschäftigte. Indem sie den Toten öffentliche Sichtbarkeit verleiht, macht sie sie zu Akteuren. Die Verlorenen jedoch sind Akteure in einem sonderbaren Präsenzmodus: Sie sind tot, sie existieren nur noch in ihrer Sichtbarkeit. Die Ge-

genwart wird durch ein Gefühl der Verantwortung für und der Treue zu den Toten beeinflusst. Die Gegenwart erbt die Vergangenheit.

Um die Kraft dieses Erbes genauer zu untersuchen, komme ich noch einmal auf Freuds Trauerbegriff zurück. Mit dem Begriff der Trauerarbeit beschreibt Freud, wie die empirische Abwesenheit eines geliebten Objekts ein Freiwerden libidinaler Energie verursacht, die schließlich auf ein anderes Objekt übertragen werden kann.

An jede einzelne der Erinnerungen und Erwartungssituationen, welche die Libido an das verlorene Objekt geknüpft zeigen, bringt die Realität ihr Verdikt heran, daß das Objekt nicht mehr existiere, und das Ich, gleichsam vor die Frage gestellt, ob es dieses Schicksal teilen will, läßt sich durch die Summe der narzißtischen Befriedigungen, am Leben zu sein, bestimmen, seine Bindung an das vernichtete Objekt zu lösen. Man kann sich etwa vorstellen, diese Lösung gehe so langsam und schrittweise vor sich, daß mit der Beendigung der Arbeit auch der für sie erforderliche Aufwand zerstreut ist. (442-443)

Freud beschreibt also, was mit der Libido passiert, während Bindungen gelöst werden – keine Beachtung schenkt er aber der Zukunft des verlorenen Objekts. Freuds Vernachlässigung scheint nahezuzeigen, dass das verlorene Objekt jegliche Relevanz für die oder den Überlebenden verliert, sobald die libidinalen Bindungen erfolgreich gelöst wurden und die Trauerarbeit so abgeschlossen wurde. Abhandadzes Fotografien jedoch zeigen, dass das verlorene Objekt nicht so einfach abgeschüttelt werden kann und soll. Die zentralen Positionen, die die Portraits in den Heimen der Familien, die Abhandadze besuchte, beanspruchen, weisen darauf hin, dass die verlorenen Objekte trotz ihrer empirischen Abwesenheit präsent bleiben und auch nach ihrem Tod im Leben der Hinterbliebenen zentrale Positionen einnehmen. Ich möchte im Folgenden argumentieren, dass der Präsenzmodus und das Verhältnis, das Hinterbliebene und Tote unterhalten, denen von und zu Bildern entsprechen.

Der französische Psychoanalytiker Jean Laplanche teilt die oben formulierte Beunruhigung über die unklare Zukunft des verlorenen Objekts in Freuds Konzept der Trauerarbeit. Er bemerkt dazu: „a category is lacking here in Freud (...), it is that of the message or

the signifier" (248). Diese von Freud vernachlässigte Botschaft, so Laplanche, „demands to be deciphered" (265), bleibt aber gleichzeitig „unknown to itself" (259) und darum enigmatisch. Die Botschaft der Toten ist keine eindeutige mit einer singulären Bedeutung, die eindeutig von der Vergangenheit in die Gegenwart übersetzt werden könnte (ja, die gar keiner Übersetzung bedarf). Damit entspricht die Bedeutung dieser Botschaft aber strukturell den Botschaften von Bildern, die sich in den Rissen und Falten zwischen Visualität und Verbalität realisieren und die betrachtenden Personen in ihren Bann ziehen. Bal (2002) hat in Bezug auf Mitchell Bilder als „meeting place between language and vision" (58) beschrieben und betont: They are „internally split between visuality and language" (58). Weil durch die Diskrepanz von Sprache und Visualität Lücken und Brücken entstehen, kann etwas Drittes ins Bild treten, „the unthought known", „what the senses sense, of which one has a sense but which rational thought can only encircle, not translate into a singular meaning" (92).

Das Bild von Tekla wird für die Fotografin Irina Abzhandadze nicht zum Ersatz für die tote Freundin, aber es kann zum Fokalisationspunkt des neu zu bestimmenden Verhältnisses zwischen Toten und Überlebenden werden. Dabei werden die Lücken im Bild, die Visualität und Verbalität, Referent und Referenz, Vergangenheit und Gegenwart voneinander trennen, nicht geschlossen, sondern zur Bühne der *Legaslation*. In den Fotografien wird den Toten ein Platz im Diesseits eingeräumt, den sie brauchen, um zu Akteuren zu werden.

