Zum Tod der Tiere

Autor(en): **Billmeier, Thilo**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire**

Band (Jahr): **15 (2008)**

Heft 3

PDF erstellt am: **29.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-99719

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Zum Tod der Tiere

Thilo Billmeier

Eine Radierung von Rembrandt aus dem Jahr 1643[1] zeigt ein Schwein, das mit gefesselten Beinen im Bildvordergrund hingestreckt und dem Betrachter zugewandt daliegt (Abb. 1, S. 109). Hinter dem Tier sind fünf Figuren zu sehen, die das Szenario beschreiben – die Vorbereitung und Erwartung einer Schlachtung.

Drei Wahrnehmungen bestimmen den unmittelbaren Eindruck des Bildes. Zum einen der Charakter des Tiers: Das Schwein legt eine Art vitale Wohligkeit an den Tag, die sich im Kopf zur Friedlich- und Freundlichkeit fortbestimmt, Ausdruckswerte, die wohl von gründlicher Beobachtung zeugen.[2] Umso deutlicher fällt dann ins Auge, dass das Entgegenkommen des Tiers der Situation, in der es sich befindet, widerspricht. Schon die Fesselung zeugt ja von roher Gewalt und deutlichem Widerstand. Rembrandt erarbeitet sich also einen beobachtenden Zugang zum Schwein, er versetzt den so gewonnenen Charakter dann jedoch in eine Szene, die dadurch etwas Unwirkliches gewinnt.

Eine zweite Wahrnehmung betrifft den unterschiedlichen Ausarbeitungsgrad verschiedener Passagen im Bild. Während das Schwein in Gestalt und Textur deutlich durchartikuliert erscheint, finden sich die Topografie und die übrigen Gestalten in unterschiedlichen Graden der Vorläufigkeit mitunter gerade nur angelegt. Man könnte die Radierung deshalb für unvollendet halten. Dies ist aber nicht der Fall. Der Eindruck des Unvollendeten richtet sich vielmehr an einen Kreis qualifizierter Kenner und Sammler. Die Differenzen in der Ausarbeitung führen wohl weniger auf die Differenzen zwischen Vor- und Nachrangigem oder Beobachtung und Konvention, sondern es scheinen unterschiedliche Grade von Sichtbarkeit zu sein, die Rembrandt zum Teil unverbunden zusammenstellt. In herausgehobener Weise sichtbar ist das Schwein. Seine gesteigerte Gegenwart ergibt sich direkt dadurch, dass alles andere weniger plastisch ausgeführt wird. Bereits in der älteren Kunst werden Tiere auf ähnliche Weise als Gegenstände einer in diesem Sinn komplexen Präsentation ins Bild gesetzt. Es wird deshalb wichtig werden, sich über die einzelnen Aspekte der hier gemeinten Vergegenwärtigung Klarheit zu verschaffen.

Eine dritte unmittelbare Wahrnehmung kann dabei weiterhelfen. Sie betrifft die auffallende Bildaufteilung, die Rembrandt vornimmt. Das Blatt ist zunächst in der Vertikalen gegliedert: unten das Schwein im Vordergrund, oben die Menschen dahinter. Dann zeigt sich auch eine Strukturierung in der Horizontalen, etwa hälftig aufgeteilt befinden sich alle Figuren links, während sich rechts neben und über dem Schwein nichts befindet. Die leere Fläche im rechten oberen Bildviertel ist, wie es scheint, nicht als stehen gebliebene Fläche des Blattes lesbar, weil das Schwein durch einen Strick mit dem Rand dieser Leere ausdrücklich verbunden wird. Zugleich stossen hier die beiden extremsten Vergegenwärtigungsformen direkt aneinander. Der Kontrast zwischen der vollständigen Sichtbarkeit des Schweins und der völligen Unsichtbarkeit rechts oben erlangt dadurch eine inhaltliche Relevanz. Rembrandt präsentiert das Schwein so, dass er seine Präsenz sich direkt auf eine ihr zugehörige Abwesenheit beziehen lässt.

Der Trog und die Schweinsblase

Hinter dem Schwein teilt sich das Blatt in eine linke und eine rechte Hälfte. Die beiden Hälften werden durch einen grossen, hochkant und merklich schräg stehenden Trog voneinander getrennt, der so lang wie das Schwein ist und genau bis zur oberen Bildkante reicht. Der Trog identifiziert die Szene, denn in ihm wird das Schwein nach der Schlachtung abgebrüht, damit sich die Borsten von der Haut lösen lassen. Dadurch, dass der Trog angelehnt erscheint, wird der Raum links als Innenraum erkennbar. Der Raum rechts zeigt sich vielleicht als die Fläche einer Wand, doch Rembrandt lässt unbestimmt, wie sich der gemeinte Aussenraum mit dem Schwein zum angedeuteten Innenraum links verhält. Während der rechte Raum offen bleibt, erfährt der linke Raum durch einen Tisch, die Schatten und vor allem durch die in ihm herrschende Enge eine nähere Charakterisierung.

Auf der Schwelle zwischen den beiden Raumsegmenten, vor dem Trog und gegensinnig zu ihm ausgerichtet, steht ein Junge. Er hält einen Gegenstand an die Brust gedrückt, den man als Schweinsblase identifizieren kann (als Spielzeug in der Hand eines Kindes gehört sie fest zum ikonografischen Inventar der Szene). So, wie der Junge die Blase hier trägt, wird deutlich, dass er eben aus dem rechten Bildraum heraus an die Schwelle getreten ist und sich nun zurückwendet und die Freunde anlacht, vor denen er die Blase vielleicht in Sicherheit bringt. Durch diese Umwendung an der Kreuzung von Trog und Junge wird nun die leere Fläche rechts als Raum aktiviert: Man kann aus diesem Nichts heraus- oder hervorkommen, man kann in ihm sein und gewesen sein. Seine semantische Charakterisierung erfährt der Raum dabei durch die



Abb. 1: *Rembrandt, Das Schwein, 1643, Radierung, 145 × 184 mm. (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 420-16, © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin)*

Schweinsblase, die im Schnittpunkt der Achsen von Trog und Junge wie ein Zeichen über der Mitte des unter ihr liegenden Tiers hängt. Sie besiegelt den Tod des Schweins in seiner konkreten Unausweichlichkeit. Die Stärke, mit der Rembrandt das Motiv der Schweinsblase verwendet, bezieht sich also weniger aus ihrer definierten emblematischen Bedeutung (*homo bulla:* das Leben des Menschen – zerbrechlich wie eine Blase) als vielmehr daraus, dass er sie wörtlich nimmt (die Schweinsblase steht für den Tod des Schweins). Darüber hinaus setzt Rembrandt den Trog und die Blase so ins Bild, dass die inhaltliche Distinktion sich fortsetzt. Denn die Leere jenseits des Troges wird durch die Symbolik der Blase nun zu einem Raum fortbestimmt, aus dem man nicht nur (wie der Junge) auftauchen, sondern in den man auch hineingehen und verschwinden kann. Der Chiasmus von Trog und Junge macht die Analogie dabei temporal ausdrücklich. So, wie der Junge aus der Leere hinausgekommen ist, um im Bild sichtbar zu werden, wird das Schwein in einem reinen Verschwinden in

ihn hineingehen, um unsichtbar zu werden. Wenn wir die vergegenwärtigende Funktion festhalten, die die Schweinsblase in diesem Bedeutungszusammenhang spielt, lässt sich formulieren: In ihr ist die vollendete Zukunft des Todes so zum Gegenstand der Darstellung gemacht, dass es gelingt, uns den Tod des Tieres als einen ihm noch bevorstehenden zu vergegenwärtigen.

Der Raum

Dem Jungen mit der Schweinsblase entspricht ein zweiter Junge, der am linken Bildrand zu sehen ist und sich lachend nach links wendet. Beide Jungen werden durch eine imaginäre, im rechten Winkel zum Trog ansetzende Linie verbunden. Die leicht gekrümmt verlaufende Linie gliedert den Innenraum in eine obere und untere Hälfte und rhythmisiert seine aperspektivisch angelegte Erstreckung. Am Bildrand wird die Linie durch den Kopf einer Frau befestigt, die zu einem vor ihr stehenden Kleinkind gehört. Das Kind trägt eine Art Sturzhelm und wird von der hinter ihm knienden Frau gestützt und dorthin geführt, wo es etwas zu sehen gibt. Das Kind tritt nach vorne, um das Schwein anzusehen (der Blick ist durch die Verschattung der Augen stark markiert) und hält zugleich in der Bewegung inne. Und nun scheint auch die Frau das Kind nicht nur heranzuführen, sondern auch vorsichtig zurückzuhalten. Die feine Charakterisierung dieser Züge trägt dazu bei, dass das Blicken des Kindes eine genuine Akzentuierung erfährt. Das Kind ist die einzige Gestalt im Bild, die das Schwein ansieht, und offenbar ist dieser Befund relevant für die Frage nach der intensivierten Präsenz des Schweins. Denn dadurch, dass das Schwein seine Gegenwart und den Horizont seines Verschwundenseins im Blick des Kindes erhält, schärft sich der inhaltliche Charakter seines Erscheinens. Für uns ist die Vergegenwärtigung des Todes (des Tiers) durch das Kind nämlich nicht leichter nachzuvollziehen als die Vergegenwärtigung, in der das Tier seinen eigenen Tod vor sich hat. Indem wir im Bild allein die Perspektive des Kindes auf die Gegenwart des noch lebenden Schweins vorfinden, verschliesst sich die zukünftige Abwesenheit des Schweins für uns vielmehr so fest, dass sie noch die geringste Selbstverständlichkeit verliert. Die Zukunft des Todes verschwindet hier paradoxerweise vor der Gegenwart eines Lebens, die sich ihrerseits der Vorvergegenwärtigung ihres eigenen Verschwundenseins verdankt.

Rembrandt verleiht der Verbindung von Kind und Tier im Bild noch einen weiterführenden Aspekt.[3] Die Hemmung des Kindes, zu nahe an das Schwein heranzutreten, verlangt formal ein Raumkontinuum, in dem sich beide überhaupt begegnen könnten. Dieser Zusammenhang im Raum ist es, der in Rembrandts Radierung zum ausgezeichneten Medium des Blickes wird. Die Stelle zwischen

Kind und Schwein ist die einzige Passage, die das Schwein mit den übrigen Figuren im Bild verbindet. Überall sonst wirkt das Schwein wie ausgeschnitten und aufgeklebt. Das Raumstück vor dem Kind wird durch einen allerdings eigenartigen Schatten gebildet. Neben dem Rüssel wirkt er, als stünde das Kind im Wasser, über den Ohren des Tiers erinnert er eher an einen Flicken auf der Bildfläche. Rembrandt hatte offensichtlich die Frage zu klären, auf welche Weise sich der Schatten zwischen dem Tier und dem Kind ausbreiten sollte. Sollte er beide Figuren eher voneinander trennen oder miteinander verbinden? Sollte er aus dem Fell des Tieres eher herauswachsen oder den Umriss des Schweins betonen? Beide Möglichkeiten wurden, wie es scheint, erprobt und schliesslich unverbunden nebeneinander stehen gelassen. Dadurch wird der grundsätzlich begehbare Zwischenraum zwischen Kind und Tier aber zu einem Raum erklärt, der faktisch doch nur durch Blicke überbrückt werden kann. Schon der Raum, in dem das Tier zugänglich wird, ist also einer, der das Tier und seine Betrachter voneinander trennt. Auch deshalb trägt die Gegenwart des Schweins die Züge einer blossen Erscheinung.