Mit *Legaslation* möchte ich einen Begriff einführen für den Prozess, durch den die Botschaft der Toten auf uns kommt. In ihm mischen sich das *Legat*, *Legislatur* und *Translation*. Als Legat erbt die Gegenwart das Vermächtnis der Vergangenheit, aber um dieses Legat zu verstehen, muss es entziffert und übersetzt werden – Translation. Doch selbst wo es unverständlich bleibt, ist es bindend durch die Autorität der Legislatur, weil die Vergangenheit immer Bestandteil der Gegenwart ist. Die Erinnerung an eine vergangene Gegenwart, die in der Arbeit der Trauer entsteht, erlegt dem Präsens ihre Regeln auf und fordert ihr Recht ein. Dabei bleibt die sich in Bildern entfaltende Botschaft jedoch stets ephemere und enigmatische. Abz-

handadzes Fotografien sind deshalb keine statischen Erinnerungsorte, an denen eine Vergangenheit kristallisiert, sondern Erinnerungsräume, in denen Bilder als Akteure ihre *Legaslation* performativ ausspielen können.

Abzhandadze situiert die Portraits der Ermordeten in leeren und leblosen Räumen, die nach Belebung verlangen. Oftmals werden diese Räume durch ornamentale, dekorative oder religiöse Elemente als dem Alltag entobene präsentiert. Durch die Komposition behutsam dirigiert, queren die Blicke der Toten diesen Raum und treffen den betrachtenden Blick. Im Moment dieses Blickwechsels wird der leere Raum bevölkert, der/die Betrachtende wird eingeladen, in den Bildraum einzutreten, sich auf dem Stuhl neben Merab Basilas Portrait niederzulassen oder den Deckel des Klaviers unter dem Portrait Tekla Gambashidzes zu öffnen. In der gleichen Bewegung findet eine Animation des Totenbildes, wie Belting sie beschrieben hat, statt. Das verlorene Objekt ist nach der Arbeit der Trauer nicht mehr mit libidinaler Energie besetzt, ist abwesend als Objekt der Liebe, doch bleibt es anwesend als Objekt der Erinnerung, dessen enigmatische Botschaft sich in der *Legaslation* Gehör verschafft.

Übersetzende Rückblicke

Wenn, wie von Laplanche gefordert, die Kategorie der Botschaft für das Gelingen der Arbeit der Trauer berücksichtigt wird, verändert sich, was unter gelingender Trauerarbeit zu verstehen ist: Es geht nicht länger nur um Lösung der an das verlorene Objekt geknüpften libidinalen Energien, sondern um *Legaslation* und die Übersetzung der Botschaft der Toten. Wie jeder Prozess des Übersetzens ist aber auch (und gerade) dieser kein eindeutiger und ungehinderter; er kann es von Vorne herein überhaupt nicht sein, weil die Botschaft selbst schon eine vielstimmige ist. Wie kann Trauerarbeit dennoch erfolgreich sein?

Das Betrachten von Fotografien als mnestisches Werkzeug dient oft als Gegenmittel gegen die Ambivalenz verschwommener innerer Erinnerungsbilder und wird von dem Wunsch getrieben, ein eindeutiges und wahres Bild der Vergangenheit zu erblicken. Für diese Rolle scheinen Fotografien ob ihrer indexikalischen Qualität, mit der sie die Vergangenheit wahr-

heitsgetreu spiegeln, prädisponiert. In der Fotografie hofft man das Original zu finden, dem treu bleibend eine Übersetzung beginnen kann, die Gegenwart und Vergangenheit verbindet. Doch wer in der Fotografie den Schlüssel zur Vergangenheit sucht, wird oft enttäuscht. In Roland Barthes berühmten Notizen über die Fotografie werden die Schwierigkeiten, die entstehen, wenn Bilder und Imaginationen der Vergangenheit aufeinandertreffen, deutlich. Barthes versucht in *Die helle Kammer* Fotografien seiner Mutter mit den Bildern seiner Erinnerung zur Deckung zu bringen und wird, bis er die Wintergartenfotografie findet, enttäuscht. Die im Buch nicht reproduzierte Wintergartenfotografie zeigt seine Mutter jedoch als Kind, wurde also vor der Geburt Barthes aufgenommen, zu einer Zeit, von der er über keine Erinnerungsbilder verfügen kann.