Zuletzt ist der Mann zu nennen, der mit seinem Kopf gegen die obere Bildbegrenzung heranreicht. Zu ihm gelangt man vom kleinen Kind her, denn beide Gestalten beschreiben Diagonalen (die sich mit den Diagonalen der beiden Jungen schneiden). Inhaltlich schliesst der Mann die Komposition, insofern er die Zukunft aktiv herbeiführt. Obwohl er es ist, der das Schwein schlachten wird, hält sich sein Blick über dem angedeuteten Tisch. Unter den Gerätschaften, mit denen er hantiert, sind ein Korb und ein Beil zu erkennen. In der Linken hält der Schlachter den auffällig gebogenen Stab, den wir von vielen anderen Bildern her kennen. An ihm wird das getötete Tier zum Ausbluten aufgehängt werden (Abb. 3, S. 113).

Ikonografische Kontexte

Motive aus dem Umkreis der Schweineschlachtung sind seit dem Mittelalter bekannt. Dargestellt wird vor alle die Schlachtung selbst und die Präsentation des zum Ausbluten aufgehängten Körpers. Beide Motive sind auch bei Rembrandt beziehungsweise in seinem Umkreis vertreten.[4] Die Bildtradition geht auf kalendarische Monatsdarstellungen zurück, bei denen die Schlachtung in der Regel den Oktober oder auch November bezeichnet, Monate, in denen geschlachtet wurde, um die Vorratskammern für den Winter zu füllen. Im 17. Jahrhundert hat sich der kalendarische Bezug gelockert und das Bildmotiv sich verselbständigt. Während jedoch die Schlachtung und die Präsentation des toten Tiers Standardmotive bleiben, ist die Vorbereitung zur Schlachtung, die Rembrandt als Motiv



Abb. 2: *Roemer Visscher, Dat hof is uyt, 1614 (Sinnepoppen II, 16). (Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren, Leiden)*

wählt, ungewöhnlich. Es ist also sinnvoll, nach den ikonografischen Aspekten zu fragen, die sich vielleicht mit dieser Abweichung verbinden.

Zunächst wird sich an den starken Präsentationscharakter, der unsere Darstellung auszeichnet, eine Assoziation heften, die sich auch mit der Aufhängung des geschlachteten Tierkörpers verbinden kann. Wenn es hier die Assoziation des Gekreuzigten ist, die sich aufdrängt, wird sich dort die Vorführung des gefangenen Christus in der Ecce-Homo-Szene nahe legen.[5] Angezeigt ist diese Zusammenschau nicht zuletzt dadurch, dass Rembrandt auch sonst «niedrige» Bildmotive ins Bild setzt, wo es ihm um die Passion Christi geht.[6] Die Freundlichkeit des Schweins würde in diesem Fall die Bereitwilligkeit des Opfers akzentuieren.

Vielleicht legen sich jedoch andere «Figuren» im hermeneutischen Sinn näher. So könnte anstatt der Parallele von Schwein und Christus auch die von Schwein und Mensch gemeint sein. Der Mensch, der sein Leben lang schlachtet, wird selbst einmal seinen letzten Tag erleben und soll daran denken, bevor es zu spät ist. So heisst es in einem zeitgenössischen Text: «Ihr, die ihr nach Gutdünken Ochse, Schwein und Kalb schlachtet: Denkt an Gottes Urteil am Tag des Jüngsten Gerichts.»[7] Direkte Verkehrungen der leidenden und handelnden Rollen zwischen Tieren und Menschen sind auch in zeitgenössischen Emblembüchern belegt, mitunter – so in Roemer Visschers einflussreicher Sammlung «Sinnepoppen» (= «Embleme») von 1614 (Abb. 2)[8] – auch anhand eines Schweins.