Dieses Beispiel zeigt, wie die Gegenwart mit Bildern und Imaginationen der Vergangenheit ringt. In meinem nächsten Schritt möchte ich untersuchen, wie verschiedene materielle und mentale Bilder *Legaslation*, die ich als erfolgreiche Trauerarbeit definiert habe, ermöglichen oder verhindern.

Die Fotografin und Dokumentarfilmerin Herlinde Koelbl untersucht in einem im Jahr 2008 im *Zeitmagazin* veröffentlichten Projekt das Verhältnis von Fotografie und Erinnerung und von Fotografien und Erinnerungen. Dazu bat sie drei Männer, deren Väter unlängst verstorben waren, Portraits ihrer Väter auszuwählen und re-inszenierte diese, das *mise-en-scène* kopierend, mit den Söhnen in der Rolle der Väter. Die so entstandenen Doppel-Portraits werden begleitet von Interviews, die sie mit jedem Teilnehmer führte. In den Interviews befragt sie die Söhne über das Leben ihrer Väter, wie sie deren letzten Lebensabschnitt, ihr Leiden und Sterben, ihre Krankheit und den Kampf dagegen erlebten. Sie fragte auch nach dem Verhältnis zwischen Söhnen und Vätern und wie sich dieses änderte. Dazu sagt Projektteilnehmer Hans-Jörg Clement:

- Ich habe das Gefühl, dass er heute viel mehr bei mir ist als während seines physischen Lebens.
- *Das heißt, er ist immer noch hinter Ihnen?*
- Er ist buchstäblich hinter mit. Alles, was mei-

nen Vater ausgemacht hat, seine Stärke, seine Ruhe, seine Kraft, ist sehr nahe bei mir und trägt mich (...). [E]s gab nichts Unausgesprochenes zwischen uns. Auf einer nonverbalen Ebene entstand eine Intimität, die mit keiner früheren Lebensphase vergleichbar ist (...).

- *Und Sie konnten sich diese Stärke auch für Ihr weiteres Leben bewahren?*
- Absolut. Das liegt einerseits daran, dass mich die Kraft meines Vaters, theatralisch gesprochen, wie ein Mantel umgibt. Und andererseits an Erfahrungen mit dem Tod, die sich sehr schwer vermitteln lassen. (19-20)

Ähnlich wie ein weiterer Teilnehmer, Matthias Arndt, berichtet Clement von einer ungekannten Intimität und tieferem Verständnis nach dem Tod, und davon, wie er erst nach dem Tod viele Ähnlichkeiten zwischen ihm und seinem Vater entdeckt und versteht. Diese Ähnlichkeit spiegelt sich auf beinahe gespenstische Art und Weise in den Doppelportraits, wenn sie nicht bei physiognomischer Ähnlichkeit halt macht, sondern auch Ausdruck und Gesten betrifft. Auch Koelbl bemerkt, dass die extreme Ähnlichkeit, die sich etwa in der Handhaltung finden lässt, sie beim Betrachten der Bilder überraschte. Und während Clement mit Worten nur davon spricht, seinen Vater wie einen Mantel *um* sich zu haben, sprechen die Bilder davon, wie die Väter nun *in* den Söhnen zu finden sind. Diese Lesart erlaubt es, sich den Bildern Koelbls erneut mit psychoanalytischem Vokabular zu nähern.

Zu Grabe tragen

In den 1960ern und 70ern entwickelten Nicholas Abraham und Maria Torok die Konzepte der Introjektion und der Inkorporation. Beide beschreiben psychische Prozesse, die für das Verständnis der Arbeit der Trauer essentiell sind. Sich auf Sandor Ferencis Arbeiten beziehend, verstehen sie Introjektion als Modell für psychisches Wachstum, also auch für erfolgreiche Trauerarbeit. Dem stellen sie die Inkorporation, „the illness of mourning (...), the crime of having been overcome with desire, of having been surprised by an overflow of libido at the least appropriate moment,

when it would behove us to be grieved in despair" (110), gegenüber:

Introjection does not tend toward compensation, but growth. By broadening and enriching the ego, introjection seeks to introduce into it the unconscious, nameless, or repressed libido. (...) [Incorporation] implies a loss that occurred before the desires concerning the object might have been freed. The loss acts as a prohibition and, whatever form it may take, constitutes an insurmountable obstacle to introjection. The prohibited object is settled in the ego in order to compensate for the lost pleasure and the failed introjection. (113)