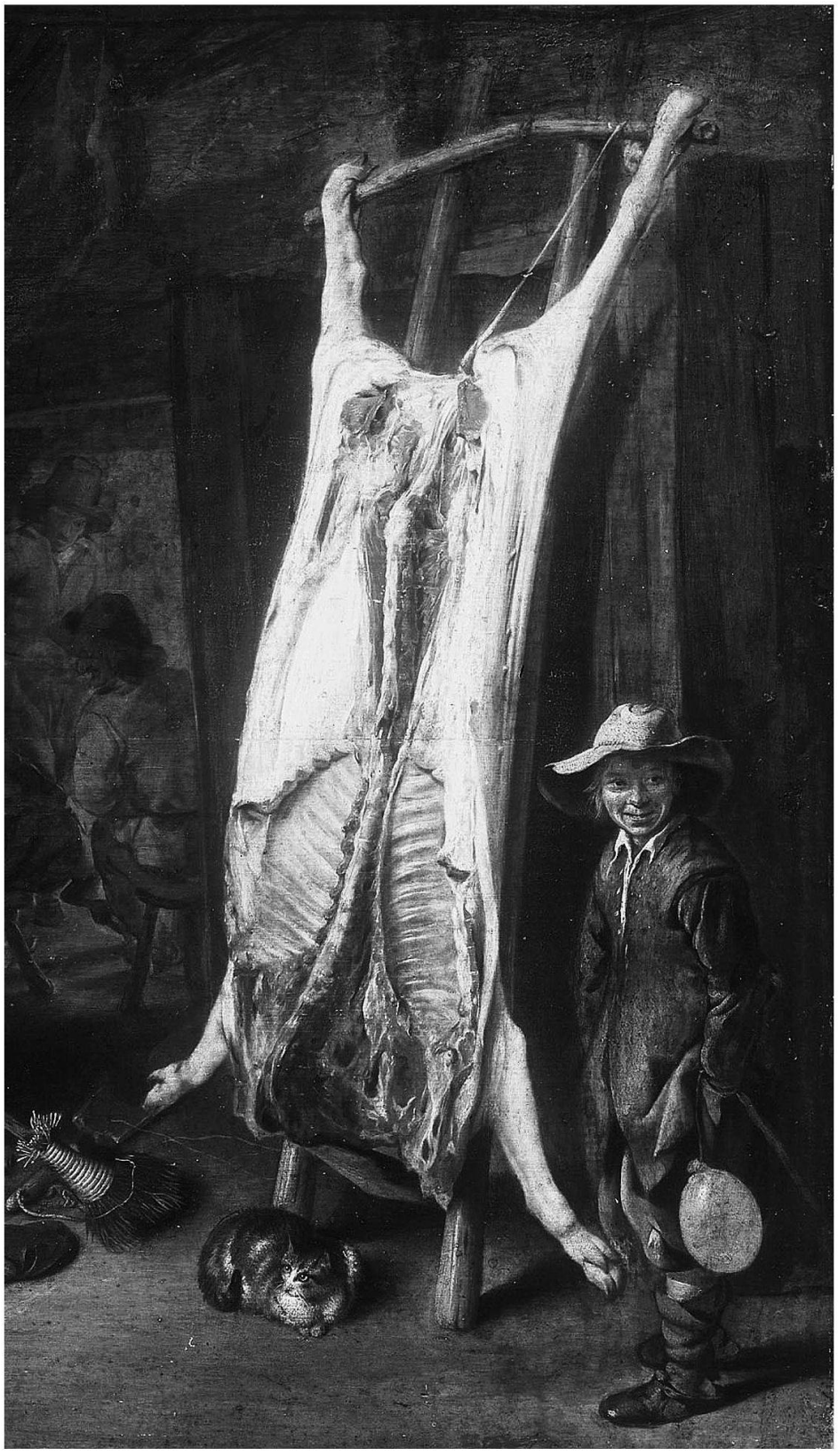


Abb. 3: *J. W. Lansinck, Das geschlachtete Schwein (Ausschnitt), vor 1700, Öl auf Eichenholz, 47 × 62 cm. (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Foto: Jörg P. Anders)*

Lässt sich dabei ein Moment erkennen, das der Vorbereitung der Schlachtung (statt der Schlachtung selbst) eine entsprechende Bedeutung verleiht? Vielleicht mag es in der engführenden Rhetorik der Warnung bestehen. Denn das, was jetzt schon vorbereitet wird, ist nun auch dein eigener Tod, und die Freundlichkeit der Sau beschreibt in dieser Lesart nur die Unbedarftheit dessen, der nichts davon ahnt, dass die Messer schon für ihn selbst gewetzt werden. Die Umkehrung impliziert jedoch im Prinzip die Möglichkeit auch für das Tier, in ein anderes Verhältnis zu seiner Lage zu kommen. Bekanntlich fehlt aber das Sprichwort, «das uns versichern würde, das Schwein oder die Gans träumen vom Geschlachtetwerden».[9] Weil sie überhaupt nicht um ihren Tod «wissen» (und weil sie kein Leben führen), können sich Tiere nicht so oder anders zu ihrem Tod verhalten.
Schliesslich werden die beiden naheliegendsten Lesarten der Radierung der Rolle nicht gerecht, die das Kleinkind in ihr spielt. Im Falle einer Analogie von Kreatur und Christus sind es zu wenige Gestalten im Bild, denen die Präsentation des Leidens gilt. Und im Falle des Umschlags zwischen Opfer und Täter sind es mit dem Kind gewissermassen zu viele, die am Geschehen teil- und anteilnehmen. Die Aufmerksamkeit, die Rembrandt der Position des Kindes schenkt, scheint den Sinn der Darstellung aber an die Vergegenwärtigung nicht etwa dessen zu knüpfen, was sich auch sonst vergegenwärtigen liesse, sondern an die Vergegenwärtigung dessen, was sich eigentlich überhaupt nicht, und wenn, nur im Bild vergegenwärtigen lässt. Die Entschlüsselung dieses Sinns ist, wie das Kind ebenfalls verdeutlicht, jedoch nicht von aussen her möglich, sondern nur dadurch, dass der Interpret des Bildes sich als Glied seines gesamten Präsentationsgefüges begreift.