Während die Trauerarbeit von Clement und Arndt dem zu entsprechen scheint, was Abraham und Torok unter Introjektion verstehen, korrespondieren Aussagen des dritten Teilnehmers, Stefan Spang, zu einem von Abraham und Torok herausgearbeiteten Kennzeichen der Inkorporation, einem Zustand „when *words* fail to fill the subject's void and hence an imaginary thing is inserted into the mouth" (Abraham und Torok 128f, Hervorhebung im Original). Spang beschreibt eine Sprachlosigkeit, die zu Lebzeiten zwischen ihm und seinem Vater herrscht und nach dessen Tod fort dauert: „Auch bei der Trauerfeier konnte ich nicht sprechen, obwohl ich das Gefühl hatte, etwas über ihn sagen zu müssen. Aber ich wusste nicht, was." (22) Spang erzählt später im Interview, dass er diese Sprachlosigkeit erst überwinden konnte, als er ein Bild fand, das für ihn das ganze Leben seines Vaters zusammenfasste. Interessanterweise handelt es sich um das Bild seines Vaters als jugendlicher Soldat, also um ein Bild, das, wie bei Barthes, kein Erinnerungsbild mit einem realen Vorbild sein kann.

Genauso wenig ist das Bild eines jungen Soldaten das, das Spang als Vorbild für das Doppelportrait auswählt. Stattdessen entscheidet er sich für eine Fotografie, die seinen Vater in einem Garten zeigt, wie er Laub zusammen harkt. Als einziges Beispiel der Serie weicht Spangs Re-Inszenierung vom Original ab: Statt einer Harke hält er einen Spaten in der Hand. Er steht vor einem frisch ausgehobenen Loch. Die Assoziation eines Grabes drängt sich auf; jeden Moment wird hier ein Begräbnis stattfinden. Um die Trauerarbeit erfolgreich abzuschließen, so scheint es, muss Spang seinen Vater ein zweites Mal zu Grabe tragen. Es fällt der

Betrachterin/dem Betrachter schwer zu akzeptieren, dass dies der Schlüssel zur erfolgreichen Trauerarbeit sein soll, dass, der Logik des Bildes folgend, Introjektion ein Mord am verlorenen Objekt vorhergeht. Warum muss ein ruhender Leichnam noch einmal beerdigt werden? Wenn man die verblüffende Ähnlichkeit in den Doppelportraits Clements und Arndts nicht als gelingende Trauerarbeit, sondern als Mimikry begreift, wird deutlich, dass Trauer nur dann zu Wachstum führen kann, wenn sie nicht statisch festschreibt und damit den Tod ein zweites Mal vollzieht, sondern sich in der Trauer eine dynamische Beziehung entwickelt. Was also aus dem Tod machen?

Der Tod ist sowohl innerhalb als auch außerhalb der Erinnerung. Als empirische, externe Tatsache macht er Erinnerung überhaupt erst nötig. Darum fragt Paul Ricoeur: „Must not something or someone die if we are to have a memory of it or him or her?" (190) In seiner Phänomenologie der Zeiterfahrung argumentiert er, dass es der Tod ist, der es ermöglicht, zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu unterscheiden. Gleichzeitig unterliegt der Tod der Bildung von Erinnerungen, wie Jacques Derrida es in seiner Zeichentheorie nachgewiesen hat. Damit Zeichen iterabel sind, mit ihrem ursprünglichen Kontext brechen können, setzen sie immer den Tod des Absenders voraus. Dieser Zusammenhang, den Derrida etwa in *Signature Ereignis Kontext* formuliert, und der sich auch in zahlreichen anderen seiner Texte wiederfindet, lässt sich auf den ersten Blick von der Zeichentheorie zu einer Theorie der Erinnerung übertragen. Damit die ehemalige Gegenwart seines Vaters zu einer zeichenhaften, kommunizierbaren Erinnerung wird, so scheint es, muss Spang ihn begraben.

Doch eine genaue Untersuchung der zeitlichen Gerichtetheit der Prozesse zeigt, warum dieses Argument zu kurz greift und es nicht dasselbe ist, ein Konzept vom Tod zu haben und zu töten: Das iterable Zeichen, das den Tod des Senders voraussetzt, ist in eine Zukunft gerichtet, in der es, ungeachtet irgendeiner ursprünglichen Intention, verschiedene Kontexte durchqueren wird. Erinnerung als *Legislation* kommt aus einer Vergangenheit, deren Bild immer verschieden war, ist und sein wird, deren verpflichtender Charakter aber Bestand hat. Während es also ein Konzept

des Todes ist, dass es dem Zeichen erlaubt, frei zu reisen, wird die Erinnerung selbst getötet, wenn sie angehalten wird. Das aus dem Tod in seiner Erinnerung formierenden Funktion kein Töten wird, muss die Andersartigkeit des Todes, sein Status außerhalb jeder Erfahrbarkeit, erhalten bleiben. Diese unvereinbare Andersartigkeit prägt das Bild der Vergangenheit und wie wir seine Botschaft in der Arbeit der Trauer sehen und hören können.

Unmögliche Trauer

Auch Jacques Derridas Kritik an Abraham und Toroks Konzeptualisierungen von Introjektion und Inkorporation findet ihren Ausgangspunkt im Status der Botschaft der Vergangenheit, die auf die Gegenwart kommt, die Gegenwart heimsucht. Bei Abraham und Torok bleibt diese Botschaft in der Inkorporation zunächst kryptisch, kann aber wieder in die Sphäre des Verstehens übersetzt werden. Wie Colin Davis unterstreicht, ist eben diese Wiederherstellbarkeit der Lesbarkeit der Fokus von Derridas Kritik: „Derrida wants to avoid any such restoration and to encounter what is strange, unheard, other.” (378) Er schlussfolgert, dass erfolgreiche Trauerarbeit eben nicht als verständnisvolle Versöhnung zwischen Gegenwart und Vergangenheit zu verstehen ist, sondern als eine Treue, die stets aufs Neue wachrüttelt, verunsichert, verändert:

Mourning *must* be impossible. Successful mourning is failed mourning. In successful mourning, I incorporate the one who has died, I assimilate him to myself, I reconcile myself with death, and consequently I deny death and the alterity of the dead other and of death as other. I am therefore unfaithful. Where the introjection of mourning succeeds, mourning annuls the other. I take him upon me, and consequently I negate or delimit his infinite alterity. (160, Hervorhebung im Original)

Ein iterables Zeichen kann nie erschöpfend definiert/definierend erschöpft werden; das die Treue bewahrende Erbe kann sie abschließend verstanden/verstehend abgeschlossen werden. In den Erinnerungsräumen, die Abzhandadze öffnet, um die Legaslation zu verhandeln, wird die Vergangenheit nicht angeeignet, gemeistert oder bewältigt, wird die

empirische Absenz zu einer bildhaften Präsenz. Nur dann können die Bilder der Toten Gesprächspartner der Überlebenden werden. Diese Bilder sind dynamisch und nicht statisch. Wenn unmögliche Trauer an die Stelle von erfolgreicher Trauer tritt, kann die Schaufel in Spangs Hand von einem Werkzeug, mit dem ein Grab geschaufelt wird, zu einem Werkzeug, mit dem eine Krypta geöffnet werden soll, werden. Eine Krypta, in der die Vergangenheit ruhig gehalten wird, kann nur dann geöffnet werden, wenn die Andersartigkeit der Vergangenheit, die sich nicht in einem eindeutigen Bild einfrieren lässt, akzeptiert wird.

Bibliographie

Abraham, Nicolas, und Maria Torok, „Mourning or Melancholia: Introjection versus Incorporation“, in: Dies., *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis* (Bd.1). Chicago 1994. S. 125-138.

Bal, Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. 2002.

Barsch, Barbara, „Irina Abzhandadze“, in: *Utopia. Zum Dokumentarischen in der kaukasischen Fotografie*. Ifa. Berlin 2005. S. 42.

Barthes, Roland. *Camera Lucida*. New York 1982.

Belting, Hans. *Bild-Anthropologie*. München 2001.

Davis, Colin, „État Présent. Hauntology, Spectres and Phantoms“ in: *French Studies*, Bd. 59 (Heft 3), 2005, S. 373-379.

Derrida, Jacques, „Signature, Event, Context“, in: *Margins of Philosophy* Chicago 1982

Derrida, Jacques, „Fors: The English Words of Nicolas Abraham und Maria Torok“, in: Nicolas Abraham und Maria Torok, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. 1986. S. xi-xlvi.