Formen des Spektakulären

Bei vergleichbaren Darstellungen aus dem Umkreis Rembrandts ist es ebenfalls die Figur des kleinen Kindes, die den Präsentationscharakter des Schweins artikuliert. Das Schlachten ist hier ein Auflauf, bei dem das Schwein das Interesse der Zuschauer auf sich zieht, während wir die Zuschauer zu sehen bekommen.[10] Beim aufgehängten Tierkörper ist es dagegen so, dass uns das Tier fasziniert, während die Personen im Bild (das heisst vor allem das Kind) sich für uns interessieren (es hat sich neben dem Schwein aufgestellt, um es uns zu zeigen) (Abb. 3). Beide Darstellungstypen lassen sich also als spiegelbildlich geordnete Kombinationen im Dreieck Gegenstand – Betrachter (im Bild) – Betrachter (des Bildes) verstehen: Einmal sehen wir den Gegenstand nicht, aber die Personen im Bild sehen ihn und wir sehen sie; das andere mal sehen wir das Schwein, aber die Personen im Bild sehen es nicht, stattdessen

sehen sie uns. Vor diesem Hintergrund erscheint es naheliegend, Rembrandts Variante als weitere Kombination innerhalb des selben Dreiecks zu begreifen. Die Lage erweist sich jedoch als komplizierter. Denn die Modifikationen, die Rembrandt am Sujet vornimmt, betreffen ja gerade den spektakulären Charakter des Sujets, sodass das Schwein weder (wie bei der Schlachtung) für die Leute im Bild, noch (wie beim aufgehängten Körper) für uns interessant ist (deshalb blickt das Kleinkind nicht uns an). Gezeigt wird stattdessen ein Schwein, dessen durch das Kind im Bild bezeugte Sehenswürdigkeit zunächst unbegründet bleibt. Dennoch führen die von Rembrandt vorgenommenen Reduktionen auch nicht einfach aus dem Spiel der verschiedenen Faszinationsperspektiven hinaus. Dem Betrachter wird durch die Haltung des kleinen Kindes die Bedeutung des Schweins vielmehr als Frage ausdrücklich aufgegeben. Statt ihn der Faszinationskraft einer Schlachtung oder eines getöteten Körpers auszusetzen konfrontiert ihn Rembrandt dadurch mit der Fähigkeit eines Bildes, überhaupt etwas repräsentieren zu können und die so vermittelte Gegenwart eines selbständigen und gewissermassen weltlosen Lebens auf die Bühne einer durch Sinn vorstrukturierten Welt zu stellen.[11] Es ist es kein Zufall, dass sich dabei das Phänomen der Verbildlichung mit dem des Todes kreuzt. Denn es spricht vieles dafür, dass wir ohne die Wiederholung der Repräsentation «dem Tod gegenüber unbeteiligt, unwissend verbleiben könnten, wie es anscheinend die Tiere sind. Nichts ist in der Tat weniger animalisch als die mehr oder weniger vom Wirklichen entfernte Fiktion des Todes.»[12] Das heisst wir haben im Unterschied zu den Tieren einen Tod, weil wir ihn darstellen können.[13] Was wir darstellen können, ist aber auch *ihr* Tod: das ist die Schleife, in die Rembrandt sich hineinbegibt.

Der fremde und der eigene Tod

Der entscheidende Unterschied zwischen Rembrandts Schwein und den verwandten Motiven der Schlachtung und des aufgehängten Körpers besteht darin, dass Rembrandt den ausstehenden Tod hier als reine und gewissermassen totale Abwesenheit vorstellig macht. Den Tod über diese Abwesenheit ins Spiel zu bringen, bedeutet aber, ihn als den *eigenen* Tod zu denken. Denn während mir andere nach ihrem Tod noch in Erinnerung bleiben und als Fehlstellen in der Welt gewissermassen fortexistieren können, beschreibt mein eigener Tod für mich in der Vorstellung eine totale Disparition: Für mich selbst werde ich nicht einmal gewesen sein. Offenbar hängt die Möglichkeit, diesen Gedanken vorzutragen, im Bild zugleich damit zusammen, dass es ein Tier ist, von dessen Tod – also gerade *nicht* je-meinem – hier die Rede ist. Im Unterschied zur Thematisierung

des Todes eines anderen Menschen scheint die Darstellung des vorweggenommenen Todes eines Tiers also irgendwie die Realisierung dessen zu erlauben, was für mich allein mein eigener Tod bedeutet. Rembrandt scheint diese Möglichkeit auch in anderen seiner Tierdarstellungen zu verfolgen.[14] Historisch kann sie als Moment jener Bewegung begriffen werden, die gegen Descartes «mechanistische» Auffassung animalischen Lebens[15] an allen Formen des Lebendigen die Verletzlichkeit, Gefährdung und Exponiertheit gerade in ihrem «Verhältnis zu der harmlosen Gleichgültigkeit und gleichsam Ahnungslosigkeit der Organismen gegen ihr Bedrohtsein» erfährt.[16] Wie ist dieser Zusammenhang auf Rembrandts Radierung im Einzelnen aufzuklären?

Bekanntlich ist die Wahrnehmung des eigenen Endes deshalb eine paradoxe Vorstellung, weil dieses Ende auch das Ende des Wahrnehmens bedeutet.[17] Im Bild ist der Tod des Schweins dagegen als noch nicht eingetretener Tod schon gegenwärtig, ihm entspricht das dem Schwein zugeordnete leere Feld im rechten oberen Bildviertel. Bezeichnet ist damit die Zukunft, wie sie nicht uns, sondern dem Schwein bevorsteht. Denn wir können diese Leere nicht nur als die Abwesenheit zum noch anwesenden Tier, sondern auch als Zeichen für die ihm bevorstehende ausbleibende Selbstgegenwart realisieren. Gewicht erhält diese Unterscheidung, wenn wir uns fragen, ob und gegebenenfalls wie das Tier in der Optik der Radierung über ein Bewusstsein des ihm selbst bevorstehenden Todes verfügt. Dafür, dass das Schwein (im Bild) um den ihm bevorstehenden Tod weiss, scheint vor allem sein freundlicher Ausdruck und seine Gelassenheit zu sprechen. In ihnen drückt sich kein Mangel, sondern zweifellos ein Plus aus. Allerdings wird man dann Auskunft über die Art und nähere Weise dieses Bewusstseins geben müssen. Und dieser Punkt ist nicht einfach zu klären. Mein Vorschlag lautet: Die Affinität des Tieres zu seinem ihm bevorstehenden Tod besteht der perspektivverschränkenden Logik des Bildes zufolge darin, dass seine Weise der Vergegenwärtigung des Todes sich mit dem Verlust von Selbstgegenwart im Tod schon partiell überschneidet. Das Tier hat seinen Tod also so vor sich, dass die entscheidende «Nichtwissbarkeit» des Todes als die Unmöglichkeit, seine eigene Abwesenheit vorwegzunehmen, in diese Vergegenwärtigung mit eingeht. Das Tier «weiss» also, wenn es *nicht* um seinen Tod weiss, *mehr* vom Tod, als wir, und zwar deshalb, weil es das Gefüge der Repräsentationen an jener Stelle markiert, an dem der eigene Tod gerade *als eigener* immer schon eine Sache der anderen ist. «Der anderen» heisst dabei zunächst: der anderen Menschen, von denen wir als Publikum gerade dort nicht absehen können, wo wir nur mit uns selbst zu tun haben. Es meint hier darüber hinaus unseren Tod auch als eine Sache der anderen *zum* Menschen, also der Tiere. Unser Tod ist immer schon eine Sache der Tiere, weil wir uns auf die Konstruktion oder Erfindung eines «nur» biologischen Todes verpflichtet

finden, wo wir versuchen, einen «wirklichen», das heisst repräsentationslosen Tod zu denken. Rembrandts Schwein könnte demgegenüber die Frage aufwerfen, ob wir nicht auch dort auf die Hilfe der Tiere angewiesen sind, wo es uns um die Vorstellung eines menschlichen Sterbens als eines Sterbens geht, das «vermocht» werden kann, ohne seine Faktizität zu verleugnen.[18]

Endloses Leben

Seit die Anthropologie es aufgegeben hat, den Menschen aus der spezifischen Differenz zum Tier heraus zu bestimmen, sieht sie ihn mit einer Reihe von Obsessionen konfrontiert, die das «Noch-Nicht» seines Seinkönnens betreffen (er ist noch nicht Übermensch, noch nicht *deus qua machina* et cetera).[19] Diese Obsessionen haben mit dem ihm bevorstehenden Tod (denn er bleibt *animal mortale*)[20] so viel zu tun wie mit der unbeantworteten Frage, wie sich das den Menschen und das Tier verbindende Leben positiv denken lässt. Die Frage nach dem Begriff des Lebens ist deshalb so überaus komplex, weil es bei ihr sowohl darum gehen muss, den spezifizierenden Begriff der *theoria* beziehungsweise der Kontemplation neu zu konstruieren,[21] als auch darum, den Menschen und das Tier aus dem Zwang ihrer wechselseitigen Aufhebung und Neukonstruktion zu entlassen.[22] Es ist zwar sicher nicht zwingend, aber auch nicht ganz abwegig, Rembrandts Entscheidungen auf diese grundbegriffliche Situation zu beziehen. Nicht abwegig ist es, weil es scheint, dass die Hilfe, die die Tiere für die Menschen bereithalten, uns vor allem über das Medium der Kunst, der Imagination, der Präsentation erreicht.[23] Ähnlich also, wie der Tod auf die Möglichkeit seiner Repräsentation angewiesen ist, mag es sich auch beim Leben und seinen Möglichkeiten verhalten.[24]

Tatsächlich fällt auf, dass Rembrandt in seiner Radierung jenseits der konventionellen ikonografischen Anhaltspunkte die spezifizierende Differenz des unsterblichen Lebewesens ausgelassen hat. Gott hat in der Radierung vor der Gegenwart des Schweins und der Möglichkeit des Betrachters, sich im Tod dieses Tiers seinen eigenen Tod zu vergegenwärtigen, buchstäblich keinen Raum. Durch den Ausfall seiner Position verschiebt sich im Repräsentationsgefüge der Radierung aber an einer entscheidenden Stelle der Akzent. Er liegt bei der Gemeinsamkeit zwischen Tier und Mensch durch den Wegfall des unsterblichen Lebens nicht mehr beim *mortale,* sondern beim *animal,* das heisst beim Leben. Lässt sich aber der spezifischen, «auxiliaren» Macht dieses Lebens ein Gesicht geben? Ist es möglich, das Vertrauen, das Tiere in ihre Lebendigkeit vortragen können, in Argumente umzuformen, die uns helfen, unsere eigene Sterblichkeit zu ertragen?