Freud, Sigmund, „Trauer und Melancholie“ (1917), in: *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet* (Band X: Werke aus den Jahren 1913-1917). London 1946, S. 428-446

Institut für Auslandsbeziehungen, *Utopia. Zum Dokumentarischen in der kaukasischen Fotografie*. Berlin 2005.

Koelbl, Herlinde, „Der Tag, an dem Vater starb“, *Zeitmagazin*, Ausgabe 34 (14. August 2008), S. 10-23.

Laplanche, Jean, *Essays on Otherness*. London 1998.

Mitchell, W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago 1994.

Ricoeur, Paul, „Narrative Time“, in *Critical Inquiry*, Band 7 (Heft 1), 1980, S. 169-190.

Schulz, Martin, „Spur des Lebens und Anblick des Todes“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 64, 2001, S. 381-396.

Torok, Maria, „The Illness of Mourning and the Fantasy of the Exquisite Corpse“ (1968), in: Dies. und Nicolas Abraham, *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis* (Bd. 1), Chicago 1994, S. 107-124.

Zusammenfassung

Fotografien eröffnen ihren Betrachterinnen und Betrachtern einen Blick in die Vergangenheit. Ausgehend von der Analyse zweier fotokünstlerischer Projekte, beschreibe ich das Verhältnis zwischen Gegenwart und Vergangenheit in diesem Aufsatz als Verhältnis der Trauer.

Die georgische Fotografin Irina Abzhandadze dokumentiert in der Reihe *Opfer* diejenigen Plätze in den Heimen von Familien, die dem Andenken an ein ermordetes Kind gewidmet sind. Ihre Aufnahmen aus Häusern oder Wohnungen zeigen, wo und wie dort die Toten im Portrait ihren Platz behaupten. Abzhandadzes Fotografien erlauben eine Erweiterung von Siegmund Freuds klassischer Beschreibung der „Trauerarbeit“. Während Freud davon auszugehen scheint, dass das betrauerte Objekt verschwinde, sobald die libidinalen Verknüpfungen zwischen Ich und Objekt gelöst seien, legen Abzhandadzes Schwarz-Weiß-Fotografien nahe, dass das Objekt eine andere Form von Präsenz annimmt, die strukturell analog zur Präsenz eines Bildes zu denken ist.

Um die Beziehung, die die Lebenden zu den zum Bild gewordenen Toten unterhalten, zu beschreiben, führe ich den Begriff „Legaslation“ ein, in dem sich „Legat“, „Legislatur“ und „Translation“ mischen und verbinden. Durch Legaslation kommt die enigmatische Botschaft der Toten auf die Gegenwart. Eine erfolgreiche Trauerarbeit im Sinne Freuds, in der das Objekt keine Rolle spielt, wird unmöglich, wenn der Trauernde nicht zum Mörder des Bildes der Verstorbenen und damit der Botschaft, die sich in diesem Bild entfaltet, werden will.

Im zweiten Teil des Aufsatzes analysiere ich Herlinde Koelbls Doppelportraits, für die sie alte Fotos unlängst verstorbener Männer mit deren Söhnen als Protagonisten neu inszeniert, mit Hilfe der Begriffe „Introjektion“ und „Inkorporation“ aus den psychoanalytischen Arbeiten über Trauer von Maria Torok und Nicolas Abraham. In Anbetracht der Fotografien Koelbls verkompliziert und verwischt sich die Unterscheidung, die Abraham und Torok zur Beschreibung erfolgreicher und verfehlter Trauerprozesse einführten. Um die kryptische Botschaft der Toten hören zu können,

muss gerade das, was uns immer fremd bleiben wird, die nicht aneignenbare Alterität des Todes, in den Blick genommen werden.

Autorin/Autor

Studium der Kulturpädagogik und der Kulturwissenschaft in Mönchengladbach und Amsterdam. Abschluss mit einer Masterarbeit zu Tod und Fotografie. Seit 2009 Doktorandin am Institut für Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einem Dissertationsprojekt zu Tod und Sterben in der Gegenwartskunst. Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes. 2010 Mit-Herausgeberin von „Welt – Bild – Theater. Politik des Wissens und der Bilder“.

Titel

Schaub Inga, *Die Botschaft der Toten: Bilder unmöglicher Trauer* in: Sektion Gegenwart kunsttexte.de, Nr. 1, 20101 (9 Seiten), www.kunsttexte.de.