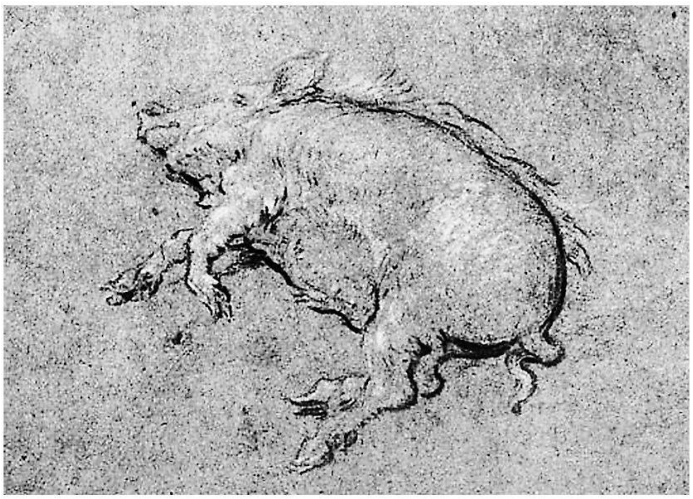


Abb. 4: *Adriaen van Ostade, Studie nach einem Schwein, 1674, Feder und Kreide auf braunem Papier, 18 × 22,3 cm. (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam)*

Zumindest scheint Rembrandt die Gutgelauntheit des Tiers als eine Formel zu verstehen, die dem Lebendigen selbst entwächst, das heisst sie entstammt im Bild *weder* einem «Wissen» des Tiers *noch* seiner «grossen Unwissenheit» – während umgekehrt wir über die Möglichkeit verfügen, unseren Tod vergegenwärtigend «vorwegzunehmen».[25] Statt in Kategorien des Wissens scheint sich die Lebendigkeit des Tiers über eine gewisse passive Fülle, eine Art Glückseligkeit zu bestimmen. Sie kommt dadurch zum Tragen, dass Rembrandt das Schwein in eine Position bringt, die mit dem körperlichen Sterben (das Gras fliesst hier als Fortsetzung des Stricks wie Blut aus einer Wunde) unmittelbar das Sichsuhlen als Ausdruck des Selbstgenusses und das Säugen als Ausdruck der Fortpflanzung anklingen lässt. Adrian van Ostade, der sich seit 1640 dem Einfluss Rembrandts aussetzte, hat in einer späteren Zeichnung vermutlich einen ähnlichen Zusammenfall von Dulden und Geniessen bei einem toten beziehungsweise schlafenden oder aber sich nur suhlenden Tier versucht (Abb. 4). Doch: Lässt sich die Passivität des Selbstgenusses und das Projekt menschlicher Selbstvergegenwärtigung irgendwie zusammendenken? Können wir vielleicht Formen des Wissens beschreiben, die uns auf die Sterblichkeit der Tiere verpflichten, statt uns gerade in diesem Punkt praktisch von ihnen zu distanzieren? Und wie lässt sich von da her ein Begriff des Lebens gewinnen, der normativ charakterisiert ist und tatsächlich Freundlichkeit, Zuwendung und Glück impliziert?

Anmerkungen

1 Radierung und Kaltnadel, 145 × 184 mm, 2 Zustände, B./Holl 157; H. 204. Ich lege das Berliner Exemplar des ersten Zustands zugrunde (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 240-16), der zweite variiert nur in einzelnen Strichlagen.
2 Eine Zeichnung mit zwei Schweinen im Louvre bezeugt Rembrandts Naturstudien. Für eine direkte Vorzeichnung unterscheidet sich die Zeichnung zu sehr. Vgl. Holm Bevers, Peter Schatborn, Barbara Welzel, *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Zeichnungen und Radierungen,* Ausstellungskatalog, Berlin 1991, 216 (mit Abbildung).
3 Vielleicht wird die Verbindung zwischen Kind und Tier auch über das Motiv der Fesselung akzentuiert (denn das Kind trägt vermutlich ein Gängelband). Dieses Motiv wäre stark, wenn es stimmt, dass die Sympathie zwischen Kindern und Tieren überhaupt mit der Freude an der Bewegung zusammenhängt, wie Ludwig Feuerbach einmal nahelegt: «[…] der *unterste Begriff der Freiheit* [ist] der Begriff der Bewegung, daher betätigt sich das erste Selbst- und Freiheitsgefühl als die Lust an der Bewegung, wie dies […] die Kinder und selbst viele Tiere beweisen, welche den Genuss der Bewegung […] jedem anderen Genusse weit vorziehen.» Ludwig Feuerbach, *Leibniz* (1837/1848), Berlin 1981, 35 f. (Hervorhebung im Original).
4 Eine Schlachtung zeigt eine (eigenhändige?) Federzeichnung Rembrandts vom Anfang der 1630er-Jahre im Städel Frankfurt, die folgende Aufschrift trägt: *t'vel daer aen ende voorts de rest bysleepende* («die Haut daran und der Rest nebenherschleppend»).
5 Vgl. Rembrandts Radierung von 1655.
6 Vgl. Joachim Kaak, *Rembrandts Grisaille «Johannes der Täufer predigend». Dekorum-Verstoss oder Ikonographie der Unmoral?,* Hildesheim 1994.
7 Aus einer Quelle von 1667, vgl. Ausstellungskatalog, Berlin 1991, 216.
8 Die Bildüberschrift bedeutet «Das Fest ist vorüber» im Sinn von «Der Spass ist aus!». Noch Jenny Holzers auf der Documenta 7 gezeigte Textarbeit *Essay Poster* greift diese Figur auf: "You have lived off the fat of the land. Now you are the pig who is ready for slaughter."
9 Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1916), Gesammelte Werke in 18 Bänden, Frankfurt a. M. 1960, Bd. 11, 130.
10 Vgl. etwa Adriaen van Ostade, *Das Schweineschlachten,* um 1650.
11 Zur Weltarmut bzw. Weltlosigkeit des Tieres vgl.: Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Gesamtausgabe, Bd. 29/30, Frankfurt 1983; Ders., *Einführung in die Metaphysik,* 4. Aufl., Tübingen 1976, 34.
12 Georges Bataille, «Hegel, la mort et la sacrifice», in *Deucalion* 5, Neuchâtel 1955, 33. Hier nach Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz* (1967), 4. Aufl., Frankfurt a. M. 1989, 390. Vgl. auch ebd., 275.
13 Die bildhafte Repräsentation ist dabei eine Form von Sprache, die dadurch ausgezeichnet ist, dass die Bedeutungen nicht auf Kosten der Signifikanten freigesetzt werden, wodurch es möglich wird, die Deutungslosigkeit des nackten Todes nicht zu kaschieren. Vgl. zum Zusammenhang von Sprache und Tod Giorgio Agamben, *Die Sprache und der Tod. Ein Seminar über den Ort der Negativität* (1982), Frankfurt a. M. 2007.
14 Vgl. etwa das Gemälde *Der Rohrdommeljäger,* 1639, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.
15 «[…] s il y avait de telles machines, qui eussent les organes et la figure d'un singe, ou de quelque autre animal sans raison, nous n'aurions aucun moyen pour rennaître qu'elles ne seraient pas en tout de même nature que ces animaux […].» («[…] Wenn es Maschinen mit den Organen und der Gestalt eines Affen oder eines anderen vernunftlosen Tieres gäbe, so hätten wir gar kein Mittel, das uns nur den geringsten Unterschied erkennen liesse zwischen dem Mechanismus dieser Maschinen und dem Lebensprinzip dieser Tiere […].») René Descartes, *Discours de la méthode* (1637), V, 56. Vgl. zu den Konsequenzen dieser These auch Baruch de Spinoza, *Ethik* (1671), IV, prop. 37, schol. 1.

16 Nicolai Hartmann, zit. nach Manfred Riedel, «Rehabilitierung des Naturschönen», in Florian Rötzer (Hg.), *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien,* Frankfurt a. M. 1991, 455–474, hier 457.

17 «Das schauerlichste Übel, der Tod, geht uns nichts an. Denn solange wir sind, ist der Tod nicht da; und wenn er da ist, sind wir nicht da.» Epikur, Brief an Menoikeus.

18 «Die Sterblichen sind jene, die den Tod als Tod erfahren können. Das Tier vermag dies nicht. Das Tier kann aber auch nicht sprechen. Das Wesensverhältnis zwischen Tod und Sprache blitzt auf, ist aber noch ungedacht.» Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache* (1959), 8. Aufl., Pfullingen 1986, 215. Dass das «Vermögen» des Todes das Sterben für Heidegger grundsätzlich unter die Verfügung des Menschen stellt, ist die These von Dolf Sternberger, *Der verstandene Tod* (1931), Frankfurt 1981.

19 Vgl. Dietmar Kamper, «Vom ‹animal rationale› zum ‹Deus qua machina›», *Niemandsland* 4 (1987), 2–9.

20 Die klassische Formel lautet am Beginn ihrer Überlieferung bei Boethius: *animal rationale atque mortale*. Anicius Manlius Severinus Boethius, *Trost der Philosophie,* I, 6.

21 Giorgio Agamben, «Die absolute Immanenz» (1996), in Giorgio Agamben, *Bartleby oder die Kontingenz, gefolgt von Die absolute Immanenz,* Berlin 1998, 77–127, hier 127.

22 Giorgio Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier* (2002), Frankfurt a. M. 2003, 100.

23 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logik der Sensation* (1981), 2 Bände, München 1995, Bd. 1, 19–22.

24 Diese Möglichkeiten sind Deleuze und Guattari zufolge solche des «Auswegs» statt des Projekts: «Das Wesentliche am Tier ist für Kafka der Ausweg, die Fluchtlinie, auch ohne sich von der Stelle zu rühren, selbst wenn man im Käfig bleibt. *Nicht die Freiheit, sondern ein Ausweg. Nicht ein Angriff, sondern eine lebendige Fluchtlinie.*» Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur* (1975), Frankfurt a. M. 1976, 49 (Hervorhebung im Original).

25 Vgl. zu diesem Punkt Jacques Derrida, *Vom Geist. Heidegger und die Frage* (1987), Frankfurt a. M. 1992, Anm. 60.

Résume

A propos de la mort des animaux

Dans une perspective anthropologique, la question de la mortalité et de la mort des animaux a une signification centrale, car la mortalité spécifique des humains ne se distingue pas seulement de celle des animaux, mais implique toujours la représentation d'une «simple» mort des animaux. La mortalité des animaux peut alors se transformer en image de sa propre mortalité, vu que la mort se présente à l'animal – en tout cas en jugeant selon notre expérience – selon un mode d'ignorance radicale comme étranger et «prélangagier». En partant de l'interprétation d'une gravure de Rembrandt (*Le cochon,* 1643), le texte vise d'une part à analyser des catégories historiques et des catégories de représentation dans lesquelles la mort des animaux et des hommes se rejoignent. D'autre part, il développe l'hypothèse selon laquelle le processus humain de mourir dépend toujours de l'aide des animaux et de leur mort pour devenir humain.

Traduction: Janick Marina Schaufelbuehl